



Vasi di design italiano / Vasen aus dem italienischen Design

Una mostra sotto forma di “repertorio” è sempre divertente per lo spettatore, che è come scorresse a volo d’uccello molti decenni di storia, di cui si sono scelti gli esemplari migliori, e magari – a sorpresa – tra questi riconosce quell’oggetto che ha sempre avuto sott’occhio, a casa propria o in quella di amici e parenti. Di più, di fronte a una visione probabilmente emotiva, il chiedersi “cosa mi piace, cosa non mi piace” è un atteggiamento mentale che prelude a domande ben più impegnative, come domandarsi “perché mi piace, perché non mi piace”, che conducono a interrogarsi sul proprio concetto di gusto.

Ben diversa la posizione degli autori, che deve essere distaccata e criticamente ineccepibile, e che sicuramente è fonte di dolorose esclusioni: operare scelte per una tipologia così diffusa, e in un arco di tempo ampio come un secolo, comporta un impegno storico e critico che probabilmente non si intravede dietro la “leggerezza” concettuale di un simile format.

Le scelte, infatti, sono il frutto di un compromesso tra forma e decorazione, soprattutto per quanto riguarda l’anteguerra (dagli anni cinquanta si è privilegiata la forma e, talora, il materiale). Legata a questo motivo, e alla storia dei vasi italiani, è magari l’esclusione di vasi commercialmente molto noti, ma formalmente non così legati a una tradizione italiana, mentre si sono privilegiati altresì vasi “germinali”. Allo stesso modo non si troveranno molti autori che, pur avendo operato anche a lungo in Italia, a nostro avviso portano con sé la propria cultura d’origine. Abbiamo poi cercato di sottolineare quei rari esempi in cui l’innovazione nella forma si è accompagnata a un possibile rinnovamento concettuale della tipologia “vaso”, senza snaturarne lo statuto, ma anzi allargandone il territorio d’azione.

La mostra è stata realizzata grazie al contributo del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione internazionale nell’ambito dell’Italian Design Day 2024 intitolato “Fabbricare Valore: inclusività, innovazione e sostenibilità”

Die Ausstellung wurde dank des Beitrags des italienischen Außenministeriums und der internationalen Kooperation im Rahmen des Italian Design Day 2024 mit dem Titel *Fabbricare Valore: inclusività, innovazione e sostenibilità* realisiert.

Eine Ausstellung in der Form eines „Repertoires“ ist für die Besucher immer unterhaltsam, denn sie können wie im Flug viele Jahrzehnte Geschichte an sich vorbeiziehen lassen, aus denen die besten Exemplare ausgewählt wurden. Unter diesen erkennen einige von ihnen vielleicht überraschend das Objekt, das sie schon lange vor Augen hatten, zuhause oder bei Freunden und Verwandten. Hinzu kommt bei einer wohl gefühlbetonten Betrachtung die Frage „was gefällt mir, was gefällt mir nicht“ – eine Geisteshaltung, die wesentlich anspruchsvolleren Fragen den Weg öffnet, wie „warum gefällt es mir, warum gefällt es mir nicht“. Dies führt letztlich dazu, dass sich die Besucher Gedanken über ihr eigenes Konzept von Geschmack machen. Ganz anders ist die Situation der Autoren, denn sie müssen distanziert und aus kunstgeschichtlicher Sicht einwandfrei agieren. Dies führt zweifellos zu schmerzlichen Auslassungen, denn aus einer so weit verbreiteten Typologie und aus einer so langen Zeitspanne wie einem ganzen Jahrhundert eine Auswahl zu treffen, erfordert eine kunsthistorische Anstrengung, die hinter der konzeptuellen „Leichtigkeit“ eines solchen Formats wahrscheinlich gar nicht erkennbar ist. Die Auswahl entstand, vor allem für die Vorkriegszeit, aus einem Kompromiss zwischen Form und Dekoration (ab den 1950er Jahren wurde die Form in den Vordergrund gestellt, und bisweilen das Material). Mit diesem Kriterium und mit der Geschichte der italienischen Vasen steht die Tatsache in Zusammenhang, dass vielleicht einige kommerziell sehr bekannte Vasen ausgeschlossen wurden, weil sie formal nicht an die italienische Tradition gebunden sind, und dagegen andere, die man „Vasenkeimlinge“, nennen könnte, in die Wahl aufgenommen wurden. Ebenso fehlen viele Autoren, die zwar lange Zeit auch in Italien gearbeitet haben, aber dennoch unserer Ansicht nach weiterhin die Kultur ihres Ursprungslandes in sich tragen. Und zuletzt haben wir versucht, jenen seltenen Exemplaren Raum zu geben, in denen die Innovation in der Form mit einer möglichen konzeptuellen Erneuerung der Typologie „Vase“ einhergeht und dabei nicht ihre Regeln verleugnet, sondern vielmehr ihren Aktionsradius erweitert.

Cos'è un vaso Was eine (italienische) Vase ausmacht

Ogni volta che si pensa alla parola “vaso”, ciascuno formula nella propria mente un'immagine, che corrisponde alla propria idea di vaso. Non si tratta solitamente di un vaso identificato, ma di qualcosa che muta continuamente, perché la definizione stessa è di fatto molto indefinita: alla fine un “vaso” è un contenitore generico, principalmente di liquidi ma non solo, maneggiabile ma non solo, domestico ma non solo, umile ma non solo... e non appena a questa definizione, a questo oggetto si aggiunge una qualche peculiarità, come un beccuccio, per esempio, o un coperchio, o qualcosa di questo tipo – ecco che anche la sua definizione si fa più stringente, e il vaso diventa una brocca, una caraffa, un orcio, una giara, un'urna, una cista.

Tuttavia, è proprio questa sua genericità a farne la fortuna. In altre parole, mentre oggetti molto definiti rischiano di scomparire non appena la loro funzione viene meno, il vaso non solo è universale – cioè diffuso in ogni parte del mondo e in ogni cultura –, ma è anche eterno: per fare un altro esempio, mentre una giara – tipico strumento della cultura contadina – scompare dalla produzione e dalla memoria quando quella cultura viene meno o si rivolge ad altri mezzi di stoccaggio, il vaso è uno strumento talmente generico che non scomparirà mai dal nostro orizzonte quotidiano, anche quando la sua funzione ancestrale – quella di “contenere” cose utili – si trasforma in funzione simbolica o estetica, come è avvenuto ormai da centoventi anni a questa parte.

Il “vaso”, dunque, è un oggetto che non solo ha saputo adattare la propria forma a diverse funzionalità, ma soprattutto ha saputo mutare completamente la propria essenza, pur rimanendo inequivocabilmente sé stesso: oggi non ha quasi più nessuna funzione pratica, mentre ha acquistato una straordinaria valenza simbolica (già presente nell'antichità, quando una serie di vasi costituiva il tipico corredo funebre, comunque sempre minore rispetto alla funzionalità utilitaria del tempo) e artistica.

Wenn wir an das Wort *vaso* denken, hat jeder von uns ein Bild im Kopf, das seiner Vorstellung von diesem Objekt entspricht. Meist handelt es sich dabei nicht um eine identifizierbare Form, sondern um etwas, das sich beständig verändert, denn die Definition des Wortes ist im Italienischen sehr unbestimmt. *Vaso* ist ganz allgemein ein Gefäßtypus, vor allem für Flüssigkeiten, aber nicht immer, handlich, aber nicht immer, für den häuslichen Gebrauch, aber nicht immer, schlicht, aber nicht immer... und sobald dieser Definition, diesem Gegenstand noch ein besonderes Merkmal hinzugefügt wird, ein Ausguss zum Beispiel oder ein Deckel oder Ähnliches, wird die Definition viel genauer und aus dem vaso wird ein Krug, eine Karaffe, ein *orcio* oder eine *giara* (oft mannshohe Vorratsbehälter aus Terrakotta für Korn oder Öl), eine Urne oder eine Ciste.

Doch genau diese Unbestimmtheit macht den Erfolg aus, denn während genau definierte Objekte leicht verschwinden, sobald ihre Funktion nicht mehr gebraucht wird, ist *il vaso* nicht nur universell – also weltweit und in jeder Kultur verbreitet –, sondern auch ewig. Eine *giara* beispielsweise – ein typischer Gegenstand der bäuerlichen Kultur – verschwindet aus der Produktion und aus dem Gedächtnis, wenn diese Kultur nicht mehr besteht oder sie andere Lagermöglichkeiten nutzt, während *il vaso* ein derart allgemeiner Gegenstand ist, dass er nie ganz aus unserem Alltagshorizont verschwinden wird, selbst wenn seine ursprüngliche Funktion – nämlich nützliche Dinge aufzunehmen – sich in eine symbolische oder ästhetische Funktion verwandelt hat, wie es nun schon seit einhundertzwanzig Jahren der Fall ist.

Il vaso ist somit ein Objekt, das nicht nur seine Form verschiedenen Funktionen anzupassen verstand, sondern es vor allem geschafft hat, sein Wesen komplett zu verändern und dabei doch unmissverständlich es selbst zu bleiben. Heute hat es fast keine praktische Funktion mehr, doch es gewann einen außergewöhnlichen Wert als Symbol (wie schon in der Antike, als eine Reihe von Vasen die typische Grabausstattung bildete, wiewohl der Gebrauch als Alltagsgegenstand weitaus stärker verbreitet war) und als Kunstwerk.

Per una storia del vaso (italiano) Zur Geschichte der (italienischen) Vase

Se il vaso possiede due caratteristiche difficilmente riscontrabili in altri oggetti d'uso, quali l'universalità e la durata, se non proprio l'eternità, si potrebbe ipotizzare che queste portino con sé, di conseguenza, anche una terza caratteristica, vale a dire l'uniformità, l'uguaglianza tra le forme, al massimo con piccole varianti. Invece, la storia delle culture mondiali mostra proprio nella categoria ideale del "vaso" la capacità di concepire forme diversissime e peculiari anche in oggetti così apparentemente "semplici" ed elementari. Un vaso cinese si distinguerà sempre da uno delle rive del Mediterraneo (per non parlare dei vasi precolombiani, per chiudere così i tre ceppi più importanti del vaso antico), anche dopo che i contatti commerciali avranno avvicinato queste culture lontanissime.

Così, a partire da queste considerazioni, l'individuazione di caratteristiche addirittura "italiane" nella storia del vaso moderno e contemporaneo potrebbe essere possibile, a patto di considerare con attenzione le vicende storiche, i mutamenti del costume e del gusto, e le ibridazioni con altre culture, particolarmente accentuate nel caso delle produzioni italiane. Dalla propria, il concetto e la forma italiana di vaso hanno l'evidenza che per molti secoli, a partire dal Rinascimento del XVI secolo in poi, i "modelli" del gusto sono stati italiani. Emblematica, a questo proposito, la vicenda del cosiddetto "Vaso Medici" (poi definito come "vaso medico"), un vaso ellenistico ritrovato a Roma nel Cinquecento e diventato il modello per tutti i vasi – soprattutto da giardino – dell'intero mondo occidentale, sino a diventare il paradigma del vaso europeo, mutuato però da un archetipo diffuso dall'Italia. Più difficile, tuttavia, il discorso sulla modernità e sulla postmodernità, oggetto di questa rassegna, perché – come avvenuto per le cosiddette "arti maggiori" – le avanguardie storiche degli inizi del XX secolo hanno volutamente spezzato il concetto di continuità, di tradizione, di codice linguistico condiviso dall'intera società, concentrando l'attenzione sui concetti di "novità": al "modello" si sostituisce la "creatività", e all'artigiano subentra l'artista.

Wenn die Vase im italienischen Sinn zwei Eigenschaften besitzt, die man selten bei anderen Objekten antrifft, nämlich Universalität und Dauerhaftigkeit, fast schon Ewigkeit, so könnte man annehmen, diese Eigenschaften hätten als Konsequenz eine dritte, nämlich die Gleichförmigkeit, dass die Vasen also mehr oder weniger gleiche Formen mit höchstens kleinen Abweichungen aufweisen würden. Doch die Geschichte der Weltkulturen erzählt in der ideellen Kategorie *vaso* von der Fähigkeit, auch solch scheinbar „schlichte“ und elementare Objekte in den unterschiedlichsten und ausgefallensten Formen zu entwerfen. Eine chinesische Vase unterscheidet sich immer von einer Vase, die von den Ufern des Mittelmeers stammt (um nicht von den präkolumbianischen Vasen zu sprechen und damit die drei wichtigsten Stämme antiker Vasen genannt zu haben), auch nachdem Handelsbeziehungen diese entfernt gelegenen Kulturen angenähert haben. Von diesen Gedanken ausgehend erscheint es möglich, in der Geschichte der modernen und zeitgenössischen Vase auch besondere „italienische“ Eigenschaften auszumachen, sofern dabei die historischen Ereignisse, die Veränderungen der Bräuche sowie die besonders in der italienischen Produktion häufigen Vermischungen mit anderen Kulturen gebührend in Betracht gezogen werden. Ihrerseits haben das italienische Konzept und die italienische Form der Vase die Eigenheit, dass ab der Renaissance viele Jahrhunderte lang die Modelle für Vasen italienisch waren. Emblematisch hierfür ist die sogenannte Medici-Vase, eine große Vase aus hellenistischer Zeit, die im 16. Jahrhundert in Rom wiederentdeckt wurde und Modell stand für alle Vasen der westlichen Welt, vor allem für den Garten. Dies ging so weit, dass sie zum Paradigma der europäischen Vase wurde, ausgehend jedoch von einem Archetyp, der von Italien aus verbreitet worden war. Schwieriger wird es mit den Vasen der Moderne und Postmoderne, Gegenstand dieser Schau, denn die Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts brachen – wie auch in den sogenannten schönen Künsten – ganz bewusst mit dem Konzept der Kontinuität, der Tradition und eines von der ganzen Gesellschaft geteilten Ausdruckskodex und fokussierten ihre Aufmerksamkeit auf das Konzept der „Neuheit“. So wurde das Modell abgelöst von der Kreativität, und an die Stelle des Kunsthandwerkers trat der Künstler.

I materiali: un'introduzione

Die Materialien: eine Einführung

Di solito i grandi mutamenti formali e di conseguenza comportamentali, di produzione e d'uso, dell'umanità, passano per le innovazioni tecnologiche e le invenzioni. Nel caso del "vaso", inventare è praticamente impossibile, per cui l'innovazione tecnologica diventa l'unica possibilità di effettivo cambiamento, oltre alle capacità inventive dei designer, degli architetti e degli artisti che si cimentino con il progetto di un vaso.

Va detto che la tradizione plurimillennaria del vaso, che ha visto nella terracotta, nella ceramica e nella porcellana il suo materiale d'elezione (il vetro, nonostante la sua straordinaria duttilità, in questo campo è sempre stato minoritario), è ancora preponderante, anche pensando alla relativa semplicità di produzione, all'economicità dei materiali e, oggi, anche alla "sostenibilità" degli stessi (si tratta di materiali naturali, duraturi, inerti e compatibili con ogni ecosistema...). Nel caso di prodotti di piccola serie, poi, vero oggetto di sperimentazione e di invenzione, e forzatamente destinati a un pubblico limitato, è solo possibile ipotizzare, ma difficilmente realizzare, processi produttivi destinati alla grande massa di utenti e dunque sottoposti a una vera e propria filiera industriale, come avviene, ad esempio, nella produzione di bicchieri o di stoviglie: così, la sola e vera innovazione tecnica sul vaso, che riguarderebbe i materiali, e in special modo tutti i tipi di plastica, non ha ancora occupato quantitativamente lo spazio che in altre produzioni ha già agevolmente conquistato (e in cui la produzione italiana – come nel caso delle sedute – è stata all'avanguardia durante tutti gli anni sessanta).

Così, anche per altri motivi – ad esempio la necessità di poter realizzare in loco vari prototipi, sotto la diretta supervisione del progettista – la produzione di vasi che possano assurgere a status symbol sociale, a motivo di riconoscibilità e di identificazione, è tuttora sostanzialmente legata al concetto di "fatto a mano", e di conseguenza ai materiali che ne testimoniano le modalità esecutive, come la ceramica e, ancor più, il vetro non industriale.

Meist verlaufen große formale Veränderungen und der daraus für die Menschheit entstehende Wandel in Verhalten, Produktion und Gebrauch über technologische Innovationen. Im Fall der Vase ist es praktisch unmöglich, sie neu zu erfinden, und so bleibt technologische Innovation neben den gestalterischen Fähigkeiten der Designer, Architekten und Künstler, die sich mit ihrem Entwurf auseinandersetzen, die einzige Möglichkeit eines tatsächlichen Wandels.

In der Jahrtausende alten Tradition der Herstellung von Vasen waren meist Ton, Keramik und Porzellan die Materialien der Wahl (während Glas trotz seiner hervorragenden Duktilität in diesem Feld stets eine untergeordnete Rolle spielte), und sie sind immer noch vorherrschend, wohl auch wegen ihrer relativ einfachen Produktion, ihrer geringen Kosten und heute auch aufgrund ihrer Nachhaltigkeit (es handelt sich um natürliche Materialien, die eine lange Lebensdauer haben, aus chemisch inerten Stoffen bestehen und mit jedem Ökosystem kompatibel sind...).

Bei Produktionen in kleinen Serien, die zwangsweise für ein limitiertes Publikum ausgelegt sind, können Experimente und Erfindungen tatsächlich stattfinden. Massenproduktionsprozesse jedoch, wie von Gläsern oder Geschirr, also mit einer industriellen Produktionskette und Massen von Konsumenten als Zielgruppe, können in den kleinen Serien zwar als Hypothese betrachtet, doch dann schlecht umgesetzt werden. Daher hat sich die einzige wirkliche Innovation bei Vasen, die nämlich die Materialien und insbesondere alle Arten von Plastik betrifft, quantitativ noch nicht den Raum erschlossen, den sie in anderen Produktionen schon lange einnimmt (und in dem die italienische Produktion – wie im Fall von Sitzmöbeln – in den 1960er-Jahren zur Avantgarde gehörte).

Aus diesen und anderen Gründen – wie der Notwendigkeit, vor Ort unter der direkten Supervision des Designers verschiedene Prototypen zu erstellen – ist die Produktion von Vasen, die aufgrund ihrer Erkennbarkeit und Identifikation zum sozialen Statussymbol werden können, immer noch wesentlich mit dem Konzept des *hand made* verbunden und daraus resultierend mit Materialien, die die Fertigungsmodalitäten erkennen lassen, wie Keramik und – noch stärker – nichtindustrielles Glas.

I materiali

Die Materialien

L'irrompere della modernità sulla scena del mondo non cambia solamente abitudini e comportamenti, ma trasforma velocemente l'intero paesaggio degli oggetti quotidiani.

Per un verso si tratta di cambiamenti radicali, dettati dai nuovi modi di produzione delle macchine o dalle prestazioni di nuovi materiali. Inizialmente, però, si tratta di cambiamenti più sottili, che modificano semplicemente i codici delle decorazioni, gli spessori di materiali per altro ancora tradizionali o suggeriscono un superficiale restyling formale.

Ecco allora la millenaria ceramica scoprire nelle mani degli artisti futuristi il brivido della decorazione all'aerografo o, plasmata dall'eleganza di Gio Ponti, trovare nuovi equilibri fra sobrie geometrie e figurine déco.

Il primo materiale a subire un drastico cambio di scenario sarà il vetro, e in particolare il vetro muranese. Famosa per la leggerezza della materia e la ricchezza cromatica, Murano vive nei primi vent'anni del Novecento una crisi profonda, dovuta al successo del cristallo boemo, molato a forte spessore e dai colori pieni e sgargianti. Per rilanciare una tradizione in crisi, Paolo Venini affida a Napoleone Martinuzzi la direzione artistica delle sue vetrerie: non più la classica leggerezza ma volumi pieni, non più solo disegno ma vigoroso modellato.

Spetterà però a Carlo Scarpa concludere il rinnovamento della tradizione muranese.

Scarpa si limita a geometrie nitide e volumi quasi puri. Per reinventare Murano, a Scarpa bastano dei semplici vasi. Ma quante eco risuonano nelle sue forme: suggestioni viennesi, richiami al vasellame di età romana, dichiarate incursioni nell'arte cinese e giapponese. Senza timore, Scarpa supera le leggerezze che avevano fatto grande Murano e lavora con superfici spesse e masse di cristallo. Non più trasparenze ma opacità scabrose, corrose, iridescenti. Soprattutto, Scarpa infrange il tabù delle superfici e lascia che il vetro sia aggredito da molature, sabbiature, abrasioni. In soli quindici anni Scarpa tragherà nel futuro la tradizione di Murano, coniugando nel vetro coraggiose novità e solide competenze, curiosità e una rinnovata cultura.

Der Auftritt der Moderne auf der Bühne des Weltgeschehens wirkte sich nicht nur auf Gewohnheiten und Verhaltensweisen aus, sondern verwandelte rasch auch den gesamten Bereich der Alltagsgegenstände. Meist waren dies radikale Erneuerungen, die von innovativen maschinellen Produktionsmethoden oder den besonderen Eigenschaften neuer Materialien bedingt wurden, anfangs jedoch eher feine Veränderungen, Abwandlungen in der Dekoration und in der Dicke der immer noch traditionellen Materialien oder ein oberflächliches formales Restyling. So entdeckte die Keramik mit ihrer tausendjährigen Tradition in den Händen der futuristischen Künstler den Kitzel der Dekoration mit der Spritzpistole oder fand, von der Eleganz eines Gio Ponti geformt, ein neues Gleichgewicht zwischen nüchterner Geometrie und Figürchen im Stil des Art Déco. Das erste Material, das einen drastischen Wandel durchmachte, war Glas, insbesondere Muranoglas. Das für die Leichtigkeit der Materie und die zarten Farben seiner Produkte berühmte Murano erlebte in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine tiefe Krise. Grund war der große Erfolg des böhmischen Kristalls, das mit großer Dicke geschliffen wurde und satte und auffallende Farben aufwies. Um die Tradition aus der Krise zu holen, vertraute Paolo Venini die künstlerische Leitung seiner Glasmanufaktur Napoleone Martinuzzi an und setzte darauf, nicht mehr nur klassische Leichtigkeit zu schaffen, sondern auch volle Volumen, nicht mehr nur Zeichnung, sondern kräftiges Modellieren. Es war jedoch Carlo Scarpa, der die Erneuerung der Tradition von Murano abschloss. Er beschränkte sich auf klare Geometrien und reine Formen. Um Murano neu zu erfinden genügte Scarpa schlichte Blumenvasen. Doch wie viele Echos klingen in seinen Formen an! Wienerische Einflüsse, Anlehnungen an antike römische Vasen, bewusste Ausflüge in die chinesische und japanische Kunst. Furchtlos überwand Scarpa die Leichtigkeit, die Murano groß gemacht hatte, und arbeitete mit dicken Oberflächen und Massen an Kristall. Keine Transparenz mehr, sondern unebene, bearbeitete, schillernde Undurchsichtigkeit. Vor allem brach er mit dem Tabu der glatten Oberfläche und griff das Glas mit Schleifgerät und Sandstrahler an. In nur fünfzehn Jahren beförderte er die Tradition Muranos in die Zukunft, indem er im Glas mutige Neuerungen mit solider Kompetenz, Neugier und erneuerter Kultur verband.

I luoghi di produzione

Die Produktionsorte

Introduzione

Come è accaduto nel corso del tempo, la produzione di vasi in ceramica vede una diffusione delle officine e dei forni a livello locale: la continua necessità di vasi a basso costo fa sì che il luogo di produzione si trovi a breve distanza dal luogo d'uso e di consumo. A maggior ragione, in Italia, lo spezzettamento politico del Paese giunto sino alla metà del XIX secolo, ha per conseguenza l'impianto di forni destinati a consumi al massimo regionali, con pochissime eccezioni, dovute a questioni di prestigio politico (come la Real Fabbrica di Capodimonte, a Napoli) o di aurorale presenza della rivoluzione industriale (come la fabbrica fiorentina Ginori, poi, Richard-Ginori).

Una delle caratteristiche della produzione italiana in questo settore è la convivenza dell'antica artigianalità con la nascente industria ceramica, per altro a bassa tecnologia: le "scuole" tradizionali locali, numerosissime rispetto agli altri Paesi evoluti, continuano a produrre i loro modelli storicamente definiti, e soltanto l'intervento dei singoli, di individui autonomi e un poco visionari, o di autori che hanno scelto per un'infinità di motivi un laboratorio in un luogo invece di un altro, ha consentito di fare emergere in Italia certe località come paradigmi della sperimentazione moderna sulla ceramica.

Diversissimo invece il discorso sul vetro. Materiale storicamente difficile da lavorare e con la necessità di officine altamente tecnologiche, nonché di maestranze grandemente qualificate e addestrate, il vetro trova il suo luogo ideale nelle città a forte vocazione industriale e commerciale, come era Venezia tra il XV e il XVIII secolo. Di più, la produzione di oggetti e di vasi in vetro è rivolta da subito a un pubblico internazionale e ricco, data la natura prestigiosa dell'oggetto. La presenza di una fortissima tradizione vetraria è dunque determinante anche per la produzione odierna.

Allo stesso modo, i progetti di vasi che prevedono altri materiali – di solito plastiche – trovano i loro luoghi d'elezione dove le industrie e la cultura del progetto consentono una sperimentazione libera da pregiudizi e proiettata in ambito internazionale, vale a dire in Lombardia, e generalmente tra il nord-ovest e il nord-est della Penisola.

Einleitung

In der Vergangenheit verbreiteten sich die Werkstätten und Brennereien zur Produktion von Keramikgefäßen auf lokaler Ebene, denn der beständige Bedarf an neuen, preisgünstigen Vasen erforderte, dass Produktionsort und Verwendungsort nahe beieinander lagen. In Italien hatte zudem auch die bis zur Hälfte des 19. Jahrhunderts andauernde politische Zerstückelung des Landes zur Folge, dass Brennereien höchstens regional begrenzt produzierten. Dies galt überall und mit wenigen Ausnahmen, die entweder mit politischem Prestige (wie bei der Real Fabbrica di Capodimonte in Neapel) oder mit den allerersten Anfängen der industriellen Revolution (wie bei der florentinischen Fabrik Ginori, später Richard-Ginori) zusammenhingen.

Ein besonderes Merkmal der italienischen Produktion in diesem Sektor ist das Nebeneinander der antiken Handwerkskunst und der aufkommenden Keramikindustrie, die übrigens noch mit wenig Technologie auskam. Die traditionellen lokalen „Schulen“, von denen es im Vergleich zu anderen Ländern mit ähnlichem Entwicklungsstand unzählige gab, stellten weiterhin ihre historisch definierten Modelle her, und nur das Vorgehen von Einzelpersonen, von wohl auch etwas visionären Individuen oder von Keramikern, die aus einer Unzahl von verschiedenen Gründen beschlossen, ihre Werkstatt an dem einem Ort anstelle eines anderen zu eröffnen, ermöglichten es, dass in Italien bestimmte Orte zu Paradigmen des modernen Experimentierens mit Keramik wurden.

Ganz anders verlief dagegen die Entwicklung der Glasproduktion. Da es sich um ein Material handelt, das in der Vergangenheit nicht einfach zu verarbeiten war und hochtechnologische Werkstätten sowie gut qualifizierte Handwerker erforderte, wurde Glas idealerweise vor allem in Städten hergestellt, die besonders stark auf Industrie und Handel ausgerichtet waren, wie Venedig im 15. bis 18. Jahrhundert. Außerdem war die Produktion von Gegenständen und Vasen aus Glas von Beginn an auf ein internationales wohlhabendes Publikum ausgerichtet, da es sich um Prestigeobjekte handelte. Die Präsenz einer starken Tradition der Glasbläserkunst ist auch für die heutige Produktion noch entscheidend.

Ebenso verhält es sich mit Vasen aus anderen Materialien, vor allem Plastik: Auch sie werden vorrangig dort produziert, wo Industrie und Designkultur ein international ausgerichtetes Experimentieren erlauben, das keinen Vorurteilen begegnet. Dies gilt vor allem für die Lombardei und allgemein für Norditalien.

I luoghi di produzione

Die Produktionsorte

Sfogliare le pagine della rivista “Domus” dal 1928 sino ai primissimi anni quaranta significa non solamente ripercorrere le evoluzioni dell’architettura e le trasformazioni dello spazio della casa, ma soprattutto avventurarsi in un lungo e appassionante itinerario attraverso la provincia italiana, condotti per mano da Gio Ponti fra tradizioni artigianali e piccole produzioni di arte minore: i ricami di Burano, i sugheri e le lane lavorate di Sardegna, le ocarine pugliesi, le terrecotte umbre, i vetri di Altare, le falegnamerie della Brianza, le ceramiche di Imola e Faenza, solo per fare qualche esempio.

Il sogno di Ponti di rivitalizzare con un soffio di modernità questi mondi rimasti legati alle proprie tradizioni si è però dovuto confrontare con le rigide regole dell’industria: centralizzare, razionalizzare, semplificare.

Di fatto, a partire dal secondo dopoguerra, la gran parte del processo creativo legato alla produzione ha finito per concentrarsi a Milano e nei suoi immediati dintorni. Qui le scuole, gli studi dei professionisti più affermati, qui le aziende a maggior tasso di innovazione. Soprattutto le materie plastiche, trainate dalle ricerche di Giulio Natta – condotte tra i laboratori della facoltà di Chimica e quelli della Montedison – hanno trovato a Milano un fertilissimo terreno: la Kartell dell’ingegner Castelli (allievo di Natta) e l’Artemide di Ernesto Gismondi (ingegnere aeronautico sedotto dalle materie sintetiche) hanno aperto una strada poi seguita da molti.

E se le aziende sono troppo piccole per dotarsi di centri di studi e ricerche, sarà alla scala della edizione limitata, del piccolo editore, della ricerca artistica che l’innovazione si farà strada. È il caso di Bruno Danese e Jacqueline Vodoz, che con le Edizioni Danese hanno riscritto la grammatica del moderno oggetto di design. Che sia la poetica di Franco Meneguzzo declinata in forma di vaso, le sperimentazioni di Angelo Mangiarotti fra sistema e invenzione, che siano le provocatorie proposte di Bruno Munari o le ricerche implacabili di Enzo Mari sempre in bilico fra i vincoli della lavorazione, la logica della semplificazione e l’economia dei gesti, sono queste le sperimentazioni che esplorano le mutevoli frontiere del gusto e del design.

Wenn wir die Zeitschrift *Domus* von 1928 bis Beginn der 1940er-Jahre durchblättern, entdecken wir nicht nur die Entwicklungen in der Architektur und die Veränderungen des Wohnraums, sondern begeben uns auch auf eine lange und spannende Reise durch die italienische Provinz, bei der uns Gio Ponti an die Hand nimmt und durch Handwerkstraditionen und kleine Kunsthandwerkfabriken führt: Stickereien aus Burano, Arbeiten in Kork und Wolle von Sardinien, Okarinen aus Apulien, umbrische Terrakotta, Gläser aus Altare, Tischlerarbeiten aus der Brianza, Keramik aus Imola und Faenza, um nur einige Beispiele zu nennen.

Doch Pontis Traum, diese in ihren Traditionen verhafteten Welten mit einem Hauch Moderne zu beleben, kollidierte mit den strengen Geboten der Industrie: zentralisieren, rationalisieren, simplifizieren.

Tatsächlich konzentrierte sich ab der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ein Großteil des kreativen Prozesses der Produktion auf Mailand und seine direkte Umgebung. Hier waren die Schulen, die Studios der bekanntesten Fachleute, die Firmen mit der höchsten Innovationsrate. Vor allem Materialien aus Plastik, vorangekommen durch die Forschungen von Giulio Natta in den Chemielaboren des Instituts für Chemie und denen der Firma Montecatini, fanden in Mailand den perfekten Nährboden.

Den Weg für viele andere hatten dort die Unternehmen Kartell von Giulio Castelli, einem Schüler Nattas, und Artemide von Ernesto Gismondi, einem Luft- und Raumfahrt-Ingenieur, dem es die synthetischen Materialien angetan hatten, geöffnet.

Und wenn die Firmen zu klein waren, um Forschungszentren zu unterhalten, bahnte sich die Innovation mit limitierten Auflagen, kleinen Verlagen und künstlerischen Experimenten ihre Bahn.

Dies ist bei Bruno Danese und Jacqueline Vodoz der Fall, die mit den Edizioni Danese eine neue Grammatik des Designobjekts schrieben. Die Poetik von Franco Meneguzzo, dekliniert in der Form einer Vase, die Experimente zwischen System und Erfindung von Angelo Mangiarotti, die provokativen Vorschläge von Bruno Munari oder die unermüdliche Suche von Enzo Mari, stets in einem labilen Gleichgewicht zwischen Beschränkungen durch die Herstellungsprozesse, der Logik der Vereinfachung und der Sparsamkeit der Gesten – all dies sind Versuche, die wandelbaren Grenzen des Geschmacks und des Designs auszuloten.

I produttori

Die Produzenten

Se fino agli inizi del XX secolo solo alcuni nomi venivano ricordati tra gli esecutori e i pittori di vasi, per la loro eccezionale bravura soprattutto nella pittura vascolare, a partire dall'inizio del secolo scorso la questione dell'“autorialità” diventa preminente. In questo senso, quelle che venivano definite “arti decorative” si allineano a quanto sta accadendo nell'arte *tout court*: l'avanguardia aveva spezzato (teoricamente) ogni legame con la tradizione e i codici linguistici su cui si misurava il valore erano completamente mutati. L'individuo, l'espressione di sé, l'idea del nuovo avevano soppiantato ogni idea di canone riconosciuto, e anche nella produzione “decorativa” del vaso di pregio queste qualità stavano rinnovando il concetto di quella produzione, con la sola condizione che il vaso rimanesse un “contenitore”. Grazie alle rivoluzioni “popolari” dell'Art nouveau, dello Jugendstil, del Modern Style, il senso dello “stile” che accomunava tutto l'habitat umano aveva fatto dell'oggetto-vaso un'icona, un esempio di come arte e vita potessero trovarsi in un singolo oggetto, mentre movimenti come il Futurismo invitavano gli artisti a progettare l'universo, e dunque a cimentarsi anche con l'oggetto d'uso quotidiano.

Da quel momento, e sino a oggi, la presenza di artisti, architetti, decoratori, e poi designer diventa costante nella progettazione del vaso, e addirittura indispensabile per ottenere quel riconoscimento di status symbol cui l'oggetto aspirava, in una sorta di “sintesi delle arti” che percorreva tutta la modernità, e che quasi riusciva nel suo intento. Artisti e architetti forse vi si dedicano saltuariamente (con alcune eccezioni famosissime, come quelle di Gio Ponti, di Carlo Scarpa o di Ettore Sottsass), mentre crescono generazioni di specialisti – soprattutto nel vetro – che fanno di quel materiale e di quelle forme il loro unico soggetto. Eppure, tutto questo non sarebbe bastato, se contemporaneamente non fosse apparsa una categoria di imprenditori-creatori – un nome su tutti: Paolo Venini – che tra la fine degli anni trenta e tutti gli anni cinquanta intuiscono le potenzialità commerciali di diffusione internazionale di questo prodotto tipicamente italiano, legato da un lato alla maestria e alla sapienza tradizionali, dall'altro all'inventiva e alla libertà espressiva del singolo.

Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts blieben nur einige Namen von Herstellern und Bemalern von Vasen in Erinnerung, und dies nur aufgrund ihres besonderen Talents vor allem in der Vasenmalerei, doch ab Anfang des vergangenen Jahrhunderts wurde die Frage nach der „Autorenschaft“ wesentlich. In diesem Sinn glichen sich die sogenannten „dekorativen Künste“ dem an, was in der Kunst allgemein geschehen war: Die Avantgarde hatte (theoretisch) mit jeder Bindung an die Tradition gebrochen und die stilistischen Codes zur Messung jedes Werts vollkommen erneuert. Das Individuum, der Ausdruck des Selbst, die Idee des Neuen hatten jede Vorstellung eines anerkannten Kanons verdrängt, und auch in der „dekorativen“ Produktion hochwertiger Vasen erneuerten diese Qualitäten das Produktionskonzept, unter der einzigen Bedingung, dass die Vase ein Behälter bleiben müsse. Dank der „volksnahen“ Revolutionen der Art nouveau, des Jugendstils, des Modern Style hatte die Vorstellung des „Stils“, der das gesamte menschliche Habitat verbindet, aus dem Objekt Vase eine Ikone gemacht, ein Beispiel, wie Kunst und Leben in einem einzelnen Gegenstand zusammenkommen können. Bewegungen wie der Futurismus dagegen riefen die Künstler dazu auf, das Universum neu zu entwerfen und sich somit auch mit den Alltagsgegenständen auseinanderzusetzen. Von da an war die Präsenz von Künstlern, Architekten, Dekorateuren und später Designern im Entwurf von Vasen eine Konstante und sogar unerlässlich, um die Anerkennung als Statussymbol zu erhalten, die das Objekt anstrebte, in einer Art „Synthese der Künste“, die die Moderne durchzog und ihre Absicht fast durchsetzen konnte. Künstler und Architekten beschäftigten sich nur ab und an mit der Vase (mit einigen berühmten Ausnahmen wie Gio Ponti, Carlo Scarpa oder Ettore Sottsass), während – vor allem beim Glas – Generationen von Spezialisten heranwuchsen, die sich ausschließlich mit diesem Material beschäftigten. Und doch hätte all dies nicht genügt, wenn nicht zeitgleich eine Kategorie von schöpferischen Unternehmern aufgetreten wäre – ein Name steht für alle: Paolo Venini –, die von Ende der 1930er-Jahre bis Ende der 1950er-Jahre das kommerzielle Potential einer internationalen Verbreitung dieses typisch italienischen Produkts erahnten, das einerseits mit der Meisterschaft und dem Wissen der Tradition und andererseits mit dem Einfallsreichtum und der Ausdrucksfreiheit des Einzelnen verhaftet ist.

I protagonisti

Die Protagonisten

Il 20 febbraio 1909 vide l'alba di un tempo nuovo: il futuro sembrava essere arrivato per scompaginare le stanze del mondo. O, quanto meno, qualcuno voleva lasciarsi alle spalle romantici chiari di lune, polverose sale da museo, la calma di una riflessione pensosa e meditata: "Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto", si legge sul *Manifesto del Futurismo* apparso quel giorno sulle pagine del "Figaro". Capitanati da Marinetti, i futuristi sembravano pronti a fare la rivoluzione. E allora largo alla velocità, all'insonnia febbrile, alla lotta, alla scintilla dell'elettricità, all'elica che garrisce come una bandiera, alla guerra e alle "belle idee per cui si muore".

Ma cosa vuol dire fare la rivoluzione intorno a un vaso? Spogliato da tempo di vere e proprie funzioni (conservare o riporre sono compiti assolti con ben maggiore efficienza da altri contenitori), il vaso è un oggetto a mera valenza simbolica, sui cui fianchi si vanno alternando i mutevoli linguaggi dell'arte. Ma la rivoluzione vuole qualche cosa di più: si tratta di riscriverne l'immaginario provando a entrare nel merito della materia.

Se si parla di decoro, non basterà aggiornare i simboli o lo stile: non un'aquila o un aereo, uno slogan o una frase. Per restituire la febbrile energia dei tempi nuovi serviranno nuove tecniche pittoriche. Ecco allora l'aerografo, con i suoi pulviscoli precisissimi, o al contrario, le superfici rese materiche dall'emergere di minuscole gocce di colore. E poi le forme, rese anti-retoriche, anti-decorative, anti-imitative. Abbasso l'ordine e la simmetria. Fucina del vaso e della ceramica futurista fu Albisola, in provincia di Savona, regno di Tullio Mazzotti, ribattezzato da Marinetti Tullio d'Albisola. Attorno al suo laboratorio si raccolse un gruppo di artisti, fra cui Nikolay Diulgheroff, Vittorio Tommasini detto Farfa, Pippo Oriani, Mino Rosso, Fillia, Alberto Sartoris. Fra manici asimmetrici e richiami alle forme di spolette e pistoni, il vaso si emancipa dal classico e sperimenta nuove libertà.

Se sia stata una vera rivoluzione è difficile dire. Di certo, dopo la scossa futurista, il vaso non si è più accontentato di imitare anfore antiche, ciste e archeologiche urne.

Am 20. Februar 1909 brach eine neue Zeit an; die Zukunft schien gekommen zu sein, um die Welt aus den Angeln zu heben. Oder zumindest gab es Personen, die romantischen Mondschein, staubige Museumssäle, die Ruhe einer meditativen Betrachtung hinter sich lassen wollten. „Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten“, steht im *Manifesto del Futurismo*, das an jenem Tag im *Figaro* veröffentlicht wurde. Mit Marinetti als Kapitän schienen die Futuristen bereit zur Revolution. Also los mit der Geschwindigkeit, der fiebrigen Schlaflosigkeit, dem Kampf, den grellen elektrischen Monden, dem Propeller, der wie eine Fahne im Wind knattert, dem Krieg und „den schönen Ideen, für die man stirbt“.

Doch was bedeutete es, eine Revolution um die Vase anzuzetteln? Nachdem die Vase schon lange ihre eigentlichen Funktionen eingebüßt hatte (denn aufbewahren oder wegräumen sind Aufgaben, die von anderen Behältnissen weitaus effizienter übernommen werden), war sie nun ein Objekt mit nur noch symbolischem Wert, auf dessen bauchigen Wänden sich die Kunststile abwechselten. Doch eine Revolution braucht mehr, es ging darum, die Vase in der Vorstellung neu zu definieren und sich dabei mit der Materie auseinanderzusetzen. Wenn es um Dekoration ging, war es nicht genug, Symbole oder Stil zu verändern. Kein Adler oder Flugzeug, kein Slogan oder Satz. Um die fieberhafte Energie der neuen Zeit umzusetzen, brauchte es neue Maltechniken. Und so kam die hochpräzise Spritzpistole auf, oder im Gegenteil Oberflächen, die durch winzige, emporkommende Farbtropfen die Materie betonten. Und dann die Formen: anti-rhetorisch, anti-dekorativ, anti-imitativ. Nieder mit Ordnung und Symmetrie! Schmiede der futuristischen Vase und der futuristischen Keramik war Albisola, in der Provinz Savona, das Reich von Tullio Mazzotti, den Marinetti umtaufte in Tullio d'Albisola. Um seine Werkstatt versammelte sich eine Gruppe von Künstlern, darunter Nikolai Diulgerow, Vittorio Tommasini genannt Farfa, Pippo Oriani, Mino Rosso, Fillia, Alberto Sartoris. Mit asymmetrischen Henkeln und Anspielungen auf Spulen und Kolben emanzipierte sich die Vase von der Klassik und erlebte neue Freiheit.

Ob es sich um eine wirkliche Revolution handelte, ist schwer zu sagen. Doch sicherlich begnügte sich die Vase nach der futuristischen Erschütterung nicht mehr damit, antike Amphoren, Cisten und archaische Urnen zu imitieren.

I protagonisti

Die Protagonisten

Che Gaetano Pesce non nutrisse una gran fiducia verso le convenzioni funzionali e rassicuranti adottate del design modernista, lo si era capito subito. Affascinato dalla capacità delle resine plastiche di occupare lo spazio in forma di schiume espanse, debuttò nel 1969 immaginando oggetti che si gonfiavano sotto gli occhi dell'acquirente, dando alla forma valenza di spettacolo più che di funzione.

Resine e schiume poliuretatiche sono per Pesce una palestra svincolata dal destino utilitaristico della plastica, dal mito dei grandi numeri, dalla ripetitività della serie. Se disegna una seggiola, anziché preoccuparsi dello stampo, si occupa di dare a ciascuna un'impronta diversa, chiedendo a chi la realizza di sedersi sulla resina ancora morbida imprimendovi le forme del proprio corpo.

Lontano dalle richieste dell'industria, Pesce avvierà a metà degli anni novanta una sua produzione in piccoli numeri. Ancora una volta la plastica è materia d'elezione e il vaso una delle forme privilegiate della ricerca. La duttilità delle resine siliconiche, facili da lavorare e capaci di coprire una tavolozza che spazia da una trasparenza quasi liquida sino alla drammaticità di colori accesi e assoluti, consente di realizzare accostamenti cromatici sempre diversi, trasformando ogni vaso nel morbido tracciato di un'emozione.

Anche per Mario Bellini le resine plastiche sono state negli anni sessanta oggetto di sperimentazione e di lavoro. In tempi che videro contrapporsi contestazione e mercato, Bellini evitò di prendere posizione, eludendo sia l'ingenua estetica delle avanguardie sia il cattivo gusto degli uffici marketing. Bellini usa piuttosto le qualità della plastica per offrire contemporaneamente la massima libertà agli acquirenti e la massima efficienza all'industria.

Una libertà che Bellini riafferma anche in anni recenti quando, sollecitato a disegnare un vaso in policarbonato, sottrae la plastica al regno dell'economico e la conduce verso la preziosità del cristallo. Sfruttando un disegno di spigoli che salgono in una leggera spirale (forma che ha richiesto uno stampo piuttosto complesso), Bellini eccede la materia e restituisce alla luce il dominio della forma.

Dass Gaetano Pesce den funktionalen und beruhigenden Konventionen des modernistischen Designs kein Vertrauen entgegenbrachte, verstand man schnell. Er war fasziniert von der Fähigkeit der Kunstharze, den Raum in Form von Schaummasse einzunehmen, und debütierte 1969 mit der Idee von Objekten, die sich unter den Augen der Käufer aufbliesen und so der Form eher als Schauspiel denn als Funktion Wert zusprachen. Polyurethan war für Pesce ein Spielplatz, auf dem der Nutzungszweck des Plastiks, der Mythos der großen Stückzahlen und die Eintönigkeit der Serie keine Rolle spielten. Wenn er einen Stuhl entwarf, dachte er nicht an die Pressform, sondern gab jedem Stuhl eine unterschiedliche Note, indem er diejenigen, die ihn herstellten, dazu anleitete, sich auf den noch aushärtenden Kunststoff zu setzen und ihm so die Form des eigenen Körpers zu geben.

Weit entfernt von den Ansprüchen der Industrie begann Pesce Mitte der 1990er-Jahre seine eigene Produktion in kleinen Stückzahlen. Auch hier war Plastik das Material seiner Wahl, und die Vase wurde zu einer der zentralen Formen seiner Experimente. Die Duktilität der Silikonharze, die leicht zu verarbeiten sind und eine Farbpalette von einer fast flüssigen Transparenz bis zu dramatisch leuchtenden Farben aufweisen, erlaubte es ihm, immer neue Farbkombinationen zu realisieren und jede Vase in den weichen Umriss einer Emotion zu verwandeln.

Auch für Mario Bellini waren die Plastikharze in den 1960er-Jahren Objekte seiner Experimente und Arbeiten. Als sich Protestbewegungen und der Markt feindlich gegenüberstanden, vermied er eine Stellungnahme, indem er sowohl die naive Ästhetik der Avantgarde umging als auch den schlechten Geschmack der Marketingbüros. Er verwendete stattdessen die Qualitäten des Plastiks dazu, den Käufern maximale Freiheit und der Industrie maximale Effizienz zu bieten.

Diese Freiheit bekräftigte Bellini auch in den letzten Jahren als man ihn bat, eine Vase in Polykarbonat zu entwerfen: Er entzog das Plastik dem Reich des Billigen und führte es zur Kostbarkeit von Kristall. Mit einem Entwurf mit Kanten die in einer leichten Spirale ansteigen (eine Form, die eine recht komplexe Gussform erforderte), überholte Bellini die Materie und gab dem Licht die Herrschaft über die Form zurück.
