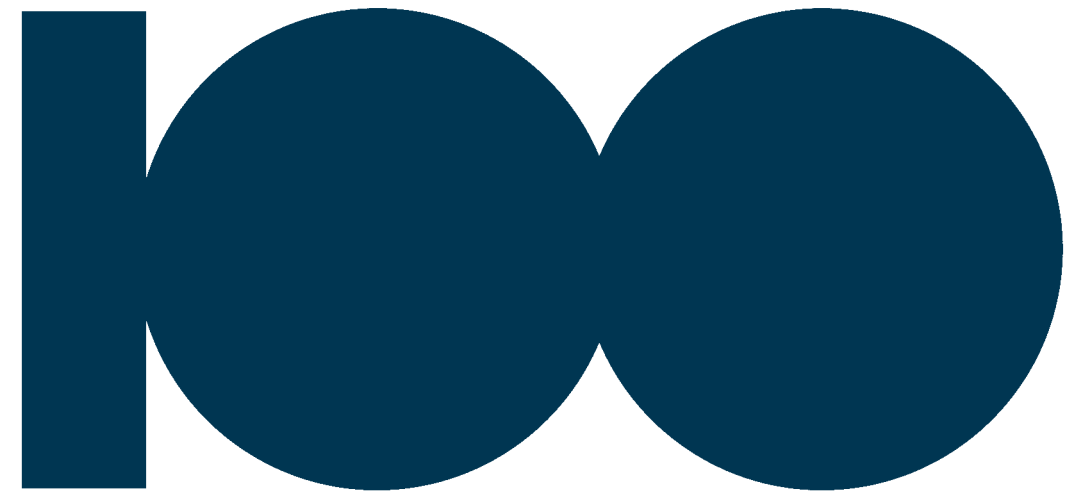


100



Vasi di design italiano / Vases of Italian Design

a cura di / edited by
Marco Meneguzzo, Enrico Morteo

SKIRA

Art Director
Luigi Fiore

Coordinamento redazionale
Vincenza Russo

Redazione / Editing
Anna Albano

Impaginazione / Layout
Antonio Carminati

Traduzione / Translations
Adam Victor per / for Scriptum, Roma

Ricerca iconografica / Iconographical Research
Massimo Zanella

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore
No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher

© 2024 Gli autori per i testi / The Authors for their texts

© 2024 Skira editore, Milano

© Bruno Munari. Tutti i diritti riservati alla Maurizio Corraini s.r.l.

© Fulvio Bianconi, Andrea Branzi, Riccardo Licata, Fausto Melotti by SIAE 2024

© Fondazione Lucio Fontana, Milano by SIAE 2024

© Erede Ettore Sottsass, ADAGP, Paris by SIAE 2024

Tutti i diritti riservati

All rights reserved under international copyright conventions.

www.skira.net

Crediti fotografici / Photo Credits

Courtesy Cambi Casa d'Arte: pp. 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 94, 97, 98, 99, 102, 106, 108, 109, 112, 113, 114, 119, 120, 123, 124, 126, 127, 129, 131, 133, 134, 138

© Museo Ginori, Seŝto Fiorentino: p. 58

© Museo Poldi Pezzoli, Milano: p. 60

© Photo Perotti, Milano / Diego Brambilla: pp. 64, 111, 115, 145

© The Mitchell Wolfson, Jr., Collection, Genoa-Miami, in comodato presso Genova / on loan at Genoa, Wolfsoniana - Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura: p. 67

© Archivio fotografico / Photographic archive MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Faenza: p. 72

© Enrico Fiorese: pp. 76, 91

© MIDeC, Museo Internazionale del Design Ceramico, Civica Raccolta di Terraglia, Cerro di Laveno Mombello (Varese) / Photo Massimo Zanderin: p. 79

Courtesy Fondazione Fausto Melotti / Photo Paolo Vandrash, Milano: p. 85

Courtesy Il Ponte Casa d'Arte - Amendolagine Barracchia Studio: p. 92

Courtesy Capitulum Art Casa d'Arte: p. 96

Courtesy Danese, Milano: pp. 100, 110

© Salviati / Photo Studio Pointer: p. 101

© Fulvio Ferrari: p. 103

© Matteo Piazza: p. 104

© Roberto Marossi: p. 105

Courtesy Archivio Generale Carlo Zauli / Photo Massimiliano Fantini: p. 107

© Federico Manusardi, Milano: p. 117

Courtesy of Gaetano Pesce's Office: pp. 118, 128

Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano: pp. 121, 144, 145

© Photo Luca Tamburlini: p. 122

Courtesy Massimo Lunardon / Photo Tiziano Rossi: p. 130

Courtesy Serralunga: p. 132

Courtesy Studio Giovannoni: p. 135

Courtesy Nilufar, Milano / Photo Filippo Pincolini: p. 136

Courtesy Plus!: p. 137

Photo Michele De Lucchi: p. 139

Courtesy Mario Bellini Architects: p. 140

Courtesy Formafantasma: p. 141

© Photo Pasquale Formisano: p. 142

Courtesy Cappellini, Milano: p. 143

Courtesy Paolo Ulian Studio: p. 146

© Photo Marco Bertolini: p. 147

Courtesy Galleria Luisa Delle Piane: p. 148

Courtesy Budri: p. 149

© Photo Ole Akhoj: p. 150

© Photo Max Gardone: p. 151

© Photo Gaia Anselmi Tamburini: p. 152

© Photo Arrigo Coppitz: p. 153



Vasi di design italiano / Vases of Italian Design



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"

The exhibition was realized thanks to the contribution from the Ministry of Foreign Affairs and International Cooperation, within the context of Italian Design Day 2024 entitled "Fabbricare Valore: inclusività, innovazione e sostenibilità" (Fabricating Value: inclusivity, innovation and sustainability)

Gli autori intendono ringraziare in modo particolare Marco Arosio, esperto di Cambi Arte, per i preziosi consigli

The authors would like to give special thanks to Marco Arosio, expert at Cambi Arte, for his valuable advice

Si ringraziano inoltre They would also like to thank

Archivio Sambonet
Jean Blanchaert
Capitolium Art
Manuela Cirino
Fondazione Jacqueline Vodoz
e / and Bruno Danese, Milano
Giulio Iacchetti
Marta Plebani

SOMMARIO/CONTENTS

10	Legend
11	Legenda <i>Marco Meneguzzo</i> <i>Enrico Morteo</i>
14	An idea of an (Italian) vase
15	Un'idea di vaso (italiano) <i>Marco Meneguzzo</i>
26	Traces. Fragments of contradictory modernity
27	Tracce. Frammenti di una contraddittoria modernità <i>Enrico Morteo</i>
53	100 VASI / 100 VASES
154	List of vases
155	Elenco dei vasi

LEGEND

*Marco Meneguzzo
Enrico Morteo*

Crafting a “repertoire”-style book always poses a challenge, pitting the author — in this case, authors — against the reader, or, more aptly, an audience that typically varies between the casually curious, the interested and the expert, all of whom will be scrutinizing the illustrations. From a critical perspective, the most perilous of these categories is the one in the middle: the interested. With general knowledge of what the repertoire covers, or perhaps believing that they own an item that absolutely should have been included in the authors’ selection, such people may, if they fail to find that item, question the entire selection. Conversely, lacking any knowledge of the subject, the curious will embrace all choices. As for the experts, they will grasp the rationale whereby why some but not other items were selected; they may question or disagree with the choices, but any such critique will be grounded in well-informed, genuine debate.

To avoid disappointing any of these groups of readers, the following legend provides a partial explanation of our choices.

Our selection seeks to strike a balance between form and decoration, particularly with respect to the pre-war era (since the 1950s,

LEGENDA

*Marco Meneguzzo
Enrico Morteo*

Realizzare un libro sotto forma di “repertorio” costituisce sempre una sfida: da una parte l’autore — o gli autori, come nel nostro caso —, dall’altro il lettore, o meglio il pubblico che guarda le figure. Quest’ultimo solitamente va dal curioso generico, all’interessato, all’esperto. Di queste tipologie, la più pericolosa di tutte dal punto di vista critico è la “mediana”, ovvero quella dell’interessato, perché, avendo una conoscenza generica dell’oggetto di repertorio, o anche pensando di possedere un oggetto imprescindibile dall’essere nella scelta stilata dagli autori, qualora non ve lo trovasse, metterà in dubbio tutta la scelta effettuata. Al contrario, la categoria del curioso accetterà tutte le scelte fatte, non conoscendo per nulla la materia, mentre l’esperto capirà il perché di certe scelte invece di altre, magari le discuterà e non sarà d’accordo, ma dall’alto di un vero e proprio dibattito criticamente ben informato.

Per questo la legenda che segue spera di aggiungere una spiegazione parziale alle nostre scelte, per non deludere nessuna categoria di lettori.

Le scelte sono il frutto di un compromesso tra forma e decorazione, soprattutto per quanto riguarda l’anteguerra (dagli anni

the emphasis has been on form and, at times, materials). Regarding the history of Italian pots, this rationale explains why we have not included some vases that, although commercially well-known, are not closely associated with the Italian tradition from a formal standpoint. By contrast, we have given precedence to “seminal” vases that over time found popular success as they evolved, albeit into less interesting designs and material variations. Analogously, you will not find many designers who, although perhaps working extensively in Italy, never managed to break away — in our view — from their home culture. We have also endeavoured to highlight rare instances where innovation in form coincided with a potential conceptual renewal of the “pot” typology, without distorting its essence but broadening the field of action.

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”, poi modificati nel corso del tempo e divenuti successi popolari, ma con variazioni progettuali e materiali meno interessanti. 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.

AN IDEA OF AN (ITALIAN) VASE

Marco Meneguzzo

Vases are so common in our domestic landscape that we hardly notice them unless we happen to be filling one with a bouquet of flowers... and even then, the flowers are more likely to capture our attention than the vase. Sure, we may wish to have a nice vase that complements its contents, perhaps matching their colour, but in the end, the vase remains a “humble” object, which does not exist in and of itself but for something else, for the function it is meant to serve.

Some may say that all handcrafted or designer objects are primarily functional, like a fork or a car or a jet, but in the category of “useful” objects, the vase holds a place that is not so easy to define. So, what is a vase?

One thing is certain: we all basically know what a vase is. Or rather, upon hearing its name, a sort of “platonian idea” of a vase forms in our minds, the “vase of all vases”, even if we cannot ascribe a definitive shape to it because vases come in infinite forms, and yet they are well-defined. Also, it takes very little to turn a vase into something else, something more specifically defined: if a vase sprouts a spout, it is transformed into a jug which, with a foot and

UN'IDEA DI VASO (ITALIANO)

Marco Meneguzzo

Un vaso è un oggetto talmente comune nel nostro orizzonte domestico che non lo si nota, se non quando lo si riempie di un mazzo di fiori... ma anche lì, si guardano di più i fiori. Certo, vogliamo che sia un bel vaso, proporzionato al suo contenuto, magari persino in accordo coi suoi colori, ma alla fine resta un oggetto “umile” che non vive per sé ma per ciò che consente, per la funzione cui è destinato. Qualcuno dirà che tutti gli oggetti artigianali o di design in fondo sono soprattutto funzionali, dalla forchetta a un'auto a un jet, ma all'interno della categoria dell’“utile” il vaso occupa un luogo che non è così semplice definire. E dunque, che cos'è un vaso?

Una certezza ci accomuna: tutti noi sappiamo cos'è un vaso. O, piuttosto, al solo sentirne il nome, si forma nella nostra mente una sorta di “idea platonica” di vaso, il “vaso dei vasi”, cui però non sappiamo dare una forma definita, perché le forme del vaso sono infinite, eppure ben circoscritte, perché basta pochissimo per trasformarlo in qualcos'altro, di ben più definito. Basta che il vaso abbia un becco e si trasforma in una brocca, la quale, se ha un piede e un manico, è meglio definita come caraffa; allo

handle, is more elaborately defined as a carafe. Similarly, if the vase swells and enlarges in the middle and its neck narrows, it becomes an urn. And if it grows very large with a slightly wider opening, it turns into a jar.

Only upstream from these more complex specializations — typical of the archaic world and directly transferred to the peasant world — may the placid soul of the “vase” be found. Indeed, its potential and ultimate “eternity” lies in the general nature of its very definition. Whereas a jar dematerializes if it loses the exact function for which it was conceived, the vase’s fluid essence lives on undeterred.

It follows that even in the most comprehensive dictionaries, only a few lines are usually provided under the entry “vase” — scant indeed for the object’s significance throughout human history. What is more, if we eliminate set phrases and scientific definitions, the entry that explains the vase away as a “generic container for various materials, often liquids but also solids”, is clearly reductive. Is that it? Apparently yes. That’s it.

However, this is where history — and the “shape of history” — come into play. What use is a vase today (and by today, we mean since the mid-nineteenth century) if not within the realm of the decorative (associated with “decorum” which, in turn, leaving aside the slightly negative connotation now assumed by “decorative” as dutifully noted by the dictionary), represents “A sense of one’s dignity, an awareness of what is fitting and proper for one’s rank, function, or condition.”

So, if we exclude the small clay or plastic pot (albeit the same shape) used for geranium or basil plants and found in all Italian homes, every vase we have in our house speaks of us, our awareness, our culture (paradoxically, that very same basil plant could be the perfect first element of a national or at least Mediterranean identity).

stesso modo, se il vaso si gonfia e si ingrandisce al centro e il collo si stringe, diventa un orcio, e se diventa molto grande e con l’apertura appena più aperta diventa una giara: solo “dietro” queste estreme specializzazioni — tipiche del mondo arcaico, e trasferite direttamente nel mondo contadino — si cela, tranquilla, l’anima del “vaso”, che, al contrario, nella genericità della definizione trova la sua potenzialità e la sua definitiva “eternità” (di fatto, mentre una giara scompare col venire meno della funzione esatta per cui era stata concepita, il vaso nella sua essenza fluida continua imperterrita la sua esistenza).

Dunque, anche i più estesi vocabolari alla voce “vaso” riportano in fondo poche righe, se paragonate all’importanza dell’oggetto nella storia dell’umanità, e devono forzatamente essere generiche e ridotte essenzialmente — se si eliminano gli esempi delle frasi fatte e le definizioni scientifiche — a spiegare che si tratta di un “contenitore generico di materiali vari, spesso liquidi ma anche incoerenti tra loro”. Tutto qui? Tutto qui. È a questo punto, però, che entra in campo la storia, e la “forma della storia”. Qual è l’uso del vaso, oggi (e per oggi si intende dalla metà del XIX secolo), se non un uso decorativo, cioè legato al “decoro” che, a sua volta, tralasciando l’intonazione un po’ negativa oggi assunta da “decorativo” (e puntualmente riportata dal vocabolario), rappresenta “Il sentimento della propria dignità, la coscienza di ciò che si addice e che è dovuto al proprio grado, alla propria funzione o condizione”. Così, se si esclude il vasetto di terraglia o di plastica (ma della stessa forma) che contiene una pianta di geranio o di basilico, presente in tutte, ma proprio tutte, le case italiane, ogni vaso che abbiamo in casa parla di noi, della nostra coscienza, della nostra cultura (paradossalmente, proprio quella piantina di basilico costituirebbe un primo, perfetto elemento identitario nazionale o comunque mediterraneo).

Georg Simmel, an early twentieth-century German philosopher and sociologist, wrote a brief essay on social philosophy with the intriguing title, “The Handle (of the Vase)”, in which he gave the handle — found on many types of vases — the power of marking a boundary between the artworld and everyday reality.

Even back in 1905 when he penned the essay, the vase was an “artistic” object therefore worthy of admiration, and yet the presence of that handle changes its condition. A handle is made to be grasped, this action shifting the vase back once more from artistic to vaguely utilitarian, crossing the conceptual boundary between these two worlds.

The vase also marks out a “boundary” between the sublime and the practical. If one thinks about it, the ancient Greeks, Etruscans, and Romans were well versed in this fact. Simmel’s insight was undoubtedly influenced by the primacy of archaeology in the Germanic area and the classicist vocation of his day. Vases painted with myths from a given period made up much of ancient grave goods, by that time without any magical function (a property with which Egyptian vases were imbued).

No longer was a vase just a vase: it was a sort of I.D. card of the deceased and their society, surviving far beyond destruction of the body.

This is the “decorum” mentioned earlier, perfectly understood and revived in the Italian Renaissance, where classicism was rediscovered for its harmony and proportion.

The Hellenistic model provided the basis for “the” European vase par excellence, bought by the Medici and then Borghese families for their collections from the second half of the sixteenth century onwards. Known throughout Italy as the “Medici Vase”, it is an imposing Attic krater found in Italy, in Rome to be precise, of which

Un filosofo e sociologo tedesco dell’inizio del secolo scorso, Georg Simmel, ha scritto un brevissimo saggio di filosofia sociale dal fascinoso titolo *L’ansa del vaso*, in cui attribuiva proprio all’ansa — spesso presente in molte tipologie di vaso — il senso del confine tra il mondo dell’arte e quello della realtà quotidiana: già a quel tempo — il saggio è del 1905 — il vaso è un oggetto “artistico”, e dunque da ammirare, ma la presenza dell’ansa lo riporta a uno spostamento di condizione, perché l’ansa è fatta per essere afferrata, e in questo gesto il vaso da artistico riprende vagamente la sua funzione utilitaria, che gli fa attraversare quel confine concettuale che separa i due mondi. Dunque, il vaso è anche il senso di un “confine” tra il sublime e il pratico. A ben vedere, gli antichi greci, etruschi e romani lo sapevano bene (e a questa intuizione di Simmel non è certo estranea il primato archeologico e la vocazione classicista di area germanica di quei decenni...), se il corredo funerario era costituito da vasi dipinti coi miti del proprio tempo, e già quasi senza alcuna funzione magica, come invece avevano i vasi egizi: il vaso non era più un vaso, ma una sorta di carta d’identità del morto e della sua società, che sarebbe sopravvissuta ben oltre la distruzione del corpo, come infatti è avvenuto. Questo è il “decoro” di cui si parla, e che è stato perfettamente compreso e ripreso nel nostro Rinascimento, quando la classicità riscoperta coincideva con l’armonia e la proporzione. Del resto, proprio un modello ellenistico è diventato “il” vaso europeo per antonomasia, transitando per le collezioni dei Medici e dei Borghese, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, tanto che ancora adesso si definisce “vaso mediceo”: è un cratere attico, imponente, scoperto in Italia, a Roma, e da allora prodotto in milioni di esemplari (anche in ghisa!) e riprodotto in tutti i quadri e le stampe inerenti la classicità “ruinata” (si vedano tutte le incisioni di Piranesi, ad

millions of copies have since been made (even in cast iron!). It has also been reproduced in every “ruin-based” classicist painting and print (all of Piranesi’s engravings, for example) and, later, Romanticism (often transformed, in this case, into an “urn”). Its ubiquity may be compared to the Palladian model’s influence, or perhaps that of the neoclassical column, albeit taking different paths in different ages, passing unscathed through the Baroque and Rococo periods, past Napoleon III and on to the present day.

Is this an Italian vase? In a sense, yes, because it was discovered, enhanced, and made available on the Grand Tour in Italy, where it was recognized not so much as an archetype of antiquity, but of rediscovered classicism.

For at least two orders of reasons, any discussion about (Italian) vases of the twentieth and twenty-first centuries takes us onto more complex terrain. The first set of reasons regards today’s vases’ definitive loss of true “function”. The second relates to thinking about the vase in terms of what was happening to artistic stylistic expression during the early years of the twentieth century: traditional codes were disintegrating, replaced by the concept of “the new”, which prevailed over everything else. Against such a backdrop, designing and making a vase could no longer have aspirations of creating a universal model; it was, instead, the absolute expression of a freedom manifested at least in part through the most typical and familiar objects. Thus, downstream from Simmel’s insight, the twentieth-century vase became an *objet d’art*, symbolically retaining a vestige of ancient functional tradition. Or, if you prefer: for at least a hundred and twenty years, the vase has been an “exercise in style”.

At this point, it becomes much more difficult to pinpoint a vocation for one identity or another in vase-making. To engage in an “exercise in style” presumes an almost totally individualistic pursuit

esempio) e, poi, il Romanticismo (trasformandosi spesso, in questo caso, in “urna”). Si tratta di una diffusione che si potrebbe paragonare a quella del modello palladiano, o addirittura a quello della colonna neoclassica, anche se con percorsi e tempi diversi, visto che è passato indenne anche attraverso il Barocco e il Rococò, per arrivare sino a Napoleone III e a oggi.

È un vaso italiano? In un certo senso sì, perché in Italia è stato scoperto, valorizzato e messo a disposizione del Grand Tour, che l’ha riconosciuto come archetipo non tanto dell’antico, ma della classicità ritrovata.

Più difficile il discorso sul vaso (italiano) del XX e XXI secolo, almeno per due ordini di motivi. Il primo riguarda la perdita ormai definitiva della “funzione” vera e propria del vaso, mentre la seconda accompagna il pensiero sul vaso a ciò che nel primo decennio del XX secolo stava accadendo ai linguaggi artistici, ovvero la polverizzazione dei codici tradizionali in favore del concetto di “novità” trionfante su tutto. In questo contesto l’ideazione e la produzione di un vaso non potevano e non dovevano più aspirare a essere un modello universale, quanto piuttosto l’espressione assoluta di una libertà manifestata anche nell’oggetto più tipico e proverbiale. Così, seguendo anche l’intuizione di Simmel, il vaso del XX secolo diventa un oggetto d’arte, che però mantiene ancora, simbolicamente, qualcosa del suo antico retaggio funzionale. Da almeno centoventi anni, il vaso è diventato un “esercizio di stile”.

Diventa infinitamente più difficile a questo punto tentare di individuare una vocazione identitaria nella produzione di vasi, perché se ci si deve cimentare in un “esercizio di stile”, si presume anche una vocazione quasi totalmente individualista nel disegno e nel progetto, volta a differenziarsi individualmente, come da allora fanno gli artisti nei confronti dei loro colleghi. Eppure, qualcosa

in terms of design and planning, through which each practitioner seeks to distinguish himself from the other, just like artists have always done.

And yet something still remains: something common to the widest range of forms found in Italian output and still discernible today. There is an awareness of fundamental access to an enduring artisanal wisdom which has nothing to do with tradition. Individualism is not only typical of the Italian artist or designer (it is a transnational, universal characteristic of artists and designers), but also of the executor, the person who always aspires to be an artist and is aware of their own technical heritage (without which nobody can proceed, and which nobody can “invent” on the spot).

Even when we are talking about “industrial design”, all Italian design stems from this continuity with traditional craftsmanship. Especially when it comes to objects like the vase, which by definition and throughout history has belonged to that world, even when — as Enzo Mari did — some artist attempts to break away ideologically from this legacy, adopting wholly unusual industrial techniques and materials for this typology, whose heritage still must be reckoned with.

Beyond this yet taking it into account, “the new” in the design of a “modern” vase may be expressed in three different ways (as perfectly identified in the examples Enrico Morteo provides in his essay for this book), almost always in a different proportional mix, thus allowing for virtually endless diversification.

The first is an avowed modification of a pre-existing language, whether it concerns the shape of the vase, its decoration or both. In the historical and geographical repertoire of vases and indeed vase decorations, the appropriation of one or the other, the mixing of this and that has become a repertoire through which makers are

rimane. Qualcosa di comune nelle forme più diverse che si incontrano nella produzione italiana è riscontrabile ancora oggi. Fondamentale, ad esempio, è la coscienza di avere a disposizione una perdurante sapienza artigiana, che non ha nulla a che fare con la tradizionalità: l’individualismo tipico italiano non è solo nell’artista o nel progettista (quella è una caratteristica transnazionale, universale, degli artisti e dei designer), ma anche nell’esecutore, che aspira sempre a essere artista, ed è cosciente del proprio patrimonio tecnico senza il quale non si può procedere, non si può “inventare”. Tutto il design italiano, anche quando si parla di “industrial design”, deriva da questa condizione di continuità con la tradizione fabril dell’artigianato, a maggior ragione quando si parla di oggetti come il vaso, che appartengono per antonomasia e per storia a quel mondo, e anche quando — come nel caso di Enzo Mari — si cerca di uscire ideologicamente da questa eredità attraverso il ricorso a tecniche e materiali industriali assolutamente inconsueti per questa tipologia, è sempre con essa che si fanno i conti.

Al di là di questo — ma sempre tenendone conto — la “novità” nella progettazione di un vaso “moderno” può passare attraverso tre diversi atteggiamenti (tra l’altro, perfettamente individuabili negli esempi portati da Enrico Morteo nel saggio pubblicato in questo volume), quasi sempre mescolati assieme in diverse percentuali, che in questo modo consentono una diversificazione praticamente infinita. Il primo è la modifica dichiarata di un linguaggio preesistente, che riguardi la forma del vaso, la sua decorazione o entrambe le cose. Nel repertorio storico e geografico dei vasi, così come delle decorazioni vascolari, l’appropriazione di una o dell’altra, il mixaggio di questa e quella diventano un repertorio entro cui sperimentare la propria intelligenza, e quella del fruitore, nell’individuare e nel godere di questa continua ibridazione. Il secondo

able to experiment with their own intelligence (and the users' too), identifying and enjoying this continuous intermingling.

The second approach is totally individualistic, almost solipsistic, typical of artists before creators specialized in this or that material. In this case, the vase-object's creation is closely bound up with the artist's feelings and emotions, without taking into account the presence of a potential audience or the need to economically and viably produce the product.

Last but not least, we have the technological approach, ushering in new techniques and new materials for use — such as plastics, resins, unusual metals — as well as continuously updating traditional materials.

We may conclude, therefore, by listing, in no particular order, just some of the astonishing technical and conventional definitions used to identify glass vases made by Murano furnaces: bubbled, submerged, half filigree, blown transparent, milk glass, corroded, dotted and striped, banded and circled, spiralled, variegated knurled, two-colour *incalmo* technique, striped and woven, jacketed, “Chinese” jacketed, red and black lacquered, granular, iridized, veiled engraved, beaten, banded applique, Roman murrine, opaque murrine, transparent murrine, dotted murrine, checkerboard murrine, crescent murrine, with threads and bands, variegated, brushed, spotted, shells, thread decoration, continuous thread, with compound foot, ribbed with additional thickness, with Phoenician decoration, coated, opaline, diamond-patterned, zanfirico, zanfirico mesh, engraved, multi-coloured mosaic and so it continues...!

atteggiamento è assolutamente individualista, quasi solipsista, ed è tipico degli artisti, prima ancora che dei creatori specializzati in questo o quel materiale: in questo caso, la creazione dell'oggetto-vaso è strettamente legata al sentire dell'artista, al suo sentimento, e non tiene alcun conto della presenza di un eventuale pubblico, o della necessità di veicolare anche economicamente il prodotto. Infine, c'è l'approccio tecnologico, che prevede sia l'affacciarsi di nuove tecniche e di nuovi materiali da utilizzare — come plastiche, resine, metalli inusuali — sia il continuo aggiornamento dei materiali tradizionali. A questo proposito esemplificativo, citiamo qui di seguito e alla rinfusa, solo alcune delle stupefacenti definizioni tecniche o convenzionali utilizzate per identificare i vasi in vetro delle fornaci muranesi: *a bollicine, sommersi, mezza filigrana, soffiati trasparenti, lattimi, corrosi, a puntini e a strisce, a cerchi, a fasce, a spirale, variegati zigrinati, bicolori a incalmo, rigati e tessuti, incamiciati, incamiciati “cinesi”, rossi e neri laccati, granulari, iridati, velati incisi, battuti, a fasce applicate, murrine romane, murrine opache, murrine trasparenti, murrine a puntini, murrine a dame, murrine mezzaluna, a fili e a fasce, variegati, a pennellate, a macchie, conchiglie, decoro a fili, a filo continuo, a piede composto, costolati a grandi spessori, a decoro fenicio, rivestiti, opalini, a diamante, zanfirici, zanfirici reticelli, incisi, a mosaico multicolori...!*

TRACES

FRAGMENTS OF CONTRADICTORY MODERNITY

Enrico Morteo

Gio Ponti, *La conversazione classica cist*, Richard Ginori, 1925

When the Richard Ginori company won the Grand Prix at the 1925 Paris Expo, Gio Ponti had been the firm's artistic director for two years, during which time he had revolutionized its entire output. Young Ponti more or less followed an approach deployed during his debut appearances at the Monza biennials and in his first built architectural projects.

A consummate interpreter of Italian culture in the transition from slowly evolving tradition to a future of potentially frightening forcefulness, Ponti specifically researched signals from the past to find a way forward, blazing a path to the future conceived not in opposition to the present, but as a guide to a welcoming and renewed tomorrow.

Ponti (and fellow travellers Muzio, Lancia, Buzzi, and Chiesa) succeeded in breaking Italy's cultural stalemate vis-à-vis ideals of modernity, resulting from the explosive impulses of the Futurist movement and, the opposing viewpoint, metaphysical research's frozen, rigid gaze. Whereas the Futurists staged "a sort of permanent Carnival, a whirlwind of provisional novelties shorn of

TRACCE

FRAMMENTI DI UNA CONTRADDITTORIA MODERNITÀ

Enrico Morteo

Gio Ponti, *cista La conversazione classica*, Richard Ginori, 1925

Quando la Richard Ginori riceve il Grand Prix all'Expo di Parigi del 1925, Gio Ponti è da due anni direttore artistico dell'azienda e ne ha già rivoluzionato l'intera produzione. La linea seguita dal giovane Ponti è la stessa con cui ha affrontato le prime apparizioni alle biennali di Monza e con cui sta realizzando le sue prime architetture costruite.

Perfetto interprete di una cultura italiana sospesa fra una tradizione in lenta evoluzione e un domani di cui temere l'irruenza, Ponti tratteggia con precisione l'obiettivo di trovare nel passato segnali che possano indicare la via di una novità possibile, per un futuro che non si contrapponga al presente, ma lo accompagni verso un domani accogliente e rinnovato.

Così facendo, Ponti (e i suoi compagni di strada: Muzio, Lancia, Buzzi, Chiesa) sfugge allo stallo che la cultura italiana vive di fronte agli ideali della modernità; uno stallo determinato dal contrapporsi degli slanci esplosivi proposti dal movimento futurista e, all'opposto, dalla fissità imposta dallo sguardo raggelato delle ricerche della Metafisica. Là dove i futuristi mettevano in scena "una

destiny”, and Metaphysics presented itself “as a motionless observatory of the existing world, trapped between the failure of the Past and the failure of the Future”,¹ Ponti offered “a bourgeoisie lacking enlightenment and thus eager to move toward modernity within the existing order (that is, without reforms)”² an intermediate language that was as ambiguous as it was viable, reflecting deep contradictions within Italian society while at the same time offering guidelines for potential renewal.

The key factor was revisiting themes and forms of absolute classicism with a new lightness, using irony to gently distort the historical perspective, turning the past into a reassuring if new present-day player. Rather than falling into a nostalgia trap, Ponti transformed the past into a tool, a rhetorical device for facing the challenges of the future.

The Richard Ginori kilns at Doccia churned out plates, large caskets, and urns “with an ironically archaeological flavour”, their surfaces sporting “the classical adventures of an architect who uses decoration as a laboratory for constructing an ideal city inhabited by fauns, nymphs, and sirens.”³

Outstanding among the works sent to the Paris Expo was the *La conversazione classica* cista, which Gio Ponti considered a true summation of the artistic qualities of the porcelain pieces he had been conceiving for Richard Ginori. Drawing inspiration from a typical form of Etruscan art originally used for bronze toiletries boxes, the cista offered Ponti a perfect layout: a lid requiring a handle, wide, smooth walls, and three or four feet to mediate contact with the surface on which it stood. The handle and feet naturally lent themselves to inventive designs, while the extensive walls provided a flawless canvas for a narrative organized as a sequence of Ponti-envisioned episodes and characters, twelve of which appear against this intricate

sorta di *Carnevale* permanente, un vortice di novità provvisorie e prive di destino” e la Metafisica si proponeva “come un immobile osservatorio del mondo esistente, prigioniero fra il fallimento del Passato e il fallimento del Futuro”¹, Ponti offre a una “borghesia priva d’illuminismo e quindi desiderosa di avviarsi verso una *modernità nell’ordine* (cioè priva di riforme)”² un linguaggio intermedio, una via tanto ambigua quanto praticabile, che pur rispecchiando le contraddizioni profonde della società italiana, sappia offrire codici per un rinnovamento possibile.

La chiave è affidata alla capacità di riprendere temi e forme di assoluta classicità con una nuova leggerezza, deformando con garbata ironia la prospettiva della storia: il passato si fa attore del presente, allo stesso tempo rassicurante e nuovo. Non c’è mai nostalgia nel procedere di Ponti, quanto la capacità di trasformare il passato in uno strumento o al limite un artificio retorico con cui affrontare la sfida del futuro.

Ecco allora dai forni della Richard Ginori di Doccia uscire piatti, grandi ciste e urne “dall’ironico sapore archeologico”, sulle cui pareti “si svolge l’avventura classica di un architetto che usa la decorazione come laboratorio per la costruzione di una città ideale abitata da fauni, ninfe e sirene”³.

Spicca nella selezione inviata all’Expo parigina la cista *La conversazione classica*, considerata da Gio Ponti una vera e propria summa della qualità artistica delle porcellane da lui ideate per la Richard Ginori. Ripresa da una forma tipica dell’arte etrusca, in origine contenitore in bronzo destinato a contenere oggetti per la toeletta, la cista offre a Ponti uno schema perfetto: un coperchio che necessita di un’impugnatura, grandi pareti lisce, tre o quattro piedi che mediano l’appoggio a terra. Se il manico e i piedi offrono naturali occasioni d’invenzione, le grandi pareti distese sono un foglio per-

backdrop, interspersed with four groups of cherubs, a pair of dogs, and fifteen architectural/furnishing elements, including a fountain, a herm, and a horse protome, none of which appeared more than once on the same piece.

The colour scheme echoed the *La passeggiata archeologica* urn's purple figures, grey furnishings, and gold outlines and detailing. Indeed, Ponti highlighted the importance of sticking to this rule, the need to resist temptations to vary the colours, even if, exceptionally, he did make some versions with green and blue figures and personalized details on cists that he gifted to Ugo and Fernanda Ojetto, today at the Poldi Pezzoli Museum in Milan.

Ponti planned serial production of these unique and extraordinary designs. However, rather than immediately seeking to proceed to mass production, he was laying the foundations for a grammar that, over the next decade, would translate into new formal standards for an ever-widening middle class eager to keep up with the changing times.

On good personal terms with Italy's leading captains of industry and large companies (besides Richard Ginori, Christofle, Montecatini, Pirelli, and Edison), Ponti was eager to guide heirs to the wide-ranging artistic manufacturing milieu predominant in Italy's provinces (Cassina in Brianza, De Poli in Padua, Olivari in Borgomanero, Melandri in Faenza, a ceramic cooperative in Imola, Jsa in Busto Arsizio, Walter Ponti in Mantua, and so on) toward the future. Building on the operational and cultural status quo, Ponti offered them all the chance to renew their identity via a stylistic approach that was light but not frivolous, new but not revolutionary.

Pursuing the seemingly childish approach of making important things light and light things important, imbuing the past with

fetto per disegnare una trama che sorregga e dia ordine al susseguirsi di episodi e personaggi che abitano la scena immaginata da Ponti. Sull'elaborato sfondo compaiono dodici personaggi alternati a quattro gruppi di putti, a una coppia di cani e a quindici elementi architettonici o d'arredo tra i quali una fontana, un'erma e una protome equina. Nessun elemento è raffigurato più di una volta sullo stesso oggetto.

I colori ricalcano quelli usati per l'urna *La passeggiata archeologica*: figure in viola, arredi in grigio, con profili e particolari in oro. Anzi, Ponti si raccomanda di rispettare questa regola e di resistere alla tentazione di variare i colori, sebbene versioni con figure in verde e in blu e dettagli personalizzati saranno realizzate eccezionalmente per le ciste donate a Ugo e Fernanda Ojetto, oggi conservate al Museo Poldi Pezzoli di Milano.

Ma il disegno del pezzo unico, dell'oggetto straordinario, non impedisce a Ponti d'impostare il programma per una produzione di serie. Non si tratta certo di affrontare immediatamente il tema dei grandi numeri, ma di gettare le basi per una grammatica che, nel decennio successivo, si tradurrà in nuovi standard formali destinati al più vasto pubblico di una borghesia desiderosa di essere al passo con i tempi.

Naturalmente vicino ai grandi capitani d'industria e alle grandi aziende (oltre alla Richard Ginori, Christofle, Montecatini, Pirelli, Edison), Ponti fu contemporaneamente desideroso di accompagnare verso il domani anche gli eredi di quella diffusa manifattura artistica che è la protagonista della provincia italiana (Cassina in Brianza, De Poli a Padova, Olivari a Borgomanero, Melandri a Faenza e la cooperativa della ceramica di Imola, Jsa a Busto Arsizio, Walter Ponti a Mantova e così via), offrendo a tutti la possibilità di definire una rinnovata identità, forte di uno statuto operativo e culturale,

the shape of the present in an ongoing interplay of reversals, jokes, and rather serious illusions, Ponti guided Italy's transition from pre-war to post-war, dictatorship to democracy, craftsmanship to mass production, and art to industry.

Thus, in a box, a cista that is both archaeological memory and neoclassical rewrite, abstraction and figure, decoration and symbol, we find the felicitous paradox of the path Italy actually took, approaching modernity with scepticism: not rejecting it but endowing the present with the profundity of time.

Ettore Sottsass, *Ceramiche delle tenebre*, Fornaci Bitossi, 1963

In contrasting yet parallel fashion, Ettore Sottsass was another Italian designer with an increasing mistrust of modernity. Whereas Ponti's generation feared the explosive advent of modernity, Sottsass foresaw its flaws and illusions well in advance. The son of a modernist architect, Sottsass was not content with functionalist paradigms. Painting provided him with the freedom and depth architecture did not fully seem to supply. Explosions of colour, chiaroscuro shadows and vibrant material contrasts allowed Sottsass access to the realm of the emotions, which the rules of modernist rationalism did not.

Initially quasi-unconsciously, then with increasing determination, Sottsass embarked on a quest for an alternative modernity. Rather than mass-produced by industry, his form of modernity focused not just on individual wealth but on fostering individual growth; modernity measured not in comfort but as awareness of the fullness of existence.

Immediately after the Second World War, Sottsass began "increasingly breaking with rationality" and becoming "ever-closer to expression".⁴ Sottsass's first trip to the United States in 1956

armati di un linguaggio leggero ma non per questo frivolo, nuovo, ma non per questo rivoluzionario.

Rendere leggere le cose importanti e importanti le cose leggere, dare al passato la forma del presente, come in un gioco di continui ribaltamenti, di scherzi e di serissime illusioni: con questa sua solo apparente immaturità, Ponti segnò il passaggio tra l'anteguerra e il dopoguerra, tra dittatura e democrazia, tra artigianato e grande serie, tra arte e industria.

E così, in un vaso, in una cista che è allo stesso tempo memoria archeologica e riscrittura neoclassica, astrazione e figura, decorazione e simbolo, possiamo rileggere il fortunato paradosso del progetto italiano, che è andato incontro alla modernità con scetticismo, non per rifiutarla, ma per dare al presente la profondità del tempo.

Ettore Sottsass, *Ceramiche delle tenebre*, fornaci Bitossi, 1963

In maniera opposta e simmetrica, anche Ettore Sottsass ha sviluppato per la modernità una crescente diffidenza. Là dove la generazione di Ponti temeva l'avvento deflagrante della modernità, Sottsass della modernità presagisce con grande anticipo le falle e le illusioni.

Figlio di un architetto modernista, Sottsass non si accontenta dei paradigmi funzionalisti, ma cerca da subito nella pittura una libertà e una profondità che l'architettura non sembra offrirgli pienamente. Le esplosioni dei colori, le ombre dei chiaroscuri, il vibrare dei contrasti materici gli permettono di aprire spiragli sulla dimensione delle emozioni. Aperture che le regole del razionalismo modernista non riescono a offrirgli.

All'inizio in maniera quasi inconsapevole, poi con crescente determinazione, Sottsass avvia la ricerca per una modernità alternativa a quella prodotta in serie dall'industria, una modernità che non miri semplicemente alla ricchezza dei singoli, ma sia invece

enabled him to definitively gauge the industrial and rational approach's inadequacy when it came to conceiving objects, spaces, and architecture that could accommodate the entirety of a person — their thoughts, passions, fears, anger, and love.

Painting may have offered Sottsass experiences that architecture failed to “fulfil” in his life, but ceramics became his go-to practice for thinking about material and colour, “psychologically experimenting” with “materials that possess a colour” rather than materials that “are coloured”.⁵

It was the US trip that brought ceramics into Sottsass' life. He recalled: “I began designing ceramics in 1956, commissioned by an American called Irving Richards. He was an inventor who, in the 1950s in New York, attempted to revive the American furnishing object market by commissioning American artists to conceive ‘modernistic’ designs, followed by European, Scandinavian, and Italian artists and craftsmen.”⁶

Even if he never went beyond a renewed idea of decoration, in European research Richards perceived a depth and substance he believed reflected the complexity of the times: “Irving Richards's idea was to place objects on furniture and in rooms that were modern; not just false reproductions and funny elaborations of nineteenth-century objects. [...] Making modern objects did not mean having to modernize or shift the relationship between objects and the environment, I mean, the relationship between objects and ‘ways of living’ with objects [...] The space had to stay as it was [...] at best, a renewal of objects could be a cultural act.”⁷

For Sottsass, this approach proved challenging: he was highly sceptical of the idea of considering design as a cultural elaboration based on other cultural elaborations. He perceived it as an act destined to make a real impact — even if minimal — on people's lives.

propedeutica alla crescita degli individui, una modernità che non si misura in comfort quanto in consapevole pienezza dell'esistenza.

Se già negli anni del primo dopoguerra Sottsass aveva iniziato a rompere “sempre di più con la razionalità”, stringendo invece “sempre più amicizia con l'espressione”⁴, sarà con il suo primo viaggio negli Stati Uniti del 1956 che misurerà definitivamente l'inadeguatezza di un approccio industriale e razionale nel concepire oggetti, spazi e architetture capaci di accogliere l'interezza dell'uomo, dei suoi pensieri, delle sue passioni, delle sue paure, della rabbia e dell'amore.

Se la pittura gli consente di fare quelle esperienze che l'architettura non “esaudisce”, la ceramica sarà la pratica che gli permette di raccogliere le idee su materia e colore, cioè di “sperimentare psicologicamente” con “materie che hanno un colore” e non con materie che “vengono colorate”⁵.

Fu quel viaggio negli Stati Uniti a determinare l'incontro di Sottsass con la ceramica.

Così ricorda lo stesso Sottsass: “Ho cominciato a disegnare ceramiche nel 1956, perché un americano che si chiama Irving Richards me lo aveva chiesto. Irving Richards era un inventore che a New York negli anni Cinquanta aveva tentato di risollevare il mercato americano degli oggetti per l'arredamento facendo fare disegni ‘modernistici’ a qualche artista USA e poi facendo fare disegni ad artisti e artigiani europei, scandinavi e italiani.”⁶

Richards aveva intuito nelle ricerche europee una profondità e uno spessore in grado di restituire la complessità del proprio tempo, ma non si spingeva di là da una rinnovata idea di decorazione: “L'idea di Irving Richards era di mettere sui mobili e nelle stanze oggetti che fossero moderni e non fossero soltanto false riproduzioni e buffe elaborazioni di oggetti dell'Ottocento. [...] Fare oggetti

Sottsass went to work in Montelupo, Tuscany, at the Bitossi Furnaces, under Aldo Londi, the factory's artistic director. "When I began designing ceramics, I didn't really know what to do [...] All I had at my disposal was very coarse, poor Tuscan clay, cold and brutal machine-made glazes, low, specific firing in tunnel kilns, and an ancient tradition of ceramics made for eating bean and potato soup [...] Tuscany also has soft terracotta, soft like the bricks of the Mediterranean, with glazes that are soft too, that fire at relatively low temperatures. No matter what one does to them, the objects come out with a folk, provisional appearance. [...] There was also the issue of making objects that wouldn't easily satisfy the pleasure people take in filling their homes with a thousand little trophies [...], that wouldn't too quickly succumb to the wear and tear of the rhythm of consumerism [...] I then started thinking that if there was any sense in making objects at all, it was that they should help people to live, I mean, help people in some way to recognize and free themselves. In short, I mean that if there was a reason for designing objects, it might be simply performing a kind of therapeutic action, imbuing objects with the function of stimulating the perception that each person has or can have their very own adventure."⁸

That exploration generated a hugely disappointing commercial outcome. After they were shipped to America, the ceramics remained entirely unsold for a full year, marking the end of Sottsass and Richards' economic arrangements. And yet those simple ceramics forever conditioned Sottsass's work. For one thing, ceramics continued as his free, personal, experimental research lab.

Simple as they were, those early works were a starting point: "The shapes are simple, very folk, like large bowls, ancient bowls in very much primordial colours or old cups, used perhaps in My-

moderni non significava che si dovesse modernizzare o spostare il rapporto tra gli oggetti e l'*environment*, voglio dire il rapporto tra gli oggetti e il 'modo di vivere' con gli oggetti [...]

Lo spazio doveva rimanere quello che era [...] nella migliore delle ipotesi, il rinnovo degli oggetti doveva essere un atto culturale"⁷.

Premesse che mettono in difficoltà Sottsass, assai scettico sulla possibilità di considerare il progetto un'elaborazione culturale poggiata su altre elaborazioni culturali, e non un gesto destinato a incidere – foss'anche in misura minima – sulla vita reale delle persone.

Sottsass lavora a Montelupo, in Toscana, presso le fornaci Bitossi, con l'aiuto di Aldo Londi, direttore artistico della fabbrica.

"[...] Quando ho cominciato a disegnare ceramiche non sapevo bene che cosa fare [...] Avevo a mia disposizione soltanto un'argilla toscana molto grossolana e povera, smalti freddi e brutali fatti a macchina, fuochi bassi e precisi di forni a tunnel e una tradizione antica di ceramiche fatte per mangiare minestre di fagioli e patate [...] In Toscana c'è una terracotta tenera, come sono teneri i mattoni del Mediterraneo e anche gli smalti sono teneri e cuociono con fuochi relativamente bassi e gli oggetti che vengono fuori, per quanto si faccia, hanno un aspetto popolare e provvisorio. [...] E poi c'era il problema di fare oggetti che non si concedessero troppo in fretta al piacere che ha la gente di riempirsi la casa di mille piccoli trofei [...], che non si concedessero troppo in fretta al logorio del ritmo del consumismo [...] Cominciavo allora a pensare che se c'era un senso nel fare oggetti, era che aiutassero la gente a vivere, voglio dire che aiutassero la gente in qualche modo a riconoscersi e a liberarsi, insomma voglio dire che se ci poteva essere una ragione per disegnare oggetti, non poteva essere altro che quella di compiere una specie di azione terapeutica: consegnare agli oggetti

cenae or Galilee or Ur for drinking water from springs. It seemed to me that one could happen upon kinds of archetypal shapes (not essential shapes, because the essential presumes an ideal state or a metaphysical absolute, so archetypal shapes), I mean, shapes discovered by humans a long time ago that are deeply embedded in people's history, to the point that humans can no longer do without them.”⁹

This attitude revealed a shift of focus from the performance of function to the profundity of symbol, from the efficiency of use to the power of sign as object, not just products but intersections between humanity and the cosmic expanse, links between individual life and the very enigma of life itself.

On his return from extensive travels in India and Thailand, Sottsass fell gravely ill. Thanks to his friendship with Roberto Olivetti, he was able to travel to California and receive experimental treatment. Sottsass spent several months hospitalized in Room 128 at the East Wing of the Stanford Medical Center in Palo Alto, accompanied by the steadfast Fernanda Pivano. While being administered a heavy course of cortisone, Sottsass created an entire magazine in that room, a vivid and surreal account of his American hospital stay.

Not until he was back in Italy did he manage to make sense of his ordeal: “When I returned from the hospital [...] I created a series of ceramics named ‘ceramics of darkness’, signifying that I had traversed the darkness, that I was intimately familiar with the mechanisms of darkness, acknowledging that darkness is ever-present, lurking behind every street corner, every calendar page, every edifice of violence and hatred. The ‘ceramics of darkness’ were meant as a sort of charm, but of course, they didn't work, as indeed quite often happens. Then, a year later, I made a series of plates

la funzione di sollecitare la percezione che ognuno ha o può avere della propria avventura.”⁸

Il risultato commerciale di quella ricerca fu molto deludente: spedite in America, le ceramiche restarono per un anno intero del tutto invendute, segnando il naufragio del rapporto economico fra Sottsass e Richards.

Eppure, quelle semplici ceramiche segneranno per sempre il lavoro di Sottsass. Per prima cosa, Sottsass conserverà la ceramica come suo personale laboratorio di ricerca, libero e sperimentale. Quei primi lavori, pur semplici, sono un punto di partenza: “Le forme sono semplici, molto popolari, come dire grandi ciotole, antiche ciotole dai colori molto primordiali o coppe antiche, coppe come forse usavano a Micene o in Galilea o a Ur per bere l'acqua che viene dalle sorgenti. Mi pareva allora che si potessero trovare delle specie di forme archetipe (non forme essenziali, perché l'essenziale presume uno stato ideale o un assoluto metafisico, ma forme archetipe), voglio dire forme trovate dagli uomini molto tempo fa e che appartengono profondamente alla loro storia, al punto che gli uomini non ne possono più fare a meno.”⁹

Emerge da subito un atteggiamento che sposta l'attenzione dalla *performance* della funzione verso la profondità del simbolo, dall'efficienza dell'uso alla forza del segno. Non oggetti come prodotti, bensì punti d'incontro fra l'uomo e la dimensione smisurata del cosmo, raccordi fra l'esistenza di ciascuno e il mistero della vita.

Al ritorno da un lungo viaggio in Oriente, fra l'India e la Thailandia, Sottsass si ammala gravemente. Solo l'amicizia di Roberto Olivetti gli consente di sottoporsi in California a una cura sperimentale. Per alcuni mesi rimane ricoverato presso lo Stanford Medical Center di Palo Alto, nell'ala Est, stanza 128, in compagnia di una irriducibile Fernanda Pivano. Se in quella stanza, perennemente

dedicated to Shiva. Sometimes these plates bear a symbol of Shiva, sometimes they feature designs of dots or circles that vaguely recall ancient cosmic representations, and so perhaps they somewhat resemble diagrams of the cosmos's rhythms, whose existence none of us should, for any reason, forget."¹⁰

The *Ceramiche delle tenebre* are of disarming simplicity: tall and slender or, conversely, short and wide geometrically precise cylinders in black and gold, white and silver, more seldom blue, and sometimes red or yellow. "Sottsass personally paints the gold and platinum parts for the third firing, cradling the vases in his lap and using his left hand to decorate them."¹¹ Precarious monuments to the magic of life, these vases appear to evoke hieratic and mysterious alphabets, but are also extremely fragile witnesses of simple daily rituals.

Sottsass' modernity lay in his ability to transcend the rhetoric of the modern, in not being satisfied with the necessary but to seek the indispensable, in going beyond the useful and bringing the infinite to the human dimension. He embraced science without turning it into a religion; he understood technology, but did not make it a law.

This may even apply to death, re-integrated into our everyday landscape of signs, among emotions in perpetual balance between fear and hope.

Enzo Mari, *Pago Pago*, *Bambù*, *Trifoglio pots*, *Danese*, 1968–69

Enzo Mari already had a significant number of projects to his name when he designed the *Bambù* and *Trifoglio* phytomorphic vase series for Danese in 1969. More importantly, he had already clearly outlined the programmatic, methodological, and ideological coordinates of his thought and action.

eccitato da massicce dosi di cortisone, Sottsass partorisce una vera e propria rivista, cronaca fedele e allucinata del suo ricovero americano, sarà al ritorno che proverà a elaborare l'esperienza vissuta: "Quando sono tornato dall'ospedale [...] ho fatto una serie di ceramiche che si chiamavano 'ceramiche delle tenebre' come per dire che ero passato attraverso le tenebre, che conoscevo molto bene i meccanismi delle tenebre, per dire che le tenebre ci sono sempre, dietro qualunque angolo di strada, dietro qualunque pagina del calendario, dietro qualunque struttura di violenza e di odio. Le 'ceramiche delle tenebre' erano state una specie di scongiuro ma naturalmente non sono riuscite e questa è una cosa che capita spesso. Poi un anno dopo ho fatto una serie di piatti che ho dedicato a Shiva.

Questi piatti qualche volta portano il simbolo di Shiva e qualche volta portano disegni di punti o di cerchi che vagamente ricordano antiche rappresentazioni cosmiche e perciò forse cominciano a essere specie di diagrammi dei ritmi del cosmo, dei quali nessuno di noi deve, per nessuna ragione, dimenticare l'esistenza."¹⁰

Le *Ceramiche delle tenebre* sono di una semplicità disarmante: cilindri, di geometrico rigore, alti e snelli o al contrario bassi e larghi. Neri e oro, oppure bianchi e argentati, più raramente blu, qualche volta rossi o gialli. "Sottsass dipinge personalmente le parti in oro e platino per la cottura a terzo fuoco tenendo i vasi in grembo e usando la mano sinistra per le decorazioni."¹¹ Vasi che paiono suggerire alfabeti ieratici e misteriosi, ma sono allo stesso tempo fragilissimi testimoni di semplici cerimonie quotidiane. Monumenti precari alla magia della vita.

Ecco, la modernità di Sottsass sta nella capacità di oltrepassare la retorica del moderno, di non accontentarsi del necessario ma di cercare l'indispensabile, di superare l'utile per ricondurre piuttosto

Mari posited the centrality of form (*la forma è tutto*, form is everything), the locus where, in best case scenarios, culture, beauty, labour, function, and knowledge all come together. Applied to images of classical art, shapes from elementary mechanics, great Renaissance painting, and archetypal tools of labour, such best case scenarios leveraged a fabric of images woven and interlaced to define a veritable moral code of shared values. On the contrary, when the troubled conscience of pure profit or ignorance prevailed, form could become an expression of exploitation, waste, ugliness, and vulgarity. Mari was well aware that objects (can potentially) contribute to people's emancipation, provided they are made in balance and harmony with natural resources and the well-being of those who make them is assured. He understood that useful, verifiable knowledge cannot exist without expertise and a critical awareness of the work itself. He went on to outline a triangle whose vertices were defined by the social horizon of labour, definition of design as an operational method, and ongoing critical reflection on form as a relationship between objects and individuals.

Through this incisive critique of industrial methods, labour exploitation, and loss of quality due to the fragmentation of production, Mari expressed scepticism for a dull and overweening form of modernity. Working within this framework, Mari sought greater beauty, precision, and awareness in things, while symmetrically reducing the amounts of labour, time, effort, and material required to achieve them. He turned design into a theorem of minimal processing, reducing work time to free up individual time (opening up opportunities for worker growth and development): the material must speak for itself; left visible, traces of processes acted as decorative elements, while subsequent stages of process-

l'infinito nella nostra umana dimensione. Accettare la scienza, senza per questo farne una religione. Conoscere la tecnologia, ma non farne una legge.

Anche la morte allora può essere guardata, ricompresa nel nostro quotidiano paesaggio di segni, fra le nostre emozioni sempre sospese fra paura e speranza.

Enzo Mari, vasi *Pago Pago*, *Bambù*, *Trifoglio*, *Danese*, 1968-1969

Quando Enzo Mari disegna, nel 1969, la serie di vasi fitomorfici *Bambù* e *Trifoglio* per Danese, ha già alle spalle non pochi progetti e, soprattutto, ha già tracciato con buona chiarezza le coordinate programmatiche, metodologiche e ideologiche del suo pensiero e del suo agire.

Mari aveva già postulato la centralità della forma (*la forma è tutto*), luogo in cui, nei casi migliori, concorrono cultura, bellezza, lavoro, funzione, conoscenza. E i casi migliori attingono a un tessuto di immagini la cui trama, il cui intreccio, definisce un vero codice morale di valori condivisi: vale per le immagini dell'arte classica, per le forme della meccanica elementare, per la grande pittura del Rinascimento, per gli archetipici strumenti di lavoro. Al contrario, la forma può diventare espressione di sfruttamento, spreco, bruttezza, volgarità nel caso in cui prevalga la cattiva coscienza del puro profitto o dell'ignoranza. Mari aveva già chiaro che gli oggetti concorrono (o possono concorrere) all'emancipazione degli individui, a patto siano prodotti in equilibrio e armonia con le risorse naturali e con il benessere di chi gli oggetti realizza. Mari ha compreso che un sapere utile, verificabile, non può prescindere da un saper fare e da una coscienza critica rispetto al lavoro stesso.

Mari dunque traccia un triangolo i cui vertici sono definiti dall'orizzonte sociale del lavoro, dalla definizione del progetto come me-

ing determined the object's very shape. If form was the nexus of synthesis, design was both critical pathway and plan. Design was, for Mari, a rigorous discipline, one that started with a search for the essential in order to augment high-density value and performance. Leveraging design as a powerful tool for transforming and synthesizing reality, Mari developed an analytical method out of early research into the laws of perception when still a student at the Brera Academy. His early works for Danese set the paradigm. Mari's 1958 *Contenitori di lamiera saldata* and *Contenitori della serie putrella* were tautological examples of his *modus operandi*; his many designs for children between the late 1950s and late 1960s were equally emblematic. Under the guise of poetic essentiality, all these projects synthesized imagined yet educational images, working simultaneously in two and three dimensions to the rule, while benefitting from freedom.

Open-minded, Mari worked in a variety of materials: metal, paper, Perspex, wood, glass, and plastic. He also experimented with a variety of production processes, from full-scale industrialization to approaches that tapped into artistic craftsmanship.

In 1968, Danese encouraged Mari to revisit the flower vase typology, which he had previously explored in the *Camicia* series of glass and metal vases. He shared his thoughts on this with A. C. Quintavalle: "Danese asked me to design a plastic flower vase for mass production. The request has left me with a number of doubts. People already use various artisanal objects as flower vases [...] My second objection to designing a new flower vase was that flowers themselves are 'naturally' exceptional elements, always different, always highly decorative. From this perspective, the vase should rightly be anonymous [...] A third consideration is that flowers may be gathered in bunches large or small, their stems

tutto operativo, da una costante riflessione critica sulla forma quale relazione fra oggetti e individui.

È in questa serrata critica ai modi dell'industria, allo sfruttamento del lavoro, alla perdita di qualità dovuta alla parcellizzazione della produzione che Mari esprime il suo scetticismo verso i modi di una modernità ottusa e prevaricatrice.

Se queste sono le premesse, Mari lavora per aumentare il tasso di bellezza, esattezza, consapevolezza delle cose e, simmetricamente, per ridurre le quantità di lavoro, di tempo, di fatica, di materia necessarie a ottenerle. Se ridurre il tempo del lavoro significa liberare quote di tempo individuale (tempo che sarà occasione di crescita e di formazione del lavoratore), Mari fa del progetto un teorema della lavorazione minima: il materiale deve raccontare sé stesso; le tracce delle lavorazioni, lasciate visibili, funzionano da elemento decorativo; le successive fasi delle lavorazioni determinano la forma stessa dell'oggetto. Se la forma è il luogo della sintesi, il progetto è percorso critico e di programma. Progetto come disciplina rigorosa, che a partire dalla ricerca di ciò che è essenziale, deve poi ottenere alta densità di valore e di prestazione.

Mari, che si è dato un metodo analitico con le sue prime ricerche sulle leggi della percezione, iniziate quando ancora era studente dell'Accademia di Brera, fa del progetto un potente strumento di trasformazione e di sintesi del reale.

Paradigmatici i primi lavori per Danese: i *Contenitori di lamiera saldata* e i *Contenitori della serie putrella*, del 1958, sono esempi tautologici del suo *modus operandi*.

Non meno emblematici i numerosi progetti per bambini disegnati tra la fine degli anni cinquanta e la fine della decade successiva: sono tutti progetti che sintetizzano in forme di poetica essenzialità immaginari tanto didattici quanto immaginifici, lavorando

either long, short, or very long indeed [...] I envision the creation of a single multifunctional object (and therefore a single set of tools) capable of alternately holding one or many medium- or long-stemmed flowers [...] The final choice is to create two cavities [...] The moulding technique and extraction of the artefact from the mould implies that each cavity must be frustoconical: however, two opposing frustoconical trunks cannot be extracted from a single mould. Addressing this issue becomes the goal of this design research [...] Using inexpensive material (ABS) ensures low costs for a projected 10,000-piece run; however, that's not as low as the public would like for a vase made out of what is considered to be a cheap material. I then opted for another approach: creating a plastic vase with far less costly equipment, vacuum moulding with PVC sheets. I abandoned the initial multifunctionality [...] and designed the *Bivalve* vase, consisting of two vertical semi-concavities, vacuum moulded using a single tool and then glued together. The cost [...] turned out to be very low, but gluing and artisanal finishing for the edges negated the savings achieved [...] I explored a third option (*Bambù* and *Trifoglio* vases): I still used vacuum moulding, this time not on a sheet but with a prefabricated industrial tube intended for sewerage. I lighted on two simple, highly affordable tools, one for each set of pots, allowing for the creation [...] of pots with fluted, column-like walls. If cut crosswise, each of these pots can form smaller-sized pots. The resulting shape is deliberately phytomorphic [...]. Since I couldn't choose a shape defined by technical/functional values, it seemed to me that this was the most suitable reference for a flower pot. The pots in this series allow for different sizes according to the flower's needs, and require very low cost equipment. However, given the impact of the artisanal finishing work, the selling

contemporaneamente sulla regola e sulla libertà, nelle due e nelle tre dimensioni.

Mari non ha preclusioni e lavora con molti materiali: metallo, carta, perspex, legno, vetro, plastica.

Allo stesso modo sperimenta differenti processi produttivi, che spaziano dall'industrializzazione spinta sino a sfiorare l'artigianato artistico.

Nel 1968 Danese sollecita Mari a tornare sulla tipologia del vaso da fiori, già trattata con la serie dei vasi *Camicia* in vetro e metallo. Così ricorda Mari in una testimonianza raccolta da A.C. Quintavalle: "Danese mi chiese di progettare un vaso da fiori in materiale plastico da realizzare in serie. La richiesta mi sollevava alcuni dubbi. La gente utilizza già come vasi da fiori oggetti artigianali di diversa natura [...] La mia seconda obiezione al progetto di un nuovo vaso di fiori è che sono già essi stessi elementi 'naturalmente' eccezionali, sempre diversi e sempre molto decorativi. Da questo punto di vista il vaso dovrebbe essere giustamente anonimo [...] Una terza considerazione riguarda il fatto che i fiori possono essere raccolti in piccoli oppure grandi mazzi, possono avere stelo lungo, corto o lunghissimo [...]"

Ipotizzo la realizzazione di un unico oggetto (e quindi unica attrezzatura) polifunzionale tale da poter contenere alternativamente da uno a molti fiori di stelo medio o lungo [...] La scelta finale è di realizzare due cavità [...] la tecnica di stampaggio, l'estrazione del manufatto dallo stampo implica che ciascuna cavità debba essere tronco-conica: ma due tronchi di cono opposti non possono essere estratti da un unico stampo. Risolvere questo inconveniente diventa l'obiettivo della ricerca progettuale [...] l'impiego di materiale poco costoso (ABS) porta, per una produzione prevista di 10.000 pezzi, ad un costo basso; ma non così basso come il pubblico desidera

price turns out to be the same as the *Bivalve* pot [...] Danese has decided to put all three projects into production.”¹²

Mari explored and investigated a number of production possibilities. He sought a complexity of form that surpassed use predictability, evaluating costs and times, and introduced simple variations that altered the object’s functionality. He never shied away from combining automation with manual skill, rendering industry an open process, and modernity a form of constantly questioned conduct rather than fixed modus.

per un vaso di materiale considerato povero. Scelgo allora un’altra ipotesi, quella di realizzare un vaso di plastica con un’attrezzatura molto meno costosa: lo stampaggio con lastre di PVC sottovuoto. Rinuncio alla polifunzionalità iniziale [...] e progetto il vaso *Bivalve* costituito da due semiconcavità verticali stampate sottovuoto con un unico attrezzo e incollate. Il costo [...] risulta così molto basso ma l’incollaggio e la rifinitura dei bordi realizzati artigianalmente annullano l’economia ottenuta [...]. Studio una terza ipotesi (vasi *Bambù e Trifoglio*): utilizzo ancora lo stampaggio sottovuoto, in questo caso non su lastra, ma utilizzando un tubo industriale prefabbricato per fognature. Determino due semplici attrezzi molto economici, uno per ogni serie di vasi che consentano di realizzare [...] dei vasi con le pareti scannellate come colonne. Ciascuno di questi vasi può, se sezionato trasversalmente, costituire dei vasi di misura inferiore. La forma risultante è volutamente fitomorfica [...] non potendo scegliere una forma definita da valori tecnico-funzionali, mi è sembrato che questo fosse il riferimento più adatto per un vaso da fiori. I vasi di questa serie consentono di potere avere diverse dimensioni secondo le necessità del fiore e un costo di attrezzature bassissimo. Tuttavia data l’incidenza del lavoro di finitura artigianale il costo di vendita risulta uguale a quello del vaso *Bivalve* [...] Danese decide di mettere in produzione tutti e tre i progetti.”¹²

Mari esplora, sonda le diverse possibilità produttive, cerca nella forma una complessità che oltrepassi la prevedibilità dell’uso, valuta costi e tempi, introduce varianti che, con operazioni semplici, modificano la funzionalità dell’oggetto, alla fine non teme di mescolare automazione e manualità.

Perché l’industria è un processo che può essere aperto e la modernità non è un modo dato, ma un comportamento costantemente in discussione.

¹ Andrea Branzi, “Gio Ponti”, in Fulvio Irace, *Gio Ponti*, Milan: Il Sole 24 Ore, 2011, pp. 4–5.

² Andrea Branzi, “Gio Ponti”, cit., 2011.

³ Fulvio Irace, *Gio Ponti*, cit., 2011.

⁴ Ettore Sottsass, catalogue 190. Mostra del Naviglio, Galleria del Naviglio, 1955, in Francesca Picchi, “Design: The Path Towards Memphis”, in Philippe Thomé (ed.), *Sottsass*, New York: Phaidon, 2014.

⁵ Ettore Sottsass, “Liberty, la bibbia di mezzo secolo”, in *Domus*, March 1954, in Francesca Picchi, *Design...*, cit., 2014, p. 8.

⁶ Ettore Sottsass, “Esperienza con la ceramica”, in *Domus*, 489, August 1970.

⁷ Ettore Sottsass, “Esperienza con la ceramica”, cit., 1970.

⁸ Ettore Sottsass, *Ibid.*

⁹ Ettore Sottsass, *Ibid.*

¹⁰ Ettore Sottsass, *Ibid.*

¹¹ Fulvio Ferrari, *Ettore Sottsass Tutta la Ceramica*, Turin: Allemandi, 1996.

¹² A. C. Quintavalle (ed.), *Enzo Mari*, exhibition catalogue (Parma, Palazzo delle Scuderie in Pilotta, 23 February - 30 April 1983), Parma: Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1983.

¹ Andrea Branzi, *Gio Ponti*, in Fulvio Irace, *Gio Ponti*, Il Sole 24 Ore, Milano 2011, pp. 4-5.

² Andrea Branzi, *Gio Ponti*, cit., 2011.

³ Fulvio Irace, *Gio Ponti*, cit., 2011

⁴ Ettore Sottsass, catalogue 190. Mostra del Naviglio, Galleria del Naviglio, 1955, in Francesca Picchi, *Design: the path towards Memphis*, in Philippe Thomé (a cura di), *Sottsass*, Phaidon, New York 2014.

⁵ Ettore Sottsass, *Liberty, la bibbia di mezzo secolo*, in “Domus”, marzo 1954, in Francesca Picchi, *Design...*, cit., 2014, p. 8.

⁶ Ettore Sottsass, *Esperienza con la ceramica*, in “Domus”, 489, agosto 1970.

⁷ Ettore Sottsass, *Esperienza con la ceramica*, cit., 1970.

⁸ Ettore Sottsass, *Ibidem.*

⁹ Ettore Sottsass, *Ibidem.*

¹⁰ Ettore Sottsass, *Ibidem.*

¹¹ Fulvio Ferrari, *Ettore Sottsass Tutta la Ceramica*, Allemandi, Torino 1996.

¹² A.C. Quintavalle (a cura di), *Enzo Mari*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo delle Scuderie in Pilotta, 23 febbraio – 30 aprile 1983), Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma 1983.

100



1910 circa

GALILEO CHINI

Vaso a balastro
Baluster Vase

54



55

GALILEO CHINI

Vaso piriforme
Pyriform Vase

1920 circa

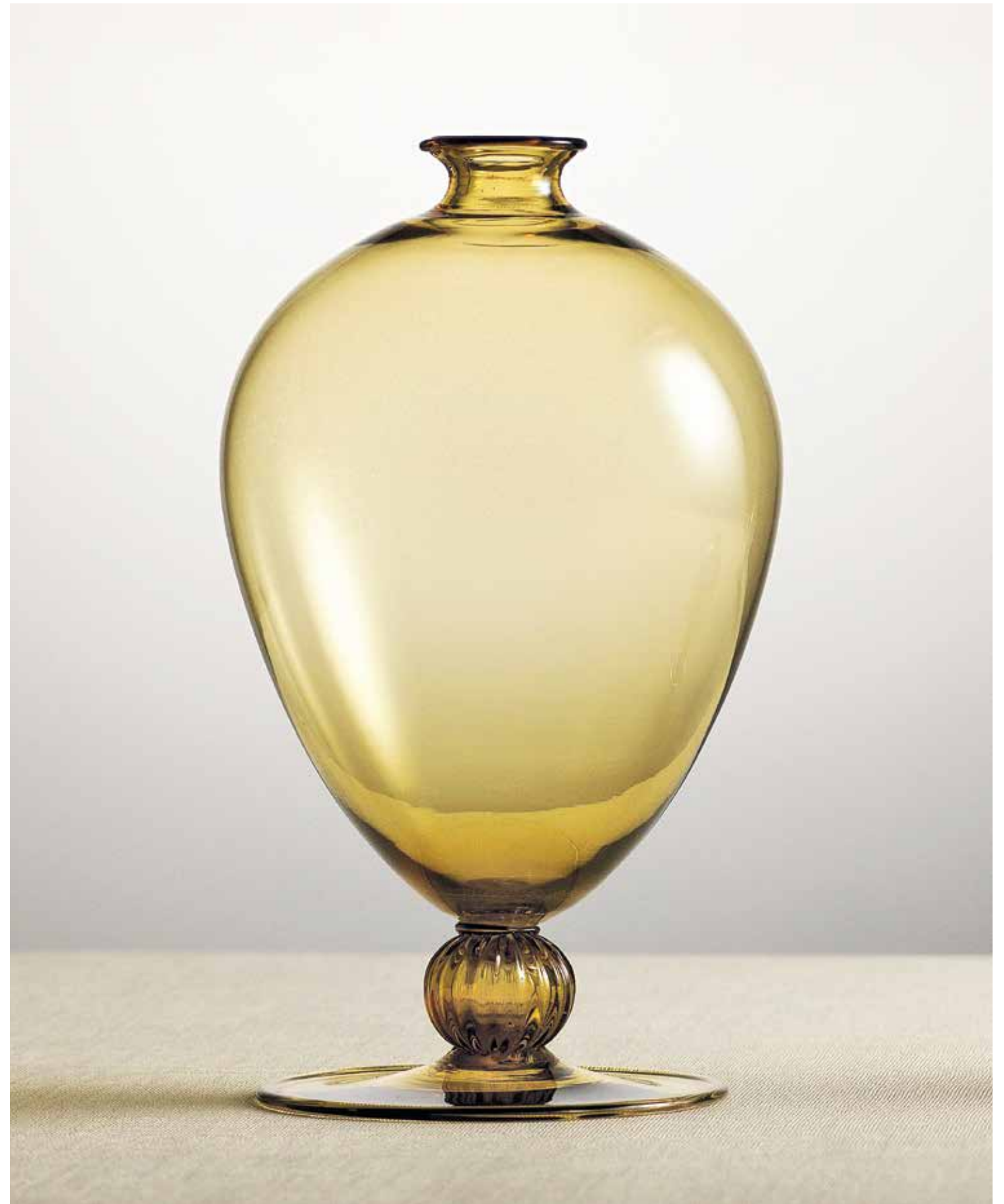


1923

VITTORIO ZECCHIN

Vaso Libellula
Dragonfly Vase

56



57

VITTORIO ZECCHIN

Vaso Veronese
Veronese Vase

1925 circa



1925

GIO PONTI

Orcio Prospettica
Prospettica Jar

58



59

GIO PONTI

Grande vaso ornamentale con balletto
Large Ornamental Vase with Ballet

1925

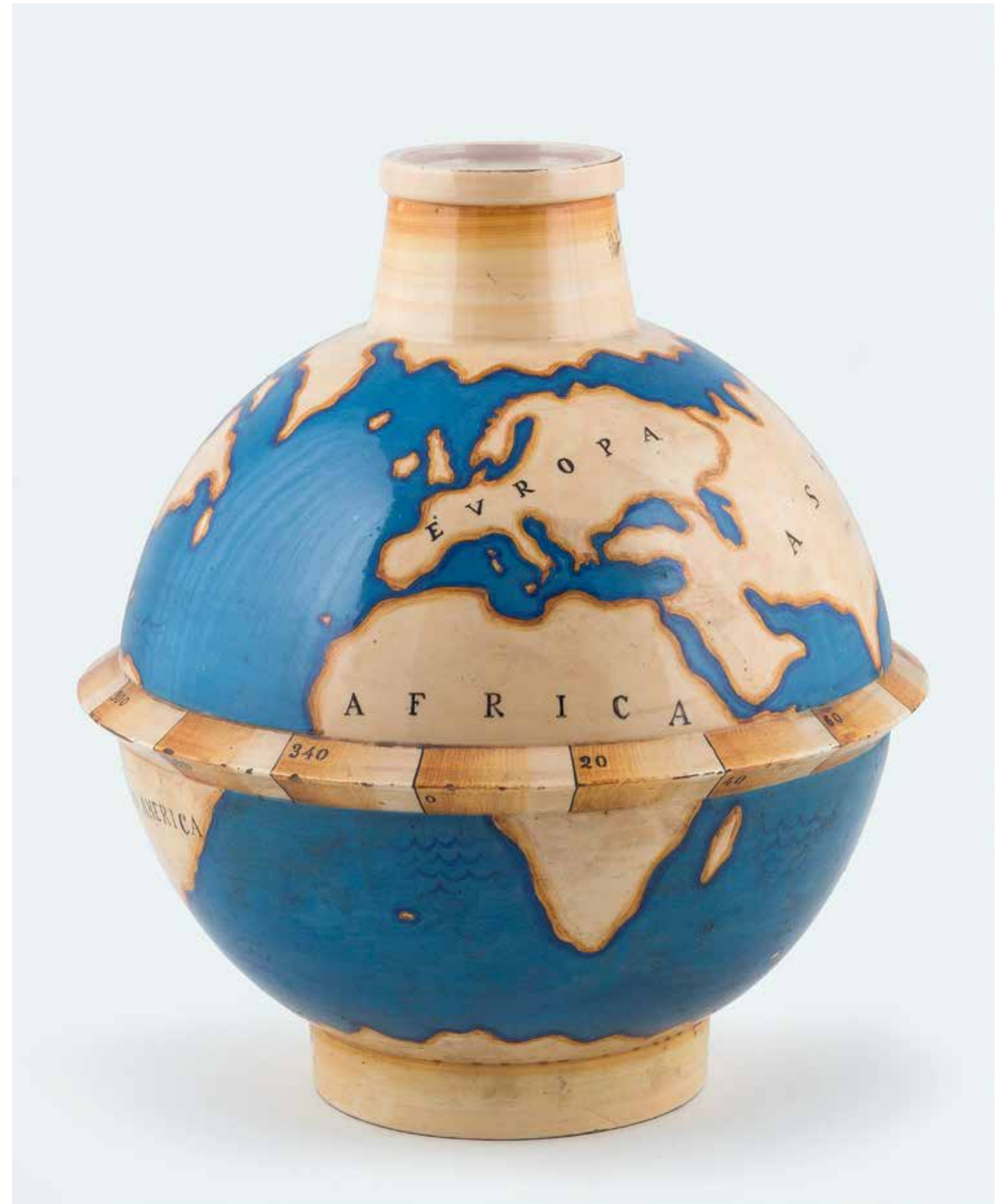


1926-1927

GIO PONTI E/ AND LIBERO ANDREOTTI

Cista La conversazione classica
La Conversazione Classica Cista

60



61

GIO PONTI

Vaso Le mie terre
Le Mie Terre Vase

1930 circa



1930 circa

GIO PONTI

Vaso modello 5913
Model 5913 Vase

62



63

PIETRO MELANDRI

Grande vaso
Large Vase

1930 circa



1930 circa

GUIDO ANDLOVITZ

Vaso arancione
Orange Vase

64



65

CARLO SCARPA

Vaso a sfera
Spherical Vase

1930 circa



1930

TULLIO (MAZZOTTI) D'ALBISOLA

Grande boccale acentrico
Large Acentric Jug

66



67

NIKOLAY DIULGHEROFF, TULLIO (MAZZOTTI) D'ALBISOLA

Grande vaso con doppia ansa e decoro futurista
Large Vase with Two Handles with Futurist Decorations

1932 circa

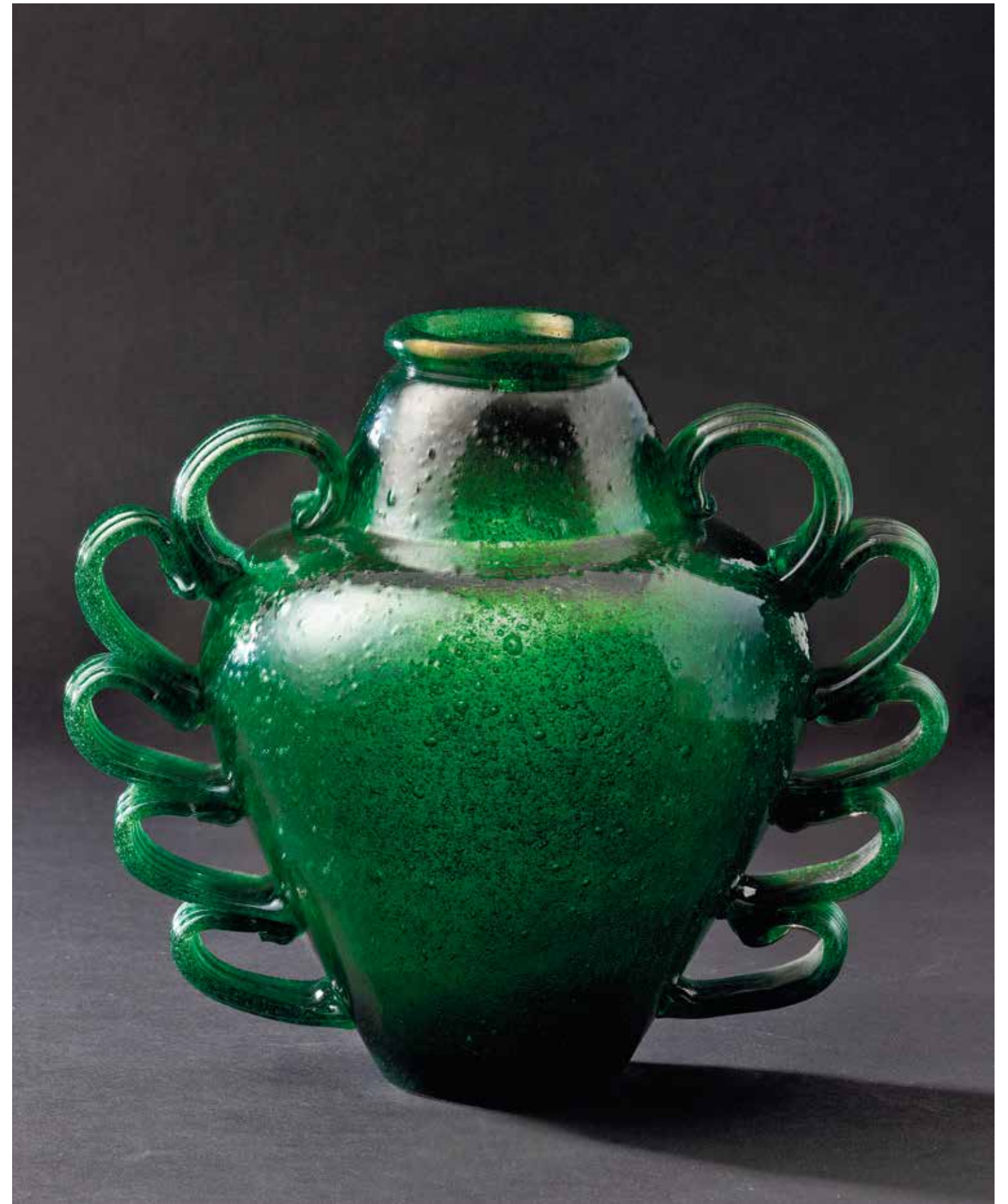


1932-1933

TOMMASO BUZZI

Vaso a due corpi
Vase with Two Bodies

68



69

NAPOLEONE MARTINUZZI

Vaso dieci anse
Ten-handled Vase

1935 circa



1938 circa

ERCOLE BAROVIER

Grande vaso ovoidale
Large Oval Vase

70



71

PIETRO CHIESA

Vaso Cartoccio
Folded Glass Vase

1938



1940 circa

PIETRO MELANDRI, SU IDEA DI / TO AN IDEA BY GIO PONTI

Vaso a forma di sirena
Vase in the Shape of a Siren

72



73

CARLO SCARPA

Vaso della serie Incisi
Vase from the Incisi series

1940 circa



1942 circa

CARLO SCARPA

Vaso della serie A pennellate
Vase from the A pennellate series

74



75

CARLO SCARPA

Vaso a doppio bulbo
Double-bulb Vase

1942 circa



1948 circa

PIERO FORNASETTI

Vaso a forma di corno
Bugle-shaped Vase

76



77

FULVIO BIANCONI, PAOLO VENINI

Vaso Fazzoletto
Handkerchief Vase

1948 circa



1949 circa

ANTONIA CAMPI

Brocca C7
Jug C7

78

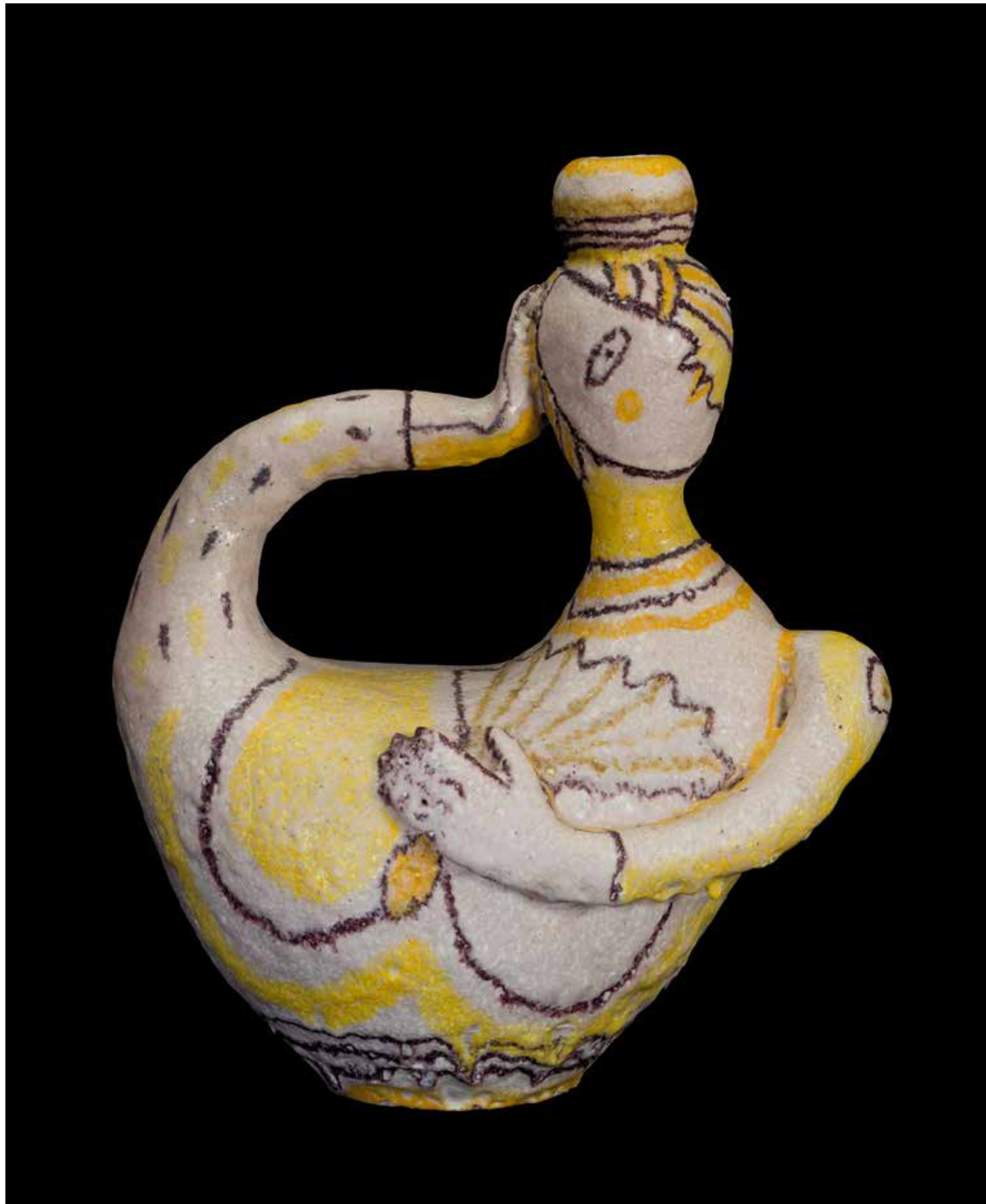


79

ANTONIA CAMPI

Portaombrelli Spaziale C33
Spatial Umbrella Stand C33

1949 circa



1950 circa

GUIDO GAMBONE

Vaso antropomorfo
Anthropomorphic Vase

80



81

FLAVIO POLI

Vasi Valva
Valve Vases

1950 circa



1950 circa

FLAVIO POLI

Vaso
Vase

82



83

TULLIO (MAZZOTTI) D'ALBISOLA

Vaso a bullone
Bolt-shaped Vase

1950 circa



1950 circa

FULVIO BIANCONI

Vaso pezzato della serie Parigi
Patchwork Vase from the Parigi series

84



85

FAUSTO MELOTTI

Vaso Luna
Moon Vase

1950 circa



1952 circa

GIORGIO FERRO

Vaso della serie Anse volanti
Vase from the Anse volanti series

86



87

ARCHIMEDE SEGUSO

Vaso della serie Merletto
Vase from the Merletto series

1952 circa



1953

PAOLO VENINI

Vaso murrine "a dame"
Chequered Murrine Vase

88



89

PAOLO VENINI

Vaso a "mosaico-tessuto"
Mosaic-Fabric Vase

1954 circa



1956 circa

ARCHIMEDE SEGUSO

Vaso della serie Piume
Vase from the Piume series

90



91

RICCARDO LICATA

Vaso con fascia a murrine
Vase with Murrine Band

1956

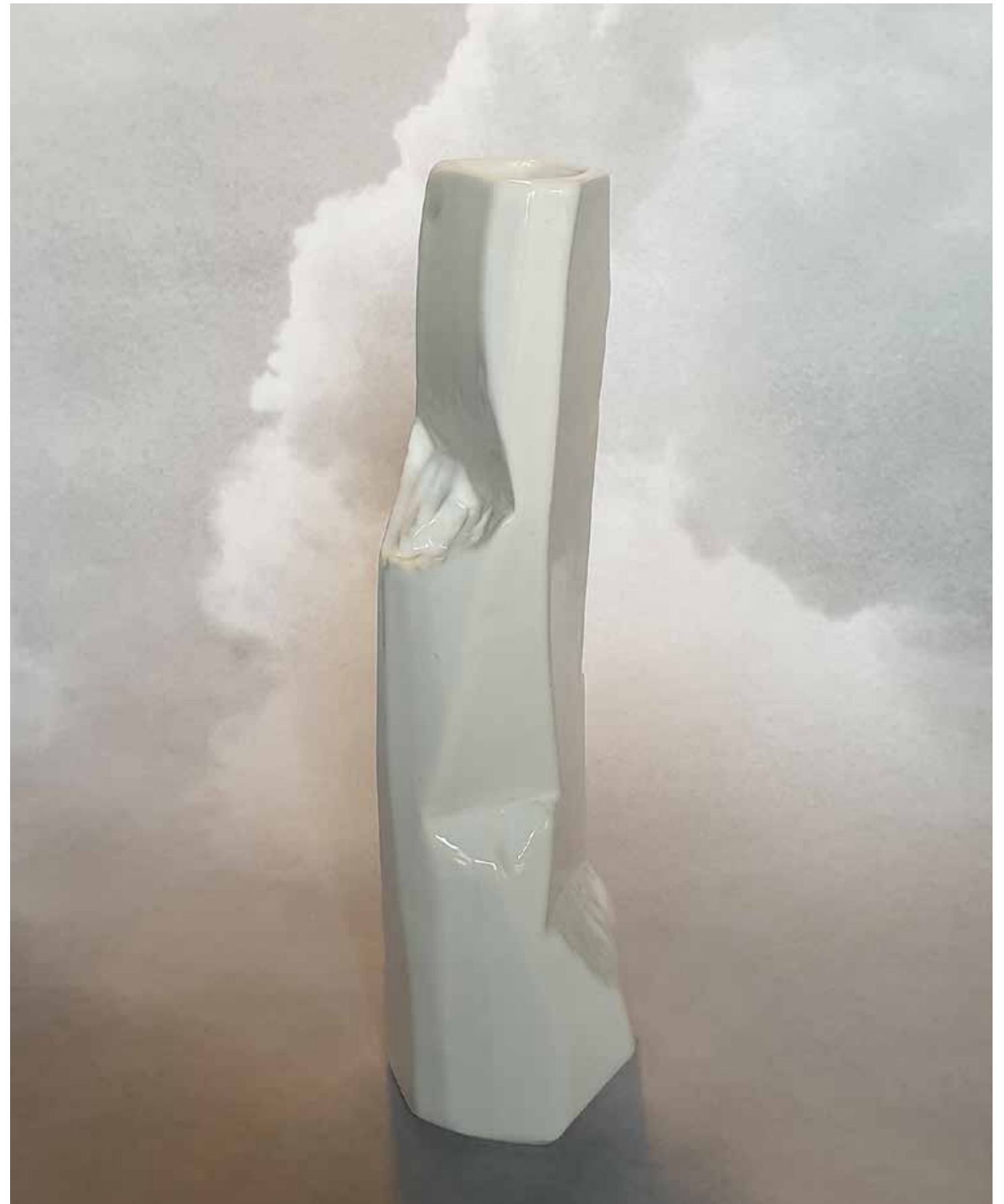


1956

LINO SABATTINI

Vasi della serie Cardinale
Vases from the Cardinale series

92

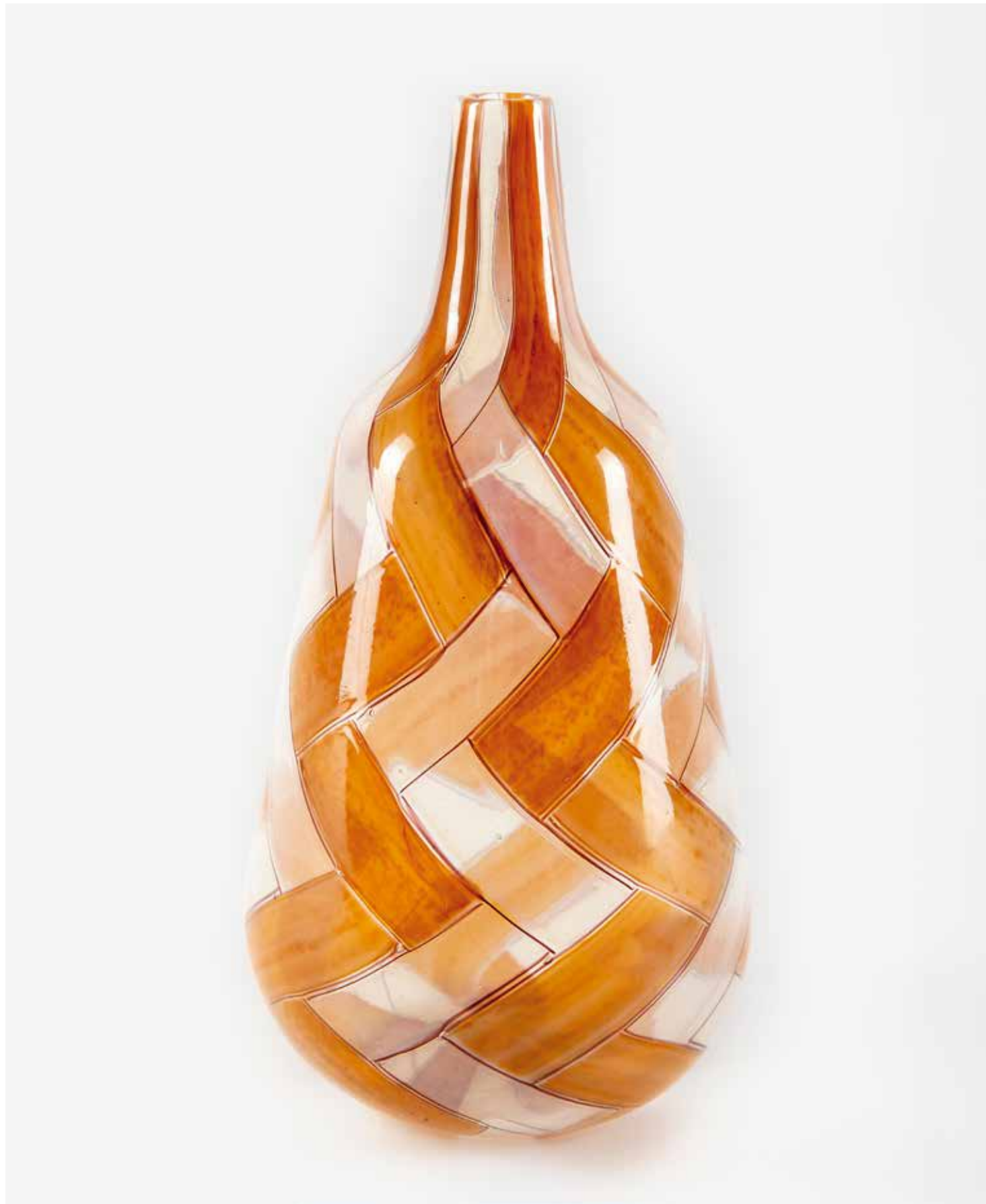


93

FRANCO MENEGUZZO

Vaso
Vase

1956



1958 circa

ERCOLE BAROVIER

Vaso della serie Spinati
Vase from the Spinati series

94



95

LUCIO FONTANA

Concetto spaziale
Spatial Concept

1958



1959

FRANCO MENEGUZZO

Vaso
Vase

96



97

ANTONIO DA ROS

Vasi della serie Momento
Vases from the Momento series

1960 circa



1960 circa

TOBIA SCARPA

Vaso della serie Occhi
Vase from the Occhi series

98



99

TOBIA SCARPA

Vaso della serie Battuti
Vase from the Battuti series

1960 circa



1961

ENZO MARI

Vaso Camicia
Camicia Vase

100



101

SERGIO ASTI

Vaso Marco
Marco Vase

1961



1962

ETTORE SOTTASS

*Alzata della serie A gradini, progetto
Cake Stand from the A gradini series, design*

102



103

ETTORE SOTTASS

*Vaso della serie Le ceramiche delle tenebre
Vase from the Le ceramiche delle tenebre series*

1963



1964

ANGELO MANGIAROTTI

Vasi
Vases

104



105

BRUNO MUNARI

Vasi
Vases

1965



1965

FAUSTO MELOTTI

Vaso Clessidra
Hourglass Vase

106



107

CARLO ZAULI

Vaso traforato
Perforated Vase

1966

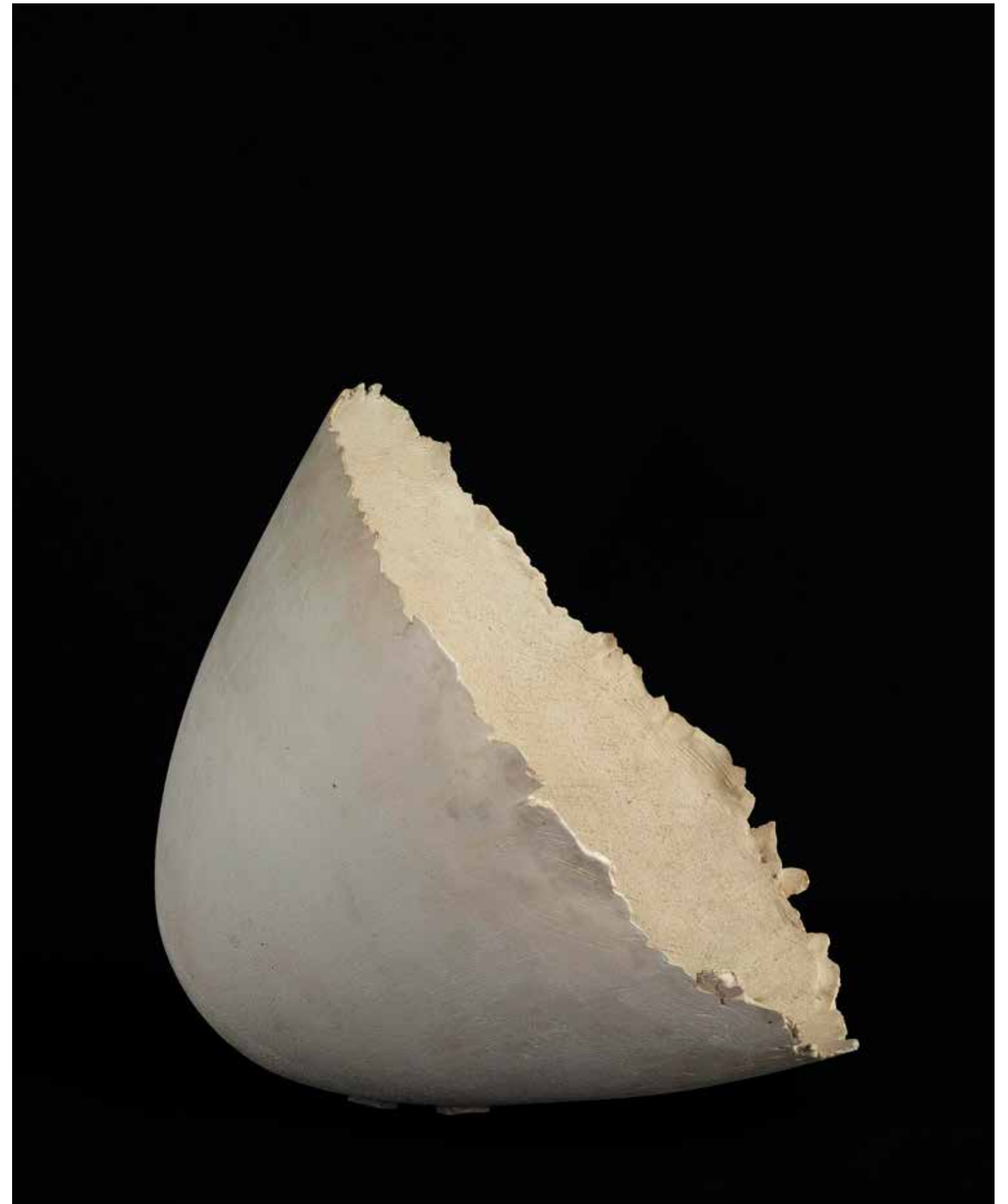


1968 circa

FULVIO BIANCONI

Vaso della serie Informali
Vaso from the Informali series

108



109

NANNI VALENTINI

Cratere
Krater

1968 circa



1969

ENZO MARI

Vaso Bambù
Bambù Vase

110



111

ENZO MARI

Vaso Pago-Pago
Pago-Pago Vase

1969



1969

ETTORE SOTTASS

Vaso della serie Yantra
Vase from the Yantra series

112



113

ANGELO MANGIAROTTI

Vaso Variazione
Variazione Vase

1970 circa



1970 circa

CARLO ZAULI

Vaso della serie Distorti
Vase from the Distorti series

114



115

LINO SABATTINI

Vaso Germoglio
Germoglio Vase

1970 circa



1974

ETTORE SOTTASS

Vaso Diodata
Diodata Vase

116



117

ROBERTO SAMBONET

Vasi Cubic
Cubic Vases

1979



1979

GAETANO PESCE

Vasi da fiori (prototipi)
Flower Vases (prototypes)

118



119

ETTORE SOTTASS

Vaso Shiva
Shiva Vase

1983

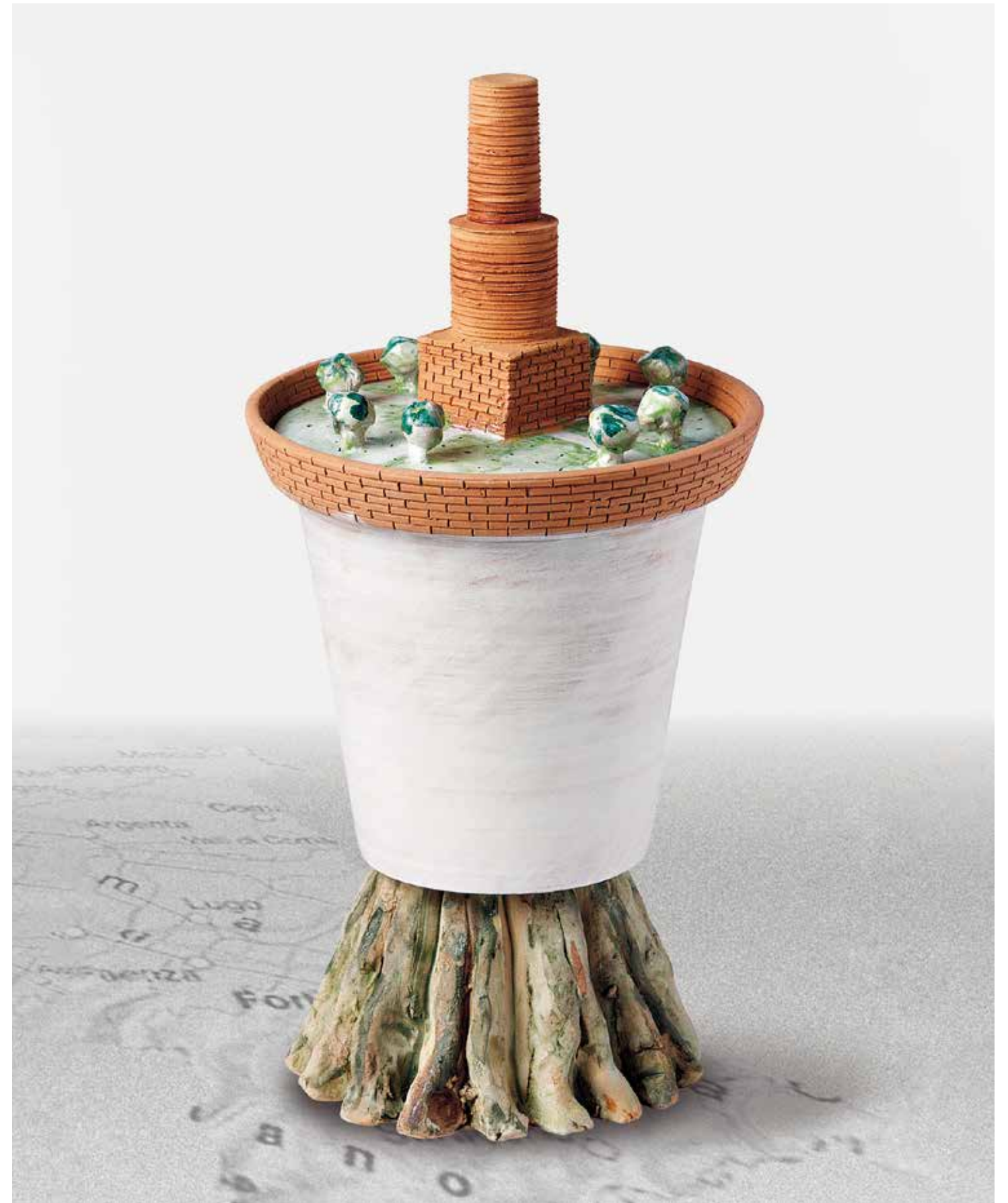


1986

ETTORE SOTTASS

Vaso Ananke
Ananke Vase

120



121

UGO LA PIETRA

Vasi per giardini, giardini per vasi
Vasi da giardini, giardini da vasi (Garden Pots, Pot Gardens)

1987

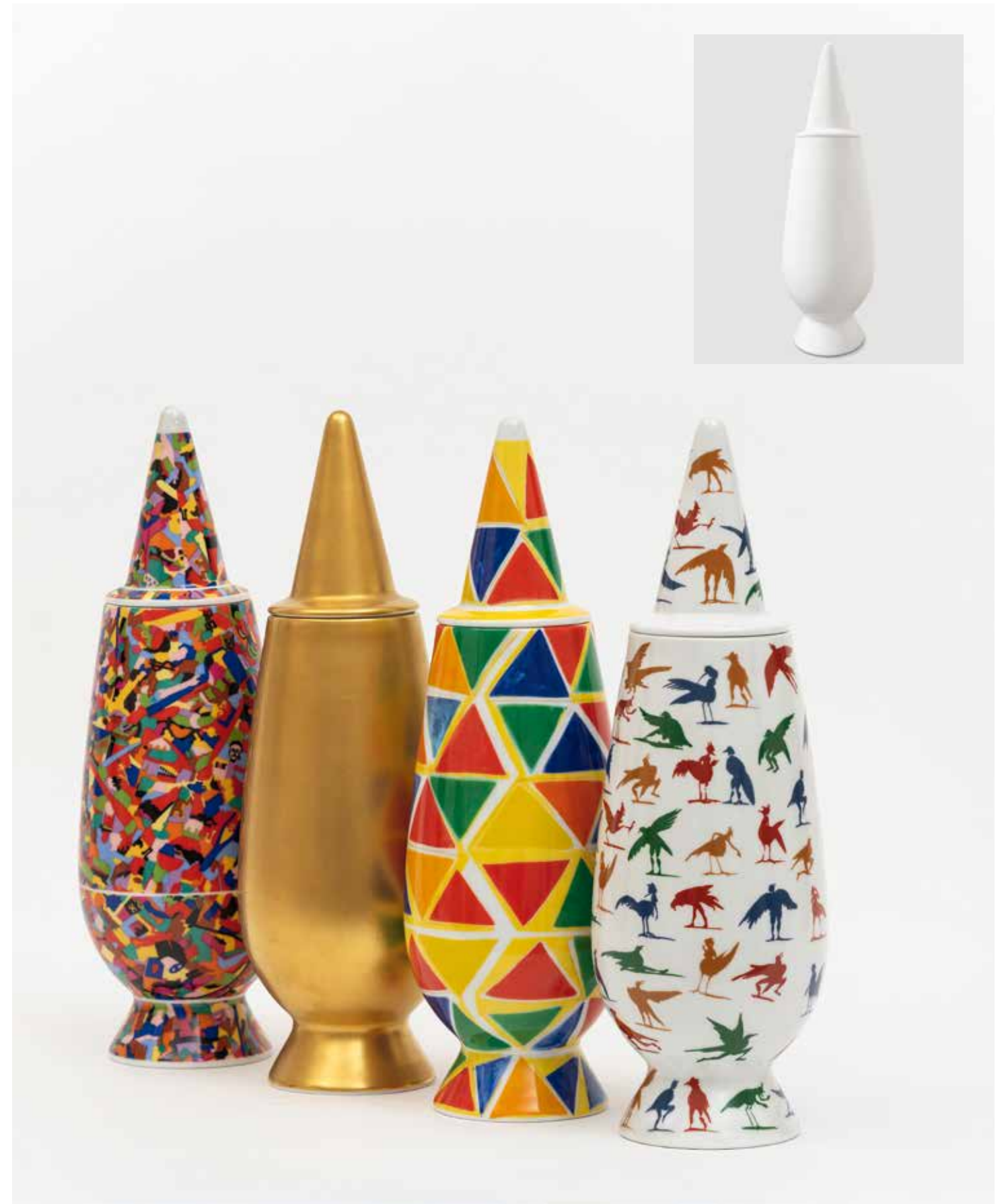


1990

MICHELE DE LUCCHI, CON / WITH ELISA GARGAN

Vaso Bianco
White Vase

122



123

ALESSANDRO MENDINI

Vasi della serie 100% Make Up
Vases from the 100% Make Up series

1992



1994

ETTORE SOTTASS

Vaso Yemen
Yemen Vase

124



125

ENZO MARI

Vaso Ecolo
Ecolo Vase

1995



1995 circa

LAURA DIAZ DE SANTILLANA

Vaso Patagonia
Patagonia Vase

126



127

LAURA DIAZ DE SANTILLANA

Vaso della serie Biro
Vase from the Biro series

1995



1995

GAETANO PESCE

Vaso Amazonia
Amazonia Vase

128



129

MARCO ZANINI

Vaso Flor do sul
Flor do sul Vase

1997



1997

MASSIMO LUNARDON

Vaso (prototipo)
Vase (prototype)

130



131

RODOLFO DORDONI

Vasi Re e Regina
Re and Regina Vases

2000 circa



2001

DENIS SANTACHIARA

Santavase
Santavase

132



133

ALESSANDRO MENDINI

Vaso Soldato di vetro
Soldato di Vetro Vase

2002



2003

ALESSANDRO MENDINI

Vaso della serie Acco
Vase from the Acco series

134



135

STEFANO GIOVANNONI

Vaso Babà
Babà Vase

2004



2005

ANDREA BRANZI

Vaso-scultura Simbiosi
Simbiosi Vase-sculpture

136



137

MATTEO RAGNI

Rebelot della collezione Plust
Rebelot from the Plust Collection

2007



2009

LUCA NICHETTO

Vasi della serie Otto
Vases from the Otto series

138



139

MICHELE DE LUCCHI, CON / WITH ALBERTO NASON

Vasonelvaso Cinque
Vasonelvaso Cinque

2011



2012

MARIO BELLINI

Vaso Shanghai
Shanghai Vase

140



141

FORMAFANTASMA

N° 2.2.6.5 - Filtro dell'acqua, Stalattite della serie Charcoal
N° 2.2.6.5 - Filtro dell'acqua, Stalattite from the Charcoal series

2012



2012

FABIO NOVEMBRE

Happy Pills
Happy Pills

142



143

MATTEO ZORZENONI

Vaso Crystal Ball
Crystal Ball Vase

2013



2013

UGO LA PIETRA

Vaso Architetto della serie I mestieri
Vase Architetto from the I mestieri series

144



145

UGO LA PIETRA

Una forza interiore
Inner Strength

2014



2014

PAOLO ULIAN E / AND MORENO RATTI

Vaso Inverso (prototipo)
Inverso Vase (prototype)

146



147

MATTEO THUN

Vasi da colorare
Vases to colour

2015



2015

ANDREA ANASTASIO

*Radici
Radici*

148



149

CRISTINA CELESTINO

*Vaso Oriana della serie Bangle
Vase Oriana from the Bangle series*

2019

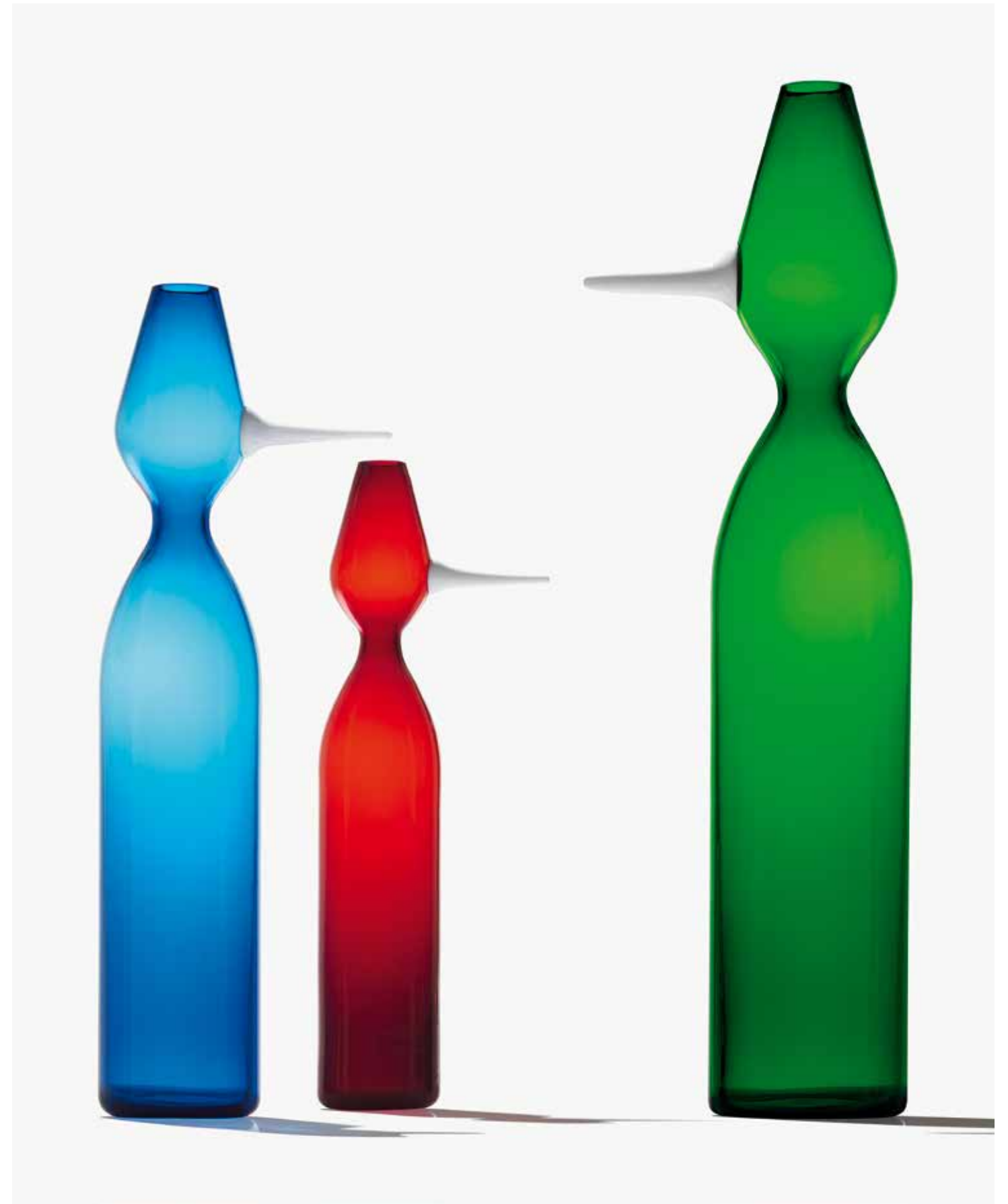


2019

SANDRA DAVOLIO

Vaso
Vase

150

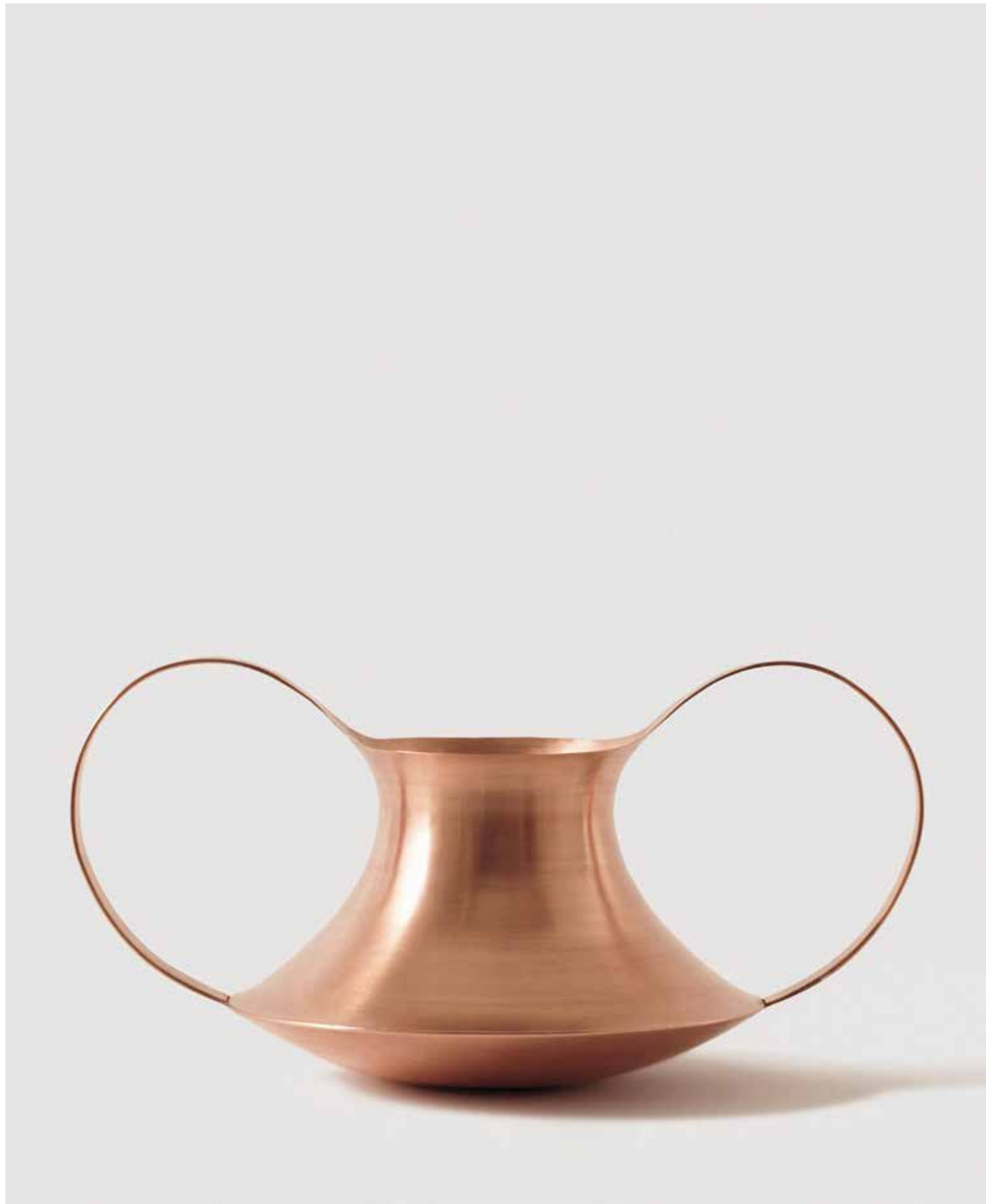


151

GIULIO IACCHETTI

Pinocchio
Pinocchio

2019



2023

GIULIO IACCHETTI

*Conca
Conca*

152



153

MARTA SANSONI

*Vaso INTO [in-clu-siò-ne] della collezione Water
Vase INTO [in-clu-siò-ne], Water Collection*

2023

List of vases

Page 54
Galileo Chini (1873–1956), *Baluster Vase*, c. 1910, by Manifattura Mugello, ceramic and enamel, height 26 cm

Page 55
Galileo Chini (1873–1956), *Pyriform Vase*, c.1920, by Manifattura Mugello, ceramic and enamel, height 23 cm

Page 56
Vittorio Zecchin (1878–1947), *Dragonfly Vase*, 1923, by V.S.M. Cappellin Venini & C, blown glass, height 23 cm

Page 57
Vittorio Zecchin (1878–1947), *Veronese Vase*, c. 1925, by M.V.M. Cappellin, blown glass, height 31 cm

Page 58
Gio Ponti (1891–1979), *Prospettica Jar*, 1925, by Richard-Ginori (Doccia), majolica, height 52 cm, Sesto Fiorentino (Florence), Museo Ginori

Page 59
Gio Ponti (1891–1979), *Large Ornamental Vase with Ballet*, 1925, by Richard Ginori (Doccia), porcelain, height 67 cm

Page 60
Gio Ponti (1891–1979) and Libero Andreotti (1875-1933), *La Conversazione Classica Cista*, 1926–27, by Richard Ginori (Doccia), poured porcelain and agate point gold, height 57 cm, Milan, Museo Poldi Pezzoli

Page 61
Gio Ponti (1891–1979), *Le Mie Terre Vase*, c. 1930, by Richard Ginori (Doccia), majolica, height 33 cm

Page 62
Gio Ponti (1891–1979), *Model 5913 Vase*, c. 1930, by Richard Ginori (Doccia), majolica, height 26 cm

Page 63
Pietro Melandri (1885–1976), *Large Vase*, c. 1930, by Melandri & Focaccia, majolica with lustres, height 34 cm

Page 64
Guido Andlovitz (1900–1971), *Orange Vase*, c. 1930, by Società Ceramica Italiana di Laveno, poured earthenware, height 25 cm

Page 65
Carlo Scarpa (1906–1978), *Spherical Vase*, c. 1930, by M.V.M. Cappellin, blown glass, height 37 cm

Page 66
Tullio (Mazzotti) D'Albisola (1899–1971), *Large Acentric Jug*, 1930, by Ceramica Giuseppe Mazzotti, majolica, height 30 cm

Page 67
Nikolay Diulgheroff (1901–1982), Tullio (Mazzotti) D'Albisola (1899-1971), *Large Vase with Two Handles with Futurist Decorations*, c. 1932, by Ceramica Giuseppe Mazzotti,

glazed terracotta, height 41 cm, The Mitchell Wolfson, Jr., Collection, Genoa-Miami, on loan to the Wolfsonian – Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, Genoa

Page 68
Tomaso Buzzi (1900–1981), *Vase with Two Bodies*, 1932–33, by Venini, sunset glass, height 15 cm

Page 69
Napoleone Martinuzzi (1892–1977), *Ten-handed Vase*, c. 1935, by Venini, submerged bubble glass, height 25 cm

Page 70
Ercole Barovier (1889–1974), *Large Oval Vase*, c. 1938, by Barovier & Toso, sapphire glass, height 33 cm

Page 71
Pietro Chiesa (1892–1948), *Folded Glass Vase*, 1938, by Fontana Arte, moulded glass, height 30 cm

Page 72
Pietro Melandri (1885–1976), to an idea by Gio Ponti, *Vase in the Shape of a Siren*, c. 1940, lustre majolica, height 28.5 cm, Faenza, MIC – Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza

Page 73
Carlo Scarpa (1906–1978), *Vase from the Incisi series*, c. 1940, by Venini, double layer glass, height 29 cm

Page 74
Carlo Scarpa (1906–1978), *Vase from the A pennellate series*, c. 1942, by Venini, blown glass, height 27 cm

Page 75
Carlo Scarpa (1906–1978), *Double-bulb Vase*, c. 1942, by Venini, blown and ground glass, height 25.5 cm

Page 76
Piero Fornasetti (1913–1988), *Bugle-shaped Vase*, c. 1948, by Venini, glass, height 21 cm, Fornasetti Collection

Page 77
Fulvio Bianconi (1915–1996), Paolo Venini (1895–1959), *Handkerchief Vase*, c. 1948, by Venini, jacketed glass, height 31 cm

Page 78
Antonia Campi (1921–2019), *Jug C7*, c. 1949, by Società Ceramica Italiana di Laveno, earthenware, height 26 cm

Page 79
Antonia Campi (1921–2019), *Spatial Umbrella Stand C33*, c. 1949, by Società Ceramica Italiana di Laveno, earthenware, height 60 cm, Cerro di Laveno Mombello (Varese), MIDeC, Museo Internazionale del Design Ceramico, Civica Raccolta di Terraglia

Page 80
Guido Gambone (1909–1969), *Anthropomorphic Vase*, c. 1950, ceramic, height 53 cm

Elenco dei vasi

Pagina 54
Galileo Chini (1873-1956), *Vaso a balaustro*, 1910 circa, per Manifattura Mugello, ceramica e smalto, altezza 26 cm

Pagina 55
Galileo Chini (1873-1956), *Vaso piriforme*, 1920 circa, per Manifattura Mugello, ceramica e smalto, altezza 23 cm

Pagina 56
Vittorio Zecchin (1878-1947), *Vaso Libellula*, 1923, per V.S.M. Cappellin Venini & C, vetro soffiato, altezza 23 cm

Pagina 57
Vittorio Zecchin (1878-1947), *Vaso Veronese*, 1925 circa, per M.V.M. Cappellin, vetro soffiato, altezza 31 cm

Pagina 58
Gio Ponti (1891-1979), *Orcio Prospettica*, 1925, per Richard Ginori (Doccia), maiolica, altezza 52 cm, Sesto Fiorentino (Firenze), Museo Ginori

Pagina 59
Gio Ponti (1891-1979), *Grande vaso ornamentale con balletto*, 1925, per Richard Ginori (Doccia), porcellana, altezza 67 cm

Pagina 60
Gio Ponti (1891-1979) e Libero Andreotti (1875-1933), *Cista La conversazione classica*, 1926-1927, per Richard Ginori (Doccia), porcellana a colaggio e oro a punta d’agata, altezza 57 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli

Pagina 61
Gio Ponti (1891-1979), *Vaso Le mie terre*, 1930 circa, per Richard Ginori (Doccia), maiolica, altezza 33 cm

Pagina 62
Gio Ponti (1891-1979), *Vaso modello 5913*, 1930 circa, per Richard Ginori (Doccia), maiolica, altezza 26 cm

Pagina 63
Pietro Melandri (1885-1976), *Grande vaso*, 1930 circa, per Melandri & Focaccia, maiolica a lustri, altezza 34 cm

Pagina 64
Guido Andlovitz (1900-1971), *Vaso arancione*, 1930 circa, per Società Ceramica Italiana di Laveno, terraglia a colaggio, altezza 25 cm

Pagina 65
Carlo Scarpa (1906-1978), *Vaso a sfera*, 1930 circa, per M.V.M. Cappellin, vetro soffiato, altezza 37 cm

Pagina 66
Tullio (Mazzotti) D'Albisola (1899-1971), *Grande boccale acentrico*, 1930, per Ceramica Giuseppe Mazzotti, maiolica, altezza 30 cm

Pagina 67
Nikolay Diulgheroff (1901-1982), Tullio (Mazzotti) D'Albisola (1899-1971), *Grande vaso con doppia ansa e decoro futurista*, 1932 circa, per Ceramica Giuseppe Mazzotti,

terracotta maiolicata, altezza 41 cm, The Mitchell Wolfson, Jr., Collection, Genoa-Miami, in comodato presso Genova, Wolfsonian – Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura

Pagina 68
Tomaso Buzzi (1900-1981), *Vaso a due corpi*, 1932-1933, per Venini, vetro tramonto, altezza 15 cm

Pagina 69
Napoleone Martinuzzi (1892-1977), *Vaso dieci anse*, 1935 circa, per Venini, vetro pulegoso sommerso, altezza 25 cm

Pagina 70
Ercole Barovier (1889-1974), *Grande vaso ovoidale*, 1938 circa, per Barovier & Toso, vetro zaffiro, altezza 33 cm

Pagina 71
Pietro Chiesa (1892-1948), *Vaso Cartoccio*, 1938, per Fontana Arte, vetro stampato, altezza 30 cm

Pagina 72
Pietro Melandri (1885-1976), su idea di Gio Ponti, *Vaso a forma di sirena*, 1940 circa, maiolica a lustro, altezza 28,5 cm, Faenza, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza

Pagina 73
Carlo Scarpa (1906-1978), *Vaso della serie Incisi*, 1940 circa, per Venini, vetro a due strati, altezza 29 cm

Pagina 74
Carlo Scarpa (1906-1978), *Vaso della serie A pennellate*, 1942 circa, per Venini, vetro soffiato, altezza 27 cm

Pagina 75
Carlo Scarpa (1906-1978), *Vaso a doppio bulbo*, 1942 circa, per Venini, vetro soffiato e molato, altezza 25,5 cm

Pagina 76
Piero Fornasetti (1913-1988), *Vaso a forma di corno*, 1948 circa, per Venini, vetro, altezza 21 cm, Collezione Fornasetti

Pagina 77
Fulvio Bianconi (1915-1996), Paolo Venini (1895-1959), *Vaso Fazzoletto*, 1948 circa, per Venini, vetro incamiciato, altezza 31 cm

Pagina 78
Antonia Campi (1921-2019), *Brocca C7*, 1949 circa, per Società Ceramica Italiana di Laveno, terraglia, altezza 26 cm

Pagina 79
Antonia Campi (1921-2019), *Portaombrelli Spaziale C33*, 1949 circa, per Società Ceramica Italiana di Laveno, terraglia, altezza 60 cm, Cerro di Laveno Mombello (Varese), MIDeC, Museo Internazionale del Design Ceramico, Civica Raccolta di Terraglia

Pagina 80
Guido Gambone (1909-1969), *Vaso antropomorfo*, 1950 circa, ceramica, altezza 53 cm

Page 81 Flavio Poli (1900–1984), *Valve Vases*, c. 1950, by Seguso Vetri d'Arte, submerged glass, height 22 cm

Page 82 Flavio Poli (1900–1984), *Vase*, c. 1950, by Seguso Vetri d'Arte, submerged glass, height 38.5 cm

Page 83 Tullio (Mazzotti) D'Albisola (1899–1971), *Bolt-shaped Vase*, c. 1950, by GMA Torrido, enamelled majolica, height 27 cm

Page 84 Fulvio Bianconi (1915–1996), *Patchwork Vase from the Parigi series*, c. 1950, by Venini, heavy submerged glass, height 37 cm

Page 85 Fausto Melotti (1901–1986), *Moon Vase*, c. 1950, enamelled ceramic, height 30 cm, Milan, Fondazione Fausto Melotti

Page 86 Giorgio Ferro (1931), *Vase from the Anse volanti series*, c. 1952, by AVEM, iridized glass, height 42 cm

Page 87 Archimede Seguso (1909–1999), *Vase from the Merletto series*, c. 1952, by Vetreria Artistica Archimede Seguso, glass, height 30.5 cm

Page 88 Paolo Venini (1895–1959), *Chequered Murrine Vase*, 1953, by Venini, murrine glass, height 23 cm

Page 89 Paolo Venini (1895–1959), *Mosaic-Fabric Vase*, c. 1954, by Venini, glass cane, height 32.5 cm

Page 90 Archimede Seguso (1909–1999), *Vase from the Piume series*, c. 1956, by Vetreria Artistica Archimede Seguso, blown glass and filigree, height 42 cm

Page 91 Riccardo Licata (1929–2014), *Vase with Murrine Band*, 1956, by Venini, vetro and sponge murrine, height 24.5 cm

Page 92 Lino Sabattini (1925–2016), *Vases from the Cardinale series*, 1956, by Christofle, silver plated, height 21 and 35 cm

Page 93 Franco Meneguzzo (1924–2008), *Vase*, 1956, by DEM, carved and glazed terracotta, height 28 cm

Page 94 Ercole Barovier (1889–1974), *Vase from the Spinati series*, c. 1958, by Barovier & Toso, blown glass, height 29.5 cm

Page 95 Lucio Fontana (1899–1968), *Spatial Concept*, 1958, terracotta with slip, height 23.5 cm

Page 96 Franco Meneguzzo (1924–2008), *Vase*, 1959, by Danese, spray-glazed ceramic, height 26 cm

Page 97 Antonio Da Ros (1936), *Vases from the Momento series*, c. 1960, by Vetreria Gino Cenedese, submerged glass, height 35 and 12 cm

Page 98 Tobia Scarpa (1935), *Vase from the Occhi series*, c. 1960, by Venini, ground glass, height 19 cm

Page 99 Tobia Scarpa (1935), *Vase from the Battuti series*, c. 1960, by Venini, ground glass, height 23.5 cm

Page 100 Enzo Mari (1932–2020), *Camicia Vase*, 1961, by Danese, semifinished aluminium and glass, height 30 cm

Page 101 Sergio Asti (1926–2021), *Marco Vase*, 1961, by Salviati, glass blown in wooden mould, height 30 cm

Page 102 Ettore Sottsass (1917–2007), *Cake Stand from the A gradini series*, design 1962, by Bitossi, ceramic, height 25 cm

Page 103 Ettore Sottsass (1917–2007), *Vase from the Le ceramiche delle tenebre series*, 1963, by Bitossi, ceramic, height 20 cm

Page 104 Angelo Mangiarotti (1921–2012), *Vases*, 1964, by Danese, enamelled Vicenza ceramic, max. height 26 cm

Page 105 Bruno Munari (1901–1998), *Vases*, 1965, by Danese, bamboo cane, various heights

Page 106 Fausto Melotti (1901–1986), *Hourglass Vase*, 1965, enamelled ceramic, height 55 cm

Page 107 Carlo Zauli (1926–2002), *Perforated Vase*, 1966, grès and “Bianco Zauli” enamel, height 53 cm, Faenza (Ravenna), Museo Carlo Zauli

Page 108 Fulvio Bianconi (1915–1996), *Vaso from the Informali series*, c. 1968, by Venini, blown glass, height 21.5 cm

Page 109 Nanni Valentini (1932–1985), *Krater*, c. 1968, by Ceramiche Arcore, vitrified terracotta, height 13.5 cm

Page 110 Enzo Mari (1932–2020), *Bambù Vase*, 1969, by Danese, PVC, height 15, 20 and 25 cm

Page 111 Enzo Mari (1932–2020), *Pago-Pago Vase*, 1969, by Danese, ABS, height 30 cm

Page 112 Ettore Sottsass (1917–2007), *Vase from the Yantra series*, 1969, by Design Centre, poured ceramic, height 53 cm

Page 113 Angelo Mangiarotti (1921–2012), *Variazione Vase*, c. 1970, by Skipby, gold Calacatta marble, height 35 cm

Page 114 Carlo Zauli (1926–2002), *Vase from the Distorti series*, c. 1970, enamelled terracotta, height 28 cm

Page 115 Lino Sabattini (1925–2016), *Germoglio Vase*, c. 1970, silver plated, height 24 cm

Page 116 Ettore Sottsass (1917–2007), *Diodata Vase*, 1974, by Vistosi, glass, height 31 cm

Page 117 Roberto Sambonet (1924–1995), *Cubic Vases*, 1979, by Seguso, aquamarine glass blown in mould, height 19.5, 19.5 and 10 cm, Milan, Archivio Roberto Sambonet

Page 118 Gaetano Pesce (1939), *Flower Vases (prototypes)*, 1979, by Vistosi, glass, height 29 cm

Page 119 Ettore Sottsass (1917–2007), *Shiva Vase*, 1983, by B. D. Ediciones de Diseño, ceramic, height 24 cm

Page 120 Ettore Sottsass (1917–2007), *Ananke Vase*, 1986, execution by Memphis and by Compagnia Vetraria Muranese, glass, height 47 cm

Page 121 Ugo La Pietra (1938), *Vasi da giardini, giardini da vasi* (Garden Pots, Pot Gardens), 1987, ceramic modelled and enamelled by hand, executed by Coop. Ceramica Imola, height 32 cm

Page 122 Michele De Lucchi (1951), with Elisa Gargan, *White Vase*, 1990, by Produzione Privata, ceramic, height 42 cm

Page 123 Alessandro Mendini (1931–2019), *Vases from the 100% Make Up series*, 1992, by Alessi, enamelled ceramic, height 38 cm

Page 124 Ettore Sottsass (1917–2007), *Yemen Vase*, 1994, by Venini, blown glass, height 31.5 cm

Page 125 Enzo Mari (1932–2020), *Ecolo Vase*, 1995, by Officina Alessi,

Pagina 81 Flavio Poli (1900-1984), *Vasi Valva*, 1950 circa, per Seguso Vetri d'Arte, vetro sommerso, altezza 22 cm

Pagina 82 Flavio Poli (1900-1984), *Vaso*, 1950 circa, per Seguso Vetri d'Arte, vetro sommerso, altezza 38,5 cm

Pagina 83 Tullio (Mazzotti) D’Albisola (1899-1971), *Vaso a bullone*, 1950 circa, per GMA Torrido, maiolica smaltata, altezza 27 cm

Pagina 84 Fulvio Bianconi (1915-1996), *Vaso pezzata della serie Parigi*, 1950 circa, per Venini, vetro pesante sommerso, altezza 37 cm

Pagina 85 Fausto Melotti (1901-1986), *Vaso Luna*, 1950 circa, ceramica smaltata, altezza 30 cm, Milano, Fondazione Fausto Melotti

Pagina 86 Giorgio Ferro (1931), *Vaso della serie Anse volanti*, 1952 circa, per AVEM, vetro iridato, altezza 42 cm

Pagina 87 Archimede Seguso (1909-1999), *Vaso della serie Merletto*, 1952 circa, per Vetreria Artistica Archimede Seguso, vetro, altezza 30,5 cm

Pagina 88 Paolo Venini (1895-1959), *Vaso murrine “a dame”*, 1953, per Venini, vetro a murrine, altezza 23 cm

Pagina 89 Paolo Venini (1895-1959), *Vaso a “mosaico-tessuto”*, 1954 circa, per Venini, vetro a canne, altezza 32,5 cm

Pagina 90 Archimede Seguso (1909-1999), *Vaso della serie Piume*, 1956 circa, per Vetreria Artistica Archimede Seguso, vetro soffiato e filigrana, altezza 42 cm

Pagina 91 Riccardo Licata (1929-2014), *Vaso con fascia a murrine*, 1956, per Venini, vetro e murrine “spugna”, altezza 24,5 cm

Pagina 92 Lino Sabattini (1925-2016), *Vasi della serie Cardinale*, 1956, per Christofle, metallo argentato, altezze 21, 35 cm

Pagina 93 Franco Meneguzzo (1924-2008), *Vaso*, 1956, per DEM, terracotta intagliata e maiolicata, altezza 28 cm

Pagina 94 Ercole Barovier (1889-1974), *Vaso della serie Spinati*, 1958 circa, per Barovier & Toso, vetro soffiato, altezza 29,5 cm

Pagina 95 Lucio Fontana (1899-1968), *Concetto spaziale*, 1958, terracotta ingobbiate, altezza 23,5 cm

Pagina 96 Franco Meneguzzo (1924-2008), *Vaso*, 1959, per Danese, ceramica invetriata a spruzza, altezza 26 cm

Pagina 97 Antonio Da Ros (1936), *Vasi della serie Momento*, 1960 circa, per Vetreria Gino Cenedese, vetro sommerso, altezza 35 e 12 cm

Pagina 98 Tobia Scarpa (1935), *Vaso della serie Occhi*, 1960 circa, per Venini, vetro lavorato a mola, altezza 19 cm

Pagina 99 Tobia Scarpa (1935), *Vaso della serie Battuti*, 1960 circa, per Venini, vetro lavorato a mola, altezza 23,5 cm

Pagina 100 Enzo Mari (1932-2020), *Vaso Camicia*, 1961, per Danese, semilavorato di alluminio e vetro, altezza 30 cm

Pagina 101 Sergio Asti (1926-2021), *Vaso Marco*, 1961, per Salviati, vetro soffiato in stampo di legno, altezza 30 cm

Pagina 102 Ettore Sottsass (1917-2007), *Alzata della serie A gradini*, progetto 1962, per Bitossi, ceramica, altezza 25 cm

Pagina 103 Ettore Sottsass (1917-2007), *Vaso della serie Le ceramiche delle tenebre*, 1963, per Bitossi, ceramica, altezza 20 cm

Pagina 104 Angelo Mangiarotti (1921-2012), *Vasi*, 1964, per Danese, ceramica di Vicenza smaltata, altezza massima 26 cm

Pagina 105 Bruno Munari (1901-1998), *Vasi*, 1965, per Danese, canna di bambù, altezze varie

Pagina 106 Fausto Melotti (1901-1986), *Vaso Clessidra*, 1965, ceramica smaltata, altezza 55 cm

Pagina 107 Carlo Zauli (1926-2002), *Vaso traforata*, 1966, grès e smalto “Bianco Zauli”, altezza 53 cm, Faenza (Ravenna), Museo Carlo Zauli

Pagina 108 Fulvio Bianconi (1915-1996), *Vaso della serie Informali*, 1968 circa, per Venini, vetro soffiato, altezza 21,5 cm

Pagina 109 Nanni Valentini (1932-1985), *Cratere*, 1968 circa, per Ceramiche Arcore, terracotta greificata, altezza 13,5 cm

Pagina 110 Enzo Mari (1932-2020), *Vaso Bambù*, 1969, per Danese, PVC, altezze 15, 20 e 25 cm

Pagina 111 Enzo Mari (1932-2020), *Vaso Pago-Pago*, 1969, per Danese, ABS, altezza 30 cm

Pagina 112 Ettore Sottsass (1917-2007), *Vaso della serie Yantra*, 1969, per Design Centre, ceramica a colaggio, altezza 53 cm

Pagina 113 Angelo Mangiarotti (1921-2012), *Vaso Variazione*, 1970 circa, per Skipper, marmo calacatta oro, altezza 35 cm

Pagina 114 Carlo Zauli (1926-2002), *Vaso della serie Distorti*, 1970 circa, terracotta smaltata, altezza 28 cm

Pagina 115 Lino Sabattini (1925-2016), *Vaso Germoglio*, 1970 circa, metallo argentato, altezza 24 cm

Pagina 116 Ettore Sottsass (1917-2007), *Vaso Diodata*, 1974, per Vistosi, vetro, altezza 31 cm

Pagina 117 Roberto Sambonet (1924-1995), *Vasi Cubic*, 1979, per Seguso, vetro acquamarina soffiato in stampo, altezze 19,5, 19,5 e 10 cm, Milano, Archivio Roberto Sambonet

Pagina 118 Gaetano Pesce (1939), *Vasi da fiori (prototipi)*, 1979, per Vistosi, vetro, altezza 29 cm

Pagina 119 Ettore Sottsass (1917-2007), *Vaso Shiva*, 1983, per B.D. Ediciones de Diseño, ceramica, altezza 24 cm

Pagina 120 Ettore Sottsass (1917-2007), *Vaso Ananke*, 1986, per Memphis by Compagnia Vetraria Muranese, vetro, altezza 47 cm

Pagina 121 Ugo La Pietra (1938), *Vasi per giardini, giardini per vasi*, 1987, ceramica modellata e smaltata a mano, realizzato da Coop. Ceramica Imola, altezza 32 cm

Pagina 122 Michele De Lucchi (1951), con Elisa Gargan, *Vaso Bianco*, 1990, per Produzione Privata, ceramica, altezza 42 cm

Pagina 123 Alessandro Mendini (1931-2019), *Vasi della serie 100% Make Up*, 1992, per Alessi, ceramica smaltata, altezza 38 cm

Pagina 124 Ettore Sottsass (1917-2007), *Vaso Yemen*, 1994, per Venini, vetro soffiato, altezza 31,5 cm

Pagina 125 Enzo Mari (1932-2020), *Vaso Ecolo*, 1995, per Officina Alessi,

beech, cardboard, box containing four vases in thermoplastic resin, height 12 cm

Page 126

Laura Diaz De Santillana (1955–2019), *Patagonia Vase*, c. 1995, by EOS, blown glass, height 31 cm

Page 127

Laura Diaz De Santillana (1955–2019), *Vase from the Biro series*, 1995, by Venini, blown glass, height 35 cm

Page 128

Gaetano Pesce (1939), *Amazzonia Vase*, 1995, by Fish Design, polyurethane resin, height 28 cm

Page 129

Marco Zanini (1954), *Flor do sul Vase*, 1997, by Venini, blown glass, height 29 cm

Page 130

Massimo Lunardon (1964), *Vase [prototype]* 1997, borosilicate glass and barbed wire, height 25 cm

Page 131

Rodolfo Dordoni (1954–2023), *Re and Regina Vases*, c. 2000, by Venini, blown glass and silver leaf, height, 50 and 38 cm

Page 132

Denis Santachiara (1950), *Santavase*, 2001, by Serralunga, linear low-density polyethylene, height 85 cm

Page 133

Alessandro Mendini (1931–2019), *Soldato di Vetro Vase*, 2002, by Venini, *incalmo* glass, height 48 cm

Page 134

Alessandro Mendini (1931–2019), *Vase from the Acco series*, 2003, by Venini, jacketed glass, height 44 cm

Page 135

Stefano Giovannoni (1954), *Babà Vase*, 2004, by Alessi, stainless steel, height 46.5 cm

Page 136

Andrea Branzi (1938–2023), *Simbiosi Vase-sculpture*, 2005, ceramic and glass, height 83 cm

Page 137

Matteo Ragni (1972), *Rebelot from the Plust Collection*, 2007, by euro3plast, polyethylene, height 34 cm

Page 138

Luca Nichetto (1976), *Vases from the Otto series*, 2009, by Venini, submerged glass, height 28.5, 43,5 and 53 cm

Page 139

Michele De Lucchi (1951), with Alberto Nason, *Vasonelvaso Cinque*, 2011, by Produzione Privata, glass, height 72 cm

Page 140

Mario Bellini (1935), *Shanghai Vase*, 2012, by Kartell, mass-pigmented PMMA, height 44 cm

Page 141

Formafantasma [studio founded in 2009 by A. Trimarchi, 1980, and S. Farresin, 1983], *N° 2.2.6.5 - Filtro dell'acqua, Stalattite from the Charcoal series*, 2012, charred oak, blown glass, copper, height 30 cm

Page 142

Fabio Novembre (1966), *Happy Pills*, 2012, by Venini, blown glass, height 33 cm

Page 143

Matteo Zorzenoni (1978), *Crystal Ball Vase*, 2013, by Cappellini, blown glass and ash wood, height 30 cm

Page 144

Ugo La Pietra (1938), *Vase Architetto from the I mestieri series*, 2013, Caltagirone ceramic modelled and enamelled by hand, executed by Nicolò Morales, height 40 cm

Page 145

Ugo La Pietra (1938), *Inner Strength*, 2014, Umbrian bucchero, executed by Giovanni Mengoni, height 30 cm

Page 146

Paolo Ulian (1961) and Moreno Ratti (1982), *Intraverso Vase [prototype]*, 2014, Carrara marble, height 35 cm

Page 147

Matteo Thun (1952), *Vases to colour*, 2015, by Matteo Thun Atelier, ceramic, height from 24 to 87 cm

Page 148

Andrea Anastasio (1961), *Radici*, 2015, by Galleria Luisa Delle Piane, blown glass and fabric, height 40 cm

Page 149

Cristina Celestino (1980), *Vase Oriana from the Bangle series*, 2019, by Budri, Iranian white onyx and Carrara white marble, height 23 cm

Page 150

Sandra Davolio (1951), *Vase*, 2019, porcelain, height 30 cm

Page 151

Giulio Iacchetti (1966), *Pinocchio*, 2019, by Internoitaliano, glass, height 30, 40 and 50 cm

Page 152

Giulio Iacchetti (1966), *Conca*, 2023, by Il Tornitore Matto, copper, height 23.5 cm

Page 153

Marta Sansoni (1963), *Vase INTO [in-clu-siò-ne]*, *Water Collection*, 2023, borosilicate glass, height 40 cm

legno di faggio, cartone, scatola contenente quattro vasi in resina termoplastica, altezza 12 cm

Pagina 126

Laura Diaz De Santillana (1955-2019), *Vaso Patagonia*, 1995 circa, per EOS, vetro soffiato, altezza 31 cm

Pagina 127

Laura Diaz De Santillana (1955-2019), *Vaso della serie Biro*, 1995, per Venini, vetro soffiato, altezza 35 cm

Pagina 128

Gaetano Pesce (1939), *Vaso Amazzonia*, 1995, per Fish Design, resina poliuretanica, altezza 28 cm

Pagina 129

Marco Zanini (1954), *Vaso Flor do sul*, 1997, per Venini, vetro soffiato, altezza 29 cm

Pagina 130

Massimo Lunardon (1964), *Vaso [prototipo]*, 1997, vetro borosilicato e filo spinato, altezza 25 cm

Pagina 131

Rodolfo Dordoni (1954-2023), *Vasi Re e Regina*, 2000 circa, per Venini, vetro soffiato e foglia d’argento, altezze 50 e 38 cm

Pagina 132

Denis Santachiara (1950), *Santavase*, 2001, per Serralunga, polietilene lineare a bassa densità, altezza 85 cm

Pagina 133

Alessandro Mendini (1931-2019), *Vaso Soldato di vetro*, 2002, per Venini, vetro incalmo, altezza 48 cm

Pagina 134

Alessandro Mendini (1931-2019), *Vaso della serie Acco*, 2003, per Venini, vetro incamiciato, altezza 44 cm

Pagina 135

Stefano Giovannoni (1954), *Vaso Babà*, 2004, per Alessi, acciaio inossidabile, altezza 46,5 cm

Pagina 136

Andrea Branzi (1938-2023), *Vaso-scultura Simbiosi*, 2005, ceramica e vetro, altezza 83 cm

Pagina 137

Matteo Ragni (1972), *Rebelot della collezione Plust*, 2007, per euro3plast, polietilene, altezza 34 cm

Pagina 138

Luca Nichetto (1976), *Vasi della serie Otto*, 2009, per Venini, vetro sommerso, altezze 28,5, 43,5 e 53 cm

Pagina 139

Michele De Lucchi (1951), con Alberto Nason, *Vasonelvaso Cinque*, 2011, per Produzione Privata, vetro, altezza 72 cm

Pagina 140

Mario Bellini (1935), *Vaso Shanghai*, 2012, per Kartell, PMMA colorato in massa, altezza 44 cm

Pagina 141

Formafantasma [studio fondato nel 2009 da A. Trimarchi, 1980, e S. Farresin, 1983], *N° 2.2.6.5 - Filtro dell'acqua, Stalattite della serie Charcoal*, 2012, legno di quercia carbonizzato, vetro soffiato, rame, altezza 30 cm

Pagina 142

Fabio Novembre (1966), *Happy Pills*, 2012, per Venini, vetro soffiato, altezza 33 cm

Pagina 143

Matteo Zorzenoni (1978), *Vaso Crystal Ball*, 2013, per Cappellini, vetro soffiato e legno di frassino, altezza 30 cm

Pagina 144

Ugo La Pietra (1938), *Vaso Architetto della serie I mestieri*, 2013, ceramica di Caltagirone modellata e smaltata mano, realizzata da Nicolò Morales, altezza 40 cm

Pagina 145

Ugo La Pietra (1938), *Una forza interiore*, 2014, bucchero umbro, realizzato da Giovanni Mengoni, altezza 30 cm

Pagina 146

Paolo Ulian (1961) e Moreno Ratti (1982), *Vaso Intraverso [prototipo]*, 2014, marmo di Carrara, altezza 35 cm

Pagina 147

Matteo Thun (1952), *Vasi da colorare*, 2015, per Matteo Thun Atelier, ceramica, altezze da 24 a 87 cm

Pagina 148

Andrea Anastasio (1961), *Radici*, 2015, per Galleria Luisa Delle Piane, vetro soffiato e tessuto, altezza 40 cm

Pagina 149

Cristina Celestino (1980), *Vaso Oriana della serie Bangle*, 2019, per Budri, onice Bianco iraniano e Bianco Carrara, altezza 23 cm

Pagina 150

Sandra Davolio (1951), *Vaso*, 2019, porcellana, altezza 30 cm

Pagina 151

Giulio Iacchetti (1966), *Pinocchio*, 2019, per Internoitaliano, vetro, altezze, 30, 40 e 50 cm

Pagina 152

Giulio Iacchetti (1966), *Conca*, 2023, per Il Tornitore Matto, rame, altezza 23,5 cm

Pagina 153

Marta Sansoni (1963), *Vaso INTO [in-clu-siò-ne]*, *collezione Water*, 2023, vetro borosilicato, altezza 40 cm

