

Orietta Lanzarini

È ricercatore in Storia dell'Architettura all'Università degli studi di Udine dal 2005. Si è laureata in architettura allo IUAV nel 1997 con una tesi sul Codice cinquecentesco di disegni di architettura appartenuto a Giovanni Vincenzo Casale. Ha conseguito, nella stessa facoltà, un dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica con una tesi pubblicata nel 2003 *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Marsilio, Venezia. Ha curato pubblicazioni riguardanti l'opera scarpiana e collaborato ad alcune esposizioni ad essa dedicate. Tra le pubblicazioni recenti, il volume *Teatri e luoghi per lo spettacolo*, Electa, Milano 2008 (con A. Muffato). Si è occupata lungamente di disegno architettonico, sia moderno che contemporaneo.

Carlo Scarpa e il disegno.

Dagli anni di formazione alla Regia Accademia di Belle Arti di Venezia (1919 - 26) al 1978, anno della sua morte [1] Carlo Scarpa produce i circa ventimila disegni ora conservati nel *Centro Carlo Scarpa* presso l'Archivio di Stato di Treviso, acquisiti dalla PARC-Ministero per i beni e le attività culturali nel 2001. A questo *corpus* principale si sommano centinaia di altri documenti grafici, proprietà di artigiani, collaboratori, committenti, istituzioni pubbliche e private. Si tratta di uno dei più consistenti archivi di disegni di architettura del Novecento, del quale non esiste né un inventario, né un catalogo critico completo [2]. L'importanza del disegno come *medium* di indagine e d'espressione formale viene sottolineata in varie occasioni da Scarpa: «voglio vedere le cose, non mi fido che di questo. Voglio vedere, e per questo disegno. Posso vedere un'immagine solo se la disegno» [3]. Ma che cosa vuole vedere l'architetto? Attraverso il disegno egli vede lo

spazio, fine ultimo di qualsiasi sua azione progettuale. Uno spazio che, disegnato o costruito, mantiene le medesime caratteristiche plastiche e compositive. Studiare l'opera di Scarpa prescindendo dai disegni è impossibile. L'argomento è stato oggetto di alcuni studi [4], tuttavia gli aspetti sostanziali della scrittura grafica scarpiana rimangono in buona parte da indagare. Nonostante un numero considerevole di disegni risulti pubblicato raramente la discussione su di essi è stata integrata in modo esaustivo all'analisi dei soggetti architettonici rappresentati. Se è corretto procedere alla lettura dei disegni di Scarpa - che Manfredo Tafuri definiva «tra i più *autonomamente* significativi nella storia dell'architettura contemporanea italiana» [5] - rivelandone prima di tutto il peculiare significato progettuale, appare obbligatorio in seconda battuta confrontarne le caratteristiche con l'opera costruita. Per com-

piere tale operazione è ugualmente indispensabile capire in che modo la produzione scarpiana evolva in termini di ductus grafico, di supporti utilizzati, di tecniche [6]. Nel processo ideativo scarpiano ciascun disegno è autonomo e, allo stesso tempo, legato agli altri studi redatti per un determinato progetto. Questo aspetto rende l'analisi dei disegni assai difficile, poiché è necessario verificarne il significato sia singolarmente, sia in toto, non trascurando alcuna relazione tra documenti grafici. Spesso l'indagine deve essere estesa anche a progetti coevi, poiché Scarpa sperimenta simultaneamente le medesime idee in più lavori, declinandole a seconda delle esigenze compositive. Nel caso di progetti complessi, come ad esempio la tomba monumentale Brion a San Vito di Altivole (1969-1978), questa procedura assume aspetti quasi incontrollabili, se non mediata da uno studio approfondito dell'intera opera scarpiana [7].

LA PROSPETTIVA

L'esercizio del disegno accompagna Scarpa fin dagli anni di studio all'Accademia. Grazie ad una evidente propensione per l'espressione grafica delle forme egli viene ammesso con sei mesi di anticipo al corso del primo anno, anziché a quello preparatorio [8]. In un documentario RAI del 1972, Scarpa dirà a proposito della sua formazione: «lo lavoro un po' in modo tradizionale, come ho imparato alla scuola. Ho trovato che tutto quello che ho imparato a scuola non è stato da buttare niente. Non so: esattezza, lavorare con chiarezza, non pasticciare» [9]. Dai saggi accademici redatti negli anni venti traspare già la perizia nella rappresentazione del progetto architettonico che egli manterrà inalterata nel corso della sua carriera professionale. I disegni delineati a partire da questo periodo fino agli anni cinquanta sono quasi tutti autografi, poiché l'architetto non ha ancora uno studio professio-

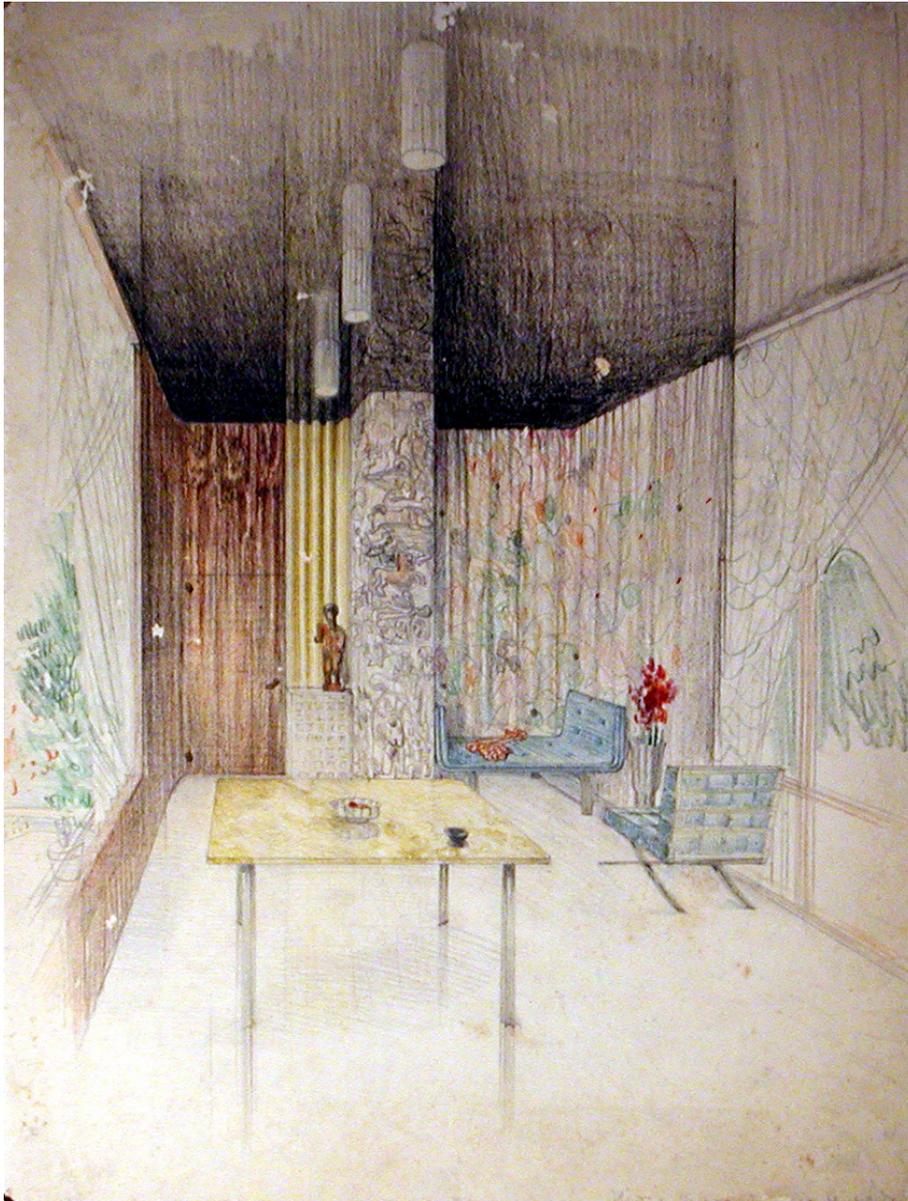
nale, né dei collaboratori fissi.

Fin dagli esordi, Scarpa indaga le qualità plastiche dello spazio architettonico servendosi del principale mezzo di traduzione sul piano della terza dimensione: la prospettiva, utilizzata per verificare visivamente la resa degli spazi nel progetto.

Dal 1930 all'inizio degli anni quaranta egli si occupa soprattutto dell'allestimento di interni di abitazioni, commissioni spesso ottenute grazie ai rapporti di amicizia da lui intrattenuti con il milieu culturale veneziano. Per presentare il lavoro ai committenti, Scarpa elabora accurate vedute prospettiche colorate a pastello, in modo tale da rendere la qualità dei materiali usati [10]. Basti considerare, ad esempio, la prospettiva redatta per la veranda di Casa M. al Lido, nel 1937, nella quale gli elementi d'arredo appaiono essenzialmente debitori dell'opera di Mies van der Rohe (fig. 1).

Durante gli anni quaranta, quando Scarpa inizia ad occuparsi con continuità anche della progettazione di edifici, la veduta prospettica o assonometrica rimane il sistema da lui preferito per indagare i caratteri dello spazio interno e l'interazione tra architettura e contesto. Questi due aspetti sono evidenti, ad esempio, nelle prospettive di studio per l'allestimento della prima sede della galleria del Cavallino, commissionatagli dal mercante d'arte Carlo Cardazzo nel 1942, o nelle diverse ipotesi per l'Hotel Bauer (1949) a Venezia (fig. 2).

Gli studi in pianta, sezione e alzato acquistano maggior rilievo negli anni cinquanta. Ne dà testimonianza il *corpus* grafico di villa Zoppas a Conegliano Veneto del 1953, nel quale il moltiplicarsi delle soluzioni progettuali - registrate in più di duecentoventi disegni - sembra resistere a qualsiasi lettura sequenziale, una caratteristica che fa dire a Giuseppe Mazzariol: «sul piano



1. C. Scarpa: studio per la veranda di Casa M, Lido di Venezia 1937.
2. C. Scarpa: studio dell'hotel Bauer, Venezia 1949.

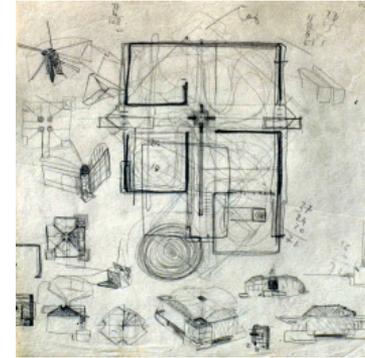
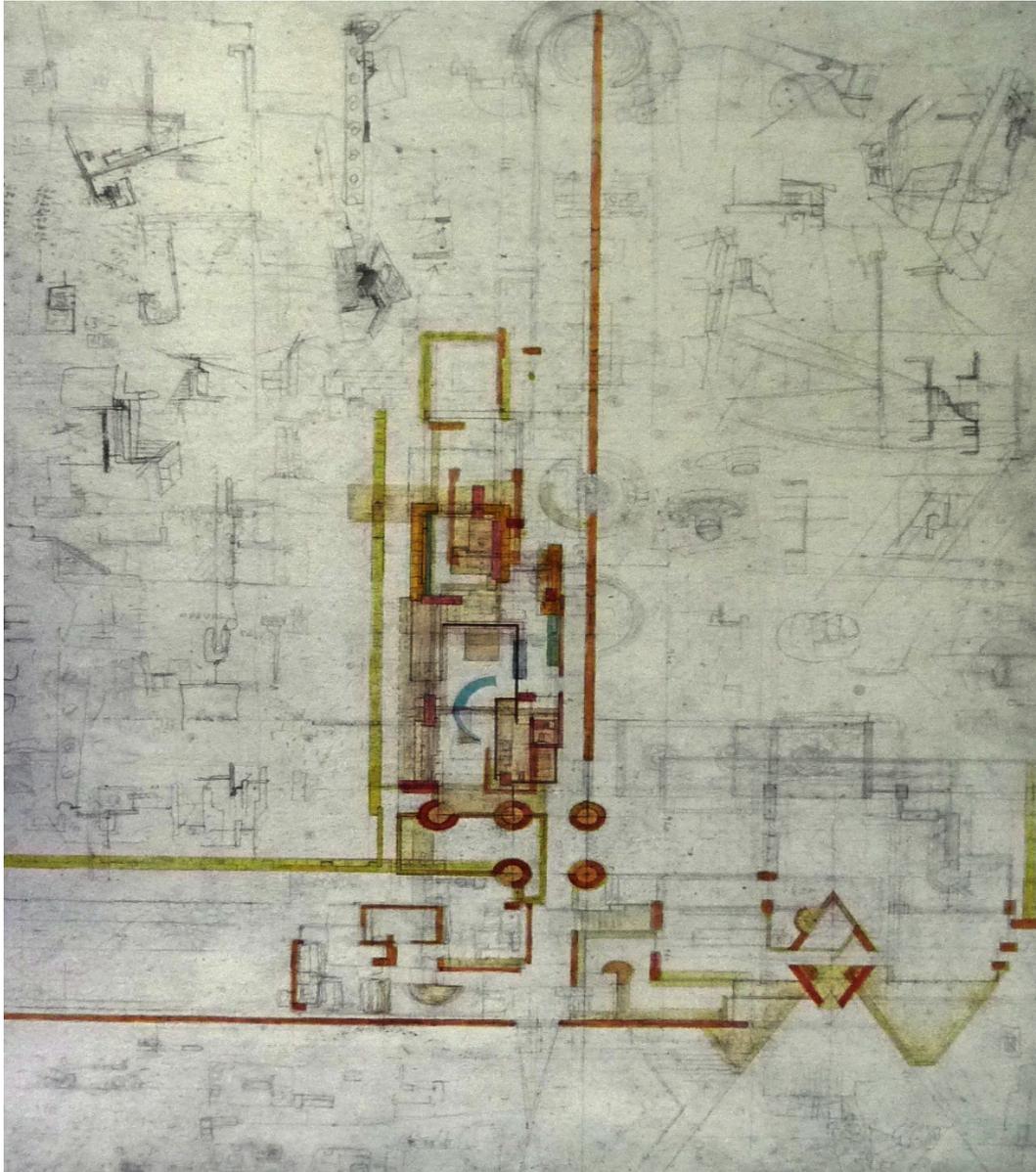
critico rimane un fatto rilevante di letteratura architettonica, anche se certo probabilismo formale rasenta pericolosamente il ciglio dell'eclettismo». Più tardi Francesco Dal Co scorderà nelle reiterazioni compositive tradotte nei disegni Zoppas il segno inequivocabile della "travagliata gestazione" dell'opera [11]. Per contro, l'analisi dei disegni per la villa sembra rivelare un aspetto differente: ciascun elaborato mostra una costellazione di ipotesi redatte intorno a uno o più temi, tutte passibili di uno sviluppo nel dettaglio. Le planimetrie, che occupano solitamente la porzione centrale del foglio, sono circondate di una miriade di studi nei quali Scarpa verifica ogni nodo problematico, da un punto di vista compositivo, strutturale o spaziale (fig. 3). Questa lettura trova conferma nelle parole di Andrea Vianello Vos, uno dei collaboratori dell'architetto: «se Scarpa era in vena non si accontentava mai della prima stesura

grafica di un determinato tema, vi sovrapponeva una carta velina, e tracciava un'altra soluzione, poi una terza e così via. Era come un vulcano e infine, quando si trattava di redigere il disegno esecutivo, ci si trovava in grande imbarazzo perché tutte le stesure erano ottimali» [12]. La frammentarietà della ricerca di Scarpa, tradotta negli studi grafici, si rivela di fatto apparente, poiché ciascuna soluzione potrebbe essere potenzialmente completata ed eseguita. Se nel caso della villa Zoppas - non realizzata - non è possibile verificare l'equivalenza tra lo spazio disegnato e lo spazio costruito, questa operazione può essere compiuta per il Padiglione del Venezuela ai Giardini di Castello a Venezia (1953-56). Nelle diverse ipotesi progettuali le prospettive a margine dei fogli sono lo strumento offerto dall'architetto per capire come si articolano alcune piante, altrimenti quasi illeggibili. In tal

modo, egli prova la gerarchia e il funzionamento di spazi calibrati sulla scala umana, considerando come punto di vista prioritario l'occhio dello spettatore che ne fruisce [13] (fig. 4). Non si tratta di studi destinati alla committenza ma solo a se stesso, utili a calibrare in termini plastici, visuali e di *continuum* spaziale, l'architettura. Un confronto tra edificio e disegno rivela l'assoluta coerenza tra progetto e costruzione: lo spazio architettonico è sempre pensato per essere costruito, anche quando rimane sulla carta.

TRASPARENZA

Per rispondere a quest'ultima esigenza, Scarpa usa il disegno in modo inedito, piegandolo alle proprie necessità di tradurre a due dimensioni ciò che è destinato ad essere tridimensionale. Egli mette a punto un sistema personale di rappresentazione dello spazio sovrapponendo



3. C. Scarpa: studio per la villa Zoppas, Conegliano Veneto 1953.

4. C. Scarpa: studio per il padiglione del Venezuela, Venezia 1953-56.

[nella pagina successiva]
5. C. Scarpa: studio di casa
Pellizzari, Venezia 1942.

più livelli su una stessa planimetria, ad esempio in alcuni disegni per la villa Zoppas, spesso differenziandoli con colori diversi [14]. Attraverso la prospettiva, Scarpa riesce a mostrare la continuità tra esterno ed interno, attraverso una visione degli elementi "in trasparenza", forse mutuata da metodi di rappresentazione miesiani: ne dà precoce testimonianza un disegno del soggiorno di casa Pellizzari del 1942, nel quale lo spazio è inquadrato dalla porta d'ingresso resa con un segno essenziale (fig. 5). Questo modo di pre-vedere l'architettura appare coerente con quanto segnala lo stesso Scarpa: «ero interessato ad esplorare la relazione con il mondo esterno attraverso le aperture e l'organizzazione interna dello spazio» [15]. Negli anni settanta, l'architetto giunge ad elaborare un sistema per mostrare simultaneamente anche la sezione e il prospetto - l'ossatura e la pelle - dell'edificio: nel progetto per la Banca

Popolare di Verona, ad esempio, i disegni dei prospetti rivelano la presenza dei solai [16].

GENESI DEL PROGETTO

Per progettare, l'architetto ha necessità di trovare uno spunto di partenza, un tema che dia avvio al processo creativo. Di questa dinamica, retaggio forse della sua formazione accademica, danno testimonianza numerosi episodi. Ad esempio, convocato in extremis con Corrado Ricci e Bruno Munari per l'allestimento del padiglione italiano all'Expo di Montreal del 1967 e sollecitato a dare una risposta in tempi brevissimi, egli dichiara: «non lo so, forse domani mi viene un'idea, forse tra un anno, forse mai»; ma come segnala Bruno Zevi «in effetti, poi, [Scarpa] fu efficientissimo» [17]. Il manifestarsi di un'idea generatrice di soluzioni compositive è spesso leggibile proprio nei disegni. Fin dai primi studi per l'allestimento

della retrospettiva *Paul Klee 1879-1940* alla XXIV Biennale di Venezia del 1948 [18], ospitata nel Palazzo Centrale (padiglione Italia), si trova in nuce sia la partizione planimetrica, sia l'articolazione in alzato dei pannelli che ritmano la sala espositiva, rimasta pressoché invariata. La medesima dinamica è individuabile nell'ipotesi per una *camera d'albergo* alla Triennale del 1951, non realizzata, nella quale l'attenzione di Scarpa si concentra sulla parete ritagliata a quarto di cerchio che delimita l'ambiente, una soluzione fissata già nei primi studi, e poi reiterata con minime variazioni nei disegni successivi [19]. Infine, in uno dei disegni per l'appartamento Zoppi in Contrà del Quartiere a Vicenza (1977-78) un minuscolo appunto rivela l'idea che ha generato la forma curva di uno dei quattro bagni presenti, il tema principale scelto da Scarpa per l'organizzazione della casa [20].



IL DISEGNO E LA SCRITTURA

Il disegno è strumento di indagine compositiva e tecnica, ma anche di comunicazione a vari livelli. Scarpa verifica i percorsi progettuali e la maturazione delle ipotesi attraverso la scrittura grafica, riuscendo a vedere proiettivamente l'esattezza delle scelte operate. Spesso la parola scritta si aggiunge al disegno, a confermare il senso di una soluzione o la necessità di un cambiamento: *potrebbe andare* (Padiglione del Venezuela, Venezia 1953-56), *meglio così qualche difetto però!* (sede de *La Rinascente*, Catania 1957).

L'occhio scarpiano vede l'architettura non sulla carta, ma nello spazio e nel contesto che la accoglie. In uno dei disegni per la fronte principale della Banca Popolare di Verona (1973 - 78), ad esempio, egli scrive dentro al riquadro di una finestra: *CASPITA!*, espressione usata varie volte per sottolineare una situazione particolare,

come se nella sua mente quella scelta compositiva rispetto a un nodo cruciale tra interno ed esterno - la finestra - posto in relazione al paesaggio urbano, debba provocare automaticamente una reazione emotiva [21].

Allo stesso modo, la scrittura aiuta committenti, collaboratori e artigiani a capire i contenuti del disegno. È plausibile che alcuni documenti grafici, fittamente annotati, siano stati usati da Scarpa per precisare il senso delle sue scelte o l'uso cui sono destinati gli spazi. I titolari della ditta di falegnameria Anfodillo di Venezia ricordano come egli amasse disegnare i particolari al vero, in scala 1:1, non trascurando di realizzare «piccole prospettive, fatte appositamente per farci capire la complessità delle sue idee»; i disegni inoltre venivano dotati di «interminabili indicazioni [scritte] affinché nulla restasse irrisolto» [22].

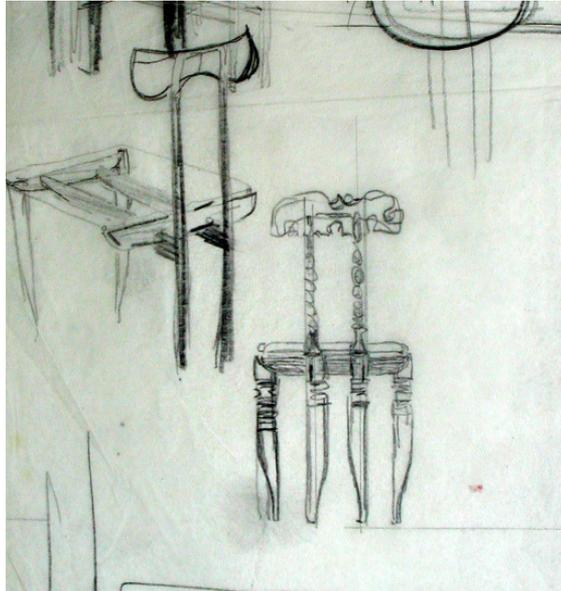
DISEGNARE L'OPERA D'ARTE

Un caso particolare nella produzione grafica scarpiana sono i disegni di allestimento. In essi, l'opera d'arte da esporre è spesso ridisegnata, a margine del progetto o già inserita nelle strutture espositive. Di questa prassi esistono numerose testimonianze, basti citare i disegni redatti per le Gallerie dell'Accademia di Venezia (1945-59) [23], o ancora per l'esposizione di Klee alla Biennale del 1948.

Stabilire un dialogo tra oggetto d'arte e allestimento è un tratto cruciale nel lavoro di Scarpa. Segnala Luciano Gemin: «il suo metodo era particolare, totalmente differente, ad esempio, da quello di Franco Albini che poteva preparare una mostra nel suo studio molto prima della sua effettiva realizzazione. Scarpa cercava costantemente un rapporto con l'opera d'arte, l'allestimento poteva essere semplicissimo ma era l'intuizione di questo rapporto che contava»



6. C. Scarpa: autoritratto, 1926.



7. C. Scarpa: studio per le sedie di casa Veritti, Udine 1956-62.

[24]. Nel riprodurre un quadro o una scultura, Scarpa crea i presupposti per dare corpo a tale l'intuizione individuando i caratteri peculiari di un oggetto, da rivelare poi allo spettatore attraverso l'allestimento: una tessitura ritmica e geometrica, una combinazione di forme e colori, il profilo di una figura, la sua organizzazione compositiva.

Parametro ineludibile per il funzionamento di un allestimento espositivo o museografico scarpiano è l'osservatore, sollecitato a reagire emotivamente alla *mise-en-scène* organizzata dall'architetto. Nota Arrigo Rudi a proposito: «se c'è una differenza tra le realizzazioni di Scarpa e quelle di Franco Albini e che quelle di Albini le puoi guardare con le mani in tasca, sei sempre affascinato da questo altissimo dominio della ragione, dall'*esprit de geometrie*; in Scarpa invece senti qualcosa di più, devi andare a toccare qualcosa che diventa tuo» [25]

LA FIGURA UMANA

Del rapporto tra architettura e spettatore danno testimonianza ancora i disegni. Un elemento che compare con costanza nel *corpus* grafico scarpiano è la figura umana, che nel tempo cambia in termini di significato e di rappresentazione. Negli studi di allestimento degli anni quaranta e cinquanta la rappresentazione degli ambienti spesso è animata dalla presenza del visitatore, in movimento o stanziale, usato come termine di commisurazione dello spazio. In quegli anni, il soggetto preferito di Scarpa sono i ritratti di signora, specialmente di spalle, accuratamente abbigliate secondo la moda dell'epoca.

Nei decenni seguenti, le figure femminili continuano a popolare i suoi disegni, ma senza nessun elemento che ne consenta una riconoscibilità temporale. Presenze astratte e fuori dal tempo, i nudi delineati in molti documenti grafici scarpiani, persino al di sotto dell'arcosolio della

tomba Brion, acquistano il significato di muti testimoni dell'architettura, senza più contatto con la realtà.

Singolare è un disegno di sezione della Banca Popolare di Verona, nella quale al piano interrato Scarpa inserisce due figure stilizzate abbracciate, mentre sulla sommità di una scala ritrae se stesso nell'atto di controllare l'articolazione delle modanature nell'intradosso della rampa [26]. L'occhio assorto, il profilo acuto, la schiena curva sono i tratti peculiari di questa rappresentazione che il progettista dà di sé in prossimità dei settant'anni, quasi fosse egli stesso il metro ideale - o l'unico metro - per misurare la propria architettura. I tratti somatici sono i medesimi fissati in altri autoritratti, a partire da quello delineato da Scarpa, appena ventenne, sul verso del progetto per il *Teatro Sociale* nel 1926 (fig. 6). Al pari delle opere d'arte, egli trascrive i propri tratti fisionomici, e quelli delle

persone con cui ha relazione - la moglie Nini o i suoi committenti, ad esempio - in modo essenziale, scegliendo i dati figurativi più espressivi di un certo carattere.

Il funzionamento e la struttura ossea del corpo umano sono per Scarpa anche fonti d'indagine progettuale. Come testimoniano ancora i disegni, alcune soluzioni di dettaglio sembrano riprendere la meccanica delle articolazioni umane. In un foglio per il Padiglione del Venezuela, ad esempio, Scarpa traccia probabilmente una soluzione per il grande pannello rotante che chiude la *Sala dei Disegni*, dietro il quale occhieggia un'ennesima figura femminile, che ricorda un po' i ritratti di Henry Matisse o Amedeo Modigliani. Accanto, Scarpa delinea uno scheletro, del quale sottolinea con pochi tratti i punti nodali: il cranio con i suoi incavi, le costole, l'osso del bacino, lo snodo delle rotule. Il singolare abbinamento sembra istituire un con-

fronto tra telaio architettonico e 'telaio' umano, connotati entrambi da un'ossatura che consente il funzionamento fisico delle parti [27].

Nell'ambito dei *divertissement* scarpiani rientra, invece, l'ipotesi per una sedia, forse destinata a casa Veritti a Udine (1956-1963) (fig. 7). La meccanica dello stare seduti e le ossa coinvolte in questo atto ispirano all'architetto un ragionamento intorno alla conformazione del bacino e della colonna vertebrale, declinati in forma di sedie e tavoli. Nei passaggi successivi, la fonte anatomica che aveva ispirato l'avvio del processo scompare, a favore di una configurazione più astratta.

Questo gioco rivela un significato profondo. Il disegno è per Scarpa uno strumento per fissare tutti i passaggi che conducono alla soluzione finale. Ma perché egli deve compiere un'operazione tanto macchinosa per arrivare al progetto? Questo dinamica si riallaccia, forse, alla sua

necessità di lavorare su un tema, architettonico o metaforico, come nel caso sopra citato. Questo procedimento complesso conferisce un senso all'azione ideativa. Nell'architettura costruita si trova quindi soltanto l'effetto conclusivo del processo, incomprensibile senza valutarne i presupposti, rivelati proprio dai disegni. La lezione di Scarpa è indubbiamente una delle più difficili del Novecento, ma grazie all'abbondanza di informazioni leggibili nei disegni è possibile tentare di capirne il senso.

Il suo modo di disegnare può essere definito a ragione una 'scrittura architettonica', dotata di una grammatica e una sintassi alla stregua di una lingua scritta, nella quale l'eloquenza - la qualità della parola - è il parametro imprescindibile del discorso.

LE TECNICHE DEL DISEGNO

In più occasioni Scarpa promuove l'educazione

NOTE

[1] Scarpa, nato a Venezia nel 1906, muore per le lesioni riportate a seguito della caduta da una scala a Sendai (Giappone) il 28 novembre 1978. Il giorno prima dell'incidente aveva lavorato fino a notte tarda al progetto per la Cassa di Risparmio di Gemona, realizzata postuma dal suo collaboratore Luciano Gemin (intervista a L. Gemin, in Giordano S., *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, tesi di laurea, relatori F. Dal Co, G. Mazzariol, Istituto Universitario di Architettura, Venezia, aa. 1983 - 84, p. 49; Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, fig. 300 - 304, pp. 225 - 226).
[2] I fondi documentari relativi al restauro della Galleria Nazionale della Sicilia - Palazzo Abatellis di Palermo, del Museo di Castelvecchio di Verona e

della Fondazione Querini Stampalia di Venezia, conservati presso le relative sedi museali, sono stati catalogati, mentre il grande corpus scarpiano di proprietà ministeriale è ora in via di inventariazione per singoli o gruppi di progetti. È stato già catalogato, a cura di Vitale Zanchettin, il fondo di disegni per la tomba Brion a San Vito di Altivole; tuttavia, la mancata distinzione dell'autografia scarpiana rispetto a quella dei collaboratori, in concorso con i parametri macchinosi del sistema di catalogazione adottato rendono difficile la consultazione dell'inventario; vedi Terenzoni E. (a cura di), *Carlo Scarpa. I disegni della Tomba Brion*, Inventario, Electa, Milano 2006.
[3] Il passaggio è citato in Gellner E., Manuso F., *Carlo Scarpa e Edoardo Gellner. La chiesa di Corte di Cadore*, Electa, Milano 2000, p. 38.
[4] Vedi Damisch H., *Il disegno*

di Carlo Scarpa, in Dal Co F., Mazzariol, G. *Carlo Scarpa...* cit., pp. 209 - 213; Semi F., *Le Dessin dans l'oeuvre de Carlo Scarpa*, in "Les Cahiers de la Recherche Architecturale", n. 19, 1986, pp. 22 - 32; Pieri, E., "Voglio vedere e per questo disegno". *I disegni di Carlo Scarpa per la Chiesa di San Giovanni Battista a Fiorenzuola*, in "Disegnare. Idee e Immagini", anno VIII, n. 16, 1998, pp. 19 - 29; Pietropoli G., *Il disegno dell'opera di Carlo Scarpa*, in Beltramini G., Forster K. W., Marini P. (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944/1976 - Case e paesaggi 1972/1978*, Electa, Milano 2000, pp. 57 - 72.
[5] Tafuri M., *Due "maestri": Carlo Scarpa e Giuseppe Samonà*, in "ID. Storia dell'Architettura Italiana. 1944 - 1985", Einaudi, Torino 1986, nota 1, p. 140. Corsivo nostro.
[6] La questione è sottolineata da Guido Pietropoli, collabora-

to di Scarpa: «È possibile riconoscere le ragioni della vita e del lavoro di Carlo anche solo classificando i suoi disegni secondo l'uso di determinati supporti» (Pietropoli G., *Il disegno...* cit., p. 64).
[7] Per quest'opera, vedi Zanchettin V., *Il complesso monumentale Brion...* cit.
[8] Intervista a Scarpa in Radice B., *Un architetto a regola d'arte*, in "Modo", n. 16, p. 19.
[9] Lanzarini O., *Trascrizione di Un'ora con Carlo Scarpa*, 1972, in Gudelj J., Nicolini P. (a cura di), *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Mondadori, Milano 2006
[10] Nel fondo Carlo Scarpa a Treviso sono conservati alcuni disegni che presentano caratteristiche simili, relativi ad opere del 1930: gli arredi per casa Venier, negozio "Polato" e Circolo Ufficiali della Marina Militare a Venezia, casa Ferro a Murano, casa Cappellin al Lido di Venezia, RACI e casa Majoli

a Ravenna; tali documenti rimangono per la maggior parte inediti.
[11] Mazzariol G., *Opere di Carlo Scarpa*, in "L'Architettura. Cronache e Storia", n. 3, settembre - ottobre, p. 348; Dal Co F., *Genie ist Fleiss: l'architettura di Carlo Scarpa*, in Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa...* cit., pp. 24 - 71.
[12] Il passaggio è citato in Gellner E., Mancuso F., *Carlo Scarpa...* cit., p. 39.
[13] Su questo aspetto, vedi Lanzarini O., *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Marsilio, Venezia 2003
[14] A partire dagli anni sessanta, questo metodo verrà perfezionato con l'uso di una serie di veline sovrapposte a un disegno di base redatto su cartoncino, spesso dai collaboratori di Scarpa; in tal modo, diventa possibile elaborare una quantità potenzialmente infinita di varianti e di sovrapposi-

zioni di livelli.
[15] Intervista a Carlo Scarpa, in Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa...* cit., p. 297.
[16] Lanzarini O., *Banca Popolare di Verona, Verona 1973 - 78 (completata nel 1981)*, Beltramini G., Forster K. W., P. Marini P. (a cura di), *Carlo Scarpa...* cit., pp. 417, 421.
[17] Zevi B., *Di qua o di là dell'architettura*, in Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa...* cit., p. 271.
[18] Cfr. Lanzarini O., *Carlo Scarpa...* cit., pp. 36-38.
[19] Cfr. Lanzarini O., *Note sull'esperienza di Carlo Scarpa alla Triennale di Milano 1927-1960*, in Forster K., Marini P. (a cura di), "Studi su Carlo Scarpa 2000-2002", Marsilio, Venezia 2004, pp. 98-108.
[20] Lanzarini O., *Appartamento Zoppi in Contrà del Quartiere, Vicenza, 1977 - 78*, in Beltramini G., Forster K. W., P. Marini P. (a cura di), *Carlo Scarpa...* cit., pp. 346 - 351.

al disegno, specialmente quello a mano libera che aveva segnato la sua permanenza all'Accademia. Nel 1978, dopo più di quarant'anni di docenza all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, egli osservava a proposito: «se si insegna a disegnare gli studenti più bravi possono capire prima che cosa possono fare in futuro», ed ancora «la cosa migliore che [un giovane] può fare è imparare la tecnica di espressione visiva e grafica. Questo è quanto mi è successo» [28]. Le tecniche del disegno sono oggetto di continua sperimentazione nel percorso professionale dell'architetto, il quale cerca nuovi metodi di espressione variando il tipo di supporto (carta, lucido, ecc.), di strumento grafico (matita, pastelli, penna, ecc.), o addirittura di tecnica (elaborazione di fotografie). Il disegno non viene sempre redatto in studio, ma talvolta tracciato su supporti di fortuna. Ricorda Guido Pietropoli, collaboratore di Scarpa, come egli fosse riuscito

a risolvere un punto problematico dell'arcosolio della tomba Brion tracciandone la soluzione su un pacchetto di sigarette [29]. Nel fondo scarpiano sono conservati centinaia di disegni su supporti analoghi [30]. La carta utilizzata varia a seconda del periodo che si considera. Negli anni trenta e quaranta Scarpa usa soprattutto cartoncini leggeri e carta vegetale. Nel decennio successivo iniziano a comparire le prime eliocopie, spesso rielaborate, e fogli di grandi dimensioni. Inoltre, sono conservate numerose sequenze di fogli di carta *extra strong*, destinati allo studio di zone particolari o di elementi di allestimento. È il caso, ad esempio, di una parte del corpus di disegni di questo genere, o di quello redatto per la *Mostra del Libro e del Periodico Cinematografico* al Lido di Venezia del 1950. A partire dagli anni sessanta, quando Scarpa

comincia ad avere dei collaboratori fissi, uno dei suoi sistemi preferiti di approccio al progetto diventa il disegno su velina. Il personale di studio traccia su cartoncino il disegno in pianta, alzato, sezione, dopodiché interviene l'architetto sovrapponendo una sequenza di veline sulle quali traccia varie ipotesi; in molti casi i cartoncini di base vengono arricchiti anch'essi da una costellazione di studi a varia scala [31]. Nel fondo scarpiano è conservato, per tutti i progetti degli anni settanta, materiale di questo tipo. Per quanto riguarda le tecniche, l'unica riscontrabile su tutti i supporti con continuità è la grafite, spesso supportata da pastelli colorati, preferita da Scarpa forse per la possibilità di modulare l'intensità chiaroscurale anche di un singolo segno [32]. Raramente si trova la penna, mentre l'inchiostro di china viene utilizzato per gli esecutivi su lucido o carta vegetale. Il carboncino su velina è usato in pochi casi pri-

[21] Lanzarini O., *Banca Popolare di Verona, Verona 1973 - 78 (completata nel 1981)*, in Beltramini G., Forster K. W., P. Marini P. (a cura di), *Carlo Scarpa...cit.*, p. 417.

[22] Intervista a Angelo e Saverio Anfodillo, in Giordano S., *Il mestiere di Carlo Scarpa...cit.*, p. 76.

[23] Diversi studi per le Gallerie dell'Accademia sono pubblicati in Nepi Scirè G., *Gallerie dell'Accademia, Venezia, 1945 - 59*, in Beltramini G., Forster K. W., P. Marini P. (a cura di), *Carlo Scarpa...cit.*, schede 8 - 13, pp. 100 - 103.

[24] Intervista a Luciano Gemin, in Giordano S., *Il mestiere di Carlo Scarpa...cit.*, pp. 50 - 51.

[25] Intervista a Arrigo Rudi, in GIORDANO S., *Il mestiere di Carlo Scarpa...cit.*, p. 41.

[26] Lanzarini O., *Banca Popolare di Verona, Verona 1973 - 78 (completata nel 1981)*, Beltramini G., Forster K. W.,

P. Marini P. (a cura di), *Carlo Scarpa...cit.*, pp. 412-423. I disegni per la Banca sono particolarmente ricchi di nudi disposti sulle scale o affacciati ai ballatoi. Che le forme sensuali del corpo femminile siano una fonte di ispirazione architettonica per Scarpa è confermato da un altro *divertissement* presente nell'edificio veronese. L'architetto progetta una lampada, posta alla sommità della scala accessibile dall'ingresso per il personale su via Conventino, a forma di glutei femminili. Un aneddoto racconta che egli avrebbe dichiarato di considerare il denaro come lo "sterco del diavolo", giustificando la sua scelta.

[27] Il disegno è pubblicato in Lanzarini O., *I disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia. Architetture e Progetti (1948 - 1968)*, (catalogo della mostra, 8. Biennale di Architettura Next 2002, Venezia, 8 settembre/ 3 novembre

2002; Centro Nazionale per le Arti Contemporanee, Roma, 12 dicembre 2002/ 8 febbraio 2003), Roma 2002.

[28] Intervista a Carlo Scarpa, in Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa...cit.*, p. 297.

[29] Intervista a Pietropoli, in Giordano S., *Il mestiere di Carlo Scarpa...cit.*, p. 59; l'episodio è ricordato nuovamente in Pietropoli G., *Il disegno...cit.*, p. 61.

[30] Si tratta di scatole di sigarette con appunti grafici note, indirizzi, databili soprattutto agli anni settanta. Purtroppo le scatole sono state tagliate conservandone soltanto la parte usata da Scarpa, un'operazione questa che ne ha danneggiato la natura di documento.

[31] La tecnica è accuratamente descritta in Pietropoli G., *Il disegno...cit.*, p. 62-3.

[32] Varie testimonianze confermano la predilezione di Scarpa per la matita, la quale doveva essere affilata di conti-

nuo per mantenere una perfetta punta a "sca'peo" [a scalpello] (Mancuso F., *Carlo Scarpa e Edoardo Gellner. La vicenda della costruzione della chiesa di Corte di Cadore*, in "Casabella", anno LX, n. 640 - 641, dicembre - gennaio 1996-97, p. 67)

[33] Il disegno è riprodotto in Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa...cit.*, p. 52. Anche la migliore riproduzione non riesce a renderne la qualità: essendo tracciato su un cartone spesso e ruvido il colore e la percezione del segno dipendono dalle condizioni luminose.

[34] Vedi Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa...cit.*, fig. 27, p. 26; scheda 36, p. 102. Il cartone di supporto in entrambi i casi è scuro (marrone per il Teatro Rossini), e questo contribuisce a rendere i disegni molto cupi.

[35] Intervista a Arrigo Rudi, in Giordano S., *Il mestiere di Carlo Scarpa...cit.*, p. 37. Sull'ar-

gomento vedi Beltramini G., Zannier I., *Carlo Scarpa nella fotografia. Racconti di architetture 1950-2004*, Marsilio, Venezia 2004.

[36] Due disegni sono riprodotti in *Carlo Scarpa, Frammenti 1926/1978*, in "Rassegna", anno III, n. 7, luglio 1981, p. 6, e in Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa...cit.*, scheda 18, p. 100.

[37] Vedi Lanzarini O., *Carlo Scarpa. Lo spazio dell'abitare. Disegni scelti 1931-1963*, (catalogo della mostra, Centro Carlo Scarpa, Treviso 22 ottobre 2008 - 28 febbraio 2009), Roma 2008.

[38] Nel fondo Carlo Scarpa è conservata soltanto la riproduzione, inedita, fotografica del fotomontaggio, dalla quale non si riesce a risalire alla tecnica di redazione dello stesso da parte di Scarpa.

[39] La fotografia è inedita.

ma degli anni settanta, quando diventa abituale, così come l'acquerello, forse poco adoperato perché incompatibile con supporti come velina, lucido, carta vegetale. Con questa tecnica, però, l'architetto completa una pianta a matita della seconda versione di villa Zoppas, uno dei disegni più straordinari del *corpus* [33]. Dell'uso delle tempere danno testimonianza le grandi prospettive dell'aula magna di Ca' Foscari e del teatro Rossini, entrambi a Venezia, redatte da Scarpa negli anni trenta [34]. Tra le tecniche da lui sperimentate si trovano anche esempi di manipolazione fotografica. L'architetto aveva idee precise sulla fotografia, come segnala Arrigo Rudi: «il fotografo doveva restituire l'immagine mentale che lui aveva, nonché il suo modo di guardare». Le prescrizioni di Scarpa a riguardo erano chiare: la fotografia doveva essere «statica, perfettamente assiale, rigorosa». Secondo Rudi tra i profes-

sionisti, che ebbero l'occasione di riprodurre fotograficamente negli anni cinquanta e sessanta i suoi lavori, Ferruccio Leiss e Paolo Monti, «si avvicinavano molto al suo pensiero perché erano fotografi dalle immagini vigorose, senza fantasie» [35]. Nel 1932, in occasione del concorso per il ponte dell'Accademia a Venezia, Scarpa delinea con i colori a tempera due versioni del proprio progetto direttamente su grandi fotografie del contesto, riprese da punti di vista diversi, in modo tale da verificare l'impatto della struttura architettonica sulla città [36]. Questa tecnica di visualizzazione e controllo dell'architettura viene utilizzata nuovamente nel progetto per un edificio ad appartamenti in piazza Spalato a Padova, redatto nel 1947 [37], e in quello della casa di Pietro Taddei, dietro la chiesa della Madonna della Salute, a Venezia (1957) [38]. Un ultimo esempio di uso progettuale della

fotografia è leggibile in una riproduzione della facciata di Palazzo Grassi a Venezia dal Canal Grande sulla quale Scarpa incolla, in corrispondenza di una finestra, un brandello di stoffa rossa per verificare la resa sul contesto dello stendardo esposto in occasione della mostra *Vitalità nell'Arte*, da lui allestita dall'architetto nel 1959 [39].