



XIX Giornate Nazionali di Studio sul Vetro

Siti produttivi e indicatori di produzione del vetro in Italia dall'antichità all'età contemporanea



Vercelli - Museo Camillo Leone
20-21 maggio 2017

Atti a cura di
Marina Ubaldi, Silvia Ciappi, Francesca Rebajoli

Giornate realizzate da

Comitato Nazionale Italiano AIHV - *Association Internationale pour l'Histoire du Verre*

In collaborazione con

Museo Camillo Leone, Vercelli

Con il patrocinio di

Città di Vercelli

Comitato scientifico

Ermanno A. Arslan, Silvia Ciappi, Maria Grazia Diani, Simone G. Lerma, Luciana Mandruzzato, Teresa Medici, Marta Moretti, M.Cristina Tonini, Marina Uboldi

Comitato organizzatore

Luca Brusotto, Gianni Mentigazzi e Francesca Rebajoli (Museo C. Leone); Maria Grazia Diani, Simone G. Lerma, Teresa Medici, M. Cristina Tonini (Comitato Nazionale Italiano AIHV)

Atti a cura di

Marina Uboldi, Silvia Ciappi, Francesca Rebajoli

Consiglio Direttivo 2017-2019

Ermanno A. Arslan, Presidente onorario

Maria Grazia Diani, Presidente

Luciana Mandruzzato, Vice-Presidente

Teresa Medici, Tesoriere

Simone G. Lerma, Segretario

Consiglieri

Silvia Ciappi, Silvia Ferucci, Marta Moretti, M.Cristina Tonini, Marina Uboldi

Revisori dei conti

Rosanina Invernizzi e Giulia Musso

www.storiadelvetro.it

info@storiadelvetro.it

ISBN 9788890729799



Stampa con il contributo di

Museo Francesco Borgogna, Vercelli

È vietata la riproduzione non espressamente autorizzata anche parziale
o ad uso interno o didattico con qualsiasi mezzo effettuata.

In copertina (Grafica di Ilaria Coppola):

Anforetta in vetro calcedonio, Vetreria Salviati, 1878-1884 - Vercelli, Museo Leone

Indice

Presentazione	7
<i>Maria Grazia Diani</i>	
Saluti	9
<i>Luca Brusotto</i>	

SITI PRODUTTIVI E INDICATORI DI PRODUZIONE DEL VETRO IN ITALIA DALL'ANTICHITÀ ALL'ETÀ CONTEMPORANEA

Il Verellese antico luogo di produzione vetraria? Indicatori di produzione e testimonianze materiali dalla città e dal territorio	13
<i>Elisa Panero</i>	
Riflessioni e spunti circa la possibile lavorazione del vetro in Lomellina in età romana	23
<i>Maria Grazia Diani - Rosanina Invernizzi - Marco Verità - Roberto Falcone</i>	
Indicatori di produzione del vetro a Milano in età tardoromana: i reperti vitrei e i blocchi in vetro grezzo dallo scavo di via Calatafimi-Via S. Croce, 2006-2007	37
<i>Marina Uboldi - Marco Verità</i>	
Ravenna: indicatori di produzione del vetro da contesti urbani	57
<i>Chiara Guarnieri</i>	
“In vitrum convertere”. Nuove considerazioni sull’attività produttiva nel monastero di San Vincenzo al Volturno fra VIII e IX secolo	61
<i>Nicodemo Abate - Federica D’Angelo</i>	
Gemme vitree e paste vitree: la questione delle officine	73
<i>Alessandra Magni - Gabriella Tassinari</i>	
Roma: l’eccezionale sconosciuta documentazione e la lunga storia di una fornace vetraria di inizio Settecento	91
<i>Lucina Vattuone</i>	
Paesaggi della produzione vetraria: prime indagini storiche e archeometriche sul sito della vetreria Minetti e Morgantini a Crevoladossola	107
<i>Sandro Baroni - Marica Forni - Maria Pia Riccardi</i>	
Il vetro industriale a Murano: un importante e perlopiù sconosciuto settore produttivo	119
<i>Sandro Zecchin - Marco Verità</i>	
La produzione nel ‘900 di vetri scientifici della Ditta Luigi Morassi a Murano	129
<i>Sandro Zecchin - Vettore Zaniol</i>	

ALTRE RICERCHE SUL VETRO

Vetri di età romana da Dorno (PV)	137
<i>Serena Scansetti</i>	
Vetri romani e tardoromani dal Progetto Ostia Marina	145
<i>Massimiliano David - Maria Stella Graziano</i>	
Il vasellame vitreo di prima e media età imperiale dall’insediamento di Poggio del Molino (Populonia - LI)	153
<i>Martina Fusi</i>	
Coppa “tipo Ennione” dal territorio di Vercelli al Museo Leone	159
<i>Maria Grazia Diani - Francesca Rebajoli</i>	

Breve nota su due coppette in vetro da Ercolano in “stile sidonio”	165
<i>Angelo Esposito</i>	
Il balsamario romano d’Acquasparta e la questione del “vaso di sangue”	171
<i>Maria Giuseppina Malfatti - Alessandro Fortunati</i>	
Il restauro della bottiglia con scena gladiatoria proveniente da Acqui Terme (AL)	179
<i>Silvia Ferucci</i>	
Racconti iconografici e storie di botteghe: riflessioni su alcuni vetri decorati tardoromani	185
<i>Amanda Zanone</i>	
Studies on Gold-Glass Vessels from Roman Catacombs with a Gold Leaf between two layers of Glass: Imitations and other Workshop	195
<i>Elisabeth Paneli</i>	
Considerazioni su alcuni vetri medievali e di prima età moderna rinvenuti nella scavo della Cattedrale di S. Maria a Savona	205
<i>Rita Lavagna - Carlo Varaldo - Simone Cagno - Maria Brondi</i>	
Il vasellame vitreo da mensa e da illuminazione da contesti abitativi e fortificati della Campania interna	215
<i>Lester Lonardo - Assunta Campi</i>	
Frammenti di una fornace da spezieria del XVI-XVII secolo dall’Officina Profumo - Farmaceutica di Santa Maria Novella a Firenze	221
<i>Silvia Ciappi</i>	
I vetri a filigrana del Museo Leone e del Museo Borgogna di Vercelli	235
<i>Cristina Tonini</i>	
Vetrai muranesi a Genova nel Sei - Settecento	243
<i>Paolo Zecchin</i>	
Prima nota sulle suppellettili vitree rinvenute nel complesso monastico di San Giuseppe a Brescia	249
<i>Domenico De Presbiteris</i>	
Gli arredi fragili di Casa Borgogna a Vercelli: il restauro di una vetrata dei Fratelli Bertini	255
<i>Cinzia Lacchia - Giusi Bertolotto</i>	
Nella bottega di Mastro Picchio: la rinascita della vetrata artistica a Roma	261
<i>Claudia Zaccagnini</i>	

AGGIORNAMENTI PER IL CORPUS DEI BOLLII SU VETRO IN ITALIA

Per un “Corpus dei bolli su vetro”: avvio presso l’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del progetto del Comitato Italiano AIHV. Metodologia e risultati su un lotto delle collezioni del Museo Nazionale Romano	271
<i>Giulia Giovanetti</i>	
Un nuovo bollo di <i>L. Aemilius Blastus</i>	279
<i>Elisabetta Roffia</i>	
Formule, nomi e bolli su contenitori di vetro	287
<i>Luigi Taborelli</i>	

Nella bottega di Mastro Picchio: la rinascita della vetrata artistica a Roma

Abstract

The communication focuses on the figure and activity of Cesare Picchiarini (Rome 1871-1943) called “Mastro Picchio” who, at the beginning of ‘900, in his Roman workshop, revolutionized the art of artistic glazing. As you know, in the late 19th century Rome there was no art of glass and production was exclusively reserved for everyday objects. The Picchiarini, thanks also to a rich bourgeois commission in the Rome capital of Italy and the affirmation of Liberty, introduced technical innovations in the staining of the glass. This meant that his workshop became a true thruster center of the glazing, a place of interest and learning for young artists, architects and decorators of the thickness of Paolo Paschetto, Duilio Cambellotti, Umberto Bottazzi, Vittorio Grassi and many others who long they collaborated with him. The interest in the revival of this art form was such that the Picchiarini, in 1924, founded the School of Art Glass at S. Michele a Ripa.

Parole chiave - Keywords

Picchiarini; Roma; vetrata artistica; Cambellotti D.; Bottazzi U.; Paschetto P.; Grassi V.; Crane W.
Picchiarini; Rome; stained-glass window; Cambellotti D.; Bottazzi U.; Paschetto P.; Grassi V.; Crane W.

Con la commissione ricevuta dal principe Giovanni Torlonia jr. (Roma 1873-1938), relativa ad una fornitura di vetrate artistiche per la costruenda Casina delle Civette nella villa di Via Nomentana¹, Cesare Picchiarini (Roma 1871-1943) sanciva definitivamente la sua ascesa professionale, da semplice vetraio ad imprenditore della vetrata artistica nella Roma di inizio secolo². Personaggio singolare, dotato di notevole acume e amore per il suo lavoro, aveva compreso, già nella sua attività giovanile presso la bottega vetraria paterna³, le grandi potenzialità che poteva offrire il vetro nelle nuove estetiche architettoniche e d’arredamento, che si affacciavano sul finire dell’Ottocento (Fig. 1). Di fatto, le trasformazioni urbanistiche imposte alla città di Roma, divenuta ufficialmente la capitale d’Italia il 3 febbraio 1871, con la costruzione di nuovi quartieri abitativi, destinati ad una borghesia impiegatizia emergente, e i nuovi palazzi del potere, avevano accelerato, anche nel settore dell’architettura e delle arti, incluse quelle applicate, l’abbandono di una tradizione ancora incentrata sullo studio degli stili storici, in palese ritardo nei gusti e nelle nuove istanze creative con il resto d’Europa⁴. Solo agli inizi del Novecento, l’Italia e, nella fattispecie, Roma inizieranno ad essere sedotte dal linguaggio Liberty, secondo particolari declinazioni naturalistiche e meno decorativistiche.

Cesare Picchiarini, più conosciuto nell’ambiente romano con il nomignolo di Mastro Picchio, è considerato l’artefice della reintroduzione nella capitale della vetrata artistica. A lui è stato riconosciuto il

merito di aver cercato di recuperare, dopo un lungo tempo di oblio, i segreti metodologici per la sua produzione⁵.

Nella sua prima bottega in Piazza delle Cornacchie si compiono gli iniziali esperimenti per la creazione di vetrate artistiche d’arredamento. Certamente egli non può essere considerato un produttore di vetro in senso stretto ma annoverato tra i manipolatori della materia. La memoria delle vicende di questo percorso è affidata ad un resoconto sulla sua attività di mastro vetraio, che il Picchiarini scrisse nel 1935. E se il *Tra vetri e diamanti. Appunti di vita, di mestiere e d’arte*⁶, così il



Fig. 1. Cesare Picchiarini tra religiosi.

titolo, spesso sconfinata nell'autocelebrazione, al tempo stesso è un prezioso documento sull'attività svolta da un artigiano del vetro dalle idee innovative.

Bisogna riconoscere al Picchiarini la capacità di un nuovo approccio estetico alla vetrata, non soltanto sulla spinta delle istanze moderniste che agli inizi del Novecento stavano conquistando l'Italia, ma soprattutto per una più attenta considerazione conferita alla materia vitrea e alle sue innumerevoli possibilità⁷.

Al tempo stesso, l'analisi dei materiali e l'esigenza di rinnovati spunti creativi lo spingono a rifiutare le modalità esecutive della vetrata ottocentesca, pennellata a smalto e con colori fusibili in cottura⁸, secondo i dettami della scuola francese di Sévres, o gli interventi pittorici di figurazione eseguiti a grisaglia, poi fissati a gran fuoco.

A Roma, ancora nel 1870, in taluni complessi chiesastici, quali S. Antonio dei Portoghesi o S. Maria sopra Minerva, alcuni degli esecutori più noti, come Antonio Moroni e Bernardino Riccardi, cresciuti nell'ambiente dei Nazzareni prima e dei Pre-Raffaelliti poi, si dedicano alla realizzazione di vetrate artistiche che tentano di far rivivere la magia di quelle medievali, sia nelle cromie che negli stili, primo fra tutti quello *trobador*.

Contro questa modalità tecnica, la cui più importante conseguenza era la mortificazione del vetro e del suo essere un vettore di luce, si scaglia il Picchiarini, e a ragione, perché la vetrata era trattata con le metodologie della pittura da cavalletto⁹, con colori coprenti e non trasparenti.

Di fatto, già nel 1891, sotto la spinta del rilancio dell'attività di famiglia, egli comincia a pensare alla possibilità di creare vetrate e lo fa mettendo insieme dei pezzi di vetro colorato a comporre una bifora. Da qui iniziano le prime commissioni. Si tratta di vetrate per case di privati che Mastro Picchio esegue con tondi di vetro soffiato trafilato in piombo, spesso con decoro geometrico e stemma centrale. Riceve anche nel 1897 una commissione per vetrate da collocare nel castello di Narni, sempre a composizione geometrica. Tuttavia i suoi scarsi ed intermittenti studi superiori, ma soprattutto la sua modesta abilità nel disegno, gli fanno ritenere necessario un aiuto in bottega sul fronte artistico. Inizia così una collaborazione con una serie di pittori, ancora legati alla pittura smaltata su vetro, il cui contributo principale era quello di offrire soggetti disegnati. Il Picchiarini cerca di trarre da questi disegni dei modelli da adattare al supporto e al contempo, poiché l'industria vetraria internazionale stava offrendo da qualche tempo delle nuove tipologie di vetro, primo fra tutti quello opalescente, studia delle trafilature a piombo per le sue esigenze.

Nel 1903 inizia una collaborazione con il pittore e disegnatore canadese Arthur Ward, già un esperto disegnatore di vetrate, che aveva messo a disposizione

le sue capacità per varie aziende europee ed americane. La loro collaborazione durerà sedici anni e costituirà un momento importante per il Picchiarini, il quale, grazie ai bozzetti acquerellati del Ward, avrà la possibilità di comprendere meglio l'impostazione progettuale della vetrata artistica (Fig. 2).

Tra il 1904 ed il 1906, il laboratorio Picchiarini è il primo ad introdurre nella città vetrate montate in ottone. È proprio il vetraio a raccontare che, per tali bacchette, si rifornisce in Germania¹⁰ ma, probabilmente non soddisfatto, dopo tre anni abbandona questa tipologia di supporto metallico.

Interessato alle novità industriali, Mastro Picchio desiderava fare qualche cosa di nuovo. Così nel 1907 installa nel suo laboratorio, che nel frattempo si era ingrandito, occupando i civici 15-16 e 20 di Piazza delle Cornacchie, dei forni per la cottura dei colori vetrificabili. Si procura dei vetri di ottima qualità e si applica per sei mesi allo studio della manipolazione chimica di tali colori, prestando grande attenzione agli aspetti tecnici e, una volta ottenuti gli effetti visivi ricercati, inizia l'attività di produzione. Nel volumetto pubblicato dal Picchiarini non si fa alcun riferimento a "ricette" tecniche con le quali egli avrebbe ottenuto particolari effetti di trasparenza o colorazione. Di fatto non conosciamo con precisione a che cosa egli abbia lavorato nelle sue sperimentazioni in bottega, se si sia applicato agli aspetti relativi alla colorazione, mescolando diverse quantità di ossidi, carbonati o sali metallici, usati da soli o in combinazione, o se invece le sue prove abbiano riguardato la vetrofusione o la pittura a gran fuoco¹¹. Conscio della possibilità lavorativa che poteva offrirgli la vetrata d'arredamento, con le nuove tendenze e soprattutto con la richiesta sempre più frequente di una committenza borghese, il Picchiarini mantiene segrete le sue ricerche nel campo vetrario. Questo successo tecnico, che gli consente di creare vetri dall'aspetto cangiante, dovuto alla presenza nella pasta vitrea di innumerevoli striature e sfumature¹², gli apre la strada dell'affermazione nel campo decorativo, con importanti commissioni pubbliche e private, tra sacro e profano (Fig. 3)¹³.

Tuttavia, nonostante le sperimentazioni e le affermazioni, non rinuncia completamente alle modalità decorative "classiche" della vetrata. In occasione della commissione per il tempio valdese di Roma, le cui vetrate furono disegnate da Paolo Paschetto (1911 e 1914), il mastro vetraio scrive all'artista, informandolo sulla tipologia di vetri che intendeva utilizzare: «[...] vetri di forte spessore, uso antico, opalescenti, tinte unite e variate, smaltati ove occorre a gran fuoco, montati a piombo»¹⁴ (Fig. 4). Nella bottega di Mastro Picchio circolano produzioni vetrarie tipologicamente differenti e anche di provenienza estera, con lo scopo di ottenere il massimo risultato nelle trasparenze e negli effetti cromatici. Anche l'uso della grisaglia,

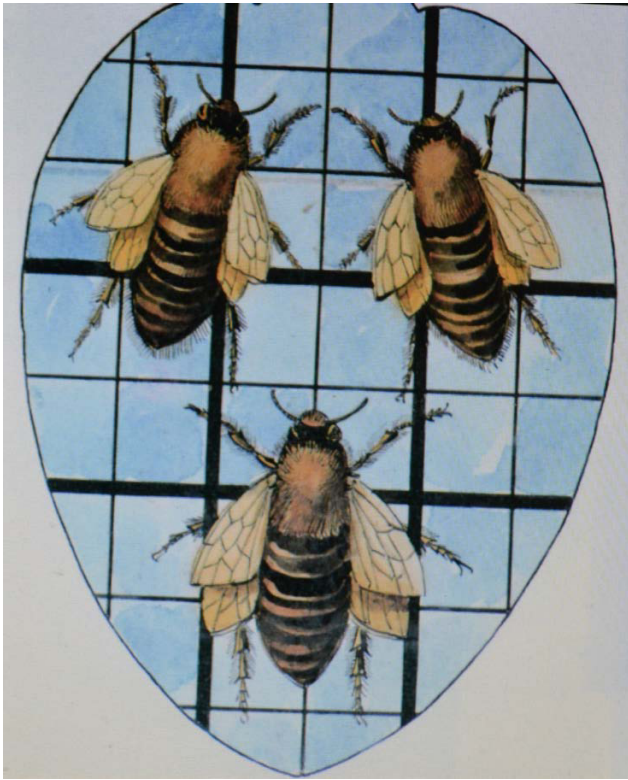


Fig. 2. Arthur Ward, *Stemma Barberini per la Chiesa dell'Ara Coeli in Roma*, 1912, bozzetto acquerellato su carta.

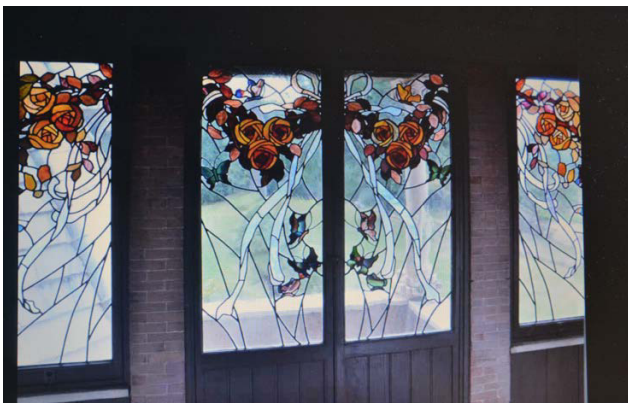


Fig. 3. Paolo Paschetto, *Rose, nastri e farfalle*, 1920, vetrata, Roma, Villa Torlonia, Casina delle Civette.

con le sue graffiature, non viene abolito ma usato con moderazione. Nelle vetrate delle *Rondini* per la Casina delle Civette, il piumaggio nero dei piccoli volatili è realizzato con questa tecnica (Fig. 5). In altri esempi è la giustapposizione cromatica dei vetri che fornisce il chiaroscuro all'immagine fino al punto da eliminare l'intervento pittorico per alcuni dettagli minuti, che vengono sostituiti da gemme vitree¹⁵.

Parallelamente al buon esito delle ricerche, per migliorare la qualità dei suoi prodotti vetrari nell'aspetto dell'impianto iconografico, egli ritiene indispensabile un'istruzione grafica, finalizzata all'acquisizione dei vari stili.



Fig. 4. Paolo Paschetto, *Simboli religiosi*, 1914, vetrate, Roma, Tempio Valdese a P.zza Cavour.



Fig. 5. Laboratorio Picchiarini, *Rondini*, 1914 ca., vetrata, Roma, Villa Torlonia, Casina delle Civette.

Agli apprendisti della sua bottega, Mastro Picchio non insegnava soltanto i segreti dell'arte della vetrata, ma persuaso che le maestranze dovessero avere un'ottima istruzione tecnica, imponeva loro di seguire scuole e corsi di disegno serali.

Convinto assertore della rinascita della vetrata artistica, spronato dalle nuove tendenze grafiche offerte dall'illustrazione, il Picchiarini è interessato alla creazione di una tipologia di vetrata che contenga in sé i germi del gusto "moderno".

Benché egli arroghi alla sua persona l'idea dell'uso del piombo trafilato in funzione disegnativa¹⁶, certamente non si può non pensare che il felice incontro nella sua bottega tra i giovani artisti Paolo Paschetto (1885-1963), Duilio Cambellotti (1876-1960), Umberto Bottazzi (1865-1932) e Vittorio Grassi (1878-1958), i quali dal 1911 iniziano a collaborare con lui, non sia stato decisivo per la nuova impostazione grafi-



Fig. 6. Vittorio Grassi, *La fonte*, 1912, vetrata.

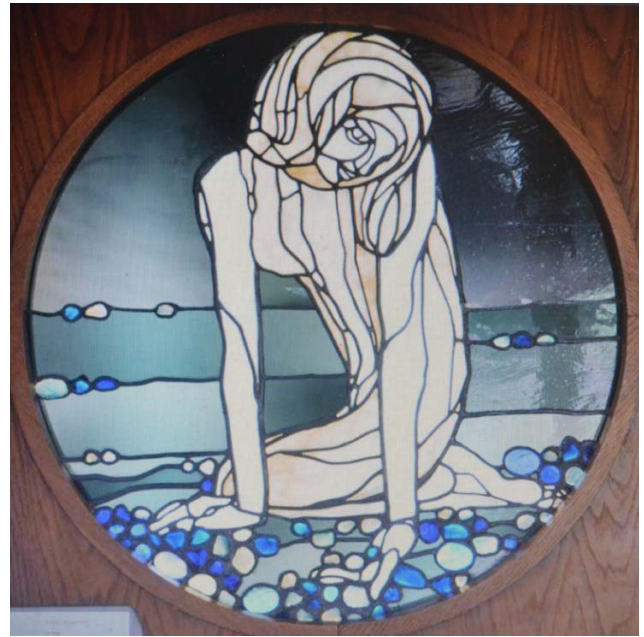


Fig. 7. Duilio Cambellotti, *La fata*, 1917, vetrata, Roma, Villa Torlonia, Casina delle Civette.

ca della vetrata¹⁷. Questi ultimi si erano fatti interpreti, ognuno a suo modo, dei nuovi linguaggi e dei nuovi interessi estetici cresciuti intorno all'architettura e alle arti applicate suggellati, nel 1902, con la Mostra delle Arti Decorative di Torino, punto d'inizio dell'esperienza modernista in Italia. Una particolare attenzione era stata tributata alle arti del libro, alla grafica pubblicitaria, alla rivista, che, con l'accoglimento del modello editoriale austriaco, si erano aperte ad una interpretazione di essenzialità e chiarezza, sia grafi-

ca che concettuale. Questa modalità disegnativa la si ritrova nella vetrata, dalla quale viene bandito il pittoricismo¹⁸ (Fig. 6).

L'aspetto grafico conferito, per usare un'espressione di Picchiarini, alla "diletta ancella della luce", viene naturalmente enfatizzato dal "segno scuro" offerto dalla trafilatura di piombo. Nelle vetrate uscite da questa bottega romana, il piombo segue il disegno accompagnando la sinuosità o linearità dei vetri tagliati nelle varie foggie geometriche. La vetrata perde

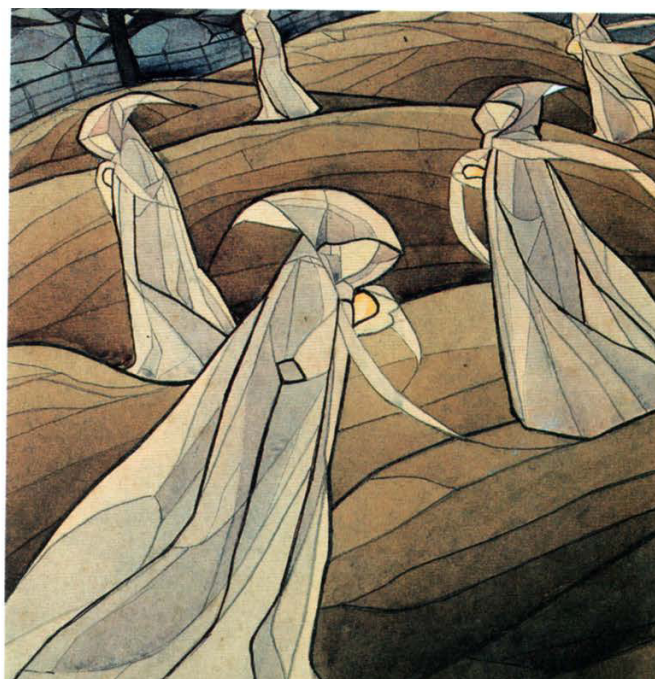


Fig. 8. Duilio Cambellotti, *Le lucciole*, 1920-21, bozzetti a china e acquerello su carta.

quindi quell'effetto d'insieme spezzettato per acquisire una continuità di linguaggio grafico, a volte con una valenza narrativa (Fig. 7).

Se si analizzano i lavori di Duilio Cambellotti, si può notare come l'impianto grafico accompagni, con un effetto da stampa xilografica il soggetto e, con quanta sapienza tecnica, dal bozzetto si arrivi alla formulazione della vetrata (Fig. 8)¹⁹. Sicuramente il Cambellotti, che aveva alle spalle una formazione in arti applicate, nel gruppo costituì il *trait d'union* tra le teorizzazioni europee sulle arti decorative, in particolare quelle di Walter Crane (Liverpool 1845-Londra 1915), uno dei discepoli e collaboratori di William Morris dell'Arts and Crafts. In *The basis of Design*²⁰, vero e proprio manuale storico-tecnico delle arti applicate, il Crane, autore anch'egli di vetrate, invitava gli artisti a ricercare una profonda armonia cromatica nella vetrata perché ciò costituiva la massima enfaticizzazione del vetro. Questo risultato poteva ottenersi grazie alla giustapposizione di tinte in contrasto cromatico attraversate dalla luce e non in contrasto chiaroscurale²¹. Inoltre egli riteneva le legature a piombo come la reale ossatura, "la reale anatomia" della vetrata, consequenziale e logico sviluppo tecnico del disegno tracciato per realizzare il cartone preparatorio. La sua esperienza di disegnatore di vetrate lo spingeva a considerare la struttura metallica della composizione non come una fastidiosa interruzione dell'immagine e quindi uno spezzettamento dell'unitarietà iconografica complessiva²². Inoltre l'artista era esortato a far emergere tutta la sua abilità nel trasformare il condizionamento imposto dalla trafilatura metallica in valori creativo-formali²³. Le opere di Duilio Cambellotti rivelano questa estrema tenacia nel convertire la rigidità delle bacchette di piombo in preziosismo lineare (Fig. 9), sotto la spinta di un'invenzione che desume dall'universo della Natura la linfa ispirativa per le sue scelte formali (Fig. 10). Il suo linguaggio stringato, ma fortemente evocativo, è in grado di creare delle magiche atmosfere attorno ai soggetti scelti. Tra i protagonisti di tante vetrate vi sono gli animali: cavalli, gazze, civette, falchi, pipistrelli e rondini che animano la materia vitrea²⁴. Essi rivelano l'appassionato sguardo dell'artista, che con attenzione e curiosità si sofferma ad osservare il comportamento animale ma riportano anche nella memoria il ricordo delle sue passeggiate nella campagna romana. La sintesi grafica messa a servizio dell'invenzione della vetrata rivela la grande esperienza di Cambellotti nel settore dell'illustrazione, un campo a cui attinge prepotentemente l'esperienza modernista, revisionando i trascorsi dell'arte giapponese e tedesca in questo ambito²⁵.

Vittorio Grassi, altro collaboratore di Mastro Picchio, è anch'egli un grande interprete della vetrata artistica. Egli non preordina il reticolo portante della vetrata al disegno. E' il disegno che diviene l'unica



Fig. 9. Duilio Cambellotti, *I corvi o Impressioni di palude*, 1930-34, Archivio Cambellotti, Roma.



Fig. 10. Duilio Cambellotti, *Civetta*, 1914, vetrata, Roma, Villa Torlonia, Casina delle Civette.

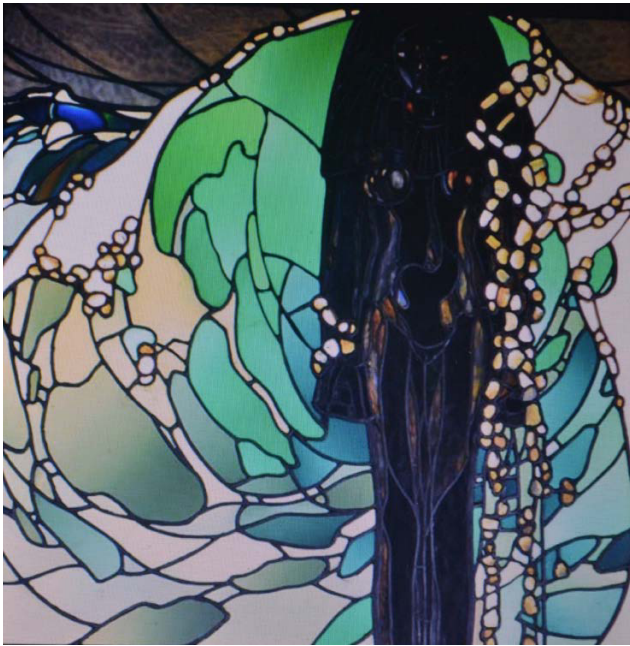


Fig. 11. Vittorio Grassi, *L'idolo*, 1918, vetrata, Roma, Villa Torlonia, Casina delle Civette.



Fig. 12. Umberto Bottazzi, *Tulipani*, 1920, bozzetto a china e tempera su carta.

guida e sulla cui base i vetri opalescenti, trasparenti o variati vengono perimetrati dal metallo (Fig. 11), enfatizzando quell'atmosfera simbolista e onirica che promana dalle sue composizioni, interconnesse spesso dalla sua ricerca tra musica, immagine e luce.

L'apporto di Umberto Bottazzi alla progettualità della vetrata si può sicuramente riassumere nella mediazione tra il nuovo e la tradizione. Il suo impegno nella ricerca di formule decorative e forme che possano integrare l'elemento modernista con la tradizione popolare ed in particolare con l'italianità, ne

fa un superbo interprete della vetrata ad inserimento domestico, i cui temi floreali sono trattati con grande eleganza e chiarezza (Fig. 12). Altresì il suo interesse verso la tematica sacra, per la quale opera un lavoro di sintesi ideologico e formale, tra le suggestioni del medioevo e la purezza delle espressioni più attuali, con un evidente derivazione dai modelli inglesi, ne fanno un antesignano della rivisitazione dell'immagine sacra (Fig. 13). Peraltro lo stesso Picchiarini, a volte, si adoperava nel disegno di alcuni bozzetti e dava il suo fondamentale contributo nella scelta della tipolo-

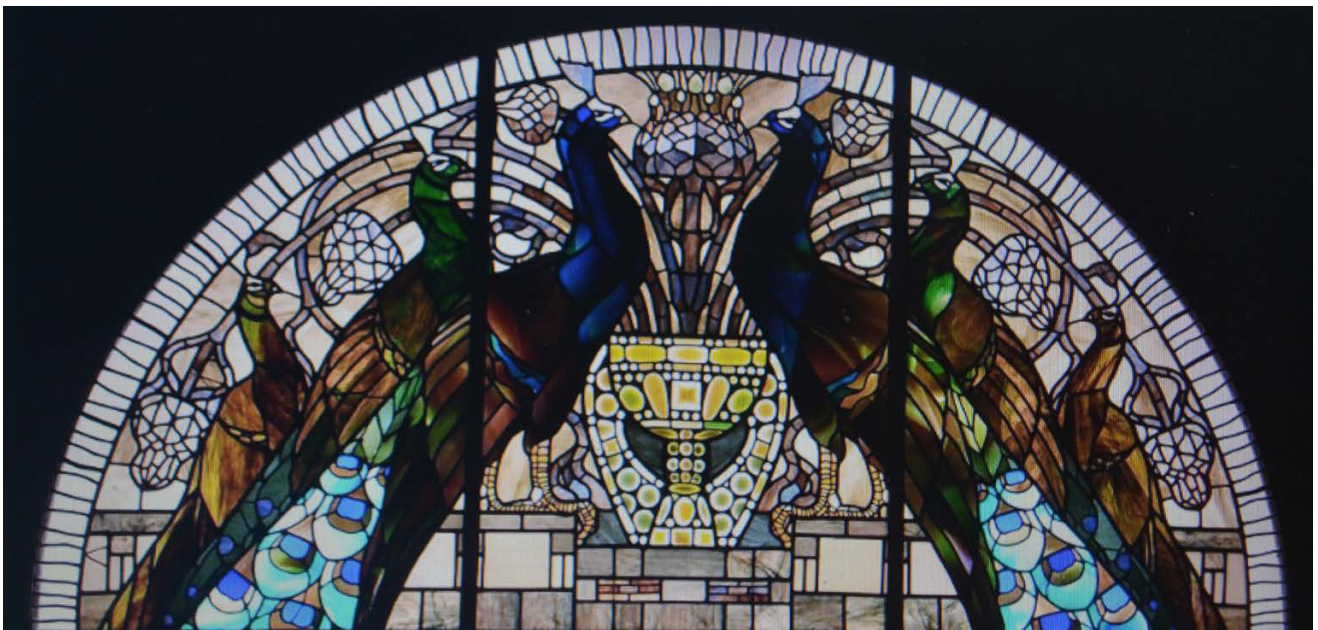


Fig. 13. Umberto Bottazzi, *Pavoni*, 1912, vetrata, Roma, Musei di Villa Torlonia.

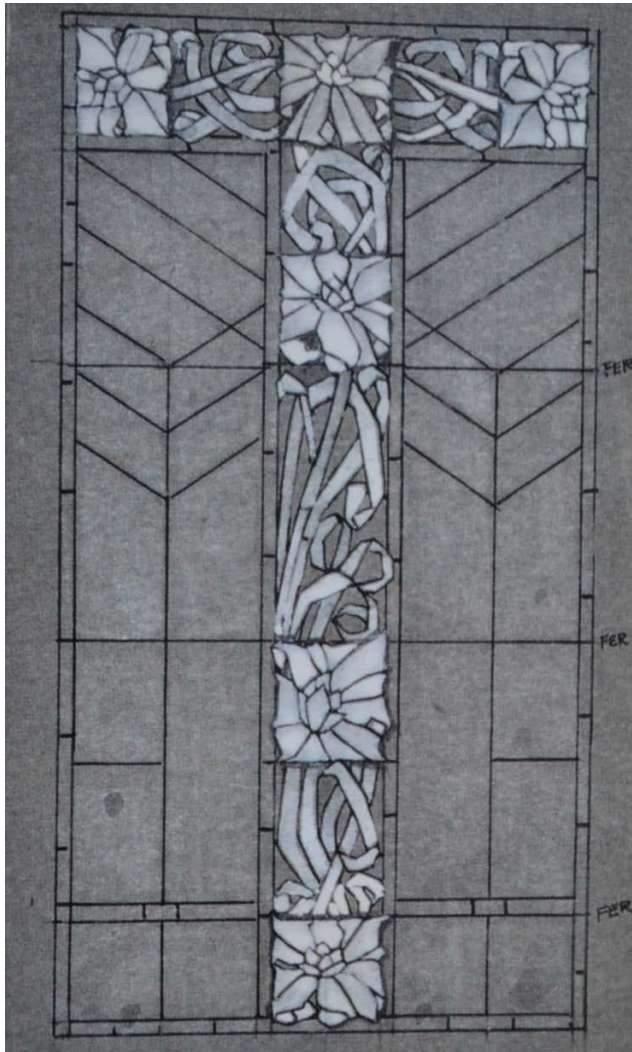


Fig. 14. Cesare Picchiarini, *La vetrata bianca*, 1912 ca., bozzetto a china e tempera su carta.

gia di vetri che potessero rendere al meglio gli effetti cromatico-luminosi (Fig. 14).

Presso la bottega di Mastro Picchio si svolgono gli incontri e i dibattiti tra i sodali della nuova vetrata. La loro fattiva collaborazione si protrarrà per circa un ventennio. Il gruppo, sostenuto dalla comune idea di dare nuova linfa a quest'arte, sarà protagonista di alcune importantissime Mostre romane della vetrata, nel 1912 e nel 1921, per le quali grande sarà il successo di pubblico e l'acclamazione della stampa²⁶.

L'ambizioso progetto del mastro vetraio romano si era concretizzato nel migliore dei modi. Il seme gettato e germogliato non poteva essere disperso. Così nel 1923 egli era stato invitato a dirigere una scuola della vetrata presso l'istituto professionale di Viale Manzoni. Tuttavia il Picchiarini non accettò l'incarico per divergenze didattico-operative. Preferì invece creare nel 1924 una scuola della vetrata per giovani orfani, ospitata nell'Istituto di S. Michele a Ripa Grande,



Fig. 15. La Scuola della Vetrata di San Michele a Ripa (Roma, Archivio Ballanti).



Fig. 16. La Scuola della Vetrata di San Michele a Ripa (Roma, Archivio Ballanti).

che diresse fino al 1928 e la cui attività si protrarrà fino agli inizi degli anni Sessanta, grazie al lavoro dei suoi allievi Carlo D'Alessandri e Romeo Guarnieri (Figg. 15-18). I corsi, organizzati secondo la formula scuola-lavoro, prevedevano l'ammissione di sedici ragazzi tra i tredici e i sedici anni, selezionati dopo un apprendistato durato vari mesi che ne metteva in luce l'attitudine al mestiere. Gli apprendisti ricevevano una piccola paga e frequentavano le scuole tecniche interne all'istituto. Parallelamente, la scuola della vetrata riceveva commissioni dall'esterno con buoni guadagni. Picchiarini, insieme ai suoi collaboratori, riuscì anche ad organizzare nel 1927 e nel 1928 due mostre con l'esposizione di circa trenta vetrate, realizzate interamente dai giovani della scuola²⁷.

La vetrata artistica, recuperata dall'oblio e rinnovata nei suoi effetti di trasparenza e sfumature cromatiche da Cesare Picchiarini e dal suo gruppo di artisti, conoscerà una nuova stagione e diffusione, non sol-



Fig. 17. La Scuola della Vetrata di San Michele a Ripa (Roma, Archivio Ballanti).



Fig. 18. La Scuola della Vetrata di San Michele a Ripa (Roma, Archivio Ballanti).

tanto nei gusti della borghesia agiata che la accoglierà con favore nello spazio domestico ma anche nella ricezione, in numerosi laboratori vetrari di Roma e d'Italia, dei suoi assunti tecnici, dei suoi modelli estetici ed iconografici che, con modeste variazioni, saranno più volte replicati.

Claudia Zaccagnini

Storico e critico d'Arte - Consulente tecnico d'ufficio per le Belle Arti e il Mobile antico del Tribunale di Velletri (Rm).
claudia.zaccagnini@tiscali.it

Desidero ringraziare in questa sede l'architetto Daniele Ballanti che, con squisita cortesia, ha messo a disposizione il materiale documentario dell'Archivio della Vetreria Ballanti per questa mia ricerca, consentendone la pubblicazione.

Le foto delle figg. 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14 sono tratte da *Tra vetri e diamanti. La vetrata artistica a Roma 1912-1925*, a cura di A. CAMPITELLI - D. FONTI - M. QUESADA (Catalogo della mostra, Roma, 31 gennaio-30 marzo 1992), Roma 1992; le foto delle figg. 3, 5, 13 fanno parte della Fototeca della Soprintendenza Capitolina ai Beni Culturali; le foto delle figg. 15, 16, 17, 18 fanno parte dell'Archivio della Vetreria Ballanti.

Note

¹ Tra il 1906 e il 1920 Villa Torlonia di Via Nomentana fu interessata da numerosi cambiamenti, con l'edificazione di nuove costruzioni quali il Villino Medioevale, il Villino Rosso, le Scuderie Nuove. La preesistente Capanna Svizzera fu trasformata da vaccheria in Casina delle Civette, il cui nome deriva dalla presenza dell'iconografia della civetta negli apparati decorativi dei vari ambienti. Sul rinnovamento di Villa Torlonia cfr. CAMPITELLI 1992, pp. 39-51; *Il Museo della Casina delle Civette* 1997; QUINTAVALLE 1999, pp. 419-442.

² La presenza dell'impresa del Picchiarini a Villa Torlonia è documentata a più riprese dal 1907 al 1920, in base ai mandati di pagamento presenti nell'Archivio Centrale di Stato di Roma, Fondo Torlonia, vol. 263 (1906-1907); vol. 269 (1913-1914); vol. 270 (1914); vol. 271 (1914-1915); vol. 272 (1916); vol. 299 (1919-1920).

³ Il Picchiarini iniziò a lavorare nella bottega del padre Sisto nel 1885 e la sua mansione era quella di installatore di vetri per finestre.

⁴ QUESADA 1992, pp. 17-21.

⁵ PORFIRI 2007, p. 35.

⁶ PICCHIARINI 1935.

⁷ In occasione della Mostra delle Arti decorative svoltasi a Monza nel 1923, cui partecipò il "gruppo Picchiarini", il critico Roberto Papini, dalle pagine della rivista "Emporium", sottolineava l'importanza del rispetto della materia in relazione alla produzione artistica, riconoscendo al mastro vetraio di aver compreso la vera natura del vetro nella sua trasparenza, liberandolo da quella forma di snaturamento costituita dalla pittura sopra applicatavi in palese emulazione con la pittura ad olio e a tempera. Inoltre, se da un lato apprezzava la raffinatezza disegnativa dei temi dovuti agli artisti Grassi e Cambellotti, dall'altro tributava lodi a Cesare Picchiarini, il quale, aiutato dagli effetti prodotti dalle nuove paste vitree in commercio, e per il suo squisito senso del colore e la capacità di accostare cromaticamente le lastre vitree, aveva saputo creare dei "piccoli capolavori" anche nella vetrata d'arredamento, cfr. PAPINI 1923, p. 7.

⁸ I colori per il vetro non furono disponibili in commercio prima del 1855, quando una delle più importanti case di produzione del XIX secolo, la Lacroix & Cin, si stabilì a Parigi, cfr. SCHALM - JANSSENS - CAEN 2003, p. 594.

⁹ PICCHIARINI 1935, p. 101: «I sistemi di pittura, di quegli artisti, la loro pretesa di riprodurre soggetti non vetrabili, con ridicole pretese veristiche, soffocavano la bellezza dei vetri che, falsati tanto per natura che per effetto, davano un tutto stridente, commerciale e spesso... volgare assai».

¹⁰ PICCHIARINI 1935, p. 98.

¹¹ Nelle ultime pagine del suo volumetto autobiografico, Mastro Picchio si dilunga sulle modalità esecutive generali per l'esecuzione delle vetrate non scendendo in particolari dettagli: «Pertanto non crediamo fuor di proposito indicare quale

fosse e deve...essere il procedimento tecnico, che i grandi maestri della vetrata praticavano e che il monaco Teofilo e l'abate di Farfa (!) ci descrivono. Avendo a modello il cartone, accuratamente trafitto dal segno, l'esecutore ricopia sopra le grandi lastre di vetro colorato fissando col fuoco, segno per segno, i morbidi e le durezza del modello. Questa prima manipolazione va seguita dalla forgiatura dei cordoni di metallo, che debbono poi essere ricongiunti e inseriti nei vetri, già precedentemente così lavorati. Infine, dopo aver riempiti gli spazi dei vetri con acidi speciali adatti al mordente del colorito, si appoggia tutto sopra i piani della muffola, dove, un'altissima temperatura, sapientemente alternata, fissa e rende rigido l'assieme delle colorazioni risultanti così...fulgidissime, e fissa anche la rete dei fili metallici», cfr. PICCHIARINI 1935, p. 200.

¹² CAMPITELLI 2014, p. 126. Nella sua biografia Cesare Picchiarini afferma di acquistare vetro non artistico a Milano. Come ha rilevato PORFIRI 2007, p. 46, nella città lombarda non esistevano fornaci per la produzione del vetro che veniva invece importato dalla Germania, la quale già alla fine del XIX secolo era diventata il centro della vetrata artistica in Europa. Inoltre con la diffusione dello Jugendstil, sia la Germania che l'Austria sperimentarono nuove tipologie di vetro, da quello iridescente a quello pettinato e marmorizzato. Perciò, con buona probabilità, il Picchiarini si riforniva di vetro in area tedesca. Si veda anche in proposito anche TETRO 2017, p. 50.

¹³ Tra le diverse commissioni per la casa "borghese" ricevute da Cesare Picchiarini si possono citare quelle romane per Villa Feltrinelli (1916), per Villa Luzzatto (1920), per Villa Ferretti (1928), per la villa del principe Carrega di Lucedio, per la Villa Enrico Ferri (1928), cfr. PORFIRI 2007, pp. 19-20.

¹⁴ Lettera di Cesare Picchiarini a Paolo Paschetto, in *Paolo Paschetto* 1985, p. 19.

¹⁵ PORFIRI 2007, p. 48.

¹⁶ «...incominciai a riflettere e comprendere come e quanto si potesse ottenere dal vetro con sincerità e che, soprattutto il piombo, in abili mani, potesse diventare oltre che un mezzo di unione anche un mezzo di disegno, nella vetrata stessa», cfr. PICCHIARINI 1935, p. 101.

¹⁷ «Fu all'inizio del 1911, dopo un primo artista aderente alle mie convinzioni (il Paschetto) e con il quale eseguii alcune vetrate decorative moderne, che io ebbi la ventura di conoscere Duilio Cambellotti, Vittorio Grassi e Umberto Bottazzi che, tutti, presto convinti delle mie teorie, incominciarono a frequentare la mia bottega osservando le lavorazioni, comprendendone le difficoltà realizzabili tecnicamente e cromaticamente, tanto che una prima vetrata da me eseguita sopra un nuovissimo cartone di Vittorio Grassi, *Il Notturmo*, ed una *Caduta di gigli* (cartone di Bottazzi) mi fecero degnamente debuttare in un nuovo ciclo di arte decorativa», cfr. PICCHIARINI 1935, p. 102.

¹⁸ QUESADA 1992, pp. 18-19.

¹⁹ A questa soluzione "grafica" non è certamente estranea la modalità creativa di L.C. Tiffany, nelle cui vetrate l'elemento metallico diviene parte integrante del progetto grafico.

²⁰ CRANE 1902.

²¹ *Ibidem*, pp. 155-156.

²² *Ibidem*, p. 145.

²³ PIANTONI 1992, p. 82.

²⁴ In particolare sul soggetto delle rondini cfr. CARDARELLI 2017, p. 78.

²⁵ *Ibidem*, pp. 82-83; *Duilio Cambellotti* 2010; *Duilio Cambellotti* 2018.

²⁶ SPROVIERI 1912, p. 72, recensisce la Prima Mostra della Vetrata e con parole lusinghiere per la nuova proposta decorativa

e i suoi artefici così si esprime: «Quest'esposizione è un atto di fervore: è insieme un tentativo di rinnovamento ed uno sforzo di evocazione: ricondurre l'antica lavorazione del vetro più che alla tradizione semplice e gloriosa alle pure ed essenziali leggi della materia che sono appunto quelle della luce e della trasparenza: evadere dal limite troppo angusto del disegno religioso o da quello troppo banale e servile del fregio decorativo per rivendicare all'arte stessa universalità di rappresentazione e modernità d'intenti».

²⁷ PICCHIARINI 1935, pp. 116-119; TOSTI 1992, p. 137; PETROSINO 1995, pp. 461-474 e EPIFANIA 1995, pp. 475-484.

Bibliografia

BELLONCI G. 1934, *La rinascita dell'arte della vetrata. Un maestro Duilio Cambellotti*, in "Arte Sacra", fasc. 3-4, novembre, pp. 95-98.

CAMPITELLI A. 1992, *Architettura ed arti decorative nella Casina delle Civette di Villa Torlonia*, in *Tra vetri e diamanti* 1992, pp. 39-51.

CAMPITELLI A. 2014, "La vetrata diletta ancella della luce" I. *Paolo Paschetto e l'arte della vetrata*, in *Paolo Antonio Paschetto. Artista, grafico e decoratore tra liberty e déco*, a cura di A. CAMPITELLI - D. FONTI - M. A. FUSCO (Catalogo della mostra, Roma, 26 febbraio - 28 settembre 2014), Roma, pp. 125-138.

CARDARELLI M. 2017, *Le rondini*, in *Io sono Cambellotti* 2017, scheda n. 26, pp. 78-79.

CRANE W. 1902, *The basis of Design*, London.

Duilio Cambellotti 2010 = *Duilio Cambellotti Illustratore*, a cura di F. BENZI (Catalogo della mostra, Roma, 6 novembre - 4 dicembre 2010), Roma 2010.

Duilio Cambellotti 2018 = *Duilio Cambellotti. Mito, sogno, realtà*, a cura di D. FONTI - F. TETRO (Catalogo della mostra, Roma, Musei di Villa Torlonia, 6 giugno-11 novembre 2018), Roma 2018.

EPIFANIA L. 1995, *La scuola della vetrata artistica. II. La direzione di Romeo Guarnieri (1929-1962)*, in "Roma moderna e contemporanea", n. 2 (maggio-agosto 1995), pp. 475-484.

Il Museo della Casina delle Civette 1997 = *Il Museo della Casina delle Civette*, a cura di A. CAMPITELLI, Roma 1997.

Io sono Cambellotti 2017 = *Io sono Cambellotti*, a cura di M. F. APOLLONI - M. CARDARELLI (Catalogo della mostra, Sabaudia, LT, 19 maggio-2 luglio 2017), Roma 2017.

MASSAFRA M.G. 2009, *Il balcone delle rose di Paolo Paschetto nel Museo della Casina delle Civette a Roma*, in *Rose. Purezza e passione nell'arte dal Quattrocento a oggi*, a cura di A. D'AGLIANO (Catalogo della mostra, Caraglio, CN, 27 giugno-25 ottobre 2009), Cinisello Balsamo, pp. 108-110.

NITTI S. 2011, *Fra parole e simbolo: le vetrate di Paolo Paschetto nel Tempio Valdese di Roma*, in *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di C. VARGAS - A. MIGLIACCIO - S. CAUSA, Napoli, pp. 449-460.

Paolo Paschetto 1985 = *Paolo Paschetto 1885-1963* (Catalogo della mostra, Collegio Valdese di Torre Pellice, agosto - settembre 1985), Torre Pellice 1985.

Paolo Antonio Paschetto 2014 = *Paolo Antonio Paschetto*.

- Artista, grafico e decoratore tra liberty e déco*, a cura di A. CAMPITELLI - D. FONTI - M. A. FUSCO (Catalogo della mostra, Roma, 26 febbraio-28 settembre 2014), Roma 2014.
- PAPINI R. 1923, *La mostra delle arti decorative a Monza. III-Le arti della terra*, in "Emporium", vol. LVIII, n. 343 (luglio 1923), pp. 3-15.
- PASCHETTO M. 1985, *La vita, le opere*, in Paolo Paschetto 1985, pp. 15-22.
- PETROSINO A.M. 1995, *La scuola della vetrata artistica. I. La direzione di Cesare Picchiarini (1924-1929)*, in "Roma moderna e contemporanea", anno III, n. 2 (maggio-agosto 1995), pp. 461-474.
- PIANTONI G. 1992, "Visione eroica": un'ipotesi di lettura, in *Tra vetri e diamanti* 1992, p. 82.
- PICCHIARINI C. 1935, *Tra vetri e diamanti. Appunti di vita, di mestiere e d'arte*, Mastro-Scuola tipografica orfanotrofio maschile, A. XIII E. F. (1935), Amatrice.
- PORFIRI R. 2007, *La vetrata artistica a Roma nelle abitazioni private di inizio '900*, Roma, pp. 6-50.
- QUESADA M. 1992, *Arti applicate a Roma a vigilia del 1912. Committenza e architettura*, in *Tra vetri e diamanti* 1992, pp. 17-21.
- QUINTAVALLE R. 1999, *La Villa nomentana dei Torlonia: le sue origini, i precedenti proprietari, le successive acquisizioni*, in "Strenna dei Romanisti", 60, pp. 419-442.
- SCHALM O. - JANSSENS K. - CAEN J. 2003, *Characterization of the main causes of deterioration of grisaille paint layers in 19th century stained-glass windows by J.-B. Capronnier*, in *16th International Conference on X-Ray Optics and Microanalysis* (Vienna, July 2001), in "Spectrochimica Acta. Part B: Atomic Spectroscopy", 58, pp. 589-607.
- SPROVERI G. 1912, *La mostra della vetrata a Roma*, in "Emporium", XXXVI, n. 211 (luglio 1912), pp. 71-75.
- STRINATI R. 1922, "Mastro Picchio" e la rinascita della vetrata, in "La Donna", n. 368 (febbraio 1922), pp. 25-26.
- TETRO F. 2017, *Santa Maria assunta e Angeli. Studio di vetrata per la Cattedrale di Teramo*, in *Io sono Cambellotti* 2017, pp. 50-51.
- TOSTI A. 1992, *Cesare Picchiarini Roma 1871-1943*, in *Tra vetri e diamanti* 1992, pp. 136-137.
- Tra vetri e diamanti* 1992 = *Tra vetri e diamanti. La vetrata artistica a Roma 1912-1925*, a cura di A. CAMPITELLI - D. FONTI - M. QUESADA (Catalogo della mostra, Roma, 31 gennaio-30 marzo 1992), Roma 1992.
- Vetrine dall'Archivio Cambellotti* 2019 = *Vetrine dall'Archivio Cambellotti*, a cura di D. FONTI - F. TETRO (Catalogo della mostra, Roma, Galleria Russo, 16 marzo-6 aprile 2019), Roma 2019.

Finito di stampare nel mese di Maggio 2019 da
Fantigrafica Srl - Cremona