

L'ERA OPALESCENTE DI MILANO (1900-1925)

Osservazioni tecniche sulle vetrate laiche milanesi
alla luce dei restauri operati negli ultimi quindici anni su opere edite e inedite

Quando Enrico Castelnuovo, nelle riflessioni conclusive alla recensione de *Le vetrate italiane* di Giuseppe Marchini (era il 1958), si augurava che gli studi sulle vetrate italiane si potessero allargare anche alla produzione ottocentesca e, soprattutto, ai «tempi dell'improvvisa fioritura delle vetrate profane, cresciute abbondanti ai primi soffi dello Jugendstil»¹, era sicuramente un precursore; la rivalutazione di questa stagione artistica, infatti, non arrivò, in Italia, che alla fine degli anni Sessanta, e la prima mostra interamente dedicata alla tematica delle vetrate di inizio secolo è del 1990², dedicata proprio a quella che l'autore di questo articolo ama chiamare «l'era opalescente di Milano».

«Era opalescente» è un'espressione americana che indica, quando si parla di vetrate, quel periodo che va dagli anni Novanta dell'Ottocento agli anni Venti del Novecento³; negli Stati Uniti in quest'epoca si svilupparono e diffusero l'impiego e la moda del vetro detto appunto Opalescente, di fabbricazione artigianale, non trasparente, fatto di venature, macchie e filamenti di diverso colore o tono, con diverse textures e diversi gradi di traslucidità; dal quasi trasparente al quasi del tutto opaco.

Questo tipo di vetro cambiò in modo drammatico la poetica della vetrata nel Novecento, soprattutto di quella laica o profana. Infatti per tutto l'Ottocento si erano imposti i modelli della vetrata dipinta a grisaille, cioè la vetrata "archeologica" che seguiva la tradizione medievale, e della vetrata dipinta a smalti colorati, derivata dalla «scuola di Sèvres»⁴. Il vetro opalescente, grazie alle sue caratteristiche, permise di ottenere effetti di atmosfera e di materia senza fare ricorso alla pittura.

¹) Castelnuovo 1958, pp. 19-21.

²) Nel 1990 a Milano, presso il Palazzo della Ragione, si tenne una mostra delle vetrate Liberty prodotte da laboratori milanesi (Brivio - Pirina 1990). Alla mostra milanese seguì, nel 1992, la mostra dedicata a Cesare Picchiarini, lagnoso genio della vetrata romana, fiorito tra gli anni Dieci e Venti.

³) La definizione mi viene in particolare da Chieffo Raugin 2004, pp. 224-230.

⁴) L'arte della vetrata ebbe, nell'Ottocento, un vero risorgimento dopo quasi due secoli di "ibernazione" (buona parte del Seicento e tutto il Settecento), rinacque dapprima nei labo-

Questa “rivoluzione opalescente” non mancò di allargare il suo contagio anche all’Europa, adattandosi al gusto dei diversi modernismi nazionali e adottando i patterns dei vetri stampati industriali per produrre effetti decorativi ⁵. L’utilizzo dei vetri stampati fu caratteristico dell’Europa, e coinvolse anche l’arte sacra, basti pensare alle vetrate che decorano la cappella dell’ospedale San Pau di Barcellona. Tra i vetri industriali è bene ricordare il cosiddetto “cattedrale” monocromo e traslucido: è il tipo di vetro più comune nelle vetrate del tempo.

Non è qui la sede per dire quanto poco rivoluzionario fosse il modernismo italiano, ma produsse comunque belle opere, tra cui molte vetrate spesso sconosciute o misconosciute.

Queste opere così discrete non cambiarono certo il volto della Milano del “decollo industriale”, ma connotarono fortemente di sé gli interni borghesi, e se ci facciamo caso, passeggiando per la metropoli ambrosiana, le vediamo occhieggiare da androni e finestre.

La moda delle vetrate negli ambienti della vita quotidiana durò a Milano negli anni del Liberty, dell’Art Déco, protraendosi fin verso gli anni Trenta, e un nucleo di botteghe artigiane si rese protagonista di questa stagione per tutta la sua durata.

In questo articolo si mira a riconsiderare o riscoprire queste opere, alcune delle quali finora inedite, attraverso l’indagine della loro tecnica e dei loro restauri.

Illuminante in questo senso è stato il giornale dei restauri delle vetrate di San Pellegrino Terme, un manoscritto (inedito) reperibile tra la documentazione dei restauri del 1994 depositata presso il Comune di San Pellegrino.

1. *I protagonisti*

Voglio ricordare i nomi dei laboratori milanesi di quella chiamo «l’era opalescente di Milano». Il più importante, il più lussuoso era Beltrami & C. ⁶, di Beltrami, Buffa, Cantinotti e Zuccaro (1899/1901-1926/1932), quattro artisti che lavorarono per i più importanti committenti pubblici e privati, come il Duomo di Milano e la Banca d’Italia; c’era poi il laboratorio di Luigi Fontana ⁷, fondato nel 1887, fuso nel 1933 con la Bottega di Pietro Chiesa e da allora diventato la Fontana

ratori di Sèvres come pittura su vetro, poi ci fu un revival della vetrata medievale nella tecnica e nello stile; queste vicende sono più ampiamente narrate in Taralon 1958, per quanto riguarda la vicenda francese, mentre per quella italiana, esemplificata dall’attività dei Bertini per il Duomo di Milano, vd. Brivio 1973.

⁵) Una panoramica sulla varietà degli stili della vetrata profana europea dal 1880 al 1920 circa è data da Adam 1980; vi sono poi diverse monografie, tra cui tutta una serie di *Jugendstil Fenster in Deutschland* a cura di Remmer Erhardt 1988, o di Vila Grau - Rodon 1982.

⁶) Su Beltrami & C. vd. Novellone 1984, e Pirina - Brivio 1990, pp. 54-63.

⁷) Per una breve storia di Fontana & C. vd. Pirina - Brivio 1990, p. 64 ss. Per scoprire la data di Fondazione di Fontana & C. l’autore di questo articolo ha consultato il fascicolo 89859 dell’Archivio della Camera di Commercio di Milano (Ditte Cessate); tale data di fondazione era in precedenza genericamente espressa come «ante 1899» (vd. Bossaglia Terraroli 1999, p. 195).

Arte, tuttora fiorente ma non più attiva nel campo delle vetrate; una posizione particolare per la tecnica occupa il laboratorio Corvaya & Bazzi ⁸, attivo dal 1906 al 1949, specializzato nella tecnica del tubage e della pittura a freddo su vetro ⁹, che creò in uno stile moderato e contenuto, che si avvicinava soltanto agli stili di moda nei diversi momenti. Tardi epigoni, e legati ad un linguaggio rodato fino alla scontatezza furono infine quelli dello Studio Artistico Italiano della Vetrata (SAIDV, 1918-1935) ¹⁰, diretto da Costantino Grondona, che era stato apprendista presso Beltrami & C. È però da ricordare che lo SAIDV raccoglieva l'eredità della Vetreria Bresciana Testori, fondata nel 1878 ¹¹, e che si avvalese della collaborazione di Fausto Codenotti ¹², un designer attivo anche per altre case e assai moderno ed elegante. Tutt'altro discorso per Pietro Chiesa ¹³ (Junior, per non confonderlo con l'omonimo pittore ticinese), il personaggio che negli anni Venti «traghetto» il linguaggio della vetrata milanese verso lo stile Déco e quello di Novecento. Pietro Chiesa si era formato con Gian Battista Gianotti, già designer per Luigi Fontana & C. ¹⁴; collaborò, tra gli altri, con Ubaldo Oppi e, per le vetrate del Vittoriale degli Italiani, con Cadorin, Marussig, Giò Ponti. Alcune delle sue prime opere denotano addirittura influssi futuristi, specialmente una vetrata degli anni Venti intitolata *Volo nel Sole* ¹⁵. Come si vede, la vicenda di questi laboratori prosegue per trame intrecciate dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino agli anni Trenta, e anche oltre, se si considera che le ultime testimonianze documentarie per Corvaya & Bazzi risalgono al secondo dopoguerra e che i laboratori milanesi attuali hanno tutti raccolto l'eredità di quelli dell'«era opalescente».

2. *La figura del restauratore*

A differenza di quanto avviene per altre arti come la pittura, la scultura e varie arti decorative, non esiste per le vetrate la figura specializzata del restauratore; il restauratore di vetrate è sempre e innanzitutto un creatore di vetrate, come i restauratori di pitture e sculture erano, fino all'inizio del secolo scorso, innanzitutto

⁸) Pirina - Brivio 1990, pp. 82-84.

⁹) Il brevetto di una tecnica per la pittura a freddo depositato da Corvaya & Bazzi compare nel fascicolo della ditta, n. 212 126 dell'Archivio della Camera di Commercio di Milano (Ditte Cessate).

¹⁰) Pirina - Brivio 1990, p. 102.

¹¹) Vd. il fascicolo 76202 dell'Archivio della Camera di Commercio di Milano (Ditte Cessate), dove si trovano le informazioni sui vari passaggi di sede e di direzione dello Studio Artistico Italiano della Vetrata.

¹²) Novellone 1982, pp. 169, 179.

¹³) Una biografia di Pietro Chiesa Junior è tracciata da Ponti 1949; una breve recensione contemporanea, con diverse illustrazioni, si trova in Marangoni 1927, p. 108, tavv. 123-128; mentre una interpretazione critica di riferimento può essere Bossaglia - Terraroli 1999, pp. 96-97, 193-194.

¹⁴) Bossaglia - Terraroli 1999, p. 193.

¹⁵) Illustrata in Marangoni 1927, p. 113: il tema, simile a quelli dell'aeropittura, e la rappresentazione dei raggi sembrano echeggiare esempi futuristi.

pittori, scultori, artigiani creatori. Questo ne fa una figura più legata alle tradizioni del mestiere e meno alle tendenze dell'ultima moda in campo di restauro.

Con ciò non voglio dire che questi artigiani tengano in poco conto la scienza e la filologia, sono anzi aggiornati e non privi di cultura, essi devono però tenere conto dello scopo funzionale e decorativo di queste opere, anche se questo porta ad intervenire sulla struttura originale più di quanto si farebbe con opere di altra natura: stiamo parlando di opere che non stanno nei musei, ma vivono, per così dire, nel loro ambiente naturale, cioè nelle case di abitazione e negli edifici pubblici di prestigio, dove un vetro mancante o un fregio mutilo verrebbero vissuti come fonte di spifferi e trasandatezza.

3. *Il restauro delle vetrate laiche al di fuori di codici e manuali*

Esistono invero delle regole e dei manuali "ufficiali" che si prefiggono lo scopo di definire una normativa e una prassi del restauro e della conservazione "corretta" e filologica; quelli diffusi in Italia sono essenzialmente la «Carta del restauro delle vetrate» redatta a cura del Corpus Vitrearum Medii Aevi¹⁶, e il Manuale del restauro di Corallini e Bertuzzi¹⁷. Sono opere programmatiche e sistematiche, che affrontano il tema in maniera da armonizzare teoria e pratica, ma sono pensate espressamente per le opere "classiche", e le procedure in esse indicate non sono sempre applicabili quando si hanno tra le mani opere moderne e di carattere laico, che magari stanno su un soffitto, o sono fatte con vetri particolari e pitture anomale, sono politecniche e polimateriche, pongono insomma problemi individuali, e fanno sì che nella mente dei restauratori insorga spesso la domanda "e adesso cosa facciamo?". Queste domande hanno ogni volta una risposta diversa. I problemi posti dalla "tecnica mista" sono d'altronde comuni a tutti i restauratori di arte contemporanea.

4. *Problematiche generali*

Le vetrate laiche del primo quarto del Novecento pongono problemi di conservazione e restauro peculiari rispetto alle vetrate più antiche. Questo a causa non solo della loro età più recente ma della diversa natura dei materiali e della collocazione domestica, generalmente non a contatto diretto con gli agenti atmosferici. Soprattutto le vetrate di Corvaya & Bazzi pongono problemi particolari legati alla peculiarità della tecnica denominata tradizionalmente «tubage» una pittura a smalti su vetro entro un disegno eseguito con linee di smalto nero a rilievo, una sorta di smalto cloisonné trasparente¹⁸. Alcuni dei vetri che

¹⁶ On line, www.icvbc.cnr.it/bivi/conservazione/frsalvaguardia.

¹⁷ Corallini - Bertuzzi 1994.

¹⁸ Tecnica probabilmente di origine francese; in Blondel 1993, p. 277, si trova menzione ad un «email relief» commercializzato da Lacroix verso il 1900; in tal caso si può ipotizzare una formazione francese di Corvaya o di Bazzi.

costituiscono le vetrate di tutti questi laboratori sono vetri industriali usciti di produzione o vetri artistici, come gli opalescenti o i bariolés, dalla tessitura così peculiare da essere spesso delle opere d'arte in sé, difficilissimi da rimpiazzare, se non per via di approssimazione.

I principali problemi di conservazione sono legati più spesso ai piccoli incidenti e all'abbandono che all'inevchiamento dei materiali (quando non sono rotti i vetri rimangono inalterati; diverso è il discorso per i piombi, che possono marcire, e per lo stagno, che si disfa con il freddo); problemi come la devetrificazione o le efflorescenze non si verificano¹⁹.

Bisogna ricordare che prima degli anni Settanta-Ottanta le vetrate di questo periodo erano passate di moda, e venivano spesso smantellate e riposte in cantine e soffitte, in condizioni ostili alla loro conservazione, soprattutto a causa dell'umidità e della posizione²⁰.

5. *Fonti d'epoca, idee sulla tecnica e sul gusto*

Riguardo ai cambiamenti nella tecnica e nel gusto delle vetrate di primo Novecento a Milano, e più in generale in Europa, mi sembrano essere particolarmente eloquenti alcune fonti coeve alle opere da noi prese in esame.

Vorrei iniziare dalla *Technique de la peinture sur verre* di Lafond²¹ (trattato basato sulla testimonianza del vetraio Franz Kaiser), un'opera con un piede nel medioevo e uno nel Novecento, che nelle sue descrizioni delle fasi di costruzione della vetrata ci enumera procedimenti, attrezzature e materiali, con semplicità didascalica e disegni esplicativi. Notiamo che anche in una bottega legata alle tradizioni "archeologiche" (che dichiara addirittura decisa disapprovazione per la pittura a smalto) come quella di Franz Kaiser, trovano applicazione corrente non solo i vetri industriali e gli stampati, ma gli opalescenti di invenzione e importazione americana, oramai già prodotti in Europa. Più specifici sono i discorsi su gusto e tecniche fatti negli anni Venti da Marangoni²² e Pietro Chiesa Junior²³, quando ormai la "rivoluzione opalescente" da un lato e le estetiche Déco e futuriste avevano sortito i loro effetti dando alla vetrata del Novecento un volto proprio e radicalmente nuovo.

Marangoni nella sua panoramica dell'arte vetraria dei contemporanei, in cui analizza essenzialmente opere profane, sancisce il definitivo cambio di stagione

¹⁹) Problematiche approfondite da Corallini - Bertuzzi 1994, pp. 109-129; gli autori notano però che particolari forme di iridescenza da degrado si riscontrano su vetri "cattedrale" di primo Novecento (p. 126).

²⁰) Sui danni provocati dallo stoccaggio specie in epoca postbellica vd. Newton 1982, p. XIII.

²¹) Lafond 1943: l'opera è pubblicata nel 1943, ma nata dalla conoscenza e dagli scambi avvenuti tra lo storico dell'arte Jean Lafond e il vetraio alsaziano Franz Kaiser, durante la loro comune prigionia patita nel 1914, durante la prima guerra mondiale.

²²) Marangoni 1927.

²³) Chiesa 1931 opera di "critica militante" in cui Pietro Chiesa Junior descrive «le tecniche nuove che si oppongono alle antiche» e stila quasi un manifesto della vetrata Déco.

dall'Ottocento "dipinto" al Novecento "a puro mosaico", dove la materia parla per sé senza imitare null'altro (discorso invero portato avanti con viva forza polemica anche da Cesare Picchiarini, grande maestro vetraio dell'epoca, di cui bisogna ricordare almeno lo straordinario ciclo di vetrate per il Casinò delle Civette di Villa Torlonia a Roma ²⁴).

Pietro Chiesa ²⁵ arriva ad affrontare il discorso in termini "futuribili" inquadrando la vetrata laica come arte industriale, dal design non invadente, che utilizza in modo preferenziale le proprietà dei vetri prodotti industrialmente, specialmente il "contrasto di struttura" cioè la differenza dei pattern dei rilievi stampati nel vetro, o di altre proprietà del materiale; tale contrasto era ritenuto più interessante del contrasto di colore. Chiesa soprattutto sostiene che il linguaggio di questa arte debba essere istintivo e contemporaneo, e ci informa sulle ardite sperimentazioni di suoi contemporanei, come Lerche, che faceva vetrate in cui «ogni pezzo è fuso nella forma e nel colore voluto», e come Vittorio Zecchin, che otteneva per colatura vetrate policrome in un solo pezzo, «ma la vetrata, costituita di tanti pezzi di differente dilatazione, rivelò subito eccessiva fragilità».

6. *Il giornale dei restauri delle vetrate del Casinò di San Pellegrino Terme*

Le vetrate dell'ex Casinò di San Pellegrino sono certamente il più importante complesso di vetrate Liberty italiano, veramente esemplare per quanto riguarda la complessità e la varietà di tecniche. Il complesso consta di cinque finestre e due lucernari istoriati dalla Beltrami & C. e di tre finestroni di Luigi Fontana, senza tenere conto dei cristalli molati di porte e finestre e dei fantasiosi apparati di illuminazione in vetro (di cui l'autore non è indicato) e del lucernario con struttura in ferro di Mazzucotelli. La costruzione e la decorazione del complesso del Casinò risalgono al 1907/1908.

Il complesso è stato restaurato nel 1994: i lavori sono stati condotti in collaborazione da Laura Morandotti e Alessandro Grassi. Le operazioni si sono svolte parte nei laboratori di Milano e parte in loco; il giornale è appunto il resoconto manoscritto steso giorno per giorno di queste operazioni ed è conservato presso il Comune di San Pellegrino.

Le vetrate e i loro telai presentavano problemi di deformazione, spanciavano (i pannelli che mostravano lo spanciamento più grave erano quelli della facciata, firmati Luigi Fontana), e i telai in ferro, specialmente nei lucernari, seguivano le vetrate nelle loro deformazioni. Molti vetri erano rotti, e tra questi alcuni dipinti o satinati. Leggendo il giornale dei restauri si vede come non si operassero interventi standard pianificabili a tavolino, ma che il lavoro è stato un *work in progress*, in cui sono state studiate soluzioni *ad hoc* per far fronte ai problemi che di volta in volta si presentavano.

²⁴ Picchiarini 1935; Campitelli - Fonti - Quesada 1992.

²⁵ Chiesa 1931, pp. 547-552. Nell'articolo intitolato *Tecniche di vetrate antiche e moderne*, una parte descrittiva delle tecniche tradizionali della vetrata è seguita da una parte programmatica sulle tecniche nuove, dove Chiesa espone le sue idee e i suoi gusti, rivelando anche qualche affinità con il pensiero futurista.

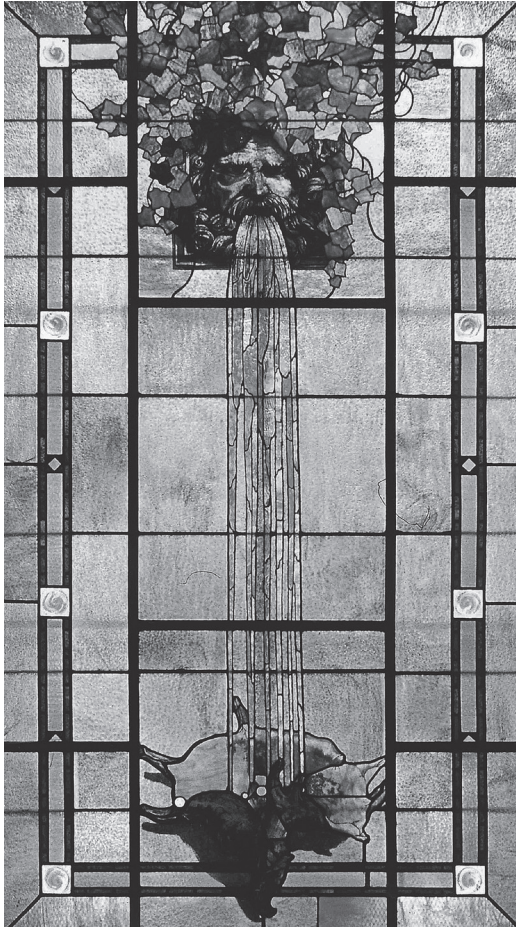


Fig. 1. - Beltrami & C., Allegoria della Fonte, San Pellegrino Terme, Casinò-Kursal, 1907 ca.



Fig. 2. - Luigi Fontana & C., Vetrata con Flora, Bergamo, Villa Schubiger-Radici, 1906 ca.



*Fig. 3. - Luigi Fontana & C.,
Ovale con paesaggio innevato,
Milano, collezione A. Grassi, 1911.*



*Fig. 4. - Luigi Fontana & C.,
Ovale con barca in controluce,
Milano, collezione A. Grassi, 1911.*



*Fig. 5. - Corvaya & Bazzi,
Ghirlanda di rose,
Milano, casa Valli, 1909.*

*Fig. 6. - Corvaya & Bazzi,
Vetrata dipinta a freddo,
Lecco, villa privata, 1910-1915.*



Particolarmente problematici si sono rivelati gli interventi sui lucernari; quello con la Primavera che sparge fiori, il principale, necessitava di essere riportato in piano, della sostituzione dei vetri rotti e della pulitura. Alcuni dei vetri irrimediabilmente da sostituire erano satinati, per cui oltre al reperimento del vetro compatibile si dovette procedere alla sabbiatura. Una volta risistemati e ripuliti i pannelli si procedette al loro reinserimento nel telaio, ma si scoprì con sgomento che guardando la vetrata dal basso si formavano “fili di luce” attorno ai bordi dei pannelli; era evidente che il telaio originale si era allargato e si doveva intervenire anche su di esso. Per prevenire nuove deformazioni delle vetrate sono stati sistemati dei controvetri al di sotto dei pannelli colorati. Nel caso di un altro lucernario, eseguito da Beltrami & C. e decorato con un disegno semi-astratto, quattro tondi decorativi posti in prossimità degli angoli della vetrata ponevano un problema particolare, infatti avevano al centro blocchi di vetro trasparente martellato, che eccedeva dallo spessore del telaio destinato ad accogliere vetro e controvetto. Questo implicò che si dovessero praticare dei fori nel controvetto in corrispondenza dei blocchi scheggiati per far sfogare la loro sporgenza. I controvetri, realizzati con vetri antisfondamento, sono stati adottati per quasi tutte le vetrate del Casinò. Il terzo lucernario di San Pellegrino, posto sopra lo scalone, sembrava immune da problemi, in quanto costituito da una struttura in ferro cui i vetri erano semplicemente appoggiati, ma la quantità di sporcizia annosa e pervicace posata su di essi ha obbligato ad una pulitura chimica e meccanica assai più lunga e laboriosa del normale.

In una delle vetrate gemelle della Beltrami & C. (*Fig. 1*), che stanno nella hall al piano terra, vediamo un intervento di restauro che coinvolge anche la pellicola pittorica.

In entrambe le vetrate c'è una conchiglia nella quale finisce l'acqua che sgorga dal mascherone soprastante: il chiaroscuro di questa conchiglia è realizzato a grisaille, sia sulla parte in vetro comune che sul vetro opalescente opaco (“Monaco”) della parte rosa della conchiglia.

Possiamo farci diverse idee sul motivo per cui la grisaille sull'opalescente opaco rosa non ha tenuto: probabilmente gli autori non hanno indovinato la temperatura di cottura del vetro opalescente opaco, sul quale l'uso della grisaille è desueto, o forse l'opalescente opaco è di per sé un tipo di vetro incompatibile con la pittura. Anche su altre parti della conchiglia la pittura non è ben conservata e a ben guardare ci sono delle piccole cadute di colore nei mascheroni.

Sui vetri originali si è ritenuto di non intervenire con integrazioni della grisaille, perché le cadute non sono tali da disturbare, ma si è dato il caso che una tessera di vetro rosa dovesse essere sostituita con un vetro moderno, un opalescente “Monaco”; per adattare l'aspetto di questo vetro a quelli originali, grisagliati, si è stesa una patina di grisaille sul vetro nuovo, senza ridipingere ad imitazione della conchiglia rimasta integra. A parere di chi scrive questo intervento si poteva anche risparmiare, visto che il “Monaco” moderno è di per sé più opaco e scuro di quello originale e la patina crea uno strano “effetto sporco”; ma a parte questo caso le sostituzioni di vetri, effettuate quasi sempre con vetri originali, sono sempre felici, e per lo più invisibili. In conclusione posso dire che il complesso delle vetrate e della decorazione del Casinò di San Pellegrino è stato salvato appena in tempo, e non credo, considerate le condizioni in cui lo mostrano le fotografie scattate prima

del restauro, che avrebbe retto ad altri anni di incuria, mentre ora è scintillante e favoloso, degno di una valorizzazione molto migliore.

7. *La vetrata della villa urbana ex Radici ex Shubiger*

In una villa urbana al centro di Bergamo, al civico 9 di via Paleocapa, si trova una delle più antiche vetrate a noi note del laboratorio Fontana & C. (Fig. 2), forse anteriore anche a quelle del Casinò di San Pellegrino, che sono stilisticamente più avanzate.

Le osservazioni su quest'opera sono frutto di un sopralluogo fatto presso la villa, per cui ringrazio la Radici S.p.a. allora proprietaria dell'opera.

La grande vetrata, che illumina uno scalone, è divisa in diversi antelli e rappresenta, al centro, una personificazione della Primavera come Flora, e tutt'intorno cespugli di ortensie e alberi di magnolie. La tecnica di questa opera è molto complessa, vi partecipano la pittura a smalti e a grisaille e la tecnica a "puro mosaico" con vetri opalescenti, che ne fanno un'opera di passaggio tra il gusto ottocentesco, più legato alla pittura su vetro, e quello novecentesco di origine americana.

Lo stile pittorico ottocentesco è evidente soprattutto nella figura di Flora, mezzo neoclassica e mezzo Liberty, il cui volto è dipinto con grisaille, smalto nei colori carnicino, rosso, e bruno biondo per i capelli, il serto di fiori in smalto blu e giallo sul vetro bianco del fondo; l'intervento della pittura si può notare anche nella resa delle ortensie, ottenute con velatura di smalto lilla su disegno a grisaille.

Le tecniche della pittura delle parti anatomiche sono assai vicine a quelle utilizzate dalla Beltrami & C. nella Primavera, la vetrata lucernario del gran salone del Casinò di San Pellegrino; l'opera si può datare dunque attorno al 1907/1908, o anche prima.

La vetrata ha un'aria sorprendentemente integra: se vetri rotti sono stati sostituiti ciò è stato fatto con vetri di tipo compatibile coevi o nuovi e adeguatamente patinati. Per quanto riguarda i piombi, è evidente la loro sostituzione globale, e si notano le saldature annerite ad arte, di modo che lo stagno nuovo non disturbasse troppo col suo colore chiaro e scintillante. La vetrata è corredata non di uno, ma di ben due controvetri, davanti e dietro, che preserveranno l'opera dagli spanciamenti e dalle inevitabili rotture e prolassi che dagli spanciamenti conseguono. Questa struttura potrebbe però essere nata insieme alla vetrata, infatti il monumentale serramento dei sei antoni della finestra, che ha l'aria di essere originale, ha lo spazio per ospitare tutti e tre gli strati trasparenti che ci sono attualmente. Mi è stato riferito che i restauri di questa vetrata sono stati eseguiti negli anni Novanta.

8. *Due ovali inediti di Luigi Fontana e il loro riutilizzo*

Presso il laboratorio di Alessandro Grassi si trovavano, nel 2004, due ante a quadrotti in vetro "cattedrale" bianco con fasce-cornice in "cattedrale" verde e, al centro dell'anta, un tableau ovale.

Il fondo delle due ante si rivela pesantemente restaurato o rifatto per l'adattamento delle vetrate a un serramento diverso da quello originario, i due ovali sono sicuramente originali e in buone condizioni (probabile sostituzione dei piombi). Uno dei due ovali (*Fig. 3*) raffigura un paesaggio innevato con un albero spoglio in primo piano, più in là un chiesetta o una casupola con un grosso camino, nell'altro ovale (*Fig. 4*) campeggia una barca e vele in controluce.

L'ovale con la nave è sicuramente tratto da un disegno pubblicato, insieme ad altri cinque tableaux ovali, su «Per l'Arte» del 1911, e recante la didascalia «Luigi Fontana & C.»²⁶.

Gli ovali sono realizzati con minute tessere di vetro opalescente legate con piombi sottili, e descrivono in maniera impressionistica ed efficace il mare, il legno e la neve senza ricorrere alla pittura, grazie alla texture e alle macchie di colore del vetro colorato in pasta.

Questo stile esecutivo, più moderno di quello delle altre botteghe milanesi, e l'uso di disegni adattabili a più clienti e a più ambienti, sono il retroterra di idee che permetterà al laboratorio di Luigi Fontana, una volta fuso con la «Bottega di Pietro Chiesa» (1933), di affrontare quella svolta in senso industriale che porterà alla fondazione di Fontana Arte.

9. *Due esempi di restauro del tubage di Corvaya & Bazzi, casa Valli a Milano e la villa di Lecco*

Due complessi di vetrate, uno citato come la prima opera a noi nota di Corvaya & Bazzi da Valerio Terraroli, l'altro del tutto inedito, ci mostrano due approcci abbastanza diversi di affrontare il restauro delle vetrate a tubage.

Il complesso delle vetrate di «casa Valli» (*Fig. 5*), che risale al 1909/1910, è composto da quattro finestre che illuminano i pianerottoli di un bel palazzo borghese di Milano²⁷, in condizioni di conservazione diverse; quasi perdute quelle dell'ultimo piano, necessitarono di un restauro abbastanza radicale. Le finestre hanno un disegno identico, al centro una ghirlanda di rose gialle avvolte da un nastro blu, sugli angoli in basso delle vespe-libellule posate su rose; lo stile è misto, tra il floreale e il classico. Le decorazioni sono dipinte a colori molto forti su lastre di vetro abbastanza grandi montate in telai di ferro, non ci sono piombi se non quelli di restauro, peraltro camuffati dalla loro larghezza identica a quella dei tratti di tubage. Da notare che gli smalti non sono stesi in campi piatti, ma imitano macchie e striature policrome del vetro opalescente: in ogni alveolo (formato dai fili a rilievo dello smalto nero) dunque si dovevano versare più colori, contemporaneamente o in più stesure, che comportano più cotture. Le vetrate del piano rialzato sono quelle che presentano uno stato più simile a quello originario, anche grazie alle integrazioni di restauro. Si nota come alcune fratture

²⁶) «Per l'Arte», tav. 28 nella sezione delle tavole fuori testo dell'annata 1911 della rivista.

²⁷) Pirina - Brivio 1990, p. 82.

siano state consolidate con colla, alcuni piccoli frammenti mancanti siano stati rimpiazzati da pezzi di vetro dipinti che colmano la lacuna, mentre alla perdita irrecuperabile di alcune parti si sia ovviato con l'uso di lastre di vetro sabbato color bianco *ecru*, che si armonizzano in maniera quasi mimetica con il colore lattescente dello smalto posto come "imprimitura" e fondo delle lastre originali. Ai piani superiori, lo strato di smalto bianco del fondo è andato progressivamente deteriorandosi: il suo degrado va dalla presenza di macchie giallognole dei piani bassi fino alla completa sparizione al quarto piano. Miglior sorte hanno avuto gli smalti colorati, la cui tecnica era però storicamente meglio sperimentata rispetto allo smalto bianco opaco.

Passando invece al complesso delle vetrate della villa lecchese, bisogna dire che il restauro è più recente (2004) ed ha affrontato un complesso più grande e vetrate ottenute con tecniche diverse (tra cui appunto la pittura a freddo). Questo restauro differisce dal precedente anche per un utilizzo più pervasivo di ricostruzioni e sostituzioni, dettato dalla volontà del committente del restauro e dalla possibilità di ricostruzione dello smalto a rilievo del tubage, il cui "arcano" è stato riscoperto dal laboratorio che ha eseguito i restauri. Questa riscoperta è assai recente. Le vetrate della hall della Banca d'Italia a Milano del 1913, sempre di Corvaya & Bazzi ed eseguite a tubage, sono state restaurate facendo ampio uso di pittura a grisaille e a smalti il cui colore (ed effetto) non è del tutto compatibile con l'originale, ma in un certo senso si può considerare più "filologico". Le vetrate della villa sopra Lecco sono databili verso il 1915/1920; quelle a tubage su tessere di vetro sono collocate sullo scalone e sulle finestre di un bovindo-serra con struttura in ferro, mentre quelle dipinte a freddo sono collocate nelle porte interne.

Nelle finestre a tubage si vede come la bottega abbia molto raffinato la tecnica dello smalto cloisonné, che è meglio conservato, ma prima del restauro molti dei vetri erano rovinati da rotture, spesso a raggiera, quindi irrecuperabili.

10. *Corvaya & Bazzi e la pittura a freddo*

La pittura a freddo su vetro è un procedimento attestato fin dal Trecento, specialmente per i ritocchi, ma il colore così steso non si conserva perché non fa corpo con il vetro e perché la luce che lo attraversa e i pesanti sbalzi termici subiti dai vetri delle finestre fanno sì che sbiadisca e perda coesione. Corvaya & Bazzi avevano sviluppato e brevettato un metodo per la pittura a freddo delle vetrate²⁸, testimoniato anche da alcune delle porte interne della villa lecchese. Il metodo consiste nel dipingere sopra vetro smerigliato perché la pittura aggrappi meglio, ma non si pone il problema dello sbiadimento dei colori dovuto alla luce; il medium per la pittura su vetro non è specificato ma, vista l'epoca, suppongo consistesse nel tradizionale olio + vernice e i pigmenti dovevano essere ancora lacche (di sintesi?) trasparenti.

²⁸) Come dichiarano essi stessi in uno dei documenti del fascicolo 212 126 dell'Archivio delle Ditte Cessate della Camera di Commercio di Milano.

La più cospicua e più deteriorata delle vetrate lecchesi dipinte a freddo è una composizione “a candelabra” con vasi di fiori e foglie d’acanto (Fig. 6), dove il disegno a tratto nero è ancora ben visibile ma i colori del tutto neutralizzati.

CESARE FACCHETTI
falzario@yahoo.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adam 1980 S. Adam, *Decorative Stained Glass*, London 1980.
- Blondel 1993 N. Blondel, *Le vitrail, Vocabulaire typologique et technique*, Paris 1993.
- Bossaglia - Terraroli 1999 R. Bossaglia - V. Terraroli, *Milano Deco*, Milano 1999.
- Brivio 1973 E. Brivio, *XVII, XVIII, XIX secolo, l'età della decadenza e dei restauri*, in *Il Duomo di Milano*, a cura di C. Ferrari da Passano, A.M. Romanini, E. Brivio, Milano 1973.
- Campitelli - Fonti - Quesada 1992 S. Campitelli - M. Fonti - A. Quesada (a cura di), *Tra vetri e diamanti, la vetrata artistica a Roma 1912-25*, catalogo della mostra, Roma 1992.
- Castelnovo 1958 E. Castelnuovo, *Le vetrate italiane*, «Paragone Arte» 103 (luglio 1958).
- Chieffo Raugin 2004 V. Chieffo Raugin, *Stained Glass from its Origins to the Present*, New York 2004, pp. 224-230.
- Chiesa 1931 P. Chiesa, *Tecniche di Vetrate Antiche e Moderne*, «Realtà» (novembre 1931).
- Corallini - Bertuzzi 1994 A. Corallini - V. Bertuzzi, *Il restauro delle vetrate*, Fiesole 1994.
- Erhardt 1988 R. Erhardt (Hrsg.), *Jugendstil Fenster in Deutschland*, Weingarten 1988.
- Lafond 1943 J. Lafond, *La technique de la peinture sur verre à l'usage du curieux*, Rouen 1943.
- Marangoni 1927 G. Marangoni, *Ceramica, vetro, vetrate; le arti del fuoco*, in *Enciclopedia delle moderne arti decorative*, Milano 1927.
- Newton 1982 R.G. Newton, *The Deterioration and Conservation of Painted Glass, a Critical Bibliography*, Oxford 1982.
- Novellone 1984 A. Novellone, *Un esempio di rinascita delle arti decorative nella Milano di primo Novecento: la Ditta G. Beltrami & C.*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, a.a. 1983/1984.
- «Per l'Arte» (1911) Tavole fuori testo allegate al volume con l'annata della rivista.
- Picchiarini 1935 C. Picchiarini, *Tra vetri e diamanti*, Amatrice 1935.
- Pirina - Brivio 1990 C. Pirina - E. Brivio (a cura di), *La vetrata liberty a Milano*, catalogo della mostra, Milano 1990.

- Ponti 1949 G. Ponti, *L'opera di Pietro Chiesa*, «Domus» (1949).
- Taroni 1958 J. Taroni, *De la Révolution à 1920*, in *La vitrail français*, éd. par M. Aubert, A. Chastel, L. Grodecki, F. Gruber, J. Lafond, F. Mathey, Paris 1958.
- Vila Grau - Rodon 1982 J. Vila Grau - F. Rodon, *Els vitrallers de la Barcelona Modernista*, Barcelona 1982.

FONTI INEDITE

Camera di Commercio di Milano, Archivio delle Ditte Cessate:

fascicolo 89850 (Fontana & C.).

fascicolo 212 126 (Corvaya & Bazzi).

fascicolo 76202 (Studio Artistico Italiano della Vetrata).

Comune di San Pellegrino Terme, *Vetrata del Casinò, giornale del restauro*, manoscritto, San Pellegrino Terme, 1994.

SITI INTERNET

www.icvbc.cnr.it/bivi/conservazione/frsalvaguardia.