

# I vetri di Vittorio Emanuele II, re d’Italia: tradizione e innovazione a confronto

---

*Le produzioni vetrarie nell’Italia unita, tra riscoperta della tradizione veneziana e attrazione per le novità proposte dalle fornaci europee*

---

Vittorio Emanuele II giunse a Firenze, diventata capitale del regno d’Italia, nel febbraio del 1865 e stabilì la sua dimora privata nella Palazzina della Meridiana di Palazzo Pitti, costruzione decentrata rispetto agli appartamenti abitati dai Medici e poi dai Lorena. Parte di quell’ala del palazzo fu arredata seguendo i moderni criteri di confort, che rispecchiavano le scelte di un’agiata borghesia, piuttosto che quelle dell’antico patriziato. Limitando l’indagine al corredo vetrario, è noto come mobili e suppellettili, che dovevano esprimere un gusto rinnovato e volto a connotare il nuovo stato unitario attraverso un’omogeneità stilistica, furono acquistati all’*Esposizione Nazionale di Prodotti Agricoli e Industriali e di Belle Arti*, tenutasi a Firenze nel 1861. Quella rassegna, ideata nella divisione per classi dei prodotti, doveva mostrare una presentazione encyclopedica dei manufatti agricoli e artigianali prodotti in Italia, ma anche di macchinari della nascente industria e di materie prime con evidente intento politico e propagandistico volto a offrire – come dichiarava Vittorio Emanuele II nel discorso inaugurale – «una splendida prova dello spirito di unità». La divisione per classi, rispetto a quella geografica che aveva distinto l’esposizione londinese del 1851, fu scelta per rendere più manifesta la varietà produttiva dei singoli materiali e consentire il confronto tra conoscenze artistiche, artigianali e tecniche,

che erano le solide basi per affermare l’identità politica della nazione, pur rimanendo nette le evidenti differenze regionali<sup>1</sup>. Tali particolarità, per contrasto, divenivano ancora più nette, ma lasciavano intuire la ricchezza e la varietà della produzione artistica italiana, fonte di potenzialità economiche e lavorative indispensabili per avviare e raggiungere l’identità produttiva nazionale. Era inoltre necessario trovare un equilibrio tra industria e artigianato scelto, entrambe manifestazioni unite da un vincolo profondo, tanto da rendere unica e particolare la produzione italiana. La finalità dell’esposizione era verificare lo stato e la condizione dell’industria del Regno, dove tutte le manifestazioni artistiche avevano l’obbligo, anche morale, di contribuire al raggiungimento dell’unità italiana. Di conseguenza le esposizioni divenivano un veicolo privilegiato di conoscenza, di scambi e di aggiornamento. Quintino Sella, ministro del nuovo stato italiano, promotore e artefice dell’esposizione del 1861, auspicava che la mostra potesse portare «parecchi vantaggi: la conoscenza scambievole dei prodotti del suolo e delle industrie delle varie province, la conoscenza reciproca degli industriali»<sup>2</sup>. Non casualmente il fregio che raffigurava la *Libertà* e le allegorie del *Sapere* e dell’*Arte* volutamente inneggiava al «genio» dell’Italia, capace di risollevare l’industria e il commercio.

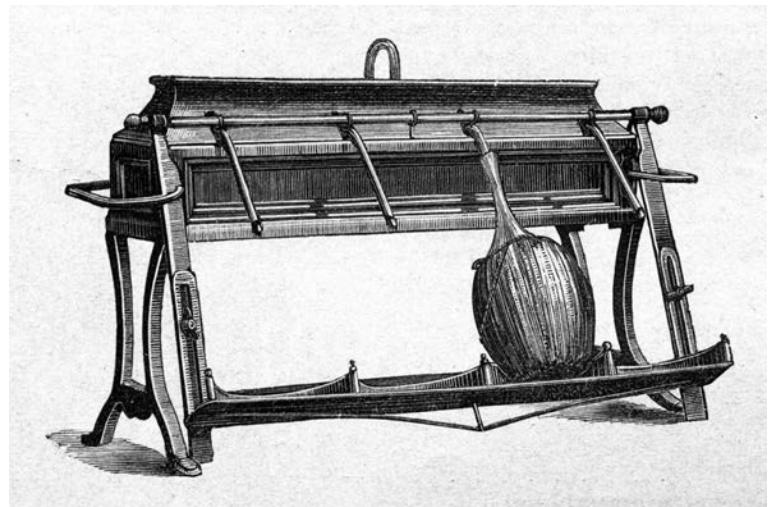
Sotto la tettoia della stazione Leopolda erano collocati gli stemmi di tutte le città, dipinti su cristalli smerigliati che formavano un cielo luminoso: una sorta di emblema riepilogativo degli intenti dell'esposizione, tanto che il re Vittorio Emanuele, nel discorso tenuto all'inaugurazione, sottolineava come «la scienza e le arti furono in tutti i tempi tra le doti più preziose di questa cara patria [...] nella speranza di raccoglier in un sol tutto le sparse membra della nazione e propizia occasione per una splendida prova dello spirito di unità»<sup>3</sup>. Alla chiusura dell'*Esposizione*, il 9 dicembre 1861, il principe Eugenio dichiarava che «la esposizione italiana rivelò l'Italia a se stessa e la mostrò qual è»<sup>4</sup>.

Il *Giornale de La Esposizione Italiana* del 1861, organo ufficiale della manifestazione, forniva puntuali ragguagli sugli intenti e sul vivace fermento, ancora permeati dell'entusiasmo risorgimentale che animava la mostra, nell'intento di avviare «quel grande risorgimento delle industrie e delle arti che la rese così celebre presso tutta le nazioni civili»<sup>5</sup>. Nella sezione del vetro, inserita nella classe XI, riservata all'«Arte Vetraria e Ceramica» erano presenti vari esempi di questo tipo di produzione: da quella pregiata, decorata con differenti tecniche, ai mosaici, alle conterie e alle perle, senza trascurare i vetri per uso comune e farmaceutico<sup>6</sup>. Era necessario incoraggiare le manifatture già fondate su solide tradizioni operative, ma anche «ravvivare arti e mestieri lasciati in abbandono» e perfezionare «quelle industrie che sotto più umili apparenze [...] suppliscono ai nostri bisogni», spesso con prodotti di sorprendente inventiva e fantasia<sup>7</sup>. Già in occasione dell'esposizione fiorentina del 1850 era stata posta in risalto l'importanza economica delle manifatture di oggetti d'uso e di quelle officine erano stati presentati «molti e copiosi saggi [...]», senza dire dei prodotti naturali e delle macchine allora per la prima volta ammesse»<sup>8</sup>. Pochi anni dopo, all'Esposizione di Parigi del 1867, ai prodotti manifatturieri e di piccole industrie, destinati alle necessità quotidiane della borghesia ottocentesca, sarebbe stato conferito il riconoscimento ufficiale, ma già nell'esposizione del 1861 si distinsero, ottenendo premi ed encomi, la vetreria Modigliani e Gamucci di Livorno, la P.F. Marconi di Pisa e la Ranieri Nardi di Montelupo Fiorentino, che producevano «vetrerie nude e vestite», ossia lavori di *bufferia*, soffiati e rivestiti di paglia intrecciata: fiaschi, ampolle da olio, tiraolio, ossia contenitori e utensili utilizzati nel processo di conservazione, trasporto e consumo del vino e dell'olio, due prodotti fondamentali dell'economia agricola toscana<sup>9</sup>.

La funzionalità della strumentazione e gli accorgimenti per la realizzazione dei contenitori da vino e da olio erano stati già oggetto d'interesse da parte dell'Accademia dei Georgofili e di accesi dibattiti sul «Giornale Agrario», che miravano al miglioramento del prodotto finale, ma anche della qualità dei vigneti, dei processi di coltivazione e della disposizione delle piante di vite, oltre che all'invenzione di macchinari per accelerare i processi di imbottigliamento. Quelle macchine 'moderne' erano commercializzate in empori enologici divenuti esposizioni permanenti, che si avalevano di cataloghi e di listini illustrati per una più capillare diffusione dei prodotti oltre i confini cittadini. Un esempio è fornito dal catalogo della «Premiata Agenzia Enologica Alberto Stecher», con sede a Firenze in via Ghibellina 86, che illustrava i più moderni utensili per tutti i procedimenti di imbottigliamento e trasporto del vino (fig. 1). Nel settore dei prodotti enologici, molti dei quali realizzati in vetro, l'*Esposizione* del 1861 sviluppava soluzioni che erano già emerse in occasione delle rassegne espositive della prima metà del XIX secolo, delle quali si era fatto strenuo sostenitore il marchese Cosimo Ridolfi, presidente della Commissione Reale per la manifestazione fiorentina.

Almeno nell'intento teorico, l'*Esposizione* e le manifestazioni dell'Italia unita ponevano le basi per il rinnovamento delle arti decorative che ebbe un concreto sviluppo dopo la Prima Guerra mondiale, quando fu attivata la sistematica sperimentazione di antiche tecniche e di procedimenti che si adattavano al gusto revivalistico dell'epoca, in un costante confronto di tradizione e innovazione. Era altrettanto opportuno trovare soluzioni, formali ma più spesso tecniche, per supplire alle diverse problematiche derivate dalla necessità di restaurare le opere del passato, sia nel senso del loro consolidamento, sia dell'integrazione di parti mancanti o danneggiate. È pertanto singolare la figura di Giovanni Tuti, maestro vetrario che opera nella vetreria Del Vivo di Empoli, che all'*Esposizione* del 1861 presentò lavori di 'porporino' per mosaico, ossia vetro di colore rosso pompeiano, di forte suggestione cromatica, carico del fascino che gli derivava dall'essere un materiale di antica tradizione artigianale italica, come andavano testimoniando i rinvenimenti archeologici<sup>10</sup>. Le tessere vitree erano destinate alla realizzazione di tasselli musivi in stile classico e, soprattutto, al restauro di antiche pavimentazioni, secondo quei principi di completamento che distinguono l'artigiano artistico del XIX secolo. La spinta al recupero del passato portava alla riscoperta, estetica e tecnica, del vetro veneziano, tanto che già in occasione della

1. Catalogo illustrato della Premiata Agenzia Enologica Alberto Stecher, Firenze, 1894 (Firenze, collezione privata).



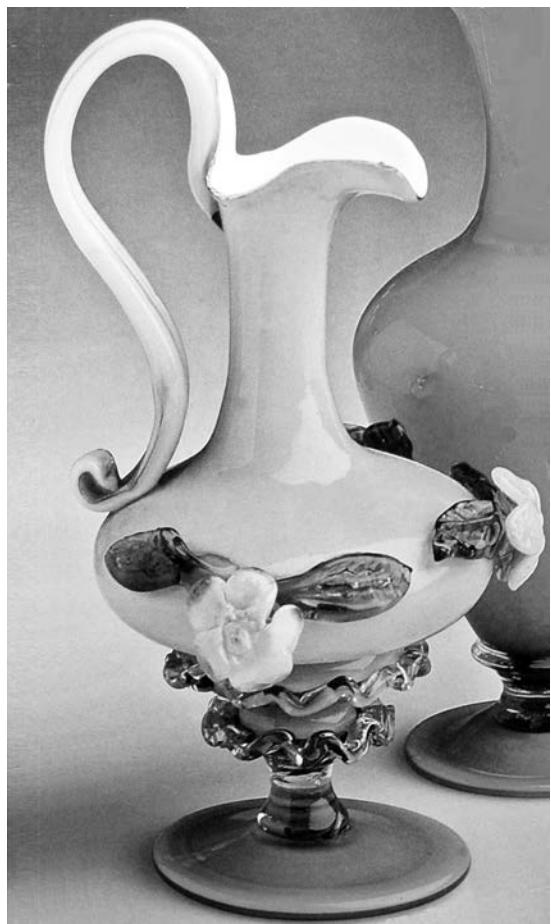
*Prima Pubblica Esposizione dei Prodotti di Arti e Manifatture Toscane*, che si era tenuta in Palazzo Vecchio a Firenze nel 1839, Benigno Tuti, padre di Giovanni, aveva presentato «vasi di vetro bianco retati [a reticello] a strisce mediante fili di smalto bianco intrecciati» a imitazione di modelli veneziani del XVI secolo come puntuale rimando al *genius loci* muranese, ritenendo quella soluzione decorativa un insuperato modello di raffinatezza.

La sperimentazione e lo studio di reperti sia di epoca romana che rinascimentale, oggetto di un'accurata ricerca antiquaria da parte di mercanti e collezionisti, si affiancavano alla sistematica analisi dell'antica trattatistica. Nel 1859 Gaetano e Carlo Milanesi pubblicarono una seconda edizione, ampliata con integrazioni e correzioni, de *Il Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, dopo la prima edizione curata nel 1821 da Giuseppe Tamburino<sup>11</sup>. Nel 1844 la studiosa inglese Mary Philadelphia Merrifield aveva reso nota in Inghilterra la traduzione del testo del Cennini, che ebbe ampio seguito nell'ambito dei pittori preraffaelliti<sup>12</sup>. Gaetano Milanesi nel 1864 pubblicava inoltre tre ricettari quattrocenteschi conservati all'Archivio di Stato di Firenze e intitolati *Dell'arte del vetro per musaico*<sup>13</sup>, aprendo nuovi orizzonti conoscitivi sulle tecniche vetrarie e sulla composizione della miscela e degli ossidi metallici. Seguendo questo interesse per la trattatistica e la ricerca archivistica, nel 1882 fu pubblicato da Giuseppe Fratini – ma in realtà si trattava di Antonio Cristofani – il manoscritto *Memoria del magistreio de fare fenestre de vetro*, conservato nella Biblioteca del

Sacro Convento di Assisi, attribuito ad Antonio da Pisa, poi di nuovo edito nel 1897, con alcune aggiunte di Riccardo Truffi<sup>14</sup>.

All'*Esposizione* del 1861 s'imposero, in un diverso settore del vetro di pregio, i raffinati cristalli della fabbrica di Giovan Battista Schmid di Colle Val d'Elsa, che presentò un campionario di bicchieri arrotondati, incisi e molati realizzati in 'mezzo cristallo' alla boema, ovvero in vetro potassico schiarito con manganese, e «un servito da tavola arrotondato e dorato e per le grandi dimensioni date ad alcuni oggetti d'un sol pezzo». Il ritrovamento del catalogo, del quale si erano perse le tracce, *Collection des dessins représentant exactement les cristaux de Baccarat, St. Louis et Colle De Val d'Elsa*, ha indotto a ipotizzare l'esistenza di un rapporto commerciale tra le Cristalleries de Baccarat di Parigi e lo Schmid, autorizzato a riprodurre prodotti della fornace francese, con ogni probabilità adeguati alle più solide e sobrie soluzioni formali proprie della tradizione artistica toscana<sup>15</sup>. Inoltre l'edizione colligiana di modelli francesi, basata sulla riproduzione di forme note e diffuse nei migliori negozi o oggetto di diretta importazione d'Oltralpe, anticipava un fenomeno di distribuzione commerciale di avanzata modernità, reso possibile grazie a una fitta rete di scambi, con soluzioni operative che avrebbero avuto ampio seguito nel XX secolo.

La progressiva e costante affermazione della classe borghese, spinta dal desiderio di raggiungere un decoro che la avvicinasse alla nobiltà, fece lievitare la domanda di una grande quantità di bicchieri, calici e bottiglie che imitavano, con l'impiego di vetro trasparente, i più raffinati serviti in



2. Vetreria Salviati Dott. Antonio fu Bartolomeo, *Brocca*, 1865, Venezia, collezione privata.

cristallo molato o inciso. All'*Esposizione* del 1861 non mancarono presenze straniere, particolarmente innovative o capaci di realizzare manufatti di particolare suggestione per la loro imponenza, come i candelieri in cristallo molato della ditta inglese F.&C. Osler di Birmingham. Un'incisione, pubblicata dal «Giornale» dell'*Esposizione* – nel numero 2, dell'agosto 1861 – illustra l'interno di un salone della mostra nella stazione Leopolda dove si scorgono candelabri poggiati su un alto fusto, come trionfi da tavola, riconducibili alla produzione della vetreria Osler, da cui uscivano monumentali arredi per palazzi indiani e orientali, noti per essere lo scenario di coinvolgenti romanzi di avventura<sup>16</sup>.

Il corredo vetrario di cui si circondò Vittorio Emanuele durante la permanenza fiorentina in Palazzo Pitti documenta le scelte eclettiche del

Re, nonostante sia andato in gran parte perduto a causa dei mutamenti di gusto e dell'inevitabile alienazione delle suppellettili nel corso dei decenni successivi, dovuta al trasferimento della capitale a Roma, al passaggio della reggia nel demanio dello Stato italiano e alla sua trasformazione in sede museale. Amante di comodità domestiche, il sovrano prediligeva oggetti funzionali e non di pregio: calamai, lampade da tavolo, posacenere di svariate forme, in cui tecniche e soluzioni riconducibili alla tradizione boema del XVIII secolo, caratterizzata dalla molatura profonda, diffusa e imitata in tutte le più rinomate fornaci europee, si alternavano a soluzioni innovative proposte dalle vetrerie francesi. Tra i servizi appartenuti alla *Real Cantina*, dispersi ma documentati dalle fonti archivistiche, è menzionato un «servizio da tavola di cristallo di Francia arrotato, a solcature rotonde incavate [...], con corona e scettro incisi della fabbrica di Cristallerie Baccarat di Parigi», composto di «cinquanta Bocce di cristallo, da acqua con collo lungo e tappo brillantato» e altrettante da vino munite di 400 bicchieri di forma cilindrica e 100 da champagne e da liquori<sup>17</sup>.

Spetta alla vetreria francese anche la riproposta dell'antica tecnica del vetro incamiciato a più strati, ottenuto con ossidi metallici che producevano effetti cromatici insoliti, opachi ma allo stesso tempo cangianti, idonei alla realizzazione di bottiglie, brocche, servizi da colazione, da comodino, da toeletta. Il favore accordato al vetro opalescente a tinte pastello vide protagoniste le vetrerie veneziane, in progressiva ascesa dopo l'unità italiana. Quel tipo di manufatti – di cui la fornace veneziana condotta da Antonio Salviati realizzò una grande varietà – era impreziosito dall'aggiunta di decorazioni costituite da elementi vegetali e floreali riportati a caldo, serpentelli e insetti che esaltavano, per la difficoltà esecutiva, il virtuosismo dei maestri vetrari nell'applicazione di paste vitree di colore contrastante (fig. 2)<sup>18</sup>. La vivacità cromatica e la fantasia decorativa, ma anche l'immediata riconoscibilità degli elementi floreali di quegli oggetti da tavola, da comodino, da dessert furono particolarmente apprezzati da Rosa Vercellana, contessa di Mirafiori e consorte del re, che aveva stabilito la propria residenza nella villa della Petraia. Un inventario dei beni mobili della villa di Poggio a Caiano, residenza estiva dei reali, redatto nel 1865, descrive una serie di manufatti riconducibili alla moda contemporanea, tra cui «un vaso di cristallo color rosa con due manichi bianchi filettati in oro e vedute in miniatura, [...]. Due vassetti di cristallo bianco con una serpe e filettati in oro»<sup>19</sup>.

La ditta di Antonio Salviati, che avrebbe acquisito notorietà internazionale dopo l'*Esposizione* di Parigi del 1867, nel 1861 era già presente a Firenze, dove si era distinta per la particolarità dei vasi decorati con smalti policromi, dei mosaici e dei vetri che imitavano pietre dure come agate e calcedoni, inseriti in elaborati sostegni in argento e in metallo prezioso. L'apparente 'modernità' di quei vetri in realtà consisteva nella reinterpretazione di tecniche già note alle vetrerie dell'antica Roma, in parte ripristinate a Venezia nel XV-XVI secolo: si trattava di un'operazione di attenta e mirata riscoperta che scaturiva dal riconoscere alla produzione romana e a quella veneziana del primo Rinascimento un insuperato primato di inventiva e di abilità tecnica, che Salviati riportava in auge, come sottolineavano con toni di compiacuta meraviglia le descrizioni dell'epoca<sup>20</sup>. La cronaca pubblicata sul «Giornale dell'Esposizione Italiana» del luglio del 1862 riferiva, infatti, che «il Signor Avvocato Antonio Salviati ha esposti vari gruppi di prodotti derivanti da una sua fabbrica esistente in Venezia, i quali essendo differentissimi fra loro per i processi con cui vennero ottenuti, per i caratteri che presentano e per la destinazione, furono separatamente presi ad esame e separatamente premiati»<sup>21</sup>. Tra questi figuravano gli smalti in pasta silicea, realizzati in un'ampia gamma cromatica che imitava le paste vitree antiche, così da poter essere utilizzati per il restauro dei mosaici antichi, con l'ausilio dell'innovativa tecnica «del taglio netto rettilineo, curvilineo, circolare ed ellittico». Tale soluzione rendeva perfetto il disco di smalto o di vetro di grosso spessore e sviluppava «una industria nuova e valevole a ride-  
stare una speciale simpatia nel pubblico». Oltre a riproporre la bellezza e la potenzialità espressiva di quell'antica soluzione decorativa, il ripristino della tecnica e della policromia del mosaico, messa in atto dalla ditta Salviati, forniva anche materiali indispensabili per l'integrazione e il restauro di interi cicli musivi di epoca medievale, dei quali dovevano occuparsi gli uffici «delle Belle Arti» preposti alla tutela e alla conservazione del patrimonio nazionale. In questo contesto ebbe una notevole risonanza il restauro dei mosaici della basilica di San Marco a Venezia, che valse alla ditta Salviati encomi e riconoscimenti e la prestigiosa assegnazione della medaglia d'onore all'esposizione londinese del 1862 e della medaglia d'oro all'esposizione parigina del 1867; ma che segnò anche la definitiva affermazione internazionale dell'arte del vetro veneziano, basata sull'abilità e sull'inventiva di maestranze che si tramandavano conoscenze e segreti da generazioni, mantenendo vivo un artigianato esclusivo e di pregio che di-



3. Lorenzo Radi, vaso in vetro calcedonio e montatura in filigrana d'argento, 1850-1869, Murano, Museo del Vetro, cl. VIII, n. 381.

veniva ora un elemento distintivo della nazione italiana.

Il successo di Salviati fu in gran parte legato alla riscoperta del vetro calcedonio, la cui fabbricazione aveva cominciato a essere sperimentata già alla metà del secolo dal veneziano Lorenzo Radi, che aveva riprodotto con straordinaria abilità svariate combinazioni cromatiche del colore naturale delle pietre dure, con esiti di grande suggestione visiva: ne erano scaturiti manufatti che si ponevano in un'ideale linea di continuità con quelli apprezzati dai principi rinascimentali, in particolare da Lorenzo il Magnifico, attento collezionista di vasi in pietra dura di epoca romana, di cui si conservavano preziosi esemplari nelle raccolte fiorentine (fig. 3)<sup>22</sup>. Un campionario di vasi di Salviati, realizzati in agata e calcedonio 'artificiale' e impreziositi da eleganti decorazioni in metallo dorato, era ri-

prodotto sulla copertina del «Giornale dell’Esposizione Italiana» del 25 gennaio 1862 e divenne l’immagine simbolica di rinnovamento estetico e abilità tecnica nell’esclusiva edizione del *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture* del 1862<sup>23</sup>. Quei manufatti furono oggetto di ammirazione e di apprezzamento proprio perché riproducevano alla perfezione «la vaghezza della forma, la bellezza delle screziature [e] le bellissime strie che sogliono presentare i calcedoni naturali», non diversamente da quanto avevano messo in atto le fornaci del primo Rinascimento.

Il metodico recupero delle antiche tecniche veneziane – specie l’uso di filamenti di vetro lattimo (una particolare composizione vetrosa a base di silicati, stagno e piombo, che conferivano al vetro un aspetto opaco, di colore bianco latteo), con i quali venivano creati molteplici disegni e trame come la filigrana, il reticello, il rigadin – era stato anticipato alle esposizioni di Londra del 1851 e di Venezia del 1856, ossia in anni precedenti l’unità italiana e la costituzione del Museo di Murano. Furono, infatti, proprio le esposizioni nazionali e universali svoltesi nella seconda metà del XIX secolo a documentare la solida connessione tra l’avanzamento politico della nazione italiana e il progressivo rinnovamento della produzione vetraria muranese. Un articolo apparso sull’«Art Journal» del 1866 osservava come «le imitazioni del vetro veneziano antico sono le più riuscite» e che Antonio Salviati era riuscito a riproporre tecniche «che fino ad oggi hanno sfidato l’ingegno degli artisti moderni». Notava inoltre che la sorprendente decorazione a reticello era «copiata correttamente» e che la delicatezza estrema del vetro, ritenuta la principale caratteristica e l’elemento distintivo della produzione veneziana era stata finalmente «recuperata [...] quindi abbiamo non solo eleganza di forma e leggerezza del materiale, ma anche le stesse imperfezioni visibili nei vetri del Cinquecento e del Seicento [...] e tutti questi pezzi sono così ben copiati che i collezionisti di vetro antico devono stare molto attenti»<sup>24</sup>. Facendo esplicito cenno al ripristino delle antiche tecniche, il cronista intuiva che la copia perfetta avrebbe dato adito a un mercato di falsi storici, cosa che si verificò puntualmente.

Tuttavia quegli iniziali tentativi di ripresa dell’arte vetraria veneziana erano degni di plauso, tanto da essere premiati nel 1864 in occasione della «Prima Esposizione Vetraria Muranese» promossa dal Museo di Murano che, sin dalla sua istituzione nel 1861, aveva favorito la rinascita della tradizione veneziana, mettendo a disposizione

dei vetrai oggetti di varie epoche<sup>25</sup>. Il museo non era sorto quale esito di un’intenzionale programmazione, com’era invece stato per il primo nucleo del Technisches Institut di Vienna o del Victoria & Albert Museum, ma dall’iniziativa personale dell’abate Vincenzo Zanetti e del farmacista Antonio Colleoni, determinati a tramandare la storia del vetro lagunare e intenzionati a «raccogliere tutto quello che riguarda l’isola nostra, non solo di memorie artistiche, letterarie, storiche, ma pur anco in lapidi, in vetraria [...] qualunque sia l’oggetto [...] che rammenti la nostra terra e [...] formare di tutto ciò un archivio comunale [...]». Contemporaneamente era stata avviata la Scuola di Disegno, aperta nei giorni festivi e rivolta a quei vetrai che potevano confrontarsi con i modelli reali di «quell’arte nobilissima» e riconoscere l’importanza del disegno, inteso come indispensabile procedimento progettuale, attraverso il quale i più abili maestri sarebbero stati in grado di esprimere la personale inventiva e perfezionare l’abilità manuale. Inoltre l’abate Zanetti, dimostrando un’insolita lungimiranza, non aveva trascurato di riconoscere l’importanza del vetro per uso comune. Aveva intuito, precorrendo i tempi e mostrando una sensibilità non comune, che il vetro per uso quotidiano, non diversamente da quello di pregio, doveva essere perfetto sul piano tecnico e, allo stesso tempo, manifestare una propria dignità estetica, se pur non disgiunta dalla funzione pratica.

Coniugare ricerca estetica e impiego quotidiano divenne il principio che distinse la produzione manifatturiera di epoca sabauda. Proprio a seguito dell’unità italiana fu, ad esempio, incrementata la produzione di lampadari da parete e da tavolo, destinati a rendere più confortevoli i diversi ambienti. Le scelte stilistiche portarono a superare l’imitazione dei manufatti di tradizione boema a favore del ripristino di modelli veneziani del Settecento, adattati a un gusto più sobrio e meno incline all’eccesso decorativo. L’intento era dar vita a uno stile nazionale, se pur di evidente ascendenza veneziana, in grado di manifestare un’autonoma libertà espressiva, dove la tradizione si coniugava, in una moderna sintesi, con l’innovazione tecnica.

In Toscana, ad esempio, fu favorito il recupero di lampade con ossatura e bracci in legno e in ferro battuto, proprie della tradizione artigianale regionale, dove le parti in vetro erano limitate ai globi, ai pendenti e ai piattini, ottenuti con vetro opaco, satinato e sabbiato, come testimoniano numerosi ‘pezzi di ricambio’ conservati nei depositi di Palazzo Pitti, che furono acquistati in epoca sabauda e destinati agli arredi della reggia

(figg. 4, 5)<sup>26</sup>. Era, infatti, consuetudine dotare i lampadari di elementi di scorta per supplire alle frequenti fratture che avvenivano durante le operazioni di pulizia, imposte dall'annerimento dovuto dal fumo e dalle incrostazioni di cera. Le parti in vetro erano realizzate dalle manifatture locali, tra le quali si distinse la bottega di Raffaello Cremoncini, originario di Montaione, assoluto protagonista dell'artigianato vetrario fiorentino per tre generazioni. La sua bottega comprendeva due sezioni, destinate all'esposizione e vendita rispettivamente di vetri d'importazione e di vetri di produzione propria, ispirati a modelli aggiornati alle mode correnti europee, se pur modulati con una sobrietà decorativa più consona al carattere fiorentino, richiesti da un pubblico sempre più esigente. Nella bottega di Cremoncini erano dunque esposti i materiali più vari e non mancavano «cristalli sfaccettati ed incisi» di produzione boema, ancora ritenuti sinonimo di raffinatezza per il materiale e per la lavorazione. Tra i numerosi documenti che riguardano le forniture dei Cremoncini alla Guardaroba di Palazzo Pitti, ma anche al Museo di Fisica, un elenco di manufatti consegnati il 31 dicembre del 1865 diventa un esempio puntuale dell'attività svolta e della varietà tipologica delle forniture destinate al Palazzo. Sono elencati: «dodici piccoli vassoi di cristallo faccettato di forme varie» ma anche «seicento padelline di cristallo lavorato per candelabri», «trecento simili più piccole per candelieri» e «dodici di cristallo liscio smerlate per lumiera», «gotti di cristallo» oltre a «trenta portacenere per sigaro in cristallo di varie forme e colori» ispirati a soggetti dell'arte venatoria: varie specie di cani da caccia e una diversificata selvaggina, composta da uccelli di terra e d'acqua, ma anche da animali di più grossa taglia, tutti raffigurati con grande naturalismo, posti al centro di bottigliette di vetro di grosso spessore, sfaccettate e molate, munite di tappi metallici o satinati<sup>27</sup>.

La bottega di Cremoncini, trasformata in «Ditta Fratelli Cremoncini» a metà del XIX secolo e denominata «Negozianti. Cristalli, Terraglie e Porcellane Nazionali ed estere; Specchi, Lastre da Finestra Nazionali ed Estere», era ubicata in «Via del Proconsolo presso il Palazzo Non-Finito». Già dall'epoca lorenese aveva l'incarico di provvedere alla manutenzione degli arredi in vetro del Palazzo, in particolare delle lampade, che erano spesso spostate da un palazzo a un altro, dai depositi alle sale rimodernate, o che venivano rimosse per l'ordinaria pulizia o per la sostituzione di parti rotte o danneggiate, ma anche per consentire l'assemblaggio di diversi elementi in modo da adeguare il manufatto preesistente al



4. Armadi settecenteschi con elementi di ricambio per lampadari, ultimo quarto del XIX secolo, Palazzo Pitti, depositi dei Soffittoni (foto: S. Garbari, Archivio fotografico Polo museale fiorentino, n. 625513).

5. Scartocci e plafoniere, ultimo quarto del XIX secolo, Palazzo Pitti, depositi delle Cantine.





6. Ditta Fratelli Cremoncini, Firenze, *lampadario*, 1858, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala delle Nicchie (inv. MPP 1911, nn. 11837-11840; foto Sergio Garbari, Archivio Fotografico Polo Museale Fiorentino, n. 625477).

7. Stefano Ussi, *Cacciata del Duca di Atene*, 1859-1861, particolare, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte moderna, inv. n. 59.



più moderno gusto introdotto da Casa Savoia. Tra le opere di maggior rilievo realizzate dalla manifattura Cremoncini, delle quali resta traccia documentaria per l'imponenza del lavoro eseguito, spiccano i quattro lampadari a tre ordini e quaranta bracci ciascuno, ornati con festoni e pendenti a forma di prisma, posti nella Sala delle Nicchie della Galleria Palatina di Palazzo Pitti, che entrarono a fare parte del patrimonio della reggia alla fine del 1858 (fig. 6). Si tratta di una data precoce e ancora legata agli ultimi anni della presenza a Pitti del casato lorenese, ma che conferma l'elevato credito acquisito dalla bottega Cremoncini nel ruolo di manifattura addetta alla manutenzione del patrimonio vetrario della reggia, in grado di convertire, con una non comune duttilità artigianale, la tradizione boema al recupero di tecniche veneziane, divenute solido riferimento per lo stile nazionale. L'inventario dei beni del palazzo, redatto nel 1872, descrive gli imponenti lampadari adornati di gocce e festoni di mandorle di cristallo che, uniti al metallo dorato della struttura e delle catene, amplificavano il suggestivo effetto luminoso creato dai «gocciolami a mandorla di cristallo [che] pendono a festoni dai rami del braccio inferiore e dal più alto. Delle mandorle di cristallo brillantato guarniscono il rimanente delle lumiere alle quali sono appese quattro catene di metallo dorato»<sup>28</sup>. Una redditizia attività collaterale svolta dalla bottega degli attivissimi Cremoncini consisteva nel noleggio di arredi destinati a ceremonie eccezionali, come occasioni politiche e diplomatiche, o eventi privati, quali battesimi, matrimoni e funerali. Così non sorprende che, in occasione delle nozze di Emanuele con la contessa di Mirafiori, celebrate alla villa della Petraia nel 1872, il laboratorio avesse provveduto al «nolo di due Lumiere a 24 lumi ciascuna tutte in cristallo di Parigi a bracci con guarnimenti ricchi, montate nelle scale principale della R. Villa», mentre altri viticci e *appliques* furono appositamente realizzati per quella dimora, particolarmente gradita dal Re<sup>29</sup>.

Un altro settore della produzione vetraria di epoca sabauda è rappresentato dalle lastre per finestra, che rispondevano ai principi di rinnovato decoro e igiene delle abitazioni. La forma delle lastre variava dai dischetti, detti rulli, sostenuti da un'intelaiatura in piombo, tipici della tradizione medievale, a rettangoli assai più ampi, inseriti entro telai di legno, la cui fabbricazione era permessa dalla moderna tecnica per colatura, che consentiva di ottenere prodotti di notevole dimensione, in seguito adeguati alle misure delle singole finestre, mantenendo prezzi contenuti.

Tra i premiati di questa sezione era menzionata la vetreria Gérard e Comp. di San Vivaldo, nei pressi di Montaione in Valdelsa, che produceva lastre trasparenti e colorate, destinate alla realizzazione di finestre istoriate<sup>30</sup>. Nel dipinto *La cacciata del Duca di Atene*, presentato in occasione dell'*Esposizione* fiorentina del 1861 e attualmente conservato nella Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Stefano Ussi (1822-1901) illustrava la concitata scena d'insurrezione in Palazzo Vecchio, con evidenti allusioni all'allontanamento del Granduca Leopoldo II di Lorena da Firenze (fig. 7). Le finestre raffigurate sul fondo del quadro hanno forma ogivale e presentano vetri costituiti da rulli monocromi che racchiudono e delimitano medaglioni con stemmi, non diversamente da quelli presenti in palazzi antichi ora ristrutturati, come il Bargello, trasformato in Museo Nazionale e inaugurato nel 1865, o palazzo Corsi, tra via de' Benci e Corso Tintori, abitazione di Herbert Percy Horne. La cultura revivalistica che caratterizza la seconda metà del XIX secolo riscoprì infatti il fascino delle vetrate di epoca medievale, che furono oggetto di costante imitazione, talvolta condotta con rigore filologico, per l'implicita valenza di autonomia civica e culturale riconosciuta ai secoli comunali, talvolta fantasiosa e idealizzata. La sostituzione o l'aggiunta di arredi mancanti o andati perduti e l'integrazione di parti danneggiate, effettuate con l'ausilio dell'antica trattistica, divenne una prassi costante sia in edifici religiosi che in palazzi pubblici e privati. All'*Esposizione* del 1861 ricevette il primo premio Guglielmo Botti (1829-1901) di Pisa per la sintesi raggiunta tra disegno e colore utilizzando

una tecnica innovativa di pittura a fuoco su vetro. La ditta di Giuseppe Francini, con negozio a Firenze in piazza del Duomo, al numero 16, e magazzini in via Ricasoli, n. 28, e in via S. Agostino, n. 14, fu invece premiata per i restauri condotti in chiese e in palazzi, che comprendevano anche l'ideazione di vetrate in stile antico: una carta intestata della fine del XIX secolo ci informa delle molteplici attività e della varietà dei prodotti di questa manifattura (fig. 8).

Ben presto s'impone sul mercato fiorentino e toscano la ditta condotta da Ulisse Federico De Matteis (1830-1910), già allievo di Natale Bruschi e in seguito in società con Francini e lo stesso Bruschi, con studio-laboratorio ubicato in via Guelfa. Diventato il protagonista assoluto e più richiesto per la realizzazione di interi cicli decorativi vetrari destinati a chiese e palazzi pubblici e privati, De Matteis si dedicava sia al restauro che alla sperimentazione di nuove soluzioni cromatiche e di sfumature ottenute con la *grisaille*, unendo i principi innovativi derivati dalla moderna scienza chimica a quanto era direttamente riscontrabile sui reperti originali o descritto dalla trattistica antica. Lo stesso De Matteis riferiva in una memoria che: «Era d'uopo disegnare e colorire con un tecnicismo speciale: calcolare le variazioni dei colori all'azione incandescente dei forni, acquistare una perizia nuova sulle legature a piombo degli antichi e sul moderno processo dei dipinti immedesimati nel vetro per mezzo del calore. E [...] con la pratica e, a forza di provare e di riprovare, lo scopo fu raggiunto»<sup>31</sup>. In occasione del restauro condotto nel 1883 sulla vetrata che raffigura *Santo Stefano*, nella tribuna sud della chiesa di Santa Maria del

8. Ditta Francini, carta intestata, fine del XIX secolo, Firenze, collezione privata.





9. Ulisse De Matteis, *vetrata di Santo Stefano*, particolare del pannello con riferimento al restauro del 1883, Firenze, Santa Maria del Fiore, tribuna sud (foto Studio Polloni, Firenze).

Fiore (disegnata da Lorenzo Ghiberti tra il 1435 e il 1443 e realizzata dal maestro vetrario Guido di Niccolò), una tessera riporta l'iscrizione: «restaurato da Ulisse De Matteis nello S[tabilimen]to Francini e C.U. De Matteis N. Bruschi, rimesso pezzi nuovi 1159. Firenze 1883» (fig. 9)<sup>32</sup>.

Infine, in bilico tra la categoria del vetro destinato alla cucina e quello per la conservazione delle preparazioni farmaceutiche, si distingueva la produzione delle campane cilindriche di varia misura che servivano per conservare cibi, proteggere preziosi orologi, immagini sacre o evitare il contatto con l'aria nell'elaborazione di sostanze farmaceutiche. Oltre la già segnalata fabbrica di Gérard di San Vivaldo erano indicate, con speciale menzione, la manifattura Giuseppe Venini e C., di Tione, in Trentino, la Ditta B. e C. Sevoulle, di Valle Piana, nei pressi di Napoli, e quella di Giacomo Luraghi, di Porlezza vicino a Como<sup>33</sup>. La prima, come riferiva il «Giornale dell'Esposizione», era specializzata nella realizzazione delle campane, eseguite con lo stesso procedimento utilizzato per le lastre di piccole dimensioni, tanto che «può capitanare l'industria delle campane di vetro in Italia e in molti paesi esteri, sia per la limpidezza e omogeneità [...] e per le dimensioni straordinariamente grandi [...] che giungono fino all'altezza di metri 1,34, mentre quelle di altre fabbriche, quantunque rimarchevoli, non giungono che a metri 1,02». La vetreria lombarda era segnalata invece per «l'ampiezza delle campane ovali e per le dimensioni ed omogeneità delle lastre incolore», mentre la vetreria di Valle Piana si distingueva per «le forme regolari [delle] campane cilindriche», oltre che per la trasparenza del vetro dovuto all'impiego di sabbie bianche del Volturno, già

note in epoca romana, come attesta Plinio il Vecchio che ne fa menzione nella sua *Naturalis Historia*, tradotta e analizzata nel XV secolo e oggetto, alla fine del XIX secolo, di rinnovato interesse<sup>34</sup>.

Concludendo, l'*Esposizione* del 1861 e la politica culturale ed economica intrapresa dai regnanti sabaudi dettero avvio a un rinnovato fervore dell'arte vetraria, che univa la tradizione tecnica e formale all'innovazione introdotta dai macchinari e dalla scienza chimica.

Silvia Ciappi  
Firenze

#### NOTE

1. P. Colombo, *Le Esposizioni Universali. I mestieri d'arte sulla scena del modo* (1851-2010), Venezia, 2012, p. 69, n. 73.

2. *L'Esposizione Italiana del 1861. Giornale con 190 incisioni e con gli atti ufficiali della R. Commissione*, Firenze, 1862, n. 1, 15 luglio 1861, pp. 7-8; M. Picone Petrusa, *Cinquant'anni di Esposizioni Industriali in Italia 1811-1911*, in M. Picone Petrusa, M.E. Pessolano, A. Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, 1988, pp. 7-29.

3. Yorick (P. Cocolotto Ferrigni), *Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861*, Firenze, 1861; T. Dan-dolo, *Panorama di Firenze. L'Esposizione Nazionale del 1861*, Milano, 1863, p. 5; F. Protonotari, *Relazione generale sull'Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861*, Firenze, 1867, p. 82.

4. Protonotari, *Relazione generale*, cit., p. 56.
5. *L'Esposizione Italiana*, cit., n. 1, 15 luglio 1861, pp. 6-7.
6. L'Esposizione registrava un'ampia partecipazione di vetrerie toscane, divise nelle seguenti sezioni: 1. *Vetrami e cristallami d'uso domestico*, 2. *Vetri figurati e dipinti*; 3. *Vetri incisi*; 4. *Graffiti sul cristallo dorato e inargentato*; 5. *Vetro in canna, smalti e vetro filato*; 6. *Paste silicali colorate ed opache, e bofferia a calcedonia imitata*; 7. *Mosaici all'antica e minuterie in mosaico*; *L'Esposizione Italiana*, cit., n. 35, 7 luglio 1862, p. 278.
7. *L'Esposizione Italiana*, cit., n. 3, 20 agosto 1861, p. 22.
8. Ivi, p. 23.
9. *L'Esposizione Italiana*, cit., n. 35, 7 luglio 1862, p. 279.
10. S. Ciappi, *Il vetro a Montaione. Vicende e personaggi dal XVIII al XX secolo*, Firenze, 2004, pp. 121-122.
11. G. Milanesi, *Il Libro dell'arte o Trattato di pittura di Cennino Cennini da Colle Valdelsa; di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli, tratto dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi*, Firenze, 1859.
12. M.P. Merrifield, *A Treatise on painting written by Cennino Cennini in the year 1437*, London, 1844.
13. G. Milanesi, *Dell'arte del vetro per mosaico. Tre trattati dei secoli XIV e XV ora per la prima volta pubblicati*, Bologna, 1864. In precedenza Ludovico Antonio Muratori, che nel 1739 aveva curato l'edizione del *Codex Lucensis* 490, un trattato del VII secolo sulle *Compositiones ad tingenda musiva* (Ms. 490, cc. 217r-231r). Lucca, Biblioteca Capitolare di Lucca), intitolato *Antiquitates Italicae Medii Aevii*, Mediolani 1739; A.P. Torresi, *Tecnica artistica a Siena. Alcuni trattati e ricettari del Rinascimento nella Biblioteca degli Intronati*, Ferrara, 1993, p. 9, nota 2; D. Stiaffini, *Il vetro nel Medioevo. Tecniche Strutture Manufatti*, Roma, 1999, p. 18, nota 21; S. Ciappi, *Dalla produzione di lastre alle vetrare artistiche nel XIX secolo: la fornace di San Vivaldo a Montaione (FI) e la Manifattura Chini di Borgo San Lorenzo (FI)*, in *Il vetro nell'Italia meridionale e insulare*, atti delle VII Giornate Nazionali di Studio del Comitato Nazionale italiano dell'Association Internationale pour l'Histoire du Verre (AIHV, Napoli, 2001), a cura di C. Piccioli, F. Sogliani, Napoli, 2003, pp. 345-360, in part. pp. 351-352.
14. G. Fratini, *Storia della Basilica e del Convento di S. Francesco in Assisi*, Prato, 1882; R. Truffi, *Un trattato del Trecento dell'Arte di dipingere su vetro*, Urbino, 1897; *Vetrare arte e restauro. Dal Trattato di Antonio da Pisa alle nuove tecnologie di restauro*, Milano, 1991.
15. A. Minisci, *Per una storia del cristallo in Toscana. Evoluzione e sviluppo della Vetteria Schmidt nell'area di Colle Val d'Elsa, 1820-1887*, in *Il vetro dall'antichità all'età contemporanea: aspetti tecnologici, funzionali e commerciali*, atti delle II Giornate Nazionali di Studio del Comitato Nazionale Italiano dell'Association Internationale pour l'Histoire du Verre (AIHV, Milano, 1996), Milano 1998, pp. 257-263, in part. p. 258; T. Secchi, *L'industria del vetro bianco a Colle Val d'Elsa nella seconda metà dell'Ottocento*, in «*Miscellanea Storica della Valdelsa*», 2000, CVI, nn. 1-2 (285-286), pp. 113-132, in part. pp. 119-121.
16. J. Shadel Spillman, *European Glass Furnishings for Eastern Palaces*, Corning, New York, 2006; S. Ciappi, *Il vetro in Europa. Oggetti, artisti e manifatture dal 1400 al 1930*, Milano, 2006, pp. 247-248; S. Ciappi, *I vetri di Palazzo Pitti: dai Medici ai Savoia*, Firenze, 2014, p. 153, n. 27, fig. 70.
17. Ciappi, *I vetri di Palazzo Pitti*, cit.
18. *I colori di Murano nell'800*, a cura di A. Bova, R. Junck, P. Migliaccio, Venezia, 1999, n. 65, pp. 108-109, 183, scheda a cura di P. Migliaccio.
19. Archivio Storico della Guardaroba di Palazzo Pitti (ASGF), *Inventario dei oggetti della Villa di Poggio a Caiano (MVPC)*, 1865, nn. 5815, 5817-5819, 5849, 5852, 5855, 5861-5862.
20. «*L'Esposizione universale del 1867 illustrata*», 1867, n. 38, pp. 297-298.
21. *L'Esposizione Italiana*, cit., n. 35, 7 luglio 1862, p. 279.
22. *Vetri artistici del primo Ottocento. Museo del Vetro di Murano*, a cura di A. Bova, A. Dorigato, P. Migliaccio, con la collaborazione di W. Rusca, Venezia, 2006, p. 128, n. 206.
23. I preziosi vasi decorativi in vetro calcedonio di varia forma sono illustrati alla tavola 13, riprodotta da J. Meyer, *Great Exhibitions: London, New York, Paris, Philadelphia 1851-1900*, Suffolk, 2006.
24. E. Liefkes, *Salviati e il museo di South Kensington*, in *I colori di Murano*, catalogo della mostra (Venezia, 1999-2000), a cura di A. Bova, R. Junck, P. Migliaccio, Venezia, 1999, pp. 14-31, in part, pp. 19-20. Per Salviati, le ditte veneziane e i maestri presenti alle esposizioni del XIX secolo: A. Bova, *Il vetro di Murano all'Esposizioni dell'800*, in *Murrine e Millefiori nel vetro di Murano dal 1830 al 1930*, catalogo della mostra (Venezia, 1998-1999), a cura di A. Bova, R. Junck, P. Migliaccio, Venezia, 1998, pp. 182-218.
25. R. Barovier Mentasti, *Vetro veneziano 1890-1990*, Venezia, 1982, pp. 200-203; L. Zecchin, *Vetri e vetrari a Murano*, Venezia, 1987, pp. 317-323; A. Dorigato, *L'arte del vetro a Murano*, Venezia 2002, pp. 186-187.
26. Ciappi, *I vetri di Palazzo Pitti*, cit., pp. 272-273.
27. Per l'attività svolta dalla ditta Cremoncini a Palazzo Pitti in epoca lorenese e sabauda, Ciappi, *I vetri di Palazzo Pitti*, cit., pp. 126-166, in part. pp. 154-155.
28. M. Chiarini, S. Padovani, *Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Una reggia per tre dinastie: Medici, Lorena, Savoia tra granducato e Regno d'Italia*, Firenze, 1993, n. I.12, p. 219, scheda a cura di E. Colle; Ciappi, *I vetri di Palazzo Pitti*, cit., n. 35 A-B, pp. 255-256, con riferimento archivistico all'Inventario dei Mobili di Palazzo Pitti del 1872 (MPP 1872, nn. 7587-7590).
29. Ciappi, *I vetri di Palazzo Pitti*, cit., pp. 159-160, note 67-68, fig. 72.
30. *L'Esposizione Italiana*, cit., n. 35, 7 luglio 1862, p. 279.
31. M. Branca, A. Caputo, *Le arti decorative a Firenze: Il patrimonio storico dell'Istituto d'Arte 1869-1940*, catalogo della mostra (Firenze, 1994 1995), Livorno, 1994, p. 17, nota 21.
32. S. Ciappi, *Vetro e vetrare a Firenze*, in G. Fossi, a cura di, *La grande storia dell'artigianato. Il Novecento*, Firenze, 2003, vol. VI, pp. 102-131, in part. pp. 104-105, fig. 2, note 4-7 con indicazioni bibliografiche.
33. S. Ciappi, *Maestri vetrari di Montaione: presenze e attività imprenditoriali in Italia (XV-XIX secolo)*. Note per un aggiornamento, Firenze, 2008, pp. 89-91.
34. *L'Esposizione Italiana*, cit., n. 35, 7 luglio 1862, p. 279.