

Pittore e artista muranese interessato alle arti decorative, soprattutto al vetro, Vittorio Zecchin (1878-1947), secondo una prassi allora inedita a Murano, dal 1921 al 1925 seguì la direzione artistica della vetreria V.S.M. Cappellin Venini & C., fondata nel 1921 dall'antiquario veneziano Giacomo Cappellin e dal neoavvocato milanese Paolo Venini, insieme ad altri soci, con l'intento di proporre una raffinata produzione moderna. In consonanza con le esigenze espresse da Cappellin e Venini, Zecchin ideò soffiati monocromi dalle straordinarie colorazioni e dalle linee classiche ed essenziali. Una simile produzione, che si distingueva nettamente da quella coeva e rispondeva appieno al nuovo gusto del pubblico, segnò una svolta decisiva nel panorama muranese del XX secolo, contribuendo in misura rilevante alla rinascita di questo settore. L'eleganza del disegno, abbinata a cromie suggestive, caratterizzò anche i vetri ideati da Zecchin (tra il 1925 e il 1926) per la M.V.M. Cappellin & C., dove egli operò ancora come direttore artistico dopo la conclusione del sodalizio tra Giacomo Cappellin e Paolo Venini, avvenuta nel 1925. Il volume ricostruisce per la prima volta l'intera produzione di soffiati trasparenti disegnati da Vittorio Zecchin per Cappellin e Venini prima, e per il solo Cappellin poi. Si tratta di una successione di circa 900 modelli (dai vasi alle compostiere, dai servizi da tavola ai lampadari) che sono stati individuati grazie a un rigoroso lavoro di ricerca. Il lavoro di Zecchin è illustrato sia da un ricco apparato fotografico realizzato per l'occasione sia da una rassegna di foto d'epoca e di disegni, perlopiù inediti, provenienti dall'Archivio Storico Venini, Murano, dall'Archivio del Centro Studi Vetro, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, e dall'Archivio Zecchin Ramani, Trieste.

VITTORIO ZECCHIN  
I VETRI TRASPARENTI  
PER CAPPELLIN E VENINI

IL CENTRO STUDI VETRO  
FONDAZIONE GIORGIO CINI  
VENEZIA

Skira

SKIRA



# VITTORIO ZECCHIN

## I VETRI TRASPARENTI PER CAPPELLIN E VENINI

a cura di  
Marino Barovier e Carla Sonego

ESTANZEBEVEIBO



---

SKIRA

#### **Vittorio Zecchin: i vetri trasparenti per Cappellin e Venini**

*Mostra promossa da*  
LE STANZE DEL VETRO

Isola di San Giorgio Maggiore  
Venezia

#### **LE STANZE DEL VETRO**

*Iniziativa congiunta di* Fondazione Giorgio Cini onlus e Pentagram Stiftung

*Comitato scientifico*  
Luca Massimo Barbero, *Presidente*  
Marino Barovier  
Rosa Barovier Mentasti  
David Landau  
Jean-Luc Olivié  
Nico Stringa

*Coordinamento*  
*Fondazione Giorgio Cini onlus e Pentagram Stiftung*  
Maria Novella Benzoni

#### **Fondazione Giorgio Cini onlus**

*Presidente*  
Giovanni Bazoli

*Segretario Generale*  
Pasquale Gagliardi

*Coordinamento e gestione degli spazi*  
Maria Novella Benzoni  
Erica Galvan

*Ufficio tecnico*  
Massimo Altieri  
Adriano Longhin  
Gloria Pasqualetto

*Ufficio comunicazione e marketing*  
Emilio Quintè  
Serena Concone  
Giovanna Pesaro

*Ufficio stampa*  
CASADOROFUNGHER  
Comunicazione

*Amministrazione*  
Mauro Frongia  
Michele Ballarin

#### **Istituto di Storia dell'Arte**

*Direttore*  
Luca Massimo Barbero

*Coordinamento*  
Simone Guerriero

*Segreteria*  
Rossella Patrizio

#### **Centro Studi del Vetro**

Marzia Scalon  
Sabina Tutone  
Federica Bezzoli  
Lorenza Troian

#### **Pentagram Stiftung**

*Presidente*  
Marie-Rose Kahane

*Responsabile progetti culturali*  
Francesca Nisii

*Mostra a cura di*  
Marino Barovier

*Progetto espositivo*  
Marino Barovier

*Catalogo a cura di*  
Marino Barovier e Carla Sonogo

*Ricerca e coordinamento scientifico*  
Carla Sonogo

*Progetto grafico del catalogo*  
Tapiro Camplani+Pescolderung

*Coordinamento redazionale e impaginazione*  
Enrico Fiorese  
Francesca Tiengo

*Fotografie*  
Enrico Fiorese

*Responsabile della conservazione*  
Luisa Mensi

*Registrar*  
Laura Corazzol

*Realizzazione video*  
Gianluigi Calderone  
Antonio Pintus

*Realizzazione dell'allestimento*  
OTT ART prodotti per l'arte  
Giacomo Andrea Doria

*Trasporti*  
Apice - Venezia  
Alice Zanon

*Assicurazioni*  
Assicurazioni Generali  
Marine & Aviation JLT – Divisione Fine-Art  
Alberto Magni  
Zilkens Fine Art, Insurance Broker GmbH

*Progetto di allestimento de*  
*LE STANZE DEL VETRO*  
Selldorf Architects  
F. Cattaruzza e F. Millosevich  
Architetti Associati

*Illuminazione*  
Alessandro Diaz de Santillana  
FontanaArte  
OTT ART  
Andrea Riato

*Comunicazione*  
CASADOROFUNGHER Comunicazione

*Social media*  
Silvia Casalini Martinelli

*Progetto grafico della comunicazione*  
b-r-u-n-o

*Coordinamento organizzativo*  
Fiammetta Calzavara

*Progetto didattico*  
Artsystem  
Anna Fornezza

*Segreteria didattica*  
Chiara Brescacin

*Servizi di accoglienza*  
Artsystem  
Valentina Stella  
Sara Benetti

*Servizi di guardiania*  
Iniziative Venete  
Roberto De Zorzi

*Sponsor tecnico*  
Artsystem

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

© 2017 Servizi Fondazione Pentagram srl  
© 2017 Gli autori per i testi  
© 2017 Skira editore, Milano  
Tutti i diritti riservati

Finito di stampare nel mese di agosto 2017  
a cura di Skira editore, Milano  
Stampato in Italia

ISBN: 978-88-572-3711-4

www.skira.net

*Crediti fotografici*  
p. 126, n. 1503, foto Jacques Pugin

© Ariana Museum, Geneva, Verre à pied Inv. V 126, p. 126, n. 1503  
© Museum Kunstpalast p. 254, n. 1939; p. 280, n. 1516; p. 367, n. 5569  
© The Steinberg Foundation, p. 102, n. 1474; p. 305, n. 1486  
© Victoria and Albert Museum, London, p. 37 [8], p. 41 [14]

Servizi Fondazione Pentagram è a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda le fonti iconografiche eventualmente non individuate



# SOMMARIO

13	Introduzione <i>Marino Barovier</i>
17	Vittorio Zecchin: dalla pittura al vetro <i>Marino Barovier</i>
33	Vittorio Zecchin e la nuova stagione del vetro muranese <i>Carla Sonego</i>
47	Vittorio Zecchin l'artista come produttore <i>Nico Stringa</i>
57	Pantere, nuvole e incantamenti: l'immaginario visivo del textile design in Vittorio Zecchin <i>Stefania Portinari</i>
65	Regesto delle opere <i>Marino Barovier e Carla Sonego</i>
67	Guida alla lettura
69	<i>Con piede</i>
139	<i>Con manici</i>
207	<i>Con decorazioni</i>
285	<i>Senza decorazioni</i>
325	<i>Costolati</i>
379	<i>Piccoli vasi</i>
395	<i>Frutti</i>
399	<i>Compostiere e bomboniere</i>
431	<i>Servizi da tavola</i>
451	<i>Candelieri</i>
461	<i>Lampadari</i>
468	Bibliografia



# PANTERE, NUVOLE E INCANTAMENTI: L'IMMAGINARIO VISIVO DEL TEXTILE DESIGN IN VITTORIO ZECCHIN

Stefania Portinari

Le *Nuvole*, *Il tronco azzurro*, *Meduse*, ma anche una *Salomè* e le *Tigri reali* o *Il favorito* sono tra le presenze che si rivelano sugli "arazzi" e i ricami che Vittorio Zecchin mostra assieme ai vetri nella sua sala personale all'esposizione di Ca' Pesaro del 1919, dove ottiene un meraviglioso successo anche di vendite e viene lodato dal cronista del "Gazzettino" che gli riconosce un "suo stile lussuoso ultradecorativo che proviene da Klimt e dai giapponesi"<sup>1</sup>. È un passaggio-soglia, essendo al tempo stesso la fine di una stagione per le vicende più interessanti dei capesarini e un momento felice per le sue realizzazioni a partire dal quale, a oramai quarantun anni, praticherà con intensità le arti decorative.

Il suo atelier per la produzione di tessili è stato spostato da poco in una sede più consona, rispetto agli spogli locali dell'ex convento vicino alla chiesa di San Donato a Murano che gli fungevano da studio, in cui già tra il 1912 e il 1914 aveva iniziato a disegnare motivi per arazzi ricamati, e aveva intrapreso poi un'effettiva attività nel 1916, nel mezzo della guerra, quando, sollevato dalla leva in seguito alla sua disabilità, aveva potuto impiegare una consistente manodopera femminile. Aveva così creato quello che D'Annunzio pare avesse definito un "monastero senza monache", in occasione di una visita in cui avrebbe acquistato il pannello ricamato in lana intitolato *Guerrieri* (1916), che in seguito farà collocare nel passaggio attiguo al bagno della Priora nel Vittoriale<sup>2</sup>.

Quegli esordi erano stati un tempo di "misera stabile", come scrive nel 1912 all'amico Emilio Fuga: coglie dunque un *genius loci* legato non solo al vetro, ma anche "all'arte dell'ago", così diffusa in tutta l'area lagunare, usufruendo di una forza-lavoro muliebre come già se ne erano valse sia il sarto Paul Poiret con l'Atelier Martine, sia Louis Comfort Tiffany, che le aristocratiche promotrici di laboratori di ricami o merletti<sup>3</sup>. Diviene allora persino imprenditore e in quelle stanze senza riscaldamento, ma in cui le fanciulle operose cantano, fa eseguire su tessuto di juta con fili in lana, cotone o seta quello che con abile strategia di promozione nomina "punto mio" o "punto Zecchin", insistendo sull'effetto-pennellata che avrebbe inventato.

Quando nel 1920 Zecchin rivela l'origine di quel punto alla rivista "Rassegna d'arte antica e moderna", ammette di essersi dapprima rivolto "a una giovane" in cerca di suggerimenti ma, poiché lei conosceva solo quello "ungherese", si sarebbe inventato da sé il suo motivo. In realtà una certa vicinanza con l'effetto del "punto d'Ungheria" sussiste, sia nella tipologia di decorazione *all over* che per l'uso dei colori: ma d'altronde tutto l'ambito del tessuto Europa dell'Est è quello a cui guardano sia le Wiener Werkstätte che i Ballets Russes, forti matrici d'ispirazione del pittore<sup>4</sup>.

Un'altra suggestione può venire dal punto Gobelin che, eseguito con l'ago ma emulabile anche con i

<  
[1] V. Zecchin, *Fondale marino*, 1919, pannello ricamato in seta su seta, cm 48 x 34,5, collezione Zecchin Ramani, Trieste



[2] F. Hansen, *La Via Lattea*, 1898, arazzo, Medaglia d'Oro a L'Exposition de Paris del 1900, Museum für Kunst und Gewerbe, Amburgo

[3] E. Flöge con un abito disegnato da Gustav Klimt, Vienna 1910, collezione privata

[4] G. Munthe, *Le figlie dell'aurora boreale*, 1895-96, arazzo, per gentile concessione di The Wolfsonian-Florida International University, Miami, Florida

fuselli, si conforma come un *punto lanciato* a tipico effetto tappezzeria, molto impiegato a livello domestico per ricoprire sedute e cuscini, che a sua volta cerca di imitare gli arazzi francesi Gobelins del XVII secolo, tanto che entrambe queste tipologie di decori vengono mostrate fin dalla fine dell'Ottocento anche su riviste femminili quali "Margherita. Giornale delle Signore Italiane. Mode e letteratura" o "La Stagione. Giornale delle Mode". Per l'esecuzione di veri arazzi infatti occorrerebbe la presenza di opportuni telai, mentre i suoi sono in realtà dei pannelli ricamati, ravvisabili semmai nella tipologia degli "arazzi ricamati".

Che i manufatti di Zecchin siano una tipologia singolare se ne accorge già Gino Damerini che, scrivendone nell'agosto del 1919 sulla "Gazzetta di Venezia", insinua il dubbio se sia appropriato chiamarli arazzi: li definisce infatti "tessuti decorativi" a "larghe chiazze di lana trapunta" che compongono soggetti come Giuditta o "una impressione di nuvole"<sup>5</sup>. Vittorio Pica, presentando la sua personale alla Galleria Pesaro di Milano nel 1923 – in cui espone mobili, tessili, ceramiche e vetri – ugualmente riporta che in mostra vi è "una svariata collezione di tessuti ricamati", "a tinte vivaci e a grosso tratteggio, con lane variopinte, a mo' di arazzo", creata da "una piccola schiera di fanciulle veneziane e muranesi", ma anche "leggiadre tende di seta nera" ricamate con fili di seta colorati per evocare "graziosamente amabili creature e paesaggi di fantasia", oltre che raffinate "tovaglie e tovaglioli" con "disegni di nuova invenzione" eseguiti in bianco su tela bianca di lino<sup>6</sup>.

L'atmosfera in cui opera Zecchin è percorsa da un vivido interesse per il tessuto, sorto già attorno agli anni Novanta dell'Ottocento in conseguenza del dibattito iniziato fin dall'Esposizione Universale di Londra del 1851, in cui si diffondono le mode dell'esotismo e dei motivi astratti provenienti dai reperti coloniali. Da nord, dove riprende l'antica tradizione di tessitura scandinava, un interessante riferimento visivo per lui può venire dalle sorprendenti creazioni della norvegese Frida Hansen, che vince la medaglia d'oro all'Esposizione di Parigi del 1900 con un arazzo di grandi dimensioni che ospita la processione di principesse "stellate" della *Via Lattea* (1900) [2] che, come la teoria di ancelle della *Danza di Salomè* (1900), nella paratassi bizantina della disposizione di figure è vicina al fregio con gli angeli dei mosaici (1881-1898) dell'abside della chiesa di San Paolo dentro le Mura a Roma su disegno di Edward Burne-Jones, eseguiti dal laboratorio muranese Compagnia Venezia-Murano<sup>7</sup>. Hansen, che si inserisce in un gusto che ha radici fin nel *Panno di Baldishol* (1040-1190 ca., ora Oslo, Kunstindustrimuseet), è presente all'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino del 1902 in cui si impone l'art nouveau, dove viene lodata da Pica, e compone poi arazzi molto klimtiani, con sfondi oro e motivi a cerchiature come in *Sogno di notti d'estate* (1899) o nella teoria di dame presenti *Nel giardino di rose* (1904) e *Semper Vadentes* (1905)<sup>8</sup>.

L'altro versante che magnetizza Zecchin, assieme all'esperienza delle Wiener Werkstätte (1903-1913) da cui promanano molti dei motivi che compaiono sulle sue arti decorative, è proprio la secessione viennese, con l'utopia dell'opera d'arte totale e la magica apparizione degli abiti che Klimt disegna per l'amata Emilie Flöge [3] con tessuti a puntini, ondine, zigzag, macule e spirali, che nel 1906 vengono pubblicati su "Deutsche Kunst und Dekoration"<sup>9</sup>.

In Italia dalla metà degli anni Dieci i futuristi incitano in modo differente all'innovazione dei tessili, ma un caso di consonanza è quello di Marcello Nizzoli, che crea motivi per stoffe ricamate a trame spesse e tinte intense, come *Note di colore* (1914) in coton perlé, e motivi per scialli in seta ricamati, quale il *Dafne* (1925) della ditta Piatti<sup>10</sup>.

Persino negli anni Venti, inoltre, sebbene i tessili siano oggetto di mostre e collezionismo, prevale ancora l'imitazione dell'antico, in stile rinascimentale o legato alla tradizione locale (come ne creano le tessiture Luigi Bevilacqua, Vittorio Ferrari, le Manifatture Cotoniere Meridionali e la Frette) e proprio da questa tipologia Zecchin si distacca perentoriamente<sup>11</sup>.

Anche a Venezia le riproduzioni di tessuti storici sono molto richieste, tanto che ancora nel 1897 la "Rivista industriale e commerciale di Venezia" ne riscontra un "commercio colossale"<sup>12</sup> e in quel clima prosperano attività come la Scuola di Burano, promossa nel 1872 da Andriana Zon Marcello e nobili dame, che crea merletti ripetendo modelli del passato semplificati. Su quel crinale si muovono



[5] G. Munthe, *La torre del sangue*, 1902, arazzo, collezione privata

[6] V. Zecchin, *Figura di re*, 1916 ca., pannello ricamato, collezione privata

ugualmente gli azionisti e le *patronesse* dell'Aemilia Ars (1898-1903) di Bologna, sospinti dalla contessa Lina Cavazza-Bianconi, producendo anche merletti e biancherie ricamate grazie all'architetto Alfonso Rubbiani, che traduce gli esemplari rinascimentali in disegni più facili, e supportati dall'invenzione del nome *punto reticello* o *antico*, poi *aemilia ars*, secondo una strategia di *branding* che verrà impiegata, tra gli altri, anche dalla contessa Pia Valmarana, che aprirà un suo laboratorio a Saonara (Padova) nel 1919 per la produzione di ricami su organza. Malgrado esista inoltre una Scuola d'arte, fondata nel 1872, e alla cattedra di Ornato dell'Accademia di Belle Arti di Venezia insegni Augusto Sezanne, che nel 1892 era giunto da Bologna fecondo dei suoi contatti proprio con l'Aemilia Ars e che era stato anche docente di Zecchin, o la Biennale a partire dal 1903 esorti ad arredare le sale espositive regionali componendo ambienti in cui arte, mobilia e decorazioni dovrebbero esaltarsi scambievolmente, solo la raffinata attività di stampa su stoffa di Mariano Fortuny cerca a suo modo di avviare un'impresa creativa che evoca però un mondo di sogno tra sensuale decadentismo e storicismo<sup>13</sup>.

Zecchin invece focalizza le sue creazioni sull'effetto-arazzo e questa predilezione gli viene dunque da altrove: dalla consultazione della rivista inglese "The Studio", dalla visione dei Nabis alla Biennale (che danno talora una "impressione d'arazzo" ai loro dipinti o ne creano realmente), ma soprattutto da ancora più a nord. Quando a una mostra tenuta assieme a Zanetti-Zilla, Marussig e Disertori alla Galleria Pesaro di Milano nel 1920 mostra ventisei dei suoi pannelli e un ricamo, Pica li presenta come percorsi da "vaghissime figurazioni" e "bestie mitologiche", mentre la rivista "Lidel", che ne pubblica quattro, li descrive come "canovacci dipinti a colpi d'ago con matasse di lana dai colori più vivi, violenti e intonati: magiche visioni di creature umane, di figure d'animali e di cose, intraviste nel cielo della favola"<sup>14</sup>. Ancora Pica nel 1923, pur riconoscendovi influenze di Toorop e Klimt per la presenza di "bagliori metallici" e "l'uso e sovente anche l'abuso di cerchietti, di quadratini e di lineeette, come motivi ornamentali", evidenzia quanto sarebbero potuti essere per lui una "vivificatrice iniziazione" gli "acquerelli di soggetto fiabesco" del norvegese Gerhard Munthe, che per *naïveté* e stilizzazione gli è molto vicino<sup>15</sup>. Quell'artista lo aveva infatti particolarmente ammaliato fin dalla prima edizione della Biennale nel 1895 e nei suoi dodici acquarelli, composti da "una serie di scenette fantastiche, d'invenzione volutamente infantile, con strani panneggiamenti e complicati rabeschi e con figurine bizzarre ed arcaiche, dal disegno geometrico ed elementare, dalle tinte violente", aveva intravisto la possibilità che divenissero persino bozzetti "per tessuti ornamentali", che secondo lui tanto avrebbero meritato di essere esposti in una mostra di arti decorative come quelle promosse in Inghilterra, con tappezzerie e carte da parati progettate da artisti<sup>16</sup>.

Considerata l'insistenza con cui Pica torna a lodare Munthe alla III edizione del 1899 e alla IV del 1901 – data la sua reputazione nazionale e la posizione che assumerà a Venezia, essendo vicesegretario della Biennale con delega speciale all'ufficio vendite nel 1912 e 1914, e segretario dal 1920 al 1926 – la sua opinione è di certo un riferimento ineludibile per Zecchin<sup>17</sup>. Opere come gli arazzi in lana e cotone *Le figlie dell'aurora boreale* (1895-96, Florida, The Wolfsonian-Florida International University) [4], con donne dai capelli a fiamma tra componenti decorative affascinanti, o *Il giardino delle fiabe* (1892-1903) dove tutto si mescola nell'arabesco, sono infatti eccentrici confronti, così come il contorno geometrizzato de *Le tre damigelle* (1910) e il re coronato in *La torre del sangue* (1902) sembrano avere eco nel pannello di Zecchin *Figura di re* (1916 ca.) [5-6]. Il critico alla VI Biennale del 1905 è poi attratto, oltre che dal lusso "barbarico" della sala ungherese, dai quattro "gustosi" arazzi con scene di paesaggio estivo o invernale dello svedese Gustaf Fjæstad, che citerà nel suo *Arte ed artisti nella Svezia dei giorni nostri* (1915)<sup>18</sup>, a riprova della sua "ossessione nordica" anche per le loro arti decorative. I temi dei pannelli di Zecchin, che spesso riverberano soggetti presenti in altre sue creazioni e come in un caleidoscopio si ricompongono in varie modularietà, assorbono forme déco, oscillando tra intuizioni ancora art nouveau e orientamenti alitati da esperienze come quella dello stilista Paul Poiret, che fin dal 1906 crea una moda esotizzante che culmina nel giugno del 1911 con la celebrazione della festa intitolata *Mille et deuxième nuit* (un'altra delle possibili matrici del titolo dei famosi dipinti *Le mille e una notte* di Zecchin). I suoi abiti da odalisca, divulgati dai disegni di Paul Iribe o da riviste come la



“Gazette du Bon Ton”, creano cortocircuiti con le sfrenatezze delle tinte e degli ornamenti dei costumi creati da Leon Bakst per i balletti russi, il cui imprenditore Sergej Djagilev - che aveva iniziato l'avventura parigina nel 1908 - trascorre le vacanze al Grand Hotel des Bains del Lido di Venezia<sup>19</sup>. Il tessuto a grandi cerchi per il *Costume del Pastore* in *Narcisse* (1911), ad esempio, e quelli più piccoli che fanno sbocciare *I crochi* (1912) stampati su velluti e sete dall'Atelier Martine, che a loro volta citano motivi di tessuti folk cecoslovacchi e di ambito mittleuropeo, riverberano quegli stessi cerchiolini così presenti in Galileo Chini (in primis nei pannelli eseguiti per la sala Mestrovic alla Biennale di Venezia del 1914, *La primavera che perennemente si rinnova*) e in Zecchin, il quale - oltre che naturalmente le murrine - potrebbe aver presenti e scomporre motivi di ispirazione persino dai tessuti medievali “a rodelle” o con monete cucite, quale quello che indossa la Salomè danzante sui mosaici di San Marco, ma anche dai pattern vibratili e dalla materia spessa dei velluti soprarizzi o dei velluti operati lanciati della tradizione rinascimentale veneziana, animati anch'essi da presenze di animali e tralci vegetali.

Se *Meduse* e *Fondale marino* [1] del 1919, in sete policrome su una base nera, fanno riemergere l'idea dei pesci presenti in decori art nouveau come i pannelli in vetro *Summer: Window with Sea Anemone* e *Spring: Window with Starfish* (1885-1895; Dallas, Dallas Museum of Art) di Louis Comfort Tiffany o persino i motivi a conchiglia simbolisti, la moda *japoniste* o il tema della vetrata come acquario, come nella *dining room* del Des Esseintes di Huysmans o nei vetri della villa fiorentina (1910) di Giovanni Michelazzi in cui le finestre con pesci, serpenti e molluschi suggeriscono acquari artificiali, e dunque l'equivalenza tra mondo sottomarino e quello interiore<sup>20</sup>, tuttavia i suoi toni *fauves* e le conformazioni sono già andati oltre e hanno sentori misteriosi e seducenti ma quieti.

Le Wiener Werkstätte restano per lui un riferimento magnetico: dai pattern fiorati a zinnie, rose e margherite come nei *wallpapers* progettati da Wilhelm Janosch e Ugo Zovetti che ritornano sui mobili di Zecchin (ma già erano in quelli di Kolo Moser) e nell'arazzo in lana *Donne in scialle* (1920) o quello in seta *Tre teste di donne* (o *Cupole*, 1916 ca.), alle palmette gialle e ai pallini rossi e bianchi del 1910 - ancora di Zovetti - che echeggiano nelle dune increspate di fiori nel ricamo zecchiniano in sete policrome su seta nera *Gazzella* (1921-23) [7-8]. L'animale azzurrato che guarda un cielo stellato di punti rarefatti, come quello che campeggia sulla confezione del profumo *Pierrot* (1914) di Poiret o sulla copertina di “Vogue” del 1° dicembre 1919, è un soggetto coloniale quanto le principesse (*La bella addormentata*, 1920, o *Contemplazione*, 1921), i *Guerrieri* o i *Barbari*, persino i *Re Magi*, ed è indizio di un tempo in cui anche il governo Giolitti occupa dei possedimenti in Africa settentrionale, creando la Tripolitania e la Cirenaica. Ugualmente le *Procellarie*, pensate come motivo in grado di creare incastri avvincenti fin dal 1916-19, da uccelli bigi consanguinei delle *Sule bassane* (1918) rese da Duilio Cambellotti sui vetri sopra la *Scala delle Quattro stagioni* nella Casina delle Civette di Villa Torlonia a Roma, si trasmutano colorandosi come *L'uccello del paradiso* (1919-1923) che si staglia su un ricamo in seta, ripescando ancora motivi di Zovetti e collaboratori eseguiti tra 1910 e 1912, come *Konstantinopeldi* e *Gazelle*.

Se il *Bosco incantato* (1923)<sup>21</sup>[9], in consonanza con il sipario del teatro di Murano compiuto nel 1922, viene proprio dopo la partecipazione di Maurice Denis alla Biennale di Venezia del 1922 (ma vi aveva già esposto nel 1907 e 1914), con cinquantacinque opere scelte da Pica per il padiglione francese, le *Tigri reali* (1918 ca.) celebrano le *femmes fatales* tanto presenti in letteratura, dall'omonima contessa russa raccontata da Verga nel 1865 alla *Leila* (1910) di Fogazzaro alle eroine dannunziane.

E è proprio un'imprenditrice-decoratrice ad avere un ruolo fondamentale per i tessili di Zecchin: Maria Monaci Gallenga, che apre un suo laboratorio per stoffe stampate a Roma nel 1913 per cui creano motivi vari artisti e che espone a mostre importanti anche all'estero. La loro collaborazione inizia nel 1915 e darà come esito la partecipazione, tra le altre, a un'esposizione itinerante nei Paesi Bassi da lei ideata nel 1922 (cui Zecchin invia vetri e pannelli ricamati) e all'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes di Parigi del 1925, oltre che la vendita di sue creazioni nei negozi di Roma e Firenze e in boutique di appoggio in città come Londra, New York, Bruxelles, San Francisco<sup>22</sup>.

Pure la questione del ricamo e del merletto è *une affaire de femmes* che attivano opifici per questi prodotti dall'altissimo valore economico, tornati in auge come accessorio o vestiario a partire dal 1911

[7] U. Zovetti, *pattern* per tessile, Wiener Werkstätte, 1910, collezione privata

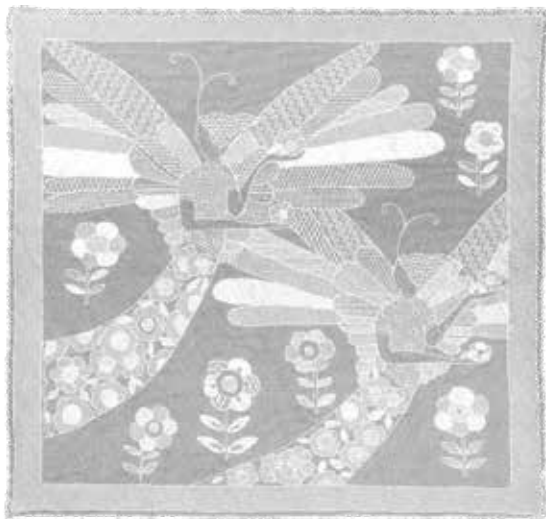
[8] V. Zecchin, *Gazzella*, 1921-23, pannello ricamato in sete policrome su seta nera, cm 103x5x95, collezione privata



[9] V. Zecchin, *Bosco incantato*, 1923, pannello ricamato in lana su juta, cm 116 x 118. Collezione Balzaretti-Balocco, Milano

[10] V. Zecchin, *Il Parco della fiaba (Pantere)*, 1932, ricamo su organza, particolare. Collezione Valmarana, Venezia





ed esposti a mostre dedicate, che divengono motivo di dibattito tra intellettuali come Alfredo Melani e Ugo Ojetti, tra scelte “moderne” o riprese della tradizione<sup>23</sup>. Per il laboratorio della contessa Pia di Valmarana, dalla seconda metà degli anni Venti, Zecchin fa scaturire dall’organza trasparente pavoni, pesci, rondini in filo bianco o azzurro, ma anche scorci di navi orientalescanti, paradisi d’alberi e gaz-zelle, o fa avanzare su tovagliette *Pantere* (1928) [10] ricamate a filo d’oro, bianco e nero, distribuendoli spazialmente con una grande capacità compositiva ed equilibrio arioso.

Dal 1930 sarà docente nei corsi di “Disegno d’arte applicata al ricamo” all’Istituto veneto per le piccole industrie di Venezia e alla Scuola professionale femminile “Vendramin Corner” a San Provolo, dalla quale viene il ricamo su tulle con le *Donne libellule* (1932 ca.) che paiono citare un insetto icona della produzione di Tiffany ma su cui aleggia ancora Frida Hansen, con l’arazzo delle fanciulle-fate *La danza delle libellule* (1901) [11-12].

Le sue collaborazioni più tarde con la Scuola di Burano e il laboratorio di Olga Ziffer danno origine anche a merletti, che in parte riprendono e in parte infittiscono motivi precedenti. Dai diafani ricami su tela od organza in stile Novecento esposti alla XVIII Biennale del 1930 – eseguiti ancora dalla Scuola “Vendramin Corner” – con soggetti di *Paesaggi*, *Alcioni*, *Parco della fiaba* o *Eva* che regge la mela, al pattern dei damaschi bouclé con *Le dune* (1934) [13] per la manifattura Rubelli di Venezia portati alla XIX Biennale di Venezia del 1934, l’ascesa di Vittorio Zecchin nelle arti decorative continua dunque raffinata e persistente, con uno sguardo intonato alla contemporaneità.

[11] F. Hansen, *La danza delle libellule*, 1901, arazzo, Nordiska Museet, Stoccolma

[12] V. Zecchin, *Donne libellule*, 1932 ca., ricamo su tulle, cm 44 x 41,5, eseguito dall’Istituto professionale “Vendramin Corner”, Venezia

[13] Vittorio Zecchin, *Le dune*, 1934, arazzo damascato bicolore a fondo raso e a due trame. Manifattura Lorenzo Rubelli e Figlio S.A., Venezia

1 Spes., *L’Esposizione a Ca’ Pesaro. Uno sguardo alle sale (I)*, in “Il Gazzettino”, 17 luglio 1919. La sua sala è la prima del percorso, al pianterreno (dove nel 1912 erano collocate parte delle opere del gruppo dell’Aratro), e risultano venduti oltre venti pezzi, tra i dieci “arazzi”, quattro ricami e dieci vetri in mostra (ma alcuni esemplari pare siano sostituiti ripetutamente). In quel 1919 Mariano Fortuny – già sperimentatore di tecniche di stampa su stoffa – apre una sua fabbrica di tessuti per arredo su consiglio dell’industriale Stucky (cfr. I. de Guttry, M.P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d’autore 1900-1930*, Bari 1985, p. 195); anche Guido Cadorin collabora con le manifatture Rubelli e Bevilacqua.

2 Nell’agosto del 1919 risulta nel nuovo laboratorio: cfr. G. Damerini, *L’arte a Ca’ Pesaro. Vittorio Zecchin*, in “La Gazzetta di Venezia”, 24 agosto 1919. Pare che Zecchin fosse claudicante; sui suoi tessuti: cfr. D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento. Designer e manifatture d’Europa e d’America*, Milano 2007, pp. 9-14, 24-25, 298, e C. Sonogo, *Vittorio Zecchin e le arti decorative*, in M. Barovier, M. Mondini, C. Sonogo (a cura di), *Vittorio Zecchin 1878-1947. Pittura, vetro, arti decorative*, Venezia 2002. D’Annunzio in periodo di guerra soggiorna nella Casetta Rossa sul Canal Grande; sull’opera acquistata: cfr. V. Terraroli, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d’arte di Gabriele d’Annunzio*, Milano 2013, p. 206.

3 Cfr. M. Mondini, *Per un catalogo dell’opera di Vittorio Zecchin (1878-1947)*, tesi di laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, relatore L. Puppi, a.a. 1991/92: lettera a Fuga, con timbro della partenza (16 novembre 1912).

4 E.R., *L’arte e la casa. I pannelli di Vittorio Zecchin*, in “Rassegna d’arte antica e moderna”, VII, Roma 1920, pp. 84-85.

5 G. Damerini, *L’arte a Ca’ Pesaro...*, cit.

6 V. Pica, *L’arte decorativa moderna. Vittorio Zecchin*, Milano 1923, p. 24.

7 Cfr. L. Vinca Masini, *Il liberty. Art Nouveau. Un’avventura artistica internazionale*, Firenze 2009, p. 244; cfr. anche M.T. Benedetti, S. Frezzotti (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti. Edward Burne-Jones. Il mito dell’Italia nell’Inghilterra vittoriana*, Milano 2011.

8 V. Pica, *L’arte Decorativa all’Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1902, pp. 24, 54, 166.

9 Cfr. “Deutsche Kunst und Dekoration”, XIX, 1906-07, pp. 65-68; A. Völker, *Moda Wiener Werkstätte*, Firenze 1990, pp. 7-9, e H. Koeck, *Moda e società intorno al 1900. La moda a Vienna*, in *Le Arti a Vienna dalla Secessione alla caduta dell’Impero Asburgico*, Milano 1984, pp. 503-519.

10 Cfr. E. Crispolti, *Il futurismo e la moda. Balla e gli altri*, Venezia 1986; R. Bossaglia, A. Fiz (a cura di), *Art Déco in Italia*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 212, 228.

11 Cfr. G. Veronesi, *Stile 1925. Ascesa e caduta delle “Arts Déco”*, Firenze 1966, p. 118.

12 E. Trevisani, *Rivista industriale e commerciale di Venezia e Provincia*, Venezia-Milano 1897: si tratta di un volume unico che celebra le ditte cittadine e venete.

13 Cfr. anche M.F. Giubilei, *Da Venezia a Milano (1903-1907)*, in F. Mazzocca (a cura di), *Liberty. Uno stile per l’Italia moderna*, Milano 2014.

14 V. Pica, *Quattro artisti veneti*, in *Galleria Pesaro. Milano. Mostre individuali*. V. Zanetti-Zilla, G. Marussig, B. Disertori. V. Zecchin, Milano 1920, pp. 6-7; “Lidel”, VI, 1920, p. 5.

15 V. Pica, *L’arte decorativa moderna. Vittorio Zecchin*, Milano 1923, pp. 12-14; cfr. Gerhard Munthe 1849-1929. *Norwegische Bildteppiche des Jugendstils aus dem Kunstgewerbemuseum Trondheim München*, München 1989.

16 V. Pica, *L’arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia. Numero speciale dell’Emporium*, Bergamo 1901; Idem, *L’arte europea a Venezia*, Napoli 1895, pp. 19-38.

17 Idem, *L’arte mondiale a Venezia nel 1899. Numero straordinario dell’Emporium*, Bergamo 1899; Idem, *L’arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia...*, cit.

18 Idem, *L’arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo 1905, p. 326; Idem, *Arte ed artisti nella Svezia dei giorni nostri*, Milano 1915. La tessitura Bevilacqua negli anni Venti annovera la commissione dell’artista svedese Maja Sjöström per la tappezzeria del municipio di Stoccolma.

19 Poirret stesso acquista tessuti presso le Wiener Werkstätte: cfr. H. Koda, A. Bolton (a cura di), *Poirret*, New York 2007.

20 Cfr. A. Mazzanti, *Between Art and Literature: The Fortune of Glass and Stained Glass in the Symbolist Period*, in L. De Girolami Cheney (a cura di), *Radiance and Symbolism in Modern Stained Glass*, Newcastle upon Tyne 2016.

21 Intitolato *Le stagioni del colore* (1915) in F. Mazzocca, F. Giubilei, A. Tiddia (a cura di), *Liberty. Uno stile per l’Italia moderna*, Cinisello Balsamo 2014, pp. 338, 402.

22 R. Orsi Landini, *Alle origini della grande moda italiana. Maria Monaci Gallenga*, in C. Chiarelli (a cura di), *Moda femminile tra le due guerre*, Livorno 2000, pp. 30-41.

23 D. Davanzo Poli, *Merletti e ricami a punto antico* in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903*, Milano 2001.

24 Cfr. anche G. Perocco (a cura di), *Vittorio Zecchin*, Venezia 1981.