

**La famosa arte vetraria di Murano, che dà un bagliore speciale agli oggetti di Artemide, suggerisce di interpretare Venezia come luogo dell'acqua e della luce.**

**Murano's famous art of glass, which gives a special glow to the objects made by Artemide, suggests that we should view Venice as a place of water and light.**

# Lighting Fields

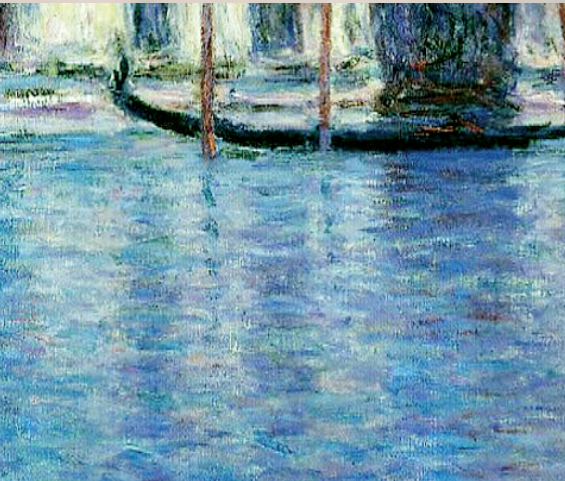


## LIGHTING FIELDS





- <sup>5</sup> Venezia: la luce, il colore, l'atmosfera. Glossario /  
Venice: the Light, the Color, the Atmosphere. Glossary
- <sup>22</sup> La luce e lo spazio di Venezia nell'arte / The Light and  
Space of Venice in Art
- <sup>30</sup> Le metamorfosi del vetro: le lavorazioni di Murano /  
The Metamorphosis of Glass: the Techniques  
of Murano
- <sup>48</sup> Gli architetti e il light design. Nouvel, Zucchi,  
Chipperfield, Wilmotte / Architects and Light Design.  
Nouvel, Zucchi, Chipperfield, Wilmotte



# Lighting Venice

*Glossario / Glossary*

Tende alla veneziana / Venetian Blinds

Laguna / Lagoon

Murano

Festa del Redentore

Lampadario veneziano / Venetian Chandelier

Carnevale di Venezia / Venetian Carnival

Luce di Monet / Monet's Light

Rosso veneziano / Venetian Red





La tenda veneziana è un particolare tipo di tenda composta da lamelle rigide orizzontali – solitamente in materiale plastico, tessile o metallico – sorrette da fili e da un meccanismo per l'elevazione e l'orientamento delle lamelle. Regolando l'inclinazione delle lamelle si decide la quantità di luce solare entrante mentre nella posizione di chiusura si ottiene un oscuramento completo impedendo la visuale esterna. Le veneziane sono quasi sempre poste sul fronte interno della finestra per essere protette dal vento.

Le origini delle veneziane risalgono ai tempi degli antichi egizi e dell'antica Cina ed erano largamente in uso nel Medio ed Estremo Oriente all'epoca in cui i mercanti veneziani le introdussero nel XVII secolo in Europa provenendo dalla Persia. E così i francesi, in onore del supposto luogo d'origine, le chiamarono “*Les store vénitien*”. Sin dal Settecento le veneziane oltre che in Francia si diffondono anche nel resto d'Europa e negli Stati Uniti. Ma il loro trionfo si verifica nel XX secolo quando vengono adottate in tutti gli edifici per uffici del mondo.

**TENDE ALLA VENEZIANA “Con le loro sottili lamelle orizzontali le tende alla veneziana dosano la luminosità e producono effetti ineguagliabili...”**

**VENETIAN BLINDS “With their thin horizontal slats Venetian blinds measure out the light and produce incomparable effects...”**

The Venetian blind is a particular kind of window blind consisting of rigid horizontal slats—usually made of plastic, textile or metal—suspended from wires or strips of cloth and fitted with a mechanism for raising and rotating the slats. Adjusting the inclination of the slats controls the amount of sunlight that enters. When fully closed no light can get in and it is impossible to see through the window. Venetian blinds are almost always located on the inside of the window to protect them from the wind. The origins of Venetian blinds

can be traced back to ancient Egypt and China and they were widely used in the Middle and Far East at the time Venetian merchants brought them back from Persia and introduced them into Europe in the 17th century. And so the French, in honor of their supposed place of origin, called them *store vénitien*. In the 18th century Venetian blinds spread beyond France into the rest of Europe and the United States. But the triumph of the Venetian blind came in the 20th century, when it was adopted in all the world's office buildings.

La Laguna di Venezia o Laguna veneta si estende lungo le coste venete del Mare Adriatico settentrionale per una superficie di 550 km<sup>2</sup>. È occupata per l'8% da terre emerse come Murano, Burano, Torcello, Sant'Erasmo, Lido – il cordone litoraneo allungato per 11 km tra la laguna e il mare Adriatico – oltre che dalle 118 isolette della stessa città di Venezia. Per il resto, l'acqua copre l'11%, della superficie lagunare mentre circa l'80% è costituito da piane di marea fangose, *barene* – terreni periodicamente sommersi dalle maree –, paludi d'acqua salata o casse di colmata artificiali. È collegata al Mare Adriatico da tre bocche di porto: Lido-San Nicolò,

Malamocco, Chioggia. Essendo situata all'estremità di un mare chiuso, la laguna è soggetta a grandi escursioni del livello delle acque le più vistose delle quali (soprattutto nei periodi autunnali e primaverili) provocano fenomeni come l'acqua alta, che allaga periodicamente le isole più basse, o l'acqua bassa, che rende talvolta impraticabili i canali meno profondi. Per agevolare la navigazione, lungo i canali ci sono delle file di pali: le famose *bricole*. L'accesso al mare in futuro dovrebbe essere regolato dalle colossali opere del progetto MoSE. La laguna e Venezia sono state inserite nel 1987 nella lista del patrimonio mondiale dell'umanità dall'Unesco.

**LAGUNA “Le magiche sfumature atmosferiche della laguna di Venezia...”**

**LAGOON “The magical nuances of the atmosphere of the Venice lagoon...”**

The *Laguna veneta* or Venetian Lagoon extends along the northern coast of the Adriatic Sea and covers an area of 550 km<sup>2</sup>. Land makes up 8% of that area, with islands like Murano, Burano, Torcello, Sant'Erasmo and the Lido—the sandbar stretching for 11 km between the lagoon and the Adriatic Sea—as well as 118 small islands that make up the city of Venice. Around 11% of the rest of the lagoon is open water, while some 80% consists of tidal mudflats called *barene* (land periodically submerged by the tide), saltwater marshes or reclaimed areas. It is connected to the Adriatic Sea by three inlets: Lido-San Nicolò, Malamocco and Chioggia.

Located at the end of a largely enclosed sea, the lagoon is subject to large variations in the level of the water, the most extreme of which (especially in the fall and spring) cause the phenomena known as *acqua alta* (“high water”), which periodically floods the lower lying islands, and *acqua bassa* (“low water”), which sometimes makes the shallower channels unnavigable. To facilitate navigation rows of wooden stakes, known as *bricole*, mark the channels through the lagoon. Access to the sea in the future ought to be controlled by the colossal works of the MOSE project. In 1987 the lagoon and Venice were placed on UNESCO's list of World Heritage Sites.









Se nella tradizione nordica il vetro è inteso prevalentemente come una specie di pietra dura che richiede un'abilità particolare nel lavoro al taglio, al contrario nella visione dei veneziani il vetro è considerato un materiale estremamente malleabile adatto a essere soffiato e modellato allo stato incandescente e in grado di mantenere le sue caratteristiche cromatiche anche nel prodotto finito. Sorta sin dall'VIII secolo nell'isola di Murano, la celebre lavorazione del vetro veneziano si sviluppò nel corso del tempo beneficiando dei commerci marittimi e del clima cosmopolita della Serenissima sensibile all'influenza

di lontane culture come quelle asiatiche e arabe. Per diversi secoli i vetrai di Murano mantennero un monopolio sulla qualità del vetro, sullo sviluppo o perfezionamento delle tecniche, tra cui quelle del vetro cristallino, del vetro smaltato, del vetro con fili d'oro (*avventurina*), del vetro multicolore (*millefiori*), del vetro-latte (*lattimo*) e delle pietre preziose imitate in vetro. Dopo la fine della Repubblica di San Marco nel 1797 la rinascita dell'artigianato del vetro avvenne nella seconda metà del XIX secolo e le nuove vetrerie elaborarono tecniche ancor oggi in uso e che hanno dato luogo alla vetreria contemporanea e di design.

**MURANO “Con la soffiatura a caldo la magia del vetro di Murano si esprime compiutamente...”**

**MURANO “With the technique of blowing the magic of Murano glass finds its full expression...”**

Whereas in the Northern European tradition glass is seen chiefly as a sort of semiprecious stone that requires special skill for its cutting, in the view of the Venetians glass is an extremely malleable material that can be blown and molded in an incandescent state and is able to maintain its chromatic characteristics in the finished product. Emerging in the 8th century on the island of Murano, the famous Venetian tradition of glassworking developed over the course of time, benefitting from the maritime trade and the cosmopolitan climate of the Serenissima, sensitive to the influence of far-off cultures

like those of Asia and Arabia. For many centuries the glassworkers of Murano held a monopoly on high-quality glass, inventing or improving techniques, including those of crystal glass, enameled glass, glass with threads of gold (*avventurina*), multicolored glass (*millefiori*), milk glass (*lattimo*) and imitation gems made of glass. After the Republic of St. Mark was brought to an end in 1797 the revival of the craft of glass had to wait until the second half of the 19th century, when new glassworks developed techniques that are still in use today and have given rise to contemporary and designer glassware.

La Festa del Redentore ricorda la costruzione per ordine del Senato veneziano della chiesa del Redentore di Andrea Palladio alla Giudecca quale ex voto per la liberazione della città dalla peste del 1575-1577, flagello che provocò la morte di più di un terzo della popolazione della città in soli due anni. Alla fine della pestilenza, nel luglio del 1577, si decise di festeggiare con decorrenza annuale la liberazione, con allestimento di un ponte votivo. Questa celebrazione diventa una tradizione ancora attiva dopo quasi cinque secoli. Il sabato precedente la terza domenica di luglio sul canale della Giudecca

viene aperto un lungo ponte pedonale di barche che consente di raggiungere la chiesa del Redentore da Venezia. Inaugura i festeggiamenti la benedizione del patriarca di Venezia dalle gradinate nel momento dell'apertura del ponte, mentre la folla inizia la sua processione verso la Giudecca. Oltre che per il carattere religioso, la festa va menzionata per il grande spettacolo di fuochi d'artificio che si tiene nella notte tra il sabato e la domenica sul bacino di San Marco e per le tre regate di tipiche imbarcazioni veneziane organizzate nella giornata successiva per un vasto pubblico proveniente da tutto il mondo.

**FESTA DEL REDENTORE “Nella notte del Redentore i fuochi compongono uno scenario incredibile in tutto il Bacino di San Marco...”**

**FESTA DEL REDENTORE “In the night of the Feast of the Redeemer the fireworks present an incredible scene all over St. Mark’s Basin...”**

The Festa del Redentore, held on the day of the Feast of the Redeemer, commemorates the construction of Andrea Palladio’s church of Il Redentore on the island of Giudecca on the orders of the Venetian Senate to give thanks for the liberation of the city from the outbreak of plague in 1575-77, which killed over a third of the population in just two years. At the end of the epidemic, in July 1577, the decision was taken to celebrate the city’s deliverance on an annual basis, with the construction of a votive bridge. The tradition has been kept alive for almost five centuries. The Saturday before the third Sunday in July a long bridge of barges

is thrown across the Giudecca Canal allowing people to reach the church of Il Redentore from Venice on foot. The festivities commence with the blessing of the patriarch of Venice from the steps of Il Redentore at the moment of the opening of the bridge, while the crowd sets off on its procession toward Giudecca. As well as for its religious character, the festival is noteworthy for the grand firework display that is held on the night between Saturday and Sunday in Saint Mark’s basin and for the three regattas of typical Venetian boats staged the following day to the delight of vast numbers of people coming from all over the world.







Dal Medioevo al primo Settecento il *cesendello*, “lucciola”, fu il più raffinato sistema di illuminazione nelle abitazioni e nelle chiese: era un contenitore pensile allungato, riempito di acqua, con uno strato superiore di olio e dotato di uno stoppino. Una novità importante, risalente al XVIII secolo, è la nascita della *ciocca*, “mazzo di fiori”, il lampadario di cristallo a bracci portacandele con elementi in vetro soffiato e decorato da fiori vitrei multicolori e da elementi pendenti: questo lampadario è ancora una parte importante della produzione di Murano. I lampadari di Murano sono ancora pezzi unici realizzati lavorando il vetro soffiato secondo le

antiche tecniche vetrarie. Prodotto giorno dopo giorno il materiale può essere: cristallo puro, cristallo nero, cristallo blu, cristallo grigio, ametista, bianco pasta. Tutte le altre colorazioni: rosa, verde, ambra, giallo, ecc. sono realizzate con l’aggiunta di coloranti naturali. Il vetro veneziano è un vetro “lungo”, cioè permane in condizioni di lavorabilità per un discreto intervallo temporale prima di essere riportato a contatto col fuoco della fornace per un nuovo “rammollimento”. Ciò permette complesse manipolazioni, aggiunte di altro vetro, “tagli a caldo”, caratteristiche tipiche della tradizione veneziana.

**LAMPADARIO VENEZIANO “È composto da ciocche di elementi tubolari in vetro soffiato e decorati da fiori, foglie e frutta...”**

**VENETIAN CHANDELIER “It is composed of strands of tubular elements made of blown glass and decorated with flowers, leaves and fruit...”**

From the Middle Ages to the early 18th century the *cesendello*, or “firefly,” was the most refined lighting system used in homes and churches: it was an elongated hanging container, filled with water covered with a layer of oil and equipped with a wick. An important innovation, dating from the 18th century, was the invention of the *ciocca*, the “bunch of flowers,” a crystal chandelier with arms to hold candles and elements of blown glass, decorated with multicolored glass flowers and pendants: this chandelier still makes up an important part of Murano’s production. Murano chandeliers are

one-off pieces made from blown glass using traditional techniques. Produced day after day, the material can be pure crystal, black crystal, blue crystal, gray crystal, amethyst or white paste. All the other colors—pink, green, amber, yellow, etc.—are created by the addition of natural coloring agents. Venetian glass is a “hard” glass, i.e. it remains workable for a fair amount of time before having to be returned to the furnace to be “softened” again. This allows complex manipulations, the addition of more glass and “hot cuts,” techniques typical of the Venetian tradition of glassworking.











Le sue origini sono antichissime: la prima testimonianza risale al 1094, quando il vocabolo Carnevale compare per la prima volta a Venezia. L'istituzione del Carnevale è attribuita alla decisione delle oligarchie veneziane di concedere alla popolazione un periodo durante il quale veneziani e forestieri potevano riversarsi in tutta la città a far festa con musiche e balli sfrenati. Con l'anonimato garantito da maschere e costumi si otteneva una sorta di livellamento delle divisioni sociali ed era autorizzata persino la pubblica derisione delle autorità e dell'aristocrazia, concessioni considerate uno sfogo provvidenziale alle tensioni e ai malumori presenti nella Repubblica con i suoi limiti rigidi sulla

morale comune e l'ordine pubblico. Nel 1797, con l'occupazione francese e poi con quella austriaca, la lunghissima tradizione fu interrotta per timore di ribellioni e disordini. Solo nel 1979, quasi due secoli dopo, la secolare tradizione del Carnevale di Venezia risorse ufficialmente dalle sue ceneri, grazie all'iniziativa e all'impegno di alcune associazioni di cittadini e al contributo del Comune di Venezia, del Teatro la Fenice, della Biennale di Venezia e degli enti turistici. Il Carnevale di Venezia è diventato un grande e spettacolare evento turistico, con migliaia di visitatori da tutto il mondo che partecipano a questa festa considerata unica per storia, atmosfere e maschere.

## **CARNEVALE DI VENEZIA “L'apertura del Carnevale avviene con giochi di fuoco e spettacoli sull'acqua...”**

## **VENICE CARNIVAL “The Carnival opens with firework displays and spectacles on the water...”**

Its origins are very old: the earliest record of it is from 1094, when the word carnival appeared for the first time in Venice. The institution of the carnival is believed to stem from the decision of the Venetian oligarchies to allow the population a period during which the local inhabitants and foreigners could pour into every part of the city to celebrate with music and wild dancing. With anonymity guaranteed by the wearing of masks and costumes there was a sort of leveling of social divisions and public derision of the authorities and the aristocracy was even permitted. These concessions were considered a providential outlet for the tensions and resentments felt in the republic as a result of its rigid limitations on common morality and

public order. In 1797, with the French occupation and then the Austrian one, the very long tradition was interrupted for fear of rebellions and riots. It was only in 1979, almost two centuries later, that the age-old tradition of the Venice Carnival rose officially from its ashes, thanks to the initiative and commitment of several associations of citizens and the support of the municipality of Venice, the Teatro la Fenice, the Venice Biennale and the local tourist boards.

Venice Carnival has become a grand and spectacular event, attracting thousands of visitors from all over the world to take part in the festival, considered unique for its history, atmosphere and masks.

Claude Monet osserva i monumenti e le facciate dei palazzi di Venezia allo stesso modo con cui aveva studiato la facciata della cattedrale di Rouen, registrando tutti i fenomeni della luce, pronto a cogliere le infinite variazioni della forma architettonica col mutare dell'atmosfera. A Venezia l'artista prosegue la sua lotta con l'architettura, l'acqua, la luce: è come se sacrificasse la pietra dei palazzi veneziani a una "luce unica", come scrive a Gustave Geffroy nel 1908. Nelle opere di Monet Venezia è immersa in un'illusoria atmosfera di luce e colore soffermando

il suo sguardo su quell'aspetto magico e fiabesco che aveva già sedotto Turner, che mostra come l'artista si sia ormai distaccato dalla realtà delle cose per trasformare liricamente le sue emozioni. Nei dipinti di Venezia la visione di Monet tende a farsi più romantica del solito, richiamando non solo Turner, ma anche Whistler, che amò Venezia e, descrivendola a Monet con accenti entusiastici, risvegliò in lui il desiderio di conoscerla. "Che peccato non essere venuto qui quando ero più giovane" scrisse a Geffroy.

**LA LUCE DI MONET "Per lui i veneziani sono i primi impressionisti poiché fanno sorgere dall'acqua i palazzi in un fantasmagorico gioco di luce..."**

**MONET'S LIGHT "For him the Venetians were the first Impressionists because they made the palaces rise from the water in a phantasmagorical play of light..."**

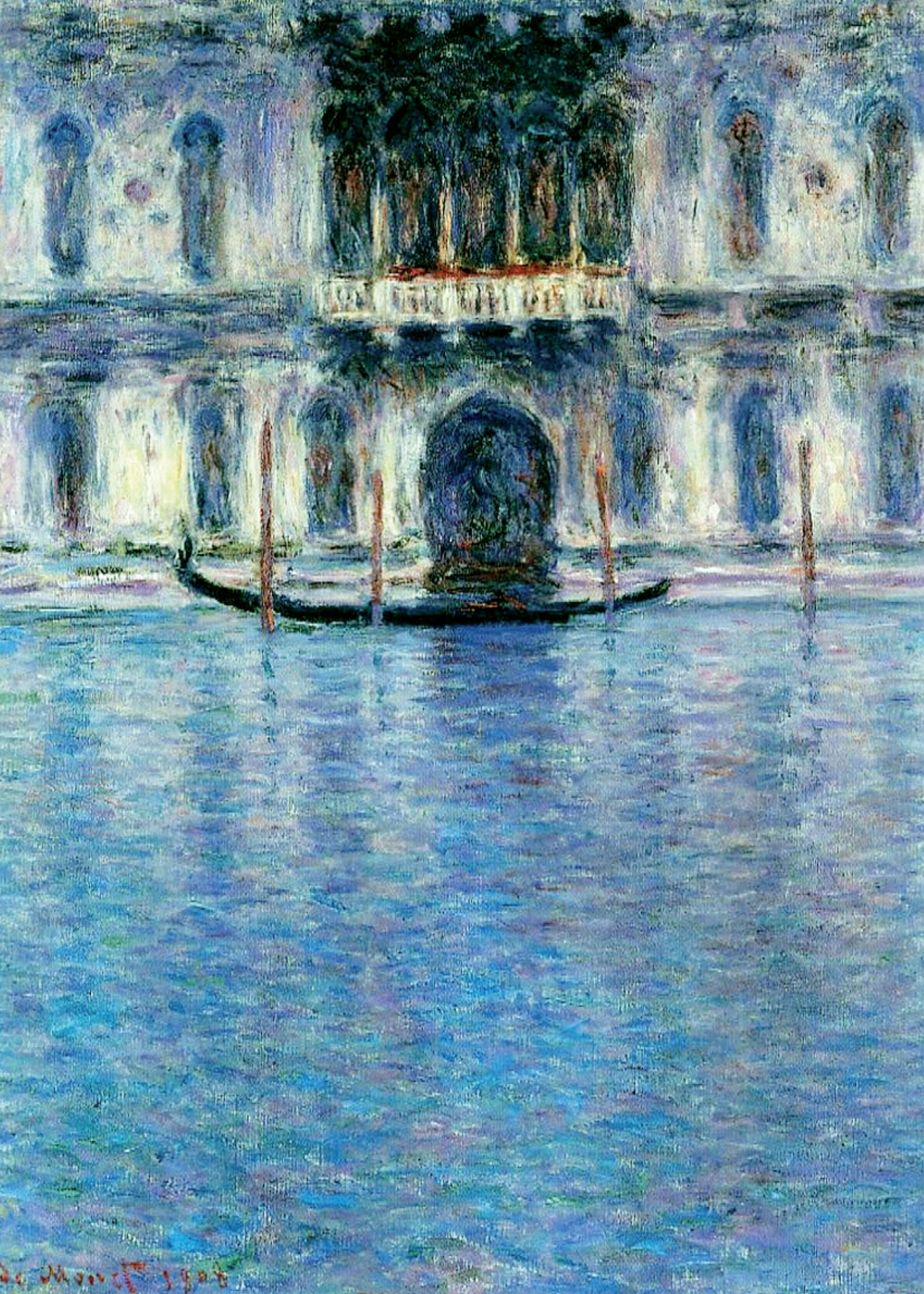
Claude Monet observed the monuments and the façades of Venice's palaces in the same way as he had studied the façade of Rouen Cathedral, recording all the shifts in light and trying to capture the infinite variations in the forms of the architecture as the atmosphere changed.

In Venice the artist continued his struggle with architecture, water and light: it is as if he were sacrificing the stone of the Venetian palaces to a "unique light," as he wrote to Geffroy in 1908.

In Monet's works Venice is immersed in an illusory atmosphere of light and

color, as his gaze lingers on the magical and fabulous aspect of the city that had already seduced Turner, showing how the artist had by this point detached himself from the reality of the things in order to transform them lyrically with his emotions. In his paintings of Venice Monet's vision tends to grow more romantic than usual, recalling not just Turner but also Whistler, who loved Venice and, describing it to Monet in enthusiastic tones, awakened in him the desire to see the place. "What a pity I didn't come here when I was younger," he wrote to Geffroy.





de Moncl 1908





Tiziano Vecellio (1485-1576) fu un maestro con Giorgione del colore tonale. In pittura si definisce tono una proprietà del colore che riflette la percezione umana soggettiva della luminosità del colore. Il tono viene espresso da un valore che colloca un particolare colore lungo l'asse luminosità-opacità con un parametro chiamato *lightness*. Il rinnovamento della pittura di cui fu autore Tiziano, si basò, in alternativa al michelangiolesco “primato del disegno”, sull'uso personalissimo del colore. Ad esempio è famosissimo il colore, detto appunto rosso Tiziano, con cui dipingeva chiome, sentimenti ed emozioni. Un quadro di Tiziano, con quei colori, non

ti lascia indifferente, ma ti inebria come ad esempio il precoce capolavoro in cui Tiziano ha rappresentato Salomè: un dipinto a olio su tela (90 x 72 cm) databile al 1515 e conservato nella Galleria Doria Pamphilj di Roma. La capigliatura rossa ricade languidamente scomposta sulla spalla, come conviene alla figliastra di Erode, nota per le sue qualità di danzatrice, e lo sguardo sognante e quasi interrogativo. La scena si accende per opera del rosso infuocato del manto della fanciulla, rivelando il vero temperamento tizianesco, che emoziona lo spettatore con gli accostamenti cromatici e il vibrante impianto tonale.

**ROSSO VENEZIANO “Il colore tonale nella pittura veneziana definisce la percezione della luminosità del colore, la cosiddetta lightness...”**

**VENETIAN RED “The tonal color in Venetian painting defines the perception of the luminosity of the color, what is called its lightness...”**

Titian (Tiziano Vecellio, 1485–1576) was, along with Giorgione, a master of color tone. In painting the word tone is used to describe a property of color that reflects the subjective human perception of the brilliance of the hue. Tone is expressed by a value that marks a particular color's place on the brightness-opacity axis with a parameter called lightness. In contrast to Michelangelo's belief in the “primacy of drawing,” the renewal of painting brought about by Titian was based on a highly personal use of color. A famous example is the color, now called Titian red, with which he painted women's hair and conveyed sentiments and emotions. One of Titian's

pictures with those colors cannot leave you indifferent. Its effect is exhilarating, as in the early masterpiece in which Titian represented Salome: a painting in oil on canvas (90 x 72 cm) dating from around 1515 and now in the Galleria Doria Pamphilj in Rome. Her red locks fall in a languidly disheveled manner onto her shoulder, as befits the stepdaughter of Herod, famous for her skills as a dancer, and her expression is dreamy and almost questioning. The scene is lit up by the fiery red of the girl's mantle, expressing Titian's real temperament and thrilling the viewer with its color combinations and vibrant handling of tone.

*Turner: la luce attraversa la materia*

Partendo dalle sue ricerche sul colore, William Turner scoprì un nuovo effetto cromatico per riprodurre i colori atmosferici intuendo che per la percezione visiva, i colori atmosferici non appartengono agli oggetti, ma si diffondono da materiali incolori, trasparenti o torbidi. Fisicamente si producono quando la luce attraversa una materia priva di colore per arrivare all'occhio o alla superficie posta davanti a essa. In questo caso il colore fisico è detto diottrico e la luce pura del sole può apparire in una gradazione che va dal giallo al rosso rubino con l'aumento della torbidezza o dello spessore del medium interposto. Con lo stesso effetto, l'oscurità assume il colore azzurro che, aumentando la torbidezza del medium attraversato, diviene sempre più chiaro e pallido oppure, al diminuire del grado di torbidezza diviene sempre più scuro fino a trasformarsi in violetto come aveva intuito Goethe nella sua teoria dei colori.

William Turner (1775-1851), conosciuto come il pittore della luce, nel suo cercare di dare un'autonomia alla luce rappresentandola non come riflesso sugli oggetti ma come autonoma entità atmosferica ha posto le basi per la nascita dell'Impressionismo. Confrontandosi con la cultura artistica e la liquida

## Light and Space in Venice

Nick O'Linn

*Turner: Light Passes through Material*

Through his research into color, J.M.W. Turner discovered a new chromatic effect that could be used to reproduce atmospheric colors. He sensed that as far as visual perception is concerned, atmospheric colors do not pertain to objects, but are diffused by colorless, transparent or turbid materials. Physically, they are produced when the light passes through a material with no color before reaching the eye or the surface placed in front of it. In this case the physical color is called dioptric and pure sunlight can appear in shades ranging from yellow to ruby red as the turbidity or thickness of the interposed medium increases. Owing to the same effect, darker hues take on a blue tinge that, with the increase in the cloudiness of the medium the light passes through, grows ever lighter and paler or, with a decrease in turbidity, darker and darker, eventually turning into violet, as Goethe had suggested in his theory of colors.

In his attempt to give autonomy to light by representing it not as reflected from objects but as an independent atmospheric entity, Joseph Mallord William Turner (1775–1851), known as the painter of light, laid the foundations for the birth of Impressionism. Confronted with the artistic culture and liquid luminosity



luminosità di Venezia Turner impara a vedere le cose come puri effetti di luce. Con l'aiuto dell'acqua che riflette e smaterializza tutto il pittore inglese riesce a entrare nella luce stessa: forme e figure ormai hanno perduto ogni fisicità, sono astratti campi di colore, rarefatte visioni in cui è quasi impossibile riconoscere luoghi reali.

*Monet: la luminosità dell'acqua*

Anche Claude Monet (1840-1926), il grande maestro dell'Impressionismo, scopre nella luminosità dell'acqua il modo in cui tutti gli elementi paesaggistici – cielo, case, alberi, ninfee, imbarcazioni, uomini – perdono la loro obiettiva definizione e possono essere ritratti come fenomeni di pura e visionaria dissolvenza cercando con la pittura di catturare l'impalpabile differenza luminosa, trasfigurando la materia come nei suoi celebri dipinti dello *Stagno delle Ninfee*. A causa degli attacchi della luce la materia raggiunge uno stadio di frammentazione diottrica – il tema peculiare della successiva pittura divisionista – che mira, al di là di ogni aspetto, a un'immagine invisibile quasi a voler suscitare un pensiero contemplativo. Con la dissolvenza si viene a introdurre



William Turner

of Venice, Turner learned to see things as pure effects of light. In his pictures, with the help of the water, which reflects and dematerializes everything, the British painter is able to enter into the light itself: forms and figures have now lost all physicality, turning into abstract fields of color, rarefied visions in which it is almost impossible to recognize actual places.

*Monet: the Luminosity of Water*

Claude Monet (1840–1926), the great master of Impressionism, also discovered that in the luminosity of water all the elements of the landscape—sky, houses, trees, water lilies, boats, people—lost their objective definition and could be portrayed as pure and visionary phenomena, the equivalent of what in cinema would be called a dissolve. In his painting he sought to capture these impalpable shifts in light, transfiguring matter as in his celebrated paintings of the *Water-Lily Pond*. Under the attack of light material attains a state of dioptric fragmentation—the distinctive theme of subsequent Divisionist painting—which aims, going beyond appearances, at the creation of an invisible image, as if wishing to give rise to a contemplative attitude. The dissolve introduces

un certo filtro di disturbo della visione canonica con cui vediamo normalmente le cose entro un determinato rapporto tra le luci e le ombre. Evidentemente le ragioni di questa ricerca artistica dell'indefinizione, con la scoperta dei colori atmosferici che non appartengono agli oggetti, e dunque di una messa tra parentesi del mondo oggettuale, di una sospensione della regolazione diottrica, operano a favore di qualcosa di diverso che non è presente nella visione comune ed è reso paradossalmente visibile dalla dissolvenza. Al buio – in piena ombra, per così dire – non si vede nulla, ma anche nel bel mezzo di un bagliore – con una luce che annulla ogni ombra – le cose spariscono, vengono bruciate, al venir meno delle indispensabili ombre rivelatrici. Come afferma Georges Didi-Huberman “quando la chiarezza raggiunge un'estrema luminosità, quando diventa abbacinante, significa che siamo arrivati a un punto in cui c'è talmente tanta luce che non si vede più nulla, l'oggetto della visione scompare”. Eppure esiste una ricerca come quella iniziata da Turner e Monet che agisce per produrre un tipo di immagine in cui il mondo si mostra in uno stadio intermedio, in paesaggi sfumati, dove l'impatto con diversi stadi di dissolvenza atmosferica permette di provare un nuovo tipo di esperienza:



Claude Monet



a certain filter of disturbance of the usual way we see things in a particular relationship between light and shade. Evidently the reasons for this artistic quest for indefiniteness, with the discovery of atmospheric colors that do not pertain to objects, and thus of a bracketing of the world objects, of a suspension of dioptric regulation, work in favor of something different that is not present in ordinary vision and is made paradoxically visible by the dissolve, by the fade. In the dark—in full shadow, as it were—nothing can be seen, but also right in the middle of a glare—where the light cancels out every shadow—things disappear, are burned out, owing to the lack of those indispensable revealing shadows. As Georges Didi-Huberman puts it, “when light attains an extreme brilliance, when it becomes dazzling, it means that we have arrived at a point in which there is so much light that we no longer see anything, the object of our vision disappears.” And yet there is a line of research like the one embarked on by Turner and Monet that acts to produce a type of image in which the world shows itself in an intermediate stage, in blurred landscapes where the encounter with different states of atmospheric dissolution offers a new kind of experience: the sensation of being inside the light itself. A sensation where light and color are the true

la sensazione di trovarsi dentro la luce stessa. Una sensazione dove la luce e il colore sono i soggetti veri dell'atto pittorico come nel ciclo di trentuno dipinti composto da Claude Monet nel 1890 per la facciata della cattedrale di Rouen: "il culmine dell'Impressionismo" come è stata definita questa serie di vedute della cattedrale nei diversi orari della giornata e dell'anno, sottolineando così le differenze cromatiche tra le singole condizioni atmosferiche. Così Monet rappresenta la cattedrale in diverse ore del giorno e con diverse condizioni atmosferiche, giungendo ogni volta a risultati pittorici diversi. La cattedrale a volte sembra smaterializzarsi, a volte si cristallizza in forme più fisse, ma la luce ne modifica in ogni caso la percezione cromatica, così che la facciata cambia di colore a seconda dell'ora del giorno. La luce, il continuo mutamento della luce è importante quanto il soggetto della cattedrale. Dopo vent'anni, nel 1908, Claude Monet è nuovamente pronto a registrare tutti i fenomeni della luce e a cogliere le infinite variazioni della forma architettonica col mutare dell'atmosfera. A Venezia egli prosegue la sua lotta con l'architettura, l'acqua, la luce: come scrive a Gustave Geffroy nel 1908 è come se sacrificasse la pietra dei palazzi veneziani a una "luce unica". Nelle sue opere veneziane Monet immerge

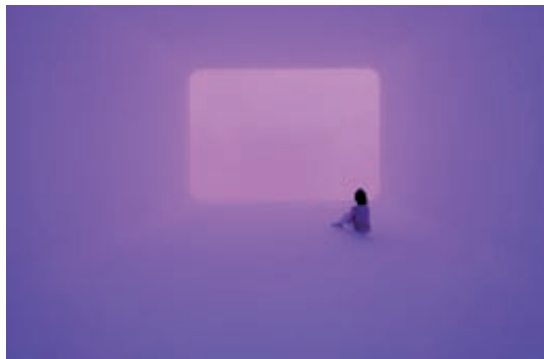


subjects of the act of painting, as in the series of thirty-one paintings of the façade of Rouen Cathedral painted by Claude Monet in 1890. "The climax of Impressionism": that is how critics have described this collection of views of the cathedral at different times of the day and the year, underlining the shifts in color that come with changes in the atmospheric conditions. Thus Monet painted the cathedral at different hours of the day and under different conditions, producing a different result each time. Sometimes the cathedral seems to lose substance, at others it crystallizes into more fixed forms, but in each case the light modifies the perception of color, so that the façade changes its hue with the time of day. The light, the continual alteration of the light, is as important a subject as the cathedral itself. Twenty years later, in 1908, Claude Monet was again at work recording all the phenomena of light and capturing the endless variations in architectural forms with the changing atmosphere. In Venice he continued his struggle with architecture, water and light: as he wrote to Gustave Geffroy in 1908, it was as if he were sacrificing the stone of the Venetian palaces to a "unique light." In his Venetian works Monet immerses the city in an illusory atmosphere of light and color and turns his gaze on the

la città in un'illusoria atmosfera di luce e colore e sofferma il suo sguardo su quell'aspetto magico e fiabesco che aveva già sedotto Turner qualche decennio prima. Nei dipinti di Venezia la visione di Monet tende a farsi più romantica del solito, richiamando non solo Turner, ma anche Whistler, che amò Venezia e, descrivendola a Monet con accenti entusiastici, risvegliò in lui il desiderio di conoscerla.

#### *Light and Space in Venice*

Alcuni artisti contemporanei come quelli del gruppo californiano Light and Space, documentati da ultimo nella mostra di arte ambientale allestita a Palazzo Grassi (2014) "L'illusione della luce", intraprendono una ricerca sulla luce e sullo spazio con nuovi approfondimenti sulle modalità della percezione, creando specifiche situazioni spaziali e luminose mediante l'uso appropriato di sorgenti artificiali e una gamma di "filtri di disturbo". Nelle loro ricerche, al posto del classico *plein air* prediletto dagli impressionisti nell'Ottocento, questi artisti scelgono degli ambienti artificiali per sviluppare le loro tematiche del rapporto interno esterno assai prossime alle situazioni reali presenti negli



James Turrell

magical and fabulous aspect that had seduced Turner a few decades earlier. In his paintings of Venice Monet's vision tends to grow more romantic than usual, recalling not just Turner but also Whistler, who loved Venice and, describing it to Monet in enthusiastic tones, awakened in him the desire to see the place.

#### *Light and Space in Venice*

Some contemporary artists, like those of the Californian group Light and Space recently documented in *The Illusion of Light*, an exhibition of environmental art staged at Palazzo Grassi (2014), carry out research into light and space by means of new investigations of modes of perception, creating specific spatial and lighting situations through the appropriate use of artificial sources and a range of "filters of disturbance." In their research, instead of the classic *plein air* favored by the Impressionists in the 19th century, these artists choose artificial environments to explore their themes of the relationship between inside and outside under conditions very close to the real ones of the spaces of the contemporary metropolis. When James Turrell says "You may lose sense of up from down" or "I'm interested in this new landscape, which is without



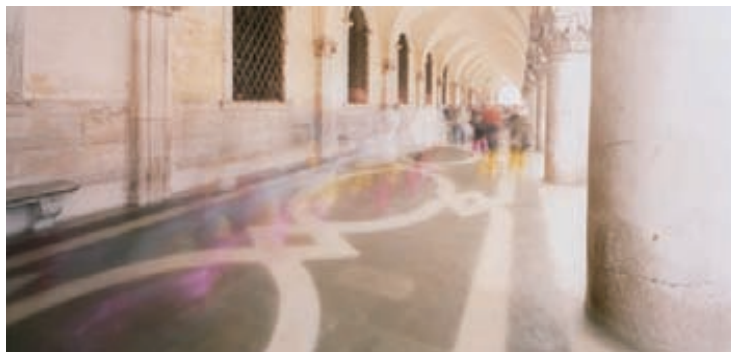
spazi della metropoli contemporanea. Quando James Turrell afferma “Non si è più sicuri di quale sia l’alto e quale il basso” o “sono interessato a un nuovo paesaggio senza orizzonte” sviluppa quel tipo di esperienze iniziate da Turner e Monet trasferendole in un ambiente “surmoderno”, il nuovo ambito connesso allo sviluppo delle società complesse all’inizio del Ventunesimo secolo. Turrell è affascinato da ciò che egli chiama “thingness of light” (matericità/solidità della luce), ribadendo il concetto che la luce non è solo un modo per illuminare gli oggetti, ma è un oggetto essa stessa. E Robert Irwin: “Quello che sembrava a tutti come lo svanire di un orizzonte – l’oggetto dell’arte diventato così effimero da minacciare di scomparire del tutto – come un meraviglioso enigma filosofico si è rovesciato nel suo opposto. Quello che sembrava una questione di oggetto / non-oggetto si è rivelato essere una questione di vedere e non vedere, di come in realtà percepiamo o non riusciamo a percepire ‘cose’ nei loro contesti reali”. Anche nell’arte contemporanea la dissolvenza implica una sorta di presa di posizione nei confronti del consumo di immagini, di un eccesso del vedere presente nella metropoli, è collegata alla ricerca di un esercizio di compromesso tra vedere e non vedere. La dissolvenza diventa un esercizio che



“L’illusione della Luce”

horizon,” he is taking further the kind of experiment initiated by Turner and Monet, transferring it into a “supermodern” setting, the new environment connected with the development of complex societies at the beginning of the 21st century. Turrell is fascinated what he calls the “thingness of light,” reasserting the idea that light is not just a means of illuminating objects, but an object itself. And Robert Irwin: “The wonder of it all is that what looked for all the world like a diminishing horizon—the art-object’s becoming so ephemeral as to threaten to disappear altogether—has, like some marvelous philosophical riddle, turned itself inside out to reveal its opposite. What appeared to be a question of object/non-object has turned out to be a question of seeing and not seeing, of how it is we actually perceive or fail to perceive ‘things’ in their real contexts.” In contemporary art too the dissolve implies taking a sort of stand over the consumption of images, over an excessive emphasis on the faculty of vision in the metropolis. It is linked to the search for an exercise in compromise between seeing and not seeing. The dissolve becomes an exercise that favors relations with reality continually oscillating between the revealing of something and its concealment. Architecture is also directly involved in overcoming the

favorisce rapporti con la realtà continuamente oscillanti tra la messa in evidenza di qualcosa e il suo occultamento. Anche l'architettura è implicata direttamente nell'oltrepassamento del tradizionale concetto di chiaroscuro, del consueto gioco tra luci ombre e volumi poiché continuamente mette in atto procedimenti sofisticati di fusione/confusione tra figura e ambiente (*blending*), procedimenti di frazionamento della figura materiale e dei suoi contorni (*disruptive camouflage*), procedimenti di totale frammentazione / spezzettamento della forma (*dazzle*) sino a procedimenti di vera e propria sparizione (*blurring*) come del resto già si poteva intravedere con le famose “nebbie” di Turner. Una grande nebbia si trova anche nel cortile di Palazzo Grassi dove il procedimento del *blurring* si spinge sino a raggiungere il famoso effetto Ganzfeld del campo visivo totale di James Turrell, un “campo totale” del resto già presentato nel 2011 alla mostra “ILLUMInations” della 54a Biennale d'arte di Venezia. L'effetto si raggiunge saturando l'intero campo visivo con uno stimolo luminoso con luminanza e cromaticità uniforme ovvero il campo percettivo vuoto in cui si vive lo stato irrealistico di alcune sue installazioni: in esse l'uniformità della luce impedisce all'apparato visivo di trovare punti di riferimento come quando



Giovanni Chiaramonte

traditional concept of chiaroscuro, of the familiar play between light, shade and volume, as it continually puts into effect sophisticated procedures of fusion/confusion between figure and setting (*blending*), procedures of subdivision of the material figure and its outlines (*disruptive camouflage*), procedures of total fragmentation and breakup of the form (*dazzle*) and procedures of genuine occultation (*blurring*), something that could already be seen in Turner's famous “mists.” A great mist could also be found in the courtyard of Palazzo Grassi where the procedure of blurring was taken to the point of creating the well-known Ganzfeld effect of James Turrell's total visual field, a “total field” that had already been presented in the exhibition *ILLUMInations* at the 54th Venice Biennale of Art in 2011. The effect is attained by saturating the field of vision with light of uniform luminance and color, i.e. the empty field of perception in which one experiences the unreal state of some of his installations: in them the uniformity of the light prevents the visual system from finding points of reference, like when you lose your way in a snowstorm. As a consequence the lack of contrast and variations in the intensity of the light create phenomena

ci si perde in una tempesta di neve. Di conseguenza l'assenza di contrasto e di variazioni di intensità luminosa crea fenomeni di privazione sensoriale, blackout visivi e allucinazioni. Già William Turner a Venezia aveva imparato a vedere le cose come puri effetti di luce e, riproducendo i colori atmosferici, era riuscito a entrare nella luce stessa. Di conseguenza le forme potevano perdere ogni fisicità, diventare astratti campi di colore, rarefatte visioni in cui è quasi impossibile riconoscere luoghi reali e suggerire un senso di smarrimento. Così nelle descrizioni veneziane di Iosif Brodskij, il filtro della nebbia trascina la città fuori del tempo, egli vede come “la nebbia non cancella soltanto i riflessi ma tutto ciò che abbia forma: edifici, esseri umani, porticati, ponti, statue”. E ancora, “la sinistra e la destra, l'alto il basso si scambiano posto”. Come nelle immagini fotografiche di Giovanni Chiaramonte e Vincenzo Castella, Brodskij coglie i momenti sublimi in cui Venezia concede i suoi dileguamenti del campo percettivo.



of sensory deprivation, visual blackouts and hallucinations. J.M.W. Turner had already learned in Venice to see things as pure effects of light and, reproducing the colors of the atmosphere, had succeeded in entering the light itself. Consequently forms could lose all physicality, turning into abstract fields of color, rarefied visions in which it is almost impossible to recognize actual places, and conveying a sense of disorientation. Thus in Joseph Brodsky's descriptions of Venice the filter of the mist drags the city outside time. He sees how “the local fog, the famous *nebbia*, renders this place more extemporal than any palace's inner sanctum, by obliterating not only reflections but everything that has a shape: buildings, people, colonnades, bridges, statues.” And again: “Left, right, up, and down swap places.” As in the photographs of Giovanni Chiaramonte and Vincenzo Castella, Brodsky captures the sublime moments in which Venice yields its dissolutions of the perceptual field.





**È un evento incerto e improvviso. Quest'evento l'ho visto: dal molle viene fuori il fragile, dal fuoco viene fuori il colore, dal bagliore viene fuori la trasparenza.**

**It is an uncertain and unexpected event. This event I have seen: out of the soft comes the fragile, out of fire comes color, out of glare comes transparency.**

Ettore Sottsass

## **Le lavorazioni di Murano**

## **Techniques of Murano**

Lavorazione della lampada Empatia, nelle vetrerie Artemide, nel momento in cui il vetro seta viene appoggiato sulla boccia in vetro cristallo prima di essere soffiata.

Production of the Empatia lamp, in the Artemide glassworks, at the moment when the *vetro seta* is set on the crystal bowl before being blown.





# Incamiciato

I vetri incamiciati sono vetri a spessore sottile caratterizzati in genere da un doppio strato vitreo. La tecnica consiste nel sovrapporre nella prima fase di lavorazione strati successivi di vetro, immergendo un soffiato in lavorazione in un crogiolo di vetro di diverso colore. Alla fine si avrà un soffiato sottile di due o più strati di colori differenti. Questa antica tecnica, molto usata nel Novecento, è in sostanza una variante del cosiddetto vetro doublé.

*Vetri incamiciati* are thin-walled pieces of glassware usually characterized by a double layer of glass. The technique involves superimposing successive layers of glass in the first phase of working, by immersing a “gather” of blown glass in a pot of molten glass of a different color. The result will be a thin-walled piece of blown glass with two or more layers of different colors. This old technique, widely used in the 20th century, is in essence a variation of what is known as *verre doublé* or cased glass.

**Ho fatto molti disegni e sono partito per Murano. Lì ho incontrato Sergio Tiozzo maestro di vetro e di entusiasmo. Fornace ardente, birra alle sette del mattino, i colori nell'aria: così abbiamo inseguito e sorpreso il vetro nei suoi movimenti molecolari.**

**I made a lot of drawings and set off for Murano. There I met Sergio Tiozzo, master of glass and enthusiasm. Red-hot furnace, beer at seven o'clock in the morning, colors in the air: that's how we pursued and caught glass in its molecular movements.**

Luigi Serafini

# Incalmo

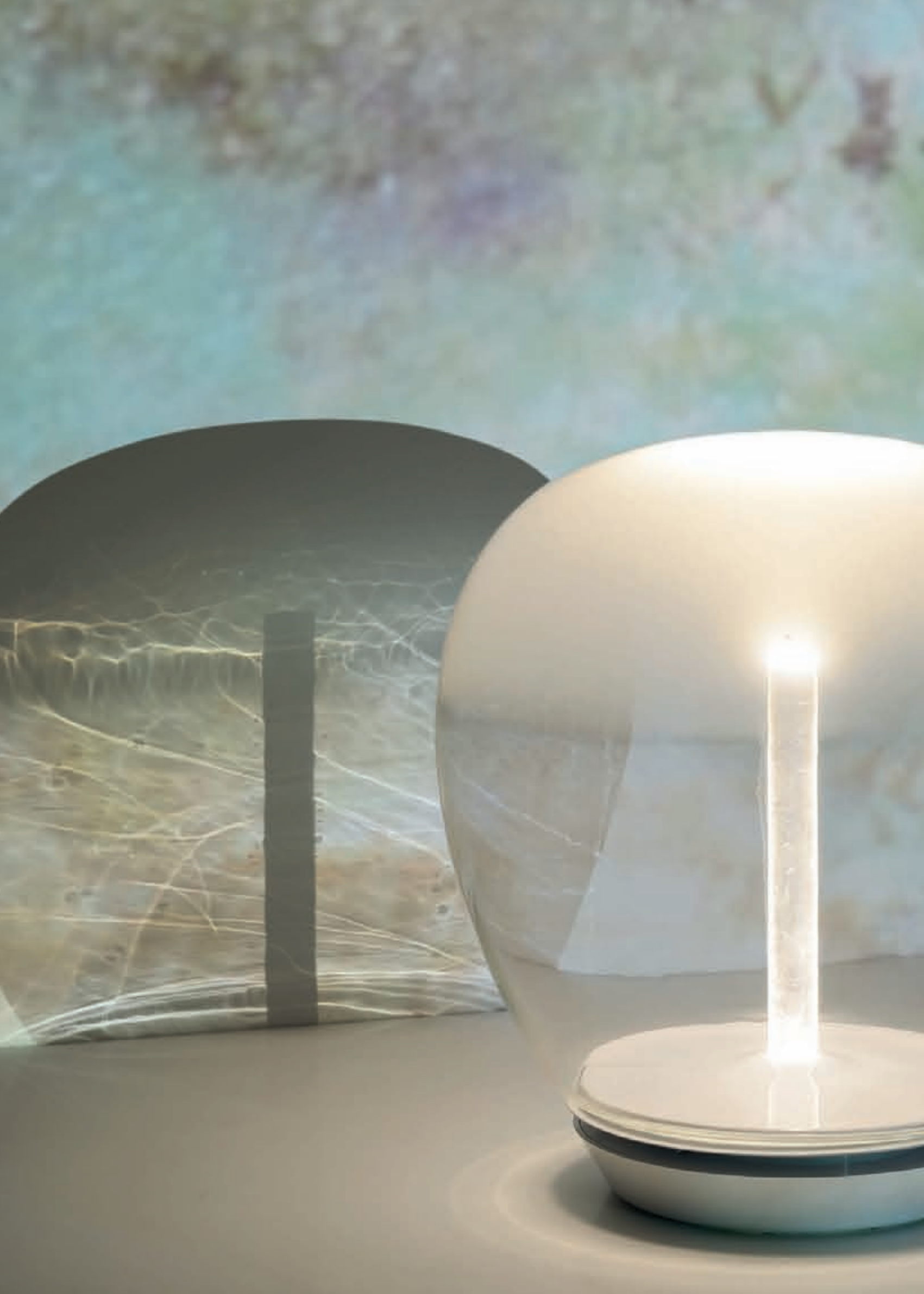
Il termine incalmo (sinonimo di innesto) dà nome a una difficile e tipica tecnica muranese di lavorazione del vetro che risale ai secoli XVI-XVII. Consiste nella saldatura a caldo di due soffiati cilindrici aperti, generalmente di colore diverso, lungo i loro due orli di uguale circonferenza, così da ottenere un unico soffiato con due zone di colore o di decorazione diversa. L'operazione può essere ripetuta più volte.

The term *incalmo* (which means grafting) is the name for a difficult glassmaking technique typical of Murano that dates back to the 16th-17th century. It entails joining together while still hot two open cylinders of blown glass, usually of different colors, along their edges of equal circumference to produce a single bubble of glass with two zones of different colors or with different decorations. The operation can be repeated more than once.









# Vetro cristallo

Il cristallo, vetro incolore di estrema purezza, è sempre stato considerato il più pregiato tra i vetri muranesi. È un vetro sodico-calcico i cui componenti principali, oltre alla silice, sono l'ossido di sodio e l'ossido di calcio. Risulta molto adatto alla produzione di oggetti soffiati particolarmente leggeri che richiedono tempi lunghi di lavorazione. La sua invenzione è avvenuta a Murano nel 1450 circa e solo successivamente è stato riprodotto in altri paesi europei, primi fra tutti la Boemia e l'Inghilterra.

Crystal or *cristallo*, a colorless glass of extreme purity, has always been considered the finest of the types of glass made on Murano. It is a soda-lime glass whose main components, in addition to silica, are sodium oxide and calcium oxide. It is very well-suited to the production of particularly light blown glassware that takes a long time to work. It was invented on Murano around 1450 and only later imitated in other European countries, especially Bohemia and England.

**Il vetro, la magia della sua inconsistenza a contatto con la luce, consente in un certo senso di smaterializzare l'oggetto lampada e di lavorare davvero con la luce, ottenendo effetti ambientali che modificano gli spazi e lavorano con l'architettura.**

**Glass, and the magic of its insubstantiality in contact with light, makes it possible in a certain sense to dematerialize the lamp and to work directly with light, achieving environmental effects that modify spaces and interact with the architecture.**

Carlotta de Bevilacqua

Empatia. Lampada in vetro cristallo soffiato e vetro seta. Progetto di Carlotta de Bevilacqua e Paola di Arianello.

Empatia. Lamp made of blown crystal glass and *vetro seta*. Designed by Carlotta de Bevilacqua and Paola di Arianello.



# Vetro seta

Il vetro seta si ottiene attraverso una aggiunta di componenti minerali alla formula chimica del vetro veneziano, che lo rendono traslucido. Una volta fusa, la miscela di vetro seta viene soffiata artigianalmente e il grado di stiratura del vetro in questo processo determina il grado di trasparenza. A differenza di altre lavorazioni per ottenere vetri traslucidi, come per esempio l'acidatura, il vetro seta è caratterizzato da effetti di trasparenza diversi nello stesso corpo vitreo, dovuti alle irregolarità nello spessore del vetro soffiato.

*Vetro seta* or “silk glass” is obtained through the addition of minerals to the chemical formula of Venetian glass that make it translucent. Once melted, the mixture of *vetro seta* is blown by hand and the extent to which the glass is stretched in this process determines the degree of transparency. Unlike other methods of producing translucent glass, such as the etching used to make satin glass, *vetro seta* is characterized by different effects of transparency in the same piece of glass, due to irregularities in the thickness of the wall.









# Vetro a canne

Il vetro a canne è una variante muranese della murrina, il caratteristico mosaico vitreo saldato a caldo. Invece di minuscoli tasselli si usano in questo caso delle “canne”, bacchette di vetro, sia cilindriche e massicce che piatte. Accostate tra di loro, con combinazioni coloristiche diverse, sono successivamente fuse e soffiate onde ottenere un vaso, un’anfora, una coppa. Sono di particolare pregio sia per l’effetto finale sia per l’insita difficoltà esecutiva.

Caneworked glass is a Murano variant of murrina, the characteristic mosaic of pieces of glass fused together by heat. In this case “canes” are used instead of tiny tesserae, rods of glass that can be cylindrical or flat. Placed side by side, in different combinations of colors, they are then melted and blown into the shape of a vase, amphora or bowl. Both the final effect and the inherent difficulty of the technique make such objects particularly valuable.

**Nei giorni in cui mi trovavo a Murano tra esseri incredibili che saltellavano da un fuoco all’altro, fischiettando quasi sovrappensiero, ho colto in tutto questo lavoro uno spirito che vorrei fosse più presente tra gli uomini di questa terra.**

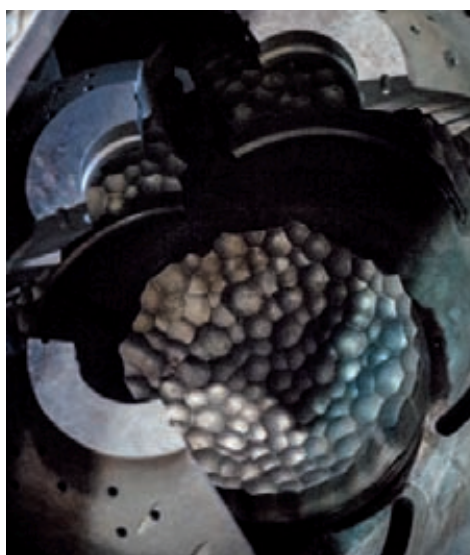
**On the days on which I was on Murano among incredible beings who leapt from one fire to another, whistling almost absent-mindedly, I sensed in all this work a spirit that I wish were more present amongst the men of this earth.**

Andrea Anastasio

# Battitura

Quella del vetro battuto è una tecnica di rifinitura a incisione della superficie, così chiamata perché all'apparenza ricorda l'effetto martellato dei ferri battuti. Il procedimento consiste nella leggera abrasione della superficie del vetro attraverso una mola, una pietra di forma tondeggiante di smeriglio o altro materiale abrasivo in modo da produrre dei "bolli" rotondi, piccoli e irregolari, tutti orientati nella stessa direzione che danno al manufatto l'apparenza di essere stato, appunto, battuto come il ferro. Questa tecnica, tipicamente muranese, risale agli anni Trenta del XX secolo.

*Vetro battuto* is made using the technique of wheel engraving, i.e. cutting the surface of the glass with an abrasive wheel. The name in Italian derives from the fact that its appearance is reminiscent of the hammered effect of *ferro battuto* or wrought iron. The procedure entails cutting lightly into the surface with a round piece of emery or some other abrasive material in such a way as to produce small and irregular rounded dents, all oriented in the same direction, that make the object look as if it has been hammered. This technique, typical of Murano glasswork, dates from the 1930s.



Meteorite. Diffusore realizzato in vetro artistico a doppio strato, ottenuto con la tecnica della soffiatura in stampo a fermo e conseguente molatura. Progetto di Pio e Tito Toso per Artemide.

Meteorite. A diffusor made of a double layer of artistic glass, using the technique of mold-blowing into a *stampo fermo* and then grinding. Designed by Pio and Tito Toso for Artemide.







# Soffiatura in rete

La soffiatura costituisce una delle invenzioni più rivoluzionarie nella tecnica vetraria ed è in uso a Venezia fin dal XIII secolo. Il vetro incandescente viene soffiato attraverso una canna e modellato mentre si gonfia con l'aiuto di pinze e forbici. Tradizionalmente la soffiatura può essere effettuata *in libera* o *in stampo*. Quando il maestro lavora in assenza di stampo (o *in libera*), la forma dell'oggetto si deve puramente alla sua manualità e abilità. Una variante di questa tecnica può essere effettuata soffiando liberamente il vetro all'interno di una gabbia, precedentemente scaldata, che contiene solo parzialmente il volume soffiato, integrandosi alla massa vetrosa.

Blowing is one of the most revolutionary inventions in the technique of glassworking and has been in use in Venice since the 13th century. The molten glass is blown through a pipe and modeled as the blob expands with the aid of pincers and shears. Traditionally this is done *in libera*, by free-blowing, or *in stampo*, by mold-blowing. When the glassblower works without a mold (or *in libera*), the shape of the object depends purely on his manual skill. A variant of this technique called *soffiatura in rete* or "net-blowing," entails free-blowing the glass into a cage, heated in advance, that only partially contains the blown volume and fuses with the blob of glass.

**L'architettura è lo strumento primario per la manipolazione della luce, poi la luce artificiale collabora e diventa primaria di notte. L'architettura e la luce devono essere pensati per questa successione.**

**Architecture is the main instrument for the manipulation of light, then artificial light collaborates and becomes paramount at night. Architecture and light have to be considered in terms of this succession.**

Gae Aulenti



**Mari - Fasolis 1965**



**Serafini 1993**



**de Bevilacqua - di Arianello 2013**



**De Rossi 1990**



**Gismondi 1993**



**Mangiarotti 1967**

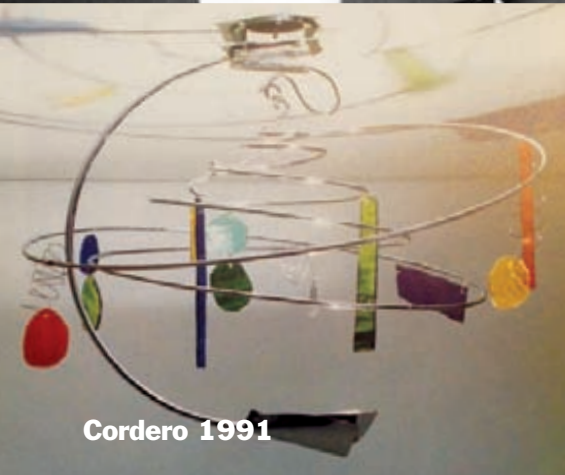


**Örni Halloween 1992**



# Artemide Murano 1959 2014

**Cordero 1991**



**BBPR 1963**



**Mangiarotti 1979**



**Aulenti 1975**



**La Pietra 1993**







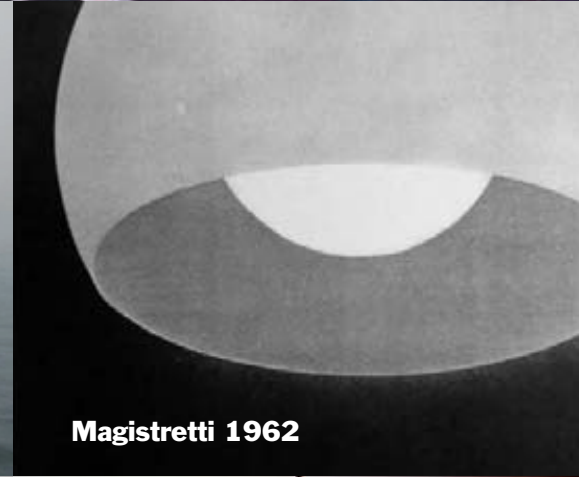
Gismondi 1998



Sottsass 1975



Riva 1991



Magistretti 1962



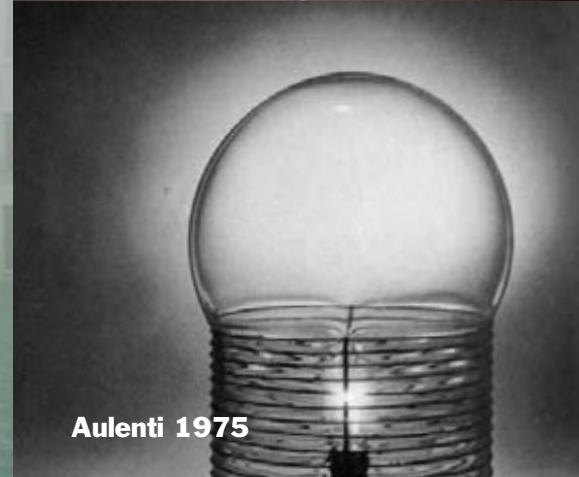
Mazza 1959



Serafini 1993



De Lucchi - Reichert 2001



Aulenti 1975



Magistretti 1967



Anastasio 1992









**Il museo di arte classica di Abu Dhabi vuole creare un mondo accogliente associando le luci e le ombre, i riflessi e la calma. Vuole appartenere a un paese, alla sua storia, alla sua geografia.**

**The Museum of Classical Art in Abu Dhabi aims to create a welcoming environment by associating light and shade, reflections and calm. It sets out to pertain to a country, to its history and geography.**

# Jean Nouvel

Il nuovo Louvre di Abu Dhabi, in costruzione nel Cultural District della Saadiyat Island, ambisce ad essere un museo universale, un ponte fra epoche e civiltà lontane fra loro. Elemento chiave del progetto di Nouvel è la grande cupola di 180 metri di diametro, costituita da una struttura geometrica traforata che filtra la luce esterna producendo effetti simili a quelli di un *musharabi*, sistema di schermatura solare tipico della cultura araba, e inondando lo spazio sottostante di riflessi luminosi cangianti. La riflessione da tempo avviata da Nouvel e Artemide sul rapporto fra luce e architettura trova qui un proficuo campo di sperimentazione, che ha condotto alla messa a punto di una nuova versione del proiettore Cata, disegnato da Carlotta de Bevilacqua, capace di assecondare le molteplici variazioni della luce naturale che penetra dalla cupola. GP

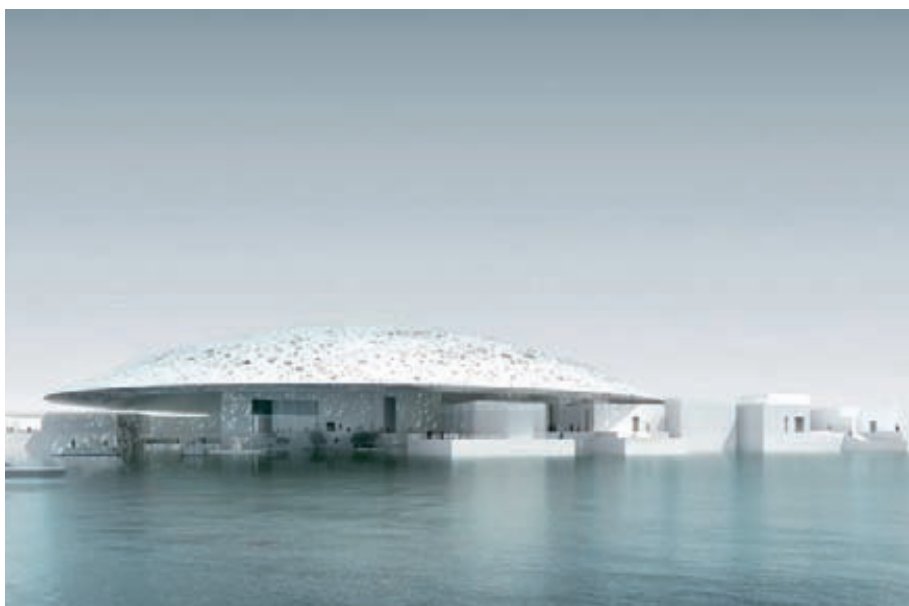
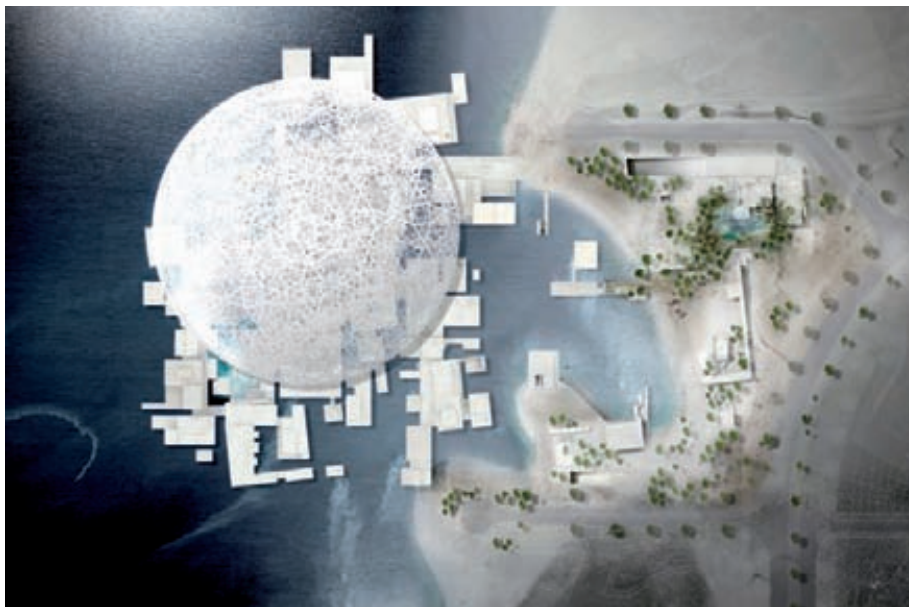
The new Louvre Abu Dhabi, currently under construction in the Cultural District of Saadiyat Island, aspires to be a universal museum, a bridge between periods and civilizations that are remote from one another. The key element of Nouvel's design is the large dome with a diameter of 180 meters, consisting of a perforated geometric structure that filters the light entering from the outside, producing effects similar to those of a *mashrabiya*, a system for screening sunlight typical of the Arab culture, and flooding the space beneath with shifting luminous patterns. Here the reflection on the relationship between light and architecture which Nouvel and Artemide have been conducting for some time has found a fruitful field of experimentation, leading to the development of a new version of the Cata spotlight, designed by Carlotta de Bevilacqua, that is able to blend in with the multiple variations in the natural light that enters through the dome. GP



**Ho immaginato un sistema geometrico, perché sono convinto che nella cultura araba la geometria e la luce siano profondamente legate fra loro. È molto importante avere la giusta intensità della luce, ottenere l'effetto di fasci di luce e un buon ritmo delle macchie luminose che punteggiano l'involucro bianco dell'edificio.**

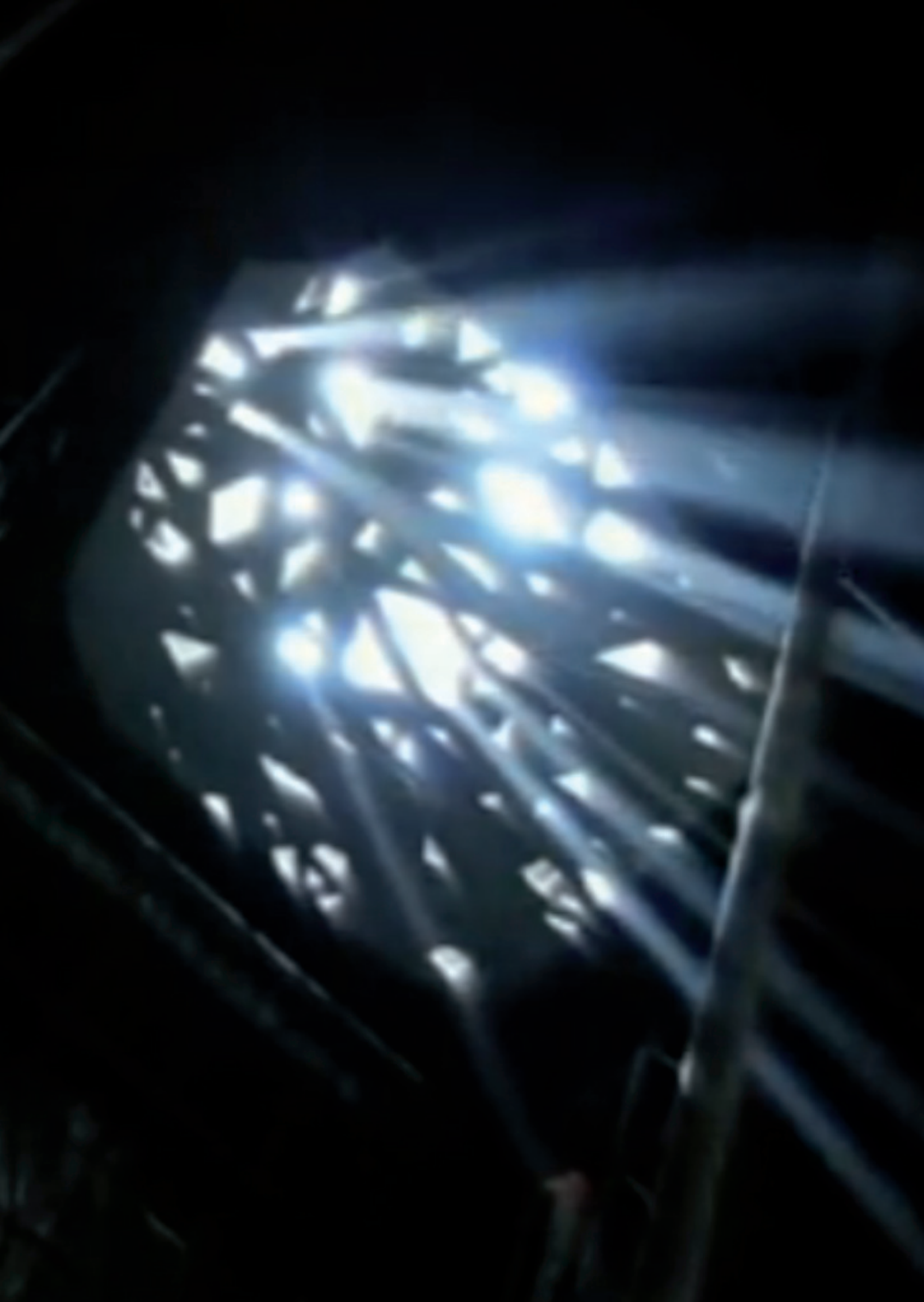
**I have imagined a geometric system, because I'm convinced that in Arab culture geometry and light are deeply intertwined. It is very important to have the right intensity of light, in order to obtain the effect of rays of light and impart a good rhythm to the luminous patches that dot the white shell of the building.**

Jean Nouvel



Viste del progetto del Louvre di Abu Dhabi. A destra: test di illuminazione sul modello in scala 1:1.

Views of the project for the Louvre in Abu Dhabi. Right: lighting test on the 1:1 scale model.





**Cata è una piattaforma aperta, che collabora con l'architettura per dare forma agli spazi e ottenere di volta in volta prestazioni e percezioni sempre nuove.**

**Cata is an open platform, which works with the architecture to shape the spaces and obtain effects and perceptions that are new on each occasion.**

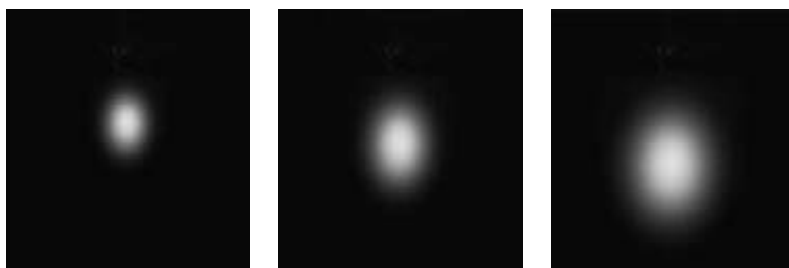
Carlotta de Bevilacqua



# Cata Abu Dhabi

Il proiettore Cata; Jean Nouvel durante i test di illuminazione effettuati sul modello in scala 1:1; alcune delle variazioni del fascio luminoso (Narrow, Flood, Wide Flood).

The Cata spotlight; Jean Nouvel during the lighting tests carried out on the 1:1 scale model; some of the variations of the light beam (narrow, flood, wide flood).



## Conversazione con Carlotta de Bevilacqua Il nuovo proiettore Cata per il Louvre di Abu Dhabi

**Nina Bassoli** Come è cambiato il progetto del proiettore Cata in relazione al progetto di Jean Nouvel per il Louvre di Abu Dhabi?

**Carlotta de Bevilacqua** Tutto parte dall'idea iniziale di Cata, cioè l'applicazione di un innovativo principio catadiottrico basato su un guida-luce ed elementi speculari coniugati. Il sistema ottico così concepito consente di ottenere elevate intensità assiali e un'accurata collimazione dei fasci, rendendolo uno straordinario strumento a LED per l'illuminazione d'accento di precisione. L'innovazione progettuale coinvolge anche la configurazione meccanica che si esprime in tre blocchi funzionali interconnessi: un alimentatore proprietario ultrapiatto, un corpo dissipante che integra il *light engine* e il vano ottico passivo intercambiabile mediante il meccanismo *twist*

*and lock*. Le prestazioni richieste da Jean Nouvel per il Louvre di Abu Dhabi erano molto definite e dovevano soddisfare vari requisiti per integrarsi sia al progetto della grande copertura vetrata, sia per la messa in scena dei vari allestimenti museografici. Abbiamo subito capito che Cata era il prodotto perfetto per questo progetto, perché grazie alla sua caratteristica di essere una piattaforma aperta, poteva soddisfare completamente le varie richieste. La sua capacità di supportare ottiche differenti gli permette infatti di ottenere le varie performances di luce volute da Jean Nouvel. Sembra un'idea semplicissima, ma non è stato così immediato arrivare a concepire i tre elementi distinti. All'inizio avevamo pensato di realizzare un'ottica specifica per ogni performance richiesta, ma dopo una serie di prove ed esperimenti

fatti con i nostri bravissimi ingegneri Zanola e Leoni, abbiamo capito che l'idea vincente era quella di avere un'unica ottica che, grazie all'applicazione di film olografici, può aprire e chiudere i fasci, dare colore e ottenere prestazioni formidabili. Così abbiamo mandato tutti i campioni ad Abu Dhabi, dove sono stati testati da tecnici e lighting designers ed effettivamente abbiamo dimostrato che con un unico oggetto si rispondeva a tutte le richieste. Il risultato è un oggetto bellissimo, in tutte le sue parti. Anche guardando il circuito di alimentazione, i colori sono perfetti! Ovviamente è un risultato determinato più dalla tecnologia dei circuiti che da una scelta estetica, ma alla fine la bellezza di Cata è proprio data da quei colori e da quella composizione.

**Conversation with Carlotta de Bevilacqua**  
**The New Cata spotlight for the Louvre in Abu Dhabi**

Nina Bassoli **How has the design of the Cata spotlight changed in relation to Jean Nouvel's design for the Louvre in Abu Dhabi?**  
**Carlotta de Bevilacqua** Everything starts out from the original idea of the Cata, that is to say the application of an innovative catadioptric principle based on a light guide and combined specular elements. The optical system conceived in this way makes it possible to obtain elevated axial intensities and an accurate collimation of the beams, turning it into an extraordinary LED appliance for precise accent lighting. The innovation in its design also regards the mechanical configuration, which takes the form of three interconnected functional blocks: a proprietary ultra-flat power supply, a heat sink that integrates the light engine and the passive optical

compartment that can be changed by means of the twist-and-lock mechanism. The effects required by Jean Nouvel for the Louvre of Abu Dhabi were very well-defined and had to meet a series of requirements in order to fit in with the design of the great glass roof and the various museological installations. We realized at once that Cata was the perfect product for this project, since its characteristic of being an open platform allowed it to meet the various requirements fully. In fact its ability to mount different optics permits it to produce all the various light effects desired by Jean Nouvel. It seems like a very simple idea but it wasn't so straightforward to come up with the three distinct elements. At the outset we had thought of making a specific optical unit for each effect required, but after a whole series of trials and

experiments carried out with our highly skilled engineers Zanola and Leoni, we realized that the best idea was to have a single set of optics that, through the application of holographic films, could open and close the beams, impart color and achieve remarkable effects. So we sent all the samples to Abu Dhabi, where they were tested by technicians and lighting designers, and in fact we showed that it was possible to meet all the requirements with a single appliance. The result is a beautiful object, in all its parts. Even when you look at the power supply circuit, the colors are perfect! Obviously this is determined more by the technology of the circuits than by an aesthetic choice, but in the end the beauty of Cata stems precisely from those colors and that composition.

Blocco di rotazione verticale /  
Rotation block vertical axis

Circuito di alimentazione brevettato /  
Proprietary feeding circuit

Corpo dissipante in alluminio pressofuso /  
Dissipating body in die-cast aluminum

LED - 8 /17 W

Blocco di rotazione orizzontale /  
Rotation block horizontal axis

Supporto per lente / Holder for lens

Lente / Lens

Ottica secondaria / Secondary optic

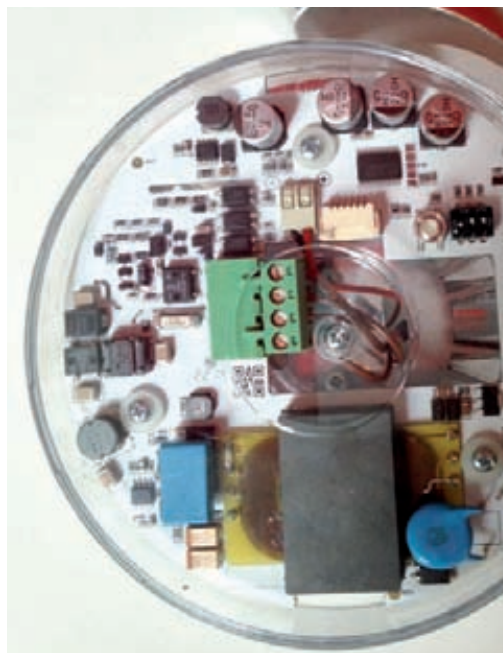






Cata con gli appositi schermi mobili per dosare la luce e con diversi filtri; vista di uno degli ambienti del museo; dettagli della lampada; alcune opere della collezione permanente del Louvre di Abu Dhabi.

Cata with its special mobile screens to control the light and with different filters; view of one of the museum's rooms; details of the lamp; some of the works in the permanent collection of the Louvre Abu Dhabi.









# Lustre Abu Dhabi

*Lustre* è il termine francese per indicare il lampadario decorativo, di solito costituito da più bracci cui sono appesi piccoli elementi riflettenti in vetro o cristallo. I primi *lustre* risalgono al Medioevo, ma soltanto nel XV secolo diventano simbolo di lusso e di ricchezza, così da essere usati soprattutto in grandi sale di rappresentanza o nei teatri.

*Lustre* is the term used in French for a decorative chandelier, usually one with several arms from which hang small reflective elements made of glass or crystal. The earliest *lustres* date from the Middle Ages, but it was not until the 15th century that they became a symbol of luxury and wealth, to the point where they were used chiefly in large reception halls or theaters.



Concept dei *lustre* per il Louvre di Abu Dhabi. Il progetto prevede un lampadario diverso per ogni sala del ristorante.

Concept of the *lustres* for the Louvre in Abu Dhabi. The project calls for a different chandelier in each room of the restaurant.

**NB Oltre all'illuminazione degli spazi espositivi, ci sono altri tipi di luce che state sperimentando per il museo?**

**CdB** Un aspetto davvero interessante è che, proprio nello stesso momento in cui abbiamo messo a punto una tecnologia tra le più avanzate al mondo, Jean Nouvel abbia pensato anche a un progetto basato sulla candela, o meglio sul vetro e la candela. Non si tratta di una scelta naïf, ma piuttosto della volontà di sostenere che c'è una luce per ogni momento. Per lo spazio del ristorante, l'idea è quella di un grande lampadario diverso per ogni sala, che si relazioni allo spazio ed emetta una luce magica e vibrante data dall'incontro della candela con il vetro. Si tratta di una serie di grandi *lustres* composti da centinaia di piccole bocce in vetro soffiato appese a una leggera struttura circolare sospesa, ognuna illuminata dal tremolio del fuoco di una candela. Ispirati ai meravigliosi *polycandelon* delle moschee di Istanbul, saranno

soffiati a mano nelle nostre vetrerie. Quest'idea è molto attuale, perché il fascino del vetro, la magia della sua inconsistenza a contatto con la luce, è tornato a essere al centro dell'attenzione del lavoro degli architetti. Il vetro consente in un certo senso di smaterializzare l'oggetto della lampada e di lavorare con l'essenza della luce, ottenendo effetti sorprendenti, cangianti, ambientali, che modificano gli spazi e lavorano insieme all'architettura. In più la possibilità di far realizzare i progetti artigianalmente, con competenze straordinarie e tantissimi tipi di lavorazione, fa in modo che questi oggetti abbiano un valore altissimo, e che per questo siano desiderati in tutto il mondo. Oggi tutti sono innamorati del vetro come se fosse una grande magia tecnologica. In un certo senso oggi niente è più prezioso di un lampadario soffiato a mano e illuminato a candele, ed è bello che riusciamo a produrlo proprio noi, che abbiamo sempre lavorato sull'industrial design e la grande serie.

**NB In addition to the illumination of the exhibition spaces, are there other types of light that you are trying out for the museum?**

**CdB** One really interesting aspect is that, at the very moment in which we developed one of the most advanced technologies in the world, Jean Nouvel came up with a design based on the candle, or rather on glass and the candle. This is not a naïve choice, but an expression of the desire to demonstrate that there is a light for every moment. For the restaurant, the idea is to make a different large chandelier for each room that will establish a relationship with the space and emit a magical and vibrant light produced by the encounter of the candle with the glass. This entails creating a series of large *lustres* composed of hundreds of small blown-glass bowls hung from a light circular structure suspended from the ceiling, each illuminated by the flickering flame of a candle. Inspired by the marvelous *polycandelon* lamps of the mosques of Istanbul,

they will be hand blown in our glassworks.

This idea is very topical, because the allure of glass, the magic of its insubstantiality in contact with light, is once again the focus of architects' attention in their work. In a certain sense glass makes it possible to dematerialize the lamp as an object and really work with the essence of light, achieving surprising, shifting, environmental effects that modify spaces and interact with the architecture. In addition, the possibility of realizing the designs by hand, employing extraordinary skills and many different techniques, means that these objects have an extremely high value, and for this reason are desired all over the world. Today everyone is in love with glass as if it were a great technological wonder. In a sense nothing today is more precious than a hand-blown chandelier lit by candles, and it's great that it is we who are able to produce it, we who have always worked on industrial design and mass production.





**Come certi spettacoli naturali cambiano colore alla mattina, al tramonto, quando è nuvoloso, così Venezia è una città cangiante, vive di questo rapporto ambientale con l'acqua, con la laguna.**

**Just as some natural sights change color in the morning, at sunset, when it's cloudy, Venice is a mutable city. It lives on this environmental relationship with the water, with the lagoon.**

# Cino Zucchi

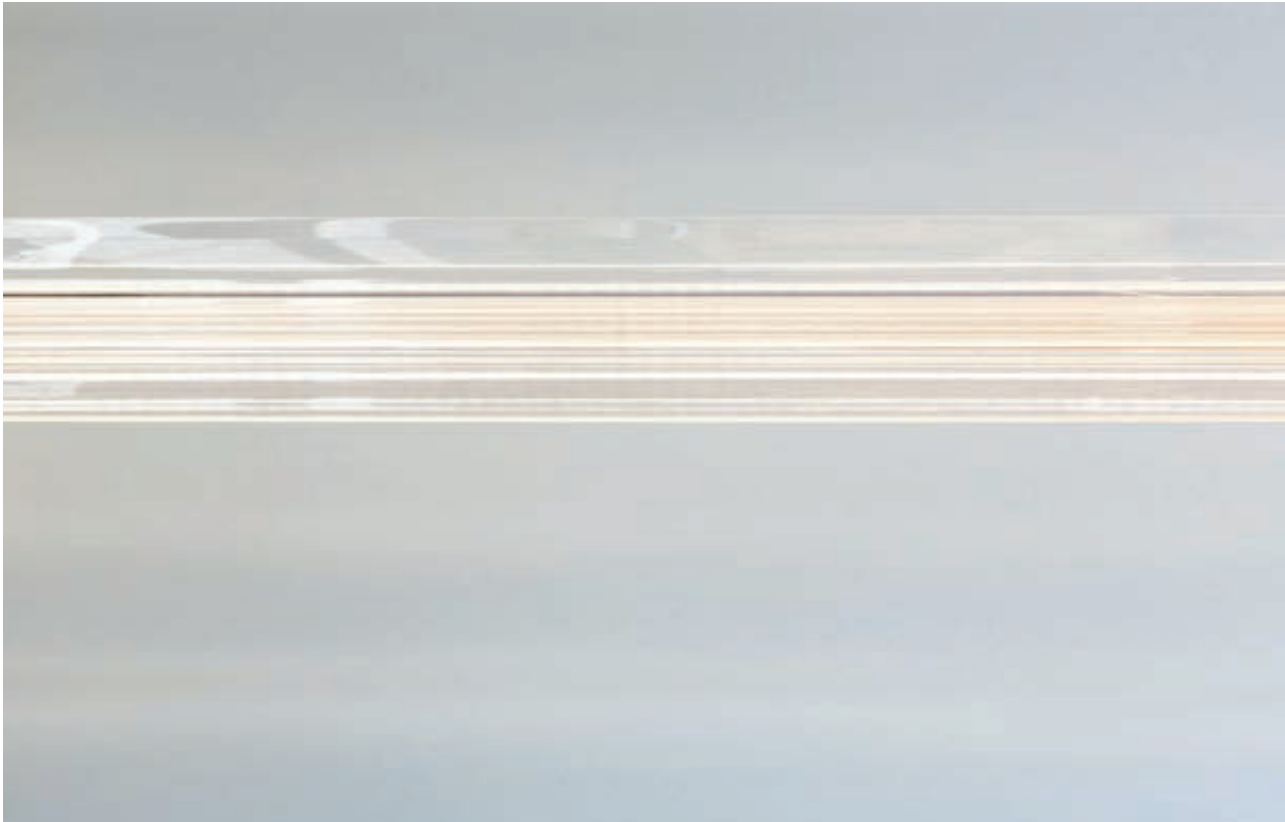
La Biennale di Venezia è la più antica (1895) e la più famosa rassegna internazionale di arte contemporanea e occupa, con le rassegne di arte, musica, cinema, teatro, danza e architettura, oltre ai padiglioni nazionali nei giardini della Biennale e all'Arsenale, anche molti altri spazi della città.

Nel 2014, il Padiglione Italia della 14. Mostra internazionale di Architettura è curato da Cino Zucchi con la collaborazione di Artemide. L'allestimento è articolato in due grandi sale che riempiono i suggestivi spazi delle Tese, in fondo all'Arsenale, in modo teatrale. Zucchi ha disegnato per Artemide *Inverted Shadows*, e ha lavorato a lungo a Venezia, realizzando alcuni tra i suoi più celebri edifici nell'area dell'ex Junghans alla Giudecca. *NB*

The Venice Biennale is the oldest (1895) and most famous exhibition of contemporary art and occupies, with its festivals of art, music, film, theater, dance and architecture, not only the national pavilions in the gardens of the Biennale and at the Arsenale but also many other spaces in the city.

In 2014, the Italian Pavilion of the 14th International Architecture Exhibition has been curated by Cino Zucchi with the collaboration of Artemide. The display has been split into two large rooms that fill the atmospheric spaces of the Teatro alle Tese, deep inside the Arsenale, in a theatrical manner.

Zucchi has designed *Inverted Shadows* for Artemide, and has long worked in Venice, realizing some of his most famous buildings in the ex-Junghans area on Giudecca. *NB*



**Inverted Shadows vorrebbe analizzare qualcosa dove la fonte luminosa non c'è più e resta solo un elemento, in questo caso lineare, che a seconda di come si orienta diventa luce e ombra in maniera non del tutto prevedibile.**

**Inverted Shadows would like to analyze something where the light source is no longer there and all that is left is an element, in this case linear, which, depending on how it is oriented, becomes light and shade in a way that is not wholly predictable.**

Cino Zucchi

# Inverted Shadows

All'interno di un corpo in metacrilato trasparente dalla sezione sfaccettata trova posto un elemento lineare in alluminio estruso dotato di strip LED e di un'ottica con apertura ellittica, la cui rotazione consente di generare emissioni luminose sempre diverse.

Inside a body of transparent methacrylate with a faceted section is set a linear element of extruded aluminum fitted with LED strips and an optical unit with an elliptical opening, whose rotation allows it to generate different emissions of light.



Nina Bassoli **Inverted Shadows** ha un forte rapporto con lo spazio e può produrre, a contatto con una parete, tipi di luce e ombra diversi e cangianti. È una modanatura trasparente o un cristallo estruso? Cino Zucchi L'idea per questa lampada, nata in fretta da un'intuizione che però avevo voglia di elaborare da un po' di tempo, è in parte ispirata al profilo del grattacielo di vetro di Mies van der Rohe. Nel 1922 Mies elabora due progetti utopici per grattacieli di vetro, uno più tondo e uno più a punta, e parla dell'impossibilità di ragionare sull'architettura del vetro come luce e ombra e della sua autoriflessione su se stesso. Insomma, ci fa capire che la teoria delle ombre classica in cui oggetti come sfere, cilindri e modanature intercettano la luce e sagomano le ombre, non funziona sul vetro. Questo perché il riflesso interno del

vetro in sé moltiplica la luce e la rende parzialmente imprevedibile fenomenicamente, come nei grandi lampadari di Murano, dove l'effetto magico è dato dal fatto che la luce rimane intrappolata in ogni gemma e rimbalza come in un tavolo da biliardo. Oggi la quasi totale smaterializzazione della sorgente luminosa grazie all'uso dei LED ci consente di fare un lampadario di Murano senza più candele né lampadine, dove la fonte di luce è quasi interna, una specie di miracolo luminoso nella tradizione del vetro. Inverted Shadows vorrebbe analizzare, attraverso un sistema molto semplice costituito da un estruso di plexiglas, qualcosa dove la fonte luminosa non c'è più e resta solo un elemento, in questo caso lineare, che a seconda di come si orienta diventa luce e ombra in maniera non del tutto prevedibile.

Nina Bassoli **Inverted Shadows** has a strong relationship with the space and can produce, in contact with a wall, different and shifting types of light and shade. Is it a transparent molding or an extruded crystal? Cino Zucchi The idea for this lamp, which emerged rather quickly, but stemmed from an insight that I had been wanting to develop for a while, came in part from the profile of Mies van der Rohe's glass skyscraper. In 1922 Mies produced two utopian designs for glass skyscrapers, a more rounded one and a more pointed one, and spoke of the impossibility of thinking about the architecture of glass as light and shade and of its reflection of itself. In short, he made it clear that the classical theory of shadows in which objects like spheres, cylinders and moldings intercept the light and model the shadows doesn't work on glass. This is because the internal reflection of

the glass in itself multiplies the light and renders it partially unpredictable as a phenomenon, as in the great chandeliers of Murano, where the magical effect stems from the fact that light remains trapped in every gem and bounces around as if on a billiard table. Today the almost total dematerialization of the light source through the use of LEDs allows us to make a Murano chandelier without either candles or light bulbs, where the source of light is almost internal, a sort of luminous miracle in the tradition of glass. Inverted Shadows would like to analyze, through a very simple system consisting of an extrusion of plexiglass, something where the light source is no longer there and all that is left is an element, in this case linear, which, depending on how it is oriented, becomes light and shade in a way that is not wholly predictable.



**Conversazione con Cino Zucchi. Padiglione Italia, Biennale di Venezia, 2014**

NB Venezia con la sua liquida luminosità, ha prodotto negli occhi dei pittori immagini rarefatte. Tu, che a Venezia hai costruito e lavorato a lungo, come l'hai guardata?

CZ Essere a Venezia, essere italiani, implica un'arte della sofisticazione che non disprezza l'elemento teatrale, scenografico. Potremmo dire, con le parole del mio amato Paul Valéry, che rappresenta una condizione dove il *nutrimento* diventa continuamente *delizia*. Venezia è una città fatta da commercianti, prodotta da una cultura non mistica, affaristica in un certo senso, che però genera altro: un sogno collettivo fatto per paradosso da persone molto concrete. Per cui tutta la lettura impressionistica di Venezia non è tanto nell'intenzione, quanto nella fruizione. La Venezia di Turner è un po' nella città e un po' negli occhi di Turner, così come c'è la Venezia di John Ruskin; come c'è un classicismo per tutti, c'è una venezianità è un po' l'accumulo di queste visioni. Passando sotto il Ponte di Rialto, guardando i riflessi dell'acqua nel sottoponte cangiante, si ha l'impressione che Venezia sia una grande meridiana di amplificazione degli eventi ambientali: come certi

spettacoli naturali cambiano colore alla mattina, al tramonto, quando è nuvoloso, così Venezia è una città cangiante, vive di questo rapporto ambientale con l'acqua, con la laguna.

NB Oltre alla meravigliosa condizione naturale della laguna, c'è anche tutta la sua storia, quella dell'artigianato del vetro ad esempio, ancora attuale per l'arte e il design contemporanei.

CZ L'uomo, attraverso mezzi tecnici, ad esempio la perizia dei soffiatori di vetro, è capace di generare delle cose che in un certo senso sono pura *delectatio*. Potremmo dire che come Venezia amplifica l'opera della natura, così quello che meraviglia dell'uomo è che attraverso una serie di operazioni su una materia semplice può generare qualcosa di assolutamente tipico. Così, come un sasso opaco levigato diventa un elemento del barocco romano, è come se il vetro, materiale bruto, angelicasse la materia e la facesse risuonare di mille riflessi o colori. La storia del rapporto tra creazione artigiana e autore: è come se ci fossero due modalità di creazione, da un lato il falegname felice, che pensa solo a fare un buon lavoro e dall'altro il progettista. L'artigiano vuole fare un

buon lavoro e non vuole affrontare la creazione pura, ne è impaurito, per cui è contento di avere dei modelli, lavora per variazioni sul tema, mentre l'unico capace di affrontare questa incertezza è l'artista. Potremmo dire che il design genera una sorta di felicità simile a quella di cui si diceva prima. Allora il rapporto tra Carlo Scarpa e il vetraio è la felicità dell'unione tra il piacere dell'artigiano e la sua paura nei confronti della pura forma, e viceversa la gestione della pura forma da parte dell'artista e il suo dilettantismo rispetto all'artigianato; quando queste cose vanno insieme una risuona con l'altra. Paul Valéry sostiene che non c'è idea così pura che non sia deformata da una tecnica e non c'è tecnica così certa che non abbia bisogno di un'idea. Io penso che il rapporto fra forma e tecnica nel design sia di questo tipo. Quando c'è un'innovazione tecnica, ad esempio la smaterializzazione della fonte di luce, questa richiede un ripensamento totale, una revisione formale quasi fino all'annullamento del corpo lampada, e nello stesso tempo richiede un elemento di invenzione. Per cui è chiaro che ogni innovazione tecnica richiede delle forme e inizialmente le trova come metamorfosi di quelle precedenti: le prime auto somigliano



**Conversation with Cino Zucchi. Italian Pavilion, Venice Biennale, 2014**

NB With its liquid luminosity Venice has produced rarefied images in the eyes of painters. How do you, who have long built and worked in Venice, see it?

CZ Being in Venice, being Italian, implies an art of sophistication that does not disdain the theatrical, spectacular element. We could say, to use the words of my beloved Paul Valéry, that it represents a condition where *food* continually turns into *delight*. Venice is a city built by traders, produced by a culture that was not mystical, that was commercial in a certain sense, but which generated something else: a collective dream paradoxically created by very down-to-earth people. So the whole

impressionistic view of Venice is not so much in the intention as in the perception. Turner's Venice is a bit in the city and a bit in Turner's eyes, and the same is true of John Ruskin's Venice; just like there's a classicism for everyone, there's a Venice for each of us and the character of Venice is to some extent the accumulation of these visions. Passing under the Rialto Bridge, looking at the ever-changing reflections of the water on its underside, one has the impression that Venice is a great sundial, an amplifier of events in the environment: just as some natural sights change color in the morning, at sunset, when it's cloudy, Venice is a mutable city.

It lives on this environmental relationship with the water, with the lagoon.

NB As well as the marvelous natural condition of the lagoon, there is all its history, that of glassworking for example, still relevant for contemporary art and design.

CZ Man, by technical means, for instance the skill of glassblowers, is able to produce things that in a certain sense are pure *delectatio*. We could say that just as Venice amplifies the work of nature, what is wonderful about man is that through a series of operations on a simple material he can generate something absolutely typical. So, in the same





alla carrozze, i primi vagoni ferroviari somigliano alle diligenze, il primo grattacielo somiglia al campanile di San Marco con l'ascensore. Uno dei sistemi consiste nell'abbandonare il paradigma precedente e trovare quello nuovo. Talvolta invece il processo è quasi inverso, laddove una forma esistente, un'innovazione trova spazio attraverso di essa, come se la forma diventasse cava in cerca di un contenuto nuovo.

**NB** Come hai affrontato il progetto per il Padiglione Italia all'interno dell'attesa Biennale curata da Rem Koolhaas?

**CZ** Quel che ho cercato di tenere in mente pensando al contenuto e all'allestimento della mostra *Innesti/ Grafting* all'interno del Padiglione, è che in un'esposizione non si deve semplicemente dire una cosa, ma la si deve mettere in scena.

Nel progetto del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia esiste un

concetto, l'idea dell'innesto, che è quello che anima la cosa, ma la messa in scena è fondamentale per arrivare al contenuto. Come dice Maya Angelou: "they may forget what you said, but they will never forget how you made them feel" (dimenticheranno quello che hai detto ma non dimenticheranno mai come li hai fatti sentire).

In questo senso ho pensato a un allestimento chiaro che rappresentasse in maniera anche suggestiva i contenuti. Potremmo dire che le due sale di cui è composta la mostra vorrebbero essere una città e l'altra un paesaggio. Una guarda retrospettivamente al Moderno, in questo caso a Milano, e la seconda invece getta uno sguardo sulla contemporaneità. Sia per la disposizione spaziale sia per quella della luce, progettata insieme ad Artemide, la prima è una sala prevalentemente plastica, dove

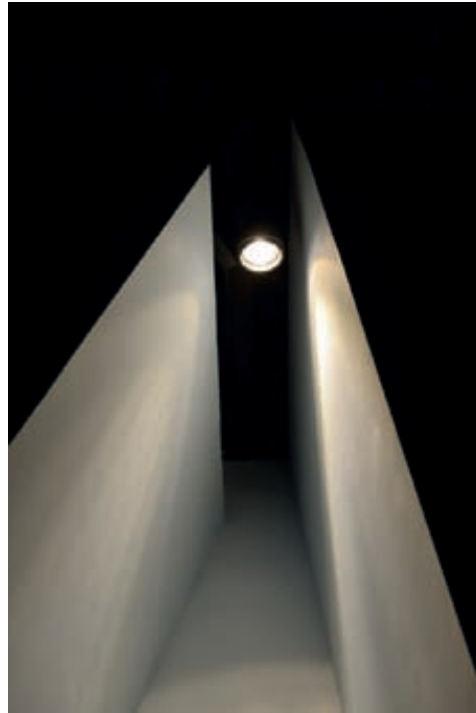
le forme hanno un forte grado di occupazione dello spazio e dove c'è quasi un'inversione spazio concavo-spazio convesso, che evoca una città. Il vuoto è come scavato dentro una massa solida e questo genera un effetto di modanature semplificate che intercettano la luce, come fossero interni illuminati su un fondo scuro: una specie di città al crepuscolo. La seconda sala, invece, vuole simulare un elemento più indefinito che è quello paesaggistico, per cui c'è un effetto di penombra generale, nonostante si possano cogliere delle silhouette, e l'idea è che le immagini stesse possano essere viste quasi come flottanti a mezz'aria. In questo caso il lavoro con la luce sottolinea e rafforza questo tema principale, una sorta di basso continuo, di selezione di tutte le cose su cui costruire l'intero racconto.

**Nel Padiglione Italia, il lavoro con la luce sottolinea e rafforza il tema principale, è una sorta di basso continuo, di selezione di tutte le cose su cui costruire l'intero racconto.**

**In this case the work with light underlines and reinforces this main theme, a sort of basso continuo, of selection of all the things on which to construct the whole story.**

Cino Zucchi





way as a polished piece of opaque stone becomes an element of the Roman baroque, it is as if the raw material of glass exalted matter to an angelic state and made it resonate with a thousand glints or colors. The history of Murano glass is also the history of the relationship between the creativity of the craftsman and that of the artist: it is as if there were two modes of creation, on the one hand the happy joiner, who only thinks about doing a good job, and on the other the designer. The craftsman wants to do a good job and doesn't want to tackle pure creation, he is frightened by it. So he is content to have models, and works by variations on the theme, while the only person capable of taking on this uncertainty is the artist. We could say that design generates a sort of happiness similar to the one we were talking about before. Then the relationship between Carlo Scarpa and the glassworker is the happiness of the union between the pleasure of the craftsman and his fear of pure form, and vice versa the handling of pure form on the part of the artist

and his diletantism with respect to craftsmanship; when these things go together one resonates with the other. Paul Valéry argues that there is no idea so pure that it is not distorted by a technique and there is no technique so sure that it has no need of an idea. I think that the relationship between form and technique in design is of this type. When there is a technical innovation, for example the dematerialization of the light source, this requires a total reassessment, a formal revision that leads almost to the elimination of the body of the lamp, and at the same time needs an element of invention. So it is clear that every technical innovation requires forms and initially finds them as a metamorphosis of the previous ones: the first automobiles looked like carriages, the first railroad cars resembled stagecoaches, the first skyscraper looked like the campanile of St. Mark's with an elevator. One approach is to abandon the previous paradigm and find a new one. Sometimes, however, the process is almost the other way round:

where there is an existing form, an innovation finds room through it, as if the form had become hollowed out in search of a new content.

**NB How did you tackle the project of the Italian Pavilion within the much awaited Biennale curated by Rem Koolhaas?**

**CZ** What I tried to keep in mind when thinking of the content and the mounting of the exhibition *Innesti/ Grafting* is that in an exhibition it's not enough simply to say something, you have to stage it. In the project of the Italian Pavilion at the Venice Biennale there is a concept, the idea of grafting, which is what gives life to the thing, but the staging is fundamental in order to arrive at the content. As Maya Angelou put it: "They may forget what you said, but they will never forget how you made them feel." In this sense I thought of a clear staging that would represent the contents in a stimulating manner too. We could say that the two rooms that make up the exhibition are supposed to be a city and a landscape. One looks retrospectively

at the modern, in this case at Milan, while the second takes a look at the contemporary. As a result both of the layout of the space and the handling of the light, designed in collaboration with Artemide, the first is a predominantly three-dimensional room, where the forms occupy the space forcefully and where there is almost an inversion of concave space-convex space, evoking a city. It is like a hollow carved out of a solid mass and this produces an effect of simplified moldings that catch the light, as if they were illuminated interiors against a dark background: a sort of city at dusk. The second room, on the other hand, is intended to simulate a more indefinite element, which is that of the landscape, so there is a general effect of semi-darkness, even though you can make out silhouettes, and the idea is that the images themselves almost appear to be floating in the air. In this case the work with light underlines and reinforces this main theme, a sort of *basso continuo*, of selection of all the things on which to construct the whole story.











**Ad affascinarmi è soprattutto la convivenza, nella stessa città, di spazi come Punta della Dogana, regno dell'arte contemporanea più avanguardistica, e l'Accademia, appena ampliata e restaurata; la possibilità di ammirare a pochi passi uno dall'altro Canaletto e Rudolf Stingel.**

**What fascinates me above all is the coexistence, in the same city, of spaces like Punta della Dogana, realm of the most avant-garde contemporary art, and the Accademia, which has just been extended and restored; the possibility of admiring Canaletto and Rudolf Stingel just a few steps away from one another.**

# Jean-Michel Wilmotte

Jean-Michel Wilmotte ha firmato progetti di uffici, residenze, alberghi, negozi, musei, cantine, grattacieli, spazi pubblici in tutto il mondo, dal Centro Culturale di Daejeon in Corea al restyling dell'Hotel Le Lutétia a Parigi. Grande viaggiatore e collezionista d'arte e di design, ha scelto come sedi della sua Fondazione tre città europee: Parigi, Londra e Venezia (nella foto). La Fondation Wilmotte, oltre a curare eventi espositivi a cavallo fra arte e architettura, è dedicata alla promozione di giovani artisti e architetti nel segno dell'incontro fra patrimonio esistente e produzione contemporanea. Per Artemide, Wilmotte ha disegnato diverse lampade e sistemi di illuminazione, come Mouette, Stick, Grooms, che hanno contribuito a caratterizzare l'immagine di importanti architetture. *GP*

Jean-Michel Wilmotte has designed offices, residences, hotels, stores, museums, wineries, skyscrapers and public spaces all over the world, from the Daejeon Cultural Center in Korea to the restyling of the Hotel Le Lutétia in Paris. A great traveler and collector of art and design, he has chosen three European cities as the seats of his foundation: Paris, London and Venice (in the photo). As well as staging exhibitions and events bridging the realms of art and architecture, the Fondation Wilmotte is devoted to the promotion of young artists and architects in the name of an encounter between the existing heritage and contemporary production. Wilmotte has designed several lamps and lighting systems for Artemide, such as Mouette, Stick and Grooms, that have helped to characterize the image of important works of architecture. *GP*



# Gradian

**La luce del sole, anche attenuata, riempie lo spazio creando un'atmosfera naturale e avvolgente. In alcuni punti, la luce artificiale la rinforza, come una pennellata, sottolineando l'architettura.**

**Even attenuated, sunlight fills the space, creating a natural and enveloping atmosphere. At some points, it is reinforced by artificial light, like a brushstroke underlining the architecture.**

Jean-Michel Wilmotte

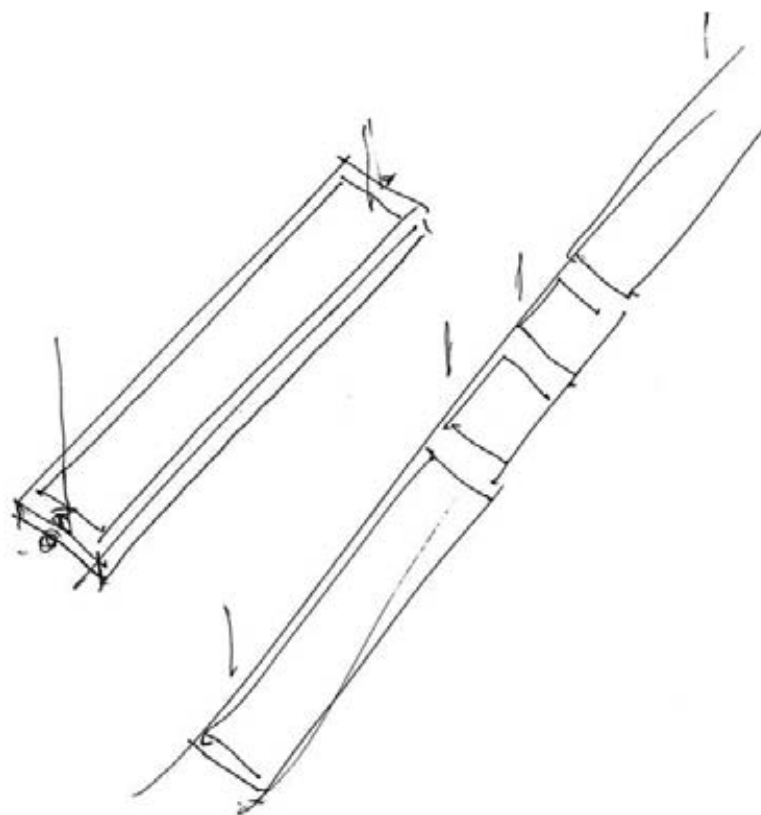
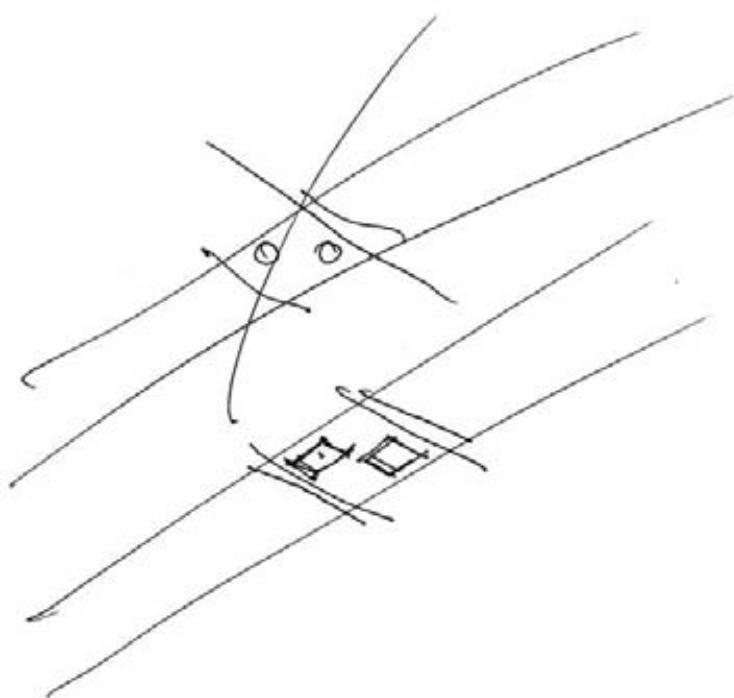




Gradian è un nuovo sistema di pannelli a emissione diretta che può essere montato a soffitto o a parete e che consente una grande flessibilità di configurazioni nello spazio. Il corpo lampada racchiude la tecnologia LED edge backlighting, garantendo un'alta efficienza luminosa. La cornice perimetrale, disponibile in cinque diversi colori (bianco, grigio, antracite, rosso e blu), presenta un sistema di ali sporgenti che orientano correttamente il flusso luminoso e introducono un elemento di mediazione fra la luminosità dell'apparecchio e lo sfondo, limitando l'effetto del contrasto. Sia la versione quadrata che quella rettangolare di Gradian possono essere combinate fra loro in modo da creare superfici illuminanti integrate all'architettura e da consentire la massima libertà in relazione agli spazi da illuminare.

Gradian is a new system of direct emission panels that can be mounted on the ceiling or wall and permits a great flexibility of configurations in space. The body of the lamp contains an LED edge-lit backlighting system, ensuring a high degree of efficiency. The outer frame, available in five different colors (white, gray, anthracite, red and blue), has a system of protruding wings that correctly orient the flux of light and introduce an element of mediation between the luminosity of the appliance and the background, limiting the contrast. Both the square and the rectangular versions of Gradian can be combined to create illuminating surfaces integrated into the architecture and allow the maximum of freedom in relation to the spaces to be lit.





Grafa nella versione quadrata  
e composizione di più moduli  
rettangolari. Schizzi di studio della  
lampada.

The square version of Grafa and  
composition of several rectangular  
modules. Study sketches of the lamp.

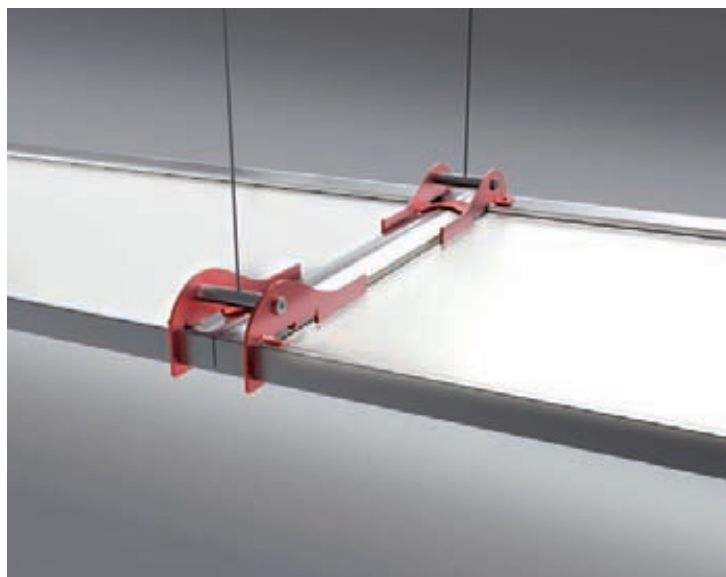
# Grafa

Grafa è un apparecchio a sospensione a luce indiretta, concepito sia come corpo illuminante autonomo sia come parte di un sistema componibile. Attraverso un processo di riduzione di ogni elemento superfluo, il corpo lampada è costituito da un semplice pannello luminoso che racchiude la tecnologia LED edge backlight-ing. All'essenziale cornice perimetrale si agganciano le clip colorate (disponibili in sei diversi colori) che consentono di fissare l'apparecchio ai cavi a sospensione e di montare più moduli in sequenza. Grazie all'essenzialità degli elementi, il sistema consente di dare forma a superfici luminose eliminando l'oggetto lampada.

Grafa is a hanging fixture that provides indirect lighting and can be used as a stand-alone appliance or as part of a modular system. As the result of a process of reduction of every superfluous element, the body of the lamp consists of a simple luminous panel that encloses an LED edge-lit backlighting system. Clips (available in six different colors) fit onto the essential outer frame allowing the fixture to be hung from wires and several units to be mounted in sequence. Thanks to the essentiality of the elements, the system makes it possible to create luminous surfaces while eliminating the lamp as object.

**L'oggetto lampada tradizionale e la fonte di luce scompaiono, resta un unico piano luminoso, una superficie opalina simile a una vetrata illuminata di notte.**

**The traditional object of the lamp and light source has vanished, leaving a single luminous plane, an opaline surface similar to that of a pane of glass illuminated at night.**







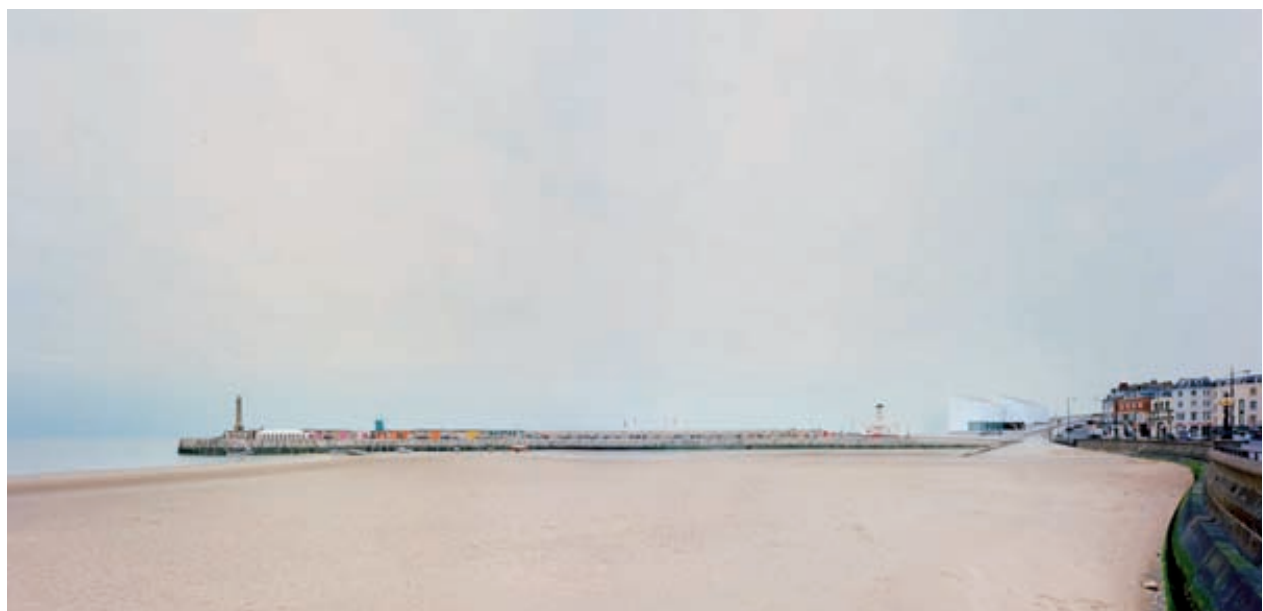
**Tutto sta nella luce e nella sua distribuzione, che produce una strana sensazione prospettica. Quando ricordi che questo è il motivo per cui Turner è stato lì vorresti rendere l'esperienza della luce “solida”, allora hai un punto dal quale iniziare.**

**It is all about the light and its distribution, which creates a strange sense of perspective. When you remember that's why Turner was there, you want to somehow make the experience of the light “solid,” then you have a place from which to begin.**

# David Chipperfield

La luce e il cielo di Margate, piccola cittadina costiera del sudest dell'Inghilterra, sono stati oggetto d'ispirazione e osservazione per Joseph Mallord William Turner. Durante la sua carriera è tornato più volte per dipingere e ammirare il cielo che, come racconta Ruskin, riteneva il più bello d'Europa. I suoi legami con quest'area della Contea di Kent sono all'origine dell'istituzione della galleria d'arte Turner Contemporary, realizzata da David Chipperfield Architects sulla costa di Margate e inaugurata nel 2011 (a sinistra nella fotografia di James Newton). Le sale della galleria, orientate a nord, si affacciano con grandi vetrate sul mare mosso. La luce, diffusa e riflessa, dal cielo e dal mare, è protagonista. All'esterno i sei volumi della galleria affrontano la severità del clima. La facciata vitrea risponde alle esigenze dovute alla vicinanza del mare e crea un involucro riflettente e astratto che esplicita i cambiamenti della luce e dell'ambiente. *MGS*

The light and sky of Margate, a small seaside town in Southeast England, were a source of inspiration and a subject of observation for Joseph Mallord William Turner. Over the course of his career he went back there many times to admire and paint the sky that, Ruskin tells us, he considered “the loveliest in all Europe.” His links with this part of the county of Kent are the reason for the setting up of the Turner Contemporary art gallery, designed by David Chipperfield Architects. Built on the coast at Margate, it was opened in 2011 (on the left in the photo by James Newton). The rooms of the gallery have large north-facing windows, opening onto the often stormy sea. Diffuse and reflected light, coming from the sky and the sea, plays a decisive role. On the outside the six volumes of the gallery are exposed to the severity of the climate. The glass façade is a response to needs arising from the proximity of the sea and creates a reflective and abstract shell that echoes the changes in the light and the environment. *MGS*



Vista della galleria Turner Contemporary a Margate; dipinti di Turner a Margate e Venezia; diffusore della lampada Conica durante la sua lavorazione; David Chipperfield all'inaugurazione della Biennale di Venezia del 2012 da lui curata, dal titolo "Common Ground".

View of the Turner Contemporary in Margate; Turner's paintings of Margate and Venice; diffuser of the Conica lamp during its making; David Chipperfield at the opening of the 2012 Venice Biennale which he curated, entitled *Common Ground*.





## Conica

La lampada Conica parte da una tipologia nota: il classico paralume a tronco di cono. In questo caso la lampada è costituita da due coni, uno collocato all'interno dell'altro. Quello esterno è realizzato in vetro borosilicato trasparente ed è caratterizzato dal bordo inferiore sabbato. Quello interno è in alluminio nichelato nero e contiene la fonte luminosa. Il primo ricopre tutto il cono interno compreso l'attacco al cavo di alimentazione. I due coni interagiscono tra loro per dare forma alla luce, dirigerla e diffonderla. Conica funziona grazie a una sorgente luminosa a bassa temperatura (LED) che, abbinata a un tubo flessibile rivestito di nylon nero, consente di muoverla e collocarla nella posizione desiderata. È disponibile nelle versioni a sospensione, da parete e da terra.

The Conica lamp starts out from a familiar model: the classic lampshade in the shape of a truncated cone. In this case the lamp consists of two cones, one set inside the other. The outer one is made of transparent borosilicate glass and has a sandblasted lower rim. The inner one is made of black nickel-plated aluminum and houses the light source. The first cone covers the whole of the inner one, including the attachment to the power cord. The two cones interact to shape the light, directing and diffusing it. Conica uses a low temperature light source (LED) that, coupled with a flexible tube covered with black nylon, allows it to be adjusted and placed in the desired position. It is available in hanging, wall and floor versions.



**Conica è una lampada fortemente caratterizzata, che contribuisce a creare atmosfera. Il design concept parte da una tipologia nota, dall'idea di una luce vecchio stile che ricorda il classico paralume a tronco di cono contenente il fascio luminoso.**

**Conica is a lamp that helps to create an ambiance and possesses a distinct character. The design concept starts from a known typology, with the idea of an old-fashioned light, recalling a classical lampshade that contains the light beam within a cone shape.**

David Chipperfield





## Lighting Fields 02

### Artemide Group

Strategy Director  
**Carlotta de Bevilacqua**

Artemide Research & Innovation  
**Fabio Zanola**

Product Development  
**Daniele Moioli**

### Editoriale Lotus

Ideazione e realizzazione /  
Conception and realization  
**Editoriale Lotus**

Redazione / Editorial Staff  
**Nina Bassoli**  
**Michele Nastasi**  
**Maite García Sanchis**  
**Gaia Piccarolo**

Design  
**Lotus Staff**

Editing  
Edizione italiana / Italian Edition  
**Francesco Repishti**  
Edizione inglese / English Edition  
**Barclay Gail Swerling**

Traduzioni / Translations  
**Huw Evans**

### Artemide S.p.A.

Via Bergamo 18  
20010 Pregnana Milanese, (MI), Italy  
tel. +39 02 93518.1 - 93526.1  
info@artemide.com  
www.artemide.com

**Artemide®**

### Editoriale Lotus srl

Via Santa Marta 19/a  
20123 Milan, Italy  
tel. +39 02 45475745  
lotus@editorialelotus.it  
www.editorialelotus.it



**Editoriale Lotus**

© Copyright Artemide Editoriale Lotus  
All rights reserved. No part of this  
publication may be reproduced  
without the prior permission from  
Editoriale Lotus

Stampa / Printed by  
Arti Grafiche Fiorin, Sesto Ulteriano (MI)

Indice delle illustrazioni del Glossario / Index of the illustrations of the Glossary:

Dettaglio di tenda alla veneziana / Detail of a Venetian blind, p. 6  
Giovanni Chiaramonte, San Giorgio, Venezia, 2005 (dettaglio / detail), p. 9  
Lavorazione della lampada Incalmo nella vetreria di Artemide / Working of the Incalmo lamp in Artemide's glassworks, p. 10  
Fuochi d'artificio durante la Festa del Redentore a Venezia / Fireworks during the Feast of the Redeemer in Venice, p. 13  
Dettaglio di lampadario veneziano a Ca' Rezzonico / Detail of a Venetian chandelier at Ca' Rezzonico, p. 15  
Spettacolo di fuoco durante il Carnevale di Venezia / Fire performance during the Venice Carnival, p. 16  
Claude Monet, *Palazzo Contarini* (dettaglio / detail), 1908, p. 19  
Tiziano, *Presentazione di Maria al tempio* (dettaglio / detail), 1534-38, p. 20

Crediti fotografici / Photo Credits:

Aldo Ballo, p. 44  
Didier Boy de la Tour, p. 70  
Giovanni Chiaramonte, pp. 9, 28, 29  
Julien Lanoo, p. 70  
Fabrizio Malaspina, p. 16  
Michele Nastasi, pp. 15, 36, 38, 39, 58, 62-68  
James Newton Photographs, p. 74  
Federico Villa, pp. 10, 30, 34, 42, 43, 79  
Wilmotte & Associés, p. 68  
Miro Zagnoli, pp. 32, 40



