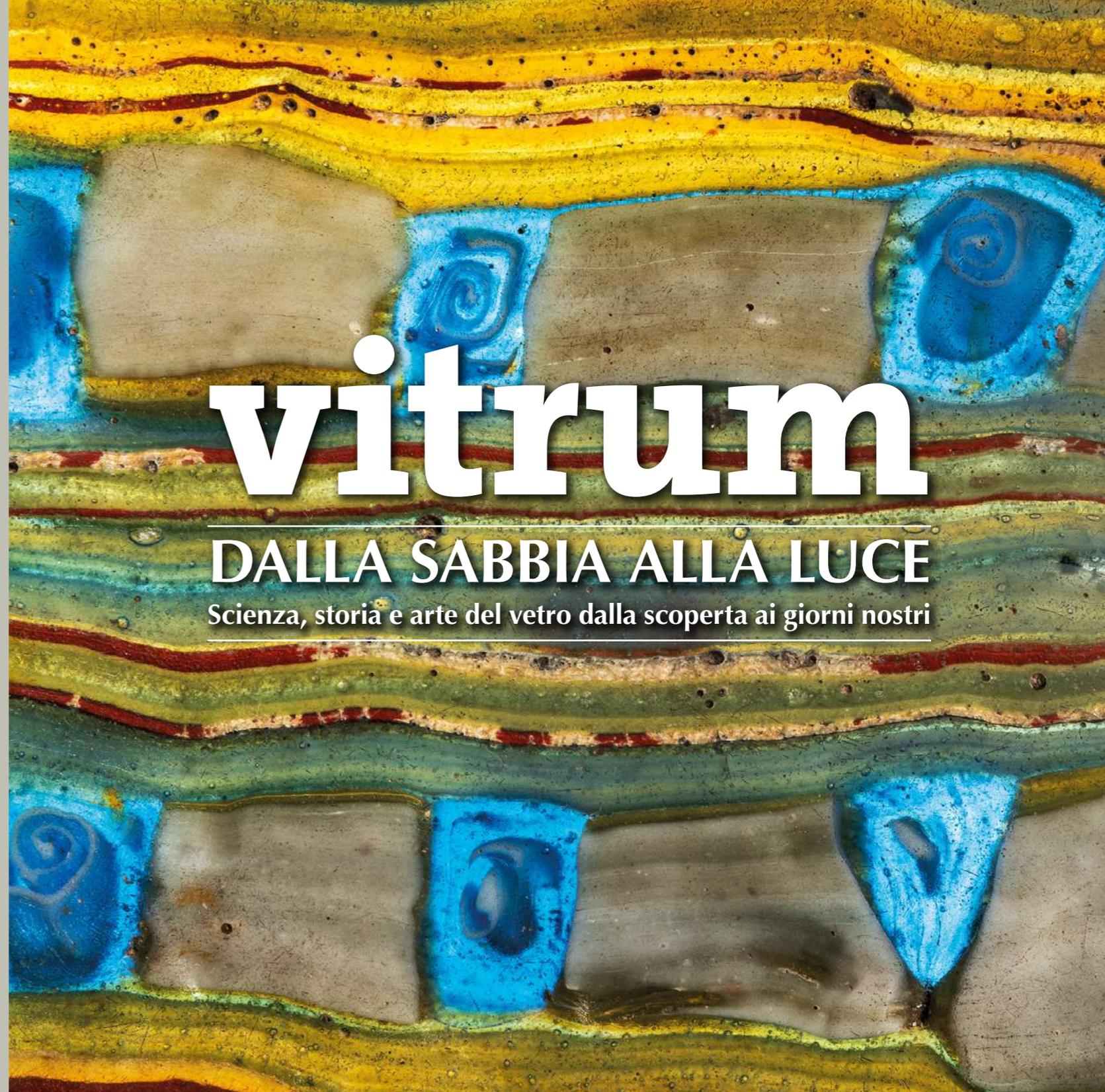




vitrum

DALLA SABBIA ALLA LUCE

Scienza, storia e arte del vetro dalla scoperta ai giorni nostri



vitrum

DALLA SABBIA ALLA LUCE

Scienza, storia e arte del vetro dalla scoperta ai giorni nostri

CITTÀ DI IVREA

FONDAZIONE CRT

FONDAZIONE GUELPA

SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO
PER LA CITTÀ METROPOLITANA DI TORINO

vitrum

DALLA SABBIA ALLA LUCE

Scienza, storia e arte del vetro
dalla scoperta ai giorni nostri

Guida alla Mostra

Ivrea, Museo Civico P. A. Garda
6 dicembre 2020 - 19 aprile 2021

a cura di

Angela Deodato, Paola Mantovani, Stefania Ratto

Guida alla Mostra

Progetto e coordinamento scientifico

Angela Deodato, Paola Mantovani, Stefania Ratto, Sofia Uggè
con la collaborazione di Ferruccio Franzoia e Simone Lerma

Direzione e organizzazione

Angela Deodato, Paola Mantovani

Testi

Rosa Barovier Mentasti, Angela Deodato, Alessia Fassone,
Mayumi Sumire Koyama, Germano Leporati, Simone G. Lerma,
Paola Mantovani, Mariacristina Marchegiani,
Paola Piana Agostinetti, Fabio Pistan, Elena Poletti Ecclesia,
Alessia Porgipaglia, Stefania Ratto, Francesca Rebajoli

Allestimento

P.& P. Italia s.r.l. Moncalieri (TO)
Luca Diotto e Alessia Porgipaglia.

Restauro dei materiali archeologici

Laboratorio di restauro della Soprintendenza archeologia
Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Torino
(Manuela Faieta, Milena Magnasco, Marco Paolini).

Restauro dei vetri orientali

RestART Conservazione dei beni culturali di Simonetta Capetta, Milano

Fotografie

Francesco Allegretto, Luigi Baldin, Mariano Dallago, Giuseppe Elegir,
Enrico Fiorese, Giacomo Gallarate, Marc Heiremans, Fabrizio Lava,
Giacomo Lovera, Fabio Zonta

Grafica in mostra

Raffaele Diomede, Ivrea (TO)
P.& P. Italia s.r.l. Moncalieri (TO) e la Balena Gialla Banchette (TO)

Comunicazione e promozione

Manzoni 22 Como
Paola Mantovani e Lucia Rossetti

Trasporti

Fercam S.p.A, Bolzano

Responsabile tecnico per la sicurezza e responsabile dell'agibilità per gli eventi e mostre

Emilio Cagnotti

Assicurazioni

Great Lakes Insurance Se

Si ringraziano:

Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per le province di
Biella, Novara Verbano Cusio Ossola e Vercelli

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per le province di
Alessandria, Asti e Cuneo

Civico Museo Archeologico, Acqui Terme (AL)

MAC Museo Archeologico della Città "L. Bruzza", Vercelli

Musei Civici, Asti

Musei Civici, Novara

Museo Civico di Cuneo

Museo Civico Archeologico, Palazzo Lucerna di Rorà, Bene Vagienna (CN)

Museo Diocesano, Ivrea (TO)

Museo Egizio, Torino

Museo Leone, Vercelli

Museo del Paesaggio, Verbania (VCO)

Museo della pietra ollare, Malesco (VCO)

Museo di Scienze Naturali Don Bosco, Torino

Museo del Territorio Biellese, Biella

Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, Torino

e inoltre:

Fondazione de Santillana, Marco Arosio, Ferruccio Franzoia
Luca Gnizio, Rosa Barovier Mentasti, Maria Grazia Rosin, Lino Tagliapietra
Caterina Tognon Vetro Contemporaneo-Venezia, Venini S.p.A.,
tutti i collezionisti privati che hanno reso possibile questa mostra

Promossa da



Con la collaborazione di



Realizzata con il contributo di



Con il patrocinio di



Sommario

p. 05 Presentazioni

p. 07 Il disordine chimico diventa vetro Antonio Varaldo

p. 11 La necropoli romana di Volpiano (TO) Francesco Rubat Borel

p. 15 Il vetro dalle origini alla fine dell'età romana Angela Deodato, Stefania Ratto

p. 15 Alle origini del vetro

p. 15 Dai primi manufatti all'introduzione della soffiatura

p. 17 Vetri per la cosmesi

p. 20 Il vetro sulla mensa

p. 25 I vetri per il trasporto e la conservazione

p. 29 Il vetro tra tarda Antichità e alto Medioevo Sofia Uggè

p. 29 Tecnologia fusoria e centri produttivi

p. 31 Le nuove frontiere dell'archeometria

p. 31 Vetri da contesti funerari: trasparenze e colori per l'aldilà

p. 35 Il vetro in età medievale e rinascimentale Simone G. Lerma

p. 35 I centri produttivi

p. 36 Le tecniche decorative e i manufatti

p. 40 Catalogo

p. 92 Abbreviazioni bibliografiche delle schede di Catalogo

p. 97 Il vetro dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi Paola Mantovani, Alessia Porgipaglia

p. 97 Seconda metà dell'Ottocento. Dalla crisi alla ricerca

p. 117 La rinascita del vetro

p. 118 Il soffio della modernità

p. 132 Il mirabile difetto

p. 140 L'ultimo dei geni

p. 154 Il maestro straordinario

p. 156 Il poeta della natura

p. 158 L'esaltazione del vetro

p. 160 Pensare in vetro

p. 164 trasparenze ecosocial

p. 168 Ironiche trasparenze pop

p. 170 Un prezioso lavorare al contrario

p. 174 L'artigiano dello spazio

p. 178 Contaminazioni tra Oriente e Occidente

p. 182 Abbreviazioni bibliografiche sezione "Il vetro dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi"

p. 185 Autori delle schede di Catalogo

p. 187 Referenze fotografiche Disegni

La mostra *VITRUM. Dalla sabbia alla luce. Scienza, storia e arte del vetro dalla scoperta ai giorni nostri* nasce dalla collaborazione di archeologi e storici dell'arte contemporanea mirata ad approfondire la conoscenza di un materiale affascinante, poco rappresentato nelle collezioni museali eporediesi, attraverso l'accostamento di reperti archeologici con opere d'arte provenienti da vari contesti, prossimi o lontanissimi nello spazio e nel tempo.

La prima parte della mostra si pone in continuità con la sezione archeologica permanente del Museo, mirando ad arricchirne il panorama sulla vita quotidiana, le produzioni e i commerci dalla preistoria al medioevo grazie all'eccezionale occasione di presentare per la prima volta al pubblico i reperti in vetro rinvenuti nel 2019 nella necropoli di Volpiano (TO), integrati da una scelta di alcuni tra gli oggetti vitrei più significativi delle collezioni museali piemontesi, che consentono di ampliare l'arco cronologico dell'esposizione fino alle soglie del Rinascimento.

Nella seconda sezione, con un salto temporale, ma seguendo il filo delle affinità tecnologiche, è rappresentata la produzione delle vetrerie muranesi del Novecento, attraverso le opere di tre grandi geni artistici: Vittorio Zecchin, Napoleone Martinuzzi e Carlo Scarpa, al quale è oggi possibile attribuire un vaso della collezione Guelpa – Croff.

Chiude la mostra uno sguardo sulla contemporaneità italiana e straniera che, mediante le opere di due artisti giapponesi, istituisce un legame con quattro vetri dipinti, della collezione orientale del Museo, recentemente restaurati.

La progettazione e la realizzazione di una mostra richiedono lo sforzo congiunto di una quantità di risorse economiche, creative, fisiche. Competenze diverse si uniscono in una vera e propria impresa, e insieme lavorano per realizzare un'esperienza visiva e sensoriale, un flusso di emozioni capace di raccontare, spiegare ed evocare nuove immagini. La mostra *VITRUM* si è posta un obiettivo davvero ambizioso: ricreare, attraverso prestiti concessi da importanti musei e collezionisti privati, la storia del vetro. Non solo dal punto di vista cronologico ma anche, e soprattutto, attraverso i suoi sviluppi creativi, le sperimentazioni e le ispirazioni all'antico. La scommessa è stata vinta. Malgrado i ritardi e le difficoltà causate dalla situazione sanitaria in corso. Ne risulta una mostra che ricrea un'atmosfera unica e che, attraverso le trasparenze del vetro, permette di scorgere collegamenti inusuali e illuminanti con tutte le collezioni del museo.

Un'occasione da non perdere, un esempio di come l'eccellenza possa essere raggiunta dall'impegno civico unito alla passione e all'impegno di enti, fondazioni e privati che investono in cultura, nella consapevolezza di ciò che questo significhi veramente: consegnare nuove visioni. Strumenti indispensabili alle menti, ai cuori e agli sguardi che accoglieranno il compito di costruire e vivere il futuro.

Stefano Sertoli
il Sindaco della Città di Ivrea

Costanza Casali
L'Assessore alla Cultura



Fig. 1 - Natrolite da Pune (India) (Torino, Museo di Storia Naturale Don Bosco)

Il disordine chimico diventa vetro

Antonio Varaldo*

Il regno minerale si basa su due elementi chimici primi tra tutti, l'ossigeno e il silicio. Per abbondanza, nella crosta terrestre e perciò nei minerali e nelle rocce, su 100 atomi se ne trovano circa 60 di ossigeno e 20 di silicio. Sì, se la Terra fosse studiata da un altro mondo, da lontano, come noi studiamo gli altri corpi celesti, si scoprirebbe che possiede una crosta rocciosa formata prevalentemente da ossigeno. Nella percezione comune, invece, l'ossigeno è quello prezioso dell'aria atmosferica, estremamente rarefatto e vitale. Come sempre, la Natura si svela ben differente da ciò che si immagina.

Ossigeno e silicio, in ordine di abbondanza, ma con ruolo cardine svolto dal secondo, perché nelle strutture minerali è proprio l'atomo di silicio a costituire il perno intorno al

quale si dispongono gli atomi di ossigeno. È questa la base strutturale dei minerali silicati, che rappresentano oltre in 90 % della crosta terrestre: un tetraedro al cui centro si colloca un silicio al quale sono legati quattro atomi di ossigeno; la varietà di silicati è poi dovuta al diverso modo con cui i tetraedri si legano tra loro, agli altri elementi che intervengono in vario modo, o a imperfezioni e impurezze di ogni tipo. Il minerale silicato perfetto, quello con soli silicio e ossigeno legati ordinatamente tra loro in reticoli stabili è il quarzo, che si può presentare inoltre in varie forme per lievi imperfezioni della struttura o marginali presenze di altri elementi; per esempio, il quarzo affumicato contiene alluminio mentre l'ametista è viola per la presenza di ossidi di ferro.

2. Lipari e le altre Eolie dal cratere di Vulcano

* *Docente Liceo Salesiano Valsalice di Torino, Autore Pearson*





Fig. 3 - Ossidiana rossa da Nequen (Argentina) (Torino, Museo di Storia Naturale Don Bosco).

Fig. 4 - Natrolite, da Flinders (Austria) (Torino, Museo di Storia Naturale Don Bosco).

Fig. 5 - Frammenti di natrolite da Bettolina (MI), dall'Alpe di Siusi (BZ) e dall'Irlanda (Torino, Museo di Storia Naturale Don Bosco).

Fig. 6 - Grande frammento di quarzo ialino (cristallo di rocca) (Museo civico P.A. Garda, Collezione mineralogica)

solidi sia cristallini sia vetrosi, e così in molte aree si trovano affioramenti geologici di splendide strutture cristalline abbinati ad altri di materiali ben differenti e apparentemente meno pregiati. Apparentemente, perché in vari casi questi materiali sono risultati utilissimi, e perciò diffusamente ricercati e valorizzati.

Esempio classico è quello dell'isola vulcanica di Lipari alle Eolie, dove si trovano straordinari affioramenti di ossidiana e pietra pomice, due rocce vulcaniche tipicamente vetrose, ossia con struttura interna assolutamente disordinata. Fin da tempi antichissimi le popolazioni migranti alla ricerca di nuove risorse trovarono nell'isola un approdo eccezionale, non solo per la gradevolezza del clima e la fertilità della terra, ma anche per l'abbondante disponibilità di questi materiali, in particolare dell'ossidiana che si presta a formare lame taglienti e punte aguzze. Lipari è stata, soprattutto per questo motivo, luogo di assoluto pregio fin da diversi millenni a.C., e l'ossidiana è stato il materiale più ricercato e apprezzato nelle epoche che precedettero lo sviluppo delle tecniche di estrazione dei metalli dalle rocce, primo tra tutti il rame. Il materiale più prezioso era dunque la roccia più imperfetta dal punto di vista mineralogico: ma-

teriale vetroso, ma virtuoso.

In modo del tutto analogo, anche il manufatto che conosciamo come vetro si forma per solidificazione di un liquido di provenienza minerale che non è accompagnata da una vera e propria cristallizzazione; il vetro, cioè, è un solido amorfo, internamente caotico, senza alcun ordine tra atomi né regolarità strutturale. La prova di ciò si ha molto semplicemente dalla sua frattura, che avviene in modo assolutamente imprevedibile perché le forze di rottura non possono agire su piani o linee di debolezza ma si propagano in modo casuale. Per rompere il vetro in modo controllato bisogna tagliarlo utilizzando una punta fatta di materiale molto più duro, che lo incida profondamente come un coltello. È il contrario di quanto accade con i materiali cristallini - dai comuni granelli di sale fino al pregiatissimo diamante - per rompere i quali si effettuano colpi mirati che agiscono sui piani di debolezza strutturale e producono infatti facce esterne piane ed evidenti. La modalità di frattura dei vetri (naturali o artificiali che siano) è detta concoide, a rendere l'idea di una successione di piccole concavità irregolari che si producono sulla superficie di un blocco, ben differentemente delle facce regolari e piane di un solido cristallino.

Il vetro è stato prodotto dalle civiltà antiche partendo dalla fusione di sabbie silicee che, in coerenza con quanto descritto in precedenza, sono le più comuni; con una materia prima molto diffusa e semplice, attraverso la sua fusione e la successiva solidificazione per rapido raffreddamento, era possibile creare oggetti di varia forma e uso. Dapprima per finalità puramente estetiche e decorative; in seguito, per creare attraverso appropriate tecniche artigianali come la soffiatura, utili e preziosi contenitori, con forme di coppe,

vasi, ampole, piatti, bicchieri e bottiglie di ogni dimensione. Anche se un vetro artigianalmente ben prodotto può avere aspetto e bellezza che richiama quello dei cristalli naturali più pregiati, resta in realtà quanto di più diverso si possa immaginare, ossia il solido amorfo e strutturalmente disordinato. Come a dimostrare che bellezza e utilità possono nascere da materie prime comuni di poco pregio e con processi che non richiamano in alcun modo ordine e perfezione.

La varia colorazione del vetro dipende, fin dall'antichità, non solo dalla materia prima (e perciò dalle caratteristiche chimiche naturali della sabbia) ma anche dalle procedure artigianali. La colorazione naturale può essere dovuta alla particolare presenza di ossidi di ferro e altre impurità, come si evidenzia spesso nelle urne cinerarie romane con le tonalità verdi dal bluastro al giallo, oppure a stati di ossidazione e riduzione dei materiali, preesistenti o indotte in lavorazione, come le tonalità bruno-olivastre di molti manufatti ellenistici. Altri elementi che vengano aggiunti in fusione, come manganese o antimonio, possono invece portare ad annullare l'effetto delle impurità di ferro rendendo il vetro particolarmente trasparente, e perciò molto apprezzato. Particolari colorazioni si possono poi ottenere con l'aggiunta di vari ossidi di altri metalli, quali il rame, il manganese e il cobalto; in altri casi, già dall'epoca romana, la sofisticazione poteva includere polveri di oro o argento, per rendere particolari effetti di riflessione.

Oggigiorno è ampiamente diffusa la pratica di recupero e riciclo del vetro, e le aziende di raccolta seguono precise procedure finalizzate al riutilizzo dei vetri scartati. Il vetro va raccolto in specifici contenitori e viene successivamente destinato a nuove produzioni industriali e artigianali attraverso la rifusione e le varie lavorazioni. Ma, a ben pensarci, se anche non venisse raccolto e riciclato, potrebbe tornare alla sua forma naturale per spontaneo deterioramento: in altri termini, anche abbandonato in mare, tornerebbe sabbia. Quante volte abbiamo trovato un cocciolo di vetro sulla spiaggia, non più tagliente ma ormai smussato, o ancora osservando con attenzione i granuli della sabbia vi abbiamo riconosciuto piccolissimi frammenti vetrosi arrotondati. Certo, gettare il vetro in mare non è cosa gradevole né lecita, e sarebbe oltretutto pericolosa; inoltre, il vetro riciclato permette di risparmiare sul prelievo di nuovi quantitativi di sabbie naturali, incidendo così positivamente sulla tutela degli ambienti sabbiosi. Però, il vetro scartato non è come tanti altri materiali inquinanti nel vero significato del termine, resta un materiale fatto di sabbia, che disgregandosi tornerebbe sabbia. A suo modo, si può ben dire, un materiale sostenibile.



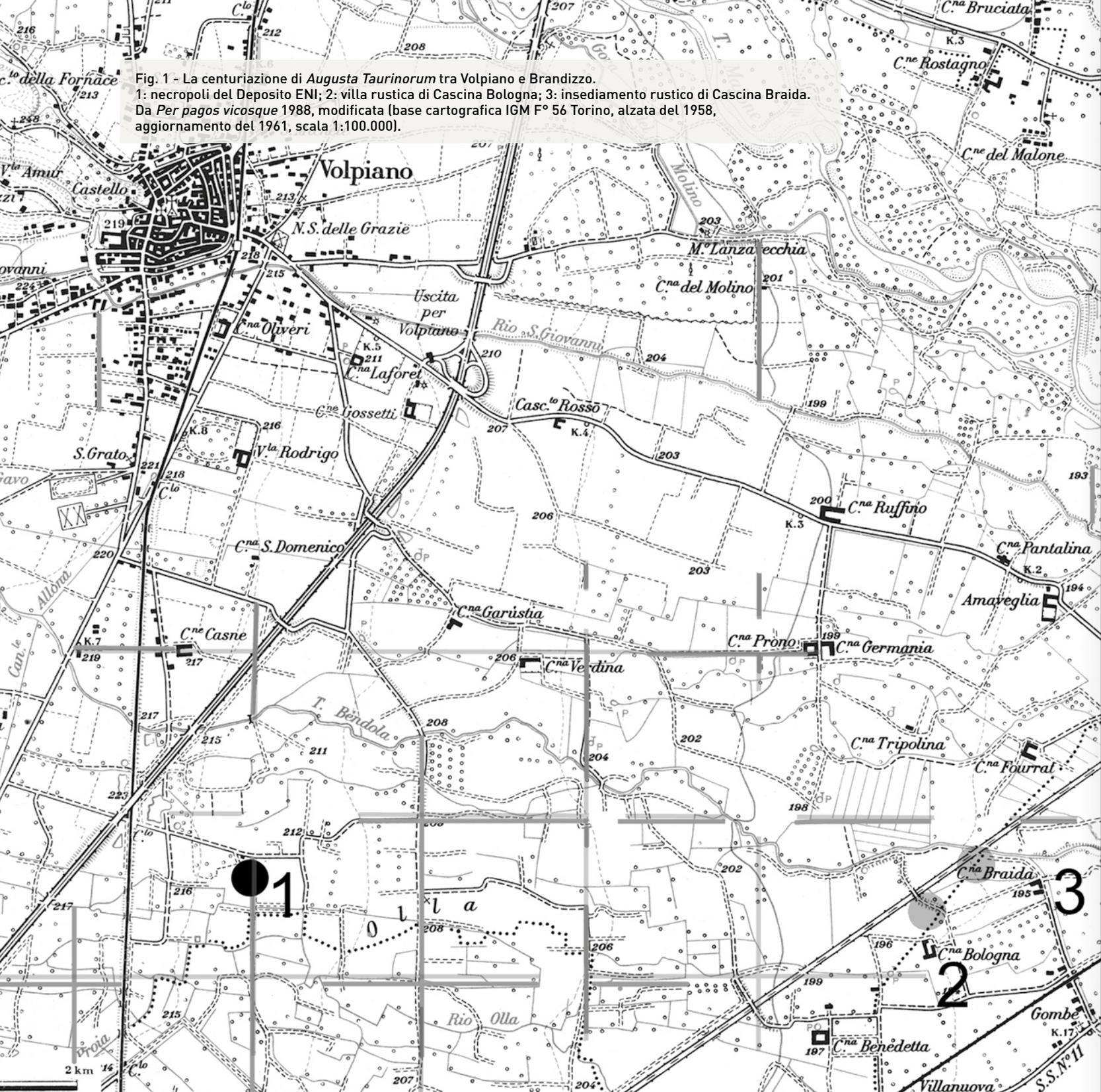


Fig. 1 - La centuriazione di *Augusta Taurinorum* tra Volpiano e Brandizzo.
 1: necropoli del Deposito ENI; 2: villa rustica di Cascina Bologna; 3: insediamento rustico di Cascina Braida.
 Da *Per pagos vicosque* 1988, modificata [base cartografica IGM F° 56 Torino, alzata del 1958, aggiornamento del 1961, scala 1:100.000].

La necropoli romana di Volpiano (TO)

Francesco Rubat Borel*

Nel I secolo a.C. il territorio canavesano, ormai integrato nel mondo romano, fu organizzato in campi e poderi, separati da strade. Questa antica sistemazione delle campagne, chiamata centuriazione (una centuria è una porzione quadrata di territorio, di 710,5 m di lato), è tuttora ben visibile in ampi territori della pianura piemontese, riconoscibile nella viabilità, nella disposizione degli abitati, negli andamenti artificiali dei corsi d'acqua, caratterizzando il paesaggio da due millenni, sì da essere considerato tra gli elementi più importanti nel recente *Piano Paesaggistico Regionale*. Nel territorio canavesano sono conservate, delimitate dal corso del fiume Orco, la centuriazione *Eporedia* ad est e di *Augusta Taurinorum* ad ovest.

La costruzione di un grande campo fotovoltaico di 36 ettari di superficie è stata l'occasione per poter investigare completamente un'ampia porzione di territorio, senza doversi limitare alle esigue aree coinvolte da un cantiere stradale o edile. All'interno del Deposito Fiscale di idrocarburi dell'ENI a Volpiano, tra l'Autostrada A5 Torino-Aosta e l'Autostrada A4 Torino-Milano, ENI New Energy ed ERM hanno sviluppato un progetto per la posa di due impianti fotovoltaici 9 MWp. Si è così voluto utilizzare per la produzione di energia solare un vasto spazio tra le vasche per gli idrocarburi, non adatto né ad attività agricole né produttive.

ENI, attenta alle valenze ecologiche dell'operazione, e la Soprintendenza hanno avviato le procedure di Verifica Preventiva dell'Interesse Archeologico affinché emergessero eventuali presenze antiche prima dell'avvio dei lavori, perché questi non venissero a subire interruzioni impreviste. L'area è stata subito considerata a rischio archeologico alto perché ricade sul *limes intercisivus* est-ovest su cui si trovano strutture agricole di età romana: la *villa rustica* di Cascina Bologna e le strutture agricole di Cascina Braida di Brandizzo e il corso, dall'andamento artificiale, del rio Bendola (Fig. 1). Inoltre, non meglio localizzabile, presso il Deposito Fiscale tra gli anni cinquanta e sessanta del XX secolo degli operai avevano rinvenuto una tomba alla cappuccina. Sulla maglia della centuriazione, con cardini, decumani e *limites intercisivi* che tagliano la centuria in quattro parti, sono stati disposti cinquanta sondaggi archeologici preliminari di trincee lunghe 50 m. Si è avuta così una co-

pertura efficace di quest'area amplissima.

Nell'estate-autunno 2019 si è quindi individuata e scavata, all'incrocio tra un cardine e un *limes intercisivus*, una necropoli di età romana (preliminarmente inquadrabile nel I e agli inizi del II secolo d.C.), che comprende quarantotto tombe di cui quarantadue in nuda terra, cinque in cassetta laterizia e una tomba ad inumazione alla cappuccina (per quest'ultima è possibile una datazione recenziore). Tutte incidono livelli naturali ghiaiosi o, più raramente, sabbiosi e sono state individuate a circa 20/50 cm di profondità; risultavano mancanti della parte superiore del deposito, asportato da estesi interventi di regolarizzazione del piano di campagna e molto spesso disturbate dalle arature. È possibile che la necropoli si estendesse anche a nord, al di sotto di una massicciata stradale e dove ora sono presenti dei depositi di idrocarburi.

Le tombe, così superficiali, sono state scavate in un potente substrato di origine fluvioglaciale di ciottoli e ghiaie dall'andamento ondulato, che ostacolando le arature ha fatto sì che l'area in passato solo occasionalmente fosse stata interessata da lavori agricoli che non fossero per lo sfalcio di foraggio.

La localizzazione della necropoli ricade sull'intersezione tra un cardine e il *limes intercisivus* su cui, nella quinta centuria ad est (ovvero a 3550 m di distanza), si trovano appunto i contesti agricoli di I-inizi III secolo d.C. di Cascina Bologna e Cascina Braida.

Si tratta per lo più di tombe terragne, con fosse di forma circolare/subcircolare, conservate per una profondità variabile compresa tra 20/50 cm (fig. 2); poco frequenti e di varia dimensione (lunghezza 100/155 cm; larghezza 65/105 cm) sono le tombe a pianta circa rettangolare, forse in passato con un rivestimento ligneo di cui restano alcuni chiodi.

Le tombe a cassetta sono cinque, dove la fossa rettangolare è rivestita da tegole laterizie disposte con aletta verso l'esterno, associate a fondo laterizio o in nuda terra; la copertura, in tegole, si è conservata in un solo caso, mentre per le altre è stata probabilmente rimossa in passato da arature o altre attività agricole. L'unica tomba a inumazione, posta in posizione marginale e isolata, non conserva alcun resto osseo ed è rappresentata da una tomba a cappuccina, con fondo in nuda terra e struttura costituita da tre coppie di laterizi sesquipedali (quattro dei quali con bollo MAH).

* Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Torino



Fig. 2 - Volpiano, Deposito ENI. Tomba a incinerazione.

Fig. 3 - Volpiano, Deposito ENI. Tomba a incinerazione, coppa e olla in vetro.

Fig. 4 - Volpiano, Deposito ENI. Tomba a incinerazione, specchio in bronzo, bacchetta e unguentari in vetro, fondo di olla in ceramica.

Fig. 5 - Volpiano, Deposito ENI. Tegula con iscrizione latina in corsivo.

Benché le sepolture siano per lo più senza protezione laterizia e spesso vicine alla superficie, i corredi appaiono spesso ben conservati. Sono costituiti da vasellame vitreo che comprende, oltre a numerosi balsamari (molti dei quali fusi dal calore) anche *olpai*, olle e coppe, oltre a ollette e coppe in ceramica comune e a pareti sottili e lucerne. È da rimarcare la presenza di numerose olle e coppe in vetro ancora intatte (figg. 3, 4). Sono inoltre presenti materiali metallici, come monete, ornamenti e chiodi per le possibili cassette lignee, la cui componente organica è scomparsa. I materiali sono in corso di restauro presso il laboratorio della Soprintendenza; saranno presentati solamente a lavori terminati.

In una tomba a cassetta laterizia, la sola con ancora la copertura seppure collassata all'interno, sono state utilizzate delle tegole con iscrizioni latine tracciate prima della cottura, ad impasto ancora fresco, con una stretta spatola o con un dito. Le due tegole sono state posizionate capovolte, con l'alto-basso invertito, ulteriore segno che il messaggio iscritto non aveva nessun interesse per il contesto funerario: erano delle tegole da utilizzare, come le altre, perciò i nomi sopra scritti possono non avere nessun riferimento con il defunto della tomba.

Un'iscrizione è in corsivo (fig. 5).

*pridie i(dus) f(astas vel austas)
Iunias Sabinus
Mettius Terti f(ilius)
teglas fecit
CXXX*

“Il giorno prima delle idi di giugno [il 12 giugno], giorno fasto o fausto [nel senso di fortunato, forse perché si è terminato il lavoro], Sabino Mettio, figlio di Terzio, ha fabbricato centotrenta tegole”.

La e è a due tratti verticali, come avviene spesso in corsivo e con una diffusione attestata peraltro anche nei monumenti funerari dell'agro taurinense; questo carattere rende

difficile la lettura della sequenza *pridie i(dus)*, con *i* e *i* rese con quattro tratti verticali (anzi, l'ultimo è una semplice impressione circolare).

L'onomastica presente, *Sabinus*, *Mettius* e *Tertius*, piuttosto comune, è ben attestata nell'epigrafia canavesana, sia nel territorio di *Augusta Taurinorum* che in quello di *Epoedia*. È di grande interesse l'indicazione della data di produzione, considerata un giorno fausto, oltre alla quantità della partita di tegole prodotta da Sabino Mettio, figlio di Terzio.

L'altra tegola ha l'iscrizione in capitale che riporta

*mis (sa / sae)
ad unu (m)*

per indicare la partita di tegole completata (*missa* o *missae*) fino all'ultima (*ad unum*).

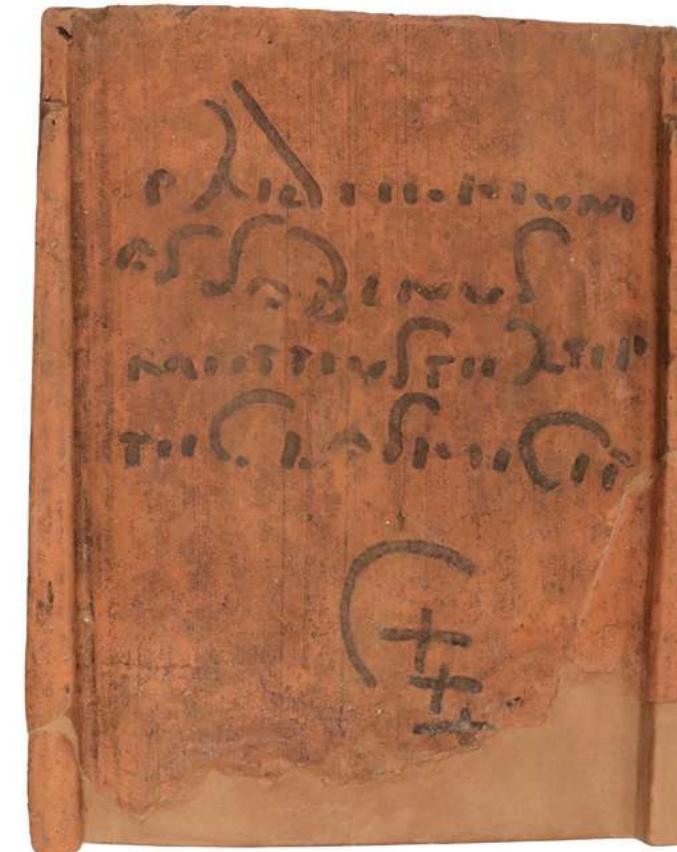
Il corredo di questa tomba è formato da una lucerna, un frammento di coppa, un olpe in ceramica, oltre a un ele-

mento in bronzo, forse una chiave, un balsamario in vetro e dei frammenti fusi di balsamari, disposti sul fondo della tomba, rinvenuti sulla nuda terra; anche per questa tomba non si sono conservati resti ossei cremati.

Si tratta quindi di una necropoli di campagna, da riferire a una piccola comunità agricola. L'eccezionalità del rinvenimento sta nelle ottime condizioni di conservazione dei numerosi materiali in vetro, grazie al suolo leggermente acido e probabilmente alla componente di ciottoli e sabbie che ha impedito attività agricole e forse ha attutito la pressione che poteva frantumarli.

Bibliografia di riferimento

- BARELLO F. - LA SPADA M. G., *Brandizzo, loc. Cascina Bologna. Villa rustica di prima età romana imperiale*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 20, 2004, pp. 209-211.
- Brandizzo. *Un insediamento rurale di età romana, Alta velocità e archeologia in Piemonte*, a cura di F. Barello, s.l., 2004.
- CAVAGLIA G., *Contributi sulla romanità nel territorio di Epoedia*, Caluso, 1998.
- FRACCARO P., *La colonia romana di Epoedia (Ivrea) e la sua centuriazione*, in *Annali dei Lavori Pubblici*, 10, 1941, pp. 3-24 (riedito in P. Fraccaro, *Opuscola. Scritti di topografia e di epigrafia*, Pavia, 1957, pp. 93-121).
- Per pagos vicosque. Torino romana tra Orco e Stura*, a cura di G. Cresci Marrone, E. Culasso Gastaldi, Padova, 1998.
- RATTO S. - CRIVELLO A., *Brandizzo, località Cascina Braida. Insediamento rustico di epoca romana*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 28, 2013, pp. 248-250.
- RUBAT BOREL F. - GABUTTI A., *Volpiano. Deposito Eni. Necropoli di età romana*, in *Quaderni di Archeologia del Piemonte*, 4, 2020, pp. 209-213.



Il vetro dalle origini alla fine dell'età romana

Angela Deodato*, Stefania Ratto**

Alle origini del vetro

È dall'opera del naturalista romano Plinio il Vecchio (23-79 d.C.) che apprendiamo il maggior numero di notizie sul vetro dell'antichità: ci parla innanzitutto del cosiddetto "vetro naturale", presente in natura unicamente come ossidiana, roccia vulcanica traslucida di colore nero o rosso che si forma nel corso del rapido raffreddamento della lava e che l'autore della *Naturalis Historia* ricorda impiegata per la produzione di specchi, gemme e statue.

Numerose sono le fonti scritte che parlano del vetro ottenuto artificialmente, a partire dalla letteratura cuneiforme che ci giunge dalla Mesopotamia del II millennio a.C. e che descrive il procedimento di realizzazione della pasta di vetro e i complessi rituali e offerte agli dei al fine di coronare il lungo processo di fabbricazione. Le fonti greche e latine sono ricche di definizioni generiche quando si riferiscono al vetro o a materiali affini: tra *kyanos*, *lithos chyte*, *krystallos*, *murra* e *uitrum*, solo quest'ultima si presenta come originale ed è quella che più si avvicina alle lingue romanze, citata anche dal poeta Lucrezio (*De rerum natura* 4, 115) e da Cicerone (*pro Rabir. Post.* 14, 50).

Tutti gli autori antichi esaltano le virtù del vetro - brillantezza, fragilità, trasparenza, plasticità - il suo valore economico e la tecnologia, ma oltre a Giuseppe Flavio (*Bellum Judaicum* II, 189-191) e poi ancora lo storico Tacito (*Historiae* V, 7), che accennano all'antica tradizione del "fenomeno vetro" sulla costa fenicia presso il fiume Belo, la testimonianza più esaustiva è ancora quella di Plinio il Vecchio (*Nat. Hist.* XXVII, 65-70) che racconta una storia fantastica, oltre che poetica, avvenuta sulla costa della Fenicia, presso Tolemaide (oggi Acri - Israele). Una nave che trasportava *natrum* (carbonato idrato di sodio) si fermò e i marinai accesero il fuoco sulla spiaggia per prepararsi il pasto, appoggiando le pentole con la cena sui blocchi che facevano parte del loro carico. Il calore li fuse insieme alla sabbia, producendo «ri-gagnoli lucenti di un liquido ignoto: questa fu l'origine del vetro». A dispetto di Plinio, le tracce archeologiche della più antica lavorazione del vetro ci riportano però in Mesopotamia, addirittura nel XXIII secolo a.C., mentre dalla fine del

XVI secolo a.C. sono attestati i primi vasi in vetro ad imitazione delle forme metalliche, secondo tecniche rapidamente passate in Asia Minore, in Egitto e nel mondo miceneo.

Resta il fatto che il "*natron*", carbonato di sodio, citato da Plinio ed estratto nell'antichità in Egitto e Asia Minore, sostituibile con le ceneri del legno di alcune piante, aveva sicuramente la funzione di abbassare il punto di fusione della silice, di cui è ricca la sabbia, e di permettere alla massa vetrosa di restare malleabile e lavorabile più a lungo. Le analisi di laboratorio su campioni da Pompei hanno mostrato come per rendere il vetro fuso più fluido, utile per la realizzazione di manufatti mediante colatura, si aggiungeva alla miscela una maggiore quantità di natron.

Il vetro trasparente si otteneva da sabbie prive di impurità, ma generalmente le sabbie contenevano percentuali di ferro che conferiva una colorazione verde, verde-azzurra fino al giallo e giallo scuro; per ottenere un vetro incolore veniva quindi aggiunto biossido di manganese, il cosiddetto "sapone dei vetrai". Volendo ottenere colorazioni intense, gli antichi aggiungevano coloranti di origine minerale, in particolare rame per ottenere il verde, cobalto (blu), manganese (viola) o ancora ferro (giallo).

Dai primi manufatti all'introduzione della soffiatura

I primi oggetti realizzati in pasta di vetro e faïence, con il probabile intento di imitare gemme preziose, di difficile approvvigionamento, sono soprattutto amuleti, perle, placchette e bottoni di piccole dimensioni, per lo più ad uso ornamentale o rituale, diffusi dall'Oriente anche in Italia, e forse prodotti localmente già a partire dal II millennio a.C. Realizzati in vetro opaco, questi oggetti prediligevano generalmente colorazioni molto brillanti, soprattutto i diversi toni del blu, tipici degli scarabei e delle gemme scaraboidi egizie (**Catalogo n. 3**), ad imitazione del turchese e del lapislazzuli, e, in un secondo momento, del rosso e del giallo, impiegati ad esempio nei pendenti a forma di melagrana (**Catalogo n. 2**) e poi del verde (Fig. 2).

Se i più antichi esempi piemontesi sono rappresentati da sedici bottoni conici provenienti dalle palafitte di Mercurago del XVII-XIV secolo a.C., da un vago di collana segmentato databile al XVI secolo a.C. da Morano Po e, in ambito canavesano, da alcune perline di vetro dalla Paraj Auta di Pavone, del VI-V secolo a.C., l'impiego del vetro risulta tipico, in un



Fig. 1 - Reperti in vetro da varie tombe della necropoli di Volpiano (TO) (Torino, Sabap-TO).

* Conservatrice della Sezione Archeologica del Museo civico P. A. Garda di Ivrea.

** Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Torino.



Fig. 2 - Scarabeo e pendente a forma di melagrana egizi (Torino, Museo Egizio).

Fig. 3 - Corredo della tomba 10 della necropoli di Ornavasso (VCO) - San Bernardo con amuleto ad occhi in pasta vitrea e braccialetto (Ornavasso, Museo Enrico Bianchetti, Sezione archeologica).

Fig. 4 - Perla in pasta vitrea con testa di Medusa dalla collana della tomba 70 della necropoli di Vercelli - corso Prestinari (Vercelli, Museo Archeologico della Città, MAC).

Fig. 5 - Unguentario su nucleo friabile (V secolo a.C.) e flaconi islamici per profumi (XII-XIII secolo) di area egea e orientale (Torino, Palazzo Madama, Museo Civico di Arte Antica).

Il passaggio dalla produzione dei primi semplici oggetti in materia vetrosa alla realizzazione di contenitori, ispirati alle forme ceramiche, avviene in Mesopotamia, e poi in Egitto, nel corso del XVI-XV secolo a.C., dove pochi esemplari di lusso, destinati all'élite, venivano modellati con l'impiego di procedimenti di lavorazione molto laboriosi e complessi, quali la tecnica della fusione a stampo, che prevedeva, dopo la colatura, una lunga fase di rifinitura a freddo per abrasione e lisciatura, o la tecnica del vetro a mosaico.

È tuttavia solo a partire dal VII secolo a.C. che le coste del Mediterraneo occidentale vengono raggiunte dalle prime produzioni su vasta scala, destinate alla commercializzazione di balsami e sostanze aromatiche, che ripropongono, in forma miniaturizzata, il repertorio delle ceramiche di tradizione greca (Catalogo nn. 1, 4), realizzandole con una tecnica assai più semplice e rapida delle precedenti per ottenere oggetti cavi di forma chiusa, ossia la lavorazione su nucleo friabile: una forma modellata in argilla, fissata all'estremità di un'asta metallica, viene immersa nel crogiolo e successivamente liscio mediante rotazione su una superfi-

cie rigida; si procede quindi all'aggiunta delle parti accessorie (collo, orlo, piede e anse), si rifinisce la parete esterna con l'applicazione di filamenti di colori differenti e, terminato il completo raffreddamento, si sgretola il nucleo in argilla liberando la cavità interna.

Bisognerà però attendere l'introduzione della tecnica della soffiatura a canna libera, avvenuta in area siriana fra il 70 e il 50 a.C., perché il vasellame in vetro cessi definitivamente di rappresentare un bene di lusso: la possibilità offerta dalla nuova tecnica di organizzare cicli produttivi rapidi e seriali per realizzare una gamma di forme semplici ma, nel contempo, molto più differenziate di quanto avvenisse in precedenza, produce, nel giro di qualche decennio, un'enorme diffusione sui mercati occidentali, dove i prodotti d'importazione vengono ben presto affiancati anche da quelli delle manifatture vetrarie locali, che soppiantano progressivamente il secolare monopolio dei centri siro-palestinesi e di Alessandria d'Egitto.

Numerosi relitti di navi romane, rinvenuti soprattutto lungo le coste settentrionali dell'Adriatico, testimoniano tuttavia che il rapporto di filiazione e di dipendenza delle officine "secondarie" occidentali da quelle "primarie" orientali perdura per tutta l'età imperiale, almeno per l'approvvigionamento del materiale vetroso da lavorare: non è raro infatti che il carico delle imbarcazioni comprenda, insieme a merci di altro genere, lingotti o blocchi irregolari di vetro grezzo, ottenuti dalla frammentazione di lastre di grandi dimensioni, la cui composizione chimica è risultata identica, ad esempio, a quella dei prodotti delle botteghe campane, che queste navi evidentemente rifornivano di materia prima.

La diffusione della soffiatura non comporta tuttavia l'ab-

bandono totale delle tecniche tradizionali a fusione e a modellazione su forma, che continuano ad essere impiegate, nelle varianti a mosaico, a nastri, a millefiori, sia per produrre vasellame da mensa di lusso, sia per realizzare bracciali, perle, pendenti, amuleti e gemme ricavate mediante matrici che riproducevano l'iconografia di quelle intagliate in pietre preziose o semipreziose (Catalogo nn. 9-11) (Fig. 4).

Esse riaffiorano inoltre, pur con l'introduzione di innovazioni tecnologiche, anche a distanza di molti secoli, come nel caso delle ampole e aspersori di età islamica che, impiegando basi di vetro su cui si applicano fili a festoni, riproducono l'aspetto degli unguentari su nucleo friabile (Catalogo nn. 4-6) (Fig. 5), in quello del vetro a mosaico "millefiori", riproposto nel XIX secolo dalle vetrerie di Murano, o in quello dei cammei e delle gemme in pasta vitrea prodotte nel XVIII secolo a imitazione di quelli antichi (Catalogo n. 12).

Vetri per la cosmesi

Un riflesso della diffusione di massa del vetro soffiato e dell'alto gradimento raggiunto come materiale concorrente con la ceramica e, soprattutto, con il vasellame metallico, è costituito dal suo rapido dilagare, a partire dalla fine del I secolo a.C., anche all'interno dei corredi funerari, formati dagli



oggetti personali cari al defunto nella sua vita terrena e da quelli destinati a ostentare il livello di benessere economico raggiunto dalla famiglia di appartenenza.

Nelle necropoli piemontesi il vasellame vitreo da mensa è raramente rappresentato da interi servizi e rimane in genere limitato a pochi esemplari. Spesso numerosi, anche in sepolture non particolarmente sfarzose, sono i contenitori in vetro per profumi e unguenti, i cosiddetti balsamari, che costituiscono le prime produzioni in vetro soffiato realizzate in Italia, a partire dall'ultimo decennio del I secolo a.C., soppiantando rapidamente gli unguentari in ceramica utilizzati fino ad allora, caratterizzati dalle pareti molto spesse per ridurne la porosità e quindi la dispersione delle sostanze aromatiche.

Il corredo della tomba 27 della necropoli di Volpiano (TO) (Fig. 6), datata al secondo quarto del I secolo d.C., associa un'olpe con ansa costolata a un servizio da toeletta composto da due balsamari di forma diversa, uno a ventre globulare e uno di forma tubolare, uno specchietto in bronzo privo di manico, forse originariamente contenuto in un astuccio di legno e un bastoncino tortile con estremità appiattite. Un oggetto meno consueto è rappresentato dalla pietra pomice semisferica, per lisciare la pelle, il cui utilizzo



Fig. 6 - Corredo della tomba 27 della necropoli di Volpiano (TO) con olpe, balsamari e bastoncino tortile (Torino, Sabap-TO).

Fig. 7 - Balsamari a colombina e a sfera da corredi funerari del territorio biellese (Biella, Museo del Territorio Biellese).

Fig. 8 - Corredo della tomba 280 della necropoli di Biella - via Cavour con balsamari a sfera e colombina (Biella, Museo del Territorio Biellese).

prolungato è testimoniato dall'impronta impressa dalle dita sulla superficie superiore (Catalogo n. 13).

Nonostante l'apparente preponderanza degli oggetti da toeletta, nessuno di essi consente di identificare con assoluta certezza il genere del defunto, perché la cura del corpo e l'impiego di profumi non erano appannaggio esclusivo delle donne. Balsami e unguenti costituivano, inoltre, parte importante del rituale funerario: impiegati per l'unzione delle salme e per aspergere le ceneri e le tombe, venivano depositi, nei loro contenitori, anche sulla pira funebre, come testimoniano i numerosi esemplari deformati e fusi che si rinvenivano frammentati alle ceneri nelle tombe ad incinerazione. Sembrano tuttavia caratteristici delle tombe femminili i bastoncini in vetro, la cui funzione è però ancora molto discussa: secondo l'ipotesi più accreditata essi sarebbero

stati impiegati come mescoli-attingitori per gli unguenti più densi e forse anche come "pestelli" per le polveri da trucco colorate, ma gli esemplari con terminazioni ad anello potevano servire anche come conocchie per avvolgere il filo o, almeno, per rappresentare simbolicamente questa attività tipicamente femminile e le virtù domestiche delle defunte.

I balsamari, soprattutto nelle varianti di forma più semplice, a ventre globulare, piriforme o fusiforme (Catalogo nn. 14-18, 22-23), spesso realizzati in vetro quasi incolore, erano per la maggior parte oggetti estremamente seriali, destinati a contenere unguenti piuttosto economici, solo in minima parte addizionati con sostanze esotiche davvero pregiate e destinati in primo luogo al loro trasporto. Benché non si possa escludere che le sostanze aromatiche venissero commercializzate dalle botteghe produttrici in contenitori di maggiori dimensioni e travasati nelle *ampullae vitrae* solo durante l'ultima tappa del loro percorso, per lo smercio minuto, tanto le fonti iconografiche che alcuni rinvenimenti archeologici sembrano dimostrare il contrario. In un celeberrimo affresco del triclinio della casa dei Vettii di Pompei, che rappresenta un'officina di produzione di profumi in cui gli operai sono sostituiti da amorini, alle spalle dei torchi e dei recipienti per la macerazione compaiono armadietti pieni di balsamari pronti per essere riempiti. In paesi come l'Egitto, in cui il clima arido favorisce la conservazione dei reperti organici, sono stati inoltre rinvenuti balsamari ancora avvolti in paglia e fibre vegetali, che costituivano evidentemente l'imballaggio predisposto per il trasporto.

Contenitori di forme particolari, realizzati in vetro sottile e trasparente e con colori intensi e raffinati, potevano invece essere appositamente commissionati dai mastri profumieri alle officine vetrarie, per divenire l'elemento distintivo della produzione delle botteghe di un'area specifica. È forse questo il caso dei balsamari a forma di sfera e di colomba (Catalogo nn. 19-21, 23), le cosiddette "colombine", diffuse in area alpina e pedemontana nella prima metà del I secolo d.C. e realizzati da officine attive nell'area compresa tra Verbano, Ticino e Po. Lo stretto rapporto fra la produzione del contenuto e quella dei contenitori risulta per questi vasetti ancora più evidente, perché essi venivano sigillati a fiamma dopo essere stati riempiti, operazione che doveva avvenire nella stessa fabbrica in cui venivano soffiati. I balsamari a sfera erano infatti dotati di un collo corto e sottile, da spezzare alla base per attingere il contenuto, come avviene per le moderne fiale da iniezione, mentre alle colombe era necessario troncare l'estremità della lunga coda. L'essere destinati a venir "consumati" insieme al loro contenuto conferiva



va a questi balsamari un carattere "effimero" probabilmente considerato di grande raffinatezza (Figg. 7-8).

In alcuni casi la stretta imboccatura ha favorito la conservazione di tracce residue del contenuto, sotto forma di sedimenti secchi biancastri o rosati che le analisi hanno identificato come depositi di vino, forse impiegato per macerare le piante aromatiche, o polveri cosmetiche simili alle moderne ciprie, senza tracce di sostanze grasse o resinose. Un esemplare unico di colombina ancora sigillata, perché deposta integra all'interno di una tomba e preservata da successivi danneggiamenti, proviene da Rovasenda (VC) ed è conservata presso il Museo di Antichità di Torino. Essa è quasi colma di un liquido trasparente che ha depositato sul fondo un sedimento rosato, la cui composizione chimica non è nota perché si è scelto di non infrangere la colombina

Fig. 9 - Balsamari in vetro multicolore dalla necropoli di Sillavengo (NO) (Novara, Musei Civici).

Fig. 10 - Coppe, bottiglie, anforette in vetro colorato dai corredi delle necropoli biellesi di via Cavour e Cerrione (Biella, Museo del Territorio Biellese).

Fig. 11 - Particolare dello skyphos della tomba 47 della necropoli di Cerrione (BI) (Biella, Museo del Territorio Biellese).

per sottoporla ad analisi e le indagini non invasive finora tentate, basate sull'impiego di radiazioni elettromagnetiche, non hanno finora prodotto risultati significativi. La separazione della frazione solida da quella liquida sembra tuttavia indicare che si trattasse di una soluzione acquosa, forse una sorta di delicata "acqua di rose", anch'essa assai effimera.

Ad ogni modo, le creazioni dei profumieri antichi, che ignoravano il moderno procedimento della distillazione, dovevano essere in generale assai poco persistenti, se Plinio afferma che "i profumi spirano subito e, appena fatti, muiono" (*Naturalis Historia*, XIII, 4, 20) (Fig. 9).

Il vetro sulla mensa

Nei primi due secoli dell'impero il vasellame in vetro ebbe una straordinaria diffusione sulle mense dei Romani: piatti da portata e da consumo, coppe e bicchieri, brocche e anforette costituivano un mezzo per rendere l'assunzione di cibi e di bevande nel corso del banchetto più piacevole e variegata. Lucentezza, leggerezza, e trasparenza di forme e colori dei recipienti, attraverso il gioco delle sfumature cromatiche arricchivano la qualità delle vivande, aggiungendo un piacere per gli occhi al soddisfacimento del palato. Tra le qualità più apprezzate del materiale, non ultima era la



"salubritas", nel senso latino di "igienicità"; il vetro, infatti, a differenza della ceramica comune, essendo impermeabile, non si impregna delle sostanze che contiene e può pertanto essere lavato e riutilizzato per contenuti diversi. Inoltre, permetteva, per le stesse ragioni la migliore conservazione possibile degli alimenti. Il poeta Properzio (*Elegie*, IV, 8, 37) illustra un'altra caratteristica che dovette essere apprezzata dai Romani, ovvero la "freschezza", quando ricorda la presenza in un'osteria rustica di "vitri aestiva suppellex", vasi di vetro estivi, cioè leggeri e freschi, alludendo probabilmente anche ai contenuti serviti freschi e percepibili grazie all'ottima conducibilità termica del materiale (Fig. 10).

La maggior parte delle forme del vasellame vitreo riprende, anche per motivi funzionali oltre che estetici, le caratteristiche di altre produzioni, in particolare quelle in metallo - argento e bronzo -, con cui si poneva in concorrenza per la maggiore economicità, ma anche quelle ceramiche, soprattutto di uso comune, di cui diventò, al contrario, un'alternativa più raffinata e più costosa (Fig. 11). Dalla straordinaria quantità di informazioni che scaturiscono dalle città vesuviane emerge come, nel I secolo d.C. a Pompei, il vasellame da mensa in vetro superasse del doppio quello in ceramica fine; in questo caso il dato archeologico è sostenuto dalle



fonti iconografiche che ci tramandano affreschi con scene di banchetto in cui il vasellame di vetro sembra aver un ruolo predominante.

Non era quindi necessario essere molto abbienti per avere servizi da tavola in vetro, come molte e diverse fonti letterarie ci testimoniano. Il geografo greco Strabone (*Geografia*, XVI, 2, 25), vissuto ai tempi di Augusto, cita le pregevoli sabbie sidonie per la produzione del vetro, confermandoci che l'Oriente era un luogo di produzione privilegiato e racconta anche di aver parlato con fabbricanti di vetro di Alessandria d'Egitto. Tuttavia afferma anche che molte invenzioni per la colorazione e per facilitare la fabbricazione erano avvenute a Roma, dove il vetro era usato comunemente per bere e una coppa in vetro si poteva acquistare con una sola moneta di bronzo. Il basso costo del vetro è confermato anche dalla rappresentazione comica e grottesca dell'arricchito e ignorante ex-schiavo Trimalcione che, in un celebre episodio del romanzo scritto da Petronio nel I secolo d.C. (*Satyricon*, I) si vanta con gli ospiti alla sua tavola della ricchezza dei vasi in metallo prezioso, ma afferma di preferire il vetro al bronzo, perché «almeno non puzza», e sostiene «se non fosse fragile, lo preferirei all'oro; così invece vale poco».

La nostra conoscenza del vasellame in vetro è soprat-

tutto legata ai contesti funerari di età imperiale dove, all'interno dei servizi da mensa che accompagnano il defunto, sono presenti forme destinate principalmente all'assunzione di cibo o di bevande talvolta affiancate da più rari piatti da portata; tuttavia, almeno per quanto riguarda la Transpadana e il Piemonte romano, ad eccezione della necropoli di Craveggia (VB), è rara la presenza di corredi con servizi in vetro composti da molti vasi, mentre si ritrovano facilmente "micro servizi", in cui l'elemento vitreo sostituisce o completa quello ceramico.

La coppa è sicuramente il recipiente più presente e vario nella morfologia come nello stile; molto diffuse in Italia settentrionale sono quelle con decorazione esterna a rilievo costituita da costolature verticali (**Catalogo nn.24, 28-30**), già conosciute nel Mediterraneo orientale nel I secolo a.C., ma impostesi sul mercato attorno alla metà del successivo, con officine dislocate in diverse province dell'Impero. Difficile da ricostruire è talvolta la tecnica di esecuzione: la modellazione su forma utilizzando un disco di vetro ancora morbido, posto su una base emisferica, poteva avvenire ottenendo le costolature con uno stamppo oppure con un punzone, talora aiutandosi anche con l'uso di un tornio; la rifinitura era affidata alla molatura (Fig. 12).

Nell'area subalpina, dove si è ipotizzato un centro di produzione nella zona adriatica, accanto alla versione più usuale in vetro verde-azzurro, si distinguono esemplari più raffinati, come quello dal corredo della deposizione 22 della necropoli di Volpiano (**Catalogo n. 24**) che, associato ad un piatto in terra sigillata e una coppa a pareti sottili, forma uno di quei servizi "misti" tanto frequenti nel Piemonte romano.

Un prodotto soffiato entro stamppo, frutto della capacità





Fig. 12 - Coppa costolata, coppa con baccellature e bicchiere con decorazione a ovali dalle necropoli novaresi (Novara, Musei Civici).

Fig. 13 - Corredo della tomba 27 della necropoli di Craveggia (VCO) con bottiglie in vetro e coppa costolata (Malesco, Museo della pietra ollare).

Fig. 14 - Coppe decorate e bottiglie da mescita in vetro dalle necropoli novaresi (Novara, Musei Civici).

Fig. 15 - Particolare di bicchiere decorata da Palazzolo Vercellese (VC) (Vercelli, Museo Leone).

Fig. 16 - Piatto in vetro blu, coppe e bottiglia dalla necropoli di Volpiano (TO) (Torino, Sabap-TO).

Fig. 17 - Piattello e rhython dalla necropoli di Acqui Terme (AL) (Acqui Terme, Civico Museo Archeologico).

innovativa degli artigiani vetrari del Ticino (da cui il nome scientifico *Losone-Papöгна*), e diffuso fino alla Dora Baltea, riprende le baccellature delle coppe precedenti, che diventano però molto sottili, ondulate e irregolari; di questa produzione tipica del II secolo d.C., in cui il labbro è ripiegato a cordoncino, l'esemplare in mostra è associato, nella tomba 27 di Craveggia con ceramiche in terra sigillata che costituiscono il servizio escario, mentre i vetri, cinque coppe e tre bottiglie, formano quello da mescita e potorio (Catalogo n. 31) (Fig. 13).

Una forma ancora più raffinata proviene, già nella tarda età augustea, dalla zona ticinese e da quella di Aquileia, diventando molto alla moda, tanto da essere esportato anche a nord delle Alpi e in molti mercati del Mediterraneo, nei territori danubiani e lungo la costa dalmata; si tratta di una coppa emisferica decorata con sottili baccellature sulla parete esterna, nota con il termine "zarte Rippenschale", utilizzata per bere, ma anche per contenere ghiottonerie (Catalogo nn. 29-30) (fig. 10). L'abilità nella soffiatura ha dato esito a una tettonica raffinata, con imboccatura stretta, labbro estroflesso svasato e tagliato, a cui si aggiungeva la raffinatezza di filamenti in vetro bianco opaco incorporati nel vetro colorato (giallo intenso, rosso violaceo, blu), forse per imitare, con esemplari soffiati, vetri a strisce colorate o marmorizzati. Anche se ne è stato proposto un utilizzo come vasi cosmetici, la costante associazione con recipienti per la mescita, come nel caso dell'esemplare in mostra dalla tomba 217 della necropoli biellese di Cerrione, in cui compare con una brocca troncoconica apoda nel corredo di *Valerius Farsuleius*, non lascia dubbi sull'uso in tavola (Fig. 14).

Un prodotto molto raffinato per il consumo del vino nel banchetto era costituito da coppe a due manici (*schyphi*) in argento (fig. 11), di cui ci restano famosi esempi nei tesori vesuviani. Per soddisfare le richieste di un mercato esigente

di prima età imperiale, imbevuto di modelli provenienti dal mondo ellenistico, vennero realizzate imitazioni in ceramica invetriata oppure in vetro: ne è un esempio l'associazione in uno stesso corredo da una necropoli biellese dello *schyphus* in vetro incolore presente in mostra (Catalogo n. 32).

Nel variegato panorama dei bicchieri, accanto alle forme più semplici, come quella "a sacco", che sembra tanto vicina ai prodotti moderni (Catalogo n. 33), c'erano esemplari con pareti decorate con varie tecniche, ad ovali in filamento applicato come nell'esemplare da Fara Novarese, o a molatura come nel bicchiere da Craveggia, probabile prodotto di età imperiale avanzata di officine ticinesi che imitano prodotti orientali (Catalogo nn. 34-35). Il bicchiere in mostra proveniente da Palazzolo Vercellese, zona di importanti ritrovamenti vetrari, evidenzia l'uso di stampi, anche metallici, per arricchire le superfici, qui decorate da colonne a rilievo, fitte baccellature e losanghe (Catalogo n. 36) (Fig. 15), tecnica utilizzata da celebri vetrari quali il famoso artista Ennione che firmava le sue preziose coppe.

Meno numerosi, perché sostituiti da equivalenti in ceramica, sono i piatti in vetro; tra le forme più semplici il piatto in vetro blu dalla tomba 21 di Volpiano (catalogo n. 25) appartiene ad una produzione ampia e ricorrente, molto diffusa in Italia settentrionale tra I e II secolo d.C. (Fig. 16), mentre altre tipologie, come quelle rinvenute negli scavi dalla città romana di Acqui Terme (catalogo nn. 26-27), rimandano alle correnti forme dei servizi escari in terra sigillata di età medio imperiale.

Una forma rara e particolarissima, derivata dall'Oriente è il corno potorio (*rhyton*) (Fig. 17); questo vaso imita il corno dell'animale, il cui muso era riprodotto in alcuni esempi

della ceramica greca, che lo deriva dalle produzioni persiane metalliche, e in quella romana invetriata. Come indica l'etimologia greca della parola, dal verbo "scorrere", il liquido poteva essere assunto sia dalla larga imboccatura, sia dall'estremità, in alcuni casi forata. Nella tradizione antica i corni di bue sono legati alla scoperta del vino alla corte del dio Dioniso: i Satiri li utilizzavano al posto delle coppe, non ancora inventate, per attingere la bevanda dai tini (Nonno di Panopoli, *Dionisiache* XII, 360-362). Gli esemplari in vetro perdono la ricca decorazione a rilievo delle ceramiche e talvolta anche il foro minore; il recipiente, semplificato al massimo in età romana, compare nelle pitture vesuviane dove rappresentava una componente non usuale nei servizi da banchetto (Catalogo n. 37).

Come il poeta Orazio ironizza sull'arrivo nel banchet-



Fig. 18 - Particolare della brocchetta con decorazione a filamenti della tomba 101 della necropoli di Cerrione (BI) (Biella, Museo del Territorio Biellese).

Fig. 19 - Particolare di bottiglia con decorazione plastica a cresta (Asti, Musei Civici).

Fig. 20 - Particolare della coppa "a mosaico" dalla necropoli di Acqui Terme - Scuole Elementari (Acqui Terme, Civico Museo Archeologico).

to di una brocca che scatena tra i commensali una guerra come quella di Annibale (*Satira*, V, 28-29), i reperti archeologici ci confermano che per versare il vino, complemento indispensabile sulle tavole romane, era la bottiglia che poteva assumere un'ampia varietà di forme, realizzate in vetro policromo soffiato con l'aggiunta di un'ansa, come impugnatura, modellata a parte (**Catalogo nn. 41-44**). Ancora una volta tra i tipi più diffusi che riprendono la foggia delle olpi in ceramica è la *lagoena*, brocca a corpo bulbiforme oppure conico (fig. 10), in cui una grande differenza è costituita dalla colorazione del vetro che indica prodotti relativamente pregiati, presenti in corredi di una certa importanza quale quello del romano di Cerrione *Niger Farsuleius* in cui spicca per lo splendido colore viola o ancora, dalla stessa necropoli, in vetro blu cobalto in raffinati corredi femminili. Ancora

più rari, almeno nel Piemonte romano, sono esemplari particolari di brocche, di dimensioni ridotte e impreziositi da elementi aggiunti come filamenti bianco-turchesi opachi o motivi plastici a cresta (**Catalogo nn. 46-47**) (Figg. 18-19) spesso prodotti in luoghi lontani come l'isola di Cipro e destinati a contenere bevande più preziose del vino da pasto, da mescolare ai commensali in piccole quantità.

Rispetto alle più comuni forme in vetro soffiato, altre tecniche più sofisticate, che richiedevano capacità artigianali proprie solo di alcune officine altamente qualificate, permettevano di ottenere vasi dalla ricca policromia, dal costo elevato e destinati a un mercato di beni di lusso. La tradizione letteraria attribuisce la produzione del vetro "a mosaico" agli ateliers di Alessandria d'Egitto già dalla fine del III secolo a.C., come sembra asserire anche un noto passo del geografo Strabone (*Geografia*, XVI, 2, 25). Dalla tarda età repubblicana i raffinati vasi in vetro policromo modellato a stampo sono importati in Occidente, come attestano gli esemplari ritrovati nel relitto di Antikythera, naufragato a metà del I secolo a.C., con un carico assemblato in vari porti del Mediterraneo: si tratta forse dei primi prodotti a essere introdotti in Italia dove, dall'età augustea, sembra essere stata avviata una produzione anche in prossimità di Roma

e in area adriatica. Secondo il *Periplo del Mare Eritreo* (I secolo d.C.) vetri "millefiori" prodotti a Dioscopolis (Egitto) arrivavano, insieme a molte altre merci, fino al porto eritreo di Adulis e da lì fino in Arabia.

Per queste produzioni di vetro policromo composito, detto a mosaico, non si adoperava la soffiatura, bensì tecniche di assemblaggio di frammenti o barrette di vetro multicolore preformate, cui si dava poi l'aspetto finale scaldando il manufatto, nella fornace, con l'impiego di forme prefabbricate. Plinio il Vecchio ci dice nella sua *Storia naturale* (I secolo d.C.) che non c'è materiale «più duttile o più adatto a essere colorato» del vetro.

Il piattello in mostra, dal Museo Leone di Vercelli (**Catalogo n. 40**), che poteva per le sue ridotte dimensioni contenere piccole quantità di spezie a disposizione dei commensali, è stato realizzato con la tecnica "a strisce o a nastri" in cui venivano accostate tra loro barrette di vetro nei colori desiderati formando un disco; il bordo era costituito da un'altra barra, scaldata in modo da farla aderire al margine. Il disco veniva poi riscaldato, in modo che le barrette si saldassero tra loro, e collocato nel forno appoggiato su una forma rovesciata in materiale refrattario, sulla quale il vetro semifuso si adagiava, ottenendo un vaso con la concavità

desiderata. Similmente, per realizzare le *coppe millefiori*, di cui un esempio pregevole è la coppa dagli scavi della città romana di *Augusta Bagiennorum* (**Catalogo n. 38**) venivano in primo luogo accostati cilindri di vetro di colori diversi; scaldandoli, li si saldava tra loro e li si allungava, in modo da assottigliarli fino al diametro desiderato, e li si tagliava per ottenere rondelle di ugual spessore con cui si formava il disco. successivamente rifinito e reso concavo come nelle coppe a nastri. In modo analogo si procedeva anche per il vetro a mosaico, composto con l'assemblaggio di elementi di varia forma e colore. Una coppa come quella da Acqui Terme (**Catalogo n. 39**) (Fig. 20) grazie all'accostamento cromatico del blu, verde, viola, giallo e bianco e la trasparenza, che raggiungeva il massimo effetto quando l'oggetto veniva avvicinato ad una fonte di luce, rendeva ancora più raffinato e godibile il contenuto servito al banchetto.

I vetri per il trasporto e la conservazione

La conservazione delle scorte alimentari stagionali costituiva nell'antichità una necessità fondamentale, cui sono dedicati interi capitoli dei manuali di agronomia pervenuti fino a noi, come quello di Columella, scritto fra il 60 e il 65 d.C., che dedica una specifica parte alle indicazioni sui recipienti adatti alle provviste e alle conserve di tutti i generi, di frutta, verdure, formaggi, pesce e carne, in salamoia, sott'olio, sott'aceto, nel miele, nel grasso o essiccate nella cenere e nel gesso.

I contenitori tradizionalmente impiegati erano realizzati in legno o ceramica che, essendo entrambi materiali porosi, richiedevano vari accorgimenti per renderli il più possibile impermeabili, come la spalmatura interna con materiali resinosi, quali la pece, che rischiavano tuttavia di alterare le caratteristiche organolettiche dei prodotti conservati.

La diffusione di recipienti in vetro soffiato a basso costo fornisce finalmente un materiale ideale che, senza la necessità di alcun trattamento preparatorio, garantisce assoluta impermeabilità e che, dopo il lavaggio, può essere ripetutamente impiegato fino alla rottura, per conservarvi prodotti differenti, senza trasmettere odori e sapori sgradevoli (Fig. 21).

Perfino i rottami, poi, venivano raccolti "porta a porta" per essere rifiuti e riciclati: Marziale e Stazio menzionano a più riprese (Marziale, *Epigrammi*, I, 41, 3-5; X, 3, 3-4; Stazio, *Silvae*, I, 6, 70-74) gli insistenti raccoglitori ambulanti che scambiavano vetri rotti con fiammiferi per ridistribuirli presso le vetrerie locali o accumularli nei centri di stoccaggio, dove venivano probabilmente suddivisi per colore.



Fig. 21 - Olla e bottiglie per la conservazione alimentare dalle necropoli novaresi (Novara, Musei Civici).

Fig. 22 - Particolare del bollo a cerchi concentrici sul fondo di una bottiglia a ventre prismatico dalla tomba 198 della necropoli di Cerrione (BI) (Biella, Museo del Territorio Biellese).

Fig. 23 - Olla da conservazione con coperchio riutilizzata come cinerario (Asti, Muse Civici).

L'eccezionale rinvenimento del relitto di Grado, scavato e recuperato fra il 1987 e il 1999, che trasportava a prua una botte di legno di circa 170 litri di capacità colma di frammenti di vetro, testimonia infatti che il riciclo del vetro già lavorato, impiegato per abbassare anche di 100-150 gradi la temperatura dei forni necessaria alla fusione della massa vetrosa, con significativo risparmio di combustibile, non



era strettamente locale, e rivestiva un interesse economico tale da giustificare il trasporto anche a lunga distanza, forse organizzato dagli stessi laboratori vetrari di maggiori dimensioni, come quelli di Aquileia, cui era diretta la nave proveniente dall'Africa settentrionale.

Nonostante la fragilità, il vetro stesso si rivelò inoltre adatto alla realizzazione di vasi da imballaggio che, rivestiti di paglia e vimini intrecciati, come i nostri fiaschi e damigiane, o protetti da scatole singole o casse, venivano impiegati per il trasporto delle merci, anche a lunga distanza. È questo il caso di alcune rare anforette, che riproducevano anche nella forma le caratteristiche di tipici contenitori da trasporto, ma soprattutto delle ben più diffuse bottiglie di forma squadrata (**Catalogo nn. 49-51**), che viaggiavano e venivano conservate in apposite cassette di legno a com-

partimenti, ritrovate ancora integre sia in Egitto che a Pompei, simili alle scatole di cartone con separatori da noi impiegate per le bottiglie.

Forse proprio perché destinate alla circolazione, le bottiglie e le olle poligonali sono spesso dotate di marchi impressi sul fondo (**Catalogo n. 49**), che contengono talvolta nomi, come quello del celeberrimo *Caius Salvius Gratus*, diffuso in un'area compresa fra l'Italia centrale adriatica, la pianura Padana e l'area alpina, ma che consistono più spesso in semplici simboli anepigrafici, cerchi concentrici, fiori a sei petali, foglie cuoriformi, rombi e palmette (Fig. 22). Per similitudine con i bolli sul vasellame in terra sigillata, sicuramente apposti dalle officine ceramiche, tali marchi sono stati inizialmente ritenuti riferibili ai mastri vetrai produttori dei contenitori; oggi si considera tuttavia più probabile che



essi si riferissero al contenuto dei recipienti, forse integrando quanto doveva essere meglio specificato su etichette di materiale deperibile appese ai tappi in sughero o cera. Non è improbabile che fossero gli stessi produttori di olio, vino e altre merci a commissionare ai vetrai partite di contenitori di forma adeguata su cui chiedevano di imporre i propri marchi e simboli.

Se le bottiglie e le olle di forma squadrata erano particolarmente adatti ad essere imballate massimizzando il risparmio di spazio, più pratici per la preparazione e lo stoccaggio in dispensa delle conserve casalinghe dovevano risultare i cosiddetti *fidelia*, recipienti cilindrici dotati di un'imboccatura larga quanto il fondo per favorirne il riempimento, poco diffusi in Piemonte, oppure le olle a base circolare (**Catalogo nn. 53-54**) che, nelle loro differenti di-

mensioni, potevano adattarsi bene a preparazioni di tutti i tipi.

Mentre a Pompei i recipienti da conservazione sono stati spesso rinvenuti ancora al loro posto, nelle dispense o nelle cantine, in Piemonte la maggior parte degli esemplari integri giunti fino a noi provengono da sepolture a incinerazione, nelle quali venivano impiegati per accogliere le ceneri del defunto, chiuse da un coperchio o mediante la sovrapposizione di piatti o coppette in ceramica (Figg. 21, 23). Questa singolare forma di reimpiego di recipienti originariamente destinati a derrate alimentari, frequente soprattutto fra la metà del I e il II secolo d.C., non è tuttavia esclusiva del vetro; ancora più diffuso nel mondo romano, ed evidentemente non considerato disdicevole, è l'uso secondario come cinerari di comuni pentole da cucina o di



anfore da olio, da vino o impiegate per trasportare salse di pesce, che venivano segate utilizzando la parte inferiore per contenere le ceneri e gli altri oggetti di corredo e il collo come segnacolo tombale emergente dalla terra.

Bibliografia di riferimento

BELLINTANI P., *Le perle in materiale vetroso dall'antica età del Bronzo all'inizio dell'età del Ferro in Italia. Indicatori di scambio su lunga distanza e prime testimonianze di produzione locale*, in *Il vetro in età protostorica in Italia, XVI Giornate Nazionali di Studio sul Vetro, Adria (RO), 12-13 maggio 2012*, a cura di S. Ciappi, A. Larese, M. Ubaldi, Milano, 2014, pp. 15-24.

BELLINTANI P. – ANGELINI I. – ARTIOLO G. – POLLA A., *Origini dei materiali vetrosi italiani: esotismi e localismi in Materie prime e scambi nella preistoria italiana, Atti della XXXIX riunione scientifica dell'I-*

stituto Italiano di Preistoria e Protostoria, Firenze, 25-27 novembre 2004, Firenze, 2006, pp. 1495-1531.

BIAGGIO SIMONA S., *I vetri romani provenienti dalle terre dell'attuale Canton Ticino*, Locarno, 1991.

BRIZZI M., *I profumi tra archeologia e fonti letterarie: il mondo romano*, in *Aromatica. Profumi tra sacro, profano e magico*, a cura di S. Pennestrì, Torino, 1995.

DE TOMMASO G., *Ampullae vitreae. Contenitori in vetro di unguenti e sostanze aromatiche dell'Italia romana (I sec. a.C. – III sec. D.C.)*, Roma, 1990.

GABUCCI A., *Vetri: la mensa, la dispensa, gli unguenti e i gioielli, in Alba Pompeia. Archeologia della città dalla fondazione alla tarda antichità*, a cura di F. Filippi, Alba (CN), 1997, pp. 465-482.

GIARETTI M. – RUBAT BOREL F., *Le strutture e i resti archeologici, in Navigando lungo l'Eridano. La necropoli protogolasecchiana di Morano sul Po*, a cura di Marica Venturino Gambari, Casale Monferrato (AL), 2006, pp. 83-186.

GLASSWAY. *Il vetro: fragilità attraverso il tempo, Catalogo della mostra di Ragusa, Castello di Donnafugata, 26 giugno-31 luglio 2004*, a cura di B. Basile, T. Carreras Rosse, C. Greco, A. Spanò Giammellaro, Palermo, 2004.

GROSE D.F., *The Syro-Palestinian Glass Industry in the Later Hellenistic Period*, *Muse* 13, 1979, pp. 54-67.

MACCABRUNI C., *Definizione, composizione e tecnologia del vetro antico*, in *La ceramica e i materiali di età romana. Classi, produzioni, commerci e consumi*, a cura di D. Gandolfi, Bordighera, 2005, pp. 407-422.

MAGICHE TRASPARENZE. *I vetri dell'antica Albingaunum, Catalogo della mostra di Genova, Palazzo Ducale, Sottoporticato, 17 dicembre 1999-15 marzo 2020*, a cura di B. Massabò, Milano, 1999.

MOREL J.P., *La ceramica e il vetro*, in *Pompei 79*, a cura di F. Zevi, Napoli, 1979, pp. 241-264.

RADIĆ ROSSI I., *Il vetro grezzo e le altre materie prime del relitto romano di Mljet (Meleda), Croazia*, in *Quaderni Friulani di Archeologia*, XIX, 2009, pp. 193-202.

STERNINI M., *La fenice di sabbia. Storia e tecnologia del vetro antico*, Bari, 1995.

TABORELLI L., *Nel vetro, non per caso. I vasi di vetro come contenitori-imballaggi: una creazione che ci accompagna dall'Antichità*, Parma, 2004.

TASSINARI G., *Osservazioni sulla produzione di paste vitree nel XVIII secolo e il caso di Venezia*, in *Journal of Glass Studies*, 52, 2010, pp. 167-199.

TONIOLO A., *"...pallentia solphurata fractis permutat vitris..."*. *Il carico di rottami di vetro del relitto di Grado*, in *Il vetro nell'Alto Adriatico. Atti delle IX Giornate Nazionali di Studio, Ferrara, 13-14 dicembre 2003*, a cura di D. Ferrari-A. M. Visser Travagli, Imola, 2007, pp. 57-69.

VERITÀ M., *Le sabbie e il vetro*, in *Homo faber. Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei*, a cura di A. Ciarallo e E. De Carolis, Milano, 1999, pp. 108-110.



Fig. 1 - Necropoli di S. Albano Stura (CN), collana della tomba 19. Vaghi in pasta vitrea di forme e colori diversi.

Il vetro tra tarda Antichità e alto Medioevo

Sofia Uggé*

Nell'alto Medioevo l'uso del vetro è documentato in vari ambiti: quello funerario, quello domestico, quello ecclesiastico. Se in passato la conoscenza dei reperti vitrei altomedievali si basava quasi esclusivamente sui corredi funerari, oggi l'avanzamento delle ricerche, proporzionale all'aumento dei cantieri archeologici relativi a questo arco cronologico, ha incrementato la quantità di oggetti provenienti da contesti abitativi ed ecclesiastici (chiese e monasteri), sia rurali che urbani, permettendo la pubblicazione di lavori di sintesi sulla classificazione cronotipologica dei materiali vitrei tra tarda Antichità e alto Medioevo e su molteplici aspetti quali modalità di circolazione di materie prime e manufatti, consuetudini tecnologiche, bacini produttivi.

Tecnologia fusoria e centri produttivi

Così come accadeva in età romana, anche in epoca altomedievale i manufatti vitrei sono il risultato di due fasi produttive nettamente distinte, realizzate in momenti diversi e in centri separati e spesso lontani: la fusione della miscela vetrificabile e la modellazione dei prodotti finali. Nella prima fase la miscela vetrificabile (composta da una sabbia siliceo calcarea e da natron) era fusa in grandi forni a bacino; terminata la fusione il forno veniva demolito e il vetro (detto "primario"), sotto forma di blocchi grezzi, era trasportato nei centri "secondari", dove veniva rifuso in piccoli forni, eventualmente colorato o opacizzato, e quindi lavorato. A partire dal VII-VIII secolo, con la riduzione dei traffici marittimi e commerciali, si registra l'utilizzo, sempre più massiccio, del riciclo del vetro romano. Già da alcuni anni le indagini archeometriche (si tratta di ricerche scientifiche applicate all'archeologia) hanno fornito la prova di questa usanza per la produzione del vetro nelle officine altomedievali e ora le analisi si stanno affinando dimostrando, in alcuni casi, l'utilizzo di altre materie prime, come il vetro grezzo, insieme al rottame di vetro romano riciclato.

Intorno all'VIII secolo il sistema produttivo registra anche un'altra grade modifica: se dal I secolo a.C. all'VIII secolo d.C. come fondente è utilizzato essenzialmente il natron, dall'VIII secolo circa, nell'area mediterranea e in Europa, si utilizzano come fondente ceneri vegetali ottenute dalla combustione di piante. Con ceneri di piante li-

toranee (piante che crescono in terreni salini come salicornie e tamerici) si ottiene vetro a base sodica; da ceneri di piante continentali (felce, quercia, faggio) si produce vetro a base potassica. Questo nuovo vetro di tipo ceneri vegetali dapprima affianca il vetro al natron (probabilmente a causa delle difficoltà di approvvigionamento del natron dall'Egitto) e ben presto lo sostituisce completamente. Gli studi hanno evidenziato, inoltre, che l'utilizzo di ceneri di piante continentali è caratteristico del nord-Europa, mentre l'uso di ceneri di piante litoranee è proprio dell'area del Mediterraneo (in particolare, è ben documentato nel nord Italia).

L'avanzamento della ricerca ha raggiunto nuovi traguardi anche nell'individuazione dei siti produttivi, non solo attraverso lo studio dei resti di fornaci ma anche degli scarti di lavorazione. Limitandoci al panorama italiano, dalla prima scoperta di un'officina vetraria a Torcello (attiva tra VII e VIII secolo), oggi l'archeologia ha messo in luce aree di produzione vitrea nel centro storico di Trento (dove tra V e VI secolo avveniva la lavorazione del vetro riciclando rottami vetrosi) e a Roma (nell'edera della *Crypta Balbi*). Qui è stato scoperto un piccolo forno di forma circolare (diametro circa 80 cm), con prefurnio rettangolare e un'apertura, posta a 90° rispetto all'andamento del prefurnio, utilizzata per immettere aria tramite un mantice, aumentando così la forza del fuoco (Fig. 2). In questa fornace, attiva tra la fine del V e l'inizio del VI secolo, si effettuava la sola lavorazione del vetro fondendo materiale prelavato. Nella *Crypta Balbi* le indagini hanno anche trovato oltre diecimila frammenti vitrei in un deposito del VII secolo relativo al monastero di S. Lorenzo in *Pallacinis*, molti dei quali composti da residui di lavorazione (pani, scorie, ritagli,...), che sembrano evidenziare un centro produttivo correlato al monastero, i cui manufatti venivano commercializzati non solo localmente, ma raggiungevano addirittura le popolazioni germaniche.

Anche in un altro monastero, S. Vincenzo al Volturno (Isernia), gli scavi hanno messo in luce un'officina vetraria del IX secolo in cui si realizzavano, oltre a vasellame da mensa e lampade pensili, anche lastre per vetri da finestra in vari colori (Fig. 3). Le numerose tessere musive vitree rinvenute nell'officina di S. Vincenzo - in gran parte sono di colore blu e verde, talora anche semifuse all'interno di crogioli in cui si trovava del vetro incolore - dimostrano

* Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Torino

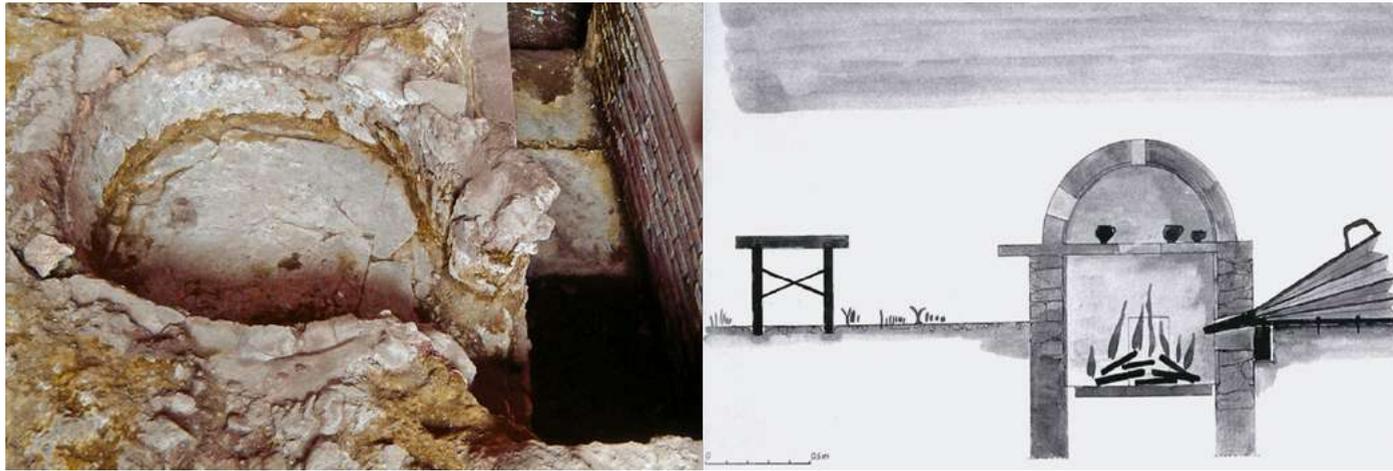


Fig. 2 - Forno da vetro rinvenuto alla *Crypta Balbi*, Roma (Foto S. Jorio, ricostruzione da L. Saguì).

Fig. 3 - Piccola vetrata con Cristo dal monastero di S. Vincenzo al Volturno, IX secolo (Venafrò, Polo Museale del Molise-Museo Archeologico di Venafrò) (da Longobardi 2017).

Fig. 4 - Blocchetti di vetro grezzo, residui e indicatori di lavorazione da Milano, Via Calatafimi, scavo 2007 (da Uboldi 2019).



che erano impiegate come coloranti, in particolare per le vetrate. L'uso di tessere musive riciclate (le analisi archeometriche hanno evidenziato in esse gli opacizzanti usati dai romani, come l'ossido di antimonio) per colorare vetro incolore è ricordato anche dal monaco Teofilo, vissuto tra XI e XII secolo (TEOFILO, *De diversis artibus*, II, 12, ed. C.R. Dodwell 1961).

Non solo la scoperta di strutture di forni è indice della presenza di un'attività vetraria; quest'ultima è testimoniata anche da altri resti, i cosiddetti "residui di lavorazione". Si tratta di blocchi di vetro semilavorati destinati alla rifusione; gocce, colature, ritagli, pezzi malriusciti (Fig. 4); frammenti di crogioli con vetro ancora aderente. Un recente censimento di questi indicatori è arrivato a contarne 49 in tutta Italia per la sola epoca tardoantica-altomedievale. Tra questi, uno dei più interessanti contesti per la nostra conoscenza della tecnologia vetraria nell'alto Medioevo è stato messo in luce a Brescia, nell'area del monastero di S. Giulia. Dagli scavi provengono circa duecento frammenti riferibili a residui di lavorazione, contestuali al periodo di vita di alcune capanne longobarde in uso tra la fine del VI e gli inizi del VII secolo: scarti di produzione, frammenti di crogioli invetriati e, in particolare, mezzo pane di vetro ottenuto per rifusione di rottame e svariati bastoncini fatti di sottili bacchette intrecciate di vetro trasparente incolore e bianco opaco. Grazie a confronti con rinvenimenti in Irlanda e Danimarca, queste bacchette, oltre a essere interpretabili come semilavorati pronti per essere applicati a manufatti soffiati, potevano anche servire nella produzione di perle millefiori e policrome, tipiche delle collane delle donne longobarde.

Le nuove frontiere dell'archeometria

Le analisi archeometriche, condotte in Italia su materiali vitrei recuperati in scavi archeologici di insediamenti di epoca tardoantica-altomedievale e quelle effettuate sui vetri rinvenuti nei centri produttivi di cui si è detto sopra (a Torcello, a Roma nella *Crypta Balbi*, a S. Vincenzo al Volturno, a Brescia) hanno individuato esclusivamente vetri di tipo natron o con ceneri sodiche. La totale mancanza di reperti in vetro potassico, prodotto con ceneri di piante continentali, escluderebbe dunque, per l'epoca altomedievale, un'influenza nord-europea nella produzione vetraria in Italia. Ulteriore conferma viene dall'approfondimento archeometrico (cfr. *infra*) effettuato su vaghi di collane deposte come oggetti di corredo in tombe longobarde scoperte in Italia, che ha permesso di comprendere le consuetudini tecnologiche raggiunte (in discontinuità rispetto a quelle romane) e l'organizzazione produttiva.

Vetri da contesti funerari: trasparenze e colori per l'aldilà

Le donne longobarde sono sepolte spesso con variopinte collane, formate da vaghi di forme e colori peculiari che richiamano gusto e mode tipiche del mondo germanico (Fig. 5). Perle e vaghi si differenziano in base al tipo di materiale con cui sono realizzati (in prevalenza pasta vitrea opaca e pasta vitrea traslucida), della colorazione (monocroma o policroma), sulla base della soluzione decorativa adottata (motivi a punta, a linee e loro combinazioni), per la tecnica di realizzazione (vagli "arrotolati", "tirati", "a mosaico", "a reticella"), per forme e dimensioni (Catalogo nn. 57-61) e permettono dunque di ricostruire sequenze cronotipologiche a prescindere dal loro contesto di rinvenimento. Poiché hanno un'ampia diffusione sia sotto il profilo cronologico e geografico quanto sociale, questi manufatti offrono inoltre spunti di osservazione interessanti per indagare temi quali conoscenze artigianali, tecnologia vetraria e circuiti di diffusione correlati alla produzione.

Pertanto, analogamente agli studi condotti già da tempo Oltralpe su collane di ambiente barbarico, recentemente sono state effettuate analisi fisico-chimiche su una serie di vaghi di collana in vetro policromo rappresentativi del panorama tipologico dell'Italia longobarda: a partire dalle collane del sepolcreto di Trezzo sull'Adda è stato indagato, mediante microanalisi a raggi X, un ampio campione di perle provenienti dalle necropoli longobarde di Cividale, Nocera Umbra, Castel Trosino. Tali indagini si prefiggevano di definire la natura dei vetri e di risalire alle tecniche di realizzazione, colorazione e opacizzazione, accertando inol-

tre somiglianze o differenze con le produzioni germaniche transalpine e con la lavorazione del vetro soffiato coevo.

I risultati hanno evidenziato consuetudini artigianali molto diverse dalla tecnica vetraria romana, soprattutto per opacizzare e colorare il vetro grezzo e i pani ottenuti per rifusione di rottame: si utilizzavano infatti scorie metalliche a base di rame (per il rosso opaco e il verde trasparente) o semilavorati a base di stagno e piombo (per il bianco e il giallo opachi), mentre la tradizione romana, per gli stessi colori, vede l'adozione di composti di antimonio. Il processo di sintesi e preparazione dei coloranti era dunque più un procedimento metallurgico che vetrario ma sottendeva un sofisticato livello tecnologico, come dimostra l'abbondanza, in molti vaghi, di colorazioni difficili da realizzare (ad esempio la combinazione di rosso, giallo e bianco). Anche gli



accorgimenti messi in atto per evitare la rottura spontanea dei vaghi durante il raffreddamento testimoniano la padronanza di una complessa tecnologia fusoria per l'ottenimento del colore e di specifiche conoscenze sulla compatibilità dilatometrica fra vetri differenti. Le perle policrome, infatti, vengono realizzate unendo in fasci varie bacchette di vetro monocrome; questi fasci erano riscaldati con una fiamma fino al rammollimento e si raccoglieva quindi il vetro pastoso attorno ad un'asta metallica per formare la perla. Gli artigiani vetrai, specializzati nel riciclare vetro grezzo e rottame di vetro trasformandolo in semilavorati quali bacchette policrome, le "progettavano" in modo che i vetri di diverso colore, riuniti in fasci, avessero delle composizioni tali da garantire dilatazioni termiche simili; viceversa, durante il raffreddamento della perla policroma, si sarebbero formate

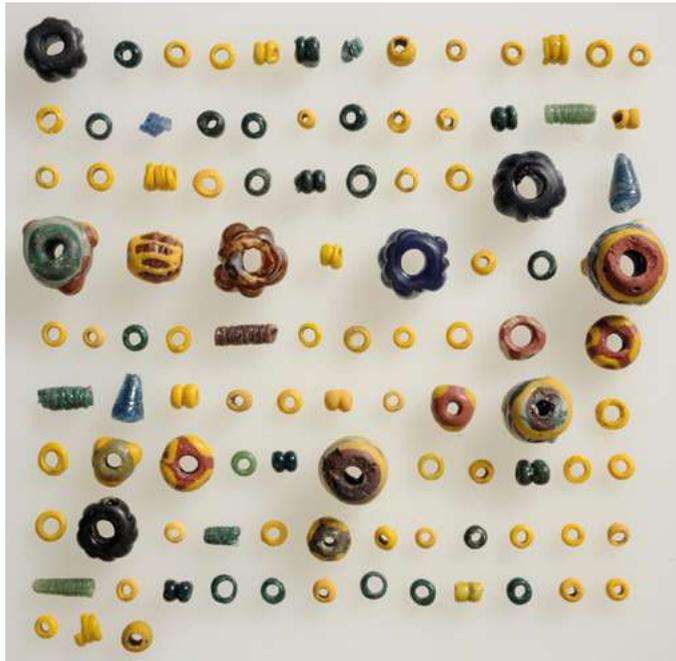


Fig. 5 - Necropoli di S. Albano Stura, tomba 153. Vaghi di vetro, sia opaco che trasparente, con forme diverse: vi sono elementi anelliformi, singoli o doppi (molti in pasta vitrea monocroma gialla); perle sferiche con costolatura longitudinale continua; esemplari piriformi o tubolari, prodotti per avvolgimento a spirale di vetro trasparente; vaghi con filamenti di diverso colore rispetto alla tonalità di base, applicati a punti in rilievo o mescolati.

Fig. 6 - Necropoli di S. Albano Stura, bracciale della tomba 19. Vago in pasta vitrea a forma di brocchetta monoansata miniaturistica a fondo scuro, con filamento bianco applicato a zig-zag nel settore centrale.

Fig. 7 - a. Corno potorio di colore vinaccia da Cividale del Friuli, San Mauro (tomba 27), ultimo trentennio del VI secolo (Museo Archeologico Nazionale, Cividale del Friuli). b. Corno potorio di colore blu da Castel Trosino (tomba 119), inizi del VII secolo (Museo dell'Alto Medioevo, Roma ©_MuCiv-MAME "A. Vaccaro").

Fig. 8 - Corni potori del tipo IV della classificazione Evison, suddivisi in tre sottoclassi in base alle decorazioni usate per ornare i corpi (da STIAFFINI 1985).

vetro, recuperati in modo selettivo in base al loro valore estetico e alla loro rarità (Fig. 6). Per il Piemonte ci limitiamo a ricordare il piattello in vetro policromo risalente alla fine del I secolo a.C.-inizi del I d.C. rinvenuto nella necropoli longobarda di Testona (TO), in una tomba datata alla metà del VII secolo, e la bottiglia della t. 72 di Collegno (TO), in vetro soffiato entro uno stampo e con decorazione (cerchi concentrici) alla base, ascrivibile tra la metà del I e la metà del II secolo d.C.

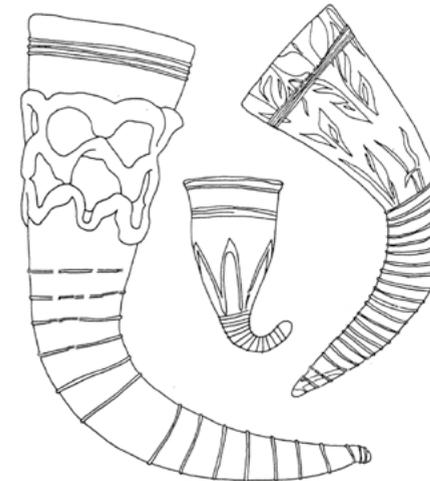
Oltre ai vetri antichi, recuperati violando tombe o presso ruderi e discariche di età romana, tra gli oggetti di corredo delle tombe longobarde (sia maschili che femminili) si conservano anche oggetti in vetro soffiati dagli artigiani altomedievali, come prestigiosi corni potori o raffinati bicchieri



a calice, che rimandano alla convivialità e all'ostentazione sociale del banchetto, permettendo di stabilire un vincolo di unione fra i partecipanti ad esso.

I corni potori sono una delle forme più caratteristiche tra i vetri attestati nell'Italia centro-settentrionale. Questa tipologia di recipienti, diffusi soprattutto nell'Europa centrale ma scarsamente documentati in Italia - se ne contano circa una ventina, provenienti in gran parte da contesti tombali - compare nei nostri territori alla fine del VI secolo. Soffiati in uno stampo conico e incurvati a caldo, venivano realizzati in differenti colori (Fig. 7). L'analisi della loro forma ha permesso di elaborare una classificazione in quattro gruppi, distinti morfologicamente, cronologicamente e per aree di diffusione; gli esemplari provenienti dai siti italiani sono compresi nel gruppo IV, caratterizzato dall'estremità a punta non ritorta e dall'orlo non lavorato della coppa, talvolta tagliato a spigolo vivo (peculiarità molto insolita per un vasellame potorio). All'interno di questo gruppo è stata fatta un'ulteriore suddivisione in tre sottoclassi, considerando come elementi distintivi le decorazioni usate per ornare i corni (Fig. 8).

Anche i bicchieri a calice su piede a disco deposti come oggetti di corredo nelle tombe hanno un forte valore socio-culturale e rimandano alla convivialità del banchetto. La tipologia del bicchiere a calice, in vetro azzurro (**Catalogo n. 55**), è assai diffusa sia in Occidente che in Oriente dalla fine del V secolo fino alla prima età longobarda; si ricava da un'unica bolla di vetro, attraverso una veloce modellazione. È interpretabile come un'offerta utile per l'aldilà anche il raffinato bicchiere di forma troncoconica, in vetro incolore (**Catalogo n. 56**), messo in luce nella tomba 587 della necropoli longobarda di S. Albano Stura (CN).



fratture o, addirittura, la rottura del vago.

Gli artigiani di epoca longobarda mancavano però di specifiche conoscenze vetrarie, e lo dimostra il fatto che non sapessero realizzare vetri con colori quali blu, turchese e nero; per queste colorazioni ricorrevano a vetri colorati di epoca romana, che venivano raccolti, selezionati e rifusi.

Se in grandi centri urbani (Roma in particolare) le indagini stratigrafiche testimoniano il consumo di abbondante materiale vitreo - calici, piatti, coppe, bicchieri, brocche, unguentari, olle, lampade pensili, corni potori, coppe a sacchetto - prodotti senza soluzione di continuità tra V e VIII secolo, in altre zone della penisola, come l'Italia settentrionale, la produzione vetraria altomedievale sembra più

carente e, a partire dal VII secolo circa, il vetro assunse la prerogativa di oggetto di lusso, probabilmente a causa delle difficoltà nel reperire le materie prime, correlata alla flessione degli scambi su lunga distanza. Tutto ciò spiega come nei regni romano-barbarici sia comune il fenomeno della rideposizione, in tombe altomedievali, di oggetti di età romana, nello specifico di manufatti in

Bibliografia di riferimento

Archeologia, storia e tecnologia del vetro medievale, a cura di Marja Mendera con la collaborazione di Silvia Quattrini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti, consultabile gratuitamente al link: archeologiamedievale.unisi.it/SitoCNR/Vetro

EIVSON V. I., *Germanic glass drinking horns*, in *Journal of Glass Studies*, 17, 1975, pp. 74-87.

I Longobardi. *Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia*, Catalogo della mostra, Torino 28 settembre 2007 - 6 gennaio 2008, Novalesa 30 settembre-9 dicembre 2007, a cura di G. P. Brogiolo e A. Chavarria Arnau, Milano, 2007.

LEPRI B. - SAGUI L., *Mapping glass production in Italy. Looking through the First Millennium AD*, in *Annales du 20^e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre, Fribourg-Romont 7-11 septembre 2015*, Romont, 2017, pp. 168-174.

Le suggestioni del vetro. Materie prime, tecniche di produzione, contesti d'uso, circolazione dei manufatti (VI-IX sec.), Atti del 4^o Seminario, Arsago Seprio 24 novembre 2018, a cura di M. Beggelli e P. Marina De Marchi, Roma, 2019 (L'Alto Medioevo. Artigiani, tecniche produttive e organizzazione manifatturiera, 4).

Longobardi. *Un popolo che cambia la storia*, Catalogo della mostra, Pavia 1 settembre-3 dicembre 2017, Napoli 15 dicembre 2017 - 26 marzo 2018, San Pietroburgo aprile-luglio 2018, a cura di G. P. Brogiolo, F. Marazzi, C. Giostra, Milano, 2017.

Presenze longobarde. Collegno nell'alto medioevo, a cura di L. Pejrani Baricco, Torino, 2004.

STERNINI M., *La fenice di sabbia. Storia e tecnologia del vetro antico*, Bari, 1995.

STIAFFINI D., *Contributo ad una prima sistemazione tipologica dei materiali vitrei altomedievali*, in *Archeologia Medievale*, XII, 1985, pp. 667-688.

STIAFFINI D., *Il Vetro nel Medioevo. Tecniche Strutture Manufatti*, Roma, 1999 (TardoAntico e MedioEvo - studi e strumenti di archeologia, 1)

UBOLDI M., *Indicatori di lavorazione e siti produttivi del vetro in Italia tra età romana e Alto Medioevo*, in *Le suggestioni del vetro*, pp. 21-37.

VERITÀ M., *Perle vitree dalle necropoli longobarde in Italia. Natura dei materiali e tecniche di lavorazione*, in *Archeologia medievale a Trezzo sull'Adda. Il sepolcreto longobardo e l'oratorio di San Martino. Le chiese di Santo Stefano e San Michele in Sallianense*, a cura di S. Lusuardi Siena e C. Giostra, Milano, 2012 (Contributi di Archeologia, 5), pp. 355-379.

Si vedano, inoltre, gli Atti delle giornate di studi promosse ogni anno, a partire dal 1995, dal Comitato Italiano dell'Association Internationale pour l'Histoire du Verre (AIHV), in particolare:

Il vetro nell'Alto Medioevo, Atti dell'VIII Giornata di Studio, Spoleto 20-21 aprile 2002, a cura di D. Ferrari, Imola, 2005.

Vetri di ogni tempo. Scoperte, produzione, commercio, iconografia, Atti della V Giornata di Studio, Massa Martana 30 ottobre 1999, a cura di D. Ferrari, Milano, 2001.



Fig. 1 - Bicchiere su piede, con bordo in oro, coppa decorata a smalto con trionfo di Amorini dipinti (Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica)

Il vetro in età medievale e rinascimentale

Simone G. Lerma*

A partire dal XII secolo, il vetro iniziò ad avere una più ampia diffusione anche nella penisola italiana in vari contesti d'uso (abitativi, funerari, religiosi) con una varietà di forme comunque abbastanza limitata (bicchieri, bottiglie, fiaschette, ecc...).

I centri produttivi

In questo periodo il vetro veniva fuso in due fasi e tale processo poteva avvenire in officine di vario tipo, con una o più fornaci adibite ad usi diversi. Le fornaci necessarie per la preparazione e la lavorazione del vetro in teoria potevano essere più d'una, ma in realtà spesso in un'unica struttura si espletavano tutte le operazioni necessarie per il ciclo produttivo. In generale si possono distinguere tre tipi di officine:

I) Officine che espletavano tutto il ciclo produttivo, dalla preparazione delle materie prime e la loro prima calcinazione, alla successiva fase dell'affinamento e della fusione, spesso con ampio uso di rottame di vetro (vetro riciclato), per infine passare alla modellatura degli oggetti ed alla tempera degli stessi. Queste operazioni potevano avvenire in tre diverse fornaci, oppure in una o due, come sappiamo sia dalla trattatistica successiva sia da esempi archeologici. Nella vetreria trecentesca di Gernagnana di Gambassi (FI) funzionavano sia la "calcara", di forma rettangolare, sia la fornace da fusione e da lavorazione, che invece era a pianta circolare. Nella vetreria bassomedievale di Monte Lecco (GE) tutta la procedura avveniva in un'unica fornace circolare (Fig. 2). Tale fornace era costituita da camere sovrapposte (fornace cosiddetta di tipo meridionale più diffusa in Europa centro meridionale): la più bassa era la camera di combustione della legna, al di sopra c'era una camera con diverse aperture, attraverso le quali i maestri soffiatori raccoglievano il vetro fuso dai crogioli e in-

troducevano gli oggetti parzialmente formati per riscaldarli di nuovo; la camera superiore era usata per la tempera degli oggetti finiti. La più antica testimonianza europea di fornaci di questo tipo è costituita da un'illustrazione in una copia del *De Universo* di Rabano Mauro, eseguita nel 1023 e conservata nell'abbazia di Montecassino (Bibl., 132) (Fig. 3). Oppure con camere, di dimensione e posizione variabili, poste in linea sullo stesso livello (fornace cosiddetta di tipo meridionale più diffusa in Europa centro settentrionale). Secondo Teofilo (*De diversis artibus*, II, 1), le tre camere formavano una fornace composta con un solo canale per il fuoco che correva all'interno di essa. Un manoscritto boemo dell'inizio del XV sec. contenente i viaggi di John Mandeville (Londra, BL, Add. Ms 24189), contiene

un disegno (fol. 16r) di una fornace nella quale il calore veniva invece trasmesso lateralmente al contiguo forno di temperatura a pianta rettangolare (Fig. 4).

II) Officine dove si preparava esclusivamente la "fritta" o "marzacotto". Si tratta della cosiddetta "calcara" citata nei documenti medievali muranesi. Le fonti scritte indicano come i vetrai si rivolgessero a officine specializzate per acquistare il semilavorato, permettendo loro di accorciare e semplificare il ciclo produttivo.

III) Officine dove si procedeva semplicemente alla fusione e all'affinamento della fritta, oppure di pani di vetro e di rottami, seguita dalla

modellatura e dalla tempera, operazioni che si potevano svolgere benissimo in un'unica fornace dove si lavorava con temperature relativamente basse. Le fornaci tardo antiche, scavate sia in Italia sia in Francia, appartengono a questo tipo ed hanno dimensioni piccole, ma se ne conoscono esempi anche per il periodo rinascimentale.

Le officine del I e II tipo più facilmente erano localizzate in zone extraurbane, vicine alle materie prime ed al com-

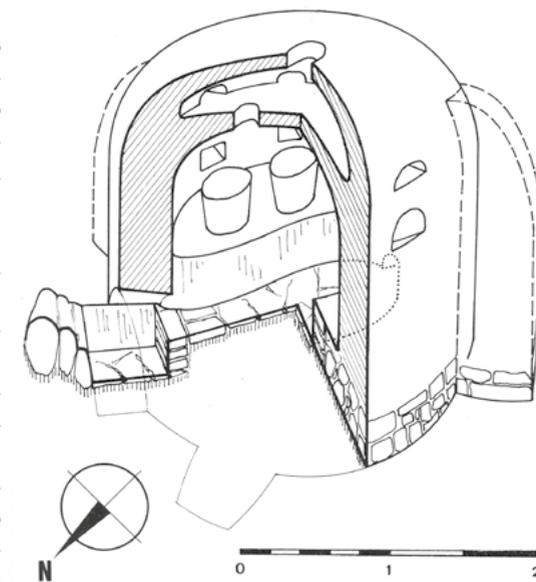


Fig. 2 - Monte Lecco (Passo della Bocchetta - Genova). Ipotesi ricostruttiva del forno fusorio (da FOSSATI-MANNONI 1975, p. 93).

* Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Alessandria Asti e Cuneo

Fig. 3 - Raffigurazione di forno da Rabano Mauro, De Universo Ms. 132, libro XVII, cap. X De Vitro. Montecassino, Abbazia, biblioteca (da STIAFFINI 1999, p. 48, fig. 18 con bibliografia).

Fig. 4 - Raffigurazione di una fornace vetraria in un momento di attività, al centro il forno fusorio unito alla struttura per la tempera dei manufatti, a destra si nota una impalcatura (nei documenti medievali indicato come 'mateo') che sovrasta la camera di combustione del forno fusorio dove è allineata la legna messa a seccare prima di essere usata quale combustibile per il forno, dal manoscritto boemo contenente i viaggi di Sir John Mandeville Ms 24189, fol. 16r. Londra, British Library (da STIAFFINI 1999, p. 38, fig. 6 con bibliografia).

Fig. 5 - Tipologie di bicchieri apodi a parete liscia da Finalborgo (Finale Ligure, SV), scavi 1997-2001 di Piazza Santa Caterina e Piazza del Tribunale, 1997-2001, XIII-XIV secolo (da LERMA 2015, p. 667, fig. 4 con bibliografia).

Fig. 6 - Bicchieri soffiati in stampo da Santa Vittoria d'Alba (CN), XIV secolo (da MICHELETTI 1992, tav I, b).

bustibile. Quelle del terzo tipo, invece, erano più adatte per essere collocate all'interno dei centri urbani ed in vicinanza degli edifici di culto che necessitavano di forniture di vetro per le vetrate e per le tessere musive.

Per quanto riguarda le ricette produttive e le materie prime utilizzate e all'indispensabile ruolo delle ricerche archeometriche per la ricostruzione di tali processi produttivi si

rimanda al contributo di Uggè nelle pagine precedenti.

In molte regioni d'Europa la produzione del vetro si sviluppò rapidamente nel tardo Duecento.

I centri di produzione della penisola italiana più importanti del Medioevo furono localizzati in Veneto (Venezia-Murano), Liguria (Altare - SV e area dell'Appennino ligure) e la Toscana (area della Valdelsa - FI).

Le tecniche decorative e i manufatti

Lo sviluppo delle ricerche di archeologia medievale in Italia, soprattutto a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, ha consentito un notevole arricchimento delle conoscenze sul vetro medievale, soprattutto nel settore del vasellame da mensa.

Dal Trecento, in concomitanza con la separazione dei manufatti destinati alla cucina da quelli specifici per la mensa, il vetro progressivamente sostituì sulle tavole alcune forme di vasellame, in particolare in legno. Tra i vetri è senza dubbio il bicchiere, prevalentemente di forma troncoconica, il recipiente che riscuote maggior successo, anche tra i reperti vitrei rinvenuti durante gli scavi effettuati nel 1884 a Palazzo Madama di Torino dall'architetto Alfredo D'Andrade. Gli scavi permisero di recuperare una grande quantità di



ceramiche e vetri in un vano quadrangolare attiguo alla torre di nord-ovest del Castello di Porta Fibellona che nel XIII secolo inglobò le strutture della Porta Decumana di età romana imperiale. In mostra è esposto un gruppo di quattro bicchieri apodi (privi di piede con rientranza definita conoide realizzata durante la foggatura) e una bottiglia. La ricostruzione ipotetica delle forme dei bicchieri mostra esemplari con andamento troncoconico e un'altezza di poco superiore al diametro del bordo. I bicchieri a parete liscia caratterizzati da fondi apodi sono diffusamente presenti nei contesti d'uso comune del periodo bassomedievale nei quali risultano costantemente la forma potoria più nota in tutto il territorio nazionale comprendendo oggetti realizzati, in grandi quantità e con bassi costi (Catalogo nn. 62, 63) (Fig. 5).

Due esemplari sono decorati per soffiatura entro stampo (matrice), una tecnica che, accanto ad altre tipologie decorative, come ad esempio i filamenti e le pastiglie applicati, dalla seconda metà del Trecento, semplificò notevolmente il processo produttivo, determinando una svolta decisiva verso una produzione semi-industriale del vetro, fabbricato in



quantità rilevanti ma qualitativamente standardizzato nelle forme e nei decori. Spesso si univa anche l'applicazione di filamenti di vetro al bordo o alla parete del bicchiere. Tali recipienti sono noti come "gambassini", in riferimento al centro produttivo di Gambassi sopra citato, uno fra i centri propulsori per la diffusione della tecnica della soffiatura in matrice. I frammenti dei due bicchieri consentono di definire una forma alta abbastanza slanciata con corpo troncoconico, orlo leggermente ingrossato (Catalogo n. 64) o arrotondato (Catalogo n. 65) è ipotizzabile per entrambi una base apoda con conoide rientrante.

Bicchieri soffiati in stampo sono noti in numerosi contesti piemontesi, negli esemplari di Palazzo Madama i motivi decorativi sono limitati ai cerchi grandi e agli esagoni, la decorazione arriva fino all'orlo come attestato nelle produzioni più tarde databili tra la fine del XIV-XV secolo e il secolo successivo come nei reperti rinvenuti a Montaldo di Mondovì e Alba (Fig. 6).

Sulle mense medievali il bicchiere è sempre affiancato, nell'uso quotidiano, dalla bottiglia, anch'essa con decorazioni ottenute per soffiatura entro stampo, il motivo a costolature in rilievo è fra i più diffusi come nell'esemplare da Palazzo Madama (Catalogo n. 66). La variabilità delle forme in questo caso è determinata dalla diversa conformazione del fondo con conoide rientrante anche molto pronunciato (apodo, con piede ad anello basso, a piedistallo), del bordo e del collo (generalmente bordo svasato e collo cilindrico) e del corpo (globulare, squadrato). Anche nel caso delle bottiglie la decorazione per soffiatura entro stampo poteva essere associata all'utilizzo di filamenti applicati al bordo o alla parete. A circa metà altezza del collo è solitamente presente un rigonfiamento anulare interpretato come segno di indicazione di capacità del recipiente per produzioni che dovevano rispettare le misure imposte dalle autorità comunali (*amole pro tabernae*) o con funzione di facilitare la presa del contenitore. Il motivo a costolature in rilievo è fra i più diffusi tra le decorazioni utilizzate nella realizzazione di bottiglie durante il XIV-XV secolo e nel XVI secolo.

Le indagini archeologiche svolte nel 2016 nel Palazzo vescovile di Ivrea hanno restituito una discreta quantità di oggetti frammentari in ceramica e vetro, questi ultimi costituiti da vasellame da mensa di varie foggie, databile tra XIII e XVII secolo. Tra questi è anche un esemplare frammentario di bicchiere in vetro incolore decorato da filamenti in vetro blu applicati sull'orlo e sulla parete, che richiama produzioni della Francia meridionale poco diffuse nel Piemonte settentrionale (Catalogo n. 67).



Fig. 7 - Bicchiere del tipo Aldrevandin beakers decorato a smalto: tondo di colore rosso scuro bordato di bianco al centro del quale compare un agnello (*Agnus Dei*) dipinto in colore bianco, da Torino, scavi 2000 di Via Porta Palatina, 29 angolo Via della Basilica (n. inv. st. 94341), fine XIII - inizi XIV secolo (da LERMA 2017, p. 206, fig. 8).

Fig. 8 - Calici muranesi o à la façon de Venise, già sulla mensa dell'Ultima Cena, Cappella XX, ora nel Museo del Sacro Monte di Varallo. I calici mostrano vari tipi di decorazione: in alto a sinistra: stelo a balaustro con alette (fine XVI secolo), a destra: stelo a balaustro, alette in vetro azzurro e nodo ritorto (inizi XVIII secolo); in basso, a sinistra: alto stelo a serpente (inizi XVII secolo), a destra: piede applicato, sul fondo il vino rosso è sigillato con uno strato vitreo (XVII secolo) (da PETTENATI 1992, tav. III).

Fig. 9 - Particolare di calice su stelo decorato a rosette, festoni e motivo a mascheroni leonini (Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica)



Dal XIII secolo si affermò una tecnica decorativa molto raffinata, la pittura a smalto su vetro, già nota nell'antichità ma ripresa appunto in epoca bassomedievale a Murano (come per esempio nei cosiddetti *Aldrevandin beakers*, bicchieri diffusi in tutta Europa, di forme differenziate, decorati con l'applicazione di smalti metallici a disegnare motivi spesso ricorrenti) (Fig. 7). L'utilizzo degli smalti raggiunse l'apice nel XV-XVI secolo quando nelle officine muranesi si diffuse la produzione di bicchieri e coppe in vetro talvolta colorato, su un alto piedistallo liscio o costolato, di foggia ispirata ai calici dell'oreficeria gotica, con una ricca decorazione a smalto e oro per ottenere diversi soggetti in policromia (stemmi araldici, figure umane o animali, ecc...). Uno degli esemplari più noti di questa prestigiosa produzione, documentata anche dalle coeve opere di pittura, è la

coppa nuziale del Museo Vetrario di Murano, datata intorno al 1470. Alla decorazione a smalto venne presto abbinata la decorazione a foglia d'oro graffita, ricotta assieme agli smalti.

In mostra è un bicchiere su alto piede in vetro blu proveniente dalle collezioni di Palazzo Madama di Torino nel quale si può notare la raffinatezza della decorazione a smalto messa a punto nelle vetrerie muranesi associata ad altre tecniche decorative come la soffiatura entro stampo utilizzata per il piede, l'incisione con graffitura, e la doratura. Il non perfetto attacco tra coppa e piede in fase di raffreddamento ha determinato una leggera inclinazione della coppa (**Catalogo n. 68**), il bicchiere trova confronti con gli esemplari del Museo nazionale del Bargello di Firenze (con il Trionfo della Giustizia), del British Museum (uno con il Trionfo di Venere,

uno con busti entro medaglioni e uno con motivi vegetali) e del Victoria & Albert Museum di Londra (con busti entro medaglioni).

Accanto ai bicchieri e alle bottiglie a partire dal Cinquecento si affermò sempre più decisamente il calice, già noto in età altomedievale ma poco attestato nel Medioevo. Dal XVI al XVIII secolo furono realizzate innumerevoli varianti sia nella foggia sia nelle tecniche decorative, anche di recente invenzione: un esempio sono i calici utilizzati per le diverse scene ricostruite nelle cappelle del Sacro Monte di Varallo (VC) (Fig. 8).

Dalle collezioni di Palazzo Madama di Torino proviene anche il calice che può essere definito come una variante

del tipo classico di calice muranese del Cinquecento, caratterizzato dal gambo a balaustro, soffiato a parte e poi unito a caldo alla coppa, e dal piede a disco settentrionale (**Catalogo n. 69**). La foggia inconsueta della coppa, più decorativa che funzionale, denuncia la datazione avanzata; il balaustro, soffiato a stampo, si incontra uguale in un calice del Museo Poldi Pezzoli di Milano e in una coppa lobata del Museo Vetrario di Murano, ambedue attribuiti

alla produzione lagunare a cavallo tra XVI e XVII secolo. Tale forma, così come quella con i soli mascheroni leonini, si incontra però anche nella produzione "à la façon de Venise" che veniva realizzata in alcune fornaci presenti in varie regioni europee come ad Anversa in Belgio.

La decorazione con mascheroni leonini si ritrova anche in un frammento di stelo a balaustro rinvenuto negli scavi del Palazzo vescovile di Ivrea già sopra richiamati, in questo esemplare si possono ancora distinguere tracce della doratura a foglia d'oro (**Catalogo n. 70**).

Dallo stesso contesto proviene anche un frammento di calice in vetro incolore di cui rimane parte della coppa decorata con pastiglie applicate in vetro blu, dello stelo cilindrico con pomello decorato a nervature per soffiatura entro stampo e del piede a disco (**Catalogo n. 71**).

Bibliografia di riferimento

Archeologia, storia e tecnologia del vetro medievale, a cura di M. Mendera con la collaborazione di S. Quattrini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti, consultabile gratuitamente al link: archeologiamedievale.unisi.it/SitoCNR/Vetro

CALEGARI M. - MORENO D., *Manifattura vetraria in Liguria tra XIV e XVII secolo*, in *Archeologia Medievale*, II, 1975, pp. 13-29.

CINI S., *Vetri, in Il giardino del Conservatorio di Santa Caterina della Rosa*, a cura di D. Manacorda, Firenze, II, 1985 (Archeologia urbana a Roma: il progetto della Crypta Balbi, 3), pp. 537-559.

FOSSATI S. - MANNONI T., *Lo scavo della vetreria medievale di Monte Lecco*, in *Archeologia Medievale*, II, 1975, pp. 31-97.

GARANZINI F. - LERMA S. G. c.d.s. *La mensa del vescovo: suppellettili in vetro di età medievale e moderna dagli scavi del Palazzo vescovile di Ivrea (TO)*, in *La multidisciplinarietà nella ricerca sul vetro. Atti delle XX Giornate Nazionali di studio sul vetro convegno, Ravenna 18-19 maggio 2019*, a cura di S. G. Lerma, M. Uboldi, M. Vandini.

LERMA S. G., *Vetri, in Il priorato cluniacense dei Santi Pietro e Paolo a Castelletto Cervo. Scavi e ricerche 2006-2014*, a cura di E. Destefanis, Sesto Fiorentino (Biblioteca di Archeologia Medievale, 23), 2015, pp. 665-677.

LERMA S. G., *Vetri smaltati dal Piemonte medievale: i reperti dagli scavi di Moncalieri e Torino*, in *Vetro e alimentazione, Atti delle XVIII Giornate Nazionali di Studio sul Vetro, Pavia 16-17 maggio 2015*, a cura di S. Ciappi - M.G. Diani - M. Uboldi, Venezia, 2017, pp. 201-210.

MICHELETTI E., *Dall'archeologia alla storia dei recipienti vinari: il Piemonte sud-occidentale dal XIV al XVIII secolo*, in *Vigne e vini nel Piemonte moderno*, a cura di R. Comba, vol. 1, Cuneo, 1992, pp. 179-193.

PETTENATI S. 1992. *Vetri da tavola in Piemonte: realtà e immagini*, in *Vigne e vini nel Piemonte moderno*, a cura di R. Comba, vol. 1, Cuneo, 1992, pp. 217-234.

PETTENATI S. - PANTÒ G. - CORTELAZZO M., *Vetri di scavo dal Palazzo Madama di Torino: materiali inediti per la storia del vetro in Piemonte*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 5, 1986, pp. 149-164.

STIAFFINI D., *Il vetro nel Medioevo tecniche strutture manufatti*, Roma, 1999 (TardoAntico e MedioEvo, studi e strumenti di archeologia, Strumenti, 1).



1. Unguentario a krateriskos

Nuovo Regno (1550 - 1069 a.C.)
Provenienza ignota
Vetro blu con filamenti bianchi, gialli e turchesi; modellazione su nucleo friabile
H. 7 cm; d. 5,5 cm
Torino, Museo Egizio
Inv. C. 3402

Il vasetto ha corpo panciuto con due anse, su un alto piede, largo collo cilindrico e bocca con bordo piatto e sporgente. Realizzato in una pasta di vetro di colore blu, è decorato sul corpo con linee ondulate alternate gialle, bianche e azzurre. La produzione di questi contenitori si perfeziona intorno al XV secolo a.C., forse a seguito dei contatti con il Vicino Oriente, e prevedeva la fusione a circa 1000° di materiale siliceo in crogioli, da cui era versato su un'anima in argilla per essere modellato. La presenza di rame o di altri metalli ne determinava la colorazione; sottili fili di vetro colorato erano applicati orizzontalmente e lavorati con pinzette per ottenere motivi a onde, a zig-zag e a festoni.

Questo tipo di recipiente è ampiamente attestato in Egitto come porta-unguento, ed è diffuso anche in altre regioni del Mediterraneo, specie nella parte orientale, come testimonianza dei commerci tra l'Egitto e il mondo ionico, egeo e tirrenico. La produzione di profumi e cosmetici caratterizzava le esportazioni dalla Valle del Nilo, insieme a stoffe, papiri e altri beni di lusso.

Bibliografia di confronto: *Le vie del vetro* 1988, pp. 98-99, 114, n. 19
A.F.



2. Pendente

Nuovo Regno (1550 - 1069 a.C.)
Provenienza ignota
Pasta vitrea blu con filamenti bianchi, gialli, arancio; modellazione manuale
H. 2,9 cm; d. 1,8 cm
Torino, Museo Egizio
Inv. C. 6788/32

Questo piccolo oggetto tondeggiante presenta un anello di sospensione e dei "piedini", che ne suggeriscono l'identificazione con un frutto di melograno. La parte globulare è decorata con linee sinuose di colore giallo e bianco su fondo nero, mentre il calice è rosso.

La scelta di dare al pendente la forma di una melagrana non è inconsueta, dal momento che questo frutto era simbolo di fertilità e di vita, sovente associato al mondo funerario. Anche nel Vicino Oriente, da dove proviene, è associato all'amore, alla fecondità e alla ricchezza. Ciondoli a forma di melagrana si ritrovano come ornamento di collari composti da vari amuleti o come singolo pendente.

Bibliografia di confronto: *Le vie del vetro* 1988, pp. 95-96, 113, n. 13.
A.F.



3. Scarabeo

Epoca Tarda (772-332 a.C.)?
Provenienza ignota
Vetro blu; modellazione a mano e incisione
H. 1,3; L. 0,7 cm; S. 1,8 cm
Torino, Museo Egizio
Inv. C. 6171

Lo scarabeo è un amuleto molto noto nella tradizione funeraria egizia, essendo un simbolo del sole nascente e augurio per il defunto di una gloriosa rinascita dopo la morte. Posto solitamente in corrispondenza del cuore, sede della vita, è realizzato per lo più in faïence, pietra, legno o metallo, ma raramente in vetro. Il colore blu di questo esemplare vuole forse imitare il più prezioso lapislazzulo, che simboleggiava il colore della volta celeste dove il sole che risorge compie il suo viaggio.

Tuttavia, scarabei di tipo celebrativo erano prodotti per un evento speciale come l'incoronazione del faraone o potevano recare una dedica ad una particolare divinità, incisa in geroglifico sulla base piatta dell'oggetto. In questo caso, però, lo scarabeo non ha alcuna iscrizione, e presenta invece un foro passante che attraversa l'oggetto in orizzontale, e non in verticale come sarebbe più consueto. Infatti, questi amuleti potevano essere utilizzati come pendenti di collana anche dalle persone viventi, sospesi a una cordicella.
A.F.



4. Unguentario ad *amphoriskos*

V secolo a.C.

Area egea

Pasta vitrea blu con filamenti bianchi, gialli e azzurri; modellazione su nucleo friabile

H. 6,5 cm; d. max. 4 cm

Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica

Inv. Top 2469

Realizzato, come l'esemplare n. 1, mediante modellazione su nucleo friabile e successiva applicazione dell'orlo, delle anse e del puntale, l'unguentario riproduce questa volta la forma di un'anfora miniaturizzata con orlo imbutiforme, breve collo cilindrico, corpo ovoidale e fondo appuntito (forma Grose I:3). La superficie è decorata da filamenti e linee bianchi, gialli e azzurri avvolti orizzontalmente e mossi a ottenere un motivo a zig-zag.

Bibliografia di confronto: GROSE 1989, pp. 146-147; *I Fenici* 1989, p. 475, p. 710, n. 750.
S.R.

5. Aspersorio islamico

XII-XIII secolo

Egitto-Siria

Vetro blu con filamenti bianchi avvolti e pettinati; soffiatura

H. 8,8 cm; largh. 6,3 cm

Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica

Inv. Top 1

Recipienti di questo tipo, con orlo ritagliato, lungo collo lievemente rastremato verso l'alto e corpo globulare, conoscono una particolare diffusione in Siria fra la fine del XII e il XIII secolo; chiamati anche *aspergilla* o *qumqum*, erano impiegati per aspergere poche gocce di profumo o acqua di rose attraverso la stretta apertura, sia per uso religioso che cosmetico. Benché sia realizzato in vetro soffiato, applicando i filamenti contrastanti sulla massa vetrosa, incorporandoli alla superficie mediante rotolamento su un piano e procedendo poi alla soffiatura a canna libera, la morfologia e il tipo di decorazione discendono dalla tradizione degli unguentari a nucleo friabile egizi e orientali.

Bibliografia di confronto: PAGE 2006, pp. 62-63, fig. 23C.
S.R.





6. Unguentario islamico

XII-XIII secolo

Egitto-Siria

Vetro nero con filamenti bianchi avvolti e pettinati; soffiatura

H. 10,7 cm; d. orlo 2,1 cm

Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica

Inv. Top 32

Piccoli flaconi cosmetici di questo tipo sono molto comuni tra i vetri islamici e venivano impiegati per contenere unguenti profumati o kohl utilizzato per scurire le palpebre e le sopracciglia, come sembrano suggerire alcuni rinvenimenti in associazione con bacchette di rame utilizzate per l'applicazione. Con l'eccezione della base squadrata, la forma ricorda quelli degli *alabastra* modellati su nucleo friabile, ai quali è accomunata anche dalla decorazione a festoni irregolari bianchi, che si otteneva pettinando i filamenti con un utensile dentato.

Bibliografia di confronto: *Glass of the Sultans* 2001, p. 139, n. 55 S.R.

7. Amuleto con occhi spiraliformi

Fine del II secolo a. C.

Necropoli di Ornavasso (VB), sepolcreto di San Bernardo, tomba 10

Pasta vitrea grigia rivestita di vetrina blu con filature bianche e gialle

L. 2,1 cm; L. con le protuberanze 3,7 cm;

foro 1,4 cm

Museo Enrico Bianchetti, Sezione archeologica distaccata ad Ornavasso del Museo del Paesaggio di Pallanza (VB)

Inv. 149

Sul corpo cilindrico sono applicate tre file di tre protuberanze emisferiche ciascuna; quelle della fila intermedia sono in posizione sfalsata rispetto alle altre. Le protuberanze sono decorate da filature spiraliformi bianche (spiraliformi di tre o quattro avvolgimenti) con un punto giallo alla sommità di ciascuna e, alla base, sono collegate tra loro da una filatura gialla. Tipo IV, 2 della classificazione di A.M. Zepezauer che pone la cronologia dell'intero gruppo delle perle ad occhi con decorazione spiraliforme tra le fasi LTB2/C1- LTD1 (Fine del IV-inizio del I secolo a.C.) Queste perle con occhi spiraliformi hanno ampia diffusione ma una maggiore concentrazione sull'Altopiano svizzero e nelle regioni del medio corso del Reno, verosimilmente in corrispondenza di due aree di produzione.

L'amuleto, con i suoi occhi prominenti, aveva il compito di allontanare gli influssi negativi e proteggere chi lo indossava, in questo caso, una bambina o un'adolescente, come si può dedurre dalle piccole dimensioni di uno dei suoi braccialetti del diametro interno di soli 4,2 cm. Oltre che con l'amuleto, che forse indossava legato al collo, la giovane defunta era stata sepolta con un prezioso braccialetto di vetro di provenienza transalpina (vedi scheda seguente) e con cinque ornamenti d'argento (una fibula a lunga molla bilaterale, una coppia di anelli, uno a vera e l'altro a spirale, due braccialetti, uno a spirale e l'altro esagonale a segmenti snodati). Questa ricca parure d'argento, tra il II e la metà del I secolo a.C., connotava il costume delle donne di rango della tribù del Leponzi alla quale la bambina apparteneva. Questa potente tribù, stanziata nelle valli alpine



dell'Ossola e del Canton Ticino, intratteneva rapporti sia con i Celti transalpini che con i Romani che cominciavano ad essere presenti nella pianura. In questo corredo, i rapporti dei Leponzi con l'area a Nord delle Alpi sono documentati dall'amuleto e dal braccialetto di vetro, quelli con i Romani da un tesoretto di sei monete e da una bella patera di ceramica.

La patera, uno dei primi esemplari in ceramica a vernice nera a giungere fino ai piedi delle Alpi, era in coppia con una fiasca a trottola, di produzione locale, decorata da fasce scure. Delle monete romane faceva parte un denario, coniato da Q. Caecilius Metellus nel 130 a. C., come pubblicato nel catalogo a stampa, o emesso da Q. Papirius Carbo nel 137-134 a. C., come registrato nel manoscritto II, p. 31 e ripreso da O. Ulrich-Bansa. La discrepanza rivela che potrebbe essersi verificato uno scambio tra l'esemplare assegnato alla t. 10 e quello della contigua tomba 8. Entrambi i denari indicano, comunque, che il seppellimento avvenne negli ultimi tre decenni del II secolo a.C., tra la fine della penultima fase (LT C2) e l'inizio dell'ultima a fase (LTD1) della civiltà di La Tène.

Bibliografia specifica: BIANCHETTI 1895, p. 43 e 102, Tav. XII, 9; PIANA AGOSTINETTI 1972, p. 46, fig. 19,4; 217, n.7, Tav. VIII, 16; GRAUE 1974, p. 216, Taf. 47, 7; *Registri illustrati* 1999, p. 78; ZEPEZAUER 1989, p.117 nota 79; SPAGNOLO GARZOLI 1999, p. 345, fig.3 a p. 339; *Museo del Paesaggio* 2019, p.16, fig. 15; ULRICH-BANSA, 1957, p. 353. P.P.A.



8. Braccialetto con decorazione a zig-zag.

Fine del II secolo a. C.

Necropoli di Ornavasso (VB), sepolcreto di San Bernardo, tomba 10

Vetro color ambra con filatura gialla a zig-zag

d. int. 5,6 cm; d. est. 6,4 cm; sez. 6 x 4 mm

Museo Enrico Bianchetti, Sezione archeologica distaccata ad Ornavasso del Museo del Paesaggio di Pallanza (VB)

Inv. 150

Cerchio semplice a sezione piano-convessa con superficie esterna decorata da un motivo a zig-zag in rilievo, di colore giallo. R.

Gebhard, aggiornando la classificazione di E. Haevernick sulla base degli aspetti tecnici, dimensionali e decorativi e non solo morfologici, pone l'inizio della produzione dei braccialetti di vetro bruno nel passaggio tra LTC2 e D1, confermando la datazione del contesto al quale appartiene questo esemplare (vedi sopra).

Bibliografia specifica: BIANCHETTI 1895, pp. 38 e 102, Tav. XII, 10; PIANA AGOSTINETTI 1972, p. 46, fig. 19,5; p. 217, n.7, Tav. X, 5; GRAUE 1974, p. 216, Taf. 47,3; GEBHARD 1989, pp. 73-83; *Registri illustrati* 1999, p. 65; SPAGNOLO GARZOLI 1997, p. 345 fig. 3 a p. 339; *Museo del Paesaggio* 2019, p.16, fig. 15. P.P.A.



9. Collana con vaghi a melone

I secolo d.C.

Castelletto Cervo (BI), loc. Monastero

Faience turchese; lavorazione manuale e incisione

Biella, Museo del Territorio Biellese

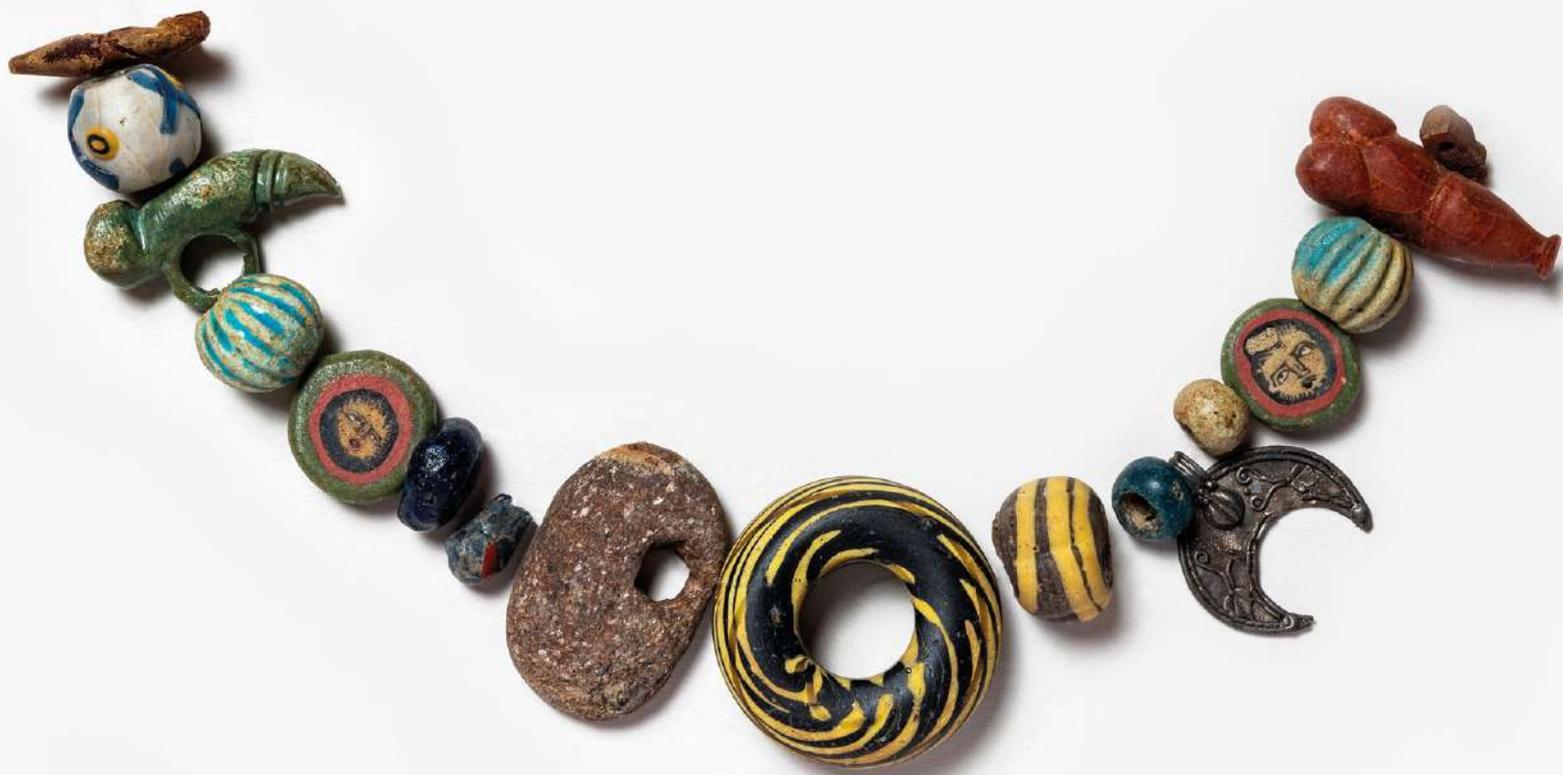
Inv. 85680

La collana è formata da venti perle globulari con costolature radiali (*melonenperlen*) facenti parte di un nucleo di materiali (cfr. **Cat. 21**) da corredi tombali recuperati nel 1971 in località di Monastero di Castelletto Cervo. Le perle incise a spicchi di melone, originarie dell'Oriente, compaiono nell'Europa celtica durante la seconda

età del Ferro per diffondersi, fra il I e il II secolo d.C. in tutto il mondo romano. Elementi isolati sono talvolta presenti anche in contesti funerari maschili, probabilmente per il valore magico e apotropaico ad essi attribuito. L'impiego della faience per imitare a basso costo il turchese ha origine già nell'Egitto faraonico, dove tuttavia si riconosceva ad amuleti e scarabei realizzati in tale materiale un valore protettivo inferiore rispetto a quelli ricavati dalle pietre dure.

Bibliografia specifica: *Alle origini di Biella* 2000, p. 316, 455b.

Bibliografia di confronto: *Oro, pane e scrittura* 2011, p. 210. S.R.



10. Collana con amuleti

Metà del I secolo d.C.

Vercelli, necropoli di c.so Prestinari (2005), tomba 70

Ambra, pietra, pasta vitrea, *faïence*, oro, argento e bronzo

Tecniche di lavorazione per il vetro: fusione, modellazione su asta, lavorazione a canne

Vercelli, Museo Archeologico della Città MAC "Luigi Bruzza"

Inv. 88782-88798

La collana, ricomposta in sequenza ipotetica da una serie di elementi originariamente infilati su filo in materiale deperibile, fa parte del ricco corredo attribuito alla cremazione di un individuo femminile. Il monile associa elementi comuni e in voga a lungo - come le perle a melone, in uso da età imperiale al IV-V secolo - le perline in pasta vitrea e il sassolino forato - a manufatti di pregio e di valore simbolico: la *lunula*, generalmente indossata dalle bambine fino al matrimonio; gli elementi falliformi, amuleti apotropaici per eccellenza, rinvenuti anche in tombe infantili, la mano stretta a pugno con il pollice inserito tra indice e medio, realizzata in ambra, che rimanda a un gesto impudico ritenuto fortemente apotropaico; le perle a disco con volti umani interpretati ipoteticamente come rappresentazioni di Medusa, riconducibili all'area di produzione egizia e attestate in Italia soprattutto in area vesuviana, ottenuti da una sezione di canna policroma con identica decorazione su entrambi i lati. Confronti, seppur realizzati con colori diversi, si hanno con alcuni esemplari nubiani pubblicati; con due esemplari, conservati al Metropolitan Museum di New York, ma verosimilmente provenienti da area vesuviana, con un esemplare all'Israel Museum di Gerusalemme e con uno al Glencairn Museum in Pennsylvania. Una variante attestata ad Aquileia ha forma sferoidale e una serie di volti affiancati, allineati nel campo di una fascia mediana nel punto di massima espansione

Il ricco corredo personale della t. 70 comprende anche un anello in ferro con castone in pasta vitrea gialla; ceramica (due anfore segate, una coppa a pareti sottili, un piatto in terra sigillata italica con bollo MVRRI, un'olpe e un catino privi di rivestimento); una lucerna con scena erotica; vetro (un balsamario Isings 6 in vetro azzurro); un asse di Tiberio e una serie di chiodini da calzatura.

Bibliografia specifica: *Luxus* 2009, pp. 316-317, 501-502.

Bibliografia e sitografia di confronto: LIU 2014, pp. 40-45; LIU 2017, pp. 34-39; *Vetri antichi Aquileia* 2008, p. 158, note 60-61; *Armille, fibule e castoni* 2011, pp. 20-21;

LAURA SIMONE ZOPFI, *Bernate Ticino (MI): tombe d'età romana* <<http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2007-94.pdf>>, consultato il 30/12/2020;

Metropolitan Museum, Inv. nn. 52.11.12 e 52.11.13: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Glass%20Mosaic%20Face%20Bead&perPage=20&searchField=All&sortBy=Relevance&offset=0&pageSize=0>>, consultato il 04/01/2021;

Glencairn Museum, fig. 40, Inv. n. 15.JW.77: <<https://glencairnmuseum.org/newsletter/2018/1/30/sacred-adornment-jewelry-as-belief-in-glencairns-egyptian-collection?rq=15.JW.77>>, consultato il 04/01/2021;

Israel Museum, Inv. n. 93.23.34: <<http://www.imj.org.il/en/collections/452388>>, consultato il 04/01/2021.

F.P. – F.R.



11. Gemma vitrea con testa di divinità

Seconda metà del I secolo d.C.,
Bene Vagienna (CN), necropoli meridionale, tomba 5
Pasta vitrea verde smeraldo; fusione in stampo
2,8 x 2,5 cm
Bene Vagienna, Museo Civico Archeologico, Palazzo Lucerna di
Rorà
Inv. 273 h

Gemma ovale con superficie superiore convessa e due fori non passanti sui lati brevi, per l'inserzione delle graffette della montatura. Raffigura una testa di profilo, coronata da una ghirlanda di pampini con una grande foglia all'altezza della tempia, identificabile con il dio Dioniso o, più probabilmente, con una Menade, un soggetto molto rappresentato sulle gemme antiche. La foggia dei capelli, con scriminatura centrale, bande ondulate ai lati del volto e piccola crocchia a raggiera con alcune ciocche ricadenti, costituisce un elemento di datazione alla seconda metà del I secolo d.C, perché riflette la moda dell'acconciatura detta "alla Livia", portata dalla moglie di Augusto, ma con alcune varianti introdotte da Agrippina Maggiore, madre di Nerone. Proveniente da una sepoltura a incinerazione scavata da Giuseppe Assandria e Giovanni Vacchetta nel 1896, la gemma era associata ad altri oggetti di corredo: un'olla e due olpi in ceramica comune, tre balsamari in vetro, un piatto in terra sigillata e un asse dell'imperatore Claudio, che conferma la datazione della sepoltura alla seconda metà del I secolo d.C.

Sebbene sia molto complesso stabilire, anche con l'osservazione al microscopio, se le gemme in vetro siano lavorate ad intaglio o colate in matrici ricavate da "originali" in pietre dure, si propende in questo caso per la seconda ipotesi, che rende questo ornamento una riproduzione raffinata ma di modesto valore, prodotta direttamente da un'officina vetraria senza l'intervento dell'incisore.

Bibliografia specifica: MERCANDO 2001, p. 57; RATTO 2014, p. 237; PREACCO 2014, pp. 117-118.
S.R.

Gemma in pasta vitrea di forma circolare con cornice liscia e fondo perlinato. La decorazione è costituita da una testa femminile, di profilo verso destra, che restituisce le sembianze di una giovane donna con tratti regolari e guance paffute, capelli raccolti e ornati da una sorta di corona formata da fiori alternati a foglie e lungo ricciolo che scende sull'orecchio. Tracce di doratura sono presenti su tutta la superficie decorata. La gemma è considerata una produzione databile al XVIII secolo, e attribuita, in via ipotetica in mancanza della firma, al famoso incisore napoletano Giovanni Pichler. L'attribuzione è supportata dal confronto con un esemplare eseguito dal Pichler nella seconda metà del XVIII secolo, conservato a Monaco che presenta analogie stilistiche nei tratti del volto, e nell'acconciatura fermata dalla corona di fiori e foglie, ma si distingue per il profilo volto verso sinistra e per il fondo liscio. In questo caso la giovane è identificata in Arianna. Giovanni Pichler è noto per la predilezione per i modelli dell'arte classica: Venere, Leda e il cigno, danzatrici e ninfe, ritratti di imperatori romani. L'interesse per questo tipo di oggetti era notevole nel Settecento e nella prima metà dell'Ottocento, periodo in cui gli scavi archeologici restituivano molte gemme antiche; è noto che dal laboratorio di Pichler potevano "uscire", spesso con il consenso dello stesso incisore, gemme con caratteri di antica autenticità.

Bibliografia specifica: LISSIA 1994, p. 151, 108.

Bibliografia di confronto: GEBHART 1925, pp. 167-168, 232.
M.M.



12. Gemma con testa femminile

Seconda metà del XVIII secolo
Provenienza sconosciuta
Pasta vitrea bianco-verde opaca; colatura entro stampo e doratura
d. max. 2,2 cm; s. 0,7 cm
Asti, Museo Civico Archeologico
Inv. 563



13. Necropoli di Volpiano (TO), corredo della tomba 27

Secondo quarto del I secolo d.C.

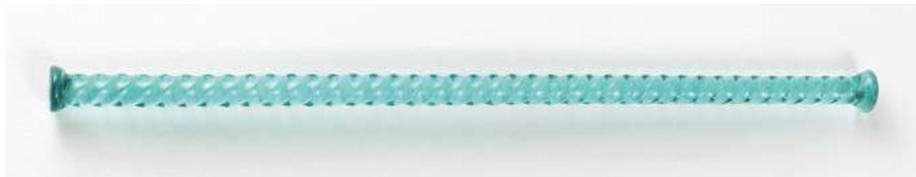
Olpe e balsamario: vetro azzurro e giallo, soffiatura. Bastoncino: vetro azzurro, lavorazione manuale.

Olpe: H. 16 cm, d. 12 cm; balsamario sferico: H. 6,6 cm, d. 6,8 cm; balsamario tubolare: H. 7,1 cm; d. orlo 2,2 cm; bastoncino: L. 20,2 cm

Torino, Depositi Sabap-TO
Inv. 20.S251-2.21-24

Il corredo di questa tomba comprende un unico contenitore da mensa, l'olpe a ventre sferico schiacciato Isings 52a, ricomposta da vari frammenti, associato a una più ricca serie di oggetti legati alla cosmesi e alla cura del corpo: un balsamario del tipo sferico Isings 10, uno di forma tubolare di tipo Isings 8, uno specchietto in bronzo privo di manico, un bastoncino tortile con estremità appiattite Isings 79 e un utensile in pietra pomice di forma conica. Il solo elemento del corredo deformato dall'esposizione al rogo funebre è un piccolo balsamario, probabilmente di forma tubolare. L'attribuzione della sepoltura, costituita da una semplice fossa terragna, a una donna è suggerita dalla prevalenza degli oggetti da toeletta e, in particolare, dalla presenza del bastoncino tortile, la cui presenza pare esclusiva dei corredi femminili, forse in riferimento alle attività muliebri di cui questi manufatti costituivano probabilmente un riferimento simbolico (cfr. *supra*, p.)

Bibliografia di confronto: BIAGGIO SIMONA 1991, pp. 120, 140-144; 194-195, 220-224; per l'utensile in pietra pomice: *Magiche trasparenze* 1999, p. 126. S.R.



14. Quattro balsamari a ventre piriforme

Prima metà del I secolo d.C.

Necropoli di Volpiano (TO), tomba 12

Vetro blu trasparente; soffiatura

H. 4-4,6 cm; d. orlo 1,4 cm (esemplare non deformato); d. max. 2.2 cm (esemplare non deformato)

Torino, Depositi Sabap-TO
Inv. 20.S251-2.30-33

I quattro piccoli balsamari rientrano all'interno del tipo Isings 6, caratterizzato dal ventre sferico, piriforme o leggermente conico e dal collo cilindrico; si tratta di una delle forme più semplici e diffuse, soffiata a canna libera con l'aiuto di tenaglie per la modellazione e prodotto già a partire dalla fine del I secolo a.C.

Il fatto che tanto l'esemplare integro che quelli deformati dalla combustione provengano dalla stessa tomba indica che il rituale funerario ha comportato la collocazione di alcuni balsamari sulla pira durante la cerimonia della cremazione e la successiva deposizione, al momento della sepoltura delle ceneri e degli avanzi del rogo in una fossa terragna, di un ulteriore balsamario e di altro vasellame da mensa integri, come elementi del cosiddetto "corredo secondario", che comprendeva anche un coltello in ferro. Questo tipo di utensile, frequente nelle necropoli rurali, sia in tombe maschili che femminili, rappresenta a volte la specifica attività "professionale" del defunto ma è più spesso da interpretarsi semplicemente come oggetto personale legato alle attività domestiche o agricole.

Bibliografia di confronto: BIAGGIO SIMONA 1991, pp. 130-131. S.R.





15. Balsamario a ventre piriforme

Prima metà del I secolo d.C.
Necropoli di Volpiano (TO), tomba 5
Vetro blu trasparente; soffiatura
H. 6,4 cm; d. orlo. 1,8 cm; d. max 4,6 cm
Torino, Depositi Sabap-TO
Inv. 20.S251-2.29

Il corredo della tomba 5, ancora in corso di restauro, comprendeva oltre a questo balsamario, di tipo Isings 6, almeno altri quattro balsamari tipologicamente simili, in vetro giallo o blu, deformati dalla combustione e dunque parte del "corredo primario" bruciato sulla pira e successivamente depresso nella fossa terragna che costituiva la sepoltura.

Bibliografia di confronto: BIAGGIO SIMONA 1991, pp. 130-131. S.R.



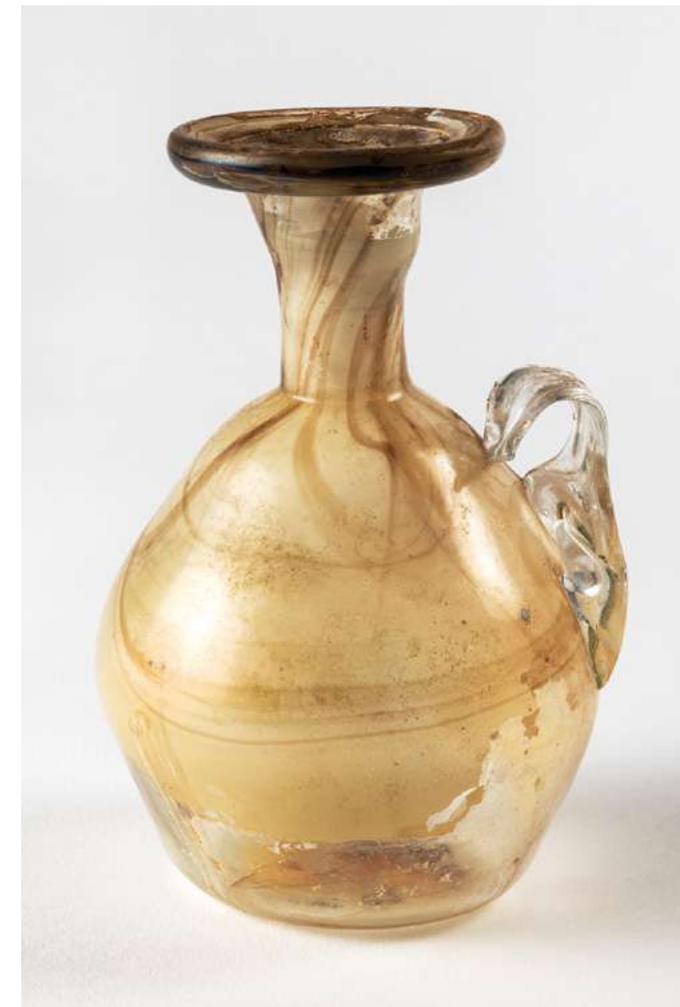
16. Balsamario a ventre conico schiacciato

Ultimo quarto del I-II secolo d.C.
necropoli di Volpiano (TO), tomba 24
Vetro trasparente; soffiatura
H. 10,5 cm; d. orlo 2,2 cm; d. base 2,6 cm
Torino, Depositi Sabap-TO
Inv. 20.S251-2.34

Nel corso del I secolo d.C. e, in misura ancora maggiore nel secolo successivo, si diffondono tipi di balsamari di forme più raffinate delle precedenti, caratterizzati da corpi troncoconici che tendono ad appiattirsi e a colli che diventano sempre più lunghi e sottili, assumendo una conformazione "a candeliera". Il tipo Isings 82 a2, in cui rientra questo balsamario, viene generalmente realizzato in vetro incolore, con riflessi azzurri, verdi o giallognoli, e si diffonde a partire dagli ultimi decenni del I secolo d.C. Originariamente prodotti da officine orientali siriane ed egiziane, i balsamari di questa foggia diventano frequenti anche in Italia settentrionale, a partire dall'età antonina, provenienti dall'oriente e diffusi attraverso le vie commerciali che risalivano il Po passando dal fondamentale centro di smistamento rappresentato da Aquileia, o forse prodotti anche nelle officine vetrarie di area adriatica.

La tomba 24 di Volpiano, da cui il pezzo proviene, è una delle poche sepolture della necropoli costituite non da una semplice fossa nella nuda terra ma da una cassetta formata da laterizi contrapposti.

Bibliografia specifica: BUORA 2004, p. 28; DE TOMMASO 1990, p. 74. S.R.



17. Brocchetta a corpo biconico

I secolo d.C.
Acqui Terme, necropoli occidentale di *Aquae Statiellae*? (1948-1952)
Vetro trasparente con decorazione piumata; soffiatura
H. 12 cm; d. 8 cm
Acqui Terme, Civico Museo Archeologico di Acqui Terme
Inv. 1900517

Brocchetta a corpo biconico, appartenente alla serie di vetri soffiati della Raccolta Scovazzi. Presenta un collo imbutiforme con leggera strozzatura alla base e orlo orizzontale piuttosto pronunciato, ribattuto all'interno; l'ansa sembra avere carattere decorativo piuttosto che funzionale, vista la forma e la dimensione. Il vetro, trasparente, presenta una decorazione piumata su tutta la superficie. Questa forma non è stata ritenuta confrontabile con altri esemplari noti, ma si è ipotizzato l'uso quale balsamario/contenitore per sostanze pregiate; la strozzatura del collo potrebbe avere la funzione di facilitare il dosaggio del prezioso contenuto. La datazione, sulla base dell'analisi decorativa, è stata ipotizzata al I secolo d.C.

La brocchetta appartiene alla raccolta costituita nel corso del dopoguerra da Augusto Scovazzi, un appassionato locale che con attività di salvataggio amatoriale mise al sicuro una serie di reperti provenienti principalmente dalla vasta necropoli occidentale di *Aquae Statiellae*, oltre a effettuare numerosi recuperi nell'area urbana dell'antica città. La brocchetta, così come il *rhyton* Cat. 37, anch'esso parte della Raccolta Scovazzi è verosimilmente riconducibile ad una provenienza da corredo funerario. La qualità dell'oggetto e il probabile uso quale contenitore per sostanze di pregio sono comunque indici di provenienza da una sepoltura di rango elevato.

Bibliografia specifica: CONTARDI 2008, p. 71. G.L. - S.G.L.



18. Olletta-balsamario

I-II secolo d.C.

Necropoli di Volpiano (TO), tomba 40
Vetro giallo scuro trasparente, soffiatura
H. 6,6 cm; d. orlo 5,4 cm
Torino, Depositi Sabap-TO
Inv. 20.S251-2.28

Ollette come queste, riconducibili al tipo Isings 68, nelle diverse varianti a corpo più o meno tendente all'ovoide o al troncocónico, hanno amplissima diffusione dai primi decenni del I secolo d.C. fino a tutto il II e anche al III secolo d.C. Raramente di altezza superiore ai 7-8 cm, questi piccoli recipienti potevano avere impieghi multiformi. In alcuni casi costituiscono la riproduzione di piccole dimensioni delle olle da conservazione e ne condividevano probabilmente l'impiego; gli esemplari più colorati e più piccoli dovevano essere invece utilizzati come vetri da toeletta, per i cosmetici in polvere, pomate unguenti densi.

Bibliografia di confronto: *Magiche trasparenze* 1999, p. 103; TABORELLI 2004, p. 62; BIAGGIO SIMONA 1991, p. 164.
S.R.



19. Balsamario a colombina

Inizi del II secolo d.C.

Necropoli di Biella, via Cavour, tomba 280
Vetro giallo scuro trasparente; soffiatura
L. 18,5 cm
Biella, Museo del Territorio Biellese
Inv. 52532

La colorazione gialla intensa del vetro arricchito con ossidi di ferro rende ancor più prezioso questo contenitore che appartiene ad una forma particolare, ascrivibile al tipo Isings 11, prodotta nella Transpadana Occidentale con una tecnica che prevedeva la sigillatura a fiamma, nella parte terminale della coda, dopo che il vaso

era stato riempito del balsamo. Proveniente dal corredo di una tomba a incinerazione, entro anfora segata, della necropoli romana rinvenuta nell'attuale cittadina biellese, questa colombina era accompagnata da altri due balsamari, tra cui uno sferico ancora in vetro giallo e da un'olletta in ceramica comune grezza. Proprio la forma di piccola colomba, che in questo caso, come spesso accade, è priva della parte terminale della coda, evidentemente spezzata all'atto della deposizione per profumare il sepolcro, induce ad attribuire il contesto ad un defunto di sesso femminile, vissuto in piena età imperiale.

Bibliografia specifica: *Alle origini di Biella* 2000, p. 268, n. 6.
A.D.



20. Balsamario a colombina

Fine del I – inizi II del secolo d.C.
Necropoli di Biella, via Cavour, tomba 293
Vetro verde scuro trasparente; soffiatura
L. 22,5 cm
Biella, Museo del Territorio Biellese
Inv. 52531

Il corpo particolarmente affusolato, ma con base piana per l'appoggio, unitamente alla rara colorazione verde intenso distingue questo raffinato balsamario dal precedente; proviene da un corre-

do che si connota come femminile anche per la presenza di una fusaiola fittile e in cui è associato ad altri elementi vitrei: tre balsamari di forma tubolare, di cui uno combusto dal rogo funebre e ad una bottiglia a base quadrata Isings 50. Nell'urna cineraria, costituita da un'anfora segata e coperta da una ciotola rovesciata, è stata rinvenuta anche una lucerna del tipo *Firmalampe* con marchio del fabbricante *Pastor*.

Bibliografia specifica: *Alle origini di Biella* 2000, p. 276, n. 4. A.D.



21. Balsamario a colombina

I metà del II secolo d.C.
Castelletto Cervo (BI), località Monastero, "Cavalcavia"
Vetro incolore trasparente; soffiatura
L. 21,6 cm
Biella, Museo del Territorio Biellese
Inv. 85679

La particolarità di questo balsamario a colombina, ascrivibile al tipo precedente, è data dal corpo molto affusolato con base di appoggio irregolare che rende il collo cilindrico e la testa sbilanciati in avanti, ma soprattutto dal fatto che, nonostante sia stato privato dell'estremità della coda, contiene ancora resti del contenuto originario che doveva avere una consistenza liquido-oleosa, poi diventata polverosa per azione dell'aria. Il reperto fa parte di un nucleo di trentasette pezzi, recuperati nel 1971 in un'area che, in corrispondenza del torrente Ostola, lungo la direttrice da San Giacomo di Masserano alla località Monastero di Castelletto Cervo, in età romana imperiale era adibita a necropoli, da cui proviene anche la collana con perle a melone **Cat. 9**.

Bibliografia specifica: DEODATO A. 2015, pp. 56-57, tav. II, 22; fig. 6. A.D.



22. Balsamario sferico

I - inizi del II secolo d.C.
Necropoli di Biella, via Cavour, sporadico
Vetro azzurro chiaro trasparente con filamenti bianchi opachi; soffiatura
H. 8,2 cm; d. 7,4 cm
Biella, Museo del Territorio Biellese
Inv. 52547

I balsamari sferici, ascrivibili al tipo Isings 10, sono un prodotto tipico delle vetrerie ticinesi e condividono, con le colombine, la particolare tecnica di realizzazione che prevedeva la sigillatura, in questo caso all'orlo, poi spezzato per il consumo del profumo oleoso. Tra i numerosi esemplari, in vetro anche colorato, arrivati nel biellese e restituitici dalle necropoli romane del territorio, questo si contraddistingue per l'aggiunta raffinata del filamento chiaro che arricchiva visivamente un contenuto evidentemente già prezioso.

Bibliografia specifica: *Alle origini di Biella* 2000, pp. 95, 332, n. 20. A.D.



23. Tre balsamari da Sillavengo

I secolo d.C.

Sillavengo (NO), cascina Bianca

Balsamario sferico: vetro giallo scuro trasparente, soffiatura. Balsamario a colombina: vetro marrone-violaceo trasparente, soffiatura.

Balsamario tubolare: vetro verde-azzurro trasparente, soffiatura.

D. 6,9 cm; H. 7,7 cm L. 13 cm; H. 11,5 cm, d. 2 cm

Novara, Musei Civici

Inv. 1262, 1257, 1288

Questi tre balsamari di forme differenti, uno sferico di colore giallo (tipo Isings 10), uno a colombina realizzato in raro vetro violaceo (Isings 11) e uno tubolare (tipo Isings 8/28), fanno parte di un gruppo di oggetti ritenuti appartenere ad un'unica sepoltura, rinvenuta nelle campagne del centro moderno di Sillavengo, presso la cascina Bianca. Al corredo apparteneva anche una coppa in vetro (Cat. 30) e forse un'altra colombina e un secondo unguentario tubolare conservati in frammenti. L'insieme di questi tre oggetti si ritrova anche in altri corredi femminili di I secolo d.C. e, insieme allo specchio, doveva costituire una sorta di "set cosmetico" per l'Aldilà.

Bibliografia specifica: Museo Novarese 1987, p. 162, nn. cat. 139, 140, 142.
A.D.



24. Corredo dalla necropoli di Volpiano (TO), tomba 22

Secondo quarto del I secolo d.C.

Coppa: vetro blu trasparente; colatura entro stampo. Piatto in terra sigillata: argilla depurata, vernice rossa; al tornio. Coppetta a pareti sottili: argilla depurata, vernice grigio scuro, al tornio

H. 5 cm, d. 18 cm; H. 5,1, d. orlo 18 cm, d. piede 8,2 cm; d. orlo 9,8 cm; d. piede 3 cm

Torino, Depositi Sabap-TO

Inv. 20.S251-2.16-18

Il corredo della tomba 22 è costituito da un piccolo servizio da mensa al cui interno spicca un unico oggetto di vetro, rappresentato da una coppa costolata Isings 3 impreziosita dall'intensa colorazione blu, associata a un molto più comune piatto in terra sigillata *Conspectus 3*, con marchio in *planta pedis*, e a una coppetta biansata a pareti sottili. Tutti gli oggetti sono privi di tracce di combustione e dunque deposti al momento della sepoltura delle ceneri e dei resti del rogo, come "corredo secondario".
S.R.





25. Piatto cilindrico

Secondo quarto del I – prima metà del II secolo d.C.
Necropoli di Volpiano (TO), tomba 21
Vetro blu, soffiatura
H. 3,2 cm; d. orlo 16,5 cm
Torino, Depositi Sabap-TO
Inv. 20.S251-2.19

I piatti come questo, rientranti nel tipo Isings 47, rappresentano una delle forme vitree più apprezzata in Italia, che sembra derivare direttamente da un modello della ceramica fine da mensa, il piatto in terra sigillata di tipo Dragendorff 17 prodotto nella prima metà del I secolo d.C. La variante in vetro non doveva essere molto più costosa di quella in ceramica, perché i piatti di questo tipo venivano generalmente realizzati in vetro non depurato e incolore, con sfumature verde azzurrino, rispetto al quale il colore blu intenso

rappresenta una variante di pregio. La frequenza dei rinvenimenti in Italia settentrionale sembra indicare una produzione locale diffusa fra più centri, fra i quali Aquileia e il Verbano. Sebbene la tomba 21 sia una semplice sepoltura in fossa terragna, il suo corredo, dal quale il piatto proviene, è uno dei più ricchi della necropoli di Volpiano e comprende anche la coppa “a sacco” **Cat. 33** e un’olpe a ventre sferico Isings 13, che formavano un embrione di servizio da mensa interamente vitreo. Due balsamari deformati e una coppetta a pareti sottili, anch’essa combusta, facevano invece parte dell’offerta sul rogo funebre.

Bibliografia di confronto: *Magiche trasparenze* 1999, pp.66-67 e Biaggio Simona 1991, pp. 53-54.
S.R.



26. Piatto con orlo a tesa

Il secolo d.C.
Acqui Terme, regione Madonnalta (1978), tomba 1
Vetro trasparente verdino; soffiatura
H. 3,5 cm; d. orlo 23 cm
Acqui Terme, Civico Museo Archeologico di Acqui Terme
Inv. 52761

Piatto in vetro verdino trasparente (genericamente affine ai tipi Isings 5 e AR 24.1), proveniente da un corredo funerario rinvenuto in regione Madonnalta. Il piatto presenta ampio piede ad anello, vasca espansa, tesa ampia; rinvenuto fortemente frammentato, è stato interamente ricomposto. Come la coppa in vetro **Cat. 27**, proviene dal corredo funebre di una tomba a incinerazione (t.1), costituita da un pozzetto in laterizi, parte di un piccolo nucleo necropolare rinvenuto nel 1978. I dati raccolti presso l’archivio del Museo testimoniano la presenza di due approntamenti funerari poco a nord della strada romana in uscita da Acqui verso Terzo, il cui selciato è stato in quel tratto ugualmente intercettato dallo scavo; costituivano forse un’estrema propaggine della grande necropoli occidentale di *Aquae Statiellae*, disposta su entrambi i lati del percorso stradale della *Via Aemilia Scauri* in uscita dal centro urbano.

Oltre al piatto e alla coppa, il corredo era composto da altre due coppe in vetro, un unguentario vitreo, un’olpe ceramica e una moneta in bronzo; l’insieme è stato datato, su base monetale e tipologica del corredo, al II secolo d.C. Lo scavo di Regione Madonnalta e i contesti funerari sono attualmente in corso di studio, in vista di una prossima pubblicazione completa e dell’esposizione museale del corredo.

Bibliografia di confronto: CROSETTO 2008, n. 5 e p. 136; GARBARINO 2008, p. 123; MORO 2001, pp. 6-8; *Museo di Acqui* 2002, p.39.
G.L. - S.G.L.



27. Coppa con orlo a tesa

Il secolo d.C.
Acqui Terme, regione Madonnalta (1978), tomba 1
Vetro opalescente; soffiatura
H. 5,5 cm; d. orlo 13,5 cm
Acqui Terme, Civico Museo Archeologico di Acqui Terme
Inv. n. 52759

Coppa in vetro soffiato opalescente proveniente da un corredo funerario rinvenuto in regione Madonnalta, ad Acqui Terme; genericamente riconducibile al tipo Isings 42, la coppa presenta piede ad anello, pareti convesse, ampio labbro a tesa orizzontale, leggermente inclinato. La particolare opalescenza del vetro della coppa, che sembra imitare l’effetto traslucido e il cromatismo di una coppa in alabastro o in onice, è probabilmente dovuta alla presenza di particolari elementi minerali tra i componenti del vetro. Come il piatto in vetro verdino **Cat. 26**, proviene dal corredo di una tomba a incinerazione (t.1) rinvenuta ad Acqui Terme nel 1978 in regione Madonnalta, ai limiti occidentali della città e datata al II secolo d.C. Il corredo funerario (piatto, coppe e unguentario in vetro, olpe ceramica) vedeva la presenza anche di altre due coppe fortemente frammentate, di dimensioni e aspetto affini, anch’esse in vetro opalescente, sebbene con un effetto cromatico meno intenso, ma maggiormente trasparente.

Lo scavo di Regione Madonnalta e i contesti funerari sono attualmente in corso di studio, in vista di una prossima pubblicazione completa e dell’esposizione museale del corredo.

Bibliografia di confronto: CROSETTO 2008, n. 5 e p. 136; GARBARINO 2008, p. 123; MORO L. 2001, pp. 6-8; *Museo di Acqui* 2002, p. 39.
G.L. - S.G.L.



28. Coppa costolata

I secolo d.C.

Necropoli di Trecate (NO)

Vetro verde trasparente; colatura entro stampo

H. 4,6 cm; d. 15,2 cm

Novara, Musei Civici

Inv. 1209

La coppa costolata, che rientra nel tipo Isings 3b, è una delle prime forme prodotte su larga scala in I secolo d.C. e raggiunge la massima diffusione in età flavia; l'esemplare, sia per la forma che per il vetro di colorazione naturale, appartiene alla variante più corrente. Proviene da un probabile contesto funerario, non più ricomponibile, recuperato nel 1877 in un fondo in via Pergate, a nord dell'attuale cittadina di Trecate (NO).

Bibliografia specifica: *Tra terra e acque* 2004, pp. 504-505, n. 3. A.D.



29. Coppa baccellata

50-70 d.C.

Necropoli di Cerrione (BI), tomba 217

Vetro azzurro con filamenti bianchi incorporati; soffiatura

H. 6,3 cm; d. 8,4 cm

Biella, Museo del Territorio Biellese

Inv. 90582

Questo raffinato tipo di coppa, che si restringe all'imboccatura con labbro tagliato e svasato, comunemente nota come *zarte Rip-penschale* e rientrante nel tipo Isings 17, è arrivata nel Piemonte occidentale da uno degli atelier del bacino ticinese che in età au-

gusta si sono specializzati nella produzione di questa forma che giunge al suo massimo successo nella prima metà del I secolo d.C. L'esemplare proviene da un corredo maschile, di cui, grazie all'epigrafe, conosciamo il nome del possessore, *Valerinus*, appartenente alla numerosa famiglia dei *Farsulei* seppelliti nella necropoli di Cerrione, vicino a Biella e dove deve essere probabilmente collocato il centro abitativo. Nel corredo faceva parte di un piccolo set in vetro da mensa, in associazione ad una brocchetta.

Bibliografia specifica: *Oro, pane, scrittura* 2011, p. 196, 310, n. 3. A.D.



30. Coppa baccellata

Fine del I secolo a.C.- prima metà del I secolo d.C.

Sillavengo (NO), cascina Bianca

Vetro verde chiaro trasparente; soffiatura

H. 6,4 cm; d. 8,3 cm

Novara, Musei Civici

Inv. 1206

Della medesima tipologia della scheda precedente, questa coppa si può considerare una variante più corrente per la mancanza dei filamenti incorporati.

Fa parte delle Collezioni Civiche di Novara dal 1912, quando il Comune acquisì otto oggetti, come proveniente da un'unica sepoltura rinvenuta nelle campagne a est del centro moderno di Sillavengo. Il corredo comprendeva un'altra coppa in ceramica comune e un set da toeletta con specchio in bronzo e balsamari in vetro (Cat. 23)

Bibliografia specifica: *Museo Novarese* 1987, p. 163, n. cat. 144. A.D.



31. Coppa baccellata

Primo quarto del II secolo d.C.
Craveggia, necropoli loc. Marlé, tomba 27.
Vetro trasparente verde chiaro; soffiatura con applicazione a caldo delle costolature
H. 5,6 cm; d. orlo 12,2 cm; d. fondo 7,8 cm
Malesco, Museo Archeologico della Pietra Ollare
Inv. 88502

Coppa con orlo ripiegato a cordoncino, corpo emisferico con baccellature irregolari applicate, base concava. Si tratta di una versione semplificata delle più pregiate coppe baccellate modellate entro stampo. Il tipo registra presenze concentrate in particolare nell'area Ticino-Val Vigizzo, tanto che si ipotizza siano frutto della fantasia di artigiani vetrari operanti nell'alto Verbano o forse anche nella stessa Valle. Il tipo viene denominato Losone - Papögn, dalla località ticinese di uno dei primi ritrovamenti. A questo sito si aggiungono i ritrovamenti di cinque esemplari a Malesco e di un altro esemplare, oltre a quello in esame, da Craveggia, tomba 32. Al di fuori di questo territorio il tipo è documentato con una distribuzione rarefatta nel Biellese e nel Piemonte occidentale e nel Ferrarese, dove potrebbe essere giunto come esportazione lungo il collegamento fluvio-lacuale Lago Maggiore-Ticino-Po.

Bibliografia specifica: *Viridis Lapis* 2012, p. 150; SPAGNOLO GARZOLI 2012, p. 61;
Bibliografia di confronto: BIAGGIO SIMONA 1991, pp. 76-77; GABUCCI 2000, p. 96; BRECCIAROLI TAOBELLI 2011, pp. 189-190.
E.P.E



32. Skyphos

30-50 d.C.
Necropoli di Cerrione (BI), tomba 47
Vetro verde pallido trasparente; soffiatura con anse applicate
H. 6 cm; d. 8,6 cm
Biella, Museo del Territorio Biellese
Inv. 82092

Una vasca bassa e quasi cilindrica, con piccolo orlo ispessito e piede anulare ombelicato, e soprattutto due anse applicate verticali a nastro con linguette orizzontali nei punti di attacco, caratterizzano questa particolare coppa, rara in Italia settentrionale. Ascrivibile al tipo Isings 39, ricorda la morfologia degli esemplari in ceramica invetriata; uno di questi era presente nello stesso ricco corredo femminile di età claudia in cui, accanto molti oggetti riferibili all'ornamento (anelli) e alla cosmesi (balsamari) ai due raffinati *skyphoi* non si accompagna la consueta olpe in vetro o ceramica.

Bibliografia specifica: *Oro, pane, scrittura* 2011, p. 192, 305, n. 6. A.D.



33. Coppa "a sacco"

20 d.C.-80 d.C.
Necropoli di Volpiano (TO), tomba 21
Vetro azzurro chiaro trasparente; soffiatura, incisione a smeriglio
H. 6,6 cm; d. orlo 7 cm
Torino, Depositi Sabap-TO
Inv. 20.S251-2.20

Questo tipo di recipiente, che rientra nel tipo Isings 12, è caratterizzato dal profilo piuttosto angoloso, con orlo estroflesso, corpo leggermente rastremato verso l'alto, carena nella parte bassa sottolineata da una decorazione a linee incise e base quasi piana. Sebbene spesso definito coppa o bicchiere, potrebbe non essere stato impiegato come vaso potorio, ma piuttosto come contenitore di salse o leccornie, forse dotato anche di un coperchietto sostenuto dal labbro piuttosto squadrato. All'interno del corredo della tomba 21 della necropoli di Volpiano, l'associazione con un'olpe Isings 13 e un piatto Isings 47 (**Cat. 25**), con i quali costituisce una sorta di piccolo servizio da mensa, rende tuttavia più probabile la prima interpretazione. La forma, a lungo considerata di origine orientale, e in particolare cipriota, sembra invece essere stata prodotta prima in area italica, forse specificamente norditalica, già a partire dal 20 d.C. circa.

Bibliografia di confronto: BIAGGIO SIMONA 1991, pp. 68-69. S.R.



34. Bicchiere con decorazione ad ovali

Metà del I – metà del II secolo d.C.
Fara Novarese (NO)
Vetro giallo pallido trasparente; soffiatura
H. 9,8 cm; d. 7,6 cm
Novara, Musei Civici
Inv. 1201

Della nota produzione dei bicchieri campaniformi con decorazione a rilievo ad anelli ovali, ascrivibili alla forma Isings 33 e che ebbero nell'Italia settentrionale una delle aree di produzione, l'esemplare novarese costituisce una particolare variante operata forse da un'officina locale. Il corpo cubico, con piede anulare, si restringe sotto il labbro ed è simile alla forma dei bicchieri "a depressione", ma al posto delle depressioni presenta ovali ottenuti con filamento applicato in vetro dello stesso colore del recipiente. Proviene da rinvenimenti dal territorio circostante il centro attuale di Fara Novarese verso Sizzano, nell'area che in età romana era caratterizzata da tanti villaggi lungo un'unica direttrice stradale e facenti parte di un unico comprensorio (*pagus*).

Bibliografia specifica: *Museo Novarese* 1987, p. 153, n. cat. 106; BIAGGIO SIMONA 1991, p. 106; *Tra terra e acque* 2004, p. 304, n. 2. A.D.



35. Bicchiere a ovali allungati

Terzo quarto del II secolo d.C.
Craveggia, necropoli loc. Marlé, tomba 34
Vetro trasparente verde giallognolo; soffiatura, molatura.
H. 9,2 cm; d. orlo 8,7 cm; d. fondo 4,6 cm
Malesco, Museo Archeologico della Pietra Ollare
Inv. 69731

Bicchiere tipo Isings 21 con orlo molato leggermente estroflesso, corpo troncoconico decorato da linee incise, entro le quali sono racchiuse tre fasce di ovali allungati finemente molati a smeriglio, piede ad anello. La comune forma del bicchiere troncoconico, che trova ampia diffusione nel II e III secolo d.C., propone qui una

soluzione decorativa di elevata difficoltà tecnica, che riprende, semplificandoli, i preziosi vetri sfaccettati di tradizione orientale, in cui l'intaglio assume l'aspetto del nido d'ape. Questa versione semplificata è con ogni probabilità un'elaborazione dell'artigianato vetrario verbanico-ticinese, poiché trova una diffusione particolarmente fitta nel Canton Ticino, con esemplari da varie necropoli, cui si aggiungono questo e un altro bicchiere dalla necropoli di Craveggia, tomba 37. Una ricognizione più ampia sulla diffusione del tipo in Italia settentrionale documenta la presenza della soluzione più preziosa con intaglio a nido d'ape a Luni, a Calvatone e in un esemplare integro di provenienza ignota al Museo di Antichità di Torino. Per questi reperti è da ipotizzare un'importazione dall'Oriente, attraverso le direttrici marittime e fluviali. Sulla scia di tali raffinate produzioni in area alpina occidentale, probabilmente proprio nel Canton Ticino, viene elaborata la versione semplificata che, oltre ai confronti appena citati, annovera in ambito transpadano un'attestazione a Milano. La volontà di imitare forme preziose con soluzioni tecniche e materiali che ne abbassassero i costi di produzione è documentata, per questa forma in particolare, sia dalla presenza di bicchieri in vetro come questi con decorazioni ad ovali distanziati anche in altri siti delle province transalpine, sia dall'esistenza di riproduzioni in ceramica delle forme e delle decorazioni. Il contesto di ritrovamento è una inumazione entro fossa di forma rettangolare (L 240; l 135), orientata NE-SW, con copertura in spesse lastre quadrate, mancante nella parte orientale, pareti in pietre medio-grandi a secco e fondo in ghiaietto morenico. Tra gli elementi rinvenuti, i chiodi per calzature, insieme ad un coltello, un paio di cesoie e un'olpe, erano posizionati presso il lato occidentale, in corrispondenza dei piedi del defunto; una fibula era collocata al centro, mentre un'accetta e il bicchiere di vetro in esame presso l'angolo SE. Il resto del corredo, composto da due coppette in terra sigillata, tre coppe in ceramica comune e un tegame in pietra ollare, era posto presso il lato settentrionale.

Bibliografia specifica: *Viridis Lapis* 2012, p. 164; SPAGNOLO GARZOLI 2012, p. 64.

Bibliografia di confronto: BIAGGIO SIMONA 1991, pp. 108, 110-111; BUTTI RONCHETTI 2000, p. 73; FROVA 1973, tav. 83, 2; MARTIN 1977; OLIVER 1984; UBOLDI 1991, tav. CLXIV, 11.
E.P.E

36. Bicchiere con decorazione a rilievo

Metà del I secolo d.C.
Palazzolo Vercellese (VC), Regione "Binel-
le", scavi 1878. Dono di don G. Arditì, Pre-
vosto di Palazzolo, al Municipio di Vercelli;
depositato al Museo Leone nel 1915
Vetro verde chiaro; soffiatura entro stam-
po probabilmente tripartito (due parti per il
corpo e una per il fondo).
H. 8,2 cm; d. orlo 8,77 cm; d. piede 3,94
cm; s. orlo 0,21 cm
Vercelli, Museo Leone
Inv. 1373

Orlo diritto tagliato, leggermente esoverso, corpo cilindrico, carenatura accentuata, al di sotto della quale il corpo è troncoconico, basso piede ad anello su fondo leggermente concavo. La decorazione, ottenuta a stampo, forse metallico, si compone di un doppio registro, delimitato da costolature orizzontali rilevate; la fascia superiore, liscia, presenta tre borchie alternate a tre colonne, che in altezza si sviluppano su entrambi i registri. Le colonne sono scanalate e presentano una base e un capitello composto da due volute laterali e da una palmetta al centro. Sembrano collocate in modo da coprire le giunture dello stampo e renderle meno visibili. Al di sotto della fascia liscia, si trova un motivo a fitte baccellature verticali regolari. Nella parte troncoconica il rilievo è costituito da un motivo a fitte losanghe regolari. Il fondo presenta tre cerchi concentrici rilevati e un punto centrale. Si possono menzionare confronti specifici con due bicchieri da Altino (VE) che presentano misure pressoché identiche rispetto all'esemplare da Palazzolo Vercellese, il che farebbe supporre l'uso del medesimo stampo. Il bicchiere è anepigrafe ma, per i motivi decorativi che riprendono in modo abbastanza puntuale quelli che compaiono su alcuni esemplari firmati, sembra collegato alla produzione di Ennione.

Bibliografia specifica: FACCHINI 1988b, pp. 25-26, tav. 1,3; DIANI - REBAJOLI 2019.

Bibliografia di confronto: BAROVIER MENTASTI - TIRELLI 2010, pp. 68-69.
F.R.





37. Rhyton

I secolo d.C.

Acqui Terme, necropoli occidentale di *Aquae Statiellae* ? (1948-1952)

Vetro trasparente verde azzurro; soffiatura

L. 20 cm; d. corpo 8 cm

Acqui Terme, Civico Museo Archeologico di Acqui Terme

Inv. 1900542

Il *rhyton* (vaso patorio a corno, o anche *infundibulum*) in vetro trasparente verde azzurro è uno dei reperti più significativi appartenenti alla serie dei vetri soffiati della Raccolta Scovazzi (rientrante nel tipo Isings 73b); presenta un collo svasato, poco pronunciato, e un corpo centrale ampio, espanso ma abbastanza slanciato e armoniosamente curvato nella parte inferiore; il corno è mancante della parte terminale e non è quindi possibile valutarne con sicurezza la lunghezza né la morfologia della sezione finale più affusolata con il foro terminale.

I *rhyta* vitrei, una tipologia di manufatti relativamente rara, sono generalmente riconducibili all'uso nelle libagioni e, in modo particolare, durante il banchetto, su imitazioni di analoghe tipologie metalliche di tradizione orientale ed ellenistica; il vino, versato dall'imboccatura superiore, fuoriusciva dal foro presente nella parte terminale del corno. Localmente è noto un altro esemplare in

vetro azzurro, proveniente da un corredo funerario di alto livello appartenente alla necropoli orientale di *Aquae Statiellae* (via Alessandria 1973, tomba 2) ed esposto presso il Civico Museo Archeologico di Acqui Terme. Rispetto a quest'ultimo, il *rhyton* Scovazzi presenta una forma maggiormente espansa e meno affusolata, pur mantenendo identica sinuosità nella curvatura della terminazione del corno; la mancanza del tratto terminale, purtroppo mutilo, non ne permette il confronto. La datazione, sulla base della tipologia, e in armonia con il contesto funerario di Via Alessandria ad Acqui Terme, è stata ipotizzata al I secolo d.C. Appartiene, come la brocchetta a corpo biconico **Cat. 17**, alla raccolta costituita nel corso del dopoguerra da Augusto Scovazzi, principalmente attraverso il salvataggio di corredi funerari emersi da un settore della necropoli occidentale dell'antica *Aquae Statiellae*; visto lo stato conservativo e in analogia con il *rhyton* vitreo da Via Alessandria, è verosimilmente plausibile una provenienza da corredo funerario. Data la rarità della forma e la sua funzione di indicatore di *status*, è in questo caso da ipotizzare la provenienza da un contesto funerario di rango elevato.

Bibliografia specifica: CONTARDI 2008, p. 72.

Bibliografia di confronto: Museo di Acqui 2002, p. 71.

G.L. - S.G.L.



38. Coppa "millefiori"

Prima metà del I secolo d.C.

Bene Vagienna (CN), necropoli meridionale.

Vetro a sfondo verde con nastri gialli e fiori rossi; lavorazione a canne di vetro su stampo rovesciato.

H. 4,2 cm; d. orlo 15,3 cm

Bene Vagienna (CN), Museo Civico Archeologico Palazzo Lucerna di Rorà

Inv. 262

La coppa, rientrante nella forma Isings 1/18, è caratterizzata dalla vasca emisferica schiacciata, dall'orlo indistinto arrotondato e dalla base apoda con fondo concavo. Derivante da tipi ellenistici prodotti in area orientale ed egiziana, questo complesso tipo di

lavorazione è particolarmente diffuso a partire dall'ultimo quarto del I secolo a.C. nelle regioni occidentali dell'Impero, e soprattutto in Italia, dove i centri specializzati di produzione erano probabilmente stabiliti proprio nell'Urbe.

Rinvenuta durante gli scavi di Giuseppe Assandria e Giovanni Vacchetta del 1899, lungo il proseguimento in uscita dalla città del decumano massimo parallelo all'acquedotto, su cui si affacciavano alcuni monumenti funerari della necropoli meridionale, fu attribuita a uno scarico di rifiuti, ma proviene con ogni probabilità da una sepoltura sconvolta non riconosciuta.

Bibliografia specifica: *Luxus* 2009, pp. 360, 484; CONTARDI 2014, p. 214.

S.R.



39. Coppa in vetro a mosaico

Primo quarto del I secolo d.C.

Acqui Terme, necropoli orientale di *Aquae Statiellae* ?

Vetro a mosaico multicolore; lavorazione a canne; modellazione con stampo

H. 5,5 cm; d. orlo 8,5 cm

Acqui Terme, Civico Museo Archeologico di Acqui Terme

Inv. 1000

Coppa emisferica (tipo Isings 1) realizzata con la tecnica del vetro a mosaico, presenta orlo arrotondato e fondo leggermente concavo, privo di piede. La forma, pur non infrequente tra i ritrovamenti in vetro a mosaico in Italia Settentrionale, è scarsamente documentata tra quelli dell'Italia Nord-Occidentale. L'intero corpo è costituito da un mosaico di brevi sezioni di vetri di diversi colori (bianco, giallo, arancione, verde, turchese, blu e marrone) disposte senza un preciso ordine, una scelta tecnica molto particolare che rende questa coppa un oggetto unico nel suo genere.

La coppa proviene dalla Raccolta "Scuole Elementari", radunata a scopo didattico presso il piccolo museo storico/scientifico delle Elementari Saracco di Acqui Terme a partire dagli anni '30 del XX secolo e confluita nelle collezioni museali civiche. Questa raccolta era formata da reperti di provenienza locale tratti dalla vasta Collezione Scati (costituita dal marchese Vittorio Emanuele Scati

con ritrovamenti delle numerose campagne di scavo da lui sovvenzionate o supervisionate) e da altri reperti riconducibili a interventi occasionali e scoperte fortuite dell'800 e della prima metà del '900. La qualità e lo stato di conservazione fanno comunque propendere per l'appartenenza a un corredo funerario, certamente di rango elevato, e probabilmente proveniente dalla vastissima necropoli orientale di *Aquae Statiellae* che è stata interessata in modo consistente dalle esplorazioni archeologiche di quegli anni. La cronologia è stata stabilita con una certa sicurezza al primo quarto del I secolo d.C. su base esclusivamente tecnica/tipologica. È da notare come, pur trattandosi di uno dei reperti simbolo del museo acquese, la coppa sia stata presa in esame per la prima volta solo recentemente, all'interno di un ampio lavoro sulla tecnica del vetro a mosaico in Italia Settentrionale, dopo una prima sintetica scheda nel catalogo del Civico Museo Archeologico. La coppa è attualmente in corso di studio nell'ambito di un più ampio progetto complessivo che riguarda la grande necropoli orientale di *Aquae Statiellae*.

Bibliografia specifica: FACCHINI 2011, Cat. 1, pp. 26, 83; *Museo di Acqui* 2002, p. 69.

G.L.



40. Piattello a nastri policromi

Fine del I secolo a.C. - metà del I secolo d.C.

Probabilmente dal territorio vercellese

Vetro blu, giallo, verde chiaro trasparente; bianco e rosso opaco.

Lavorazione a canne; modellazione con stampo

H. min-max 1,36-1,5 cm; d. min-max 7,92-8,07 cm; s. min-max 0,28-0,42 cm

Vercelli, Museo Leone

Inv. 1367

Piattino di forma lenticolare, concava, senza piede realizzato in vetro mosaico policromo a fondo blu.

L'orlo a cordoncino è definito da un bastoncino blu trasparente con filo bianco ritorto. Sottili bande colorate gialle, rosse e verdi si alternano parallelamente includendo due fasce bianche più larghe a loro volta intervallate da sezioni di canna blu con motivo spirale in bianco. Le bande laterali sono sottili e talvolta i colori si sovrappongono e si mescolano dando vita a nuove variazioni cromatiche.

Nella parte interna del piattino l'alternanza delle canne policrome è percepibile anche al tatto; bollicine sulla superficie interna; la parte esterna risulta invece molto liscia ed uniforme, ma i colori risultano meno brillanti.

L'impiego funzionale di questo genere di manufatti è generalmente riferibile all'ambito cosmetico date le ridotte dimensioni. La forma del piattello lenticolare, di antica origine egiziana, vede una certa diffusione nel territorio piemontese il che supporterebbe l'ipotesi di una produzione nord-italica; piattelli sono attestati anche in Lombardia e in maniera più consistente in area adriatica.

Confronti più o meno puntuali si hanno da Aosta, dalla necropoli di Testona, da Ghedi (BS), da Altino (VE), da Salona (Croazia).

Bibliografia specifica: FACCHINI 2007, cat. n. 102, p. 64; p. 21.

Bibliografia di confronto: FRAMARIN - MOLLO MEZZENA 2007; *Trasparenze imperiali* 1998; FACCHINI 1998a; NEGRO PONZI MANCINI 1988. F.R.



41. Olpe a corpo biconico

30-50 d.C.
Necropoli di Cerrione (BI), tomba 218
Vetro viola trasparente; soffiatura, ansa applicata
D. 12 cm; h. 16 cm
Biella, Museo del Territorio Biellese
Inv. 87834

Per il ricercato vetro viola l'esemplare costituisce un esempio particolare di un tipo di brocca, ascrivibile alla forma Isings 13, caratterizzata da labbro ripiegato, lungo collo cilindrico, ventre biconico con ansa a tre nervature e piede con base concava. Strettamente legate ai modelli ceramici e molto diffuse nel I secolo d.C. le bottiglie a ventre biconico si distinguono per l'accuratezza dell'esecuzione, la colorazione particolare e la sottigliezza del vetro che ne fanno un prodotto di qualità. Il reperto era associato, nella tomba ad incinerazione di *Niger Farsuleius*, capostipite di una numerosa famiglia del biellese romano, a sei balsamari in vetro e a un rasoio in ferro. L'elemento patorio di accompagnamento era una coppa in ceramica comune.

Bibliografia specifica: *Oro, pane, scrittura* 2011, p. 192, 311, n. 3.
A.D.

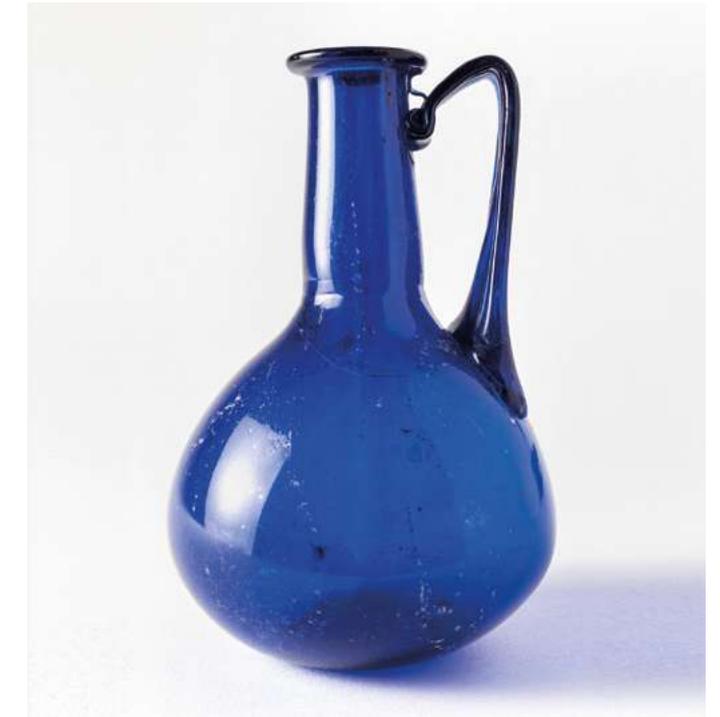


42. Olpe a corpo sferoidale

I secolo d.C.
Borgolavezzaro (NO)
Vetro azzurrino trasparente; soffiatura, ansa applicata
H. 19 cm; d. 16 cm
Novara, Musei Civici
Inv. 1205

Bottiglie di questo tipo, ascrivibili alla forma Isings 52a, tipologicamente vicine a quelle biconiche, si caratterizzano per il ventre soffiato a sfera, talora lievemente schiacciata e con fondo concavo come nell'esemplare da Borgolavezzaro che presenta il labbro ripiegato all'interno piuttosto irregolarmente. Fa parte di oggetti pervenuti in donazione del Museo di Novara, a fine XIX secolo, per cui mancano notizie precise di rinvenimento, ma tutti relativi a contesti funerari.

Bibliografia specifica: *Tra terra e acque* 2004, pp. 200-201, n. 6.
A.D.



43. Olpe a corpo piriforme

70-100 d.C.
Necropoli di Cerrione (BI), tomba 1.5
Vetro blu trasparente; soffiatura, ansa applicata
H. 12,4 cm; d. 8,3 cm
Biella, Museo del Territorio Biellese
Inv. 82156

Anche questa piccola bottiglia destinata al consumo del vino, caratterizzata da un corpo piriforme e ascrivibile al tipo Isings 52c, trova riscontri diretti nelle *olpai* fittili; l'esemplare, raffinato e costoso per la colorazione del vetro, faceva parte di un servizio patorio costituito da una bottiglia più grande anch'essa in vetro blu (Cat. 44) e una coppa a pareti sottili; la tomba, particolarmente raffinata, apparteneva ad un individuo di sesso femminile come mostrano il balsamario a colombina e il braccialetto in ambra.

Bibliografia specifica: *Oro, pane e scrittura* 2011, pp. 193-194, 314, n. 2.
A.D.



44. Olpe a corpo conico

70-100 d.C.
Necropoli di Cerrione (BI), tomba 1.5
Vetro blu trasparente; soffiatura, ansa applicata
H. 20,8 cm; d. 9,8 cm
Biella, Museo del Territorio Biellese
Inv. 82157

Appartenente al ricco corredo femminile di età flavia da cui proviene la precedente olpe **Cat. 43**, questo esemplare, ascrivibile al tipo Isings 55 a, si caratterizza per il labbro lievemente ripiegato all'esterno, ansa bifida e ventre conico su base apoda. Si tratta di una tipologia molto rappresentata nei corredi della Cisalpina occidentale e nel Ticino con massima espansione nella seconda metà del I secolo d.C. La presenza all'interno dello stesso corredo di due bottiglie con la medesima colorazione e raffinata esecuzione dimostra la fabbricazione in un medesimo atelier della Transpadana.

Bibliografia specifica: *Oro, pane e scrittura* 2011, p. 194, 314, n. 3.
A.D.



45. Olpe a corpo conico

I secolo d.C.
Carpignano Sesia (NO)
Vetro azzurrino trasparente; soffiatura, ansa applicata
H. 19 cm; d. 7 cm
Novara, Musei Civici
Inv. 1265

La bottiglia, morfologicamente identica alla precedente, ma meno pregiata per la mancanza di colorazione del vetro, fa parte dei doni dell'avvocato Antonio Rusconi negli anni di formazione delle raccolte archeologiche (1875). Non se ne conosce la provenienza precisa: è probabile che faccia parte di un gruppo di oggetti rinvenuti in un'area destinazione funeraria in località San Michele.

Bibliografia specifica: *Museo Novarese* 1987, p. 154, n. 110; *Tra terra e acque* 2004, p. 234, n. 2.
A.D.



46. Brocchetta decorata a filamenti

60-80 d.C.
Necropoli di Cerrione (BI), tomba 101
Vetro azzurrino trasparente con filamento azzurro opaco; soffiatura, ansa applicata
D. 5,4 cm; H. 16,6 cm
Biella, Museo del Territorio
Inv. 83423

Brocchetta di piccole dimensioni con orlo ripiegato verso l'interno, corto collo e corpo piriforme su piede ad anello; ansa a due costolature ripiegata ad angolo retto a formare una linguetta sopraelevata. Tutta la superficie è decorata da filamenti applicati in vetro azzurro opaco. Seppur avvicinabile alla forma Isings 54, questa brocchetta risulta differente dal panorama noto. Proviene da una sepoltura femminile di età flavia, in cui era associata ad una coppetta in terra sigillata e una collana in ambra.

Bibliografia specifica: *Oro, pane e scrittura* 2011, p. 193, 323, n. 4.
A.D.



47. Bottiglia con decorazione plastica

I-II secolo d.C.

Provenienza sconosciuta

Vetro trasparente azzurro-verde; soffiatura, ansa applicata

H. 9,2 cm; d. 8 cm

Asti, Museo Civico Archeologico

Inv. 615

Bottiglia in vetro trasparente di colore azzurro-verde con orlo ripiegato all'esterno e all'interno e profilo esterno scanalato, breve collo cilindrico con leggera solcatura alla base, corpo piriforme caratterizzato da una lieve solcatura a circa metà del profilo, piede ad anello svasato con fondo convesso. Ansa verticale a bastoncino, impostata superiormente nel punto di attacco tra il collo e l'orlo dove è arricchita da una appendice circolare sormontante; alla base inferiore dell'ansa, impostata sulla spalla, è applicata una decorazione con motivo plastico a cresta.

Il confronto più puntuale con la bottiglia della collezione astigiana si ha con un esemplare del Metropolitan Museum of Art di New York, purtroppo senza dati di provenienza, entrato in Museo nel 1881 come donazione del finanziere Henry Marquand, in precedenza di proprietà di Jules Charvet, tra i principali acquirenti privati dei vetri di Luigi Cesnola. Nella Collezione di Luigi Palma di Cesnola del Museo vi è inoltre un altro esemplare quasi identico, se non per la base apoda, dato come proveniente da una tomba di Idalion, così come un'altra bottiglia, sempre con fondo apoda, è conservata nella collezione Alessandro Palma di Cesnola, donata in anni recenti ai Musei Reali di Torino – Museo di Antichità (inv.n.89250) dall'erede Arturo e per la quale è proposta un'origine cipriota. Esempi simili sono attestati ancora al Metropolitan Museum (Collezione Edward C. Moore), ma anche nei Musei di Cipro, Nicosia e Larnaka. La concentrazione maggiore dei ritrovamenti di questa tipologia di bottiglia sull'isola di Cipro permette di ipotizzare una produzione locale o comunque l'esistenza di officine attive in siti del Mediterraneo orientale che potevano essere gestite anche da artigiani itineranti. L'esistenza di fonderie sull'isola, ipotesi su cui manca una chiara conferma archeologica, è giustificata dal crescente interesse per gli oggetti di vetro che si sviluppò in maniera importante, nell'età romana. La stessa presenza, sporadica, in luoghi anche molto lontani (si conoscono esempi nella necropoli romana di Samotraccia, nella Gallia Belgica ad Amiens, a Zadar in Croazia, dove si pensa però ad una produzione occidentale) porta ad interrogarsi sul contenuto, forse da identificare in preziose essenze profumate.

Bibliografia specifica: LISSIA 1994, p.83-152; BARELLO 2002, p. 24.

Bibliografia di confronto: LIGHTFOOT 2017, p.134, cat.141; p. 17; STERNINI 1998, p.97, V82; VESSBERG 1956, p.201; *Metropolitan Museum of Art New York*, Inv. MMA 81.10.251, MMA 91.1266, MMA 91.1.1321:

<<https://www.metmuseum.org/art/collection>>, consultato il 02/01/2021.

M.M.



48. Anforetta

Seconda metà del I secolo d.C.

Necropoli di Biella, via Cavour, tomba 282

Vetro giallo trasparente; soffiatura, anse applicate

H. 16,9 cm; d. 9,2 cm

Biella, Museo del Territorio

Inv. 52540

Anforetta con imboccatura ampia con labbro ripiegato a cordoncino, corto collo cilindrico e corpo ovoidale con due anse saldate sotto il labbro con una semplice piega e sulla spalla senza prolungamento. L'esemplare dalla necropoli di Biella, associato in un corredo femminile con due fusaiole fittile e una statuette di Minerva in terracotta, si colloca in una produzione ben nota nella Cisalpina, soprattutto in contesti piuttosto ricchi di I secolo d.C.; la raffinata colorazione gialla del vetro distingue questo esemplare da quelli più correnti incolore.

Bibliografia specifica: *Alle origini di Biella* 2000, pp. 97, 282, 1. A.D.



49. Bottiglia esagonale

Primo quarto del II secolo d.C.

Craveggia, necropoli loc. Marlé, tomba 27

Vetro trasparente verde azzurro; soffiatura entro stampo

H. 1,8 cm; d. 3,2 cm; l 6,7 cm

Malesco, Museo Archeologico della Pietra Ollare

Inv. 57041

Bottiglia a collo cilindrico con bordo estroflesso, ansa a due costolature applicata, corpo esagonale, marchio a rosetta a sei petali su fondo. Il tipo, piuttosto raro, trova confronti sia per la forma sia per il motivo impresso sul fondo con esemplari da Aquileia. Nella stessa necropoli di Craveggia il tipo è documentato in un esemplare anche nella tomba 44. Come le più comuni bottiglie a corpo cubico doveva essere utilizzata per il commercio di prodotti liquidi di pregio, vini, *aromata* o *medicamenta*.

Il contesto di ritrovamento è una fossa funeraria ad inumazione di forma rettangolare, con copertura in lastre litiche, perimetro irregolarmente delimitato da grosse pietre a secco e fondo in nuda terra. Gli oggetti di corredo erano concentrati nella parte orientale della sepoltura, in corrispondenza di una lastra di pietra forse destinata a sorreggere parte degli oggetti stessi. Il ricco corredo comprende, accanto al vasellame vitreo, una casseruola in argento, un rasoio, un coltello e un falchetto in ferro, due coppette a pareti sottili, un servizio composto da ben dodici piatti e coppe in terra sigillata nord-italica e tre recipienti in pietra ollare. Per quanto attiene ai recipienti in vetro sono presenti, oltre alla bottiglia in esame, altre due bottiglie e cinque coppe (per una di queste si veda la scheda n. 31).

Bibliografia specifica: *Viridis Lapis* 2012, p. 147; SPAGNOLO GARZOLI 2012, p. 67.

Bibliografia di confronto: CALVI 1968, gruppo D. E.P.E.



50. Bottiglia a ventre prismatico

120-170 d.C.
Necropoli di Cerrione (BI), tomba 198
Vetro trasparente verde azzurro; soffiatura entro stampo, ansa applicata
H. 19,8 cm; l. 8,3 cm
Biella, Museo del Territorio Biellese
Inv. 85842

Bottiglia con labbro irregolare ripiegato verso l'interno, collo cilindrico, alto corpo a sezione quadrata, larga ansa con solcatura centrale, ascrivibile al tipo Isings 50b, presenta il fondo piano con bollo costituito da quattro cerchi in rilievo. Queste bottiglie, ampiamente diffuse in tutto l'impero e la cui forma rende particolarmente adatte a contenere e trasportare alimenti vari, privilegiandone la conservazione, sono frequenti anche nei contesti tombali dove dovevano essere collocate piene. Il bollo, come in questo caso, poteva indicare il produttore, ma più probabilmente riferirsi al contenuto. L'esemplare proviene dal corredo della deposizione in anfora segata di *Rufa Veriounia*, in associazione con un balsamario in vetro, una lucerna *firmalampe* e un anello con gemma in vetro.

Bibliografia specifica: *Oro pane e scrittura* 2011, pp. 194-362, n. 4.
A.D.



51. Bottiglia a ventre prismatico

Seconda metà del I – II secolo d.C.
Fara Novarese (NO)
Vetro trasparente verde azzurro; soffiatura entro stampo, ansa applicata
H. 24,6 cm; l. 9 cm
Novara, Musei Civici
Inv. 1228

La bottiglia, analoga alla precedente **Cat. 50**, da cui si discosta solo per il corpo più allungato, presenta sul fondo tre cerchi concentrici a rilievo. Probabilmente proveniente da un'area funeraria romana nel territorio farese come il bicchiere **Cat. 34**, è legata a rinvenimenti ottocenteschi di cui non si sono conservati documenti.

Bibliografia specifica: *Museo Novarese* 1987, p. 153, n. cat. 107; *Tra terra e acque* 2004, p. 304, n. 2.
A.D.

52. Grossa bottiglia a ventre piriforme

I - metà del II secolo d.C.
San Pietro Mosezzo (NO), fraz. Cesto
Vetro trasparente verde azzurro; soffiatura, ansa applicata
H. 31 cm; d. 26 cm
Novara, Musei Civici
Inv. 1210

Le grandi dimensioni e lo spessore maggiore delle pareti sono gli unici elementi che differenziano questa bottiglia con grande corpo piriforme apodo, labbro ribattuto e ansa costolata applicata, dagli esemplari sottodimensionati ascrivibili alla forma Isings 14, prodotti su larga scala negli ateliers ticinesi per il consumo del vino sulla mensa. Le stesse caratteristiche dimensionali fanno propendere per un uso finalizzato alla conservazione per esemplare di Cesto, giunto nelle Collezioni civiche novaresi tramite donazione (avv. Colombo) insieme ad altri oggetti, due bicchieri in vetro, tre coltelli in ferro e un'anforetta invetriata, evidente testimonianza di un'area a destinazione funeraria presso la roggia Mora.

Bibliografia specifica: *Museo Novarese* 1987, p. 173, n. cat. 165; *Tra terra e acque* 2004, p. 478, n. 3.
A.D.





53. Olla globulare

Prima metà I secolo d.C.
Necropoli di Ghemme (NO)
Vetro trasparente verde azzurro; soffiatura
H. 19,6 cm; d. 19 cm
Novara, Musei Civici
Inv. 1200

L'olla dal corpo ovoidale, orlo ripiegato e schiacciato, fondo apodo (forma Isings 67a) fu rinvenuta verso la fine dell'Ottocento, con modalità sconosciute, presso la roggia Mora e donata nel 1882 al Museo (sig. B. Crespi). Costituiva il cinerario di una tomba e aveva come coperchio una ciotola in vetro capovolta; Parte delle ossa combuste del defunto, ritrovate all'interno, sono tuttora conservate. Il corredo era costituito da un'olpe fittile e un balsamario in vetro. Questo tipo di olla, prodotta a partire dall'età tiberiana, finalizzata alla conservazione e al trasporto di alimenti, veniva spesso riutilizzata come cinerario, uso attestato anche dall'olla da Asti **Cat. 54.**

Bibliografia specifica: ROGATE UGLIETTI 1980, p. 274, tav. 85 a; *Tra terra e acque* 2004, pp. 332-333, n. 21. A.D.



54. Olla con coperchio

I-II secolo d.C.
Provenienza sconosciuta
Vetro verde pallido; soffiatura
Olla: H. 16 cm; d. 18 cm; Coperchio: H. 6,4 cm; d. 13,5 cm
Asti, Museo Civico Archeologico
Inv. 610

Olla (tipo Isings 67a) con orlo estroflesso ripiegato a formare un anello tubolare irregolarmente schiacciato, corpo globulare con spalla notevolmente espansa, fondo apodo a profilo leggermente saliente che tende ad appiattirsi verso il centro. Coperchio (tipo Isings 66b); corpo a disco con orlo verticale tagliato e ripassato alla fiamma, al centro alta presa cilindrica con base svasata terminante con orlo appiattito e ribattuto internamente. L'olla globulare della collezione astigiana appartiene ad una tipologia piuttosto diffusa nei primi due secoli dell'Impero nel mondo romano, prodotta in diverse officine già dall'età tiberiano-claudia e, senza sostanziali cambiamenti, per tutto il II secolo d.C. La forma capiente e il materiale vitreo, garanzia di maggior igiene e migliore conservazione rispetto alla ceramica, fu ampiamente utilizzata per contenere derrate alimentari, come ci confermano le fonti storiche. Il coperchio vitreo in alcuni casi completava l'olla. Nella dispensa il contenitore poteva anche essere chiuso con più pratiche pezze di stoffa fissate sotto l'orlo. Un suo uso secondario, evidente dal dato archeologico, è legato all'ambito funerario; in questo caso l'olla accoglie le ceneri del defunto. Proprio ad Asti si ha un esemplare in un corredo da via Fenoglio dove il cinerario è una grande olla vitrea della stessa tipologia dell'esemplare della collezione.

Bibliografia specifica: LISSIA 1994, p. 95, n. 9.

Bibliografia di confronto: PAOLUCCI 1999, p.102, 63; BARELLO 2002, pp. 28-32. M.M.



55. Bicchiere a calice

Fine del VI-primi decenni del VII secolo d.C.
Necropoli di S. Albano Stura (CN), tomba 591
Vetro azzurro; soffiatura
H. 9,4 cm; d. orlo 8,5 cm
Cuneo, Museo Civico
Inv. 17-299-AL

Bicchiere a calice, in vetro di colore azzurro, su piede a disco. Presenta vasca allungata con orlo arrotondato, lievemente estroflesso, stelo ben definito e piede circolare. Questa tipologia, molto diffusa dalla fine del V secolo fino alla prima età longobarda, trova numerose attestazioni da tombe germaniche perché rimanda alla convivialità e all'ostentazione sociale del banchetto.

Bibliografia specifica: GIOSTRA 2017, scheda di catalogo II. 15, p. 35. S.U.



56. Bicchiere di forma troncoconica

Fine del VI-primi decenni del VII secolo d.C.
Necropoli di S. Albano Stura (CN), tomba 587
Vetro incolore; soffiatura
H. 8 cm; d. ca. 8 cm
Cuneo, Museo Civico
Inv. 17-775-AL

Bicchiere apodo, con parete troncoconica, bordo lievemente arrotolato, in vetro incolore, sottile e trasparente; presenta alcune bolle di soffiatura. Si tratta di una forma meno diffusa rispetto ai calici, prodotta per tutto il corso del V e sino al VII secolo. La cronologia in questo esemplare è determinata dal fatto che la tomba 587 si trova nella parte più antica della necropoli, databile sulla base di altri corredi e del contesto stratigrafico tra la fine del VI secolo e i primi decenni del successivo.

Bibliografia di confronto: STIAFFINI 1985, pp. 674 ss. S.U.



57. Elementi in pasta vitrea colorata decorati con motivo "a piuma"

Prima metà del VII secolo d.C.
Necropoli di S. Albano Stura (CN), tomba 367
Pasta vitrea opacizzata e colorata
L. 2/2,5 cm; d. 0,5/0,8 cm
Cuneo, Museo Civico
Inv. 18.S280-1.171

Sette elementi cilindrici in pasta vitrea opaca di colore rosso con decorazione "a piuma" di colore giallo o bianco. Il motivo "a piuma" si forma tirando con una punta applicazioni superficiali di colore diverso dal corpo.

Bibliografia specifica: MICHELETTO - UGGÈ - FERRERO 2017, pp. 55-56.
Bibliografia di confronto: GIOSTRA 2012, fig. 37, pp. 262-264. S.U.



58. Vaghi di collana

Metà del VII secolo d.C.
Necropoli di S. Albano Stura (CN), tomba 153
Pasta vitrea opacizzata e colorata, pasta vitrea traslucida
H./L. 0,2/1,5 cm; d./l. 0,5/1,8 cm
Cuneo, Museo Civico
Inv. 18.S280-1.490

Oltre 100 vaghi - riconducibili a due collane o ad una sola molto lunga, indossata facendo più giri (il corredo di questa tomba è in corso di studio da parte di C. Giostra-Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) - con forme diverse, di vetro sia opaco che traslucido, monocromo o policromo. Oltre 50 vaghi sono elementi anelliformi, singoli o doppi, in pasta vitrea monocroma gialla; si tratta di tipi già documentati in Pannonia e con ampia diffusione anche Oltralpe. In 3 vaghi di medie dimensioni su fondo rosso sono stati applicati filamenti bianchi e verdi tirati "a piuma"; vi sono 4 perle sferiche scure con costolatura longitudinale continua e una che presenta le stesse costolature ma è realizzata in vetro traslucido giallo. Le forme più comuni sono, come si è detto, anelliformi e sferiche ma vi sono anche esemplari piriformi o tubolari, prodotti per avvolgimento a spirale di vetro traslucido. Assai frequenti in ambito longobardo sono anche i vaghi con filamenti di diverso colore (in questo caso filamenti gialli e bianchi) rispetto alla tonalità di base, applicati a punti in rilievo o mescolati. La cronologia delle suddette tipologie di vaghi converge verso un orizzonte cronologico intorno alla metà del VII secolo d.C.

Bibliografia di confronto: GIOSTRA 2012, fig. 37, pp. 262-263 e ss. S.U.



59. Vaghi di collana e bracciale

Metà circa del VII secolo d.C.
Necropoli di S. Albano Stura (CN), tomba 19
Pasta vitrea opacizzata e colorata, pasta vitrea traslucida, ambra
H./L. 0,1/1,6 cm; d. 0,3/1,1 cm; vago a forma di brocchetta: H. 1,8 cm; d. max. 1,2 cm
Cuneo, Museo Civico
Inv. 17-00124-AL

Oltre 70 vaghi in pasta vitrea di forme e colori diversi - riconducibili verosimilmente, in base alla posizione in cui sono stati trovati, a una collana e a un bracciale (il corredo di questa tomba è in corso di studio da parte di C. Giostra, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) - e un vago in ambra. In varie necropoli longobarde sono attestati elementi sfaccettati in ambra, forati per essere usati come vaghi. Prime analisi gemmologiche condotte sui vaghi in ambra provenienti dal sepolcro longobardo di Trezzo sull'Adda hanno rivelato che si tratta di *rumenite*, proveniente da giacimenti rumeni.

Fra gli elementi più particolari si segnalano: un vago a forma di brocchetta monoansata miniaturistica a fondo scuro, con filamento bianco applicato a zig-zag nel settore centrale; una perla del tipo "a melone"; 8 vaghi cilindrici di colore rosso-bruno, con filamento giallo opaco applicato in modo lineare alle due estremità, lungo il diametro, e a punti rilevati nella fascia mediana. Numerosi sono inoltre gli esemplari tubolari, prodotti da filamento avvolto a spirale, di colore blu, verde o in vetro incolore e gli elementi anelliformi (in pasta vitrea monocroma gialla, singoli o doppi, di colore bianco e verdi).

Bibliografia di confronto: GIOSTRA 2012, fig. 37, pp. 262-263 e ss. S.U.



60. Vaghi di collana

Seconda metà del VII secolo d.C.
Necropoli di S. Albano Stura (CN), tomba 447
Pasta vitrea opacizzata e colorata, pasta vitrea traslucida
H 0,3-1,4 cm
Cuneo, Museo Civico
Inv. 18.S280-1.19

Ventisette vaghi di collana in pasta vitrea incolore, blu traslucido e giallo, bianco e rosso opachi. Prevalgono gli esemplari di forma piriforme e gli anellini in pasta vitrea monocroma gialla.

Bibliografia di confronto: GIOSTRA 2012, fig. 37, pp. 262-263 e ss. S.U.



61. Vaghi di collana

Seconda metà del VII secolo d.C.
Necropoli di S. Albano Stura (CN), tomba 476
Pasta vitrea opacizzata e colorata, pasta vitrea traslucida
H 0,3-2 cm
Cuneo, Museo Civico
Inv. 18.S280-1.24

Cinquantasette vaghi di collana caratterizzati da forme e colori che richiamano gusto e mode del mondo longobardo. Vi sono esemplari di forma piriforme, anellini in pasta vitrea monocroma, esemplari tubolari, prodotti da filamento avvolto a spirale, di colore blu e giallo; in alcuni vaghi si notano i filamenti di diverso colore rispetto alla tonalità di base, applicati in rilievo o mescolati. Caratteristiche sono alcune perle di dimensioni maggiori, di forma parallelepipedo, incolore e con filamento giallo a onde nel senso della lunghezza.

Bibliografia di confronto: GIOSTRA 2012, fig. 37, pp. 262-263 e ss. S.U.

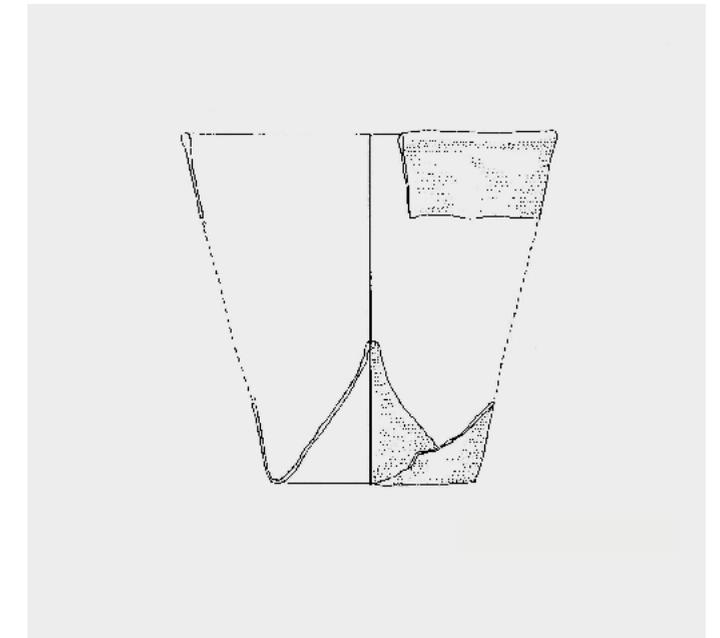


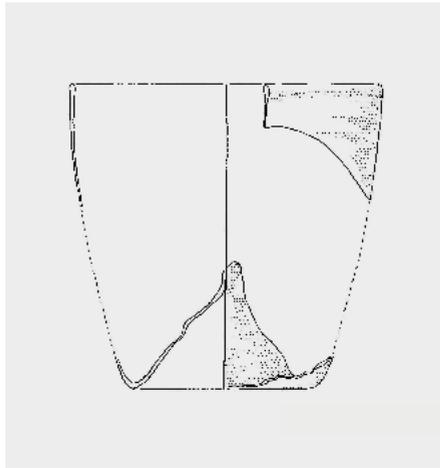
62. Bicchiere non decorato con fondo apodo

XIV-XV secolo
Torino, Palazzo Madama, scavi Alfredo D'Andrade 1884 Castello Porta Fibellona
Vetro giallo chiaro; soffiatura
Frammento di bordo: H. 1,8 cm, d. orlo 7,8 cm, sp. orlo 0,10 cm, sp. parete 0,05 cm
Frammento di fondo: H. 3,0 cm (conoide), d. fondo 4,3 cm, sp. fondo 0,15 cm
Ricostruzione: H. 7,5 cm
Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica
Inv. part. 204

Bicchiere soffiato a canna libera, privo di decorazione, orlo leggermente ingrossato, fondo apodo, conoide rientrante irregolare, segno di distacco del pontello (canna piena in ferro usata nella fase finale della modellatura dell'oggetto vitreo; è applicato sotto il fondo del vaso per agevolarne il distacco), vetro limpido senza fenomeni di degrado microbollicine diffuse.

Bibliografia di confronto: LERMA 2016, p. 116, cat. n. 2 con bibliografia. S.G.L.





63. Bicchiere non decorato con fondo apodo

XIV-XV secolo

Torino, Palazzo Madama, scavi Alfredo D'Andrade 1884 Castello Porta Fibellona

Vetro verde-azzurro; soffiatura

Frammento di bordo: H. 3 cm, d. orlo 8,1 cm, sp. orlo 0,10 cm, sp. parete 0,05 cm.

Frammento di fondo: H. 3,3 cm (conoide), d. fondo 4,9 cm, sp. fondo 0,15 cm.

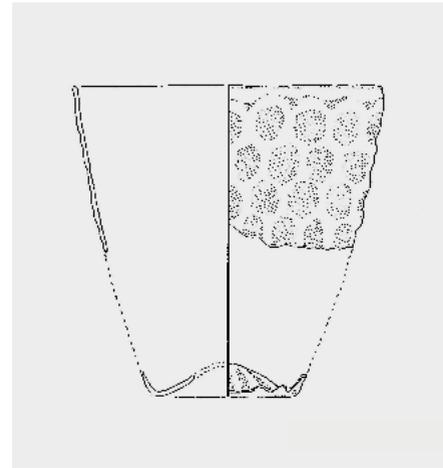
Ricostruzione: H. 8 cm.

Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica

Inv. part. 206

Bicchiere soffiato a canna libera, vetro verde-azzurro, privo di decorazione, orlo leggermente ingrossato, fondo apodo, conoide rientrante irregolare, segno di distacco del pontello, sbavatura di vetro sul fondo, vetro limpido senza fenomeni di degrado, microbollicine e bolle da piccole a grandi diffuse.

Bibliografia di confronto: LERMA 2016, p. 116, cat. n. 2 con bibliografia. S.G.L.



64. Bicchiere decorato con fondo apodo

Metà del XIV-fine del XV secolo

Torino, Palazzo Madama, scavi Alfredo D'Andrade 1884 Castello Porta Fibellona

Vetro verde chiaro; soffiatura entro stampo

Frammento di bordo: H. 3 cm, d. orlo 8,1 cm, sp. orlo 0,10 cm, sp. parete 0,05 cm

Frammento di fondo: H. 3,3 cm (conoide), d. fondo 4,9 cm, sp. fondo 0,15 cm

Ricostruzione: H. 8 cm

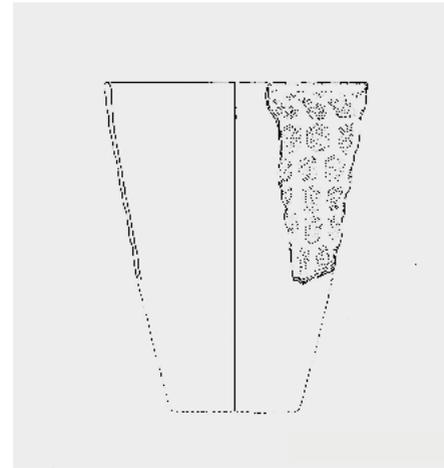
Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica

Inv. part. 184

Bicchiere soffiato entro stampo, decorazione a cerchi irregolari lungo la parete e strette ellissi orizzontali lungo il bordo, a ellissi più grandi lungo il fondo, vetro limpido senza fenomeni di degrado, microbollicine diffuse.

Bibliografia specifica: ZANONE 2013, p. 239, fig. 253, n. 17.

S.G.L.



65. Bicchiere decorato con fondo apodo

Metà del XIV- fine del XV secolo

Torino, Palazzo Madama, scavi Alfredo D'Andrade 1884 Castello Porta Fibellona

Vetro giallo chiaro; soffiatura entro stampo

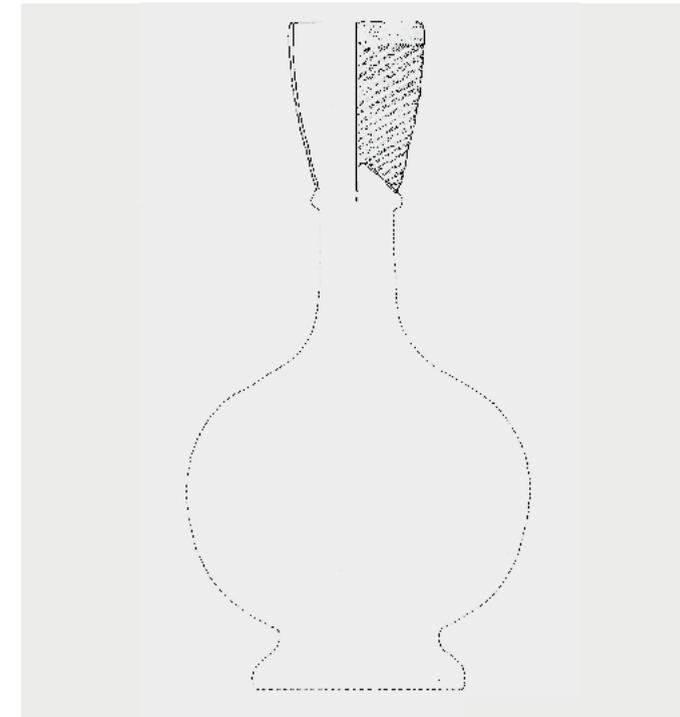
H. 6,5 cm, d. orlo 7,9 cm, sp. orlo 0,18 cm, sp. parete 0,15 cm

Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica

Inv. part. 189

Bicchiere soffiato entro stampo, decorazione a rilievo a esagoni sulla parete e strette ellissi diagonali sul bordo, vetro limpido senza fenomeni di degrado, microbollicine sparse.

Bibliografia specifica: ZANONE 2013, p. 239, fig. 253, n. 17 con bibliografia. S.G.L.



66. Bottiglia decorata con costolature in rilievo

Metà del XIV – fine del XV secolo

Torino, Palazzo Madama, scavi Alfredo D'Andrade 1884 Castello Porta Fibellona

Vetro giallo; soffiatura entro stampo

Frammento di bordo ricomposto da tre frammenti: H. 6,5 cm, d. orlo 5,2 cm, sp. orlo 0,25 cm, sp. parete 0,15 cm. Ricostruzione: H. 25 cm, d. piede 8 cm

Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica

Inv. part. 174

Bottiglia con decorazione rilievo costituita da costolature diagonali, vetro opaco con fenomeni di degrado (iridescenza, patina bruna) rare microbollicine sparse.

Bibliografia di confronto: CORTELAZZO 1991, p. 188, fig. 105, n. 3. S.G.L.



67. Bicchiere decorato con filamenti applicati

XIV-XV secolo

Ivrea, Palazzo Vescovile, scavi 2016

Vetro incolore; soffiatura

Frammento di bordo ricomposto da tre frammenti: H. 6,5 cm, d. orlo 5,2 cm, sp. orlo 0,25 cm, sp. parete 0,15 cm. Ricostruzione: H. 25 cm, d. piede 8 cm

Ivrea, Seminario Vescovile

Inv. 19.S 251 1.002

Bicchiere soffiato a canna libera, decorato con filamenti in vetro blu applicati sull'orlo e sulla parete, vetro senza fenomeni di degrado, rare microbollicine sparse.

Frammento di bordo: H. residua 4,3 cm, d. orlo 7,0 cm, sp. orlo 0,15 cm, sp. parete 0,13 cm.

S.G.L.



68. Bicchiere su piede decorato a smalto

Fine del XV-inizio del XVI secolo
Torino, Palazzo Madama, acquisto da Pietro Accorsi, 1935
Vetro blu; soffiatura
Alt. 15,5 cm, d. orlo 11 cm, d. piede 10,5 cm
Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica
Inv. 0135/VE

Bicchiere su alto piede, coppa soffiata a canna libera decorata con trionfo di Amorini dipinti a smalti policromi delimitato in alto e in basso da una fila di punti bianchi, bordo superiore in oro dorato e graffito puntinato di verde, piede soffiato entro stampo con decorazione costolata e dorata
Il bicchiere trova confronti con esemplari dal Museo nazionale del Bargello di Firenze (decorato con il Trionfo della Giustizia), dal British Museum (uno con motivo del Trionfo di Venere, uno con busti entro medaglioni e uno con motivi vegetali), dal Victoria & Albert Museum di Londra (uno con busti entro medaglioni).

Bibliografia specifica: MALLÉ 1971, pp. 27-28.
S.G.L.



69. Calice su stelo decorato a mascheroni leonini

fine del XVI-inizio del XVII secolo
Torino, Palazzo Madama, acquisto non determinato
Vetro incolore; soffiatura a canna libera e entro stampo
H. 9,7 cm, d. orlo 12 cm
Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'arte Antica
Inv. 0117/VE

Calice soffiato in due bolle; coppa troncoconica con ampio orlo rovesciato, stelo a balaustro realizzato per soffiatura entro stampo con decorazione a baccellature, rosette e festoni e motivo a mascheroni leonini, piede a disco. L'esemplare trova i confronti più stringenti con un calice dal Museo Poldi Pezzoli di Milano e un altro dal Museo Vetrario di Murano.

Bibliografia specifica: BAROVIER MENTASTI - TONINI 2019.
S.G.L.



70. Calice su stelo decorato a mascheroni leonini

Fine del XVI-inizio del XVII secolo
Ivrea, Palazzo Vescovile, scavi 2016
Vetro incolore; soffiatura a canna libera e entro stampo
H. 7,4 cm; d. stelo 2,8 cm
Ivrea, Seminario Vescovile
Inv. 19.S 251 1.006

Calice soffiato in due bolle; coppa non conservata con andamento forse troncoconico, stelo a balaustro realizzato per soffiatura entro stampo con decorazione a baccellature e festoni e motivo a mascheroni leonini, tracce di doratura.

Bibliografia di confronto: BAROVIER MENTASTI - TONINI 2019, pp. 21, 62, fig. 23.
S.G.L.



71. Calice decorato con pastiglie blu applicate

XVI-XVII secolo
Ivrea, Palazzo Vescovile, scavi 2016
Vetro incolore; soffiatura a canna libera e entro stampo
H. 6,2 cm; d. base 4,6 cm
Ivrea, Seminario Vescovile
Inv. 19.S 251 1.003

Calice soffiato in due bolle con coppa frammentaria ad andamento cilindrico decorata con pastiglie applicate in vetro blu, stelo cilindrico con pomello decorato a nervature per soffiatura entro stampo, piede a disco.

Bibliografia specifica: BAROVIER MENTASTI - TONINI 2019.
S.G.L.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE DELLE SCHEDE DI CATALOGO

Alle origini di Biella 2000. *La necropoli romana*, a cura di L. Brecciaroli Taborelli, Torino.

Armille, fibule e castoni 2011. *Armille, fibule e castoni. Ornamenti e gioielli nella provincia di Varese dalla Preistoria al Medioevo*, a cura di Cristina Miedico, Mostra diffusa, 22 Settembre – 30 Ottobre 2011, Civici Musei e Parchi Archeologici di Angera, Arsago Seprio, Castelseprio, Sesto Calende.

BARELLO F. 2002. *Vasi per contenere e versare, vasi per bere*, in *Calices Hastenses. Ceramiche e vetri di età romana e medioevale da scavi archeologici in Asti*, a cura di F. Barello - A. Crosetto, Torino, pp. 23-27.

BAROVIER MENTASTI R. - TIRELLI M. 2010. *Altino. Vetri di laguna*, a cura di R. Barovier Mentasti - M. Tirelli, Venezia.

BAROVIER MENTASTI R. - TONINI C. 2019. *Venetian Renaissance vessels: mould decoration applied bosses*, in *Study Days on Venetian glass: moulding and applying hot glass through the Centuries*, a cura di R. Barovier Mentasti - C. Tonini, Venezia (Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Atti. Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali, 177-II-III, 2018-2019), pp. 1-73.

BIAGGIO SIMONA S. 1991. *I vetri romani provenienti dalle terre dell'attuale Canton Ticino*, Locarno.

BIANCHETTI E. 1895. *I sepolcreti di Ornavasso*, Torino, con ristampa a cura di P. Piana Agostinetti, Roma, 1997.

BRECCIAROLI TABORELLI L. 2011. *Vasellame e contenitori in vetro, in Oro, pane e scrittura. Memorie di una comunità "Inter Vercellas et Eporediam"*, a cura di L. Brecciaroli Taborelli, Roma, pp. 189-204.

BUORA M. 2004. *Vetri Antichi del Museo Archeologico di Udine. I vetri di Aquileia della collezione Toppo e materiali da altre Collezioni e da scavi recenti*, Corpus delle Collezioni del Vetro nel Friuli Venezia Giulia, I, Venezia.

BUTTI RONCHETTI F. 2000. *La necropoli di Airolo Madrano. Una comunità alpina in epoca romana*, Bellinzona.

CALVI M.C. 1968. *I vetri romani del Museo di Aquileia*, Aquileia.

CONTARDI S. 2008. *I vetri in La raccolta archeologica di Augusto Scovazzi. Contributo alla conoscenza dell'antica Aquae Statiellae*, a cura di A. Bacchetta - M. Venturino Gambari, Genova (Aquae Statiellae – Studi di Archeologia, 1), pp. 67-74.

CONTARDI S. 2014. *I vetri tra uso funerario e sfera del quotidiano*, in *Augusta Bagiennorum. Storia e archeologia di una città augustea*, a cura di M.C. Preacco, Beinasco (TO), 2014, pp. 213-219.

CORTELAZZO M. 1991. *I vetri*, in *Montaldo di Mondovì. Un insediamento protostorico. Un castello*, a cura di E. Micheletto - M. Venturino Gambari, Torino (Quaderni della Soprintendenza archeologica del Piemonte. Monografie, 1), pp. 183-190.

CROSETTO A. 2008. *Il settore occidentale della città romana*, in *La raccolta archeologica di Augusto Scovazzi. Contributo alla conoscenza dell'antica Aquae Statiellae*, a cura di A. Bacchetta - M. Venturino Gambari, Genova (Aquae Statiellae – Studi di Archeologia, 1), Genova, pp. 133-145.

DE TOMMASO G. 1990. *Ampullae vitreae. Contenitori in vetro di unguenti e sostanze aromatiche dell'Italia romana (I sec. a.C. – III sec. D.C.)*, Roma.

DIANI M.G. - REBAJOLI F. 2019. *Coppa "tipo Ennione" dal territorio di Vercelli al Museo Leone*, in *Siti produttivi e indicatori di produzione del vetro in Italia dall'antichità all'età contemporanea (Atti delle XIX Giornate Nazionali di Studio sul Vetro, Vercelli, 20-21 maggio 2017)*, a cura di M. Ubaldi - S. Ciappi - F. Rebaoli, Cremona, pp. 151-155.

FACCHINI G.M. 2011. *The Roman Mosaic Glass of Northern Italy: Finds and Distribution*, Milano.

FACCHINI G.M. 1998a. *Vetri romani della prima e media età imperiale*, in *Archeologia in Piemonte. L'età romana*, a cura di L. Mercando, II, Torino, pp. 265-270.

FACCHINI G.M. 1998b. *La circolazione dei vetri romani nel Piemon-*

te antico, in *Il vetro dall'antichità all'età contemporanea: aspetti tecnologici, funzionali e commerciali*, Atti II Giornate Nazionali di Studio sul Vetro AIHV, Milano, 14-15 dicembre 1996, Milano, pp. 25-30.

FACCHINI G.M. 2007. *Ritrovamenti e diffusione dei vetri a mosaico nell'Italia Settentrionale in età romana*, Milano.

FRAMARIN P. - MOLLO MEZZENA R. 2007. *Influenze, forme di contatto e importazioni dall'area produttrice alto adriatica riscontrabili tra i materiali vitrei di Augusta Praetoria*, in *Il vetro nell'Alto Adriatico* (Atti delle IX Giornate Nazionali di Studio, Ferrara, 13-14 dicembre 2003) a cura di D. Ferrari - A.M. Visser Travagli, Bologna, 2007, pp. 19-36.

FROVA A. 1973. *Scavi di Luni I*, Roma.

GABUCCI A. 2000. *Alcune considerazioni sui balsamari e il vasellame in vetro*, in *Alle origini di Biella. La necropoli romana*, a cura di L. Brecciaroli Taborelli, Torino, pp. 93-104

GARBARINO 2008. *I contesti di rinvenimento*, in *La raccolta archeologica di Augusto Scovazzi. Contributo alla conoscenza dell'antica Aquae Statiellae*, a cura di A. Bacchetta- M. Venturino Gambari, Genova (Aquae Statiellae – Studi di Archeologia, 1), Genova, pp. 121-132.

GEBHART H. 1925. *Gemmen und Kammen*, Berlin.

GIOSTRA C. 2012. *Analisi dei corredi e delle offerte. I vaghi di colana*, in *Archeologia medievale a Trezzo sull'Adda. Il sepolcreto longobardo e l'oratorio di San Martino. Le chiese di Santo Stefano e San Michele in Sallianense*, a cura di S. Lusuardi Siena - C. Giostra, Milano (Contributi di Archeologia, 5), pp. 255-274.

GIOSTRA C. 2017. *Scheda di Catalogo II. 15 correlata a Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, Catalogo della mostra, Pavia 1 settembre-3 dicembre 2017, Napoli 15 dicembre 2017 – 26 marzo 2018, San Pietroburgo aprile-luglio 2018, a cura di G. P. Brogiolo - F. Marazzi - C. Giostra, Milano. Disponibile gratuitamente dal link www.museicivici.pavia.it/mostralongobardi/catalogo, a p. 35.

GEBHARD R. 1989. *Pour une nouvelle typologie des bracelets en verre préromains*, in *Le verre préromain en Europe occidentale*, a cura di M. Feugère, Montagnac.

Glass of Sultans 2001. CARBONI S. – WHITEHOUSE D., *Glass of the Sultans*, New York.

GRAUE J. 1974. *Die Gräberfelder von Ornavasso*, Hamburg.

GROSE F.D. 1989. *The Toledo Museum of Art. Early Ancient Glass: Core Formed, Rod-Formed, and Cast Vessels and Objects from the*

Late Bronze Age to the Early Roman Empire, 1600 BC to AD 50, New York.

I Fenici 1989. *I Fenici. Catalogo della mostra tenuta a Venezia, presso Palazzo Grassi, nel 1988*, direzione scientifica di S. Moscati, Milano, 1989.

LERMA S.G. 2016. *I vetri dal sacrarium della Chiesa di S. Barnaba Apostolo a Villata*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 31, pp. 111-124.

Le vie del vetro 1988. AA.VV. 1988, *Le vie del vetro: Egitto e Sudan: convegno-mostra, Pisa, maggio-giugno 1988*, pp. 98-99, 114, n. 19.

LIGHTFOOT CHRISTOPHER S. 2017. *The Cesnola Collection of Cypriot art. Ancient Glass.*, New Haven and London.

LISSIA D. 1994. *Catalogo della collezione dei vetri del Museo di Asti*, in AA.VV., *Museo Archeologico di Asti. La collezione dei vetri*, Torino, pp. 83-152.

LIU R. K. 2014. *Nubian mosaic face beads. The enigma of variations*, in *Ornament Magazine*, 37, 5.2014 pp. 40-45.

LIU R. K. 2017. *Ancient nubian face beads. The problem with the suppositions*, in *Ornament Magazine*, 40, 2.2017, pp. 34-39.

Luxus 2009. *Luxus. Il piacere della vita nella Roma imperiale*, Catalogo della mostra, Torino, Museo di Antichità, 26 settembre 2009-31 gennaio 2010, Roma.

Magiche trasparenze 1999. *I vetri dell'antica Albingaunum*, Catalogo della mostra di Genova, Palazzo Ducale, Sottoporticato, 17 dicembre 1999-15 marzo 2020, a cura di B. Massabò, Milano.

MALLÉ L. 1971. *Museo civico di Torino. Vetri-Vetrare-Giade, Cristalli di rocca e Pietre dure*, Torino.

MARTIN T. 1977. *Vases sigillés de Montans imitant del formes en verre?*, in *Gallia* 35, pp. 249-257.

MERCANDO L. 2001. *Testimonianze figurative e di pregio da Augusta Bagiennorum*, in *I primi mille anni di Augusta Bagiennorum, Atti del Convegno, Bene Vagienna, 2 settembre 2000*, a cura di R. Comba, Cuneo 2001, p. 55-66.

MICHELETTO E. - UGGÈ S. - FERRERO L. 2017. *Tesori archeologici lungo la nuova autostrada Asti-Cuneo: la scoperta, le indagini, i restauri*, in *L'archeologia si fa strada. Scavi, scoperte e tesori lungo le vie d'Italia*, Soveria Mannelli (I percorsi dell'Archeologia, 1), pp. 35-61.

MORO L. 2001. *Terzo in età romana*, in *Terzo Millenium*, Acqui Terme, pp. 5-11.

Museo di Acqui 2002. *Museo Archeologico di Acqui Terme. La città*, a cura di E. Zanda, Alessandria.

Museo Novarese 1987. *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, a cura di M. L. Tomea Gavazzoli, Novara.

Museo del Paesaggio 2019. *Sezione Archeologica "Enrico Bianchetti" del Museo del Paesaggio*, a cura di P. Piana Agostinetti, Verbania.

NEGRO PONZI MANCINI M.M. 1988. *Un vetro policromo romano dalla necropoli di Testona*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 8, 1988, pp. 65-84.

OLIVER A. 1984. *Early Roman Faceted Glass*, in *JGS* 26, 1984, pp. 35-58

Oro, pane e scrittura 2011. *Oro, pane e scrittura. Memorie di una comunità "inter Vercellas et Eporediam"*, a cura di L. Brecciaroli Taborelli, Roma.

PAGE J. A. 2006. *The Art of Glass: Toledo Museum of Art*, Toledo, Ohio.

PAOLUCCI F. 1999. *Il vasellame da mensa e da dispensa*, in *Magiche trasparenze. I vetri dell'antica Albingaunum*, Milano, pp. 55-114.

PIANA AGOSTINETTI P. 1972. *Documenti per la protostoria della Val d'Ossola*, Milano.

PREACCO M.C. 2014. *La città e i suoi monumenti alla luce delle recenti indagini archeologiche*, in *Augusta Bagiennorum. Storia e archeologia di una città augustea*, a cura di M.C. Preacco, Beinasco (TO), pp. 99-121.

RATTO S. 2014. *Gemme incise e intagli in pietra dura*, in *Augusta Bagiennorum. Storia e archeologia di una città augustea*, a cura di M.C. Preacco, Beinasco (TO), pp. 237-240.

Registri illustrati 1999. BIANCHETTI E., *Registri illustrati*, in *I sepolcreti di Ornavasso. Cento anni di studi*, a cura di P. Piana Agostinetti, vol. IV, Roma.

ROGATE UGLIETTI M.C. 1980. *Due corredi funerari di età romana da Ghemme*, in *Studi di Archeologia dedicati a Piero Barocelli*, Torino, pp. 273-280.

SPAGNOLO GARZOLI G. 1999. *Corredo di tomba a inumazione da S. Bernardo di Ornavasso (VB)*, in *Ori delle Alpi* a cura di L. Endrizzi e F. Marzatico, Trento, p. 345.

SPAGNOLO GARZOLI G. 2012. *I vetri: forme e funzioni*, in *Viridis Lapis* 2012, pp. 52-68.

STERNINI M. 1998. *La collezione di antichità di Alessandro Palma di Cesnola*, Modugno (BA).

STIAFFINI D. 1985. *Contributo ad una prima sistemazione tipologica dei materiali vitrei altomedievali*, in *Archeologia Medievale*, XII, pp. 667-688.

TABORELLI L. 2004. *Nel vetro, non per caso. I vasi di vetro come contenitori-imballaggi: una creazione che ci accompagna dall'Antichità*, Parma.

Trasparenze imperiali 1998. *Trasparenze imperiali. Vetri romani dalla Croazia* (Catalogo della Mostra, Venezia, 3 dicembre 1998 – 21 febbraio 1999), a cura di C. Strinati - C. Alfano, Milano.

Tra terra e acque 2004. *Tra terra e acque. Carta archeologica della Provincia di Novara*, a cura di G. Spagnolo Garzoli e F. M. Gambari, Torino.

UBOLDI M. 1991. *Vetri*, in *Scavi MM3. Ricerche di archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della metropolitana. 1982-1990*, a cura di D. Caporusso, Milano, pp. 39-50.

ULRICH-BANSA O. 1957. *Monete rinvenute nella necropoli di Ornavasso (I denari della Repubblica Romana nelle tombe di San Bernardo)*, in *Rivista italiana di Numismatica*, pp. 6-69 ristampato in *I Sepolcreti di Ornavasso. Cento anni di studi*, a cura di P. Piana Agostinetti, vol. IV, Roma, 1999, pp. 331-349.

VESSBERG O. 1956. *The Hellenistic and Roman Periods in Cyprus*, in *The Swedish Cyprus Expedition*, IV, Stockholm.

Vetri antichi Aquileia 2008. *Vetri antichi del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia. Ornamenti e oggettistica e vetro pre- e post-romano*, a cura di L. Mandruzzato, Corpus delle Collezioni del Vetro in Friuli-Venezia-Giulia, 4, Venezia.

Viridis Lapis 2012. *Viridis Lapis La necropoli di Craveggia e la pietra ollare in Valle Vigezzo*, a cura di G. Spagnolo Garzoli, Parco Nazionale Val Grande, Vogogna (VCO).

ZANONE A. 2013. *I vetri*, in *La cattedrale di Alba. Archeologia di un cantiere*, a cura di E. Micheletto, Borgo San Lorenzo (Archeologia Piemonte, 1) pp. 237-252.

ZEPEZAUER A.M. 1989. *Perles à decor oculé spiralé de La Tène moyenne et finale*, in *Le verre préromain en Europe occidentale*, a cura di M. Feugère, Montagnac.



Il vetro dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi

Paola Mantovani, Alessia Porpiglia*

Seconda metà dell'Ottocento. Dalla crisi alla ricerca

Nel 1797, con la caduta della Repubblica di San Marco, Venezia conosce una grave crisi industriale. Nel 1806 i decreti napoleonici sanciscono l'abolizione delle corporazioni artigianali e le fornaci subiscono la concorrenza di produttori esteri.

Dopo la caduta di Napoleone, con l'affermarsi dello stile *Biedermeier*, trionfa sul mercato la produzione vetraria boema.

A Venezia le vetrerie versano in condizioni critiche e non sono in grado di affrontare innovazioni tecniche. La dominazione austriaca sul Veneto scoraggia l'industria locale, mirando a riversarvi i prodotti di paesi tradizionalmente legati alla dinastia degli Asburgo, come la Boemia e la Slesia nel settore vetrario.

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, l'artigianato veneziano e in particolare il settore del vetro versa in un ristagno economico e artistico con una stasi sia a livello tecnico che estetico.

All'inizio dell'Ottocento si assiste allo sviluppo di produzioni industriali, che in questo settore non vanno intese come una produzione meccanizzata, quanto piuttosto la produzione, sempre manuale, di vetri di uso comune. A Murano una sola azienda milanese, la *Fratelli Marietti*, avvia nel 1826 una produzione seriale del vetro. In questo periodo molte vetrerie muranesi cessano quasi del tutto la produzione di vetri artistici e soffiati, mentre prosegue e prospera la produzione di perle e conterie destinate all'esportazione nei paesi coloniali.

Qualche anno dopo inizia una ripresa motivata dal fatto che nel mercato internazionale si sviluppa una domanda di vetri antichi tale da spingere alcune vetrerie a produrre imitazioni, fornendo così lo stimolo per recuperare tecniche e lavorazioni del passato.

Dopo la liberazione di Venezia nel 1866, la città è riassegnata al Regno d'Italia e l'artigianato del vetro di Murano gradualmente si riprende. Sono avviate numerose nuove vetrerie, che in pochi anni ottengono riconoscimento a livello internazionale e che producono in diversi settori, dal mosaico alle piastre vitree, dal soffiato alle conterie.

I maestri e gli imprenditori muranesi avviano ricerche e sperimentazioni, tentando di recuperare le tecniche e i segreti che avevano permesso nell'antichità la realizzazione di veri capolavori.

Lorenzo Radi (1803-1874) diventa famoso per i suoi vetri in calcedonio e Vincenzo Moretti (1835-1901) per la riscoperta della tecnica delle murrine romane.

Il lavoro di Vincenzo Moretti è legato principalmente alla ricerca per riprodurre fedelmente antichi esemplari di vetri murrini di epoca alessandrina e romana. Il recupero di questa arte antica si deve soprattutto ad Antonio Salviati, presso il cui stabilimento operava anche il Moretti. L'imitazione di questa tecnica avviene principalmente grazie allo studio, da parte dei maestri vetrai, dei vetri antichi del museo di Brescia e di opere, comprendenti frammenti di vetro-mosaico, donate al Museo di Murano nel 1873 dal collezionista di antichità e gioielliere romano Augusto Castellani.

Anche la lavorazione a filigrana viene riutilizzata, prima da Domenico Bussolin (1805-1886) e poi da Pietro Bigaglia (1786-1876).

Un altro protagonista della rinascita del vetro è Giuseppe Barovier (1853-1942), appartenente a una delle più antiche e rinomate famiglie muranesi che operano nel settore del vetro. Le sue competenze spaziano dai soffiati alle murrine e alle avventurine. Giuseppe, figlio di Antonio, maestro vetraio, e nipote del più noto Giovanni, inizia a lavorare il vetro in giovanissima età presso la ditta *CVM Compagnia Venezia Murano*, assieme ad Antonio Salviati. Quando Salviati lascia la *CVM* per fondare la *Salviati dott. Antonio*, Giuseppe, assieme al padre, allo zio Giovanni e ai fratelli, lo segue, diventando, in seguito, nel 1883, titolare dell'azienda.

La passione e la padronanza della materia vitrea, lo ispirano anche a creare una collezione di vetri artistici in miniatura. Questa singolare collezione attraverso le forme, i colori e le diverse tecniche utilizzate per realizzare ogni singolo pezzo, racconta una pagina fondamentale della storia del vetro di Murano.

Le informazioni per la stesura del testo e delle schede del vetro nella seconda metà dell'Ottocento sono principalmente di Rosa Barovier Mentasti a cui va un sentito ringraziamento.

* Museo Civico P.A. Garda



Vincenzo Moretti

Vasetto

Ultimo quarto XIX secolo circa
19 x diametro 9,5 cm.

Vetro calcedonio, con piede applicato. Bordo del piede ripiegato.
Realizzato da Compagnia di Venezia e Murano
Venezia, collezione privata

Il modello venne probabilmente messo in produzione tra il 1866 ed il 1877 dalla vetreria *Salviati & C. - Compagnia di Venezia e Murano*. Quando il fondatore Antonio Salviati lasciò la *Compagnia* e fondò la vetreria *Salviati dott. Antonio*, ambedue le ditte mantennero i modelli creati in precedenza per poi svilupparne di nuovi. Antonio Salviati, vicentino, fece una donazione al Museo Civico di Palazzo Chiericati di Vicenza di una piccola collezione di vetri (*Suggestioni* 2002, pp. 130-131), nella quale è compreso tale modello in calcedonio ma questo esemplare fu prodotto dalla Compagnia perché di essa rimase dipendente Vincenzo Moretti. Il vasetto è realizzato in vetro calcedonio, un vetro opaco variegato, rosso in trasparenza, con venature policrome, a imitazione di pietre semipreziose come l'agata zonata, variante del calcedonio naturale.

Nelle ricette antiche per realizzare questo tipo di vetro si inizia da una fusione di cristallo, ottenuta anche con rottami, cui si aggiungono eventualmente dell'opacizzante (calce di piombo e stagno) e sali d'argento ed altri ossidi metallici coloranti. È importante che il fuoco sia tenuto basso e che i colori ottenuti non si mescolino del tutto, al fine di ottenere le venature. La difficoltà, anche disponendo di una ricetta, consiste nelle dosi, nei tempi e nei livelli di calore.

I più antichi esemplari conosciuti di questo vetro opaco variegato risalgono all'epoca romana e furono realizzati ad Alessandria: assomigliano ai vetri calcedonio ma tecnicamente non lo sono infatti si ottenevano mescolando pezzi di vetro di altro colore o con una variante della murrina. La prima citazione conosciuta del vetro calcedonio risale al 1460. Questo tipo di vetro ebbe fortune alterne anche in relazione al fatto che più volte la formula per la sua produzione venne persa e poi recuperata: ebbe fortuna tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo e nel periodo barocco.
R.B.M. – P.M.



Giuseppe Barovier

Anforetta

1880-1900
7,3 x diametro 3,7 cm

Vetro corinto (imitante il vasellame in bronzo di scavo), di vetro nero con macchie di vetro verde, azzurro e oro.
Anse applicate e piede ad anello applicato.
Venezia, collezione privata

Questa anforetta è in vetro corinto, detto così perché imitava la corrosione dei bronzi di scavo. È una pasta opaca, screziata su un fondo scuro in oro o argento e verde, con cui venivano realizzati oggetti ispirati dalle forme della ceramica greca. Il vetro corinto è stato utilizzato da Lorenzo Radi figlio, ma anche da Giuseppe Barovier, come in questo caso. In vetro Corinto dovevano essere alcuni oggetti di cui ci sono pervenuti i disegni della ditta *Salviati dott. Antonio*. Anche la ditta *Francesco Ferro & Figlio* produceva vasi dai profili che ripetevano le forme dei vasi egiziani, etruschi e greco-romani con polvere d'oro o d'argento che orna la superficie.

Bibliografia specifica: BAROVIER MENTASTI 1992, p. 14, fig. 3; *Suggestioni, colori e fantasia* 2002, pp. 46-47.

Bibliografia di confronto: Pastres 2014..
R.B.M. – P.M.



Ciotola

4,1 x diametro 12,4 cm.

Vetro murrino a canne incrociate di vetro opaco marrone, giallo, verde, rosso, acquamarina. Bordo profilato da una canna ritorta di cristallo e lattimo. Venezia, collezione privata

Modello di imitazione archeologica che, a differenza dei modelli romani e delle copie eseguite a Murano dalla *Compagnia di Venezia e Murano*, è soffiato, quindi molto sottile, perché la piastra di mosaico fuso è stata raccolta con la canna da soffio e poi modellata.

Bibliografia specifica: *Mille anni di arte del vetro a Venezia* 1982, pp. 228-229, n. 429; DORIGATO 1992, pp. 97-99, n. 131; *Suggestioni, colori e fantasie* 2002, pp. 58-59; *The magnificent Barovier family* 2018, p. 48, n. 35. R.B.M.



Giuseppe Barovier

Anforetta

1880-1900

11,4 x 16 cm.

Vetro nero (a riflessi violacei perché ottenuta con biossido di manganese) fortemente iridata della serie metalliforme. Corpo e collo decorato da lievi nervature ottenute con la soffiatura a stampo. Anse con presa superiore ad orecchietta. Liberamente ispirata a vetri archeologici. Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: *Mille anni di arte del vetro a Venezia* 1982, p. 230, n. 436; BAROVIER MENTASTI 1992, p. 16, fig. 5; *The magnificent Barovier family* 2018, p. 69, n. 34. R.B.M.



Giuseppe Barovier

Caraffina

1880-1900

19,4 x diam. 7 cm.

Vetro acquamarina trasparente decorato con piccole macchie di avventurina. Piede applicato con bordo ripiegato. Ispirato alla forma della *inghistera* medievale e rinascimentale. Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: *Suggestioni, colori e fantasie* 2002, pp. 96-97. R.B.M.



Giuseppe Barovier

Galera

1880-1900

22 x 16 cm.

Galera vitrea di cristallo con dettagli di vetro rosso rubino trasparente.
Venezia, collezione privata

Copia in miniatura di modello veneziano rinascimentale. Già nella prima metà del Cinquecento, diverse fonti documentarie parlano di navi e galere con alberi, vele, gomene, paranchi, prora, poppa, castello di prua, ancore, lungo scafo, tutte fatte di cristallo. La galera riprodotta è composta da un corpo allungato, panciuto e più stretto nella parte alta, con un filo rosso rubino applicato sul bordo. Nella parte anteriore si trova il semplice beccuccio, mentre dalla parte opposta, possiamo notare l'elaborato manico, terminante con un ampio riccio, sormontato da un pomolo, a imitazione probabilmente di una lanterna. Dal lato di poppa la parte alta della navicella ha una forma squadrata con due angoli retti. Sul bordo, dal lato di poppa, sono applicati quattro ordini di fili zigzag, a imitazione delle sartie, terminanti con due fili ripiegati in senso ortogonale che sostengono un serpente *rigadin* ritorto avvolto da un filo a spirale con le fauci a becco spalancate e occhi creati con un piccolo puntino nero. A prua, una versione ridotta delle sartie.

Bibliografia specifica: MARANDEL 1981, p. 15; *The magnificent Barovier family* 2018, p. 63, n. 37.
R.B.M. – P.M.

Giuseppe Barovier

Vasetto

1880-1900

19,9 x 9 cm

Vetro *girasol* (leggermente opalescente) con dettagli di vetro acquamarina trasparente (profili dei bordi, fragole applicate, filamenti a *morise* sulle tre anse). Dalla parte superiore del corpo partono nove beccucci a nervature.

Venezia, collezione privata

Ispirato a un vaso da fiori veneziano, con tre beccucci, della fine del XVI secolo- inizio XVII secolo. Il vetro *girasol* era stato inventato alla fine XVII secolo e derivava il nome dalla pietra *girasol*, o pietra di luna.

Bibliografia specifica: *Mille anni di arte del vetro a Venezia* 1982, p. 222, n. 409; *Suggestioni, colori e fantasie* 2002, pp. 138-139.

R.B.M. – P.M.





Giuseppe Barovier
Anforetta
1880-1900
13,5 x diametro 8 cm
Vetro acquamarina trasparente a nervature diagonali (*rigadin retorto*).
Sei filamenti di cristallo applicati verticalmente al corpo e pizzicati a *morise*.
Ispirato a un modello olandese o fiammingo del secolo XVII-XVIII.
Anse decorate da un filo di cristallo pizzicato a *morise*.
Venezia, collezione privata
R.B.M.



Giuseppe Barovier
Urna
1880-1900
19,6 (con coperchio) x 12,5 cm

Vetro paglierino con due anse a ricciolo e due beccucci, tutti a nervature.
Fragole applicate di vetro paglierino con goccia di vetro acquamarina opaco al centro.
Stelo a nodo decorato da nervature e piede con bordo ripiegato.
Coperchio decorato da fitte fragole di vetro paglierino con goccia centrale di vetro acquamarina opaco.
Venezia, collezione privata
R.B.M.



Giuseppe Barovier
Piattino a reticello
1880-1900
9,5 cm diam.
Piattino a reticello con canne di lattimo, vetro rosa opaco e avventurina.
Venezia, collezione privata

Il piattino è stato realizzato con la tecnica definita reticello, una variante della filigrana. Con la canna in filigrana si formano due file, di canne sovrapposte e incrociate che, fuse assieme, hanno una particolarità peculiare: nelle intersezioni delle canne una piccola bolla d'aria rimane imprigionata ed appare al centro dei fili della filigrana, dandole un senso di leggerezza.

Bibliografia di confronto: *Mille anni di arte del vetro a Venezia* 1982; BAROVIER MENTASTI 1992; DORIGATO 1992; *Suggestioni, colori e fantasie* 2002; *The magnificent Barovier family* 2018.
R.B.M. – P.M.



Giuseppe Barovier

Anforetta

1880-1900

13,2 x 7,5 cm

Cristallo decorato da una fascia a spiare di vetro ametista e da canne verticali di lattimo e avventurina. Due serpenti laterali applicati di avventurina. Stelo a nodo decorato da un filo di vetro acquamarina e da due fiori di vetro rosso rubino con foglia verde. Base a nervature con bordo ripiegato.

Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: BAROVIER MENTASTI 1992, p. 14, fig. 3; DORIGATO 1992, p. 100, n. 136; *The magnificent Barovier family* 2018, p. 59, n. 44. R.B.M.

Giuseppe Barovier

Calice

1880-1900

17,4 x 6,5 cm

Coppa e piede di vetro lattimo incamiciato di vetro rosso rubino trasparente.

La coppa è decorata a nervature a *meza stampaura*.

Il bordo del piede è ripiegato.

Lo stelo è formato da un drago di vetro *girasol* (opalescente) che afferra un serpente di avventurina.

Venezia, collezione privata

Tra gli animali modellati a caldo e applicati ai soffiati come decorazioni i dragoni godono di eccezionale favore tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX.

Bibliografia specifica: BAROVIER MENTASTI 1992, p. 15, fig. 4; DORIGATO 1992, p. 100, n. 135. R.B.M. – P.M.





Piccolo calice

Ultimo quarto XIX secolo circa
10 x diametro 6,6 cm.

Vetro rosso rubino trasparente rifinito al bordo della coppa e del piede con un filo di avventurina.

Lo stelo è formato da un serpente di avventurina.

Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: *Mille anni di arte del vetro a Venezia* 1982, p. 222, n. 464; *BAROVIER MENTASTI* 1992, p. 15, fig. 4; *DORIGATO* 1992, pp. 99-101, n. 134; *The magnificent Barovier family* 2018, p. 58, n. 43.

R.B.M.



Giuseppe Barovier

Calice

1880-1900

12,7 x diametro 11,5 cm

Cristallo con coppa decorata da un sottilissimo filo di cristallo applicato a spirale.

Stelo costituito da una parte superiore massiccia con due nodi a nervature e parte inferiore soffiata.

Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: *Suggestioni, colori e fantasie* 2002, pp. 120-121; *The magnificent Barovier family* 2018, p. 65, n. 38.

R.B.M.



Giuseppe Barovier

Calice

1880-1900

23,5 x diametro 7,5 cm.

Calice di cristallo molto elaborato con stelo a rosone. Al centro del rosone un fiore di vetro rosa con bottone giallo, incorniciato da canne ritorte di avventurina, lattimo e cristallo, decorate da creste di cristallo. La parte inferiore dello stelo è costituita da un elemento soffiato con decoro a losanghe a rilievo (*balloton*), ottenute a stampo. Piede applicato di cristallo.

Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: *Suggestioni, colori e fantasie* 2002, pp. 154-155; *The magnificent Barovier family* 2018, p. 38, n. 40.

R.B.M.



Giuseppe Barovier

Calice

1880-1900

12 x diametro 6,2 cm.

Calice di cristallo con coppa polilobata. Stelo modulato a sferette sovrapposte decorate da sottili nervature.

Allo stelo sono applicate ansette di vetro acquamarina con filamenti di cristallo pizzicati a *morise*.

Venezia, collezione privata

R.B.M.



Giuseppe Barovier

Calice

1880-1900

11,2 x diametro 5 cm

Calice di cristallo. Parte superiore dello stelo di vetro acquamarina con fiore applicato di vetro arancio e foglie verdi.

Parte inferiore dello stelo a nodo soffiato con applicazioni di avventurina e di vetro blu.

Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: *The magnificent Barovier family* 2018, p. 38, n. 41.

R.B.M.

Giuseppe Barovier

Calice

1880-1900

14 x diametro 7,5 cm

Calice con coppa di cristalli a fasce colorate diagonali interne, strato intermedio di foglia d'argento, strato di fili di lattimo incrociati all'esterno. Stelo di vetro soffiato acquamarina con protomi leonine a rilievo. Piede di vetro acquamarina con bordo ripiegato.

Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: *Suggestioni, colori e fantasie* 2002, pp. 118 -119; *The magnificent Barovier family* 2018, p. 60, n. 39.

R.B.M.





Giuseppe Barovier

Brocchetta

1880-1900

16,5 x 6,5 cm

Brocchetta di cristallo con il piede anulare ottenuto ripiegando il fondo del corpo (*siambola cavada*). Ansa ornata da un filamento di vetro ambra pizzicato a *morise*. Alla base dell'ansa medaglione con protome leonina a rilievo (*pronto*).

Venezia, collezione privata

R.B.M.



Giuseppe Barovier

Brocchetta "all'antica"

1880-1900

18,6 x 5 cm

Brocchetta di cristallo decorato da piccole schegge (*granzioli*) di vetro acquamarina opaco.

Stelo di cristallo, a rocchetto. Piede con bordo ripiegato.

Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: *Mille anni di arte del vetro a Venezia* 1982, p. 239, n. 460; DORIGATO 1992, pp. 98, 101, n. 133; *The magnificent Barovier family* 2018, p. 66, n. 36.

R.B.M.



Giuseppe Barovier

Coppetta e brocchetta

1880-1900

9 (con coperchio) x diametro 8,5 cm

6,5 x 4,5 cm

Coppetta di vetro *girasol* (opalescente) a nervature ottenute a stampo con piede applicato a bordo ripiegato. Coperchio di vetro *girasol* a nervature con presa di vetro massiccio a nervature.

Brocchetta di vetro *girasol* (opalescente) decorata con motivo a losanghe a rilievo (*balloton*) ottenute con la soffiatura a stampo.

Ansa applicata a nervature.

Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: *Mille anni di arte del vetro a Venezia* 1982, p. 242, n. 466; *The magnificent Barovier family* 2018, p. 70, n. 45.

R.B.M.



Giuseppe Barovier
Ciotola e calice in miniatura

1880-1900

3,2 x diametro 5,5 cm

7 x diametro 3,6 cm

Ciotola in miniatura in cristallo con piede ricavato ripiegando il fondo del corpo (*siambola cavada*) e con otto fragole di vetro verde applicate.

Calice in miniatura di cristallo con stelo a nervature diagonali (*rigadin retorto*) e piede applicato. Bordo della coppa e del piede profilato di vetro verde. Coppa decorata da otto gocce applicate di vetro verde.

Venezia, collezione privata
 R.B.M.



Giuseppe Barovier
Bicchieri e bottiglietta in miniatura

1880-1900

3,9 x diametro 3,4 cm

9 ca. x diametro 5,2 cm ca.

Bicchieri in miniatura di cristallo decorato da due filamenti pizzicati e da due serie di gocce di vetro acquamarina. Bottiglietta di cristallo decorata da due filamenti pizzicati e da due serie di gocce di vetro acquamarina. Bocca con beccuccio profilato di vetro acquamarina.

Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: *Suggestioni, colori e fantasie* 2002, pp. 184-185.
 R.B.M.

Giuseppe Barovier
Épergne in miniatura

1880-1900

4,6 x diametro 5,2 cm

Cristallo decorato da schegge di vetro acquamarina opaco; un vasetto polilobato è saldato all'interno di una ciotola polilobata. Venezia, collezione privata

Bibliografia specifica: *Mille anni di arte del vetro a Venezia* 1982, pp. 238 - 239, n. 459.
 R.B.M.





La rinascita del vetro

“Murano aveva vissuto un’epoca felice di rinascita economica nella seconda metà dell’Ottocento, quando vi era stata una splendida fioritura tecnico artistica che aveva coinvolto maestri vetrai e tecnici addetti alla vetreria. Ingannate dal loro stesso successo e influenzate dalla stretta dipendenza nei confronti del destino turistico di Venezia (i vetri muranesi erano quasi esclusivamente destinati ai negozi e agli “stabilimenti artistici”, grandi magazzini di lusso di specialità veneziane per turisti), le industrie muranesi avevano continuato nel XX secolo inoltrato a produrre esclusivamente soffiati di stile antico per poi constatare la freddezza del mercato nei loro confronti.” Con questa lucida analisi Rosa Barovier Mentasti ha illustrato la produzione del vetro tra la seconda metà dell’Ottocento e l’inizio del Novecento.

In questo panorama, alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, il movimento di Ca’ Pesaro porta una ventata di innovazione e i vetrai che vi aderiscono iniziano a produrre, attraverso le tecniche delle murrine, vetri vicini al gusto della Secessione, il movimento culturale che sancisce il distacco dal conservatorismo del tempo.

La Prima Guerra Mondiale segna un nuovo momento di stasi, di sospensione. Al termine degli eventi bellici, riprende l’attività anche nel settore vetrario. Nell’autunno del 1921 l’antiquario veneziano Giacomo Cappellin (1887-1959) e l’avvocato milanese Paolo Venini (1895-1959) con altri soci fondano la società *Vetri Soffiati Muranesi Cappellin Venini & C.* che produce con la direzione artistica affidata a Vittorio Zecchin vetri soffiati lineari, eleganti, essenziali dalle tenui monocromie. Marino Barovier evidenzia che i manufatti della V.S.M. si distinguono dalle coeve produzioni muranesi che erano rimaste ancorate a eccessivi e superflui virtuosismi tardottocenteschi “per l’eleganza della linea e la raffinata semplicità del disegno che li rendevano nettamente distinguibili dalla produzione corrente [...] Coppe e vasi di grande rigore, a volte dotati di basi piatte talvolta segnati da pieghe o strozzature sul corpo o sul collo, a volte arricchiti da anse più o meno accentuate, andarono a costituire un vasto repertorio destinato a una clientela altoborghese [...] Per questi vetri Zecchin scelse colorazioni ora delicate, ora intense giocate variando le tonalità del verde, del giallo, del blu e dell’ametista, frutto della notevole perizia del maestro Patàre.

Alla straordinaria qualità cromatica dei manufatti contribuivano inoltre i riflessi iridescenti che si ottenevano esponendo l’oggetto ancora caldo a vapori di stagno o di titanio.”

La V.S.M. si impone subito sul mercato ed è una delle poche aziende scelte per rappresentare l’Italia all’*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Moderns* a Parigi nel 1925. Il 1925 è l’anno che segna il successo a livello internazionale ma anche l’abbandono di Cappellin per dissapori e la fondazione di una nuova impresa la *Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C.*

Venini fonda una nuova ditta, la vetreria *Vetri Soffiati Muranesi Venini & C.* e ne affida la direzione artistica allo scultore Napoleone Martinuzzi, che caratterizza la produzione di oggetti in vetro con uno stile Novecento più vigoroso e plastico.

La mostra di Arti Decorative di Monza del 1927 in Italia segna un momento di passaggio tra il passato rappresentato dall’Art Dèco e il nuovo stile Novecento.

Carlo Scarpa, successo a Vittorio Zecchin nella direzione artistica della *Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C.*, interpreta questo nuovo stile in modo più sobrio ed essenziale.

Attraverso le figure di questi tre direttori - artisti vi è un’evoluzione nella produzione del vetro dapprima improntata da una dimensione più pittorica e coloristica (Zecchin) poi da una più plastica e scultorea (Martinuzzi) ed infine da una volumetrica e spaziale (Scarpa).

La nuova rinascita del vetro muranese, a partire dagli anni Venti del Novecento, trae origine dalla consapevolezza che era necessaria una spinta vivificatrice che poteva derivare solo dalle contemporanee correnti artistiche. Sono anni in cui, grazie alla lungimiranza di alcuni imprenditori e artisti, si forma la nuova figura dell’artista designer. Nico Stringa ha ben sintetizzato questa evoluzione scrivendo “*pochi avrebbero pronosticato, allora, che Murano, per merito di Zecchin e di molti altri a seguire, sarebbe diventata in breve tempo, oltre che il luogo dei “maestri” del vetro, l’isola degli artisti-designer.*”

Alcuni significativi vetri di Zecchin, Martinuzzi e Scarpa illustrano questa rinascita della produzione vetraria muranese nel Novecento e l’affermarsi della figura dell’artista designer. La mostra illustra attraverso alcune emblematiche figure l’evoluzione nel secondo dopoguerra sino alle soglie dei giorni nostri.

Un sentito ringraziamento all’architetto Ferruccio Franzoia, per averci indirizzato, consigliato, fornito preziose informazioni su tutta la sezione che riguarda l’arte del vetro muranese del XIX e XX secolo nonché spunti per l’allestimento.

Il soffio della modernità

Vittorio Zecchin (Murano, 1878 - 1947) è un artista poliedrico, figlio di un tecnico compositore in una vetreria, che gli trasmette la magia di creare con un soffio un fragile oggetto dalle trasparenze e *nuances* lagunari. Egli conosce bene il mestiere: le difficoltà pratiche e tecniche come le possibilità di dare corpo alla creatività.

Nel 1894 si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Venezia dove studia dapprima sotto la guida del pittore paesaggista Guglielmo Ciardi e successivamente segue il corso di Elementi di Ornato di Augusto Sezanne, pittore e architetto, membro della società *Aemilia ars* che perseguiva un miglioramento estetico nelle arti applicate. Lasciata alle spalle l'esperienza dell'Accademia che abbandona nel 1901, trova lavoro come impiegato e poi in una delle vetrerie di Murano.

Raggiunta una certa stabilità economica, riprende a dipingere.

Le prime opere pittoriche di Vittorio Zecchin rivelano un'insofferenza verso il verismo di fine Ottocento e un'inclinazione invece verso il simbolismo ed in particolare l'opera di Arnold Böcklin. Fondamentale per la sua crescita artistica è l'incontro alla Biennale del 1905 con l'opera di Jan Toorop che espone quattro dipinti, diversi disegni e incisioni. L'ondata sinuosità della linea nei lavori di Jan Toorop, e in modo particolare in *Le tre spose*, influenza il linguaggio artistico di Zecchin.

Nel panorama artistico lagunare emergono come portatrici di una ventata di innovazione, verso la fine del primo decennio del Novecento, le mostre d'arte contemporanea di Ca' Pesaro dove, a partire dal 1909, espone anche Zecchin.

La visione delle opere di Gustav Klimt alla Biennale del 1910 e l'amicizia con il pittore Teodoro Wolf Ferrari segnano un altro momento fondamentale nel percorso artistico di Zecchin. Guido Perocco ha messo in evidenza che *"La mostra alla Biennale del 1910 di Gustav Klimt è stata un'apertura di orizzonti per Vittorio Zecchin: nella pittura e nella decorazione Klimt sovrasta tutti. Era l'astro artificiale, come lo definiva Boccioni contrario del suo successo, ma la qualità dell'artificio andava ai limiti della fantasia tra astrazione e decorazione pura. [...] L'artista coglie da Klimt e fa tutto suo il ritmo musicale della linea ad arabesco e l'incanto del colore, esaltato in bagliori vitrei e splendenti lontano da ogni immediato riferimento alla realtà contingente."*

Zecchin che già aveva assorbito e fatto suo un linguaggio artistico orientaleggiante e bizantineggiante, dopo l'incontro con Klimt ricerca soluzioni decorative di estrema eleganza e

raffinatezza e con cromie originali come per esempio nel ciclo pittorico *Mille e una notte* realizzato nel 1914 per l'Hotel Terminus a Venezia.

Lavorando a fianco di Teodoro Wolf Ferrari, il crescente interesse verso le arti applicate lo porta a esplorare la tecnica musiva. Le creazioni che ne scaturiscono vengono presentate all'Esposizione di arte decorativa di Monaco di Baviera nel 1913 e, l'anno successivo, alla Biennale di Venezia. Le opere che i due artisti presentano riscuotono successo, soprattutto i vasi in vetro murrino. Nella presentazione del catalogo dell'esposizione veneziana scrivono: *"Osservando le murrine che si fabbricano da pochi anni a Murano e pensando alla vaghezza dei colori del vetro nacque in noi l'idea di cimentarci a prove nuove pure approfittando in parte dei sistemi oggi in uso e apportandovi opportuni miglioramenti. Ci serviamo a tal fine dell'opera degli Artisti Barovier di Murano, conoscitori profondi dell'arte del vetro. Volevamo, e c'è riuscito, connettere i pezzi di vetro, evitando le connettiture di piombo"*.

Le opere disegnate da Zecchin e realizzate da *Artisti Barovier* di Murano rivelano che l'applicazione di schemi pittorici alle possibilità espressive e luministiche del vetro invertono la funzionalità dell'oggetto che da decorativo e artigianale diventa opera d'arte.

Nel 1914 incominciano a spirare venti di guerra, Vittorio Zecchin non partecipa in prima persona in quanto claudicante. Rimane a Murano dove organizza in un vecchio convento, nei pressi di San Donato, un laboratorio per arazzi e ricami. Egli stesso si mette alla prova con il ricamo e inventa un punto, *punto mio*, che tenta di imitare la pennellata sulla tela. Ispirandosi ad alcuni soggetti dei suoi dipinti, realizza una ricca produzione di stoffe e arazzi, che proseguirà anche nel corso degli anni Venti del Novecento.

Nel dopoguerra, gli organizzatori della mostra di Ca' Pesaro del 1919 dedicano a Vittorio Zecchin un'intera sala dove l'artista espone dieci arazzi, quattro ricami e dieci vetri smaltati e dorati. Anche per tutte le mostre seguenti, Zecchin continua a produrre principalmente arazzi, mosaici e vetri, opere eseguite sui suoi disegni da ditte artigianali.

Nel 1921 Giacomo Cappellin, un commerciante veneziano, e Paolo Venini, fondano una vetreria, la *Vetri Soffiati Muranesi Venini & C.*, istituendo nell'organico la figura di direttore tecnico artistico. Tale incarico è affidato dapprima a Rioda e, dopo la sua morte improvvisa, a Vittorio Zecchin, che apre la strada a un connubio tra tecnica, arte, creatività e design. Per la nuova vetreria, Zecchin disegna raffinati oggetti elaborati su forme sobrie ed eleganti ispirate al vetro

romano e a quello cinquecentesco attingendo a fonti come le opere rinascimentali veneziane e le opere conservate al Museo Vetrario di Murano. Tra le sue creazioni più conosciute la limpida trasparenza della forma del *Vaso Veronese* che trae ispirazione da un vetro dipinto da Paolo Veronese nell'*Annunciazione*, oggi conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Marco Mondì sostiene che *"La grandezza di questo vetro, non si basa sulla capacità esecutiva del maestro vetraio, [...] anche se, [...] non poco concorre la capacità esecutiva del maestro soffiatore a dare quella leggerezza che caratterizza tutti i vetri di Zecchin prodotti in questi anni. La grandezza del vetro sta nel rigoroso raggiungimento mentale, che depura la forma dell'oggetto da ogni orpello decorativo e lo propone nella sua essenzialità estetica, come risultato del lavoro razionale del designer che a tavolino l'ha progettato in ogni suo minimo particolare. Zecchin raggiunge una forma classica, e la raggiunge ripercorrendo il metodo di studio e lavoro che rientra nel modo di operare dell'artista cinquecentesco: lo studio mentale e successivamente l'applicazione dello studio alla pratica manuale. [...] Nella realtà produttiva moderna, si giunge inevitabilmente a scindere le due fasi nelle mani di due persone diverse, il designer e l'esecutore mate-*

riale. All'artista spetta il compito di studiare mentalmente il prodotto, al maestro vetraio, [...] il compito pratico dell'esecuzione. Come il vaso del dipinto del Veronese è lo spunto che sta alla base di questo vetro, anche il metodo classico di ricerca sta alla base di una produzione artistica moderna, industriale o, come nel caso del nostro, artigianale. Zecchin, in questo momento, si accosta, non solo idealmente, a quanto andavano sperimentando altri grandi artisti in tutta Europa nel campo delle arti applicate, del design artistico."

Un altro classico della produzione vetraria di Zecchin è il *Vaso libellula* che trae ispirazione da due piccole coppe con anse di epoca romana conservate presso il Museo Vetrario di Murano. Zecchin, assecondando un gusto ancora Liberty, accentua le anse creando un capolavoro riproposto poi in più varianti. L'eleganza, la raffinatezza e la varietà delle forme delle creazioni di Zecchin sono rese possibili anche da una peculiarità dei vetri di Murano, nella cui composizione chimica, a differenza di altri, prevale il sodio invece del piombo. Tale caratteristica consente una lavorazione più lunga e una maggiore malleabilità.

Paolo Veronese, *Annunciazione*, 1578-1588
Galleria dell'Accademia, Venezia



Alla Biennale veneziana del 1922 Vittorio Zecchin presenta arazzi, vetrate e vetri decorati a smalto e oro assieme a vetri disegnati per la *Cappellin Venini & C.*, in una mostra personale.

Attraverso la politica economica della *Cappellin, Venini & C.* Zecchin espone in tutte le più importanti mostre d'arte decorativa del decennio.

Nell'autunno del 1922, partecipa con notevole successo al *Salon d'Automne* di Parigi. Tuttavia l'esposizione dove ottiene il primo vero riconoscimento nelle arti applicate, e nel vetro in modo particolare, è la Prima Esposizione di Arti Decorative di Monza, nel 1923. Per la mostra, realizza insieme all'architetto Giuseppe Berti un allestimento di una sala da pranzo e di uno studio con piccolo ambiente, nonché una serie di pannelli decorativi in seta, un arazzo in cornice e dei piatti in ceramica, ma soprattutto centocinquanta vetri della *Cappellin, Venini & C.* che fruttano a Zecchin, e alla stessa ditta, il Gran Diploma d'Onore.

Nel 1923 Vittorio Pica cura una sua mostra personale alla Galleria Pesaro di Milano, e alla Biennale del 1924 una sala viene dedicata ad un'altra sua mostra personale.

Nel 1925 espone, alla Terza Biennale Romana, una serie di vetri artistici ed è nuovamente presente, a Monza, alla seconda mostra internazionale delle arti decorative, dove espone, oltre ai vetri della *Cappellin, Venini & C.*, una serie di tessuti ricamati dai *Laboratori* di Saonara della contessina Pia di Valmarana. La manifestazione più importante del 1925 è l'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Parigi a cui Zecchin partecipa con tessuti, mobili, pannelli ricamati e vetri della *Cappellin e Venini & C.* che hanno un successo tale da fargli meritare il Gran Prix.

Un anno di successi il 1925, ma un anno che segna lo scioglimento del sodalizio tra Cappellin e Venini che si separano. Il primo fonda nel giugno 1925 la *Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C.* che sarà attiva sino al fallimento avvenuto nel gennaio del 1932. Il secondo crea la *Vetri Soffiati Muranesi Venini & C.*

Giacomo Cappellin conferma Vittorio Zecchin come direttore artistico della sua nuova vetreria, mentre Paolo Venini chiama a ricoprire questo incarico Napoleone Martinuzzi. La nuova ditta di Venini mantiene la stessa sede e gran parte dei disegni eseguiti da Vittorio Zecchin, nonché come marchio di fabbrica il disegno del *Vaso Veronese*. La Venini continua, per alcuni anni, a proporre vetri eseguiti sui disegni lasciati da Vittorio Zecchin. Le due ditte, per distinguere la loro produzione vetraria, iniziano dal 1925 a firmare ad acido i loro prodotti.

Alla *M.V.M. Cappellin & C.* Vittorio Zecchin continua la sua ricerca artistica: i disegni dei vetri tra il 1925 e il 1927 denotano una linea dal rigore formale sempre più esasperato, al punto da divenire tra gli esempi più impegnati della ricerca razionalista in Italia.

Nell'autunno del 1926, Zecchin lascia la direzione artistica della *M.V.M. Cappellin & C.*, continuando però a collaborare saltuariamente con la vetreria sino al 1931. La direzione artistica della *M.V.M. Cappellin & C.* viene assunta da Carlo Scarpa, che continua a mantenere, a fianco della propria, la produzione vetraria di Zecchin, apportando dapprima leggere varianti formali.

Zecchin, nel corso degli anni Trenta, si dedica alla creazione di raffinatissimi vetri collaborando con diverse vetrerie: la *Ferro-Toso* (1930), *l'A.V.E.M.* (1932-1933), la *Salir* (1932-1938), la *Barovier Seguso Ferro* (1933-1934) e la *Fratelli Toso* (1938). Continua a partecipare a tutte le più importanti esposizioni con i più diversi prodotti dell'artigianato artistico. Si dedica anche sino all'ultimo decennio della sua vita all'insegnamento dell'arte vetraria, collaborando con diversi istituti professionali veneziani.

L'artista, nel corso della sua carriera, reagisce all'eccesso di decorazioni e di citazioni dello stile eclettico di inizio secolo e recupera la purezza e la semplicità delle forme dei vetri rinascimentali e dei vetri romani.

La sua raffinatissima creazione vetraria segna una svolta decisiva nel panorama muranese, contribuendo alla rinascita di questo settore.

I leggerissimi soffiati monocromi ideati da Zecchin si distinguono per le linee classiche ed essenziali, l'eleganza del disegno, le straordinarie e suggestive colorazioni.



Pannello in mosaico vitreo raffigurante cervi e conigli

Pannello in mosaico vitreo raffigurante uccelli e altri animali

1919 ca.
59 x 61 cm
esecutore *SIAM, Società Italiana Arte Murana*, Murano
monogramma dell'artista incusso
Milano, collezione Marco Arosio

Una vera rinascita del linguaggio musivo, con il recupero delle sue specificità linguistiche, avviene nel corso del XX secolo e si deve principalmente a due opere: la decorazione della sala del Palazzo Stoclet a Bruxelles (1909-11), realizzata su cartoni di Gustav Klimt, e quella del Parco Güell a Barcellona (1900-14), opera dell'architetto spagnolo Antoni Gaudí.



torio Zecchin con cui partecipa a diverse esposizioni fra cui quella di Amsterdam del 1922 e di Parigi nel 1925. Nel 1926, a Parigi, apre la *Boutique Italienne*, una vetrina permanente dei migliori prodotti dell'arte italiana.

Zecchin realizza per la *Boutique Italienne*, vetri soffiati, ma anche pannelli in mosaico vitreo come la coppia esposta in mostra.

Più tardi, risale infatti alla seconda metà degli anni Venti, è il frammento di mosaico a tessere vitree con *Angeli*, su cartone di Vittorio Zecchin, proveniente dalla cappella di Villa Perlasca a Gardone, e donato alla Galleria Ricci-Oddi di Piacenza.

Bibliografia specifica: *Forme Moderne* 2009, p. 22.

Bibliografia di confronto: *Murano 1890-1990* 2016; CERUTTI 2018. P.M.

Sicuramente Zecchin, per la sua ammirazione verso Klimt doveva conoscere il fregio musivo in tre pannelli realizzato dal viennese, così come di certo conosceva bene tutti gli splendidi mosaici antichi che ornano la meno nota basilica dei SS. Maria e Donato di Murano e quelli più noti di Venezia. Considerato l'interesse di Vittorio Zecchin per le varie forme in cui poteva esprimersi l'arte decorativa, è stato semplice il passaggio dalla pittura alle tessere vitree per creare pannelli decorativi di grande eleganza in cui trasfondere il suo fantasioso mondo onirico.

Vittorio Zecchin fu uno degli artisti prediletti da Maria Monaci Gallenga, stilista, disegnatrice d'interni e creatrice di tessuti. Nel 1915 per la *Panama-Pacific International Exposition* di San Francisco Maria Monaci Gallenga inizia il sodalizio con Vit-



Grande vaso

1923

23 x 28 cm ca.

Vetro trasparente azzurro con anse a serpentina e superficie leggermente iridata. Firma all'acido M.V.M. Cappellin Murano Feltre, collezione privata

Il grande vaso è inserito nel Catalogo C.V. (*Vetri Soffiati Muranesi Cappellin Venini & C.*) con il n. 1414 e nel Catalogo MVM con il n. 5060.

Fu presentato a Parigi al *Salon d'Automne* nel 1922. Di questo vaso esiste una versione ridotta alta 11 cm corrispondente al n. 1770 del Catalogo CV esposto alla Biennale di Monza nel 1923.

Bibliografia specifica: Vittorio Zecchin: *i vetri trasparenti per Cappellin e Venini* 2017, p. 179.
P.M.



Vaso globulare

1921-25

h. 21 x 12,5 cm ca.

Vetro trasparente ametista molto chiaro. Nodo liscio e piede a disco. Feltre, collezione privata
P.M.



Vaso

1921-25

h. 30 x 13 cm ca.

Vetro trasparente fumo con piccole anse laterali unite alla bocca e al corpo del vaso con *morise*. Piede a disco, superficie leggermente iridata. Firma all'acido M.V.M. Cappellin Murano Feltre, collezione privata

Il vaso è inserito nel Catalogo C.V. (*Vetri Soffiati Muranesi Cappellin Venini & C.*) con il n. 1968 e nel Catalogo MVM con il n. 5370. Di questo vaso è stata pubblicata una versione in vetro trasparente verde.

Bibliografia specifica: Vittorio Zecchin: *i vetri trasparenti per Cappellin e Venini* 2017, p. 197.
P.M.



Piccolo vaso

1921-25

15 x 12 cm ca.

Vetro soffiato trasparente blu con anse laterali e superficie leggermente iridata.

Firma all'acido M.V.M. Cappellin Murano Feltre, collezione privata

Il modello di questo vaso è forse identificabile con il n. 1794 inserito nel Catalogo C.V. (*Vetri Soffiati Muranesi Cappellin Venini & C.*) e il n. 5267 nel Catalogo MVM.

Bibliografia specifica: Vittorio Zecchin: *i vetri trasparenti per Cappellin e Venini* 2017, p. 192. P.M.

Vaso

1925-26

25 x diametro 13 cm

Vetro trasparente pagliesco con piede a disco, nodo schiacciato e quattro goccioloni applicati.

Superficie leggermente iridata.

Firma all'acido M.V.M. Cappellin Murano Feltre, collezione privata

Il vaso è inserito nel Catalogo MVM con il n. 5641. Per le sue caratteristiche questo modello va attribuito all'intervento di Vittorio Zecchin prima della sua uscita dalla M.V.M. Cappellin & C. avvenuta nell'ottobre del 1926.

Bibliografia specifica: Vittorio Zecchin: *i vetri trasparenti per Cappellin e Venini* 2017, p. 256. P.M.





Piccolo vaso

1925-26

h. 16 x 13 cm ca.

Vetro trasparente fumo con piede a disco decorato sul corpo da tre fili vitrei applicati. Nodo schiacciato in vetro giallo, superficie leggermente iridata.

Firma all'acido M.V.M. Cappellin Murano Feltre, collezione privata

Il vaso è inserito nel Catalogo MVM con il n. 5638.

Un esemplare di questo piccolo vaso fu esposto alla Biennale di Venezia nel 1926.

Bibliografia specifica: Vittorio Zecchin: *i vetri trasparenti per Cappellin e Venini* 2017, p. 275.
P.M.

Brocca Tintoretto

1925-26

h. 27 x 18 cm ca.

Vetro trasparente pagliesco con ansa a nastro e piede ad anello. Superficie leggermente iridata.

Feltre, collezione privata

Il modello di questa brocca è noto come Tintoretto, dal nome del pittore Jacopo Robusti detto Tintoretto (1519-1594) ed in particolare alcune sue rappresentazioni dell'ultima cena a cui Vittorio Zecchin si era ispirato per alcuni vetri.

È presente come Tintoretto nel catalogo M.V.M. Cappellin & C. con il n. 5573 e nel catalogo Venini con il n. 3630.

Bibliografia specifica: Vittorio Zecchin: *i vetri trasparenti per Cappellin e Venini* 2017, p. 205.
P.M.





Vaso Veronese

1930

h. 24,5 x 12,5 cm ca.

Vetro trasparente soffiato pagliesco con piede a disco e nodo schiacciato costolato. Superficie leggermente iridata.

Milano, collezione Marco Arosio

Questo vaso è stato progettato come parte di una serie di vasi per la neonata azienda Cappellin-Venini a Murano. Il vaso è inserito nel Catalogo C.V. (*Vetri Soffiati Muranesi Cappellin Venini & C.*) con il n. 1633 e nel Catalogo MVM con il n. 5184.

La serie fu esposta al *Salon d'Automne* di Parigi nel 1922, alla I Biennale di Monza di Monza nel 1923, alla II Biennale di Monza nel 1925 e all'Esposizione di Parigi del 1925.

Questo particolare modello noto come *Veronese*, divenne uno dei modelli classici dell'azienda degli anni Venti. Era noto come *Veronese* perché si ispirava a un vaso della stessa forma raffigurato nell'*Annunciazione* di Paolo Veronese (1528-1588) oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Bibliografia specifica: Vittorio Zecchin: *i vetri trasparenti per Cappellin e Venini* 2017, p. 101;

Venini 2002, pp. 58-59.

P.M.





Vaso Libellula

1930

h.17 x 37 x 16,5 cm

Vetro trasparente soffiato verde con piede a disco e grandi anse laterali. Superficie leggermente iridata.

Firma all'acido Venini Murano Italia.

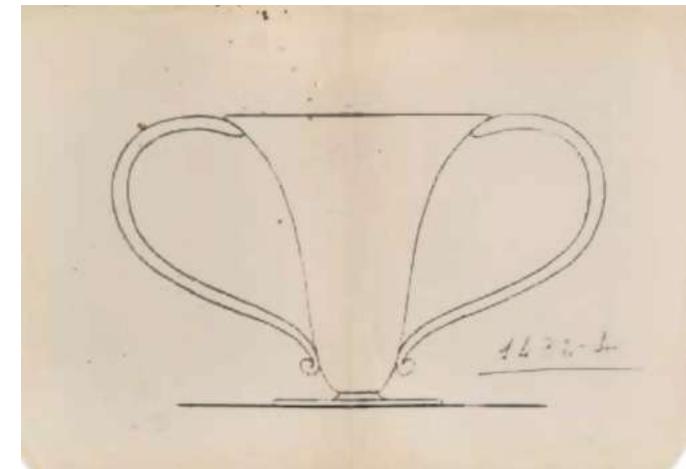
Milano, collezione Marco Arosio

Di questo modello esistono in catalogo tre varianti di misure diverse. Esistono anche vasi Libellula in diversi colori. Il vaso è inserito nel Catalogo C.V. (*Vetri Soffiati Muranesi Cappellin Venini & C.*) con il n. 1432 e nel Catalogo MVM con il n. 5481.

Un vaso libellula fu esposto al *Salon d'Automne* di Parigi nel 1922, alla I Biennale di Monza nel 1923.

Bibliografia specifica: Vittorio Zecchin *1878 - 1947* 2002, p. 152; Vittorio Zecchin: *i vetri trasparenti per Cappellin e Venini* 2017, p. 182.

P.M.



Il mirabile difetto

Napoleone Martinuzzi (Murano, Venezia 1892 - Venezia 1977) è un artista poliedrico, scultore, designer e imprenditore, ma soprattutto rappresenta la figura più significativa e creativa delle vetrerie d'arte muranesi.

La sua formazione artistica, iniziata presso la Scuola comunale di disegno di Murano, si perfeziona tra il 1908 e il 1909 con la frequentazione dei corsi di Scuola libera del nudo, l'insegnamento di Antonio Dal Zotto all'Accademia di Belle Arti di Venezia e la collaborazione con artisti della Secessione di Ca' Pesaro. Trasferitosi a Roma, tra il 1910-11 lavora nello studio dello scultore Angelo Zanelli e continua a partecipare alla Scuola libera, quindi, tornato a Venezia, evidenzia il gusto secessionista acquisito dall'esperienza nella Capitale e dal contatto con la produzione artistica europea. Una svolta importante nella carriera di Martinuzzi avviene con il rapporto instaurato con Gabriele D'Annunzio, il quale è affascinato dall'arte vetraria espressa al Vittoriale con un'abbondante, originale e sorprendente produzione, da cui il Vate trae una sostanziale amplificazione personalissima della propria immagine.

Per la villa di Gardone Riviera, l'artista realizza prestigiose opere scultoree, oggetti di arredamento, raffinati lampadari, frutti in pasta di vetro soffiato e una serie di animali vitrei interpretati con una sottile vena ironica.

Dal 1922 al 1931 dirige il Museo Vetrario di Murano. In quest'arco di tempo, nel 1925 partecipa alla costituzione della *S.A.V.A.S Società in Accomandita Vetro Artistico Soffiato* che, poco dopo, si scioglie per dar vita alla *Vetri Soffiati Muranesi Venini & C.*, di cui lo scultore Napoleone Martinuzzi diventa direttore artistico fino al 1931.

Con Paolo Venini instaura una proficua collaborazione e i prodotti della società, ideati da Martinuzzi, tra i quali numerosi frutti in vetro trasparente e in vetro opaco, esaltati da meravigliosi accostamenti cromatici e straordinarie colorazioni, sono esposti alla Biennale di Monza del 1927 e alle Biennali Veneziane del 1926, 1928 e 1930, ottenendo uno strepitoso successo.

La produzione di Napoleone Martinuzzi riprende antiche tecniche tradizionali decorative come la *meza stampa* e la *filigrana*, in sintonia con la ricerca di procedimenti innovativi.

In un primo tempo si accosta al purismo di Vittorio Zecchin, espresso dagli eleganti vetri soffiati in una mirabile e leggerissima trasparenza, che, come ben esemplificano le

parole di Pasquale Gagliardi *"sottrae invece di aggiungere, svela invece di coprire, fino ad ottenere forme che appaiono sorrette da un soffio o da un respiro"* ispirate a un repertorio rinascimentale.

Ma questo non è che l'inizio di una reinvenzione della materia che Martinuzzi, mediante il suo ingegno creativo legato alla propria natura di scultore, elabora con uno stile unico e inedito, caratterizzato da forme vitree plastiche e corpose, come risultato di una vera e propria esigenza artistica.

La creatività di Martinuzzi giunge infatti felicemente all'impiego del vetro pulegoso, un vetro opaco con l'inclusione di miriadi di fitte bollicine irregolari dette puleghe, ottenute con l'aggiunta di bicarbonato di sodio o di petrolio nella materia vetrosa incandescente.

Già alla fine dell'Ottocento gli Artisti Barovier avevano introdotto una enorme quantità di bolle d'aria nel vetro fuso, in alcuni lampadari dalle tinte pastello con effetto madreperlaceo.

Considerato precedentemente difetto di fabbricazione, Martinuzzi riesce ad adottare questo espediente al fine di ottenere un effetto di maggior consistenza del vetro, impreciosandone la primitiva rozzezza e valorizzandone la solidità e il cromatismo, anche in numerosi oggetti di uso quotidiano. Da ciò la definizione dei noti vetri pulegosi presentati alla Biennale di Venezia del 1928. In vetro pulegoso l'artista realizza numerosi capolavori, tra cui la statua, alta circa due metri e mezzo, di una danzatrice ispirata alla famosa ballerina Josephine Baker esposta al *Salon d'Automne* a Parigi nel 1928, la grande anfora verde a dieci anse della Zambracca presentata alla Triennale di Monza due anni dopo da Venini e la serie di piante grasse, eseguite anche su scala monumentale per essere collocate in ambienti pubblici.

Nei primi anni Trenta, la vasta produzione comprende piccole sculture in pasta vitrea rosso corallo con iridescenza superficiale e i vetri opachi, manufatti in vetro velato e/o mescolato. I velati sono vetri sottili costituiti da una base in vetro lattimo incamiciata con uno strato di vetro colorato trasparente e caratterizzati da una minore opacità.

Riuscendo a rielaborare le forme del vasellame greco-romano e rinascimentale con elementi della vetraria romana, Martinuzzi avvia la creazione di esemplari significativi: vasi, anfore e grandi coppe campaniformi con anse a nastro.

Terminato il sodalizio con Venini, nel 1932 fonda la

nuova società *Zecchin - Martinuzzi Vetri Artistici e Mosaici* con l'ingegnere Francesco Zecchin, collaborando anche con i maestri Otello Nason e Alfredo Barbini.

In quegli anni espone alle Biennali di Venezia del 1932 e 1934 e alla V Triennale di Milano del 1933 e realizza quattro splendide piante grasse pulegose di notevoli dimensioni e numerosi vetri decorativi. Le piante riprendono un vecchio modello di Venini firmato da Martinuzzi e ricompare ancora un esemplare di anfora pulegosa, simile a quella già presente al Vittoriale, realizzata nel vetro incamiciato blu, accanto ad altri vasi rimodellati in vetro pulegoso dai colori rilucenti "in corpo" rosso corallo a foglia d'oro e velati, con la prevalenza del blu chiaro anche iridato superficialmente.

Quando il gusto novecentista legato alle forme era diventato più sobrio, i vasi di Zecchin e Martinuzzi danno risalto alla bellezza delle proporzioni, senza escludere l'imponenza della resa volumetrica martinuzziana, peculiare in anfore con sinuose e morbide prese serpentiformi.

Nel 1936, per un lungo periodo, Martinuzzi si dedica alla sua attività di scultore ed è presente alla Triennale di quell'anno con un bassorilievo raffigurante i vetrai al lavoro.

Durante il dopoguerra, essendo venuta a mancare la committenza di opere pubbliche, in un periodo di successi delle fornaci muranesi, torna alla lavorazione del vetro e nel 1947 assume la direzione artistica della vetreria *Arte vetro* di Alberto Seguso, esponendo alle Biennali di Venezia nel 1948, '50, '52 e '54. Alla Biennale del 1948 si distingue per alcune *"figure in vetro corroso in superficie ad acido fluoridrico e in vetro opacizzato con sali nel corso della lavorazione, lavorate a caldo"*.

Grevi nelle loro essenzialità, di carnalità e di vita, testimoniano l'ansia di piegare il vetro di Murano ad esiti fortemente espressivi" (Catalogo Biennale, 1948).

L'artista collabora, fino al 1958, con Gino Cenedese, per cui disegna lampadari grandiosi di stile antico e piastrelle vitree.

Negli anni Sessanta progetta dei vasi sommersi geometrizzanti per Barbini e successivamente firma con quest'ultimo una riedizione dei nudi della *Zecchin - Martinuzzi* per i negozi *Pauly & C.*

L'anno 1977 l'artista scompare, ma i suoi capolavori di vetreria non ottengono ancora un adeguato riconoscimento. Solo negli anni successivi, le opere di Napoleone Martinuzzi sono apprezzate in tutto il loro meritato valore artistico; la libertà nei confronti della tradizione, l'emanci-

pazione dalla produzione delle fornaci muranesi trovano espressione in soluzioni inedite che, pur suggerendo analogie e legami con l'esperienza scultorea, conferiscono al vetro una propria autonomia di linguaggio.

Napoleone Martinuzzi, scultore in pietra e marmo, dialoga con l'arte vetraria sublimando le qualità e potenzialità del materiale vetroso, fragile ma duttile, plastico, corposo, essenziale che, lavorato a caldo, prende vita con la tonalità brillante e intensa del colore.



Tre frutti

1926

12,5 x 10 cm; 8 x 9 cm; 7 x 8 cm ca.

Vetro trasparente rubino con forte costolatura e picciolo con foglia in vetro trasparente verde scuro.

Feltre, collezione privata

I frutti in vetro, espressione del tardo barocco e del rococò, furono uno dei prodotti più in voga nelle vetrerie di Murano nel corso del XVIII secolo. Nella tradizione muranese infatti sin dal Settecento vi era una produzione di mele, pere, limoni in vetro, realizzati realisticamente, che venivano applicati come decorazioni a vasi e compostiere.

Martinuzzi riprende questa tradizione e progetta per la Venini, di cui era direttore artistico, una serie di frutti: oggetti, ispirati al mondo della natura ma interpretati liberamente soprattutto nell'uso del colore, che riproducono pannocchie di mais, zucche, pomodori, limoni.

Per il Vittoriale di Gabriele d'Annunzio realizza alcune grandi zucche di vetro luminose, lampade destinate a ornare la Sala della Musica insieme ad alcuni canestri ricolmi di frutti di vetro.

Gabriele D'Annunzio in una lettera a Martinuzzi scrive:

"Carissimo Napè, i tuoi frutti mi hanno finalmente deliziato ma non saziato. Li ho divorati tutti nella sera stessa cosicchè ho bisogno di una nuova canestrata [...]."

I frutti dai colori irreali e brillanti avevano colpito il gusto estetico del Vate che ne richiedeva ancora.

Alcuni di questi frutti furono esposti alla Biennale di Monza del 1927.

P.M.





Vaso a dieci anse

1930 ca.

33 x 38 cm ca.

Vetro a bollicine verde in forma di anfora con bocca applicata e grandi anse a nastro cordonate. Firma all'acido Venini Murano Milano, collezione Marco Arosio

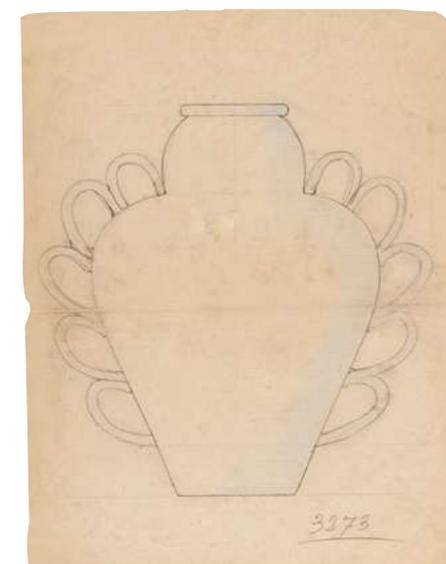
Il vaso a dieci anse fu disegnato da Napoleone Martinuzzi per Venini nel 1930 e corrisponde sul Catalogo blu al modello 3273. È uno degli oggetti iconici realizzati da questo artista.

Un esemplare di vaso pulegoso a dieci anse fu presentato, sempre nel 1930, alla Triennale di Monza.

Si conoscono pochi esemplari del vaso a dieci anse di vetro più scuro del modello presentato in mostra e con applicazioni di foglia d'oro. Due sono custoditi in collezioni museali pubbliche: uno nel Museo del Vittoriale, nella stanza della Zambracca, donato da Martinuzzi a Gabriele d'Annunzio, e l'altro alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro nelle sale che ospitano dal 2017 la collezione della Fondazione Francesco e Chiara Carraro. Un altro esemplare si trova nella collezione privata di Nancy Olnick e Giorgio Spanu a New York. Infine la casa d'aste *Christie's* a New York nel 2014 ha venduto un vaso a dieci anse appartenuto alla collezione di Barry Friedman.

Bibliografia specifica: DEBONI 1996, p. 264, fig. 180 esemplare simile; Venini 2000, p. 86, n. 34; *Napoleone Martinuzzi. Vetraio del Novecento* 2001, p. 19 esemplare simile; DEBONI 2007, vol. II, fig. 16 esemplare simile; *Napoleone Martinuzzi* 2013, p. 213 esemplare simile.

Bibliografia di confronto: *Venetian Glass 1910-1960 an Important Private Collection Geneva November 10th 1990*; *Venetian Glass: The Nancy Olnick and Giorgio Spanu Collection* 2000. P.M.





Coppa torcadé

1930

7,5 x diametro 15 cm

Vetro calcedonio con piede a cordolo applicato.

Firma all'acido Venini Murano

Milano, collezione Marco Arosio

Piccola coppa in vetro calcedonio con costolatura ritorta corrispondente al disegno n. 10503 sul catalogo Venini. Questo modello di coppa fu esposta alla XVII Biennale di Venezia e alla IV Triennale di Monza (1930).

Bibliografia specifica: BAROVIER 2013, p. 323.
P.M.



Centrotavola

1930

37 x 10 cm ca (i singoli delfini); 13,5 x 30 cm ca. (coppa)

Coppia di delfini in vetro lattimo poggianti su una base cilindrica scanalata realizzata in vetro calcedonio detto anche mescolato, accompagnati da una coppa in vetro lattimo a sezione ellittica pinzata alle due estremità, con piede raccordato in vetro mescolato.

Firma all'acido Venini Murano

Treviso, collezione privata

Si tratta di un centro tavola componibile a elementi marini della serie Pietredure. Per la realizzazione di questo centro tavola Martinuzzi ha scelto il vetro mescolato, caratterizzato da un aspetto striato che assomiglia alla pietradura, più precisamente alla malachite.

Due centrotavola in vetro mescolato composti da un elemento centrale più altri sedici elementi secondari intercambiabili sono

stati esposti nel 1930 alla IV Triennale di Monza. In questi due centrotavola gli elementi centrali sono rispettivamente un cavalluccio marino con quattro conchiglie e tre delfini su base cilindrica scanalata.

Un elemento in vetro mescolato, simile al centro tavola proposto in mostra, uno dei delfini su basamento scanalato, è visibile alla Prioria del Vittoriale nella stanza della Zambacca in una nicchia. Il soggetto dei delfini e del mare doveva piacere particolarmente a Martinuzzi infatti nel catalogo blu di produzione di Venini si trova un centrotavola formato da un delfino e tre ciotole a forma di conchiglia, tale centrotavola in vetro trasparente e in vetro a bollicine è presente sul catalogo dell'asta *Cambi* n. 262 Murano 1880-1990. Un secolo d'arte vetraria del 2016.

Bibliografia specifica: Napoleone Martinuzzi 2001, p. 19 esemplare similare; BAROVIER 2013, p. 343.

P.M.

L'ultimo dei geni

Carlo Scarpa (Venezia 1906 – Sendai 1978) dopo aver trascorso l'infanzia a Vicenza, torna a Venezia per frequentare l'Accademia di Belle Arti. Inizia a lavorare giovanissimo a Murano, mentre sta ancora studiando.

Nel 1925 segue il cantiere per il restauro del Palazzo da Mula, acquistato da Giacomo Cappellin per la sede espositiva e produttiva della vetreria *M.V.M.*, dopo aver lasciato la *V.S.M. Cappellin Venini & C.* Nel novembre del 1926 consegue il titolo di professore di disegno architettonico.

L'esperienza del cantiere di restauro del Palazzo da Mula è un'occasione per avvicinarsi all'arte del vetro e per proseguire la collaborazione con Cappellin: lavora alcuni mesi alle dipendenze di Zecchin prima come disegnatore e successivamente come progettista di vetri, e poi, quando questo lascia l'incarico di direttore artistico nell'autunno del 1926, lo sostituisce.

L'esame del catalogo della *M.V.M.* non chiarisce esattamente l'autore dei vetri: è difficile comprendere la paternità dei vetri che furono prodotti tra il 1926 e il 1927, in quanto continuavano ad essere utilizzati i disegni di Zecchin ma in alcuni casi con modifiche apportate dalla nuova direzione artistica. Scarpa dapprima rispetta la linea creativa del suo predecessore e poi, acquisendo maggiori competenze tecniche e maggiore autonomia, propone nuove forme rigorose e pulite, apparati decorativi semplificati, raffinatezza nell'uso dei materiali. Una ricerca stilistica che individua nella volumetria un forte valore espressivo. Francesco Dal Co ha evidenziato che Scarpa *“dedicandosi all'arte del vetro [...] apprende che il progettare è un operare che implica un continuo prendersi cura di cose, materiali, situazioni, forme e ricordi, contraendo così con Murano e i vetrai muranesi un debito che onorerà con la sua architettura”*.

Nel *Salon d'Automne* di Parigi del 1926, che segna il debutto sulla scena internazionale della nuova vetreria di Cappellin, sono presentati alcuni vetri di grandi dimensioni che si distinguono per un piede troncoconico e per nette forme geometriche, riconducibili al design di Carlo Scarpa.

Se il *Vaso Veronese* di Zecchin aveva distinto la prima impresa vetraria del duo Cappellin Venini, il vaso sferico su piede troncoconico con un fiore sempre in vetro dal 1928 diventa il simbolo della nuova vetreria di Cappellin e del nuovo stile.

Rosa Barovier Mentasti ha evidenziato come la nuova base a colletto *“che negava lo slancio aulico delle tipologie antiche, conferiva ai soffiati un tono di pacatezza quotidiana,*

na, sublimata dalla preziosità della materia”.

La collaborazione di Carlo Scarpa è subito evidente alla III Biennale di Monza del 1927 dove, in una saletta da lui stesso allestita, un ambiente ottagonale nei cui muri perimetrali sono ricavate nicchie di misure e altezze diverse, sono esposti numerosi vetri tra cui una serie con piede troncoconico come quello già presentato a Parigi e alcuni denominati a palmette, per il decoro in pasta vitrea applicato a rilievo sulla superficie o parzialmente inglobato.

Se la produzione di Zecchin era improntata da leggerissimi soffiati monocromi, la creatività di Scarpa invece utilizza diversamente il colore con versioni bicrome e con accostamenti o della stessa tonalità o contrastanti.

Cappellin promuove le proprie produzioni con la partecipazione ai più importanti eventi espositivi tra cui anche il *Salon d'Automne* del 1928, in cui presenta i nuovi lattimi di Scarpa, vetri latte e preziosi di cui Marino Barovier scrive che si tratta di manufatti *“Generalmente di piccola dimensione [...] dalla consistenza simile alla ceramica in genere rifiniti con applicazioni di foglia d'oro, ma talvolta decorati con fasce ondulate di vario colore applicati sul corpo”*. Una serie che richiama la ceramica e che Scarpa crea avendo presenti sia le ceramiche di Robert Lallemant esposte a Parigi nel 1926 sia l'arte orientale per la semplificazione delle forme.

La sperimentazione di tessuti vitrei e tecniche porta Scarpa a elaborare ancora nuove proposte: vetri opachi con foglia oro o argento e la serie dei vetri con decoro fenicio.

Il 1929 segna un rallentamento dovuto a problemi finanziari, ma nel 1930, grazie forse all'entrata di un nuovo socio, la *M.V.M.* partecipa alla IV Esposizione delle Arti Decorative di Monza e all'Expo di Parigi. Vengono prodotti ancora vetri con decoro fenicio, lattimi aurati, nero e argento e lattimi millefiori accanto a piccoli animali modellati a caldo, sia in vetro soffiato che massiccio, come polpi e pesci e a figurine stilizzate come i jazzisti.

Il 1931 vede la partecipazione della *M.V.M.* all'esposizione vetraria della Fondazione Bevilacqua la Masa, che voleva rappresentare quello che di nuovo stava emergendo, con cristalli rialzati da elementi neri. A livello internazionale la *M.V.M.* partecipa alla Mostra di vetri ceramiche e merletti d'arte moderna italiana ad Amsterdam. Poco dopo, nel gennaio del 1932, la ditta di Cappellin fallì.

L'attività creativa di Scarpa presso la *M.V.M. Cappellin & C.*, protrattasi fino alla chiusura dell'azienda, è stata varia e stimolante, e gli ha permesso di sperimentare con differenti tipologie d'oggetti d'uso, di introdurre nuove forme e di giocare con le diverse tecniche, talvolta recuperate dalla tra-

dizione, talvolta rielaborate in collaborazione con i maestri vetrai attivi nella fornace.

Dopo il fallimento della *M.V.M.* Carlo Scarpa, grazie alla sua esperienza e alle sue relazioni, inizia a collaborare, prima saltuariamente e poi con regolarità, con la vetreria di Venini. Nel 1934 ne diventa direttore artistico, dà avvio a quello che viene definito un secondo rinascimento del Novecento muranese e produce i primi sommersi che vengono esposti alla XIX Biennale di Venezia

L'estro lo porta poi a creare oggetti con lievi mezze filigrane a cui si contrappongono i corrosi, traslucidi, opacizzati con l'acido fluoridrico in modo da ottenere una superficie che sembra ghiacciata, modellati in grossi spessori, decorati con elementi applicati a rilievo dello stesso materiale, fasce a spirale, bugne che richiamavano le mine e temi bellici. Queste nuove creazioni vengono presentate alla XX Biennale di Venezia del 1936.

L'importante produzione realizzata nel 1938 per la XXI Biennale di Venezia purtroppo è andata perduta nell'incendio della *Venini & C.*

Due anni dopo, nel 1940, alla XXII Biennale veneziana e alla VII Triennale di Milano presenta una ricca varietà di oggetti che possono essere considerati quasi pezzi unici, realizzati con tecniche raffinate e complesse, quali tessuti, battuti, murrine.

Durante la guerra, a causa della mancanza di una domanda e di un mercato, la produzione di vetri artistici si riduce.

La collaborazione tra Venini e Carlo Scarpa dura in modo continuativo ancora sino al 1946.

Dalla sua opera emergono la solida formazione accademica, la raffinatezza nell'uso dei materiali, la fantasia costruttiva che porta a una radicale libertà.

Scarpa è stato definito *“l'ultimo rappresentante della specie dei geni”*. I suoi vetri sono una sintesi di tradizione e innovazione.



Piccolo vaso

1926

20,5 x 13 cm

Vetro trasparente verde con superficie iridata e base a *meza stampa*.

Firma all'acido MVM Cappellin Murano Ivrea, Museo Civico P.A. Garda (già collezione Guelpa-Croff inv. 303)

Il piccolo vaso è probabilmente del periodo iniziale di Scarpa alla M.V.M., quando ancora utilizzava i modelli di Vittorio Zecchin apportandovi delle modifiche.

Questo piccolo vaso è pervenuto al Museo Civico P.A. Garda con la donazione di Lucia Guelpa. Oltre al vaso, facevano parte della donazione anche due lampadari (inventario Guelpa-Croff n. 868 e n. 927) di cui uno Venini in vetro soffiato ametista, modello Vittoriale disegnato da Napoleone Martinuzzi nel 1926.

P.M.

Vaso

1928-29

40 x 22 cm circa

Vetro incamiciato lattimo con decoro fenicio in vetro turchese. Orlo alla bocca in vetro verde. Superficie iridata.

esecuzione M.V.M.

Treviso, collezione privata

Il vaso è stato realizzato con un modello disegnato da Vittorio Zecchin (1921-1925) ed è presente nel catalogo M.V.M. (1925-1931) con il n. 5316.

Fa parte della serie con decoro fenicio. Con questo termine si fa riferimento ad una tecnica antica che Scarpa definisce graffito. La decorazione è a festoni e il tessuto è policromo. Si ottiene applicando a caldo un filo vitreo a spirale sulla superficie dell'oggetto, questo viene poi pettinato con un apposito strumento. In questo vaso le cromie scelte sono tenui e delicate, in altri casi sono stati scelti abbinamenti cromatici anche di forte impatto. La tecnica utilizzata era già in uso a Murano nel XVII secolo, quando venne recuperata e riutilizzata a partire dalla seconda metà del XIX secolo venne denominata fenicio perché richiamava decorazioni di alcuni vetri preromani.

Bibliografia specifica: *La vetreria M.V.M. Cappellin e il giovane Carlo Scarpa 1925 - 1931* 2018, p. 259.

P.M.





Vaso ovoidale

1928-29

21,5 x 15 cm ca.

Vetro lattimo con inclusione di foglia d'oro. Piede ad anello, superficie iridata. Il modello fu realizzato anche in altri tessuti vitrei. Esecuzione M.V.M.

Treviso, collezione privata

Il vaso ovoidale appartiene alla serie dei lattimi, vetri bianchi opachi che si producono con l'uso del biossido di stagno. Questa serie viene realizzata a partire dal 1928 dalla M.V.M.: si tratta di oggetti generalmente di piccole dimensioni talvolta impreziositi, come in questo esemplare, con l'applicazione della foglia d'oro.

Il vaso è presente nel catalogo M.V.M. (1925-1931) con il n. 5952.

Bibliografia specifica: La vetreria M.V.M. Cappellin e il giovane Carlo Scarpa 1925 – 1931 2018, p. 209.
P.M.



Vaso millefiori

1930

39 x 15,5 cm ca.

Vetro incamiciato lattimo e fumè, decorato da murrine circolari a cerchi concentrici, ametista e cristallo incluse nella parete dell'oggetto. Collarino alla base del collo e filo alla bocca in vetro nero. Superficie iridata.

Firma all'acido M.V.M. Cappellin Murano

Treviso, collezione privata

Il vaso è presente nel catalogo M.V.M. (1925-1931) con il n. 5985, appartiene alla serie Murrine 1929 -1931, presentata come novità alla IV Triennale di Monza nel 1930 e all'esposizione ad Amsterdam nel 1931. Sono oggetti in lattimo con leggera incamiciatura di vetro in colori tenui con la presenza di murrine a cerchi concentrici, dello stesso colore, distribuite irregolarmente e incluse nella parete.

Bibliografia specifica: La vetreria M.V.M. Cappellin e il giovane Carlo Scarpa 1925 – 1931 2018, p. 379.
P.M.

Vaso

1934

21 x 13 cm ca.

Vetro sommerso ametista e rubino con costolature interne ritorte e foglia d'oro.

Firma all'acido Venini Murano

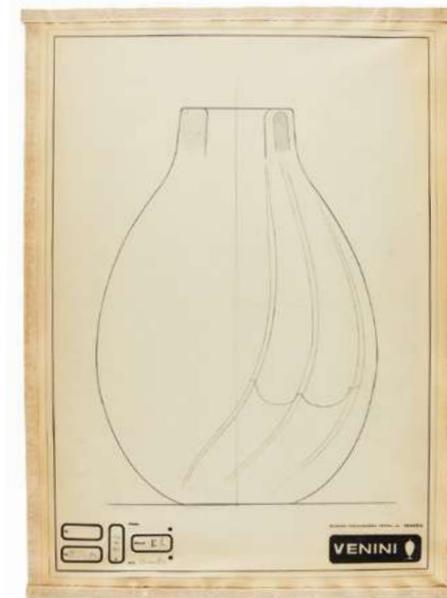
Treviso, collezione privata

Il vaso appartiene alla serie dei sommersi che Rosa Barovier Mentasti descrive così: "Uno strato interno a bollicine, a bolle regolari, a larghe canne diagonali, a festoni, o trattato a nervature ritorte, era sommerso in una "specie di veste limpida e trasparente", per lo più dopo l'applicazione della foglia d'oro. Come se l'oggetto a bollicine o a filigrana fosse stato immerso nell'acqua, e togliendolo una parte di essa avesse fatto presa in tutte le superfici senza perdere nulla della sua trasparenza".

Sul catalogo Venini corrisponde al n. 3533.

Bibliografia specifica: Carlo Scarpa 2001, pp. 66-67; Carlo Scarpa Venini 1932 – 1947 2012, pp. 126, 132.

P.M.





Piatto

1936

5 x 25 cm

Piatto in vetro a mezza filigrana color ametista chiaro.

Firma all'acido Venini Murano

Milano, collezione Marco Arosio

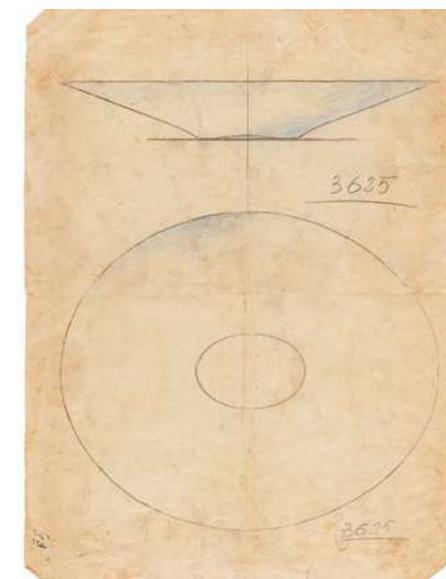
Lo stesso modello, corrispondente al n. 3625 del catalogo *Venini*, fu esposto alla VI Triennale di Milano nel 1936.

La mezza filigrana è una tecnica ideata a Murano tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo.

Crea una decorazione a sottili fili di lattimo o di vetro colorato su un fondo incolore, a distanza regolare e avvolti a spirale intorno alla parete dell'oggetto.

Bibliografia specifica: *Carlo Scarpa 1906 1978 1984* p. 172; *Carlo Scarpa Venini 1932 – 1947 2012*, p. 155.

P.M.

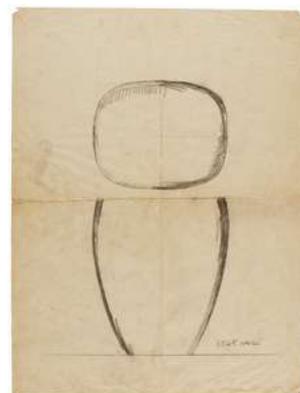




Vaso
1936
17 x 12 x 15 cm
Vaso troncoconico in vetro in mezza fili-grana ametista chiaro.
Firma all'acido Venini Murano
Milano, collezione Marco Arosio

Lo stesso modello, corrispondente al n. 3545 del catalogo *Venini*, fu presentato alla XX Biennale di Venezia e VI Triennale di Milano nel 1936.

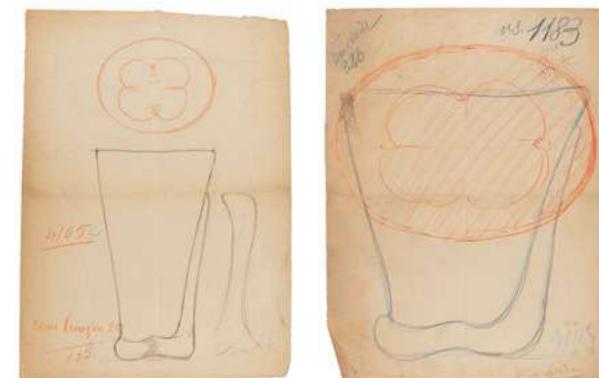
Bibliografia specifica: *Carlo Scarpa 1906 1978 1984*, p. 172; *Carlo Scarpa Venini 1932 - 1947 2012*, p. 155.
P.M.



Vaso
1936
18 x 15 cm
Vaso in vetro corroso color bluino con applicazioni alla base e sul fianco. Superficie fortemente iridata.
Firma all'acido Venini Murano
Treviso, collezione privata

Esposto alla Triennale di Milano nel 1936 questo vaso è in vetro corroso dalla superficie scabra ottenuto utilizzando l'acido fluoridrico e solforico in soluzione. Si ottiene una corrosione esterna della superficie cospargendo l'oggetto raffreddato di segatura impregnata di acido per creare l'effetto di uno strato ghiacciato.
Il vaso corrisponde al modello n. 4105 sul catalogo *Venini*.

Bibliografia specifica: *Carlo Scarpa Venini 1932 - 1947 2012*, p. 212 (vaso in altra colorazione).
P.M.





Vaso

1936

20 x 15 cm ca.

Vetro corrosivo verde intenso con la superficie decorata da bugne applicate poggiate su tre piccoli piedi. Superficie iridata.

Firma all'acido Venini Murano Made in Italy

Treviso, collezione privata

Il vaso corrosivo appartiene a una serie di varianti di vasi sferoidali che richiamano la forma della mina.

Questo modello che corrisponde al n. 4101 del catalogo *Venini* fu esposto alla VI Triennale di Milano del 1936.

Bibliografia specifica: DEBONI 1996, p. 275; *Carlo Scarpa* 2001, pp. 76-77; *Carlo Scarpa Venini 1932 – 1947* 2012, p. 214.
P.M.



Vaso

1940

26 x 18 cm ca.

Vetro trasparente incolore decorato da incisioni orizzontali e rifinito con velature a mola.

Firma all'acido Venini Murano.

Treviso, collezione privata

Esposto alla Triennale di Milano nel 1940.
P.M.





Vaso

1940

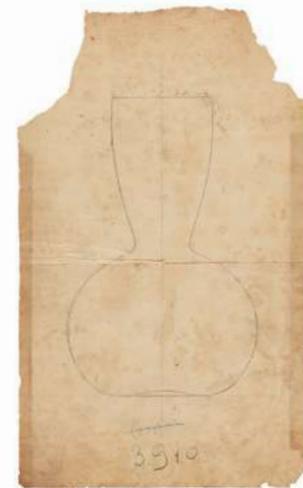
24 x 14 cm ca.

Vetro incamiciato color giallo zolfo con superficie iridata e rifinito da fitte molature orizzontali.

Firma all'acido Venini Murano Treviso, collezione privata

Il vaso appartiene alla serie dei battuti creati per la XXII Biennale di Venezia e per la VII Triennale di Milano del 1940. Il battuto è una tecnica di rifinitura a freddo che l'incisore ottiene con fitte incisioni ovali o arrotondate utilizzando la rotina. Questo vaso corrisponde per forma al n. 3910 del catalogo *Venini*.

Bibliografia specifica: Carlo Scarpa 2001, pp. 98-99; Carlo Scarpa *Venini 1932 - 1947* 2012, p. 214 (vaso con colorazione differente). P.M.



Coppa bicolore a macchie

1942

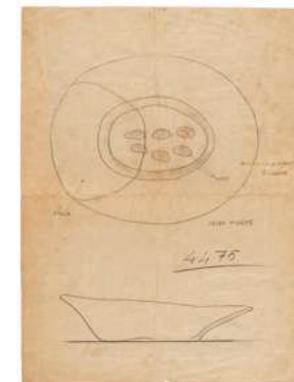
7 x diametro 26 cm

Vetro trasparente pesante con larga macchia nelle tonalità del blu sul fondo, decorata all'interno da una composizione astratta di macchie nere.

Firma all'acido Venini Murano Italia Treviso, collezione privata

La coppa è stata presentata alla XXIII Biennale di Venezia del 1942. Questa coppa appartiene alla serie dei vetri a macchie, vetri trasparenti o colorati e decorati da motivi astratti come macchie, puntini, cerchi irregolari.

Bibliografia specifica: Carlo Scarpa 2001, pp. 160-161; Carlo Scarpa *Venini 1932 - 1947* 2012, pp. 442, 446. P.M.



Il maestro straordinario

Lino Tagliapietra nasce a Murano nel 1934 ed è un talento precocissimo. Ancora adolescente è apprendista nello studio del maestro vetraio Archimede Seguso e diventa maestro egli stesso poco più che ventenne. La sua formazione è improntata fortemente anche dall'arte contemporanea, assorbita frequentando le Biennali dove ha potuto apprezzare le opere di grandi artisti tra cui Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newmann, Ellsworth Kelly.

Per quasi un quarto di secolo Lino Tagliapietra lavora con alcune delle più importanti fabbriche di vetro di Murano, tra cui la *Vetreria Galliano Ferro, Venini & C., La Murrina, Effetre International*, di cui è stato direttore artistico e tecnico dal 1976 al 1989, e *EOS Design*. In questi anni crea la serie Saturno.

Nel 1979, invitato da Benjamin Moore, si reca per la prima volta negli Stati Uniti per insegnare alla *Pilchuck Glass School* di Stanwood, Washington. In seguito tiene corsi sulle tecniche vetrarie in altre scuole in America ma anche in Francia, Giappone e Australia.

Negli anni Sessanta, negli Stati Uniti, la soffiatura del vetro è da tempo industrializzata e gli artisti dello *Studio Glass* si sono rivolti all'Europa e in particolare ai maestri vetrai veneziani per recuperare i segreti dell'arte del vetro. Nasce un legame con la lavorazione del vetro veneziano che, alla fine degli anni Novanta, si è diffusa negli Stati Uniti e nel mondo. Di questo legame Lino Tagliapietra e Dale Chihuly sono tra gli artefici. *Chihuly and the Masters of Venice*, un film realizzato nel 2001, illustra questa collaborazione artistica.

Rosa Barovier Mentasti ha scritto che Tagliapietra ha imparato e si è autoformato all'arte del vetro grazie alla particolare sensibilità veneziana nei confronti di questa materia dalle caratteristiche uniche: può essere fusa, soffiata, modellata; nella creazione di un'opera di Tagliapietra è difficile, se non impossibile, separare la fase progettuale da quella tecnico-sperimentale in quanto l'artista "pensa in vetro", cioè concepisce l'opera non solo in termini estetici ma contemporaneamente pensa alle tecniche e ai metodi di produzione.

Nel corso della sua carriera Tagliapietra sperimenta le tecniche più raffinate e complesse, indagando con rigore le possibilità della materia vetrosa. A un intervistatore, sottolineando il suo approccio indipendente, Tagliapietra ha dichiarato "Sono totalmente aperto. Penso che quello che mi piace di più sia fare ricerca. Non voglio esprimermi solo con la tecnica veneziana anche se sono nato con essa [...] Lo stile

di un artista è quello che è lui stesso".

Dal 1990 diventa artista indipendente, impegnato a creare opere di grande competenza tecnica e dalle forme astratte, sinuose, colorate. Lino Tagliapietra è oggi riconosciuto come uno dei più importanti artisti del vetro contemporaneo.

L'artista crea opere uniche indagando le diverse possibilità della materia e utilizzando canne vitree che compone egli stesso scegliendo e amalgamando colori e utilizzando particolari rifiniture alla mola per realizzare inedite superfici.

Nel tempo, dai pezzi unici è passato all'utilizzo di più elementi seriali per comporre installazioni di grande impatto scenografico ed espressivo.

Le sue opere sono presenti in prestigiose collezioni private e in diversi musei tra cui il Victoria & Albert Museum di Londra, il Corning Museum of Glass di New York, il Musée des Arts Décoratifs di Parigi.

Masai (Masai d'oro)

2010

152 x 11,5 cm; 144 x 12,5 cm; 166 x 12 cm; 129 x 13 cm; 153 x 13 cm

Vetro soffiato, molato e dorato

Murano, proprietà dell'artista

L'installazione murale *Masai d'oro* fa parte di una serie di opere alcune in oro altre realizzate in vetro colorato. Questa è composta da cinque elementi ellittici di varie dimensioni e testurizzati, in modo diverso. La serie s'ispira agli scudi usati in guerra, durante la caccia e nei riti di passaggio dai pastori Masai delle praterie del Kenia meridionale e della Tanzania settentrionale. L'originale scudo in pelle di bufalo decorata con ricchi motivi geometrici policromi cucita su una cornice di legno è trasformato da Tagliapietra in opera d'arte sostituendo i materiali originali con vetro e colore oro. I motivi decorativi degli scudi, definiti *sirata*, perdono l'originale significato (indicavano la posizione del proprietario all'interno di un complesso sistema di lignaggio) per trasformarsi in arte astratta.

Bibliografia di confronto: Frantz S.K. 2008; Gorbman C. 2012; Lino Tagliapietra 2011; Sarpelloni G. 1994. P.M.



Il poeta della natura

Toni Zuccheri nasce nel 1936 a San Vito al Tagliamento. Eredita da suo padre, Luigi Zuccheri, la passione per gli animali, soggetti ricorrenti nelle sue creazioni fantastiche.

L'artista dimostra, sin da piccolo, un talento innato nel disegnare la natura, gli animali e soprattutto gli uccelli.

Nel 1945 si iscrive all'Accademia di architettura di Venezia dove studia con Franco Albini, Ignazio Gardella, Carlo Scarpa e altri.

Inizia poi a lavorare per *Venini* agli inizi degli anni Sessanta del Novecento. I primi oggetti prodotti da Zuccheri alla *Venini* sono sculture di uccelli fantastici: gufi, tacchini, faraone, upupe e altri, tutti resi in sofisticate murrine policrome e paste di vetro sperimentali. *Bestiario*, corpi di animali in vetro su realistiche gambe in bronzo, sono presentati alla Biennale di Venezia del 1964. L'anno successivo Zuccheri sperimenta e progetta insieme a Gio Ponti un sistema di *Vetrare Grosse* per la Cassa di Risparmio di Padova, la Chiesa di Santa Maria Annunciata all'Ospedale San Carlo di Milano e per il *Bejenkorf Palace* di Eindhoven in Olanda.

Nei successivi quattro decenni Zuccheri continua a lavorare sia per *Venini* che per altre vetrerie. Negli anni Novanta del Novecento Toni Zuccheri prende coscienza della propria indipendenza e da designer diviene sempre più artista indipendente dando vita a sculture uniche. Suo figlio Taddeo in un'intervista nel 2009, a circa un anno dalla scomparsa del padre, ha sottolineato *"Erano gli anni '90, che in un certo senso si è trasformato da designer a essere un artista. In lui avvenne un cambiamento, un processo di sintesi... quasi come se fosse riuscito a trascendere il vetro, o almeno a liberarsi dai potenti e meravigliosi limiti della sua trasparenza"*.

Zuccheri utilizza svariati linguaggi artistici per rappresentare la natura in tutta la sua vitalità. Nelle sue opere, il vetro si fonde con legno, cera, bronzo, sassi e supporto di recupero per rendere la materia viva, proprio come la natura.

Gli uccelli, grotteschi e belli, fantastici e realistici, frutto del suo genio artistico, occupano un posto unico nella storia del vetro di Murano.

Gallo bianco e nero

2005

41 x 46 cm ca.

Vetro soffiato a mano volante con inserzioni metalliche e multi-materiche.

Struttura in bronzo eseguita a cera persa dall'artista.

Feltre, collezione privata

P.M.



L'esaltazione del vetro

Maria Grazia Rosin nasce a Cortina d'Ampezzo nel 1958, qui si forma all'Istituto d'Arte diretto allora da Renato Balsamo, insegnante di valore che la introduce al disegno dal vero, alla plastica scultorea, al disegno dei tessuti e dei mobili, una scuola su modello del *Bauhaus*. La formazione scolastica si affianca ad un arricchimento culturale personale che gli deriva dalla possibilità di frequentare la sala cinematografica gestita dal padre e di sviluppare il suo immaginario con la visione di innumerevoli film compresi quelli di fantascienza. In seguito, sotto la supervisione di Emilio Vedova frequenta l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove si diploma in pittura nel 1983. Contemporaneamente frequenta lo IUAV.

Il 1991 segna l'avvio di una collaborazione con i maestri soffiatori delle fornaci muranesi: realizza i suoi primi lavori in vetro in cui supera la bidimensionalità visionaria delle sue pitture, per concentrarsi sulle potenzialità plastiche del vetro, che successivamente diventa la materia principale in cui esprimere la sua creatività.

È stato il desiderio di tridimensionalità, come spiega Lia Durante, a spingere Maria Grazia Rosin verso il vetro. La fluida materia vetrosa le permette di tradurre in forme tridimensionali i suoi disegni ispirati al microcosmo e ai microorganismi. Sperimenta forme, consistenze, colori e trasparenze e dà origine a vasi scultura, a una serie di sospensioni scultura, verde acido e viola per de Majo, come il *Laguna Planet*, gli *Organicosmici* e il *Solstizio da Mar*.

Fantastici animali marini come bioluminescenti meduse, tentacolari polpi immersi in un'atmosfera onirica e fantasmagorica animano le installazioni sospese in cui si è evoluta l'arte di questa artista.

Nella personale del 2007-08 a palazzo Fortuny a Venezia, crea un'opera *site specific* legata ai temi dell'acqua e della luce, nonché dello spazio intra ed extraterrestre *Gelatine Lux*: corpi luminescenti e fluttuanti che appaiono da un visionario fondo marino evocano forme primitive in una dimensione acquatica primordiale. Successivamente, con riadattamenti installativi e sonori la mostra viene allestita nel 2008 al National Glass Centre di Sunderland in Inghilterra, nel 2009 al Carnegie Museum of Art Pittsburgh negli Stati Uniti, alla 53° Biennale d'Arte di Venezia, all'Experience Music Project Science Fiction Museum (EMP SFM) di Seattle negli Stati Uniti, e nel 2010 nella Basilica Cisterna Yerebatan Sarnici di Istanbul in Turchia.

Hanno descritto *Gelatine Lux* come un'installazione

“concepita come un unico grande organismo vivente, composto di figure aliene bioluminescenti di materie digitali e sonore che ne costituiscono il sistema nervoso, una macchina sensoriale che emana energia che si trasforma: quella della materia in luce, quella del suono in fonti multiple in movimento. È un percorso a ritroso, fino alle origini primarie della vita ma anche dell'ispirazione dell'artista, che coinvolge il visitatore in una dimensione onirico-immaginativa. Forme primitive ed eterne, creature biomorfe sfuggite a sperimentazioni genetiche evocano abissi oceanici e spazi siderali extraterrestri, sono immerse in un movimento accelerato come d'acqua, di plancton, di pulviscolo di pianeti”.

Danilo Zanella, Pino Signoretto, Andrea Zilio, Silvano Signoretto, Vittorio Ferro, Sergio Tiozzo e l'americano Erik Meek sono alcuni dei maestri vetrai con i quali Maria Grazia Rosin collabora per realizzare le sue opere che raccontano un universo visionario popolato da forme primitive, organismi frutto di metamorfosi che coniugano la Natura con l'artificio.



Venussiano Zebra (Serie Venussiani)

Opera unica, Venezia 2001

50 x 60 x 16 cm

Due elementi in vetro bianco e nero con striature soffiati a mano volante a Murano dal Maestro Pino Signoretto
Courtesy: l'artista & Caterina Tognon Vetro Contemporaneo, Venezia

Venussiano Zebra (Serie Venussiani)

Opera unica, Venezia 2001

50 x 60 x 16 cm

Due elementi in vetro bianco e nero con striature soffiati a mano volante a Murano dal Maestro Pino Signoretto
Courtesy: l'artista & Caterina Tognon Vetro Contemporaneo, Venezia

Coppia di sculture in vetro soffiato bianco e nero. Rappresentano creature di ispirazione zoo-fitomorfa. Due elementi ovoidali neri sono innestati da corpi caratterizzati da strisce zebbrate che si sviluppano sempre più leggiadri in altezza.

L'artista gioca con la modularità. La realizzazione di elementi compenetranti le permette una maggiore espressività scultorea e il controllo della forma e delle proporzioni durante la lavorazione con il maestro vetraio.

Le sculture sono anche una riflessione sulla riproducibilità: simili ma non seriali, opere d'arte uniche.

Bibliografia di confronto: Maria Grazia Rosin 2001; Maria Grazia Rosin *Gelatine Lux* 2007; *Strano ma vetro* 2000.

P.M.

Pensare in vetro

Laura de Santillana (Venezia 1955 – 2019), terminati gli studi classici vola in America, a New York, dove conclude una esperienza formativa alla *School of Visual Arts* di New York e ha una breve esperienza lavorativa, come grafica, alla *Vignelli Associati*. Ritorna in Italia nel 1976 e inizia a collaborare con l'azienda di famiglia, la *Venini & C.*, fondata dal nonno. Presso l'azienda di famiglia ha modo di approfondire la conoscenza delle tecniche vetrarie e di incontrare artisti italiani e stranieri. Risale al 1978 la realizzazione delle *Quattro stagioni*, piatti in vetro soffiato con al centro un tondo con murrine, oggi al *Corning Museum of Glass* di New York.

Gli anni dedicati all'azienda insieme con il padre Ludovico e il fratello Alessandro, sono ricchi di esperienze e creatività, un periodo che si conclude dolorosamente con la vendita dell'azienda nel 1985.

Ritorna nuovamente in America, prima a New York all'*Urban Glass* e poi a Seattle dove sperimenta nuove tecniche rispetto a quelle del vetro soffiato muranese.

Tra il 1989 e il 1993 viaggia spesso in India, nel 1997 è in Giappone: i viaggi costituiscono una fonte di ispirazione e conoscenza per il suo lavoro d'artista. La serie *Sleeves*, per esempio, esposta presso la galleria Caterina Tognon Vetro Contemporaneo nel 2016 a Venezia, risente dell'influenza della cultura nipponica.

Acquista sempre più consapevolezza del suo lavoro di artista e nel 1993 decide di dedicarsi esclusivamente alla produzione artistica ed inizia a collaborare con i maestri vetrai muranesi Lino Tagliapietra, Pino Signoretto e Simone Cenedese con cui realizza nel 1999 un *Glass Book*.

Al 1996 risale la sua prima esposizione in America alla Elliott-Brown Gallery di Seattle. L'anno seguente comincia un'importante commissione per un'azienda di tè giapponese. Nel 1998 avvia la sua collaborazione con Barry Friedman a New York.

Nel 2009 e nel 2014 partecipa alla Biennale di Venezia.

La sua attività artistica è legata molto anche al nome di suo fratello Alessandro Diaz de Santillana e insieme hanno esposto in importanti mostre come alle Stanze del Vetro a Venezia, al MAK di Vienna e allo Yorkshire Sculpture Park.

Nel 2019 realizza la serie *Scars* per la mostra presso Superstudio a Milano. Il curatore, Sabino Frassà, definisce questo gruppo di tre lavori "come apice e sintesi del suo percorso non solo artistico, ma anche personale. Scars sono infatti sculture realizzate superando la tecnica dello "slumping", per cui si scioglie un vetro che si era già solidificato. In

tale fase le opere subiscono degli shock termici tali da spaccarsi. Dopo tanti tentativi – complice il "caso" sempre citato dall'artista – queste "spaccature" e "crepe" si ricomposero dando vita a opere che presentano delle "cicatrici". Queste "ferite cicatrizzate" affascinarono molto l'artista perché rispecchiavano il suo stesso modo di concepire la vita intesa come una continua negazione dei limiti attraverso il loro superamento".

I suoi lavori hanno ottenuto molti premi e riconoscimenti e sono presenti nei più importanti musei del mondo: il Museo del Vetro di Murano, il Victoria and Albert Museum di Londra, il Metropolitan Museum of Arts di New York, il Seattle Art Museum, il Museu de Arte de São Paulo e il Musée des Arts Décoratifs di Parigi.

In un'intervista Laura de Santillana racconta "Certo, il vetro è un materiale familiare, lo conosco bene, era nella mia vita fin da bambina. Io penso in vetro. Mi interessa però fare delle cose che in un certo senso forzino la sua natura, cercando soluzioni formali e cromatiche nuove", spiega. "Quando penso a un progetto mi guardo sempre attorno per trovare il posto migliore dove realizzarlo: dagli Stati Uniti a Murano, alla Boemia".

Laura de Santillana tratta il vetro, non come un mero materiale, ma come una metafora della stessa esistenza umana, come possibilità di racconto, come nella serie dei *40 libri di vetro*, realizzati impiegando tecniche di compressione, grandi lastre sigillate che racchiudono storia: le conoscenze tecniche, le idee creative, spessore che sedimenta ricordi e saperi.

La presenza del colore, come nel caso della serie *Tokyo-ga*, è essenziale nel lavoro dell'artista veneziana, che realizza sculture dai colori neutri o incolori che affianca a opere dai colori vivi dal blu profondo al verde, dal rosso acceso al giallo uranio in accostamenti di grande impatto espressivo.

Tokyo-Ga (Rosso-Grigioverde)

2017

30 x 21,5 x 5 cm

Vetro soffiato, sagomato e compresso a mano.

Venezia, Fondazione De Santillana P.M.





Tokyo-Ga
2017
30,5 x 22 x 3 cm
Vetro soffiato, sagomato e compresso a mano.
Venezia, Fondazione De Santillana
P.M.



Tokyo-Ga
2018
28 x 20 x 3 cm
Vetro soffiato, sagomato e compresso a mano.
Venezia, Fondazione De Santillana
P.M.

Tokyo-Ga
2019
30,5 x 20,5 x 3,5 cm
Vetro soffiato, sagomato e compresso a mano.
Venezia, Fondazione De Santillana
P.M.



Trasparenze ecosocial

Luca Gnizio nasce a Lodi nel 1981. Frequenta il Liceo Artistico di Crema e poi un corso di disegno industriale a Milano. Ancora studente vince la selezione mondiale per i nuovi talenti del vetro di Murano, indetta da Carlo Moretti con Elle Decor. Inizia a lavorare in un'azienda che si occupa di produzione di vetro: da questa esperienza capisce che il vetro è un materiale che si presta a tradurre i suoi progetti artistici in realtà. L'esperienza lavorativa in ditta gli fa prendere coscienza della grande quantità di scarti che vengono prodotti.

Nel 2007 inizia un percorso artistico che si pone l'obiettivo di tradurre gli scarti industriali in valore: coinvolge diverse aziende e associazioni che lavorano in campo sociale ed elabora opere che, esprimendo la sua creatività e il suo amore per l'ambiente, lo pongono tra i primi *ecosocial artist*, definizione da lui creata per esprimere una nuova arte intesa ad aiutare ecologia e sociale.

Nel 2010 si trasferisce in Toscana attratto dalla vivacità artistica di un polo culturale come Pietrasanta.

Lavora per creare una nuova tipologia di vetro e nel 2018 ottiene il brevetto per *Forsoul*, un cristallo realizzato con il riciclo della fibra di carbonio i cui effetti estetici sono sorprendenti e la cui particolarità è di poter ottenere anche manufatti che, grazie agli effetti casuali della fibra di carbonio all'interno del cristallo, si trasformano in opere d'arte uniche.

Nel 2018, per l'originalità decorativa ecologica inventata, è entrato in permanente al Museo del Vetro di Murano *ForVeniceMask*, un'opera elogio al mondo del Carnevale e nello specifico, quello di Venezia.

Nel corso degli anni, numerose le grandi aziende hanno puntato sull'idea di design ecosociale di questo artista affidandogli diverse committenze, l'ultima delle quali lo ha portato a realizzare un'opera monumentale di oltre 9 mq. per un noto marchio automobilistico: un elogio alla forza, all'eleganza, alla velocità ma anche e soprattutto all'impegno nella ricerca per soluzioni ecologiche.

Ogni sua opera è un manufatto unico, in cui l'artista vuole materializzare l'idea di anima, utilizzando l'imprevedibilità degli esiti della lavorazione del vetro e della fibra di carbonio. Opere che richiedono la partecipazione del fruitore nella definizione dei contenuti interpretativi.

Forsoulmoon

2016

5 x diametro 8 cm

cristallo realizzato con il riciclo della fibra di carbonio

Viareggio, proprietà dell'artista

P.M.





Forsoulworld
2017
diametro 16 cm
diametro 25 cm
due esemplari in cristallo realizzato con il riciclo della fibra di carbonio
Viareggio, proprietà dell'artista
P.M.

Forsouldrop
2019
46 x diametro 20 cm
cristallo realizzato con il riciclo della fibra di carbonio
Viareggio, proprietà dell'artista
P.M.



Ironiche trasparenze pop

L'americano Richard "Dick" Marquis (nato nel 1945 a Bumblebee, Arizona,) si forma negli anni Sessanta all'università di Berkeley in California, dove segue corsi sul vetro e sulla ceramica tenuti dal ceramista espressionista astratto Peter Voulkos e dal gioielliere, ceramista e musicista Ron Nagle. Negli anni Sessanta aderisce al movimento *Art Funk*, contrapposto al minimalismo ed intriso di senso dell'ironia, antiaccademico e talvolta volgare, un movimento che predilige gli *assemblages* e le sculture, realizzate spesso con combinazioni di materiali poveri, una sintesi di elementi dada e surrealisti mediati attraverso la cultura pop. Fin dagli anni della giovinezza Marquis è diventato un collezionista di oggetti i più disparati: dagli ami da pesca alle caffettiere di latta, dalle targhe di automobili ai cani di ceramica, oggetti che spesso utilizza nelle sue sculture in assemblaggi bizzarri e stravaganti.

Insoddisfatto delle proprie conoscenze delle tecniche del vetro, nel 1969 grazie ad una borsa di studio Fullbright, viene in Italia, presso la *Venini*, per approfondire le sue competenze. Gli è permesso, in via eccezionale, di lavorare in fornace accanto ai maestri soffiatori da cui apprende le antiche tecniche del vetro millefiori e delle murrine. Realizzare vetro a mosaico lo porta all'ideazione del suo primo progetto inerente alla bandiera americana a stelle e strisce, un oggetto simbolico legato ai movimenti e al clima politico americano di quegli anni.

Negli anni Settanta Marquis incentra la sua creatività su un nuovo oggetto: la teiera, la cui superficie diventa un patchwork colorato ispirato alle trapunte americane. Per la realizzazione di queste opere utilizza le tecniche vetrarie muranesi ma la sua è un'interpretazione tipicamente americana.

Nel corso degli anni continua a perfezionare le tecniche apprese a Murano, tecniche che ha importato in America, dove ha una grande influenza sullo sviluppo dell'utilizzo del vetro nell'arte.

Tina Oldnow ha rilevato che gli insegnamenti e le dimostrazioni di Marquis hanno permesso "agli artisti del vetro di espandere i loro vocabolari tecnici e, combinato con approcci nuovi e sperimentali, ha portato alla ridefinizione del vetro come mezzo artistico. Come artista, Marquis è ammirato per la sua sofisticata comprensione del colore e della forma tanto quanto per il suo umorismo e la volontà di sperimentare. Come soffiatore del vetro, ha influenzato un'intera generazione di artisti che lavorano il vetro e che

aspirano alla sua maestria tecnica e all'originalità della sua visione artistica".

Richard Marquis viaggia molto, visita l'America centrale, l'Europa, l'Estremo Oriente e l'Australia, luoghi in cui ha anche insegnato e dimostrato le tecniche di soffiatura.

Nel 1977 accetta un posto di insegnante presso l'UCLA che ricopre sino al 1982.

L'artista poi si trasferisce nel 1983 con la moglie, Johanna Nitzke, a Whidbey, un'isola nel golfo di Seattle, dove costruisce la sua fornace-studio e dove, con mesi di lavoro, ordina la sua collezione di "oggetti trovati", elementi di un suo personale universo in costruzione.

Negli anni Novanta l'artista americano si interessa al lavoro di designer del vetro di Carlo Scarpa, alla sua capacità di realizzare oggetti con sottili e eleganti trame sino a tessuti vitrei audaci e colorati. Ispirato da Scarpa realizza i *Marquiscarpas*, oggetti che dimostrano un uso sempre più complesso delle murrine.

Nel decennio successivo Marquis utilizza una nuova tipologia di vetro a lastre con cui realizza auto da corsa in vetro a strisce e barche "camuffate", ma non trascurava comunque il vetro soffiato.

Nel corso della sua lunga carriera diventa uno degli esponenti più importanti del movimento *Studio Glass*. Le sue opere sono una combinazione di ironia, grandi capacità tecniche e fantasia, un'unione di sacro e profano. Hanno scritto che le sue opere, sono "universalmente celebrate per il fascino sovversivo e la miscela distintiva di umorismo e pathos".



Razzle Dazzle Boat Panel

Opera unica, Seattle 2010

16 x 81,5 x 4 cm

Vetro fuso e intagliato, tecnica a lastra

Courtesy: Caterina Tognon Vetro Contemporaneo, Venezia

Il titolo dell'opera di Marquis è significativo. *Razzle Dazzle* è il termine americano, in inglese *Dazzle Painting*, di una tecnica utilizzata durante la Seconda Guerra Mondiale per il *camouflage* delle navi. Le marine militari britannica e americana per evitare la minaccia dei sommergibili *U-boats* tedeschi aderirono alla proposta dell'artista e ufficiale della marina Norman Wilkinson che propose di camuffare le navi ispirandosi alle forme artistiche allora in voga, spezzando le linee del profilo della nave con fantasie geometriche o righe irregolari e rendendo difficile comprendere la tipologia, le misure, la velocità e la rotta. I motivi decorativi venivano applicati su piccoli modellini in legno e poi osservati attraverso un perisco-

pio per verificare l'efficacia dell'illusione ottica. I modelli venivano realizzati da artiste donne della *London's Royal Academy of Arts*. L'operazione di *camouflage* coinvolse scenografi, scultori, artisti tra cui anche Edward Wadsworth.

Partendo da uno spunto storico, Marquis lo ha rielaborato in chiave ironico pop realizzando una serie di lavori, di cui fa parte anche *Razzle Dazzle Boat Panel*.

Grainne Sweeney parla di questa serie come di un *divertissement*: Marquis fa proprio il concetto di confondere, di creare un'illusione ottica disintegrando l'aspetto reale.

Bibliografia di confronto: *Richard Marquis Objects* 1997. P.M.

Un prezioso lavorare al contrario

L'origine della tecnica della pittura inversa su vetro è di provenienza bizantina, ma viene utilizzata già a Venezia agli inizi del XIV secolo.

Portata in Asia dai gesuiti, ha un notevole utilizzo, in particolare nella Cina alla corte dell'imperatore Ch'ien-lung (1736-1795) della dinastia Ch'ing. Ha poi grande diffusione in Cina meridionale, nella zona di Canton. In seguito giunge anche in Giappone, nel XIX secolo, specialmente per riprodurre soggetti delle stampe *Ukiyo-e*. La maggior parte dei vetri dipinti viene esportata dalla Cina meridionale in Europa, divenendo un tipico oggetto dell'artigianato artistico orientale destinato all'esportazione. Sono preferiti i soggetti esotici, i costumi tradizionali cinesi, i fiori e i motivi decorativi tradizionali cinesi.

Oggi si trovano vetri dipinti in numerose collezioni di arte orientale nel mondo, così come nella collezione del Museo Civico P. A. Garda.

In particolare, i quattro vetri dipinti sono realizzati con la tecnica *bolihua* [cin.] o *garasu-e* [giap.], dipingendo la superficie posteriore del vetro con colori minerali oppure con colori ad olio. Il procedimento risulta rovesciato rispetto al metodo di dipingere: si inizia dall'ultimo colore solitamente usato per i particolari (per esempio i decori dorati, i contorni che definiscono i paesaggi, i tratti somatici delle figure), poi via via vengono aggiunti tutti gli altri e le figure, fino alla stesura delle campiture e dello sfondo per completare l'opera. La pittura così ottenuta riluce attraverso il vetro, i colori risultano vivaci, puri e trasparenti, il dipinto appare luminoso e crea una speciale e piacevole atmosfera.

La pittura su vetro è effettivamente una invenzione «materica»: la pennellata, di solito piuttosto povera, si impreziosisce incorporandosi al vetro, acquista luce, riflessi, intensità, smalto; e un che di minerale, quasi che il colore fosse immemorabile secrezione e cristallizzazione; e così, prodigiosamente, l'immagine. (L. Sciascia, Storie su vetro).

Ritratto di donna cinese

Fine del XVIII secolo - inizio del XIX secolo

Colori a olio su vetro

57,2 x 42,6 cm

Guangzhou, Guangdong, Cina

Restauro: RestART, 2020

Museo Civico P.A. Garda, Ivrea, collezione orientale inv. 206,00

Nel dipinto su vetro è rappresentata una donna cinese a mezzo busto, in posizione leggermente volta alla sua sinistra, abbigliata elegantemente. Con la mano sinistra regge un fazzoletto rosso, probabilmente di seta, vicino alla bocca. Il suo viso è truccato secondo l'usanza delle classi alte del periodo Ch'ing: sopracciglia sottilissime, labbra dipinte con rossetto solo nella parte centrale a rendere la bocca piccolissima e occhi contornati e sfumati. L'abito lussuoso, con il motivo decorativo di rami di peonia in colore blu chiaro-scuro, rappresenta un tessuto damasco di color rosa interamente ricamato con motivi decorativi. Ha un largo bordo giallo attorno al collo e ai polsi, dove è ripetuto lo stesso motivo decorativo, rami blu con fiore di peonia in color bianco. La donna ha una pettinatura voluminosa, probabilmente irrigidita da abbondante pomata per capelli, ornata con pettini a forma di fiore di crisantemo di corallo rosso-rosa e spilloni. Questo dipinto è il ritratto formale di una signora ricca, di classe sociale elevata.

Il vetro è montato in una cornice di legno scolpito con un semplice ornamento geometrico e verniciato.

M.S.K.





Ritratto di donna cinese in un interno

Fine del XVIII secolo - inizio del XIX secolo
 Colori a olio su vetro
 38,6 x 28 cm
 Guangzhou, Guangdong, Cina
 Restauro: RestART, 2020
 Museo Civico P.A. Garda, Ivrea, collezione orientale inv. 630,00

Il *Ritratto di donna cinese in un interno* presenta similitudini nella tecnica e nell'atmosfera al vetro dipinto numero di inventario 206,00. Dalle piccolissime punte delle scarpette che fuoriescono dal lungo abito della donna e dalla lunghissima unghia del mignolo della mano sinistra, si può dedurre che la donna appartenga ad una famiglia della nobiltà. I piedi sono stati deformati, secondo l'usanza cinese del periodo pre-moderno, durante il quale, alle bambine di famiglia nobile, i piedi venivano stretti con fasciature per non permettere il loro sviluppo. Queste donne da adulte avevano quindi piedi piccolissimi e sufficienti appena a reggerle. Il dipinto è di buon livello, con sapienza tratteggia un'atmosfera elegante, raffinata e melanconica, dovuta al periodo decadente della fine dell'impero Ch'ing. Il periodo di realizzazione potrebbe essere di qualche anno posteriore rispetto al dipinto su vetro con inventario n. 206,00, ma anche in questo caso si potrebbe trattare di un oggetto realizzato, in origine, per il mercato interno cinese e poi, in un secondo tempo, venduto per l'esportazione in Occidente. La maggior parte del vetro dipinto orientale che si conserva in Europa è realizzata espressamente per l'esportazione, ma anche i cinesi del tempo desideravano possedere dipinti creati con il nuovo stile e le nuove tecniche della pittura su vetro.

M.S.K.



Visita dell'imperatore al Tempio Ganlu

Fine del XVIII secolo - inizio del XIX secolo
 54 x 71 cm
 Colori a olio su vetro
 Guangzhou, Guangdong, Cina
 Restauro: RestART, 2020
 Museo Civico P.A. Garda, Ivrea, collezione orientale inv. 207,00

La *Visita dell'imperatore al Tempio Ganlu*, con il dipinto *Visita dell'imperatore a una sua concubina* inv. n. 208,00, presumibilmente faceva parte di una serie che rappresentava la vita di un imperatore cinese della dinastia Ch'ing. Questi due dipinti sono tra i migliori esempi di vetro dipinto orientale. I dipinti sono realizzati con molta cura: i tratti del volto sono resi con minuscole sfumature, sottili tocchi di pennello fanno apprezzare i dettagli degli abiti. Questi due dipinti si caratterizzano anche per l'uso della tecnica della prospettiva, frutto dell'arrivo degli europei in Cina.

Il vetro dipinto inv. 207,00 rappresenta la visita dell'imperatore al Tempio Ganlu.

Al centro della scena, su una parete della veranda, alcuni ideogrammi con inchiostro *sumi* rappresentano una poesia che recita *mo shi mu qiu dian zheng qu, zui kai feng yu tian se rai* che significa: appena il tuono e il fulmine sono passati, tutto viene ricoperto da un tramonto autunnale, il vento e la pioggia si quietano e arriva il dolce colore. Il motivo decorativo del dragone sul soprabito in color rosso del visitatore identifica l'abito ufficiale della corte cinese della dinastia Ch'ing. Le strisce in vari colori - rosso, giallo, blu - delle lunghe tuniche che spuntano dai soprabiti dei due signori, rimandano ugualmente alla stessa corte imperiale. Le grandi tende rosse appese, al portone e all'ingresso della veranda, sono decorate con un motivo floreale di colore blu, che probabilmente corrisponde allo stemma del tempio. Tutti questi elementi ci indicano che la scena rappresenta la visita di un imperatore cinese della dinastia Ch'ing ai suoi genitori o parenti al Tempio Ganlu.

M.S.K.



Visita dell'imperatore a una sua concubina

Fine del XVIII secolo - inizio del XIX secolo
 54 x 71 cm
 Colori a olio su vetro
 Guangzhou, Guangdong, Cina
 Restauro: RestART, 2020
 Museo Civico P.A. Garda, Ivrea, collezione orientale inv. 208,00

Il vetro dipinto rappresenta una visita dell'imperatore alla sua concubina nel palazzo imperiale situato fuori città. Su una parete sono dipinti alcuni ideogrammi con inchiostro *sumi*, nella parte superiore: *ban shui ban shan ta hua yi, tiao yi zhan zu you ju* che significa: il luogo distante dove vive segretamente una profumata (signora) è tra le montagne e le acque. Nella parte inferiore *diao qiao shan geng huo yue zhao jian fang hua yin feng nong yue* la cui traduzione è: pescare con la canna e la lenza nell'acqua, prendere la legna in montagna e coltivare (la terra), parlare con gli uccellini e bere il vino di riso ammirando la neve, vivere nella casa in riva all'acqua, comporre poesie ai fiori, giocare con il vento, e [...] con la luna. M.S.K.

L'artigiano dello spazio

Tadao Ando, nato a Osaka nel 1941, ha una formazione di matrice autodidatta e artigianale. Quando nel 1969 apre il proprio studio, padroneggia le caratteristiche di molti materiali grazie alla frequentazione, fin dagli anni dell'adolescenza, di botteghe vetraie e di falegnamerie nel quartiere di Asahi. Affascinato dai lavori dei grandi maestri, primo tra tutti Le Corbusier, sviluppa uno stile inconfondibile, che armonizza l'antica tradizione giapponese con l'architettura contemporanea, mantenendo un forte legame con la natura e l'ambiente. Le sue architetture dialogano con l'esterno: elementi come la luce, l'acqua e l'aria diventano fondamentali nelle sue opere e ne definiscono gli spazi.

Nel 2011 inizia la sua collaborazione con Venini, in occasione del novantesimo anniversario dell'azienda. Per quest'occasione disegna *Ando for Venini*, un trittico di vasi dalle imponenti dimensioni di oltre dieci chilogrammi ciascuno, realizzati in novanta esemplari, in tre versioni rosso, cristallo e acquamare, oltre a nove prove d'artista. I tre vasi che compongono ciascuna delle novanta opere sono caratterizzati da tre diverse varianti di molatura: rosetta (effetto lievemente battuto), ghiaccio (sfaccettature più accentuate a formare un'intagliatura ruvida) e velato (fine satinatura con opacità serica).

È composto da tre elementi della stessa forma. Questi elementi sono delle colonne triangolari dalle superfici laterali curve, generate grazie all'inversione dei triangoli isosceli tra la parte superiore e inferiore dell'oggetto.

Unendo i tre elementi in varie combinazioni, l'opera acquista caratteristiche diverse riflettendo la luce.

L'anno successivo prosegue la collaborazione con Venini con la creazione di *Wave With Soul*, una lampada che compenetra la tradizione vetraria muranese con il rigore geometrico, segno distintivo dell'architetto giapponese.

L'opera si caratterizza per l'uso di una semplice figura geometrica piana che si fonde in una curva sinusoidale. La geometria si trasforma in un'onda con l'anima che assume complessità diverse in relazione alla luce. Tadao Ando a proposito di queste lampade afferma che "sono state pensate e disegnate con forme geometriche astratte e trasformate in vetro dagli artigiani [...] Elementi come la luce e il vento assumono un significato solo quando vengono introdotti all'interno di una casa in una forma tolta dal mondo esterno. I frammenti isolati di luce e aria suggeriscono l'intero mondo naturale. Le forme che ho creato sono state alterate acquisendo significato attraverso la natura elementare. Luce e aria

danno indicazioni del trascorrere del tempo e del cambiamento delle stagioni".

Il fluire del tempo è il tema che ricorre anche nell'opera successiva: nel 2015 progetta *Ando Time*. Una riflessione poetica che viene tradotta in una clessidra composta da due elementi. Uno esterno, un prisma in vetro ruotato a base triangolare, la cui soffiatura con spigoli e piani curvati dalla torsione è resa possibile con l'aiuto di uno stampo in ghisa. L'elemento esterno racchiude all'interno un secondo elemento, un cilindro in vetro, composto da due elementi di colore diverso.

Le parti di vetro sono collegate tra loro da un componente in metallo, che lascia passare la sabbia.

Due anni dopo, nel 2017, Tadao Ando propone un nuovo oggetto scultura *Ando Cosmos*, un solido, un cubo sezionato in verticale in quattro parti ma di cui una mancante. All'interno del cubo la materia ospita il vuoto di una sfera.

Per gli occidentali spesso il vuoto e il nulla assumono il significato di mancanza, assenza, o negazione, ma per la cultura orientale il vuoto ha un altro significato. Il vuoto ha una sua realtà, una sua efficacia, in quanto è un secondo ente senza il quale il pieno non troverebbe modo di essere.

Il nulla è coincidente con il tutto, è lo spazio della possibilità.

Spazio nella materia. Materia nello spazio. Un cosmo sospeso dinamicamente nel tempo e nello spazio.

Ando for Venini

2011

Vetro soffiato e molato con finitura a rosetta, ghiaccio, velata.

56,5 x 20 x 18 cm (il singolo elemento)

progetto Tadao Ando, 2011, realizzazione Venini, Murano, 2012
firma a sgraffio: Venini 2012 30/30, timbro inciso: Venini 90 Ando,
etichetta adesiva di Venini
Venezia, Venini S.p.A.

Bibliografia specifica: *Venini Art Glass* 2013, pp. 216-219; *Venini Art Glass* 2015, frontespizio, p. 65.
P.M.





Ando Time

2015

Vetro soffiato colori bamboo, orizzonte, uva e sabbia.

54 x 13,5 x 13,5 cm

progetto Tadao Ando, 2015, realizzazione Venini, Murano, 2019

Venini 2019 20/49, etichetta adesiva di Venini

Venezia, Venini S.p.A.

Ando Time è stato realizzato in 49 esemplari, oltre 20 prove d'artista.

P.M.



Ando Cosmos

2017

Vetro soffiato lavorato a mano colori rosso, talpa e tè.

45 x 22,5 x 22,5 cm

Venezia, Venini S.p.A.

P.M.

Contaminazioni tra Oriente e Occidente

Yoichi Ohira, dopo essersi laureato alla Kuwasawa Design di Tokyo, fa un periodo di apprendistato presso la *Kagami Crystal Company Ltd.* e una breve esperienza nel campo della moda. Si trasferisce in Italia nel 1973 e si iscrive al corso di scultura all'Accademia di Belle Arti di Venezia: qui, prima Alberto Viani e poi Nino Cassani sono suoi maestri.

Contemporaneamente inizia la sua collaborazione con *La Fucina degli Angeli* a Murano, diretta da Egidio Costantini. Un'esperienza che gli permette di scandagliare le molteplici sfaccettature espressive del vetro, materia che diventa elemento primario per la creazione delle sue opere.

Approfondisce lo studio e le sperimentazioni per appropriarsi dei segreti delle tecniche e del design applicato al vetro.

Le prime produzioni di Ohira sono bottiglie e calici soffiati e leggerissimi, aderenti alla tradizione muranese anche nella scelta dei colori: prevalgono il verdino, il rosa e il bluino, anche se, talvolta, accostati in modo inaspettato e con l'utilizzo di tecniche particolari come l'incalmo.

Nel 1987 collabora con la *Vetzeria De Majo* di Murano disegnando i vetri della collezione *Venezia e l'Oriente* con bottiglie caratterizzate da tappi gioiello e calici dagli inusuali accostamenti di colori.

Riferendosi a questa iniziale produzione artistica, Attilia Dorigato sottolinea che *"nonostante l'adesione pressoché incondizionata ai caratteri propri del vetro veneziano [...] affiorano, forse non del tutto consapevolmente, suggestioni che non si collegano al mondo muranese, ma piuttosto a quello orientale, nel quale Ohira affonda le proprie radici"*.

La cultura orientale affiora negli accostamenti di colori brillanti che riecheggiano la lucentezza e i baluginii delle lacche e la densità cromatica delle sottili porcellane.

Le opere di Ohira rappresentano un perfetto connubio tra due culture: quella orientale e quella occidentale e ancor più quella veneziana.

Dopo queste prime produzioni, Ohira decide di diventare un artista indipendente e di creare pezzi unici con l'ausilio di maestri come Livio Serena, Andrea Zilio e Giacomo Barbini.

Ohira arricchisce le complesse tecniche della soffiatura del vetro con intrusioni di murrine, avventurina, granulare, pigmenti vari e uso sapiente della mola.

L'arte di Ohira è volta alla ricerca dell'ineffabile che l'artista dichiara, in un'intervista a Rosa Barovier Mentasti, di aver trovato perfettamente sintetizzato in un romanzo di Hi-

royuki Itsuki: *"Osservando questi oggetti in vetro silenzioso, esposti in una piccola vetrina, avevo l'impressione di ascoltare della musica senza suoni"*.

Le sue opere inglobano sovente elementi che richiamano la natura, fiumi, montagne, laghi, paesaggi della laguna, chiari di luna. Elementi che per Ohira rinviano alla poesia *"dell'aria e della trasparenza"*, che la sua immaginazione trasferisce nelle caratteristiche del vetro. L'atto creativo di Ohira non nasce mai da un concetto astratto, trova invece origine da emozioni personali suscitate da una forma di poesia. Crea opere in vetro proprio come se fossero *"musica senza suoni"*, cercando di essere il più autentico possibile, senza lasciarsi influenzare dalle correnti e dagli orientamenti dell'arte contemporanea.

Yoichi Ohira è considerato uno degli artisti del vetro più rappresentativi a livello internazionale: i suoi lavori sono conservati in musei prestigiosi come il Metropolitan Museum e il Victoria and Albert Museum.



Vaso Filigrana

Opera unica, Venezia 1995

27,9 x 13,3 x 13,3 cm

Canne di vetro soffiate, con murrine e inserti di polvere, superficie molata.

Firmata sul bordo esterno del fondo Y. Ohira – m° L. Serena accompagnati da alcuni *Kanji* giapponesi e al centro del fondo 1995 1/1 Murano

Courtesy: collezione privata, Venezia

Bibliografia di confronto: DORIGATO A. 1998; Yochi Ohira 2002. P.M.





Vaso Filigrana

Opera unica, Venezia 1995

36,5 x 14,6 x 13,3 cm

Canne di vetro soffiate, con murrine e inserti di polvere, superficie molata.

Firmata sul bordo esterno del fondo Y. Ohira – m° L. Serena accompagnati da alcuni *Kanji* giapponesi e al centro del fondo 1995 1/1 Murano

Courtesy: Caterina Tognon Vetro Contemporaneo, Venezia

Bibliografia di confronto: DORIGATO A. 1998; *Yochi Ohira* 2002. P.M.

Stoppered bottle

Opera unica, Venezia 1997

17,8 x 8,9 cm

Canne di vetro soffiate, con inserti di polvere

Firmato sul fondo Oichi Ohira Mo. L. Serena 1/1 unico 1997 murano accompagnati da alcuni *Kanji* giapponesi
Courtesy: Caterina Tognon Vetro Contemporaneo, Venezia

Bibliografia di confronto: DORIGATO A. 1998; *Yochi Ohira* 2002. P.M.



ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE
SEZIONE “IL VETRO DALLA SECONDA METÀ
DELL’OTTOCENTO AD OGGI”

BAROVIER MENTASTI R. 1992. *Vetro veneziano 1890-1990*, Venezia.

Carlo Scarpa 2001. *Carlo Scarpa. I vetri di Murano 1927 – 1947*, a cura di Barovier M., Padova.

Carlo Scarpa 1906 1978 1984. *Carlo Scarpa 1906 1978*, a cura di Dal Col F. - Mazzariol G., Milano.

Carlo Scarpa Venini 1932 – 1947 2012. *Carlo Scarpa Venini 1932 – 1947*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 29 Agosto 2012 — 6 Gennaio 2013), a cura di Barovier M. Milano.

Carlo Scarpa 2019. *Carlo Scarpa. Vetri e disegni 1925 – 1931*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio 23 novembre 2019 – 29 marzo 2020), a cura di Barovier M. – Di Lieto A. – Bertolaso K., Modena.

CERUTTIC C. 2018. *In quella valigia metti quello che vuoi*, in *Giornale dell’Arte*, edizione supplemento 1 aprile 2018 .
.https://fondazionecirulli.org/wp-content/uploads/2018/04/Il-Giornale-dellArte_inserito.pdf consultato il 20 dicembre 2020.

DEBONI F. 1996. *Murano ’900. Vetri e vetrai*, Milano.

DEBONI F. 2007. *I vetri Venini, la storia gli artisti le tecniche*, Torino.

DORIGATO A. 1992. *L’Ottocento muranese*, in *L’arte del vetro. Silice e fuoco: vetri del XIX e XX secolo*, Venezia.

DORIGATO A. 1998. *Vetri Veneziani OHIRA collezione Pasta Vitrea*, Venezia.

Forme Moderne 2009. *Forme Moderne*, Anno I, n. 3, Dicembre, Roma.

FRANTZ S. K. 2008. *Lino Tagliapietra in retrospect: a Modern Renaissance in Italian glass*, University of Washington

GORBMAN C. 2012. *Recent Work by Lino Tagliapietra*, University of Washington.

MARANDEL P. 1981. *I vetri*, I Quaderni di antiquariato collana di Arti Decorative diretta da Alvar González-Palacios, Milano.

L’arte dei Barovier vetrai di Murano 1866-1972 1993. *L’arte dei Barovier vetrai di Murano 1866-1972*, a cura di Barovier M., Venezia.

La vetreria M.V.M. Cappellin e il giovane Carlo Scarpa 1925 – 1931 2018. *La vetreria M.V.M. Cappellin e il giovane Carlo Scarpa 1925 – 1931*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 10 settembre 2018 – 6 gennaio 2019), a cura di Barovier M. - Sonogo C., Milano.

Lino Tagliapietra 2011. *Lino Tagliapietra. Da Murano allo Studio Glass. Opere 1954-2011*, catalogo della mostra (Venezia, 19 febbraio-22 maggio 2011), a cura di Barovier Mentasti R. - Pezzoli S., Venezia.

Maria Grazia Rosin 2001. *Maria Grazia Rosin*, catalogo Galleria Civica, Palazzo delle Poste, 1 luglio - 31 luglio 2001, a cura di Durante L., Cortina d’Ampezzo.

Maria Grazia Rosin *Gelatine Lux* 2007. *Maria Grazia Rosin Gelatine Lux*, catalogo della mostra a Palazzo Fortuny, Venezia 15 dicembre- 2007 – 17 febbraio 2008, a cura di Fuso S., Padova.

Mille anni di arte del vetro a Venezia 1982. *Mille anni di arte del vetro a Venezia*, a cura di R. Barovier Mentasti, A. Dorigato, A. Gasparetto, T. Toninato, Venezia.

Murano 1890-1990 2016. *Murano 1890-1990. Un secolo d’arte vetraria* 16 giugno 2016, catalogo dell’asta Cambi n. 262 <https://www.cambiaste.com/it/asta-0262-2/una-raccolta-di-vetri-del-novecento.asp> consultato il 10 dicembre 2020.

Napoleone Martinuzzi 2001. *Napoleone Martinuzzi. Vetraio del Novecento*, a cura di Barovier M., Padova.

Napoleone Martinuzzi 2013. *Napoleone Martinuzzi. Venini 1925-1931*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore 8 settembre 2013 - 6 gennaio 2014), a cura di Barovier M., Milano.

PASTRES P. 2014. *Il vetro corinto nella vetraria muranese della seconda metà dell'Ottocento*, in *Journal of glass studies*, Volume 56 The Corning Museum of Glass, Corning, NY.

Richard Marquis Objects 1997. *Richard Marquis Objects*, catalogo della mostra (Seattle Art Museum), a cura di Tina Oldknow, Seattle WA.

SARPELLONG G. 1994. *Lino Tagliapietra: Vetri, Glass, Verres, Glass, Venezia*.

Strano ma vetro 2000. *Strano ma vetro. Maria Grazia Rosin*, a cura di Dorigato A., Cinisello Balsamo.

Suggestioni, colori e fantasie 2002. *Suggestioni, colori e fantasie. I vetri dell'Ottocento muranese*, a cura di Cisotto Nalon M. – Barovier Mentasti R., Cinisello Balsamo.

The magnificent Barovier family 2018. *The magnificent Barovier family. Creators of Miraculous glass*, a cura di Iwata M., Hakone, Hakone Venetian Glass Museum.

Undicesima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1914. Catalogo dell'esposizione, Venezia.

Venetian Glass 1910-1960 an Important Private Collection Geneva November 10th 1990. Catalogo dell'asta di Sotheby's, Geneva.

Venetian Glass: The Nancy Olnick and Giorgio Spanu Collection 2000. *Venetian Glass: The Nancy Olnick and Giorgio Spanu Collection*, catalogo della mostra *Venetian Glass: 20th Century Italian Glass, The Nancy Olnick and Giorgio Spanu Collection*, American Craft Museum New York.

Venini 2000. *Venini. Catalogo ragionato 1921-1986*, a cura di Venini Diaz de Santillana A., Milano.

Venini 2002. *Venini. Catalogo ragionato 1921-1986*, a cura di Venini Diaz de Santillana, Milano.

Venini Art Glass 2013. *Venini Art Glass*, catalogo di vendita, Murano.

Venini Art Glass 2015. *Venini Art Glass*, catalogo di vendita, Murano.

Vittorio Zecchin 1878 – 1947 2002. *Vittorio Zecchin 1878 – 1947*, a cura di Barovier M. – Mondì M. - Sonogo C., catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 10 novembre 2002 - 9 febbraio 2003), Venezia.

Vittorio Zecchin: i vetri trasparenti per Cappellin e Venini 2017. *Vittorio Zecchin: i vetri trasparenti per Cappellin e Venini*, catalogo della mostra (Isola di San Giorgio Maggiore, 11 Settembre 2017 - 7 Gennaio 2018), a cura di Barovier M. – Sonogo C., Milano.

XXIV Biennale di Venezia 1948. *XXIV Biennale di Venezia*. Catalogo dell'esposizione, Venezia.

Yochi Ohira. 2002. *Yochi Ohira. A Phenomenon in Glass*, a cura di Friedman B., New York.

AUTORI DELLE SCHEDE DI CATALOGO

R.B.M. = Rosa Barovier Mentasti, *Studiosa del vetro, Venezia*

A.D. = Angela Deodato, *Museo Civico P.A. Garda di Ivrea*

A.F. = Alessia Fassone, *Museo Egizio di Torino*

M.S.K. = Mayumi Sumire Koyama, *Museo Civico P.A. Garda*

G. L. = Germano Leporati, *Civico Museo Archeologico di Acqui Terme (AL)*

S. G. L. = Simone Giovanni Lerma, *Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Alessandria, Asti e Cuneo*

P. M. = Paola Mantovani = *Museo Civico P.A. Garda di Ivrea*

M.M = Mariacristina Marchegiani, *Musei Civici di Asti*

P.P.A. = Paola Piana Agostinetti, *Museo Enrico Bianchetti, Sezione archeologica di Ornavasso (VCO)*

F. P. = Fabio Pistan, *MAC Museo Archeologico della Città "L. Bruzza" di Vercelli*

E. P. E = Elena Poletti Ecclesia, *Museo del Paesaggio di Verbania*

S. R. = Stefania Ratto, *Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Torino*

F. R. = Francesca Rebajoli, *Museo Leone di Vercelli*

S. U. = Sofia Uggè, *Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Torino*

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- Francesco Allegretto: *pp. 169, 179, 180, 181*
- Luigi Baldin: *p. 159*
- Mariano Dallago: *p. 6 fig. 1; p. 8, figg. 3-5; p. 9, fig. 6; p. 14, fig. 1; p. 16, fig. 2; p. 17, fig. 4-5; p. 18, fig. 6; p. 19, fig. 7-8; pp. 20-21, fig. 9-11; p. 22, fig. 12-14; p. 23, fig. 15-17; pp. 24-25, fig. 18-20; p. 26, fig. 21-22; p. 27, fig. 23; p. 29, fig. 1; p. 35, fig. 1; p. 39, fig. 9; pp. 42-44, 46-48, 51-65, p. 66 n. 32, 67, 69-70, 72-79 n. 48, 80-83 n. 54, 84 n. 57, 85-87 n. 62, 89 n. 67, 90-91*
- Giuseppe Elegir: *p. 45*
- Enrico Fiorese: *pp. 122-127, 134, 139, 143-145, 149-153, 157*
- Giacomo Gallarate: *pp. 66 n. 31, 68, 79 n. 49*
- Marc Heiremans: *p. 136*
- Fabrizio Lava: *p. 16, fig. 3*
- Giacomo Lovera: *p. 31, figg. 5-6; pp. 50, 71, 83 n. 55, 84 n. 56*
- Antonio Varaldo: *p. 7, fig. 2*
- Fabio Zonta: *pp. 161-163*
- Museo Egizio di Torino
Archivio fotografico: *pp. 40-41*
- Sabap-to
Archivio fotografico: *p. 12, figg. 2-4; p. 13, fig. 5*

DISEGNI

- I disegni di *pp. 129, 131, 135, 137, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152*
sono stati concessi da Venini S.p.a
- I disegni delle *pp. 87-89*
sono di *Eva Reguzzoni*

Finito di stampare nel mese di Marzo 2021
presso la tipografia
Arti Grafiche Mario e Graziella Pezzini - Viareggio
www.tipografiapezzini.it