



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Il Vetro in Arte Contemporanea

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

Correlatrice

Ch.ma Dott.ssa Angela Bianco

Laureanda

Giorgia Scantamburlo

Matricola 859411

Anno Accademico

2020 / 2021

Indice

1. Introduzione
2. Da materiale storico-archeologico a materiale contemporaneo nel panorama muranese
 - 2.1 Il Museo del Vetro di Murano
 - 2.2 Franchini, Moretti e le murrine
 - 2.3 Salviati
 - 2.4 Barovier & Toso
 - 2.5 Venini
3. Il vetro come materiale contemporaneo
4. Casi di studio contemporanei
 - 4.1 Esposizioni
 - 4.1.1 Biennale di Venezia
 - 4.1.2 Glasstress
 - 4.1.3 Venice Glass Week
 - 4.1.4 Le Stanze del Vetro
 - 4.1.5 Vitrea
 - 4.2 Artisti
 - 4.2.1 Marcel Duchamp
 - 4.2.2 Carlo Scarpa
 - 4.2.3 Napoleone Martinuzzi
 - 4.2.4 Livio Seguso
 - 4.2.5 Koen Vanmechelen
 - 4.2.6 Ana Maria Reque
 - 4.2.7 Luciano Fabro
5. La fragilità del vetro: problemi di conservazione
6. Conclusioni

Come in un vetro in filigrana guardato in controluce,
mi sembra ora il mio guardare indietro nel tempo.¹

Tobia Scarpa

¹ T. Scarpa, *Memorie*, in *Carlo Scarpa. Venini 1932-1947*, cat. (Venezia, Le Stanze del Vetro, 29 agosto 2012 – 6 gennaio 2013), a cura di M. Barovier, Venezia, Skira, 2012, pp. 23-26, qui 23.

1. Introduzione

Fino ai primi del Novecento il vetro è sempre stato considerato un materiale di tipo prettamente decorativo o funzionale, gradevole dal punto di vista estetico per i suoi colori e riflessi dorati, trasparenti o satinati, ma con le Avanguardie i suoi utilizzi mutano e comprendono per la prima volta questo materiale all'interno del gruppo dei medium artistici. L'attenzione verso la sua trasparenza e la sua fragilità muta e le fa diventare simbolo del periodo storico delle Guerre, delle scoperte scientifiche e delle innovazioni tecnologiche che destabilizzano la visione antropocentrica dell'uomo.

Le possibilità materiche dell'arte contemporanea si moltiplicano esponenzialmente, accompagnate da nuove ricerche artistiche che cercano di rompere con il passato, il quale tuttavia torna invece in maniera preminente nell'utilizzo del vetro, specialmente quello muranese ricco di storia e tradizioni. Infatti proprio a Murano dopo le Guerre rinascono le fornaci e le attività riprendono in maniera repentina.

L'eredità di quel periodo storico rimane nel Museo del Vetro e nelle fornaci attualmente più importanti dell'isola, le quali però iniziarono a collaborare nel Novecento anche con architetti e artisti rafforzando ulteriormente il neonato legame tra vetro e arte, in particolare con il design di oggetti di alta qualità.

All'interno delle opere il vetro diventa il collegamento tra l'antica tradizione e l'innovativa ricerca contemporanea, che arricchisce ulteriormente la storia di questo materiale introducendolo alle sperimentazioni artistiche più recenti ispirate in parte anche alle sue caratteristiche. Come scrive infatti Salvatore Settis “[...] il filo della tradizione non si è spezzato, ma si è consolidato, travestendosi in nuove forme e modalità che chiedono di essere riconosciute e chiamate per nome.”²

Gli artisti iniziano a lavorare al fianco dei maestri assistendoli nel processo di vetrificazione della materia liquida, talvolta apprendendo personalmente le tecniche di lavorazione più importanti, come la soffiatura.

La molteplicità di forme e possibilità del vetro diventa però una potenzialità pericolosa a causa delle sue proprietà fisico-chimiche: non solo è un materiale difficile in fase di lavorazione e creazione dell'opera, lo è anche nel restauro e nella sua conservazione non sempre semplice. Questo materiale necessita quindi di attenzioni particolari sia sul piano pratico che intellettuale, tramite studi e

² S. Settis, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Milano, Feltrinelli, 2020, p.11

approfondimenti grazie a quali il vetro diventa sempre più comprensibile e indagabile.

Risulta quindi doveroso approfondire gli utilizzi e le tecniche del vetro in arte contemporanea in quanto considero la ricerca sui materiali compositivi parte integrante e necessaria agli studi contemporanei.

Il primo capitolo si propone di illustrare come la produzione del vetro in ambito muranese sia mutata stilisticamente, in particolare dal XIX alla fine del XX secolo, assumendo gradualmente sfumature più vicine al contemporaneo rispetto alle forme funzionali classiche, rinascimentali o archeologiche. Da un'introduzione della storia del vetro nell'antichità, tratta poi la nascita del Museo del Vetro di Murano e delle principali fornaci contemporanee dell'isola, ovvero Salviati, Barovier & Toso e Venini, con un accenno al recupero parallelo della tecnica a murrina da parte di Franchini e Moretti.

Il secondo capitolo inserisce il vetro come materiale all'interno delle discussioni sulla scultura contemporanea toccandone i nodi fondamentali dal punto di vista storico-critico in relazione alle sue caratteristiche principali, qualità che ne ispirano gli artisti all'utilizzo. Partendo dalla distinzione tra forma e materia si arriva ai principali manifesti d'avanguardia che hanno rivoluzionato l'uso dei materiali introducendo fisicamente la vita quotidiana all'interno delle loro opere, fino al ritorno delle tradizioni nel contemporaneo.

Il terzo capitolo esamina invece due tipi di casi di studio: da un lato le esposizioni di arte contemporanea e dall'altro gli artisti che hanno utilizzato il vetro nelle loro opere. Le esposizioni prese in esame hanno o hanno avuto nel tempo questo materiale come parte essenziale o integrante dei loro eventi, promuovendone l'utilizzo e la storia; mentre alla Biennale di Venezia l'ultima esposizione ufficiale di vetri si è svolta nel 1972, la Fondazione Berengo, la Venice Glass Week, le Stanze del Vetro, e Vitrea (con la Triennale di Milano e la Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte) sono ancora attive in quest'ambito, e lavorano quotidianamente per la valorizzazione del vetro come medium artistico.

Nel tempo ci sono stati però anche artisti che, in maniera indipendente, hanno introdotto il vetro all'interno delle loro opere come elemento fondamentale: dai nuovi linguaggi scultorei di Marcel Duchamp, ai vetri di Carlo Scarpa e Napoleone

Martinuzzi che hanno definito lo stile novecentesco, fino alle opere contemporanee di Livio Seguso, Koen Vanmechelen e Ana Maria Reque. Emblematico rimane anche il caso di Luciano Fabro, del quale un'opera in particolare è andata distrutta nel 2013: si tratta di *Impronta* (1962 – 64), in particolare di uno dei due dischi che la compongono, esposto quell'anno al Meno Uno di Lugano.

Questa enorme perdita, così come la rottura del *Grande Vetro* (1915 – 23) di Duchamp in fase di trasporto in ritorno dall'esposizione *Exhibition of Modern Art* presso il Brooklyn Museum tenutasi nel 1927, solleva in ambito conservativo una serie di discussioni sulla particolare fragilità di questo medium contemporaneo.

Il vetro è infatti un'arma a doppio taglio in arte: da un lato la sua natura permette l'introduzione di temi e riflessioni centrali negli ultimi anni, dall'altro è destinato a deteriorarsi nel tempo e con alte probabilità in maniera irreversibile, talvolta repentina. È giusto quindi trattare questo materiale anche dal punto di vista conservativo, comune alla maggior parte delle produzioni contemporanee, ma in questo caso particolarmente esigente di attenzioni.

L'elaborato punta quindi a fornire una visione generale del vetro dal punto di vista delle principali tematiche che lo riguardano in ambito contemporaneo, identificando alcuni punti fissi per orientarsi nell'utilizzo e la storia di questo materiale nella tradizione artistica.

2. Da materiale storico-archeologico del medio-oriente a materiale contemporaneo nel panorama muranese

Secondo Plinio il Vecchio (Como 23 d.C. – Stabia 79 d.C.) il vetro sarebbe nato in Siria sulle sponde del fiume Belo (oggi fiume Na'aman) intorno al 4000 a.C. in seguito al tentativo accidentale di alcuni mercanti fenici di tenere acceso un fuoco usando dei blocchi di soda naturale, i quali, fondendosi con la sabbia, per il calore sarebbero diventati i primi pezzi di vetro³. Tuttavia in realtà oggi sappiamo con certezza, grazie ai numerosi scavi avvenuti nel territorio medio-orientale, che le prime rudimentali tecniche di lavorazione del vetro nacquero attorno a quella data nel nord della Mesopotamia: erano molto diffuse sia perle in vetro che vere e proprie gemme vitree colorate ad imitazione di quelle preziose, entrambe lavorate a freddo con tecniche di taglio adattate dalla lavorazione della pietra.

Manipolazioni successive come quella a nucleo friabile⁴ e quella a colatura⁵ sono state utilizzate sin dal 1500 a.C. per produrre soprattutto piccoli recipienti di colorazione monocromatica tendente a colori naturali come l'ambrato e il blu verde (solo successivamente con l'aggiunta di antimonio o manganese al composto è iniziata la produzione di vetri non colorati).

Durante il VII e il VI secolo a.C. queste tecniche di realizzazione del vetro si diffusero dall'ovest dell'Asia fino al Mediterraneo moltiplicandosi e diversificandosi a seconda del territorio; nella stessa epoca iniziarono ad emergere anche i primi centri focali della vetrificazione, quali Alessandria d'Egitto, e in Siria, in Palestina e nell'isola di Rodi.

Infatti come ricorda Whitehouse, la produzione del periodo era particolarmente varia e includeva “[...] core-formed bottles and miniature pitchers for perfumes and other cosmetics, as well as a wide range of cast, ground, and wheel-cut tableware. Some

³ “fama est adpulsa nave mercatorum nitri, cum sparsi per litus epulas pararent nec esset cortinis atollendis lapidum occasio, glaebas nitri e nave subdidisse, quibus accensis, permixta harena litoris, tralucetes novi liquoris fluxisse rivis, et hanc fuisse originem vitri.” da P. il Vecchio, *Liber XXXVI*, in *Naturalis Historia*, Vol. 5, Stuttgart, Stereotypa Editionis, 1967, pp. 306-380, qui 376.

⁴ La tecnica della modellazione su nucleo consisteva nel lavorare la pasta vitrea attorno ad un nucleo composto da argilla, materiali vegetali e calcite in grado di resistere alla tensione del vetro in fase di raffreddamento; una volta circondato il nucleo con il vetro fino a rivestire completamente la forma, il tutto veniva fatto roteare ripetutamente su un piano uniformando in questo modo le pareti dell'oggetto.

⁵ Tecnica che consiste nel creare forme vitree tramite colature di vetro fuso in appositi stampi.

vessels were colorless, while others were brightly colored. The latter included mosaic glass, often with lace-like and ribbon patterns, and the first “gold-sandwich” glass.”⁶

Tuttavia all’epoca queste lavorazioni richiedevano più giorni e impiegavano più uomini, cosa che di fatto faceva ricadere il prodotto finale nella categoria degli oggetti di lusso, non quindi facilmente accessibili a tutta la popolazione.

Guardando invece al territorio italiano, fino al I secolo a.C. non venne data particolare attenzione a questo materiale se non in alcune zone specifiche che presentano tracce di produzioni vitree come alcune città a sud e altre a nord nell’Etruria; solo dalla metà del I secolo a.C il vetro cessò di essere un prodotto di lusso grazie all’elaborazione della tecnica a soffiatura⁷, utilizzata prima in Oriente e poi in tutto l’Impero Romano per la produzione di oggetti ad uso quotidiano: questi risultavano economici, quindi accessibili a tutte le classi sociali, grazie all’utilizzo di materiali poco costosi combinati con una tecnica relativamente semplice rispetto alle produzioni di ceramica o alle lavorazioni a nucleo friabile e colatura.

Alcune evidenze riguardanti questa nuova tecnica sono inoltre emerse dal ritrovamento di due lucerne romane databili al II secolo d.C. presso i siti di Prati di Monestirolo (Ferrara) e Asseria (Dalmazia)⁸; entrambe presentano la stessa raffigurazione di una scena riguardante la produzione del vetro soffiato dalla quale, confrontandola con gli scritti di Plinio, si possono desumere alcuni dei primi passaggi di questa antica tecnica di soffiatura: dopo aver eseguito una fusione a due tempi per la preparazione del vetro all’interno della fornace a due camere sovrapposte, il vetraio lavorava a soffio il bolo vitreo ancora incandescente su un piano detto “marmo”, similmente ad alcuni dei principali procedimenti attuali.

Grazie a questi sviluppi i romani hanno quindi potuto realizzare forme in vetro funzionali, economiche e pratiche, di cui si può considerare come esempio principale la bottiglia soffiata in stampo, realizzazione utilizzata soprattutto in ambito commerciale in tutto l’Impero in accostamento alla produzione vinicola del II secolo

⁶ D. Whitehouse, *Glass of the Roman Empire*, New York, The Corning Museum of Glass, 1988, p. 5.

⁷ La soffiatura consiste nel raccogliere una determinata quantità di vetro fuso con l’estremità di un tubo di metallo, detto canna da soffio, per mezzo del quale si crea insufflando un corpo cavo, marmorizzato, omogeneizzato e stabilizzato tramite la rotazione su un piano solido o a mano libera per impedirne la deformazione. Il procedimento si ripete con i prelievi di materia fusa successivi fino alla soffiatura finale.

⁸ D. Baldoni, *Una lucerna romana con raffigurazione di officina vetraria: alcune considerazioni sulla lavorazione del vetro soffiato nell’antichità*, in “Journal of Glass Studies”, n. 29, 1987, pp. 22-29.

d.C.⁹, che presenta successivamente un'esponenziale evoluzione e ripresa delle forme sia in epoca imperiale che ottocentesca.

Secondo Luigi Zecchin (1905 – 1984) l'inizio della storia del vetro a Venezia risalirebbe al V secolo d.C.¹⁰ per via di una ricostruzione realizzata dallo storico Bartolomeo Cecchetti (Venezia 1838 – Roma 1889) presente nella *Monografia della vetraria Veneziana e Muranese* del 1874, elaborata in occasione dell'Esposizione Universale di Vienna del 1873; tuttavia le prime testimonianze riguardanti la creazione del vetro nella laguna veneziana collocano l'inizio di questo tipo di attività tra il VI e il VII secolo, grazie ad una serie di scavi effettuati nel 1961 e nel 1962 da un gruppo di archeologi polacchi presso l'isola di Torcello, che in quel periodo storico stava subendo una seconda occupazione (la prima interrotta a causa di vicende climatiche tra il V e il VI secolo¹¹). In seguito a questi scavi emersero quattro strutture murarie corredate da reperti archeologici di vario genere, in particolare vitreo, che, secondo gli stessi archeologi e lo studioso Astone Gasparetto¹², indicano la presenza in passato di fornaci per la lavorazione del vetro. Si sarebbe trattato infatti di un'officina (di 12,40 metri in lunghezza e 6,80 in larghezza) considerata oggi di piccole dimensioni, ma di ampie dimensioni per l'epoca (in confronto a casi eguali), che vedeva, in base a due diverse ricostruzioni di Gasparetto, il primo e il secondo edificio adibiti alla preparazione della frittata, probabilmente con processo a due tempi, in un primo caso, separati invece nel secondo, dove l'unico edificio dedicato a questa lavorazione iniziale rimane il primo; il secondo edificio verrebbe quindi accostato in questo caso al terzo, dedicato alla vera e propria fusione e lavorazione del vetro, mentre il quarto fungeva da spazio per la ricottura o tempera.

Una successiva importante testimonianza che attesta un determinato tipo di produzione vitrea nella laguna veneziana è data dalla copia del 1063 (l'originale è andato perduto) dell'atto di donazione della chiesa dedicata a San Giorgio Martire al monaco Giovanni Mauroceno o Morosini da parte del doge Tribuno Menio; in questo

⁹ A. Gasparetto, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1958, p. 17.

¹⁰ L. Zecchin, *Sulla storia del vetro muranese* (1952), in *Vetro e vetrai di Murano, volume I*, a cura di P. Zecchin e Associazione per lo studio e lo sviluppo della cultura muranese, Venezia, Arsenale Editrice, 1987, pp. 332-339, qui pp. 332-333.

¹¹ A. Gasparetto, *A proposito dell'officina vetraria torcellana: forni e sistemi di fusione antichi*, in "Journal of Glass Studies", vol. 9, 1967, pp. 50-75, qui p. 71.

¹² Ivi, p. 68-75.

atto datato 20 dicembre 982 accanto ai nomi del doge, del patriarca gradense, dei vescovi e dei rappresentanti della repubblica compaiono anche i nomi dei rappresentanti dei cittadini, tra cui il nome di un certo Domenico “fiolario” di mestiere.

Secondo quanto riportato in occasione della mostra *L'avventura del vetro. Un millennio d'arte veneziana* tenutasi dall'11 dicembre 2010 al 25 aprile 2011 presso il Museo Correr, “i vetrai nella Venezia medievale venivano chiamati fiolari, nel senso di fabbricanti di “fiole”, cioè di bottiglie”¹³; all'epoca la bottiglia era uno dei principali prodotti muranesi, e in particolare prendeva il nome di “inghistera” o “angastaria”.

Secondo Gasparetto questo collegamento tra un “filoraio” e l'Ordine dei Benedettini, che si proponeva di fondare nell'Isola di San Giorgio una nuova comunità, significa che tra questi due gruppi esisteva sicuramente un certo tipo di legame, sfortunatamente di carattere non esplicito o specificato. Un'ulteriore conferma di questo collegamento si trova in altri due successivi documenti di donazione a favore dei Benedettini: il primo del marzo 1083 e il secondo di luglio 1090; in entrambi compare il nome di un certo Pietro Flabianico come fiolario, che invece di produrre una semplice firma ha riportato interamente il suo nome, ovvero, come ricorda Gasparetto, “Ego Pe(trus) Fiolarius Flabianicus m(anu) m(ea) s(ub) s(egnavi)”¹⁴.

Si può quindi dichiarare che l'arte vetraria esistesse già a Venezia prima del 1271, anno della stesura del Capitolare in cui vennero trascritte le disposizioni del mestiere di vetraio, come ricordano Tosi¹⁵ e Gasparetto¹⁶. In particolare in questo documento la categoria lavorativa del vetraio viene divisa in tre ruoli diversi a seconda del grado di norme e divieti a cui è sottoposto ciascun ruolo: che sia padrone di fornace, maestro o operaio. All'interno di questo Capitolare vengono inoltre inserite tutta una serie di regole e indicazioni sulla gestione dell'officina vetraria, dal funzionamento all'attrezzatura minima fino agli orari di lavoro; la fornace doveva, ad esempio,

¹³ *Dalle origini al Quattrocento*, in “L'avventura del vetro. Un millennio d'arte veneziana”, 2010; <https://correr.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/1%e2%80%99avventura-del-vetro-un-millennio-d%e2%80%99arte-veneziana/2011/10/5764/dalle-origini/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022].

¹⁴ A. Gasparetto, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, cit., p. 45.

¹⁵ A. Tosi, *Murano e lo sviluppo dell'arte vetraria*, in *La memoria del vetro, Murano e l'arte vetraria nelle storie dei suoi maestri*, a cura di A. Tosi e A. De Palma, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 13-18, qui p. 14.

¹⁶ A. Gasparetto, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, cit., pp. 49-55.

presentare tre bocche, e doveva bruciare da prescrizione legna di ontano o di salice in quantità definite. Erano stati stabiliti inoltre due tipi di turni lavorativi, uno diurno e uno notturno, che correvano per sette mesi all'anno, mentre i restanti cinque venivano utilizzati per restaurare o sostituire le fornaci utilizzate e usurate dal lavoro; i prodotti di questo lavoro (in particolare le "buçae", bottiglie da vino e olio) dovevano inoltre essere bollati con il simbolo del Comune di Venezia.

Nel 1291, su indicazione di un Decreto del Maggior Consiglio, la produzione di vetri venne infine ufficialmente relegata all'isola di Murano, presso l'attuale Fondamenta dei Vetrai, allo scopo di evitare incendi causati dalle fornaci nel centro città; dal Quattrocento in poi Venezia conquistò inoltre il monopolio del mercato del vetro in seguito al declino della produzione medio-orientale.

Un importante avanzamento tecnico si presenta con l'invenzione del vetro cristallino veneziano¹⁷ attribuita ad Angelo Barovier (1405 – 1461) il quale riuscì a creare un vetro completamente trasparente, del quale ottenne la produzione esclusiva con decreto della Repubblica Veneziana nel 1455, decorandolo successivamente con smalti policromi. L'esempio più importante della sua produzione si ha in uno dei pezzi principali della collezione del Museo del Vetro di Murano, ovvero la coppa Barovier (Fig. 1), una coppa nuziale blu in vetro soffiato dalla decorazione dipinta in smalti policromi e foglia d'oro (vetrificata con una seconda cottura), databile intorno al 1460. La tecnica a smalto utilizzata per questa coppa risale all'utilizzo dei bizantini, ma era già in uso in Siria nel XIV secolo, cosa che fa ipotizzare una diffusione attraverso le coste meridionali spagnole¹⁸. La tradizione decorativa della Coppa si colloca vicino alle miniature dei codici dei miniatori di libri, e solitamente veniva eseguita su oggetti di particolare interesse, ciò dedotto dal carattere commemorativo o dedicatorio dei disegni, che talvolta riportavano anche allegorie, stemmi o ritratti della famiglia a cui apparteneva l'oggetto.

¹⁷ Vetro a base sodica ottenuto tramite l'utilizzo di polvere di quarzo e cenere depurata più manganese, il quale funge da decolorante.

¹⁸ G. Mariacher, *La mostra storica del vetro di Murano alla XXVI Biennale*, in "Arte Veneta", n. 7, 1953, pp. 200-204, qui p. 201.

Il cristallo¹⁹ invece introdusse una decorazione più leggera e meno densa per rivelare le forme dell'oggetto, che diventava sempre più trasparente. Grazie al vetro cristallino tra Cinquecento e Seicento si aprirono tutta una serie di sperimentazioni e nuove tecniche decorative come l'incisione a punta di diamante e la pittura a freddo, aumentò la qualità della manualità e si ricercarono forme diverse e talvolta bizzarre; dal XVI secolo in poi esistono inoltre delle vere e proprie dinastie di maestri vetrai che passano i segreti del loro lavoro di padre in figlio, una tradizione che rimane nel tempo fino al presente, rinata soprattutto dopo la Seconda Guerra Mondiale, grazie alla riapertura del mercato e al conseguente ritorno sull'isola di nuova manodopera, proveniente soprattutto da Burano e Sant'Erasmus.

Infine, nonostante gli strascichi della concorrenza del mercato boemo e della crisi settecentesca, l'abate Vincenzo Zanetti riesce ad inaugurare un Museo del Vetro a Murano nel 1861 che non solo conserva la storia dell'isola, ma ne promuove anche l'attività rilanciando le produzioni di lusso dei maestri vetrai e dando nuova vita a tutto l'ambiente.

Quindi, dalla principale istituzione che abbraccia il vetro nella sua temporalità più ampia, si arriva infine alle realizzazioni delle fornaci più importanti e ancora attive che anche oggi collaborano con artisti di fama sia nazionale che internazionale alla realizzazione di progetti artistici e di design.

¹⁹ F. Rossi, A. Mauri, *Cristallo*, in "Enciclopedia italiana", 1931; https://www.treccani.it/enciclopedia/cristallo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

2.1 Il Museo del Vetro di Murano

Il 7 ottobre 1861 il Consiglio Comunale Veneziano mise agli atti l'assegnazione di un'ampia stanza dell'allora Palazzo Comunale di Murano, ex palazzo patrizio Giustinian, alla custodia di una serie di testimonianze materiali che attestino il passato e il presente del luogo; la raccolta del nucleo iniziale infatti non era costituita solo da manufatti vitrei ma da tutto ciò che poteva illustrare la storia passata e la vita presente dell'isola di Murano.

La richiesta di questo progetto nacque dall'idea di Antonio Colleoni (1810 – 1885) e Vincenzo Zanetti (1824 – 1883); Colleoni è stato Primo Deputato di Murano per tre trienni consecutivi, dal 1860 fino al 1868, divenne ufficialmente Sindaco dal 1867 al 1869 con l'annessione del Veneto all'Italia e fu riconfermato nella sua carica per otto volte, mentre Zanetti, abate di carriera ma figlio di vetrai e muranese per nascita, storico e conoscitore della sua isola, fu il primo direttore del Museo di Murano e il fondatore di un istituto annesso dedicato al disegno applicato all'industria del vetro nel 1862, la Scuola per Vetrai Abate Zanetti, e del giornale "Voce di Murano" nel 1867.

Entrambi avevano l'intenzione di mantenere viva la memoria dell'isola in quanto successivamente alla caduta della Serenissima il 12 maggio 1797 e alle vicende storiche di dominazione austriaca e francese che ne seguirono, in particolare nel 1806 dopo l'abolizione da parte di Napoleone delle corporazioni di mestiere, Venezia si era trovata ad affrontare una profonda crisi economica e commerciale; per l'isola di Murano ciò significava non possedere più né una precisa normativa né tutele specifiche riguardo al lavoro dei vetrai, i quali si trovarono ad affrontare una forte concorrenza che nel breve periodo minò la sopravvivenza delle loro fornaci fino a portare il mestiere al decadimento. Come scrive infatti Attilia Dorigato, ex direttore del Museo del Vetro di Murano (1978 – 2005):

Per la verità la nuova situazione politica non fece che accelerare, almeno in ambito muranese, un processo di decadimento i cui sintomi si erano già avvertiti nel Settecento, quando la produzione delle fornaci insulari aveva dovuto subire la dura concorrenza del cristallo inglese e di quello boemo, il quale godette, tra l'altro, di vasto favore anche nei territori della Repubblica. La conseguenza era stata non solo una sensibile contrazione nella richiesta dei vetri realizzati nell'isola, soprattutto quelli di lusso, da parte di quei mercati sui quali Murano aveva esercitato per secoli una sorta di monopolio; ma, cosa ancor più grave,

una riduzione del lavoro nelle vetrerie che rese necessario un riassetto non indolore per quanti vi erano occupati.²⁰

Colleoni e Zanetti iniziarono quindi a raccogliere testimonianze e donazioni del passato, ma anche recenti provenienti in particolare dalle fornaci, già a monte dell'approvazione del Consiglio Comunale. Infatti, grazie anche all'istituzione del Portofranco di Venezia nel 1830 (inalterato anche dopo l'annessione di Venezia al Regno d'Italia nel 1866) che stabilì dazi di favore per l'importazione delle materie prime utili a realizzare vetri, i maestri muranesi avevano ripreso la loro attività, cosa che permise a Zanetti di incrementare notevolmente parte della nuova collezione.

L'abate infatti si era rivolto in particolare ad alcuni dei proprietari di fornaci che avevano ripreso la lavorazione del vetro nel periodo precedente realizzando sia modelli classici che recuperi dall'antico, più complessi e preziosi; le ricerche avviate dai maestri in particolare portarono avanti alcune specifiche lavorazioni come il calcedonio²¹ ripreso da Lorenzo Radi (1803 – 1874), il murrino recuperato da Vincenzo Moretti, la filigrana riscoperta da Domenico Bussolin (1805 – 1886) e Lorenzo Graziati, e infine l'avventurina, reinserita nella produzione delle sue filigrane da Pietro Bigaglia (1786 – 1876).

Negli stessi anni di apertura del Museo i maestri continuarono a specializzarsi facendo risaltare nel panorama muranese in particolare due fornaci che collaborarono a stretto contatto col Museo, ovvero la vetreria Fratelli Toso e la Salviati & C.; la prima abile nella realizzazione di vetri ad uso antico, la seconda invece esperta nel commercio, soprattutto estero, diretta da Antonio Salviati (1816 – 1890).

Per quanto riguarda il nucleo di oggetti iniziale, dalla produzione di Bussolin sono stati identificati campioni di canne²², perle, composizioni di smalti²³, murrine²⁴ e l'attribuzione ancora incerta di un'unica patera in vetro bianco soffiato a filigrana a

²⁰ A. Dorigato, *La Nascita del Museo e i Vetri Artistici dei Primi Sessant'Anni dell'Ottocento*, in *Vetri Artistici del primo Ottocento, Museo del Vetro di Murano*, a cura di A. Bova, A. Dorigato, P. Migliaccio, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 17-23, qui p. 17.

²¹ Pasta vitrea opaca e variegata con venature policrome ad imitazione delle pietre dure.

²² Prodotto semilavorato che consiste in una canna piena a bacchetta o forata a tubo prodotta con tiratura manuale e successivamente tagliata in segmenti di varia lunghezza.

²³ Vetri a bassa temperatura di fusione destinati a decorazioni di oreficeria, vetri soffiati e ceramiche; nel settore muranese ogni fornace imprimeva il proprio sigillo sullo smalto.

²⁴ Mosaici policromi composti a freddo su piastra da elementi diversi quali sezioni di canne variegiate, segmenti di bacchette, o elementi prefabbricati, il tutto gradualmente riscaldato sul bordo della fornace per permettere la fusione tra i diversi elementi per formare una lastra unica.

reticella²⁵ (Fig. 2), nonostante egli fu il uno dei primi a riprendere la propria attività di vetri artistici dopo la crisi. Della produzione di Graziati risaltano alcuni vasi a filigrana (Fig. 3) che presentano una tonalità più tendente al grigio rispetto alle lavorazioni riconosciute di Bigaglia che consistono invece in vasi, bicchieri, campionari, un pressacarte, catini in filigrana, mosaici di perline, e vari pezzi in vetro soffiato di filigrana di tipologie diverse (Fig. 4), dal reticello alle canne a retortoli²⁶, con e senza avventurina²⁷; la collezione di Bigaglia inoltre subisce un ampliamento nel 1902 grazie ad Antonio Zecchin, il quale aveva acquistato dagli eredi del Bigaglia una serie di vasi e bicchieri ad imitazione dell'effetto del marmo naturale. Radi donò invece al Museo trentacinque pezzi realizzati in pasta calcedonia nel 1861 (Fig. 5), sezione arricchita successivamente dal figlio Lorenzo nel 1878 con un ulteriore contributo sia suo che del padre; a quest'ultimo sono stati attribuiti con certezza un vaso a cornucopia e un vaso con rivestimento di filigrana d'argento oltre ad altri vetri calcedoni. Salviati invece donò vari pezzi tra cui un vaso in vetro calcedonio e filigrana d'argento, alcuni riquadri da pavimentazione intarsiati con smalti colorati e vetro calcedonio, e due mosaici.

Alcune attribuzioni risultano tuttavia incerte, come nel caso specifico dell'unico vetro a filigrana attribuito a Bussolin, in quanto il primo inventario redatto da Zanetti è andato perduto.

In seguito alla continuazione di donazioni e acquisti furono poi necessari ampliamenti degli spazi di catalogazione ed esposizione delle opere, a cominciare dal salone principale fino alla chiusura nel 1867 del porticato colonnato che si affaccia sul cortile interno destinato all'allestimento di vetri moderni sia artistici che comuni. Nell'arco di pochi anni quindi il Museo si sviluppò notevolmente e le collezioni vennero ampliate a tal punto che la raccolta prese ufficialmente il nome di Museo Civico Vetrario espandendosi a tutto l'edificio insieme alla Scuola di disegno gestita sempre da Zanetti. Egli infatti non puntava solamente al mantenimento di una

²⁵ Tecnica decorativa a caldo che prevede l'utilizzo di bacchette di cristallo già pronte con all'interno fili di vetro lattimo, ovvero opaco, o colorato, in assiali o a spirale; la filigrana a reticello in particolare presenta una trama a rete.

²⁶ Canne torte a spirale, nel caso della filigrana viene detta anche zanfrico dal nome dell'antiquario Antonio Sanquirico, il quale commissionò nella prima metà del XIX secolo numerose copie da vetri antichi realizzate con questa tecnica.

²⁷ Pasta vitrea di colore tra il rosso bruno e il caramello con riflessi metallici dovuti alla presenza nella materia di cristalli lamellari e lucenti.

memoria della storia di Murano, ma anche al rilancio della mansione del maestro vetraio e delle produzioni di lusso.

Per questo motivo il 20 novembre 1864 fu indetta la Prima Esposizione Vetraria Muranese dallo stesso Zanetti con l'appoggio di Colleoni in occasione della quale i pezzi presentati sarebbero dovuti rimanere in dotazione al Museo e sarebbero state assegnate un totale di sei medaglie. La competizione presentò numerose donazioni dalle varie fornaci, ma fu vinta dai Fratelli Toso, che nel 1854 avevano aperto la loro fornace di vetri di ordinario consumo, con la collaborazione nella realizzazione di un lampadario di dimensioni straordinarie (Fig. 6). La mostra finale riscosse un ampio successo, tanto che Eizelberger, direttore al tempo del Museo per l'arte e l'industria di Vienna, dopo averla vista propose a Zanetti e Colleoni di trasferirla almeno in parte a Vienna a suo carico, fatto che si realizzò nell'estate del 1865.

Importante nel 1866 fu inoltre la pubblicazione da parte di Zanetti della *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie*, un volume che comprendeva tutti i nomi delle ditte attive nell'isola a quella data.

In seguito, nel 1869, venne indetta la Seconda Esposizione Vetraria che a differenza della Prima vedeva impegnati nel bando artisti del vetro a livello nazionale, e il quale scopo viene riportato dalla Dorigato:

Lo scopo della manifestazione è chiaramente enunciato nelle Notizie preliminari alla relazione del giurì aggiudicatore dei premi agli espositori dove si dichiara: 'Non appena la Direzione dell'Archivio e Museo Comunale di Murano ebbe proposto al Municipio di fare una seconda Esposizione, affine di conoscere i progressi e lo stato attuale dell'arte vetraria muranese dopo la prima del 1864, e pel motivo eziandio di promuovere quanto più fosse possibile e prosperare la manifattura dei vetri soffiati ad uso comune, con qualunque metodo eseguiti; la Giunta Municipale di Murano sentito il parere del Comunale Consiglio, vi acconsentì, assumendosi le spese a tant'uopo necessarie.'²⁸

Quindi non solo con quest'esposizione si voleva misurare la produzione contemporanea, ma lo scopo principale stava appunto nel dare una nuova spinta alla produzione ordinaria che avrebbe fatto crescere notevolmente il mercato muranese e veneziano.

Successivamente nel 1873 Zanetti redisse la prima guida del Museo in occasione del riconoscimento guadagnato nel concorso dell'Esposizione Universale di Vienna

²⁸ A. Dorigato, *Il Museo nel decennio successivo alla sua fondazione*, in *Vetri artistici*, Antonio Salviati 1866-1878, Museo del Vetro di Murano, a cura di A. Bova, A. Dorigato, P. Migliaccio, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 17-25, qui p. 21.

dello stesso anno; all'interno della guida furono espresse le motivazioni che avevano spinto l'abate alla creazione del primo archivio-museo fino all'allora ultimo allestimento della collezione, ragioni di carattere principalmente conservativo e promotore dell'ambiente muranese e di produzioni di alta qualità.

Zanetti morì il 7 dicembre 1883 dopo aver scritto circa una novantina di opere letterarie sull'arte vetraria muranese lasciate in eredità al Museo stesso insieme ai suoi gruppi di vetri antichi e alcune oselle d'oro e d'argento. Gli successe come direttore Giuseppe Marino Urbani de Gheltof con segretario Angelo Santi, i quali redassero un secondo inventario manoscritto del Museo nel 1888.

Da ricordare, sebbene sia risultata di scarso successo per la critica, è anche la mostra del 1895 indetta dal sindaco di Murano Isidoro Barbon, inaugurata il primo giorno di giugno al Museo in occasione della prima Biennale (aperta al pubblico dal 30 aprile dello stesso anno) e collegata anche fisicamente ai Giardini da una linea di vaporette creata appositamente per l'occasione, commentata in questo modo dalla storica del vetro Rosa Barovier Menasti:

"Il panorama vetrario che emergeva dalla mostra vetraria del 1895 era quanto mai deludente, perché stilisticamente arretrato, anche se raffinato sotto il profilo tecnico. I vetri muranesi ricalcavano ancora modelli ottocenteschi, unico tipo nuovo era uno stilizzato calice con gambo a spirale vagamente fitomorfo, e quindi Art Nouveau, degli Artisti Barovier."²⁹

L'esemplare di calice descritto qui è l'unico rimasto dei tre prodotti per quell'occasione dalla vetreria Barovier a causa dell'estrema fragilità del fusto a spirale in vetro soffiato, e si trova attualmente nelle collezioni del Museo del Vetro.

La mostra in generale era dedicata all'artigianato lagunare, e oltre a pezzi inediti ripresi dal gusto ottocentesco vennero esposti anche oggetti dalle vetrine del Museo, cosa che destò alcune proteste anche tra i concorrenti. Inoltre

"Nella Murano di fine secolo infatti, se le fabbriche erano in piena attività ed i vetrai avevano raggiunto, grazie ad un cinquantennio di esperienze, una notevolissima abilità, non si era ancora risvegliato alcun interesse per i fermenti che in altri paesi stavano portando ad un rinnovamento delle arti decorative ed in particolare della vetraria."³⁰

²⁹ R. Barovier Menasti, *Il vetro alla Biennale*, in *Il vetro di Murano alle Biennali 1895-1972*, a cura di M. Barovier, R. Barovier Menasti, A. Dorigato, Firenze, Leonardo Arte, 1995, pp. 9-12, qui p.11

³⁰ R. Barovier Menasti, *La vetraria veneziana moderna dal 1895 al 1920*, in "Journal of Glass Studies", 19, 1977, pp.147-159, qui p.148

Infatti solo agli inizi del Novecento la produzione muranese si avvicinò ai modelli stranieri in maniera superficiale traducendoli attraverso la tecnica veneziana; i vetri soffiati di questo periodo sono perciò leggeri e sottili, di ispirazione Art Nouveau.

Il Museo invece fu incluso nel gruppo dei Musei Civici di Venezia nel 1923 con l'annessione di Murano al Comune di Venezia, cosa che rese necessario un riordinamento delle collezioni che ora comprendevano nuove aggiunte: oltre ai contributi archeologici provenienti dai depositi della Soprintendenza, e in particolare dai centri dalmati di Jadera, Aenona e Asseria (le moderne Zara, Nona e Asseria), erano state portate a Murano anche aggiunte di carattere rinascimentale dalle collezioni Correr, Molin e Cicognara. Questo riordinamento avvenne nel 1932 per mano di Giulio Lorenzetti (1885 – 1951), assistente alla direzione del Museo Civico di Venezia (direttore nel 1934), in collaborazione con Nino Barbantini (1884 – 1952).

Il percorso odierno del Museo è articolato in dieci sale in andamento cronologico, dai primi reperti di epoca romana risalenti al I/IV secolo d.C., all'età dell'oro che si allarga dal Trecento fino al Seicento, alla caduta e rinascita tra Settecento e Ottocento, alla stanza dedicata totalmente alle perle veneziane, fino alla sala dedicata alle mostre temporanee; si tratta dello Spazio Conterie, un ambiente completamente restaurato ma che allo stesso tempo mantiene le forme architettoniche dell'edificio preesistente. L'area espositiva prende il nome dalle conterie³¹, lavorazione delle perle in pasta vitrea di carattere industriale databile al XV secolo, nello specifico ottocentesco ottenuta dai paternostri³² che consisteva nel tagliare una canna vitrea forata arrotondando a caldo nelle ferrazze (o ferracce)³³ i cilindretti ottenuti.

Questo spazio ha ospitato dal 2007 in poi una serie di opere contemporanee in vetro di artisti sia locali che internazionali come Dino Martens (1894 – 1970), Gaetano Pesce (1939), Tapio Wirkkala (1915 – 1985), Matthias Schaller (1965), Rosslynd Piggott (1958), Markku Piri (1955), Tony Cragg (1949) e tanti altri, oltre a esposizioni come quelle relative al progetto del MUVE Contemporaneo (in

³¹ Perle realizzate per taglio di una canna forata, ottenute arrotondando successivamente a caldo i cilindretti tagliati infilati in spiedi metallici. Dall'Ottocento il termine definisce perle di piccole dimensioni.

³² Grani realizzati arrotondando a caldo sezioni di canna forata infilate sugli spiedi.

³³ Vassoi di ferro sul quale vengono posti lavori vitrei per la ricottura, progressivamente allontanati dalla sorgente di calore per dare un raffreddamento lento e graduale.

occasione delle Biennali d'Arte), la Venice Glass Week, l'itinerante dell'European Glass Experience e il Novantesimo Venini 1921-2011.

Alcune recenti esibizioni monografiche importanti vedono, ad esempio, l'esposizione da dicembre 2017 ad aprile 2018 della collezione completa di perle a lume³⁴ del Museo di Murano datate dal 1820 al 1890, in una raccolta studiata e catalogata per quattro anni prima del suo allestimento dall'esperto in materia Augusto Panini. Le perle, riconosciute ufficialmente come parte del patrimonio Unesco nel gennaio 2021, sono una lavorazione fondamentale per l'isola, sia dal punto di vista artistico che storico, in quanto in passato vennero utilizzate anche come merce di scambio per la loro bellezza; le prime produzioni muranesi sono databili dal XIV secolo in poi, e furono caratterizzate dall'utilizzo della tecnica *a speo*, o spiedo, che consiste nella realizzazione di una perla forata girata a lume attorno a un ago di ferro, lo spiedo in questione. Altri esempi tecnici vengono mostrati nelle perle a canna forata, a canna massiccia, a millefiori, molate, etc.³⁵

L'esposizione mostra quindi una raccolta massiccia di ottantacinque cartelle campionarie per un totale di 14.182 perle, tre pannelli di stoffa con 2015 perle e 266 mazzi di conterie, 91 mazzi di perle a lume (alcuni incompleti) per il totale di 8957 perle integre, 274 frammentate e 492 mazzi di conterie.

C'è stata poi l'esposizione integrale delle 177 opere in vetro del XX secolo, tenutasi tra aprile e agosto del 2018, della collezione Barry Friedman & Venetian Heritage, nata dalla passione del collezionista newyorkese Barry Friedman e donata da lui stesso successivamente alla Venetian Heritage, destinata infine permanentemente al Museo del Vetro di Murano.

Le mostre monografiche e personali realizzate dal Museo nel corso degli anni sono quindi innumerevoli e di carattere sempre innovativo rispetto al confronto con altre realtà locali, nazionali o internazionali, e all'evoluzione nel tempo delle principali tecniche di lavorazione del vetro. Tutti i progetti sono inoltre volti alla valorizzazione di questo materiale particolarmente antico e moderno che continua a essere fonte di

³⁴ La lavorazione prende il nome dall'antica lucerna ad olio alimentata da un mantice, e consiste nel creare delle perle ammorbidendo il vetro su una fiamma di beccuccio e facendolo aderire ad una bacchetta metallica; il vetro viene poi lavorato, ed eventualmente decorato, sempre restando sulla fiamma.

³⁵ A. Panini, *Perle Veneziane*, in *Il mondo in una perla, la collezione del Museo del Vetro di Murano*, cat. (Murano, Museo del Vetro di Murano, 8 dicembre 2017 – 15 aprile 2018), a cura di A. Panini, Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2018, pp. 19-30.

ispirazione per intellettuali, artisti e per gli stessi maestri, i quali tutt'ora sviluppano di conseguenza nuove tecniche e nuovi modi di vedere il vetro di Murano.

Il Museo inoltre si muove ancora oggi verso acquisizioni di pezzi, anche per mezzo di donazioni, di carattere soprattutto contemporaneo, infatti la nona sala del percorso, la Sala Brandolini, è dedicata completamente a questo tipo di opere le quali testimoniano che il presente “rivela un rinnovato interesse per l’universo vetro, materia tanto duttile quanto complessa da plasmare”³⁶.

³⁶ Museo del Vetro di Murano, *Vetro contemporaneo: le donazioni*, in *Dossier Museo del Vetro di Murano*, p. 15.

2.2 Franchini, Moretti e le murrine

La murrina è una delle lavorazioni più importanti e antiche dell'ambiente muranese le cui testimonianze risalgono ai tempi alessandrini e romani; tuttavia la sua radice risale all'ambiente egizio poiché "i cosiddetti "murrini" romani possono considerarsi come lo sviluppo della tecnica egiziana delle canne a mosaico, già spesso applicata fin dal tempo della XVIII Dinastia."³⁷

La tecnica romana deriverebbe quindi dalla specializzazione egiziana in realizzazioni a soffio e a pressatura in stampi, arrivate nella capitale a metà del I secolo a.C. come ricorda Gasparetto:

fra le tante imitazioni sono quelle della "murrina", la misteriosa e tuttora discussa preziosissima materia che veniva dall'Oriente, soavemente profumata, di colore cangiante, dal bianco latte al rosso sangue, con macchie grasse che davano luci come di fuoco, con la quale si facevano vasi e tazze e che alcuni vollero identificare con l'onice, altri con lo spatofluore, altri ancora con l'ambra, la madreperla, la porcellana cinese o la terracotta etrusca. Nel 61 av. Cr. si tenne nel tempio di Giove Capitolino una mostra di autentiche murrine portate da Pompeo dall'Oriente, la quale diede il via alle imitazioni da parte dei vetrai alessandrini residenti a Roma, così che "murrina" finì col diventare un termine commerciale generico con cui si designavano oggetti di lusso fabbricati in varie materie preziose, sia pietre dure screziate sia le imitazioni di queste ultime in vetro.³⁸

Solo successivamente durante il Rinascimento il termine tornò in uso come aggettivo ad alcuni vasi di produzione muranese creati ad imitazione di quei primi esemplari romani e alessandrini³⁹, per consolidarsi poi definitivamente durante la seconda metà dell'Ottocento, epoca di ripresa e rimaneggiamento delle tecniche antiche.

La tecnica moderna consiste nel raccogliere dal crogiolo⁴⁰ la quantità di vetro fuso necessaria tramite un'asta di ferro maneggiata dal servente⁴¹, farla rotolare su una lastra di ferro fino a ridimensionarla nella forma di un cilindro per poi scaldare l'estremità non a contatto con l'asta di ferro; su questa estremità successivamente viene agganciata una seconda asta, la conzatura⁴², che permette a due tiradori (o tiratori, coloro che tirano il vetro) di allungare la canna camminando verso due

³⁷ A. Gasparetto, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, cit., p. 15.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Recipiente o vaso fusorio nel quale le materie prime vengono portate a fusione per la preparazione del vetro.

⁴¹ Assistente del maestro.

⁴² Asta di ferro utilizzata nella tiratura a mano delle canne alla quale viene fatto aderire ad un'estremità un prelievo a forma di tronco di cono dal crogiolo.

direzioni opposte. Nel caso di una canna policromatica essa viene immersa più volte in crogiuoli diversi e marmorizzata⁴³ dopo ogni immersione con la possibilità di utilizzare anche stampi particolari per creare delle forme interne.

Inoltre si possono formare disegni anche utilizzando solamente canne semplici legate con un filo di rame tra di loro e riscaldate lentamente.

Esistono poi preparazioni a disegno concentrico o meno: la prima tipologia è costituita da una serie di disegni concentrici posizionati attorno ad un disegno centrale, mentre la seconda ha più tipi di lavorazioni, come ad esempio la spirale a più colori, formata da varie strisce rettangolari di vetro sovrapposte tra loro e in seguito arrotolate, tecnica che però richiede molta abilità e fortuna in quanto c'è il rischio della formazione di bolle d'aria che, nel momento di tiratura, rischiano di diffondersi a tutta la canna. Un altro problema riguardante questo tipo di lavorazioni sta nel riscaldamento uniforme della pasta vitrea al momento della tiratura; la temperatura omogenea è infatti necessaria per evitare rotture o disegni incompleti o ancora canne troppo spesse. Nel caso invece di disegni non concentrici come soggetti vegetali o animali, si tende a suddividere il soggetto in sezioni elementari che alla fine vengono fuse e fatte aderire a formare la figura di insieme colmando gli spazi vuoti con del vetro colorato uniforme. In questo caso l'abilità del maestro sta nell'impedire la deformazione della figura.

È quindi una tecnica estremamente complessa, ma è anche una lavorazione che accomuna in particolare due famiglie veneziane che ne hanno ripreso la tecnica in seguito alla crisi della prima parte dell'Ottocento, e migliorato la qualità adattando e sperimentando modalità di composizione nuove durante il XIX secolo, ovvero i Franchini e i Moretti.

Giovanni Battista Franchini (1804 – 1873) e il figlio Giacomo Franchini (1827 – 1897) erano perlai muranesi che, grazie ai loro strumenti del mestiere, riuscirono ad elaborare figure sempre più complesse all'interno di murrine sempre più piccole, mai più grandi di un centimetro di diametro. Non possedevano una fornace, utilizzavano la fiamma ravvivata della loro lampada ad olio per eseguire le loro lavorazioni sia di murrine che di perle.

⁴³ La marmorizzazione consisteva nel sagomare il vetro prelevato a canna dal crogiolo facendolo rotolare con movimenti controllati su una piastra di metallo, che in principio era di marmo.

Inizialmente Giovanni Battista sviluppò nuove tipologie di canne millefiori⁴⁴ (Fig. 7) con lo scopo di produrre nuovi generi di spille che comprendessero soggetti più complessi rispetto ai classici motivi geometrici, come motivi vegetali o animali; in realtà grazie allo sviluppo della sua tecnica arrivarono a comporre anche minuziosi ritratti, lettere e numeri. La particolarità della sua procedura consisteva nell'unione di più canne, ognuna con disegni diversi, tramite operazioni di riscaldamento e tiratura, eseguite ripetitivamente per raggiungere la dimensione voluta.

I disegni delle murrine dei Franchini si complicarono ulteriormente con il passaggio generazionale da Giovanni Battista al figlio Giacomo, il quale non solo disegnò soggetti sempre più complessi, ma rielaborò la tecnica del padre in modo da creare delle figure sempre più precise: egli partiva dalla scomposizione della figura in sezioni elementari per unirle poi in un'unica canna con la stessa procedura di riscaldamento e tiratura dell'insieme. Infatti la lavorazione a millefiori fu utilizzata principalmente negli anni tra il 1840 e il 1843, mentre le murrine figurate più complesse appaiono tra il 1843 e il 1845.

Alcuni esempi di questa lavorazione realizzati da Giacomo Franchini sono le murrine delle Gondole (Fig. 8) e la murrina del Ponte di Rialto (Fig. 9), entrambe costruite scomponendo la figura in elementi semplici, fusi poi insieme nella stessa canna a formare il soggetto.

Fra il 1845 e il 1846 realizzò anche due murrine, dal titolo Angelina (Fig. 10), che ritraevano il volto stilizzato di una ragazza, mentre nel 1847 compose la canna con il volto di papa Pio X; Giacomo Franchini quindi si avvicinava sempre di più alla realizzazione di un vero e proprio ritratto a murrina, operazione che tuttavia presentava alcune difficoltà dal punto di vista compositivo, a livello di somiglianza con il soggetto e di volumetria e tridimensionalità della figura. Infatti il primo ritratto venne realizzato nel 1860 in onore del re d'Italia Vittorio Emanuele II (Fig. 11), murrina di massimo sette millimetri di diametro che richiese ben quattro anni di preparazione di canne semplici.

Questo ritratto a murrina esiste in diverse variazioni, così come i ritratti di Garibaldi (Fig. 12) e Cavour (Fig. 13) eseguiti poco dopo fino al 1862, e venne ulteriormente

⁴⁴ Le canne millefiori sono canne di vetro formate da strati policromi di colori e forme diverse date dall'utilizzo di stampi appositi; in questo modo lungo tutta la sezione della canna il disegno interno è lo stesso.

rielaborato e rimpicciolito in accostamento con questi ultimi due in un'unica murrina (Fig. 14), prova della qualità della sua tecnica.

Giacomo realizzò ritratti in murrina fino al 1863, anno in cui la sua carriera fu interrotta da una malattia mentale che lo costrinse al manicomio di San Servolo a Venezia fino alla sua morte nel 1897.

Poco dopo il successo della famiglia Franchini la lavorazione della murrina si specializzò ulteriormente sotto la famiglia Moretti, in particolare con Vincenzo Moretti (1835 – 1901) e il figlio Luigi (1867 – 1946).

Vincenzo lavorava presso la Compagnia Venezia Murano quando si pose l'obiettivo di riprodurre fedelmente le murrine di epoca romana rinvenute negli scavi archeologici aperti all'epoca; uno dei suoi primi risultati fu la creazione di canne mosaico (Fig. 15), utilizzate come base nella preparazione di spille e medaglioni e altri oggetti, realizzate tramite l'accostamento di un gran numero di canne semplici. La complessità dell'insieme che ne risultava era talmente precisa che superava la perfezione tecnica dell'intarsio nello stesso tipo di lavorazioni, e richiedeva una compatibilità quasi totale tra le diverse paste vitree utilizzate. La compatibilità tra vetri di composizione diversa è infatti uno dei problemi più importanti in ambito vetrario in quanto se una combinazione risulta non sufficientemente compatibile il vetro rischia di rompersi in fase di raffreddamento⁴⁵.

Vincenzo Moretti risolse questo problema sperimentando la compatibilità tra le diverse tipologie di vetro e realizzando nel 1873 il primo risultato dei suoi studi, una serie di riproposizioni romane di murrine a mosaico, alcune delle quali vennero anche esposte all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1878.

Successivamente il figlio di Vincenzo Moretti, Luigi, decise di cimentarsi nello stesso mestiere del padre, tenendo a mente però i ritratti in murrina realizzati da Giacomo Franchini; egli decise infatti di comporre una serie di ritratti, ma con una tecnica diversa: la composizione del disegno nel suo caso avveniva a freddo, e solo dopo interveniva il calore con la fusione dei vari elementi. Per preparare un passaggio di questo tipo accostava una moltitudine di canne monocromatiche sottili in un cilindro alto venti centimetri e largo dieci e legava il tutto con del filo di rame,

⁴⁵ G. Sarpellon, *Un epsilon piccolo a piacere: le murrine veneziane e i muranesi*, in *Matematica e cultura*, atti del convegno (Venezia, Università Ca' Foscari, gennaio 2005), a cura di M. Emmer, Milano, Springer, 2005, pp. 55-71, qui p. 67.

scaldando poi poco alla volta la forma che, alla giusta morbidezza, veniva infine tirata e allungata.

Con questa tecnica Luigi Moretti realizzò tra il 1888 e il 1894 una serie di ritratti tra cui il ritratto di suo padre (Fig. 16), di Vittorio Emanuele II, di Umberto I, di Garibaldi, di Papa Leone XIII, e dell'imperatore Guglielmo di Germania. Realizzò infine nel 1892 un ritratto di Cristoforo Colombo (Fig. 17) che l'anno successivo fu regalato dalla Compagnia Venezia Murano a tutti gli invitati in occasione dell'apertura del nuovo studio con fornace a Chicago.

Nel 1927 i nipoti di Vincenzo Moretti fondarono la Moretti Ulderico & C., rilevata poi da Carlo (1934 – 2008) e Giovanni Moretti (1940 – 2014) nel 1954 con la liquidazione del socio del padre e la fondazione successiva nel 1958 dell'azienda Carlo Moretti, tutt'ora attiva. I due fratelli inoltre introdussero tecniche nuove, come l'acidatura e la satinatura, e assunsero fino a un totale di quindici maestri nella loro piazza⁴⁶.

⁴⁶ È il minimo gruppo produttivo necessario per la realizzazione del vetro in una fornace, generalmente composto da quattro persone o ruoli: il maestro, il servente, il serventin e il garzonetto.

2.3 Salviati

Antonio Salviati nacque a Vicenza nel 1816 dove studiò fino a diventare avvocato come allievo di Valentino Pasini e Daniele Manin, lavorando e risiedendo a Venezia per quest'ultimo; nel 1859 fondò con socio Lorenzo Radi la ditta Salviati Dott. Antonio fu Bartolomeo presso il civico 731 del sestiere di Dorsoduro a Venezia, e, affascinato dai mosaici della basilica di San Marco, i quali versavano in stato di trascuratezza, decise di avvicinarsi alla produzione vetraria di mosaici e vetri di lusso.

Partecipò sia all'Esposizione di Firenze del 1861, nonostante i divieti delle autorità austriache, sia all'Esposizione Internazionale di Londra dell'anno successivo riscuotendo un ampio successo in quanto già in queste prime occasioni “dimostra di saper investire con audacia e lungimiranza denaro ed energie, accostando alla sperimentazione e alla realizzazione dei suoi vetri una particolare e innovativa attenzione a quello che oggi chiamiamo marketing”⁴⁷.

Anche a Salviati, come Zanetti e Colleoni, stavano particolarmente a cuore il destino e la conservazione dell'arte vetraria muranese, e ciò lo spinse ad avvicinarsi alla richiesta dell'abate e al sindaco tramite la donazione di diversi pezzi l'anno dopo l'apertura del museo-archivio. Egli inoltre prese tardivamente parte alla Prima Esposizione Vetraria del 1864 con un vaso in calcedonio decorato con filigrana d'argento, due mosaici (uno ritraente Tiziano e l'altro il Padre Eterno), una copertina per album con intarsi, un ripiano tondo e uno ottagonale per tavolini entrambi intarsiati, e due pressacarte, con una sostituzione all'ultimo del ritratto in mosaico di Tiziano con quello del principe Alberto d'Inghilterra.

Tuttavia a ridosso dell'inaugurazione Salviati si rese conto dell'importanza dell'Esposizione rispetto allo scarso numero di opere da lui selezionate, e decise quindi di scrivere alla Direzione chiedendo il permesso di aggiungere ulteriori elementi. La richiesta fu sicuramente accolta in quanto esiste un lungo elenco di vari tipi di opere sotto il nome di Nuovi oggetti esposti dal Salviati, 19 novembre 1864. Ma Salviati inviò successivamente un ulteriore elenco in data 15 dicembre 1864 corredato da un annuncio pubblicitario sulla Gazzetta Ufficiale di Venezia secondo la

⁴⁷ A. Bova, *Antonio Salviati e la rinascita del vetro muranese tra il 1859 e il 1877*, in *Vetri Artistici, Antonio Salviati 1866 – 1878, Museo del Vetro di Murano*, cit., pp. 133-156, qui p. 137

quale l'esposizione stessa fu prorogata per permettere al pubblico di osservare i nuovi vetri. Salviati aderì infine anche alla mostra viennese del 1865 e all'Esposizione Universale di Parigi nel 1867 con i suoi mosaici che gli valsero l'onorificenza di Cavaliere della Legion d'onore, una medaglia d'oro, tre d'argento e quattro menzioni d'onore.

Egli vinse poi con la Prima Esposizione un premio superiore alla medaglia d'oro grazie ad un mosaico monumentale, un successo che nel 1866 gli permise inoltre di aprire la propria produzione a Murano presso Palazzo Da Mula e la Società Anonima Salviati and Company Limited in collaborazione con alcuni soci inglesi. Inoltre nell'estate dello stesso anno Salviati inaugurò anche il primo negozio a Londra presso Oxford Street 431 per l'esposizione di copie di vetri antichi.

Nel 1867 il primo incarico importante acquisito da Salviati riguardava il restauro dei mosaici interni della Basilica di San Marco, contratto che lo autorizzò a staccare alcuni pezzi per poterli riconsolidare o sostituire del tutto; i pezzi sostituiti vennero poi venduti o dati in dono a studiosi, turisti o istituzioni come l'odierno Victoria and Albert Museum che possiede tutt'oggi un frammento proveniente dalla Cupola della Pentecoste⁴⁸. Quest'operazione ebbe sicuramente una forte risonanza positiva a livello commerciale per la sua attività, la quale aperta da poco poté dimostrarsi all'altezza di un incarico di queste proporzioni.

Inoltre nel maggio del 1868 Salviati presentò vari pezzi di carattere innovativo all'Esposizione Industriale Permanente di Palazzo Ducale tra cui un nuovo tipo di avventurina soffiata graffiata a fiamma e una nuova mescolanza tra l'opale, elemento restio alla mescolanza, e gli altri colori. Nello stesso periodo venne inaugurato anche il nuovo negozio di Salviati and Company Limited dalle Procuratie, dedicato ai mosaici e ai vetri soffiati.

L'anno successivo Salviati partecipò anche alla Seconda Esposizione Vetraria Muranese con una moltitudine di pezzi di generi diversi che fecero vincere diversi riconoscimenti ai suoi maestri vetrai, premiati anche alle esposizioni di Roma e Londra del 1870. I lavori della sua vetreria gli valsero ulteriori vincite sia

⁴⁸ *Mosaic*, in Victoria & Albert Museum; <https://collections.vam.ac.uk/item/O137814/mosaic-unknown/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

all'Esposizione Internazionale Marittima di Napoli che alle esposizioni di Trieste, Vicenza, Torino, Milano e Vienna, tutte del 1871.

Tuttavia nel 1877, dopo averne perso la direzione artistica, Salviati lascia l'azienda The Venice and Murano Glass and Mosaic Company Limited (ovvero la vecchia Società Anonima Salviati and Company Limited che nel 1872 aveva cambiato nome per via di dissapori con i soci inglesi) seguito dalle maestranze Barovier per fondare nuovamente la Salviati & C., dedicata alla lavorazione dei mosaici, più la Salviati Dr. Antonio, indirizzata alla soffiatura.

Nel 1878 entrambe le ditte diventate concorrenti, la Compagnia di Venezia e Murano guidata dagli inglesi, con direttore artistico Giovanni Castellani, e la neonata Salviati & C., parteciparono all'Esposizione di Parigi, dalla quale tuttavia Salviati ne uscì fortemente criticato in quanto le proposte presentate dalle due aziende risultarono estremamente simili.

Tuttavia sempre nello stesso anno la produzione di Salviati presentava tra le esposizioni locali e il Museo trentotto vetri soffiati ad uso antico tra i primi prodotti dall'officina più altri 504 creati negli anni successivi tra cui una riproduzione della *Coppa Barovier*, realizzata dai maestri Antonio Seguso e Leopoldo Bearzotti nel 1870 ed esposta anche a Parigi, e la copia della *Coppa Guggenheim* (Fig. 18), realizzata per la prima volta da Isidoro Seguso nel 1875 (poco dopo ripetuta da Giuseppe Barovier) e voluta in particolare dall'abate Zanetti, il quale aveva provato in precedenza ad acquistare l'originale da Michelangelo Guggenheim.

Tuttavia più volte Salviati non mantenne le promesse di consegna fatte a Zanetti perché considerando tutte le donazioni fatte al Museo esse risultano disomogenee in quanto sembrano appartenere a categorie diverse di produzioni: alcune sembrano essere arrivate da fondi di magazzino non più vendibili poiché fuori moda per l'epoca, altre sembrano essere state delle prime sperimentazioni di nuove tecniche, mentre solo una parte minore risulta essere l'esempio di abilità e raffinatezza ricercato dall'abate.

Salviati quindi occupa sicuramente un posto importante nella ripresa economica, culturale e sociale delle attività artigianali muranesi riguardanti la lavorazione del vetro: le sue scelte strategiche gli permisero di creare un'azienda fiorente in grado di ricercare il lusso, motivo per cui in occasione delle prime esposizioni internazionali

vennero creati per la prima volta anche dei veri e propri cataloghi di vendita che permettessero ai compratori di scegliere comodamente i pezzi da acquistare.

Il declino di Salviati iniziò nel 1883 con l'acquisizione delle sue fornaci da parte delle maestranze Barovier per mezzo di un contratto di fornitura esclusiva dei modelli a catalogo che rendeva Salviati di fatto solo un rivenditore e non più il produttore principale.

Antonio Salviati morì nel 1890, motivo per cui la sua ditta cambiò nome prima in Dott. Antonio Salviati & C., poi nel 1896 in Giulio Salviati & C., e infine rimase Salviati & C. s.n.c. fino al 1965; inizialmente l'azienda fu guidata dai suoi tre figli, Amelia, Giulio e Silvio, per essere poi presa in carico da Maurizio Camerino, il quale ne era già stato direttore generale in precedenza. Alla morte di Camerino nel 1931 subentrarono i figli Renzo, Mario e Olga i quali portarono le produzioni della vetreria alle Biennali di Venezia del 1932 e del 1934.

Durante la Seconda Guerra Mondiale la sede produttiva venne distrutta dai bombardamenti e fu ripristinata in seguito da Renzo Camerino che, grazie all'aiuto del neolaureato nipote Renzo Tedeschi, riavviò l'attività della fornace con una nuova aggiunta nelle produzioni che rese nota l'azienda a livello internazionale: le opere di illuminotecnica. Tra i progetti di questo nuovo settore vi sono installazioni come un lampadario di 22 metri di altezza per nove tonnellate di peso esposto presso la Camera di Commercio di Parma (Fig. 19), i controsoffitti per la sede dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale di Ginevra e per il Kowloon Hotel di Hong Kong, le vetrate dell'Aula Nervi del Vaticano e 12 lampadari di 11 metri di altezza per la sala dei concerti Tonhalle di Dusseldorf.

La Salviati partecipò nuovamente alle Biennali di Venezia nel 1958 e nel 1972, mentre nel 1962 vinse il premio "Compasso d'Oro" con il vaso *Marco* (Fig. 20) disegnato da Sergio Asti in seguito ai suoi studi sulle tecnologie connesse al vetro soffiato a bocca; il vaso infatti viene inizialmente formato all'interno di uno stampo di legno per poi essere deformato a caldo e a mano.

Recentemente l'azienda ha partecipato anche alla Milano Design Week del 2017 con un'installazione realizzata in collaborazione con il designer Luca Nichetto⁴⁹ e

⁴⁹ D. Dardi, *Luca Nichetto*, in "Domus", 06 aprile 2017; https://www.domusweb.it/it/interviste/2017/04/06/luca_nichetto.html [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

l'artista Ben Gorham dal titolo *Decode / Recode, Pyrae / Strata* presso lo spazio Ventura Centrale; la mostra era composta da due parti, una era formata da 53 totem in vetro soffiato illuminati e suddivisi in elementi modulari (Fig. 21), nell'altra invece erano esposte due strutture metalliche corredate da una moltitudine di lamine in vetro colorato appese al supporto (Fig. 22).

Nel 1959 inoltre la sede venne trasferita nella sua struttura attuale, Fondamenta Radi 16, mentre le ultime vicende amministrative della Salviati vedono la sua acquisizione da parte del Gruppo Ferruzzi nel 1987, la seguente cessione ad una società francese, e l'acquisizione finale da parte del gruppo Umana del quale fa tutt'oggi parte.

2.4 Barovier & Toso

Quando Salviati lasciò la The Venice and Murano Glass and Mosaic Company Limited nel 1877 portò con sé i maestri fratelli Giovanni e Antonio Barovier e i loro figli Benedetto, Giuseppe e Benvenuto, discendenti dal ramo di Girolamo Barovier (1766 – 1817) secondo le ricostruzioni degli alberi genealogici della famiglia realizzate da Luigi e Paolo Zecchin⁵⁰; i primi segni dei Barovier a Murano risalgono infatti al 1324 e indicano per la prima volta i fratelli Antonio e Bartolomeo Barovier come vetrai di mestiere, anche se viene considerato vetraio persino il padre Jacobello. Girolamo Barovier compare invece ad inizio Ottocento nel ruolo di maestro “ruer”, ovvero colui che realizza i “rui” o “rulli”, dei vetri da finestra rotondi plasmati per mezzo di una tecnica medievale, quasi in disuso nel XIX secolo, che consisteva nello stendere una bolla di vetro fuso per rotazione all’interno della fornace, ottenendo quindi una serie di tondi legati poi a piombo tra di loro.

Con il passaggio alla Salviati Dr. Antonio subentrò ad Antonio Barovier il figlio Benedetto, e nel 1883, con la cessione dei locali alla famiglia Barovier, Salviati si fece da parte mantenendo però l’esclusività sulle opere più importanti dei Barovier.

Riuscendo quindi a lavorare in autonomia, venne fondata la Fratelli Barovier, successivamente rinominata Artisti Barovier, di cui si ha testimonianza già nel 1878 grazie ad alcuni biglietti della società⁵¹, biglietti che raffigurano inoltre il palazzo dell’attuale fornace Barovier & Toso acquisito e restaurato nel 1886.

All’Esposizione vetraria di Murano del 1895, in occasione della prima Biennale di Venezia, gli Artisti Barovier presentarono fuori corso le coppe a spirale (Fig. 23), delle coppe molto leggere in vetro soffiato che poggiavano su uno stelo composto “da un filo vitreo avvolto a spirale, elastico e flessibile, tale da permettere leggere oscillazioni, con una chiara tendenza all’assimetria e con un’altrettanto evidente ispirazione al mondo della natura, abituale agli artisti dell’art nouveau”⁵². Questo modello rimase un caso isolato riguardante solamente l’esposizione del 1895, mentre risalgono allo stesso periodo anche le coppe dette *protolibellule* (Fig. 24), chiamate

⁵⁰ P. Zecchin, *Barovier: la più importante dinastia di vetrai muranesi*, in “Journal of Glass Studies”, 62, 2020, pp. 105-126

⁵¹ Questi biglietti pubblicitari vengono nominati sia da P. Zecchin che da D. Klein, e in particolare sono stati riportati in fotografia nel volume *L’arte dei Barovier vetrai di Murano 1866-1972*, p. 16.

⁵² D. Klein, *Prefazione*, in *L’arte dei Barovier vetrai di Murano 1866-1972*, a cura di M. Barovier, Venezia, Arsenale Editrice, 1993, pp. 9-25, qui p. 14.

così per via dello sdoppiamento dei manici in cristallo allargati in senso orizzontale che si attaccano alla bocca del vaso, insieme a vetri a murrina con motivi floreali e vegetali complessi.

Nel 1896 invece nacque ufficialmente la Artista Barovier & C. sotto il controllo di Giovanni, Benedetto, Giuseppe e Benvenuto Barovier in collaborazione con Antonio Camozzo, il quale tuttavia morì poco dopo nel 1898. In particolare Giuseppe (1853 – 1942) e Benvenuto (1855 – 1932) avevano un’ottima padronanza della lavorazione del vetro in quanto, grazie alle loro profonde conoscenze delle composizioni del materiale, erano in grado di eseguirne le tecniche più difficili.

In questo periodo i Barovier parteciparono alle mostre di Ca’ Pesaro con una serie di vetri murrini sin dal 1908 e 1909; in particolare nel 1913 scelsero dei vetri per decorare la sala destinata all’artista Vittorio Zecchin (1878 – 1947) e intitolata “Il giardino delle Fate” dove venne esposto un piatto con una murrina raffigurante un pavone variopinto (la “*murrina del pavone*”) realizzato da Giuseppe Barovier (Fig. 25). Questa murrina fu realizzata con una delle tecniche di lavorazione specifica più complesse, ovvero mediante la preparazione di canne singole, ognuna contenente una parte del disegno, saldate per riscaldamento partendo da un nucleo centrale fino al bordo esterno.

Sono collocate infatti nel 1913 anche le prime documentazioni riguardanti i vasi *a piume* (Fig. 26) in stile Liberty, decorati con disegni di piume ricavati applicando e facendo inglobare filamenti sottili di vetro nello strato esterno della parete del vaso.

Lo stesso anno realizzarono dei vasi e lastre in vetro mosaico disegnati da Zecchin e Teodoro Wolf-Ferrari (1878 – 1945) in occasione del Salone d’Arte di Windhager a Monaco, che riscossero un ampio successo, mentre l’anno dopo, nel 1914 esposero alla Biennale dei vetri murrini, realizzati sempre sulla base di disegni di Zecchin e Wolf-Ferrari, soprannominati *Barbaro* (Fig. 27) e *Bauta*.

La produzione dei vetri murrini continuò fino agli anni Venti con la creazione di forme sempre più complesse e soprattutto in associazione alle linee del ferro battuto del fabbro Umberto Bellotto (1882 – 1940) nel “connubio del ferro col vetro”; Bellotto possedeva una propria bottega chiamata la “Bottega del Mago” grazie alla quale poteva collaborare non solo con i Barovier ma anche con le maestranze Toso, partecipando inoltre alla Biennale del 1914.

Durante la Prima Guerra Mondiale la ditta si trasferì temporaneamente a Livorno per poter continuare a lavorare e a rifornire la Salviati e Maurizio Camerino, il quale andava personalmente sul luogo per poter ordinare i pezzi.

Nel 1919 Benedetto si ritirò, dopo la morte di Giovanni nel 1908, lasciando il controllo della nuova azienda Vetreria Artistica Barovier & C. a Benvenuto e Giuseppe con i rispettivi figli, Ercole, Niccolò e Napoleone. Giuseppe si ritirò invece negli ultimi anni Venti del Novecento e morì dopo Benvenuto (1932) nel 1942.

Nel 1927 Napoleone andò a lavorare presso Salviati (fondando nel 1933 la Artistica Soffieria e Vetreria Barovier Seguso e Ferro) lasciando Ercole e Niccolò alla direzione, che poco dopo rimase solamente nelle mani di Ercole, il quale aveva liquidato il fratello trasferitosi a Firenze e ripristinato l'azienda subito dopo la Guerra.

Ercole (1889 – 1974), divenuto quindi direttore artistico della ditta, continuò a sviluppare le tecniche principali della fornace tra cui prediligeva la murrina, raffinata da Giuseppe e Benvenuto nei decenni precedenti, e mantenuta nella tradizione fino alla fine della sua gestione nel 1972. Egli fu inoltre il primo della dinastia a non lavorare in fornace come maestro o designer ma come semplice ricercatore di nuovi modelli e miglioramenti tecnici accanto ad un maestro di fiducia, cosa che distinse i suoi modelli più per l'elaborazione del tessuto vitreo che per la forma dell'oggetto in sé.

La serie *Primavera* (Fig. 28) infatti risale al periodo di adesione all'Art Decò nel 1929, ed è costituita da oggetti, animali (Fig. 29) e vasi in vetro soffiato bianco con craquelures e filamenti neri derivato da una miscela particolare che successivamente non fu possibile ripetere, motivo del nome della serie. Questi pezzi vennero presentati sia alla Biennale di Venezia che alla Triennale di Monza e riscossero un ampio successo grazie all'effetto grafico di forte contrasto che si produceva tra il bianco del vetro e il nero dei filamenti.

Un'altra serie sperimentata poco dopo da Ercole Barovier fu quella del 1932 nominata *Acciaio*, vetri iridati dai riflessi e tonalità metalliche esposti alla Biennale del 1934.

Tra il 1935 e il 1936 invece produsse una serie di vetri con “colorazione a caldo senza fusione”, ovvero introduceva nel crogiolo della fornace alcuni elementi

colorati e non fusibili o che non facevano in tempo a fondere in modo da creare degli effetti coloristici all'interno della materia vitrea. Nacquero in quest'occasione le serie di *Crepuscolo* (tramite l'inclusione a caldo di lana di ferro all'interno di due strati di vetro), *Autunno gemmato*, *Marina gemmata* e *Laguna gemmata* (Fig. 30), elementi di vetro funzionali, pesanti e spessi dalle forme semplici, maculati e decorati in cristallo. Nel 1937 questi vetri vinsero anche il Grand Prix all'Esposizione di Parigi. Tra i pezzi che ottennero più successo nello stesso periodo ci sono inoltre i *Rostrati* (Fig. 31) del 1938 composti nello strato superficiale da grandi punte in rilievo che rifrangono la luce e brevettati, premiati inoltre con la medaglia d'oro alla Triennale di Milano e il diploma di medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Bruxelles; altre serie importanti furono i *Mugnoni*, gli *Anelli*, i *Zaffiro*, gli *Arabesco verde*, i *Medusa* e i *Vasi sommersi*, tutte dello stesso periodo.

Nel 1940 nacquero i *Rugiadosi*, una serie composta perlopiù da ciotole decorate da graniglia di vetro detta "rugiada" posta sulla superficie ancora molle in modo da produrre un effetto perlato, impreziosito poi dalla foglia d'oro; lo stesso anno crearono anche i *Groviglio*, formati da un grosso cordone vitreo a volte ritorto e percorso internamente da un filamento colorato e contrastante, e gli *Oriente* a canne di vetro policrome con foglia d'argento incrociate e "pettinate". Vi sono infine i *Rilievi aurati e argentati*, ciotole modellate a rilievo con motivi vegetali e floreali ricoperti in foglia d'oro o argento e uno strato di vetro trasparente.

Nel 1936 inoltre la Vetreria Artistica Barovier & C. si associò con la SAIAR Ferro Toso, all'epoca sotto la gestione di Artemio e Decio Toso, assumendo prima il nome di Ferro Toso Barovier & C., poi nel 1939 Barovier Toso & C., e infine dal 1942 ad oggi assunse il nome attuale di Barovier & Toso.

Con la Seconda Guerra Mondiale la produzione venne nuovamente bloccata, riprendendo però negli anni immediatamente successivi al Conflitto grazie alla rielaborazione e riflessione di Ercole Barovier sulla rivisitazione della tradizione muranese, sia dal punto di vista tecnico che formale. Appartengono a questi anni serie realizzate in tessuti vitrei preziosi come i *Murrino*, opere in ametista e acquamare decorate da riflessi dorati con le quali partecipò alla Triennale del 1948 vincendo la medaglia d'oro, e dello stesso periodo sono anche i *Damasco* e i *Corinto*; i primi rappresentano la fusione tra vetro murrino e vetro a fili, mentre nei secondi il

tessuto vitreo è formato dall'unione tra canne e fili vitrei. Queste tre tipologie costituiscono l'inizio della parte formale della ricerca di Ercole, sono seguiti infatti negli anni successivi da modelli che presentano tessere policrome, sezioni di canne a millefiori o forate e canne in lunghezza come motivi decorativi del tessuto vitreo; vi sono quindi i *Zebrati* (1949), i *Millefili* e *Pezzati* esposti alla Biennale del 1956 e costituiti dall'alternanza di tessere colorate e fili vitrei, i *Sidone* (1957), i *Parabolici*, i *Moreschi*, i *Tessere ambra*, i vetri *a spina* (1958), gli *Argo* (1959), gli *Alterni*, i *Dorici* (1960) e gli *Egeo* che fecero parte della XXX Biennale, gli *Intarsio* (1961), i *Caccia* (1962) a murrine concentriche, i *Siderei* (1966), i *Rotellati* (1970) e i *Neomurrini* (1972). Con la sperimentazione sempre più avanzata, invece, della tecnica della colorazione a caldo senza fusione ottennero produzioni ispirate a modelli "primitivi" come i *Cordonati Oro* (1950) composti da spesse costolature contenenti cordoni dorati, i *Barbarici* (1951) dalle forme e colori semplici di ispirazione archeologica, gli *Eugenei* (1951), i *Porpora* (1952), i *Neolitici* (1954), i *Diafani*, gli *Aborigeni* (1954), i *Nuragici* ispirati ai bronzetti sardi, e gli *Efeso* (1964) creati sui tratti dei vetri romani rinvenuti negli scavi archeologici, dai colori brillanti e dalle forme complesse.

Tutte queste produzioni, ispirate in gran parte all'arte antica, gli permisero di ottenere ampi consensi dalla critica sia in occasione della mostra del 1951 all'Angelicum a Milano sia durante le esposizioni del 1951 e 1956 al parigino Pavillon de Marsan.

Ercole Barovier morì nel 1974 dopo una produzione estremamente prolifica, intensa e innovativa per il panorama della lavorazione del vetro muranese, e lasciò la gestione dell'azienda al figlio Angelo (1927 – 2008), presente in fornace sin dal 1947 su progetti di design e illuminotecnica per grandi complessi edilizi nei quali prediligeva la tecnica della colorazione a caldo senza fusione. Egli ereditò la vena artistica dal padre lavorando sia in pittura che in vetro, e inventando nuove tecniche, in particolare anche il colore "glaucò", utilizzato nei vasi della serie *Picasso* del 1952. Allestiti invece presso una sua personale a Bevilacqua La Masa nel 1954 che presentava pitture ad olio, vi furono piccoli vasi in vetro chiamati *Morandiani*, i quali prendevano il nome dal noto artista italiano. Angelo continuò nel tempo a prendere ispirazione dal mondo della pittura in quanto nel 1969 creò una serie dedicata a

Victor Vasarely (1906 – 1997), fondatore del movimento dell’Op art, composta da un insieme vasi di carattere decorativo che presentavano grandi perle a murrine quadrate incastonate nel bordo tramite l’applicazione a caldo.

Nel campo della sperimentazione, sempre presso La Masa, presentò nel 1958 delle creazioni di tecnica nuova, la “vetropittura”, che consisteva nell’utilizzare pezzi di vetro di diverse grandezze e forme insieme a polvere vetrosa in un unico impasto applicato poi tramite colatura su una superficie solida.

Nello stesso anno produsse i primi *polivasi* e *trivasi* tra cui i *bivasi verticali* (1964 – 65) composti da due cilindri di altezze diverse che si affiancano a uno massiccio e decorato a murrina. Ideò poi i vetri *Cartoccio* (Fig. 32) nel 1968, una lavorazione che prevedeva la ripiegatura a caldo di lunghi tubolari in vetro soffiato all’interno di uno stampo, tubolari che assumevano quindi differenti tipi di forme a seconda della compressione; furono esposti sia alla Triennale delle Arti Decorative di Milano del 1968 che alla XXXVI Biennale di Venezia. Infine nel 1975 progettò i vasi e le coppe della serie *Graffio diafano*, nominati così per via della decorazione graffita in *Diafano bianco* a festoni, e realizzati nelle collezioni nel 1979.

Angelo morì nel 2008 chiudendo un importante periodo di intenso lavoro creativo che, sia da parte sua che di suo padre Ercole, portò la Barovier & Toso agli attuali livelli di eccellenza tecnica ed estetica.

Oggi l’azienda si concentra principalmente su opere di illuminotecnica che includono lampadari di vario genere e installazioni luminose, realizzazioni imponenti che vengono presentate ad esposizioni ed eventi come EuroLuce, Milano Design Week e Dubai Design Week, il Salone del Mobile e la Glass Week; questo importante successo a livello internazionale ha inoltre dato l’opportunità di aprire due nuovi showroom, a Milano nel 2020 e a Singapore nel 2021.

La miscela vitrea utilizzata attualmente è totalmente priva di piombo e arsenico per garantire la sicurezza dei maestri sul lavoro, e richiede un processo di preparazione e lavorazione molto lungo: la partìa⁵³ viene preparata nel pomeriggio in previsione del giorno successivo, cotta durante la notte e infine lavorata e fusa dal maestro durante

⁵³ Parte secca dell’impasto, preparata in questo caso a freddo mescolando specifiche sabbie e polveri in previsione delle preparazioni del giorno successivo.

la giornata seguente, con la rifinitura a freddo dei dettagli previsti nella terza giornata del ciclo.

Non mancano inoltre opere ideate con la collaborazione di designer contemporanei come Marcel Wanders, interior designer olandese con residenza ad Amsterdam, che realizzò per Barovier nel 2015 un lampadario, *Perseus* (Fig. 33), e delle lampade da tavolo, *Lust*; il lampadario è costituito da una serie di bracci disuguali sia in lunghezza che nella forma e nel colore, mentre le lampade da tavolo, composte da un pezzo unico di vetro, sono state pensate come degli scrigni che custodissero qualcosa di prezioso al loro interno. Le opere sono state realizzate sfruttando l'insieme delle tecniche vetrarie elaborate da Barovier & Toso reinterpretate e integrate allo stile contemporaneo del designer.

Infine altre collaborazioni vedono l'azienda impegnata nei progetti Bespoke, lavori particolarmente importanti per dimensioni e creatività, realizzati per Dolce&Gabbana Casa, Cartier e per il loro stesso Concept Flat milanese.

2.5 Venini

Il 5 novembre 1921 venne fondata la Vetri Soffiati Muranesi Cappellin Venini & C. con sede a Murano da Giacomo Cappellin⁵⁴ (1887 – 1968) e Paolo Venini (1895 – 1959), con la direzione artistica di Vittorio Zecchin, già ferrato nella progettazione di vetri. La ditta era nata però dal sodalizio dei due soci a Milano: Venini conobbe Cappellin dopo il suo rientro dal Conflitto Mondiale come ufficiale di artiglieria, e, grazie a lui e al suo negozio di antichità e vetri muranesi in via Montenapoleone, entrò in contatto per la prima volta con il mondo del vetro. Venini infatti, laureato in giurisprudenza, si era accostato ai primi studi di arte antica solo poco prima dello scoppio della Guerra.

La V. S. M. Cappellin Venini & C. riscosse fin da subito un buon successo a livello commerciale grazie alle esposizioni nazionali ed estere, come il Salon d'Automne, la Fiera Campionaria di Milano e la XIII Biennale, che consentirono ai direttori di vendere le loro composizioni soprattutto tra Venezia, Milano, Roma e diverse città europee come Parigi, dove era stato aperto un negozio nel 1922. Venini vinse inoltre nell'anno successivo il premio della Grande Medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Monza, ovvero quella che successivamente diventa la Triennale di Milano, dove lo stesso anno apre un nuovo negozio.

Riscosse un'immediata attenzione anche il *Vaso veronese* (Fig. 34) realizzato da Zecchin nel 1921, divenuto poco dopo simbolo dell'azienda; l'opera vitrea è stata presa dalla tela dell'*Annunciazione della Vergine* del Veronese, dal quale appunto il vaso prende il nome, e presenta una forma soffiata e bombata.

Nel 1925 parteciparono alla III Biennale, vennero esposti alcuni *Alberelli* di Zecchin alla Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes di Parigi, mentre il primo lampadario a trenta luci e decori a ricciolo vinse il premio del Grand Prix inaugurando la sezione produttiva di Venini dedicata all'illuminotecnica.

Tuttavia sempre nel 1925, a causa di dissapori tra i due soci principali, Cappellin lasciò l'azienda fondando una nuova ditta di sua direzione, la Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C., con la collaborazione di Zecchin e alcuni dei maestri vetrai dell'ex Cappellin Venini. A Paolo Venini rimasero negozi e fornace, motivo per cui

⁵⁴ R. Barovier Menasti, *Cappellin, Giacomo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani, 34, 1988; https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-cappellin_%28Dizionario-Biografico%29/ [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

decise di aprire anch'egli una nuova vetreria con otto maestri e due nuovi soci entrambi muranesi: lo scultore Napoleone Martinuzzi e l'ingegnere Francesco Zecchin. Per mantenere i rapporti commerciali instaurati in precedenza venne inoltre utilizzata la nominazione Vetri Soffiati Muranesi Venini & C.

La produzione di quegli anni propose sia modelli già utilizzati nella precedente collaborazione sia vetri di nuova elaborazione disegnati da Martinuzzi come i *trasparenti costolati*, i *pulegosi* e gli *opachi*; il tutto venne rafforzato nel commercio grazie alle partecipazioni espositive, ai contatti e ai frequenti viaggi di Venini dediti a promuovere l'attività e le sue opere. Di grande importanza fu inoltre il rapporto privilegiato con Gio Ponti (1891 – 1979), il quale grazie alla rivista Domus, fondata da egli stesso nel 1928, promosse ampiamente le produzioni vetrarie della V. S. M. Venini & C.

Nello stesso periodo si avviò anche un sodalizio artistico per la realizzazione di mobili e oggettistica d'arte moderna italiana tra Venini, Ponti, Tomaso Buzzi⁵⁵ (1900 – 1981), Emilio Lancia (1890 – 1973) e Michele Marelli dal nome Venini Arredamenti, poi mutato in Labirinto S.A., associazione dove Venini figurava come presidente per il numero rilevante di quote acquisite, mentre Ponti ne era il consigliere delegato. Allo stesso Venini fu poi affidata anche l'organizzazione commerciale grazie alla sua rete di punti vendita presenti in Italia e all'estero. Attraverso questa società commerciò ad esempio i primi esemplari di *lampade tubolari*, genere che si distaccava completamente dalla produzione muranese di quegli anni introducendola ad uno stile razionale moderno.

Nel 1932 però, in seguito al crollo della borsa di New York del 1929, la V.S.M. Venini & C. andò in liquidazione e i soci si separarono lasciando Venini alla direzione della Venini S.A., collocata nei medesimi spazi.

In vista delle esposizioni di Biennale del 1932 e Triennale del 1933, e quindi di un possibile rilancio su mercato, venne invitato a sovrintendere alla direzione artistica Tomaso Buzzi, grazie al quale il catalogo si arricchì di quattro particolari vasi incamiciati dalle forme ispirate all'arte antica e realizzati a più strati di colore con applicazioni in foglia oro, nominati *Laguna*, *Tramonto*, *Alga* e *Alba*. Come riporta

⁵⁵ *Tomaso Buzzi alla Venini*, cat. (Venezia, Le Stanze del Vetro, 14 settembre 2014 – 11 gennaio 2015), a cura di M. Barovier, 2014

Marino Barovier inoltre “si trattava di vetri destinati ad una produzione di piccola serie, che rispondeva ad un nuovo gusto “moderno” e che dimostravano ancora l’alto livello qualitativo della fornace, anche in tempi poco favorevoli”⁵⁶.

Poco dopo Buzzi si unì alla produzione di Venini anche l’architetto Carlo Scarpa, proveniente dal fallimento della ditta di Cappellin del 1932; la sua attività in vetreria durò fino al 1947 caratterizzando gran parte delle produzioni dell’azienda in maniera decisiva attraverso rivisitazioni di tecniche antiche e nuove sperimentazioni.

Le serie prodotte in quegli anni vennero poi presentate anche alle Biennali e alle Triennali dal 1932 al 1942 insieme ai vetri *diamante* di Venini, vasi di grosso spessore che presentano una particolare tessitura a nervature incrociate e con superficie bugnata, disegnati con l’aiuto di Scarpa dal 1934 al 1936. I *diamante*, o brillantati, sono solitamente incolori e prevedevano una lavorazione a caldo mediante l’uso di listelli di vetro a sezione triangolare abbinati ad appositi stampi che gli donano una forma contorta, deformata o polilobata.

Un’altra collaborazione importante iniziò nel 1936 con la ceramista svedese Tyra Lundgren (1897 – 1979) in occasione della Biennale di Venezia, sperimentazione che portò all’esposizione di alcuni suoi lavori vicino a quelli di Scarpa alla Biennale del 1938. Successivamente alcuni degli animali e delle foglie della Lundgren vennero illustrati nella rivista *Domus* del 1940 e commercializzati dal magazzino Nordiska Kompaniet il quale diede ampia diffusione ai lavori della Venini in area scandinava. Dopo la Guerra questa collaborazione, che si era interrotta, riprese con l’esposizione di alcuni suoi vasi e animali alla Biennale del 1948 presso il Padiglione Venezia, dedicato alla ripresa dell’artigianato nel periodo postbellico.

Infatti la stessa Venini s.p.a due anni prima dovette dedicare parte della sua produzione a bulbi da lampadina in modo da non cadere in fallimento, ma non perse l’occasione per far brevettare le produzioni in vetro a listelli (utilizzata per i *diamante*) e in vetro cordonato che costituirono la base dei lavori di illuminotecnica del periodo.

⁵⁶ M. Barovier, *Paolo Venini e i “suoi” vetri*, in *Paolo Venini e la sua fornace*, cat. (Venezia, Le Stanze del Vetro, 11 settembre 2016 – 8 gennaio 2017) a cura di M. Barovier e C. Sonogo, Milano, Skira, 2016, pp. 21-37, qui p. 24.

Nello stesso anno Fulvio Bianconi⁵⁷ (1915 – 1996), artista e designer, giunse alla Venini per ragioni di tipo commerciale e vi rimase fino a metà degli anni Cinquanta lavorando a stretto contatto con Venini, il quale aveva individuato in Bianconi un ottimo interprete per le creazioni dell'azienda. Alla Biennale del 1948 Bianconi allestì una serie di figurine in vetro tratte dalla Commedia dell'arte accanto ad alcune realizzazioni di Lundgren e Venini stesso, il quale per l'occasione aveva ideato dei piccoli obelischi in vetro. Gli *obelischi*, già proposti da Buzzi negli anni Trenta ma non eseguiti, vennero realizzati in diverse varianti negli anni Cinquanta dopo l'entrata in catalogo nel '48, e presentano generalmente una linea prismatica, quasi priva di base, accostata a colori tenui e delicati.

I vetri successivi ideati da Bianconi erano caratterizzati invece da un forte carattere cromatico e per questo divennero uno dei punti focali della produzione della fornace negli anni Cinquanta; il forte cromatismo si incrociava con linee irregolari e l'unione di tessere vitree in opere come i *pezzati* (1950 – 1954), o con l'applicazione di fasce vitree verticali (1950 – 1951) oppure orizzontali (1950 – 1956) inglobate nella parte esterna dell'oggetto.

Tra il 1949 e il 1950 nacque invece il *vaso fazzoletto* da un confronto diretto tra Venini e Bianconi, tipologia realizzata in diverse proporzioni, forme e colori che riscosse un ampio successo in quegli anni, e che venne presentata anche alla IX Triennale di Milano nel 1951, anno in cui un intero padiglione era dedicato al vetro di Murano. In quest'occasione Venini presentò anche una serie di vetri *zanfrici*, tra cui uno zanfrico monocromatico lattimo, messi a punto da lui e dai suoi maestri con uno sguardo di privilegio verso le tecniche di lavorazione storiche. Gli *zanfrici* prendono il nome dalla loro tecnica, la filigrana a retortoli, che a sua volta eredita il nome da Antonio Sanquirico, antiquario che nell'Ottocento commissionò un gran numero di oggetti realizzati con questo tipo di filigrana. La tecnica è quindi presente a Murano già dal XVI secolo e prevede l'unione eseguita a caldo di canne trasparenti a fili intrecciati, rielaborata da Venini in molteplici varianti di canne intrecciate.

⁵⁷ *Fulvio Bianconi alla Venini*, cat. (Venezia, Le Stanze del Vetro, 13 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), a cura di M. Barovier, 2015

Vi erano inoltre tra i vetri storici di Venini del periodo anche alcune produzioni del dopoguerra di Gio Ponti, dei servizi da tavola, una piccola serie di bottiglie e alcune lampade.

Altre collaborazioni importanti si instaurarono negli stessi anni: Eugène Berman (1899 – 1972), pittore e scenografo di origini russe, realizzò per la fornace un centrotavola intitolato *Le rovine*, composto di dodici pezzi in vetro trasparente iridato. Gli elementi vitrei che componevano quest'opera erano principalmente tratti dai temi presenti nelle sue opere grafiche e pittoriche e comprendevano soggetti come sirene, obelischi e vari elementi distorti. Lo stilista americano Ken Scott (1918 – 1989) disegnò invece una serie di pesci in vetro dalle tonalità accese e policrome date dalle tessiture in vetro incamiciato e decorato.

A metà degli anni Cinquanta la produzione della Venini si dimostrò fortemente influenzata dalle sperimentazioni del fondatore, il quale riprese la tecnica della filigrana a reticello per realizzare una serie di *zanfrici a reticello*, mentre riprese la tecnica del vetro mosaico per la creazione di *mosaici zanfrici*, in particolare utilizzando segmenti di canne di zanfrico lattimo “a rete” e canne policrome a “ballottini”. Fece ricorso al vetro mosaico anche nella serie dei mosaici a tessuti multicolore che presentavano motivi dalle forme organiche, esposti sia a Venezia che a Milano nel 1954.

Dal 1953 in poi la curiosità di Venini si rivolse anche al vetro murrino nella creazione di nuovi pezzi: attingendo al patrimonio muranese ottocentesco realizzò tessiture vitree dai motivi astratti, alcuni dei quali presenti anche nella produzione di Vincenzo Moretti. I primi lavori murrini di Venini vennero presentati dalla rivista *Domus* nel dicembre del 1953. Nel 1954 dei vasi con *murrine a mezzaluna* (Fig. 35) vennero presentati a Milano e Venezia, mentre le murrine successive, *trasparenti e semiopache* e *trasparenti a puntini*, vennero esposte alla Triennale del 1957.

Alcuni di questi modelli di murrine erano stati disegnati dal pittore Riccardo Licata (1929 – 2014), il quale collaborò con Venini dal 1953 al 1954 inserendo nei progetti delle sue murrine tratti della sua ricerca artistica sull'astrattismo; alcune delle sue realizzazioni vennero usate nello specifico per impreziosire altre produzioni della fornace, come ad esempio i *vasi ad incalmo*, presentati alla Biennale del 1956.

Alla stessa Biennale vennero presentate anche alcune lampade in vetro *opalino* ispirate alle linee nordiche, ma realizzate con tecniche e colori muranesi, create da Massimo Vignelli (1931 – 2014), presente in fornace dal 1953 al 1957 nella sezione dedicata all'illuminazione; anche queste furono documentate dalla rivista Domus. Vignelli realizzò anche un servizio da tavola in vetro a spicchi, una serie di oggetti per la casa in vetro e argento, e due lampadari composti da cinquantaquattro tubolari di vetro colorato collocati a spirale. Vignelli fu poi sostituito dall'architetto Tobia Scarpa (1935), figlio di Carlo Scarpa, che rimase in fornace fino al 1962 circa, anche dopo la morte di Venini, lavorando sulle tecniche esecutive e sulla ricerca materica. Di particolare importanza fu la serie degli *Occhi*, ispirata ai lavori murrini del padre precedenti alla Guerra; sono murrine particolari, dal centro trasparente e il bordo in pasta vitrea colorata o dalle tonalità accese, presentate alla Triennale del 1960 durante una mostra celebrativa in onore di Paolo Venini, scomparso l'anno precedente.

La fornace venne frequentata a metà del decennio anche dal designer americano Charles Lin Tissot (1904 – 1994), il quale, utilizzando vari tipi di canne, realizzò alcuni pezzi dalle spesse pareti in vetro incolore nelle quali vi erano inglobate delle canne a retortoli con andamento elicoidale.

Dello stesso periodo sono anche i vetri *incisi*, una produzione che riscosse ampi consensi anche a livelli internazionali, come nel caso dei vetri scandinavi, dove l'incisione divenne particolarmente fitta e rifinita.

Tuttavia nonostante tutte queste produzioni, l'attenzione di Venini verso il mosaico non sfumò, e nel 1957 realizzò le prime vetrate policrome composte da elementi di vetro mosaico insieme a sezioni di vetro monocromatico o "a pennellate" supportati da telai in metallo, una delle quali venne riprodotta in copertina dalla rivista Domus per il numero di agosto di quell'anno. Questo tipo di produzione che si avvicinava più all'architettura, in particolare all'ambiente milanese a cui Venini continuava a guardare, vide l'intervento diretto di architetti come Oscar Stonorov (1905 – 1970), Franco Albini (1905 – 1977) e lo studio milanese B.B.P.R.

Nel lavoro di Venini venne coinvolta anche la gioielleria grazie al designer norvegese Grete Korsmo (1917 – 2010), il quale creò con Venini una piccola serie di gioielli in vetro e argento, documentati da Domus nel 1959.

Paolo Venini morì nel 1959, sostituito alla direzione artistica da Ludovico de Santilliana, marito della figlia Anna Venini e docente universitario, il quale sviluppò ulteriormente la serie dei vetri battuti, risultato delle sperimentazioni in fornace di Carlo Scarpa, di cui vennero presentati i risultati alla stessa Triennale commemorativa del 1960.

Le tecniche lasciate in eredità dal fondatore di Venini sono numerose ed estremamente variegate; oltre a quelle precedentemente nominate infatti vanno ricordate le serie dei *pesanti* (1952), in vetro trasparente, monocromo e spesso, esposta alla Mostra storica del vetro muranese lo stesso anno, e i *diafani* (1956 ca.), sempre di grosso spessore ma definiti superficialmente da lievi molature realizzate a freddo.

La Venini ha inoltre inaugurato il suo spazio museale per esporre le collezioni d'archivio nel 2009, comprensivo di disegni d'artista originali, foto d'epoca e 5000 opere d'arte in vetro che includono anche prototipi e prove d'autore.

L'azienda ha infine collaborato con innumerevoli artisti e designer e partecipato ad eventi come la Venice Glass Week, Euroluce, la Design Week e il Salone del Mobile “dando vita ad opere inconfondibili capaci di fondere insieme i profondi saperi della tradizione con il fascino dell'estetica contemporanea”⁵⁸.

La Venini rimane quindi una delle principali attività vetrarie dell'isola grazie alla sua forte identità stilistica mantenuta nel tempo da frequenti e molteplici legami con gli artisti e da progetti innovativi e sempre fedeli alla visione del suo fondatore.

⁵⁸ S. Damiani, *Cent'anni di arte, bellezza e made in Italy*, in “Venini”; <https://www.venini.com/eu/it/la-storia/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

3. Il vetro come materiale contemporaneo

Prima di inserire il vetro come medium all'interno della visione contemporanea è necessario fornire uno schema di quelli che sono i dibattiti attorno ai materiali contemporanei in corso dall'inizio del XX secolo ad oggi; nonostante ci siano molteplici considerazioni generali, infatti di minor numero sono i discorsi di carattere accademico o critico che trattano in maniera approfondita l'importanza e il ruolo del materiale in un'opera scultorea d'arte contemporanea.

Jupp Ernst⁵⁹ concorda con le ricerche di Richard Riemerschmid e Johannes Itten sui materiali e sul loro rapporto con il creatore dell'opera nel dire che l'influenza tra forma e materia è reciproca (anche se Itten, a detta di Ernst, nei suoi studi successivi ha accantonato il discorso materico per trattare i problemi di quello formale).

Secondo però quanto riportato da Monika Wagner vi è un rapporto binario tra il materiale e la forma di un'opera⁶⁰, la quale vede il primo assoggettato e plasmato dalla seconda, unica portatrice della creatività dell'artista. Il materiale si colloca quindi in un limbo di ambiguità, dove esso è in un continuo divenire e mai definito completamente, qualcosa che non può essere quindi concepito senza la sua forma.

I concetti contrastanti di forma e materia hanno però origini antiche nel pensiero filosofico, in particolare aristotelico: la forma⁶¹ sarebbe la caratteristica intellegibile dalla quale derivano le proprietà di ogni singolo essere, costituito nella realtà dall'unione di questa con la materia, che ne determina la collocazione spazio-temporale. Ne consegue quindi che la materia racchiude la potenzialità dell'atto eseguito dalla forma, principio plasmante della realtà.

Questa gerarchizzazione di carattere accademico (riportata da Wagner in un'ottica femminista ed occidentale) sarebbe quindi il motivo per cui il materiale costituirebbe solo il sostrato passivo dell'opera, plasmato ed elevato dalla forma che rispecchia la mano dell'artista nell'atto rendendo di fatto il materiale arte.

⁵⁹ J. Ernst, *Naturale e non naturale nella materia*, in "La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda", 52-53, 1964, pp. 51-61, qui p.61

⁶⁰ M. Wagner, *Material* (2001), tr. ing. di K. Vanovitch, in *Materiality, Documents of Contemporary Art*, a cura di P. Lange-Berndt, London, Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2015, pp. 26-30, qui p.29.

⁶¹ *Forma*, in "Dizionario di filosofia", 2009;

https://www.treccani.it/enciclopedia/forma_%28Dizionario-di-filosofia%29/ [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

Nell'epoca in cui le accademie avevano il pieno controllo sulla formazione e la produzione degli artisti infatti i materiali utilizzati nella realizzazione delle opere dovevano essere nascosti e dissimulati, non visibili all'occhio dell'osservatore che invece doveva concentrarsi sull'opera. Vi era inoltre una forte gerarchizzazione anche nei generi dell'opera d'arte, che dal Rinascimento in poi vedevano il disegno al primo posto per vicinanza all'idea dell'opera, seguito dalla pittura e successivamente dalla scultura.

Ulteriore conferma della passività attribuita al materiale di un'opera si ha nella definizione stessa della parola "materiale" in quanto essa "può indicare un insieme di sostanze anche non omogenee, le quali abbiano in comune soltanto la destinazione a un'unica funzione"⁶² ovvero l'elaborazione della sua sostanza. Il materiale di un'opera risulta quindi essere il portatore delle informazioni che la riguardano.

Inoltre il significato di "materiale" è da distinguere da quello di "materia", di radici più antiche, e di "materialità", di coniazione più recente; la definizione di "materia" è vicina ancora ad Aristotele, e ancora una volta in contrapposizione alla forma, unica via per rendere la materia intellegibile⁶³, mentre "materialità" tende ad essere utilizzata in termini contemporanei per esaltare la contrapposizione alla complessità digitale odierna⁶⁴.

Tuttavia, come ricorda Petra Lange-Berndt, questi significati si moltiplicano in maniera esponenziale se si considerano molteplici situazioni globali⁶⁵, che coinvolgono di conseguenza lingue ed eredità linguistiche differenti; se guardiamo infatti al Gruppo Gutai, fondato in Giappone nel 1954 da Jirō Yoshihara (1905-1972) e Shōzō Shimamoto (1928-2013), nel loro Manifesto risulta evidente soprattutto il rapporto tra materia e spiritualità, un altro tipo di dualismo che tradizionalmente vede la prima, come nel caso precedente tra materia e forma, assoggettata alla seconda in maniera passiva; tuttavia nel loro Manifesto il Gruppo Gutai si esprime in termini completamente opposti rispetto a questo rapporto:

⁶² *Materiale*, in "Vocabolario Treccani"; <https://www.treccani.it/vocabolario/materiale/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

⁶³ *Materia*, in "Vocabolario Treccani"; https://www.treccani.it/vocabolario/materia_res-a194a59b-e09e-11eb-94e0-00271042e8d9/ [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

⁶⁴ P. Lange-Berndt, *Introduction // How to Be Complicit with Materials*, in *Materiality, Documents of Contemporary Art*, a cura di P. Lange-Berndt, London, Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2015, pp. 12-23, qui p. 12.

⁶⁵ Ivi, p. 14.

Nell'arte Gutai, lo spirito dell'uomo e la materia si stringono la mano. La materia non viene assoggettata dallo spirito. Lo spirito non forza la materia, non la subordina a sé. La materia rimane tale e, quando viene sollecitata, rivela le sue proprietà, comincia a raccontare la sua storia, a gridarla perfino. Infondere vita piena nella materia è un modo di infondere spirito nella vita. [...] Eppure nel passato non è dato di trovare esempi di creazione della materia per mezzo dello spirito.⁶⁶

Non sarebbe infatti in questo caso la materia ad essere creata dallo spirito, in quanto lo spirito stesso non ha la capacità di concepire la materia, ma sarebbe la materia a permettere un'elevazione della spiritualità, invertendo completamente il rapporto espresso in precedenza.

Tuttavia, secondo quanto riportato da Angela Vettese⁶⁷, i primi a considerare a livello teorico i materiali non tradizionali nella loro produzione furono i Futuristi, che nel 1912 con il Manifesto della Scultura Futurista redatto da Boccioni dichiararono che

la nuova plastica sarà dunque la traduzione nel gesso, nel bronzo, nel vetro, nel legno e in qualsiasi altra materia, dei piani atmosferici che legano e intersecano le cose. Questa visione che io ho chiamato trascendentalismo fisico (*Conferenza sulla Pittura futurista al Circolo Artistico di Roma; Maggio 1911*) potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti.⁶⁸

Con *trascendentalismo fisico* Boccioni intendeva che la scultura doveva “far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio”⁶⁹, poiché di fatto anche lo spazio possiede un ruolo fondamentale nei confronti della scultura contemporanea; essa infatti si espande e si evolve nell'ambiente circostante indirizzando il corso dell'arte verso l'installazione ambientale, esplodendo nello spazio ma legando allo stesso tempo elementi tra loro eterogenei⁷⁰. L'opera perde il suo limite e modella lo spazio interagendo con esso.

In questo testo viene inoltre introdotto un altro concetto fondamentale riguardante la materia delle opere d'arte, ovvero il polimaterismo, espresso nell' “affermare la necessità assoluta di servirsi di tutte le realtà per tornare agli elementi essenziali della

⁶⁶ J. Yoshihara, *Manifesto dell'arte Gutai*, in “shozoshimamoto.org”, 1957; https://www.shozoshimamoto.org/testi_critici/manifesto-dellarte-gutai-jiro-yoshihara/ [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

⁶⁷ A. Vettese, *Si fa con tutto, il linguaggio dell'arte contemporanea*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2010, p. 34.

⁶⁸ U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 1912.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ A. Vettese, *Si fa con tutto, il linguaggio dell'arte contemporanea*, cit., p. 70.

sensibilità plastica”⁷¹, e ancora nel “negare l’esclusività di una materia per l’intera costruzione d’un insieme scultoreo. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell’emozione plastica”.⁷²

Vengono prodotte in quel periodo quindi sculture come *Fusione di una testa e una finestra* (1912) (Fig. 36), scultura polimaterica di Boccioni che raffigurava la testa della madre dell’artista combinata con una finestra; si hanno infatti nella stessa opera materiali come il legno, il vetro, il gesso e addirittura una treccia di capelli. I piani dello spazio quotidiano si compenetrano ed entrano a far parte dell’opera insieme ad oggetti e materiali di uso comune, dando vita ad un bricolage⁷³ precario e deperibile. Questa tensione tra i materiali, il processo creativo, e il consumo dell’oggetto deperibile, è secondo Dietmar Rübel un indizio del fatto che la plasticità e la mutevolezza non sono più semplicemente rappresentate all’interno delle opere d’arte, ma hanno “permeated the materiality of art works [...] to soften up essential structures”⁷⁴, creando così una serie infinita di nuove possibilità.

Enzo Di Martino individua inoltre un altro testo caposaldo di questa rottura con il passato in Arturo Martini (1889 – 1947) con il suo scritto *Scultura lingua morta* del 1945⁷⁵; con questo libro Martini sancì infatti la fine della scultura nel suo scopo celebrativo, indicando i percorsi futuri che avrebbe potuto intraprendere questo genere artistico, a suo parere unico linguaggio espressivo ancora in grado di rapportarsi nella contemporaneità con gli spazi circostanti e l’architettura moderna.

Il rapporto dell’opera con lo spazio è importante anche in un altro manifesto, quello di Naum Gabo (1890 – 1977) e Antoine Pevsner (1886 – 1962); il *Manifesto del Realismo*, scritto nel 1920, si apre infatti in modo immediato affermando che spazio e tempo sono “the only forms where life is built, the only forms, therefore, where art should be erected”.⁷⁶ In particolare parlando della scultura al quarto punto del Manifesto enunciano il fatto che la scultura non è definita dalla sua massa, bensì

⁷¹ U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, cit.

⁷² Ibidem.

⁷³ A. Vettese, *Si fa con tutto, il linguaggio dell’arte contemporanea*, cit., pp. 25-31.

⁷⁴ D. Rübel, *Plasticity: An Art History of the Mutable* (2012), in *Materiality. Documents of Contemporary Art*, a cura di P. Lange-Berndt, London, Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2015, pp 94-103, qui p.97

⁷⁵ E. Di Martino, *Livio Seguso Sculture*, Conegliano, Grafiche Battivelli S.p.a., 2003, p. 8.

⁷⁶ N. Gabo, A. Pevsner, *Realist Manifesto*, 1920; <https://terezakis.com/realist-manifesto.html> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

dalla linea come direzione delle particelle nello spazio: “We disown, in sculpture, mass as a sculptural element. [...]. We thus restore to sculpture the line as direction, which prejudice had stolen from it. This way, we affirm in sculpture depth, the unique form of space”.⁷⁷

Le loro opere iniziarono così a muoversi nello spazio circostante descrivendo dei volumi virtuali, come nel caso della scultura *Costruzione cinetica*, realizzata dallo stesso Gabo tra il 1919 e il 1920, composta da una bacchetta metallica e un piccolo motorino che le permetteva di vibrare nello spazio.

Un ulteriore elemento in grado di interagire con lo spazio circostante introdotto in arte in quel periodo è il plexiglas, o polimetilmetacrilato, un materiale acrilico leggero e trasparente, sviluppato in ambito chimico industriale dal 1933 e scelto da artisti come László Moholy-Nagy (1895 – 1946) per opere che analizzavano il rapporto tra arte e tecnologia. Tra il 1922 e il 1930 Moholy-Nagy infatti utilizzò questo nuovo materiale come elemento mobile insieme al vetro e alcune forme in acciaio, montati su una struttura principale fornita di un motore e di lampadine elettriche che permettevano di ottenere un gioco mutevole di luci e ombre nell’ambiente circostante.

L’opera che ne risultò fu nominata il *Modulatore Spazio-Luce* (Fig. 37), e fu fondamentale nel suo rapporto con i nuovi media: venne infatti ripresa dall’artista con una macchina da cinepresa, insieme ai suoi movimenti luminosi, in un filmato del 1930 dal titolo *Lichtspiel: Schwarz-Weiss-Grau*, ovvero *Gioco di luce: nero, bianco e grigio*.

Inoltre questo tipo di dilatazione dell’opera scultorea nello spazio, secondo Vettese, è un recupero della tradizione più che un allontanamento da essa, in quanto le opere d’arte scultorea hanno sempre avuto lo scopo di modificare la percezione dello spazio a loro circostante⁷⁸, hanno sempre avuto un rapporto di carattere dimensionale con l’osservatore spingendolo e obbligandolo a muoversi nello spazio circostante per poter fruire completamente dell’opera.

Lo stesso Boccioni nel suo Manifesto ha proclamato “l’assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa. Spalanchiamo la figura e chiudiamo

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ A. Vettese, *Si fa con tutto, il linguaggio dell’arte contemporanea*, cit., p. 37.

in essa l'ambiente. Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sé e con leggi proprie.”⁷⁹

Nonostante quindi le prese di posizione di totale distacco e rottura con il passato presenti nei manifesti, l'opera sembra essere sempre stata legata alla tradizione e alla storia delle sue tecniche e dei suoi materiali; infatti come ricorda Wolfgang Kemp, riguardo al problema dei materiali in scultura contemporanea lo stesso Theodor Adorno ha dichiarato che “history has accumulated in them”⁸⁰, ovvero che i materiali hanno sempre avuto la loro storia e i loro usi storici ad un livello più ampio. E come scrive Herta Wescher, è quindi “l'Arte che si impadronisce di questi procedimenti” tradizionali rendendoli propri e imponendo “la propria caratteristica alle forme espressive specifiche, che danno il loro volto all'arte odierna.”⁸¹

In questo senso i materiali sono fermamente legati anche a coloro che li sanno tradizionalmente plasmare al di fuori della pura concezione artistica o dell'applicazione tipicamente tecnica e funzionale.

Nel caso specifico del vetro in arte contemporanea esso rimane intrinsecamente legato a chi lo sa lavorare, ovvero il maestro vetraio: egli è colui che possiede l'abilità manuale necessaria al fine di realizzare l'opera contemporanea, ma per poterla creare è fondamentale anche l'idea dell'artista, il quale tuttavia deve rinunciare a parte del controllo sull'opera, infatti molto raramente le due figure coincidono e spesso risultano anche fortemente contrastanti tra loro.

Insieme cercano di stabilire quindi un progetto nei limiti dell'attuabilità e delle abilità tecniche del maestro, il quale è anche la figura che incarna la tradizionalità delle tecniche di lavorazione del vetro, tecniche che ancora oggi in alcuni casi si ereditano da una generazione all'altra.

Il lavoro in fornace ha infatti radici antiche e importanti, legate anche alla forte appartenenza sociale ad un gruppo ristretto di persone in grado di fare questo mestiere, che nel Novecento è stato riqualificato e sviluppato grazie all'intrinseco interesse culturale. La componente umana in questo lavoro è infatti insostituibile, e il

⁷⁹ U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, cit.

⁸⁰ W. Kemp, *Wood – Figuring Problems of Material* (1976), in *Materiality, Documents of Contemporary Art*, a cura di P. Lange-Berndt, London, Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2015, pp. 35-38, qui p. 35.

⁸¹ H. Wescher, *Il materiale nell'arte ieri e oggi*, in “La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda”, 52-53, 1964, pp. 19-32, qui p.23

contatto umano all'interno di una piazza di una fornace è fondamentale; uno degli aspetti sociali più significativi del tipo di legame tra lavoratori della stessa piazza sta nel soprannome, solitamente assegnato per via di caratteristiche individuali. Inoltre come enunciato dalle parole del maestro Gianluigi Bertola, e riportato da Andrea Tosi e Antonella De Palma, "il nostro è un lavoro d'assieme per cui senza collaborazione e armonia non si giunge alla realizzazione di un buon pezzo."⁸²

La piazza della fornace è infatti divisa in molteplici ruoli, tutti perfettamente coordinati tra loro grazie all'antico fattore tradizionale, e collegati da dinamiche lavorative importanti che influiscono sul prodotto finale, il tutto regolato dall'autorità del maestro.

Se il prodotto finale in questione è poi un'opera di arte contemporanea tutte queste caratteristiche vengono evocate in essa contemporaneamente e mostrate in rapporto al nostro tempo, ed essendo questo caratterizzato da nuovi modi di vivere e di produrre, è quindi naturale ricercare nuovi modi di fare arte.

Vi è infatti una perdita di stabilità, una precarietà nuova nel XX secolo, dovuta in parte alle ultime scoperte scientifiche e tecnologiche, in parte all'eredità delle due grandi Guerre e in parte alla perdita del ruolo dell'arte in alcuni ambiti, come quello decorativo, quello celebrativo e quello descrittivo, dato dalla scoperta di nuovi mezzi di riproduzione.

In quest'ottica di precarietà il vetro rientra tra quei materiali utilizzati volutamente in quanto fragili ed effimeri, non duraturi poiché l'arte dalle nuove Avanguardie in poi non vuole essere necessariamente duratura. Le composizioni in vetro sono estremamente fragili una volta concluse e plasmate; il vetro è estremamente malleabile nei primi momenti di lavorazione, ma allo stesso tempo l'opera in vetro conclude in una rigidità assoluta, che, se scalfita, non può essere riparata.

Questo tipo di malleabilità iniziale consente al maestro di plasmare la materia a suo piacimento, ma allo stesso tempo questa plasticità è anche estremamente instabile; la mutevolezza di questo materiale lo rende in grado di compiere delle metamorfosi, e lo eleva ad agente attivo non statico all'interno del procedimento artistico; come

⁸² A. Tosi, A De Palma, *La memoria del vetro, Murano e l'arte vetraria nelle storie dei suoi maestri*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 93.

riporta Dietmar Rübel infatti “Mutability [...] is the active agent in this art of becoming”⁸³.

Questa dinamicità infonde quindi incertezza e discontinuità all’opera contemporanea, e la rende limitata nel tempo a discapito dell’Arte precedente che invece è fortemente legata al concetto di immortalità e atemporalità, un oggetto statico, immutabile e come tale mantenuto dalla etica conservativa che pone in primo piano la fruizione dei futuri osservatori. C’è stato quindi un cambiamento dei principi plastici che da duraturi, costanti nel tempo e tangibili, si sono orientati verso il deterioramento della materia fino alla pura immaterialità.

La permanenza di un’oggetto nello spazio e nel tempo viene inoltre subordinata da Rübel, attraverso le parole di Theodor Adorno, al concetto di proprietà, in contrasto con il consumo. Egli ricollega infatti questo cambio di paradigma da permanente a transitorio all’ambito sociale e alle teorie marxiste concludendo che, a causa della rivoluzione scientifica, i materiali sono stati studiati, compresi e rivalutati con un cambio di percezione a livello consumistico, fatto che stabilisce che “this is the moment when materiality becomes an event and obtains its own conceptuality”⁸⁴; ovvero il punto in cui la materialità di un’oggetto viene convertita al consumo a causa di questo trasferimento dall’ambito sociale a quello estetico (questo salto avrebbe quindi dato il via alla rottura tra forme d’arte tradizionali e non convenzionali, riflesso della struttura sociale sugli oggetti materiali). Per poterne capire il possibile utilizzo, un materiale deve infatti essere fonte di esperienza, l’osservatore deve entrare in contatto quotidianamente con esso per poterlo comprendere a fondo nei suoi usi; l’esperienza diretta lega quindi un materiale al suo tempo, e una nuova modalità di utilizzo permette alle precedenti applicazioni di riemergere dal passato nell’attualità in quanto, citando nuovamente Rübel, “Art does not crave meaning, but rather complicity and social use.”⁸⁵

Il vetro quindi ritorna nel presente contemporaneo grazie alle nuove fabbricazioni industriali, che lo rendono un materiale economico e funzionale alla vita quotidiana, ma soprattutto entra nella storia dell’arte grazie al periodo ottocentesco e

⁸³ D. Rübel, *Plasticity: An Art History of the Mutable* (2012), in *Materiality. Documents of Contemporary Art*, a cura di P. Lange-Berndt, London, Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2015, pp 94-103, qui p.94

⁸⁴ Ivi, p.96

⁸⁵ Ivi, p.99

novecentesco che vede la ripresa delle tecniche antiche, la valorizzazione della sua storia e l'esplosione di un'estrema creatività e dinamicità che lo riguardano, in particolare nell'isola di Murano. Il suo impiego in arte infatti può derivare da un approccio artigianale, come nel caso della vetreria veneziana, o industriale, come prodotto seriale utilizzato in ambito domestico o architettonico, ma rimane comunque collegato a ciò che sta dietro il suo limite.

La tipica trasparenza di questa materia è infatti la sua principale caratteristica concettuale in quanto pone la vista al di sopra degli altri sensi aprendo lo sguardo verso ciò che sta dietro il suo limite; il vetro è quindi in grado di interagire con l'ambiente esterno a seconda di quello che contiene o separa dall'osservatore.

Inoltre “la trasparenza, concretamente e concettualmente evidenziata dal vetro, mette in gioco, attraverso la distanza e la reciprocità che inevitabilmente crea tra le parti, la dialettica e lo scontro tra “vedere” ed “essere visti”⁸⁶.

La permeabilità del vetro alla vista stabilisce quindi un confine, un limite tra interno ed esterno che in questo caso è solo apparentemente fisso; a causa dell'elevata fragilità del materiale che costituisce la barriera, possono avvenire delle rotture più o meno violente che destabilizzano la situazione in maniera incontrollabile.

E come scrive Mario Codognato, qualsiasi tentativo di controllo su “gli esiti e gli effetti viene a significare un tentativo estremo di dominio sull'imponderabilità e il caos dell'universo da parte dell'arte e della scienza”⁸⁷.

Il vetro possiede quindi allo stesso tempo una storia antica, fatta di tradizioni e socialità, e un legame profondo con la condizione umana odierna in termini di fragilità, estremamente immersa nel caos visuale degli schermi digitali, anch'essi in vetro, una sottile finestra sul mondo attuale.

⁸⁶ M. Codognato, *La pura verità*, in *Fragile?*, cat. (Venezia, Le Stanze del Vetro, 8 aprile – 28 luglio 2013), a cura di M. Codognato, Milano, Skira, 2013, pp. 10-25, qui p.16

⁸⁷ Ivi, p.19

4. Casi di studio contemporanei

Verranno presi ora in considerazione alcuni casi di studio divisi in due gruppi, uno più collettivo riguardante le esposizioni contemporanee, e uno più personale riguardante alcuni artisti che hanno lavorato o che tutt'ora lavorano con il vetro nelle loro produzioni. Sono state considerate queste due tipologie di punti di vista per poter dare una visione il più completa possibile sulla percezione del vetro nell'ambiente contemporaneo, e del modo in cui questo materiale viene considerato nel panorama artistico.

4.1 Esposizioni

Le esposizioni d'arte costituiscono un momento importante per mostrare ufficialmente al pubblico ciò che è stato fatto fino a quel momento in materia artistica, sono un momento di raccoglimento ed analisi della situazione presente e delle sperimentazioni messe in atto, un istante per fare il punto della situazione. Nel XX e XXI secolo, oltre ad essere aumentate di numero in maniera esponenziale, sono diventate anche un modo in cui lo spettatore “[...] si spinge a capire sé stesso attraverso la messa in mostra dell'opera dei suoi contemporanei.”⁸⁸ Diventano quindi fondamentali per osservare l'influenza che le opere hanno sul pubblico e ciò che ne viene percepito; possono essere in questo senso considerate un medium a loro volta, una parte necessaria all'interno della ricerca artistica.

⁸⁸ P. Nicolini, *L'arte delle mostre*, in “Treccani”, XXI Secolo, 2010; https://www.treccani.it/enciclopedia/l-arte-delle-mostre_%28XXI-Secolo%29/ [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

4.1.1 Biennale di Venezia

In procinto della sua cinquantanovesima edizione d'Arte, la Biennale di Venezia è attualmente una delle istituzioni più importanti in ambito artistico contemporaneo, un banco di prova per innumerevoli artisti nazionali e internazionali che dal 1972 ogni due anni devono confrontarsi con un tema nuovo, diverso dal precedente. Essa suddivide le sue mostre per ambiti, dall'arte e l'architettura al teatro, al cinema, la musica e la danza, diffondendole su tutto il territorio lagunare attraverso eventi collaterali e principali, animando sin dal 1895 tutta la zona veneziana e limitrofa nel periodo di apertura.

Le sue radici però affondano fino al Settecento, secolo che a Venezia si concluse con la caduta della Serenissima e una conseguente forte crisi economica e commerciale che ridusse la città alla rovina e all'idea di mito. Quest'aura mitologica tuttavia la rese fonte di ispirazione per poeti e pittori europei che si recarono personalmente a Venezia per poterne attestare il fascino attraverso le loro opere; artisti come Corot, Renoir, Manet, Sargent, Monet, Byron e Turner visitarono la città nel periodo dei grand tour rendendola “[...] il luogo del sogno e della fantasia, lo spazio ideale dove le testimonianze clamorose dell'architettura sono viste come reperti concreti di un passato straordinario ed irripetibile”⁸⁹.

Questo nuovo tipo di attenzione turistica alla città rese inoltre possibile l'attuazione di un progetto che stabilì le fondamenta della Biennale odierna: molte città italiane infatti avevano già inaugurato diverse mostre d'arte nello stesso periodo di tempo, esposizioni incentrate sull'artigianato locale o regionale, e Venezia decise di seguirne le tracce.

Nel 1887 nella città lagunare si tenne quindi la prima grande mostra d'arte di carattere nazionale (a differenza delle altre esposizioni italiane) che comprendeva opere di scultura e pittura, posizionandole all'interno dei primi spazi espositivi temporanei allestiti presso gli allora Giardini Napoleonici del sestiere di Castello.

In seguito al successo di quest'evento il sindaco Riccardo Selvatico e alcuni intellettuali veneziani arrivarono a proporre l'idea di un'esposizione internazionale permanente a cadenza biennale. Inoltre, grazie alle visite continue degli artisti, potevano contare su un'ampia partecipazione.

⁸⁹ E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia, 1895-2003*, Moncalieri, Papiro Arte, 2003, p. 8.

Come riporta Enzo di Martino, il primo documento ufficiale che parla dell'istituzione di questa nuova iniziativa è un verbale del Consiglio comunale del 19 aprile 1893, dove il sindaco Selvatico si esprime positivamente nei confronti di questo nuovo progetto finalizzato alla beneficenza e alla pubblica utilità, nato in occasione del venticinquesimo anniversario di nozze dei regnanti d'Italia Umberto e Margherita di Savoia⁹⁰. Non fu dimenticato inoltre l'obiettivo di rilancio economico: l'esposizione andava infatti anche a favore della situazione culturale veneziana e del suo mercato artistico nato con i grand tour.

Il 30 marzo 1894, in seguito all'approvazione del Consiglio comunale, venne quindi istituita la Biennale di Venezia, e il 30 aprile 1895 venne ufficialmente inaugurata la I Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, con i due sovrani come ospiti d'onore. Il primo Comitato di patrocinio vedeva tra i suoi membri i francesi Gustave Moreau e Puvis de Chavannes, gli inglesi Brune-Jones e Leighton, e i tedeschi Liebermann e Schoenleber, tutti con la funzione di garanti internazionali; la commissione generale per l'organizzazione economica ed artistica comprendeva invece Bartolomeo Bezzi, Marius De Maria, Antonio Fradeletto, Giuseppe Minio, Emilio Marsili e Augusto Sezanne, quasi tutti pittori; il direttore amministrativo eletto fu Romolo Bazzoni, mentre il presidente di questa prima Esposizione fu invece il sindaco Riccardo Selvatico, affiancato da Antonio Fradeletto nell'incarico di segretario generale. La partecipazione fu ampia e internazionale per un totale di 285 artisti, di cui 156 stranieri, e 516 opere.

Il tutto si basava sul modello del Salon parigino, una struttura quindi controllata dalle accademie e dai professori di pittura e scultura, motivo per cui tante delle ricerche avanguardistiche del tempo non vi vennero esposte fino al primo dopoguerra.

Riguardo al vetro, la sua presenza si può rilevare sin dalla prima Esposizione Internazionale, sia come elemento decorativo di alcune sale che come parte non ufficiale della mostra, ovvero principalmente come evento a sé stante tenutosi a Murano. I primi vetri esposti infatti

“Erano opere di singoli artisti, pezzi unici d'autore, non a caso accolte alla manifestazione in un'epoca in cui sia la Secessione viennese che la Secessione monacense rifiutavano come inaccettabile la distinzione tra arti maggiori e arti

⁹⁰ Ivi, p. 10.

applicare, e grandi personalità dei due movimenti si interessavano alle tecniche artigianali.”⁹¹

Questo tipo di situazione, che associava piccoli gruppi di opere vitree più al nome del loro artista che alla vetreria dov'erano state realizzate, è rimasto immutato fino al Primo Dopoguerra; alle Biennali dal 1920 al 1930 infatti sono legati soprattutto i nomi di Umberto Bellotto, Ercole Barovier, Guido Balsamo Stella, Vittorio Zecchin e Napoleone Martinuzzi. In particolare, Bellotto, figlio di un fabbro veneziano, espose alle Biennali del 1914 e dal 1920 al 1924 una serie di lavori in vetro soffiato e murrina che presentano elementi di ferro battuto come parte integrante, realizzati con una tecnica inventata e brevettata dall'artista nel 1910 con l'architetto Cesare Aurienti⁹² e realizzati in collaborazione con la vetreria Barovier e Tosio, importanti per la novità di questo connubio, nonostante il ferro battuto costituisse la parte predominante dell'opera.

Ercole Barovier espose la sua serie di vetri *Primavera*, a Guido Balsamo Stella furono assegnate due vetrine nella zona della rotonda, mentre Vittorio Zecchin e Napoleone Martinuzzi presentarono alcuni dei loro vetri realizzati sotto Venini.

Nel 1932 tuttavia la situazione volse a favore dei vetrai e delle loro fornaci in quanto venne ufficialmente inaugurato il nuovo padiglione Venezia, realizzato dall'architetto Brenno del Giudice, all'interno del quale vi era la sezione centrale dedicata unicamente alle Arti Decorative. Questo evento stabilì un cambio di percezione importante in quanto dal ruolo assunto in precedenza dell'artista e artigiano dal gusto secessionista, si passò all'esposizione di pezzi di carattere seriale, disegnati e ideati da veri e propri designer con la collaborazione delle vetrerie.

Nello stesso periodo il vetro muranese è diventato anche soggetto di riviste d'arredamento come *Domus*, ponendo l'attenzione non solo sulla sua funzionalità ma anche e soprattutto sul carattere estetico di questo medium.

Alla XXVI Biennale del 1952 si tenne inoltre una Mostra Storica del vetro di Murano che esponeva l'evoluzione cronologica di alcuni pezzi simbolici delle tappe tecniche del vetro muranese nei secoli; gli oggetti furono divisi in tre gruppi

⁹¹ R. Barovier Menasti, *Il vetro alla Biennale*, in *Il vetro di Murano alle Biennali 1895-1972*, cit., pp. 9-12, qui p.9

⁹² *Bellotto Umberto*, in “Sistema Informatico Unificato per le Soprintendenze Archivistiche”; <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=55514> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

principali, corrispondenti a tre periodi di tempo differenti: dal periodo antico all'Ottocento, il cinquantennio tra 1900 e 1950, e i lavori inediti contemporanei.

La mostra però, secondo Giovanni Mariacher⁹³, presentava delle lacune evidenti: non solo era limitata per oggetti esposti, ma metteva anche a nudo il problema dell'origine del vetro veneziano senza dare una risposta precisa. Tuttavia quest'esposizione costituisce un evento fondamentale per comprendere l'importanza della produzione vetraria, il cui percorso può essere ricostruito.

Vennero quindi esposti in quest'occasione manufatti come la *Coppa Barovier*, insieme ad alcuni bicchieri provenienti da altri musei come il Museo di Firenze e quello di Colonia, un piatto raffigurante una dama del Museo di Trento, una *coppa amatoria* dipinta su lattimo e per ciò detta anche *porcellana contrafacta*, proveniente sempre da Trento, e una fiaschetta portatile dal Museo del Vetro di Murano raffigurante un amorino. Da questa fascia di opere appartenenti al XV secolo, tutte caratterizzate da forti cromatismi, si passa poi alla produzione in vetro cristallino e lievemente decorato: vennero presentate coppe svasate, piatti a costolature, un *cesendello* o lampada liturgica (Fig. 38) del Museo di Murano recante lo stemma di Tiepolo, e una fiasca in vetro bianco dal Museo Civico di Bologna che riporta gli stemmi di Sforza e Bentivoglio. Vi erano poi pezzi realizzati a vetro inciso, realizzati dalle fornaci, e a reticello bianco, inviati dal Museo di Murano, posizionati vicino ai *calcedonia*.

Per problemi di spazio espositivo c'è poi un salto cronologico fino al Settecento, rappresentato da figurine in pasta vitrea lavorate a lume, statuine di lattimo, e anche oggetti più funzionali come tazzine decorate ad imitazione della porcellana.

Successivamente del periodo di crisi a seguito della caduta della Serenissima, sono state esposte una serie di produzioni funzionali legate alla ripresa dal gusto boemo, importanti più per lo stile decorativo che per la trasparenza del vetro.

Seguono infine, in numero minore, i lavori più contemporanei del cinquantennio delle due Guerre, segnati nonostante tutto da un forte impeto creativo, e le produzioni successive delle vetriere più in vista nel panorama muranese.

⁹³ G. Mariacher, *La mostra storica del vetro di Murano alla XXVI Biennale*, in "Arte Veneta: rivista trimestrale di storia", 1952, pp.200-204

La Biennale infatti si interruppe a causa della tensione politica dal 1914 fino al 1920 e dal 1942 al 1948, con l'insediamento di Cinecittà ai Giardini, che divennero quindi Cinevillaggio fino alla primavera del 1945.

Parte di questo clima teso fu anche la conseguenza del Regio Decreto Legge del 13 gennaio 1930 richiesto a Roma dal vice segretario dell'epoca Antonio Maraini, decreto secondo il quale la Biennale divenne ente autonomo, spogliando effettivamente Venezia dei poteri decisionali e amministrativi riguardanti l'istituzione. A febbraio dello stesso anno il neopresidente della Biennale, Giuseppe Volpi, impose la presenza del sindaco all'interno del consiglio.

Nonostante quindi queste tensioni politico-amministrative (lo statuto del 1930 rimase in piedi fino al 1973), le ricerche degli anni dal 1900 al 1950 si caratterizzano in particolare per la suddivisione in due linee di azione: da un lato gli studi del Novecento vennero sviluppati in una sintesi più moderna e formale, dall'altro continuava il recupero delle tecniche in chiave moderna e contemporanea che portava all'elaborazione di nuovi modelli estetici.

Ma questo forte periodo creativo non durò a lungo, in quanto il decennio successivo degli anni Sessanta presentò al mondo vetrario una nuova crisi stilistica e formale; si era affermato in questo lasso di tempo un certo rigore formale accompagnato da sfumature cromatiche sobrie che puntavano ad “un rifiuto generalizzato della tradizione artigianale e decorativa”⁹⁴.

All'interno della Biennale tutto ciò si tradusse in una perdita graduale di posizione nei confronti degli altri generi espositivi, fino all'ultima partecipazione del vetro nel 1972, anno successivamente al quale tutte le arti decorative non vennero più presentate. A quest'ultima Biennale i vetri vennero inoltre spostati a San Basso in San Marco, relegati fuori dal Padiglione di del Giudice, per essere infine esclusi del tutto i due anni seguenti.

⁹⁴ R. Barovier Menasti, *Il vetro alla Biennale*, in *Il vetro di Murano alle Biennali 1895-1972*, cit., pp. 9-12, qui p.12

4.1.2 Glasstress

Adriano Berengo fondò nel 1989 Berengo Studio, una fornace muranese diversa dalle precedenti per finalità: essa infatti è dedicata alla produzione di vere e proprie opere d'arte realizzate in vetro di Murano grazie alla collaborazione tra maestri locali e artisti internazionali. Come lui stesso dichiara in occasione della prima esposizione di Glasstress nel 2009, l'idea di questo progetto è nata guardando al lavoro di Egidio Costantini⁹⁵ (1912 – 2007), fondatore nel 1950 del Centro Studi nell'Arte del Vetro di Murano, il quale “[...] had already begun this courageous enterprise, inviting great masters of modern art to the island of Murano and involving Peggy Guggenheim, the multi-faceted collector and patron, in his project”⁹⁶; secondo Berengo infatti è stato proprio Costantini ad abbattere definitivamente i limiti entro i quali il vetro veniva considerato tradizionalmente nella sua accezione decorativa.

I primi artisti ad unirsi al progetto di rivalutazione e sviluppo del vetro in arte contemporanea di Berengo furono Martin Bradley, Kiki Kogelnik e Koen Vanmechelen. La prima occasione espositiva si presentò nel 2009 in occasione della 53esima Biennale d'Arte di Venezia, dove il vetro non era più stato reintrodotta dal 1972; sotto la curatela di Laura Mattioli e Rosa Barovier Menasti venne allestita la prima esibizione di Glasstress presso Palazzo Franchetti, una struttura storica del XVI secolo in affaccio sul Canal Grande.

L'esibizione del 2009 vide tra gli artisti esposti figure come Jean Arp, Lucio Fontana, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Orlan, Giuseppe Penone, Lino Tagliapietra, Man Ray, Robert Rauschenberg e molti altri; le opere presentate rispettavano il tema della Biennale di quell'anno intitolata *Fare Mondi*, mondi nuovi che nel caso di Glasstress vennero realizzati dal contatto di questi artisti esterni al contesto muranese con il vetro nella creazione di opere quindi nuove, anche per gli artisti stessi, che dovettero ridefinire le loro procedure per poter entrare in contatto con questo nuovo materiale.

Glasstress divenne quindi presto un appuntamento fisso a cadenza biennale, presente come evento collaterale ad ogni Biennale d'Arte successiva, e dal 2011 in poi

⁹⁵ Egidio Costantini, in “Fucina degli angeli”; <http://www.fucinadegliangeli.com/biografia.html> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

⁹⁶ A. Berengo, *An Adventure in the art of glass*, in *Glasstress 2009*, cat. (Venezia, Palazzo Franchetti, 6 giugno 2009 – 22 novembre 2009), a cura di L. Mattioli Rossi, R. Barovier Menasti, F. Giubilei, Milano, Edizioni Charta, 2009, p. 1.

consolidò saldamente anche il suo forte carattere internazionale con la prima mostra estera *Glasstress Riga*, aperta dal 20 agosto al 11 dicembre 2011 al Latvian National Museum of Art “Riga Bourse”. L’esibizione di Riga venne poi succeduta da quelle di Stoccolma (curata da Adriano Berengo e Maria Wiberg, aperta dal 27 agosto 2011 al 15 gennaio 2012 presso il Millesgården Museum), New York (curata da Adriano Berengo, Holly Hotchner e David McFadden, aperta dal 14 febbraio al 10 giugno 2012 presso il Museum of Arts and Design), Beirut (curata da Adriano Berengo e Marco Berengo, aperta dal 16 luglio al 2 settembre 2012 presso il Beirut Exhibition Center), Boca Raton (curata da Kathleen Goncharov, aperta dal 31 gennaio al 2 luglio 2017 presso il Boca Raton Museum of Art), Ptuj (curata da Koen Vanmechelen, aperta dal 6 luglio al 9 settembre 2018 presso la Ptuj City Gallery) e San Pietroburgo (curata da Dimitri Ozerkov, Yelisei Zakharenkov, Olga Kozhura, aperta dall’11 settembre fino al 31 ottobre 2021 presso lo State Hermitage Museum). Questa diffusione e richiesta a livello globale ha sicuramente contribuito alla trasmissione di conoscenze e curiosità riguardanti il vetro di Murano, posizionando la Fondazione in un punto nevralgico della situazione del vetro in arte contemporanea, non solo italiana.

I contributi alla ricerca e studio su questo medium sono qui fondamentali, e vengono portati avanti principalmente con le esibizioni veneziane di *Glasstress*, che mantengono quindi il centro dell’attenzione: l’edizione del 2011, aperta al pubblico dal 4 giugno al 27 novembre 2011 e curata da Lidewij Edelkoort, Peter Noever e Demetrio Paparoni e il contributo di Bonnie Clearwater, venne realizzata in tre luoghi diversi ovvero Palazzo Franchetti, Wake Forest University / Casa Artom e infine lo Spazio Espositivo dello studio Berengo a Murano, ed ebbe come tema centrale il complesso rapporto che lega arte, design e architettura nella nostra epoca. Questo legame venne indagato anche in questo caso da un ampio numero di artisti, designer e anche architetti tra cui Zaha Hadid, Vik Muniz, Koen Vanmechelen, Monica Bonvicini, Jan Fabre, 5.5 designers e tanti altri per un totale di oltre sessanta partecipazioni⁹⁷.

⁹⁷ *Glasstress 2011*, cat. (Venezia, Palazzo Franchetti, 4 giugno – 27 novembre 2011), a cura di L. Edelkoort, P. Noever, D. Paparoni, Venezia, Marsilio, 2011

Nel 2013 invece Glasstress prese il titolo di White Light | White Heat, concentrandosi su due elementi fondamentali nel vetro, ovvero il calore e la luce; l'esposizione curata da Adriano Berengo e James Putnam aprì al pubblico dal 1 gennaio al 24 novembre sempre presso le sedi di Palazzo Franchetti e il Centro per l'Arte Contemporanea e il Vetro di Berengo, oltre all'aggiunta degli spazi della Scuola Grande della Confraternita di San Teodoro⁹⁸.

Dei 65 artisti partecipanti a quest'edizione non tutti avevano utilizzato vetro nelle loro opere in precedenza, così come nelle mostre precedenti, e si sono dovuti quindi confrontare con questa materia, e di conseguenza con il maestro vetraio, sia nelle sue fasi progettuali che creative.

Un'altra edizione importante di Glasstress fu Gotika del 2015, che vedeva la partecipazione non solo degli spazi espositivi della Fondazione presso Palazzo Franchetti e lo Spazio espositivo dello Studio Berengo, ma anche dello State Hermitage Museum di San Pietroburgo. La mostra era incentrata attorno al tema del Gotico, linguaggio internazionale per eccellenza, e alla contaminazione di idee e linguaggi medievali nell'epoca moderna, concetto ideato dall'allora direttore del Dipartimento di Arte Contemporanea dell'Hermitage Dimitri Ozerkov in collaborazione con Berengo.

Anche quest'edizione avvenne in concomitanza con la Biennale, tra il 9 maggio e il 22 novembre 2015, e vi parteciparono artisti quali Jake e Dinos Chapman, Tony Cragg, Olafur Eliasson, Jaume Plensa e Erwin Wurm, per nominarne alcuni, per un totale di cinquanta artisti invitati da più di venti nazioni diverse. Tutte le opere prodotte per l'occasione riflettono quindi sul tema del gotico e del medievale in rapporto alla cultura personale di ogni singolo artista. In più i lavori esibiti all'interno del nuovo spazio espositivo presso il Campiello della Pescheria a Murano sono stati tutti disegnati appositamente per dialogare con l'ex fornace all'interno del salone principale⁹⁹.

Alla quinta edizione nel 2017 Glasstress tornò nuovamente negli spazi di Palazzo Franchetti e dello Spazio Espositivo di Murano in occasione della Biennale, dall'11

⁹⁸ *Glasstress 2013*, cat. (Venezia, Palazzo Franchetti, 11 maggio – 26 novembre 2013), a cura di A. Berengo, J. Putnam, Londra, London College of Fashion, 2013

⁹⁹ *Glasstress Gotika*, cat. (Venezia, Palazzo Franchetti, 9 maggio – 22 novembre 2015), a cura di D. Ozerkov, A. Berengo, 2015

maggio al 26 novembre, combinando le opere di quaranta artisti, tra cui Ai Weiwei, Jake & Dinos Chapman, Abdalnasser Gharem, Ugo Rondinone, Sarah Sze e Loris Gréaud. La mostra del 2017 non presentò un tema particolare, ma si dispiegò nella classica formazione in cui l'artista, nuovo a questo materiale, deve imparare a rapportarsi con il vetro, imparandone le tecniche, le particolarità ma anche i limiti¹⁰⁰. Glasstress 2019 invece segnò 10 anni dalla prima mostra e 30 anni di vita dello Studio Berengo, motivo per il quale le opere esposte sono state selezionate dalle esibizioni passate ed esposte nello Spazio Espositivo dello Studio nell'isola di Murano, ripercorrendo la storia e il percorso di questo progetto.

I curatori e artisti Vik Muniz e Koen Vanmechelen hanno scelto per quest'occasione artisti come Ai Weiwei, Tony Cragg, Thomas Schütte, già presenti negli anni precedenti, ma non mancarono anche nuovi partecipanti come Prune Nourry, José Parlá e Xavier Veilhan¹⁰¹.

Gli artisti vennero invitati ad esplorare le potenzialità del vetro nello spazio e come questo influisce sulla percezione dello spazio stesso da parte dell'osservatore.

Accanto al filone principale di Glasstress sono state realizzate dallo Studio Berengo innumerevoli mostre di artisti singoli o in collaborazione con altri studi, come ad esempio l'esibizione "Glass to Glass" realizzata insieme allo studio londinese WonderGlass in occasione della Biennale d'Architettura del 2021; la mostra infatti unisce l'arte del vetro nella contemporaneità con le applicazioni del vetro nel design portato da WonderGlass, utilizzando sempre lo Spazio Espositivo situato dietro al Campiello della Pescheria a Murano.

Tra le ultime esibizioni costruite in uno spazio differente invece ci sono "Silicon Dioxide", una personale di Tony Cragg allestita al Museo del Vetro di Murano, e "Seduzione" di Koen Vanmechelen, le cui opere sono state posizionate nell'intreccio delle sale degli Uffizi di Firenze accanto a quelle della collezione permanente.

Durante questi anni Studio Berengo ha quindi ospitato più di trecento artisti da tutto il mondo in più di 28 esposizioni nazionali e internazionali, collaborando inoltre a molteplici installazioni site-specific per diverse realtà; impossibile nominare tutti i

¹⁰⁰ *Glasstress 2017*, cat. (Venezia, Palazzo Franchetti, 11 maggio – 26 novembre 2017), a cura di D. Ozerkov, H. Kempinger, A. Berengo, Milano, Skira, 2017

¹⁰¹ *Glasstress 2019*, in "Fondazione Berengo"; <https://www.fondazioneberengo.org/project/glasstress-2019/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

progetti all'interno di questo elaborato per la loro quantità e complessità, sia a livello organizzativo che creativo.

Certamente lo Studio e la Fondazione hanno contribuito all'inserimento e alla consacrazione del vetro nell'arte contemporanea a livello mondiale, toccando sicuramente i punti di discussione fondamentali di questo medium, non semplice da utilizzare per coloro che non ne hanno mai fatto esperienza prima nella loro carriera. La maggior parte degli artisti e designer invitati infatti non sono artisti del vetro, molti non l'avevano appunto mai utilizzato, e hanno tuttavia imparato ad osservare e progettare le possibilità del vetro a seconda del loro personale percorso artistico collaborando con i maestri della Fondazione, una collaborazione spesso turbolenta¹⁰² ma sempre fertile e ricca di spunti innovativi che si rinnovano ad ogni nuovo contatto.

¹⁰² *Intervista a Berengo per Sky Arte*, in "Fondazione Berengo/ Glasstress";
https://www.youtube.com/watch?v=2_xF_eHgOF4&t=478s [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

4.1.3 Venice Glass Week

Nata nel 2017 come evento trasversale che attraversa tutto il territorio della laguna veneziana, la Venice Glass Week è arrivata ad oggi alla sua quinta edizione, forte del successo degli anni precedenti. È stata ideata dall'organizzazione di più enti che abitano la città lagunare in maniera stabile dalla loro fondazione, istituzioni quali i Musei Civici di Venezia, Le Stanze del Vetro della Fondazione Giorgio Cini, l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti e il Consorzio Promovetro Murano, gestore del marchio Vetro Artistico®¹⁰³. La Glass Week nacque quindi con l'idea di promuovere l'arte e il commercio del vetro veneziano, conosciuto in tutto il mondo per le sue caratteristiche artigianali e la sua storia di origini antiche, per valorizzarlo e per omaggiarlo sia a livello locale che a livello internazionale.

Nel 2017 l'evento della Venice Glass Week è partito con più di 150 iniziative complesse e diversificate l'una dall'altra, dalle aperture speciali di mostre dedicate al vetro, a seminari di discussioni sui vari aspetti di questo genere di produzione, a proiezioni, fornaci aperte al pubblico e attività didattiche dedicate a tutte le fasce d'età.

In quell'anno la Glass Week si svolse dal 10 al 17 settembre e coinvolse più di cento realtà ed enti che lavorano con il vetro, nello specifico muranese.

Di particolare importanza furono eventi come la partecipazione del regista teatrale e designer Robert Wilson presso la mostra di Palazzo Franchetti con una selezione di opere in vetro create tra il 1994 e il 2005, curate da Jean Blanchaert e Noah Khoshbin in collaborazione con la Fondazione Berengo¹⁰⁴; l'artista arriva per la prima volta in Italia con queste opere ispirate all'isola di Murano e all'incontro tra Wilson e il maestro Lino Tagliapietra, il quale all'inizio degli anni Novanta si trovava spesso presso il CIRVA (Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts Plastiques) a Marsiglia. Infatti proprio presso questo centro per le arti plastiche Wilson iniziò a produrre le sue opere presentate durante la Glass Week del 2017, plasmate con vetro fuso che, una volta raffreddato, veniva lavorato nel suo strato superficiale con diverse tecniche.

¹⁰³ *Il marchio Vetro Artistico® Murano*, in "Consorzio Promovetro Murano";
<https://www.promovetro.com/il-marchio-vetro-artistico-murano/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

¹⁰⁴ *Robert Wilson in Glass*, in "Fondazione Berengo";
<https://www.fondazioneberengo.org/project/robert-wilson-in-glass/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

Il suo lavoro in vetro, così come nel teatro, prendeva ispirazione da forme geometriche, come ciotole, cilindri, cupole e piramidi invertite, abbinandole a colori specifici in modo da dare un senso di continua contraddizione, la stessa che vive nella trasparenza del vetro, pesante al tatto ma leggero allo sguardo.

Anche le Stanze del Vetro aderirono alla Glass Week con un progetto importante che diede vita all'esposizione *Vittorio Zecchin: i vetri trasparenti per Cappellin e Venini*, curata da Marino Barovier, affiancata dall'installazione site-specific *Qwalala*¹⁰⁵ dell'artista americana Pae White posizionata nel giardino antistante alle sale; si trattava di un muro in lingotti di vetro colorati e colati a mano dall'azienda veneta Poesia Glass Studio, posizionati in maniera curvilinea per settantacinque metri di lunghezza. La specificità di quest'opera sta nel fatto che ogni mattone è diverso dagli altri in quanto frutto delle manipolazioni artigianali che spesso avevano esiti imprevedibili, motivo per cui ogni lingotto contiene più sfumature di colori pur rimanendo trasparente. Ogni mattone presenta quindi un "caos contenuto" di possibilità, sistemate dall'artista in maniera che l'opera risulti un composto pittorico astratto da lontano e un complesso disegno da vicino. Nel progetto si uniscono inoltre anche ispirazioni antiche, per quanto riguarda i colori utilizzati, randomizzazione software per la selezione del percorso del muro, e ingegneria essenziale per le due singole aperture nel muro, il quale non rappresenta e non ricorda solo un segno di divisione ma anche lo scorrimento di un fiume. Il tutto è unito dall'interesse dell'artista verso il vetro come materiale da costruzione, pratico ma inafferrabile, tradizionale ma ideale nella produzione industriale; infatti l'opera è stata realizzata in collaborazione con lo studio ingegneristico schlaich bergemann partner dell'artista nel corso di un lungo periodo di studio.

Anche i Musei Civici di Venezia inaugurarono per questa Glass Week una serie di iniziative tra cui le mostre *Gaetano Pesce. Cinque tecniche col vetro*, curata da Gabriella Belli, Françoise Guichon e Chiara Squarcina, responsabile del Museo del Vetro, e la mostra *Dino Martens. Pittore e Designer*, curata da Chiara Squarcina. Entrambe furono allestite nello Spazio Conterie del Museo di Murano, dove nel giardino interno vennero inoltre anche presentati vari incontri a tema. L'esposizione

¹⁰⁵ *Qwalala*, in "Le Stanze del Vetro"; <https://lestanzedelvetro.org/mostre/qwalala-3/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

su Gaetano Pesce¹⁰⁶ volle mostrare le molteplici tecniche sviluppate nel linguaggio espressivo dall'artista stesso, architetto e designer, il quale ha sperimentato durante la sua carriera lavorazioni su ogni tipo di materiale; in particolare, riguardo al vetro egli sviluppò una forte passione per il processo di fabbricazione dell'opera vitrea elaborando anche una propria tecnica personale, esposta insieme alle tecniche tradizionali rielaborate sullo stampo contemporaneo.

La mostra su Dino Martens¹⁰⁷ invece diede al visitatore l'opportunità di entrare in contatto con la padronanza tecnica e scientifica di questo artista e designer veneziano del vetro, il quale si era trasferito a Murano negli anni Venti collaborando con la SALIR (Studio Ars et Labor Industrie Riunite) e la Salviati & C.; la sua meticolosità nel registrare tutti i passaggi eseguiti nel processo creativo gli permise di raggiungere una perfezione incredibile dal punto di vista tecnico.

Sempre in occasione della Glass Week al Museo del Vetro di Murano, venne anche annunciata l'acquisizione su donazione di 177 opere in vetro della Collezione Barry Friedman, tra cui i vetri firmati di alcune delle vetrerie e degli artisti più importanti del panorama veneziano e muranese come Scarpa, Zecchin, Buzzi, Bianconi, Barovier & Toso, Venini, Seguso, Cenedese e Salviati. La collezione venne poi esposta nel 2018 a cura di Chiara Squarcina sotto il titolo "The Barry Friedman & Venetian Heritage Collection"¹⁰⁸, al fine di aggiornare la collezione permanente del Museo e di presentare al pubblico una visione approfondita dell'evoluzione stilistica e formale dei vetri novecenteschi.

Inoltre i Musei Civici esposero nelle loro sedi anche altri artisti sia locali che internazionali: Federica Marangoni presentò al Museo del Vetro la sua opera *La Danza del Fuoco*¹⁰⁹, Michael Zyw con *Murano Triptych*¹¹⁰ e Sandra Fuchs con

¹⁰⁶ Gaetano Pesce, in "Museo del Vetro"; <https://museovetro.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/gaetano-pesce/2017/03/17128/cinque-tecniche-col-vetro/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

¹⁰⁷ Dino Martens, in "Museo del Vetro"; <https://museovetro.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/dino-martens/2017/03/17137/dino-martens-pittore-e-designer/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

¹⁰⁸ *The Barry Friedman & Venetian Heritage Collection*, cat. (Venezia, Museo del Vetro, 21 aprile – 19 agosto 2018), a cura di C. Squarcina, Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2018

¹⁰⁹ *The Venice Glass Week 2017 Federica Marangoni*, in "Museo del Vetro di Murano"; <https://museovetro.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/venice-glass-week-2017-federica-marangoni/2017/09/17490/venice-glass-week-2017-federica-marangoni-presenta-la-danza-del-fuoco/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

*Lagoon*¹¹¹ esposero presso la Casa di Carlo Goldoni, Tristano di Robilant con la mostra *Evento di Luce* e Domitilla Harding con l'esposizione *Vasi e Bottiglioni*¹¹² vennero presentati al Museo di Palazzo Mocenigo, e infine Maria Grazia Rosin espose presso la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro l'opera *Trifori e Bifori*¹¹³.

Anche il Comune di Venezia, in quanto promotore dell'evento, prese parte alla Glass Week con una mostra fotografica presso Palazzo Mula intitolata "Fragili memorie" che esponeva al pubblico gli scatti fotografici realizzati tra il 1957 e il 1962 da Luigi Ferrigno, chimico del vetro, all'interno dell'ambiente lavorativo delle maestranze.

Nel 2017 venne realizzata anche un'installazione dal titolo *Gold*, in omaggio all'oro utilizzato nella produzione muranese, presso La Fenice, nelle Sale Apollinee, in collaborazione con il Consorzio Promovetro Murano, una collaborazione importante che coinvolgeva più di venti fornaci muranesi con le rispettive lavorazioni.

Parallelamente a queste esposizioni si sono tenute inoltre una serie di conferenze riguardanti diversi aspetti, lavorazioni o caratteristiche del vetro; venne presentata ad esempio la sesta edizione delle Giornate di studio sul vetro veneziano, con tema principale la lavorazione della filigrana, tenutesi presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Tutt'ora questo è uno degli incontri più importanti a livello mondiale per gli studiosi del vetro, poiché sono presenti interlocutori esperti da tutta Europa e anche dagli Stati Uniti.

Ci fu anche un'altra conferenza importante che legava le realtà locali di imprenditori, organizzatori culturali, istituzioni e cittadinanza attraverso il dialogo e il confronto; si tratta dell'incontro "Vetro & Murano: dialoghi per un futuro imprenditoriale tra cultura, tradizione e innovazione" presso il dipartimento di Management dell'Università Ca' Foscari, dove nello stesso periodo vennero anche esposti i

¹¹⁰ *The Venice Glass Week 2017 Michael Zyw*, in "Casa Carlo Goldoni";
<https://carlogoldoni.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/the-venice-glass-week-2017-zyw/2017/09/17156/michael-zyw-murano-triptych/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

¹¹¹ *The Venice Glass Week 2017 Sandra Fuchs*, in "Casa Carlo Goldoni";
<https://carlogoldoni.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/the-venice-glass-week-2017-fuchs/2017/09/17152/sandra-fuchs-lagoon/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

¹¹² *The Venice Glass Week 2017 Domitilla Harding*, in "Palazzo Mocenigo";
<https://mocenigo.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/venice-glass-week-2017-harding/2017/09/17485/domitilla-harding/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

¹¹³ *The Venice Glass Week 2017 Maria Grazia Rosin*, in "Ca' Pesaro";
<https://capesaro.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/the-venice-glass-week-2017-rosin/2017/09/19122/maria-grazia-rosin-trifori-e-bifori/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

risultati del progetto Glass Matters | Innovation Through Technology che metteva a confronto la tradizione vetraria e la modellazione 3D.

Altre iniziative coinvolsero, e coinvolgono ancora oggi, ambiti come la musica, la poesia, la lettura di brani dal vivo, il cinema e le attività per bambini per offrire un rapporto con il vetro e Venezia a tutto tondo.

Come esposto nel comunicato stampa:

Il successo della prima edizione di The Venice Glass Week è stato totale e ha superato le nostre aspettative. Ci ha colpito l'entusiasmo con cui la Città di Venezia ha risposto in modo corale, propositivo e creativo al nostro appello [...] sia dal punto di vista dei soggetti che hanno aderito proponendo delle iniziative a tema, sia del pubblico che ha visitato con curiosità i tanti eventi in programma.¹¹⁴

C'è stata quindi una forte e decisa risposta all'esigenza di parlare e trattare questi temi di carattere sia tradizionale che contemporaneo a fini di riscoperta e valorizzazione del territorio; tant'è che la commissione organizzativa decise di realizzare l'evento a cadenza annuale.

L'anno successivo la Glass Week era ormai diventata un festival diffuso, essendo stavolta estesa anche alla terraferma veneziana, anche qui con mostre ed eventi ufficiali che permisero il dialogo, attraverso il vetro, tra le due aree geografiche del Comune di Venezia.

La Glass Week del 2018 si tenne dal 9 al 16 settembre con più di 180 iniziative e partecipazioni di diverso genere: non mancarono le partecipazioni delle sedi espositive principali come le Stanze del Vetro con la mostra "La vetreria M.V.M. Cappellin e il giovane Carlo Scarpa 1925-1931", e l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti con una nuova conferenza dedicata al "Vetro soffiato a stampo, mezza stampatura e applicazioni a caldo attraverso i secoli".

In più venne stabilita anche la sede ufficiale della Glass Week presso The Venice Glass Week HUB e Palazzo Querini, riaperto per l'occasione e dotato di un'installazione immersiva e site specific intitolata *Glass Archipelago* organizzata dal Consorzio Promovetro Murano.

Anche nel 2018 fu registrata un'ampia partecipazione con oltre novantuno mila presenze tra Venezia e Mestre, a riconferma del fatto che il rapporto con il territorio lagunare e la lavorazione del vetro di Murano rimangono dei fattori culturali

¹¹⁴ The Venice Glass Week, *Comunicato Stampa*, in "theveniceglassweek.com", 19 settembre 2017.

importanti e necessari all'interno dell'ambiente locale. A dimostrazione di ciò, tra il 2018 e il 2019 la Venice Glass Week è stata riconosciuta come uno dei Grandi Eventi dalla Regione Veneto.

Con l'edizione del 2019, tenutasi dal 7 al 15 settembre, inoltre venne introdotta la richiesta di presentazione di progetti specifici, elaborati appositamente per quell'occasione, e valutati dal comitato scientifico coordinato dalla storica del vetro Rosa Barovier Menasti.

Numerose anche in questo caso furono le partecipazioni, sia di artisti che di pubblico ed enti culturali, a esposizioni, conferenze, e altri progetti, per un totale di oltre centotremila visitatori. Grazie a questi dati il Comitato organizzatore poté quindi concludere che “[...] l'apporto dato da The Venice Glass Week al territorio cittadino, e in particolare all'isola di Murano, è vitale [...] in termini di innovazione, [...] di internazionalizzazione, [...] in termini di produzione”¹¹⁵.

Con il 2020 però l'evento, diffuso precedentemente a tutto il territorio comunale veneziano, dovette ridimensionarsi anche in modalità a distanza: oltre alle canoniche modalità venne sviluppato anche un programma digitale sponsorizzato e intitolato Conversations on Glass che si svolse sui canali social dell'evento dal 7 al 13 settembre.

Infine nel 2021 la Venice Glass Week alla sua quinta edizione dal titolo *#VivaVetro!* si è svolta dal 4 al 12 settembre con una piena ripresa degli eventi in presenza affiancati da quelli online sperimentati l'anno precedente, e quindi riconfermati.

Vanno ricordati quindi progetti digitali come Conversations on Glass by Apice, un ciclo di conversazioni in inglese dedicate al pubblico internazionale, e Kids' Programme by Artsystem, una serie di incontri formativi e didattici dedicati ad un pubblico più giovane.

Non sono mancati tuttavia importanti eventi in presenza come FRESH¹¹⁶, una mostra allestita presso la galleria Bel Air Fine Art che mette in contatto il vetro artigianale veneziano con il vetro artigianale finlandese tramite le opere, le conversazioni e le dimostrazioni in fornace di otto artiste: Camilla Moberg, Sini Majuri, Marja Hepo-

¹¹⁵ The Venice Glass Week, *Comunicato Stampa*, in “theveniceglassweek.com”, 14 ottobre 2019.

¹¹⁶ FRESH, *vetro contemporaneo finlandese*; <https://www.theveniceglassweek.com/it/listing/fresh-vetro-contemporaneo-finlandese-2/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

aho, Anna Schroderus, Helmi Remes, Anna-Kaisa Kukkonen-Madi, Paula Pääkkönen e Anu Penttinen.

Durante il periodo della Venice Glass Week sono stati inoltre conferiti tre premi: il Premio Glass in Venice alla sua nona edizione è stato vinto dall'artista Federica Marangoni, conferito alla carriera, e da Mauro Bonaventura, il Premio Fondazione di Venezia per The Venice Glass Week alla sua prima edizione per il miglior progetto del festival, e l'Autonoma Residency Prize alla sua seconda edizione.

In conclusione le esperienze e abilità che entrano in contatto tra di loro attraverso questa manifestazione diffusa sono molteplici e danno spunto ad altrettante sperimentazioni in campo artistico essenziali allo sviluppo e alla continuità della tradizionale lavorazione del vetro, scopo primario della Venice Glass Week.

4.1.4 Le Stanze del Vetro

Il progetto per lo spazio espositivo permanente delle Stanze del Vetro, collocato nell'isola di San Giorgio Maggiore, precisamente nell'ala ovest dell'ex Convitto, nacque grazie ad una collaborazione tra la Fondazione Giorgio Cini e l'organizzazione no profit Pentagram Stiftung nel 2012 con lo scopo di promuovere l'arte vetraria contemporanea dal Novecento in poi.

La Fondazione Giorgio Cini, fondata nel 1951 da Vittorio Cini in onore del figlio deceduto due anni prima, pone tra le sue finalità primarie la ricerca umanistica con scopi di recupero. Essa ha sede nell'isola di San Giorgio Maggiore, luogo che le attribuisce automaticamente un ruolo di carattere storico, esercitato inizialmente verso la risoluzione dei primi problemi del dopoguerra a Venezia, come sopperire alla mancanza di formazioni professionali e di mezzi e strutture dedicati alla ricerca e allo studio. Oggi la Fondazione possiede un catalogo inestimabile di testi letterari, artistici, musicali e archivistici, che le permettono di continuare nel suo obiettivo di diffusione della conoscenza anche a livello internazionale, grazie al fatto di essere uno dei centri di studio più importanti ad incrociare riflessioni attuali con i saperi di culture diverse; il tutto viene svolto con un occhio di riguardo per l'Isola di San Giorgio e per la sua valorizzazione.

La Pentagram Stiftung invece è un'organizzazione privata no profit fondata nel 2011 con sede a Coira in Svizzera, nata con lo scopo di promuovere lo studio e l'arte del vetro come medium contemporaneo, specialmente nel contesto veneziano. Questa fondazione si occupa inoltre di elargire fondi economici a quelle realtà contemporanee del vetro che non ne possiedono a sufficienza, in modo che possano mostrare il loro lavoro in maniera adeguata; ad esempio in occasione della Biennale del 2013 aiutarono a realizzare l'evento collaterale "In Grimani: Ritsue Mishima Glass Works" presso Palazzo Grimani.

Le Stanze del Vetro costituiscono quindi l'unione tra queste due organizzazioni, dedite alla promozione della cultura e alla valorizzazione della tradizione veneziana, grazie alle quali lo spazio espositivo viene dedicato ogni anno all'esposizione di mostre sia monografiche che collettive incentrate attorno al tema della riqualificazione del vetro; il loro obiettivo sta infatti nel riportare il vetro come materiale al centro del dibattito e della ricerca internazionale. Vengono quindi

organizzate tutta una serie di iniziative e attività dedicate allo studio di questo medium grazie al Centro Studi fondato nel 2012, instaurato all'interno dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Cini e provvisto di un archivio del vetro e di una biblioteca specialistica; il Centro riunisce ogni anno intellettuali e artisti da tutto il mondo con conferenze e seminari, elargendo anche delle borse di studio per coloro che risultino particolarmente interessati all'argomento.

Tutte queste attività sono inoltre organizzate da un comitato scientifico a cui partecipano Marino Barovier, Rosa Barovier Menasti, David Landau, Jean-Luc Olivié, Nico Stringa e Giorgio Vigna, con presidente in carica Luca Massimo Barbero.

Il programma espositivo delle Stanze del Vetro è infatti dedicato agli artisti e i designer che hanno dato i maggiori contributi in termini di innovazioni tecniche nel panorama muranese novecentesco; ogni mostra possiede quindi un catalogo realizzato in collaborazione con gli esperti del settore.

L'area espositiva, progettata dall'architetto newyorkese Annabelle Selldorf in collaborazione con Fabrizio Cattaruzza e Francesco Millosevich, è stata allestita in modo da poter essere riproposta per più esibizioni senza la necessità di modifiche importanti.

Le mostre si dividono su più generi espositivi: dalle monografiche dedicate ai personaggi più importanti nella progettazione e nello sviluppo delle tecniche, alle rassegne collettive dedicate alle scuole viennese e finlandese, fino alle esposizioni tematiche che vedono diverse figure di artisti rapportarsi con le stesse tecniche vetrarie. Vi sono infine anche due casi specifici di installazioni site-oriented collocate nel giardino antistante allo spazio espositivo; si tratta dell'opera *Glass Tea House Mondrian* (Fig. 39) di Hiroshi Sugimoto, installata dal 2014 al 2016, e del muro *Qwalala* di Pae White, allestito nel 2017 e rimasto visitabile fino al 2019.

L'opera *Glass Tea House Mondrian* dell'artista e fotografo giapponese Hiroshi Sugimoto è ispirata alla cerimonia giapponese del tè, ed è composta principalmente da due elementi, ovvero il cubo di vetro in cui si svolge la cerimonia e il giardino che ospita la struttura. L'installazione occupa uno spazio di quaranta metri di lunghezza per dodici e mezzo di larghezza, e invita il visitatore a percorrere l'area fino ad entrare nel cubo di vetro largo due metri e mezzo; il tutto è circondato da una

recinzione particolare, ispirata dal Santuario di Ise nella prefettura di Mie, ma realizzata con il legno di cedro della regione di Tōhoku al fine di supportare l'area distrutta dal terremoto e conseguente tsunami nel 2011.

È in vetro anche il mosaico della vasca d'acqua, realizzato in collaborazione con la Fondazione Bisazza, mentre il cubo di vetro, che concentra l'attenzione sulla cerimonia tradizionale al suo interno, è stato creato dalla Asahi Building-Wall Co. Ltd, azienda che si occupa principalmente di progettazioni e soluzioni ingegneristiche riguardanti strutture intere o componenti in vetro per architetture.

L'opera è quindi una commistione di artigianato del vetro e tecniche tradizionali con soluzioni architettoniche d'avanguardia, combinate tra loro attorno all'antica cerimonia giapponese del the, vissuta qui dal visitatore come un percorso spirituale.

Come già visto in precedenza, anche l'opera dalla forma di un muro-fiume *Qwalala* (Fig. 40) di Pae White è dedicata in una certa misura alla ricerca architettonica, in particolare costruttiva, incrociata però con le casualità della composizione di ogni singolo mattone.

Il dialogo del vetro con l'architettura è infatti fondamentale nel XX e nel XXI secolo, tanto che anche architetti come Carlo Scarpa si avvicinarono a questo materiale; a lui è stata infatti dedicata una mostra a cavallo del 2012 e 2013 presso le Stanze del Vetro riguardante la sua produzione sotto Venini (esposizione di cui si tratterà in seguito).

Sempre nel 2013 l'istituzione inaugurò anche la mostra *Fragile?*¹¹⁷ a cura di Mario Codognato, un'esposizione trasversale che raccoglieva in totale 28 opere in vetro di alcuni degli artisti fondamentali del nostro tempo, presentandole nel contesto della produzione vetraria veneziana. Dal confronto tra queste due realtà sono emerse le principali caratteristiche concettuali del vetro, come la sua trasparenza e la sua fragilità, che conferiscono a questo medium particolari e molteplici simbolismi metaforici.

A questa mostra quindi più tematica, ne seguirono altre che si concentrarono invece su filoni di produzione a carattere internazionale, come nel caso del vetro finlandese, austriaco e americano, e su singoli artisti, tanti dei quali trattati in rapporto alla loro

¹¹⁷ *Fragile?*, cat. (Venezia, Le Stanze del Vetro, 8 aprile – 28 luglio 2013), a cura di M. Codognato, Milano, Skira, 2013

produzione sotto Venini; i cataloghi dedicati alla fornace di Venini spaziano da Carlo Scarpa e Napoleone Martinuzzi, due delle principali personalità dello stile Novecentesco, ad artisti come Tomaso Buzzi, Fulvio Bianconi, Vittorio Zecchin, Thomas Stearns, Tapio Wirkkala, Toni Zuccheri, e infine lo stesso Paolo Venini.

La produzione novecentesca e contemporanea dell'azienda viene quindi trattata in maniera approfondita nelle sue varie collaborazioni, ricostruendo l'evoluzione dello stile Venini attraverso gli occhi e le opere dei suoi artisti. Dal confronto di questi artisti nazionali e internazionali con il panorama veneziano emergono quindi esperimenti e forme nuove che arricchiscono l'estetica muranese dell'azienda aprendo di volta in volta le porte a nuove vie espressive.

4.1.5 Vitrea

Le esposizioni dedicate al vetro non si esauriscono però nell'ambiente veneziano, come dimostra l'evento realizzato dalla rivista *Mestieri d'Arte & Design. Crafts Culture* della Fondazione Cologni in collaborazione con la Triennale di Milano, ovvero il progetto "Vitrea. Vetro italiano contemporaneo d'autore curato" nel 2021 da Jean Blanchaert, critico, curatore, gallerista e artista. L'esposizione si è tenuta dal 5 maggio al 22 agosto 2021 presso gli spazi della Quadreria della Triennale presentando al pubblico un totale di 60 vetri d'autore realizzati da 36 artisti, artigiani e designer, sia italiani che stranieri, per una moltitudine di sguardi e approcci diversi tra loro verso questo materiale.

Vitrea è un progetto promosso dalla Fondazione Cologni, un'istituzione privata e non profit nata a Milano nel 1995 da Franco Cologni, l'attuale presidente, con lo scopo di promuovere e far rinascere i mestieri artigianali e d'arte che rischiano di scomparire; tra questi infatti anche l'artigianato del vetro che negli ultimi secoli ha subito più periodi di crisi.

La mostra è stata appunto organizzata negli spazi della Triennale, in modo da concedere a questo settore artigianale d'eccellenza una degna piattaforma: la Triennale non è infatti nuova all'esposizione di opere in vetro, nel 1930 infatti si tenne una Mostra del vetro antico (Fig. 41) che univa nella stessa sala una serie di vetri egizi, fenici, preromani, romani e paleocristiani, oltre alla consueta presenza di manufatti vitrei nella galleria appositamente dedicata, che quello stesso anno esponeva al pubblico anche i pezzi della collezione Primavera di Barovier (Fig. 42) e parte della produzione di Napoleone Martinuzzi con Venini (Fig. 43).

È inoltre da ricordare anche il Padiglione del vetro (Fig. 44) inaugurato in occasione della IX Triennale del 1951 dell'architetto Roberto Menghi, un edificio di forte impatto nel legame tra il vetro e l'istituzione della Triennale, un padiglione che, ad avviso del Presidente della Triennale Milano Stefano Boeri e del Public Program Head Curator Damiano Gulli¹¹⁸, sarebbe un perfetto punto d'incontro tra le riflessioni di Walter Benjamin sui *Passages* parigini e gli studi di Paul Scheerbart ne *L'architettura di vetro*. Anche in quest'occasione Venini e Barovier & Toso esposero

¹¹⁸ D. Gulli, *La materia e l'uomo*, in *Vitrea. Vetro italiano contemporaneo d'autore*, cat. (Milano, Triennale, 13 aprile – 13 giugno 2021), a cura di J. Blanchaert, Milano, Triennale, 2021, p.7

alcuni vetri, in particolare alcuni pezzi di Fulvio Bianconi realizzati presso la fornace di Venini.

Entrambe queste manifatture muranesi sono poi tornate in Vitrea con altri artisti: Barovier & Toso ha esposto il lampadario *Perseus* (Fig. 34) di Marcel Wanders, mentre Venini ha portato *Fuochi d'acqua* dell'artista Giorgio Vigna, un'opera che ritrae un vaso con dei fiori di vetro soffiato su steli di rame, il tutto in vetro trasparente; l'opera di Vigna si concentra in particolare sull'interazione tra gli elementi poiché in quest'opera "Il processo di trasformazione del vetro è colto nel suo stato iniziale, prima che vi intervengano i virtuosismi della lavorazione e delle forme. [...] Il progetto non si ispira alle forme naturali dei fiori, ma solo all'osservazione delle varie fasi di lavorazione del vetro"¹¹⁹ focalizzando quindi l'attenzione sul metodo piuttosto che sul soggetto, rappresentato qui in maniera semplificata, quasi minimalista, senza colori né forme dettagliate.

Tra le opere esposte ci sono anche un'installazione e un'opera del maestro Lino Tagliapietra, una delle figure più importanti nell'artigianato del vetro contemporaneo, nato nel 1934 a Murano e già apprendista allo studio del maestro Archimede Seguso all'età di 11 anni. Diventato maestro all'età di 21 anni, il suo contributo è stato fondamentale per avvicinare gli americani alla tecnica del vetro, visitò infatti Seattle nel 1979 dove insegnò l'arte vetraria agli studenti della Pilchuck School, cosa che lo rese un maestro a livelli internazionali permettendogli di esporre in tutto il mondo le sue opere. Oggi continua a frequentare entrambi gli ambienti di Seattle e Murano portando avanti la sua ricerca e le sue sperimentazioni, due delle quali esposte appunto a Vitrea.

Medusa e *Laguna* sono state realizzate entrambe dal maestro-artista con la tecnica del vetro soffiato e molato¹²⁰, ed entrambe hanno dei nomi che richiamano l'elemento acqueo in particolare veneziano e lagunare; *Medusa* è una sfera di vetro giallo che attira lo sguardo dell'osservatore sui suoi disegni a raggiera in filigrana dalla forma circolare che si diffondono negli intagli di tutta la superficie, mentre *Laguna* è un'installazione sospesa di cinque strisce di vetro curvo e colorato di

¹¹⁹ *Fuochi d'acqua*, in *Vitrea. Vetro italiano contemporaneo d'autore*, cat., cit, p.56

¹²⁰ La molatura o *moladura* del vetro è una tecnica utilizzata nella fase finale di lavorazione di un vetro, e consiste nel levigare e lucidare un pezzo per mezzo di ruote o mole di gradazioni abrasive diverse.

diverse tonalità che ricorda il volo dei tipici gabbiani veneziani sul paesaggio lagunare.

Ha partecipato a Vitrea anche la fornace di Studio Berengo con un'opera dell'artista Chiara Dynys: *Enlightening Books* è un'installazione di undici libri in vetro opalino sabbiato e dipinti a mano con sfumature di bianco diverse e in alcuni casi illuminati internamente, simbolismo di come per l'artista alcuni libri illuminino letteralmente la vita rimanendo impressi nei pensieri e nell'esistenza di chi li legge.

Un'altra partecipazione importante alla mostra è data dalla presenza dell'artista Federica Marangoni, che lo stesso anno ha vinto il premio alla carriera Glass in Venice in occasione della Venice Glass Week, e che qui si propone con l'opera *Il libro d'oro / miracolo dell'oro*; la creazione raffigura un libro dal colore ambrato e trasparente, aperto e visibilmente utilizzato, che per l'artista simboleggia i pensieri come fonte inesauribile di conoscenza e la memoria come parte fondamentale della vita. I temi principali della produzione di Marangoni ruotano infatti attorno all'interazione con la luce e la trasparenza, spesso associati in lei a medium come vetro e neon, utilizzati anche contemporaneamente.

Infine anche lo stesso artista e curatore di Vitrea, Jean Blanchaert ha esposto un'opera dal titolo *After&Before*, realizzata in vetro massello (o massiccio) lavorato a mano e a caldo, e raffigurante una coppia di ippopotami innamorati, due delle tante sculture con soggetti faunistici create da Blanchaert in seguito alla sua pratica e specializzazione nella tecnica.

Vitrea quindi incrocia una moltitudine di esperienze diverse e spesso caratterizzate da mille sfaccettature e percorsi di vita che tuttavia si incrociano nell'arte del vetro contemporaneo, un campo che si è dimostrato estremamente aperto e propenso alle novità e alle nuove sperimentazioni concettuali, a dimostrazione del fatto che la tradizione rimane per sempre legata alla vita umana.

4.2 Artisti

Di seguito vengono esposti alcuni *case studies* selezionati di sette artisti locali, nazionali e internazionali che hanno avuto o hanno tutt'ora a che fare con il vetro nelle loro opere d'arte contemporanea. Alcuni più di altri hanno potuto e voluto interagire con questa materia estremamente complessa, evidenziandone i diversi aspetti in armonia con il proprio processo creativo. Questa breve rassegna punta quindi al confronto di esperienze profondamente diverse l'una dall'altra per trarre una visione più sfaccettata e completa possibile sull'uso di questo materiale in ambito contemporaneo.

4.2.1 Marcel Duchamp

Nato nel 1887 a Blainville, Rouen, Marcel Duchamp è una delle figure più importanti per l'arte contemporanea, ideatore dei ready-made e degli assemblaggi, autore di opere di rottura e volutamente provocatorie verso il pubblico accademico.

Dalla pittura fauve, al cubismo, dadaismo e surrealismo, fino all'arte concettuale, i suoi lavori toccano le corde fondamentali del suo tempo rendendolo un punto di riferimento per l'arte del XX secolo.

Il suo primo ready-made, *Ruota di bicicletta* (1913) (Fig. 45), è in realtà un ready-made rettificato, ovvero un'oggetto modificato dall'artista in qualche misura; l'opera infatti è composta da uno sgabello di legno sormontato da una ruota di bicicletta capovolta e sostenuta da una forcella che ne permette il classico movimento rotatorio.

Di grande importanza fu anche la sua amicizia con l'artista statunitense Man Ray, incontrato nel 1915, con il quale portò a New York il movimento Dada negli anni della Prima Guerra Mondiale. Il legame personale tra i due portò anche a collaborazioni in ambito artistico: Man Ray ha infatti immortalato nei suoi lavori molte delle opere di Duchamp, tra cui anche *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), detta anche Il Grande Vetro (*Le grand verre*), ritratto in *Élevage de poussière (Dust Breeding)* (1920) (Fig. 46). La fotografia raffigura il lavoro di Duchamp coperto da uno spesso strato di polvere che si era accumulata durante un anno intero nello studio di New York, ed è la stessa polvere presente ancora oggi nell'originale in quanto l'artista decise di incorporarla in parte all'interno dell'opera, specificatamente sulla sezione dei coni, utilizzando del cemento diluito.

Il Grande Vetro (Fig. 47) è forse l'opera più importante di Duchamp, un lavoro rimasto dichiaratamente incompiuto dopo otto anni di lavoro, dal 1915 al 1923, ma non è tuttavia il suo primo lavoro su vetro; prima di arrivare a *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* ha infatti sperimentato alcune tecniche di pittura sul vetro in quanto avrebbe utilizzato un pezzo di vetro come palette o tavolozza per impedire il rapido deterioramento dei colori ad olio, e notando come il colore sia visibile da entrambi i lati avrebbe compreso che l'osservatore in tal caso doveva compiere una decisione su che lato della lastra dipinta visualizzare. Laura Mattioli Rossi riporta

alcune parole di Duchamp a riguardo: “The transparency of the glass is important, because it creates depth, as opposed to the boring sense of background created by canvas. Each image on the glass has a precise goal, and nothing is put there simply to fill an empty space or solely to please the eye”¹²¹. È quindi evidente come l’artista sia contro la pittura esclusivamente retinica, piacevole all’occhio, e a favore di un nuovo tipo di opera che sia in grado di interagire con lo spazio circostante.

Da queste osservazioni compone quindi *Slitta contenente un mulino ad acqua in metalli affini* (Fig. 48) tra il 1913 e il 1915, ovvero il precursore del carro-slitta nella parte inferiore a sinistra del Grande Vetro. L’opera è una semisfera di vetro che presenta due cardini sul lato non curvo che permettono di appenderla ad una parete per poterla osservare da entrambe le facciate, e in mezzo alle due lastre di vetro c’è la figura di un mulino ad acqua inserito all’interno di una struttura cubica, la slitta.

Anche il vetro *Nove stampi maschi* (Fig. 49) del 1914-1915 è stato eseguito in preparazione al Grande Vetro, e rappresenta appunto nove figure maschili intrappolate nelle loro uniformi: un corazziere, un gendarme, un lacchè, un fattorino, un cacciatore, un prete, un becchino, un poliziotto e un capostazione, tutti raffigurati con tenute scure in richiamo al simbolismo alchemico dell’opera finale di cui poi fanno parte in qualità di apostoli.

Un’altra opera realizzata e successivamente integrata all’interno del Grande Vetro è la *Macinatrice di cioccolato* (Fig. 50), esistente in due versioni, la prima del 1913 e la seconda del 1914, entrambe pitture; Duchamp avrebbe visto il macchinario in una vetrina di un negozio a Rouen e, rimanendone affascinato, avrebbe riprodotto l’oggetto seguendo uno stile impersonale, quasi meccanico.

Anche questo soggetto si ritrova nella parte inferiore del Grande Vetro, collegato al carro-slitta come un macchinario del quale non si capisce il funzionamento al primo sguardo; lo stesso Duchamp non dà spiegazioni precise sulle sue opere in generale lasciando intenzionalmente un’aura di fascinazione mistica attorno ad esse.

La Mariée mise à nu par ses célibataires, même è forse il lavoro più enigmatico di tutti, complesso nella sua ricostruzione critica, perché, se ad una prima analisi può sembrare solo una rappresentazione dell’atto dell’amore umano come processo meccanico, si tratterebbe invece di un complicato riferimento alla scena iconografica

¹²¹ L. Mattioli Rossi, *Modernism and Glass*, in *Glasstress 2009*, cat., cit., p.25

dell'Assunzione: dal titolo di doppia lettura che punta alla trebbiatura celeste di Maria (ripresa da una metafora mistico-alchemica), alla struttura dell'opera, divisa secondo lo schema classico da una linea d'orizzonte in due sezioni, la parte alta rappresentate l'ascesa e la parte bassa che riporta il feretro vuoto.

Secondo la ricostruzione di Maurizio Calvesi, la parte superiore sarebbe "il regno della sposa", il cielo, mentre la parte inferiore conterrebbe "l'apparecchio celibe", ovvero la terra, separate dalla netta linea d'orizzonte; il carro-slitta, riportato in maniera tridimensionale nella parte inferiore, sarebbe quindi il feretro vuoto della Vergine, ascesa e rappresentata in modo bidimensionale. La struttura rappresentante Maria è identificabile anche in un'opera successiva del 1937, *La Mariée* (Fig. 51), e nel Grande Vetro è posta in asse con il carro vuoto e in connessione con una nuvola contenente tre quadrati non regolari, che alludono alla Trinità e alla conseguente incoronazione della Vergine.

La differenza di rappresentazione dimensionale è anch'essa una caratteristica tradizionale poiché qui "la posizione prospettica del carro-sarcofago sottolinea intenzionalmente la "misurabilità" del mondo terrestre, cioè fisico e imperfetto (materia come estensione), mentre la Sposa e la nube nella metà superiore, in quanto immateriali, sono incommensurabili e vengono rappresentati bidimensionalmente, in modo puramente simbolico"¹²² Anche la differenza di densità tra le figure delle due sezioni è significativa di questa divisione tra terreno e celeste: la parte inferiore è infatti occupata in buona parte dalle figure degli apostoli posizionati in due gruppi attorno al carro vuoto e sulla destra. Se si considera anche la figura dell'apparecchio celibe, posta nella sezione bassa, si ottiene che l'assunzione è avvenuta anche grazie alle preghiere degli apostoli rappresentate appunto come motore del processo.

Invece secondo una lettura meno tradizionale e più letterale del titolo, vedrebbe la Sposa, elemento femminile collegabile al mercurio in alchimia, messa a nudo dai propri scapoli, elemento maschile che muove la macchina celibe in un continuo ciclo di "unione e intercambiabilità del polo femminile con quello maschile" che genera "la pietra filosofale come "bianchezza" e vetrificazione"¹²³. Secondo il processo alchemico questo ciclo sarebbe quindi la cristallizzazione ottenuta dall'interazione

¹²² M. Calvesi, *L'opera chiave*, in "Art Dossier", 1993 (*Duchamp*), pp.19-34, qui p.24

¹²³ Ivi, p26

tra mercurio (elemento femminile) e zolfo (elemento maschile), che conferendo dinamicità innesca l'evaporazione che si raggruppa nella nube per diventare infine pioggia fertile (connessa con una lettura concordante di carattere agricolo dove i tre rulli della macinatrice mietono il raccolto). La materia nera dello zolfo si auto trasforma dal nero al bianco, simbolizzato nel vetro, per purificare la materia stessa nella creazione della pietra filosofale.

Il vetro quindi svolge un compito fondamentale all'interno dell'opera, sia dal punto di vista alchemico e materico che strutturale, in quanto le lastre di vetro reggono tutta la composizione nella sua complessità finale, ma mai conclusa come dichiarato dallo stesso artista.

Essendo però una delle prime grandi opere in vetro dell'epoca fu esposta più volte ad una serie di incombenze potenzialmente pericolose per la sua delicatezza materica, finché nel 1927, di rientro dalla prima comparsa pubblica al Brooklyn Museum in occasione dell'International Exhibition of Modern Art, le lastre di vetro si ruppero su entrambe le parti. La rottura non solo influì sull'integrità dell'opera, ma accelerò anche il processo di ossidazione delle parti in pittura coperte da lamine di piombo¹²⁴. Malgrado questa problematica, Duchamp lo riparò nel 1936 utilizzando fili di piombo e vernice per le crepe e lastre di vetro più pesanti tenute insieme da una nuova cornice più solida in metallo.

Nonostante le tentate riparazioni le crepe erano ancora visibili, diventando quindi parte integrante dell'opera sia materialmente che ufficialmente in quanto lo stesso artista le ha poi considerate una parte aggiuntiva accettabile, un inconveniente dettato dal caso.

Successivamente però il vetro necessitò di ulteriori riparazioni a causa di un altro spostamento per la mostra del Museum of Modern Art tenutasi dal 1943 al 1946; Duchamp fu costretto a riparare l'opera al museo.

Attualmente, dal 1953, il lavoro si trova in esposizione nell'edificio principale del Philadelphia Museum of Art e presenta ancora le caratteristiche crepe nel vetro, segno prepotentemente visivo della fragilità di questa tipologia di lavori, e motivo per il quale sono state realizzate successivamente delle copie dell'opera, in accordo

¹²⁴ B. Bery, *Through The Large Glass: Richard Hamilton's Reframing of Marcel Duchamp*, in "Tate papers", 26, 2016; <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/through-the-large-glass> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

con lo stesso Duchamp prima della sua morte (1968), per poterla esporre anche alla Tate di Londra. La copia lì esposta è stata realizzata da Richard Hamilton tra il 1965 e il 1966 dopo una serie di conversazioni con l'artista che lo aiutarono a riprodurla nella maniera più fedele possibile all'originale, tralasciando le fratture accidentali. Così come ha subito dei danneggiamenti il Grande Vetro, anche *Nove stampi maschi* si è fratturato, mentre una delle ampolle da farmacia contenenti l'*Air de Paris* (Fig.) si è irrimediabilmente rotta; quest'ultima però è stata sostituita completamente e rimpiazzata ex novo dall'artista in quanto nella sua concezione "l'opera non risiede nella sua sostanza fisica"¹²⁵ ma nel gesto creatore.

¹²⁵ *Marcel Duchamp, in Fragile?, cat., cit., pp.64-67, p.64*

4.2.2 Carlo Scarpa

Arte e architettura si uniscono nella figura di Carlo Scarpa attraverso il vetro, oggetto delle sue creazioni realizzate in collaborazione prima con la M.V.M. Cappellin & C. e poi con la Venini, ed elemento architettonico fondamentale nei suoi progetti.

La formazione presso alcune fornaci muranesi è stata infatti importante anche per l'evoluzione dei suoi lavori in campo architettonico, permettendogli di comprendere le specificità e i limiti di questo materiale adattandolo ai suoi progetti.

Il veneto, e in particolare Venezia, suo luogo di nascita (1906), sono caratterizzati da una forte presenza territoriale delle sue architetture, legati a doppio filo alla sua vita; Scarpa ha infatti studiato all'Accademia di Belle Arti e lavorato all'Istituto Universitario di Architettura, entrambi a Venezia, dopo aver preso nel 1926 l'abilitazione al Disegno Architettonico.

Inizia così la sua carriera tra la progettazione di arredi domestici e interni e una prima collaborazione con la vetreria M.V.M. Cappellin & C. dal 1925 al 1931, inizialmente sotto la direzione artistica di Vittorio Zecchin (1925 – 1926) e successivamente come disegnatore e progettista di modelli dalle forme geometriche.

Le prime tracce riconducibili alla presenza di Scarpa all'interno della vetreria, in quanto il suo nome non figurava in nessun progetto tra i disegnatori ma solo tra gli allestitori, si trovano nei lavori esposti al Salon d'automne di Parigi del 1926, dove l'azienda partecipò con una "boutique de verres" di Mme Laroche-Garrus che esponeva oggetti dalle grandi dimensioni e forme geometriche non associabili allo stile di Zecchin. In particolare venne esposto un vaso sferico con piede troncoconico che torna anche nelle esposizioni successive come quella di Monza del 1927.

Sotto l'influenza di Scarpa, Giacomo Cappellin e la sua vetreria puntarono su un percorso e una produzione studiata sulla ricerca materica del vetro, creando tra il 1928 e il 1930 alcune serie di oggetti vitrei opachi (Fig. 52) in contrasto con il tradizionale soffiato trasparente prodotto negli anni precedenti dalla vetreria; vennero realizzati pezzi con un particolare *decoro fenicio* a tessitura bicroma "a festoni" talvolta arricchita dalla foglia d'oro, e vennero plasmati altri nuovi oggetti composti da paste vitree dal forte carattere cromatico, spesso accostate a vetri opachi, e decorati con iridazioni e foglie d'oro o d'argento ossidate. Questo nuovo tipo di pasta prevedeva l'utilizzo di microcristalli che fungevano da opacizzante in mescolanza

con grosse quantità di pigmenti per queste spiccanti colorazioni. Per la complessità di questa tecnica le forme realizzate erano spesso semplici e facilmente controllabili in quanto il solo processo di raffreddamento richiedeva tempi estesi.

Alla IV Triennale di Monza del 1930 questi pezzi vennero allestiti da Scarpa in ampia varietà mostrando il livello tecnico raggiunto dalla vetreria, accolto dalle riviste come *Domus*¹²⁶ in maniera positiva; la collezione mostrò al pubblico alcuni vetri di Zecchin rivisitati in lattimo e vetro nero insieme alle ultime produzioni attribuite a Scarpa, in particolare alcune opere geometriche e alcune vetrate accostate a quelle eseguite su disegno di Mario Sironi.

Tuttavia, dopo altre esposizioni alla I Quadriennale di Roma nel 1931 e una mostra di vetreria veneziana ad Amsterdam, e dopo la forte crisi economica del 1929, l'azienda non riuscì a gestire la sua situazione finanziaria, e andò in fallimento nel 1932.

Nello stesso anno Scarpa passò quindi a Venini & C., dove rimase fino al 1947 lavorando sia alla progettazione che alla creazione materiale dei suoi pezzi, approfondendo ulteriormente le sue conoscenze sul vetro e ideando nuovi stili e modelli. Apprende qui la manualità necessaria al vetro di Murano direttamente dai maestri della fornace, con i quali discute e sperimenta.

Una delle prime serie elaborate da Scarpa per Venini è infatti *bollicine* (Fig. 53), delle produzioni spesse e recanti all'interno dello spessore vitreo una moltitudine di bollicine d'aria ottenute con l'aggiunta di nitrato di potassio nel crogiuolo, il quale libera anidride carbonica durante la fusione a causa dell'elevata temperatura. Questa tipologia di vetro viene spesso associata al *pulegoso* di Napoleone Martinuzzi, che presentava invece forme più complesse e masse vitree con minore presenza di cristallo.

Alcuni esempi dei *bollicine* vennero esposti alla XVIII Biennale di Venezia del 1932, mentre alla XIX Biennale di Venezia del 1934 vennero presentati i *mezza filigrana* e i *sommersi*; i *mezza filigrana* sono costituiti da canne in vetro trasparente con un nucleo colorato o in lattimo, ripresi dalla tecnica antica e modernizzati per mezzo di forme geometriche essenziali. I *sommersi* invece presero il loro nome dalla tecnica

¹²⁶ M. Barovier, "El tempo xe mio, prova!", in *La Vetreria M.V.M. Cappellin e il giovane Carlo Scarpa 1925-1931*, cat. (Venezia, Le Stanze del Vetro, 10 settembre 2018 – 6 gennaio 2019), a cura di M. Barovier, Milano, Skira, 2018, pp.17-30, qui p.25

utilizzata che prevedeva l'immersione a più strati dell'oggetto nel cristallo fuso spesso abbinato a strati di *bollicine*, e vennero realizzati in molteplici varietà cromatiche con incursioni di foglie d'oro. Vennero esposti anche alla Biennale del 1936 e alla VI Triennale dello stesso anno.

Lo stesso anno Scarpa sviluppo ed espose sempre in queste due occasioni le *murrine romane*, i *lattimi*, i *soffiati leggeri* e i *corrosi* (Fig. 54).

I *lattimi* sono stati ripresi da Scarpa dalle tecniche utilizzate durante la sua permanenza sotto Cappellin, intensificandosi ulteriormente sull'aspetto cromatico; i *corrosi* invece sono riconoscibili per la loro superficie ruvida dettata dall'utilizzo di acido fluoridrico e solforico impregnati nella segatura dopo il raffreddamento dell'oggetto. Alla Biennale del 1938 vennero invece esposti i *martellati*, realizzati da Scarpa con la stessa tecnica dei corrosi ma su oggetti in vetro trasparente o dal colore tenue, in collaborazione con l'artista Tyra Lundgren.

Di particolare importanza sono le *murrine romane* (Fig. 55), ideate da Scarpa e Venini stesso, sulla base di alcuni pezzi della sua collezione, con ispirazione dalla ripresa della tecnica in epoca ottocentesca e novecentesca. La tecnica a cui fecero riferimento era la composizione a freddo della piastra vitrea su una lamina di metallo ricoperta di argilla e scaldata fino alla fusione a 700°, con successiva lavorazione per ottenere la forma desiderata.

Vennero realizzati in seguito da Scarpa tutta una serie di tipologie differenti di vetri trasparenti con decorazioni a caldo, dalle forme essenziali e funzionali in quanto alcuni di questi oggetti erano stati prodotti per l'ambiente quotidiano; sono di questo periodo serie come i vetri *a puntini*, *a strisce*, *bicolori a incalmo*, *a cerchi*, *a fasce*, *variegati zigrinati* e *rigati*.

Alla Biennale del 1940 venne inoltre dedicata una sala intera alla manifattura Venini, che espose qui solo vetri di Carlo Scarpa, allestitore e artista della sala. Furono esposti in quest'occasione i vetri *tessuto*, derivati dai *rigati* e realizzati unendo a caldo gruppi di fascette di canne di vetro raccolte a cilindro e soffiate.

I *tessuto* erano qui affiancata da un'altra importante produzione di Scarpa, i *laccati neri e rossi* (Fig. 56): di ispirazione orientale, queste opere dal forte stacco bicromatico sono state realizzate includendo nel tessuto vitreo delle piccole sfere lavorate a lume che forniscono a pezzo la tipica colorazione rossa.

Alla VII Triennale la Venini partecipò inoltre con le *murrine granulari*, un proseguimento degli studi di Scarpa sulla tecnica della *murrina romana*; si trattava di due coppe quadrate sia nella forma che nelle tessere in vetro nero utilizzate, con incursioni minerali e quattro noduli di opale agli angoli.

La tecnica della murrina portò anche alla realizzazione dei *granulari*, realizzati in tessere di vetro nero ed elementi angolari in lattimo o opale aggiunti alla fine del processo di fusione in modo che non si sciogliessero e inglobassero del tutto.

Importanti per il suo percorso artistico furono anche gli *incisi* eseguiti alla rotina¹²⁷, derivanti da una serie di disegni e studi di ispirazione da artisti come Braque, Picasso, Léger e Matisse.

Scarpa partecipò all'ultima Biennale come progettista nel 1942 con una serie di vetri e a fasce in cui alla materia trasparente erano abbinati inserimenti di fasce regolari o punti di colore inglobati nel pezzo durante la lavorazione. Alla regolarità di questi si contrapposero nella stessa esposizione i *variegati* nei quali il vetro trasparente è stato arricchito dall'inserimento di striature colorate irregolari su tutta la superficie del vaso, plasmato su forme morbide.

Infine tra le ultime produzioni si trovano i vetri *a pennellate*, *a macchie* e il centrotavola per l'Università di Padova che presentava una serie di animali in vetro rappresentati i vari dipartimenti dell'istituzione universitaria, probabilmente realizzati in collaborazione con l'artista Arturo Martini per il quale Scarpa aveva allestito la sala della Biennale del 1942.

Nel 1947 però il rapporto con Paolo Venini e la sua fornace cessò a causa principalmente dell'avvento della Seconda Guerra Mondiale, che aveva obbligato la fornace a produrre bulbi di lampadine per poter rimanere su mercato.

Questa separazione spinse definitivamente Scarpa verso l'architettura, strada già avviata nel 1935 con la realizzazione del suo primo intervento su alcuni edifici storici dell'Università Ca' Foscari, rimaneggiati successivamente nel 1957, nei quali mostrò fin da subito un'attenta calibrazione del rapporto tra materiali preesistenti e aggiunti.

Nel 1956 vinse il Premio Nazionale Olivetti per l'architettura, e nello stesso anno l'azienda gli commissionò il progetto per lo spazio espositivo situato in Piazza San

¹²⁷ Tecnica di incisione derivante da quella antica su pietra dura eseguita con una rotella verticale in rame collegata al tornio.

Marco, dove dal 9 settembre 2018 al 6 gennaio 2019 si tenne una retrospettiva sui vetri dell'architetto in occasione della Venice Glass Week dello stesso anno. La mostra, dal titolo "La pelle del vetro"¹²⁸, curata da Marino Barovier, presentava 15 esemplari dei vetri prodotti da Scarpa alla Venini dal 1936 al 1942, e si concentrava sull'attenzione e la cura che Scarpa riponeva nelle lavorazioni superficiali a freddo. I vetri provenivano tutti da collezioni privati, ed erano esposti in maniera armoniosa con l'ambiente, frutto della stessa mano e di conseguenza recante la stessa attenzione al dettaglio.

La figura di Carlo Scarpa artista vetraio è stata inoltre presa in esame anche dalle Stanze del Vetro, che a lui hanno dedicato due mostre, curate entrambe da Marino Barovier: la prima dal titolo Carlo Scarpa. Venini 1932 – 1947 fu inaugurata il 29 agosto 2012 e si concluse il 6 gennaio 2013 come prima mostra del progetto Stanze del Vetro concentrando l'attenzione del visitatore sulla collaborazione tra Scarpa e la Venini; la seconda mostra invece, aperta dal 10 settembre 2018 al 6 gennaio 2019, riguardava la fase di formazione dell'architetto presso la M.V.M. Cappelin & C. dal 1925 al 1931.

L'ambiente veneziano si dimostra quindi sempre attento alle produzioni di Carlo Scarpa, personalità che ha contribuito ampiamente alla riscoperta e rielaborazione del vetro nel XX secolo fornendo sempre nuovi spunti a questo ambito al quale anche lui stesso guarda durante la sua carriera di architetto per bilanciare i rapporti tra i materiali nei suoi progetti.

¹²⁸ *La pelle del Vetro*, in "Negozio Olivetti"; <http://www.negoziolivetti.it/la-pelle-del-vetro-carlo-scarpa-alla-venini-1936-1942> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

4.2.3 Napoleone Martinuzzi

Discendente da una famiglia non originaria di Murano, Napoleone Martinuzzi nacque nel 1892, e sin da giovane si formò presso il laboratorio di ceramiche di Giacomo Vivante, dove venivano prodotti principalmente oggetti funzionali dallo stile liberty; quest'esperienza lo impegnò quindi in un ambito diverso dal vetro, che in quel periodo era ancora assoggettato ai rifacimenti di epoca ottocentesca, impedendogli quindi di assimilare quello specifico gusto.

Successivamente studiò le terrecotte e le galvanoplastiche al laboratorio di Achille Tamburlini e Antonio Carbonaro dove sull'oggetto prevaleva invece una produzione più figurativa.

Poi si iscrisse al corso di Scuola del Nudo di Antonio Dal Zotto, presso l'Accademia di Belle Arti, e, a conclusione della sua formazione, frequentò lo studio di Zanelli a Roma tra il 1910 e il 1911 collaborando anche alla realizzazione dell'altare della patria.

Un evento di fondamentale importanza per Martinuzzi furono le esposizioni del 1908, 1909 e 1910 a Ca' Pesaro alle quali l'artista prese parte assieme ai giovani artisti ribelli, e dove espose alcune sue sculture e bassorilievi in metallo sbalzato. Nel 1914 partecipò all'ultima sua mostra capesarina, in quanto il gruppo si era ormai diviso, esponendo negli stessi anni anche a Roma e Milano.

Nel 1917 conobbe a Venezia lo scrittore Gabriele D'Annunzio, per il quale stese più volte il progetto di un mausoleo per lui e la madre, commissione che comprendeva anche numerose opere in vetro in stile Decò, gusto che prediligeva i materiali preziosi; lo stesso D'Annunzio si interessava al vetro nei suoi scritti, come ad esempio nel Fuoco (1900) dove narra il processo di creazione del vetro.

Martinuzzi tuttavia non terminò il progetto, affidato invece a Gian Carlo Maroni, e le frequentazioni con lo scrittore andarono scemando nel tempo. Durante questo periodo Martinuzzi inviò come regalo anche molte opere vitree che aveva realizzato nel tempo, come ad esempio un noto vaso *pulegoso* a dieci anse.

Negli anni Venti ebbe i suoi primi contatti con il vetro, iniziando a disegnare dei soffiati e diventando nel 1922 direttore del Museo del Vetro di Murano, incarico che mantenne fino al 1931.

Nel 1925, già avviato nella sua carriera scultorea, venne coinvolto nell'apertura di una nuova fornace dal nome S.A.V.A.S (Società in Accomandita Vetro Artistico Soffiato) inaugurata insieme all'amico Francesco Zecchin, l'ingegnere Ruggero Maroni e il ragioniere Alberto Francini; tuttavia la società si sciolse lo stesso anno per unirsi poi con quella di Paolo Venini, rimasta senza maestri dopo la scissione da Cappellin.

Martinuzzi diventò direttore artistico della V.S.M. Venini & C. per la quale produsse e presentò nel 1927 una serie di soffiati trasparenti presi dai modelli di Vittorio Zecchin seguendo le sue impostazioni, ed esposti poi alla III Biennale di Monza.

Ritrovandosi a lavorare quindi con un catalogo preesistente, sperimentò durante questo periodo alcune tecniche di vetro soffiato che lo interessavano particolarmente per il risultato volumetrico degli oggetti (esposti sempre nel 1927 a Monza); risale a questi studi ad esempio la tecnica della *meza stampaura*, ripresa dall'esecuzione antica del XV secolo osservata al Museo del Vetro, e riadattata inserendo nel lavoro a caldo soffiato una calotta di vetro sul fondo modellata poi con uno stampo in modo da ottenere delle costolature.

Sempre alla stessa Biennale di Monza del 1927 vennero esposti anche i *frutti* in vetro, ideati sempre da Martinuzzi nel 1926, prodotti sia in vetro trasparente che opaco.

Dal 1928 elaborò invece, in seguito ai suoi studi sulla materia in quanto scultore, la creazione del vetro *pulegoso* (Fig. 57), una tipologia nuova di vetro caratterizzata da una tessitura semiopaca contenente una moltitudine di bollicine d'aria, o "puleghe", risultato dell'aggiunta di bicarbonato di sodio o petrolio nel crogiuolo.

Questa ricerca di un vetro diverso dai precedenti non era però una deriva naturale di altri stili; come scrive Nico Stringa "la scoperta del vetro "pulegoso" si configura nell'itinerario di Martinuzzi come una vera e propria esigenza artistica, preliminare alle fasi successive della elaborazione, quasi che la *creazione della materia* dovesse precedere e condizionare la stessa elaborazione formale."¹²⁹

I primi *pulegosi* vennero quindi esposti in occasione della XVI Biennale di Venezia e tendevano tutti a colorazioni verdi o all'assenza di colore, ispirati alle tonalità e alle

¹²⁹ N. Stringa, *Introduzione*, in *Napoleone Martinuzzi*, a cura di M. Barovier, Padova, Franco Mattarella Editore, 2001, pp.VIII-XV, qui p.XIII

consistenze dei vetri antichi che lui aveva studiato. Inoltre dall'interesse per gli stessi oggetti arcaici risultò nei suoi lavori una struttura formale tendente all'antica linea delle anfore, accompagnata da uno spessore notevole della parete vitrea. Venne utilizzato spesso anche in opere di illuminotecnica per la sua semitrasparenza che celava la fonte di luce diffondendola in maniera uniforme nell'ambiente.

Lo stesso anno realizzò un'opera dal titolo *Danzatrice* interamente in vetro pulegoso verde montato su una struttura metallica alta due metri e mezzo che riprendeva la tecnica di costruzione del classico lampadario veneziano; l'opera era ispirata alla ballerina Joséphine Baker, e venne esposta alla mostra dei Vetrai al Lido di Venezia nell'estate del 1928, e a Parigi al Salon d'automne in autunno.

Martinuzzi inaugurò sempre in quel periodo anche la produzione di piccole sculture in vetro, pulegoso, in pasta vitrea o velato, di animali, tre dei quali esposti anche alla Biennale dello stesso anno. Egli aprì quindi ufficialmente la strada della plastica vitrea che presto si arricchì di una moltitudine di soggetti, come gli *acquari* e le *Piante grasse* (Fig. 58), esposti quasi interamente alla IV Triennale di Monza del 1930.

Alla stessa esibizione presentò anche alcuni suoi vasi di ispirazione antica che presentavano al loro interno delle sculture di piccola dimensione di elementi vegetali o semplici bolle di vetro; erano pezzi difficili da realizzare in quanto il vaso trasparente veniva prima plasmato e poi al suo interno veniva fissata la scultura a caldo, tenendo l'attenzione sul bordo del vaso che infine veniva ristretto e fatto raffreddare. L'allestimento di queste opere fu alquanto unico e particolare in quanto vennero proposti in funzione di basi per lampade, e vennero riempiti interamente di acqua per amplificare, illuminare e deformare la visione delle piccole sculture al loro interno.

Le opere scultoree in vetro *pulegoso* di Martinuzzi invece accesero i dibattiti sull'utilizzo della materia, in quanto potevano potenzialmente essere realizzate con qualsiasi materiale; il vetro però gli conferisce una solidità diversa, più delicata, più fragile e più accattivante allo sguardo per le sue sfumature, dando a questi pezzi un significato completamente nuovo.

Le *Piante grasse* iniziano poi ad espandersi nello spazio circostante diventando monumentali, come il *Cardo*, esposto alla I Quadriennale di Roma assieme ad altre a

decorazione della Rotonda progettata da Pietro Aschieri; altre di queste opere dalle grandi dimensioni vennero allestite in occasione della Mostra del Fiore d'arte di Firenze, sempre nel 1931, e nell'edificio delle Poste di Bergamo fino al 1932.

Proprio nel 1932 si fermò la collaborazione tra Venini e Martinuzzi, in quanto l'azienda era in liquidazione, e l'artista fondò quindi la propria ditta insieme a Francesco Zecchin, la Società Zecchin-Martinuzzi Vetri Artistici e Mosaici, dove rimase a lavorare fino alla fine della sua carriera creando piccole sculture in vetro di soggetto soprattutto femminile.

Il legame simbolico tra scultura e architettura in Martinuzzi viene rappresentato infine nel bassorilievo scultoreo realizzato nel 1936 ed esposto alla VI Triennale nella seconda parte della Galleria delle Arti Decorative e Industriali; si tratta della scultura *Gli artigiani del vetro* (Fig. 59), una vera e propria rappresentazione grafica delle varie fasi di lavorazione del vetro, ben conosciute dall'artista durante tutta la sua attività. L'opera non solo mette in relazione la scultura tradizionale con il vetro, ma pone al centro della rappresentazione il rapporto tra il vetro e l'uomo, ovvero l'artigiano che lo plasma.

4.2.4 Livio Seguso

Nato a Murano il 19 settembre 1930 da una delle famiglie di vetrai più importanti, Livio Seguso si appassionò presto all'attività di fornace degli zii e al lavoro dello zio e maestro Alfredo Barbini (1912 – 2007), uno dei vetrai muranesi più influenti nella lavorazione del vetro del Novecento che ha preso parte a svariate Biennali dal 1948 al 1968; Barbini viene ricordato soprattutto per l'invenzione della tecnica *a massello*¹³⁰, utilizzata nella creazione degli *acquari*, e per la sua specializzazione nelle lavorazioni del vetro sommerso¹³¹, delle murrine e dei soffiati sottili.

Alla conclusione dei primi studi, Seguso si iscrisse nel 1942 all'Istituto professionale "Abate Zanetti", dove sotto l'istruzione del pittore Vittorio Zecchin (1878 – 1947) entrò in contatto con i principi del Simbolismo e della Secessione austriaca, continuando a frequentare nel frattempo la fornace di famiglia.

Nel 1944 i genitori decisero di permettergli di lavorare in fornace dagli zii, e lo spinsero inoltre a frequentare la scuola serale di disegno, esperienza interrotta poi dalla Seconda Guerra Mondiale; alla conclusione del conflitto, nonostante la conseguente crisi e la chiusura della fornace di famiglia, Seguso riuscì a lavorare prima come assistente e poi come maestro al fianco dello zio Barbini, il quale aveva aperto in quegli anni una nuova fornace.

La formazione impartitagli dallo zio permise a Seguso di lavorare anche per la Salvati & C., dove dal 1959 conobbe l'artista spazialista Luciano Gaspari (Venezia 1913 – 2007), direttore artistico dell'azienda dal 1955 al 1968. Tra i due nacque così un sodalizio artistico attorno alla forma plastica del vetro, indagato profondamente da entrambi, con un graduale abbandono delle tecniche tradizionali per poter guardare al vetro da un'altra prospettiva, più personale.

Questo distacco dalle tecniche tradizionali muranesi apprese nei suoi anni di formazione si realizzò completamente nel 1968, quando Seguso decise di aprire un suo studio personale, lontano dalle esperienze precedenti e vicino ai nuovi studi di scultura contemporanea; Seguso inizia quindi ad indagare il rapporto con la materia attraverso la riproduzione di forme umane ricavate da grandi masse di vetro

¹³⁰ La lavorazione a massello consiste nel modellare e scolpire blocchi di vetro ancora caldo senza ricorrere alla soffiatura e ai suoi strumenti.

¹³¹ È un tipo di vetro massiccio realizzato dalla sovrapposizione di più strati vitrei di colori diversi o modellati in maniera particolare.

massiccio, come il *Putto* del 1968; la sua tecnica consisteva infatti del prelevare grosse quantità di materia fusa per modellarla delicatamente, grazie alla manualità acquisita negli anni, facendo ruotare lo scanno e plasmando il pezzo con delle spatole.

Le sue ricerche successive impostate sul rapporto della luce col vetro lo spinsero a produrre e studiare lavori più astratti; in particolare si interessò in quel periodo alle opere di Henry Moore¹³² (Castleford 1898 – Much Hadham 1986) e alla stilizzazione attuata da Constantin Brâncuși (Hobița-Peștișani 1876 – Parigi 1957) e Hans Arp (Strasburgo 1887 – Basilea 1966) nei loro pezzi dalle forme essenziali.

In questo senso Enzo di Martino individua nelle forme concluse di alcune opere del 1974, come *Embrione Sommerso* e *Genesis*, questo genere di ispirazione, in particolare soprattutto da Arp¹³³, vincitore del Gran Premio per la scultura alla Biennale del 1954.

Tra il 1970 e il 1972 il suo studio si arricchì di collaboratori permettendogli di acquisire conoscenze esterne all'isola di Murano, riguardanti le problematiche e le discussioni più attuali sulla scultura contemporanea; venne a contatto con questo genere di conoscenze anche alla XXXVI Biennale del 1972, la prima a cui partecipò ma anche l'ultima alla quale vennero presentati dei vetri muranesi al Padiglione di Arti Decorative. Espose in quest'occasione un'unica opera dal titolo *Tubi di cristallo* realizzata in vetro molato lo stesso anno, mentre nel 1973 realizzò la sua prima personale a Venezia presso la Galleria "Il Traghetto" di Gianni De Marco.

Dal 1976 inoltre frequentò i corsi di tecnologia vetraria presso la Stazione Sperimentale del Vetro¹³⁴, un laboratorio e centro di ricerca specializzato nel supporto tecnico e scientifico alla produzione vetraria; questa frequentazione confermò il fatto che le sue produzioni stavano virando sempre di più verso la ricerca della purezza assoluta delle forme, tese a diventare "[...] "immagini di luce" che

¹³² Moore, Henry, in "Enciclopedia Treccani online"; <https://www.treccani.it/enciclopedia/henry-moore/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022].

¹³³ E. Di Martino, *Livio Seguso: dal vetro alla scultura*, in *Livio Seguso*, a cura di L. Seguso, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1998, pp. 21-23, qui p. 22.

¹³⁴ *L'Istituto*, in "spevetro.it"; <https://www.spevetro.it/ssv-stazione-sperimentale-vetro/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022].

sembrano adattarsi al pensiero, per poi scomparire in una serie di forme oniriche”¹³⁵, passando gradualmente dal figurativo all’astratto. Vengono abbandonati lentamente anche i colori, che lasciano spazio alla pura trasparenza senza imperfezioni, mezzo attraverso il quale l’opera diventa immateriale e la luce si frange e si riflette animandola.

Questa limpidezza nel vetro è stata raggiunta innanzitutto attraverso la selezione delle materie prime, che non devono presentare impurità, e la pulizia degli strumenti di lavoro; la miscela primaria viene poi immersa nel crogiolo a più cariche, e fusa a circa millequattrocento gradi. La fusione si completa nel momento in cui le bolle in eccesso spariscono del tutto dalla materia fusa, permettendo quindi al maestro di abbassare la temperatura del crogiolo intorno ai millecento gradi per permettere il prelievo della materia mediante una canna d’acciaio di centocinquanta centimetri. Una volta raccolta la giusta quantità di vetro, inizia la modellatura della forma, introdotta a tratti nel forno per non far raffreddare, e quindi irrigidire, il vetro. La lavorazione avviene dunque a caldo, e per Seguso non è mai la stessa procedura, in quanto per ottenere i risultati desiderati deve “[...] cercare nuovi espedienti di volta in volta e tenere conto di tutte le problematiche proprie di questa particolare materia”¹³⁶. Terminata la forma, l’opera viene inserita in un forno di ricottura a cinquecento gradi sotto una rotazione costante per impedirne la deformazione; una volta raggiunta una temperatura omogenea l’opera viene staccata dalla canna e lasciata nel forno per poi iniziare il raffreddamento, che nel caso di Seguso va dalle cinquanta alle duecento ore in media. Conclusa questa fase l’artista può infine lavorare a freddo sull’opera tramite incisioni e molature abrasive.

Un esempio dei lavori di questo periodo sta nel *Vortice* (Fig. 60) del 1978, un vetro completamente trasparente, composto da un nucleo attorno al quale ruota metaforicamente un’elica vitrea a simboleggiare le spirali di luce prodotte dalla caduta di una goccia d’acqua.

Anche l’opera *Movimento* (Fig.61) del 1980 si basa su questi principi creando un gioco ottico orizzontale e infinito attraverso la sua trasparenza.

¹³⁵ Livio Seguso. *In principio era la goccia*, in “museovetro.visitmuve.it”; <https://museovetro.visitmuve.it/it/mostre/mostre-in-corso/livio-seguso-in-principio-era-la-goccia/2018/02/17875/livio-seguso/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

¹³⁶ L. Seguso, *La tecnica del vetro*, in *Livio Seguso*, a cura di L. Seguso, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1998, pp. 24-30, qui p. 26.

Nello stesso anno inizia anche la sua prima collaborazione internazionale con la New York University in occasione di una serie di corsi estivi di scultura del vetro che si tennero al suo studio di Murano fino al 1989.

Nel 1980 viene invitato dal direttore del Museo d'Arte Moderna Guido Perocco ad esporre parte dei suoi lavori insieme a Luciano Vistosi presso il piano nobile di Ca' Pesaro, dove presentò opere appartenenti soprattutto al suo periodo maturo. La mostra riscosse un ampio successo e secondo Di Martino¹³⁷, per la sua configurazione, non solo consacrò l'artista nella sua arte, ma diede legittimità allo stesso vetro nel mondo dei materiali artistici.

Durante gli anni Ottanta Seguso inizia inoltre a sperimentare altri materiali in commistione con il vetro di Murano, tra cui l'acciaio, con il quale realizzò in particolare due opere, *Diffrazione 1* e *Diffrazione 2*, presentate alla Biennale del 1986; questo materiale venne infatti accostato al vetro per bilanciare e controllare il processo di decostruzione iniziato con la realizzazione dei *tagli* in queste opere, per poterle ricomporre in maniera sicura in una nuova configurazione.

L'acciaio, che da elemento industriale di supporto era quindi traboccato nell'opera d'arte, aprì le porte ad altri materiali nelle sperimentazioni più adulte dell'artista, tra cui marmi e graniti. In particolare il marmo fu al centro delle sue ricerche del periodo che precede il 1990 in quanto involucro dell'elemento vitreo trasparente, in netto contrasto con la solidità opaca del marmo. Questa differenza si accentuò ulteriormente nel 1989 con l'opera *Dall'origine alla forma*, che coinvolge il marmo bianco di Carrara.

Queste novità lo portarono ad aprire un atelier più grande del precedente, comprensivo anche di un laboratorio, tuttavia nonostante ciò vi fu da parte sua un ritorno al vetro come unico materiale dell'opera; sono di questo periodo intorno al 1990 infatti opere vitree di principalmente due sfumature, il grigio e il bianco, che si combinano con continue variazioni di spessori e volumi; in particolare il vetro grigio venne adottato come sostituto del marmo nel suo ruolo contrastante di opacità e trasparenza.

¹³⁷ E. Di Martino, *Prefazione*, in, "Una vita per l'arte", a cura di L. Seguso, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 2015, p.8

Questo contrasto si sviluppò ulteriormente con l'utilizzo successivo di vetri satinati in accostamento ai classici vetri cristallini, confronto che vedeva lo stesso materiale plasmato con tecniche diverse per ottenere effetti luminosi diversi da un unico processo di trasmutazione; il rapporto tra la luminosità delle sue opere e lo spazio circostante è infatti uno dei temi principali nella produzione di Seguso, il quale scrive che, a proposito del vetro, “la sua ambiguità nella cangiante trasparenza fa intravedere immagini che appaiono e scompaiono, si trasformano, sembrano adattarsi ad un pensiero che sfugge nel momento in cui sembra concretizzarsi”¹³⁸.

Negli anni successivi, tra il 1993 e il 1995, vi è in lui un ritorno al polimaterico, come individuato da Pierre Restany¹³⁹, senza tuttavia la stessa condivisione dei volumi (in quanto gli elementi vitrei sono ora separati da quelli rocciosi o marmorei), e senza l'esclusione di opere realizzate unicamente in vetro, accomunate comunque dallo stesso scopo finale che “[...] rimane la creazione di un'unità ideale tra rigore intellettuale e fantasia poetica, tra nitore dei volumi e un senso raffinato dell'eleganza”¹⁴⁰. Un'opera significativa di questo periodo è *Connessione ideale* (1995), la quale dimostra chiaramente il rapporto distaccato che i due materiali hanno ora acquisito nella produzione di Seguso.

Importante nel 1995 fu anche l'installazione *Vegetazione '95* (Fig. 62), realizzata per la Biennale del centenario e composta da quarantaquattro elementi vitrei a tubolari curvi in cristallo soffiato trasparente che imitano il movimento del vento su un canneto, posizionati nell'acqua dirimpetto all'entrata dei Giardini. Anche qui il dialogo con lo spazio infatti è fondamentale in quanto l'opera è stata appositamente pensata per l'ambiente lagunare, per raccoglierne i riflessi durante tutto l'arco della giornata.

La stessa opera è stata poi portata nel 2020 anche a Tokyo presso l'Hakone Venetian Glass Museum, il primo museo giapponese specializzato nell'esposizione dell'arte vetraria veneziana.

¹³⁸ L. Seguso, *Riflessioni sulla mia ricerca artistica*, in *Livio Seguso*, a cura di L. Seguso, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1998, pp.17-19, qui 17.

¹³⁹ P. Restany, *Il grande gioco dello spazio e della luce*, in *Livio Seguso*, cit., 1998, pp. 5-16, qui p. 7.

¹⁴⁰ A. Quartiero, *Nota Biografica*, in *Livio Seguso*, cit., 1998, pp. 261-272, qui p. 271.

Nel 2015 venne conferito al suo lavoro il Premio Glass in Venice alla carriera¹⁴¹ nella sua quarta edizione, assegnatogli dalla Fondazione Musei Civici di Venezia in collaborazione con l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, come segno di alta qualità, innovazione e un riconoscimento di promozione a livello internazionale del vetro e delle sue lavorazioni tipiche muranesi.

Tra il 2019 e il 2020 è stata inoltre allestita una personale di Seguso dal titolo *Livio Seguso, In principio era la goccia* che si concentrava sui suoi ultimi lavori, parte dei quali realizzati con l'aggiunta di un nuovo materiale, il legno con venature a vista. Questa nuova contaminazione si trova ad esempio nelle sue *Foreste di luce* (Fig. 63), delle installazioni composte da più pezzi dalla stessa struttura ma di forme diverse: presentano tutti un fusto in legno coronato da spessi dischi di vetro trasparente segnati da una goccia satinata centrale che varia a seconda della dimensione del pezzo. L'effetto prodotto è quindi una vera e propria foresta di riflessi, creati dal passaggio della luce attraverso gli elementi vitrei disposti su più piani sfalsati.

Durante la sua carriera Livio Seguso è passato quindi dalla lavorazione tradizionale dei vetri muranesi, apprendendone al meglio le tecniche, al vetro come materiale scultoreo in dialogo con altri elementi materici, liberando le potenzialità plastiche di questo materiale tramite la decolorazione totale della pasta vitrea, che, grazie alla trasparenza ottenuta, assume una forte connotazione immateriale e annulla la presenza della materia stessa. L'unica traccia di materialità rimasta nelle sue opere a disco, realizzate dagli anni Settanta in poi, è una bolla di vetro satinato posta al centro dell'elemento vitreo per catturare lo sguardo dell'osservatore.

¹⁴¹ *Premio Glass in Venice alla carriera assegnato a Livio Seguso*, in "istitutoveneto.it", 2015; <http://www.istitutoveneto.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/1016> [ultimo accesso 09 febbraio 2022].

4.2.5 Koen Vanmechelen

Nato a Sint-Truiden nel 1965, l'artista belga Koen Vanmechelen ha inaugurato la sua carriera a livello internazionale negli anni Novanta con l'avvio del suo *Cosmopolitan Chicken Project (CCP)*, un progetto basato sull'incrocio tra diverse specie di polli provenienti da tutto il mondo, un'operazione concettuale che lega arte e scienza per affrontare alcuni dei temi principali coinvolti nel suo lavoro, ovvero identità e diversità bio-culturale. La figura del pollo, medium vivente, incarna quindi l'essere umano in una metafora sociale che ci permette di riflettere sulla nostra eredità culturale non solo locale, ma soprattutto globale.

Il Progetto, composto da polli vivi accompagnati da altri tipi di medium, è stato installato per la prima volta all'interno di una struttura museale nel 1999, presso il Provinciaal Museum di Hasselt in occasione dell'esposizione *In de Ban van de Ring*, e successivamente riproposto in molteplici occasioni in Europa e in tutto il mondo.

L'opera vivente è inoltre studiata nelle sue implicazioni genetiche dal *Cosmopolitan Chicken Research Project (CC®P)* in collaborazione con l'Università di Leuven, motivo per il quale nel 2010 è stato conferito a Vanmechelen il dottorato onorario dall'Università di Hasselt e nel 2013 il premio *Golden Nica Hybrid Art*.

Vanmechelen è infatti riconosciuto come artista concettuale, le cui opere sono intimamente legate all'ambito umano sociale e alla riflessione etico-filosofica sul modo in cui noi, in quanto esseri umani, "choose to live and evolve"¹⁴².

Dagli anni Novanta in poi inizia anche a frequentare lo Studio Berengo che lo avvicina definitivamente al mondo del vetro di Murano, materiale che Vanmechelen inizia quindi ad introdurre nelle sue opere, già caratterizzate da un approccio polimerico e variabile a seconda del genere dell'opera. L'artista infatti ha sperimentato negli anni diverse tipologie e forme d'arte, passando dai polli viventi alla scultura, a installazioni, dipinti, disegni, foto, video e persino spettacoli, senza mai abbandonarli.

L'introduzione del vetro nelle sue opere è quindi sicuramente qualcosa di nuovo rispetto alle produzioni precedenti, ma, poiché Vanmechelen è abituato a lavorare con materiali diversi, non gli è risultato difficile entrare nel processo mentale richiesto dalla creazione di un'opera in vetro di Murano.

¹⁴² Koen Vanmechelen; <https://www.koenvanmechelen.be/about> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

Ad esempio per poter realizzare il *Cosmopolitan Chicken Project* è stato necessario introdurre nella relazione tra artista e opera d'arte sia persone in grado di allevare e lavorare con il medium vivente del pollo, sia la realizzazione di strutture dove poter mettere in pratica il Progetto. Quindi anche nel caso del vetro: “So in one way or another it was the same logic, I understood I had to jump in the same logic”¹⁴³.

Una delle prime opere realizzate a Murano con Berengo è *The Accident* (Fig. 64), un ibrido del 2005 composto per metà da un pollo impagliato di razza Mechelse bresse, e per metà da un pollo in vetro, esposto in occasione di Glasstress 2009 presso Palazzo Franchetti a Venezia; l'opera, oltre ad essere una combinazione di due materiali viventi a modo loro, è stata anche il principio di una casualità, di un “incidente” assolutamente positivo in quanto fu vista dall'architetto Mario Botta, il quale conobbe Vanmechelen in quell'occasione. Botta è infatti il designer dello studio di LABIOMISTA a Genk, una struttura realizzata nel 2017 che comprende la prima Open University of Diversity, collocata all'interno di uno zoo dove gli animali vivono e vengono allevati. Il complesso è quindi anche un laboratorio che, oltre a coinvolgere diverse discipline scientifiche, espone al pubblico e alla comunità i risultati delle ricerche prodotte all'interno di un ambiente volutamente posizionato “between city and countryside, industry and community”¹⁴⁴.

L'Open University of Diversity è stata fondata invece nel 2011 e include tutte le fondazioni correlate al supporto dei progetti di Vanmechelen, come *Cosmogolem*, un progetto fondato sui diritti dei bambini, *the Walking Egg*, un progetto che sviluppa argomenti riguardanti la fertilità nel mondo, e *Combat*, in ricordo della Prima Guerra Mondiale. Nel 2016 inoltre l'artista ha inaugurato un nuovo progetto, il *Planetary Community Chicken (PCC)* affiancato dalla fondazione non profit MOUTH, con lo scopo di raggiungere le comunità più svantaggiate di tutto il mondo indagando ulteriormente le caratteristiche delle diversità bio-culturali.

Nonostante tutta questa varietà di generi artistici e progetti interculturali, la figura del pollo rimane sempre come paradigma centrale nei suoi incroci non solo tra specie ma anche tra medium; in tutte le sue opere composte parzialmente o totalmente dal vetro

¹⁴³ Conversazione con Koen Vanmechelen, Appendice 1

¹⁴⁴ LABIOMISTA; <https://www.koenvanmechelen.be/la-biomista> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

il soggetto torna sempre in qualche misura, sottoforma di uovo, pollo adulto, o di parti di esso come zampe, teste e piume, ricombinate con le caratteristiche del vetro. Vanmechelen infatti dal 2009 in poi partecipa alle esibizioni di Glasstress: nel 2009 espone appunto *the Accident*, e nel 2011 il suo *Egg Cord* (2009) (Fig. 65) viene installato all'intero dello Spazio Espositivo di Berengo a Murano mentre l'opera *The Wlaking Egg* (1998) viene inserita all'interno dell'esibizione di Palazzo Franchetti; sono entrambe opere dove il soggetto principale dell'uovo diventa completamente trasparente permettendo all'osservatore di guardarvi dentro e di entrarvi con determinate conseguenze: "you enter a personal life, and you as a visitor, a watcher, you can use your own imagination to fill that glass."¹⁴⁵

Con Glasstress 2013 torna invece il soggetto del pollo adulto tramite due opere poste sotto lo stesso titolo, ovvero *Under my Skin – C.C.P.*; si tratta di uno specchio di vetro alla veneziana con la stampa metallica di un pollo sulla sua superficie accanto al quale sono posizionati tre pezzi distinti, che sono un cappotto in piume bianche di Mechelse Silky proveniente dalla 15esima generazione del C.C.P, un pollo impagliato che presenta arti e testa in vetro, e uno scettro in vetro trasparente e piume bianche. Come descritto nel catalogo, da quest'opera risulta che "both have their advantage through crossbreeding; chicken and human"¹⁴⁶, ovvero che dallo studio di specifiche combinazioni genetiche generate nel C.C.P e studiate sia l'essere umano che il pollo possono trarre importanti vantaggi dal punto di vista scientifico, ad esempio è stato osservato che i polli nati da questo progetto sono più tranquilli, meno aggressivi, si ammalano meno e vivono più a lungo¹⁴⁷, mentre negli anni recenti dal punto di vista farmaceutico l'uomo ha iniziato a produrre specifici medicinali generati da polli modificati geneticamente.

L'ibridazione in ambito scientifico tra pollo e uomo ha ispirato anche l'opera esposta all'esibizione successiva di Glasstress Gotika (2015), ovvero *Black Medusa* (Fig. 66), composta in parte dal classico busto in bronzo di una Gorgone, *The Awakener*, e in parte da teste di pollo con spire in vetro, in sostituzione ai tipici serpenti di Medusa.

¹⁴⁵ Conversazione con Koen Vanmechelen, Appendice 1

¹⁴⁶ *Koen Vanmechelen*, in *Glasstress 2013*, cat., cit, p.168

¹⁴⁷ The Cosmopolitan Chicken Project; <https://www.labiomista.be/index.php/en/ccp> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

Alla stessa mostra era presente anche un'installazione multimediale dal titolo *Lifebank*, realizzata appositamente per il piano superiore di Palazzo Franchetti in collaborazione con Slow Food e The World Vegetable Center (Arusha, Africa); l'opera, composta da due mani colossali in bronzo, una maschile che sorregge dei semi in vetro e una femminile che tiene invece un pulcino in vetro, circondate da scaffalature che espongono una moltitudine di barattoli trasparenti contenenti semi di tutti i tipi in gran varietà. I semi sono infatti fondamentali alla sostenibilità della vita sulla Terra, e per il loro valore, presente e futuro, vengono quindi messi al centro del discorso riguardante la salute globale come parte della soluzione.

Sempre come parte dell'opera *The Awakener/Lifebank* è stata installata a Venezia anche una struttura specifica per contenere un dromedario insieme ad alcuni esemplari di pollo Javanese, punto di partenza di un progetto definito come “a new type of postconsumerist food”¹⁴⁸; il progetto si basava infatti sulla produzione di funghi e uova da questi due tipi di animali, importanti nella ricerca genetica e farmaceutica, prodotti che successivamente vennero serviti a un ristorante a Murano per completare il ponte tra gli umani, i polli e il cammello. Un progetto quindi che sfrutta le potenzialità degli anticorpi del cammello in combinazione con le proprietà dei funghi medicinali prodotti e l'immancabile uovo di gallina.

Nel 2017, sempre in occasione di Glasstress, il soggetto dell'uovo torna in maniera predominante nell'opera monumentale *Protected Paradise* (Fig. 67), installata nel giardino di Palazzo Franchetti; alta 12 metri e lunga 10, raffigura un'enorme zampa di gallina appoggiata su due tronchi in bronzo e posta in linea d'aria al centro tra due uova all'interno di una gabbia in materiali riciclati. L'opera intende puntare l'attenzione sulla salvaguardia del nostro pianeta, che secondo Vanmechelen, ne sta risentendo perché noi stiamo intrappolando la natura in una gabbia¹⁴⁹; tuttavia l'uovo, che contiene in sé le potenzialità del futuro, posizionato in alto al di sopra della struttura dimostra come sia possibile liberare invece la natura.

All'ultima esibizione di Glasstress 2019, curata dallo stesso artista in collaborazione con Vik Muniz, Vanmechelen espone invece *Collective Memory*, una serie di colonne di libri, ognuna delle quali sorregge una piccola scultura-idolo di soggetto

¹⁴⁸ *The Awakener / Lifebank*, in *Glasstress Gotika*, cat., cit., 2015, p.303

¹⁴⁹ Koen Vanmechelen, in *Glasstress 2017*, cat., cit., 2017, p.186

ibrido in vetro opaco; i libri sono qui fondamentali perché sono serie dell'Enciclopedia dei Diritti Umani accostate su ogni colonna a un libro di LABIOMISTA contenente l'analisi della sequenza genetica del pollo Mechelse Padovana (CCP23).

In quest'opera si fondono tutti i temi principali del lavoro dell'artista, che in quest'occasione è anche il curatore stesso della mostra; è un percorso intrapreso collaborando sempre con Berengo e un'esperienza che lui stesso definisce come la creazione di un "dangerous garden", un ambiente fragile e pericoloso proprio per la presenza di opere in vetro: "When I curate a show I'm always looking for another vision that tells me where do I find the right balance or imbalance to make a room or space the most seducing"¹⁵⁰

"Seduzione" è poi il titolo della sua ultima esposizione, aperta al pubblico dal 18 gennaio al 30 marzo 2022 presso gli Uffizi di Firenze, le cui opere sono esposte in armonia con i capolavori del museo con i quali innescano un potente dialogo concettuale. Gli ibridi qui presentati sono in marmo e vetro, realizzati appositamente per la struttura museale, e spaziano dal classico busto alle mani monumentali fino a sculture dalle forme innovative.

Questa è solo l'ultima delle mostre personali di livello internazionale di Vanmechelen, in quanto le sue opere sono state esibite in tutto il mondo, ed è quindi impossibile analizzare tutte le occasioni in questo breve scorcio di spazio.

Per concludere quindi, riportando la questione sul vetro, esso viene sfruttato in questo caso come un portatore di significato grazie alle sue caratteristiche; l'attenzione non è quindi posta sul medium in sé ma sul concetto che ne deve trasparire, e attraverso il vetro Vanmechelen riesce a sviluppare questo tipo di riflessioni: "I think glass is important although I am not a glass artist, I'm a contemporary artist, but with glass I can tell the story stronger. [...] it's about making visible what is invisible, and glass has the power to do that"¹⁵¹.

Egli risulta quindi essere un artista estremamente eclettico, le cui opere ibride sono usate nel suo percorso come ponte tra concetti e materiali, tra l'uomo e le specie

¹⁵⁰ Conversazione con Koen Vanmechelen, Appendice 1

¹⁵¹ Ibidem

animali, in un discorso globale di bioetica, volto alla riflessione sul futuro non solo della razza umana ma di tutte le specie animali e vegetali, essenziali alla vita stessa.

4.2.6 Ana Maria Reque

"Concepisco le mie opere come riflessi di una Natura ricreata, la connessione tra Natura e Cultura è una costante nel mio lavoro"¹⁵², così l'artista Ana Maria Reque Sotelo definisce le sue realizzazioni, tra cui la serie delle sue Meduse, un connubio di ceramica raku e vetro di Murano sperimentato dall'artista sin dall'inizio del suo percorso di studi presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia; "La mia ricerca è indirizzata al Decostruttivismo nell'Arte e nell'Architettura, a reinterpretare in chiave contemporanea la forma tradizionale e i particolari architettonici delle città di Venezia, Mangas, Cuzco, Machu Picchu e Lima"¹⁵³, la sua città natale. Reque infatti è originaria del Perù, dove svolse i suoi primi studi in campo architettonico con laurea nel 1995 presso l'Università Ricardo Palma, esperienza applicata anche nella pratica in quanto ha realizzato in totale nella sua carriera una quarantina di abitazioni.

L'edificio più significativo del suo lavoro è Casa Maria Sotelo a Lima, una struttura realizzata con l'integrazione di più materiali che presenta forti tagli compositivi sia in facciata che nella forma stessa della casa: la parte frontale è infatti scomposta su tre livelli diversi, così come il tetto che non rimane una linea unica ma si spezza a seconda del livello di altezza. Anche le finestre non sono lineari, anzi tagliano in diagonale dal tetto al pavimento tutte e tre le sezioni della facciata, separata al centro da una scala e una colonna in pietre, accostate secondo lo stile di un muro poligonale peruviano.

Reque ha continuato contemporaneamente i suoi studi nel 1998 a Cuba presso il CENCREM (Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología) situato a L'Avana, poi nel 2002 presso l'Università di Architettura di Venezia ottenendo il diploma di Specializzazione in Pianificazione territoriale, fino all'ultimo riconoscimento accademico di Laurea Magistrale in Arti Visive e Discipline dello Spettacolo, indirizzo Scultura, completato nel 2015 all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

È evidente durante tutto il percorso di studi dell'artista come le tematiche di conservazione dei Beni Culturali peruviani siano state centrali nella sua formazione,

¹⁵² <http://www.anamariarequeart.com/biografia>

¹⁵³ <http://www.anamariarequeart.com/biografia>

con tesi di laurea specifiche che trattano di tutela, riabilitazione e recupero di determinate aree dell'America Latina, affiancate e rafforzate da esperienze dirette come il Progetto di Restauro del Complesso Religioso Francescano del XVII secolo di Mangas, Perù, incarico ottenuto nel 2008.

La sua forte identità peruviana si è poi confrontata nel 2000 con l'ambiente veneziano, e in particolare muranese. Come l'artista stessa dichiara, in questo periodo è iniziato il distacco dalle grandi progettazioni delle case a favore di un apprendimento accademico e più istintivo della scultura: Reque infatti ha dovuto "[...] sintetizzare, selezionare tutta questa diversità del lavorare con dieci, dodici materiali; ho imparato a lavorare solo con due o tre. Quindi è stato un processo di sintesi, un percorso di abbandono della mia storia"¹⁵⁴.

Questo processo di sintesi è avvenuto inoltre lentamente: le prime sculture elaborate dall'artista durante il percorso in Accademia sono soprattutto sculture di grande taglia, pesanti e ancora complesse dal punto di vista materiale; un esempio sta nella coppia *Finestra Temporale a Venezia 01* (Fig. 68) e *Finestra Temporale a Venezia 02*, la prima del 2013 e la seconda del 2014, entrambe fortemente polimateriche. La prima Finestra richiama ad una tipica muratura veneziana in prospettiva ed è composta da legno, poliuretano espanso, gesso, acciaio inox, frammenti di vetro, faretto led, accompagnata inoltre da una diffusione sonora, mentre la seconda, più classicheggiante in termini di citazioni architettoniche, è stata realizzata combinando elementi in mosaico, poliuretano, gesso, frammenti di vetro e strisce led.

Già in queste prime opere veneziane il vetro assume un ruolo portante poiché la ricerca della luce, impostata da Reque già nei suoi lavori architettonici, cambia fonte: se le ampie finestre di Casa Maria Sotelo volevano far entrare più luce naturale possibile nell'ambiente, i frammenti di vetro introdotti in queste prime sculture sono invece fondamentali per emanare la luce dei led nell'ambiente circostante.

L'artista però non abbandona mai veramente le sue radici, e realizza quindi tra il 2014 e il 2016 una serie di sculture in terracotta smaltata dal titolo Sciamano: sono sculture di dimensioni minori che si collegano alla tradizione sciamanica e spirituale peruviana, dalle forme sferiche e bucherellate, talvolta con inserti in crisocolla.

¹⁵⁴ Conversazione con Ana Maria Reque, Appendice 2

L'opera *Sciamano 06* inoltre è la prima della serie ad essere realizzata con una lavorazione particolare, tipica del Perù ma messa in pratica dall'artista solo dal suo percorso in Accademia in poi, ovvero la ceramica Raku. È una tecnica di cottura della ceramica che prevede l'esposizione dell'oggetto ad una temperatura tra i 750 e i 950 gradi centigradi, e una volta raggiunto questo intervallo l'oggetto viene quindi rimosso rapidamente dal forno e lasciato raffreddare all'aria aperta. A seconda della sfumatura di colore desiderata dall'artista, l'oggetto rovente può essere raffreddato con acqua, ottenendo una fissazione del colore, o coprendolo con del materiale combustibile, che provoca invece una colorazione nera sulle parti non smaltate della ceramica; anche la quantità di ossigeno concesso nella fornace in fase di cottura e raffreddamento influisce sul colore finale dell'oggetto.

Secondo Reque questa tecnica tradizionale è particolarmente sciamanica poiché

tutti e quattro gli elementi che contribuiscono a creare una scultura si presentano, si rendono vivi durante l'esecuzione della ceramica Raku; [...] intervengono i quattro elementi, la creta e la terra, e l'acqua per essicarla, e raffreddare la ceramica dopo lo shock termico che si produce a 930 gradi dove abbiamo tolto il pezzo a fuoco vivo, iridescente, colore arancio. In quel momento si vede un po' la lotta contro il fuoco, l'aria e successivamente l'acqua; in quel momento si crea la texture, si creano le craquelature, le iridescenze. Il Raku ti lascia lavorare solo tre minuti, lascia che l'essere umano possa intervenire solo per tre minuti per riuscire ad avere colori iridescenti, il colore oro e l'argento, se passi i tre minuti non riesci ad avere quegli effetti metallici.¹⁵⁵

Il carattere tradizionale di questa tecnica viene poi accostato a quello del vetro di Murano, con il quale Reque inizia a interagire già nel 2000 e 2001 presso la fornace della famiglia Tessaro, apprendendo con un primo approccio la tecnica a lume e la sabbiatura. Dopo un periodo di pausa e distacco da questa pratica per il conseguimento del Master in Architettura, l'artista riprende la lavorazione, sempre insieme ai Tessaro, impegnandosi in prima persona e realizzando nel 2015 le prime opere che integrano in maniera sincretica la ceramica Raku o la terracotta smaltata con il vetro soffiato di Murano; di quest'anno sono infatti le opere *Luce*, *Est Ovest* e le prime della serie *Fuoco e Fiamme*, tutte accomunate dall'innesto di tentacoli vitrei colorati nel corpo principale di terracotta o ceramica Raku, la cui forma sferica deriva dalla serie *Sciamano*.

¹⁵⁵ Ibidem

Gli elementi naturali sono quindi parte integrante delle opere di Reque, e proprio dalla natura, in particolare marina, prende spunto la sua serie delle Meduse.

Inizialmente gli elementi naturali vengono accostati nell'opera *Terra, Aria, Fuoco e Acqua* (Fig. 69) del 2016, pezzo in cui il corpo di ceramica raku si apre del tutto mescolando i suoi lembi di materia al movimento impartito dai sottili filamenti di vetro, così come l'opera successiva dal titolo *In fondo al Mare* dove questo tipo di risultato viene quindi direttamente accostato al fondale marino.

Successivamente nel 2017 l'artista crea quindi *Μεδουση* (Fig. 70), il primo vero riferimento al soggetto della sua attuale serie principale; *Μεδουση* è completamente bianca nella parte superficiale esterna, mentre all'interno dove sono riposti i led assume una colorazione dorata che si spinge fino ad alcuni dei tentacoli in vetro soffiato bianco.

I colori più vividi tornano nello stesso anno con *Medusa 01* (Fig. 71), dove il corpo in ceramica Raku è immediatamente distinguibile dai tentacoli in vetro rosso e trasparente; entra quindi a far parte del lavoro dell'artista in maniera quasi predominante la tematica filoambientalista, rivolta alla sensibilizzazione dell'osservatore alla vista di questi animali. Le meduse infatti secondo Reque possono sembrare animali sgradevoli quando vengono rinvenute sulla battigia di una spiaggia, ma sono in realtà un importante campanello di allarme riguardante la tropicalizzazione del Mediterraneo; la stessa artista ha dichiarato di averne "trovate nelle spiagge del Lido di Venezia nel 2016, e ogni anno troviamo ancora più meduse"¹⁵⁶, infatti per lei "questa è una comunicazione tra la natura e l'essere umano; la natura ti sta trasmettendo che qualcosa è cambiato, e per me questo è stato una fonte d'ispirazione"¹⁵⁷.

Inizia quindi nel 2017 il percorso delle Meduse per l'artista, che ne ha realizzate attualmente 43, l'ultima ad inizio 2022, due delle quali sono state anche donate al Museo del Vetro di Murano, esposte nella sezione di vetri contemporanei.

Sono tutte opere dai colori sgargianti, sia nella materialità delle forme che nell'illuminazione a led, che attualmente può sfoggiare una dozzina di colori diversi per lampada; le Meduse sono infatti opere funzionali che diffondono la loro luce

¹⁵⁶ Ibidem

¹⁵⁷ Ibidem

attraverso gli abbondanti inserti in vetro soffiato colorato, estremamente delicato in quanto ogni filamento è stato soffiato singolarmente e poi, una volta raffreddato, innestato nel corpo dell'opera. I tentacoli vitrei sono così delicati perché l'artista tende appunto a voler ottenere un risultato simile ai filamenti reali delle meduse marine, ed è quindi una tecnica estremamente complessa che richiede un'alta e costante concentrazione ai maestri insieme ad un lungo periodo di sperimentazione, infatti la stessa Reque concepisce le sue Meduse come un continuo work in progress, sempre in evoluzione e miglioramento costante. Allo stesso tempo i suoi lavori rimangono strettamente connessi alla natura: nella realizzazione delle bacchette vitree viene infatti inserita sabbia naturale, che nel processo di fusione incontra il fuoco, e successivamente l'acqua nel raffreddamento, ma gli elementi tornano anche a livello espositivo poiché alcune fotografie delle Meduse sono state fatte in spiaggia al Lido di Venezia, e nell'esposizione la stessa sabbia è stata integrata ai piedi delle sculture come parte dell'allestimento.

Infine nel corso degli anni il suo fondale marino si arricchisce di altri soggetti, come stelle marine, anemoni e coralli, che dal 2020 vanno a comporre l'installazione luminosa *Habitat Marino* (Fig. 72) presso la chiesa di Santa Chiara, The Glass Cathedral, a Murano, in occasione della Venice Glass Week.

Le sue opere sono state esposte in diverse occasioni, sia collettive che personali, a Venezia, ma anche a Milano, Roma, Genova e all'estero in California, a Monaco, in Slovenia, Messico e Svizzera, destando una certa attenzione appunto grazie a questa combinazione originale di ceramica e vetro, utilizzati secondo una chiave di lettura comune alla maggior parte delle persone nel mondo.

4.2.7 Luciano Fabro

Nato a Torino il 20 novembre del 1936, e cresciuto in Friuli dove intraprese gli studi classici, Luciano Fabro iniziò a dipingere nel 1957; le sue opere si avvicinarono all'Informale dopo la visita alla Biennale di Venezia del 1958, dove vennero presentate le retrospettive dedicate a Lucio Fontana, Mark Rothko e Otto Wolfgang Schultz Wols. La visione di queste opere lo influenzò a tal punto che decise l'anno successivo di trasferirsi a Milano al fine di studiare gli esiti spazialisti del lavoro di Fontana, col quale strinse amicizia; nello stesso periodo conobbe anche Piero Manzoni, Dadamaino ed Enrico Castellani.

Queste conoscenze gli permisero di assimilare spunti di studio contemporanei sull'opera d'arte, e tra il 1961 e il 1962 iniziò a teorizzare la sua concezione di opera d'arte come oggetto sensibile allo spazio circostante con il quale essa interagisce.

Infatti sin dall'inizio dei suoi lavori scultorei corredò le realizzazioni materiali con un'ampia riflessione teorica; nel 1963 inizia quindi a mettere su carta i suoi pensieri scrivendo il testo-manifesto *La mia certezza: il mio senso per la mia azione (pseudo-balcone)* attorno al concetto di percezione e al rapporto tra l'artista, la sua interiorità e il mondo esterno, concludendo che l'opera d'arte costituisce uno strumento essenziale per la comprensione e la conoscenza del mondo circostante.

Esce quindi dallo spazio pittorico della tela per entrare in contatto con la concretezza della scultura, e tra il 1963 e il 1965 realizza il progetto *Trasparente*, una serie di opere polimateriche in vetro, specchio e metallo esposte alla sua prima personale nel 1965 alla Galleria Vismara. Appartengono a questo periodo opere come *Mezzo specchiato e mezzo trasparente*, *Tutto trasparente* e *Buco* (Fig. 73), tutte composte da pannelli di vetro trasparente o specchiante montati su sottili supporti in metallo. Opere invece come *Tondo e Rettangolo* e *Impronta* non presentano lo stesso metodo espositivo, poiché non avendo cavalletti su cui poggiare vengono solitamente allestite sul pavimento. Si tratta quindi di opere che sfruttano il vetro trasparente, riflettente o satinato per attivare lo spazio nel momento in cui un osservatore vi si pone davanti, spingendolo a muoversi e a relazionarsi con sé stesso.

Il rapporto tra corpo e opera è infatti fondamentale nei lavori di Fabro, ad esempio la stessa *Impronta* (Fig. 74) reca lo stampo della sua mano che ruota al centro del disco, imprimendo il suo segno sul vetro.

Pochi anni dopo, nel 1967, partecipò alla mostra Arte Povera Im-Spazio presso la galleria La Bertesca di Genova; l'esposizione curata dal critico Germano Celant (1940 – 2020), il quale ne ideò anche il nome (Im-Spazio è un termine creato dalla fusione di “immagine” e “spazio”, sunto della fusione della prima nel secondo), fu la prima mostra del gruppo di Arte Povera a cui Fabro prese parte senza mai abbandonarlo.

Il gruppo è stato definito da Celant sia nei suoi componenti che nella sua definizione, ovvero “là un'arte complessa, qui un'arte povera, impegnata con la contingenza, con l'evento, con l'astorico, col presente, [...] con la concezione antropologica, con l'uomo “reale” (Marx), la speranza”¹⁵⁸. La ricerca del gruppo di Arte Povera non tendeva alla frattura tra l'io e il mondo, ma puntava invece all'identificazione reciproca tra l'uomo e il mondo, tramite “gesti sociali a se stanti, quali liberazioni formative e compositive, antisistematiche”¹⁵⁹.

Portando la sua ricerca personale nel gruppo di Arte Povera, Fabro riflette ulteriormente sul rapporto tra spazio e opera con lavori che si allargano nello spazio producendo un effetto visivo d'impatto, come nel caso della serie *I Piedi* (Fig. 75), realizzata dal 1968 al 1972, anno della loro messa in mostra alla Biennale di Venezia; si tratta di grandi zampe, alcune delle quali in vetro di Murano, che attraverso una gamba ricoperta di shantung di seta pura si innalzano fino a circa 3 metri, occupando gran parte della visuale di un ipotetico osservatore. Oltre alle nuove dimensioni monumentali *I Piedi* stabiliscono anche un certo grado di recupero della tradizione del vetro muranese, in quanto prodotti prima a pezzi su stampi e successivamente saldati insieme.

Le grandi dimensioni tornano anche nella serie delle *Italie*, realizzate dal 1968; sono una sequenza di riproduzioni della penisola italiana spesso ironicamente appese al contrario o posizionate con orientamenti insoliti e non convenzionali che ne stravolgono il significato originale. In particolare alcune di queste, come *L'Italia Savoia* (1970) e *Cosa Nostra (Italia)* (1971), sono fatte in cristallo o specchio a imitazione della delicata e fragile situazione storica dell'Italia, che si riflette anche

¹⁵⁸ G. Celant, *In memoria di Germano Celant: Arte povera, appunti per una guerriglia*, in “Flash Art”, 5, 1967, p. 5; <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

¹⁵⁹ *Ibidem*

nel processo di taglio dell'opera, che si è frantumata durante il processo facendo ricordare a Fabro la divisione precedente al regno dei Savoia¹⁶⁰.

Nello stesso periodo vennero inoltre realizzate le serie delle *Tautologie*, degli *Arcobaleni* e degli *Attaccapanni*, e successivamente nel 1975 la serie *Iconografie (Bacinelle)* (Fig. 76); quest'ultima serie dall'allestimento variabile era composta da bacinelle in vetro contenenti acqua distillata e frammenti di vetro con dei nomi incisi. Questi frammenti sono scarti della lavorazione della serie dei *Piedi*¹⁶¹, e riportano i nomi di personaggi che possiedono delle sorti tragiche come Berenice (probabilmente la moglie di Tolomeo III assassinata dal figlio Tolomeo IV), Giovanni Battista, Giordano Bruno, Olympe de Gouges, Victor Jara e tanti altri. Questi cinque furono coinvolti nella mostra del 1975 presso la Galleria Area.

Dal 1980 in poi Fabro arriva alle conseguenze più estreme della sua ricerca sullo spazio come ambiente attivo e vivo iniziando ad esporre grandi Habitat come quello realizzato al PAC di Milano in occasione della mostra *Lecture parallele IV* curata da Germano Celant. Negli Habitat infatti l'opera si impadronisce completamente dello spazio con conseguenze importanti nei rapporti tra i vari elementi presenti.

Lo stesso anno inizia il suo percorso accademico ottenendo nel 1983 la cattedra all'Accademia di Brera, e le sue serie successive come *Gioielli* e il ciclo *Esprit de Géometrie, Esprit de Finesse*, sono tutte riflessioni sulla mitologia e la storia dell'arte, sia antica che recente, collegate ai suoi ultimi studi accademici; negli anni Novanta arriva poi alla realizzazione di opere pubbliche che trattano il problema del ruolo sociale dell'artista e del contrasto tra città e natura, utilizzata spesso come medium.

Emblematica infine della fragilità e dell'instabilità del vetro è la rottura completa di *Impronta* durante l'opening di Meno Uno a Lugano, un incidente irreparabile che nel 2013 ha spazzato via in meno di un secondo un'opera inestimabile. La sua gemella realizzata in vetro trasparente con l'impronta satinata è oggi custodita presso la Fondazione Antonio dalle Nogare a Bolzano.

¹⁶⁰ S. Hecker, *If the Boot fits... Luciano Fabro's Italie*, in "Forum italicum: a journal of italian studies", 47, 2013, pp. 431-462

¹⁶¹ M. Rossa, *Luciano Fabro, Iconografie (Bacinelle): alcune possibilità di lettura*, in "Studi di Memofonte", 21, 2018, pp. 178-215, qui p. 180

5. La fragilità del vetro: problemi di conservazione

Per definizione il vetro è un

materiale costituito essenzialmente da derivati del silicio, caratterizzato in genere da fragilità e trasparenza (proprietà che in alcuni tipi di v. possono anche mancare), di larghissimo impiego in molteplici applicazioni, anche per la sua caratteristica di essere facilmente modellato nelle forme più varie.¹⁶²

In fisica e chimica è quindi definito come un liquido a elevata viscosità in quanto le sue caratteristiche apparentemente discordanti lo rendono sia un solido che un liquido, erede delle potenzialità di entrambe le categorie: è un composto omogeneo ed isotropico, ma diventa rigido col graduale raffreddamento, senza però possedere la struttura regolare dei cristalli.

Premettendo quindi che la composizione del vetro è cambiata nei secoli a seconda delle scoperte tecniche, e che tali sviluppi ne hanno influenzato profondamente la lavorazione, il vetro nei secoli è sempre essenzialmente stato composto da silice, o diossido di silicio (SiO_2), accostata alla soda, o ossido di sodio (Na_2O), e alla calce, o ossido di calcio (CaO), elementi che l'hanno reso il materiale fragile per eccellenza. La silice pura fonde ad una temperatura intorno ai milleseicento e millesettecento gradi centigradi, troppo alta per poter permettere una lavorazione, ed è quindi necessario abbassare la soglia di fusione con l'introduzione della soda, in quanto elemento alcalino, nel composto. In quanto la fusione di soda e silice produce il silicato di sodio (Na_2SiO_3), un composto chimico non ancora utilizzabile come vetro, viene infine aggiunta della calce in modo da stabilizzare tutto il composto.

La composizione più comune presente nei manufatti vitrei dall'antichità ad oggi è costituita dal 70% di silice, il 20% di soda e il restante 10% di calce, ma vi è anche una seconda triade che presenta la potassa, o carbonato di potassio (K_2CO_3), come sostituto della soda; in altri generi vitrei, tipicamente collocabili in epoca medievale e dal sedicesimo al diciannovesimo secolo, inoltre possono essere presenti sia la potassa che la soda. Nell'epoca moderna invece, per via della forte industrializzazione, sono state ottenute nuove innumerabili combinazioni, che

¹⁶² *Vetro* in "Enciclopedia online"; <https://www.treccani.it/enciclopedia/vetro/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

tuttavia si riscontrano poco frequentemente negli studi di lavorazione del vetro più tradizionali, che preferiscono invece la composizione silice-soda-calce¹⁶³.

Gli elementi selezionati quindi si fondono insieme per formare il vetro, un materiale categorizzato, nel suo stato di aggregazione in condizioni standard, come un liquido sottoraffreddato dalla cristallinità amorfa: il vetro è appunto stato classificato come solido amorfo, cioè privo di una struttura cristallina ordinata, ragione per cui presenta invece una disordinata che permette l'introduzione di impurezze al suo interno.

Il vetro è anche considerato un materiale anelastico in grado di assorbire l'energia vibrante, in caso di urti o battiti volontari, grazie proprio alla sua struttura molecolare che concede lo spazio a frizioni interne fino a un determinato limite.

Esso possiede inoltre proprietà ottiche fondamentali quando si tratta della materia artistica, prima tra tutte la sua trasparenza, assimilabile più ad un liquido che ad un solido; inoltre può trasmettere un'immagine distorta a seconda della sua stessa deformazione superficiale, può rifrangere la luce facendole cambiare la direzione di provenienza (mutandone la velocità grazie al suo indice di rifrazione), e può inoltre disperdere parte dei raggi luminosi che lo attraversano.

Infine il vetro, come visto in precedenza nel caso di Luciano Fabro, è estremamente fragile pur avendo una superficie solida tende a rompersi e degradarsi molto facilmente a causa dell'ambiente circostante e di impatti involontari o meno; è necessario quindi porre un'adeguata attenzione al tema della conservazione di opere realizzate con questo materiale.

Il deterioramento del vetro avviene, considerando la sua stabilità iniziale nel caso di caratteristiche circostanti, principalmente a causa di condizioni ambientali avverse e dell'acqua, fattori che aumentano notevolmente la velocità del processo distruttivo e che possono provocare fenomeni di *crizzling*¹⁶⁴ detta anche "malattia del vetro", ovvero la comparsa superficiale di crepe associata principalmente con sbilanciamenti a livello chimico che rendono il processo irreversibile fino allo sgretolamento dell'oggetto.

¹⁶³ S. P. Koob, *Conservation and Care of Glass Objects*, London, Archetype Publications Ltd., 2006, pp. 11-12.

¹⁶⁴ *Crizzling*, in "corning museum of glass"; <https://www.cmog.org/glass-dictionary/crizzling> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

L'oggetto vitreo richiede quindi un genere di conservazione al pari, se non più attenta, dell'opera d'arte canonica, conservazione, secondo il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio in vigore dal 2004, "assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro"¹⁶⁵.

Il restauro, che prima era di carattere casuale in base allo stato di degrado di un'opera, diventa quindi parte integrante della conservazione programmata insieme a studio, prevenzione e manutenzione, tutte attività fondamentali per poter capire come agire verso una specifica opera d'arte in maniera coerente e ottimale.

Nel caso del vetro anche la sola azione di maneggiare un pezzo, per quanto delicatamente eseguita, può rischiare di rovinarlo; Stephen P. Koob, ex capo del dipartimento di conservazione presso il Corning Museum of Glass di New York, ha quindi individuato tutta una serie di accortezze che vanno prese in considerazione nel caso di questi manufatti, in particolare di quelli più antichi, tra cui alcune direzioni sullo spostamento dei pezzi sia all'interno che al di fuori del contesto museale¹⁶⁶.

Secondo Koob vanno infatti considerati tutti i fattori che possono attivare la fragilità del vetro come la gravità, il mancato uso di guanti o di carrelli e ceste per il trasporto, il percorso da compiere che può rivelarsi ostruito, e le mancate attenzioni e richieste di aiuto che talvolta portano ad incidenti involontari e alla conseguente rottura in parte o in toto del pezzo. Vanno quindi adottate particolari tecniche di gestione, pulizia e trasporto dell'opera nelle diverse fasi di imballaggio, movimento e rimozione dell'imballaggio precedentemente applicato; in particolare nel caso del vetro influiscono fattori bio-chimici come la pulizia delle mani del personale atto a manipolare l'oggetto e atti respiratori riflessi, ad esempio starnuti e colpi di tosse, in vicinanza del manufatto.

Se l'opera di vetro in questione è stata spedita al di fuori della sua struttura di origine, essa deve inoltre avere il tempo per potersi acclimatare gradualmente alla nuova temperatura circostante, evitando esposizioni repentine e dirette che potrebbero causare rotture involontarie.

¹⁶⁵ *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, parte II, sezione II misure di conservazione, articolo 29 conservazione, punto 1* <https://www.altalex.com/documents/news/2014/09/15/codice-dei-beni-culturali-e-dell-ambiente-parte-ii-beni-culturali> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

¹⁶⁶ S. P. Koob, *Conservation and Care of Glass Objects*, London, Archetype Publications Ltd., 2006, pp. 19-26.

Per garantire infine un'adeguata conservazione dei vetri secondo Koob, è necessario allestire un laboratorio con alcuni tipi fondamentali di strumentistica che, a seconda della struttura e delle sue opere, possono includere equipaggiamenti più o meno specializzati: dal semplice spazio di lavoro libero e sicuro fornito di apparecchiature fotografiche, si possono avere in un laboratorio anche strumentazioni più complesse come microscopi binoculari, apparecchiature a luce ultravioletta e forni a bassa temperatura.

Questi strumenti consentono di realizzare tutta una serie di rilevazioni importanti per raccogliere dati sui manufatti e il loro stato di conservazione; tendenzialmente si preferiscono tecniche di studio non distruttive e non invasive nei confronti dell'oggetto vitreo, in quanto analisi opposte ne comprometterebbero l'integrità. Si utilizzano quindi tecniche spettroscopiche come la spettrofotometria xrf a raggi x¹⁶⁷ e quella a raggi ultravioletti, entrambe non distruttive permettono di conoscere la composizione elementare di un campione di prodotto vitreo osservando i risultati del fenomeno di fluorescenza¹⁶⁸ nell'oggetto, proprietà che permette al corpo esaminato di riflettere la radiazione a cui è sottoposto con un minimo ritardo nella lunghezza d'onda della radiazione, che permette infine di identificare il materiale da cui è stata rallentata. Questi apparecchi sono ad oggi facilmente trasportabili ed utilizzabili, e presentano inoltre un forte vantaggio in ambito economico in quanto la loro applicazione risulta essere poco costosa.

Nel caso di opere frammentarie o che presentano lacune a livello compositivo, è possibile, nei termini dell'eticità del restauro, eseguire dei riempimenti per restituire all'oggetto l'integrità persa in precedenza; queste lacune vengono colmate da materiali adesivi e consolidanti che devono possedere delle caratteristiche precise in base al tipo di vetro su cui vanno ad agire. Oggi sono generalmente composti di realizzazione sintetica derivanti da polimeri industriali la cui produzione è iniziata negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale per via dei loro vantaggi in termini commerciali ed economici.

¹⁶⁷ D. Pipitone, *La fluorescenza a raggi x portatile, una tecnica di indagine tra le più utilizzate nell'ambito della conservazione museale*, in "archeomatica", n.2, 2011, pp. 12-14.

¹⁶⁸ Fluorescenza, in "Enciclopedia Treccani"; <https://www.treccani.it/enciclopedia/fluorescenza/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

Questi composti polimerici devono quindi rispettare la teoria dell'adesione¹⁶⁹ al materiale affinché possano essere presi in considerazione per operazioni di reintegro; devono quindi avere una forte attrattiva chimica verso il vetro coprendo i vuoti in maniera coerente e adattabile ai diversi tipi di situazioni, e devono inoltre possedere un indice di dilatazione al calore, se non uguale, il più possibilmente simile a quello del vetro su cui vanno ad aderire. Tutto ciò per evitare eventi di rottura dovuti alla variazione di temperature in maniera non uniforme nell'oggetto.

Nel caso di opere d'arte prodotte negli anni recenti, solitamente dopo una rottura vengono rifatte, sempre su accordo tra l'artista e il maestro e altre possibili parti del contratto, guardando sempre al progetto originale, essendo tuttavia a conoscenza del fatto che la seconda produzione non sarà mai perfettamente uguale alla prima per via dell'importante ruolo assunto dalla manualità individuale nel processo creativo.

Un esempio sta nuovamente nelle opere di Luciano Fabro, il quale ha deciso di realizzare dal 2000 in poi nuovi esemplari delle sue opere meno recenti, delicate per la presenza del vetro e per questo a rischio di rotture totali o parziali come nel caso di *Impronta*.

Tuttavia anche in casi contemporanei, come prerequisito per una buona conservazione è sempre necessaria la raccolta e selezione di informazioni corrette sul materiale utilizzato nell'opera e la sua qualità; in tal senso Pieter Keune individua l'inizio di questo genere di attività di raccolta di dati e informazioni nel lavoro del gruppo olandese della Jan van Eyck Academy che dal 1979 si interessa dell'argomento dei materiali in arte, di cui lui stesso è presidente. Nel 1991 infatti venne inaugurata da loro la Stichting Kunstenaarsmateriaal, la Foundation for Artists' Materials, alla quale partecipano sia artisti che conservatori e scienziati.

Il vetro quindi è uno dei materiali contemporanei più transitori e facilmente compromettibili, ma proprio per queste sue "debolezze" viene spesso scelto volutamente come medium rappresentativo in arte, diventando invece il punto di forza e maggior attrattiva di molte opere, contrasto che fa spesso discutere sull'etica del suo restauro e mantenimento.

¹⁶⁹ S. Davison, *Conservation and Restoration of Glass*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2007, pp. 205-206.

6. Conclusioni

In arte contemporanea quindi il vetro introduce, insieme ad altri materiali, l'incertezza e la conseguente perdita di permanenza dell'opera d'arte nel tempo, specchio della fragilità della nostra epoca che vira sempre di più verso l'immateriale.

Nell'ambito veneziano ciò si traduce invece in un recupero della tradizionalità e delle tecniche antiche legate alla lavorazione a mano del vetro, una direzione intrapresa a causa delle forti caratterizzazioni storico-culturali di questo territorio che nei secoli, in crisi e in periodi di fermento, ha mantenuto la sua influenza nel mondo dell'arte.

Il modo in cui uno spettatore si confronta e si rapporta con l'opera d'arte in vetro è un caso appartenente esclusivamente a questa materia multiforme perché i suoi riflessi e le sue sfumature affascinano e attirano l'occhio che già al primo impatto percepisce il peso di questo medium all'interno del discorso dell'opera.

È inoltre un materiale familiare con cui l'essere umano è abituato ad interagire quotidianamente, dal quale tuttavia deve tenersi a debita distanza nel caso in cui sia collocato all'interno di una mostra; questa tensione tra tatto e vista, il primo annullato e la seconda invasa dai riflessi, si relaziona perfettamente col nostro secolo dove lo sguardo è ormai padrone, motivo per il quale il vetro si incastra così perfettamente all'interno del percorso contemporaneo.

Elenco delle Immagini

Figura 1



Angelo Barovier, Coppa Nuziale Barovier, 1470 circa, vetro soffiato blu dipinto a smalti policromi e foglia d'oro, 18 cm di altezza, Museo del Vetro di Murano

Figura 2



Domenico Bussolin (attribuzione incerta), Alzata in filigrana a reticello bianco, 1838, alzata in vetro soffiato su largo piede a campana sagomato con piatto a bordi rialzati e con decorazione a filigrana a reticello bianco, 7,4 cm in altezza, diametro massimo di 29,3 cm, Museo del Vetro di Murano

Figura 3



Lorenzo Graziati, Vaso, 1850, vaso color ambra su piede svasato, corpo piriforme, collo allungato e bordo svasato, realizzato in vetro soffiato con decorazione a filigrana a reticello bianco e stacco unico del pontello, 26 cm in altezza, Museo del Vetro di Murano

Figura 4



Pietro Bigaglia, Coppa, 1845 circa, coppa in vetro soffiato su piede sagomato, con rigonfiamento sullo stelo, attaccato alla coppa tramite un anello di cristallo, con tecnica a filigrana a reticello composto da otto fili, quattro blu con anima bianca e quattro bianchi, 19,5 cm di altezza, Museo del Vetro di Murano

Figura 5



Lorenzo Radi Senior, Bottiglia con tappo, 1850 circa, bottiglia in vetro soffiato calcedonio sui toni del verde a fondo cavo, collo cilindrico con scalino e tappo globulare più scuro rispetto al corpo, 13,9 cm in altezza, Museo del Vetro di Murano

Figura 6



Fratelli Toso, Lampadario del Salone Centrale, 1864, lampadario in cristallo a sessanta lumi (o bracci in vetro pieno) su quattro piani sovrapposti, con colonna lavorata ad investimento, ovvero con struttura metallica rivestita di pezzi in vetro soffiato; è composto da 356 pezzi in totale, 398 cm in altezza e 226 cm di diametro per un peso di 330 chilogrammi, Museo del Vetro di Murano.

Figura 7



Giovanni Battista Franchini, Piastrina millefiori, 1846, murrina in vetro realizzata con la tecnica a canna millefiori, Museo del Vetro di Murano

Figura 8



Giacomo Franchini, Gondola, 1843-1846, murrina in vetro realizzata con composizione per canne semplici monocromatiche, tra i 7 e i 5 mm di grandezza, Museo del Vetro di Murano

Figura 9



Giacomo Franchini, Ponte di Rialto, 1847-1848, murrina in vetro realizzata con composizione per canne semplici monocromatiche, 11 mm, Museo del Vetro di Murano

Figura 10



Giacomo Franchini, Angelina, 1845-1846, murrina in vetro realizzata con composizione per canne semplici monocromatiche, 7 mm, Museo del Vetro di Murano

Figura 11



Giacomo Franchini, Vittorio Emanuele II, 1860, murrina in vetro realizzata con composizione per canne semplici monocromatiche, dai 5 ai 7 mm, Museo del Vetro di Murano

Figura 12



Giacomo Franchini, Garibaldi, 1862, murrina in vetro realizzata con composizione per canne semplici monocromatiche, dai 5 ai 7 mm, Museo del Vetro di Murano

Figura 13



Giacomo Franchini, Cavour, 1862, murrina in vetro realizzata con composizione per canne semplici monocromatiche, 6 mm, Museo del Vetro di Murano

Figura 14



Giacomo Franchini, Vittorio Emanuele II, Garibaldi, Cavour, 1862, murrina in vetro realizzata tramite la fusione di tre differenti murrine, 3 mm, Museo del Vetro di Murano

Figura 15



Vincenzo Moretti, Murrina a mosaico, 1873, murrina mosaico in vetro composta tramite l'accostamento di canne semplici, tra i 18 e i 20 mm, Museo del Vetro di Murano

Figura 16



Luigi Moretti, Ritratto di V. Moretti, 1888, murrina in vetro composta da canne semplici a freddo e successivamente fuse insieme, 20 mm, Museo del Vetro di Murano

Figura 17



Luigi Moretti, Cristoforo Colombo, 1892, murrina in vetro composta da canne semplici a freddo e successivamente fuse insieme, 24 mm, Corning Museum of Glass

Figura 18



Isidoro Seguso per Salviati & C., Coppa Guggenheim, 1875, coppa in vetro verdino soffiato, con “piede conico sul quale si innestano un avolio e una siela sui quali poggiano quattro nodi costolati collegati tra loro da tre serie di archetti ad asola e di catenelle; all'altezza del primo nodo sono applicate tre more acquamare e tre perle alla base di ogni nodo successivo; una siela e un avolio collegano allo stelo la coppa conica a base arrotondata decorata a mezza stampaura nella parte inferiore. Coperchio a incasso in forma di cupola sagomata con decoro a mezza stampaura sul quale, per mezzo di un avolio e una siela, si collega un pinnacolo che ripropone lo

stesso motivo dello stelo e termina con un puntale allungato con globetto alla sommità. Stacco del pontello unico”¹⁷⁰, 37,7 cm in altezza, Museo del Vetro di Murano

Figura 19



Salviati, Lampadario, lampadario a tubolari in vetro soffiato, 22 metri in altezza, Camera di Commercio di Parma

Figura 20



Sergio Asti per Salviati, Marco, modello del 1962, riproduzione contemporanea, vaso in vetro soffiato a stampo e modellato a mano, 27 cm in larghezza e profondità, 30 cm in altezza

¹⁷⁰ <http://www.archiviodelacomunicazione.it/sicap/OpereArte/315865/?WEB=MuseiVE>

Figura 21



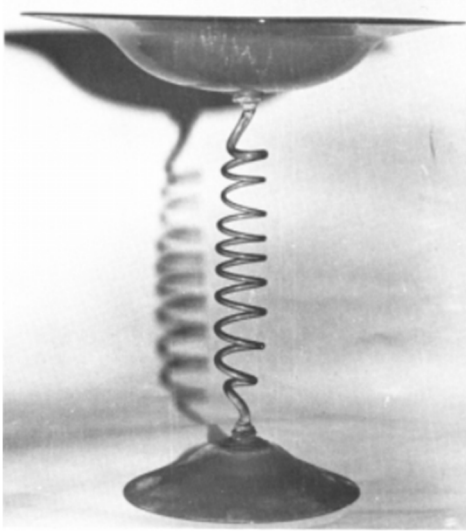
Ben Gorham, Pyrae, 2017, 53 totem in vetro soffiato colorato a sezioni modulari e illuminate, dimensioni variabili, Ventura Centrale

Figura 22



Luca Nichetto, Strata, 2017, due strutture metalliche con insiemi di lastre di vetro colorate sospesi, Ventura Centrale

Figura 23



Artisti Barovier, Coppa a spirale, 1895, calice con gambo a spirale in vetro incolore soffiato, 22 cm in altezza, Museo del Vetro di Murano

Figura 24



Artisti Barovier, Coppa protolibellula, 1908-1913, coppa in vetro soffiato con manici ad ansa allargati, archivio Pauly & C.

Figura 25



Giuseppe Barovier, Murrina a fondo scuro, 1913, murrina a fondo scuro raffigurante un pavone, 28 mm, Museo del Vetro di Murano

Figura 26



Giuseppe Barovier e Umberto Bellotto, Vaso a piume, 1914, vaso in vetro soffiato a piume con struttura in ferro battuto, 55 cm in altezza, Musée d'Orsay, Parigi

Figura 27



Disegno di Vittorio Zecchin per Artisti Barovier, Barbaro, 1913, piastrina in tessuto murrino a tessere colorate, 20 mm, Museo del Vetro di Murano

Figura 28



Ercole Barovier, Vaso Primavera, 1930, vetro bianco soffiato con craquelé ad imitazione della ceramica e dettagli in vetro nero, 26 cm, Ca' Pesaro, Venezia

Figura 29



Ercole Barovier, Vetro Primavera, 1930, vetro bianco soffiato raffigurante un piccione con dettagli in vetro nero e craquelé ad imitazione della ceramica, 29 cm, Ca' Pesaro, Venezia

Figura 30



Ercole Barovier, Vaso Laguna Gemmata, 1936, vaso in vetro spesso e maculato con decorazioni in vetro trasparente, 29 cm in altezza, collezione privata

Figura 31



Ercole Barovier, Lampada Rostrata, modello moderno dell'azienda basato su quello dell'artista risalente al 1938 circa, lampada da tavolo in vetro spesso realizzata secondo la tecnica del rostrato che prevede la realizzazione delle grosse punte vitree superficiali, 23 cm in altezza, vetreria Barovier & Toso

Figura 32



Angelo Barovier, Vaso Cartoccio, 1968, vaso in vetro trasparente con tubolare compresso all'interno, 29 cm in altezza e 11 in diametro, collezione privata

Figura 33



Marcel Wanders Studio, Perseus, 2015-2017, lampadario in moduli vetro realizzati con le diverse tecniche della vetreria Barovier & Toso e impostato a bracci disuguali, 180 cm in altezza, 107 cm in larghezza e 114 cm in profondità

Figura 34



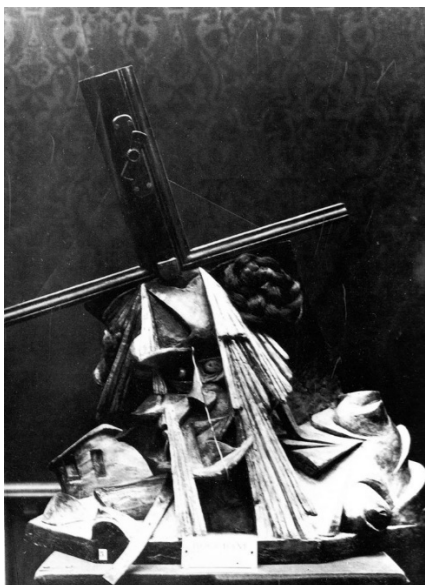
Vittorio Zecchin, Vaso Veronese, modello del 1921, riproduzione contemporanea, vaso in vetro soffiato, 32 cm in altezza, 20 cm di diametro

Figura 35



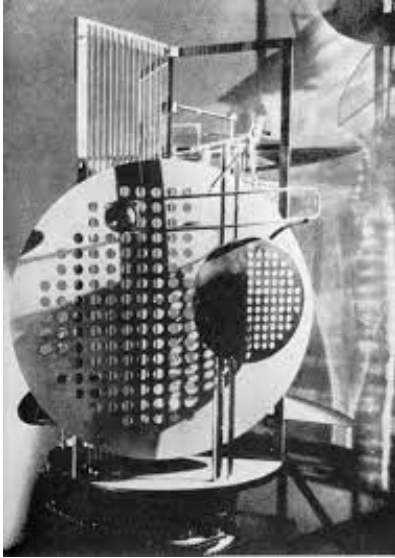
Paolo Venini, Vaso murrina a mezzaluna, 1954, vaso in vetro murrino, 32 cm in altezza, Fondazione Chiara e Francesco Carraro

Figura 36



Umberto Boccioni, Fusione di una testa e una finestra, 1912, scultura polimaterica, distrutta

Figura 37



László Moholy-Nagy, Modulatore Spazio-Luce, 1922-1930, scultura cinetica composta da vari elementi metallici che riflettono la luce

Figura 38



Manifattura veneziana, Cesendello, 1500-1520 ca., parte di una lampada pensile in vetro incolore soffiato dalla forma tubolare decorato a smalti, 28,5 cm di altezza, Museo del Vetro di Murano

Figura 39



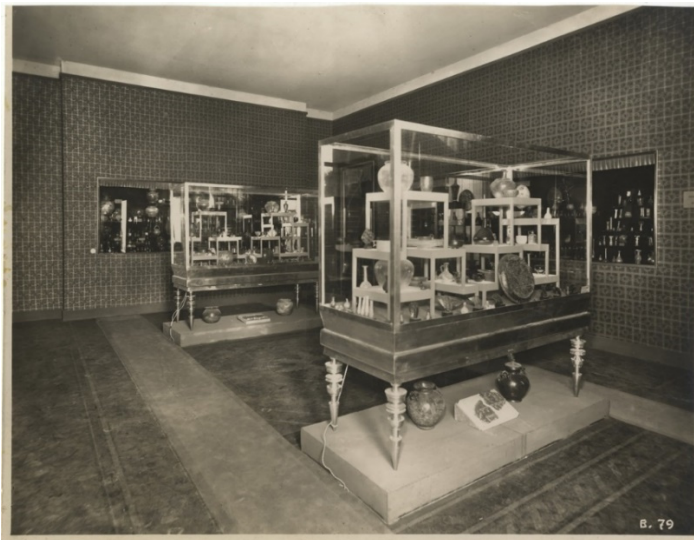
Hiroshi Sugimoto, Glass Tea House Mondrian, 2014-2016, installazione site-specific composta da due elementi, il cubo in vetro e il giardino circostante con vasca d'acqua, 40 metri di lunghezza, 12,5 metri di larghezza, Le Stanze del Vetro

Figura 40



Qwalala, Pae White, 2017-2019, installazione site-specific realizzata tramite la sovrapposizione di mattonelle in vetro colorato, 2,4 metri in altezza per 75 metri in lunghezza, Le Stanze del Vetro

Figura 41



Bombelli Girolamo, Mostra del Vetro Antico, 1930, fotografia di un reportage sulla Mostra del Vetro Antico realizzata in gelatina di bromuro d'argento su pellicola in rullo diapositiva, 24 cm in altezza per 30 cm in lunghezza, Triennale di Milano

Figura 42



Fotografia Giacomelli, Portafiori con cavalluccio marino Primavera, 1930, gelatina di bromuro d'argento su carta, 13 cm in larghezza per 18 cm in altezza, Triennale di Milano

Figura 43



Bombelli Girolamo, Vetri pulegosi di Napoleone Martinuzzi per Venini & C., 1930, gelatina di bromuro d'argento su carta, 18 cm in altezza per 24 cm in lunghezza, Triennale di Milano

Figura 44



Farabola, Padiglione del Vetro, 1951, gelatina di bromuro d'argento su carta, 18 cm in altezza per 24 cm in larghezza, Triennale di Milano

Figura 45



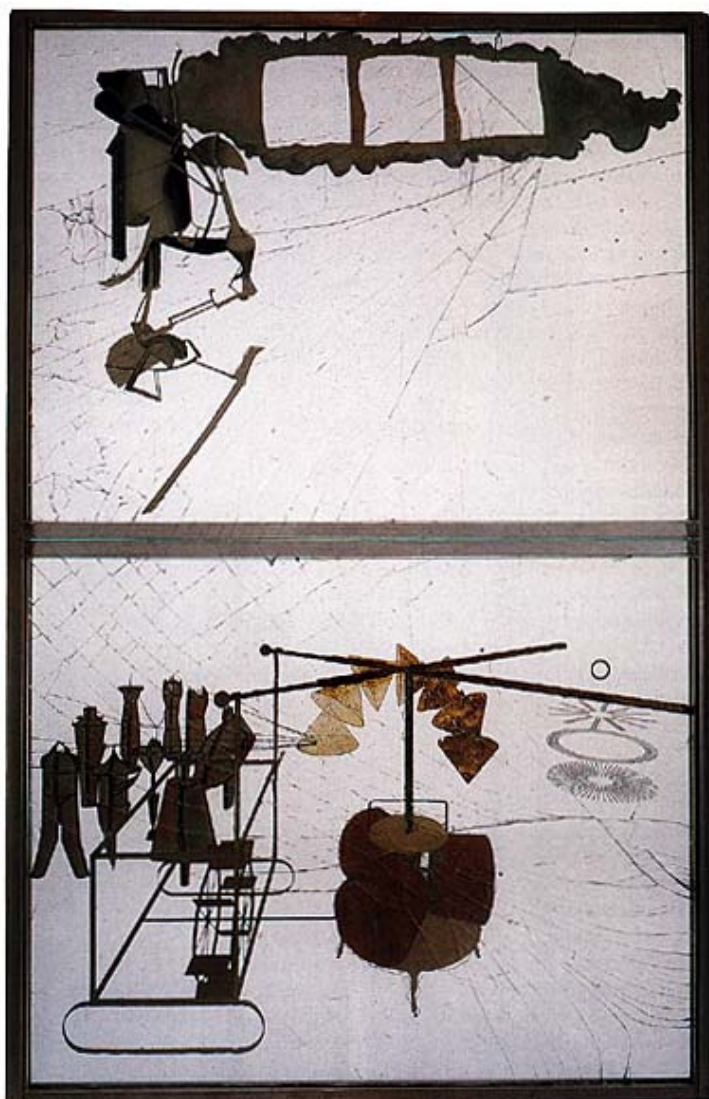
Marcel Duchamp, Ruota di bicicletta, 1913, ready-made composto da uno sgabello e una ruota di bicicletta capovolta, 128 cm di altezza

Figura 46



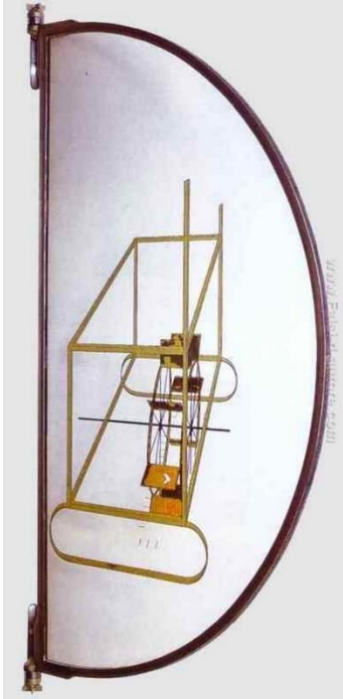
Man Ray, Élevage de poussière (Dust Breeding), 1920, gelatina di bromuro d'argento, 24 cm in altezza e 30 cm in larghezza, Metropolitan Museum of Art

Figura 47



Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923, pittura ad olio, fogli di alluminio, fogli di piombo e polvere su due pannelli di vetro, 277,5 cm in altezza per 177,8 in larghezza, Philadelphia Museum of Art

Figura 48



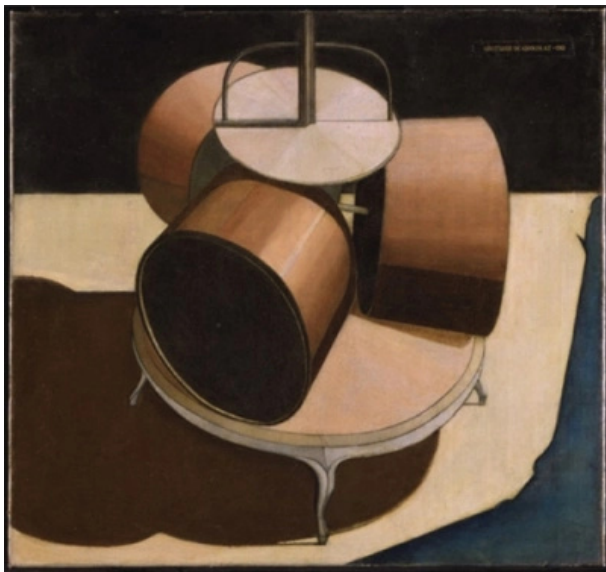
Marcel Duchamp, Slitta contenente un mulino ad acqua in metalli affini, 1913-1915, pittura ad olio e filo di piombo su vetro, 150,8 cm in altezza e 83,7 cm in larghezza, Philadelphia Museum of Art

Figura 49



Marcel Duchamp, Nove stampi maschi, 1916, pittura ad olio e filo di piombo tra due lastre di vetro, 66 cm in altezza per 101,2 cm in larghezza, Centre Pompidou

Figura 50



Marcel Duchamp, Macinatrice di cioccolato (no.1), 1913, olio su tela, 61,9 cm in altezza e 64,5 cm in larghezza, Philadelphia Museum of Art

Figura 51



Marcel Duchamp, La Mariée, 1937, dipinto a collotipia a colori su tavola, incorniciato con strisce di cartone, carta marrone in superficie, 30,5 cm in altezza e 19,2 cm in larghezza, Philadelphia Museum of Art

Figura 52



Carlo Scarpa, Vaso opaco, 1929, vaso tondo opaco con incursioni di foglia d'oro, 14,5 cm di altezza, Museo del Vetro di Murano

Figura 53



Carlo Scarpa, Ciotola bollicine, 1945, ciotola in vetro verde con le caratteristiche bollicine all'interno del corpo vitreo, 6,5 cm in altezza e 13 in diametro

Figura 54



Carlo Scarpa, Vaso corroso con coperchio, 1936, vaso in vetro corroso con coperchio, 49 cm di altezza, Fondazione Chiara e Francesco Carraro

Figura 55



Carlo Scarpa, Paolo Venini, Ciotola in murrina romana, 1936, ciotola realizzata secondo la tecnica della murrina romana, 18 cm di diametro, Fondazione Chiara e Francesco Carraro

Figura 56



Carlo Scarpa, Vaso laccato nero e rosso, 1940, vaso laccato nero e rosso, 17 cm di altezza, collezione privata

Figura 57



Napoleone Martinuzzi, Vaso pulegoso, 1928, vaso in vetro pulegoso verde, 35 cm di altezza, Museo del Vetro di Murano

Figura 58



Napoleone Martinuzzi, Piante grasse, 1929-1930, piante grasse realizzate in vetro pulegoso di dimensioni variabili

Figura 59



Napoleone Martinuzzi, Gli artigiani del vetro, 1936, bassorilievo in pietra, Triennale di Milano

Figura 60



Livio Seguso, Vortice, 1978, vetro trasparente lavorato a mano, Museo del Vetro di Murano

Figura 61



Livio Seguso, Movimento, 1968, vetro trasparente lavorato a mano su un supporto in metallo

Figura 62



Livio Seguso, Vegetazione '95, 1995, vetro soffiato trasparente, dimensioni variabili

Figura 63



Livio Seguso, Foresta di luce, 2019-2020, elementi in vetro soffiato trasparente con supporti in legno

Figura 64



Koen Vanmechelen, The Accident, 2005, mezzo pollo impagliato e mezzo pollo in vetro su un piedistallo di legno, 60 cm in altezza

Figura 65



Koen Vanmechelen, Egg Cord, 2009, uova di vetro trasparente legate a un cavo in acciaio, dimensioni variabili

Figura 66



Koen Vanmechelen, Black Medusa, 2015, scultura in vetro e bronzo, 88 cm in altezza

Figura 67



Koen Vanmechelen, Protected Paradise, 2017, vetro, fiberglass, bronzo, marmo e materiali riciclati, 12 metri in altezza e 10 in larghezza

Figura 68



Ana Maria Reque, Finestra Temporale a Venezia 01, 2013, realizzata in legno, poliuretano espanso, gesso, acciaio inox, frammenti di vetro, faretto a led e diffusione sonora, 180 cm in altezza

Figura 69



Ana Maria Reque, Terra, Aria, Fuoco, Acqua, 2016, ceramica raku e vetro soffiato di Murano, 36 cm di diametro e 30 cm in altezza, collezione privata

Figura 70



Ana Maria Reque, Μεδουσα, 2017, ceramica raku, vetro di Murano soffiato e illuminazione a led, 39 cm di diametro e in altezza, collezione privata

Figura 71



Ana Maria Reque, Medusa 01, 2017, ceramica raku, vetro di Murano soffiato e illuminazione a led, 24 cm di diametro per 51 di altezza, collezione privata

Figura 72



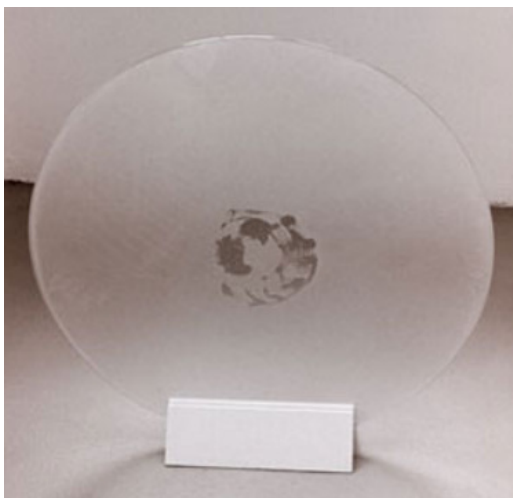
Ana Maria Reque, Habitat Marino, 2021, allestimento luminoso composto da diverse Meduse e Stelle marine accostate ad elementi naturali di roccia e sabbia su un tavolo di vetro

Figura 73



Luciano Fabro, Buco, riproduzione contemporanea dell'opera del 1963, vetro, argento e acciaio inossidabile, il pannello in vetro misura 115 cm in larghezza per 150 cm in altezza, Simon Lee Gallery

Figura 74



Luciano Fabro, Impronta, 1963, lastra rotonda in vetro satinato con l'impronta trasparente della mano dell'artista al centro, distrutta

Figura 75



Luciano Fabro, Piede, 1968 – 1972, piede realizzato in vetro di Murano tramite l'utilizzo di stampi, gamba in shantung di seta

Figura 76



Luciano Fabro, Iconografie (Bacinelle), 1975, bacinelle in vetro contenenti acqua e frammenti in vetro dalla produzione della serie dei Piedi

Bibliografia

- A. Bova, A. Dorigato, P. Migliaccio, *Vetri artistici. Antonio Salviati 1866-1878*, Museo del Vetro di Murano, Venezia, Marsilio, 2012
- A. Bova, A. Dorigato, P. Migliaccio, *Vetri Artistici del primo Ottocento*, Museo del Vetro di Murano, Venezia, Marsilio, 2010
- A. Bova, P. Migliaccio, V. Rusca, *Vetri Artistici: Antonio Salviati e la Compagnia Venezia Murano*, Venezia, Marsilio, 2011
- A. Bova, P. Migliaccio, V. Rusca, *Vetri Artistici: il recupero dell'antico nel secondo Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2013
- A. Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford, Oxford University Press, 1998
- A. Dorigato, P. Migliaccio, V. Rusca, *Vetri Artistici: Antonio Salviati 1866-1877*, Venezia, Marsilio, 2010
- A. Gasparetto, *A proposito dell'officina vetraria torcellana: forni e sistemi di fusione antichi*, in "Journal of Glass Studies", vol. 9, 1967, pp. 50-75
- A. Gasparetto, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1958
- A. Tosi, A. De Palma, *La memoria del vetro, Murano e l'arte vetraria nelle storie dei suoi maestri*, Venezia, Marsilio, 2010
- A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Bari, Editori Laterza, 2020
- C. Moretti, *Glossario del vetro veneziano: dal Trecento al Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002
- *Carlo Scarpa. I vetri di Murano 1927 – 1947*, a cura di M. Barovier, Venezia, Il Cardo, 1991
- *Carlo Scarpa. Venini 1932-1947*, cat. (Venezia, Le Stanze del Vetro, 29 agosto 2012 – 6 gennaio 2013), a cura di M. Barovier, Venezia, Skira, 2012
- D. Baldoni, *Una lucerna romana con raffigurazione di officina vetraria: alcune considerazioni sulla lavorazione del vetro soffiato nell'antichità*, in "Journal of Glass Studies", n. 29, 1987, pp. 22-29
- D. Whitehouse, *Glass of the Roman Empire*, New York, The Corning Museum of Glass, 1988

- *Darwin's Dream*, cat. (London, The Crypt Gallery, 15 novembre – 14 dicembre 2014), a cura di J. Putnam, J. Silverman Van Coenegrachts, 2014
- E. Di Martino, *Livio Seguso Sculture*, Conegliano, Grafiche Battivelli S.p.a., 2003
- E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia, 1895-2003*, Moncalieri, Papiro Arte, 2003
- F. Poli, *La Scultura del Novecento. forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*, Bari, Editori Laterza, 2020
- *Fragile?*, cat. (Venezia, Le Stanze del Vetro, 8 aprile – 28 luglio 2013), a cura di M. Codognato, Milano, Skira, 2013
- G. Mariacher, *La mostra storica del vetro di Murano alla XXVI Biennale*, in “Arte Veneta”, n. 7, 1953, pp. 200-204
- G. Sarpellon, *Un epsilon piccolo a piacere: le murrine veneziane e i muranesi*, in *Matematica e cultura, atti del convegno* (Venezia, Università Ca' Foscari, gennaio 2005), a cura di M. Emmer, Milano, Springer, 2005, pp. 55-71
- *Glasstress 2009*, cat. (Venezia, Palazzo Franchetti, 6 giugno 2009 – 22 novembre 2009), a cura di L. Mattioli Rossi, R. Barovier Menasti, F. Giubilei, Milano, Edizioni Charta, 2009
- *Glasstress 2011*, cat. (Venezia, Palazzo Franchetti, 4 giugno – 27 novembre 2011), a cura di L. Edelkoort, P. Noever, D. Paparoni, Venezia, Marsilio, 2011
- *Glasstress 2013*, cat. (Venezia, Palazzo Franchetti, 11 maggio – 26 novembre 2013), a cura di A. Berengo, J. Putnam, Londra, London College of Fashion, 2013
- *Glasstress 2017*, cat. (Venezia, Palazzo Franchetti, 11 maggio – 26 novembre 2017), a cura di D. Ozerkov, H. Kempinger, A. Berengo, Milano, Skira, 2017
- *Glasstress Gotika*, cat. (Venezia, Palazzo Franchetti, 9 maggio – 22 novembre 2015), a cura di D. Ozerkov, A. Berengo, 2015
- H. Wescher, *Il materiale nell'arte ieri e oggi*, in “La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda”, 52-53, 1964, pp. 19-32

- *Il mondo in una perla, la collezione del Museo del Vetro di Murano*, cat. (Murano, Museo del Vetro di Murano, 8 dicembre 2017 – 15 aprile 2018), a cura di A. Panini, Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2018
- J. Ernst, *Naturale e non naturale nella materia*, in “La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell’Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda”, 52-53, 1964, pp. 51-61
- L. Fabro, *Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1981-1997*, Torino, Einaudi, 1999
- L. Seguso, E. Di Martino, *In principio era la goccia*, Venezia, MUVE, 2019
- L. Seguso, *Una vita per l’arte*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 2015
- L. Zecchin, *Sulla storia del vetro muranese (1952)*, in “Vetro e vetrai di Murano”, volume 1, a cura di P. Zecchin e Associazione per lo studio e lo sviluppo della cultura muranese, Venezia, Arsenale Editrice, 1987, pp. 332-339
- *La Vetreria M.V.M. Cappellin e il giovane Carlo Scarpa 1925 – 1931*, cat. (Venezia, Le Stanze del Vetro, 10 settembre 2018 – 06 gennaio 2019), a cura di M. Barovier, Milano, Skira, 2018
- M. Barovier, *Carlo Scarpa. I vetri di un architetto*, Milano, Skira, 1997
- M. Barovier, *L’arte dei Barovier vetrai di Murano 1866-1972*, Venezia, Arsenale Editrice, 1993
- M. Barovier, R. Barovier Menasti, A. Dorigato, *Il vetro di Murano alle Biennali 1895-1972*, Firenze, Leonardo Arte, 1995
- M. Calvesi, “Art Dossier”, 1993 (*Duchamp*)
- M. Pugliese, *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell’arte del XX secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2006
- *Materiality*, a cura di P. Lange-Berndt, Cambridge, The MIT Press, 2015
- *Modern Art: Who Cares?*, a cura di I. Hummelen, D. Sillé e M. Zijlmans, London, Archetype Publications Ltd, 2005
- P. Zecchin, *Barovier: la più importante dinastia di vetrai muranesi*, in “Journal of Glass Studies”, 62, 2020, pp. 105-126

- *Paolo Venini e la sua fornace*, cat. (Venezia, Le Stanze del Vetro, 11 settembre 2016 – 8 gennaio 2017) a cura di M. Barovier e C. Sonogo, Milano, Skira, 2016
- R. Barovier Menasti, *La vetraria veneziana moderna dal 1895 al 1920*, in “Journal of Glass Studies”, 19, 1977, pp.147-159
- R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Postmedia books, 2020
- R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull’arte d’oggi*, Milano, Mondadori, 2005
- S. Davison, *Conservation and Restoration of Glass*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2003
- S. Hecker, *If the boot fits... Luciano Fabro’s Italie*, in “Forum Italicum: A Journal of Italian Studies”, 47, 2013, pp. 431-462
- S. P. Koob, *Conservation and Care of Glass Objects*, London, Archetype Publications, 2006
- S. Settis, *Incursioni*, Milano, Feltrinelli, 2020
- *Terra e Fuoco... tra Perù e Italia. Ana Maria Reque*, cat. (Milano, Consolato Generale del Perù, 15 febbraio – 28 febbraio 2018), a cura di G. Gabrieli e S. Mormino, Quarto d’Altino, Pixartprinting, 2018
- *The Barry Friedman & Venetian Heritage Collection*, cat. (Venezia, Museo del Vetro, 21 aprile – 19 agosto 2018), a cura di C. Squarcina, Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2018
- U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 1912
- *Vitrea. Vetro italiano contemporaneo d’autore*, cat. (Milano, Triennale, 13 aprile – 13 giugno 2021), a cura di J. Blanchaert, Milano, Triennale, 2021

Sitografia

- Ana Maria Reque; <http://www.anamariarequeart.com/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- B. Bery, *Through The Large Glass: Richard Hamilton's Reframing of Marcel Duchamp*, in "Tate Papers";
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/through-the-large-glass> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Barovier & Toso; <https://www.barovier.com/it> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Berengo Studio; <https://www.berengo.com/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*;
<https://www.altalex.com/documents/news/2014/09/15/codice-dei-beni-culturali-e-dell-ambiente-parte-ii-beni-culturali> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- *Crash! E "Impronta" di Luciano Fabro va in frantumi. Incidente all'opening del Meno Uno di Lugano. Il colpevole? Uno sbadato giornalista*, 2013;
<https://www.exibart.com/speednews/crash-e-impronta-di-luciano-fabro-va-in-frantumi-incidente-alloopening-del-meno-uno-di-lugano-il-colpevole-uno-sbadato-giornalista/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Domus; <https://www.domusweb.it/it.html> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- *Dust Breeding*; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Enciclopedia Treccani Online; <https://www.treccani.it/enciclopedia/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Fondazione Berengo; <https://www.fondazioneberengo.org/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Fondazione Berengo / Glasstress;
<https://www.youtube.com/channel/UCIfBtMI0cgv4ZgYG5jBepIQ> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

- G. Celant, *In memoria di Germano Celant: Arte povera, appunti per una guerriglia*; <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- I. Tolasi, *Pensiero artistico e produzione scultorea di Luciano Fabro: il rinnovamento a Milano negli anni Sessanta*, 2018; <https://losbuffo.com/2018/04/13/pensiero-artistico-e-produzione-scultorea-di-luciano-fabro-il-rinnovamento-a-milano-negli-anni-sessanta/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- J. Yoshihara, *Manifesto dell'arte Gutai*; https://www.shozoshimamoto.org/testi_critici/manifesto-dellarte-gutai-jiro-yoshihara/ [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Koen Vanmechelen; <https://www.koenvanmechelen.be/home> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- *La pelle del vetro. Carlo Scarpa alla Venini 1936 – 1942*; <http://www.negoziolivetti.it/la-pelle-del-vetro-carlo-scarpa-alla-venini-1936-1942> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- La Biennale di Venezia; <https://www.labiennale.org/it> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- LABIOMISTA; <https://www.labiomista.be/en> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Le Stanze del Vetro; <https://lestanzedelvetro.org/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Luciano Fabro; <https://www.lacasamadre.it/arte-contemporanea/luciano-fabro.cfm> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Museo del Vetro; <https://museovetro.visitmuve.it/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- N. Gabo, A. Pevsner, *Realist Manifesto*, 1920; <https://terezakis.com/realist-manifesto.html> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Philadelphia Museum of Art; <https://www.philamuseum.org/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Salviati; <https://www.salviati.com/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

- *Seduzione*, Koen Vanmechelen; <https://www.uffizi.it/eventi/seduzione-vanmechelen> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)*; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-large-glass-t02011> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- The Venice Glass Week; <https://www.theveniceglassweek.com/it/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- The Venice Glass Week YouTube; <https://www.youtube.com/channel/UCgHOwnJqP7B3PqVFScDnfqw/videos> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Triennale Milano; <https://triennale.org/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Venini; <https://www.venini.com/eu/it/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]
- Vitrea; <https://www.vitreamilano.it/> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

Appendice 1

Conversazione con Koen Vanmechelen

Scantamburlo: So, I would like to start from the beginning of Your relationship with glass, this very old but also very new medium that needs a translator: the glass master. What was Your first impression about working with glass and therefore with a glass master? How did this collaboration affect Your works?

Vanmechelen: actually we have to go to more than thirty years ago: I arrived on the island of Murano together with a writer, I was making books at that moment, and we were working on a book called “Little glass man”. So actually that was my first experience with glass because I thought “ok I go into the glass furnace and I’m gonna make it myself”, that was my first impression.

So mister Berengo, Adriano, he brought me into the furnace and I started to try the glass but of course I failed, and I understood that this is not something that you do in one day or overnight, and since I’m not a glass artist it doesn’t also make sense to jump into the glass to wait another twenty years until you can make it because I see glass as a part of the medium that I use. But I was intrigued by it, I was intrigued by two things: first of all I was intrigued by the fact that this is a kind of teamwork, that you always have to move the glass, that has to stay on the pipe, that it can’t fall, but that you have to handle it in different stages. And I think that was a kind of an important thing because me, as a contemporary artist I also was busy by breeding chickens for example, and you can’t do it on your own: you need the farmer, you need the facilities, you need all this kind of things. So in one way or another it was the same logic, I understood I had to jump in the same logic. And another thing that strikes me is that it was like a living material, so also that one was the same thing as the chicken, the living material; so in a way I felt like coming home but with another material, secondly I started to understand that glass, that when you use it in his transparency it is a material that you can look through it, an actually you don’t see it, it’s like looking through a window, you see the other side. So there is no other material except maybe plexiglass, that is also glass, that you can sheath. So I started to think and I said “ok when you break it, it becomes visible”, and when you heat it again so you can restore the cuts or the broken parts it becomes like a scar; that I compare with life, because the more scars you have the more old you become,

probably the more beautiful you become, this is beauty in the sense of content. So that was for me the first thing that attached me to the glass, and I never left the island.

S: Thinking about Your artworks from different genres, from sculpture, to painting, to performances and installations, there are always common themes like bio-cultural diversity, identity, and scientific and philosophical reflections. Were You able to work with these concepts in the same way with glass as a medium or did it come differently?

V: Actually I did because first of all as I said for me it was also the meaning of life, of course it has another movement: if you work with the chicken you clearly can go into science because it is life in itself, but with glass I started also to make glass-crossings around the globe. I started always from Venice and to go to another identity, because very quickly I saw that Venice is really the source of glass, that Murano has that kind of capacity to make something, and I think a lot of glass masters of course come from here, they went all over the world. So I started to make series of glass-crossings, that means an object that I started in here, so the content actually in the beginning was always an animal, the chicken, the dinosaur, the prehistoric, the history, the future, and I combined it with pieces that you make on another place. First one for example I did it actually here on the island with the two masters, with Silvano Signoretti together with Pino, so with two brothers with totally different souls. You know the DNA of the people is in the glass, so I started here with the two masters and it's kind of a clash: one was realistic the other one was more abstract, and so I brought two pieces together which are called Murano Murano, and to let them fight in the ovens, that is something new. So the whole piece of art is not only the object, but there's also the video of these master; they are brothers but once they are in the furnace they fight, it's a cockfight.

And the second piece I went to Waterford in Ireland, that was Crystal Souls, the glass is crystal, is curved, and you get this whole identity. And I think in one way or another it's also related scientifically to how the glass is made and on the other side is also a social approach as well.

So the idea of crossing still remains, and nowadays I'm working always with the crossing, between glass and marble, I'm always searching from the beginning even

when I was making the *Walking Egg*, which was one of my first pieces. I always use glass with something which probably you cannot break, like iron or marble; so it's the fragility against something solid.

S: It's the contrast.

V: Yes, because I think art is always a conflict.

S: So the mix of life and the mix of mediums, which make me think for example about Your 2005 work, the Accident, the chicken half stuffed and half glass. After more than fifteen, twenty years of working with glass, do You see it as one of the main parts of Your journey and reflections as an artist or from Your perception it's just a beautiful accident? What kind of influence does glass have on Your path?

V: A lot! Because definitely there's a lot of glass involved in my work. I think glass is important although I am not a glass artist, I'm a contemporary artist, but with glass I can tell the story stronger. If I now make a reflection on the show that I made in Saint-Petersburg, I choose this title "Window to the future": I consider every piece as a window to the future, and glass makes that stronger. Looking at windows but also looking at how you enter the personal life, and I think with glass if I make a transparent egg for example, you enter a personal life, and you as a visitor, a watcher, you can use your own imagination to fill that glass. I think that for me it's a very important part, and in every piece that I make, like *the Accident* it's a very good example: you never know when accidents are taking place, and with the transparent half chicken to a realistical chicken, well there's an accident that happend. And with crossbreeding you don't know which crossbreeding happens, but for sure something will happen in the future.

And actually the truth is now I have a little story about the Accident, because the Accident was in the Biennial of Venice of 2009, in the Palace Franchetti, the first exhibition of Glasstress, and it was seen by Mario Botta, and later I met him and he became a good friend and made my studio, he designed LABIOMISTA.

You see how accidents take place and you don't know when it comes out.

S: Thinking about Your Cosmopolita Chicken Projcet, where You are mearging biodiversities from all around the world, Murano glass it's in a way the exact opposite because it's so local, so specific and difficult to work with, but it's also

flexible and open to possibilities, it is something that can reach out from the inside to the outside. Is this change of perception important in Your glass works?

V: Yes because I'm always working like this, for me it's about making visible what is invisible, and glass has the power to do that. If you talk for example about genetics, glass can give its duality on the inside, and this is for me a strand that is a surplus on the things that I'm doing. *The Egg Cord* for example, it's a strong work, the idea that this egg cord is inside of the body of a hen, and also the egg yolks are growing in that, and growing and enlarging to give you an insight to what can happen on the inside. You don't know what you see, is it a decoration? A lampadario? But no, it's a living object.

I did many presentations with this *Egg Cord*, also the video of the rooster's sperm in contrast with that work, that today is in the Hermitage in contrast with another work, *Evolution of a Hybrid*, because you don't know what is coming out. If you tell that story you actually reflect on the future of mankind, that means that: what is the human condition? Will the result of human condition be crossbreeding with other species as animals for examples? Is the coronavirus an example of RNA searching for us to survive and to make other species of us? You never know, we don't know what is the meaning of an evolution, and with glass I'm pointing that.

And secondly you say it's very local, and has a lot of techniques; I have one big sentence that I always use which is: the global only exist by the generosity of the local. And this is very much there in the other project with the chickens, because I started to crossbreed the Cosmopolitan Chicken which has a lot of DNA, but all comes from the local and so we have to be generous to that local field when we express this on a global field.

S: As an artist who works with glass and a curator of glass exhibitions, how does Your point of view about this medium change through these two roles?

V: These are two different things, when you work for yourself you have a clear vision, you know what you like to express, you know what you want to see. When I curate a show I'm always looking for another vision that tells me where do I find the right balance or imbalance to make a room or space the most seducing. This is something that you do uncounciously, and then you feel this contrast; with this other part of curating I have to look for the contrast inside of the works and then I have to

bring it together as a dangerous garden, and that's how I look at it because that gives a reflection of our society, and that is a reflection of who we are. And I think that is a very important thing that you have to do because if you attract people then you bring them a little bit into the garden of Eden, but you have to understand that the garden of Eden is full of traps and full of temptations and so this is what I'm looking for, but it's in myself; I think I'm carrying the conflict and the conflict is actually the turning point and when I make an exhibition or I make an art piece I do the same thing, but one is my own work, and the other is to fight to make an exposition as high as possible so that people can get lost and find themselves again when they get out of it.

Appendice 2

Conversazione con Ana Maria Reque

Scantamburlo: Vorrei partire direttamente dalle Sue Meduse che sono appunto una fusione originale tra due materiali e lavorazioni per Lei fondamentali, ovvero la ceramica Raku e il vetro di Murano. Che tipo di rapporto sussiste tra questi due elementi nelle Sue opere e in che modo è riuscita a conciliarli?

Reque: Io penso che già venticinque anni fa quando lavoravo in Perù come architetto lavoravo con l'integrazione di dieci, dodici materiali, quindi quando ho iniziato qui l'Accademia di Belle Arti ho dovuto sintetizzare, selezionare tutta questa diversità del lavorare con dieci, dodici materiali; ho imparato a lavorare solo con due o tre. Quindi è stato un processo di sintesi, un percorso di abbandono della mia storia, è stato un metodo che io ho iniziato nel 2011 all'Accademia di Belle Arti perché inizialmente, se guardate i miei lavori, erano solo ceramica e poco vetro, era più predominante la ceramica, e anche il gesso, anche i fili metallici. Le mie prime sculture erano enormi, di settanta chili, perché è stato un percorso di abbandono e stacco dalle costruzioni delle case perché in Perù ho costruito circa quaranta case. Gradualmente ho abbassato la scala fino ad arrivare a questo risultato però dopo un percorso di decostruzione dell'arte e abbandono in senso positivo della forma tradizionale perché ho voluto lasciare spazio mentalmente a un nuovo linguaggio che segnalano sia molto vicino ad un linguaggio sincretico, che appartiene all'espressione di due culture, la mia cultura precolombiana del nord del Perù, perché i miei antenati sono del nord dove si è sviluppata la ceramica, sia i miei antenati paterni che materni sono di due zone del nord. Quindi io questa capacità di lavorare la ceramica l'ho scoperta nell'Accademia di Belle Arti perché in Perù non lavoravo la ceramica; quindi per me il periodo accademico è stato fantastico, fondamentale, i miei maestri molto delicatamente mi hanno suggerito di iniziare questo percorso di abbandono della storia.

S: Appunto da un lato quindi una materia che lavora Lei stessa mentre dall'altro una produzione che passa obbligatoriamente dalle mani di uno o più maestri vetrai; qual è stato il Suo primo impatto con il vetro di Murano e che tipo di rapporto ha con i maestri nel Suo lavoro?

R: Penso che quando sono venuta in Italia nell'anno duemila uno dei miei primi contatti fu con l'isola di Murano; io ero appassionata dei colori blu in contrasto con la luce, infatti ho lavorato con la famiglia Tessaro nel duemila, duemilauno, ho provato a sabbiare il vetro e la tecnica a lume, però erano solo primi esercizi, poi ho dovuto abbandonare in quel periodo questi lavoratori perché dovevo fare il master di architettura per due anni. Però è il destino, io sono tornata qui a lavorare con i figli Tessaro perché Mario Tessaro, il papà, non esiste più, però lui quando io avevo deciso di continuare con il percorso di architettura con un lavoro che svolgo attualmente nel Comune di Venezia fin ora, un laboratorio artistico, Mario Tessaro si era dispiaciuto che io abbandonassi l'isola di Murano. Quindi io penso che tutto abbia un senso, che tutto è collegato come i tasselli di un mosaico perché è da un anno e mezzo che ho ripreso a lavorare con i fratelli Tessaro, con Stefano principalmente, ma fin ora non ho ripreso a soffiare. Quest'anno probabilmente inizio delle sperimentazioni in una nuova fornace solo di donne che mi hanno consigliato di iniziare un percorso con loro, perché c'è da spiegare anche questo, che molte volte in molte fornaci noi donne magari siamo snobbate, non si fidano di noi e quindi non è facile entrare a lavorare in una fornace.

Però penso che la mia fissazione su questa tecnica tradizionale di Murano c'è perché è nel mio DNA lavorare con le tecniche tradizionali sia con la ceramica che col vetro però con un linguaggio contemporaneo, perché l'arte contemporanea esige che tu devi dare nuove risposte adatte all'epoca attuale. Io direi che il mio lavoro non è ancora finito, sono ancora in un percorso; considero le mie sculture come sculture impressioniste perché sono un work in progress, non finiscono mai, le riprendo per migliorarle.

S: Un altro elemento importante nelle Sue opere è appunto la luce, definita appunto nelle tue opere come fonte che le rende installazioni luminose; come ti rapporti in questo senso con gli elementi in vetro e lo spazio circostante?

R: Io penso che già da quando ho realizzato il percorso architettonico in Perù ho cercato sempre la luce; anche la ricerca della luce sta nel mio DNA perché se noi andiamo indietro nella storia anche per le culture andine come l'Incas era fondamentale la luce, per cui la divinità più importante era il sole insieme alla luna. Quindi io ho sempre ammirato i giochi di luce all'interno dell'architettura, ho

lavorato molto con questa capacità naturale e anche con la luce artificiale. Attualmente mi sto concentrando di più sulla luce artificiale in tutte le variazioni dei riflessi colorati che grazie al led e al sistema rgb ti permettono di arrivare a dodici colori per ogni lampada.

Quindi queste sculture se stacco il sistema elettrico diventano pezzi freddi, quasi inerti, minerali, solo materiali. Incredibilmente tu attacchi l'installazione elettrica e diventano vive come le meduse nei fondali marini che sono già lampade naturali; quindi le mie meduse si accendono grazie all'illuminazione elettrica, non posso dire grazie all'illuminazione naturale perché è grazie all'installazione elettrica; questa ricerca della luce attuale è grazie alla scienza, è arte e scienza. Anche a questo punto devo migliorare perché stanno sviluppando dei led così piccoli da essere quasi impercettibili, i miei led sono un po' mascherati dalla ceramica però sono lì.

S: Le Sue opere appunto istruiscono l'osservatore riguardo a tematiche di salvaguardia della vita marina; in che modo questi temi sono legati ai tipi di materiali che utilizza?

R: Io uso molto la sabbia marina per la fabbricazione del vetro, a Milano costruiscono le canne di vetro con la sabbia che viene da alcune spiagge della Francia, però in particolare sono molto sottili e chiare, quindi io penso che c'è un rapporto molto stretto tra il vetro e il mare, come se questi soggetti che sono riuscita a costruire dialogassero in modo naturale col contesto marino. Alcune volte ho fatto anche le fotografie sulla spiaggia al Lido di Venezia; era una cosa naturale, sono fotografie molto integrate, contestuali. Lavoro anche con la terra e la creta, che viene dalla corteccia terrestre. È sempre la madre terra, tutti e quattro gli elementi che contribuiscono a creare una scultura si presentano, si rendono vivi durante l'esecuzione della ceramica Raku; è una tecnica che dicono sia molto sciamanica, molto magica perché intervengono i quattro elementi, la creta e la terra, e l'acqua per essicarla, e raffreddare la ceramica dopo lo shock termico che si produce a 930 gradi dove abbiamo tolto il pezzo a fuoco vivo, iridescente, colore arancio. In quel momento si vede un po' la lotta contro il fuoco, l'aria e successivamente l'acqua; in quel momento si crea la texture, si creano le craquelature, le iridescenze. Il Raku ti lascia lavorare solo tre minuti, lascia che l'essere umano possa intervenire solo per tre minuti per riuscire ad avere colori iridescenti, il colore oro e l'argento, se passi i

tre minuti non riesci ad avere quegli effetti metallici. È una tecnica veramente fantastica. In questo momento ti sto parlando del processo della ceramica, però anche il processo del fuoco vivo col vetro, anche quello è magico.

S: Entrambi hanno questi elementi naturali.

R: Sì, effettivamente sì. Quindi io direi che questa è una chiave di lettura, è come entrare in contatto con madre natura e lasciare che sia lei a finire il pezzo perché quello che noi facciamo a casa e quando facciamo la cottura raku è come quando i miei avi in Perù facevano un'offerta alla madre terra prima di un evento importante. In questo caso io la vedo così, ogni volta che realizziamo la cottura raku per me è un'offerta alla natura perché è un momento nel quale si presentano i quattro elementi, però io lascio che sia la natura a finire il pezzo. L'uomo ha la tendenza ad essere superbo, in molti artisti abbiamo quella tendenza, però in quel momento io lascio alla natura finire il pezzo, è lei la creatrice.

S: L'elemento naturale però non è l'unica chiave di lettura.

R: Ha tre chiavi di lettura questa lampada: di una abbiamo già parlato, ovvero la fusione di due culture, il Perù e l'Italia, ognuna con la sua tecnica tradizionale, la seconda chiave di lettura è la sensibilizzazione al visitatore sul tema del surriscaldamento globale come si sta verificando la tropicalizzazione nel mare Mediterraneo. Se io mi sono ispirata alle meduse è perché le ho trovate nelle spiagge del Lido di Venezia nel 2016, e ogni anno troviamo ancora più meduse, e vuol dire che questa è una comunicazione tra la natura e l'essere umano; la natura ti sta trasmettendo che qualcosa è cambiato, e per me questo è stato una fonte d'ispirazione, la tropicalizzazione del Mediterraneo come un avvertimento alla popolazione. La terza chiave invece fa che la bruttezza diventi bellezza; un animale da molti temuto e allontanato, brutto, ma è un animale del fondale marino, è bellissimo. Questa è una chiave che utilizzo anche nella mia vita, ovvero l'essere umano che prova a vedere in tutti il lato positivo, e fa in modo di tirare fuori dalle persone il lato più positivo, la bellezza, e lo stesso faccio con le mie sculture.

S: Parlando invece del carattere sia locale che globale delle Sue Meduse, nella presentazione ha dichiarato che «Il design nasce in un contesto culturale locale dopo un processo che permette di trasferire il suo significato intrinseco in altre città; il prodotto evolve quindi continuamente acquisendo un nuovo linguaggio espressivo

sincretico»¹⁷¹. L'utilizzo del vetro di Murano è quindi limitato ad una sua produzione locale riguardante l'isola di Murano oppure può essere anche esportato in altri ambienti?

R: La tecnica è stata già esportata, per esempio dal grande maestro Chihuly che lavora adesso negli Stati Uniti ma che ha imparato a Murano dal maestro Lino Tagliapietra. È quindi una tecnica che può diventare globale, è locale, global design with local identity, ovvero identità culturali locali che diventano globalizzate però ovviamente i maestri muranesi hanno quest'arte che sarà difficile che riescano a riprodurre i loro pezzi, però penso che con altri linguaggi contemporanei loro riescono a lavorare col vetro in altri paesi. Io ho fatto riferimento a questa frase che il design come nel mio caso è iniziato in Perù, dentro alla facoltà di architettura. Io ho iniziato nel laboratorio di scultura nel 1990, 1991, ma in quel periodo era rimasto lì interrotto, in sospeso, e l'ho ripreso qui all'Accademia di Belle Arti. Quindi in questo momento il mio design locale che avevo in Perù si è trasferito in un'altra città, a Venezia, ma a Venezia con l'Accademia e con tutto il mio percorso architettonico precedente diciamo che si è arricchito, non ho perso la mia identità culturale peruviana, si arricchisce imparando da altre tecniche di altre città; quindi è come una continua e costante alimentazione che dà nuovi risultati, magari più globali e più sincretici perché io osservo che le mie lampade piacciono a gente che proviene da diverse parti del mondo. Quindi non si può dire che sia solo un linguaggio locale, è come se queste meduse appartenessero a diverse realtà. Ad esempio l'anno scorso le lampade sono state portate in Germania a Berlino, e anche a Basilea. Hanno quindi un linguaggio globale, un indicatore di gradimento, hanno un'identità locale molto forte però riescono ad esprimersi morfologicamente ed esteticamente con un certo sincretismo che arriva a diverse culture.

S: Percepibile anche in altre parti del mondo.

R: Sì, può darsi perché magari non è arte figurativa però riescono a ricordare le meduse, questi soggetti marini, naturali e globali, che si trovano in tutto il mondo. Può essere che sia la natura il linguaggio comune.

¹⁷¹ Ana Maria Reque, presentazione *Habitat Marino*, in occasione di Venice Glass Week 2021