Università degli Studi Roma Tre
Scuola dottorale in Culture e Trasformazioni
della Città e del Territorio

Dottorato di ricerca in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura - XXV ciclo

coordinatore **Prof.ssa Liliana Barroero**

Carlo Scarpa e il mondo Olivetti

Storia di un progetto culturale tra scritti critici e committenze architettoniche

dottoranda **Elena Tinacci**

tutor **Prof.ssa Letizia Tedeschi**
tutor esterno **Prof. Vitale Zanchettin**

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare in primo luogo Elizabeth Jane Shepherd, senza la quale quel giorno avrei fatto altro e non sarei ora qui a scrivere queste parole.

Letizia Tedeschi, per la disponibilità, la guida, la comprensione e il sostegno. Anche oltre ricerca. E Vitale Zanchettin, per tante preziose indicazioni ma soprattutto per l'energia che mi ha trasmesso. A entrambi devo un ringraziamento speciale per avermi motivato e seguito in questo lavoro.

Esmeralda Valente, per avermi concretamente consentito di dividermi tra lavoro e ricerca, ma soprattutto perché il suo impegno e la sua tenacia sono stati un modello e uno stimolo ad andare avanti nei momenti più difficili. Margherita Guccione per aver trovato il tempo di ascoltarmi e consigliarmi, per avermi incoraggiata e fatto capire il senso di un'opportunità da non sprecare. Carla Zhara Buda e Merve Aksoy, carissime compagne di una vita quotidiana che hanno spesso sovraccaricato del mio lavoro.

I professori Liliana Barroero, Elisabetta Pallottino e Riccardo Santangeli Valenzani, che non mi hanno mai negato la loro fiducia; Maurizio Gargano, solido e costante punto di riferimento nel mio cammino; Maristella Casciato, perché avrei voluto avere l'onore di essere sua allieva e, nonostante non lo sia mai stata, è sempre stata prodiga di consigli ed insegnamenti.

La Fondazione Adriano Olivetti di Roma e in particolare Beniamino de' Liguori Carino, cui si deve lo scavo profondo alle radici di Edizioni di Comunità e oggi la coraggiosa rinascita della casa editrice. Enrico Bandiera dell'Archivio Storico Olivetti di Ivrea e Emanuela Termine della Fondazione Bruno Zevi di Roma che hanno supportato e agevolato con grande disponibilità e cordialità la mia ricerca.

Maria Pia Barzan, preziosa amica al Centro Carlo Scarpa di Treviso; Philippe Duboy e Guido Pietropoli, per i racconti scarpiani e soprattutto Tobia e Carlotta Scarpa, per i ricordi che hanno condiviso con me e per il patrimonio documentario hanno che hanno messo a disposizione di tutti.

La dottoressa Marta Valdata per l'attenta revisione del testo.

Un ringraziamento veloce ma intenso come gli attimi di confronto che ho condiviso con loro va alle mie amiche accademiche Carla Mazzarelli e Paola Porretta; alle mie amiche mamme Giulia, Alessia, Aurora e Anna, alle mie amiche MAXXI Elena Pelosi, Elena Motisi, Sofia Bilotta e al mio complice di questi tre anni di dottorato Alessandro Caruso.

Infine ringrazio la mia famiglia, perché da sola non ce l'avrei mai fatta: i miei genitori tra mare e terra che mi hanno insegnato a navigare, ad andare sempre avanti, attraverso acque calme o mare in burrasca, sapendo che sono loro il mio porto sicuro. Ed Emiliano, paziente e presente compagno di viaggio. Verso Itaca.

A Ludovico Ernesto, mio figlio, va invece l'augurio di crescere in un mondo più olivettiano.

5 **Introduzione**

1 Le condizioni per la nascita di un rapporto

11 1.1 Una premessa: Carlo Scarpa e il mondo Olivetti

17 1.2 Primi contatti: dal Convegno INU 1952 al Premio Olivetti del 1956

31 1.3 Una trama di relazioni

2 La pubblicazione dell'opera di Carlo Scarpa

2.1 Sostegno, diffusione e letture critiche dell'architettura scarpiana nelle riviste del gruppo Olivetti

67 2.1.1 «Metron», le prime pubblicazioni dell'opera di Carlo Scarpa

79 2.1.2 «Comunità» e «SeleArte», il coinvolgimento di Carlo Scarpa nel dibattito architettonico del dopoguerra

107 2.1.3 «Zodiac», la consacrazione dell'opera scarpiana

127 2.2 «L'Architettura. Cronache e storia», un percorso parallelo

2.3 La fortuna critica di Carlo Scarpa fuori dal mondo olivettiano

141 2.3.1 «Casabella», «Domus» e le altre riviste di architettura italiane

155 2.3.2 La diffusione all'estero tra riviste e mostre

163 2.3.3 Condizionamenti dei contributi sulle riviste olivettiane alla lettura dell'opera di Scarpa

3 Le committenze architettoniche

171 3.1 Carlo Scarpa nel programma architettonico olivettiano

175 3.2 Progetto di concorso per una colonia montana Olivetti, Brusson 1956

203 3.3 Realizzazione dello showroom Olivetti in piazza San Marco, Venezia 1957-1958

241 3.4 Allestimento della mostra *Frescoes from Florence*, Londra 1969

265 3.5 La mostra *The Horses of San Marco*, un progetto incompiuto

267 **Bibliografia**

DIVE

Introduzione

I contatti di Scarpa con il mondo industriale che per oltre un ventennio lo hanno legato ad Adriano Olivetti e alla sua Società, sembrano dimostrare come egli abbia attraversato il suo tempo e coltivato le proprie inclinazioni con una distaccata partecipazione nei confronti dei grandi contrasti che animano la società italiana dall'immediato dopoguerra sino agli anni Settanta. Eppure, le occasioni professionali, i momenti di confronto e i temi culturali che lo hanno avvicinato all'industria di Ivrea, un'industria apertamente impegnata in un tentativo di riforma della società, portano a rivedere questo distacco spesso sottolineato dalla critica.
La reticenza di Scarpa a scrivere conferma tale distanza dalla cultura architettonica italiana, incline a teorizzare le proprie aspirazioni in formulazioni ideologiche ancor prima di averne sperimentato le implicazioni operative. E' sua convinzione infatti che l'architettura parli della storia e diventi essa stessa manifestazione del tempo; che l'intermediazione dell'architetto si debba limitare alla sua concezione e realizzazione, poiché la trasmissione è affidata all'architettura stessa: «Gran riluttanza a scrivere e manifestare compiutamente le proprie idee e parlare con ordine delle cose, degli oggetti, di quanto fa parte dell'architettura insomma (parola grande ed espressiva), mi deriva prima di tutto dalla convinzione che le cose compiute con un buon segno parlino con maggior verità del loro autore e più ancora, se sono cose che valgono, del vario intrecciarsi delle storie e delle motivazioni che hanno permesso loro di muoversi e manifestarsi»[1].
Forse è proprio tale spinta verso l'agire a dimostrare una forte sintonia con le idee di Adriano Olivetti. Come molti contemporanei Carlo Scarpa non può infatti non condividere un'azione realmente operativa quale quella portata avanti dall'industriale di Ivrea, ma tentare di sovrapporre le aspirazioni dell'architetto al progetto culturale del committente sarebbe del tutto fuorviante. Vi sono piuttosto punti di contatto sostanziale che dimostrano la concordanza

di fini in precisi contesti, una concordanza che ha portato ad alcune realizzazioni architettoniche straordinarie e all'opera di divulgazione nella stampa di settore a vario titolo promossa da Olivetti - attraverso la casa editrice Edizioni di Comunità, per tramite dell'azienda o su sua privata iniziativa - che ha alimentato la fortuna dell'artista.
Da questa ricerca è emersa infatti l'importanza del ruolo che nell'affermazione professionale di Carlo Scarpa ha avuto la sistematica azione di sostegno esercitata nel mondo Olivetti. Probabilmente nata da un «progetto» di Bruno Zevi, questa azione prende forma e si esprime nella pubblicazione della sua opera sulle riviste olivettiane – «Metron», «Comunità», «SeleArte» e «Zodiac» – e su «L'Architettura. Cronache e storia», nel conferimento del II Premio Olivetti per l'architettura nel 1956 e in tre committenze architettoniche: il progetto di concorso per la colonia montana Olivetti a Brusson in Valle d'Aosta (1956), la sistemazione dello showroom di piazza San Marco a Venezia (1957-1958) e l'allestimento della mostra *Frescoes from Florence* a Londra (1969). L'ultimo episodio che lega Scarpa all'industria eporediese, la cui azione spazia senza soluzione di continuità dall'ambito produttivo a quello sociale a quello culturale, è ancora un progetto di allestimento a Londra, quello per la mostra *The Horses of San Marco* del 1978, rimasto incompiuto per la morte improvvisa dell'architetto.
Dai contenuti delle riviste olivettiane appare un interesse per la storia, per l'interazione tra le arti, per la conservazione e il restauro: temi teorici cari ad Adriano Olivetti affrontati con costanza e coerenza dalle sue pubblicazioni accanto alle questioni urbanistiche, sociali, imprenditoriali, politiche. Se l'iniziativa olivettiana oscilla tra impegno sociale e temi teorici, si può forse rilevare anche qui un punto di contatto con Scarpa che nelle intenzioni del committente appare quasi alla stregua di un *medium* operativo mettendo in atto istanze di ordine teorico largamente discusse in ambito olivettiano[2].
Si può quindi riscontrare una condivisione di valori sia nella riflessione sul passato e sul suo uso attuale sia nell'etica dell'operare concreto e immediato sia nella trasmissione di una lezione futura. In questo senso Carlo Scarpa rappresenta dunque un'eloquente saldatura tra passato e presente, tra spirito artistico e realtà concreta, tra naturale e artificiale con l'obiettivo di trasmettere e rendere espressivi determinati valori tramite l'architettura: un'operazione che, per i suoi stessi presupposti di base, si carica di una forte valenza didattica.
Come molti degli architetti del suo tempo con i quali si sono spesso evidenziate più le differenze che i punti di contatto, Scarpa ha dunque praticato il suo mestiere con un'etica e una dedizione che affondano le radici nel comune terreno in cui negli anni della ricostruzione gli architetti italiani e Olivetti si sono interessati alle sorti del loro paese.
Come ha notato Francesco Dal Co l'«italiano della ricostruzione» si è espresso come una lingua parlata ai margini. I dialetti di tale lingua, però, hanno comunicato, per un certo tempo, sulla base di un progetto comune, sebbene perseguito in modi diversi a secon-

da delle personalità degli architetti e delle differenze geografiche e culturali[3].
Un progetto ad ampio spettro coordinato dall'azione olivettiana. Un'azione che proprio dai margini del paese, Ivrea, si è propagata e ha permeato di sé l'intero panorama dell'architettura italiana diventando, anche se per breve tempo, una lingua comune con cui esprimere e descrivere una nuova realtà. L'importanza della committenza Olivetti e l'attenzione all'opera scarpiana delle Edizioni di Comunità risiedono dunque nell'aver colto nella qualità dell'architettura di Carlo Scarpa un linguaggio comune e una peculiare e colta possibilità di intervento sulla realtà.
A dieci anni dalla morte di Adriano Olivetti Scarpa, figura poco attenta a ricorrenze e atti formali, invia a Renzo Zorzi, responsabile della casa editrice e delle iniziative architettoniche e culturali dell'azienda, un telegramma per ricordare l'anniversario della prematura scomparsa dell'ingegnere, forse in risposta all'invito che presumibilmente l'architetto ha ricevuto per la commemorazione organizzata a Ivrea il 27 febbraio 1970[4]. Nel breve e stringato testo che il telegramma richiede Scarpa coglie l'occasione per esprimere la sua «memore e devota gratitudine» nei confronti dell'ingegnere di Ivrea. L'importanza di questo gesto si carica di un valore peculiare se si considera l'attitudine personale dell'architetto ma soprattutto se si legge come espressione sintetica di un rapporto non solo a posteriori riconosciuto come tale. Un rapporto motivato dal reciproco ed esplicito apprezzamento per le rispettive azioni. L'intero svolgimento della ricerca ha avuto quale filo conduttore questo rapporto privilegiato, i cui esiti hanno di fatto investito l'intera carriera di Scarpa, anche oltre le specifiche committenze ricevute direttamente dalla Olivetti. Infatti, l'intensità dell'eco dell'azione olivettiana è stata tale da potervi indirettamente ascrivere altri importanti progetti e addirittura la scelta dell'architetto veneziano per la realizzazione della tomba di Giuseppe Brion da parte della moglie Onorina e del figlio Ennio. La forza dell'esempio di Adriano Olivetti sembra infatti aver suggerito all'imprenditore veneto prima la lezione sul design, poi quella sull'architettura, in cui si coinvolge Marco Zanuso, già attivo per l'Olivetti in Argentina, e poi ancora una più ampia visione del contesto ambientale e umano in cui si inserisce l'attività produttiva, volano per una trasformazione strutturata del territorio. Un territorio, quello dei Brion, l'Asolano, nella provincia di Treviso, che si sarebbe voluto pianificare come già aveva fatto Olivetti per il Canavese. È lo stesso Ennio Brion a raccontare che «per quanto concerne l'architettura, il modello è stata l'Olivetti»[5]. E se in termini teorici la lezione olivettiana sulla necessità di un processo integrato che coinvolga architettura, urbanistica e design ha influito sulla gestione imprenditoriale dei Brion, in termini concreti sembra che la constatazione del pregio dello showroom Olivetti a Venezia li abbia spinti a incaricare Scarpa della realizzazione della tomba di famiglia, il suo capolavoro. Ciò che sembra interessante rilevare nel rapporto che ha legato Brion a Scarpa «è che c'è in una certa storiografia italiana il compiacimento di ignorare il committente e il suo racconto, creando poi dei miti

intorno all'architettura»[6].
Come evidenziato nel presente studio l'opera di Scarpa è stata a lungo avvolta in un'aura mitica motivata più dall'incapacità di coglierne tutti i complessi ma concreti aspetti, che da un'incondizionata condivisione delle sue scelte architettoniche. La riflessione sulla committenza suggerita da Brion sembra trovare nel caso Olivetti un esempio più che significativo. Sebbene infatti non manchino le figure di committenti il cui ruolo è stato oggettivamente riconosciuto come peculiare nella carriera di Scarpa, nella vicenda olivettiana forse sino ad ora non si è analizzata la sequenza di fatti che hanno inciso profondamente nella storia professionale di Carlo Scarpa, addirittura condizionandone le sorti sia nel corso del suo svolgersi che successivamente in termini critici. È su tali fatti e sul contesto specifico che li ha generati che la presente ricerca tenta di fornire alcuni nuovi dati e di individuare nuovi campi di indagine.

NOTE

[1] Carlo Scarpa, *Testimonianza*, s.d., (ACS, Scarpa-4.DID/10/31). Testo dattiloscritto di cui si ignorano finalità e datazione.

[2] Basti pensare ai numerosi contributi su temi di museografia e restauro comparsi su «Comunità».

[3] Cfr. F. Dal Co, *La ricostruzione. Introduzione all'architettura italiana del secondo Novecento*, in Id. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana*, 9 voll, *Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, vol. IX.2, pp. 11-55.

[4] «Ricordando nel decimo annuale dolorosa scomparsa Adriano Olivetti pregola esternare familiari et società mia memore et devota gratitudine»: Carlo Scarpa, telegramma a Renzo Zorzi, Olivetti, 26 febbraio 1970 (ACS, Scarpa-5.COR/1).

[5] Ennio Brion, dialogo con Luca Molinari e Cino Zucchi, 27 ottobre 2011 in occasione della mostra *Ennio Brion: committenza d'autore* (Milano, Spazio FMG per l'Architettura, 20 ottobre-18 novembre 2011).

[6] *Ibidem*.

1

Le condizioni per la nascita di un rapporto

olivetti

1.1
Una premessa: Carlo Scarpa e il mondo Olivetti

Nel 1908 Camillo Olivetti costituisce la società in accomandita semplice «Ing. Olivetti et Compagnia», avviando una politica d'impresa attenta al sociale e all'innovazione; a partire dagli anni Trenta il figlio Adriano ne trasforma radicalmente il progetto industriale e ne promuove lo sviluppo commerciale su scala internazionale[1]. La politica industriale di Adriano Olivetti si attua nel tempo secondo una precisa strategia imprenditoriale fondata sui sistemi produttivi appresi in gioventù negli Stati Uniti e attenta alle condizioni di lavoro nella fabbrica, al rapporto con il territorio, all'innovazione dei prodotti e alla loro qualità estetica. Sono chiamati a partecipare a questo progetto integrato intellettuali, artisti, architetti, designer, che condividono con l'imprenditore l'idea che la fabbrica e il suo territorio possano e debbano diventare luogo di sperimentazione anche etico ed estetico. Nel secondo dopoguerra Olivetti si apre alle politiche sociali più avanzate col Movimento di Comunità, fondato nel 1948 nell'intento di contribuire a promuovere un'articolazione democratica dei centri abitati e produttivi e una loro concezione «a misura d'uomo»[2]. L'attività culturale è una componente basilare del Movimento e, con la creazione nel 1946 della casa editrice Edizioni di Comunità, si estende anche alla pubblicazione di libri e riviste[3]. Le attività ed il progetto politico-culturale creati da Adriano Olivetti suscitano grande interesse e partecipazione tra gli intellettuali, anche di formazione diversa, ed il grande impulso dato alla pianificazione urbanistica, al design ed all'architettura fa sì che le esperienze olivettiane diventino un terreno di sperimentazione unico per molti architetti, urbanisti e designer italiani. Come scrive lo stesso industriale: «La battaglia dell'architettura si estende al di là dei suoi limiti professionali e al di là dei valori puramente artistici. All'interno di un ordine politico corrispondente ad una società di cultura molto avanzata, si dovrebbe trovare un ritmo regolare, un ritorno continuo ad un'identità di forme, all'invariabilità dei numeri. In

questo mondo moderno disperato, in preda ai contatti disordinati di enormi e talvolta ciechi interessi, corrotto dalle volontà disumane, dalla vanità di potere, dallo sfruttamento dell'uomo sull'uomo. All'interno della comunità, tra l'individuo e gli stati, si trovano i portatori dei valori più profondi e più sensibili, incarnati nella gioia e nella luce della bellezza»[4].

«All'interno della comunità», o più precisamente nell'intreccio di mondi culturali diversi ma «portatori dei valori più profondi e più sensibili» prende le mosse e si consolida nel tempo il rapporto di Carlo Scarpa con l'imprenditore e più in generale con il «mondo Olivetti». Quello che gravita intorno alle iniziative architettoniche e culturali di Adriano Olivetti, è infatti una precisa entità in quell'intreccio di mondi interconnessi che accolgono le origini e lo sviluppo della relazione che per oltre vent'anni legherà Carlo Scarpa all'azienda di Ivrea. *Altri* mondi di natura fisica, politica, critica sono la scuola di architettura di Venezia nei primi anni della guida di Giuseppe Samonà e il Partito d'Azione. Ciascuno di questi ambiti è animato da figure che con diverse modalità ed espressioni intrattiene legami tanto con le attività olivettiane quanto con l'architetto veneziano: Bruno Zevi, Carlo Ludovico Ragghianti, Pier Carlo Santini, Licisco Magagnato, Giuseppe Mazzariol e Renzo Zorzi. Quest'ultimo, dopo l'improvvisa scomparsa di Adriano Olivetti nel 1960, si occupa delle iniziative culturali dell'azienda e della casa editrice, diventando il referente di Scarpa nella prosecuzione di un rapporto che troverà l'epilogo solo con la morte dell'architetto in Giappone nel 1978. Ai nomi menzionati sono da aggiungere Sergio Bettini, Giacomo Noventa, Mario Deluigi, Edoardo Detti, Riccardo Musatti, Bruno Alfieri: ancora personaggi molto diversi tra loro per formazione, origine, professione eppure allo stesso modo immersi e partecipi di una storia comune.

Questo lavoro si pone l'obiettivo di rintracciare e re-intrecciare alcuni fili dei percorsi umani e professionali che a partire dagli anni Cinquanta hanno legato Carlo Scarpa alla Olivetti e di ricostruire le condizioni per la nascita di questa relazione e le sue manifestazioni. Se nelle testimonianze di quanti hanno condiviso con Carlo Scarpa gli anni del rapporto olivettiano, a partire proprio da Zevi e Mazzariol, si esplicita l'azione esercitata in favore dell'architetto veneziano[5], solo il contributo redatto nel 2000 da Renzo Zorzi per la prima volta ha cercato di mettere insieme alcuni dei fatti che hanno segnato la lunga relazione tra Scarpa e l'azienda di Ivrea, pur senza leggervi l'esistenza di un progetto culturale vero e proprio, probabilmente perché affrontato con l'approccio concreto di chi ha partecipato ai fatti in ragione del proprio mestiere [6].

Lo studio prende avvio dal primo incontro tra Carlo Scarpa e Adriano Olivetti, avvenuto a Venezia nel 1952 durante il IV Congresso dell'Istituto Nazionale di Urbanistica; da questo momento inizia un rapporto ininterrotto la cui tappa successiva e fondamentale è l'assegnazione del Premio Olivetti per l'architettura nel 1956. Il premio, che suscita l'indignata reazione del mondo professionale veneziano che nello stesso momento accusava Scarpa di esercizio abusivo della professione, viene conferito quale «rico-

noscimento ad un autentico artista le cui doti creative non hanno finora ottenuto un'adeguata fortuna professionale» e «richiamo sulla figura di questo artista, rivolto all'opinione competente, e un'espressione di fiducia e di augurio per la sua futura, più ampia affermazione»[7].
Tali parole esplicitano il senso, forse la stessa esistenza di un progetto culturale coraggioso finalizzato a dare riconoscimento a un architetto molto discusso e non apprezzato univocamente, addirittura osteggiato e decisamente poco politicizzato in un momento storico in cui l'impegno politico era considerato quasi un requisito necessario del fare architettura. Nel riconoscimento e nell'analisi di questo progetto culturale portato avanti in ambito olivettiano, questo studio ha cercato di stabilire la sequenza dei fatti ad esso ascrivibili e i ruoli di coloro che vi hanno aderito a partire da Bruno Zevi che per primo sembra aver spinto per sostenere un architetto ai margini come Carlo Scarpa.
Intorno alla metà degli anni Cinquanta, il nome e l'opera di Scarpa iniziano a trovare una certa risonanza sulle pagine di alcune pubblicazioni olivettiane attraverso l'intermediazione di quelle autorevoli figure della storia e della critica d'arte e di architettura - da Bruno Zevi a Carlo Ludovico Ragghianti, da Giuseppe Mazzariol a Pier Carlo Santini, sino a Licisco Maganato - che proprio attraverso questo *medium* contribuirono notevolmente alla successiva notorietà dell'architetto. I contributi relativi all'opera di Scarpa nelle riviste pubblicate da Olivetti sono dunque individuati non solo come fonte, ma anche come oggetto della ricerca e, coerentemente con il ruolo che Bruno Zevi ha avuto nella vicenda, un interesse costante per l'attività di Carlo Scarpa si riscontra anche in «L'architettura. Cronache e storia», che di fatto integra e accompagna la vicenda delle riviste olivettiane dopo la sospensione di «Metron» nel 1954. Allargando il campo di indagine anche alle altre testate di riferimento dell'architettura italiane e straniere, per verificarne i diversi atteggiamenti si nota che i periodici più autorevoli e diffusi come «Domus» e «Casabella», pur documentando l'opera scarpiana, sembrano rinunciare all'espressione di un giudizio critico. In ogni caso, come accade anche per le riviste straniere, l'attenzione all'attività di Carlo Scarpa sembra essere innescata dalle stesse pubblicazioni olivettiane. Tali considerazioni inducono a tracciare un bilancio della fortuna critica dell'architettura di Carlo Scarpa, e soprattutto a chiedersi se gli effetti che le prime letture proposte dagli autori sopra citati nelle riviste olivettiane hanno evocato in tempi successivi, in qualche modo abbiano condizionato la percezione stessa del fare scarpiano da parte dei suoi contemporanei.
Dal punto di vista strettamente professionale il rapporto sviluppatosi nell'arco di circa un ventennio tra Scarpa e l'Olivetti dà vita a tre progetti, molto diversi tra loro, che proprio nella loro eterogeneità riflettono gli ambiti di interesse e intervento dell'iniziativa architettonica olivettiana. Il primo coinvolgimento si ha nel 1955 quando Carlo Scarpa viene invitato a partecipare ad un concorso bandito dalla Olivetti per la realizzazione di una colonia montana a Brusson in Val d'Ayas. Il progetto è destinato a rimanere sulla

carta perché pur giudicato di grande valore non rispetta appieno le prescrizioni del bando di concorso, ma è occasione per il manifestarsi della concreta stima che l'azienda ripone dell'architetto veneziano. Quindi, nel 1957, si ha la committenza dello showroom, «un biglietto da visita per l'Olivetti»[8], in piazza San Marco a Venezia, voluto e così definito personalmente da Adriano Olivetti. E infine nel 1969, su incarico della British Olivetti, l'allestimento della mostra *Frescoes from Florence* presso la Hayward Gallery di Londra, esposizione itinerante che ha portato in giro per il mondo gli affreschi fiorentini staccati dalle loro sedi dopo l'alluvione del 1966 e restaurati con il sostegno della Olivetti. Tali episodi professionali sono occasione per ricostruire l'ampio e complesso contesto in cui si inseriscono, rimettendo al centro del discorso l'architettura, in quanto effettivo oggetto dell'intervento scarpiano e olivettiano, per metterne così in luce i punti di convergenza. Ciascun progetto è descritto analiticamente in ogni suo elemento costitutivo a partire da una storia interna al progetto stesso, di cui si è ricostruito l'iter cronologico relativo alla stesura e, laddove realizzato, all'esecuzione attraverso l'ordinamento dei documenti e dei disegni ad esso relativi, il cui inventario è qui presentato in appendice a ciascuno dei tre progetti[9]. Una volta ordinate le occasioni di confronto personale e professionale che Carlo Scarpa ha avuto con il mondo Olivetti si impone una riflessione sulle ragioni e sugli esiti di tale relazione.
Le riviste olivettiane sono le prime, in un ordine meramente cronologico, a documentare il lavoro di Scarpa e al tempo stesso gli aprono la via per la menzione sulla pubblicistica più accreditata sia in Italia che all'estero. Lo stesso conferimento del premio Olivetti nell'edizione del 1956 è esplicitamente un atto simbolico e dimostrativo. In primo luogo ci si è chiesti quindi se fosse possibile ipotizzare un vero e proprio disegno a sostegno dell'affermazione professionale di Carlo Scarpa e se questo trovasse origine o solo realizzazione negli strumenti operativi olivettiani. In questo senso, pur emergendo come fondamentale l'azione compiuta in Olivetti e alle Edizioni di Comunità, sembra di poter rilevare che il conferimento del premio, la pubblicazione sulle riviste, le committenze professionali siano stati mezzi per l'attuazione di un'operazione certo condivisa ma non generata dal contesto olivettiano. Che vi sia stata negli anni Cinquanta un'intenzionale azione di promozione del lavoro di Scarpa sembra infatti asseribile con una certa sicurezza, che siano stati coinvolti e utilizzati personaggi e mezzi riconducibili alla sfera operativa di Adriano Olivetti è altrettanto indubbio, ma è probabile che il vero *deus ex machina* sia stato Bruno Zevi, rivelatosi la figura chiave tra Carlo Scarpa e Adriano Olivetti.
La ricerca ha consentito di stabilire quali siano i punti di convergenza e sintonia, i campi di impegno condivisi. L'architettura di Scarpa è eloquente, espressiva, densa di significati che l'architetto intende consapevolmente trasmettere a chi di quell'architettura dovrà fruire. L'architettura per Olivetti ha una funzione sociale, che peraltro in larga misura coincide con il suo valore culturale. Se con la cultura l'imprenditore intende elevare le condizioni di vita dell'uomo, un'architettura colta come quella di Carlo Scarpa,

o più semplicemente un'architettura che trasmette cultura, che la rende accessibile, assolve una missione sociale di capitale importanza nel piano di rifondazione civile preconizzato da Olivetti. Inoltre, al di là dell'innegabile e nota distanza da molti dei temi discussi a partire dal secondo dopoguerra, Carlo Scarpa partecipa con risultati di grande rilievo al dibattito che il vivace contesto intellettuale e operativo in cui si muove propone.
Sotto il profilo della critica si è rilevato invece che la profondità e la complessità delle letture proposte da Ragghianti, Mazzariol, Bettini, Santini sulle riviste olivettiane non solo non trovano in altre sedi altrettanto approfondite analisi dell'architettura di Carlo Scarpa, né affini né antitetiche, ma forse hanno anche rappresentato, almeno sino agli anni Settanta inoltrati, quasi un ulteriore ostacolo all'effettiva comprensione del suo fare architettonico. La completezza di tali testi, al tempo stesso critici e militanti nella valutazione dell'architettura scarpiana, sembra infatti essersi sfaldata nel tempo dando vita a letture parziali che non arrivano ad esprimerne la complessità. Attualmente lo stato della ricerca su Scarpa è oggettivamente avanzato, anche un'analisi per parti o per singoli aspetti della sua opera non è più conseguenza di un'incapacità di lettura complessiva bensì di un approfondimento per gradi. Ed è anche per questo che forse trova spazio una lettura olivettiana di Carlo Scarpa, laddove l'intensificarsi dei punti di vista corrisponde ad una volontà di cogliere i molteplici aspetti della sua opera, aspetti del resto già mostrati dai contributi olivettiani.

NOTE

[1] Adriano Olivetti entra nell'azienda familiare nel 1924 come operaio e percorre tutta la carriera diventando prima direttore generale nel 1932, e poi presidente nel 1938 sino alla morte, avvenuta improvvisamente il 27 febbraio 1960.

[2] Il Movimento comunitario intraprende la via politica, presentandosi come «terza forza» alternativa ma, nonostante i successi conseguiti a livello locale tra il 1952 e il 1956, il confronto alle elezioni politiche nazionali del 1958 si conclude negativamente con l'elezione come deputato del solo capolista, Adriano Olivetti.

[3] Grazie alle Edizioni di Comunità vengono tradotti e fatti conoscere al pubblico italiano libri importanti di psicologia, arte, filosofi a politica, sociologia, storia e numerosi testi fondamentali di urbanistica ed architettura. Tra questi ultimi ad esempio *La cultura della città* (1954) di Lewis Mumford, *Architettura e Società* (1958) di Erwin Gutkind, e *Ronchamp* (1957), *La Carta di Atene* (1960) e *L'Urbanistica dei tre insediamenti umani* (1961) di Le Corbusier.

[4] «La bataille de l'architecture s'étend bien au-delà de ses limites professionnelles et même peut être au-delà des valeurs purement artistiques […] Dans un ordre politique correspondant à une société de culture très avancée, on devrait trouver un rythme régulier, un retour continu à une identité de formes, à l'invariabilité des nombres […]. Dans ce monde moderne désespéré, en proie aux contacts désordonnés d'énormes et parfois aveugles intérêts, corrompu par des volontés inhumaines, par la vanité du pouvoir, par l'exploitation de l'homme par l'homme […] Dans ce monde menacé de perdre le sens et la lumière des valeurs de l'esprit, la place des architectes est un signe non équivoque. Dans la communauté, ils sont entre l'individu et l'état, les porteurs des valeurs les plus profondes et les plus sensibles, incarnées dans

le joie et la lumière de la beauté». Adriano Olivetti, 1956, citato in J. Petit, *Le Corbusier Lui-même*, Edition Rousseau, Genève 1970, p. 17.

[5] Si vedano ad esempio: Testimonianza di Giuseppe Mazzariol in S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, tesi di laurea, relatori F. Dal Co e G. Mazzariol, IUAV, Venezia 1983-1984 (Archivio Carlo Scarpa, Scarpa-7.STA/3); B. Zevi, *Di qua o di là dell'architettura*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, pp. 271-272; L. Miotto, *Carlo Scarpa: i musei*, Testo & immagine, Torino 2004; F. Rovetta, *Progetto di restauro e ripristino del Padiglione del Venezuela ai Giardini della Biennale di Venezia*, in K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Regione del Veneto, Marsilio, Venezia 2004, pp. 371-391.

[6] R. Zorzi, *Per una storia dei rapporti tra Carlo Scarpa e Olivetti*, in G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa – Mostre e musei 1944-1976 – Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio e Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 10 settembre-10 novembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 27-40.

[7] *Ibidem.*

[8] La definizione è citata dallo stesso Carlo Scarpa in *Mille cipressi, Conferenza tenuta a Madrid nell'estate 1978*, in F. Dal Co, G. Mazzaziol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 287.

[9] Gli inventari qui pubblicati in appendice a ciascun progetto redatto da Scarpa per Olivetti sono relativi agli elaborati grafici afferenti ai tre progetti conservati nell'Archivio Carlo Scarpa, Collezione MAXXI Architettura, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. L'Archivio Carlo Scarpa è stato acquisito dal Ministero per i Beni e le Attività culturali nel 2001 per le collezioni del MAXXI Architettura. Il fondo comprende quasi la totalità dei documenti relativi alla vita professionale e privata dell'architetto ed è conservato in parte a Roma presso il Centro Archivi MAXXI Architettura, in parte a Treviso presso il Centro Carlo Scarpa.

1.2
Primi contatti: dal Convegno INU 1952 al Premio Olivetti del 1956

Nella figura di Adriano Olivetti[1] l'attività imprenditoriale, attenta all'innovazione tecnologica e radicata sulla responsabilità sociale dell'impresa, si lega indissolubilmente a quella dell'editore, dello scrittore, dell'uomo di cultura, dell'urbanista. Per Olivetti, infatti, l'impresa non è solo un luogo di produzione, ma è anche il motore principale dello sviluppo economico e sociale e come tale ha delle responsabilità verso la collettività e il territorio. Nell'ambito dell'azione e della riflessione a scala urbana e territoriale, la sua attenzione è inizialmente volta all'area canavese dove l'ingegnere nel 1936 avvia uno studio preparatorio per un piano regolatore della Valle d'Aosta[2] e poi, nel 1951, assume l'incarico di predisporre il piano regolatore della città di Ivrea[3]. Il suo impegno si amplia alla scala nazionale quando nel 1950 diventa presidente dell'Istituto Nazionale di Urbanistica[4], portato al vertice da una cordata di giovani architetti organizzata da Ludovico Quaroni e Michele Valori. Con il loro concorso Olivetti farà dell'INU uno strumento di dibattito, ideazione, proposta di grande respiro. Dal 1949 l'imprenditore collabora attivamente anche con l'UNRRA-Casas, di cui è vicepresidente, e si impegna in vari progetti per la riqualificazione e la ricostruzione edilizia in diverse aree del Mezzogiorno, prima fra tutte Matera. Quella compiuta da Olivetti nel campo dell'urbanistica è un'azione che senza soluzione di continuità prende avvio nell'anteguerra con i progetti teorici di pianificazione della Valle d'Aosta, per giungere, negli anni Cinquanta, alla realizzazione di interventi residenziali nelle più disagiate aree meridionali: alle sue idee presiede una concezione dell'impresa come luogo da cui si irradi una razionalizzazione neoumanistica dell'ambiente fisico[5].
Ancora nel Canavese a metà degli anni Cinquanta fonda l'IRUR, Istituto per il Rinnovamento Urbano e Rurale, per promuovere e sostenere lo sviluppo equilibrato della comunità locale attraverso piccoli insediamenti produttivi e strutture sociali e culturali nelle vallate e nelle aree periferiche. Nella struttura del pensiero poli-

tico olivettiano il tema della pianificazione dello spazio urbano e rurale e, più in generale, del luogo sociale è dunque una componente fondamentale. Tale interesse tanto vivo ha una ricaduta naturale nel catalogo delle Edizioni di Comunità, nel quale si susseguono studi e pubblicazioni su temi architettonici e urbanistici.[6]
Dal 1949 Olivetti dirige «Urbanistica», organo dell'Istituto, che egli fa rinascere finanziandolo personalmente[7] e pubblicando sul primo numero della nuova serie l'articolo dal significativo titolo *Riprendendo il cammino*. Principali collaboratori della rivista sono Bruno Zevi e Giovanni Astengo, che ne assumerà poi la direzione dopo 1952. «Riprendendo il cammino, in questo lungo dopoguerra, rinasce 'Urbanistica'. Essa intende raccogliere in un primo urgente appello le forze ancora disperse, dare un immediato panorama della situazione urbanistica italiana ed estera. Non vuole dimenticare i suoi rapporti con l'architettura poiché urbanistica ed architettura si condizionano e si integrano; ma per uscire dalle tenebre e dal disordine dobbiamo rifarci da principio, riaffermare nella sua interezza il valore del metodo scientifico, l'essenzialità del coordinamento, onde all'uomo, nella sua integrità viva e spirituale, sia ridata una vita più conforme alle leggi di natura, non imprigionata e inservilita in una città dove pace e bellezza e ordine sono ormai da lungo tempo scomparsi. Consapevoli della crisi, di una duplice crisi dell'urbanistica e dell'architettura, tenteremo di raggiungere la chiarezza là dove oggi dominano oscurità e disordine. Dopo la rottura di quella automatica unità e armonia che avevano conferito dignità e bellezza alle antiche città italiane e ai nostri borghi rurali, è compito della nuova civiltà ricondurre le nostre città e i nostri villaggi ad una armonia architettonica che i nuovi mezzi e i nuovi procedimenti di costruzione riusciranno a stabilire soltanto se si assoggettano a leggi spirituali [...]. L'urbanistica reclama la pianificazione; e può darsi una pianificazione democratica, cioè libera? Questo interrogativo dominerà implicitamente o esplicitamente il nostro lavoro. È soltanto, abbiamo detto, nella soluzione del rapporto individuo-collettività, più propriamente oggi indicato nella relazione persona-comunità, che è possibile anticipare la soluzione naturale. Tuttavia questa rimane affidata al progredire della sistematica ricerca scientifica, onde l'urbanistica, erigendosi finalmente a scienza positiva, vorrà garantirsi i necessari titoli di responsabilità e serietà».[8]
L'impostazione di Olivetti è dunque chiara: l'urbanistica si deve esplicitare attraverso una pianificazione democratica basata sulla relazione individuo-comunità, unica garanzia di interventi «naturalmente» corretti ma anche scientificamente fondati.
«Adriano ama l'INU perché è una di quelle istituzioni pluraliste che quasi prefigurano il suo disegno istituzionale, con un misto di elezioni e cooptazioni, di competenze e di federalismo». [9] Con Olivetti l'Istituto si arricchisce in risorse economiche e umane poiché l'imprenditore, oltre a finanziarlo direttamente e copiosamente, vi raccoglie le menti più valide e innovatrici della disciplina, mettendole in condizione di agire. Dice Quaroni: «Mi ha spinto a impegnarmi, io scettico, indeciso, pessimista per natura. Mi era difficile talvolta seguirlo, ma è riuscito a risvegliare anche la mia carica di utopismo».[10]

VENEZIA, 1952: IL PRIMO INCONTRO TRA SCARPA E OLIVETTI

Il primo congresso INU dell'era Olivetti si tiene dal 18 al 21 ottobre 1952 a Venezia. Non a caso viene scelta la città dove il direttore dell'Istituto Universitario di Architettura Giuseppe Samonà sta chiamando ad insegnare molti di coloro che venivano considerati «eretici» dell'architettura italiana. E non a caso il tema è *La pianificazione regionale.*

In occasione del discorso inaugurale del IV Congresso, il nuovo presidente evidenziando la necessità di integrare le scelte della pianificazione di quartiere con quelle della pianificazione regionale, sottolineava come il ritardo di quest'ultima fosse imputabile sia al mancato coordinamento tra gli strumenti pianificatori e l'organizzazione economica, sia ad un'errata scala dimensionale della regione storica. Oltre al tema del ruolo e della necessità della pianificazione regionale, nelle intenzioni politico-urbanistiche di Adriano Olivetti vi era, dunque, la convinzione che la soluzione ai problemi della società italiana all'indomani della seconda guerra mondiale, potesse essere la realizzazione di un piano in cui le componenti economiche fossero strettamente connesse e relazionate alle componenti territoriali[11].

Dal canto suo Venezia, come *topos*, non faceva che confermare la sua centralità nel dibattito architettonico e urbanistico: dai lavori sulla città in seno all'Istituto universitario di architettura, dove era oggetto di studi e ricerche promossi da Samonà, a quelli a scala regionale testimoniati dallo stesso Congresso INU. Del resto molti docenti veneziani sono attivi membri dell'Istituto di urbanistica: numerose sono le partecipazioni ai congressi di Astengo, Piccinato e Samonà (che assumerà la presidenza INU dopo la morte di Adriano Olivetti), senza dimenticare Bruno Zevi, segretario generale dal 1952 al 1968, e persino Carlo Scarpa[12]. In quanto socio dunque Scarpa partecipa al congresso veneziano in Ca' Giustinian e qui allestisce la mostra sulla tecnica compilativa dei piani regionali organizzata per l'occasione dall'INU in collaborazione col Ministero dei Lavori Pubblici e con i Provveditorati alle Opere Pubbliche[13]. Va inoltre ricordato che a Venezia, negli stessi anni il tema della pianificazione regionale colloca il dibattito al centro stesso della politica urbanistica, là dove, definendosi l'assetto generale del territorio, l'urbanistica si incontra e deve fare i conti con la politica economica e deve disporre di un apparato di governo con strumenti e procedure adeguate a recepire le tendenze di sviluppo e deve indirizzare e controllare i complessi fenomeni di trasformazione del territorio. Il tema si presenta in termini di urgenza, come sottolineato dalle relazioni ufficiali e dallo stesso presidente nel suo discorso di apertura e nelle mozioni conclusive e come emerge dalla mostra che accompagna il Congresso.

È questa dunque l'occasione del primo incontro tra Carlo Scarpa e Adriano Olivetti, l'avvio di un rapporto che nel giro di pochissimi anni porterà al riconoscimento tangibile del valore dell'opera scarpiana da parte di Olivetti sia sul piano simbolico che nel fare concreto.

Fig. 1 Manifesto del IV Congresso INU su *La pianificazione regionale*, Venezia 1952

Fig. 2 Carlo Scarpa e Adriano Olivetti durante la cerimonia di assegnazione del II Premio Olivetti per l'architettura e l'urbanistica, Venezia 1956 (Ivrea, Archivio Storico Olivetti, Fondo DCUS primo versamento, 2138)

IL II PREMIO OLIVETTI PER L'ARCHITETTURA A CARLO SCARPA

L'attenzione per l'architettura e l'urbanistica, già manifestata sia sul piano teorico attraverso la pubblicazione di testi da parte di Edizioni di Comunità sia sul piano concreto attraverso i progetti voluti, promossi e realizzati su committenza Olivetti[14], si concretizza anche nell'istituzione del Premio nazionale Olivetti nel 1955, un premio destinato a «personalità qualificate da un sicuro valore artistico e una collaudata esperienza professionale» e insieme a «una rosa di studiosi, rappresentanti della cultura storica, critica e vivamente operante» [15]. Con l'aggettivo «nazionale» di fatto il Premio Olivetti si candida a supplire la mancanza di un riconoscimento istituzionale e quindi ad essere esso stesso espressione della cultura architettonica italiana. Così è percepita l'iniziativa su «Il Corriere della Sera»: «I Premi Olivetti sono forse lo sforzo più serio e fecondo che si compie nei riguardi di un vero problema del nostro paese che sono architettura e urbanistica viste non solo come forme d'arte. [...] Questo ingegnere calmo e silenzioso, ponendo sul piano dell'attenzione pubblica un problema come questo, premiando, incoraggiando, promuovendo iniziative sta rendendo all'arte un servizio inestimabile, rapportandola a quella esigenza di carattere sociale senza la quale l'arte non esiste»[16]. Nell'edizione del 1956 il Premio nazionale Olivetti per l'architettura viene assegnato a Carlo Scarpa[17], quello per l'urbanistica a Ludovico Quaroni[18]. È chiaro che con Scarpa e Quaroni la cultura italiana è chiamata a riconoscere due posizioni estreme. Da un lato Scarpa, con il suo lavoro sulla forma, rappresenta uno dei pochi casi italiani di impegno sulla lingua architettonica come tale, dall'altro Quaroni propende per una rinuncia alla forma stessa in funzione di problemi e soluzioni più urgenti, individuati su altri piani. È probabile che presentando insieme questi due estremi si volesse evidenziare la necessità di integrare tali atteggiamen-

ti opposti. Tuttavia Manfredo Tafuri suggerisce che «è preferibile pensare che nel 1956 la cultura architettonica italiana compisse un tentativo di auto-riconoscimento, leggendo nell'inconciliabilità tra i due casi limite premiati, una condizione specifica su cui riflettere, una bipolarità che indicava una disseminazione reale di direzioni di marcia, un inquietante invito, anzi, a fare a meno di direzioni di marcia» [19].

LE RAGIONI DI UNA SCELTA

Volendo cogliere le ragioni di tale scelta attraverso la testimonianza di chi ne fu artefice, si ricorre alle parole di due dei membri della commissione giudicatrice. Questa era composta da Giulio Carlo Argan, Riccardo Musatti, Adriano Olivetti, Enzo Paci, Geno Pampaloni, Roberto Pane, Carlo Ludovico Ragghianti, Ernesto Nathan Rogers, Bruno Zevi. Una giuria variegata in cui erano rappresentate non solo la storia e la critica d'arte e d'architettura, ma anche la letteratura, la filosofia, l'impresa, un'impresa che si serviva di queste professionalità nella sua stessa struttura direttiva. Gli scrittori Musatti e Pampaloni e il filosofo Paci erano infatti dirigenti Olivetti, aderenti al Movimento di Comunità, come pure Roberto Pane. Critici come Argan, Zevi e Ragghianti gravitavano nell'universo culturale olivettiano. Rogers aveva lavorato per l'Ingegnere come architetto e aveva pubblicato suoi contributi su «Casabella-Continuità». Per cogliere il clima nell'ambito del quale maturò la scelta di assegnare a Carlo Scarpa il II Premio Olivetti per l'architettura si può attingere a Carlo Ludovico Ragghianti, che in una nota redazionale su «SeleArte» sottolinea come il «giudizio e apprezzamento dell'opera artistica di Carlo Scarpa è condiviso da maestri come Wright e Aalto e si può dire ormai accetto dalla critica internazionale. Carlo Scarpa nel quadro pure ricco di valori e di personalità originali e significative dell'architettura moderna italiana, ha un posto a sé, originale e sicuro. Cosa più importante, Scarpa ha uno *stile*, individuato e ricco di poesia. Le maggiori riviste italiane e non italiane hanno manifestato il loro consenso per un giudizio che è apparso tutt'altro che polemico, anzi debito e naturale; e se qualche colore polemico è stato tratto dalla segnalazione dell'architetto veneto, ciò è avvenuto perché si è manifestata sorpresa che a Scarpa non sia stata data sinora, né da enti pubblici, né da privati, la possibilità di una realizzazione più adeguata alle sue capacità»[20]. La ragione di questo testo, dal titolo *Corporativismo e arte*, risiede però soprattutto nella volontà di rispondere alla «reazione impeccabilmente corporativa» che ha mosso l'Ordine Interprovinciale Architetti di Venezia a denunciare Carlo Scarpa per esercizio abusivo della professione e vuole essere un'esortazione per la scuola veneziana a conferirgli la laurea *honoris causa* con tutti gli effetti di legge. Laurea che arriverà solo postuma.

Come evidenziato da Renzo Zorzi, il premio ha quindi delle ragioni anche di carattere in qualche modo emotivo. Nel 1954 infatti aveva preso il via la grottesca battaglia burocratico-legale contro l'ingegno scarpiano operata dall'Ordine degli architetti veneziano[21]. Presso l'Istituto di Architettura effettivamente si erano

levate sin da allora voci in difesa del «professore di disegno», ma il premio volle essere una più evidente presa di posizione e un risarcimento che però inferocì ulteriormente gli animi degli accusatori (destinati poi a perdere la loro causa). In un trafiletto di giornale conservato nell'Archivio Scarpa su cui è annotato a mano «Dal 'Minosse', libello locale» si legge lo spirito che animava tali avversari: «L'ordine Interprovinciale Architetti di Venezia ha voluto nei confronti del Prof. Carlo Scarpa, vincitore del Premio Olivetti, fare una rettifica riguardante il diritto dello Scarpa alla qualifica di architetto in quanto non lo è. Era facoltà del predetto ordine provvedere a tale precisazione a tutela del suo prestigio e degli iscritti. [...] Si vuole arbitrariamente sostituire ad un giudizio obiettivo fondato su dati di fatto, quali il conseguimento di un titolo per esami, un giudizio soggettivo, sia pure collegiale, di una commissione non avente alcuna veste ufficiale anche se illustre nei suoi componenti» [22]. L'Ordine veneziano presenta le proprie rimostranze sull'assegnazione anche direttamente ad Adriano Olivetti e al Consiglio Nazionale degli Architetti, affinché adotti provvedimenti disciplinari nei confronti di coloro, tra i membri della giuria del premio, che erano architetti. Riunitosi il 24 ottobre 1957, il Consiglio rimanda al tribunale competente l'eventuale azione contro Scarpa per esercizio abusivo della professione ma, nel sottolineare come il premio, nell'intenzione della Società che l'ha promosso, «riguardi piuttosto la qualità del prodotto artistico che il titolo di studio e la figura professionale del produttore», sancisce anche che gli architetti membri della giuria non hanno travisato lo spirito del bando che istituiva il Premio Olivetti[23]. Pur tuttavia sembra interessante notare come il Consiglio avanzi invece delle perplessità in relazione all'ambiguità generata dall'aggettivo «nazionale» che induce a pensare ad un premio istituzionale, pubblico, quasi sottacendo che si tratti di un'iniziativa privata e di un giudizio privato. Tale ambiguità è peraltro amplificata dal fatto che «nel n. 15 (gennaio 1957) della rivista 'L'Architettura' l'articolo dedicato all'assegnazione del 1956, di mano del Direttore che è anche uno dei membri della Giuria ed autorevole esponente dell'ambiente da cui i premi emanano, reca un vistoso titolo in neretto che suona semplicemente: 'I Premi nazionali di Architettura e di Urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni'». L'autore cui si accenna è Bruno Zevi, al quale si devono diversi contributi sul tema, cui si vuole far riferimento per completare l'esposizione delle ragioni che hanno portato a conferire i premi a Scarpa e Quaroni, peraltro parafrasando la relazione della Commissione giudicatrice che in virtù dell'omogeneità di stile e contenuti, sembra essere stata redatta dallo stesso Zevi, che pure avrà l'incarico di leggerla nella cerimonia di assegnazione tenutasi alle ore 18 del 22 dicembre 1956 in Ca' Rezzonico a Venezia.

CARLO SCARPA, ARCHITETTO POETA

Nella relazione della Commissione che ha assegnato nel 1956 il Premio Olivetti per l'architettura a Carlo Scarpa si legge: «Carlo Scarpa ha partecipato al movimento razionalista e, nel dopo-

guerra, a quello organico. Ma la sua attività, malgrado l'attiva e coraggiosa presenza nei momenti critici delle battaglie artistiche, rimane quella di un poeta fondamentalmente isolato, che segue, anche a costo di rinunce, il suo lirico intuito». E ancora, dopo un *excursus* delle non molte opere sino ad allora realizzate: «Nel conferire il Premio Nazionale per l'Architettura a Carlo Scarpa la Commissione ha inteso quindi dare un riconoscimento a un autentico artista le cui doti creative non hanno finora ottenuto un'adeguata fortuna professionale. In tal senso il premio vuol significare anche un richiamo sulla figura di questo artista, rivolto all'opinione competente, e un'espressione di fiducia e augurio per sua futura, più ampia affermazione»[24]. Sembra verosimile riconoscere la mano di Bruno Zevi dietro la stesura di questa relazione, poiché le stesse parole si ritrovano in due articoli di Zevi dedicati al II Premio Olivetti sia su «L'Architettura. Cronache e storia» che su «L'Espresso». Insomma il Premio Olivetti sembra configurarsi a tutti gli effetti come una tappa cruciale nel più ampio disegno che si suppone Bruno Zevi abbia predisposto per Carlo Scarpa, il quale non ha ancora avuto il dovuto riconoscimento anche a causa di un ambiente, quello veneziano, da una parte animato da un circolo culturale e artistico di grande rilievo e attualità, ma dall'altra segnato da un contesto istituzionale e professionale miope e chiuso. Senza lasciare spazio a equivoci Zevi sostiene che «Metron lo ha *scoperto* solitario e perplesso nella sua modesta attività veneziana e ha richiamato su di lui l'attenzione della cultura internazionale»[25]. Scrive ancora Zevi su L'Espresso: «Un impianto mobile di riscaldamento istallato nelle gelide sale di Ca' Rezzonico ha permesso di accogliere in pieno inverno la cerimonia dei premi nazionali Olivetti per l'architettura, l'urbanistica e la storiografia, manifestazione che riveste particolare interesse culturale nel 1956 perché la giuria, scegliendo Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni, ha consapevolmente compiuto un polemico atto di non conformismo, destinato a sollevare critiche e obiezioni. I premi, di regola, vengono assegnati a persone "autorevoli" e professionalmente affermate. Scarpa non è fra queste. Ha realizzato un solo edificio, di piccola mole anche se delizioso: il Padiglione del Venezuela alla Biennale […]. A parte il ristretto circolo degli esperti di museografia il suo nome è pressoché ignorato in Italia […]. È un poeta autentico, nella ricerca creativa come nel costruire esistenziale […] Scegliendo Scarpa, la giuria del premio Olivetti ha seguito un criterio di 'promotion', ha voluto portare uno dei migliori artisti del nostro paese all'attenzione della 'haute' veneziana, delle autorità locali e nazionali» [26].

Ciò che sembra di cruciale importanza tanto nel commento di Ragghianti quanto nelle parole di Zevi è la connotazione dell'opera di Carlo Scarpa come prova di poesia, volendo con ciò non semplicemente alludere alla poetica dell'architetto, ossia all'insieme dei suoi intenti espressivo-contenutistici, ma esplicitamente individuare nella sua opera le qualità proprie di una composizione poetica di assoluta originalità e personalità in grado di rivelare il proprio contenuto semantico sia a livello formale che emotivo, travalicante gli obblighi professionali e quant'altro.

Fig. 3 Carlo Scarpa, Bruno Zevi e Giulio Carlo Argan durante la cerimonia di assegnazione del II Premio Olivetti per l'architettura e l'urbanistica, Venezia 1956 (Ivrea, Archivio Storico Olivetti, Fondo DCUS primo versamento, 2138)

Per Zevi l'estensione del raggio creativo di Scarpa non ha limiti linguistici, come si addice appunto alla natura di un poeta, sebbene solo raramente ancora, nel 1956, questo si sia espresso con compiutezza. Le realizzazioni di Scarpa in questa fase sono allora piuttosto «ipotesi poetiche», spunti, segni remoti e sicuri di uno straordinario potenziale lirico che non ha ancora trovato sbocco e i cui ampi confini sono perciò riconoscibili solo da pochi.

L'AZIONE DI ZEVI SULLE PERPLESSITÀ DI ARGAN E OLIVETTI

Tra coloro che hanno colto l'«ipotesi poetica» insita nell'opera di Carlo Scarpa sono dunque Zevi e Ragghianti, e solo grazie a loro Adriano Olivetti.
Sembra infatti, da quanto si evince dal carteggio tra due membri della Commissione, Bruno Zevi e Giulio Carlo Argan, che il primo abbia operato una certa azione di convincimento sull'imprenditore, che inizialmente aveva forti riserve sulla figura di Scarpa. Riserve che evidentemente sono state non solo superate ma anche smentite dal passo immediatamente successivo compiuto da Olivetti dopo il conferimento del Premio, ossia incaricare Carlo Scarpa della realizzazione dello showroom in piazza San Marco che, come testimoniato da Tobia Scarpa «Era una specie di passaggio obbligato; all'epoca lui aveva costruito poco o quasi nulla. I grandi amici o estimatori - come Ragghianti e Zevi, del gruppo giudicante del Premio Olivetti - lo volevano premiare per un lavoro completo e così Adriano Olivetti gli ha commissionato l'opera. Quindi questo lavoro è stato una specie di invito a presentarsi»[27]. Insomma, un mezzo per fare sì che quella che Zevi aveva chiamato «un'ipotesi di architetto», avesse modo di manifestarsi come tesi.
L'azione persuasiva di Zevi, che a maggior ragione si vuole dunque vedere come parte di un progetto sistematico e ponderato

avviato sulle pagine di «Metron», consolidato con il Premio Olivetti e concretizzato dall'incarico del negozio veneziano, come si accennava si evince da uno scambio di missive tra lo stesso Zevi e Argan, che invece avrebbe voluto destinare il II Premio Olivetti per l'architettura a Franco Albini, quando la giuria era già orientata su Scarpa, divergenza che lo portò sul punto di abbandonare la giuria stessa. Zevi, pur apprezzando l'opera di Albini, riteneva più opportuno portare all'attenzione pubblica il lavoro di Carlo Scarpa proprio attraverso il conferimento del premio per l'architettura mentre si sarebbe potuto assegnare ad Albini quello per l'urbanistica, aggiungendo che «mi son accanito su Scarpa proprio perché ero e sono convinto che un premio a Albini, dopo Gardella, avrebbe potuto significare un premio alla 'funzione storica', il quale criterio avrebbe escluso Scarpa per sempre». Quale soluzione del contrasto summenzionato Zevi propone ad Argan di assegnare ad Albini la terza edizione del premio: «Abbiamo premiato un costruttore e un poeta; premieremo quest'altro anno uno stilista di alta qualità. E vedi, lo premieremo per il Museo del Tesoro di Genova, specificamente: non per la funzione storica», anche perché la candidatura di Albini per il premio di urbanistica del 1956 non era perseguibile poiché Olivetti era fortemente deciso ad assegnarlo a Quaroni. Scrive ancora Zevi, «io sostenevo il premio per l'urbanistica per Albini perché ritengo che non ci siano altri urbanisti al di fuori di Piccinato, e perciò la scelta andava fatta tra gli architetti, e ricadeva su Albini. Ma l'ing. Olivetti pensa che vi siano altri urbanisti, e questo fatto di spostare il premio su un architetto lo ha ritenuto 'scandaloso'». Dal canto suo Argan in una lettera ad Adriano Olivetti, non datata ma evidentemente coeva allo scambio con Zevi, spiegava all'ingegnere le ragioni per cui riteneva che il premio dovesse andare ad Albini, ossia per la sua funzione nell'affermazione del razionalismo italiano e nella storia dell'architettura moderna, piuttosto che all'isolata poetica di Scarpa che, scrive Argan, «è un artista del quale riconosco ed apprezzo le rare qualità di ispirazione e il coraggioso impegno di ricerca, non posso però che rammaricarmi che quel risultato disconosca in modo grave e irrevocabile le qualità a mio avviso più rilevanti di Franco Albini, artista dalla personalità assai più ricca e complessa, la cui attività ha da quasi trent'anni una posizione ben precisa e indubbiamente importantissima nell'architettura modera italiana». Il timore di Argan di un disconoscimento «grave e irrevocabile» del valore dell'opera di Franco Albini è affrontato e placato ancora una volta da Zevi che lo rassicura sulla certezza dell'assegnazione per l'anno successivo: «La tua frase, sono convinto che Albini non avrà mai il premio, mi ha meravigliato. Per conto mio, stai certo che, se Albini non avesse il premio quest'altro anno, darò le dimissioni dalla giuria. Ma sono certo che non accadrà perché abbiamo la maggioranza assoluta, anzi l'unanimità: l'ingegnere, malgrado le sue riserve (che erano forti anche per Scarpa), ha messo il veto per l'urbanistica, ma è pronto a votare Albini per l'architettura»[28].

SCARPA E QUARONI, DA IPOTESI A TESI NELLA SINTESI OLIVETTIANA

In effetti la storia andrà così, vincitore del Premio Olivetti per l'architettura nell'edizione del 1957 sarà, nel rispetto di quanto annunciato, Franco Albini. Del resto il premio era molto ambito anche perché tutti coloro che lo vinsero lavoravano o avrebbero lavorato nell'ambito delle iniziative architettoniche olivettiane: non solo Scarpa infatti ricevette la commessa del negozio veneziano, ma Gardella, che si era aggiudicato la prima edizione, era stato incaricato della progettazione della mensa ad Ivrea (1954-1961) e avrebbe poi realizzato lo showroom di Düsseldorf (1960); ad Albini fu affidato il negozio parigino (1958); mentre Quaroni, che già aveva dato corpo a diverse iniziative promosse da Adriano Olivetti, in primo luogo il progetto per La Martella, ad Ivrea avrebbe poi guidato la stesura del piano regolatore della città e del piano particolareggiato per il completamento del quartiere Canton Vesco, di cui redasse anche il progetto per la scuola elementare (1955).

Come sostiene anche Renzo Zorzi, anima di tante iniziative olivettiane, prima al fianco dell'ingegnere, poi al suo posto dopo la sua scomparsa, non c'era dunque una vera e propria distinzione tra i premi e quanto Olivetti parallelamente andava realizzando, anche se la giuria si mosse sempre autonomamente; piuttosto si può dire che egli teneva conto delle discussioni che al suo interno si svolgevano e delle motivazioni espresse. E concorrevano senz'altro a tali scelte anche i confronti maturati in seno alla rivista «Zodiac», pubblicata dalla casa editrice olivettiana a partire dal 1957, o sollecitati da alcuni volumi delle Edizioni di Comunità, quali il libro su Gardella di Argan e quello su Quaroni di Tafuri[29].

Le relazioni tra le attività, le persone e le idee in ambito olivettiano sono dunque difficilmente isolabili l'una dall'altra, senza che ciò comporti però un'omologazione dei pensieri e un'omogeneità delle forme di espressione. Né, a monte, nella scelta di figure anche molto diverse tra loro, né a posteriori nella ricaduta sulle iniziative olivettiane. Ed il caso dei premi Olivetti per l'architettura e l'urbanistica del 1956 ne è senz'altro una manifestazione evidente. Scarpa e Quaroni hanno temperamenti, produzioni, storie personali e professionali e rapporti con Olivetti completamente agli antipodi.

L'uno vive appartato in una Venezia antica, l'altro immerso nelle vicende più attuali dell'Italia della ricostruzione. Il primo conosce appena Adriano Olivetti, il secondo condivide e partecipa attivamente all'utopia comunitaria; «costituiscono due poli estremi di questa Italia del dopoguerra. Sono indefinibili in categorie esatte, in -ismi, in correnti stilistiche, anche se hanno partecipato al razionalismo e al movimento organico. Sono figure isolate e ciascuna a suo modo problematiche [...] un poeta perplesso nell'intima ricerca di forme e un uomo che rischiando la sua serenità e accettando di errare, cerca fino all'estremo strappo psicologico di partecipare e capire»[30].

Ma per entrambi vi è spazio nell'iniziativa olivettiana, la cui aspi-

razione ad una Italia migliore si incarna nell'espressione delle migliori forze culturali che animano il dibattito teorico e il fare concreto del Paese. «Accanto al progresso dell'industria costante e continuo deve essere affiancata l'affermazione dei più alti valori dello spirito tra i quali l'arte e soprattutto l'architettura per il loro respiro universale e sociale»[31]. Si può quindi dire che a partire dal conferimento del premio Olivetti per l'architettura nel 1956 Carlo Scarpa venga in qualche modo, forse suo malgrado, lanciato sulla scena dell'architettura italiana del Novecento.

NOTE

[1] La bibliografia su Adriano Olivetti è molto ricca, soprattutto dagli anni 2000. Per la figura dell'imprenditore in generale si vedano G. Berta, *Le idee al potere. Adriano Olivetti e il progetto comunitario tra fabbrica e territorio sullo sfondo della società italiana del «miracolo economico»*, Edizioni di Comunità, Milano 1980; G. Pampaloni, *Adriano Olivetti: un'idea di democrazia*, Edizioni di Comunità, Milano 1980; V. Ochetto, Adriano Olivetti, Marsilio, Venezia 2008.

[2] Olivetti aveva patrocinato presso il Comune di Ivrea la redazione di un piano regolatore, affidato a Luigi Piccinato: mai adottato dal consiglio comunale; è tuttavia sulla scorta delle direttive da esso previste che sorgono i due quartieri olivettiani di Canton Vesco e Castellamonte. Cfr. A. Olivetti (a cura di), *Studi e proposte preliminari per il piano regolatore della Valle d'Aosta*, Nuove Edizioni Ivrea, Ivrea 1943.

[3] Nel 1952, è ancora Olivetti a sollecitare lo studio di un piano di dimensioni regionali: questa volta i progettisti sono Quaroni, Fiocchi, Ranieri e Renacco, cui si affianca una vasta équipe di sociologi, economisti, specialisti di temi agricoli e industriali.

[4] Olivetti aderisce all'INU nel 1938 e nel 1948 diviene membro del Consiglio direttivo. Cfr. P. Gabellini (a cura di), *Adriano Olivetti presidente dell'INU. Documenti, testimonianze, interpretazioni*, ricerca di P. Savoldi, INU Edizioni, Roma 2002.

[5] In generale sul tema si veda M. Fabbri, A. Greco (a cura di), *La comunità concreta: progetto ed immagine. Il pensiero e le iniziative di Adriano Olivetti nella formazione della cultura urbanistica ed architettonica italiana*, «Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti», Fondazione Adriano Olivetti, Roma 1988; C. Olmo (a cura di), *Costruire la città dell'uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Edizioni di Comunità, Milano 2001.

[6] Per un elenco dettagliato si veda B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, «Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti», n. 57, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2008.

[7] A partire dal 1960, per tre anni, «Urbanistica» viene pubblicata da Edizioni di Comunità. Poiché l'avvio della pubblicazione ufficiale da parte della casa editrice olivettiana coincide con la morte dell'imprenditore non è chiaro se si tratti di una sua iniziativa precedente o se il passaggio sia avvenuto solo dopo la sua scomparsa. In ogni caso è certo il copioso finanziamento alla rivista già prima di questa data, anche in virtù di una comprovata attitudine di Olivetti a sostenere economicamente iniziative editoriali anche estranee alla sua casa editrice.

[8] A. Olivetti *Riprendendo il cammino*, in «Urbanistica», n. 1, 1949, p. 2.

[9] V. Ochetto, *Adriano Olivetti*, Marsilio, Venezia 2009, p.160.

[10] Citato da Valerio Ochetto, p. 161.

[11] Si veda in merito A. Olivetti, *Discorso inaugurale al IV Congresso INU*, in «Urbanistica», nn. 10-11, 1952, p. 1.

[12] Carlo Scarpa è nominato socio dell'INU nel 1948 e lo sarà almeno fino al

1970 pur senza versare regolarmente la quota annuale (Roma, Centro Archivi MAXXI Architettura, Archivio Carlo Scarpa [d'ora in poi ACS], Scarpa.4-DID/02/10).

[13] Nell'Archivio Carlo Scarpa non sono conservati né documenti né disegni relativi alla mostra, tuttavia vi è un telegramma di Bruno Zevi che informa di una sua eventuale riedizione a Roma: «Imminenza mostra piani regionali Roma telegrafa data tuo arrivo per esame sale et possibilità adattare materiale Venezia Saluti Zevi», 1 aprile 1953 (ACS, Scarpa-5.COR/1).

[14] Per una panoramica generale su Olivetti e l'architettura cfr: R. Astarita, *Gli architetti di Olivetti: una storia di committenza industriale*, Franco Angeli, Milano 2001.

[15] Bozza dattiloscritta del testo del discorso tenuto da Adriano Olivetti in occasione dell'assegnazione del I Premio di Architettura e Urbanistica Centro Studi Olivetti, 22 settembre 1955 (Ivrea, Archivio Storico Olivetti [d'ora in poi ASO], Fondo Documentazione DCUS primo versamento, sez. Archivio storico Ing. Adriano Olivetti: Discorsi, 6.80).

[16] Da «Il Corriere della sera», 27 dicembre 1956. Sono generalizzati sui quotidiani che commentano il fatto l'attenzione al tema dell'architettura e dell'urbanistica come discipline trascurate dalle istituzioni e il conseguente apprezzamento per la promozione del Premio Olivetti (ASO, Fondo DCUS primo versamento, sez. Rassegna stampa, 2246).

[17] Il premio in denaro era pari a 5 milioni di lire. Tobia Scarpa riferisce che il padre sfruttò parte del premio per recarsi a Zurigo a visitare la mostra di Paul Klee. Testimonianza diretta di Tobia Scarpa, Trevignato (TV) ottobre 2010.

[18] La prima edizione del premio è assegnata a Ignazio Gardella per l'architettura, a Luigi Piccinato per l'urbanistica, a Sergio Bettini, Mario Labò e Edoardo Detti per la critica architettonica. Nel 1956 oltre a Scarpa e Quaroni sono premiati Raffaele Delogu, Guido Di Stefano e Eugenio Luporini. L'anno successivo i premi vanno a Franco Albini e Giovanni Astengo e a Renato Bonelli, Decio Gioseffi, Giulia Veronesi.

[19] M. Tafuri, *Il frammento, la «figura», il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa,* Electa, Milano 1984, p. 72.

[20] Red., *Corporativismo e arte*, in «SeleArte», n. 29, 1957, p. 62.

[21] Nel 1955 alla scuola di architettura veneziana viene proposto il conferimento della laurea *honoris causa* a Carlo Scarpa, ma nell'ottobre dell'anno successivo l'Ordine interprovinciale degli architetti di Venezia gli intentata la prima causa per esercizio abusivo della professione, poi archiviata. Nel 1960 Scarpa verrà nuovamente chiamato in giudizio per essere definitivamente prosciolto solo nel 1965. Per le vicende relative alle cause giudiziarie si veda ACS, Scarpa-1.PRO/3/02.

[22] M. Minassian, *Architetti e premiati*, in «Minosse» (ACS, Scarpa-7.STA/2).

[23] Cfr. *Il Premio Olivetti 1956 per l'Architettura*, in «Bollettino del consiglio Nazionale degli Architetti», n. 10, ottobre 1957, pp. 18-19 (ACS, Scarpa-7. STA/1).

[24] *Relazione della commissione*, in *2° premio nazionale olivetti di architettura e urbanistica*, brochure stampata dalla Ing. C. Olivetti & C., S.p.A.-Ivrea (ACS, Scarpa-7.STA/5).

[25] B. Zevi, *I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 15, gennaio 1957, p. 628.

[26] B. Zevi, *Premi Olivetti. Scarpa e Quaroni, due scommesse sul futuro*, in «L'Espresso», 23 dicembre 1956 (ASO, Fondo Documentazione DCUS primo versamento, sez. Premio ANIAI 1959 - Premio di Architettura e Urbanistica 1955 e 1958, 251.2245).

[27] L. Borromeo Dina (a cura di), Intervista a Tobia Scarpa, 22 aprile 2011 in http://www.negoziolivetti.it/tobia-scarpa.

[28] Il carteggio è citato e parzialmente riprodotto alle pp. 239-241da R. Dulio e C. Gamba, *Zevi e Argan attraverso la loro corrispondenza. La polemica Zevi-Argan-Ragghianti*, in A. Zevi (a cura di), *Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura*, atti del convegno, Roma, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 28 settembre 2010, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2012, pp. 219-288.

[29] G. C. Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959; M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano, 1964.

[30] B. Zevi, *I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni*, cit., p. 629.

[31] Discorso pronunciato da Adriano Olivetti in occasione della consegna del II Premio Olivetti, citato in *Consegnati i premi Olivetti per l'architettura e l'urbanistica*, in «Il Resto del Carlino», 23 dicembre 1956 (ASO, Fondo DCUS primo versamento, sez. Rassegna stampa, 2246).

1.3
Una trama di relazioni

L'attività di sostegno all'opera di Carlo Scarpa viene esercitata nel mondo Olivetti principalmente sulle pagine delle riviste del gruppo, da «Metron» e «Zodiac», espressamente dedicate all'architettura, a «Comunità» e «SeleArte» che nella politica olivettiana miravano a sollecitare stimoli e dibattiti in diversi campi del sapere e della cultura. Questa riviste, insieme con «L'Architettura. Cronache e storia», sono le prime riviste di settore a dedicare attenzione alla figura di Carlo Scarpa e dunque a pubblicare le sue opere con una certa sistematicità grazie a una serie di figure legate da reciproci rapporti personali e professionali tanto a Carlo Scarpa quanto alle iniziative olivettiane, in questo caso perlopiù coincidenti con le attività delle Edizioni di Comunità. È possibile quindi ipotizzare una sorta di disegno organico intorno all'opera dell'architetto veneziano ed individuare una vera e propria trama di relazioni tra Roma e Milano, dal Veneto alla Toscana a Ivrea, foriera, in qualche modo, di un'azione condivisa nel nome di Carlo Scarpa. Ad avviare questa azione è senza dubbio Bruno Zevi, tra i più convinti sostenitori dell'architettura di Scarpa e certo una tra le figure di riferimento di Adriano Olivetti.

BRUNO ZEVI E ADRIANO OLIVETTI

Zevi e Olivetti, come riferisce il primo nel *Ricordo* scritto dopo la morte dell'imprenditore[1], si conobbero nel 1947. A partire da questo momento il critico romano è molto vicino ad Olivetti e partecipa a molte delle vicende da lui promosse in diversi ambiti: dall'architettura[2], alle avventure editoriali e più in generale a tutta la sfera della promozione culturale, cui sono ascrivibili i premi Olivetti per l'architettura e l'urbanistica. Una considerazione a sé merita la lunga stagione condivisa da Zevi e Olivetti in seno all'Istituto Nazionale di Urbanistica, di cui uno era segretario generale e l'altro presidente[3]. Tale carica è ricoperta da Adriano Olivetti dal 1950 al 1960; nell'arco di questo decennio egli finanzia cospi-

cuamente l'Istituto e, oltre a collaboratori come lo stesso Zevi che ne condivide l'idea dell'urbanistica come immagine del mondo, riesce a trovare in professionisti della disciplina urbanistica come Quaroni o Astengo convinti aderenti al Movimento di Comunità[4]. Il giudizio di Zevi in merito è decisamente critico: «Caro Ingegnere, lei compendia in sé i difetti di tre religioni: messianesimo giudaico, di origine paterna; puritanesimo, proveniente dalla madre valdese; e, per condire la pietanza, doppia verità cattolica, scelta (diciamo) spontaneamente. Questo cocktail si riverbera nella sua visione urbanistica. Lei crede nelle città giardino, ma vuol realizzarle non con i soldi degli industriali illuminati, i suoi ad esempio, bensì con quelli dello stato, UNRRA-Casas, INA-Casa, Gescal, Cassa per il Mezzogiorno, e via dicendo. Delitto perfetto, tanto che non funziona… Quanto al movimento di Comunità, sia ben chiaro ch'io ne resto fuori, non fosse altro perché ne fanno parte troppi architetti bramosi di ottenere incarichi professionali dalla Olivetti» [5].
Nonostante ciò la relazione tra i due sarà sempre piuttosto intensa, senz'altro grazie a una sintonia radicata su diversi fronti[6]. L'intesa tra Adriano Olivetti e Bruno Zevi è testimoniata anche dal fatto che quest'ultimo è da annoverare tra quei consulenti «esterni», oltre agli intellettuali comunitari[7], cui l'Ingegnere si rivolge spesso, insieme con Aldo Garosci o Mario Labò, in merito alle scelte da operare nella casa editrice[8], o dal fatto che nel momento in cui Eugenio Scalfari e Arrigo Benedetti, nel 1955, bussano alla porta di Adriano Olivetti per cercare finanziamenti per il progetto de «L'Espresso» [9], questi, acconsentendo, proponga che alcuni tra i suoi più stimati collaboratori - Bruno Zevi, Riccardo Musatti, Geno Pampaloni – siano coinvolti sin dalle riunioni preliminari alla fondazione stessa del nuovo settimanale[10].
Riccardo Musatti, legato da fraterna amicizia a Bruno Zevi, con il quale ha condiviso la fondamentale esperienza nelle fila del Partito d'Azione, è una figura che occorre menzionare nel disegno del complesso quadro di relazioni che trova in Ivrea una sorta di perno virtuale intorno al quale si incardinano tante vicende dell'Italia del secondo dopoguerra. Musatti fa parte della Direzione Politica Esecutiva del Movimento di Comunità, è condirettore di «Metron», quindi è incaricato da Olivetti di condurre la Direzione Pubblicità e Stampa dell'azienda fino al 1965, anno della sua scomparsa. Il primo contatto «professionale» di Bruno Zevi con le Edizioni di Comunità si ha proprio per tramite di Musatti[11], che gli chiede di scrivere nella rivista «Comunità». Quanto meno, questo è ciò che si evince da una lettera che Zevi scrive il 16 ottobre 1949 a Giorgio Soavi, che si occupa del coordinamento redazionale della rivista, anche se forse le cose non stanno esattamente così[12]. Bisognerà attendere il 1958 tuttavia perché in «Comunità» vi sia realmente una sezione espressamente dedicata all'architettura e all'urbanistica, che sarà affidata a Pier Carlo Santini, altro protagonista di primo piano del rapporto Scarpa-Olivetti di cui si dirà meglio in seguito. Solo dopo due anni Zevi, avendo già redatto la recensione al volume dell'amico Ragghianti *L'Arte e la Critica* sulle pagine di «Comunità»[13], finalmente si renderà disponibile con

Soavi a collaborare con la testata, proponendo due possibili temi da trattare nel suo contributo[14]: il Congresso delle proporzioni al MoMA «in un articolo metà serio metà ironico»; oppure un'analisi critica dei quartieri INA Casa basati sul concetto di comunità, rispondendo anche a Giovanni Michelucci che nell'articolo *Punti interrogativi* su «Urbanistica» aveva messo in dubbio tutto il criterio delle comunità urbanistiche. In realtà nessuno di questi contributi vedrà mai la luce sulle pagine di «Comunità», nei cui indici si ritrovano solo due testi a firma di Bruno Zevi cui si deve aggiungere il menzionato contributo in memoria di Adriano Olivetti.
Ma è su altre pagine che trova ampio spazio il contributo critico di Zevi in ambito olivettiano; addirittura Adriano Olivetti gli garantisce uno dei più efficaci mezzi di diffusione delle azioni e dei principi dell'APAO, la rivista «Metron», di cui Zevi è creatore e condirettore sin dal 1945. La testata viene acquisita da Edizioni di Comunità nel 1950 che la pubblicherà sino al 1954, quando Zevi trasferirà il proprio impegno in un nuovo progetto editoriale: «L'Architettura. Cronache e storia»[15]. Ed è proprio su «Metron», nel n. 2 della nuova edizione, che viene pubblicato il primo contributo sull'opera scarpiana da Bruno Zevi.

BRUNO ZEVI, CARLO SCARPA E UN AMBIENTE FERTILE, LO IUAV DI GIUSEPPE SAMONÀ

La relazione tra il critico e l'architetto risale al 1948, anno in cui lo stesso Zevi viene chiamato a Venezia ad insegnare Storia dell'arte e Storia e stili dell'architettura presso lo IUAV. Egli sembra essere la figura chiave, il primo concreto *trait-d'union* tra Carlo Scarpa e Adriano Olivetti, in conseguenza del suo rapporto con Scarpa nato in seno allo IUAV, dove entrambi insegnavano nel secondo dopoguerra.
Direttore dell'Istituto è Giuseppe Samonà che, a partire dal 1946, riunisce a Venezia molti dei nomi che circoleranno poi nell'ambiente Olivetti: Piccinato, Belgioioso, Albini, Gardella e Zevi per l'appunto[16].
Manfredo Tafuri definisce Samonà come «la figura che tentava di amalgamare in sé gli opposti»[17]. La composizione del corpo docenti dello IUAV di quegli anni sembra esserne una manifestazione. Dal canto suo Adriano Olivetti ha una spiccata capacità «nello scegliere gli uomini giusti, nell'amalgamare verso scopi comuni tendenze diverse e addirittura concorrenziali» [18]. Insomma, sembra lecito pensare che l'azione di rinnovamento dell'insegnamento dell'architettura esercitato da Samonà nello IUAV destinata ai futuri architetti impegnati nella ricostruzione del Paese e finalizzata a porre le basi per un'architettura che fosse vicina alle esigenze umane, sia affine negli obiettivi, come pure in parte nei mezzi e nell'affidarsi ai medesimi professionisti, alle istanze che muovono Adriano Olivetti.
Le origini del rapporto tra Scarpa e Olivetti dunque sono da ricondurre in prima istanza a quanto succedeva in ambito veneziano e alle relazioni tra alcuni docenti IUAV e il mondo olivettiano. La figura di Frank Lloyd Wright e l'adesione italiana all'architettura

organica gettano le basi per la nascita di rapporti trasversali almeno inizialmente sostenuti da questa sintonia di fondo.
Nel 1945 di ritorno a Roma dopo la permanenza forzata a Londra e negli Stati Uniti per sfuggire alle leggi razziali, Zevi fonda l'APAO, l'Associazione per l'Architettura organica[19]. Nell'APAO trova posto, oltre all'impegno della Scuola di architettura organica, anche un progetto politico più ampio che vede nell'identificazione tra architettura organica e democrazia uno dei punti più evidenti del programma. Almeno all'inizio l'APAO infatti enuncia dichiaratamente una serie di principi politici la cui formulazione riprende puntualmente il programma del Partito d'Azione, del quale Zevi è stato militante. Nel tempo l'associazione scivola da un'azione evidentemente politica all'espressione di una posizione di tendenza: l'equazione tra architettura organica e democrazia perde peso[20]. Parallelamente si moltiplicano gli sforzi di Zevi per meglio precisare e definire questa tendenza, mentre l'APAO si allarga a un contesto più ampio di quello romano in cui è nata. Il 6 dicembre 1947, in occasione dell'apertura del primo Congresso nazionale di architettura organica, si contano l'APAO piemontese, ligure, campana, toscana, emiliana e veneta[21].
La sezione veneta dell'Associazione viene fondata su iniziativa di Carlo Scarpa nel 1946 presso lo IUAV; i primi ad aderirvi sono Samonà, Gellner, Zanette, Rossato, Masieri, Morassutti, Deluigi, Trincanato e naturalmente Scarpa, cui Zevi, in quello che deve essere stato il primo contatto tra i due, scrive: «l'arch. Calcaprina [...] ci ha informati che è sua intenzione costituire una sezione della nostra associazione a Venezia. [...] La costituzione dell'APAO veneta ci sembra opportuna e estremamente utile. [...] Ho l'incarico del comitato direttivo di darle pieno mandato per costituire l'APAO veneta».[22]
Nel 1947 Scarpa nell'ambito delle attività dell'Associazione tiene un'importante conferenza a Venezia, dal titolo *Del Liberty*[23], riconosciuto come fondamento storico dell'architettura moderna, espresso a Venezia dall'opera di Guido Costante Sullam, in cui sia Scarpa che Zevi e l'intera scuola veneziana per il tramite di Samonà, vedevano «l'unico architetto di rilievo veneziano di quel tempo [...] che nell'ambito del liberty aveva costruito con sensibilità ed intelligenza», per dirla con le parole di Giuseppe Mazzariol.[24]
Pur essendo ormai inequivocabilmente riconosciuto il ruolo demiurgico di Giuseppe Samonà nel processo di rinnovamento dell'Istituto veneziano[25], identificare la scuola con il direttore non ne restituirebbe tuttavia pienamente l'originalità del progetto. La capacità di Samonà di porsi al di fuori di schemi precostruiti, nell'insegnamento come nell'architettura, viene in qualche modo amplificata dal confronto con Venezia quale ambito operativo sia professionale che didattico: nella città lagunare il dibattito tra moderno e tradizione, tra storia e progetto diventa esemplare, e in qualche misura inedito rispetto alla cultura architettonica del momento, anche grazie al contributo di chi della cultura locale è profondamente partecipe perché lì si trovano le sue radici: primo fra tutti, Carlo Scarpa, ma anche figure del mondo figurativo come Mario Deluigi o storico-critico come Giuseppe Mazzariol e indirettamente Sergio Bettini,

sin dal principio chiamati da Samonà a collaborare e a confrontarsi nella costruzione della scuola. Se, come scrive lo stesso Zevi, «il fondamentale, inestimabile merito di Giuseppe Samonà consiste nell'offrire un rifugio agli ostracizzati, agli eretici, agli esclusi, a quanti era stato impedito di esplicare la propria vocazione didattica», nutrito e di un certo calibro era quindi anche il corpo di docenti locali, tra cui spiccavano per l'appunto gli «stranieri in patria», come li definisce sempre Zevi, Carlo Scarpa e Mario Deluigi[26]. Samonà nella nuova scuola veneziana puntava particolarmente su questi ultimi perché «erano perfettamente informati sulla ricerca internazionale e tuttavia qui radicati, come appassionati studiosi della tradizione veneziana: qui avevano radici, perciò espandevano senza limiti i loro rami» [27].

MARIO DELUIGI, UN «FRATELLO» COMUNE TRA SCARPA E ZEVI

Fig. 1 Carlo Scarpa e Mario Deluigi

Mario Deluigi, già legato a Carlo Scarpa da un'intensa amicizia e da occasioni professionali condivise, viene chiamato allo IUAV nel 1946 a tenere il corso di Scenografia e vi rimarrà sino al 1971, trasferendovi il proprio studio di artista. Il sodalizio con Scarpa risale agli anni giovanili all'Accademia di Belle Arti di Venezia, prosegue con la realizzazione nel 1929 del mosaico *Il bagno*, con numerosi arredamenti, come quello per la casa di Ferruccio Asta nel 1932, segnalato da Edoardo Persico in «La Casa Bella»[28], e con la mostra di Arturo Martini alla Biennale veneziana del 1942. In seno all'Istituto Deluigi ha modo di instaurare un rapporto di vera e propria «fratellanza» anche con Bruno Zevi [29]. La loro amicizia fraterna e la collaborazione con il corso di Storia dell'architettura tenuto da Zevi allo IUAV dal 1948 al 1963, trovano un momento fondamentale di verifica nel 1964, quando Deluigi segue gli studenti nella realizzazione di plastici critico-visuali in occasione della celebrazione del quarto centenario della morte di Michelangelo al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Nella presentazione della mostra su Michelangelo Zevi scrive «L'Italia ufficiale, tronfia, accademica ed improvvisatrice, manca anche questa volta all'appuntamento culturale; ma il richiamo ha stimolato numerosi studiosi ed alcuni istituti universitari. A Venezia gli studenti di architettura hanno lavorato per tre anni su Michelangiolo raccogliendo un ingente materiale documentario e critico che sarà esposto in una mostra [...]. In queste pagine s'illustra una piccola parte del loro lavoro, dando il maggior risalto alle fotografie riprese dai ponteggi costruiti per condurre i rilievi, e ai modelli eseguiti con l'assistenza del pittore Mario Deluigi. Un esperimento didattico nuovo, questo ultimo, in cui la critica architettonica si esplica non in parole, ma nel linguaggio stesso degli architetti, nella realtà tridimensionale» [30].
Del resto, come aveva avuto modo di affermare l'artista stesso in un suo contributo su «L'Architettura. Cronache e storia» nel 1957, per Deluigi l'architettura è un problema spaziale, o meglio, è uno sviluppo di rapporti spaziali colti in uno svolgimento temporale. Ma soprattutto l'architettura è un'arte strettamente legata alla vita

dell'uomo, idea largamente condivisa con l'amico Carlo Scarpa, che con ogni probabilità è stato il tramite tra Zevi e Deluigi: ad accomunare i tre, dunque, è il dibattito intorno ad un'architettura che nella ricostruzione postbellica deve tendere a ritrovare una sua etica, un suo ruolo sociale, un'unione con le altre altri. In particolare l'architettura organica è vista come la forma naturale delle necessità umane e non è un caso quindi che gli interessi di Scarpa, Zevi e Deluigi convergano tutti sulla figura di Frank Lloyd Wright e che al soggiorno veneziano del maestro in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* nel 1951 sia da ricondurre l'avvio della reale consuetudine nel rapporto tra Zevi e Deluigi.

LA CULTURA STORICA COME FONDAMENTO DELL'ARCHITETTURA MODERNA

Se dunque il comune riferimento formale e culturale in senso più ampio è Wright, primissimo terreno di incontro tra il fare architettonico di Carlo Scarpa e il programma storico-critico di Bruno Zevi, il rapporto tra i due nel tempo diventerà tanto più complesso quanto più la poetica scarpiana saprà interpretare originalmente la lezione del maestro americano. Come efficacemente sintetizzato da Amedeo Belluzzi, «Scarpa attua una lettura in chiave personale del maestro americano e la citazione di alcuni termini del suo repertorio diventano per qualche anno l'asse portante di un fare artistico stimolato da una straordinaria curiosità visiva, capace di assimilare spunti eterogenei, dalle radici bizantine dell'arte veneta alle figurazioni di Mondrian e Klee, dagli ornati della Secessione viennese alle scansioni spaziali dell'arte giapponese» [32]. Nel corso del tempo insomma Scarpa saprà introiettare e reinterpretare la lezione wrightiana in virtù di un coltissimo e più ricco bagaglio di riferimenti e di una complessa e stimolante curiosità, in qualche misura «tradendo» le aspettative di Bruno Zevi nel suo allontanarsi dai modelli del maestro americano. Tuttavia, proprio grazie a tale approccio, pur in un Istituto Universitario che accoglie alcuni tra i migliori architetti italiani, l'autentico punto di riferimento, sul piano compositivo, si rivelerà essere proprio Scarpa. Lo IUAV in questo momento è in grado di sfruttare al meglio i temi dell'architettura wrightiana e di far coincidere questo interesse con un'iniziativa culturale volta al rinnovamento della didattica e della pratica architettonica e l'operazione svolta da Scarpa quale si declina nel proprio personale insegnamento, sarà proprio quella di guidare una ricerca approfondita sui nuovi modelli e di favorire un indirizzo didattico a favore dell'architettura organica. Il corso di Decorazione di Scarpa[33], nei primi anni Cinquanta, verte su tre temi, il gusto, la forma e la materia e si svolge attraverso esercitazioni e rilievi soprattutto in merito a elementi del Moderno. Il gusto viene analizzato nel corso della storia dell'architettura «dall'oriente antico mediterraneo» a «i pionieri dell'arte moderna». Per forma viene intesa «l'espressione definitiva dell'edificio, connaturata alla concezione strutturale di questo e alla funzione di tutte le sue parti». L'analisi relativa alla materia si concentra non

solo sugli aspetti estetici, ma anche sulle tecniche con le quali i diversi materiali vengono impiegati in architettura[34].
Con questi presupposti Scarpa e Zevi negli anni Cinquanta, risalendo all'origine stessa dell'azione progettuale, convergono sul fatto che la conoscenza della storia ne sia il reale e necessario fondamento. Del resto Bruno Zevi lo esprime chiaramente parlando della propria esperienza didattica allo IUAV: «il mio obiettivo a Venezia era di storicizzare la metodologia della progettazione, collegando lo scavo scientifico sull'antico, snebbiato dall'ottica tradizionalista, al lavoro sul tavolo da disegno».[35] La critica operativa zeviana quale elemento di mediazione tra la storia e la progettazione trova insomma una sorta di concretizzazione nell'architettura di Carlo Scarpa in cui le forme si fanno espressione di una sintesi tra la lezione ritrovata nella storia, anche molto recente, e l'invenzione originale. L'arte e l'architettura devono rispondere alle esigenze spirituali del proprio tempo, ossia essere proiettate nel presente rispondendo ad esigenze umane immanenti. Come testimoniato dagli allestimenti alle Gallerie dell'Accademia, a Palazzo Abatellis, al Museo di Castelvecchio, Scarpa è in grado di tradurre i molteplici linguaggi della storia in un sistema comprensibile per l'osservatore attuale, grazie alla cultura storica su cui è stata fondata l'azione progettuale. Scarpa dunque incarna esattamente il modello di architetto preconizzato da Zevi: «La nuova storia dell'architettura antica non può sorgere che in seno al movimento moderno, per opera di uomini scientificamente preparati e di aggiornata sensibilità, capaci di leggere il passato»[36].
Allo IUAV Zevi può sperimentare una nuova impostazione didattica: la lezione della storia va colta in quegli snodi chiave laddove alcuni grandi protagonisti o alcune grandi opere hanno provocato delle svolte nel *continuum* della tradizione. Ciò che nella fucina veneziana troverà espressione concreta, sarà invece destinata ad essere molto ridimensionata nella realtà accademica romana a cui Zevi approderà nel 1963[37]. La chiusura della scuola romana, la scarsa condivisione con i colleghi e addirittura l'opposizione degli studenti porteranno Zevi a concludere la propria carriera accademica con quattordici anni di anticipo; nel 1968 confida all'amico Ragghianti: «constato il fallimento (almeno parziale) dell'azione svolta; mi pare di vedere che il colloquio tra architettura e storia (il futuro del passato nell'architettura contemporanea), mio obiettivo e impegno culturale è forse finito»[38]. Non è un caso che tali considerazioni siano condivise proprio con Carlo Ludovico Ragghianti, dato che questi aveva rappresentato una figura chiave agli esordi della avventura accademica di Zevi[39].

BRUNO ZEVI E CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI

Zevi e Ragghianti si conobbero a Londra nel 1939: «clima plumbeo, depresso, fino a quando, per caso, m'imbattei in Carlo Ludovico Ragghianti. Periodo eccezionalmente fecondo, benché non felice. Con Ragghianti si visitavano gallerie d'arte e collezioni private [...] e poi si dibattevano temi filosofici, politici ed estetici»[40].
Molti quindi i punti di convergenza tra i due, fondamento di una

sintonia che li accompagnerà per tutta la vita, pur con momenti di confronto non sempre sereni, sia in merito alle questioni politiche che alle rispettive attività culturali, anche in virtù del fatto che «tra questi due poli, storia dell'arte e lotta per la libertà, Ragghianti, pur religiosamente crociano, non ha mai fatto distinzioni»[41].
Tra la fine del 1938 e il luglio 1939 infatti Ragghianti si trovava a Londra per motivi di studio, in realtà con l'incarico di sondare la disponibilità delle forze democratiche britanniche nei confronti del Movimento di rinnovamento politico e sociale italiano e viene assistito in questo da Bruno Zevi. Questi andrà poi a completare gli studi negli Stati Uniti e rientrerà in Italia solo nel 1945 ma si troverà a vivere ancora con Ragghianti l'esperienza nelle fila del Partito d'Azione[42] e continuerà sempre a confrontarsi politicamente con il suo mentore anche dopo la scissione del partito nel 1946. La portata dell'esperienza politica azionista per Zevi è testimoniata dalle sue stesse parole: «Le riviste Metron e l'Architettura, l'Associazione per l'architettura organica, l'Istituto Nazionale di Urbanistica e l'In/Arch, i lavori professionali e la rubrica de L'Espresso, la stessa università e Teleroma 56 rappresentano i surrogati di un impulso politico inespresso. Attività condotte nello spirito del Partito d'Azione»[43].
Il fondamento della profonda intesa è, evidentemente, la volontà di agire in funzione della libertà senza soluzione di continuità nella sfera politica, in quella culturale e di conseguenza in quella sociale. Pur su strade diverse, per quanto spesso incrociate, Zevi e Ragghianti perseguono quel progetto che la lotta antifascista aveva senz'altro radicato loro nel profondo: dare coscienza democratica agli italiani.
Tra i fondatori del Partito d'Azione, lo storico e critico d'arte Ragghianti ha una posizione chiave nella guerra di liberazione in Toscana e la comune esperienza nella Resistenza è tra le ragioni che lo portano a cercare un confronto con Adriano Olivetti riconoscendo poi in lui il medesimo impegno nella ricostruzione postbellica e la tensione verso un'Italia migliore. L'oggetto di questo confronto è la pubblicazione di «SeleArte», progetto di grande respiro culturale e sociale per il quale Ragghianti cerca un editore. Promotore dell'incontro con Olivetti nel 1952 è ancora una volta Riccardo Musatti, anch'egli legato a Ragghianti dagli anni della Resistenza e dagli esordi del Partito d'Azione[44].

CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI, ADRIANO OLIVETTI E IL PROGETTO DI «SELEARTE»

Se in Adriano Olivetti cultura e politica, pensiero e azione, conoscenza ed intervento attivo, attività intellettuale e pratica sono termini che convergono verso sintesi inedite e proficue, «SeleArte» ne diventa uno degli esempi più originali e concreti: diffondere la storia dell'arte diventa una questione etica, con lo scopo di preparare cittadini culturalmente maturi e capaci di partecipare consapevolmente alla vita democratica. Nel dopoguerra, nel passaggio da paese rurale a nazione moderna, per opera di figure come Adriano Olivetti e Carlo Ludovico Ragghianti, l'arte

diventa, per così dire, popolare, osia un patrimonio della collettività. Nell'olivettiano progetto comunitario ogni centro non solo possiede una biblioteca, ma realizza esposizioni d'arte; la diffusione massima dell'arte in ogni sua manifestazione attraverso un rotocalco ad essa interamente dedicato, di formato tascabile e dalla grafica d'avanguardia sembra dunque esserne il naturale complemento anche in relazione all'idea ragghiantiana di dotare ogni comunità di un proprio baricentro culturale e artistico. Il fine è educare con l'arte e su questo fronte l'intesa tra Olivetti e Ragghianti è dunque totale.

In verità, già prima di «SeleArte» Ragghianti ha rapporti, pur non molto frequenti, con Olivetti e il movimento comunitario a cui questi è legato. Il 9 giugno del 1951, in occasione della mostra fiorentina su Frank Lloyd Wright Ragghianti scrive a Giorgio Soavi chiedendogli di occuparsene su «Comunità», nonostante Zevi abbia realizzato un numero speciale di «Metron» sul tema e anzi consiglia a Soavi di rivolgersi proprio a Zevi affinché gli indichi chi possa scrivere il pezzo. Nell'ottobre dello stesso anno Ragghianti rifiuta la richiesta di occuparsi di cinema su «Comunità» in quanto, scrive ancora a Soavi, egli se ne interessa solo quale estensione di una critica estetica, proponendogli invece, ancora una volta un suo saggio su Wright dato che ancora è stato pubblicato nulla[45].

Nessun contributo sulla mostra fiorentina, né in generale sull'opera di Wright comparirà sulle pagine di «Comunità», e bisognerà aspettare il numero 4 del 1956 perché Ragghianti firmi un testo sulla rivista. Ma si tratterà di un testo di capitale importanza *Per il patrimonio artistico italiano*. É Renzo Zorzi, divenuto direttore della rivista, a richiedere l'articolo a Ragghianti, allora membro della Commissione parlamentare mista incaricata di indagare sulle condizioni del patrimonio artistico italiano da lui stesso invocata in un altro importante articolo, *Si distrugge l'Italia*, pubblicato sul numero 9 di «SeleArte» nel 1953.

Il progetto di «SeleArte» sembra però nascere al di fuori di quest'ambito comunitario e societario quale esito del rapporto diretto con l'ingegner Adriano. Per Ragghianti la rivista si fa espressione della sua pronunciata vocazione pedagogica, istanza etica assunta a regola di vita, e ai medesimi principi è naturalmente da ascrivere l'esperienza di «SeleArte cinematografica»: sempre col sostegno di Adriano Olivetti, negli stessi anni cinquanta Ragghianti iniziò infatti la produzione dei «critofilm», termine di sua invenzione che stava a identificare non ordinari documentari d'arte o sull'arte ma veri saggi critici realizzati con la cinepresa, in cui le opere venivano analizzate criticamente per immagini piuttosto che attraverso le parole. Con tale azione Ragghianti si pone come figura di cerniera tra la cultura storico artistica e la cultura cinematografica, entrambe ampiamente perseguite e diffuse in Olivetti e nel territorio canavese dalla Società che, a questo punto, va viepiù aprendosi anche oltre i confini regionali proprio grazie al successo di «SeleArte» e «SeleArte cinematografica»[46].

RAGGHIANTI E L'ARCHITETTURA

Ragghianti era uno dei rarissimi storici e critici d'arte impegnati a studiare, capire e descrivere lo spazio architettonico - sia esso interno o esterno, antico o moderno - da esperire empiricamente e fisicamente rifuggendo interpretazioni e letture di carattere psicanalitico e semiologico. Egli propone una critica dell'architettura moderna quale frutto di un'analisi linguistica e filologica applicando sistemi d'indagine solitamente adottati per l'arte del passato agli artisti e alle opere contemporanee. Sin dal 1937 Ragghianti è autore del *Saggio di analisi linguistica dell'architettura moderna*, poi nel dopoguerra si consolida il suo impegno nella massima diffusione dell'architettura moderna attraverso il *medium* espositivo: ne sono prova le tre grandi mostre fiorentine organizzate a Palazzo Strozzi, su Wright (1951), Le Corbusier (1963) e Alvar Aalto (1965). Nel saggio introduttivo al catalogo della mostra su Le Corbusier tenutasi nel 1963 a Firenze, Ragghianti, curatore della mostra stessa, lamentava che «l'architettura [...] è estranea ancora oggi dagli interessi di interi settori della critica d'arte». A queste iniziative si associava la comunicazione sulle pagine di «SeleArte», dove intraprendeva campagne in difesa dell'architettura moderna come quella per il Masieri Memorial a Venezia su progetto di Frank Lloyd Wright, o quella a favore dell'edificio Olivetti in via Clerici a Milano, realizzato da Bernasconi, Fiocchi e Nizzoli[47].

L'interesse di Ragghianti per l'architettura è evidenziato anche dal fatto che questa sia citata al primo posto tra le discipline rappresentate nel sottotitolo della sua rivista, che peraltro avvia la sua missione con la pubblicazione nel primo numero di un testo di un maestro dell'architettura moderna, Le Corbusier, e di un articolo dello stesso Ragghianti sull'urbanistica[48]. Ma tra questi dati il primo, in ordine cronologico, e il più significativo è la mostra dedicata all'opera di Wright.

LA MOSTRA SU FRANK LLOYD WRIGHT A FIRENZE NEL 1951

La presenza di Wright e dei suoi disegni originali in Italia nel 1951, a Firenze come a Venezia, rappresenta un evento epocale per tutta la generazione di architetti italiani che nel dopoguerra, anche grazie all'opera di Bruno Zevi (che nel 1947 ne aveva pubblicato la monografia per Il Balcone), riconosceva nel maestro americano la fonte di nuovo modo di concepire l'architettura. Wright dal canto suo manteneva rapporti con l'Italia attraverso l'architetto Oscar Storonov, curatore della mostra insieme a Ragghianti, e tramite lo stesso Zevi, con cui aveva contatti diretti. Nel carteggio tra Ragghianti e Zevi, l'uno curatore l'altro segretario generale della mostra, i primi confronti legati all'organizzazione della mostra stessa si hanno alla fine del 1950, in merito alla proposizione dei nomi dei membri del comitato organizzatore, che sarà finalmente composto da Albini, Argan, Bauer, Caracciolo, Cosenza, Detti, Gardella, Labò, Levi Montalcini, Michelucci, Nervi, Pane, Piccinato, Rogers, Samonà e Scar-

pa[49]. Sotto la voce «altri membri» è indicato Adriano Olivetti in rappresentanza dell'INU.
Per la cronaca dei fatti che seguirono si riprendono le parole di Bruno Zevi: «Ma veniamo al favoloso 1951. Una splendida mostra delle opere di Wright fu organizzata a Palazzo Strozzi, a Firenze, da Oscar Stonorov, l'architetto di Philadelphia del sindacato dei lavoratori CIO, e dallo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti, un leggendario capo anti-fascista che nel 1944, attraversando di notte la galleria superiore di Ponte Vecchio, minato dai tedeschi, aveva garantito il contatto tra gli Alleati, fermi dall'altra parte dell'Arno, e i partigiani che erano all'interno della città. [...] Con un enorme plastico di Broadacre City al centro e le gigantografie che occupavano intere pareti si aveva l'impressione di trovarsi all'interno degli edifici e di muoversi fluidamente attraverso i loro spazi. [...] Subito dopo, Venezia, in un clima decisamente diverso. In realtà a Firenze, eccettuate alcune centinaia di persone venute da ogni parte della penisola, nessuno aveva dato importanza a Wright. Ma a Venezia il maestro di Taliesin era un mito popolare perché la facoltà di architettura, dal preside Giuseppe Samonà a Carlo Scarpa, professore di progettazione, al giovane insegnante di storia dell'architettura, era tutta costituita di appassionati ammiratori di Wright. Quindi, mentre girava per le calli o attraversava le piazzette o si spostava in gondola, Wright veniva riconosciuto da veneziani di tutte le classi sociali che lo salutavano e lo applaudivano. Sorpreso e felice per un'accoglienza mai ricevuta prima, Wright l'apprezzò molto più della solenne cerimonia a Palazzo Ducale, cerimonia in cui io lessi le motivazioni della laurea *honoris causa*. [...]. Poi andammo a Murano a visitare la fabbrica del vetro. Nel vestibolo era in mostra una raccolta di oggetti iniziata molti anni fa. Wright si guardò intorno distrattamente, poi disse che voleva comprare questo, questo, e quello, cinque o sei pezzi. È da non crederci, ma erano tutti stati disegnati molto tempo prima da Carlo Scarpa»[50]. La mostra fiorentina ebbe un grande successo e presto divenne un tour europeo, in cui era prevista anche una tappa milanese che non si concretizzò mai con grande disappunto di Wright. Il 14 gennaio 1952 Zevi scrive a Ragghianti di aver ricevuto una lettera di Wright che chiede spiegazioni per la mancata edizione della mostra a Milano e lo informa che il maestro ha inviato delle stampe giapponesi per Scarpa, Samonà e gli stessi Zevi e Ragghianti[51].

Fig. 2 Bruno Zevi con Frank Lloyd Wright, Venezia 1951

SCARPA E RAGGHIANTI, INTERESSI COMUNI E IMPEGNI CONDIVISI

La predilezione per l'arte giapponese, e più in generale l'amore per il Giappone rappresentano del resto uno dei temi che più avvicinano Scarpa e Ragghianti. Degli influssi giapponesi nell'opera di Scarpa, mediati dai modelli dello stesso Wright ma anche personalmente approfonditi attraverso alcuni testi presenti nella vasta biblioteca di Scarpa, si è scritto molto anche in virtù di una sua dichiarata ispirazione e passione[52]. L'architetto veneto aveva potuto assimilare alcuni concetti estetici della cultura giapponese

fin dagli anni della sua formazione, grazie alla conoscenza dei dipinti di Klimt e Mondrian, delle teorie di Wright e Mies van der Rohe, delle opere orientaliste di Ezra Pound, del Museo di Arte Orientale di Venezia, aperto nel 1929. Suggestioni di gusto orientale diventano una sorta di citazione nelle opere realizzate dopo il 1969, anno del suo primo viaggio giapponese. Emblematico in tal senso è, in particolare, il padiglioncino sull'acqua nel complesso monumentale Brion. Questo viene concepito da Scarpa subito dopo il suo ritorno dal Giappone, quando nei suoi occhi era ancora vivissimo il ricordo di edifici nei quali l'acqua è elemento integrante[53]. Soprattutto egli era sensibilissimo nell'appropriarsi di questi nuovi stimoli estetici, trasferendoli poi in un contesto moderno in modo del tutto originale, all'insegna dell'equilibrio e dell'armonia. Dal 1969 il rapporto tra Scarpa e il Giappone si fa ancora più intenso. La sorte ha poi voluto che l'architetto morisse proprio nel Paese del Sol Levante, a Sendai, in seguito ad una caduta accidentale.

Ragghianti dal canto suo nel saggio sull'*Arte contemporanea* pubblicato sul numero 32 di «SeleArte» dichiara perentoriamente come l'arte moderna occidentale dipenda dall'arte giapponese e, conseguentemente, che «l'architettura moderna sia un fenomeno inspiegabile [...] senza il ricorso all'esperienza estremo-orientale, giapponese e cinese». E già prima, nell'entusiastico apprezzamento per l'architettura della casa giapponese che compare nella recensione al libro *The Japanese House* di Tesuro Yoshida pubblicato sul numero 22 di «SeleArte» del 1956, aveva colto l'occasione per sintetizzare i punti fondamentali della lezione di tale architettura.

Ma il tema che maggiormente avvicina Scarpa e Ragghianti però è senza dubbio il museo e la disciplina che proprio negli anni di queste frequentazioni e alla luce delle condivise riflessioni assumerà il nome di museologia. Il tema dei musei attraversa il pensiero e l'azione di Ragghianti per tutta la sua lunga, multiforme e instancabile attività con una molteplicità di approcci, strumenti di analisi, risultati critici e proposte operative. I prodromi di tale interesse sono da far risalire agli anni Trenta, all'esperienza londinese raccontata da Bruno Zevi; quindi negli anni Quaranta e Cinquanta si susseguono nelle riviste «Critica d'Arte» e «SeleArte» contributi sul tema ora di natura specialistica, ora generalista, ora relativi alla gestione, ossia la conservazione e lo sviluppo del patrimonio artistico con implicazioni di carattere politico e sociale, ora meri resoconti sui singoli musei e sulle relative attività in forma di servizio d'informazione. Non mancano le riflessioni circa la fisionomia delle architetture museali sia come opere in sé sia nei rapporti con le opere che vi sono esposte da cui deriva un vero e proprio progetto frutto dell'«idea di un museo [...] che avevo elaborato con Scarpa: un edificio a spazi mobili o articolabili (secondo le esigenze delle opere), e depositi con sale di consultazione anche individuali» [54].

Negli anni Settanta l'attenzione di Ragghianti verso i musei si concretizza in iniziative diverse ma ad essi esclusivamente dedicate, tanto da fare dei musei e della museologia uno specifico

Fig. 3 Carlo Scarpa e Carlo Ludovico Ragghianti, Cortona 1977

campo d'intervento. Fulcro delle sue iniziative è l'UIA, Università Internazionale dell'Arte, struttura privata fondata da Ragghianti nel 1968 a Firenze.
Il 15 maggio 1970 Ragghianti, in accordo con Bruno Molajoli, direttore generale delle Antichità e Belle Arti e a nome di un Comitato promotore, presenta al Consiglio Nazionale delle Ricerche il progetto per la costituzione di un «Centro di Studi per la Museologia, l'Espressione e la Comunicazione visiva». Il CNR lo approva e finanzia e, nel giugno del 1972, il Centro inizia la sua attività. Il piano di ricerca è assai ampio, esteso a «ogni aspetto della problematica museologica: strutture (architettura, condizionamenti tecnici, impianti, protezione, conservazione e restauro, documentazione, inventario, servizi, depositi, personale specializzato e tecnico, ecc.), funzioni (servizi educativi, sussidi audiovisivi, esposizioni, rapporti con le scuole di ogni ordine e grado, rapporti col pubblico, metodi per la conoscenza delle produzioni visive, cataloghi e guide, rapporti culturali internazionali ecc.), legislazione ed organizzazione del museo»[55]. Il Comitato tecnico promotore è composto, oltre che da Ragghianti, da Franco Albini, Luisa Becherucci, Luciano Berti, Paola della Pergola, Edoardo Detti, Guglielmo Maetzke, Giuseppe Marchini, Giuseppe Mazzariol, Franco Minissi, Bruno Molajoli, Ottavio Morisani, Rodolfo Pallucchini, Roberto Salvini, Carlo Scarpa, Pietro Zampetti[56]. A partire dal 1970 dunque, in occasione prima della creazione del Centro di studi, poi delle sue attività, si intensifica la corrispondenza tra Scarpa e Ragghianti, che non manca mai di accompagnare le comunicazioni ufficiali del Centro con un messaggio personale all'amico architetto[57].
Il loro rapporto è da far risalire almeno al 1948, anno in cui Zevi arriva a Venezia ed invia insieme a Scarpa un'amichevole cartolina a Ragghianti[58]. Questi dal canto suo esalta in un crescendo di attenzione l'opera dell'architetto veneziano sulle pagine di «Se-

leArte» seguendone le realizzazioni nel tempo. Ma l'espressione più intensa del loro rapporto si manifesta certamente sulle pagine di «Zodiac»[59]. L'incondizionato apprezzamento di Ragghianti per il negozio Olivetti in piazza San Marco verrà ribadito quando alla fine del 1961 il critico contatta Scarpa per proporgli la realizzazione di un monumento al Partigiano a La Spezia: «Tu hai battuto larghissimamente tutti i Vantongerloo di questa terra, con la scala del negozio Olivetti, che per me è un capolavoro anche di ritmo plastico, come sai. Penso che se, sia pure in un ritmo più orizzontale, qualcosa di simile potesse essere fatto nella piazzalargo della Spezia, sarebbe la cosa migliore»[60]. La latitanza di Scarpa deve aver fatto indispettire Ragghianti a tal punto che Pier Carlo Santini, suo vicinissimo collaboratore, sentirà l'esigenza di intervenire presso l'architetto scrivendogli: «pur senza tradire il tuo sacrosanto desiderio di perfezione, puoi forse fare questo lavoretto» perché «Il R. è uno su cui in qualsiasi momento puoi contare per tante cose, è un amico fedele e ti stima obiettivamente»[61]. Probabilmente si può rintracciare la sospirata risposta di Scarpa nel testo del telegramma che segue: «Vivissimamente pregoti scusare inescusabile epistolofobia trattenevami cordiale accettazione tristissime prospettive lunensi desiderando ringraziare et comunicare teco oralmente attendo propizia giornata decisa con Daddo sabato et domenica prossima. Umilmente preghiamo nostro Carlo Ludovico da Lucca perdonare piegando terrestremente purpureo volto» [62]. La mediazione di Santini deve avere avuto esito, non tanto perché Scarpa abbia considerato di occuparsi realmente del progetto, dato che non accadrà, ma perché i rapporti tra l'architetto e il critico continueranno, come già dimostrato, ad essere quanto mai vivi.

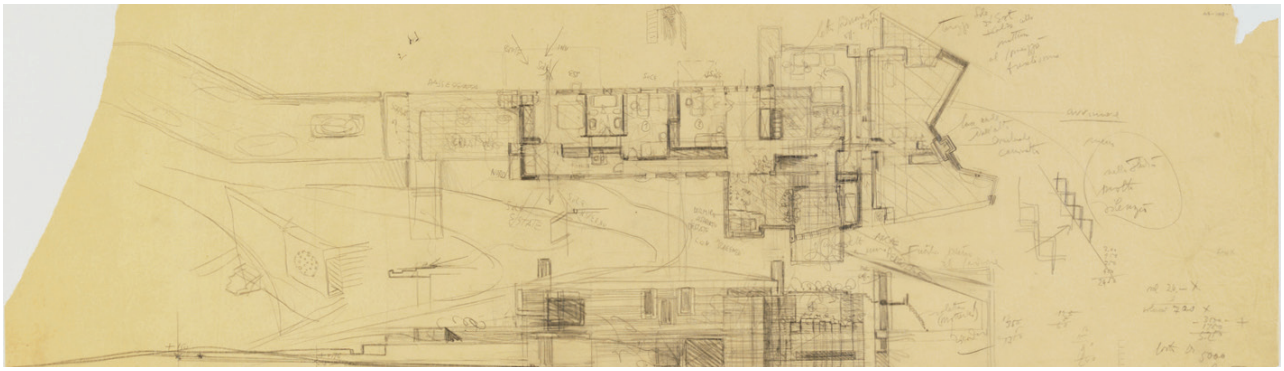
A FIRENZE, EDOARDO DETTI

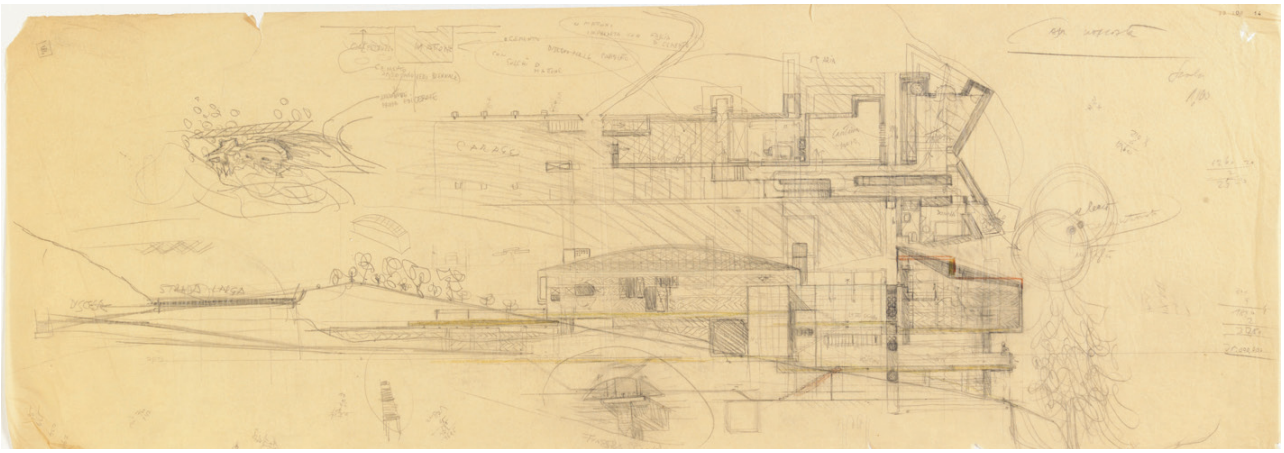
Molte delle vicende curate da Ragghianti, come la mostra di Wright o l'Università Internazionale dell'Arte, vedono coinvolto anche Edoardo Detti, grande amico e collega del maestro veneziano. Intorno alla metà degli anni Cinquanta e almeno sino alla metà del decennio successivo Scarpa e Detti svolgono diversi lavori insieme in Toscana[63] e una fittissima corrispondenza personale e professionale disegna il loro stretto rapporto spesso intervallato dalle incursioni epistolari delle rispettive mogli Nini e Marghé. La collaborazione e l'intesa con Carlo Scarpa sono infatti molto fertili. Come afferma Ragghianti, «mentre in Scarpa il distacco dalla realtà presente era più facile [...] per Detti questo era più difficile per un realismo fondamentale [... perché] l'architettura non era mai visione o favoloso sogno, ma una stratificazione vitalmente innestata sull'esistente umano, sociale e storico»[64]. Detti è infatti anche molto vicino a Ragghianti, conosciuto l'8 settembre del 1943, non certo un giorno come un altro: il giorno in cui il comune antifascismo li portò tra i primi a prendere le armi per dare vita alla Resistenza in Toscana. E da allora continuarono a condividere battaglie, civili e culturali, per la ricostruzione di Firenze, per la salvaguardia delle cittadine medioevali (impegno confluito in

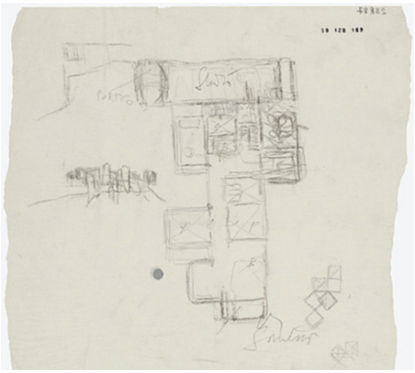
alcuni critofilm co-firmati dai due tra il 1953 e il 1954[64]) anche in virtù dell'attività di urbanista che Detti svolgeva insieme a quella di architetto. Detti affiancò Ragghianti nell'organizzazione delle grandi mostre di architettura a Palazzo Strozzi e scrisse per «SeleArte» e «Urbanistica», la rivista dell'INU, di cui Detti stesso fu poi presidente dal 1970 al 1977, dopo vent'anni di condivisione delle attività dell'Istituto dagli anni della presidenza Olivetti.
Edoardo Detti dunque è intrinsecamente legato a fatti e persone che hanno segnato il percorso tutto personale dell'architetto veneziano nelle vicende olivettiane, senz'altro anche in virtù del suo essere espressione di un'alta professionalità e un orizzonte politico progressista, ancora una volta nell'eredità politica e culturale del crocianesimo e del Partito d'Azione che connotava la cultura fiorentina almeno sino agli anni Sessanta. Proprio in casa di Edoardo Detti a Firenze Carlo Scarpa nei primi anni Cinquanta incontra colui che diverrà uno dei suoi critici più attenti e fedeli, Pier Carlo Santini, appena laureatosi con Carlo Ludovico Ragghianti[65].

PIER CARLO SANTINI, IL «BIOGRAFO» DI CARLO SCARPA

Lucchese, storico dell'arte, allievo di Ragghianti, Pier Carlo Santini riveste un ruolo rilevante nell'intera vicenda che vede Carlo Scarpa partecipare dell'universo olivettiano e rispetto alle figure e alle vicende sin qui menzionate si distingue per la specificità delle relazioni che lo legano tanto all'azienda quanto all'architetto. Santini infatti dal 1952 al 1957 fa parte della ridottissima redazione di «SeleArte», quindi si trasferisce a Milano per lavorare a Edizioni di Comunità, impegnato nella redazione di «Zodiac» e, a partire dal numero 56 del 1958, a capo della sezione «architettura, urbanistica e arti figurative» di «Comunità», di cui opera un importante riordino. Santini dunque lavora direttamente per Olivetti e non sorprende quindi che nell'ambito delle sue attività redazionali numerosissimi siano i contributi dedicati all'opera di Scarpa che portano la sua firma, tanto più ch'egli stesso dirà poi «divenni, se si può dire, il suo biografo. Mi interessai infatti di pubblicare mano a mano che venivano portati a termine quasi tutti i progetti di questo architetto. Fui a lui vicino negli anni in cui non aveva quell'attenzione della critica che avrebbe avuto poi, non aveva neanche il consenso generale, eppure, già allora ero perfettamente conscio di frequentare ed essere amico di un genio».[66].
Molta della corrispondenza tra Santini e Scarpa è dunque legata all'attività editoriale: la prima traccia è la lettera su carta intestata di Edizioni di Comunità che, in qualità di redattore, nel gennaio del 1958 Santini scrive alla signora Nini Scarpa su indicazione di Magagnato per chiedere l'invio di alcune fotografie delle Gallerie dell'Accademia, di Palazzo Abatellis e della Gipsoteca di Possagno che dovranno «illustrare antologicamente» un articolo su «Comunità», e poi ancora per «Zodiac», in occasione della pubblicazione del compiuto saggio di Sergio Bettini sull'opera







Figg. 4 - 5 Carlo Scarpa, progetto per Casa Santini a Lucca, 1967-69. Studio delle piante e dei prospetti (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 039918 e Npr 039917)

Fig. 6 Carlo Scarpa, progetto per Casa Santini a Lucca, 1967-69. Studio della pianta dell'estremità verso la vallata con la zona studio (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 023887)

di Carlo Scarpa, Santini chiede all'architetto l'invio di fotografie degli esterni della Casa Veritti a Udine[67] e dei pregevoli vetri disegnati per Venini. L'attenzione all'impaginazione e all'apparato iconografico di ciascuna pubblicazione relativa alla produzione scarpiana da parte dell'architetto è attestata dal suo diretto coinvolgimento[68], cui fa riferimento Santini ogni qualvolta si trovi a pubblicarne gli esiti nonostante quella che Santini stesso chiama una «lunga consuetudine con l'attività di Scarpa di cui è rimasta traccia nei molti scritti che a partire dagli anni Cinquanta ho dedicato alla sua figura e alle sue opere»[69]

PROGETTO PER CASA SANTINI A LUCCA

Nel 1968 Santini scrive a Scarpa: «per me la cultura, le cose che ci interessano e per cui insomma viviamo, non sono o non sono mai state soltanto fatti mentali o di mestiere. Sono sempre stati ragione e sostanza dell'esistere in un certo modo, condizione di certi atti e di certe azioni. Porre sulle nostre mirabili colline un edificio che potesse fornire un esempio incontrovertibile di rispetto e di giustezza da paragonare agli scempi che quotidianamente si commettono, era una non egoistica ambizione e un modo di rendere operante la mia cultura e la mia moralità»[70].
L'oggetto della missiva è la casa nella campagna lucchese che Santini intorno alla metà del 1966 aveva commissionato all'amico architetto e di cui questa lettera rappresenta l'epilogo[71]. Ciò che

sembra interessante rilevare è che un rapporto di matrice olivettiana si sia rivelato, pur indirettamente, ancora una volta foriero di un impegno progettuale per Carlo Scarpa. Tutto cominciò quando, ereditato qualche ettaro di terreno in collina a nord di Lucca, Santini chiede «all'amico Carlo [...] consiglio, non avendo l'ardire di chiedergli un progetto. Ma fu lui stesso ad offrirsi». «Quanto alle esigenze del committente il progettista in parte le conosceva [...] culto per l'amicizia e le amicizie, l'amore per il paesaggio storico, per i libri, per le opere d'arte, per gli oggetti d'affezione, per la buona tavola»[72] e il progetto dimostra che non solo tutte queste esigenze furono rispettate, ma in una certa misura contribuirono anche all'invenzione dell'organismo architettonico ed al suo peculiare impianto distributivo. Più volte Santini si troverà a sollecitare l'architetto per lettera o attraverso l'intercessione di amici comuni, quali Alberto Viani, Neri Pozza, Licisco Magagnato o Giuseppe Davanzo. Ma i solleciti sono in realtà sempre molto blandi e pieni di rispetto per gli impegni del maestro. Finalmente, in forma di piccole fotocopie dei disegni originali, Santini ricevette il progetto, non certo in una versione definitiva, ma comunque esaustiva e rappresentativa dell'idea dell'autore: la casa si sarebbe dovuta adagiare sul terreno a partire da un grande ambiente longitudinale lungo circa 40 metri sviluppato secondo l'asse principale nord-sud e coperto con una sorta di cupola ribassata piuttosto insolita nell'opera scarpiana. Un lungo corridoio laterale distribuiva le diverse stanze della casa sino ad arrivare all'estremità meridionale interessata dal massimo dislivello. Da questo corpo sommitale infatti l'edificio digradava verso livelli più bassi della collina dando vita ad un gioco di piani interni che si concludeva a valle, nella parte terminale a sud con uno studio a pianta poligonale. Questo ambiente, su richiesta del committente, doveva essere isolato dalla casa (a margine di un disegno Scarpa appunta «nello studio molto silenzio»), quindi si proponeva un corpo autonomo separato di appena 70 cm dal corpo principale che al piano superiore ospitava appunto lo studio, al piano terreno l'alloggio del custode. Dagli ambienti interni della casa si schiudevano diversi orizzonti che, grazie a tre grandi aperture, soddisfacevano le diverse esigenze del committente: «una di queste dava sull'infinito, una aveva tre metri di visibilità e l'altra guadava sulla collina»[73]. Diverse annotazioni sui disegni attestano una particolare attenzione ai raggi solari che sarebbero entrati nella casa in estate e in inverno. La presenza sugli elaborati grafici di indicazioni sui materiali da impiegare e di una distribuzione interna completa di arredi lasciano supporre che la progettazione debba effettivamente essere arrivata ad un certo grado di definizione.
La prima considerazione che si impose agli occhi di Santini osservando i disegni di progetto fu che la casa gli aderiva perfettamente come un abito, metafora di sua stessa creazione che imponeva una riflessione sull'idea diffusa che Scarpa fosse indifferente alle esigenze della committenza: «mi viene il dubbio che solo nel caso in cui la committenza non fosse in grado di dialogare con lui, di costituire un elemento dialettico su cui la progettazione potesse portarsi [...], lui li violentasse nell'affermare l'opera»[74].

A Francesco Motterle, allievo di Scarpa sarebbe poi toccato seguirne la realizzazione, ma solo pochi mesi dopo Santini sarà costretto per questioni personali ad abbandonare l'idea di costruire una casa progettata dall'amico Scarpa e, sinceramente addolorato per la fine di quello che definisce «un vagheggiamento meraviglioso», gli scrive «ora io debbo in qualche modo compensarti dell'incomodo che a suo tempo ti diedi. E comincerò col farti intanto il libro». [75]

«UNA PROGETTATA MONOGRAFIA...»

Il libro di cui parla Santini è «una progettata monografia [...] per la quale erano già stati ordinati e raccolti disegni e immagini, e spese notevoli energie» dedicata naturalmente all'opera di Carlo Scarpa. Nella medesima lettera in cui Santini comunica all'architetto di dover rinunciare al progetto per la casa e di voler riprendere in mano il proposito di pubblicarne l'opera completa, scrive «ora, proprio ora, che scade un decennio dal primo progettato volume per Comunità dobbiamo stringere»[76] e riferisce di aver preso contatti con l'editore Vallecchi per portare finalmente a termine l'opera.
È conservata nell'Archivio Scarpa una cartellina che reca sul fronte l'annotazione «Prog. Pubblicaz. Vallecchi ?»[77] in cui è contenuta una serie di carte attribuibili alla monografia di Santini: un appunto con i contatti di Isabella Fanti di Vallecchi Editore; un foglio manoscritto su cui si legge «Prof. Santini – Scarpa contratto 30 maggio 1972 – scadenza 30 maggio 1973» e diverse copie del piano dell'opera. Questa sarebbe stata articolata in sette parti: Introduzione; Repertorio figurato; Opere media importanza; Mostre; Opere importanti; Disegni e particolari; Bibliografia ragionata. In un totale di 340 pagine con 500 immagini vi sarebbero stati presentati 134 lavori di Carlo Scarpa così ripartiti tra le varie sezioni: 83 progetti nel repertorio figurato, 18 le opere di media importanza, 14 le mostre, 19 le opere importanti. Purtroppo non vi è traccia di quali progetti afferiscano alle diverse parti del libro e dunque non è possibile ricostruire quali fossero ritenuti «importanti», ma è verosimile pensare che Scarpa abbia svolto un ruolo in prima persona nella composizione del volume visto il suo abituale coinvolgimento nelle pubblicazioni sulle riviste olivettiane[78].
Senz'altro però è possibile datare i documenti almeno a dopo il 1968-1969 per la menzione di progetti come la XXXIV Biennale, il teatro di Vicenza, la stessa Casa Santini e la Tomba Brion, di cui dovrebbero essere pubblicate delle riproduzioni dei disegni.
Nel 1974 il fotografo Paolo Monti offre a Scarpa una documentazione completa della sua opera (gli mancherebbero solo la Tomba Brion e la Gipsoteca di Possagno) auspicando «che si faccia presto un libro su tutto il Suo lavoro» e manifestando apertamente la volontà di esserne il fotografo.[79] Ancora nel 1975 Edoardo Detti scrivendo a Scarpa in merito alla monografica organizzata a Parigi nel 1975 a cura di Luciana Miotto Muret e commentandone il semplice ma efficace e completo catalogo[80], dice: «A questo punto non si può spiegare come non esca l'ormai famoso libro delle

Fig. 7 Carlo Scarpa e Licisco Magagnato a Castelvecchio sotto la pala Bevilacqua di Paolo Veronese. Fotografia di Ugo Mulas (Verona, Museo di Castelvecchio, Archivio Licisco Magagnato)

tue opere che, se non erro, doveva fare il Santini»[81]. Santini stesso poi dirà che dovette «desistere di fronte alle crescenti difficoltà nel venire a capo di troppe questioni, specie relative all'acquisizione di importanti documenti», ma la spiegazione rimane dunque vaga. Nel 1979 in un articolo comparso su «Ottagono» in memoria di Carlo Scarpa Santini racconta di un nuovo progetto, «il proposito più ambizioso di una recensione organica della relativa letteratura» ma anche questo non vedrà mai la luce «in quanto il compito di ritracciare i testi è assai più lungo e difficile [...] le bibliografie a disposizione, tra l'altro sono lacunose e parziali».[82] Questa affermazione dà la misura dello stato della storia e della critica relativa all'opera di Scarpa al momento della sua morte, quando ormai quasi trent'anni sono passati dalle prime pubblicazioni sulle riviste olivettiane realizzate per colmare un vuoto che, nonostante la fama ormai acquisita ed il riconoscimento anche oltre i confini nazionali dell'opera scarpiana, tarda comunque a essere sostituito da un compiuto riscontro storico-critico.

A MILANO, PRESSO EDIZIONI DI COMUNITÀ

La frequentazione di Edizioni di Comunità intorno alla metà degli anni Cinquanta, in seguito al conferimento del premio Olivetti e durante la realizzazione del negozio veneziano, è l'occasione per Carlo Scarpa di incontrare ripetutamente Licisco Magagnato, di cui al pari di Santini si può dire che fu critico, amico e committente dell'architetto. In questo caso però non solo l'opera commissionata troverà realizzazione concreta, ma si tratta di uno dei lavori più significativi, colti e illuminati della produzione scarpiana, nonché come lo definisce lo stesso Magagnato, un caso esemplare della duttilità del suo operare: il restauro del Museo di Castevecchio a Verona.
Secondo Renzo Zorzi addirittura gli incontri presso la casa editrice «hanno avuto la loro influenza nel rafforzare la convinzione di

Licisco Magagnato della giustezza, ma si può dire della fatalità della scelta di Scarpa per la ristrutturazione del museo di Verona»[83]. Da quanto riferisce ancora Zorzi Scarpa si recava spesso nella redazione milanese anche per incontrare l'amico Giacomo Noventa, di cui Edizioni di Comunità aveva appena pubblicato l'opera poetica[84], unico volume di poesia pubblicato dalla casa editrice olivettiana. Ed è verosimile supporre che sia stato proprio attraverso Noventa che Carlo Scarpa abbia conosciuto Renzo Zorzi. Giacomo Ca' Zorzi, in arte Noventa, poeta antifascista, sin dagli anni Trenta amico di Carlo Scarpa con cui condivideva la frequentazione del medesimo ambiente culturale veneziano, dopo la guerra svolse un'intensa attività politica e pubblicistica, che lo portò nel 1947 a Torino. Qui conobbe Adriano Olivetti ed iniziò la collaborazione con Edizioni di Comunità, che portò avanti anche quando nel 1954 si trasferì a Milano, pure in virtù della fraterna amicizia instauratasi a Torino con Renzo Zorzi. Questi, insieme con Geno Pampaloni, segretario di Olivetti, e Franco Fortini anch'egli dirigente olivettiano, era tra i più vicini collaboratori di Noventa, che lo convinsero a raccogliere in un volume i suoi componimenti, mentre l'autore parallelamente fortificava attraverso l'azione politica il sodalizio con l'Ingegnere[85]. Dopo la guerra Noventa non tornerà mai più a Venezia, ma la città lagunare oltre i confini biografici e geografici rimarrà sempre viva anche attraverso le antiche amicizie, come quella con Scarpa, rinverdita nell'architetto dagli incontri milanesi e dalle stesse opere dell'amico poeta conservate nella sua biblioteca[86].

LICISCO MAGAGNATO E CARLO SCARPA, UNA GRANDE INTESA E UNA GRANDE IMPRESA

A Milano dunque Carlo Scarpa conosce Licisco Magagnato, appena nominato direttore del Museo di Castelvecchio. Neanche ventenne, nel settembre 1940 Magagnato aveva incontrato a Vicenza Carlo Ludovico Ragghianti, intervenuto ad una riunione antifascista nella sua città natale, dove nel giugno del 1942 sarà tra i fondatori della locale sede del Partito d'Azione. Vicini non solo politicamente ma anche culturalmente - Magagnato si laurea nel 1945 in Storia dell'Arte con Sergio Bettini - tra Ragghianti e Magagnato si instaura un'intensa amicizia ed un lungo sodalizio lavorativo[87]. Il coinvolgimento nelle attività olivettiane è probabilmente dovuto a Renzo Zorzi, con cui condivide, oltre alle origini venete, l'impegno nella Resistenza e, successivamente, la fede azionista. Zorzi di Magagnato sottolinea «l'incorruttibile qualità della sua ricchezza umana, la sua natura di instancabile animatore intellettuale, di predestinato maestro-compagno, la sua passione civile, che ha avuto momenti di vero e grande eroismo e, sempre, di totale generosità di cuore»[88]. Negli anni Cinquanta Magagnato avvia contatti diretti con l'azienda, per il tramite di Pampaloni propone a Adriano Olivetti di acquistare opere di Renoir, Degas, Severini, operazione che non potrà concretizzarsi[89], e scriverà anche per «Notizie Olivetti», rivista di diffusione esclusivamente aziendale dall'elevatissimo livello culturale.

Nel frattempo, divenuto una firma assidua di «Comunità» dal 1953 al 1962, Magagnato è presente con i suoi contributi su quasi tutti i numeri della rivista per circa un decennio, per poi continuare a scrivervi più di rado sino al 1968. La natura di tali contenuti, anche in virtù del numero, è eterogenea: da testi molto specifici sull'opera di artisti del passato e contemporanei, a recensioni di mostre, a importanti saggi su temi di carattere generale particolarmente affini alla politica culturale olivettiana quali *Il Museo attivo*, comparso sul numero 17 del 1953 o *Proposte pratiche per l'incremento delle biblioteche*, sul numero 21del 1953, o ancora *Aria nuova nei musei italiani*, nel numero 29 del 1955, per non citarne che alcuni. Nell'interessarsi alla fisionomia del museo Magagnato non poteva, sin dalla prima metà degli anni Cinquanta, non confrontarsi con l'opera di Carlo Scarpa tanto che egli stesso ricorda come già prima di conoscere personalmente l'architetto, ne aveva pubblicato alcune opere museografiche in «Comunità»[90]. Riconoscendone dunque già il valore, Magagnato rivela che la mostra *Da Altichiero a Pisanello* al Museo di Castelvecchio, in programma dal 1956 ma realizzata solo due anni dopo, fu un pretesto per sensibilizzare il Comune di Verona al restauro del castello e per far conoscere Scarpa in modo da poterlo incaricare del restauro[91]. Il rapporto personale naturalmente è stato foriero di un nuovo sodalizio intellettuale per entrambi, di grande importanza anche per il progetto. Questo del resto fu un tema ampiamente dibattuto anche a Edizioni di Comunità: «dell'intervento veronese» ricorda Zorzi, «parlammo per mesi», mentre i lavori si protrassero per anni: dal 1957 al 1964 per continuare con interventi minori fino al 1972. I lavori a Castelvecchio non si limitavano infatti al solo allestimento museale, ma richiedevano un vero e proprio intervento di restauro chiamando in causa tutto un altro fronte del dibattito del dopoguerra. Nelle strategie di intervento concordate tra committente e architetto si manifesta una sintonia assoluta: la convinzione di Magagnato infatti che il progetto di restauro, da attuare senza fretta, dovesse essere flessibile a modifiche rese necessario dall'avanzare dei lavori, degli studi e da eventuali nuove scoperte, sposava alla perfezione con il *modus operandi* scarpiano fondato su lente, continue e ripetute revisioni del progetto in funzione della perfezione della soluzione finale[92]. Se pure forse un po' forzata l'ipotesi di Zorzi, secondo il quale il proposito di Magagnato e il progetto di Scarpa siano nati nell'ambito di un'attività condivisa presso la casa editrice, non sorprende affatto invece come l'entusiasmo e l'elevato confronto intellettuale dell'ambiente olivettiano possano aver generato relazioni tanto intense, riflessioni tanto acute, opere tanto pregevoli.

RENZO ZORZI, L'INIZIATIVA CULTURALE IN OLIVETTI CON E DOPO OLIVETTI

L'operato di Renzo Zorzi ne è comunque una delle attestazioni più concrete. Come già accennato il veronese Zorzi durante la guerra si impegna nella Resistenza e aderisce alla sezione veneta del Partito d'Azione. Dopo la laurea in lettere nel 1947 si trasferisce

a Torino dove ha modo di incontrare Adriano Olivetti[93], che immediatamente sembra riconoscere in lui l'uomo colto, motivato e brillante in grado di animare molte delle iniziative sia della casa editrice che della società. Dopo aver rifiutato un primo incarico offertogli dall'Ingegnere per trasferirsi a Firenze a lavorare per La Nuova Italia, Zorzi nel 1951 accetta una nuova proposta di Adriano, ossia la direzione della rivista «Comunità» al posto di Giorgio Soavi[94]. A partire da questo momento il destino di Zorzi si legherà indissolubilmente al mondo olivettiano, contribuendo in larga misura all'invenzione di molte delle sue manifestazioni più originali e interessanti. Sotto la sua guida la rivista segue un taglio più politico-culturale che letterario, come richiesto da Adriano Olivetti, che nel 1956 gli offre anche la direzione delle Edizioni di Comunità. Senza mai lasciare la guida della casa editrice, Zorzi nel 1965 entra anche in Olivetti quando, dopo l'improvvisa morte di Riccardo Musatti, ne prende il posto come responsabile della pubblicità e stampa e insieme, del design industriale, incarico quest'ultimo che diventerà più esplicito quando nel 1969 verrà creata la Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità. Pur privilegiando apertamente l'attività editoriale e dunque evitando per un certo tempo di entrare ufficialmente in Olivetti Zorzi diventa da subito un prezioso consulente per l'Ingegnere che spesso ascolta il suo parere su questioni riguardanti la cultura e l'azienda di Ivrea, come sembra sia avvenuto nell'incaricare Carlo Scarpa dell'allestimento del negozio di piazza San Marco a Venezia[95].

In Olivetti Zorzi diviene il promotore dello stile e dell'immagine aziendale, controllando tutti quegli aspetti da sempre cari all'Ingegnere: la comunicazione grafica ed editoriale, il disegno dei prodotti, le architetture dei nuovi negozi e stabilimenti produttivi, le iniziative culturali, i rapporti con la stampa. È evidente che in questa veste Zorzi, anche in virtù del suo peculiare temperamento, sensibilità e spirito d'iniziativa, raccoglierà, dopo la morte di Adriano Olivetti, la sua vocazione di illuminato committente di tanti architetti, grafici e designer italiani e stranieri. Come tale Zorzi diventa il referente privilegiato di Carlo Scarpa sia per tutto ciò che concerne in generale i rapporti con l'Olivetti, sia come vero e proprio committente quando nel 1969 l'architetto viene incaricato dell'allestimento della mostra sugli affreschi fiorentini a Londra. Zorzi infatti in Olivetti spinge verso orizzonti nuovi temi che più o meno *in nuce* hanno connotato il fare olivettiano senza trovare però prima di lui, un'organizzazione sistematica, ossia la progettazione e realizzazione grandi mostre internazionali e la promozione di importanti iniziative di restauro e conservazione del patrimonio artistico italiano, attività che presero il via proprio con la mostra londinese che vide protagonista Carlo Scarpa. Il ricordo che Renzo Zorzi fa di Carlo Scarpa restituisce la natura del rapporto tra i due, un rapporto che probabilmente non è mai andato oltre l'ambito professionale ma che senz'altro fondava su una stima ed un'intesa che gli conferivano un certo carattere di confidenza. Non mancano infatti le annotazioni su disegni e documenti conservati nell'Archivio Scarpa che portino il nome di

Fig. 8 Bruno Zevi e Giuseppe Mazzariol alla Mostra del Cinema di Venezia, anni Cinquanta

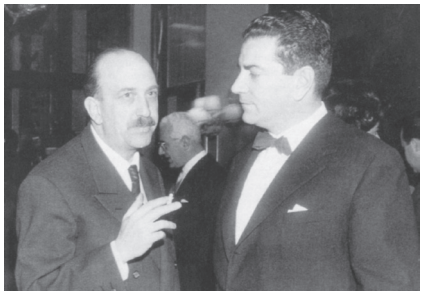


Fig. 9 Carlo Scarpa, Alberto Viani, Giuseppe Mazzariol, Umbro Apollonio, Licia Collobi Ragghianti, Carlo Ludovico Ragghianti, Ida Viani alla trattoria Colomba, Venezia 1966

Zorzi, quale persona a cui rivolgersi per questioni di varia natura; dal canto suo l'intellettuale olivettiano manifesta tutto il suo sostegno a Scarpa quando questi, nel 1978, impegnato in un nuovo progetto espositivo su incarico dello stesso Zorzi per la mostra dei Cavalli di San Marco[96], gli chiede, in vista di un nuovo viaggio nell'amato Giappone, di provvedere alle spese per la moglie Nini: «Gli dissi immediatamente di sì, [...] pensavo che un'immersione in quel paese gli sarebbe servita sia a distendersi dalle tensioni di quel lavoro, sia a cogliere ed elaborare qualche nuova ispirazione».[97]
L'esperienza di Zorzi è emblematica del modo di fare e di pensare di Adriano Olivetti, un modo che senza soluzione di continuità abbraccia nel medesimo progetto la società e la casa editrice, attività produttiva e azione politica, impegno sociale e iniziative culturali contando su uomini scelti e cogliendo di ciascuno le specifiche potenzialità e peculiarità in modo da impiegarle nel migliore dei modi. L'aggettivo «olivettiano» connota in ciascuno di questi uomini la capacità di incarnare il pensiero dell'Ingegnere di Ivrea e di reiterarne gli obiettivi nel tempo, senza mai rinunciare alla propria libertà di pensiero e alla propria coscienza critica.

GIUSEPPE MAZZARIOL, STORICO, COMMITTENTE, AMICO

Infine, per completare il disegno delle importanti relazioni che hanno fatto in modo che Carlo Scarpa si legasse indissolubilmente all'universo olivettiano, ancora una volta la figura di un critico, di un committente, di un amico, colui che forse più di tutti i personaggi sin qui menzionati è stato vicino all'architetto e al tempo stesso, attraverso le relazioni con Zevi, Ragghianti, Santini, è stato parte di questo circuito d'elezione: Giuseppe Mazzariol, la cui vita vissuta in nome dell'azione civile, didattica e critica, anche in quanto instancabile promotore di molteplici iniziative culturali, ne

fanno un personaggio olivettiano, nel senso ampio e complesso che con questa stessa trattazione si vuole far emergere, pur essendo quello che ha meno contatti concreti con le attività della Società. Allievo come già Magagnato di Sergio Bettini, Giuseppe Mazzariol deve però la sua formazione di intellettuale e critico d'arte anche ad altri fondamentali incontri con artisti che animavano la scena veneziana, quali Arturo Martini, Alberto Viani, Mario Deluigi, figure che immediatamente proiettano in un mondo scarpiano. La frequentazione con Carlo Scarpa ha senz'altro preso le mosse subito dopo la guerra da queste amicizie comuni per poi consolidarsi in seno allo IUAV, dove Mazzariol nel 1951 diventa assistente di Bruno Zevi, e trasformarsi successivamente in un solido rapporto di amicizia. Nel 1955 sta a Mazzariol scrivere il primo, compiuto articolo sull'opera di Carlo Scarpa che Zevi pubblica su «L'Architettura. Cronache e storia» con un fine in qualche modo promozionale destinato a contribuire al conferimento del Premio Olivetti l'anno successivo. È questa la sede in cui a Carlo Scarpa viene associata – «con serietà e sicurezza critica», come noterà Zevi - la parola *poeta*[98].

Questo testo è il primo di una lunga serie di contributi dedicati da Giuseppe Mazzariol a Carlo Scarpa[99], tra i quali l'ampio contributo pubblicato sul numero 13 del 1964 di «Zodiac» relativo al progetto di sistemazione della sede della Fondazione Querini Stampalia di cui Mazzariol era presidente, nel quale l'autore non esita a definire Scarpa «un outsider di genio dell'architettura italiana» [100].

Giandomenico Romanelli ritiene che se è ben noto che Mazzariol sia stato un protagonista della vita di Carlo Scarpa e della sua fortuna critica, non meno importante per la maturazione culturale ed il suo percorso è stato anche Sergio Bettini[101]. In effetti gli studi sull'arte medioevale di Bettini possono aver contribuito a formare in Scarpa quella coscienza critica e quella conoscenza storica che hanno supportato tanti progetti per allestimenti di musei e mostre temporanee con opere del tempo.

Nell'estate del 1953 Mazzariol partecipa con Bettini, Zevi, Santini, tra gli altri, al I Seminario internazionale di Storia dell'Arte organizzato tra Viareggio e Pisa da Carlo Ludovico Ragghianti. Forse è a partire da questo momento che prende il via un proficuo rapporto con il critico toscano che si manifesterà esplicitamente nel 1968 quando, in seguito alle alluvioni che avevano colpito nel 1966 Firenze e Venezia, le due città d'arte verranno elette a sede dell'Università Internazionale dell'Arte, sotto la direzione rispettivamente di Ragghianti e Mazzariol. L'UIA per quest'ultimo costituiva l'occasione per un modo nuovo di insegnare lavorando intorno al progetto Venezia: un progetto ambientale, urbanistico, architettonico dove il «moderno» era lo strumento per la conservazione[102]. Se l'azione parallela di Bettini e Mazzariol idealmente getta un ponte tra la storia di Venezia e la possibilità di un intervento presente o futuro, Carlo Scarpa con la sua attività si inserisce pienamente in quella stagione di indagini critiche e originali proposte sulla forma di Venezia, dal recupero del ruolo del tardo antico compiuto per l'appunto da Bettini, all'individuazione della

storia dell'essenza della città come organismo dinamico in evoluzione, aperto, su cui lavorare e intervenire con azioni e parole operata da Mazzariol.

PROGETTARE VENEZIA

Per Mazzariol Scarpa così diventa un *medium* per operare a Venezia, nel più ampio progetto di farne un centro dell'architettura contemporanea in cui vengono coinvolti anche maestri internazionali del calibro di Le Corbusier e Louis Kahn. Per Mazzariol infatti occorre esprimere la cultura nella realizzazione di progetti ed è in questo senso che si devono cogliere le sue committenze e i suoi instancabili tentativi di promozione dell'architettura contemporanea in laguna. Ma se il progetto per il nuovo ospedale di Venezia di Le Corbusier del 1964-1965 e quello per il palazzo dei Congressi al Lido di Louis Kahn del 1968 saranno destinati a non vedere la luce, proprio Carlo Scarpa avrà modo di dare seguito ad un incarico dell'amico Mazzariol: il riordino della sede della Fondazione Querini Stampalia. In realtà Mazzariol è in diverse forme responsabile di certo numero di progetti scarpiani: dalla sua casa al Lido di Venezia (1960-1961), poi non costruita; ad un liceo a Chioggia (1958-1961), per il quale Mazzariol aveva suggerito il nome di Scarpa, il cui progetto redatto con la collaborazione dell'ingegnere Carlo Maschietto non fu poi realizzato perché non rispondente alla normativa scolastica; al Padiglione del Veneto di Italia '61[103], di cui in qualità di consigliere eletto dall'Amministrazione provinciale Mazzariol incaricò l'amico architetto; e infine, quando divenne preside della facoltà di lettere di Ca' Foscari, al restauro del Convento di San Sebastiano (1974-1978)[104], ancora una volta un'occasione di confronto con preesistenze antiche di cui però si riuscì a realizzare solo il portale d'ingresso.
Nel raccontare la vicenda della casa al Lido, Mazzariol sostanzialmente ricalca le impressioni riportate da Pier Carlo Santini nella sua esperienza di committente scarpiano: «per quanto il progetto non si sia realizzato posso dire di aver vissuto le esperienze di un reale committente; è stata l'occasione per un rapporto assolutamente straordinario. Scarpa comprese perfettamente le esigenze mie e di mia moglie [...] sviluppava verbalmente e sulla carta ogni nostra istanza» [105].
Ma l'opera che maggiormente rappresenta il frutto tangibile della sintonia architetto-committente è senza dubbio la sistemazione del piano terreno del Palazzo Querini Stampalia[106], oggetto di un restauro che ha comportato l'eliminazione dell'apparato decorativo ottocentesco, il risanamento statico e conservativo delle murature, la pulitura degli elementi architettonici esistenti, ma soprattutto ha dato vita ad un nuovo percorso fisico e visuale articolato attraverso quattro temi fondamentali: il nuovo ponte di accesso, l'ingresso, il portego ed il giardino. Instaurando un rapporto critico con l'antico, Scarpa alla ricerca filologica sul manufatto che guida l'intervento di restauro vero e proprio fa seguire un recupero del tutto originale delle qualità spaziali in esso intrinseche disvelandone un valore nuovo. Con questo progetto dunque Giuseppe Mazzariol

dà manifestazione concreta della sua volontà di «far lavorare uno dei cinque architetti più grandi di questo secolo, dell'Europa e del mondo: Le Corbusier, F. LL. Wright, A. Alto, L. Kahn e appunto Carlo Scarpa»[107].
Come ha sottolineato Valeriano Pastor non vi è nessuna soluzione di continuità tra quelle che chiama le occasioni architettoniche, ossia gli episodi, le committenze in cui Mazzariol ha avuto un ruolo nell'attivare un processo architettonico, ed i suoi scritti[108]. Nel suo pensiero, etica ed estetica dell'architettura, categorie genericamente distinte, diventano entrambe attributi della sostanza stessa del fare architettura, perché è la condizione etica che indica la via delle forme, mentre quella estetica fa sì che la forma riveli l'etica che la sottende. Non c'è cultura degna di questo nome senza una profonda adesione ai bisogni e alle aspirazioni degli uomini, ecco perché parallelamente all'attività didattica di matrice accademica, Mazzariol affianca un impegno in formule nuove e originali come il Corso Superiore di Disegno industriale cui dà vita nel 1959 con Renzo Camerino[109] o il COSES, Consorzio per lo sviluppo economico e sociale della provincia di Venezia, creato nel 1968 o ancora il coordinamento della sede veneziana dell'UIA.
Insomma, «se sul piano metodologico era riuscito perfettamente a fondere, in un unico intento, il rigore filologico e la vastità di interessi problematici di Sergio Bettini, con lo storicismo relativistico ma profondamente etico di Carlo Ludovico Ragghianti, suo compagno di irrinunciabili utopie, su quello dell'azione quotidiana, inestricabilmente vissuta tra impegno civile ed esigenza critica – valori speculari della sua formazione umanistica – egli si è invece prodigato fino alla fine a cercare di dare concretezza [...] a vari progetti e specie a quelli che si collegavano attorno all'idea, per lui centrale, di una rinnovata vitalità di Venezia, che occorreva però primariamente restituire alla sua funzione storica di capitale della cultura, a partire dalla stessa qualità del valore e delle funzioni dei nuovi interventi architettonici».[110]
L'interesse, quasi una fede, nell'architettura moderna da parte dei personaggi menzionati, ciascuno con le proprie modalità operative e con il proprio specifico impegno, e il riconoscimento di Carlo Scarpa quale maestro dell'architettura italiana del Novecento emergono dunque come temi unanimemente condivisi ed espressi in un campo d'azione che a partire dall'ambito olivettiano hanno trovato molteplici manifestazioni concrete.

NOTE

[1] AA.VV., *Ricordo di Adriano Olivetti*, Edizioni di Comunità, Milano 1960.

[2] Zevi ha redatto nel 1957-1958 con Ludovico Quaroni, Adolfo De Carlo e Sergio Musmeci il progetto per un ponte-diga sulla Dora, presente in tutte le proposte urbanistiche e i piani regolatori avanzati per Ivrea sin dagli anni Trenta, laddove naturalmente la cittadine canavese rappresentava un banco di prova concreto per la realizzazione fisica oltre che politica della Comunità olivettiana.

[3] Carlo Scarpa è nominato socio dell'INU nel 1948, ed è in veste di segretario dell'Istituto che Zevi invita Scarpa a tenere delle lezioni nei seminari per i borsisti Fullbright all'American Academy sin dal 1956. Con tali interventi di fatto Zevi offre a Scarpa l'occasione di presentare pubblicamente la sua opera. Si veda in merito la corrispondenza conservata in ACS, Scarpa-4.DID/03/06.

[4] Il Movimento di Comunità era sostanzialmente un movimento politico-culturale di ispirazione democratico-liberale e federalista che si proponeva di contribuire alla costruzione di una società «a misura d'uomo» dove la comunità costituisse la mediazione fra individuo e Stato. Olivetti riconosceva la necessità di partire dagli organi locali del potere per «ridimensionare il significato dello Stato», ma riteneva che questi dovessero essere riorganizzati secondo criteri funzionali adeguati alle esigenze della vita amministrativa, economica e politica del tempo. Occorreva trasformare i Comuni in Comunità e a tal fine ne indicava le condizioni di base: un preciso spazio vitale, identificato in un territorio di cento-centoventimila abitanti; una struttura amministrativa adeguata; un equilibrato rapporto tra esigenze di autonomia e di funzionalità; e soprattutto un miglioramento della vita sociale ispirato ai valori spirituali. Su una comunità di base così organizzata si sarebbe dovuto costruire un ordinamento costituzionale in base ai principi del federalismo: la Comunità «concreta»; la Regione, come elemento di autonomia politica e di rappresentatività democratica; lo Stato come struttura federale. Cfr. Movimento Comunità, Direzione politica esecutiva (a cura di), *Dichiarazione politica*, Edizioni di Comunità, Milano 1953.

[5] B. Zevi, *Zevi su Zevi*, Editrice Magma, Milano 1977, p.79. Le divergenze nella concezione della disciplina urbanistica tra Zevi e Olivetti sono intuibili anche dalle parole che Zevi scrive a Ragghianti in merito ad una rubrica di urbanistica per una rivista non specificata: «L'urbanistica è uno dei pochi campi attraverso cui si possono affrontare tutti i problemi sociali. Ma bisogna ricordare che è un campo tecnico […] e che non può essere trattato à mo', per altri versi encomiabile, di Olivetti». Bruno Zevi, lettera a Carlo Ludovico Ragghianti, 18 agosto 1946 (Roma, Fondazione Bruno Zevi, Archivio Bruno Zevi (d'ora in poi ABZ], corrispondenza di Carlo Ludovico Ragghianti, non cat.).

[6] In tal senso indicative sono le testimonianze di coloro che hanno partecipato alle attività condivise da Zevi e Olivetti. Ad esempio Furio Colombo ha riconosciuto un «seme» americano all'origine del rapporto tra i due: entrambi infatti hanno un profondo legame con l'America - anche in virtù delle rispettive fondamentali esperienze compiute in gioventù negli Stati Uniti - quale civiltà che «respira, produce e garantisce libertà, compresa la libertà di osservare da tutti i punti di vista ciò che accade, di giudicarlo e di parteciparvi con piena coscienza e responsabilità». Cfr. F. Colombo, «L'Architettura. Cronache e storia», in *Comunicare l'architettura*, atti del convegno (Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 23 maggio 2003e Napoli, Palazzo Reale, 4 ottobre 2003), Edizioni Fondazione Bruno Zevi, Roma 2005 p. 31. Mentre Renzo Zorzi ha espressamente scritto che «Strettamente legato a Olivetti […] Zevi ebbe per anni notevole influenza sulle scelte olivettiane e sugli indirizzi della società in campo architettonico, contribuendo a un superamento della fede razionalista di Olivetti che aveva caratterizzato una prima fase della sua azione imprenditoriale», in R. Zorzi, *Per una storia dei rapporti tra Carlo Scarpa e Olivetti*, in G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa – Mostre e musei 1944-1976 – Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio e Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 10 settembre-10 dicembre 2000), Electa, Milano 2000, p. 27.

[7] Tra questi Geno Pampaloni, Enzo Paci, Franco Ferrarotti, Riccardo Musatti.

[8] Per esempio, nel 1954, dopo aver stampato la monografia su Walter Gropius curata da Giedion, le Edizioni di Comunità pubblicano, con la supervisione tecnica di Bruno Zevi e Ludovico Quaroni, *La cultura delle città* di Lewis Mumford.

[9] Nel 1957 Olivetti si defilerà dall'esperienza de «L'Espresso», di cui era azionista di maggioranza, cedendo le proprie quote a titolo gratuito a Eugenio Scalfari, Arrigo Benedetti e Carlo Caracciolo, per evitare l'associazione incongrua tra la libertà delle idee manifestate dalla testata e i precisi principi comunitari.

[10] Cfr. V. Ochetto, *Adriano Olivetti*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 166-167.

[11] Si tratta di B. Zevi, *Riconoscimento dell'architettura post-razionalista*, in «Comunità», n. 5, settembre-ottobre 1949, p. 28.

[12] Nel ringraziarlo dell'invito a compilare un articolo per la rivista già ricevuto da Musatti, Zevi comunica anche che preferisce rimandare un'eventuale più

sistematica collaborazione dopo un incontro con il direttore Adriano Olivetti, «col quale abbiamo iniziato un discorso tre anni fa, l'abbiamo continuato due settimane or sono…». Infatti a questi Zevi ha espresso insieme con l'ammirazione per la rivista, il dubbio sull'utilità della sezione architettura così come è fatta e vorrebbe che il carattere di questa sezione venisse precisato rendendosi contestualmente disponibile a farlo. Cfr. Bruno Zevi, lettera a Giorgio Soavi, 16 ottobre 1949 (ASO, Fondo Adriano Olivetti, 22 851).

[13] B. Zevi, *L'Arte e la Critica*, in «Comunità», n.12, ottobre 1951, p. 74. Dopo un primo momento di incertezza in cui Zevi si chiede se debba essere Argan a occuparsi della recensione, acconsente alla richiesta dell'amico Ragghianti. Cfr. lettere di Zevi a Ragghianti del 13 giugno 1951 e del 15 luglio 1951 (ASO, Fondo Adriano Olivetti, 22 851).

[14] Bruno Zevi, lettera a Giorgio Soavi, 20 ottobre 1951(ASO, Fondo Adriano Olivetti, 22 851).

[15] Carlo Caracciolo intervistato da Giovanni Maggi per un numero speciale de «La Sentinella del Canavese» dedicato a Olivetti, a proposito del suo incontro con l'Ingegnere dichiara: «Diciamo che lo incontro negli anni Cinquanta avanzati e discutiamo di due cose. La prima riguardava una rivista di architettura, dal titolo 'Architettura, cronache e storia', diretta da Bruno Zevi. Il Movimento di Comunità la finanziava e Adriano Olivetti mi disse che avevano difficoltà nel continuare a finanziarla e allora propose di cederla a noi». È questa l'unica testimonianza rintracciata su un eventuale sostegno da parte di Olivetti alla nuova rivista creata da Zevi, ma sembra legittimo valutarne l'attendibilità poiché frequente e attestato è il contributo economico da parte dell'imprenditore a diverse iniziative editoriali anche indipendenti dalla sua casa editrice. In http://quotidianiespresso.repubblica.it/sentinella/nonquotidiano/speciale/olivetti.

[16] Il progetto di Samonà prefigurava una rifondazione dell'insegnamento dell'architettura e contemporaneamente la ridefinizione della disciplina. Lo studente di architettura, futuro architetto impegnato nella ricostruzione del Paese, doveva formarsi su nuovi programmi e con nuovi insegnanti. La scelta delle persone che riuscì a far giungere a Venezia, anche attraverso un'abile politica interna di incarichi, risultò fondamentale: nel 1948 Luigi Piccinato (Urbanistica), nel 1949 Franco Albini (Architettura degli interni, Arredamento e decorazione), Giovanni Astengo (Urbanistica), Ignazio Gardella di elementi costruttivi) e Bruno Zevi (Storia dell'arte e Storia e stili dell'architettura), nel 1950 Saverio Muratori (Caratteri distributivi degli edifici), nel 1954 Lodovico Belgiojoso (Architettura degli interni) e Giancarlo De Carlo (Caratteri distributivi degli edifici). La centralità dell'Istituto nel panorama della cultura architettonica emergeva anche nei rapporti con le riviste. Condirettori di «Metron» erano Piccinato e Zevi, direttore di «Urbanistica» Astengo, direttore di «L'architettura cronache e storia» Zevi, mentre De Carlo fu fino al 1957 redattore di «Casabella-Continuità», diretta da Rogers, che dal 1952 organizzò i corsi estivi dei CIAM. Si vedano in merito G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova 2006; G. Zucconi, M Carraro (a cura di), *Officina Iuav, 1925-1980: saggi sulla scuola di architettura di Venezia*, Marsilio, Venezia 2012.

[17] M. Tafuri, *Il frammento, la «figura», il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 92.

[18] V. Ochetto, *Adriano Olivetti*, cit., p. 159.

[19] Cfr. *Dichiarazione programmatica dell'Associazione per l'Architettura organica* in «Metron», n. 2, 1945, pp. 75-76.

[20] A tale proposito Manfredo Tafuri scrive che «la politica viene evocata piuttosto che praticata dall'APAO». Cfr. M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 11. In generale si veda in merito R.Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 2008.

[21] Nella Relazione al I Congresso Nazionale delle APAO presso l'Accademia di Arte Drammatica di Roma Zevi dichiara «L'architettura moderna ha spezzato il conformismo a livello creativo, da quasi un secolo; oggi, dobbiamo battere

il conformismo nel campo critico-storico. Se non portiamo la nostra passione moderna nel campo della cultura, se permettiamo che persistano due diversi metri di giudizio per l'architettura moderna e per quella del passato, è evidente che noi resteremo sul piano caduco del manifesto rivoluzionario, non potremo maturare il movimento di avanguardia di vent'anni fa in una seria cultura architettonica». Pubblicato con il titolo *L'architettura organica di fronte ai suoi critici*, in «Metron», nn. 23-24, gennaio 1948, pp. 37-51.

[22] Bruno Zevi, lettera a Carlo Scarpa, 8 settembre 1946 (ACS, Scarpa-4. DID/02/05).

[23] Cfr. Red., *Lezione sul Liberty*, in «Metron», n. 30, dicembre 1948, p. 44 e C. Scarpa, *«Leçon sur le Liberty» (notes 1947)*, in «Le Cahier de la Recherche Architecturale», n. 19, 1986, pp. 57-63.

[24] G. Mazzariol, *Opere di Carlo Scarpa*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», n. 3, settembre – ottobre 1955, p. 341.

[25] Si vedano in merito G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, cit.; R. Carullo, *IUAV: didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, PoliBaPress, Bari 2009.

[26] B. Zevi, *Zevi su Zevi*, cit., p. 66.

[27] V. Pastor, *Divagazioni sulla didattica di Samonà, Albini, Scarpa*, in M. Manzelle (a cura di), *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*, giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia VI-2003, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2004, p. 36.

[28] E. Persico, *Arredamento a Venezia di De Luigi e Scarpa*, in «La Casa Bella», n. 55, luglio 1932, pp. 34-37.

[29] Si veda in merito la corrispondenza tra Zevi e Deluigi conservata presso la Fondazione Bruno Zevi di Roma, nella quale più volte si parla di «fratellanza» tra i due, addirittura nei carteggi più tardi, di «simbiosi mentale» (ABZ, 10/26 Mario De Luigi).

[30] Per il contributo di Mario Deluigi e la relazione con Zevi si veda *I Grattages di Mario Deluigi*, catalogo della mostra (Roma, Complesso di San Michele a Ripa, 13 dicembre 2004-20 gennaio 2005), Fondazione Bruno Zevi, Roma 2004.

[32] A Belluzzi, *Venezia*, in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana,* 9 voll., *Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, vol IX.2, p. 96.

[33] Scarpa insegna Decorazione nell'anno accademico 1933-34, dal 1945-46 al 1955-56, nel 1960-61 e nel 1961-62; dal 1934-35 al 1944-45 è professore incaricato di Disegno dal vero; dal 1956-57 al 1959-60 di Applicazioni di geometria descrittiva; negli anni accademici 1959-60 e 1960-61 insegna Architettura degli interni arredamento e decorazione; quindi dal 1962-63 al 1975-76 insegna composizione. Dal 1972 al 1974 è inoltre rettore dell'Istituto.

[34] *Annuario dell'Istituto Universitario di Venezia. Anno accademico 1950-1951; 1951-1952,* Tipografia Emiliana, Venezia, 1950, p. 55.

[35] B. Zevi, *Zevi su Zevi*, cit., p. 66.

[36] Relazione di B. Zevi, in *Convegno di studi sull'Architettura moderna. Centro Studi della Nona Triennale di Milano*, in «Metron», nn. 44-45, maggio-agosto 1951, p. 10.

[37] Il 1963 rappresentò un anno di grandi cambiamenti per lo IUAV: il trasferimento di Albini e Belgiojoso a Milano e quello di Zevi e Piccinato a Roma segnarono la conclusione di un ciclo. Eppure Samonà seppe reinventare ancora una volta l'Istituto senza sacrificare la qualità dell'insegnamento. La reazione di Carlo Scarpa a questa diaspora si evince da due lettere scritte lo stesso giorno, il 30 dicembre 1963 da Zurigo a Ernesto Nathan Rogers e a Bruno Zevi. Nello scrivere a Rogers per congratularsi della sospirata nomina a professore di ruolo al Politecnico parla di «pericolosa emorragia per la nostra povera Venezia». (cfr. minuta della lettera di Scarpa a Ernesto Nathan Rogers, 30 dicembre 1963. ACS, Scarpa.5-COR). Nella missiva indirizzata a Zevi l'interesse va ad un foglio destinato al figlio Luca: «Caro Luca, devi prendere il papà da solo e senza che alcuno abbia a sentire. Tu dolcemente dolcemente ma anche risentito devi dirgli,

in un orecchio s'intende, una sola parola…traditore…» (cfr. minuta della lettera di Scarpa a Bruno Zevi, 30 dicembre 1963. ACS, Scarpa-5.COR/1).

[38] Lettera di Zevi a Ragghianti citata da R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 2008 p. 123.

[39] Nel 1947 Zevi aveva tentato i concorsi per la libera docenza sia in Storia dell'arte che in Storia e stili dell'architettura: nella commissione relativa al primo concorso vi sono De Angelis D'Ossat, Pane e Ragghianti, l'altra è composta da Argan, Pane e Franco, senz'altro più benevola verso il candidato, giacché De Angelis D'Ossat manifestava nei suoi confronti aperte riserve. I progetti di Zevi inizialmente non sono volti verso la scuola veneziana, ma piuttosto egli ambiva ad una cattedra presso le università di Napoli o Firenze. Grazie al sostegno di Ragghianti e di Giuseppe Samonà ottiene l'incarico e solo allora si profila l'opzione alternativa, che poi si concretizzerà, della sede di Venezia. Per le vicende che hanno condotto Bruno Zevi allo IUAV si rimanda a R. Dulio, *L'arrivo di Bruno Zevi allo IUAV*, in G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, cit., pp. 193-204.

[40] B. Zevi, *Zevi su Zevi*, cit., p. 38.

[41] B. Zevi, discorso alla Camera dei Deputati in memoria di Carlo Ludovico Ragghianti, 5 agosto 1987. Citato da U. Sereni, *Attorno al «caso» Ragghianti*, in M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti-Complesso monumentale d San Micheletto, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000, p. 77.

[42] La militanza nel Partito d'Azione, come si vedrà in seguito, accomuna molti dei protagonisti trattati nel presente testo. Lo stesso Carlo Scarpa, dopo la guerra, guarderà con simpatia all'iniziativa azionista. E' stato Tobia Scarpa il primo ad attirare l'attenzione sulla condivisione, da parte di figure legate al Partito d'Azione come Zevi e Ragghianti, di un'azione di sostegno all'opera di Scarpa intorno ai primi anni Cinquanta. Testimonianza diretta di Tobia Scarpa, Trevignano (TV) ottobre 2010.

[43] B. Zevi, *Zevi su Zevi*, cit., p. 50.

[44] Il rapporto tra Ragghianti e Musatti risale agli anni della guerra quando «Un gruppo di studenti ancor più giovani (tra cui Riccardo Musatti), faceva capo, sempre a Roma, al mio scolaro e amico Bruno Zevi …» (cfr. C. L. Ragghianti, *Disegno della Liberazione italiana*, Nistri Lischi, Firenze 1962, p. 305), per poi consolidarsi nel Partito d'Azione quando Musatti era redattore dell'organo del partito «L'Italia libera».

[45] C. L. Ragghianti, lettera a Giorgio Soavi, 22 ottobre 1951 (ASO, Fondo Adriano Olivetti /Edizioni di Comunità – carteggio redazionale/Carlo Ludovico Ragghianti 1949-51/ faldone 50).

[46] Sono raccolti nella serie «SeleArte Cinematografica» 18 critofilm diretti da Ragghianti e prodotti dalla Olivetti tra il 1954 e il 1964. Si tratta di documentari sull'arte che usano il linguaggio cinematografico come strumento di lettura critica dell'arte e di educazione dello spettatore sfruttando le ampie possibilità di diffusione proprie del mezzo cinematografico.

[47] Cfr. C. L. Ragghianti, *L'industria ha un monumento (Palazzo per Uffici a Milano, 1954, arch. Nizzoli, Bernasconi, Fiocchi)*, in «SeleArte», n. 18 maggio-giugno 1955, pp. 23-25.

[48] Si tratta di Le Corbusier, *L'arte è in crisi?* e C. L. Ragghianti, *La città e il suolo urbano*, in «SeleArte», n. 1, luglio 1952, pp. 10-12 e pp. 19-24.

[49] In una lettera di Zevi a Ragghianti del 5 dicembre 1950 Scarpa ancora non compare tra i possibili membri del comitato tecnico italiano della mostra. Nella lettera dell'11 settembre 1950, Zevi scrive a Ragghianti di voler incaricare Edoardo Detti come suo referente fiorentino per le vicende legate alla mostra. (ABZ, Corrispondenza di Carlo Ludovico Ragghianti, non cat.).

[50] Il testo originale è pubblicato in A. Alofsin (a cura di), *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, University of California Press, Berkeley 1999.

[51] Bruno Zevi, lettera a Carlo Ludovico Ragghianti, 14 gennaio 1952 (ABZ, Corrispondenza di Carlo Ludovico Ragghianti, non cat.).

[52] Si veda in merito J. K. M. Pierconti, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano 2007.

[53] Pierconti menziona a tale proposito la Villa di Katsura e il Padiglione d'Oro di Kyoto, per i quali l'acqua rappresenta un collegamento imprescindibile tra il lavoro dell'Uomo e i doni della Natura.

[54] Ragghianti a Bardi, 12 febbraio 1967. Citato in A. Gioli, *Ragghianti i musei e la museologia*, in «Predella», n. 28, 2010, numero monografico su Carlo Ludovico Ragghianti, pp. 1-30.

[55] Cfr. *Piano di ricerca*, in «Museologia. Rassegna di studi e ricerche a cura del Centro di Studi per la Museologia», n. 1, 1972, pp. 69-70. Le otto sezioni del Centro di Studi sono: Storia del museo; Architettura dei musei; Tecniche museografiche; Restauro e conservazione; Documentazione museografica; Organizzazione scientifica, tecnica ed amministrativa dei musei; Esperienze e comunicazione visive; Didattica dei musei.

[56] Documenti sul Centro sono pubblicati nella rubrica *Notizie del Centro*, in «Museologia. Rassegna di studi e ricerche a cura del Centro di Studi per la Museologia», n. 1, 1972, pp. 69-82; nn. 2-3, 1973-1974, pp. 89-101.

[57] Si veda in merito la corrispondenza conservata in ACS, Scarpa-4.DID/02/16.

[58] Cartolina di Bruno Zevi e Carlo Scarpa a Carlo Ludovico Ragghianti (ABZ, Corrispondenza di Carlo Ludovico Ragghianti, non cat.).

[59] Si veda in merito il paragrafo 2.1.3 «*Zodiac», la consacrazione dell'opera scarpiana*.

[60] Carlo Ludovico Ragghianti, lettera a Carlo Scarpa, 2 novembre 1961 (ACS, Scarpa-5.COR/1).

[61] Pier Carlo Santini, lettera a Carlo Scarpa, s.d. La congruenza con i fatti menzionati è data dall'accenno da parte di Santini «alla mostra di Treviso e al tuo allestimento», ossia la mostra su Cima da Conegliano che Scarpa allestisce a Treviso nel 1962 e dalla comunicazione che Ragghianti «era molto amareggiato per il fatto di La Spezia» (ACS, Scarpa-5.COR/1).

[62] Carlo Scarpa, telegramma a Carlo Ludovico Ragghianti, 5 dicembre 1961. Il Daddo citato è Edoardo Detti (ACS, Scarpa-5.COR/1).

[63] Frutto della collaborazione tra Scarpa e Detti sono le seguenti realizzazioni: Sistemazione del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze (1953-56); Hotel Minerva a Firenze (1955-61); Chiesa di San Giovanni Battista a Fiorenzuola (1959-66); sede de La Nuova Italia a Firenze (1968-72). A questi si devono aggiungere: progetto di concorso per la costruzione della biblioteca del Museo Civico e della Casa di Cultura a La Spezia (1955); progetto per un liceo scientifico a Livorno (1956-1963); progetto per Scuola professionale e commerciale a Carrara (1959-63); progetto di sistemazione della biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa in Palazzo della Gherardesca (1977). Per la collaborazione tra Scarpa e Detti si veda F. Mugnai, *Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Realismo e incanto*, Diabasis, Reggio Emilia 2010; su Detti, Ph. Duboy (a cura di), *Edoardo Detti (1913-1984) architetto e urbanista. Dilemma sul futuro di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze Palazzo Medici Riccardi, 8 maggio-13 giugno 1993), Electa, Milano 1993.

[64] C. L. Ragghianti, *Urbanistica di Edoardo Detti*, in «Selearte», n. 6, maggio.-giugno 1953, p. 20.

[64] Si tratta di: «Civiltà millenarie», «Storia di una piazza», «La piazza di Pisa», «Lucca città comunale». Si veda in merito Ph. Duboy, *Edoardo Detti e Carlo L. Ragghianti: urbanistica rigorosa*, in M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, cit..

[65] La circostanza è riferita da Santini in S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, tesi di laurea, relatori F. Dal Co e G. Mazzariol, IUAV, Venezia 1983-1984 (ACS-7.STA/3).

[66] Testimonianza di Pier Carlo Santini in *ibidem*.

[67] Il fotografo cui di preferenza si rivolgono Edizioni di Comunità e Carlo Scarpa è Paolo Monti: i suoi scatti raccontano importanti brani della produzione scarpiana e di fatto la illustrano sulle più importanti riviste di architettura. Le fotografie conservate nell'Archivio Carlo Scarpa mostrano anche il lavoro di taglio e inquadratura delle immagini destinate alla pubblicazione.

[68] È presente una corrispondenza tra Mazzariol e Santini relativa alla pubblicazione del saggio sulla Fondazione Querini Stampalia, *Un'opera di Carlo Scarpa: il riordino di un antico palazzo veneziano* (con bozza del saggio dattiloscritta con correzioni a mano), pubblicato in «Zodiac» n. 13, 1964, pp. 26-59 (ASO, Fondo Adriano Olivetti, 22 623). Da questa si evince una ben nota indifferenza di Scarpa nei confronti di scadenze e solleciti, ma anche una sua profonda attenzione alla scelta delle fotografie di corredo al testo realizzate da Paolo Monti. Il rapporto di coinvolgimento diretto dell'architetto nella pubblicazione di articoli relativi alla sua opera si riscontra anche in alcuni telegrammi di Santini a Carlo Scarpa che sollecitano un intervento in relazione all'impaginazione del testo sul padiglione del Veneto alla Mostra delle Regioni di Italia 61, *Un'opera distrutta di Carlo Scarpa*, pubblicato in «Zodiac» n. 9, 1962, pp. 146-161. Nell'archivio Carlo Scarpa è conservato il menabò del lungo saggio di Sergio Bettini, *L'architettura di Carlo Scarpa,* comparso sempre su «Zodiac» n. 6, 1960, pp. 140-187.

[69] P. C. Santini, *La mia casa*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa,* cit., p. 264.

[70] Pier Carlo Santini, lettera a Carlo Scarpa, 27 dicembre 1968 (ACS, Scarpa-5. COR).

[71] La datazione del progetto dalla prima richiesta all'abbandono da parte di Santini oscilla nei termini tra la metà del 1966 e il 1967 e il 1968 e il 1970. Ciò a causa delle date riferite da Santini nelle sue testimonianze che non collimano con le date dei carteggi del tempo.

[72] P. C. Santini, *La mia casa*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa,* cit., p. 264. In questo scritto Santini stesso riporta i fatti legati alla genesi del progetto; altre informazioni sono ricavabili dalla corrispondenza, pur quasi sempre non datata, rinvenuta nell'Archivio Carlo Scarpa. Nell'Archivio Scarpa sono conservati 49 elaborati grafici e 2 documenti relativi al progetto per Casa Santini (ACS, Scarpa.1-PRO/1/241).

[73] Testimonianza di Pier Carlo Santini in S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, tesi di laurea, relatori F. Dal Co e G. Mazzariol, IUAV, Venezia 1983-1984 (ACS, Scarpa-7.STA/3).

[74] *Ibidem*.

[75] Pier Carlo Santini, lettera a Carlo Scarpa, 15 aprile 1972 (ACS, Scarpa-5. COR/1).

[76] *Ibidem.*

[77] L'annotazione è probabilmente della signora Nini Scarpa (ACS, Scarpa-4. DID/08/5).

[78] Si noti in proposito che solo con Edizioni di Comunità Scarpa sembra avere questo contatto diretto, poiché non vi sono, nel suo archivio, tracce di analoghe collaborazioni con altre riviste o case editrici che pure nel tempo pubblicheranno i suoi progetti.

[79] Paolo Monti, lettera a Carlo Scarpa, 16 maggio 1974 (ACS, Scarpa-5. COR/1).

[80] L. Miotto Muret (a cura di), *Carlo Scarpa*, catalogo della mostra, Institut de l'Environnement, Parigi 28 maggio-26 giugno 1975, Centre de Recherche d'urbanisme Editeur, Parigi 1975. Si noti che come indicato sul volume «cette ouvrage à été publié avec l'aide de la Societé Olivetti France» (ACS, Scarpa-7. STA).

[81] Edoardo Detti, lettera a Carlo Scarpa, 17 giugno 1976 (ACS, Scarpa-5. COR/1).

[82] P. C. Santini, *Ricordando Carlo Scarpa*, in «Ottagono», n. 55, dicembre 1979.

[83] R. Zorzi, *Per una storia dei rapporti tra Carlo Scarpa e Olivetti*, in G. Beltramini, K. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa – Mostre e musei 1944-1976 – Case e paesaggi 1972-1978*, cit., p. 30.

[84] G. Noventa, *Versi e poesie*, Edizioni di Comunità, Milano 1956.

[85] Si veda in merito il paragrafo *Noventa e Olivetti,* in R. Zorzi, *Gli anni dell'amicizia. Immagini e figure del secondo Novecento*, Neri Pozza, Venezia 1991.

[86] Si veda anche M. Praloran, *Le figure di Noventa*, in K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Regione del Veneto e Marsilio Editore, Venezia 2004.

[87] L'intensità del rapporto personale e professionale tra Ragghianti e Magagnato è attestato dal ricco carteggio conservato nell'Archivio Magagnato a Verona, in cui è conservata anche la copiosa corrispondenza con Renzo Zorzi. Considerazioni di carattere politico, temi di attualità insieme con comunicazioni legate all'attività editoriale e agli eventi culturali di ciascuno dei protagonisti rappresentano il contenuto di tali documenti.

[88] R. Zorzi, *Licisco Magagnato, «veronese»*, in Id., *Gli anni dell'amicizia. Immagini e figure del secondo Novecento*, cit., p. 159.

[89] Lettera di Licisco Magagnato a Geno Pampaloni, 23 febbraio 1956 e risposta di Pampaloni a Magagnato, 2 marzo 1956 (Verona, Archivio Licisco Magagnato, serie Segreteria Magagnato, 161, 9566 e 9570).

[90] Si veda in proposito il paragrafo 2.1.2 *«Comunità» e «SeleArte», il coinvolgimento di Carlo Scarpa nel dibattito architettonico del dopoguerra*.

[91] «Nel 1957 ho fatto pressioni sulle autorità competenti del Comune di Verona perché l'architetto Carlo Scarpa fosse incaricato dell'allestimento della mostra *Da Altichiero a Pisanello;* nello stesso anno sono iniziati i lavori di restauro del primo lotto del Museo di Castelvecchio [...] Come storico dell'arte nell'ottobre del 1957, già prima di incaricarlo del lavoro di Castelvecchio avevo scritto un articolo sulla rivista «Comunità» che descriveva le sue opere museografiche, la conoscenza diretta con l'uomo è nata successivamente", testimonianza di Licisco Magagnato in S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, cit. (ACS, Scarpa-7.STA/3).

[92] *Ibidem*.

[93] Per le circostanze del primo incontro tra Adriano Olivetti e Renzo Zorzi si veda la testimonianza di quest'ultimo in B. De' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, «Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti», n. 57, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2008.

[94] Olivetti affida ufficialmente l'incarico di redattore di Comunità a Zorzi attraverso una lettera datata 2 giugno 1952, mandata per conoscenza anche al suo predecessore Giorgio Soavi: con tale avvicendamento l'Ingegnere voleva conferire un indirizzo più decisamente politico e sociale alla rivista, mentre Soavi sino ad allora aveva privilegiato temi letterari. Si veda in merito la citata intervista rilasciata da Zorzi a Beniamino De' Liguori nel 2008.

[95] Si rimanda al paragrafo 3.3 *Realizzazione dello showroom Olivetti in piazza San Marco, Venezia 1957-1958*.

[96] Si veda in merito il paragrafo 3.5 *La mostra* The Horses of San Marco, *un progetto incompiuto*.

[97] R. Zorzi, *Per una storia dei rapporti tra Carlo Scarpa e Olivetti*, in G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa – Mostre e musei 1944-1976 – Case e paesaggi 1972-1978*, cit., p. 40.

[98] B. Zevi, *I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», n. 15, gennaio 1957, p. 628.

[99] Mazzariol nel 1984 realizzerà poi finalmente con Francesco Dal Co anche il volume monografico sull'opera scarpiana che a lungo Santini aveva avuto in animo di fare.

[100] G. Mazzariol, *Il riodino di un antico palazzo veneziano*, in «Zodiac», n.

6, 1964, pp. 26-59. È presente un carteggio tra Santini e Mazzariol in merito all'invio delle immagini per illustrare l'articolo. Si tratta di fotografie di Paolo Monti che Scarpa intende vedere personalmente prima di inviare a Santini dell'altro materiale. Si conserva anche anche la minuta dell'articolo, che Mazzariol deve aver tardato a inviare alla redazione proprio per rispettare la volontà di Scarpa di verificare prima le immagini (ASO, Fondo Adiano Olivetti 22 632). Cfr. paragrafo 2.1.3 «*Zodiac», la consacrazione dell'opera scarpiana*

[101] Romanelli riferisce anche che Bettini e Mazzariol, nell'ambito del profondo rapporto di amicizia che li legava a Carlo Scarpa, erano responsabili della preparazione del suo curriculum per l'avanzamento della carriera accademica. Cfr. G. Romanelli, *Attorno a Carlo Scarpa: opere e personaggi*, in M. Manzelle (a cura di), *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*, giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia, VIII.2005, Venezia 2006, pp. 19-21. Nell'Archivio Carlo Scarpa sono conservate più copie del curriculum cui sono associate delle cartelle con immagini (disegni e fotografie) di tutte le sue opere numerate in relazione al numero corrispondente a ciascun progetto sul curriculum stesso (ACS, Scarpa-4.DID/01/16).

[102] Cfr. in merito V. Fontana, *L'Università Internazionale dell'Arte*, in C. Bertola (a cura di), *Giuseppe Mazzariol, 50 artisti a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 4 settembre-18 ottobre 1992), Electa, Milano, pp. 27-29.

[103] Si vedano in merito P. C. Santini, *«Italia '61». La mostra delle regioni*, in «Comunità», n. 90, 1961, pp. 10-19 e P. C. Santini, *Un'opera distrutta di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», n. 9, 1962, pp. 146-161.

[104] Si veda F. Fenaroli, *Progetto di ristrutturazione e ampliamento del convento di San Sebastiano per la nuova sede della Facoltà di lettere e filosofia*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa,* cit., p. 143.

[105] Testimonianza di Giuseppe Mazzariol in S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, cit. (ACS, Scarpa-7.STA/3). Il progetto non fu realizzato perché di fatto Mazzariol non riuscì ad acquistare il terreno al Lido su cui avrebbe voluto costruire la casa.

[106] Si vedano G. Mazzariol, *Un'opera di Carlo Scarpa: il riordino di un antico palazzo veneziano*, in «Zodiac», n. 13, 1964, pp. 26-59; M. Mazza (a cura di), *Carlo Scarpa alla Querini Stampalia. Disegni inediti*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 15 settembre-17 novembre 1996), Il Cardo Editore, Venezia 1996.

[107] Testimonianza di Giuseppe Mazzariol in S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, cit. (ACS, Scarpa-7.STA/3).

[108] V. Pastor, *Per un'etica dell'architettura*, in C. Bertola (a cura di), *Giuseppe Mazzariol, 50 artisti a Venezia*, cit., pp. 57-67.

[109] Verso la fine degli anni Cinquanta Renzo Camerino viene sollecitato dagli industriali veneziani a creare una sezione specifica di Disegno industriale all'interno dell'Istituto statale d'Arte di Venezia. Mazzariol fa parte del Consiglio direttivo del Corso, in cui Scarpa viene chiamato a insegnare Addestramento alla visione e Analisi delle forme.

[110] T. Toniato, *L'oralità nel pensiero critico di Giuseppe Mazzariol,* in C. Bertola (a cura di), *Giuseppe Mazzariol, 50 artisti a Venezia*, cit., p. 43.

2

Pubblicazione dell'opera di Carlo Scarpa

Rivista del movimento

comu

2.1
Sostegno, diffusione e letture critiche dell'architettura scarpiana sulle riviste del gruppo Olivetti

2.1.1
«Metron» le prime pubblicazioni dell'opera di Carlo Scarpa

Nelle esperienze che caratterizzano il progetto industriale e culturale di Adriano Olivetti, le riviste che si occupano di architettura e urbanistica pubblicate dalle Edizioni di Comunità, nel loro essere connotate da una molteplicità di approcci critici e da una diversa attenzione ai vari temi disciplinari, sono tra le manifestazioni più importanti perché non solo rappresentano lo specchio degli interessi che animano l'imprenditore, ma restituiscono pure lo stato delle riflessioni sulla cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra.
Del resto, dopo la Liberazione, il fermento delle iniziative politiche e sociali volte a creare un terreno civile e culturale su cui fondare la ricostruzione, avevano trovato nella pubblicistica una vivace e necessaria eco.
Edizioni di Comunità pubblica la traduzione di alcuni testi fondamentali dell'architettura e dell'urbanistica moderne avviando in tal modo un'azione di diffusione di tali discipline in linea con il generale rinnovamento culturale che va mettendo fine alla chiusura che il Fascismo aveva significato per la cultura straniera in Italia.
Ma soprattutto l'architettura e l'urbanistica sono ritenute discipline sociali fondamentali nel disegno comunitario olivettiano: già presenti nella prima serie di «Tecnica e organizzazione» (1937-1944), hanno spazio sempre più ampio in «Comunità», sino a trovare nel dopoguerra un'attenzione ancor più concreta quando Adriano Olivetti decide di finanziare la pubblicazione di «Metron Architettura».
Il primo contributo in assoluto dedicato ad un'opera di Carlo Scarpa compare proprio su «Metron» e coincide con l'acquisizione della rivista nel 1950 da parte di Edizioni di Comunità. Creata nel 1945, al momento del passaggio alla casa editrice olivettiana il periodico ha dunque già cinque anni di vita e viene considerato la più vivace e aperta tra le riviste di settore di quegli anni, per l'intervento a tutto campo sui temi della ricostruzione, svolto in

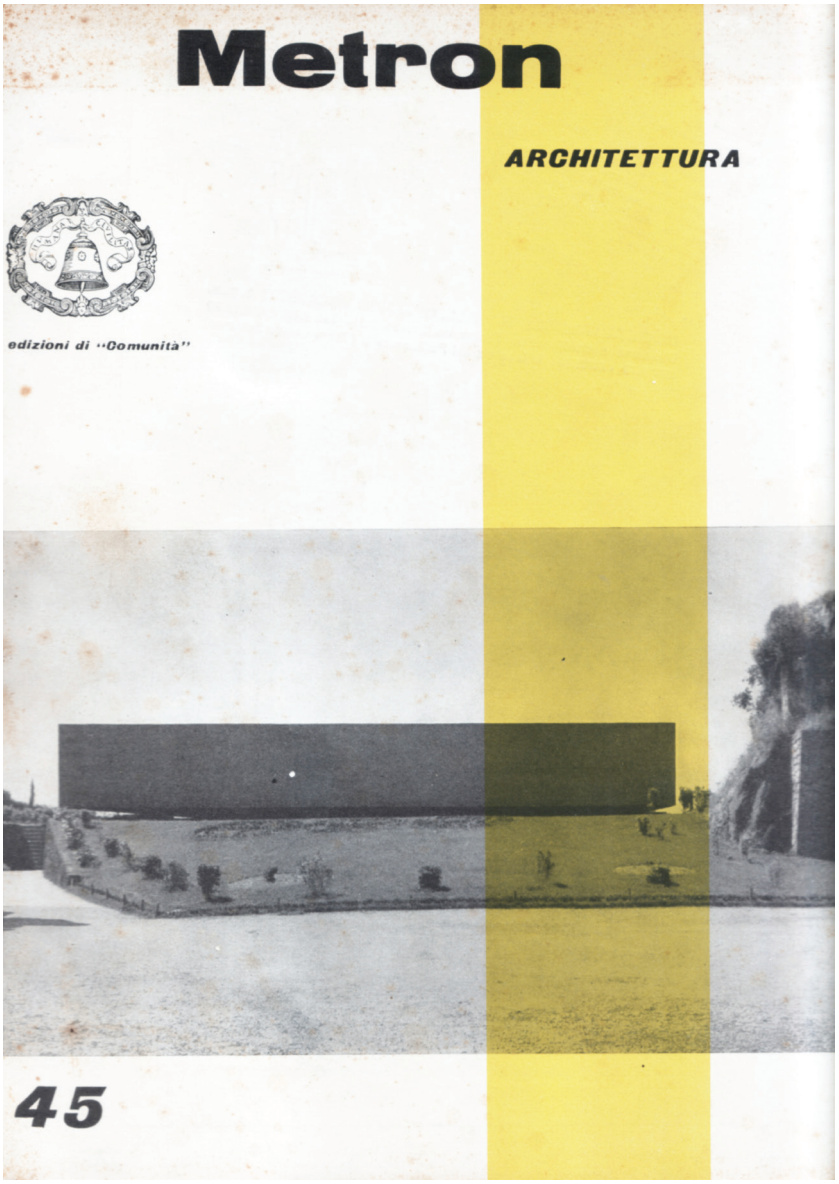


Fig. 1 Copertina del n. 45 di «Metron» del 1952 in cui è pubblicato il progetto dell'ufficio telefonico Telve di Carlo Scarpa

costante confronto con le coeve esperienze internazionali e, soprattutto, una concezione dell'architettura come precipua azione sociale.
La nascita di «Metron»[1] si deve a Eugenio Gentili che entrato in contatto con la casa editrice Sandron, propone a Carlo Calcaprina, Enrico Gentili Tedeschi e Luigi Piccinato il progetto editoriale della rivista. Il consiglio direttivo risulta composto, oltre che dai promotori, da Piero Bottoni, Luigi Figini, Enrico Peressutti, Silvio Radiconcini e Mario Ridolfi; a partire dal numero 25 del 1948 entra nel consiglio anche Giovanni Astengo.
L'obiettivo è aggiornare la cultura architettonica italiana che il ventennio fascista ha isolato dal circuito internazionale, la direzione che questa dovrà prendere è segnata dall'APAO, la cui nascita è coeva. Bruno Zevi tuttavia è all'inizio formalmente assente dalla redazione e il suo nome compare per la prima volta solo sul decimo numero, sebbene sia certo che egli sia stato da subito coin-

volto nell'iniziativa, tanto da intervenire sulla scelta del nome per la nuova testata[2]. La componente milanese della redazione risulta immediatamente minoritaria rispetto a quella romana. I contatti con Figini e Pollini erano infatti molto scarsi ed anche la partecipazione di Bottoni all'attività della redazione è piuttosto limitata, se pure non trascurabile, come testimoniato dalla pubblicazione del numero sul QT8[3]. Per quanto riguarda la parte romana della redazione Ridolfi pur essendo responsabile per l'architettura sembra avere un apporto ridotto, mentre Piccinato, responsabile per l'urbanistica, nonostante sia effettivamente una figura di riferimento per la rivista, è per lo più impegnato dall'intensa attività accademica, scientifica e professionale. La redazione effettiva è quindi costituita da Calcaprina, Radiconcini e Tedeschi, coadiuvati da Margherita Roesler Franz, segretaria di redazione. Zevi contribuisce già dai primi numeri della rivista fornendo materiale sulla prefabbricazione e la pianificazione urbanistica in Inghilterra e negli Stati Uniti[4], temi ampiamente presenti nel palinsesto della rivista. L'organizzazione culturale e professionale degli architetti, la definizione della loro funzione sociale, dell'impegno nella ricostruzione, sanciscono il nuovo orizzonte etico della rivista.
A partire dal numero 25 del 1948 Zevi entra ufficialmente nella direzione della rivista (la cui redazione nel frattempo si era spostata nella casa-studio di Zevi stesso). Da questo momento «Metron» diventa uno dei suoi strumenti privilegiati sia come organo di tendenza e cassa di risonanza dell'APAO, sia come sede di riflessione sull'insegnamento della storia dell'architettura, sulla formazione degli architetti e sui maestri della tradizione moderna. Nel numero 2 del 1945 viene pubblicata la dichiarazione di principi dell'Associazione in cui si riconosce che l'origine dell'architettura contemporanea risiede nel funzionalismo e l'architettura organica ne è la naturale evoluzione. Al secondo punto della dichiarazione si asserisce fermamente che «l'architettura organica è un'attività, sociale, tecnica e artistica allo stesso tempo, diretta a creare l'ambiente per una nuova civiltà democratica». Architettura organica significa quindi architettura per l'uomo, concepita a scala umana, secondo le sue necessità sia spirituali che materiali. Tale dichiarazione di principio è assolutamente congruente con le idee che parallelamente Adriano Olivetti stava preconizzando per la *Città dell'uomo*[5], e non sorprende dunque che «Metron», divenuta l'organo di diffusione dell'APAO, dopo circa un anno di sospensione delle pubblicazioni, venga rilevata e fatta rinascere da Edizioni di Comunità. Con il titolo «Metron-Architettura», si inaugura, con il numero 37, nel bimestre luglio-agosto del 1950, la nuova serie.
La casa editrice pubblicherà la rivista, mantenendone la periodicità bimestrale, fino al 1954 quando «Metron-Architettura» chiude le pubblicazioni[6]. Per definire l'attività del periodico ci si può affidare all'editoriale della redazione in apertura del primo numero del nuovo corso. Nelle poche righe con cui i lettori vengono informati delle vicende editoriali, il Consiglio Direttivo si dice pronto a «continuare e a rinverdire ad un tempo [...] (la) battaglia per l'architettura moderna»[7]. Rispetto agli anni precedenti, la rivista è più ricca tanto nella veste grafica e dell'impaginazione quanto

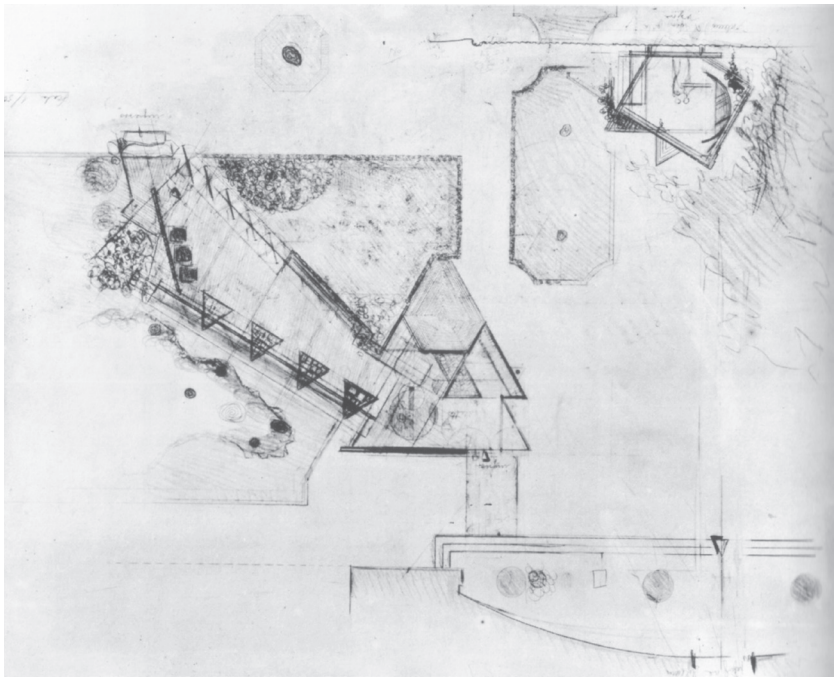


Fig. 2 Carlo Scarpa, Pianta del padiglione del Libro ai Giardini della Biennale di Venezia con schizzo in sezione al margine inferiore (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, F022851)

nei contenuti che la caratterizzano. Per quanto infatti gli indici di questi anni rimangano in parte coerenti con il passato della rivista nell'attribuire un largo spazio ai temi classici dell'architettura, la redazione è parimenti molto attenta alle moderne correnti del pensiero e delle tecniche architettoniche che promuove e divulga. A partire dal 1950 in «Metron-Architettura», invece, si alternano argomenti di stretta attualità e disamine di storia dell'architettura, spingendosi fino all'analisi delle correnti più sperimentali, alle arti plastiche o quelle figurative. Una linea editoriale che ha lo scopo di «dare alla nostra fede nell'architettura moderna una più ampia e documentata certezza». [8]
La via organica è sempre più calcata all'interno della rivista e oltre ai modelli wrigthiani vengono spesso pubblicate opere di architetti italiani ispirate alla lezione del maestro americano. È in quest'ambito che si inserisce il primo contributo dedicato all'opera di Carlo Scarpa sul padiglione del libro d'arte alla XXV Biennale di Venezia[9].

IL PADIGLIONE DEL LIBRO ALLA BIENNALE DI VENEZIA, UN PROGETTO WRIGHTIANO

Sul secondo numero della nuova serie della rivista Bruno Zevi, ormai esplicitamente divenutone direttore insieme con Riccardo Musatti, Luigi Piccinato e Silvio Radiconcini, pubblica il primo contributo, in una cronologia olivettiana, che propone all'attenzione del pubblico un edificio scarpiano, il padiglione del libro ai Giardini della Biennale di Venezia del 1950[10]. Si tratta di un testo anonimo, nella forma di nota di redazione a corredo delle immagini, ma verosimilmente scritto da Bruno Zevi, per la riconoscibile cifra storico-critica che connota la presentazione dell'opera. Del resto lo stesso Zevi aveva scritto personalmente a Carlo Scarpa: «Ho trova-

to interessantissimo il tuo padiglione e con Radiconcini vorremmo pubblicarlo nel prossimo numero di METRON. Ci manca la pianta e ti prego di spedirla (basta solo uno schizzo di pianta e sezione) al più presto in modo da poterla pubblicare nel numero che va ora in stampa»[11]. L'articolo sarà pubblicato senza i disegni di Scarpa, ma il padiglione è ampiamente illustrato dalle fotografie di Ferruccio Leiss che trasmettono con viva intensità i tratti originali del progetto.
Agli occhi di Zevi, in un contesto in cui, nell'Esposizione del 1950, si ravvisa un divario ormai insanabile tra l'architettura dei padiglioni e la produzione artistica esposta, una sostanziale rinuncia alla sintesi delle arti che proprio la Biennale dovrebbe esprimere, «un vento nuovo è spirato sui Giardini. Davanti al facciatone colonnato, Carlo Scarpa ha costruito per la Galleria del Cavallino di Venezia, il padiglione del libro. È un fulmine a ciel sereno, [...] uno spacco di sereno tra le tempestose tenebre della follia monumentalistica». E soprattutto è un'«opera polemica, stridente (ma stridente non troppo), programmatica ma come tutte le opere di Carlo Scarpa, programmatiche in profondità, compiute nel particolare, intelligenti e vive». Quindi la nota conclude «da anni ormai, l'architetto Carlo Scarpa, si è qualificato come il miglior architetto di Venezia».
Scarpa – ragguaglia la cronaca – riceve l'incarico del padiglione dall'amico e committente Carlo Cardazzo, per il quale aveva già risistemato l'anno precedente la nuova sede della Galleria del Cavallino in Frezzeria e nella cui casa sin dagli anni Trenta l'architetto aveva avuto modo di partecipare a un mondo colto e d'avanguardia. È dunque già consolidato sia personalmente che professionalmente il rapporto tra Cardazzo e Scarpa quando il gallerista gli affida l'esecuzione del padiglione, che verrà inaugurato il 24 giugno 1950, appena qualche giorno dopo l'apertura della XXV Biennale.
Si tratta di un piccolo edificio la cui pianta, composta da due ambiti distinti, disegna una sorta di freccia volta verso il Palazzo Centrale. La coda della freccia, di forma trapezoidale con capriate di larghezza variabile, ospitava lo spazio espositivo, caratterizzato da superfici interamente vetrate all'ingresso e su un fronte laterale e da quattro grandi aperture verticali a mandorla inserite in una superficie curva sul lato opposto. Il corpo di testata, di forma triangolare, ribadita da una vasca d'acqua, era in muratura e accoglieva lo spazio destinato alla vendita dei libri.
Zevi rileva come il padiglione si distacchi nettamente dalle opere precedenti di Scarpa; nelle fonti e nei modelli Mondrian sembra aver lasciato il posto a Wright. Le linee e le geometrie De Stijl evidentemente riconoscibili nei progetti realizzati nello stesso 1950 per la sistemazione di due locali commerciali presso piazza San Marco a Venezia, il negozio A la piavola de Franza e il posto telefonico Telve, nel padiglione del libro alla Biennale sono sostituiti dal gusto per l'esagono e il triangolo che rivelano chiaramente un'ispirazione wrightiana.
In ogni caso, ciò che sembra interessante rilevare è che nella peculiare e aggiornata relazione di Scarpa con le fonti architettoniche e figurative e con temi di grande attualità nel dibattito culturale contemporaneo si manifesta il concetto di cultura storica come strumento progettuale di zeviana concezione.

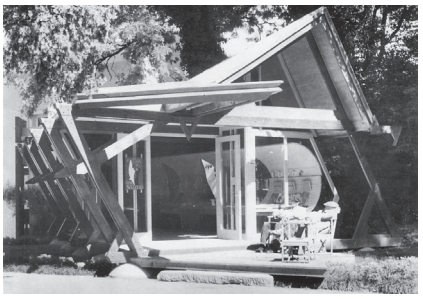


Fig. 3 Padiglione del libro, facciata verso il giardino, 1950. Fotografia di Ferruccio Leiss

Fig. 4 Padiglione del libro, veduta verso l'interno con la superficie semicilindrica del corpo longitudinale, 1950. Fotografia di Ferruccio Leiss

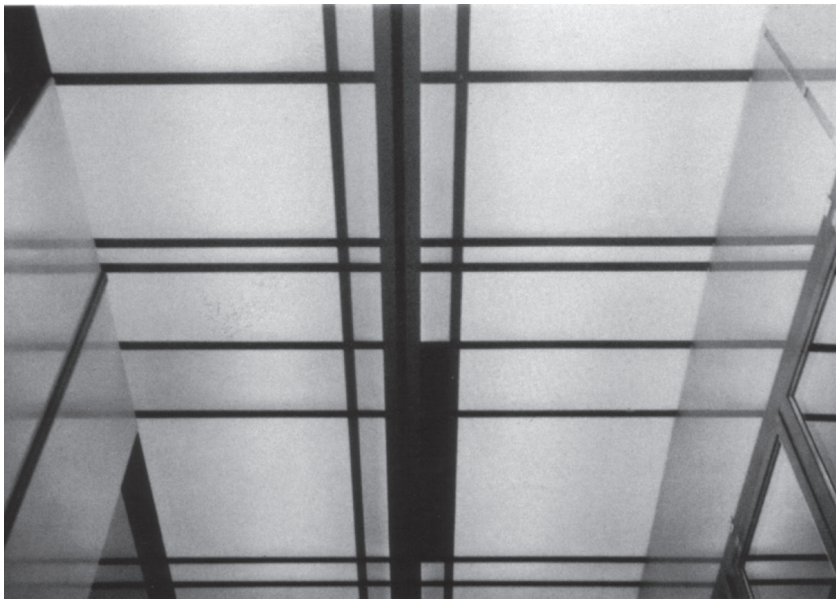
L'INCIDENZA DI WRIGHT NELLA LETTURA ZEVIANA DELL'OPERA DI CARLO SCARPA

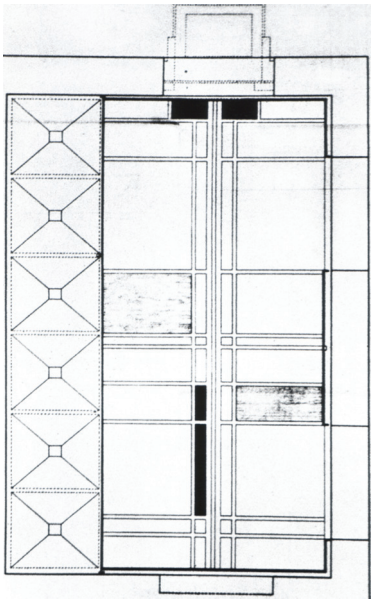
Non sorprende dunque che a partire da questo momento si instauri tra Zevi e Scarpa una relazione critica di grande intensità, connotata di volta in volta nel tempo dall'adesione più o meno fedele da parte di Scarpa alla lezione del maestro americano sino a culminare con l'allontanamento dai modelli wrightiani e la rinuncia da parte di Scarpa, secondo Zevi, a proporsi come architetto e a creare spazi nuovi di matrice organica, che lo portano infine a definire l'amico, al termine della sua parabola critica, semplicemente «un artista eccezionale»[12].

L'analisi è forse più complessa nell'evoluzione del percorso critico e compositivo compiuto da Scarpa, che ai modelli abbracciati all'inizio degli anni Cinquanta fisiologicamente nel corso della propria carriera sostituisce un approccio sempre più personale e maturo e un rapporto con le fonti più profondo e reinterpretato, ma nella percezione zeviana, l'investimento «storico» fatto proprio a partire da questo contributo su «Metron», e ribadito attraverso molteplici dimostrazioni e occasioni di stima e sintonia (nelle vicende olivettiane, nelle attività redazionali, nella didattica, arricchita anche dalla lunga esperienza per i borsisti Fullbright, ai quali Zevi assicura per anni lezioni di Carlo Scarpa), nel bilancio che il critico fa a posteriori, dopo la scomparsa di Scarpa, viene forse tradito. Pur avendo inizialmente asserito con sicurezza che «Scarpa è un poeta autentico» e che «se l'attributo *poeta* può essere conferito a un architetto italiano contemporaneo, nessuno lo merita meglio di Scarpa»[13], nel suo personale giudizio formulato quand'egli viene chiedendosi, dopo trent'anni, se Carlo Scarpa sia da considerare un vero architetto o meno si trova davanti ad un «quesito difficile e scabroso»[14].

Senza voler rilevare alcuna incoerenza nelle sue posizioni, sembra di poter semplicemente notare che il critico e l'architetto, come è normale, sono andati avanti su strade autonome e quando le molteplici tensioni che innervavano l'architettura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta in qualche modo si rilassano, viene meno quella coesione tessuta proprio dai due diversi percorsi intrecciati tra loro. Addirittura Zevi scriverà, dopo la morte dell'architetto: «Può essere che io abbia sopravvalutato l'influenza di Wright, ma questa fu l'ultima occasione in cui Carlo Scarpa, con enorme fatica, tentò di creare spazi originali, ha appreso da Wright che la gloria dell'architettura consiste nella creazione degli spazi e sfida se stesso in questo impegno. Riesce un po' nel Padiglione del libro e del Venezuela e qualche altro lavoro. Poi si arrende, non crea più spazi, non progetta più vuoti»[15]. E una volta che ha rinunciato a creare degli spazi secondo Zevi Scarpa interverrebbe solo per animarli, con la precisa intenzione di sottrarsi all'impegno della creatività architettonica per poterne magistralmente occupare la mancanza.

In ogni caso è vero che, come rileva Zevi, è intorno alle modalità di concezione dello spazio architettonico che si manifesta l'assorbimento della lezione wrightiana, che Scarpa ha avuto modo





di cogliere per la prima volta in occasione della mostra di architetture del maestro americano alla V Triennale di Milano nel 1933 e poi ancora meglio quando nel 1944 riceve in omaggio da Edoardo Gellner il volume in lingua tedesca *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten*. Se pure in alcuni progetti l'adesione al modello si traduce in un'esplicita citazione, la relazione si fa progressivamente più radicata nel tempo proprio nel vaglio delle molteplici declinazioni operabili a partire da Wright sullo spazio architettonico come materia concreta da plasmare privilegiandone ora la continuità tridimensionale ora la frantumazione in piani bidimensionali.
Una frantumazione che non è però quella poetica del frammento che la spiccata attenzione al dettaglio di Carlo Scarpa nella progettazione ha suggerito ad alcuni critici rischiando di mettere in luce solo uno degli aspetti delle composizioni scarpiane, ma un vero e proprio lavoro di scomposizione dei piani piuttosto di matrice De Stijl.

«NEOPLASTICISMO ITALIANO»: L'UFFICIO TELEFONICO TELVE

Nella medesima lettera in cui Zevi comunica a Scarpa l'intenzione di pubblicare su «Metron» il padiglione del libro, gli scrive anche: «Nel prossimo numero poi vorrei pubblicare il tuo negozio di stoffe sotto il colonnato che ho molto ammirato»[16]. Il «negozio di stoffe» è A la piavola de Franza, presso San Marco nella cui sistemazione Scarpa conferisce alla planimetria dell'ambiente una composizione chiara, esito della sistematica ricerca da lui condotta intorno a temi desunti proprio dal Neoplasticismo olandese. In realtà questo progetto non verrà pubblicato ma nel numero 45 di «Metron» del 1952, si avrà il secondo contributo dedicato ad un'opera di Carlo Scarpa - in una cronologia non solo olivettiana -, la recensione al progetto per il posto telefonico Telve a Venezia

Fig. 5 Ufficio telefonico Telve, dettaglio del soffitto vitreo con telaio in legno

Fig. 6 Ufficio telefonico Telve, disegno del soffitto

Fig. 7 Ufficio telefonico Telve, postazione dell'addetto al controllo. Sul fondo il pannello verticale con una pittura ad olio di Mario Deluigi

del 1950, opera anch'essa di fortissima ispirazione neoplastica.[17] Architettura organica e architettura neoplastica, Wright e De Stijl animano con un ritmo incalzante le pagine di «Metron» tra il 1949 al 1952, e l'opera di Scarpa si inserisce a pieno titolo nella linea editoriale della rivista riflettendone in qualche modo nella professione le istanze storico-critiche. Esattamente come l'opera di Wright stava permeando studi, pubblicazioni, architetture ed eventi espositivi - prima tra tutti la grande mostra monografica di Firenze nel 1951 -, così si apre a cavallo degli anni Cinquanta anche una stagione di grande attenzione da parte dell'ambiente critico-artistico italiano alla poetica De Stijl e alla sua conseguente diffusione: nel 1948 Mondrian viene per la prima volta esposto alla Biennale veneziana nella sala dedicata a Peggy Guggenheim, nell'ambito della XXVI Biennale del 1952 viene poi allestita da Gerrit Rietveld la mostra *De Stijl 1917-32*; quindi nello stesso anno sul numero 44 di «Metron» Zevi pubblica *L'insegnamento critico di Théo van Doesburg* e nel 1953 dà alle stampe *Poetica dell'architettura neoplastica*.

E' in questo contesto che si inserisce la pubblicazione dell'ufficio telefonico Telve. «Il posto telefonico pubblico che è ricavato all'interno dell'ufficio postale di San Marco, è alieno dal linguaggio wrightiano, e si riconnette a quella cultura neoplastica che Scarpa ha accettato nella maggior parte delle sue opere»[18]. Lo spazio disegnato per la Telve esprime infatti una piena adesione alla poetica De Stijl attraverso un attento e limpido uso di piani e telai in legno che di fatto disegnano superfici ampiamente ispirate alle opere di Piet Mondrian. Ciascuna superficie, nel piccolo ambiente rettangolare che ospita sei cabine chiuse da lastre trasparenti in plexiglass, tre sedute per l'attesa e un angolo destinato all'addetto di controllo, è infatti concepita come parte di un disegno di linee e piani frutto di un processo di scomposizione in cui il dettato cromatico e compositivo proprio del Neoplasticismo non è semplicemente evocato ma adottato come stesso principio generatore dell'ambiente architettonico, pur derivando da una matrice prettamente pittorica. Anche in questo caso l'articolo viene pubblicato in forma anonima: un breve ma denso contributo critico apre l'illustrazione vera e propria del progetto, questa volta documentato con disegni e fotografie, sebbene non disegni scarpiani bensì elaborati di natura tecnica; del resto particolarmente dettagliata nelle didascalie estese di commento alle immagini è proprio la descrizione degli aspetti tecnico-costruttivi del progetto.

Nel testo introduttivo è meno riconoscibile la mano di Bruno Zevi: si ravvisa sempre un grande apprezzamento per Scarpa e se ne evidenziano le due anime: «questa, tesa ad un rigore di incastri di preziosi materiali, nel limpido gioco dei liberi piani, di schermi trasparenti che si moltiplicano sulle pareti e sul soffitto nell'intento di immergere tutto in una diafanicità di reciproche concordanze e riflessioni; l'altra, quella del Padiglione del libri d'arte alla Biennale, alla ricerca inquieta di nuovi arricchimenti linguistici, quasi che il neoplasticimo non bastasse più». Quello che sorprende è che l'autore decida di prendere nettamente posizione rispetto alle due anime, sostenendo con forza quella «anti-organica, anti-

Fig. 8 Allestimento della mostra su Piet Mondrian alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1956-1957. Sullo sfondo la tela *Broadway Boogie-Woogie*

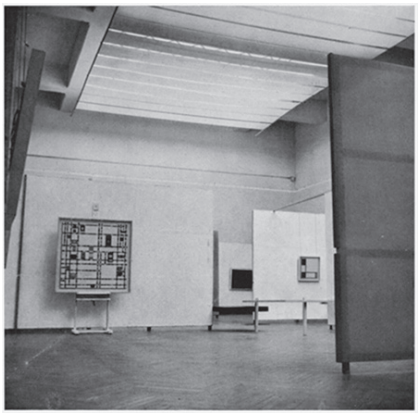
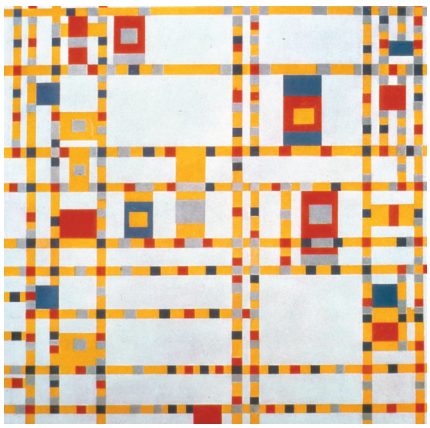


Fig. 9 Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-1943



wrightiana», ritenendo che tirando fuori l'anima neoplastica Carlo Scarpa rinunci all'invenzione e miri piuttosto alla perfezione di un rigoroso linguaggio, una strada didatticamente più utile. Si ha così il sospetto che la penna zeviana possa essere stata affiancata da un'altra mano ma potrebbe anche darsi che il mutamento prospettico sia paternità unica di Zevi.
Molti dei critici che gravitano nell'universo olivettiano si interessano all'opera di Piet Mondrian e al Neoplasticismo. Giulio Carlo Argan redige un testo sul catalogo della XXVI Biennale proprio in merito alla mostra *De Stijl 1917-32*[19], Carlo Ludovico Ragghianti nel 1962 darà alle stampe *Mondrian e l'arte del XX secolo* proprio con le Edizioni di Comunità[20] e al contributo di Zevi al tema già si è fatto cenno: quello che sembra interessante rilevare è come queste figure abbiano tutte una certa influenza su Carlo Scarpa, che a sua volta avrà un ruolo di grande rilievo nel divampare dell'interesse critico verso il movimento olandese nel nostro Paese, quando nel 1956, pochi mesi dopo l'esposizione di venticinque tele di Mondrian alla XXVIII Biennale, in novembre allestisce la retrospettiva romana organizzata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, con una seconda tappa a Milano a gennaio dell'anno successivo. La conoscenza profonda e radicata che Scarpa ha assunto del movimento De Stijl lo porta a disegnare un allestimento in cui la pianta stessa dell'esposizione trasforma in uno «spazio neoplastico» le sale espositive del museo romano. Semplici pannelli di tela grezza imbevuti di calce e gesso, carabottini sospesi e bassi telai in legno orizzontali, recinti quadrati che orientano il percorso di visita senza interrompere la continuità visiva dello spazio, tutti gli elementi del progetto ancora una volta traducono nello spazio tridimensionale il rigore della geometria dei quadri di Mondrian, che vengono ulteriormente disvelati dall'esposizione scarpiana.

SCARPA E ZEVI TRA STORIA E PROGETTO

In virtù di tale approccio ai modelli del passato, anche recente, e della sua spiccata capacità di reinterpretarli o mostrarli, Carlo Scarpa sembra pertanto rispondere attraverso l'architettura a quel modello di professionista preconizzato da Zevi nel suo più ampio e ambizioso progetto di tracciare le linee di una nuova storia dell'architettura: «La nuova storia dell'architettura non può sorgere che nel seno del movimento moderno, per opera di uomini scientificamente preparati e di aggiornata sensibilità, capaci di leggere il passato»[21]. La ricerca teorica di Zevi e la pratica progettuale di Scarpa si fanno dunque espressione l'una dell'altra: Scarpa incarna la concezione dell'architettura e dell'architetto teorizzata da Zevi, che a sua volta nelle sue riviste dà voce all'attività dell'architetto, figura ancora appartata nel suo isolamento veneziano, per parafrasare lo stesso Zevi, ridisegnandone un profilo teorico che incide profondamene nel dibattito che seguirà e certo richiama il più generale inquadramento dell'architettura contemporanea, e non, in atto.
Con questi due contributi Zevi in qualche modo fornisce nell'am-

bito di un disegno volto a promuovere l'opera di Carlo Scarpa, le coordinate per muoversi nell'approccio al lavoro del «professore di disegno» che l'ambiente culturale veneziano già conosce e riconosce, ma che la critica nazionale e l'opinione pubblica in queste date per lo più ignorano. Nella visione zeviana infatti Wright e De Stijl apparivano come i due protagonisti cruciali e coerenti di una rinnovata spazialità dell'architettura moderna finalmente libera dalle rigidità del funzionalismo, una svolta insomma di cui, in Italia, le opere di Carlo Scarpa sono elette a manifesto. Presentando questi due lavori del maestro veneziano Zevi ne seleziona dunque gli aspetti formali ritenuti prevalenti, prodromi di un'analisi più completa che verrà poi affidata nel 1955 a Giuseppe Mazzariol, per «L'Architettura. Cronache e Storia», creatura tutta zeviana nata in continuità culturale con «Metron», quando Edizioni di Comunità ne cesserà la pubblicazione.

NOTE

[1] Il numero 1 di «Metron» esce nell'agosto del 1945.

[2] Il coinvolgimento di Zevi sin dalla fondazione stessa della rivista si evince dalle sue parole circa la scelta del titolo: «Avevo proposto Architettura Organica o Spazio ma Enrico Tedeschi si oppose, ritenendo che rappresentassero troppo le mie tesi critiche. Metron costituiva una sigla anodina che piacque a tutti, meno che a me». Citato in R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Larerza, Roma-Bari 2008, p. 60.

[3] *Quartiere sperimentale QT8 della Triennale di Milano*, in «Metron», nn. 26-27, 1948, pp. 13-22.

[4] Questa documentazione è stata raccolta da Zevi durante il suo impegno prima nei ranghi dell'United States Army e poi dell'USIS.

[5] Il riferimento è alla raccolta di testi che, pur nella varietà delle tematiche affrontate (di natura politico-sociale, imprenditoriale, urbanistica), trasmette la visione unitaria di Olivetti, che salda intorno al concetto di Comunità le problematiche del territorio e dell'architettura, la riflessione sul lavoro e sul pensiero politico. A. Olivetti, *Città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, Milano 1960.

[6] Edizioni di Comunità interrompe bruscamente la pubblicazione di «Metron» quando Musatti, Piccinato e Zevi ne lasciano la direzione forse a causa dell'aspirazione zeviana al controllo esclusivo della rivista, che lo porterà poi a creare l'anno successivo «L'Architettura. Cronache e storia».

[7] *Cari lettori*, in «Metron», n. 37, luglio-agosto 1950 citato da B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, «Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti», n. 57, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2008, p. 115.

[8] *Ibidem.*

[9] Red. *Padiglione dei libri d'arte*, in «Metron», n. 38, settembre-ottobre 1950, pp. 17-20. Lo stesso testo verrà poi ripubblicato da Zevi in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 471, gennaio 1995, pp. 47-48.

[10] In realtà, già nel 1947 Cino Calcaprina sollecita a Scarpa l'invio di disegni e della relazione del progetto di concorso per il piano regolatore di Venezia da pubblicare su «Metron», vicenda che Calcaprina seguiva sin dall'anno precedente e che probabilmente dovette pubblicare senza le immagini del progetto scarpiano. Si veda in merito in ACS, Scarpa-4.DID/04/34.

[11] Bruno Zevi, lettera a Carlo Scarpa, 11 settembre 1950 (ACS, Scarpa-4. DID/04/34).

[12] B. Zevi, *Di qua o di à dell'architettura*, testo della conferenza tenuta presso

l'Ateneo Veneto il 4 aprile 1979 (ABZ, 07/31).

[13] B. Zevi, *I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 15, gennaio 1957, p. 628.

[14] B. Zevi, *Di qua o di là dell'architettura*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 271.

[15] B. Zevi, *Carlo Scarpa e il progetto moderno*, testo dell'intervento tenuto nell'ambito degli Incontri In/Arch, 4 giugno 1984 (ABZ, 06.02/41).

[16] Bruno Zevi, lettera a Carlo Scarpa, 11 settembre 1950 (ACS, Scarpa-4. DID/04/34).

[17] Red., *Ufficio telefonico pubblico a Venezia*, in «Metron», n. 45, maggio-giugno 1952, pp. 41-48.

[18] *Ivi*, p. 41.

[19] G.C. Argan, *«De Stijl» 1917-1932*, in *XXVI Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia 1952, pp. 380-384.

[20] C. L. Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Edizioni di Comunità, Milano 1962.

[21] *Relazione di Bruno Zevi*, in *Convegno di Studi sull'Architettura moderna - Centro Studi della Nona Triennale*, in «Metron», nn. 41-42, maggio-agosto 1951, p. 10.

2.1.2
«Comunità» e «SeleArte» il coinvolgimento di Carlo Scarpa nel dibattito architettonico del dopoguerra

«COMUNITÀ»

Alla fine della Seconda guerra mondiale l'attività di Adriano Olivetti come scrittore, editore e uomo di cultura si intensifica notevolmente e in particolare la volontà di disegnare riviste, progettare libri, lanciare collane rappresenta un'attività particolarmente in sintonia con i suoi interessi in campo industriale, politico, estetico, associativo. Il suo bisogno di diffondere idee e programmi si concretizza spesso nella nascita d'un periodico. Già all'inizio del 1937, poco prima di assumere la presidenza della società d'Ivrea, il giovane Olivetti licenzia le bozze di stampa del primo numero della rivista «Tecnica e organizzazione». Suoi temi portanti sono l'analisi della struttura organizzativa delle industrie, lo studio dei perfezionamenti tecnico-produttivi, l'assistenza sociale, l'architettura industriale, l'istruzione professionale. Vi si delineano già quegli argomenti che, via via precisandosi e ampliandosi, avrebbero richiamato l'attenzione di Olivetti nei decenni successivi. Nel 1943 insieme ad un gruppo di intellettuali, l'imprenditore fonda la sua prima casa editrice, la Nuove Edizioni Ivrea, di fatto trasformata nel 1946 nelle Edizioni di Comunità. Con un intenso programma editoriale, sono pubblicate importanti opere in vari campi della cultura, dal pensiero politico alla filosofia, alla sociologia all'organizzazione del lavoro diffondendo per la prima volta l'opera e le idee di personaggi internazionali di grande prestigio del tutto sconosciuti in Italia. Nello stesso 1946, dopo una gestazione avvenuta durante la Liberazione, nasce anche la rivista «Comunità», il cui sottotitolo è *Giornale mensile di politica e cultura*, che si configura come il punto di riferimento culturale dell'omonimo Movimento olivettiano. Ogni fascicolo, ampiamente illustrato, contiene articoli e saggi politici, di economia, sociologia, letteratura, arti figurative, architettura, urbanistica, rassegne bibliografiche, note di costume ed inchieste. La lista delle rubriche di cui si compone la rivista - Politica, Economia, Urbanistica,

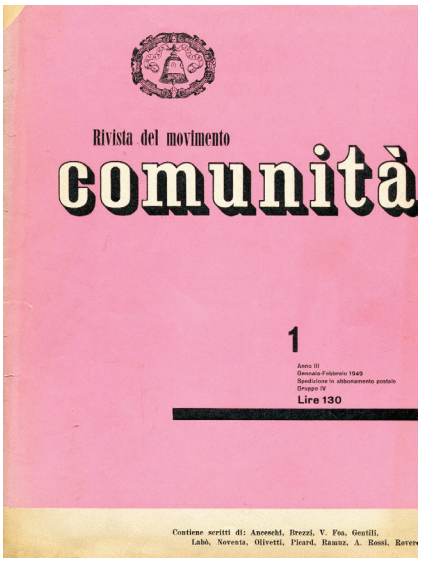


Fig. 1 Copertina della rivista «Comunità», n.1, 1949 alla sua terza serie

Architettura, Filosofia, Narrativa, Poesia, Arti figurative, Cinema - dà la misura della ricchezza del progetto, la cui ispirazione di base, si andava parallelamente precisando nelle opere dello stesso Adriano Olivetti: *L'ordine politico delle comunità dello stato*, del 1947, e *Società, stato, comunità*, uscito cinque anni più tardi. Ciò che l'industriale di Ivrea aveva in mente era una politica di un timbro particolare, che non si riconosceva nei partiti tradizionali e tendeva a collegarsi con i movimenti d'opinione e le realtà associative locali. Alla base delle sue concezioni e del Movimento da lui creato c'era la Comunità come cellula primaria dell'organizzazione dello Stato. Per Olivetti la Comunità risponde alla dimensione ottimale in cui si dovrebbe svolgere l'attività umana, garanzia di una vita a misura d'uomo. Come tale permette all'uomo di raggiungere il massimo delle sue potenzialità di sviluppo materiale senza correre il pericolo dello sradicamento, dell'alienazione e quindi dello smarrimento dell'enorme potenziale spirituale di cui è dotato per natura. La Comunità così definita e concepita trova applicazione concreta nel territorio canavese - a tutti gli effetti laboratorio sperimentale delle idee olivettiane - e, a partire da questo contesto locale, il movimento che ne porta il nome assume nell'Italia degli anni Cinquanta una notevole importanza nel campo della cultura economica, sociale e politica. Sotto l'impulso delle fortune aziendali e degli ideali comunitari, a Ivrea si raggruppanp dunque numerosi intellettuali che operano, chi in azienda, chi nel Movimento, in differenti campi disciplinari, inseguendo il progetto di una sintesi creativa tra cultura tecnico-scientifica e cultura umanistica.
Tuttavia questa ideologia, pur presente, non faceva di «Comunità» in quanto rivista un veicolo di tesi univoche ed esclusive, ma piuttosto un punto d'incontro di varie istanze civili: laiche, cattoliche, socialiste. A rendere possibile questo concerto di voci contribuivano da un lato l'attitudine e le idee stesse del fondatore e direttore Olivetti, dall'altro la qualità dei collaboratori che lo affiancavano nella cura del periodico: da Giorgio Soavi a Renzo Zorzi.
Dall'uscita del primo numero nel marzo 1946, la vita della rivista si articola in tre periodi distinti che corrispondono ad altrettante serie a cui fa riferimento la pubblicazione[1]. La prima, diretta da Adriano Olivetti e pubblicata a Roma, inizia appunto con il numero 1 nel marzo 1946 e si conclude con il numero 6 nell'ottobre dello stesso anno. La seconda serie inizia il 19 aprile del 1947. Fino al numero 17 «Comunità» esce con cadenza settimanale, per diventare, a partire dal numero successivo del settembre 1947, un quindicinale. Dalla terza serie, avviata nel gennaio 1949 la pubblicazione va avanti con forme e periodicità via via differenti seguendo le complesse questioni della proprietà della casa editrice fino alla fine degli anni Ottanta. Questa suddivisione nella scansione cronologica della vicenda della rivista è la risultante di una diversa impostazione nella sua gestione programmatica ed effettiva.
Gli articoli che caratterizzano la prima serie si concentrano principalmente sui problemi della ricostruzione nel dopoguerra attraverso la programmazione pianificata di nuove strutture sociali,

politiche ed economiche. Tra gli autori i cui brani compaiono sulla rivista, sono molti quelli che si ritrovano poi pubblicati nel catalogo delle Edizioni di Comunità, in una sorta di osmosi che mette in continua relazione le produzioni editoriali di Olivetti e stabilisce un legame unico e continuo tra tutte le sue attività.
La seconda serie della rivista si inaugura con il numero 1 del 19 aprile 1947. Direttore è ancora Adriano Olivetti, la redazione viene spostata a Torino. Nonostante graficamente e nei temi affrontati la seconda serie non si discosti molto dalla precedente, tuttavia la redazione si rivolge questa volta a un pubblico più vasto proponendo temi più immediatamente d'attualità. Ma è solamente a partire dalla terza serie della rivista che l'intreccio con il pensiero di Adriano si compie in maniera evidente, rispecchiando la fusione tra l'operare nel campo pratico grazie ai più moderni strumenti tecnici e di pianificazione con il fine morale a cui questo cambiamento deve in ultima istanza condurre: la costruzione della *Città dell'Uomo*[2].
La terza serie di «Comunità» comincia a distanza di dodici mesi dall'uscita dell'ultimo numero della precedente, è pubblicata ad Ivrea e si apre con il numero di gennaio-febbraio nel 1949. Con il nuovo inizio delle pubblicazioni viene cambiato significativamente il sottotitolo, che diventa *Rivista del Movimento Comunità*. Il nesso che unisce la nuova serie di «Comunità» con il Movimento omonimo è ora esplicito, tuttavia, poiché Olivetti, che continua ad esserne il direttore, era fermamente convito che la cultura dovesse essere svincolata dalla politica, si registra un'assoluta assenza di tentativi di indirizzare la sostanza politica degli articoli ospitati sulle pagine della rivista stessa. Il coordinamento redazionale è affidato a Giorgio Soavi e l'impaginazione a Egidio Bonfante. Il carattere della rivista muterà nel 1952, con il numero 15, quando a Soavi subentrerà Renzo Zorzi, che ne diventerà poi direttore dopo la morte di Adriano Olivetti nel 1960 e che già dal 1955 aveva assunto il doppio incarico di redattore della rivista e di direttore della casa editrice. Altri cambiamenti riguarderanno la segreteria della redazione, seguita nel 1956 da Marisa Bulgheroni prima e da Leda di Malta poi, e l'istituzione, a partire dal numero 56 del 1958, della redazione per l'architettura e l'urbanistica affidata a Pier Carlo Santini, contemporaneamente impegnato nella redazione di «Zodiac». In generale, scorrendo i nomi di coloro che negli anni collaborano a «Comunità», è possibile rilevare, con l'eccezione di coloro che condividono continuativamente le istanze comunitarie, l'assoluta eterogeneità di collocazione ideologica nonostante le comuni tensioni intellettuali e morali, che pone personaggi di provenienza culturale diversa in un rapporto di vicinanza reciproca, stretta ulteriormente dal legame con Adriano Olivetti.
La rivista è molto diversa rispetto agli anni precedenti per la sua composizione per aree tematiche tra le quali le due più consistenti sono Politica, Economia e Urbanistica, Architettura. Vi è anche una sezione di Filosofia, Narrativa, Poesia e Arti figurative, Cinematografo. Una suddivisione, questa, che scompare a partire dal numero 36 gennaio 1956.

Architettura e urbanistica sono dunque presenti in «Comunità» sin dalla prima serie, e poi in modo più articolato, nella terza serie. L'architettura è presentata attraverso quegli esempi che possono dare forma all'ideologia comunitaria; l'urbanistica è vista come la tecnica che può ridistribuire le risorse della società industriale. Dal 1954 alle diverse rubriche si aggiungerà quella sull'industrial design in sintonia con i temi inaugurati dalla X Triennale di Milano.
La rivista infatti è molto attenta all'attualità del dibattito che anima i diversi ambiti disciplinari della cultura artistica e architettonica: si recensiscono convegni, esposizioni e pubblicazioni; si partecipa ed interviene alla discussione politica legata alla conservazione e alla valorizzazione dei beni culturali; si dà conto delle espressioni più interessanti prodotte dall'architettura italiana sia nella costruzione *ex novo* che negli interventi di restauro.
Il coinvolgimento di Carlo Scarpa in molte delle vicende affrontate da «Comunità» fa sì che il nome dell'architetto veneziano ricorra spesso per quasi un decennio nelle pagine delle rivista. Emerge prevalentemente come Scarpa diventi nel corso degli anni Cinquanta una figura di riferimento nell'ambito di questioni relative agli interventi museali, siano essi di restauro e risistemazione del contenitore che di allestimento dei contenuti per mostre temporanee e esposizioni permanenti. Attraverso la lettura progressiva dei contributi che su «Comunità» vedono coinvolto a vario titolo Carlo Scarpa se ne tratteggia un profilo che al di là dell'opera ne attesta una piena partecipazione a eventi e questioni a lui contemporanei.

CARLO SCARPA, UN PROTAGONISTA DELLA MUSEOLOGIA ITALIANA

Il primo contributo che in qualche modo si presenta quale occasione per mostrare e commentare l'architettura di Carlo Scarpa si ha nel 1957 ad opera di Licisco Magagnato.
Negli anni Cinquanta tra i più colti degli addetti ai lavori l'opera di Scarpa nell'ambito di allestimenti espositivi e sistemazioni museali gode già di un consapevole riconoscimento. Si è in grado infatti a questa data, con alcuni anni di distacco dalla guerra ormai alle spalle, di fare un bilancio delle esperienze della ricostruzione in questo ambito e di valutarne le precipue e del tutto inedite qualità: si definiscono due approcci tra loro opposti, il rigore formale, muto e razionale, di Franco Albini e la coinvolgente narrazione di Carlo Scarpa in cui ciascun oggetto è chiamato a partecipare della nuova interpretazione offerta al visitatore[3]. Il secondo conflitto mondiale rappresenta nell'ambito della museologia un elemento di crinale, una vera e propria cesura tra la concezione di matrice ottocentesca che aveva guidato sino ad allora esposizioni e raccolte dei musei e la *tabula rasa* ideale oltre che fisica su cui viene impostata la disciplina nella ricostruzione[4]. Marisa Dalai Emiliani fa coincidere l'avvio del processo di rinnovamento con il primo intervento di sistemazione operato da Scarpa alle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1946[5].
A partire da questo momento l'opera di Scarpa allestitore vede

Fig. 2 Carlo Scarpa, sistemazione delle Gallerie dell'Accademia, sala IV, Venezia 1946-1959

nel corso del decennio successivo un susseguirsi di occasioni professionali che daranno vita a espressioni di altissima qualità: gli stessi lavori alle Gallerie dell'Accademia procedono a piccoli stralci sino al 1959; nel 1953 si ha la sistemazione delle sezioni storiche del Museo Correr, ordinate da Giovanni Mariacher che ne commenta contestualmente su «Comunità» l'allestimento[6], e quindi, nel 1958-59, la quadreria. Tra il 1953 e il 1956 viene realizzato il Padiglione del Venezuela alla Biennale e, tra il 1955 e il 1957, l'ampliamento della Gipsoteca canoviana di Possagno. È sulla scorta di tali realizzazioni e delle riflessioni scritte per «Comunità» che Magagnato nel 1957, in quanto direttore del Museo di Castelvecchio, deve aver deciso di affidare a Scarpa prima l'allestimento della mostra temporanea *Da Altichiero a Pisanello* e poi il restauro e il riordino dell'intero museo. Si instaurerà dunque di lì a poco una peculiare consonanza tra architetto e direttore cui senz'altro si deve ascrivere l'eccezionalità del progetto comune, ma che più generale diventa una prassi auspicata nella definizione della nuova museografia.
L'occasione del primo testo di Magagnato sulla rivista olivettiana è l'allestimento in seno all'XI Triennale di una mostra dedicata alla Museologia, in cui si rende conto di quanto fatto nei musei italiani dal dopoguerra[7].
La mostra, curata da Felice Casorati, Franco Russoli, Piero Sanpaolesi e Vittorio Vitale, si articola in tre sezioni: un ragguaglio storico delle raccolte antiche; una rassegna di modelli di presentazione; una scelta di allestimenti realizzati o in corso di realizzazione[8].
Dopo un'introduzione di carattere tecnico-progettuale su criteri e soluzioni per l'allestimento, nel testo di Magagnato sono citati gli esempi dei musei rinnovati nell'ultimo decennio presentati nella mostra, tra cui compaiono gli interventi di Carlo Scarpa alle Gallerie dell'Accademia, a Palazzo Abatellis, al Museo Correr,

agli Uffizi e ancora per le mostre su Antonello da Messina, su Giovanni Bellini, sull'arte antica cinese: «tutti lavori che gli hanno meritato una parte dominante nel campo museo tecnico» anche grazie alla sua sperimentazione «di sala in sala» dei criteri e dei modi di esposizione.
In un'analisi molto puntuale Magagnato riassume la vicenda della museologia italiana in una nuova, inedita periodizzazione. Anticipa infatti al periodo tra il 1935 e il 1940 l'avvio del processo di rinnovamento, con l'allestimento del museo di Pesaro; «tra il 1945 e il 1948 si sono fatti musei della Ricostruzione, con una serie di nuovi riordinamenti nati sotto l'insegna della semplicità e della misura fino all'osso»; quindi tra il 1948 e il 1950 si assiste alle grandi ricostruzioni, come la Pinacoteca di Brera o il Museo degli Uffizi. «Una parte a sé», ritiene Magagnato, «merita il lavoro di riordinamento delle Gallerie dell'Accademia di Venezia [...] e il contributo di Carlo Scarpa da questa sede si è poi irradiato nelle varie gallerie e mostre da lui organizzate architettonicamente». Accanto alle creazioni scarpiane si dipana nel corso degli anni Cinquanta una serie di allestimenti anche molto onerosi, che appartengono a quella che l'autore chiama «l'epoca del ferro prezioso e del legno raro, delle strutture in cristallo e in marmo, con qualche eccesso di ricchezza e di trovate», cui sono da ascrivere ad esempio gli allestimenti di Palazzo Bianco a Genova e del Castello Sforzesco a Milano. Così dunque Magagnato descrive le principali tappe della rinascita della museografia italiana nel dopoguerra. È quasi una lettura stilistica, la sua, che muove dai casi tipici e dalle soluzioni sperimentali di presentazione delle opere allestite nella mostra della Triennale.
Cinque anni dopo, il nome di Carlo Scarpa compare ancora legato al tema museale nel numero 99 di «Comunità». In *Architetti e leggi per i musei italiani*[9], Licisco Magagnato riprende ed integra quella prima periodizzazione per tracciare un più preciso bilancio di un quindicennio ricco di importanti realizzazioni, sottolineando il ruolo di alcuni architetti che particolarmente si sono dedicati all'allestimento di musei, ossia Scarpa, Albini, Rogers e Gardella, nel più generale processo di revisione culturale che ha interessato l'architettura e l'urbanistica. Citando ampiamente il contributo già redatto nel 1957 a proposito della mostra di Museologia, Magagnato commenta a lungo il volume antologico di Roberto Aloi sui musei per esporre le ragioni storiche che hanno dato vita delle istituzioni museali[10].
Il dato interessante che emerge dalla riflessione di Magagnato sembra essere il fatto che ciò che caratterizza i più riusciti musei italiani rispetto a esempi internazionali coevi sia l'essere quasi tutti il frutto di un intervento di restauro, aspetto del progetto che dunque non può non essere considerato e giudicato.
L'autore tuttavia stabilisce un limite all'intervento di restauro stesso, vincolato alle «organiche esigenze» dell'edificio, perché «un museo non sarà valido se per farlo si saranno sfasciati e alterati gli spazi architettonici propri dell'edificio in cui è ospitato»[11].
Quella cui si fa riferimento è dunque una particolare nozione di restauro che come scriveva Zevi nel 1954 «richiede, oltre alla

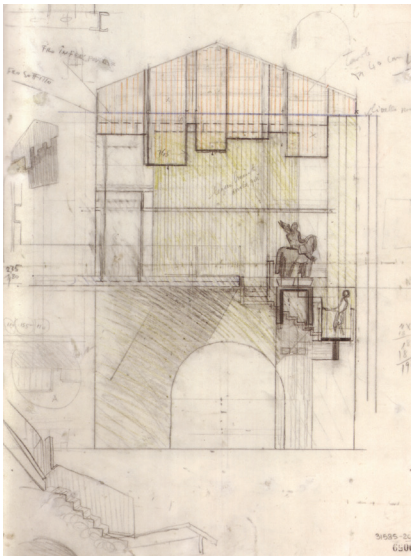


Fig. 3 Carlo Scarpa, restauro e allestimento del Museo di Castelvecchio, Verona. La statua di Cangrande della Scala e la passerella obliqua

Fig. 4 Carlo Scarpa, Sezione trasversale dell'area di esposizione della statua di Cangrande in corrispondenza della passerella obliqua (Verona, Museo di Castelvecchio, N. inv. 31585r)

scienza, capacità creative», mirando ad un «avvaloramento del monumento, sua trasformazione in una nuova opera d'arte in cui l'antico sia intimamente legato al moderno» [12]. Restauro e museografia sono dunque percepiti come aspetti di un unico problema.

CASTELVECCHIO, UN MODELLO DI RESTAURO

Non è un caso dunque che sia sempre Magagnato ad occuparsi di restauro per «Comunità». Nel 1962 nel contributo *Architettura e restauro*[13], Magagnato illustra i principali temi della teoria del restauro e cita quasi integralmente l'intervento di Renato Bonelli a favore della liberazione del fianco del duomo di Ferrara, quale esempio di una mutata tendenza del restauro propenso all'eliminazione delle superfetazioni pure storiche di un monumento. Come dimostra esplicitamente durante i lavori a Castelvecchio, di cui è committente, nelle premesse teoriche di matrice crociana e nei riferimenti all'impostazione concettuale di Bonelli, Magagnato propende infatti senza indugi per un restauro critico, in aperta contrapposizione con il restauro filologico. È la convinzione crociana che «la vera interpretazione storica e la vera critica estetica coincidono»[14] dunque a guidare le idee di Magagnato e i disegni di Scarpa.

La nota più interessante del contributo è tuttavia nella definizione del ruolo e delle potenzialità dell'architettura moderna nei contesti storici, che possono essere compresi solo se si esaminano i motivi culturalmente più profondi e vivi che li animano. Se nell'allestimento all'architettura si chiede di sottacere - lo stesso Zevi quando definisce la *poesia* di Scarpa prende ad esempio il riordino delle Gallerie dell'Accademia in cui l'architetto ha operato «quasi annullando se stesso»[15] -, nel rapporto con il contesto urbano le si confida il compito di aggiornare la *facies* della città storica: «Le sollecitazioni che gli architetti moderni sono portati a dare alla dinamica delle strutture antiche, imporranno un timbro nuovo e vivo all'antico»; tra tali «architetti moderni» viene citato Carlo Scarpa.

Lo scopo non è più promozionale, non si scrive o agisce in prospettiva come ai tempi di «Metron» e poi ancora del Premio Olivetti: il valore di Carlo Scarpa è riconosciuto e l'affermazione viene fatta con cognizione di causa. Del resto già nel 1959 Magagnato aveva scritto il primo testo dedicato al restauro e alla sistemazione di Castelvecchio, illustrandone le prime due fasi di restauro da parte di Scarpa, la prima del 1958, in occasione della mostra *Da Altichiero a Pisanello*, la seconda relativa all'ala antica del 1959. Magagnato riflette sull'acquisita consapevolezza che le opere d'arte esposte in un museo debbano perdere la funzione decorativa avuta sino ad allora, per ritrovare in un progetto di allestimento il proprio valore intrinseco e la propria individualità storica. La sistemazione di Carlo Scarpa, fatta di una serie di realizzazioni di alto livello critico e stilistico, rappresenta un nuovo esempio della necessità che ogni allestimento museografico risponda al duplice criterio di interpretare l'ambiente e le collezioni.
Nel 1965 Pier Carlo Santini[16], alla conclusione della lunga stagione di interventi di Carlo Scarpa su Castelvecchio, ne sintetizza compiutamente i contenuti, concentrandosi prevalentemente sul ripristino e sulla reinterpretazione del testo architettonico originario. Santini mette particolarmente in risalto la proficua quanto necessaria collaborazione tra l'architetto e Magagnato che segue i lavori forte della convinzione che a Castelvecchio il restauro architettonico coincida quasi del tutto con l'aspetto peculiarmente museografico; Scarpa, dal canto suo, ha dimostrato di muoversi tra l'uno e l'altro ambito in un *continuum* progettuale, che lega indissolubilmente l'involucro restaurato, riscoperto, rinnovato alle opere che vi sono conservate. Il lavoro di Carlo Scarpa è in primo luogo un lavoro di meditazione sulla storia: sulla storia del manufatto in sé e come presenza nella trama urbana, sulla storia della collezione del museo, sul carattere e sulla peculiarità delle opere d'arte che vi sono esposte in quanto identità costituite di valori oggettivi da rispettare ed evidenziare. Santini ne evidenzia dunque la capacità di vedere e di leggere le forme architettoniche anche nel loro secolare stratificarsi, di distinguere il vero dal falso, di instaurare un dialogo aperto e ricco con il proprio interlocutore, ossia Licisco Magagnato.
Ciò che il critico lucchese, grande sostenitore dell'opera scarpiana, sembra voler mettere in luce è il distinguersi dell'intervento di Castelvecchio in virtù di precise connotazioni che introducono nuovi temi, nuove condizioni di spazio, di prospettiva, di visibilità. Il «saper vedere» diventa «saper mostrare»: mettendo in opera il dettato crociano, l'intuizione dell'architetto si fa espressione architettonica trasmissibile e comprensibile. De resto Ragghianti, maestro di Santini, sosterrà che occorre «proporsi con decisione il problema di aprire alla comprensione individuale e sociale i prodotti espressivi o intellettuali in raccolte destinate al pubblico»[17].
Un problema che Scarpa sembra essersi sempre posto, nella sistemazione di un museo, nel disegno di un padiglione espositivo, nell'allestimento di un'esposizione temporanea, rispondendo con un'originalità di volta in volta rinnovata in funzione degli

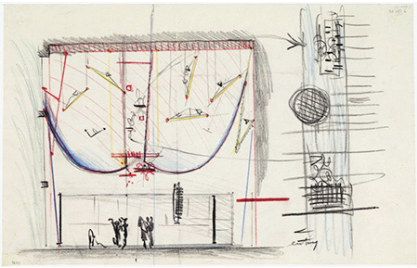


Fig. 5 Carlo Scarpa, allestimento della mostra commemorativa su Frank Lloyd Wright alla XII Triennale, Milano 1960

Fig. 6 Carlo Scarpa, allestimento della mostra commemorativa su Frank Lloyd Wright alla XII Triennale, Milano 1960. Sezione di una sala per lo studio del velario e dell'illuminazione (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 053668)

oggetti da mostrare e dunque da offrire «alla comprensione individuale e sociale».
È per questo quindi che le occasioni di attenzione da parte della redazione di «Comunità» agli allestimenti di Carlo Scarpa sono molteplici; ai citati contributi in cui il maestro veneziano viene per lo più portato a modello di una prassi progettuale di alto livello, si aggiungono recensioni a mostre e istallazioni, sempre di natura effimera, ma di grande pregio. La ragione della selezione è probabilmente da ascrivere alla stringente attualità dei temi trattati nel periodico che, oltre alle questioni di carattere teorico o istituzionale, rende conto della pratica del settore e degli avvenimenti culturali in generale. In quest'ottica occorre sottolineare che - una volta accettata la tafuriana definizione degli opposti approcci alla museografia negli anni Cinquanta, con Albini da un lato, Scarpa dall'altro e i BBPR in posizione eccentrica a sbilanciare il fronte narrativo oltre l'equilibrato fraseggio scarpiano, anche la posizione espressa dalle opere di Franco Albini viene ampiamente documentata e contemplata nei discorsi teorici affrontati sulle pagine di «Comunità».

CARLO SCARPA ALLA TRIENNALE DI MILANO

Per tornare alla pubblicazione dell'opera di Carlo Scarpa, si registra, nel commento di Giulia Veronesi, *Mostre d'architettura: otto italiani e Wright*, apparso sul numero 82 di «Comunità» del 1960[18], un'attenzione particolare all'allestimento pensato da Scarpa per la mostra in memoria di Frank Lloyd Wright organizzata in seno alla XII Triennale di Milano. Oltre che come allestitore Scarpa è presente anche come professionista in mostra: sono esposti, in un contesto che l'autrice definisce «pallido» e senza distinzioni di genere, Albini, Figini e Pollini, Lingeri, Michelucci,

Mollino, Quaroni, Ridolfi e per l'appunto Scarpa. Giulia Veronesi lamenta più genericamente la «casualità» e la carenza di approccio critico delle mostre ospitate e delle scelte operate nell'esporre opere e architetti, denunciandone anche il conseguente distacco dal pubblico dei visitatori. Si imputa alla presentazione degli otto architetti italiani in Triennale l'assoluta mancanza di un criterio critico e storico che consenta al pubblico non solo di vedere l'architettura, ma di suscitare «un atto di critica» di fronte all'architettura stessa, nell'ambito di un'istituzione che le è in parte esplicitamente destinata. Il testo si accanisce contro gli organizzatori Argan, Rogers, Samonà, Valsecchi e gli allestitori Sottsass jr e Forges Davanzati, poiché «una mostra di architettura [...] se non è un fatto critico non è nulla». Al di là dei risultati della mostra, per Scarpa è l'occasione per mostrare per la prima volta il proprio lavoro accanto a quello di alcuni dei maggiori architetti del momento, una sorta di riconoscimento della qualità della sua ricerca progettuale. Unica eccezione in questo contesto, la mostra *L'opera di Frank Lloyd Wright negli ultimi dieci anni – L'Uomo al di sopra della Macchina*, organizzata da Bruno Zevi[19] in collaborazione con l'USIA, studiata e progettata da Paul Grotz e Walter Mc Quade e allestita da Carlo Scarpa, che ha dunque una nuova e diretta occasione di confronto con il maestro, molto amato proprio a partire da un evento della Triennale, la mostra monografica della quinta edizione nel 1933.
Sebbene di carattere celebrativo - esplicitamente tale – e limitata solo all'ultimo periodo, nel commento di Giulia Veronesi la fase conclusiva dell'opera del maestro americano risulta chiaramente illustrata con bellissime foto di opere e di disegni ingranditi, con il corredo di diapositive a colori e stereoscopiche e un esaustivo apparato didascalico. Pur convenendo sul corretto ordinamento dell'esposizione dei pannelli, lascia perplessa l'autrice nell'allestimento l'aver usato un reticolo di velari pieghettati per conferire una nuova fisionomia agli alzati e diffondere la luce nell'ambiente che non si addicono «ad ambientare l'opera raffinata ma barbarica dell'ultimo Wright».
Sembra interessante a questo punto menzionare la lettura della mostra proposta in «L'Architettura. Cronache e storia»[20]: nel periodico diretto dal curatore della mostra stessa si apprezza infatti il dispositivo pensato da Scarpa per ridimensionare l'altissimo ambiente senza abbassarlo, si definisce brillante l'edicola oscurata per la proiezione delle diapositive, ma si nota che «l'intelligente allestimento è però estraneo al drammatico tema wrightiano» e disegni e foto pur essendo correttamente impaginati non sono accolti in uno spazio consono alla poetica che raccontano. Ancora una volta sembra di poter riconoscere la critica di Zevi a uno Scarpa che manipola gli spazi «estraendoli col forcipe»[21] senza generarne di nuovi, sebbene la discussa riuscita dell'allestimento sia forse imputabile più alla modesta qualità dei materiali esposti, che anche «in negativo» rispecchia l'attitudine scarpiana a modellare l'allestimento sugli oggetti da presentare.
La presenza di Carlo Scarpa alla Triennale del 1959 sia come architetto «esposto» che come architetto che espone l'opera al-

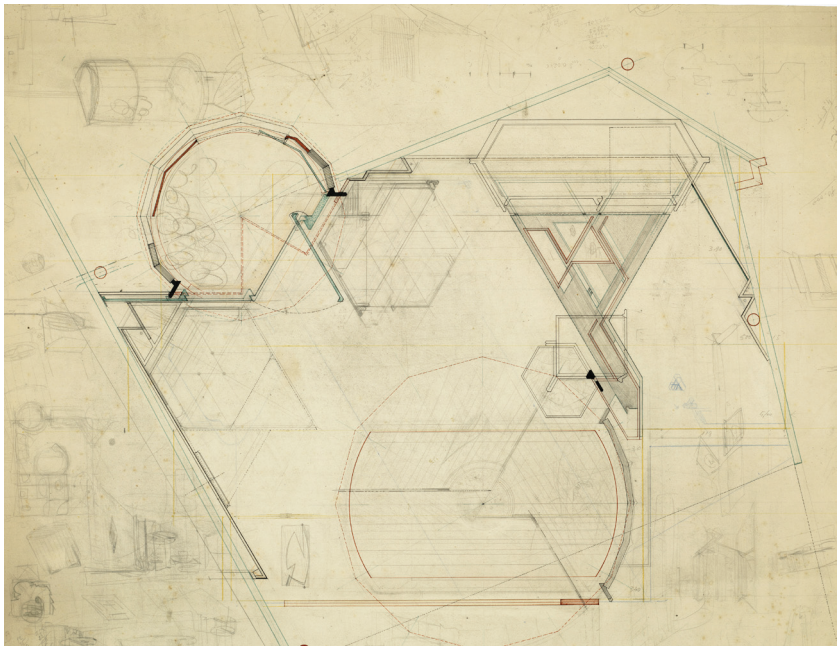


Fig. 7 Carlo Scarpa, Allestimento della *Camera per un albergo in città* alla IX Triennale 1951 (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 047603)

trui, merita comunque una riflessione di carattere più generale. Le esposizioni di Milano rappresentavano le più aggiornate manifestazioni di approfondimento dell'architettura contemporanea. Carlo Scarpa, pur in modo discontinuo, lavora per la Triennale per oltre trent'anni[22], traendo dall'azione di integrazione tra arte e architettura perpetrata dall'istituzione milanese, dalla conoscenza diretta o indiretta di artisti e architetti esposti e dalla necessità di renderne comprensibili al pubblico le opere, imprescindibili spunti per lo sviluppo della sua indagine progettuale.
Le prime occasioni di partecipazione Scarpa alle esposizioni milanesi sono intimamente legate alla sua coeva esperienza muranese. Nell'ambito della III Biennale di Monza[23] nel 1927 l'architetto veneziano cura l'allestimento della sala destinata ai vetri Cappellin, come pure nella successiva edizione del 1930. E' in questa occasione che Scarpa può aver avuto i primi contatti con Josef Hoffmann: l'ispirazione viennese della prime creazioni scarpiane è senz'altro dettata dalla condivisione di un moderno approccio al rapporto tra architettura e decorazione, nel più ampio concetto di sintesi delle arti. In una concezione integrata dell'organismo architettonico la decorazione ne è una qualità intrinseca che pensata *ab origine* si manifesta poi nell'espressione armonica tra le parti e il tutto. Sia nel 1936 che nel 1940, ossia nella VI e nella VII Triennale, Scarpa si confronta ancora con l'esposizione di vetri allestendo lo spazio per Venini e presentando una selezione di oggetti di sua stessa creazione disegnati per la ditta muranese[24].
In occasione della IX Triennale nel 1951 è incaricato di progettare gli allestimenti *Abitazione* e *Camera per un albergo in città* nella sezione «Ospitalità» curata da Melchiorre Bega e Guido Latis. Nessuno di questi due progetti verrà portato a termine, il primo abbandonato quasi subito, il secondo pressoché completato e realizzato eppure non esposto per una probabile polemica con

l'istituzione in seguito al ritardo nella consegna del progetto. La relazione tuttavia non si interrompe, Scarpa è anzi coinvolto dalla metà degli anni Cinquanta nei lavori del Centro Studi Triennale, creato sin dagli anni Trenta per dare continuità alle attività dell'istituzione anche tra un'esposizione e l'altra.
Si arriva dunque alla già menzionata Mostra di museologia del 1957, in cui nella rassegna dei maggiori musei italiani e internazionali vengono presentate anche sistemazioni museali e allestimenti realizzati da Scarpa nella prima metà del decennio, e infine, l'epilogo dei rapporti dell'architetto con la Triennale di Milano è rappresentato dalla personale e dalla mostra su Wright del 1960, eventi che come si è detto, non restituiscono appieno la qualità del fare scarpiano, che forse, in Triennale, si era esplicitamente manifestata solo nelle prime edizioni nel disegno degli spazi espositivi per i vetri di Cappellin e Venini.
Nello stesso 1960 Scarpa ha nuovamente occasione di confrontarsi con i vetri di Murano, oggetti al tempo stesso propri di una tradizione comune veneziana e di una storia tutta scarpiana, allestendo la mostra *Vetri di Murano 1860-1960* al Palazzo della Gran Guardia di Verona. A scriverne su «Comunità» è sempre Magagnato[25] che intende riportare l'attenzione sulla produzione dei vetri di Murano quale espressione di un'elevata qualità artistica e artigianale e non già «sottoprodotti delle arti figurative», legati a un «mercato fermo [...] al soprammobile e al pittoresco». L'approccio scientifico e storico della mostra sottende la necessità di cogliere criticamente la dimensione culturale e produttiva di un tema apparentemente «minore» rispetto all'ampio respiro degli argomenti trattati dalla rivista.
Scarpa è presente anche come artista in mostra. Sono infatti esposti alcuni vetri della sua produzione degli anni 1935-1940, che Magagnato definisce senza indugio alcuni tra i pezzi più belli della mostra[26]. Di Scarpa è sottolineata la capacità di rinnovare pur nel solco di una tradizione vecchia di dieci secoli di storia, che a partire dall'inizio dell'Ottocento ha saputo sorprendentemente aggiornarsi, prima dotandosi di una congrua attrezzatura industriale, poi ritrovando le tecniche perdute, quindi reinventando le forme e i tipi della sua produzione. L'approccio all'arte vetraria sembra riflettere alla piccola scala quanto Carlo Scarpa riversa nella propria architettura: tecniche e materiali antichi rinnovati in forme originali, espressione di una ricerca del tutto personale, ma mai autoreferenziale.
Del resto, se così non fosse, non si spiegherebbe la sua partecipazione a importanti quanto diversi momenti di confronto teorici e pratici che hanno segnato l'architettura italiana a partire dal secondo dopoguerra.

UN EVENTO NAZIONALE, ITALIA 61

L'evento espositivo rimane sempre un contesto privilegiato per l'espressione scarpiana, in virtù dell'ormai riconosciutissima capacità di trasmissione di messaggi. E proprio in questo senso la realizzazione del Padiglione del Veneto alla Mostra delle Re-

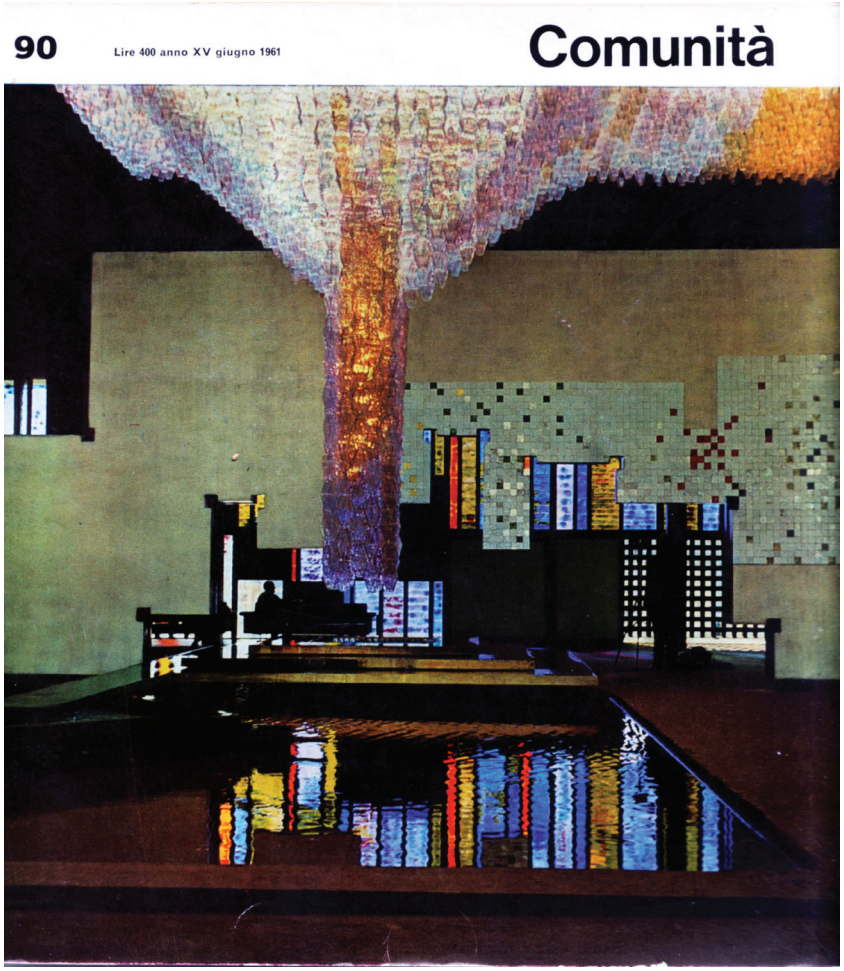


Fig. 8 Copertina del n. 90 del 1961 di «Comunità» dedicata all'allestimento *Il senso del colore e il governo delle acque*, Padiglione del Veneto, Mostra delle Regioni, Italia 61, Torino 1961. Fotografia di Stefan Buzas

gioni di Italia 61 a Torino rappresenta un esempio eloquente: oggetto dell'esposizione non sono infatti opere d'arte ma concetti, concetti scelti quale sintesi più emblematica della cultura veneta in senso lato, il governo delle acque e il senso del colore. Nella varietà morfologica del territorio veneto, esteso dai monti al mare, il regolamento delle acque viene considerato come l'aspetto più connotante di una lunga tradizione di interazione con il territorio stesso; Venezia ne è naturalmente l'immagine iconica ma non esclusiva. Per quanto riguarda il secondo tema si vuole invece evidenziare «l'invenzione» del colore come cromatismo continuamente influenzato dalla luce da parte dei artisti venete sin dal rinascimento, senza dubbio ispirati alle condizioni atmosferiche e naturali della regione. L'architettura, le opere artigianali, attraverso i secoli, portano anch'esse il segno di questa peculiare sensibilità cromatica. Lo stesso Scarpa ne è interprete: colore, luce, acqua sono componenti fondanti delle sue architetture. Ed è proprio lui dunque ad essere incaricato della realizzazione del Padiglione del Veneto.
A scrivere della Mostra delle Regioni su «Comunità» è Pier Carlo Santini[27]. L'evento non può naturalmente essere ignorato nell'ambito del programma della testata[28], che alla documentazione delle

celebrazioni per il centenario dell'unità d'Italia non può non associare un commento critico.
Santini denuncia dell'intera manifestazione Italia 61 l'incapacità di comunicare, di rendere la cultura uno strumento vivo sia per il grande pubblico che per gli specialisti. Della Mostra delle Regioni, che si snoda in diciannove padiglioni, uno per ogni regione, lungo la riva del Po, critica l'ambiguità dei propositi di partenza, che non poteva che riflettersi negli allestimenti con un'inflazione di immagini e testi. Santini argomenta le proprie critiche commentando ogni singolo padiglione, affrontando per ultimo il padiglione del Veneto che però, a suo avviso, da solo giustificherebbe una visita a Italia 61, in quanto «validissimo esempio della giusta direzione concettuale, della misura che bisognava adottare». L'opera di Scarpa dà significato e rilievo ai due temi molto generici proposti dalla Regione del Veneto: il governo delle acque e il senso del colore vengono non illustrati banalmente ma evocati attraverso un ambiente immaginifico creato ed espresso dall'integrazione di quegli elementi naturali e storici che i temi suggerivano. Per Santini il progetto scarpiano è in primo luogo uno strumento di totale efficienza comunicativa, che tutti in diversa misura capiscono e apprezzano, ma al tempo stesso «un capolavoro, una delle opere più ispirate di Carlo Scarpa, il nostro maggiore poeta in architettura». Anche il critico lucchese dunque abbraccia la definizione di *poeta*, usata nella consapevole precipua accezione di Mazzariol e Zevi, che vuole tenere insieme un «grande abbandono lirico, una penetrante intelligenza storica e un profondo respiro umano». Arte, storia e umanità sono dunque i fattori riconosciuti unanimemente nell'opera di Carlo Scarpa dalla critica che gravita intorno alle riviste olivettiane, pur essendo questa espressione di una pluralità di figure dalle personalità assolutamente autonome. L'intensa lettura del Padiglione del Veneto proposta da Santini, che scriverà in merito anche sulle pagine di «Zodiac» quando il padiglione verrà demolito alla fine dell'esposizione, sembra sottendere una familiarità con l'animo scarpiano che consente al critico di coglierne il senso delle manifestazioni più intime, l'esito dei processi più profondamente radicati nella sua coscienza architettonica. Come insomma Scarpa è in grado di rivelare, trasmettere ed evocare peculiari valori di quanto mostra, così Santini rivela, trasmette ed evoca il valore più profondo dell'opera dell'architetto. Vetro, acqua, mosaico e metallo creano nel padiglione un sistema di colori, riflessi, risonanze e trasparenze che trovano nelle parole di Santini un'ulteriore eco.
Di fatto il riscontro dato dell'opera e dell'impegno di Scarpa sulle pagine di «Comunità» ne inizia a diffondere capillarmente la conoscenza oltre il mondo dell'architettura. «Metron» era infatti destinato esclusivamente alla disciplina, come pure «L'Architettura. Cronaca e storie» che ne raccoglierà poi l'eredità, mentre il legame della rivista con il Movimento omonimo e la sua natura multidisciplinare ne ampliano notevolmente il bacino di distribuzione.

«SELEARTE»: OLIVETTI PER LA DIFFUSIONE DELLA CULTURA ARTISTICA

La stessa azione diffusa sul territorio è perpetrata da un altro periodico intrinsecamente legato ad Adriano Olivetti, sebbene non pubblicato dalle Edizioni di Comunità, «SeleArte».
«SeleArte», «edita a cura dell'Ufficio Stampa della Ing. C. Olivetti & C.S. S.p.A. – Ivrea», come si legge nel frontespizio, è un *bimestrale di cultura, selezione, informazione artistica internazionale*, ideato e diretto da Carlo Ludovico Ragghianti. Questi dopo la guerra si stabilisce a Firenze con la moglie Licia Collobi, nel 1948 riprende le pubblicazioni di «Critica d'arte» e nel 1952 dà vita all'incredibile esperienza di «SeleArte», un periodico tascabile di divulgazione artistica, destinato a essere venduto anche nelle edicole. Già respinta da altri editori, la rivista viene proposta personalmente da Ragghianti ad Adriano Olivetti, che invece ne condivide appieno gli obiettivi. Le scelte editoriali che la caratterizzano sono rese possibili proprio dalla peculiare intesa che sottende il rapporto tra la rivista, il suo direttore e l'editore, che garantisce pieno sostegno attraverso l'Ufficio Stampa e Pubblicità della sua azienda e i suoi responsabili, Ignazio Weiss e successivamente Riccardo Musatti[29]. Il finanziamento avviene esclusivamente attraverso la Società e la vendita della rivista, dalla quale è assente qualsiasi pubblicità. «SeleArte» è pubblicata dal numero 1, luglio-agosto 1952, per 78 numeri fino al giugno 1966, con una redazione poco più che familiare formata dallo stesso Ragghianti, la moglie Licia, gli allievi Pier Carlo Santini e Lara Vinca Masini che teneva la segreteria, e qualche collaboratore occasionale. Pur tuttavia, soprattutto rispetto alle altre pubblicazioni olivettiane, la diffusione e il pubblico di «Sele Arte» sono quelli di un periodico a tutti gli effetti. Del resto gli intenti della rivista sono esplicitamente riportati dal direttore nelle *ragioni della rivista* che aprono il primo numero: «è necessario allargare lo spazio per l'arte; è necessario aumentare la circolazione dei valori e dei problemi dell'arte che sono fattori essenziali della civiltà; è necessario rendere possibile una partecipazione larga e continua del pubblico, della società»[30].
Alla base di questa iniziativa vi è dunque in primo luogo la sua forte vocazione pedagogica, la sua intransigenza assoluta, la sua vena polemica, la sua volontà di scendere sul terreno della diretta attivazione civile. La comprensione dell'arte non è fatto emozionale né di gusto né ideologico, ma il frutto di un'educazione estetica che è, per la natura stessa dell'arte, educazione linguistica, *Saper vedere*, come titolava il più famoso libro del maestro di Ragghianti, Matteo Marangoni, cioè saper cogliere il modo in cui gli elementi linguistici generali sono divenuti linguaggio specifico, individualizzato di un'opera d'arte. La diffusione dell'arte e la trasmissione di tale concezione diventano dunque i punti fermi intorno a cui è incardinata la nuova rivista.
«Tra le riviste specialistiche e tecniche e la divulgazione occasionale, che è poi spesso approssimativa, disparata e impreparata, c'è uno spazio vuoto»[31]. «SeleArte» intende colmare questo vuoto

Fig. 9 Copertina della rivista «SeleArte», n. 48, 1960, fascicolo speciale dedicato all'*arte italiana d'oggi*

e a questo scopo propone una sintesi originale tra specializzazione e divulgazione, che risponda da un lato ad imprescindibili esigenze di dignità culturale, attendibilità scientifica e competenza critica, dall'altro alla necessità di comunicare con un pubblico ampio ed eterogeneo.
Perché Adriano Olivetti sia interessato alla pubblicazione di una rivista siffatta, è dunque chiaro: l'arte, concepita come *medium* per la crescita sociale e civile, è evidentemente un fattore cruciale del progetto comunitario e un rotocalco di larghissima diffusione, agile nel formato e nella grafica, ne rappresenta il più efficace strumento di diffusione. Il successo della pubblicazione è grande e inaspettato in un campo ancora così specialistico come quello della storia dell'arte; la tiratura iniziale di 10.000 copie nel 1957 arriverà a superare le 50.000.
Alla base della rivista nelle intenzioni di Ragghianti, dal punto di vista storico-critico, vi è anche l'esplicita volontà di riproporre con forza una cultura e un metodo di orientamento liberale, idealistico e crociano e far sì quindi che questi si impongano e diffondano in fasce larghissime di pubblico, cui viene offerta anche una doverosa apertura all'ambito internazionale oltre che nazionale di tutte le arti visive, abolendo ogni distinzione gerarchica a priori[32]. Il sottotitolo in copertina le riporta infatti esplicitamente e paritetica-mente tutte: *Architettura, Scultura, Pittura, Grafica, Arti decorative e industriali, Arti della visione*. L'architettura è dunque una disciplina ampiamente documentata[33] e il nome di Carlo Scarpa ricorre spesso a vario titolo tra gli anni I e VIII, ma la sua opera, a meno di poche eccezioni, viene presentata a margine di altri racconti.
Si è chiaramente detto come «SeleArte» sia nelle intenzioni del suo ideatore lo strumento formativo di una coscienza critica diffusa attraverso la continua proposizione, non solo di dati e notizie, ma di un metodo di lettura e di interpretazione dei fenomeni e di approccio ai problemi dell'arte. Di come essa voglia fornire una selezione accurata, responsabile, vasta, chiara; un'informazione precisa, attuale, periodica, critica, che ponga il lettore in contatto coi fenomeni artistici più vitali di tutto il mondo, e col pensiero storico e critico più maturo.

IL LUNGO LEGAME TRA SCARPA E LA BIENNALE DI VENEZIA DALLE PAGINE DI «SELEARTE»

È esattamente in questo quadro che si inscrivono il nome e l'opera di Scarpa sulle pagine della rivista addirittura a partire dal primo numero, in cui compare appena una citazione, se pure molto positiva, all'allestimento della mostra sull'opera grafica di Toulouse-Lautrec realizzato da Carlo Scarpa nell'Ala Napoleonica del Museo Correr, a margine di un resoconto sulla XXVI Biennale di Venezia.[34]
La volontà di apertura e costante aggiornamento verso l'arte contemporanea manifestata da Ragghianti trova una sorta di specchio nelle Biennali d'arte veneziane. L'atteggiamento di apertura all'arte del presente è tanto più ribadito dai fascicoli speciali dedicati a queste manifestazioni e dall'impegno diretto profuso da

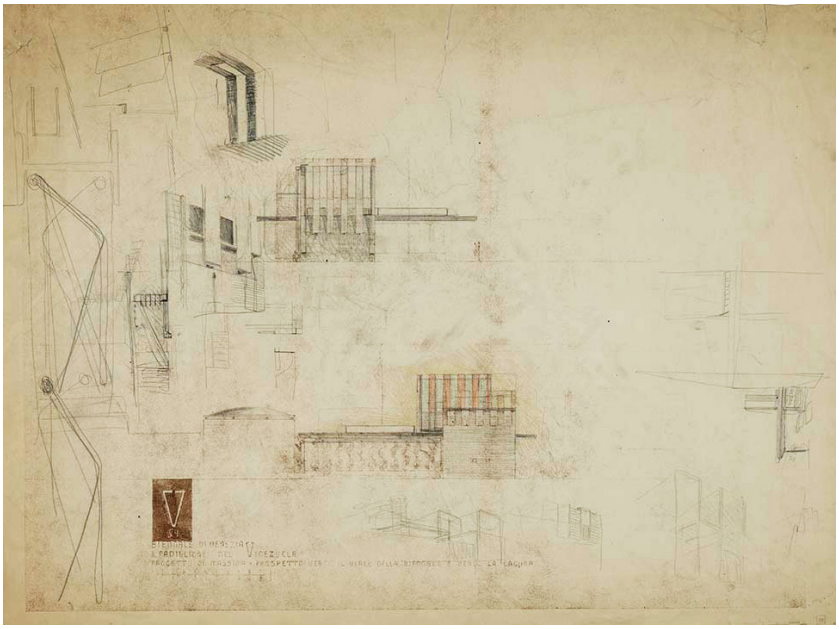


Fig. 10 Carlo Scarpa, Padiglione del Venezuela ai Giardini della Biennale, Venezia 1953-1956. Studi in pianta e in alzato (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 001845)

Ragghianti anche sulla rivista per la riforma dell'ente destinato a gestirle, cui viene imputata la responsabilità della scarsa qualità delle opere presentate proprio nelle edizioni degli anni Cinquanta in cui si verificano i primi sistematici e massicci interventi scarpiani. Poiché dunque a partire da questo momento la rivista dedicherà sempre un'attenzione critica alla Biennale e Scarpa partecipa con i suoi allestimenti e realizzazioni alla mostra veneziana sino al 1972[35], numerose saranno le occasioni di intersezione.
Ad esempio, nel 1956, nel commentare la XXVIII edizione dell'esposizione veneziana Carlo Ludovico Ragghianti sottolinea come le più pregevoli espressioni artistiche della Biennale siano rappresentate dai padiglioni espositivi, il cui settore, neanche menzionato nel catalogo, negli Cinquanta si arricchisce di importanti realizzazioni come il Padiglione dell'Olanda di Gerrit Rietveld del 1954, il Padiglione della Finlandia di Alvar Aalto del 1956 come pure il Padiglione del Venezuela di Carlo Scarpa, autore anche del Padiglione dei libri d'arte (1950), della biglietteria (1951) e della sistemazione del Giardino delle sculture (1952). In particolare, sottolinea Ragghianti, le due novità architettoniche della XXVIII edizione – il padiglione della Finlandia e quello del Venezuela – essendo particolarmente originali hanno acuito la carenza delle esposizioni di pittura e scultura. L'opera scarpiana a suo avviso «per concezione, personalità dell'espressione architettonica e soluzioni di dettaglio è senza dubbio una delle costruzioni più felici e originali dell'Italia di questi anni» [36].
Il padiglione, realizzato tra il 1953 e il 1956, viene commissionato a Scarpa su suggerimento di Graziano Gasparini, che ne era stato allievo, per conto del Governo del Venezuela. La definizione del progetto passa per quattro distinte fasi, in cui la pianta del padiglione subisce cambiamenti anche radicali e l'universo dei riferimenti si fa via via più complesso e interiorizzato, sino a portare alla creazione di uno spazio articolato ma continuo di chiara

matrice wrightiana, misurato da linee e superfici di derivazione neoplastica. Una composizione insomma che guarda a modelli internazionali per esprimere una concezione colta quanto originale, che ottiene il commento di Ragghianti su «SeleArte» illustrato da un disegno autografo e una fotografia.
La relazione di Scarpa con la Biennale, protrattasi per quarant'anni, prende avvio nel 1932 quando l'architetto e l'amico Deluigi espongono nella sezione «Arte decorativa» il mosaico *Il bagno*. In tutte e cinque le edizioni del decennio successivo, ossia sino al 1942, Scarpa espone in Biennale i vetri di Venini, molti di sua creazione, e finalmente, nel 1942 allestisce la prima mostra d'arte con le opere dell'amico scultore Arturo Martini. Dopo alcuni anni di sospensione la Biennale riprende l'attività nel 1948 sotto l'egida di Rodolfo Pallucchini, segretario generale della Commissione per le Arti Figurative istituita per organizzare la prima edizione postbellica, che legherà il proprio nome all'istituzione lagunare sino al 1956 rivestendo un ruolo importante anche nella relazione tra l'Ente e Carlo Scarpa, che su suo incarico curerà l'allestimento delle sale del Palazzo Centrale nella XXIV edizione. L'intensa collaborazione con la Biennale offre a Scarpa l'opportunità di conoscere artisti, studiosi, architetti e di avere un contatto diretto con le ricerche figurative condotte in Europa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: esperienze che avranno esplicite ricadute sulla sua produzione architettonica. La partecipazione di Scarpa si fa ancora più densa e radicata nella XXV Biennale, con nuovi allestimenti sia ai Giardini che all'Ala Napoleonica del Museo Correr e la realizzazione del Padiglione del Libro.
L'organizzazione della XXV edizione è segnata da tensioni e polemiche, da pressioni e contrasti che negli anni successivi porteranno ad una vera e propria crisi dell'Ente, puntualmente seguita sulle pagine di «SeleArte». Quella della Biennale d'arte è infatti una vicenda peculiare sistematicamente e tenacemente affrontata da Ragghianti almeno tra il 1952 e il 1960: sulle pagine della rivista si legge infatti la critica alle edizioni della mostra internazionale d'arte degli anni 1952, 1954, 1956, quindi la delegittimazione dell'Ente Biennale, la sollecitazione di un nuovo statuto nell'ambito di un convegno tenutosi a Venezia il 13 ottobre 1957, e finalmente la sua approvazione nell'ambito di un dibattito non sempre pacato.
Il *Convegno per la Biennale* di cui scrive Ragghianti[37] ha luogo per iniziativa degli Enti locali e culturali dimissionari dal Consiglio di amministrazione della Biennale e vi partecipano molti artisti, studiosi e critici d'arte su invito del sindaco di Venezia e del presidente della Deputazione provinciale. Tra questi Venturi, Bettini, Delogu, Scarpa, Viani, Casorati, Pozza, Alfieri, Pampaloni, Mazzariol. Si decide per la nomina di un Commissario straordinario che con un Consiglio direttivo di critici d'arte e di artisti presieda alle attività dell'Ente, realizzi l'edizione del 1958 e promuova la stesura di un nuovo statuto in tempo utile per la Biennale del 1960. E si ribadisce in chiusura che alla Biennale di Venezia, in quanto massimo istituto italiano per la cultura artistica, spetta un adeguato contributo da parte dello Stato, in riconoscimento del

Fig. 11 Carlo Scarpa, ampliamento della Gipsoteca canoviana, Possagno 1955-1957

servizio che la mostra veneziana compie per la cultura stessa. Nel 1958 ancora su «SeleArte» Ragghianti riferisce che la proposta di statuto elaborata «appare pienamente soddisfacente» e la sua adozione condizionerà la vigorosa ripresa delle attività della Biennale.[38] Scarpa nel frattempo è diventato un punto di riferimento dei lavori in Biennale, citato addirittura nell'introduzione al catalogo dal nuovo segretario generale Gian Alberto Dell'Acqua che lo incarica della sistemazione e dell'allestimento di quarantaquattro ambienti del Palazzo Centrale in virtù del «gusto e della consumata esperienza» [39].

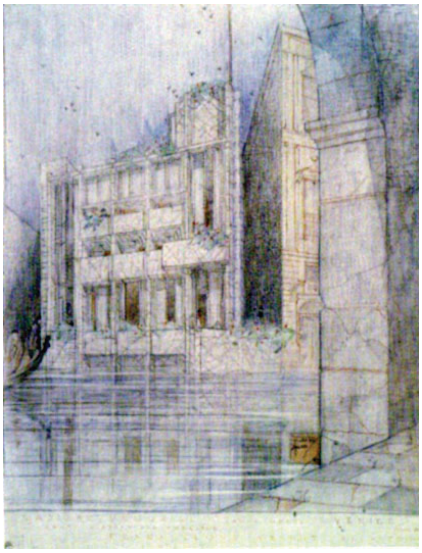
L'ATTENZIONE CRESCENTE ALL'OPERA SCARPIANA

Sulle pagine di «SeleArte» il nome di Scarpa non è limitato alle vicende della Biennale veneziana, anzi si apprezza un'attenzione sempre crescente ai suoi lavori. Nel 1954, nella presentazione dell'esposizione su Guido Reni all'Archiginnasio di Bologna curata da Cesare Gnudi e allestita da Leone Pancaldi, si invita a visitare la mostra «innanzitutto per la sua efficacissima presentazione (come l'allestimento veramente geniale di Carlo Scarpa per la Mostra cinese in Palazzo Ducale a Venezia)»[40], un riferimento, tanto sentito quanto essenziale, ma soprattutto del tutto isolato dal tema dell'articolo.
Quindi sarà la Gipsoteca di Possagno ad essere oggetto dell'apprezzamento di Ragghianti. Anche in questo caso la menzione è

fatta nell'ambito di un discorso più ampio, ossia le celebrazioni per il centenario canoviano, ma le poche righe sulla sistemazione di Scarpa sono particolarmente eloquenti: la Gipsoteca «è stata riordinata e museograficamente ripresentata in guisa eccezionalmente felice da Carlo Scarpa, che ha dato una nuova fisionomia e una più autentica condizione di visione delle opere raccolte nella Casa canoviana»[41]. Con la convinzione che l'arte sia contemplazione, si pone l'attenzione sulla modalità espositiva proposta da Carlo Scarpa, in grado di offrire una corretta osservazione delle sculture: ancora una volta si esalta il suo mettere in condizione il visitatore di «saper vedere» le opere d'arte.

Fig. 12 Facciata di Casa Masieri sul Canal Grande intorno al 1954, Venezia

Fig. 13 Frank Lloyd Wright, progetto per il Masieri Memorial. Prospettiva (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr F020019)



Profondamente convinto della qualità e dell'utilità del lavoro dell'amico veneziano, nello stesso anno Ragghianti aveva ritenuto necessario sfruttare la grande diffusione di «Selearte» per far chiarezza su altre vicende che avevano visto direttamente interessato Carlo Scarpa: l'assegnazione del II Premio Olivetti per l'architettura e la causa per esercizio abusivo della professione. Sul numero 29 del 1957 è pubblicato infatti un testo in cui vengono riportate le motivazioni che hanno spinto la commissione formata da Olivetti, Argan, Musatti, Paci, Pampaloni, Pane, Ragghianti, Rogers e Zevi ad assegnare il Premio Olivetti a Carlo Scarpa nel 1956, nonché le motivazioni del testo stesso, quale risposta agli attacchi giudiziari di cui Scarpa iniziava ad essere oggetto[42].

Ma l'opera di Scarpa continua a parlare per lui, le riviste olivettiane non fanno che diffonderne le espressioni e di trasmetterne le letture più acute. Nelle sei pagine ampiamente illustrate che Ragghianti dedica al Museo di Castelvecchio, si sottolineano i valori spaziali e formali del restauro e degli inserimenti, e soprattutto il perfetto equilibrio tra architettura storica e trasformazione museale.

È forse l'unico contributo in cui si parla dettagliatamente di un intervento di Carlo Scarpa, ossia la prima sistemazione parziale del museo veronese, in funzione dell'esposizione *Da Altichiaro a Pisanello*. «In poco più di due anni il Museo di Castelvecchio ha cambiato fisionomia architettonica interna e museografia. Il merito è del direttore Licisco Magagnato e dell'architetto Carlo Scarpa. L'edificio è indagato e interpretato nei suoi valori autentici, riportato alla purezza della sua così marcata e potente edilizia, e sia gli esterni che gli interni ricostruiti nella loro integrità, restaurati con leggerissima e intelligente mano». L'intervento di restauro viene descritto nel dettaglio, per poi passare al commento specifico delle opere in mostra, non senza aggiungere però che «il montaggio e l'allestimento della mostra sono ricchi di episodi tanto originali per soluzioni quanto aggiustati volta per volta ed efficaci e prefigurano quale sarà l'aspetto del nuovo museo»[43].

Ancora un ultimo apprezzamento alla peculiare capacità espositiva di Scarpa si ritrova nella recensione alla mostra *Vitalità nell'arte* che si è svolta a Palazzo Grassi a Venezia tra agosto e ottobre del 1959. In un commento critico che definisce «tutt'altro che vitalistica» l'esposizione, se ne recupera il giudizio «per l'allestimento *ad hoc*, di eccellente qualità e gusto esemplare [...] dove le opere erano avvalorate da un geniale inquadramento di Carlo Scarpa» [44].

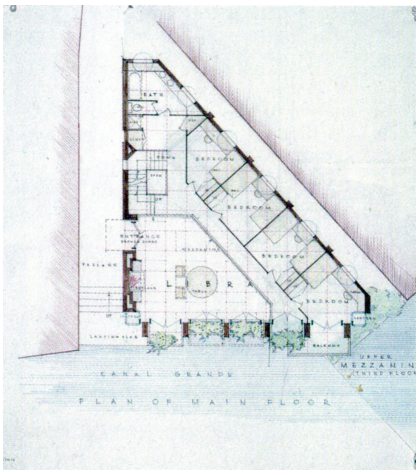
Nella missione divulgativa e didattica esercitata da Ragghianti l'evento espositivo è uno strumento al pari della pubblicistica e Carlo Scarpa diventa dunque un protagonista privilegiato, in grado di mettere in opera le teorie su cui fonda l'intera azione del critico toscano. Nei suoi progetti di allestimento Scarpa è in qualche modo capace di disvelare la natura dell'arte che nella concezione ragghiantiana viene a coincidere con la conoscenza dell'arte stessa. Ma naturalmente l'opera di Scarpa si presta anche in sé all'applicazione della lettura di Ragghianti e ne sarà oggetto sulle pagine di «Zodiac».

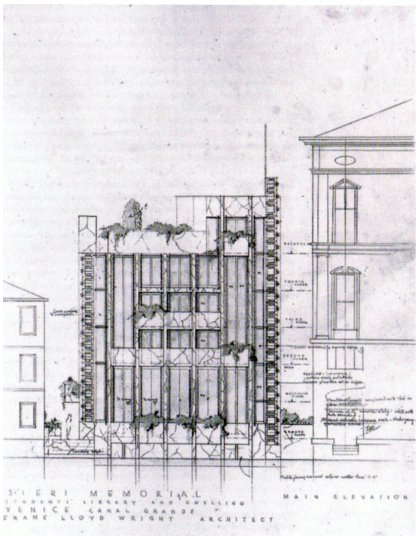
IL PROGETTO DI WRIGHT A VENEZIA: UNA BATTAGLIA CONDIVISA DI RAGGHIANTI E SCARPA

Attraverso «SeleArte» Ragghianti porta avanti iniziative, polemiche e battaglie di grande impegno su alcuni dei problemi più attuali riguardanti il patrimonio artistico italiano, il suo degrado e la sua conservazione, ma anche in sostegno dell'architettura moderna, come la vicenda del progetto di Frank Lloyd Wright per un palazzetto sul Canal Grande. La campagna in difesa del progetto di Wright per il Masieri Memorial viene condotta da Ragghianti su più numeri della rivista, a partire dal numero 7 del 1953 in cui viene evidenziata in forma di denuncia la miopia delle istituzioni e dell'opinione pubblica circa la realizzazione del progetto del maestro americano per la Fondazione Angelo Masieri, giovane architetto, grande estimatore di Wright, morto prematuramente negli Stati Uniti[45]. Originario di Udine, Masieri studia presso la scuola di architettura di Venezia con Carlo Scarpa, instaurando con il maestro un importante rapporto sia personale che professionale che li porterà a collaborare in diversi progetti in Friuli tra il 1947 e il 1952, nei quali si ravvisa un evidente richiamo all'organicismo wrightiano. Del successo lagunare di Wright si è già detto, l'azione culturale di Bruno Zevi e la pratica progettuale di Carlo Scarpa imprimono sicuramente una forte spinta alla diffusione della sua lezione. In occasione della mostra fiorentina del 1951 Masieri ha modo di conoscere Frank Lloyd Wright e una volta stabilitosi definitivamente a Venezia con la moglie Savina Rizzi nel palazzo di proprietà della sua famiglia in «volta di Canal», decide di affidarne la ristrutturazione al maestro americano. Durante un soggiorno negli Stati Uniti per visitarne le architetture culminato con un'esperienza lavorativa a Taliesin Angelo Masieri muore in un incidente automobilistico. È a questo punto che matura nella famiglia la volontà di incaricare ufficialmente Wright della sistemazione del palazzetto da destinare a fondazione e foresteria per studenti di architettura ed è Carlo Scarpa, su richiesta della famiglia Masieri, a proporgli il progetto. A causa della chiusura delle istituzioni veneziane, attaccate da Ragghianti, il progetto non ottenne mai i permessi necessari e non fu realizzato, ma aprì un feroce fronte di scontro sulla congruenza di una presenza architettonica moderna nel peculiare tessuto storico veneziano. Questo tema diventerà in qualche modo topico per Venezia e si ripeterà più volte nel tempo: pur cambiando i protagonisti e i progetti - Wright, Le Corbusier,

Fig. 14 Frank Lloyd Wright, progetto per il Masieri Memorial. Pianta del piano terreno e del mezzanino (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 024173)

Fig. 15 Frank Lloyd Wright, progetto per il Masieri Memorial. Prospetto sul Canal Grande (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr F020018)





Kahn - per lunghi anni la laguna veneziana è stata interdetta alle forme dell'architettura moderna.
Nel 1953 Scarpa scrive a Ragghianti a proposito della questione, anzi è proprio Scarpa a sollecitare l'azione e l'aiuto del critico sulla questione. Nell'aggiornarlo sui tempi della presentazione del progetto in Comune e alla Soprintendenza, Scarpa riflette sull'effetto suscitato da alcuni articoli che mostrando che non si sarebbe trattato «di grattacieli ma di un piccolo edificio» hanno aiutato a far calmare le acque e conclude con entusiasmo «W tutti noi innamorati di F. LL. W.».[46]
In quel «noi» sono senz'altro da annoverare tutti coloro che avevano preso parte all'organizzazione della mostra fiorentina, tutto il mondo APAO, molti dei docenti IUAV, la redazione di «Metron». Tanto che è proprio in sostegno di quest'azione portata avanti da più parti che nel 1954 viene pubblicato il numero monografico di «Metron» su Angelo Masieri e sul Masieri Memorial di Frank Lloyd Wright[47]. Il coinvolgimento di Scarpa nella questione è attestato da una lettera a Silvio Radiconcini in cui richiede l'invio di alcune copie della rivista in vista della riunione della commissione edilizia a Venezia.[48]
Nello stesso anno sul numero 12 di «SeleArte» Ragghianti affronta compiutamente il tema stigmatizzando «chi aveva osato scrivere che l'architetto aveva concepito e disegnato l'edificio disinteressandosi del tutto dello spazio, dell'ambiente, delle condizioni oggettive dell'area, dei volumi edilizi, delle visuali che l'edificio impegnavano» e sottolinea come la pianta dell'edificio provi invece che essa, nell'orientamento come nella distribuzione, è tutta in funzione dell'esterno: il sistema di aperture, le pareti vetrate sembravano proprio dimostrare come fosse piuttosto l'esterno a determinare l'interno, facendo notare quale «profonda, sostanziale affinità [...] questa concezione strutturale dell'interno verso l'esterno ha con l'architettura veneziana sia medievale che gotica».
Infine, nel 1959 il critico toscano ritorna ancora sulla vicenda nel lungo contributo dedicato all'intera opera di Frank Lloyd Wright pubblicato sul numero 42 di «SeleArte»[49], ma ormai parlandone in quanto occasione perduta di avere un'opera del maestro americano in Italia; nonostante l'impegno concreto di Carlo Scarpa l'opera non vedrà mai la luce[50]. Sebbene questa vicenda si svolga in un sistema di coordinate decisamente scarpiane, con Venezia da un lato e Wright dall'altro, la sua risonanza si propaga su scala nazionale e dà la misura di un impegno condiviso ben oltre il bacino lagunare, di cui Scarpa è uno dei protagonisti indiscussi.
L'ultimo numero «SeleArte» sarà edito nel 1966: nell'arco dei suoi quattordici anni di pubblicazione la rivista attraversa la cultura artistica e la società italiana con immutato vigore e successo sempre crescente. L'ultima occasione in cui trova spazio sulle sue pagine una riflessione sull'opera di Carlo Scarpa risale al 1960, quando Ragghianti tenta di proporre ai lettori un «esperimento di ricapitolazione visiva della produzione artistica italiana all'anno 1960» compiuto attraverso la «riproduzione di opere di ogni genere e ragione al di fuori di ogni diaframma o divisione convenzionale»[51].
L'intero numero della rivista è dedicato alla raccolta di immagi-

ni in tavole iconografiche che variamente impaginate riportano opere di architettura, scultura, pittura, grafica, design. Il senso di tale operazione è poi esplicitato nell'illuminante saggio con cui Ragghianti chiude la pubblicazione. In estrema sintesi si sancisce che il «il critico può e deve assumere l'esigenza della totalità dell'esercizio delle attività umane come *metodo*», in un contesto in cui, nonostante le esperienze trasversali delle Avanguardie e del Movimento moderno, la separazione dei generi perdura nelle mostre, nelle riviste, nelle ricerche, con una sostanziale quanto ingiustificata supremazia della pittura sulle altre manifestazioni artistiche. «Soltanto una grande, differenziata e correlata insieme comprensione dell'esperienza e dell'intelligenza critica delle forme, dei processi espressivi, può assicurare non solo valore, ma sullo stesso modo di essere dei fenomeni presenti». Ed è forse per questo che nella selezione presentata in questo contesto, dopo aver fatto su «SeleArte» una sistematica azione di documentazione dell'attività artistica e culturale in Italia, dopo aver a lungo parlato di mostre e musei, nel numero speciale *Arte Italiana d'oggi*, in cui Ragghianti raccoglie immagini di progetti urbanistici, sculture, architetture, oggetti di design, creazioni di oreficeria, non viene scelto nessun allestimento espositivo. Neanche dell'amico Scarpa. Nelle due tavole iconografiche a lui dedicate sono mostrati infatti il negozio Olivetti a Venezia; la casa Veritti, progetto realizzato in collaborazione con Angelo Masieri a Udine e la casa Taddei, inserita nel tessuto storico veneziano che quasi ricorda anche nella verticalità della facciata il progetto per il Masieri Memorial di Wright; le posate disegnate per Cleto Munari[52].

CONCLUSIONI

Volendo tirare le somme di quanto esposto sinora scorrendo puntualmente gli indici di «Comunità» e «SeleArte» e sottolineandone la «presenza» scarpiana, emerge con evidenza il contributo critico delle due riviste olivettiane all'opera di Carlo Scarpa, pur consistente, sembra limitarsi per lo più alla sua attività di allestitore.
Se in «Metron» si era voluto far conoscere l'architetto Carlo Scarpa, anche se attraverso progetti di dimensioni ridotte come un padiglione espositivo e l'interno di uno spazio commerciale, in periodici di più ampia diffusione e ambito d'interessi ad essere presentato è quello che Marisa Dalai Emiliani ha definito «Scarpa e le grandi mostre d'arte antica, Scarpa e le mostre-rivelazione dell'arte contemporanea, Scarpa e le Biennali di Venezia, Scarpa e i musei rinnovati del dopoguerra»[53]. Del resto il susseguirsi di queste definizioni, tutte esatte, eppure tutte parziali, dimostra come effettivamente si tratti di una componente massiccia della produzione scarpiana e, in seconda battuta, induce a chiedersi se nell'ambito di questa parte del suo lavoro siano state le esposizioni o piuttosto il museo, l'esperienza decisiva nel suo lavoro per la rifondazione della tecnica e dello stile del mostrare, dell'esporre.
Una tecnica e uno stile che sono debitori del «saper vedere» di Matteo Marangoni[54], dell'estetica crociana di cui Zevi e Ragghianti si erano in qualche modo fatti portatori nella relazione

con Scarpa, in linea più generale del suo ricchissimo orizzonte culturale illuminato nella pratica e nella teoria da molte delle figure che gravitavano nell'orbita olivettiana.
Una tecnica e uno stile di indubbia eccezionalità e soprattutto modernità nell'interpretazione formale puntuale e mai aprioristica di ciascun allestimento progettato. Tecnica, stile, eccezione e modernità sono termini di un vocabolario indiscutibilmente olivettiano. Ed è in questi termini che si manifesta il dialogo tra l'architetto e la Società, che nella pluralità di voci e di iniziative che vi fanno capo, trova il modo di accedere e recuperare uno Scarpa *altro*, rispetto alla figura estranea a qualsivoglia dettato di impegno sociale che muove la macchina dell'architettura italiana del secondo dopoguerra, sui cui tanto si è voluto insistere per evidenziarne un certo carattere di aristocratico isolamento che lo porta a confrontarsi con artisti e opere d'arte evitando il contatto con la realtà.
Manfredo Tafuri ha rilevato come «alle frustrazioni sofferte nel corso dell'esperienza di progettazione dell'edilizia pubblica, la cultura architettonica italiana ha da contrapporre i successi ottenuti nel settore del design, e, ancor più, quelli ottenuti nel campo della museografia»[55].
Scarpa tenendosi completamente fuori dall'impegno della ricostruzione materiale del Paese in termini di alloggi, quartieri, nuove realtà urbane, non soffre per gli eventuali fallimenti e ancor più va ascritto tra gli artefici di quei successi evidenziati da Tafuri in quanto contribuisce invece attivamente alla ricostruzione morale del Paese stesso attraverso la trasmissione dei più alti valori artistici e culturali nati in seno al territorio nazionale o fuori di esso, in un passato lontano o recente. Scarpa si inserisce dunque pienamente con le sue esperienze progettuali come allestitore nel filone ben definito e diffuso che la professione dell'architetto ha tracciato nel difficile, precario e ideologico rapporto con la società civile e le istituzioni del Paese.
La *ratio* educativa che si riscontra nell'architettura scarpiana incontra dunque in una completa sintonia di intenti, la missione olivettiana di educare con l'arte. Le riviste a loro volta sono lo specchio di un dibattito che nei temi più diversi - museografia e restauro, arte e architettura contemporanee – esprime le manifestazioni intellettuali e artistiche più colte e vivaci e l'impegno di un confronto a livello sociale e istituzionale.

NOTE

[1] Cfr. B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, «Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti», n. 57, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2008; P. Bonifazio, *La rivista «Comunità»: il territorio e i suoi confini intellettuali*, in C. Olmo (a cura di) *Costruire la Città dell'Uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Edizioni di Comunità, Torino 2001.

[2] A. Olivetti, *Città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, Milano 1960

[3] Cfr. M. Tafuri, *Aufklärung II. Il museo, la storia, la metafora (1951-1967)*, in Id., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp. 56-108.

[4] Per una sintesi sulla disciplina si veda P. Morello, *La museografia. Opere e*

modelli storiografici, in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana*, voll. 9, *Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, vol. IX.2, pp. 392-417.

[5] Cfr. M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Edizioni di Comunità, Milano 1982, pp. 149-170.

[6] G. Mariacher, *Il nuovo allestimento del Museo Correr*, in «Comunità», n. 21, novembre 1953, p. 62.

[7] L. Magagnato, *La mostra di museologia*, in «Comunità», n. 53, 1957, pp. 70-72.

[8] Cfr. *Mostra di Museologia, XI Triennale*, catalogo della mostra, Milano 1957, pp. 49-55.

[9] L. Magagnato, *Architetti e leggi per i musei italiani*, in «Comunità», n. 99, 1962, pp. 54-63.

[10] R. Aloi, *Musei. Architettura-Tecnica*, Hoepli, Milano 1961.

[11] L. Magagnato, *Architetti e leggi per i musei italiani*, in «Comunità», n. 99, 1962, p. 55.

[12] B. Zevi, *Gli equivoci dei restauri dei monumenti. Storia e scienza sfregiano il passato*, in *Cronache di architettura*, vol. I, Laterza, Bari 1971, pp. 208-217.

[13] L. Magagnato, *Architettura e restauro*, in «Comunità, n. 97, 1962, pp. 44-50.

[14] B. Croce, *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1910, p. 42

[15] B. Zevi, *I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», anno II, n. 15, gennaio 1957, p. 629.

[16] P.C. Santini, *Il restauro di Castelvecchio a Verona*, in «Comunità», n. 126, 1965, pp. 70-78.

[17] C. L. Ragghianti, *Arte, fare, vedere: dall'arte al museo*, Vallecchi, Firenze 1973.

[18] G. Veronesi, *Mostre d'architettura: otto italiani e Wright*, in «Comunità», n. 82,1960, pp. 46-49.

[19] Zevi è incaricato dell'organizzazione della mostra commemorativa di Wright direttamente dalla Triennale con una comunicazione del 6 ottobre 1959 (ABZ, 07/13).

[20] B. Zevi, *L'anti-catalogo della XII Triennale. Mostra commemorativa di Frank Lloyd Wright*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 61, novembre 1960, pp. 458-461. Anche in questo caso il giudizio generale sulla XII Triennale è molto critico.

[21] B. Zevi, *Di qua o di à dell'architettura*, testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo Veneto il 4 aprile 1979 (ABZ, 07/31).

[22] Per una trattazione più diffusa degli interventi di Scarpa alla Triennale si veda O. Lanzarini, *Note sull'esperienza di Carlo Scarpa alla Triennale di Milano 1927-1960*, in K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Regione del Veneto, Marsilio, Venezia 2004, pp. 87-138. Si vedano inoltre i documenti relativi ai suoi rapporti con la Triennale di Milano tra il 1933 e il 1974 in ACS, Scarpa-4.DID/02/15.

[23] La prima edizione dell'esposizione milanese si svolge alla Villa Reale di Monza con il titolo I Biennale internazionale di arti decorative; la manifestazione assumerà la cadenza triennale a partire dalla quarta edizione, chiamata IV Esposizione Triennale internazionale della arti decorative e industriali moderne, mentre verrà spostata nella definitiva sede del Palazzo dell'arte di Milano nel 1933, per la V Triennale. Questa edizione sancisce, rispetto alle esposizioni monzesi, il rilievo predominante dell'architettura concepita non tanto come espressione del gusto e dello stile, ma piuttosto come intermediazione della vita sociale e individuale.

[24] Per la collaborazione di Scarpa con Venini si veda M. Barovier, *Carlo*

Scarpa Venini 1932-1947, catalogo della mostra (San Giorgio Maggiore, Venezia, Fondazione Cini, 29 agosto-29 novembre 2012), Skira, Milano 2012.

[25] L. Magagnato, *Vetri di Murano 1860-1960*, in «Comunità», n. 80, 1960, pp. 85-88.

[26] Per la produzione vetraria di Scarpa si veda M. Barovier, *Carlo Scarpa. I vetri di un architetto*, Skira Milano 2002.

[27] P.C. Santini, *«Italia '61». La mostra delle regioni*, in «Comunità», n. 90, 1961, pp. 10-19.

[28] Nel 1961 alla rivista «Comunità» viene assegnato il premio In/Arch per la diffusione sistematica della conoscenza dei problemi architettonici con targhe al direttore della rivista Renzo Zorzi e al redattore della rubrica «architettura» Pier Carlo Santini. Nella stessa edizione il «premio per un complesso edilizio» va alla Olivetti per il complesso direzionale, industriale e residenziale: l'opera olivettiana è definita esemplare per la funzione di promozione degli studi e delle attività architettoniche e urbanistiche, un esempio da seguire oltre che un eccellente complesso di realizzazioni. Cfr. G. C. Argan, *I premi nazionali IN/ARCH*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 85, novembre 1962, p. 438.

[29] Per la genesi della rivista si veda M. Negrini, *Il progetto di «Sele Arte» nella corrispondenza tra Carlo Ludovico Ragghianti, Adriano Olivetti e Ignazio Weiss*, in «Annali di Critica d'Arte», IV, 2008, pp. 310-355.

[30] C. L. Ragghianti, *Ragioni della rivista*, in «SeleArte», n. 1, luglio-agosto 1962, p. 2.

[31] *Ibidem.*

[32] Cfr. S. Bottinelli, *«seleArte» (1952-1966) una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2010.

[33] Bruno Zevi si era racccomandato in merito con l'amico Ragghianti: «Ho saputo vagamente, da Olivetti e da Detti, del Digest che stai preparando. Augurissimi. Cerca di impostare sin dal principio una larga collaborazione e non ti dimenticare dell'architettura». B. Zevi, lettera a C. L. Ragghianti, 8 maggio 1952 (ABZ, corrispondenza con C. R. Ragghianti, non. cat.).

[34] *La XXVI Biennale di Venezia*, in «SeleArte», n. 1, luglio-agosto 1952, p. 27.

[35] Per una trattazione completa dell'esperienza di Scarpa alla Biennale si veda: O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia, 1948-1972*, Marsilio, Venezia 2003.

[36] C.L. Ragghianti, *XXVIII Biennale*, in «SeleArte», n. 24, maggio-giugno 1956, pp. 2-21.

[37] C.L. Ragghianti, *Convegno per la Biennale*, in «Sele Arte», n. 32, settembre-ottobre 1957, pp. 69-70.

[38] C.L. Ragghianti, *Verso uno statuto per la Biennale di Venezia*, in «SeleArte», n. 38, novembre-dicembre 1958, pp. 18-20.

[39] G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Catalogo*, Venezia 1958, p. LIX (ACS, Scarpa-7.STA/4).

[40] *Guido Reni rievocato*, in «SeleArte», n. 14, settembre-ottobre 1954, pp. 65-71.

[41] *Centenario canoviano*, in «SeleArte», n. 32, settembre-ottobre 1957, pp. 34-39.

[42] *Corporativismo e arte*, in «SeleArte», n. 29, marzo-aprile 1957, p. 62.

[43] *Da Altichiaro a Pisanello*, in «SeleArte», n. 38, novembre-dicembre 1958, pp. 56-61.

[44] *«Vitalità nell'arte»*, in «SeleArte», n. 43, settembre-dicembre 1959, pp. 13-16.

[45] *Wright a Venezia*, in «SeleArte», n. 7, luglio-agosto 1953, p. 77

[46] Carlo Scarpa, minuta della lettera a Carlo Ludovico Ragghianti, 11 luglio

1953 (ACS, Scarpa.5-COR).

[47] Cfr. *L'opera di Angelo Masieri*, in «Metron», nn. 49-50, gennaio-aprile 1954, numero monografico.

[48] Carlo Scarpa, lettera a Silvio Radiconcini, 30 marzo 1954 (ACS, Scarpa-5.COR/1).

[49] *F.Ll. Wright*, in «SeleArte», n. 42, luglio-agosto 1959, pp. 3-14.

[50] Nel 1968, un nuovo incarico fu affidato a Carlo Scarpa; tra opposizioni e difficoltà, l'architetto veneziano si vide approvare solo nel 1973 un progetto che manteneva inalterata la facciata sul Canal Grande (come da vincolo prescrittivo), rivoluzionandone l'interno. La facciata vincolata viene infatti staccata dai solai, mediante ampi tagli, e le altezze dei piani vengono contenute per ottenere un ulteriore piano abitabile. Alla morte di Scarpa l'opera risultava parzialmente eseguita al grezzo; viene terminata da alcuni collaboratori, fra cui Franca Semi e Carlo Maschietto, ma senza poter completare interamente l'originario progetto scarpiano.

[51] C. L. Ragghianti, *Arte italiana al 1960*, in «SeleArte», n. 48, ottobre-dicembre 1960, pp. 88-100.

[52] Una tavola iconografica di quattro fotografie del negozio Olivetti era già stata pubblicata nella rubrica «Arte contemporanea» sul n. 42 del 1959, in cui per l'approfondimento del tema si rimandava al saggio di Ragghianti su «Zodiac». *Negozio Olivetti*, in «SeleArte», n. 42, luglio-agosto 1959, p. 31.

[53] M. Dalai Emiliani, *Musei della Ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in *Per una critica della museografia del Novecento in Italia*, Regione del Veneto, Marsilio, Venezia 2008, p.106

[54] Il libro era molto probabilmente presente nella biblioteca di Scarpa, se ne trova traccia in un appunto di riferimenti bibliografici conservato nel suo archivio (ACS, Scarpa-9.VAR/1).

[55] M. Tafuri, *Aufklärung II. Il museo, la storia, la metafora (1951-1967)*, in Id., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, cit., p. 56.

2.1.3
«Zodiac»
la consacrazione dell'opera scarpiana

Con la cessione di «Metron» nel 1954 l'architettura, sebbene ampiamente presente con contributi di documentazione e di critica sulla pagine di «Comunità», aveva perso in ambito olivettiano l'attenzione di una pubblicazione ad essa univocamente dedicata. Pur tuttavia l'interesse conclamato di Adriano Olivetti per la disciplina, strumento del suo più ampio disegno politico, sociale e culturale rimaneva quanto mai vivo ed attuale. Nell'ottobre del 1957 dunque nasce «Zodiac», una nuova rivista d'architettura semestrale, di cui le Edizioni di Comunità curano l'edizione italiana in collaborazione con Éditions de la Connaissance di Bruxelles, Les Éditions des Deux Monde di Parigi e George Wittenborn Inc. di New York, oltre diverse altre case editrici olandesi, svizzere, inglesi, tedesche. Emerge con evidenza uno dei caratteri più significativi del nuovo periodico ossia l'apertura a temi e ambienti di interesse globale e la diffusione internazionale con l'obiettivo, almeno all'inizio, di farne uno strumento per la trasmissione dei principi comunitari anche oltre i confini nazionali. Il suo stesso sottotitolo ne esplicita la vocazione: *Revue internationale d'architecture contemporaine publiée sous les auspices de l'Association pour la Diffusion artistique et culturelle, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, e de la Societé Ing. C. Olivetti e C., de Ivrea, Italie.* In virtù della sua natura internazionale la rivista ha un nutrito comitato di redazione i cui membri provengono da quattordici paesi diversi tra Europa, America e Asia, tra cui figurano diversi direttori dei più importanti musei d'arte europei, ma anche architetti del calibro di Maxwell Fry e John Entenza.
L'ideatore e direttore della rivista è il critico ed editore d'arte Bruno Alfieri[1], cui sembra si debba anche il titolo, suggerito dal nome di un'automobile Ford, la *Zodiac* per l'appunto, di cui Alfieri conservava un depliant riadattato a cartella per contenere i materiali di presentazione della rivista nell'incontro con l'ingegner Olivetti. Al suo fianco Riccardo Sambonet come direttore artistico e un

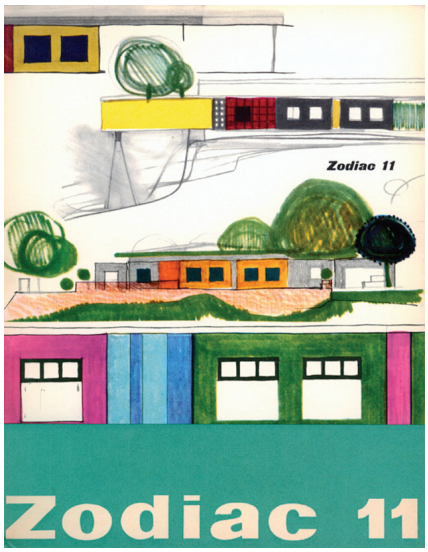


Fig. 1 Copertina della rivista «Zodiac»

comitato direttivo di altissima qualità, composto da Giulio Carlo Argan, Enzo Paci, Geno Pampaloni, Riccardo Musatti e Carlo Ludovico Ragghianti.[2]

Pur in una tale costellazione di autori, luoghi e temi, il ruolo di Adriano è assolutamente centrale[3], tanto da indurre dopo la sua morte il direttivo della rivista ad aggiungere sul frontespizio: *Revue fondée par Adriano Olivetti*, dato sicuramente interpretabile come un tributo alla memoria dell'Ingegnere, ma anche indicativo per misurare l'intensità del suo contributo alla vita della rivista stessa. Contributo del resto valutabile sin dal primo numero che apre proprio con un articolo, tradotto in tre lingue, di Adriano Olivetti dal titolo *Una nuova rivista d'architettura*. Se l'obiettivo della nuova testata è proporre e sollecitare un confronto quanto più ampio possibile sulla costruzione di una nuova idea di comunità, attraverso l'architettura e l'urbanistica, il contributo dell'ingegnere vuole avviare un'intensa riflessione sul significato e sul ruolo dell'architettura nella società contemporanea: Olivetti esprime la sua idea d'architettura che si fonde nella pratica urbanistica, nell'articolazione «della comunità nuova, per la (nella) quale mondo spirituale e mondo materiale si riconciliano ad unità»[4]. La ragione e il senso di ciascuna creazione architettonica non può infatti secondo Olivetti non risiedere nella Comunità in quanto sua naturale destinazione. Ne consegue che «Zodiac» in quanto rivista di architettura abbia nelle sue premesse ideali notevoli punti di contatto con l'ideologia comunitaria e in questo senso la sua natura internazionale può essere letta come un tentativo di portare lo stesso Movimento Comunità e le sue istanze anche al di fuori dell'Italia.

Ma parallelamente, oltre al «fine comunitario», «Zodiac», al pari delle altre pubblicazioni di Edizioni di Comunità, vuole essere veicolo, strumento di aggiornamento della disciplina di cui tratta, introducendo nel dibattito anche italiano le correnti e le esperienze più vive maturate negli altri paesi. Rispetto alle altre riviste olivettiane – pur molto curate nell'aspetto e nei contenuti - è più solida e preziosa: Sambonet lavora su un formato corposo e una grafica elegante atte ad accogliere contributi di così alto livello da tutto il mondo, facendone la più elitaria ed interessante rivista del settore.

L'articolazione dei contenuti è piuttosto densa, la linea editoriale di fondo complessa ma chiara. Nel primo numero si raccolgono i più importanti nomi della critica e della storiografia architettonica a livello mondiale. Nell'ambito di un coerente e integrato palinsesto nei primi sei numeri della rivista tre sezioni più corpose si alternano a rubriche più agili. Viene sempre presentato un testo teorico di critica d'architettura in relazione alle correnti del pensiero estetico contemporaneo. A questo si affianca un lungo saggio monografico sull'opera di un architetto italiano[5], e infine nella terza parte della rivista si ritrovano le riletture dei maestri del cosiddetto Movimento moderno, la cui opera è puntualmente documentata, ma in modo originale e non celebrativo, o *focus* su realtà ed esperienze all'estero, per tenere sempre vivo il confronto con il panorama internazionale.

Il sesto numero segna di fatto la fine di una stagione, coincidente con la prematura scomparsa di Adriano Olivetti. Si apre dunque una fase di lento riassetto nell'organizzazione operativa della rivista. A Sambonet subentra Egidio Bonfante, poi a sua volta sostituito da Maria Bottero e Umberto Riva. Oltre all'aspetto grafico è destinata a mutare anche la struttura editoriale: la redazione viene sostituita da una rete di collaboratori, ma sempre di altissimo livello tra cui figurano Rogers, Bettini, Saarinen. Nel 1963 Alfieri lascia la direzione, presa in mano da Pier Carlo Santini, già nella segreteria di redazione, quindi nel 1968 sarà la volta di Renzo Zorzi. Negli ultimi due anni di pubblicazione da parte di Edizioni di Comunità, ossia dal 1972 al 1974, «Zodiac» sarà diretta da Maria Bottero.[6]

CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI SULLO SHOWROOM OLIVETTI A VENEZIA

È all'interno di questa struttura che trova spazio la trattazione dell'opera di Carlo Scarpa: nell'arco di cinque anni sono pubblicati su «Zodiac» altrettanti testi dedicati al lavoro scarpiano, di cui il primo ad opera di Carlo Ludovico Ragghianti, uscito sul numero 4 del 1959 con il titolo *La «Crosera de piazza» di Carlo Scarpa*[7], importantissima lettura del progetto per il negozio Olivetti di piazza San Marco.[8]

Il coinvolgimento di Ragghianti nella redazione di «Zodiac» non è immediatamente chiaro: sebbene venga invitato a far parte del comitato direttivo, inizialmente, data la presenza di Argan, il critico toscano rifiuta di collaborare con la rivista, salvo poi accettare solo un mese più tardi causando le dimissioni di Argan.[9] Nella generazione di storici e critici dell'arte e dell'architettura che operarono a partire dagli anni Trenta Argan e Ragghianti svolgono senza dubbio un ruolo importante e il loro contributo segue il dibattito di quegli anni intorno alla nuova architettura, che trovava nella «Casabella» di Edoardo Persico il proprio fulcro. Tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta i giovani storici dell'arte trovarono motivo di unità nella comune lotta contro le arretratezze della disciplina, nella polemica contro il positivismo o l'estetismo vacuo che già da tempo erano oggetto degli interventi di Croce, di Marangoni, di Lionello Venturi.

Successivamente, nell'ambito del quadro generale della storia dell'arte, si sono estese le conoscenze, moltiplicati i contributi, perfezionati gli strumenti di lavoro ma si è anche manifestato un interesse metodologico, che rifletteva l'esigenza generale di spiegare la natura stessa della disciplina, le sue ragioni ideali e il senso della sua presenza necessaria nella cultura contemporanea. Al di là di un'oggettiva e irriducibile diversità, sia per Argan che per Ragghianti fu centrale il problema metodologico e, insieme a esso, il confronto con quanto man mano si elaborava e discuteva nei campi contigui della filosofia e dell'estetica, della storiografia e della politica. Ma nel prendere posizione nell'ampia discussione metodologica che riguardava la questione delle modalità di lettura delle opere d'arte e delle personalità degli artisti, Ragghianti

Fig. 2 Carlo Scarpa, sistemazione del negozio Olivetti in piazza San Marco, Venezia 1957-1958. Veduta dalla corte del Cavalletto verso l'interno

maturò le proprie riflessioni all'interno dei confini del pensiero di Benedetto Croce; Argan invece scelse di portare avanti un progressivo superamento dell'estetica crociana, via via con l'approdo al marxismo, alla fenomenologia, all'esistenzialismo, fino allo strutturalismo, con un uso personalissimo dell'iconologia, ma non disperdendo mai del tutto gli originari insegnamenti di Croce che avevano comunque segnato la sua formazione.
Alla fine degli anni Cinquanta «Zodiac» li vede ufficialmente entrambi coinvolti nello stesso progetto: nella feconda collaborazione che entrambi instaurano con Adriano Olivetti la necessità di una divulgazione intelligente attraverso riviste innovative diventa infatti un nuovo impegno condiviso e tali considerazioni, senz'altro non esaustive, sono però necessarie per cogliere il dato comune più rilevante, ossia che, appurati i diversi procedimenti critici, sia Ragghianti che Argan, rifiutando il corrente approccio accademico, tesero un filo tra la critica dell'arte contemporanea a quella dell'arte antica e moderna ed elaborarono una critica dell'architettura e dell'urbanistica riscattandola dal corporativismo professionale.
L'analisi del progetto di Carlo Scarpa ne rappresenta, da parte di Ragghianti, un esempio eloquente. Ma prima ancora di addentrarsi nell'analisi del testo e del progetto è interessante soffermarsi sulla breve premessa che lo introduce: questa sembra esprimere un clima di grande armonia all'interno della redazione della rivista, dove anche l'espressione delle sensazioni più personali trova spazio accanto alla critica più colta e all'analisi più dettagliata. Amici sono definiti i colleghi della redazione di «Zodiac», che «per la loro pronta e cordiale attenzione» rivelano «eguale apprezzamento» per l'opera di Carlo Scarpa, amico è definito l'«Architetto veneziano», il cui progetto ha suscitato in Ragghianti

quel «raptus vitalmente generoso che dà all'uomo esteticamente educato l'espressione autentica, l'immagine che suscita o che libera forza nuova di sentimento, di fantasia, di conoscenza, di capacità umana».
In aggiunta a tale premessa, una chiave di lettura del testo è fornita da Bruno Zevi che nel recensire il volume di Ragghianti *L'arte e la critica* nel 1951 su «Comunità»[10] aveva evidenziato come ogni suo discorso sul metodo di interpretazione critica fosse un discorso sul modo di vivere e di conoscere l'opera d'arte e che il proposito dei suoi saggi era quello di sposare l'estetica crociana con la cultura artistica, o meglio elaborare un metodo di critica artistica consono all'estetica idealista.
In questo caso l'esperienza fisica dello spazio e l'emozione che ne è derivata guidano il giudizio critico dell' «uomo esteticamente educato», che coincide con la conoscenza dell'arte secondo la natura dell'arte stessa. La critica si esercita come descrizione formale, cioè restituzione, attraverso l'analisi ricostruttiva del processo creativo, della realtà dinamica dei rapporti formali stabilitisi nell'opera al termine di un processo di elaborazione, ma necessariamente affrontata con quello che Croce chiamava «spirito di simpatia», che non è altro che ciò che Ragghianti esplicitava nella sua premessa.
Del progetto di Scarpa per lo showroom Olivetti a Venezia si parlerà diffusamente in seguito[11], dunque sembra opportuno qui soffermarsi esclusivamente sulla lettura che ne fa Carlo Ludovico Ragghianti.
Questa prende avvio dall'attenta individuazione dei nessi che nell'individualità assoluta della singola opera vengono a stabilirsi fra le sue componenti linguistiche – linee, colori, masse – ma anche nella relazione con il contesto storico e urbano e nel dialogo con l'opera di Alberto Viani, il *Nudo al sole*, da cui sembra irradiarsi l'intera composizione spaziale, di cui Scarpa offre una percezione simultanea pur in un continuo gioco di piani e visuali intersecate. L'attitudine ragghiantiana a vedere e capire il rapporto tra spazio e tempo come protagonista del fatto architettonico, si manifesta con evidenza in *Crosera de piazza*, in cui l'autore decifra e segnala tutte le distinte componenti dell'organismo architettonico come episodi autonomi per riaffermarne l'unità proprio nel *continuum* spazio-temporale che nello showroom di San Marco Scarpa effettivamente, con grande maestria, realizza.
Forme ritenute oggettive, condizioni giudicate trascendenti come quelle di un fondaco nella lunga serie delle Procuratie coducciane nell'unica Piazza veneziana, così consacrata dalla storia e dal costume, sono state animate dall'intervento scarpiano, quasi a rianimare il motore della storia.
Il medesimo carattere dinamico interessa il progetto di Scarpa e l'operazione critica di Ragghianti e forse lo stesso processo critico attuato da Scarpa nell'ordinamento delle opere d'arte coincideva con quello attuato da Ragghianti nell'analisi del lavoro dell'amico architetto in quanto esso stesso opera d'arte.
In ogni caso si deve senz'altro a Ragghianti la lettura dinamica del progetto in funzione del movimento nelle relazioni tra gli ele-

menti e nelle visuali che definisce. Nella critica successiva infatti si è molto ripreso da questa analisi iniziale, che parte dalla relazione con il contesto per addentrarsi all'interno dello spazio senza soluzione di continuità, come di fatto il progetto scarpiano invita a fare. Bisogna dunque superare i «concetti convenzionali, abituali [...] e acquisiti, quali interno e esterno» per spiegare «la novità peculiare e il carattere» di quest'opera scarpiana. «Di un qualsiasi fondaco insinuato come gli altri in fila nello spessore massiccio dell'edificio antico, l'artista ha rinnovato l'idea matrice: ne ha fatto una piazzetta interamente aperta alla vista, traversabile dall'occhio per tutto il percorso e per tutto l'alzato» e, aggiungeva Ragghianti, «l'interno del negozio ha la stessa valenza strutturale, spaziale e visiva del porticato e della piazza [...]. Come la compenetrazione tra ambiente interno e ambiente esterno si realizza con tale chiarezza ed impeto insieme, perchè si basa sul presupposto della loro equivalente polarità, così [...] il movimento continuo, circolare dell'interno si basa sulla polarità reciprocamente correlata dei due centri, la semovente statua di Viani col suo spazio panoramico e verticale, aumentato dal grande pilastro staccato, e la scala di ascesa, o meglio di connessione ritmata con tutto il volume spaziale proiettato dal fondo [...] e incanalato avanti nello slancio librato dei pontili». La scultura e la scala sono dunque i due poli intorno ai quali la composizione architettonica prende forma a partire da un'esperienza visiva, ossia di tipo sensoriale, che comincia prima ancora di varcarne la soglia, dalla piazza.
Il progetto dello showroom di piazza San Marco offre dunque a Ragghianti un esempio quanto mai compiuto per l'applicazione dei due presupposti della sua prassi critica, identificabili nel carattere dinamico sia della creazione artistica che dell'operazione critica, e nella natura linguistica dell'espressione visiva.
A tale proposito sembra importante soffermarsi sul fatto che, proprio muovendo dall'assunto crociano dell'arte come linguaggio, assume un significato ben definito l'associazione della parola *poesia* all'opera di Carlo Scarpa, a sua volta *architetto poeta*. Ragghianti infatti mira a distinguere con chiarezza espressioni letterarie o poetiche in campo artistico (e di conseguenza anche architettonico per la sua conclamata aspirazione all'unità dei generi) mostrando sempre l'adesione all'apparato critico-estetico crociano (nella continua alternanza di poesia e prosa o letteratura come categorie critiche). Questo è qui esplicitato, come conferma del valore dell'artista e della sua indipendenza poetica, in quella che viene definita la «proiezione di una delle più fini e originali intelligenze della forma» in cui gli elementi della composizione architettonica divengono il linguaggio di una vera e propria opera d'arte che è per Ragghianti interrelazione organica di elementi formali che giungono a comporsi in una sintesi unica ed irripetibile.
L'attenta analisi del critico, che pure ne dichiara la parzialità e l'incompiutezza rispetto ad un'opera in grado di disvelare aspetti sempre nuovi al di là della sua immagine sintetica, è accompagnata dalle fotografie di Paolo Monti e dalla riproduzioni di alcuni disegni dell'architetto. Nonostante Ragghianti sottolinei l'in-

capacità dell'immagine fissa di restituire la tensione delle forze e dei movimenti che attraversano lo spazio del negozio Olivetti, la ricchezza di fotografie a corredo del testo mostra chiaramente la cura ai particolari, il disegno di ogni elemento esterno e interno, l'alternanza dei pieni e dei vuoti. A queste immagini si aggiungono le riproduzioni di disegni autografi, piante e sezioni, oggi dispersi, di cui «Zodiac» rappresenta l'unica memoria.

SERGIO BETTINI, UNA RIFLESSIONE COMPLESSIVA SULL'OPERA SCARPIANA

Il contributo di Ragghianti, scritto «con aperto abbandono alle impressioni ricevute da quello che mi è da subito apparso come uno dei limpidi capolavori dell'architettura contemporanea», prende avvio dalla recensione del progetto più rappresentativo della sinergia Scarpa-Olivetti, per farne una sorta di riconoscimento ufficiale della grandezza dell'architetto, la cui consacrazione assoluta si avrà nell'anno successivo sempre su «Zodiac», sempre nell'alveo olivettiano, con il lungo e compiuto saggio di Sergio Bettini su *L'architettura di Carlo Scarpa*.[12]

Bettini è un grande conoscitore dell'opera scarpiana[13], figura vicina all'architetto, di cui sembra abbia addirittura predisposto il curriculum ai fini del concorso universitario, un curriculum accompagnato da cartoncini con immagini, sia disegni che fotografie, di tutti i suoi progetti e dunque fonte iconografica indiscutibilmente preziosissima.

Il saggio critico di Bettini non solo illustra il lavoro di Scarpa sino al 1960, ma ne fornisce nuove chiavi di lettura ed è accompagnato da un completo apparato iconografico attentamente studiato dallo stesso architetto. Nell'Archivio Scarpa è conservato il menabò del saggio «compilato con Santini e Alfieri il 29 sera-30-31 mattina gennaio 1960», su cui, per mano di Scarpa sono riportate diverse opzioni per il titolo: «La poetica di…; riflessioni su Carlo Scarpa; le opere di C. S.; riflessioni sull'opera di C. S.». La corrispondenza tra la bozza dell'impaginato e l'articolo pubblicato è praticamente totale ed è facilmente riscontrabile non solo per le indicazioni manoscritte da Scarpa ma perché in molti casi l'architetto schizza il contenuto dell'immagine. I tratti sintetici e veloci sono tuttavia molto espressivi e suggeriscono quali fotografie dovessero essere ritenute da Scarpa particolarmente rappresentative della sua opera[14].

Per l'autore «Scarpa è architetto del suo tempo, di cultura attuale vasta quanto avvertita» e ne è prova il fatto che egli ha elaborato un'originalità, intensità e purezza di stile, paragonabili a quegli esempi – Secessione viennese, Neoplasticismo, Wright – che si ritengono modelli del suo fare architettura. Ma nonostante la sua attualità è certamente lontana in Scarpa la volontà di inserirsi in determinate poetiche o correnti, una questione che non lo tocca neanche, anche perché, scrive Bettini, «ciò che davvero è assolutamente radicale in lui […] è l'impegno incondizionato nella qualità: nella pregnanza, nell'intensità *qualitative* dei suoi eventi formali».

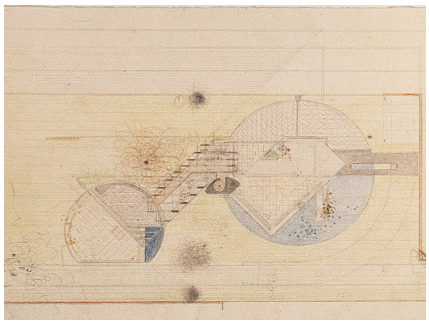


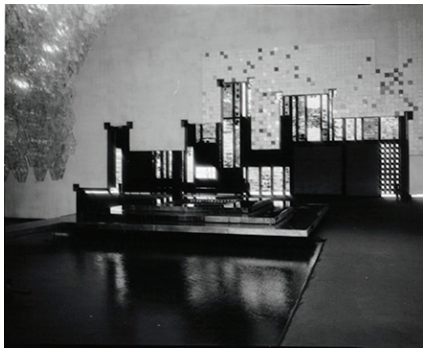
Fig. 3 Carlo Scarpa, Casa Veritti, Udine 1955-1961. All'illustrazione di Casa Veritti sono dedicate otto pagine tra fotografie e disegni di progetto all'interno del saggio di Sergio Bettini sul n. 6, 1960 di «Zodiac»

Fig. 4 Carlo Scarpa, Casa Veritti, Udine 1955-1961. Pianta del piano terra, seconda soluzione. Dettaglio (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 48646)

Molto interessante è anche l'analisi della rappresentazione scarpiana, degli elaborati grafici oltre che delle architetture che questi documentano: è nei disegni che in primo luogo infatti si ritrovano tali eventi formali, in quanto le sue ricerche grafiche portano la forma sino a un grado di qualità immediatamente preliminare alla realizzazione di essa in «architettura», la quale peraltro non ne sarà mai l'esatta riproduzione materiale. Tali eventi formali diventano episodi, frammenti della composizione architettonica destinati a ritrovare compiutezza in un tutto che tuttavia l'architetto non vorrebbe mai finito.
Per Bettini, parafrasando una terminologia letteraria nel parlare di architettura, le opere di Carlo Scarpa sono per lo più recensioni, commenti, chiose a testi architettonici già editi: è il caso degli allestimenti, delle sistemazioni interne, degli interventi sul preesistente, dove ciò che conta, che sorprende non è tanto la libera invenzione di nuovi spazi, quanto l'inserimento abilissimo entro strutture spaziali esistenti che richiedono e rivelano un approccio critico fondato sulla sua peculiare capacità interpretativa. Non è dunque il mero spazio fisico il protagonista dell'architettura: si nobilita la forma, che solo per il suo essere tale è una relazione e istituisce una relazione. L'architettura non è «la forma data ad un'astratta 'idea' dello spazio; ma un evento formale *storicamente* concreto». E così per Bettini l'architettura di Carlo Scarpa risulta composta di eventi formali e di intenzioni spaziali. E, ancora una volta, si può chiamare in causa la *poesia*: sosterrà infatti lo storico dell'arte alcuni anni più tardi che occorre distinguere tra spazio fisico e spazio artistico e se l'architettura è un'arte ne consegue che «lo spazio va considerato, o meglio sentito, come creazione fantastica. Esso non è più solo il luogo del nostro soggiorno, ma è la poesia dell'architetto». Il riconoscimento critico di ogni opera architettonica, delle differenze tra diverse opere, diversi architetti e diverse epoche della storia dell'architettura sono concretamente

fissate da Bettini solo in base alla diversa maniera di immaginare, di creare, di visualizzare gli spazi. Lo spazio viene dunque riscattato, se di natura artistica, sino ad identificare l'architettura e farsi espressione della poesia che vi si esprime. E ciò diventa tanto più rilevante quanto più sulla capacità di creare spazi si è concentrata la critica all'opera di Carlo Scarpa.
La questione è chiarita dalla testimonianza di Giuseppe Mazzariol: «Abbiamo impiegato decenni per far comprendere come Scarpa fosse architetto, infatti prima veniva visto come artista, poi come allestitore, poi alcuni dissero che aveva il senso delle forme ma non dello spazio».[15]
L'analisi di Bettini, pur fondando la lettura dell'opera di Carlo Scarpa sulla base di riconosciute espressioni formali, non potrà quindi prescindere dall'azione totalizzante dello spazio che tiene in sé i diversi episodi per farne poesia.
Nel concludere infine l'autore introduce un ultimo tema di grande interesse ai fini di questa trattazione, ossia l'inadeguatezza della critica all'analisi dell'architettura scarpiana. Solo quelli che Bettini chiama «i migliori tra noi» hanno ormai saputo delineare una fenomenologia della critica artistica contemporanea che superasse l'antico sistema descrittivo per inserirsi nel concreto storico. Recuperando i concetti di tempo e spazio si è infranto il sistema critico tradizionale, ma si ha l'impressione che il nuovo linguaggio critico debba essere ancora affinato, affinché i frammenti trovino la giusta sistemazione all'interno di una composizione che non sia accidentale ma, per l'appunto, poetica. E forse il ritardo nell'apprezzamento dell'opera scarpiana, o comunque il suo limitarsi in prima battuta ad un certo consesso culturale, tangente, in molti casi comunicante con l'universo olivettiano, è proprio da ascrivere a un'incapacità della critica di coglierne e analizzarne i caratteri di originalità di cui parla Bettini.

Figg. 4-5 Carlo Scarpa, allestimento *Il senso del colore e il governo delle acque*, Padiglione del Veneto, Mostra delle Regioni, Italia 61, Torino 1961



ITALIA 61 E NEGOZIO GAVINA: DUE PROGETTI PER L'ANALISI DI PIER CARLO SANTINI

I contributi di Ragghianti prima e Bettini poi tuttavia danno avvio ad una fase di interessamento all'opera scarpiana, espressa dall'aumento del numero di pubblicazioni ad essa dedicate, cui contribuisce poi nel 1961 la realizzazione del Padiglione del Veneto nell'ambito dell'esposizione Italia 61, che vede Carlo Scarpa partecipe di un'esperienza di interesse nazionale quale la celebrazione del centenario dell'Unità d'Italia. Questo evento rappresenta tra l'altro la prima occasione di recensione dell'opera scarpiana da parte di Pier Carlo Santini, che a partire da questo momento e per oltre vent'anni porterà avanti con assiduità e convinzione la sua personale azione di valorizzazione e promozione del lavoro dell'architetto veneziano. Se sulle pagine di «Comunità» nel presentare l'intero evento Santini ha l'occasione per apprezzare le qualità del progetto di Scarpa nell'ambito di un complesso di interventi discutibile, ancor più l'anno successivo in «Zodiac» l'autore ne evidenzia il pregio quando ormai il padiglione è *Un'opera distrutta di Carlo Scarpa*.[16]

Sebbene sia definito un «indimenticabile, fulgido, distinto esempio tra le assurdità e gli orrori di quella gigantesca, gratuita, confusa, soverchiante macchina che è stata Italia 61», il Padiglione del Veneto è analizzato come opera d'arte valida in sé. Ma prima ancora di addentrarsi nel commento all'opera Santini coglie l'occasione per riflettere su precipui aspetti del fare scarpiano.
Il testo rivela una consuetudine all'analisi dell'opera dell'architetto e una conoscenza intima del suo *modus operandi* per il quale la forma rappresenta una necessità inalienabile e inalterabile dell'espressione architettonica spesso foriera di soluzioni originali in termini di destinazione pratica e funzionale, addirittura a volte in contrasto con i modi correnti. Ciò prevalentemente perché non è tanto a esigenze di carattere funzionale vere e proprie che assolvono le soluzioni scarpiane, quanto piuttosto a un diverso ordine di funzioni, che fanno appello alla sensibilità e all'intelligenza critica dell'architetto. È il caso degli interventi negli organismi storici, nel ristrutturarli o aggregarvi nuovi elementi, degli allestimenti di mostre e musei, di oggetti antichi o quadri contemporanei, comprendendone la natura, il carattere, l'essenza più specifica. È evidente che non si possa far ricorso a soluzioni standardizzate, e neanche forse codificate: le funzioni di Scarpa trovano *naturaliter* una risposta nelle sue forme. Secondo Santini la «conversione» in forma architettonica di una problematica progettuale stimola ed esalta la fantasia di Scarpa ed è proprio a fronte di un contenuto che gli è congeniale che si fa più libero e significante e incisivo il suo stile. Già Ragghianti su «SeleArte» («Scarpa ha uno *stile*, individuato e ricco di poesia») e Bettini sempre in «Zodiac» («egli ha elaborato un'originalità, intensità e purezza di stile») avevano parlato di 'stile' di Carlo Scarpa; Santini ne risale alle origini specificando che fonda su un importante sostrato storico a sua volta sostanziato da una straordinaria capacità di lettura e indagine delle forme, dei materiali, delle tecniche e degli elementi della costruzione nella storia.
È uno stile, quello di Scarpa, definito progetto dopo progetto, molti quelli distrutti come il Padiglione del Veneto perché spesso effimeri per loro stessa natura, in quanto allestimenti temporanei, o per diverse ragioni come è il caso di alcune sistemazioni interne, una tra tutte quella del posto telefonico Telve. Ma anche uno stile affinato disegno dopo disegno, cui Santini, partendo dal caso del progetto per Italia 61 dedica una lunga riflessione insistendo sull'attitudine dell'architetto a sviluppare progressivamente il suo processo compositivo attraverso successive rielaborazioni con rapidi schizzi o disegni più esatti, verificando, ripensando singoli aspetti del progetto e relazioni reciproche, operando revisioni e rettifiche sino alla fase esecutiva e anche oltre con interventi e decisioni *in extremis* che «corrispondono all'incessante risorgere di aperture e di impulsi fantastici in scambio fecondo e illuminante con atti di giudizio che la pausata, riflessiva, anche se asistematica, elaborazione scarpiana rende straordinariamente coscienti e lucidi».
I disegni pubblicati esprimono appieno questa attitudine e le fotografie di Paolo Monti ne mostrano il risultato finale. Anche in que-

sto caso l'apparato iconografico è frutto di un lavoro congiunto dell'architetto con l'autore che anzi sollecita la presenza di Scarpa nella redazione milanese per definire insieme l'impaginazione del pezzo.[17]
Segue un'accuratissima e puntuale descrizione del progetto, non senza soffermarsi sul fatto che «è toccato proprio a quello tra i nostri architetti ritenuto anche ideologicamente meno sensibile verso la funzionalità, di creare nel quadro dei molti settori e mostre di Italia 61, l'episodio di gran lunga più funzionale e funzionante di tutti». Questa affermazione in qualche modo apre ad una considerazione sulla coeva percezione della figura di Carlo Scarpa, evidentemente sin da allora giudicato estraneo alle questioni di carattere ideologico e funzionale che animavano gli architetti italiani. Del resto, specificherà più tardi lo stesso Santini, «i vari e molti no all'architettura, le varie e molte proposte di ridurla ad altro, le varie molte utopie dei fuggiaschi, le varie e molte implicazioni socio-politiche con tutti i relativi consensi, allineamenti e dissensi non potevano trovare in lui eco alcuna, in quanto il suo vero, unico, esauriente problema era quello della autorealizzazione in termini di linguaggio significante attraverso la personalizzazione integrale, compiuta nel cuore dell'interiorità, di ogni tema penetrato nel dominio della coscienza»[18].
Molti ani dopo lo stesso Santini, stendendo un ricordo dell'amico prematuramente scomparso, menzionerà ancora il Padiglione del Veneto a Italia '61 tra le espressioni più geniali e compiute della sua produzione, in cui non si possono non considerare, segnatamente nel caso di Scarpa, le opere che non esistono più, oltre ai progetti rimasti tali e alle cose inedite o poco note, giacché la sua produzione è largamente costituita da tali casi[19].
L'attenzione alle opere «perdute» e l'analisi dei disegni, sono temi importanti per Santini nella decifrazione dell'architettura di Carlo Scarpa, questioni su cui riporterà l'attenzione anche dopo la morte dell'amico. In particolare il ricchissimo patrimonio documentario prodotto da Scarpa per Santini va esplorato attentamente perché consente di ripercorrerne i processi progettuali spesso lunghi, articolati e complessi, scandagliarne le ragioni, verificarli nelle varie e spesso numerose ipotesi, condizione primaria e irrinunciabile per giungere ad una visione globale dell'opera scarpiana. Un tale approccio è per Santini già proporsi in una precisa prospettiva critica, è già riconoscere che in Scarpa la formazione dell'immagine architettonica avviene secondo peculiarissimi procedimenti mentali e fantastici che non possono essere disattesi e che devono essere scrupolosamente seguiti nel loro progressivo determinarsi. Questo dunque è anche il suo proprio approccio, evidentemente manifestato nel testo sul Padiglione del Veneto come nel successivo comparso sul numero seguente di «Zodiac» relativo al Negozio Gavina a Bologna[20].
Il progetto, la sistemazione di uno spazio commerciale nel centro storico di Bologna realizzata nel 1961per l'amico e committente Dino Gavina[21], offre a Santini l'occasione di riflettere sull'approccio scarpiano al tema dell'intervento nel preesistente. E' oggi opinione condivisa che le preesistenze - vincoli, obblighi, esigenze di caratte-

Fig. 6 Carlo Scarpa, negozio Gavina, Bologna 1961-1963. Facciata esterna su via Altabella

Figg. 7-8 Carlo Scarpa, negozio Gavina, Bologna 1961-1963. Vedute dell'interno

re storico, estetico, statico, legale, economico - abbiano per Scarpa un valore positivo, ma si deve forse a Santini l'aver riconosciuto una precisa posizione critica da parte dell'architetto nei confronti della materia con cui è a contatto, che senz'altro scaturisce dalla sua «capacità di adesione attiva e discriminante ai significati e ai caratteri degli ambienti urbani e anche naturali» per poi compiersi in forme originali risolte e definite a partire da quei significati e caratteri riconosciuti come fondanti dell'organismo architettonico oggetto del suo intervento. Partecipando della vita più autentica delle forme storiche Scarpa definisce il modo di essere delle sue stesse forme, poiché ancorandosi alle specifiche questioni traccia l'indirizzo futuro del suo lavoro. Nel caso del negozio in via Altabella a Bologna, non trovando sollecitazioni di alcun interesse nella facciata dell'edificio, né potendo far appello a caratteri e valori storici perché pressoché inesistenti, Scarpa distingue drasticamente il suo intervento sovrapponendo alla facciata storica una grande piastra in calcestruzzo che abbraccia tutto il prospetto esterno del negozio, una sorta di grande insegna di dimensioni eccezionali del tutto libera da nessi architettonici con l'edificio.
Santini espone con dettagliatissima cura questo elemento esterno, ma occorre sottolineare che la sua lettura riconosce in Scarpa una sorta di integralismo progettuale, una vocazione di arrivare al millimetro che però non significa attenzione morbosa per il dettaglio fine a se stessa: secondo l'autore infatti l'architettura scarpiana, come quella di Wagner e Hoffmann, non si basa su volumi o masse più o meno solide ma, come è evidente nel negozio Gavina, è un'architettura di superfici, quindi rifinirla nel dettaglio è semplicemente una conseguenza di come è stata impostata e immaginata[22].
Sembra lecito affermare che Santini, anche riprendendo quella che era stata la visione di Ragghianti del negozio Olivetti in piazza san Marco, voglia quindi rimarcare il fatto che nell'architettura di Carlo

Scarpa non vi sono parti o fasi o tanto meno dettagli isolabili dal tutto, o meglio, è vero che se quasi sempre si possono isolare degli episodi, anche di particolare abbandono lirico o di straordinaria qualità plastica, come la scala dello showroom veneziano, apprezzabili oltre la loro vita di relazione con il tutto, è però necessario considerare che l'architetto proprio in quella e per quella specifica relazione li ha concepiti in un processo assolutamente integrale.
Ancora una volta Santini si sofferma sull'*iter* progettuale indagato attraverso i disegni, puntualmente pubblicati perché ritenuti imprescindibili nella comprensione del progetto scarpiano, per cogliere la «giustezza» della soluzione definitiva dopo averne ripercorso tutte le fasi propedeutiche o alternative, ma l'autore sente necessario raccontare anche la propria esperienza fisica dello spazio, la trasposizione tridimensionale di quei disegni per comprendere sino in fondo ciò che Scarpa aveva rappresentato nei suoi elaborati con una sorprendente capacità di visione.
Varcando la soglia del negozio Gavina ci si immerge in un incalzare serrato e palpitante di volumi che dilatano e comprimono lo spazio individuati da nuclei strutturali ravvicinati. Pur all'interno di un contesto e di un progetto completamente diverso sembra di poter riconoscere gli stessi impulsi compositivi che hanno mosso Scarpa nella risoluzione del negozio Olivetti. Non si tratta dell'applicazione di soluzioni simili, meno che mai standardizzate, ma piuttosto dell'espressione della medesima capacità di articolare lo spazio e di gestirne formalmente e strutturalmente la realizzazione. Come già in piazza San Marco, Scarpa crea un ambiente nettamente caratterizzato in senso architettonico e trae da ogni circostanza tante puntuali occasioni di esaltazione plastica; come nello showroom veneziano, gli oggetti esposti trovano posto lì dove l'architettura lo richiede, ne sono un complemento, e la funzione «commerciale» non viene in questo compromessa, anzi in qualche modo ancor più esaltata dal loro essere disposti nella migliore condizione possibile.
Il commento di Santini, in entrambi i contributi, è mosso da un apprezzamento totale del lavoro di Scarpa, ma anche da una grande curiosità di studioso e da un rigoroso approccio critico che quasi si impone di volta in volta l'obiettivo di aggiungere un tassello alla conoscenza dell'opera dell'architetto, sempre più profonda, anche se sempre parziale per sua stessa ammissione. In ciascun articolo Santini rimanda l'approfondimento di una lettura storico-critica integrale ad altra sede, una sede che probabilmente avrebbe potuto e dovuto essere la monografia che egli aveva in animo di fare.

IL PROGETTO PER LA FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA NELLE PAROLE DEL COMMITTENTE GIUSEPPE MAZZARIOL

Ancora nel 1964 divenuto direttore di «Zodiac» Pier Carlo Santini offrirà «ospitalità» ad un progetto dell'amico Scarpa, la sistemazione della sede della Fondazione Querini Stampalia a Venezia, questa volta illustrato da un conoscitore di eccezione come Giuseppe Mazzariol, committente dell'opera[23].
Il rapporto di amicizia tra Mazzariol e Scarpa, senz'altro il più

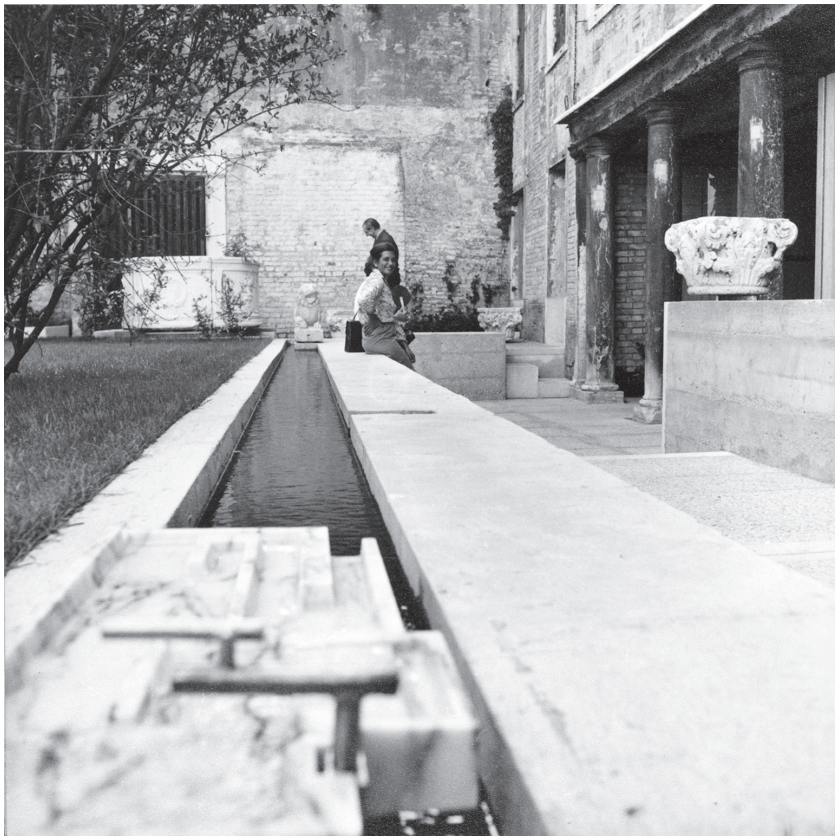
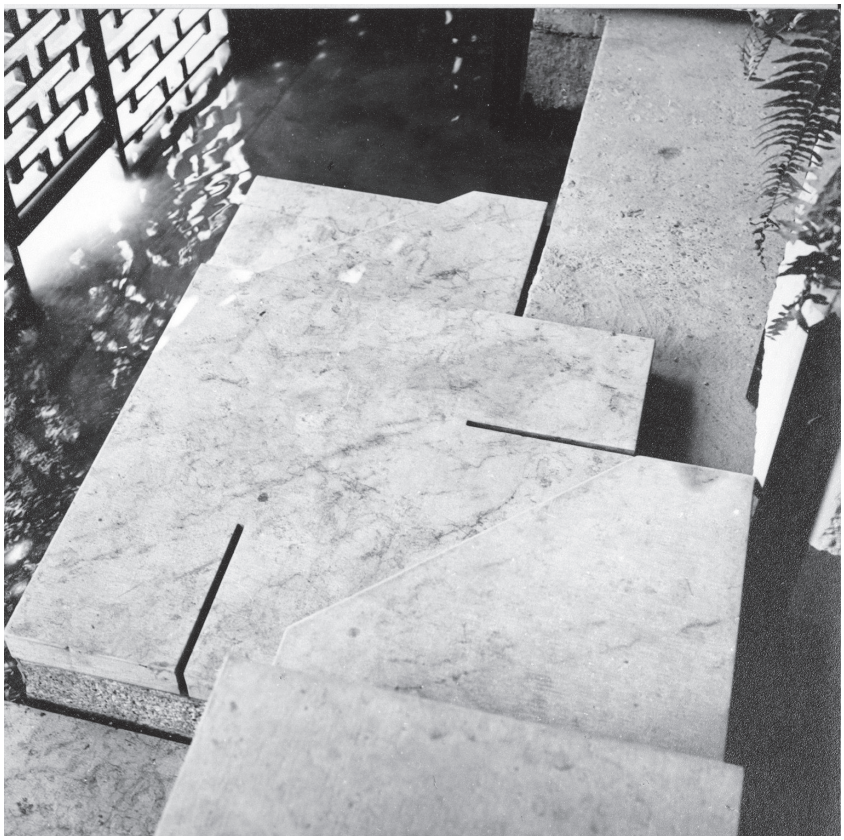


Fig. 9 Carlo Scarpa, sistemazione del piano terra e del cortile della Fondazione Querini Stamapalia, Venezia 1961-1963. Sullo sfondo nel giardino si riconosce la figura dell'architetto

profondo tra quelli menzionati, non inficia per eccesso di soggettività l'analisi critica. Se in altre sedi lo storico dell'arte veneziano non ha esitato ad esprimere la natura «morale, psicologica, affettiva»[24] del suo rapporto di committenza con Scarpa, in «Zodiac» a scrivere è semplicemente colui che conosce nel dettaglio il progetto e il contesto. Si riconosce infatti il Mazzariol promotore di cultura contemporanea, l'ideatore di progetti attuali, il fautore di una Venezia del XX secolo. Il restauro della Querini[25] è un tassello del suo disegno, è l'espressione, grazie alla maestria di Scarpa, che vi è spazio per interventi nuovi anche nel tessuto antico, che anzi ne viene vivificato.
L'intervento di ripristino è presentato come «un *exemplum* funzionale e formale che potrebbe favorire in concreto i termini per un generale restauro del tessuto urbano», opera di un «*outsider* di genio dell'architettura italiana». Si richiamano altri due progetti veneziani che secondo Mazzariol hanno rappresentato significativi esempi di interventi nell'edilizia storica veneziana: la trasformazione di Ca' Foscari in facoltà di Economia e commercio nel 1937 e la sistemazione del negozio Olivetti[26]. In entrambi i casi Scarpa ha operato un recupero filologicamente motivato, in termini linguistici attuali, della spazialità veneziana, ossia è risalito a «quei valori inalienabili di colore-luce che hanno caratterizzato e personalizzato lo spazio ambiente veneziano». La peculiarità del processo, che lo inserisce nella dimensione attuale, sta nel riconoscimento e nel conseguente recupero storico di valori reali e ancora operativi. E' in questo che risiede forse quella che è sta-



Figg. 10-11-12 Carlo Scarpa, sistemazione del piano terra e del cortile della Fondazione Querini Stamapalia, Venezia 1961-1963. Il ponte d'accesso dalla calle, il «portego» e l'atrio

ta poi definita la «venezianità» di Carlo Scarpa, una definizione spesso attribuita ai suoi progetti che necessita però di una spiegazione culturalmente motivabile, esattamente quella fornita da Mazzariol, per non ridursi a superficiale connotazione localistica. Colore e luce sono allora i riconosciuti protagonisti dello spettacolo veneziano, la scena, evidentemente, è l'acqua.
L'intervento interessa il piano terreno dell'edificio antico ed è finalizzato in primo luogo alla risoluzione di due problemi: l'invasione periodica dell'acqua e l'obsolescenza delle strutture murarie causata dall'umidità. Entrambe le questioni sono state superate da Scarpa con soluzioni, anche formali, che hanno conferito una specifica caratterizzazione al restauro. Il progetto viene quindi illustrato tecnicamente da Mazzariol, che ne rivela genesi e criticità in corso d'opera sviluppando la narrazione attraverso i suoi quattro temi fondamentali - il nuovo ponte di accesso, l'ingresso, il 'portego' ed il giardino -, episodi di un unico coerente racconto che l'autore invita a esperire fisicamente poiché, come già più volte sottolineato sulle pagine di «Zodiac», non una contemplazione statica ma solo una visione itinerante che diventa esperienza dello spazio può restituire il valore d'insieme dell'architettura di Carlo Scarpa. Proprio il *modus operandi* dell'architetto ha comportato alcune interruzioni, secondo Mazzariol dovute alla volontà di verificare costantemente la validità delle ipotesi progettuali nei confronti dell'economia generale della visione dello spazio. Tale metodo di lavoro risponde ad un'operazione di carattere etico ed introduce quindi un tema, spesso accennato da quanti conobbero

Carlo Scarpa, mai forse apertamente affrontato da quanti lo hanno studiato o commentato in seguito, ossia proprio la dimensione etica del suo operare al di là di qualsivoglia ideologia.
Nel suo testo Mazzariol quindi torna ancora su quei valori semantici di uno spazio fatto di acqua, luce e colore di ascendenza tutta veneziana per evidenziare ulteriormente l'operazione critica fatta da Scarpa, esplicitata dal dialogo che, una volta superato il ponte che conduce all'edificio, si coglie tra le strutture originarie e le nuove forme, un dialogo in cui egli ha usato tutti i termini di un proprio discorso interpretativo e poetico su Venezia. Questo progetto di fatto rappresenta l'unica delle molteplici iniziative architettoniche di Giuseppe Mazzariol a trovare realizzazione concreta in una città dove «non è possibile restauro alcuno, se prima non siano individuate e precisate le nuove e attuali delegazioni di funzione, da cui i singoli edifici e la città intera traggono fonte di vita e di reale avvenire».
Con queste parole, che sintetizzano lo spirito di molte missioni intraprese da Giuseppe Mazzariol, il testo si chiude. La pubblicazione dell'articolo non deve essere stata una vicenda del tutto fluida: a livello redazionale, in questo caso le comunicazioni di sollecito che era solito ricevere Scarpa a causa della sua «proverbiale indifferenza verso scadenze e impegni», come l'ha definita Renzo Zorzi, coinvolgono anche Mazzariol, probabilmente non tanto per un suo proprio ritardo nella consegna del testo che pure forse c'è stato[27], ma soprattutto per la sua vicinanza all'architetto. Il direttore di «Zodiac» è costretto a implorare Scarpa, augurandosi che almeno legga la sua richiesta di immagini per il testo, ma nonostante esasperi i toni e ironizzi sull'inaffidabilità del maestro ancora una volta sembra di poter riconoscere una consapevole campagna di sostegno del suo lavoro da parte di un gruppo di storici e di critici afferenti al mondo olivettiano[28]. Appena un mese dopo tuttavia Mazzariol, piuttosto piccato, scrive a Santini che Scarpa in realtà ha tutto il materiale pronto ma vuole assolutamente vedere i provini fotografici di Paolo Monti, prima di inviare i disegni. Il ritardo non dipende quindi dall'architetto, semmai emerge ancora una volta la sua spiccatissima attenzione alla pubblicazione di immagini dei suoi progetti: «sento il dovere di dirtelo perché tu non attenda invano. […] il numero non uscirà se Scarpa non avrà esaminato il materiale fotografico»[29].
Con questo testo si chiude la relazione tra l'architetto e «Zodiac», ma non certo quella con gli autori amici che sulle pagine di una rivista a vocazione internazionale hanno gettato i primi solidi fondamenti per la critica dell'opera di «Carlo Scarpa, Architetto veneziano», come aveva scritto Ragghianti nella premessa al suo primo contributo sul negozio Olivetti.
A parte il completo e complesso saggio di Bettini, ciascuno dei testi comparsi su «Zodiac» trae dall'analisi di un progetto lo spunto per considerazioni di carattere generale che aggiungono nuovi spunti al tratteggio della figura di Carlo Scarpa e al riconoscimento di precipui e comuni aspetti della sua opera. Una considerazione questa che vuole portare l'attenzione sul fatto che si deve ai contributi pubblicati su «Zodiac» oltre che la consacrazione

dell'opera scarpiana, anche la prima definizione dell'apparato critico necessario per la sua interpretazione. Temi rilevanti, aspetti salienti, qualità intrinseche e tratti comuni dell'architettura di Carlo Scarpa e del suo approccio progettuale sono messi in evidenza in tali testi e di fatto costituiranno la base comune di riflessioni per quanti si confronteranno poi con il suo lavoro, alcune volte procedendo sulla via tracciata da Ragghianti, Bettini, Santini, Mazzariol, altre volte estremizzandone taluni aspetti, altre ancora rifiutandone l'analisi.

NOTE

[1] Alfieri è un personaggio già attivo nella sfera olivettiana: collabora con «Comunità» come consulente ed esperto alla ricerca e allo sviluppo del suo programma culturale dedicato all'arte e al design, sodalizio che durerà diversi anni.

[2] Si noti la pressoché totale coincidenza dei nomi che compongono il comitato direttivo di «Zodiac» con quelli della giuria del Premio Olivetti per l'architettura e l'urbanistica. Assenti sono solo Roberto Pane e Bruno Zevi. Il 1957 è l'anno del primo numero della rivista e dell'ultima edizione del Premio e sembra di poter considerare che l'impegno per la promozione e diffusione della migliore architettura coeva si sposti quasi automaticamente nell'alveo della redazione di «Zodiac».

[3] Renzo Zorzi, proprio a sottolineare la portata del contributo intellettuale di Adriano Olivetti a «Zodiac», ne parla come di una rivista «che seppur stampata da Edizioni di Comunità, era a mio parere molto olivettiana». In questa affermazione si legge la sostanziale autonomia delle attività della casa editrice, ma al tempo stesso la partecipazione profonda del suo sostenitore. Cfr. Intervista a Renzo Zorzi in B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, «Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti», n. 57, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2008, pp. 179-199.

[4] A. Olivetti, *Una nuova rivista d'architettura*, in «Zodiac», n. 1, 1957, p. 2.

[5] Oltre al contributo di Bettini sull'opera di Carlo Scarpa di cui si dirà diffusamente, sono da menzionare ad esempio gli importanti scritti *Umanesimo di Gardella* di Giuseppe Mazzariol (n. 2, 1958, pp. 91-111); *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia* di Giuseppe Samonà (n. 3, 1958, pp. 83-123); *Continuità e coerenza dei BBPR* di Enzo Paci (n. 4, 1959, pp. 82-115); e *Ludovico Quaroni e la cultura architettonica italiana*, di Manfredo Tafuri (n.11, 1963, pp. 130-145). Nell'Archivio Scarpa è conservato un estratto del saggio di Mazzariol su Gardella con la dedica manoscritta «affettuosamente a Carlo, Bepi 6.9.58» (ACS, Scarpa-7.STA/2).

[6] Nel 1989 «Zodiac» inaugura una nuova serie sotto la direzione di Guido Canella, edita da Abitare Segesta sino al 1999, sulla scia dell'idea olivettiana di pubblicare progetti internazionali di architettura contemporanea indagandone i rapporti con società e territorio.

[7] C. L. Ragghianti, *La «Crosera de piazza» di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», n. 4, 1959, pp. 128-147.

[8] Date la vitalità e l'attualità dell'iniziativa architettonica olivettiana non di rado tra realizzazioni e riviste è possibile tendere un filo che porti dalle une alle altre e viceversa. Se le opere realizzate trovano diffusione sulle pagine della rivista, senza alcun approccio autocelebrativo della committenza, ma esclusivamente perché espressioni di un'architettura di qualità, allo stesso modo l'apertura verso temi e figure su scala mondiale si può tradurre nel suggerimento di nuovi incontri e occasioni progettuali. È questo ad esempio il caso di Louis Kahn, incaricato da Renzo Zorzi nel 1966 della progettazione dello stabilimento produttivo Olivetti di Harrisburg, in Pennsylvania. L'opera di Kahn è conosciuta in ambito olivettiano proprio grazie a «Zodiac» che la pubblica sul numero

6 del 1960, insieme a quella di Frank Lloyd Wright e non è da escludersi dunque che l'iniziativa di Zorzi sia stata suggerita dal contributo della rivista. L'attenzione alla scena americana è ribadita ulteriormente dalla testata con la pubblicazione di ben due numeri monografici dedicati all'architettura statunitense, il numero 8 del 1961 e il numero 17 del 1967.

[9] Cfr. C. L. Ragghianti, lettera a Bruno Zevi, s.d. (ABZ 10/39 Carlo Ludovico Ragghianti). La tensione del rapporto tra Argan e Ragghianti, pur inizialmente amici e comunque sempre legati, emerge senza equivoci nei carteggi tra i due, rivelando una particolare acredine da parte di Ragghianti, manifestata per esempio nel giudizio critico sul volume di Argan *Walter Gropius e la Bauhaus*, a proposito del quale Ragghianti scrive una lunga e feroce lettera a Zevi, pubblicandola poi su «La Critica d'arte». Per Per il rapporto tra Ragghianti, Zevi e Argan si veda: R. Dulio, C. Gamba, *Zevi e Argan attraverso la loro corrispondenza. La polemica Zevi-Argan-Ragghianti*, in A. Zevi (a cura di), *Progettare per non essere progettati*, atti del convegno, (Roma, MAXXI, 28 ottobre 2010), Fondazione Bruno Zevi 2012.

[10] B. Zevi, *L'Arte e la Critica*, in «Comunità», n. 12, ottobre 1951, p. 74 (ABZ, 06.02/06).

[11] Si veda in merito il paragrafo 3.1.2 *Realizzazione dello showroom Olivetti in piazza San Marco, Venezia 1957-1958*.

[12] S. Bettini, *L'architettura di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», n. 6, 1960, pp. 140-187. La minuta del saggio è conservata nell'Archivio Scarpa porta il titolo *Riflessioni sull'arte di Carlo Scarpa* (ACS, Scarpa-4.DID/10/09).

[13] Lo storico dell'arte si è già interessato di temi che hanno visto coinvolto Carlo Scarpa, come le Biennali veneziane o la vicenda della palazzina di Wright sul Canal Grande.

[14] Si veda ACS, Scarpa-4.DID/08/1. Il coinvolgimento e l'attenzione di Scarpa nell'apparato iconografico del testo sono attestati anche da una lettera inviatagli da Santini insieme con i provini di Monti della Casa Veritti a Udine. Alfieri e Santini convengono sulla necessità di ulteriori fotografie ma data l'urgenza occorre trovare un fotografo locale (alla fine le foto della villa pubblicate saranno tutte di Monti). Oltre alle fotografie di Paolo Monti, sono pubblicati scatti di Leiss, Giacomelli e Ferruzzi. Si richiedono a Scarpa anche i disegni del progetto udinese oltre a qualche foto dei vetri (P. C. Santini, lettera a Carlo Scarpa, 19 febbraio 1960, Scarpa-4.DID/04/18I). L'immagine di una coppa di vetro in murrina del 1944 aprirà poi l'articolo di Bettini, e un disegno e una fotografia di un vaso in vetro sono pubblicati nell'ultima pagina del saggio. Nelle 47 pagine dedicate all'opera di Carlo Scarpa sono illustrati il disegno per una chiesa a Torre del Mosto del 1948; la sistemazione di Ca' Foscari, sede della facoltà di Economia e Commercio, del 1936; l'allestimento della mostra su Paul Klee alla XXIV Biennale (1948); un disegno per villa Bortolotto a Cervignano del Friuli del 1949; il negozio Ongania e l'ufficio telefonico Telve a Venezia, 1950); il Padiglione del Libro alla Biennale e l'allestimento della mostra di Antonello da Messina (1953), Villa Zoppas (1953, due pagine), le Gallerie dell'Accademia; la mostra di Arte antica cinese a Palazzo Ducale (1954); la sistemazione delle Sezioni storiche del Museo Correr a Venezia e del Museo di Castelvecchio a Verona (1959); il Padiglione del Venezuela alla Biennale (3 pagine); la Gipsoteca canoviana di Possagno (3 pagine); Casa Taddei (2 pagine); l'allestimento delle opere di Viani alla Biennale del 1958 e della mostra «Vitalità nell'arte» (1959); l'Aula Manlio Capitolo; il progetto per la Colonia Olivetti di Brusson. A casa Veritti sono dedicate ben otto pagine, decisamente molte nell'economia dell'impaginato che riflette quanto Santini aveva scritto a Scarpa: «l'opera è importante e vogliamo a tutti costi pubblicarla». Grande assente nella recensione a tutto campo dell'opera scarpiana, il negozio Olivetti di piazza San Marco, a cui sembra che inizialmente fosse dedicata una pagina intera del menabò, poi corretta e sostituita con testo e immagini delle Gallerie dell'Accademia.

[15] Testimonianza di Giuseppe Mazzariol in S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, tesi di laurea, relatori F. Dal Co e

G. Mazzariol, IUAV, Venezia 1983-1984 (ASC, Scarpa-7.STA/3).

[16] P.C. Santini, *Un'opera distrutta di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», n. 9, 1962, pp. 146-161.

[17] P. C. Santini, telegramma a Scarpa, 27 settembre 1961 (Archivio Storico Olivetti, Fondo Adriano Olivetti, 22.743).

[18] P. C. Santini, *Ricordando Carlo Scarpa*, in «Ottagono», n. 55, dicembre 1979, p. 42.

[19] *Ivi*.

[20] P.C. Santini, *Il nuovo negozio di Carlo Scarpa a Bologna*, in «Zodiac», n. 10, 1962, pp. 169-181.

[21] Numerosi gli arredi progettati da Scarpa per Gavina Spa, azienda fondata nel 1960 da Dino Gavina di cui Scarpa assume la presidenza, una carica simbolica con la quale anche l'imprenditore bolognese vuole offrire un riconoscimento all'opera dell'architetto.

[22] Cfr. testimonianza di Pier Carlo Santini in S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, cit.

[23] G. Mazzariol, *Un'opera di Carlo Scarpa: il riordino di un antico palazzo veneziano*, in «Zodiac», n. 13, 1964, pp. 26-59. Nell'Archivio Storico Olivetti a Ivrea, è conservata la minuta dattiloscritta del testo (ASO, Fondo Ludovichi. Foto e documentazione personalità varie (3) 37).

[24] Si veda ad esempio la testimonianza di Giuseppe Mazzariol in S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, cit.

[25] Sul progetto si veda M. Mazza (a cura di), *Carlo Scarpa alla Querini Stampalia. Disegni inediti*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 15 settembre-15 novemmbre 1996), Il Cardo Editore, Venezia 1996.

[26] A tal proposito Mazzariol riscontra un evidente significato urbanistico dell'intervento in piazza San Marco, riprendendo anche la lettura di Ragghianti che ne aveva sottolineato lo spirito vivificatore nei confronti del contesto, in particolar modo della Corte del Cavalletto.

[27] Santini invia un telegramma a Mazzariol, dalla data illeggibile a parte l'anno 1964, in cui scrive: «Impossibile ulteriore dilazione. Pregoti secondo promessa invio immediato articolo. Pregoti anche interessarti presso Zinato per invio materiale grafico» (ASO, Fondo Adriano Olivetti, 22.560).

[28] «Noi ti siamo sempre affezionati, ma tu non fai nulla per aiutarci a dire bene di te!» P. C. Santini, lettera a Carlo Scarpa, 23 gennaio 1964. (ACS, Scarpa-4.DID/04/18).

[29] G. Mazzariol, lettera a Pier Carlo Santini, 24 febbraio 1964 (ASO, Fondo Adriano Olivetti, 22.560).

2.2
«L'Architettura. Cronache e storia» un percorso parallelo

«L'Architettura. Cronache e storia» costituisce un tassello indispensabile per la ricostruzione dell'azione di sostegno dell'opera di Carlo Scarpa operata con decisione da Bruno Zevi, una volta messi in luce il suo ruolo nell'ambito delle iniziative olivettiane e il suo legame con l'architetto veneziano, nonché avendo intravisto nelle sue azioni una natura comune e soprattutto non casuale. Sulle pagine della nuova rivista ideata, fondata e diretta da Zevi stesso a partire dal maggio-giugno 1955 verrà infatti compiuta la più sistematica campagna di diffusione dei lavori scarpiani, anche grazie alla longevità della testata rispetto agli altri progetti editoriali olivettiani.
Il nuovo periodico si pone in continuità con «Metron», che l'anno precedente aveva cessato le pubblicazioni, ma è naturalmente ancor più connotato dall'approccio critico del suo direttore. L'obiettivo è infatti dare una diffusione periodica e capillare alla cosiddetta

Fig. 1 Le copertine di «L'Architettura. Cronache e storia» disegnate da Marcello Nizzoli

critica operativa fondata sulla relazione tra storia e progetto, in cui l'azione progettuale trova una sorta di legittimazione negli esempi ritracciati nella lezione storica[1]. Oltre che culturale la continuità con «Metron» è anche visiva: la copertina dell'ultimo numero della rivista olivettiana quasi si sovrappone a quella del primo numero de «L'Architettura. Cronache e storia», una continuità ribadita anche nella scelta tipografica e nell'uso degli stessi caratteri. La definizione della gabbia grafica di riferimento è affidata a Max Huber[2], le copertine a Marcello Nizzoli che se ne occupa autonomamente sino al numero 127, poi con Marcello Oliveri (dal numero 128 al numero 168). Quest'ultimo continuerà ad esserne responsabile anche dopo la morte di Nizzoli nel 1969 sino al numero 501-502 del 1997, mantenendone l'idea di fondo nell'impiegare un'immagine desunta e rielaborata da un particolare architettonico[3].
Il passaggio da «Metron» a «L'Architettura.Cronache e storia» è determinato da Riccardo Musatti che propone all'editore Carlo Caracciolo di pubblicare la rivista. Caracciolo nel 1951 aveva fondato a Milano la Etas Kompass che pubblicherà «L'Architettura Cronache e storia» sino al numero 215 del novembre 1982[4]. Per stessa ammissione di Caracciolo sembra che Olivetti finanziasse inizialmente la rivista, circostanza verosimilissima, non solo per l'attitudine dell'Ingegnere a sostenere diversi progetti editoriali pure non direttamente condotti dalla sua casa editrice, ma anche perché nel 1955, anno di creazione del periodico zeviano, Caracciolo e Olivetti sono entrambi coinvolti nella costituzione della società editrice N.E.R. (Nuove Edizioni Romane), il cui principale azionista era proprio l'imprenditore di Ivrea[5]: una vicinanza ed una collaborazione che, oltre al solido legame già esistente con Zevi, potrebbe aver indotto Olivetti a finanziare personalmente «L'Architettura Cronache e storia».
Se quindi concretamente sembra di poter ravvisare un intervento olivettiano nella genesi della rivista, idealmente è ancora una volta nei valori azionisti che trova linfa vitale il nuovo progetto di Zevi poiché sia Musatti che Caracciolo erano stati redattori del quotidiano «Italia Libera», organo di stampa del Partito d'Azione[6].
«Questa rivista ha il preciso intento di favorire l'integrazione della nostra cultura architettonica riflettendone tutte le istanze. È il risultato di un atto di ottimismo. […] Cronache e storia dell'architettura, problemi dell'architettura che si fa e dell'architettura che si ricrea e reinterpreta perché torni a parlare con attualità. La scissione tra architettura moderna e storiografia architettonica si è dimostrata culturalmente letale, ha favorito la sostituzione della propaganda alla critica nel giudizio sull'arte del nostro tempo, e del rapporto filologico a un'impegnata lettura storica nella trattazione dell'architettura antica. […] La storiografia architettonica si è rinnovata, i monumenti sono rivissuti in modo organico e palpitante, come oggetti che servono alla nostra vita e non solo a consolarla. È quindi possibile auspicare una rivista che rifletta l'intera gamma degli interessi architettonici: da quelli politici a quelli artistici, da quelli professionali a quelli storici, che saldi le esperienze contemporanee con la tradizione, che integri la coscienza dell'arte

attuale con lo studio, condotto con moderna sensibilità, del passato. Questo è il proposito vasto di L'Architettura cui ognuno può collaborare perché c'è posto per tutti in questa avventura nella realtà varia pluriforme dei nostri temi architettonici»[7].
Due mesi prima dell'uscita del numero 1 della nuova rivista Zevi scrive all'amico Ragghianti lo trasformo Metron in una nuova rivista L'Architettura. Cronache e storia, molto più grossa, ben fatta e come dice il titolo, comprendente studi di storia dell'architettura[8].
Il progetto è assolutamente coerente con la costruzione storico-critica messa in atto da Zevi perché, come aveva avuto modo di affermare alcuni anni prima alla I Conferenza dell'APAO, «l'architettura moderna ha spezzato il conformismo nel campo creativo venticinque anni fa; oggi dobbiamo spezzare il conformismo nel campo critico e storico»[9].
Se dal punto di vista della *Storia* menzionata nel titolo le ragioni sono dunque chiare, per ciò che concerne le *Cronache* gli aspetti su cui puntare l'attenzione sono almeno due: l'attualità e la pluralità delle espressioni architettoniche di cui si vuole programmaticamente dare conto. La rivista intende infatti pubblicare sia gli architetti noti che quelli meno noti, sia i maestri di fama internazionale che realtà professionali tutte italiane, offrendo di fatto un quadro completo della produzione architettonica che si andava realizzando in Italia in quegli anni. Ancora una volta, nell'alveo dell'ambito olivettiano nasce un progetto divulgativo di elevato livello che porta l'architettura e la sua storia fuori dalle sedi accademiche e istituzionali, che allarga democraticamente il campo di interesse all'edilizia e al design.
Ma la rivista è anche lo specchio degli studi di Zevi e delle sue relative imprese editoriali, che su «L'Architettura. Cronache e storia» trovavano anticipazione o compimento. È il caso del numero su Wright in seguito alla pubblicazione della monografia edita da Il Balcone, di quello su Mendelsohn del 1963, prodromo dell'opera completa pubblicata nel 1970 o di quello su Michelangelo architetto parallelo al volume omonimo curato con Paolo Portoghesi (1964). Il legame tra il direttore e la rivista è del resto fortissimo: la redazione ha sede presso la sua abitazione romana in via Nomentana (come già «Metron») e suo è il controllo su ogni testo o immagine pubblicata.

Fig. 2 Il numero 3 de «L'Architettura. Cronache e storia» del 1955 su cui è pubblicato il saggio di Giuseppe Mazzariol *Opere di Carlo Scarpa*. In copertina un infisso dell'architetto veneziano nell'astrazione di Marcello Nizzoli

CRONACHE E STORIA DELL'ARCHITETTURA DI CARLO SCARPA

Nel 1977 Zevi così sintetizza la linea editoriale perseguita: «Alcuni connotati della rivista: in 22 anni non un solo articolo incentrato su temi tipologici [...]. Si attaccano sempre i grandi (Gropius, Mies van der Rohe, Aalto, ecc.), non mai i piccoli. Si condannano aspramente le correnti evasive, retrograde, pseudo-progressiste, le fughe in avanti e a ritroso [...]. Si valorizzano professionisti ed artisti, di cui nessuno ha pubblicato le opere, ad esempio Scarpa»[10].
È in questo esplicito contesto dunque che Zevi porta avanti la sua azione in favore di Carlo Scarpa, senz'altro non esclusiva e all'interno di una manifesta volontà di una documentazione a tut-

to campo dell'architettura contemporanea, pur tuttavia l'architetto veneziano non è uno tra tanti, anche dato che sembra che il primo ampio contributo sul suo conto affidato a Giuseppe Mazzariol fosse finalizzato ad accreditarne il nome e mostrarne l'opera architettonica oltre i confini lagunari, per sostenere la sua candidatura al Premio Olivetti[11].
Successivamente, nel 1984, ricordando episodi salienti della carriera di Scarpa, Zevi a questo proposito scrive: «1955, nel suo terzo numero (settembre-ottobre), la rivista 'L'architettura – cronache e storia» dedica ventotto pagine (pp. 340-368) all'attività professionale di Scarpa, con un saggio di Giuseppe Mazzariol. È la fine del lungo, ostinato ostracismo. So che ne è felice, ma lo incontro a scuola ed è così timido che non ne accenna neppure»[12].
Al di là della reazione scarpiana, è interessante notare come tra i momenti significativi ricordati da Zevi il testo di Mazzariol su «L'Architettura. Cronache e storia» sia una tappa degna di nota. È effettivamente la prima volta che l'opera di Scarpa viene affrontata nel suo complesso, in un periodico a diffusione nazionale. Quasi trenta pagine raccontano e illustrano i lavori di una figura ancora misconosciuta e nonostante ciò osteggiata.
Ed è proprio da questa considerazione che prende avvio il testo di Mazzariol, una vera e propria presentazione dell'architetto e della sua opera. Nonostante a Venezia circolassero letterati come Manlio Dazzi, Carlo Izzo e Aldo Camerino, artisti come Alberto Viani, Arturo Martini, Mario Deluigi, Emilio Vedova, architetti come Carlo Scarpa, in quella che l'autore definisce sarcasticamente «una vacanza dell'ingegno», tali figure intorno agli anni Venti e Trenta dovettero farsi «meteci in patria», rinunciando a quella *venetianitas* malamente intesa - già allora vista da Mazzariol come «buona solo per i turisti» - e guardando a una cultura altra, come tale «punita con l'ostracismo». Tracciando implicitamente le coordinate dell'*inner circle* scarpiano con la sola menzione di quei nomi, l'autore procede con la descrizione di un contesto di formazione in bilico tra due estremi opposti, le più aperte e sensibili menti della cultura lagunare da un lato e la più miope e polverosa accademia dall'altra. Neanche ventenne Scarpa riconosce nel Liberty una forma di protesta ad un conformismo oscurantistico e lontano dalla dimensione umana nonché una vocazione a scavare nel profondo del segno e del fatto architettonico e a esperire le linguistiche più varie di un'appassionata vicenda culturale.
Come «narrato» da Mazzariol, prende poi avvio la sua produzione architettonica, una produzione segnata da molti progetti effimeri ma anche da importanti commesse, prima tra tutte la sistemazione di Ca' Foscari, sede della facoltà di Economia e commercio: un restauro, ma anche una rivoluzione con cui l'edificio antico venne riportato organicamente a nuova vita, non senza provocare dissensi. Parallelamente Scarpa si dedica alla produzione di vetri per Cappellin prima e Venini poi: un «buen retiro» quello di Murano che rendeva meno evidente l'ostentata indifferenza della città nei confronti dell'architetto.
Alla fine della guerra la situazione muta parzialmente: lo IUAV, dove Scarpa già insegnava, con Giuseppe Samonà «si trasformò

da scuola di belli stili in scuola di architettura»; e parallelamente si apriva la strada degli allestimenti museografici in cui già si riconosce l'originalità del contributo scarpiano grazie alla sua peculiare sensibilità figurativa, alla sua coscienza critica e filologica, alla capacità di offrire le opere d'arte alla contemplazione dei visitatori. Ne sono esempio le Gallerie dell'Accademia, il cui allestimento è presentato da Mazzariol in ogni dettaglio perché «sono sempre questi dettagli di linguaggio che misurano con la maggiore approssimazione la facoltà poetica di un architetto».

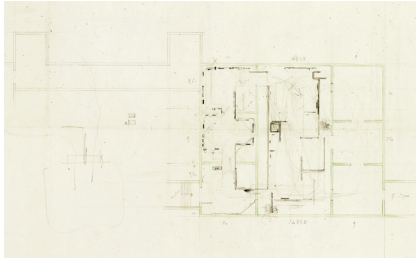
Fig. 3 Carlo Scarpa, allestimento della sala di Paul Klee alla XXIV Biennale, Venezia 1948

È in questa sede che si fa accenno per la prima volta alla «facoltà poetica» di Scarpa, che poi Zevi riprenderà e calcherà attribuendogli la definizione di *architetto poeta*, destinata ad essere reiterata in moltissima della critica successiva e ad essere in qualche modo abbracciata anche dallo stesso Scarpa. Nel 1948 si ha quello che Mazzariol riconosce come primo discorso spaziale unitario e omogeneo della produzione scarpiana: l'allestimento della sala di Klee alla XXIV Biennale, dove libero da un involucro condizionante l'architetto ha predisposto un lucido percorso espositivo in cui l'opera dell'artista si inseriva nella sintassi neoplastica delle campiture delle pareti e dei telai.

Nonostante i primi riconoscimenti Mazzariol non può sottacere l'esiguità del numero di realizzazioni rispetto a quello dei progetti, di cui non solo l'incomprensione altrui è causa: «alla problematica architettonica di Scarpa fa difetto un vivace *éngagement* di ordine umano nella direzione della presente realtà sociale in cui opera». Anche in questo senso per la prima volta si riflette su un aspetto del fare scarpiano che sarà più volte sottolineato sino quasi a farne uno dei più rilevanti. Certamente è innegabile quanto rilevato da Mazzariol ma è altrettanto vero che il suo impegno si riscatta su altri fronti. Ma è come se le parole di questo testo abbiano avuto un peso oltre misura nella critica successiva, meno attenta, meno completa. Lo stesso si può dire per il fare eclettico che caratterizza una certa produzione scarpiana intorno agli anni Cinquanta, quel fare che ad esempio lo conduce a passare con disinvoltura da modelli wrightiani a riferimenti neoplastici: tale atteggiamento non è dovuto ad una carenza critica, quanto piuttosto alla necessità di approfondire pragmaticamente ogni suggestione culturale che lo colpisca intellettualmente o spiritualmente. È un modo di conoscere, di esperire fisicamente un'istanza estetica esattamente come Ragghianti andava verificando nella definizione del suo approccio alla critica architettonica a partire da quello crociano. Del resto «le opere del Croce entrarono presto in biblioteca», come riferisce Gigi Scarpa, fratello di Carlo, cui oltretutto l'architetto nonostante non avesse fatto studi classici né di filosofia, regalò una copia dell'*Estetica* crociana[13].

Tra gli anni 1951 e 1955, data dell'articolo, si concentrano per Mazzariol le opere più significative dell'architetto veneziano, elencate e variamente descritte in una ormai lunga sequenza di opere che si arresta, quasi bruscamente, con l'affermazione che «Carlo Scarpa è oggi l'unico autentico architetto che operi a Venezia».

L'esito della pubblicazione di questo testo centra l'obiettivo: far conoscere Carlo Scarpa e attirare l'attenzione sul suo lavoro[14].



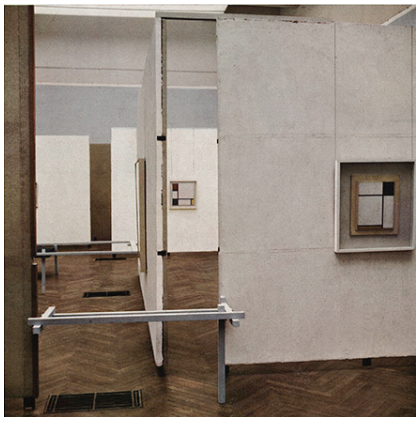


Fig. 4 Carlo Scarpa con Bruno Zevi e Bice Lazzari alla vernice della mostra su Piet Mondrian alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1956

Fig. 5 Carlo Scarpa, allestimento della mostra su Piet Mondrian alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1956-1957. Studio della pianta (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 048735)

Fig. 6 Carlo Scarpa, allestimento della mostra su Piet Mondrian alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1956-1957

Nel 1957 sono addirittura tre i numeri de «L'Architettura. Cronache e storia» su cui compaiono commenti a Carlo Scarpa. Nel numero 15 di gennaio Zevi commenta *I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni*[15], «atto di non conformismo culturale, di coraggio critico», da mettere in relazione con la breve nota di Amaro su Carlo Scarpa, la laurea e gli affari[16], nel numero 21 di luglio che fa evidentemente riferimento alla causa intentata a Scarpa dall'Ordine degli architetti veneziani. «Delineare l'opera è affatto superfluo per i nostri lettori. «Metron» lo ha *scoperto* solitario e perplesso nella sua modesta attività veneziana [...]. *L'a* ne ha presentato la recente produzione dedicandogli quasi un intero fascicolo. Non ci siamo preoccupati delle classificazioni di «neo-liberty», di «neoplastico» e «wrightiano» affisse, di volta in volta, ai lavori di scarpa per svalutarne l'originalità. E nel saggio attualissimo di Giuseppe Mazzariol del n. 3 si è adoperata, con serietà e sicurezza critica, la parola: *poeta*»[17].

In realtà, è proprio Zevi in questa sede ad usare per la prima volta la parola *poeta*; Mazzariol aveva parlato di *facoltà poetica*, di *parentesi poetica*, ma certo poco conta in una costruzione volta a trasmettere questa connotazione attribuita consapevolmente a Scarpa in ragione dell'illimitata creatività del suo linguaggio, propria - secondo Zevi - della natura di un poeta. L'autore riconosce nell'opera del maestro veneziano uno straordinario potenziale lirico ancora non pienamente espresso e dunque non riconoscibile ai più. Ma sarebbe sufficiente osservare una saletta nascosta delle Gallerie dell'Accademia[18] per capire che un artista che sa rinunciare alla sua personalità e all'urgenza del suo «stile» per amore dei personaggi che reinterpreta è un *poeta*, poiché ha l'intuizione e il costume riservato della vera poesia.

La maestria espositiva è ribadita da Palma Bucarelli a proposito della *Mostra di Piet Mondrian a Roma. Allestimento di Carlo Scarpa*[19]. In assoluta coerenza con l'affermazione di Zevi, molto più concreta di quanto potrebbe sembrare dal tono enfatico, come dice l'autrice nonché committente del lavoro in quanto direttrice della Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma[20], prima sede dell'esposizione, più che un allestimento quello di Scarpa è un commento critico all'opera di Mondrian. Di grande efficacia la collaborazione tra l'architetto e la Bucarelli, che avevano stabilito insieme come principio dell'allestimento che si dovesse fare la cosa più semplice e la più atta a mettere in evidenza i quadri singoli e lo spirito dell'opera di Mondrian[21], ma imprescindibile per il successo della mostra è la capacità scarpiana di trasformare gli ambienti della Galleria Nazionale, progettata in occasione dell'Esposizione romana del 1911, in spazi neoplastici, oltretutto con soluzioni riapplicabili nella tappa milanese della mostra. Se la sapiente elaborazione planimetrica e la trama di visuali intessuta dall'architetto sono la fonte principale dell'originalità del progetto, non va dimenticata la conoscenza e la sintonia di Scarpa con i temi De Stil.

L'anno successivo è un progetto completamente diverso a trovare spazio sulle pagine de L'Architettura. Cronache e storia, un tema

inconsueto nell'ambito della produzione scarpiana: il *Concorso per una colonia a Brusson*[22]. L'articolo è di Renato Pedio, redattore del periodico di Zevi dal 1957 al 1992, e documenta nel dettaglio i sei progetti finalisti del concorso bandito nel 1956 dalla Olivetti per una colonia montana in Valle d'Aosta destinata ai figli dei dipendenti; tra questi il progetto di Carlo Scarpa che, su invito dell'azienda, è chiamato a confrontarsi con una nuova tipologia, un complesso residenziale collettivo; con una modalità a lui poco congeniale, la procedura concorsuale; con una destinazione d'uso sociale mai affrontata né prima né dopo questo episodio.
La proposta scarpiana pur molto apprezzata dalla Commissione giudicatrice non raggiunge il grado di definizione ritenuto necessario[23]. Il giudizio di Pedio, che analizza i sei progetti è invece fortemente orientato verso quello di Scarpa, ritenuto, insieme con quello di Marcello D'Olivo, l'unico ad aver risposto in modo corretto alla relazione che l'architettura è chiamata a instaurare con l'ambiente naturale, sorgendo deduttivamente dal paesaggio, invece che sovrapponendosi indifferentemente ad esso.
I progetti Scarpa e D'Olivo sono illustrati per ultimi, il tono asciutto e meramente descrittivo dei primi quattro lavori, cambia, come ammette lo stesso autore nelle poche righe che precedono il commento vero e proprio: Se per i progetti illustrati fin qui una breve spiegazione di indole funzionale era sufficiente, le soluzioni di Carlo Scarpa e di Marcello D'Olivo esigono un discorso critico diverso. E ciò non per i valori d'arte, come sempre discutibili, ma per il metodo compositivo o, se si vuole, per il linguaggio.
L'approccio funzionalista degli altri progetti si manifesta nella scomposizione della colonia in parti funzionalmente distinte poi ricomposte senza una vera soluzione dell'unità espressiva finale. Nel progetto di Scarpa, che si presenta al concorso in gruppo con Gilda D'Agaro, il processo è completamente invertito: la visione unitaria di partenza si articola progressivamente nei vari corpi del complesso senza perdere il valore d'insieme. La colonia di Scarpa nasce dal paesaggio e non vi è antitesi tra architettura e natura. Il progetto di Marcello D'Olivo, architetto cui L'Architettura. Cronache e storia ha già riservato ampia attenzione, da questo punto di vista è antitetico a quello scarpiano: l'architettura è esuberante e grandiosa, invenzione di un'avventura umana da sovrapporre alla natura del luogo, eppure formalmente in completa sintonia con essa.
Questo contributo induce una riflessione sull'approccio critico della rivista, in cui le cronache non sono mai meri resoconti di documentazione e la storia non è una sequenza di fatti. Quello che interessa trasmettere è un preciso messaggio non una pluralità di voci. Plurali sono le espressioni architettoniche con cui il messaggio può essere comunicato. L'intreccio di un commento critico con la pratica progettuale e la lezione storica sono sempre funzionali alla lettura del presente e del passato proposta da Zevi, di cui Scarpa, almeno negli anni Cinquanta e Sessanta, è eletto a interprete.
Nel 1959 Gigi Scarpa[24], fratello dell'architetto, scrive per «L'Architettura. Cronache e storia» la recensione del progetto per lo

showroom veneziano[25], che segue solo di pochi mesi il testo sulla Colonia di Brusson sulla stessa rivista, mettendo per la prima volta in sequenza due importanti episodi della relazione Scarpa-Olivetti che oggi si vuole ricostruire.
Il testo di Gigi Scarpa parte, come quello di Ragghianti, da una narrazione dell'esperienza fisica dello spazio del negozio. Ma i toni sono più intimi e leggeri, almeno apparentemente. La prima percezione sensoriale dell'ambiente che si impone all'osservatore è l'armonia del tutto: nessuno dei tanti particolari catturati dallo sguardo è isolabile da una visione d'insieme in cui domina questo calore di vita e di poesia, forse di lusso e di ricchezza antichi. Pur tuttavia il negozio è poi scomposto dalle parole di Gigi Scarpa in una consapevole descrizione dei vari elementi salvo poi, quasi ricalcando il processo compositivo del fratello, riportare il discorso all'interezza della composizione perché ciascun elemento non è concepito come particolare bensì come componente sostanziale della costruzione, dello spazio, delle proporzioni reciproche.
Come già Ragghianti, ma in termini differenti, anche Scarpa isola tuttavia la scala, rischiando proprio come lo studioso toscano di far quasi cadere tutto l'impianto critico in nome di quello che è un elemento architettonico che merita a tutti gli effetti una trattazione autonoma, come entrambi poi di fatto esplicitano.
Si affrontano quindi diversi temi che effettivamente connoteranno sempre il lavoro scarpiano: la consapevolezza e la sensibilità verso tecniche e materiali, un approccio equanime alla tradizione storica e all'architettura contemporanea, la cura dei dettagli e più in generale l'attenzione minuziosa con cui porta a termine i suoi lavori sempre troppo tardi per gli altri e sempre troppo presto per lui. Ma per sgomberare il campo ad ogni facile dubbio o accusa di autoreferenzialità Gigi Scarpa chiude specificando che Egli ha il più grande rispetto del suo lavoro e della funzione cui esso è destinato perché l'architettura, poiché è arte, deve essere bellezza.
Si susseguono negli anni le occasioni professionali di Scarpa e le conseguenti recensioni: si è detto dell'allestimento della mostra commemorativa su Frank Lloyd Wright alla Triennale, che pur organizzata da Zevi trova nella sua rivista una forte critica proprio al progetto curatoriale[26]. Mentre molto apprezzata è la trasformazione del fronte esterno del padiglione centrale della Biennale di Venezia che Scarpa opera nel 1962[27]: per contrastare il monumentalismo dell'edificio Scarpa ha inventato un cantiere, una serie di blocchi murari «in azione», qualcosa di vivo, umano ed in scala, che smentisse la sciocca entrata delle costruzione. L'artista ha vinto [...] la sconfessione è realizzata in pieno, il gelo è rotto. La facciata monumentale dell'edificio di Duilio Torres viene trasfigurata da Scarpa con l'apposizione di bassi muretti in mattoni davanti e intorno alle colonne d'ingresso che sembra siano sul punto di crollare: secondo l'autore del commento Scarpa dice, a modo suo «rifacciamo questo padiglione. La percezione dell'edificio preesistente è completamente modificata anche grazie al sistema di dislivelli, superfici verdi e vasche d'acque e al rapporto originale che questo innesca con l'attiguo Padiglione del Libro. Tale carattere viene ripreso nel progetto che effettivamente l'ar-

Fig. 7 Carlo Scarpa, istallazione sulla facciata del Palazzo Centrale con opere di Amerigo Tot e Lorenzo Guerrini alla XXXI Biennale, Venezia 1962

Fig. 8 Carlo Scarpa, sistemazione museale di Palazzo Abatellis, Palermo 1953-1954

chitetto redigerà tra il 1962 e il 1963 per l'agognata sostanziale trasformazione del padiglione centrale che però pur essendo arrivato ad un avanzato grado di definizione non verrà realizzato. L'abilità scarpiana è ormai comprovata e riconosciuta tanto che sempre nel 1962 l'architetto ottiene il suo secondo riconoscimento ufficiale dopo il Premio Olivetti del 1957 ossia il Premio In/Arch per la sistemazione museografica di Palazzo Abatellis a Palermo[28] puntualmente documentato su «L'Architettura. Cronache e storia»[29]. Quella del 1962 è la seconda edizione del premio promosso dall'Istituto Nazionale di Architettura fondato tre anni prima grazie all'impegno e all'intuizione di Bruno Zevi, quale luogo di incontro tra le forze economiche e culturali coinvolte nel processo edilizio, con lo scopo prioritario di sollecitare l'interesse della collettività cui è destinata la produzione architettonica. Ancora un'iniziativa zeviana finalizzata a riconnettere l'architettura con la cultura, la professione, la società, integrando nel processo tutti i soggetti che a vario titolo vi partecipano, come dimostrato dagli stessi premi che «oltre a segnalare, evidentemente, quegli architetti che hanno compiuto un lavoro di sintesi e di risoluzione finale di tutte le componenti di forza nella componente ultima [...] cioè nell'opera d'arte, sono rivolti anche a premiare personalità politi-

Fig. 9 Carlo Scarpa, allestimento *La poesia*, Padiglione italiano, Expo 1967, Montreal 1967. Istallazione esterna con la citazione del pavimento della *Flagellazione* di Piero della Francesca e una copia del *David* di Donatello

che, funzionari di Enti, produttori, critici d'arte, istituti e imprese, cioè l'intera sfera di attività e di interessi, al centro della quale si pone il risultato artistico. È poi molto importante che anche i premi che sono destinati agli edifici, premino non solo l'architetto ideatore ma anche il committente e il costruttore»[30].
Come già il Premio Olivetti quello attribuito dall'In/Arch ha un carattere nazionale ma rimane un'iniziativa sostanzialmente privata[31], mentre può essere a tutti gli effetti considerato un riconoscimento istituzionale il coinvolgimento nella realizzazione del padiglione italiano all'Esposizione universale di Montreal del 1967, pubblicato sul numero 11 di «L'Architettura. Cronache e storia»[32].
Zevi e Scarpa hanno una vera e propria occasione di confronto professionale. Su commissione del Ministero per gli Affari Esteri il padiglione è progettato da Antonio Antonelli, Manfredo Greco, Franco Piro e Sara Rossi con la consulenza di Giulio Carlo Argan, Fausto e Lucio Passarelli e Bruno Zevi. Sotto una copertura a vela ospita i settori *Poesia e valori del passato*, *Costumi della terra dell'uomo* e *Industria e design*. «Come veicolare la realtà contraddittoria dell'Italia moderna? Polarizzandone i tre aspetti nella struttura del padiglione, e simbolizzandoli mediante opere d'arte fissate sul tetto-tenda, che la folla proveniente dalla metropoli vede dall'alto. Polo della poesia, affidato a Carlo Scarpa: vocazione lirica, modanatura personalizzata fino allo spasimo. E, sopra, la sfera corrosa di Arnaldo Pomodoro. Polo del costume, linguaggio aggressivo, inquieto, neorealista o, meglio, neoespressionista, scavo manuale e gestualità materica, brutalista, remota da ogni geometria elementare, memore della tradizione artigiana: Leonardo Ricci e, sul tetto, una colata in ceramica di Leoncillo. Polo dell'industrializzazione, design, grafica. Dunque, Bruno Munari e all'esterno, sulla cresta della curva, una scultura metallica trasparente di Leonardo Carlucci. Tensione tra i poli, spazio

distrutto, fremente di luci e colori: il percorso drammatizzato dal pittore Emilio Vedova»[33]. A Carlo Scarpa è dunque assegnato il settore che dovrà simbolicamente rappresentare la tradizione artistica italiana, evocativamente denominato *La Poesia*. L'ambito su cui interviene Scarpa è costituito da una giustapposizione di elementi che ne smussano i confini dando vita ad uno spazio che è interno ed esterno al tempo stesso. Fulcro dell'istallazione è una lastra di marmo sopraelevata con pavimento intarsiato realizzato su modello di un dettaglio della Flagellazione di Piero della Francesca sulla quale è posizionata una copia del *David* di Donatello, con cui dialogano una finestra circolare, blocchi marmorei, pannelli colorati. Zevi racconta della sua intermediazione presso i funzionari del ministero affinché non revochino l'incarico a Scarpa che rifiuta di prendere impegni sulla data di consegna del progetto[34]. Questo sarà tuttavia un esempio considerato da Zevi emblematico per un'analisi «a consultivo» sul fare architettonico di Carlo Scarpa dopo la sua morte. Nel riflettere sui suoi «difetti» il critico sostiene che «nella personale della Biennale 68 e a Montreal rinunciò a proporsi come architetto: Scarpa aveva deciso di sottrarsi all'impegno della creatività architettonica per poterne magistralmente colmare la mancanza». L'occasione in cui Zevi pronuncia queste parole è un intervento in ricordo dello scomparso Scarpa dal titolo «Di qua o di là dell'architettura»[35]. Lo stesso titolo sarà assegnato al contributo scritto da Zevi sull'opera completa che Francesco dal Co e Giuseppe Mazzariol realizzeranno finalmente nel 1984, dove il senso di quell'affermazione viene in qualche modo esplicitato: «Scarpa ha avuto pochissime occasioni di inventare spazi originali, e non sempre le ha utilizzate. Durante il suo cosiddetto periodo «wrightiano», ha compiuto alcuni tentativi con successo [...]. Poi ha quasi abbandonato la sfida specifica dell'architetto, optando per un mestiere e un linguaggio più congeniali, percorrendo una strada più elaborata e tortuosa, quella volta ad interventi correttivi della realtà, a spazi da contemplare più che da vivere. Si dirà che il risultato è autentica poesia [...] 'Forse sei bravo come Fidia, il più bravo di tutti, ma di qua o di là dell'architettura'[36].

Quello sul padiglione all'Expo di Montreal è l'ultimo contributo dedicato all'opera di Scarpa con l'architetto ancora in vita[37], sebbene egli avesse riservato a Zevi in esclusiva per la sua rivista la pubblicazione dei progetti per Casa Zentner e il Museo di Castelvecchio e il critico nel ringraziarlo gli avesse detto «Sai quanto mi faccia piacere pubblicare tue opere»[38].

L'interesse di Zevi per l'opera di Scarpa è dunque conclamato. Francesco Rovetta nel soffermarsi sulle difficoltà vissute da Scarpa a causa dell'incomprensione con cui si è scontrato per lunghi anni, cita coloro che invece l'hanno sempre sostenuto - Ragghianti, Mazzariol, Santini, Magagnato, Brandi, Longhi, Deluigi, Chastel, Hollein, Kahn, Zevi - e in riferimento a quest'ultimo sostiene che avesse detto a Olivetti che per l'architetto veneziano avrebbe «firmato una cambiale in bianco»[39]. Pur tuttavia nell'ultimo decennio della sua carriera l'attenzione di Zevi nei confronti di Scarpa pare affievolirsi e il suo giudizio critico essere sottoposto a revi-

sione. L'ipotesi di architetto, un architetto poeta, sembra non esser stata dimostrata come tesi: Scarpa agli occhi di Zevi rimane solo un poeta. Ma con ciò non viene meno ovviamente quanto fatto sino ad allora, di cui la fortuna scarpiana è certamente debitrice e forse ormai in grado di alimentarsi autonomamente.

NOTE

[1] Per cogliere la zeviana visione dell'architettura e della sua storia si fa riferimento a *Saper vedere l'architettura* (1948) in cui l'autore riordina e riorienta in modo deciso la lettura critica dell'architettura facendo dello spazio il suo oggetto centrale. È in funzione dello spazio che sono individuati i modelli storici con cui può essere coniugata la ricerca architettonica d'avanguardia. Si veda *Architettura e storiografia* (1950) la teorizzazione del concetto di critica operativa. Si veda in merito R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 94-107.

[2] Definita l'impostazione iniziale, Huber non seguirà poi materialmente l'impaginazione dei vari numeri.

[3] Come riferisce lo stesso Oliveri «Per fare le copertine di L'Architettura conservavo le immagini che ritenevo interessanti in una cartelletta. Al momento opportuno sfogliavo questa cartella, sceglievo un'immagine che secondo me poteva andar bene e su quella lavoravo, risolvendo sempre il problema in chiave architettonica». G. M. Oliveri, *Studio Nizzoli*, in *Comunicare l'architettura*, atti del convegno, (Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 23 maggio 2003), Fondazione Bruno Zevi, Roma 2005, p. 22.

[4] Etas Kompass si trasforma in Etl, che pubblica i nn. 216-306 del «L'Architettura. Cronache e storia»; quindi in Gruppo Editoriale Fabbri (nn. 307-476), sempre a Milano. La pubblicazione della rivista passa poi all'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato di Roma, a Canal & Stamperia Editore di Venezia (nn. 507-530) e infine Mancosu Editore di Roma (nn. 531-600).

[5] Nell'ottobre dello stesso anno la N.E.R. avvia la pubblicazione del settimanale «L'Espresso»; del coinvolgimento di Olivetti nella vicenda si è accennato nel paragrafo 1.3 *Una trama di relazioni*.

[6] Cfr. B. Zevi, *Zevi su Zevi*, Editrice Magma, Milano 1977, p. 82

[7] B. Zevi, *Colloquio Aperto*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», n.1, maggio-giugno 1955.

[8] Bruno Zevi, lettera a Carlo Ludovico Ragghianti, 15 marzo 1955 (ABZ, corrispondenza di Carlo Ludovico Ragghianti, non cat.).

[9] B. Zevi, *L'architettura organica di fronte ai suoi critici*, in «Metron», nn. 23-24, gennaio 1948, pp. 37-51.

[10] B. Zevi, *Zevi su Zevi*, cit., p. 82.

[11] G. Mazzariol, *Opere di Carlo Scarpa*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», n. 3, settembre-ottobre 1955, pp. 340-367. La copertina della rivista disegnata da Marcello Nizzoli presenta un'astrazione grafica ispirata ad un infisso di Carlo Scarpa.

[12] B. Zevi, *Di qua o di là dell'architettura*, F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 271.

[13] G. Scarpa, *Mio fratello Carlo*, testo pubblicato in appendice a C. Sonego, *Carlo Scarpa: gli anni '20*, in K. W. Forster, P. Marini, *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Regione del Veneto e Marsilio, Venezia 2004, pp. 84-86. Nella biblioteca di Scarpa, secondo il censimento di Raffaella Vendramin vi sono nove volumi di Benedetto Croce; cfr. R. Vendramin, *La biblioteca di Carlo Scarpa*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, cit., p. 307.

[14] Ad esempio nei primi mesi del 1956 Scarpa viene contattato da Renzo Salvadori, redattore del periodico italiano a Londra «La Voce degli Italiani»

e membro del comitato esecutivo del Venetian Festival in London. Salvadori, nell'ambito del Festival, vorrebbe organizzare una mostra personale di Carlo Scarpa, facendo ricorso al saggio di Mazzariol per convincere gli altri soggetti coinvolti nell'organizzazione. Scrive anche a Zevi chiedendogli di inviare una lettera in inglese al direttore dell'Institute of Contemporary Arts per sostenere il progetto in virtù della stima di cui il critico gode a Londra. Renzo Salvadori, lettera a Carlo Scarpa, 8 febbraio 1956 e lettera a Bruno Zevi, 18 marzo 1956 (ACS, Scarpa-5.COR).

[15] B. Zevi, *I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 15, gennaio 1957, pp. 628-629.

[16] C. Amaro, *Carlo Scarpa, la laurea e gli affari*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 21, luglio 1957, p. 145.

[17] B. Zevi, *I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n.15, gennaio 1957, p. 628.

[18] Il riferimento è all'ambiente con una sequenza di Rosalba Carriera, una serie di tele di Pietro Longhi e il bozzetto per il Soffitto degli Scalzi di Tiepolo.

[19] P. Bucarelli, *Mostra di Piet Mondrian a Roma. Allestimento di Carlo Scarpa*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 17, marzo 1957, pp. 786-789.

[20] La mostra fu esposta con il medesimo allestimento prima alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma poi al Palazzo Reale di Milano nell'inverno 1956-1957. Si veda in merito M. Dalai Emiliani, *Viatico per tre mostre: dallo spazio interiore di Klee ai piani liberi per Mondrian fino allo spettacolo di massa di «Frescoes from Florence»*, in Id., *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il saper mostrare di Carlo Scarpa*, Regione del Veneto e Marsilio, Venezia 2008, pp. 165-182.

[21] Palma Bucarelli, lettera a Carlo Scarpa, 18 ottobre 1956 (Roma, Archivio generale GNAM, Pos, GA (già 2B15, Busta 2 «Mostre in Galleria. Mostra Piet Mondrian, già a Venezia e poi a Milano»). Citata in M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il saper mostrare di Carlo Scarpa,* cit., p. 197.

[22] R. Pedio, *Concorso per una colonia a Brusson*, in «L'Architettura Cronache e storia», n. 37, novembre 1958, pp. 458-471.

[23] Sul progetto si veda approfonditamente il paragrafo 3.2 *Progetto d concorso per la Colonia Olivetti a Brusson (AO) 1956.*

[24] Gigi (Luigi) Scarpa (1909-1999), formatosi in lettere classiche, oltre a dedicarsi all'attività didattica, si è occupato di critica d'arte e di poesia. Con lo pseudonimo Eupalinos ha firmato alcuni contributi sull'opera del fratello architetto.

[25] G. Scarpa, *Un negozio in Piazza San Marco a Venezia, architettura di Carlo Scarpa*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n.1, maggio 1959, pp. 18-27 (ripubblicato in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 520, febbraio 1999, pp. V-XI, insieme con un testo di denuncia delle degradanti condizioni in cui versava il negozio Olivetti prima del recente intervento di restauro: P. Porcu, *Carlo Scarpa a Venezia. Il negozio Olivetti ridotto a bazar*, pp. II-IV. Nello stesso numero compare anche *Carlo Scarpa, non - architetto sublime*, pp. 74-75, ultimo contributo dedicato a Scarpa sulla rivista). Il testo è illustrato da un ricchissimo apparato iconografico con disegni dettagliati, non autografi, non presenti nell'archivio dell'architetto, né pubblicati nel saggio di Ragghianti su «Zodiac».

[26] *Mostra commemorativa di Frank Lloyd Wright*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 61, anno IV, novembre 1960, p. 458.

[27] *Padiglione Centrale di C. Scarpa*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 84, ottobre 1962, p. 391.

[28] Si vedano i documenti relativi al «Premio In/Arch1962. Premio nazionale per la conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico nazionale»

(ACS, Scarpa-4.DID/07/04). Nel 1964 a Scarpa verrà poi assegnato il «Premio In/Arch1964 per il Veneto - Trentino Alto Adige - Friuli Venezia Giulia alla Sistemazione museografica di Castelvecchio in Verona» (ACS, Scarpa-4. DID/07/05). Nelle edizioni del 1961 e del 1966 Scarpa sarà invece chiamato a far parte della giuria dei premi rispettivamente per la sezione del Veneto - Friuli Venezia Giulia e per la conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico nazionale.

[29] B. Molajoli, *I premi IN/ARCH 1962. Sistemazione museografica di Palazzo Abatellis*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», n. 97, novembre 1963, pp. 510-513. Per questo articolo nel giugno del 1963 Zevi chiede a Scarpa due o tre fotografie inedite di Palazzo Abatellis: Bruno Zevi, lettera a Carlo Scarpa, 23 giugno 1963 (ACS, Scarpa-4.DID/04/32).

[30] G. C. Argan, *I premi nazionali IN/ARCH*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 85, novembre 1962, p. 438.

[31] Il primo riconoscimento di carattere istituzionale conseguito da Scarpa sarà il Premio Nazionale del Presidente della Repubblica nel 1971.

[32] B. Zevi, *L'Italia all'Expo universale 1967*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 141, novembre 1967, pp. 142-146.

[33] B. Zevi, *Zevi su Zevi*, cit., p. 118.

[34] Cfr. B. Zevi, *Di qua o di là dell'architettura*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, cit., p. 271.

[35] B. Zevi, *Di qua o di à dell'architettura*, testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo Veneto il 4 aprile 1979 (ABZ, 07/31).

[36] B. Zevi, *Di qua o di là dell'architettura*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, cit., p. 271.

[37] Nel 1982 verrano poi pubblicati: M. Laudani, G. Tammeo, *Un'opera inedita di Carlo Scarpa: Casa - studio Scatturin a Venezia*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 4, aprile 1982, pp. 259-270; Red., *Un inedito di Carlo Scarpa: Tomba Galli a Nervi, Genova*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 7, luglio 1983, pp. 508-513.

[38] Bruno Zevi, lettera a Carlo Scarpa, 3 gennaio 1967 (Archivio Carlo Scarpa, Scarpa-4.DID/04/32). Già nel 1965 Zevi aveva scritto a Scarpa in merito alla proposta ricevuta del fotografo Italo Zannier di pubblicare un servizio inedito su Castelvecchio: «l'idea naturalmente mi affascina [...] ma per realizzarla occorre la tua collaborazione. Le foto originali non bastano. Ci vogliono i disegni, e possibilmente qualche schizzo di tua mano» (ACS, Scarpa-4. DID/04/32). Anche questo servizio tuttavia non verrà pubblicato.

[39] F. Rovetta, *Progetto di restauro e ripristino del Padiglione del Venezuela ai Giardini della Biennale di Venezia*, in K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Regione del Veneto, Marsilio, Venezia 2004, pp. 371-391.

2.3
La fortuna critica di Carlo Scarpa fuori dal mondo olivettiano

2.3.1
«Casabella», «Domus» e le altre riviste di architettura italiane

L'iniziativa editoriale olivettiana e l'esperienza di Zevi con «L'Architettura. Cronache e storia», non sono episodi di eccellenza isolati, ma si inseriscono nell'ambito di un generale incremento del settore della pubblicistica di architettura nel dopoguerra, mosso dalla crescente attenzione verso temi riconosciuti come sostanziali - sia in termini teorici che concreti - per la ricostruzione del Paese. «Da ogni parte la casa dell'uomo è rotta. [...] Dovremmo accorrere con un mattone, una trave, una lastra di vetro e, invece, eccoci qui con una rivista. All'affamato non diamo pane, al naufrago non una zattera, ma parole»[1]. Le riviste d'architettura riprendono la loro attività, seppur ancora con una certa irregolarità, sin dal 1944, alcune con un diverso comitato direttivo, altre con modifiche editoriali ma tutte improntate sul tema della ricostruzione e sull'uomo come valore e fine prioritario del fare architettura. E' così che, sotto la guida di Rogers, nel 1946, «Domus» esce con sottotitolo *La casa dell'uomo*. Franco Albini e Giancarlo Palanti dedicano il primo numero del dopoguerra di «Costruzioni Casabella» a Giuseppe Pagano, già direttore della rivista, morto durante la guerra. Gio Ponti intitola la sua nuova rivista «Lo Stile», come l'editoriale che tiene per «Domus» prima di abbandonarne la direzione nel 1941, sottotitolandola *Rivista per la ricostruzione, architettura, arti, lettere, arredamento, casa*. Nel 1953 «Casabella» riprende le pubblicazioni regolari, e insieme a questa riviste come le stesse «Metron» e «Domus» o «La nuova città» di Michelucci ereditano con diversi orientamenti la *vis* polemica della storica rivista di Pagano, nonostante la prima rimanga come si è visto sostanzialmente legata alle sorti dell'APAO, la seconda si presenti con volto aristocratico, incidendo scarsamente sull'architettura militante, la terza sia costretta in limiti localistici. Nel decennio successivo continuano a fiorire riviste di architettura proprio a partire nel 1957 da «Zodiac», quindi nel 1963 nasce la nuova serie di «Edilizia Moderna», nel 1964 è la volta di «Lotus», creata come già «Zodiac» da Bruno Alfieri, e «Op. cit.», *selezione dalla critica*

d'arte contemporanea, fondata e diretta da Renato de Fusco. Nel 1966 fa la sua comparsa «Ottagono», che accoglierà diversi articoli su Carlo Scarpa grazie a Pier Carlo Santini, attivo collaboratore della testata. Nel 1969 Paolo Portoghesi fonda «Controspazio»; nel 1970 nasce «Parametro», rivista internazionale di architettura e urbanistica, quindi nel 1979 «Rassegna», per iniziativa di Vittorio Gregotti.
Nell'arco del ventennio in cui si dipana la sfaccettata relazione tra Scarpa e il mondo Olivetti, la scena dell'architettura italiana trova uno specchio critico sulla carta stampata ad opera di architetti, teorici, critici, storici dell'architettura e dell'arte. A livello più generale fiorisce infatti tra gli anni Cinquanta e Settanta una letteratura storico-critica tutta italiana di sempre maggior rilevanza, tanto da un punto di vista quantitativo che qualitativo, attestazione del fatto che la vivacità del dibattito è da ascriversi a un clima culturale complessivamente favorevole, come testimoniato dalla varietà anche generazionale dei personaggi coinvolti. Del resto, una volta venuti meno in larga parte i fondamenti dell'architettura moderna che avevano in modo in un certo senso «posticcio» dato vita all'apparato critico applicato al cosiddetto Movimento Moderno, i protagonisti della stagione degli anni Cinquanta e Sessanta risultano impegnati nell'esplorazione di una pluralità di strade, tutte possibili, e peraltro tutte percorse dall'attività architettonica olivettiana.
Una vicenda emblematica in questo senso è quella che porta a risultati importanti nell'ambito storico: ai fondamentali contributi di Giulio Carlo Argan, un ponte tra storia dell'arte e storia dell'architettura, e a quelli di Bruno Zevi, dedicati alla rilettura di alcune esperienze architettoniche del Novecento in chiave organica e spaziale, si affiancano nel tempo i testi di Leonardo Benevolo e soprattutto di Manfredo Tafuri che assegna alla disciplina storico-critica un inedito ruolo: non più quello di mera descrizione o di commento dell'oggetto delle proprie indagini, e neppure quello di strumento operativo funzionale a influenzare l'orientamento progettuale, quanto piuttosto quello di dispositivo atto al disvelamento della trama ideologica sottesa all'architettura. Al progetto storico tafuriano, Paolo Portoghesi contrappone un discorso insieme storico e progettuale, fondato sul presupposto della specificità disciplinare. Affrontata la ricezione dell'opera di Carlo Scarpa da parte degli autori variamente coinvolti nelle vicende olivettiane e variamente interessati al suo lavoro, da Argan a Zevi, varrà la pena soffermarsi sulle successive letture critiche sino alle ultime operate da Tafuri o su «Controspazio» per mano di Manlio Brusatin. Volendo dunque tratteggiare la figura di Scarpa attraverso le reazioni della critica e il loro riflesso sulle altre riviste di architettura, non solo italiane, si ritiene opportuno scorrerne i principali contributi spingendosi sino alla metà degli Ottanta, momento individuato come crinale per la pubblicazione, lo studio e la percezione dell'opera scarpiana, ed evidenziarne i distinti approcci. Soprattutto si intende mettere in evidenza il carattere di eccezionalità della relazione dell'architetto con la redazione di Edizioni di Comunità, non riscontrabile in altri casi.

SCARPA E «CASABELLA»

È il 1956 quando «Casabella» la più antica, autorevole e impegnata rivista di architettura italiana pubblica per la prima volta l'opera di Carlo Scarpa[2]. Il compito è affidato a Francesco Tentori. Da tre anni il periodico ha ripreso le pubblicazioni e assunto il nome «Casabella-Continuità» con cui il direttore Ernesto Nathan Rogers esplicitamente ambiva a ricollegarsi agli esordi della testata e alla linea segnata prima della guerra da Giuseppe Pagano[3]. La nuova testata conserva il precetto di educare e informare, raccontando cosa si realizza in Europa e al tempo stesso mantiene vivo il dibattito sui grandi problemi dell'architettura mondiale, rivolgendosi ai primi laureati usciti dalle Facoltà di Architettura.
Il lavoro pubblicato è il padiglione del Venezuela ai Giardini di Castello, opera che di fatto attiverà l'attenzione critica sull'opera scarpiana, tanto che sarà anche proposto su «Domus» e per la prima volta su una rivista straniera, la portoghese «Arquitectura». L'interesse è senz'altro provocato dalla pubblicazione del saggio di Giuseppe Mazzariol su «L'Architettura. Cronache e storia» dell'anno precedente.
È poi la volta della presentazione del progetto di sistemazione di sei sale della Galleria degli Uffizi che Scarpa realizza con Michelucci e Gardella tra il 1953 e il 1956[4]. Tuttavia il primo contributo più ampio mirato a presentare non solo un'opera di Scarpa ma più in generale il suo fare e il suo procedere nella creazione architettonica compare nel 1958, ne è autore ancora una volta Tentori, che annovera come elemento prevalente il riferimento wrightiano, ma rinuncia alla formulazione di un giudizio: «Carlo Scarpa è uno degli architetti più originali e discussi, anche perché la sua formazione ha ben pochi punti di avvicinamento ai movimenti e alle vicende dell'architettura moderna che si svolsero in Italia principalmente tra Milano e Roma». Sembra essere percepito come difetto il non essere legato a movimenti e vicende comuni dell'architettura italiana, insomma a un'ideologia che ispiri, motivi e sostenga la creazione architettonica. Pur tuttavia si evidenzia «l'analogia innegabile con il metodo compositivo e con la concezione spaziale wrightiana», insomma non una mera derivazione formale. Si riconoscono la complessità dei riferimenti scarpiani oltre Wright, il suo «mestiere», la sua formazione giovanile su tecniche e materiali e soprattutto si esalta come sua originalissima prerogativa la «capacità di reazione creativa al cospetto di ogni forma d'arte di ogni tempo»[5]. Con mezza pagina si esaurisce la critica di carattere generale all'opera scarpiana, una seconda pagina è dedicata ai progetti per Casa Veritti a Udine e Casa Taddei a Venezia, poi ampiamente illustrati da disegni e fotografie. Una percezione eidetica del lavoro di Carlo Scarpa è forse ritenuta sufficiente. Si fa riferimento anche alle sue opere sempre perfettibili e ai suoi disegni, come pure a quelle considerate «opere compiute» sin dallo stadio di progetto: casa Veritti e casa Taddei per l'appunto. Oltre a queste la realizzata Gipsoteca Canoviana di Possagno. Si dedica attenzione al disegno scarpiano come strumento per l'incessante ricerca di una perfezione mai raggiunta

Fig. 1 Carlo Scarpa, cimitero monumentale Brion, San Vito d'Altivole 1969-1978

agli occhi del maestro veneziano: se il fare è comune a tutti gli architetti, l'esasperazione del processo *ad infinitum* è definito tipico di Scarpa, e suggestivamente si propone di leggerlo montando cinematograficamente le veline su cui sono rappresentate le diverse versioni, modifiche, soluzioni del progetto.
Nonostante ciò, il testo critico si esaurisce in uno spazio decisamente limitato rispetto alle pagine con fotografie e disegni. Se le immagini raccontano la forma e le parole la funzione allora la presenza dell'opera di Scarpa sulle pagine di «Casabella» è in qualche modo coerente, se ne spiega il racconto per lo più fotografico. Pur tuttavia non si può certamente leggere l'architettura di Carlo Scarpa come mero lavoro sulla forma. E in questo quindi sta forse il limite della documentazione di «Casabella», che sembra addirittura rinunciare a priori ad un approccio critico.
Ne sono prova i contributi che seguono negli anni successivi: nel 1960 sulla mostra commemorativa di Frank Lloyd Wright[6], nel 1961 sulla Casa Veritti[7]. Si noti come oggetto dei contributi siano quei medesimi progetti su cui le riviste olivettiane hanno puntato l'attenzione: naturalmente la mostra su Wright alla Triennale era un evento che una rivista di architettura non avrebbe potuto ignorare, ma la pubblicazione del progetto per Casa Veritti è senz'altro debitrice dell'ampio spazio di cui avevano goduto l'anno precedente le sue fotografie e i suoi disegni nell'ambito del saggio di Sergio Bettini su «Zodiac».
Bisogna aspettare il 1973 e Pier Carlo Santini perché si abbia nuovamente un testo di analisi più critico che con l'evocativo titolo *Scarpiana* propone un *percorso guidato nel paesaggio di architettura inventato da Carlo Scarpa per la tomba Brion al cimitero di S. Vito*[8]. Direttore della rivista è Alessandro Mendini. Sotto la sua guida (1970-1976), «Casabella» completa un processo di progressivo cambiamento in atto circa dalla metà degli anni Sessanta che vede l'abbandono della fiducia nelle possibilità offerte dalla razionalizzazione dei metodi di produzione e progettazione per

aprirsi alla dissoluzione dei confini tra architettura e arti visive sino a diventare l'organo della neoavanguardia italiana.
Nel numero 374 tra Superstudio e Archizoom trova un nuovo spazio Carlo Scarpa. Nel 1972 Mendini scrive all'architetto: «Da poco Casabella è stata messa tutta sulle mie spalle [...] ho bisogno di cose importantissime che (lei lo sa bene) sono pochissime: anzi, forse una sola...cioè il suo lavoro al cimitero di Asolo. Qui a Milano le voci giungono sotto forma di leggenda, pare si tratti di opera bellissima». Segue quindi la richiesta di poter pubblicare il progetto della Tomba Brion, con belle foto, ampio spazio, testo bilingue e un'impaginazione concordata anzi progettata insieme con Scarpa stesso, un aspetto che solo con le riviste olivettiane era stato condiviso dall'architetto. Ma non si limita a questo l'analogia: Mendini intende infatti anche pubblicare un testo critico e a scriverlo sarà Pier Carlo Santini[9]. Quasi un anno più tardi il direttore scrive ancora a Scarpa: i due convengono del fatto che poiché l'opera non è ancora stata completamente «messa a punto» una vera e propria analisi critica sarebbe prematura, ma poiché per Mendini «è necessario segnalare quest'opera» si opta per una cronaca composta due parti, ossia lo scritto di Santini ed un reportage fotografico[10]. Nel testo del critico lucchese ritornano ad essere evocate con consapevole intenzionalità le «'parole' poetiche» della narrazione architettonica scarpiana, discorso sintatticamente originalissimo che tiene insieme un sistema di forme in un'unica vicenda plastico-architettonica ove nulla è pleonastico o inespressivo. La sequenza delle immagini che segue mostra sì le inevitabili emergenze del complesso ma al tempo stesso, nel fitto impaginato che lega senza soluzione di continuità le immagini dei vari luoghi in un percorso quasi fisico, emerge con forza l'indissolubilità di quegli episodi per farne un unico luogo assoluto. Un luogo potenzialmente ma forse anche concretamente sfondo di uno degli *Atti Fondamentali* che Superstudio e «Casabella» andavano in quegli anni mostrando ai lettori[11].
In questo peculiare contesto l'opera di Scarpa sulle pagine di Casabella trova una nuova quanto circostanziata espressione. Alla direzione della rivista nel giro di una manciata di anni si alternano Bruno Alfieri, Thomas Maldonado, Vittorio Gregotti, figure che determinano l'una dopo l'altra radicali cambiamenti nella linea editoriale. Nel 1982, sotto la direzione di Gregotti viene pubblicata la recensione alla mostra curata da Licisco Magagnato a Castelvecchio[12], che segna il passaggio ad una nuov a fase, quella del racconto di Scarpa dopo Scarpa.

«DUE PARTITI»

La pubblicazione dei lavori scarpiani su «Casabella» è comunque da ritenersi singolare se è vero che, come ha affermato Manfredo Tafuri, «sarebbe stato provocatorio proporre l'opera di Carlo Scarpa a un giovane di Casabella, tra il 1960 e il 1963, impegnato a speculare su grandi dimensioni, ad avviare analisi strutturali»[13]. Ma sebbene egli ritenga ancora che Scarpa fosse «irrimediabilmente lontano dall'affannoso e tormentato

tentativo di modificare le condizioni di esistenza dell'ambiente fisico con una lotta disciplinare e istituzionale», non ne ignora o disconosce la qualità tanto che lo stesso Tafuri ne intende scrivere su «L'Architecture d'aujourd hui». Anzi a distanza di anni rivede anche pubblicamente la propria lettura considerando che in fondo nelle opere di chi si apparta si ritrova la massima coerenza linguistica perché non compressa da riflessioni, ideologie, confronti sofferti e problematici

Ma confronti e ideologie negli anni Sessanta e Settanta intridevano l'opera e il pensiero degli architetti italiani e degli studenti di architettura. Italo Lupi, a lungo *art director* di «Domus», con grande chiarezza ricorda che tra questi vi erano due «partiti», uno pro «Casabella», l'altro pro «Domus»: coloro che avvertivano l'esigenza di confrontarsi con posizioni politicamente e ideologicamente più definite si rifacevano alla prima, chi invece prediligeva una libertà espressiva e una forte vivacità propendeva per la seconda che documentava e promuoveva nuovi germogli e progettisti che altri non pubblicavano[14].

Pur tuttavia Scarpa, sebbene ben più vicino a Ponti che a Rogers viene proposto in modo superficiale ai lettori di entrambe le riviste. Pur presente nella giuria del Premio Olivetti che ha assegnato il riconoscimento a Scarpa, Rogers non ne condivide la motivazione formale e compositiva apparentemente destinata ad esaurirsi in se stessa, nonostante l'opera di Scarpa sia certamente altro da quell'edilizia media che - al contrario di Zevi - Rogers non intendeva pubblicare, e anzi avrebbe potuto rappresentare una prova di grande valore culturale, anche se non ideologicamente sostanziata. Se come ha rilevato Marco Mulazzani, per Rogers nel drammatico frangente della ricostruzione, «le parole servivano, al pari della calce e dei mattoni, quale necessario 'materiale da costruzione' di una nuova società»[15], l'idiosincrasia di Carlo Scarpa per la parola scritta veniva evidentemente a creare una distanza difficilmente colmabile. Eppure, nel fermento operativo, ideologico e teorico alimentato da Ernesto Rogers, in cui la continuità con la lezione dei maestri del cosiddetto Movimento moderno indirizzava l'azione degli architetti caricandosi di una valenza anche etica, l'approccio al fare architettonico da lui propugnato fondava su pochi e semplici temi di indagine, tra i quali non mancavano la storia, la tradizione, le preesistenze ambientali, ossia non solo terreni di confronto ricorrenti nel fare architettonico scarpiano, ma veri e propri capisaldi in cui il maestro veneziano stava dando prova di eccellenza e originalità.

Con Ponti invece il rapporto sembra a tutti gli effetti definibile un'amicizia. Numerosi e singolarissimi biglietti d'auguri per San Carlo e per Natale nati dalla mano e dalla fantasia dell'architetto milanese si conservano nell'Archivio Scarpa e raccontano una certa familiarità tra i due. Senz'altro non mancano i punti di contatto anche sul piano professionale, sia nella pratica che nell'impostazione intellettuale.

Tanto nella «Casabella» degli anni Cinquanta e Sessanta quanto in «Domus» tuttavia nel presentare le opere di Scarpa si focaliz-

za l'attenzione sull'oggetto architettonico, presentato con disegni, dettagli e grandi fotografie ma disgiunto da un pensiero, tanto quello proprio dell'architetto, quanto quello collettivo in cui si inserisce.

SCARPA E «DOMUS»

Anche l'approccio di «Domus» rimane dunque poco critico, forse ancora meno: pur presentando in termini entusiastici l'opera scarpiana sembra troppo ricalcare quanto già scritto in merito senza proporne una lettura originale. In particolare la lettura del negozio Olivetti, pubblicato nel 1960[16], ossia a ridosso della pubblicazione di *Crosera de piazza* su «Zodiac», ricalca in estrema sintesi la profonda e personale analisi di Ragghianti. Del resto la storica testata, dal 1948 ripresa in mano da Gio Ponti, pur mantenendo la propria curiosità culturale che aveva comportato un'attenzione ai temi più complessi della cultura nel reciproco rapporto con l'architettura, era tuttavia diventata, come l'ha definita Manfredo Tafuri, «più salottiera»[17].
Non si può dire che non vi sia attenzione alla coeva produzione di Scarpa, ma il commento critico è decisamente limitato quando non del tutto inesistente. Lo scambio e il confronto della redazione o del direttore con Scarpa sono anch'essi ridottissimi a giudicare dalla corrispondenza conservata nell'archivio dell'architetto, tuttavia numerose sono le copie degli estratti dei fascicoli su cui veniva pubblicata l'opera di Scarpa conservati nell'archivio dell'architetto, circostanza che si verifica solo per la rivista «Domus».
Il primo resoconto è relativo, come già per «Casabella», al Padiglione del Venezuela con un'esaustiva e chiara descrizione del progetto a supporto delle immagini fotografiche[18].
Quindi, nel dicembre 1959, è la volta della mostra *Vitalità nell'arte* in cui si esalta un allestimento con i caratteri di una «partecipazione ambientale più che di astratta contemplazione». Tra il 1960 e il 1962 si susseguono ben sette contributi relativi al lavoro di Carlo Scarpa.
Il primo è dedicato al Museo di Castelvecchio: quindici pagine quasi completamente occupate da una ricchissima documentazione fotografica, per lo più affidata agli scatti di Paolo Monti, pubblicate a tutta pagina, manifestano l'entusiasmo con cui è presentato il progetto: «la complessità e l'interesse per l'intervento sono grandi». L'edificio è «portato attraverso la schiettezza storica a una schiettezza estetica emozionante»[19].
Nel numero 373 di dicembre 1960 Ponti commenta gli esiti della XII Triennale e con il titolo *La mostra di Olgivanna* recensisce anch'egli l'esposizione su Wright[20]. Già nel numero 370 era stata pubblicata una foto dell'allestimento di Scarpa nell'ambito di un generale articolo sull'esposizione milanese, ma soprattutto al velario tutto scarpiano che copriva lo spazio dedicato a Wright era stata destinata la copertina della rivista[21]. L'*incipit* del breve commento è assoluto: «Amo ciò che fa Scarpa» e, a differenza dei più articolati giudizi sia sul progetto curatoriale

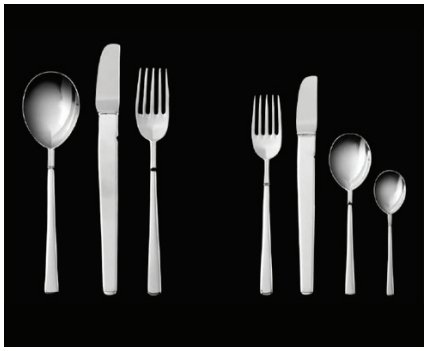


Fig. 2 Carlo Scarpa, servizio di posate in argento per Cleto Munari, 1977

Fig. 3 Carlo Scarpa, tavolo Doge per Simon International di Dino Gavina, 1968

che su quello espositivo fatti da Giulia Veronesi e Bruno Zevi, non vi è alcuna espressione di perplessità: «nella presentazione di Scarpa aleggia [...] quel che di poetico è nella leggenda del personaggio wrightiano». Nel 1961 non può mancare il resoconto dell'esposizione di Torino, ma il Padiglione del Veneto di Scarpa compare solo in due fotografie di Stefan Buzas e non viene esplicitamente menzionato nel testo generale[22]. L'anno successivo sono pubblicati sia due interventi museali, nella Quadreria del Museo Correr e a Palazzo Abatellis[23], che il negozio Gavina a Bologna, neanche dirlo dopo l'uscita del testo di Santini su «Zodiac»[24]. A proposito del primo pezzo Lisa Licitra Ponti, figlia del direttore e membro della redazione, richiede a Scarpa delle immagini dei musei da pubblicare, salvo poi comunicargli due mesi dopo che queste sono arrivate troppo tardi[25]. La sistemazione della Quadreria Correr, a differenza di Palazzo Abatellis e del Museo di Castelvecchio, non ha carattere di monumentalità e vi si scopre - secondo il commento, sempre breve, che accompagna le molte immagini - una preziosità discreta. In Abatellis, comparato a Castelvecchio, si mette in risalto il nuovo criterio museografico che porta Scarpa a isolare le opere: il risultato non è un semplice allestimento quanto piuttosto una disposizione poetica delle opere stesse.
Nel decennio successivo si susseguono ancora diversi contributi sull'opera scarpiana: alcuni su oggetti di design come il tavolo *Doge*, prodotto dal 1968 dalla ditta Simon dell'amico Dino Gavina[26], o il servizio di posate in argento disegnate per Cleto Munari[27]. Del resto è in generale molto intenso negli anni Settanta l'interesse per gli arredi e gli oggetti di design progettati da Scarpa come si evince dal numero di richieste di immagini che l'architetto riceve da parte di periodici di varia natura, dai più specialistici a quelli di grande divulgazione.
Due importanti contributi postumi segnano il cambio di passo. Dopo la sua morte, forse perché prematura e accidentale, Scarpa è immediatamente riconosciuto come maestro; la *outdatedness* di cui è stato tacciato in vita diventa improvvisamente una singolare attualità come scrive Maria Luisa Scalvini sul numero 662 di «Domus». Dopo un lungo percorso di documentazione parallelo alla carriera scarpiana, sembra che solo in seguio alla scomparsa dell'architetto vi sia spazio per un commento critico più raffinato. Il titolo, *Carlo Scarpa, «God is also in the details»*, è in realtà desunto da un precedente contributo di Francesco Dal Co, che parafrasava la massima miesiana per abbracciare in quell'*also* tutta la complessità che il fare scarpiano stava finalmente suggerendo ai suoi critici. Ma la singola pagina scritta da Scalvini è importante perché tenta una prima, importante definizione della parabola critica dell'architettura di Carlo Scarpa. Dal punto di vista concreto invece è rilevante il fatto che nel dicembre dell'anno successivo «Domus» nell'ambito della rubrica *Itinerario* proponga ai suoi lettori un'esplorazione delle opere scarpiane a Venezia, breviario per la scoperta dell'architettura di Carlo Scarpa laddove questa affonda fisicamente e culturalmente le proprie radici[30].

LE ALTRE RIVISTE: LA PUBBLICAZIONE DELL'OPERA SCARPIANA TRA GLI ANNI SETTANTA E GLI ANNI OTTANTA

Sulla scia dei grandi e pregevoli progetti realizzati tra le fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, come la sistemazione della sede della Fondazione Querini Stampalia o il restauro e l'allestimento del Museo di Castelvecchio, l'attività scarpiana trova un maggior riscontro sulla pubblicistica di architettura sia italiana che straniera. Si infittiscono le richieste di materiali da parte delle redazioni di riviste, quotidiani, case editrici, eppure in nessun caso si ravvisa quel rapporto di partecipata collaborazione e condivisione di contenuti e impaginati che racconta il rapporto con i periodici pubblicati da Edizioni di Comunità. Anche nei casi che sottendono un rapporto personale le comunicazioni non vanno oltre il singolo episodio e soprattutto sembra mancare la «reazione» da parte di Scarpa.

Tra i casi più significativi tuttavia occorre segnalare la pubblicazione di *Carlo Scarpa architetto*, fascicolo monografico della giovane rivista «Controspazio», fondata e diretta da Paolo Portoghesi. Questi invia a Scarpa il primo numero del nuovo periodico e contestualmente gli comunica l'intenzione di pubblicare i suoi progetti[31]. Nel 1972 viene quindi realizzato un doppio numero di «Controspazio» interamente dedicato all'opera dell'architetto[32]. La trattazione è affidata a Manlio Brusatin, laureatosi con Scarpa alla IUAV con una tesi teorico-critica di cui lo stesso Professore sostiene personalmente la pubblicazione nonostante le perplessità verso un lavoro di tale natura: «al laureando che mi proponeva per tesi [...] di tentare di risolvere dialetticamente un 'messaggio' anche con il rischio della boutade non mi restava che proporgli, ironicamente almeno, di cambiare relatore [...] ma ripensandovi mi è parso opportuno aiutarlo [...]. Ripeto che non sono d'accordo ove si creda che ispirazioni letterarie e complicate utopie possano esprimere veri 'messaggi' architettonici»[33]. Nel lungo saggio sull'architettura del maestro, l'obiettivo di Brusatin è «riguardare e catalogare tutto quanto il progettato da Scarpa» e di analizzarne l'opera tenendo presenti le svariate radici della formazione e della relativa evoluzione. L'esito è in un certo senso sorprendente: impietoso in molte delle sue affermazioni, soprattutto nella critica ai progetti, Brusatin forse con l'entusiasmo giustizialista di un allievo affrancatosi dal maestro articola e motiva puntualmente la sua disamina guidata dalla traccia biografica. Se altrove il silenzio o al più fugaci accenni danno la misura della percezione del lavoro scarpiano da parte della critica, in questo caso un testo di ben ventidue pagine ne sviscera pregi e difetti.

Dopo questa iniziativa negli anni Settanta Portoghesi presenta in più occasioni l'opera di Scarpa, tentando successivamente di farne, non senza forzature, un rappresentante del Post-Modern. Si legge in una tale interpretazione anche la distanza raggiunta nei confronti di Bruno Zevi. Pue essendo stato suo allievo e avendo collaborato efficacemente con lui ai tempi della mostra e del volume su Michelangelo architetto, Portoghesi tradirà senza mezzi ter-

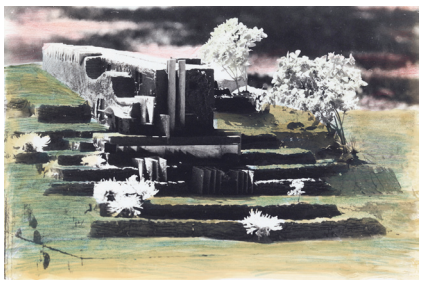


Fig. 4 Carlo Scarpa, progetto per Casa Cassina, Ronco di Carimate 1963-1964. Fotografia colorata del modello (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 39914)

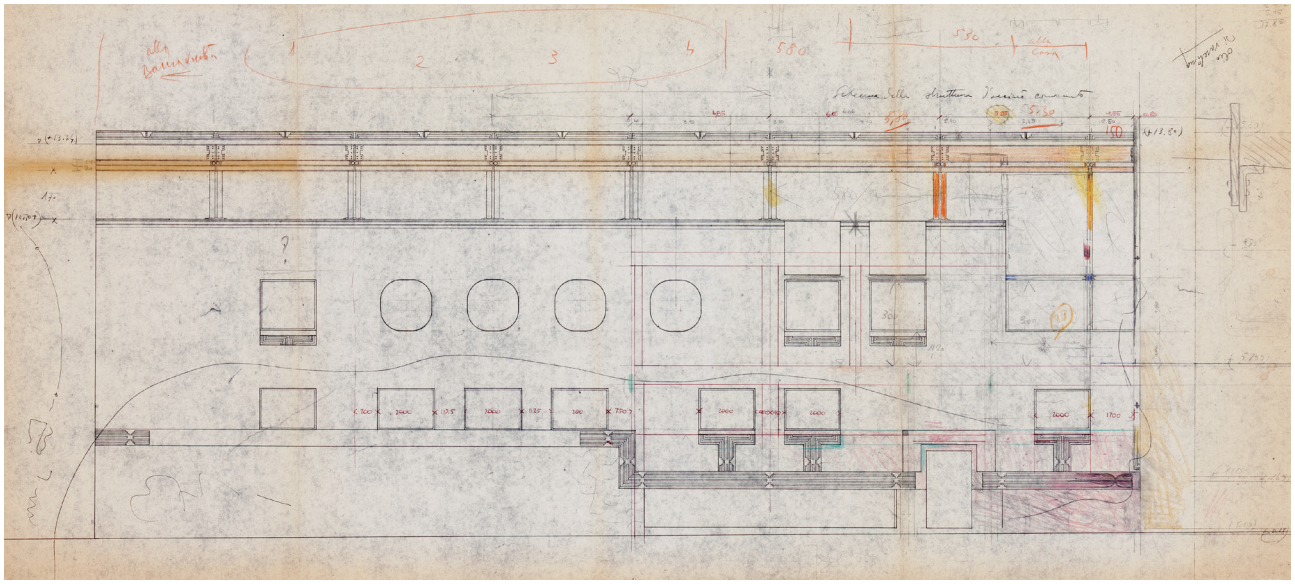


Fig. 5 Carlo Scarpa, Banca Popolare di Verona, 1973-1978. Dettaglio della facciata

Fig. 6 Carlo Scarpa, Banca Popolare di Verona, 1973-1978. Prospetto (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 39007)

mini gli insegnamenti zeviani; le strade dei due critici divergeranno completamente nel tempo e l'identificazione di Carlo Scarpa come epigono di un maestro del Movimento Moderno quale Frank Lloyd Wright da parte di Zevi e come esempio del Post Moderno da parte di Portoghesi ne sono evidentemente la prova. Ancora su «Controspazio» dopo la scomparsa dell'architetto Portoghesi propone il saggio sul cimitero Brion pubblicato contemporaneamente su «Global Architecture», rivista giapponese che dedica un numero monografico a Scarpa[34]. È una lettura sensibile, raffinata e colta non solo del progetto ma anche dell'architetto, di cui si evidenziano i diversi aspetti e peculiarità senza però isolarne alcuno, con un approccio critico di cui solo le riviste olivettiane avevano saputo dare conto.

Altro «contenitore» ospitale per l'architettura di Carlo Scarpa è «Ottagono», dove a fare gli onori di casa è Pier Carlo Santini, che di fatto senza soluzione di continuità porta avanti sulle pagine della testata nata nel 1966 l'azione puntuale intrapresa sulle riviste olivettiane. Sulle pagine della rivista lo storico lucchese sin dal secondo numero racconta il progetto per Casa Cassina[35], in cui negli anni successivi ravviserà analogie con la vicenda della propria casa: «Alcuni anni prima, e precisamente nel 1966, avevo brevemente commentato il progetto per la casa di Cesare Cassina a Ronco di Carimate, e mi trovavo ora a fare le stesse considerazioni per questa ben più modesta dimora, di quella, però, forse non del tutto immemore nel suo allungarsi sul declivio» .

Nel 1972 non può mancare il suo contributo sul cimitero monumentale Brion[37] e poi, dopo la morte dell'architetto sul progetto incompiuto della Banca popolare di Verona[38], lavoro anch'esso ampiamente documentato su tutta la stampa di settore, che come già la Tomba Brion, determina un forte incremento delle pubblicazioni dell'opera scarpiana[39]. Il progetto della banca veronese viene portato a termine da Arrigo Rudi, collaboratore di Scarpa, cui si deve, sempre su «Ottagono» una preziosa testimonianza

del lavoro al fianco del maestro veneziano[40].
Nel 1979 dopo la scomparsa dell'amico architetto è ancora su «Ottagono» che Santini gli rende omaggio. Il suo testo sembra voler essere un viatico per il corretto studio di Carlo Scarpa da parte di chi l'ha conosciuto bene e ne ha decifrato l'opera. Ecco il perché della lunga riflessione sul patrimonio documentario che il figlio Tobia iniziava allora a ordinare; l'inestimabile valore degli elaborati grafici, pressoché unici testimoni e custodi del pensiero scarpiano, della storia dei suoi progetti, del suo modo di lavorare e di creare attraverso un processo integrale «per un'architettura integralmente disegnata [...] che integrando le più diverse condizioni della forma visiva, si vieta ad ogni classificazione, e dimostra con la eloquenza che hanno sempre i fatti di fronte alle astrazioni e generalizzazioni problematiche quanto sia opportuno attenersi alla considerazione del linguaggio nella sua specifica fisionomia e concretezza». Santini è esplicito: è dal disegno che bisogna partire per un'analisi dell'architettura scarpiana e i temi ad esso relativi sono pregiudiziali e condizionanti per ogni interpretazione. Solo così si può dunque restituire il senso del suo stile, «uno stile ancora tutto da scavare e ricostruire - dice ancora Santini – essendosene per ora scritto sporadicamente e quasi incidentalmente» [41].
Nel 1981, a tre anni dalla scomparsa di Carlo Scarpa, «Rassegna», rivista creata e diretta da Vittorio Gregotti, dedica un numero monografico all'opera dell'architetto curato da Arrigo Rudi[42]. Dopo il lavoro di Brusatin, questo fascicolo rappresenta ancora un tentativo di restituire un regesto esaustivo, un'immagine unitaria e completa dell'architettura scarpiana, pur definita per «frammenti» alla ricerca - è questo che si vuole leggere nell'opera dell'architetto - dell'idea di totalità. Interessante, nell'editoriale di Gregotti che apre la pubblicazione, è l'affermazione che «non esistono dettagli nel lavoro di Carlo Scarpa, ma solo elementi costitutivi di un'opera, ognuno dei quali ripropone al proprio microlivello l'intera questione del linguaggio architettonico e del suo modo materiale di essere nella specifica condizione»: proprio per questo l'opera di Carlo Scarpa appare costituita di frammenti ma affatto frammentaria, lontana da ogni atteggiamento puramente sensibilista, rigorosamente coerente, improntata al rispetto morale del mestiere. Questo fascicolo assume un maggiore rilievo se messo in relazione con il giudizio che lo stesso Gregotti aveva riservato a Scarpa dieci anni prima nel suo *Orientamenti nuovi dell'architettura italiana*: accomunandolo a Ettore Sottsass li definiva «due personalità che in realtà ben poco hanno fatto di architettura»[43]. Tale mutamento si inserisce in un progressivo e diffuso processo di revisione critica che si viene attuando intorno alla figura di Carlo Scarpa dopo la sua morte: non solo la prematura scomparsa del maestro veneziano determina infatti un'improvvisa attenzione sul suo personaggio e sulla sua opera, ma predispone le condizioni per una più consapevole lettura della sua intensa carriera e delle sue specifiche peculiarità. Un processo che si può ritenere definitivamente concluso nel 1984.
È in quest'anno che Maria Bottero su «Abitare» mette a fuoco il

cosiddetto *fenomeno Carlo Scarpa*[44], lucida sintesi dei modi in cui si è guardato al maestro veneziano nel corso della sua carriera e il cambio di tendenza riscontrabile a sei anni dalla sua scomparsa. Come si è dimostrato per lunghi anni, lontano dai clamori della cultura ufficiale e impegnata, Scarpa creava a Venezia vetri, allestimenti, interni domestici e elementi di arredo, considerato più un artista bizzarro e provinciale che un architetto impegnato nei grandi temi sociali. I limiti della committenza locale si manifestavano in gesti frammentari che rischiavano un'implosione creativa che a molti sembrava sproporzionata rispetto alle dimensioni degli interventi che realizzava e che finivano per connotarlo come un architetto-artigiano. Nel frattempo si metteva in dubbio la sua capacità di gestire lavori di più ampio respiro e costruzioni *ex novo*. Ma mai si è dubitato della sua cultura: «innovatore e sperimentatore nel campo della tecnologia e dell'uso dei materiali, ma sempre e in ogni caso fabulatore colto, e non soltanto rispetto al passato remoto storico, ma anche e soprattutto rispetto al passato prossimo» e pur tuttavia anche questo atteggiamento non era privo di equivoci. Così nonostante l'azione di alcuni, illuminati critici, sino a tempi più recenti «l'aspetto innovativo e moderno dell'architettura di Carlo Scarpa sfuggiva ad un pubblico diviso tra idealisti e cultori dell'Arte (purché firmata s'intende) e materialisti dialettici in cerca di progresso socialista (possibilmente anonimo)». Bisogna aspettare il 1984 dunque perché il processo di metabolizzazione del lavoro di Carlo Scarpa da parte della critica e della storia dell'architettura del secondo Novecento possa dirsi concluso e il suo linguaggio ritenersi finalmente affrancato dalla ricerca di sovrastrutture ideologiche peraltro assenti o da accuse per la mancanza di queste o ancora da incomprensioni paralizzanti. Nel 1984 esplode infatti il *fenomeno Carlo Scarpa*[45].

NOTE

[1] E. N. Rogers, *Programma: Domus, la casa dell'uomo*, in «Domus», n. 205, gennaio 1946, p. 3.

[2] F. Tentori, *Un padiglione di Carlo Scarpa alla Biennale di Venezia*, in «Casabella Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, pp. 19-30. Julia Banfi si rivolge a Tobia Scarpa per sollecitare l'invio di immagini per l'articolo: Julia Banfi, lettera a Tobia Scarpa, 18 settembre 1956 (ACS, Scarpa-4.DID/04/09).

[3] La rivista nasce nel 1928, sotto la guida di Guido Marangoni, con il nome di «La Casa Bella» e si rivolge dapprima alla nuova borghesia in ascesa, proponendo soluzioni per l'abitare decoroso, educando al gusto e informando sulla modernità in architettura. Nel 1933 con la direzione di Giuseppe Pagano , la rivista cambiò nome in «Casabella». Dal 1938 cambiò nuovamente il nome e divenne prima «Casabella-Costruzioni», per poi diventare, due anni dopo, nel 1940 «Costruzioni-Casabella». Nel 1946, grazie all'editore Gianni Mazzocchi riprendono le pubblicazioni, escono tre numeri di «Costruzioni» tra i quali il numero monografico di dicembre numero 195-198 su Pagano, deceduto in prigionia, ad opera di Franco Albini e Giancarlo Palanti. Segue un nuovo periodo d'inattività dal 1947 al 1953.

[4] R. Salvini, *Il nuovo ordinamento della Galleria. Sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi (Gardella - Michelucci - Scarpa)*, in «Casabella-Continuità», n. 214, 1957, pp. 20-25.

[5] F. Tentori, *Progetti di Carlo Scarpa: casa Veritti a Udine e casa Taddei a Venezia*, in «Casabella-Continuità», n. 222, 1958, p. 15. Nello stesso numero

è pubblicato anche un contributo redazionale sulla Gipsoteca canoviana di Possagno: Red., *Ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno*, in «Casabella-Continuità», n. 222, 1958, pp. 8-14. L'articolo è preannunciato a Scarpa dal fotografo Italo Zannier che gli scrive dell'intenzione di Tentori di pubblicare su «Casabella» un servizio fotografico: Italo Zannier, lettera a Carlo Scarpa, 25 ottobre 1957 (Archivio Carlo Scarpa, Scarpa-4.DID/04/09).
[6] Red., *La mostra Frank Lloyd Wright*, in «Casabella-Continuità», n. 243, settembre 1960, p. 50.
[7] Red., *Carlo Scarpa. Casa Veritti a Udine di Carlo Scarpa*, in «Casabella Continuità», n. 254, agosto 1961, pp. 2-11.
[8] P. C. Santini, *Scarpiana. Percorso guidato nel paesaggio di architettura inventato da Carlo Scarpa per la tomba Brion al cimitero di S. Vito*, in «Casabella», n. 374, febbraio 1973, pp. 42-47.
[9] Alessandro Mendini, lettera a Carlo Scarpa, 14 marzo 1972 (ACS, Scarpa-4.DID/04/09).
[10] Alessandro Mendini, lettera a Carlo Scarpa, 29gennaio 1973 (ACS, Scarpa-4.DID/04/09).
[11] Nella copertina del n. 374, 1973 di «Casabella» è pubblicata «La Cerimonia» di Superstudio, uno dei cinque *Atti Fondamentali*, progressivamente pubblicati sulla rivista tra il 1972 e il 1973.
[12] S. Esposito, *Carlo Scarpa a Castelvecchio. Ineffabilità e correlazione*, in «Casabella», n. 483, settembre 1982, p. 26.
[13] M. Tafuri, *Il frammento, la «figura», il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, cit., p. 92.
[14] I. Lupi, *Abitare*, in *Comunicare l'architettura*, atti del convegno (Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 23 maggio 2003), Edizioni Fondazione Bruno Zevi, Roma 2005, p. 82.
[15] M. Mulazzani, *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana*, 9 voll., *Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, p. 432.
[16] Red., *Il nuovo negozio Olivetti a Venezia*, in «Domus», n. 362, gennaio 1960, pp. 9-14.
[17] M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 162.
[18] Red., *Il padiglione del Venezuela alla Biennale*, in «Domus», n. 323, 1956, pp. 11-14.
[19] Red., *L'opera di Carlo Scarpa al Museo di Castelvecchio a Verona*, in «Domus», n. 369, agosto 1960, pp. 39-53.
[20] G. Ponti, *Divagando per la Triennale*, in «Domus», n. 373, dicembre 1960, pp. 35-36.
[21] Red., *Alla dodicesima Triennale di Milano*, in «Domus», n. 370, settembre 1960, pp. 12-34.
[22] Red., *Italia '61 a Torino: immagini della Esposizione del Lavoro immagini della Mostra delle Regioni*, in «Domus», n. 381, agosto 1961, pp. 3-19.
[23] Red., *L'opera di Carlo Scarpa in Palazzo Abatellis a Palermo - L'opera di Carlo Scarpa alla quadreria Correr in Venezia*, in «Domus», n. 388, marzo 1962, pp. 17-34. Il progetto di Palazzo Abatellis sarà ripresentato in P. Morello, *Carlo Scarpa. L'allestimento della Galleria di Palazzo Abatellis, 1953 - 54*, in «Domus», n. 708, settembre 1989, pp. 81-87.
[24] Red., *Negozio a Bologna*, in «Domus», n. 395, ottobre 1962, pp. 3-13.
[25] Lisa Licitra Ponti, lettere a Carlo Scarpa, 22 novembre 1961 e 26 gennaio 1962 (ACS, Scarpa-4.DID/04/13).
[26] Red., *Un tavolo di Carlo Scarpa*, in «Domus», n. 493, dicembre 1970.
[27] Scarpa riceve una lettera da Editoriale Domus, datata 9 settembre 1978, che lo informa della pubblicazione sul n. 588 di novembre 1978 di un articolo sul servizio di posate per Cleto Munari (ACS, Scarpa-4.DID/04/13).
[28] M. L. Scalvini, *Carlo Scarpa,«God is also in the details»*, in «Domus», n. 662, 1985, pp. 28-29.
[29] F. Dal Co, *Carlo Scarpa*, in «Quaderns», n. 158, luglio-agosto-settembre 1983, p. 92.

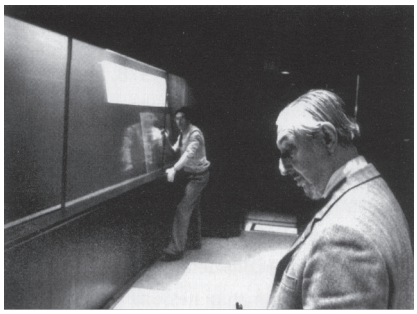
[30] A. Esposito, L. Pollifrone, *Scarpa e Venezia*, *Itinerario 19*, in «Domus», n. 678, dicembre 1986, pp. IX-XII.
[31] Paolo Portoghesi, lettera a Carlo Scarpa, 31 luglio 1969 (ACS, Scarpa-4. DID/04/11).
[32] M. Brusatin, *Carlo Scarpa architetto veneziano*, in «Controspazio», nn. 3-4, marzo-aprile, 1972.
[33] Carlo Scarpa, lettera a Massimo Scolari, 30 ottobre 1970. Sono presenti nell'Archivio Scarpa diverse minute della lettera indirizzata dall'architetto a «Controspazio» (ACS, Scarpa-4.DID/04/11).
[34] P. Portoghesi, *In ricordo di Carlo Scarpa*, in «Controspazio», n. 3, maggio-giugno, 1979, pp. 2-5.
[35] P. C. Santini, *Progetto per una casa a Ronco di Carimate*, in «Ottagono», n. 2, 1966, pp. 86-89.
[36] P. C. Santini, *La mia casa*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, cit., p. 266.
[37] P. C. Santini, *Architettura per una tomba*, in «Ottagono», n. 26, 1972, pp. 94- 97.
[38] P. C. Santini, *L'ultima opera di Carlo Scarpa*, in «Ottagono», n. 59, 1980, pp. 20-27.
[39] Ancora a distanza di alcuni anni dalla morte di Scarpa Santini elogerà specifici tratti della sua opera su «Ottagono» in P. C. Santini, *Costruire con l'acqua*, in «Ottagono», n. 73, 1984, pp. 34-41 e P. C. Santini, *Realtà e prospettive della museografia italiana*, in «Ottagono», n. 77, 1985, pp. 30-37.
[40] A. Rudi, *Carlo Scarpa tra lavoro e progetto*, in «Ottagono», n. 72, 1984, pp. 38-43.
[41] P. C. Santini, *Ricordando Carlo Scarpa*, in «Ottagono», n. 55, 1979, pp. 37-43.
[42] Nello stesso anno anche «Progressive Architecture» dedica un numero monografico a Carlo Scarpa.
[43] V. Gregotti, *Orientamenti nuovi dell'architettura italiana*, Electa, Milano 1969, p. 84.
[44] M. Bottero, *1984: il fenomeno Carlo Scarpa*, in «Abitare», n. 229, 1984, pp. 86-88.
[45] Si veda il paragrafo 2.3.3 *Condizionamenti dei contributi sulle riviste olivettiane alla lettura dell'opera di Scarpa*.

2.3.2
La diffusione all'estero tra riviste e mostre

Dalla sua Venezia Scarpa ha sempre guardato fuori. Tutt'altro che chiuso in quella cultura e in quella tradizione che pure coltivava con orgoglio, l'architetto, spinto da una fortissima curiosità, amava viaggiare, prima in Europa, poi dall'altra parte del mondo, in America, in estremo oriente. E ovunque andasse raccoglieva gli esiti del suo successo; un successo alimentato dalla diffusione dei suoi lavori da parte della pubblicistica locale. Se la prima a pubblicare Scarpa è nel 1957 la spagnola «Arquitectura»[1], l'interessamento da parte di una testata estera di più vecchia data è quello manifestato nel 1952 dall'americana «Architectural Forum» che nel corso di ripetuti contatti chiede a Scarpa l'autorizzazione a pubblicare il rinnovo del Padiglione Italia alla Biennale[2]. L'attenzione all'estero è dunque assolutamente coeva ai primi riscontri sulle riviste in Italia. Nel 1959 Michael Brawne nell'articolo *Object on view* in «The Architectural Review», numero 753 del novembre 1959 considerava già gli allestimenti di Carlo Scarpa esemplari. La critica anglosassone manifesterà sempre una certa attenzione al maestro veneziano tanto che sarà proprio in Inghilterra che, dopo i successi della mostra sugli affreschi fiorentini (1969) e su Giorgio Morandi (1970), avrà luogo su invito del RIBA la prima monografica alla Heinz Gallery di Londra nel 1974: *Carlo Scarpa architetto poeta*[34]. Il Royal Institut of British Architects aveva acquisito alcuni suoi disegni della tomba Brion, già esposti nel 1972 nell'ambito dell'esposizione *Great Drawings form the Collection*[5]. In merito al titolo della mostra personale sembra fondamentale rilevare sino a che punto Scarpa condivida e faccia propria la definizione zeviana. Quella che vent'anni prima era stata un'intuizione, un'ipotesi – come l'aveva definita Zevi – è ormai un dato di fatto, quasi una caratteristica intrinseca: Scarpa è architetto e poeta, così era stato presentato dal suo allievo e collaboratore Sergio Los nel 1969 nella pubblicazione omonima, così si presenta egli stesso nella sua prima mostra personale. Se

Fig. 1 Carlo Scarpa, allestimento della personale alla Heinz Gallery, Londra 1974

Figg. 2-3-4 Carlo Scarpa con Stefan Buzas e Alan Irvine durante l'allestimento della personale alla Heinz Gallery, Londra 1974. Fotografia di Guido Pietropoli



l'architettura può essere poesia, Scarpa si candida a darne prova tornando a incarnare quel presupposto che era stato proprio della critica di Ragghianti ossia esprimere la poesia della creazione artistica, distinta dalla letteratura corrente. Letteratura che del resto, anche abbandonando l'ambito della metafora, Scarpa non concepisce quale componente della sua professione di architetto: egli non scrive, disegna. E le sue architetture non sono espressione di un'ideologia, ma per l'appunto di poesia, composizione analizzabile in tre tappe: la comprensione di elementi identificabili singolarmente, la percezione dei rapporti che articolano tali elementi, la constatazione dell'armonia dell'insieme che pone l'uomo in sintonia con la creazione poetico-architettonica.
Sempre nel mondo anglofono, anche oltreoceano Scarpa espone e viene esposto: nel 1966 è chiamato al MoMA a presentare i propri lavori nell'ambito di una mostra sulle architetture museali e nell'anno successivo compie un lungo viaggio negli Stati Uniti alla scoperta, o meglio verifica, delle architetture americane, prima tra tutte quelle di Frank Lloyd Wright. Nel 1969 è di nuovo negli Stati Uniti per allestire presso la University of California a Berkeley una mostra dei disegni di Eric Mendelsohn su richiesta diretta della vedova Louise che aveva avuto modo di apprezzare l'opera di Scarpa in occasione della precedente mostra sull'architetto tedesco allestita alla Biennale del 1960. Nel 1964, prima ancora che in qualsiasi enciclopedia o dizionario enciclopedico italiano, la voce *Carlo Scarpa* compare nell'*Encyclopedia of Modern Architecture*[6] Dopo la morte dell'architetto la rivista «Progressive Architecture» gli dedica venti pagine con contributi di grande interesse di Emilio Ambasz, George Ranalli, Ross Miller, Guido Pietropoli[7].
Si aprirà poi la via della Francia, anche in questo caso fatta sia di occasioni professionali che di riscontri critici: nel 1975 Luciana Miotto Murer, insegnante all'università di Vincennes organiz-

za una mostra personale su Scarpa, il cui semplice ma efficace catalogo, frutto del lavoro didattico svolto nell'ambito del corso monografico che Miotto aveva dedicato all'opera dell'architetto, raccoglie in forma di schede descrittive tutte le opere sino ad allora progettate e viene pubblicato grazie al contributo di Olivetti France.
«Je suis triste quand on parle de moi, de mes merites, etc... parce que, vous savez, j'aurais aimé, moi aussi, compter dans l'architecture italiennne [...]»[8]. In realtà anche a Parigi - dove i giovani studenti di architettura nel 1975 guardavano a Rossi, Aymonino, Gregotti – Scarpa non gode di grande favore. Luciana Miotto, ma anche Guido Pietropoli che aveva assistito il Professore nell'allestimento della mostra, riferiscono che la mostra non riscuote un grande successo di pubblico nonostante sia stata ampiamente elogiata da André Chastel che senza remore aveva definito Scarpa il più importante allestitore d'Europa. La mostra, «minuscola ma piena di meriti»[9], è fatta di grandi stampe fotografiche e disegni, poi consegnati alla redazione di «L'Architecture d'aujourd'hui» che nello stesso anno dedica un numero speciale all'architettura italiana, *Italie 75*[10]. Miotto lamenta che la mostra parigina non vi fu neanche menzionata, ma ciò non implica un'indifferenza al lavoro di Scarpa, tutt'altro: Philippe Duboy[11], nella sezione *Critique*, vi pubblica un importante contributo sul cimitero Brion[12] e Manfredo Tafuri non esita a inserirlo nel suo testo *Les muses inquiétantes ou le destin d'une generation de 'maitres'*[13]. Naturalmente egli non può condividerne la «poetica dell'oggetto, ricca di compiacenze formali e priva di traumatismo ideologico», pur tuttavia come aveva anche scritto privatamente al maestro, lo considera uno degli ultimi, veri architetti[14]: «Voglio dirle che ci tengo particolarmente a inserire nel mio saggio sue foto: ciò che forse lei non sa è che sono in perfetto disaccordo con lei su questioni politiche e didattiche ma che la considero uno dei pochi architetti rimasti al mondo. Il valore che ha oggi l'architettura in quanto tale è forse dubbio; comunque ciò che spesso dico agli studenti è che se l'arte è oggi ridotta a gioco, va ricordata la massima di Schiller: 'Lo spirito non è mai tanto serio che quando si gioca'. Si tratta di 'spirito' certo: e lei è un uomo di spirito mentre io sono un angosciato materialista. Per questo non ci capiremo mai, ma un omaggio a ciò che non mi è proprio intendo farlo, almeno una volta»[15].
Ma è senz'altro la mostra parigina a giocare un ruolo chiave nella scelta del Segretariato di Stato alla cultura del governo francese di invitare Scarpa a partecipare al concorso per la sistemazione e allestimento del Musée National Picasso a Parigi nel 1976. Scarpa era «il più rinomato degli invitati, e anche il più anziano dei protagonisti» ma i membri della giuria rivelarono un'incapacità di leggere i sui disegni e in generale di cogliere il valore del progetto, pertanto anche l'ultimo concorso della carriera di Scarpa fu destinato a fallire[16].
Tornando alla pubblicistica, il progetto del negozio Olivetti non può ovviamente mancare nel numero monografico di «L'architecture d'aujourd'hui» dedicato alla vicenda Olivetti[17]. Ne scrive Paolo Fossati, che già nel 1972 nel suo volume sul design in Italia ave-

Fig. 5 Carlo Scarpa, allestimento della personale all'Institut de l'Environnement, Parigi 1975

va riservato un'attenta considerazione alla produzione di Carlo Scarpa[18]. Mentre nella stessa sede Giorgio Ciucci nell'illustrare i servizi sociali dell'azienda, pubblica un disegno di Scarpa relativo al progetto di concorso per la colonia montana di Brusson accanto alle immagini del progetto vincitore di Leonardo Fiori e Carlo Conte.
Ai fini della diffusione di Scarpa in Francia un'altra tappa significativa è rappresentata dalla rivista «AMC – Architecture Mouvement Continuité» che nel 1979 dedica un intero fascicolo alle opere scarpiane degli anni Settanta con contributi critici di diversi autori tra cui collaboratori di Scarpa come Duboy - che cura con Patrice Noviant la pubblicazione -, Guido Pietropoli, Franca Semi, Edoardo Detti[19]. Lo stesso Pietropoli individua una precisa stagione, nell'ambito della produzione scarpiana, coincidente con l'ultimo decennio della sua vita e in qualche modo condizionata dai numerosi riconoscimenti anche internazionali che Scarpa stava finalmente raccogliendo. Questi in un certo senso fecero maturare in lui la coscienza della sua identità di architetto e le opere degli anni Settanta secondo Pietropoli «pagarono un faticoso tributo a un maggior rigore del linguaggio e alla ricerca di una maggiore libertà dagli accidenti imposti dall'*utilitas*»[20]. Questa necessità tutta personale di una composizione più stringata e meno opinabile faceva sì che il cimitero Brion diventasse agli occhi dell'architetto l'unico realmente in grado di condensare ed esprimere questo rigoroso atteggiamento, tanto che nelle diverse mostre sulla sua opera realizzate a Londra, Vicenza, Parigi e Madrid tra il 1974 e il 1978 il progetto fosse indiscutibilmente il più documentato. In questi stessi anni continua e si intensifica la divulgazione dei lavori di Carlo Scarpa da parte delle più autorevoli testate impegnate su temi artistici e architettonici, come «L'Œil» e «Conaissance des artes», già attenti alle sue opere precedenti soprattutto in campo museale dagli anni Sessanta.
Le riviste di lingua tedesca - come «Baukunst und Werkform», «Bauhen und Wohnen»[21], «Baumeister», «Werk» - fanno parte della cultura scarpiana sin dagli anni della formazione. Il 1961, come già accennato, è un anno di grandissima attenzione al lavoro scarpiano, anche da parte della stampa estera per il doppio effetto dovuto all'uscita del saggio di Bettini su «Zodiac», rivista di respiro internazionale, alla fine dell'anno precedente e alla realizzazione del Padiglione del Veneto alla Mostra delle Regioni di Italia 61, progetto che ha avuto risonanza anche oltre i confini nazionali. E' in quest'anno dunque che la rivista «Baumeister» pubblica il progetto del negozio Olivetti[22]. Nel 1969 Sergio Los scrive su «Werk» della sistemazione della sede della Fondazione Querini Stampalia e del restauro e allestimento del Museo di Castelvecchio[23].
Ma come per Scarpa l'esperienza viennese e i maestri della Secessione avevano rappresentato un'importante lezione, così è a Vienna che Scarpa, proprio con una lezione agli studenti dell'Accademia di Belle arti, nel 1977 restituirà il senso del suo pensiero e del suo fare architettonico nell'ambito di un memorabile intervento la cui eco per lunghi anni si rifletterà nelle iniziative di Peter Noever, direttore dell'Accademia[24].

«La tradizione dei miei studi, per una sorta di naturale affinità geografica, mi ha portato ad essere più vicino alla modernità che veniva da Vienna, con i nomi gloriosi che voi tutti conoscete. Naturalmente, l'artista che più ho ammirato e che più mi ha istruito era colui che aveva la possibilità di essere maggiormente pubblicato sulle riviste tedesche (ricordo «Moderne Bauformen» e «Wasmuths Monatshefte»), Josef Hoffmann. In Hoffmann vi è una profonda espressione del senso della decorazione che, in studenti abituati all'Accademia di Belle Arti, faceva pensare, come afferma Ruskin, che «l'architettura è decorazione». La ragione di tutto ciò è molto semplice: in fondo io sono un bizantino, e Hoffmann, in fondo, ha caratteri un po' orientali - dell'Europa rivolta ad Oriente». Così esordisce Scarpa davanti agli studenti viennesi, ma ciò che senz'altro più di tutto merita una riflessione è la parte conclusiva, legata al titolo stesso della conferenza: *Può l'architettura essere poesia?*[25] «'L'architettura può essere poesia?' Certo. Lo ha proclamato F. Ll. Wright in una conferenza a Londra. Ma non sempre: solo qualche volta l'architettura è poesia. La società non sempre chiede poesia. Non bisogna pensare: 'farò un'architettura poetica'. La poesia nasce dalle cose in sé.... [...] Possiamo dire che l'architettura che noi vorremmo essere poesia dovrebbe chiamarsi armonia». La poesia dunque non può essere il fine dell'architetto, ma l'armonia deve essere una sua specifica priorità. Armonici devono essere i rapporti di relazione che l'intervento antropico instaura con l'ambiente naturale; armonica è la vita umana all'interno degli spazi dell'architettura, così come creati dall'architetto. L'atteggiamento di Scarpa spesso giudicato estetizzante è giustificato dunque da una profonda ricerca di qualità dell'ambiente e della vita che vi si svolge. Una ricerca notata e riconosciuta nel mondo Olivetti, nonché trasmessa nelle sua manifestazioni più alte cioè quelle che attengono alla sfera della poesia. Il valore poetico di certa architettura risiede nell'espressione di altri valori, una volta garantiti quelli ritenuti necessari per il conseguimento dell'armonia. Non c'è nulla di velleitario in questo senso, o di meramente formalistico, estetico e accessorio. La poesia può essere esperita intellettualmente e fisicamente in uno spazio architettato a partire da un'esigenza concreta quando questa risulti soddisfatta. Di qui l'annosa ricerca di una soddisfazione mai del tutto raggiunta da Scarpa, di cui a maggior ragione tutte le tappe sono importanti.

«Se l'architettura è buona, chi la ascolta e la guarda ne sente i benefici senza accorgersene. L'ambiente educa in maniera critica. Il critico, invece, è colui che scopre la verità delle cose...». Ciò che a Vienna rimaneva ancora criptico l'anno successivo, nel corso di un'altra conferenza tenuta a Madrid, sembra chiarirsi. Scarpa si trova nella capitale spagnola perché, al termine di un densissimo viaggio nel paese, allestisce ancora una piccola esposizione personale alla Galleria I.D.. Nel corso della conferenza che ha assunto il titolo *Mille cipressi*, prendendo avvio dalla descrizione del cimitero Brion, quasi come in un testamento, l'architetto - che pur avendo sempre insegnato non amava parlare di sé convinto che il suo lavoro si esprimesse per lui - sembra voler esplicitare,

dopo anni di incomprensioni, diversi aspetti del suo fare e del suo sentire. Emerge la sua concezione di un'architettura in grado di «educare» chi ne fruisce. Ed emerge forse un'accusa alla critica: «ci terrei che un critico scoprisse nei miei lavori certe intenzioni che ho sempre avuto». O forse semplicemente un appello; affinché - come già fecero Zevi, Ragghianti, Santini, Mazzariol - con la propria capacità ermeneutica, i critici possano decifrare ciò che rimane celato nel suo processo di lavoro, sempre sul punto di perdersi nella labirintica esplorazione di tanti possibili esiti e rivelarne anche con le parole i mille intertesti che sottendono la creazione poetica.
Dopo pochi mesi Scarpa, di nuovo in viaggio, avrà il suo incidente fatale. La Spagna gli riserverà ancora un importante tributo nel 1983 con la pubblicazione del numero monografico di «Quaderns d'arquitectura i urbanisme»[26] con saggi di carattere generale e su singole opere di storici, committenti, collaboratori tra cui Licisco Magagnato, Giuseppe Mazzariol, Guido Pietropoli, Giuseppe Tommasi, Francesco Dal Co.
Il paese tristemente legato alla scomparsa di Carlo Scarpa è il Giappone, la cui terra e la cui cultura non hanno però nella vicenda scarpiana nulla di triste, ma anzi hanno rappresentato momenti di grande rilievo nella sua vita personale e professionale, momenti fondati su un reciproco e profondo apprezzamento. Scarpa si reca per la prima in Giappone nel 1969 grazie all'amico e committente Aldo Businaro quale consulente delle ditte Cassina e B&B. È l'occasione per un'intensa scoperta dell'estremo oriente, un viaggio che lo porterà anche in Tailandia e a Hong Kong. Egli aveva già mostrato interesse per il Giappone prima del 1969. Nella sua vasta biblioteca non mancavano infatti testi riguardanti l'architettura e le arti dell'Oriente; ed anche l'interesse per Wright non poteva non trasmettere suggestioni giapponesi, quindi vedere dal vivo le architetture del Sol Levante non fu per Scarpa una vera e propria rivelazione, bensì il momento della conferma di sensazioni che erano maturate fino ad allora solo nella teoria. Le riviste giapponesi invece, poi molto generose, si accorsero qualche anno dopo di lui, dedicandogli spesso interi fascicoli. La più assidua è senz'altro «Global Architecture» che si avvale degli scritti di grandi conoscitori dell'opera di Scarpa, come Santini e Portoghesi e pubblica dei veri e propri quaderni fotografici su Casa Zentner, sulla tomba Brion, sul negozio Olivetti, il Museo di Castelvecchio e la Fondazione Querini Stampalia, sulla Banca Popolare di Verona e su Casa Ottolenghi[27].
Nel 1977 «SD/Space Design» propone una sorta di regesto che riprende in larga parte i contenuti del catalogo della mostra di Parigi. Nel 1985 «A+U» dedica un'*extra edition* interamente a Carlo Scarpa e successivamente il progetto per la tomba Brion viene inserito nel numero speciale sull'architettura italiana curato da Francesco Dal Co e Sergio Polano nel 1988[28].
Per piacere e per lavoro dunque Carlo Scarpa nell'ultimo decennio della sua vita viaggiò molto. E fu proprio in viaggio che morì, aprendo la strada, suo malgrado, ad una nuova stagione critica di grande attenzione verso la sua architettura.

NOTE

[1] N. Portas, *Carlo Scarpa. Um arquitecto moderno em Venezia*, in «Arquitectura», n. 59, 1957, pp. 23-28.

[2] Scarpa riceve la prima richiesta il 30 settembre 1952, quindi un sollecito il 29 ottobre e finalmente risponde il 4 dicembre. Probabilmente troppo tardi per i tempi della redazione (ACS, Scarpa-4.DID/04/03).

[3] L'allestimento e la presentazione dell'opera scarpiana, oltre che dai disegni è in larga misura deducibile dalle grandi immagini applicate su lastre di alluminio conservate nell'Archivio Carlo Scarpa e dalle fotografie dell'evento in cui si riconoscono i suddetti pannelli. I medesimi pannelli sono stati usati nella mostra che ha avuto luogo nell'anno successivo all'Institut de l'Environnement di Parigi dal 28 maggio al 20 giugno. Per quanto riguarda la mostra londinese, da quanto si osserva dai materiali d'archivio è alle stampe fotografiche che è affidata la presentazione della produzione scarpiana. Tra i materiali originali, oltre ai disegni esposti in quattro vetrine, un tavolo Doge, prodotto da Simon ed un modello del complesso Brion.

[4] Già nel 1962 sul n. 32 del «RIBA Journal» erano stati pubblicati i due articoli di redazione *The Museo Correr, Venice* (pp. 159-165) e *The Gavina furniture shop in Bologna* (pp. 545-547).

[5] L'allestimento della mostra è segnalato in Red., *Carlo Scarpa*, in «The Architectural Review», n. 922 1973, pp. 393-396. L'anno successivo è pubblicata la mostra degli affreschi fiorentini in Red., *Exhibition Design: Hayward Gallery, London- Frescoes from Florence*, in «The Architectural Review», n. 923, 1974, p. 40.

[6] Voce *Scarpa, Carlo*, in *Encyclopedia of Modern Architecture,* Abrams, New York 1964.

[7] E. Ambasz, *Farewell, Caro Maestro* (p. 117); N. Miller, *The legendary castle* (pp. 118-123), *His own monument* (pp. 124-129), *A posthumous work* (pp. 132-136); G. Pietropoli, *Scarpa as educator* (p. 137); R. Miller, G. Ranalli, Critique (pp. 130-131), in «Progressive Architecture», n. 5, 1981.

[8] «Sono triste quando si parla si me, dei miei meriti, ecc…perché, lo sapete, avrei voluto contare anche io nell'architettura italiana», Carlo Scarpa, citato in L. Miotto Muret (a cura di), *Carlo Scarpa*, catalogo della mostra Institut de l'Environnement, Parigi 28 maggio-20 giugno 1975, Centre de Recherche d'urbanisme Editeur, Parigi 1975.

[9] A. Chastel, *Á propos d'une exposition (perdue) de Carlo Scarpa, vénetien*, in «Le Monde», 26-27 giugno 1975, citato da G. Pietropoli, *Carlo Scarpa mostra se stesso: Venezia 1968, Londra e Vicenza 1974, Parigi 1975*, in K. W. Forster, P. Marini, *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Regione del Veneto e Marsilio, Venezia 2004, pp. 317-350.

[10] Circostanza riferita da Philippe Duboy in *«Passata la festa, gabbato lo santo!»: la fortuna di Carlo Scarpa in Francia*, in K. W. Forster, P. Marini, *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, cit., pp. 351-369.

[11] Philippe Duboy studia a Venezia con Scarpa, quindi collabora con il maestro al progetto di concorso per il Musée Picasso di Parigi, scrive molto della sua opera sia prima che dopo la sua morte e collabora al primo ordinamento dell'archivio dell'architetto.

[12] Ph. Duboy, *Locus solus. Carlo Scarpa et le cimetière de San Vito d'Altivole (1969-1975)*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 181, settembre-ottobre 1975, pp. 73-86.

[13] M. Tafuri, *Les muses inquiétantes ou le destin d'une generation de 'maitres'*, in «L'Architeture d'aujourd d'hui», n. 181, settembre-ottobre 1975, pp. 14-33.

[14] *Ivi*, p. 25.

[15] Manfredo Tafuri, lettera a Carlo Scarpa, 27 marzo 1975 (ACS, Scarpa-4. DID/04/31).

[16] Si veda in merito Ph. Duboy in *«Passata la festa, gabbato lo santo!»: la fortuna di Carlo Scarpa in Francia*, in K. Forster, P. Marini, *Studi su Carlo*

Scarpa 2000-2002, cit., pp. 351-369. Il progetto fu pubblicato in Red., *Projet pour le musée national Picasso*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 202, aprile 1979, pp. 81-84.

[17] G. Ciucci, B. Huet, A. Restucci (a cura di), *Dossier: Politique industrielle et architecture : le cas Olivetti*, «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, numero monografico. All'interno P. Fossati, *Des images de la production à la production de l'image (des magasins pour ne rien vendre). Magasins Olivetti dans le monde, C. Scarpa, BBPR, F. Albini, Gae Aulenti,* pp. 54-63 e G. Ciucci, *Ivrea ou la communauté des clercs*, pp. 7-12.

[18] P. Fossati, *Il design in Italia 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972

[19] P. Noviant e Ph. Duboy (a cura di), *Les années 70 de Carlo Scarpa*, in «AMC - Architecture Mouvement Continuité», n. 50, 1979, numero monografico.

[20] G. Pietropoli, *Carlo Scarpa mostra se stesso: Venezia 1968, Londra e vicenza 1974, Parigi 1975*, in K. Forster, P. Marini, *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, cit., p. 319.

[21] Sia la rivista svizzera «Bauen und Wohnen» che la tedesca «Baukunst und Werkformen» si mettono in contatto con Scarpa tra il 1961 e il 1962 perché interessate alla pubblicazione di casa Veritti a Udine, progetto già pubblicato ampiamente da «Casabella». Si vedano in merito le lettere conservate in ACS, Scarpa-4.DID/04/06 e 07.

[22] Red., *Olivetti Geftschäft in Venedig*, in «Baumeister», n. 3, marzo 1961, pp. 186-189.

[23] S. Los, *Zwei Restaurierungen von Carlo Scarpa*, in «Werk», n. 7, luglio 1969, pp. 481-492.

[24] Peter Noever si legò con un profondo rapporto a Scarpa. Dopo la conferenza viennese nell'aprile 1978 condusse i suoi studenti in Italia alla scoperta delle opere di Carlo Scarpa, a San Vito d'Altivole, a Possagno, esperienza documentata nel filmato amatoriale *Cosa Vista*, suggestiva testimonianza in cui Scarpa racconta le proprie opere (ACS, Scarpa-6. FOT/173/05). Successivamente come direttore del MAK, Museum für angewandte Kunst di Vienna, acquisì per le collezioni del museo diversi disegni di Carlo Scarpa e curò mostre e pubblicazioni sul suo lavoro.

[25] Carlo Scarpa, conferenza tenuta all'Accademia di Belle arti di Vienna il 16 novembre 1977. Trascrizione pubblicata in F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa. Opera completa*, cit., p. 283.

[26] «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n. 158, agosto-settembre 1983.

[27] T. Yokoyama, *Carlo Scarpa. Savina Zentner House in Zurich, Switzerland*, in « GA Houses», n. 1, 1976, p. 186; P. Portoghesi, *The Brion Cemetery by Carlo Scarpa*, in «Global Architecture», n. 50, 1979, P. C. Santini, *Three model operations in ancient contexts*, in «Global Architetcure», n. 51, 1979 e P. C. Santini, *Banca Popolare di Verona*, in «GA Document», n. 4, 1981, pp. 25-29; D. Stewart, *Carlo Scarpa-Casa Ottolenghi*, in «GA Houses», n. 10, 1982; Ph. Duboy (a cura di), *Carlo Scarpa. Banca Popolare di Verona Head Offices, Verona, Italy 1973-1981*, in «Global Architetcure», n. 63, 1983, pp. 1-47. Infine il numero monografico *Carlo Scarpa selected drawings*, in «GA Document», n. 21, settembre 1988.

[28] «A+U», *extra edition*, n. 10,1985; F. Dal Co, S. Polano, *Italian Architecture: 1945-1985*, in «A+U», *extra edition*, 1988.

2.3.3
Condizionamenti dei contributi sulle riviste olivettiane alla lettura dell'opera di Scarpa

Ripartendo, nell'intenzione di tracciare un bilancio della fortuna critica scarpiana e una riflessione sulle sue connotazioni, dalle considerazioni di Maria Bottero sul *fenomeno Carlo Scarpa*, il 1984 è l'anno della mostra retrospettiva curata da Giuseppe Mazzariol e Francesco dal Co, responsabili anche della pubblicazione della sua opera completa, ma nel medesimo anno escono ben sei volumi dedicati al maestro veneziano, oltre a numerosi articoli sui periodici. La ridiscussione generalizzata dell'architettura moderna e del funzionalismo ha posto le basi per una valutazione critica più attenta dell'opera di Scarpa e dell'atteggiamento colto che la sostiene. Si arriva così a capire l'importanza della memoria e del radicamento a una tradizione culturale, della considerazione dell'ambiente fisico, di una progettazione aperta e flessibile, nonché di un atteggiamento estetizzante giustificato da una profonda esigenza di ricerca di qualità dell'ambiente e della vita che vi si svolge. Tutti aspetti, questi, che le voci olivettiane non avevano esitato di notare e comunicare e che tuttavia non avevano trovato la dovuta eco. Sembra di poter dire infatti che al di là di un'assidua frequentazione e di una certa confidenza l'opera di Scarpa sia difficilmente comprensibile nel profondo. Manfredo Tafuri ha rilevato che «con l'inattualità di Scarpa la cultura italiana ha evitato di fare i conti. Anche chi ha esaltato l'alta qualità delle sue opere si è sentito quasi automaticamente in dovere di rinchiuderle in una sorta di teca storiografica, accentuandone l'isolamento». Se il riferimento è a quanti hanno inserito in una dimensione storica il fare di Carlo Scarpa, dimostrandone il coinvolgimento in temi, accadimenti e dibattiti coevi - ossia Zevi, Mazzariol, Santini, Magagnato -, l'osservazione non sembra del tutto pertinente e anzi lo sforzo compiuto per far emergere la figura di Scarpa dalla laguna veneziana è semmai stato non vanificato ma senz'altro indebolito dalle altre letture critiche. Lo stesso Tafuri propone nel caso di Scarpa una sospensione della trattazione storiografica

propendendo per una monografica, di fatto astraendolo dalla sua dimensione storica per calcarne quella fisica e intellettuale: «Del resto, non v'è altro modo corretto per trattare di un'opera come quella di Carlo Scarpa (1906-78), così orgogliosamente attestata in difesa del cerchio magico entro cui l'architetto appare rinchiuso insieme ai propri codici» [1].
E allora sta di nuovo a Zevi rimettere a posto le categorie e soprattutto mettere in guardia quanti vorranno confrontarsi con l'architettura di Scarpa dopo la sua morte, dicendo chiaramente: «quando si parla della sua opera, molti amano adagiarsi in un'atmosfera drogata, arcana e criptica, cui fa riscontro una fraseologia letteraria in bilico tra l'incanto e il melodramma»[2].
Già prima del critico romano Manlio Brusatin aveva parlato addirittura di «incomprensibile negromanzia architettonica». Ma dove ha origine questa lettura «leggendaria»? Lo stesso Brusatin nel 1972 scrive senza mezzi termini che «alcuni scritti finora prodotti per la conoscenza dell'architettura scarpiana, forse per il modo con cui sono stati scritti, si risolvono in una lettura poco convincente» portando ad esempio *Crosera de piazza* di Ragghianti e il saggio di Bettini su «Zodiac» in cui la perorazione dell'architettura di Scarpa è ritenuta «satura». Sebbene sia considerato l'articolo più autorevole sino ad allora comparso il testo di Bettini per Brusatin soffre della presenza di notazioni criptiche ed autoreferenziali accanto alla pur illuminata analisi architettonica. Quindi potrebbe essere stato questo, il «voluminoso prodotto critico sull'argomento», a precludere un disinvolto avvicinarsi all'architettura di Scarpa per lungo tempo e una sua corretta e completa lettura. Anche Santini non sfugge alla revisione di Brusatin: pur riconoscendogli di aver fornito un utile materiale critico, tuttavia nei suoi scritti «non mancano talvolta afflati quasi patriottici», o «un tono che conviene alle inaugurazioni fieristiche». Di Zevi, quasi con indifferenza, si cita il continuo favore goduto da Scarpa nella sua critica di cui «ci rimane una pur utile ma descrittiva documentazione». E' tuttavia innegabile che questi contributi abbiano tracciato una strada, un percorso critico continuo e accurato che di fatto ha guidato tutte le indagini successive e ha evidenziato alcuni aspetti del lavoro scarpiano pur sempre sottolineando la necessità di non parcellizzarne la lettura per frammenti.
Anche figure molto vicine a Scarpa infatti sono incidentalmente cadute in questo errore. Ne è un esempio significativo il testo di Sergio Los, *Carlo Scarpa architetto poeta*, pubblicato nel 1969[3]. Il libro, redatto con finalità didattica per presentare il progetto scarpiano di sistemazione della zona d'ingresso della Facoltà di architettura di Venezia ai Tolentini, è di fatto il primo volume dedicato all'opera di Carlo Scarpa. Los è collaboratore di Scarpa sia nell'attività accademica che in quella professionale tra il 1964 e il 1971, il testo viene realizzato in un momento di piena condivisione di esperienze tra l'allievo e il maestro tale da far ipotizzare una sostanziale accettazione da parte di Carlo Scarpa della definizione «architetto-poeta». Pur in una trattazione molto teorica che a volte finisce per allontanare dalla natura concreta dell'opera scarpiana, Sergio Los definisce l'architettura di Carlo

Scarpa «significativa» piuttosto che funzionale, a voler chiarire che l'impegno dell'architetto non si limita a fare un'opera che funzioni ma che sia eloquente, che manifesti tale funzione a quanti la fruiscono. In questo senso sembra di poter ravvisare quella dimensione didattica che si ritiene sottenda a tal punto l'opera scarpiana da creare un presupposto per la sintonia con i programmi olivettiani. Ma il testo di Los aiuta anche a fare un passo avanti: nel suo ragionamento sembra di poter identificare la poesia con un comportamento originale e irripetibile con cui l'architetto conferisce a chi fruisce di uno spazio una coscienza architettonica, come se l'architettura, quando sia in grado di rendere eloquente uno spazio, si sposi alla poesia. Tale interpretazione aiuterebbe evidentemente ad esplicitare la definizione «architetto-poeta» sostenuta da Mazzariol e Zevi. Pur tuttavia il testo conserva tutte le contraddizioni di una ricerca troppo teorica e astratta e non riesce ad avere risonanza, neanche nell'ambito universitario in cui trovava origine.
Nonostante l'attività dei suoi primi, fedeli e costanti difensori e divulgatori che per oltre un decennio ne avevano iniziato a studiare e diffondere i caratteri distintivi, i progetti di Carlo Scarpa risultavano sempre lontani dai risultati architettonici e urbanistici, impregnati di problematiche sociali che dibattevano i suoi colleghi docenti allo IUAV e le più giovani generazioni di architetti. Ed è quindi perché nell'Istituto veneziano questo atteggiamento si andava facendo sempre più radicale, che un testo che si chiudeva in un'analisi tutta interna al fare scarpiano si è tradotto in un'operazione praticamente autoreferenziale, tanto che, con un'azione iconoclasta d'altri tempi, le molte copie invendute furono bruciate nel cortile dello IUAV, accentuando l'isolamento di Scarpa nella sua stessa scuola. La critica ufficiale, sosteneva Mazzariol, è stata una critica alle idee e alla cultura di Scarpa più che alle sue opere; e la disattenzione nei suoi confronti è anche motivata dalla diversa ottica con cui guardava al mondo, un mondo per lui fatto di molti episodi specifici prima ancora che di un grande discorso generale fondato sui principi universali che le ideologie andavano propugnando.
Lontana da qualsivoglia ideologia l'attività di Carlo Scarpa era dunque difficilmente inquadrabile: come si è visto le sue opere trovavano un qualche riscontro sulla pubblicistica, ma senza molti commenti. Una critica «a ondate» che segue i flussi della sua produttività e spesso una certa superficialità sono quindi la causa di una così anomala oscillazione, nel numero e nella qualità, delle pubblicazioni sull'opera di Carlo Scarpa; superficialità peraltro dovuta alle difficoltà incontrat e dalla stessa critica ad inquadrare e interpretare un'opera non giudicabile nell'ambito delle tradizionali categorie storiche e nelle consolidate correnti architettoniche. Secondo Giuseppe Mazzariol «Carlo Scarpa è un architetto di difficile intelligenza il suo discorso è estremamente complesso, la intertestualità è fittissima [...] ecco il perché di una pubblicistica non vasta rispetto alla grandezza dell'opera e del personaggio. Inoltre Scarpa, come uomo, faceva di tutto per non essere capito»[4]. E quindi anche per Santini «è inevitabile che la sua persona-

lità di eccezione, isolata e inassimilabile a qualsivoglia eteronomia, abbia rappresentato per la cultura prevalente e più divulgata specie in Italia, un caso prevaricante sino a lasciare interdetti. Non potendosi negare né l'autenticità né l'altezza del messaggio crescenti nel tempo, ci si è trovati a disagio, rifugiandosi nel silenzio, o rimediando con tardive ammissioni»[5].
Addirittura Zevi imputava ad una critica incapace di capire ed identificare il lavoro di Carlo Scarpa l'assenza di «veri scarpiani», nonostante il suo insegnamento, benché spesso interpretato in forma riduttiva, fosse «penetrante e salutare».
Insomma sembra però imputabile a Scarpa una corresponsabilità nella difficoltà di approccio suscitata dalla sua stessa architettura. Come dimostrato da Zevi, Ragghianti, Mazzariol, Santini, Magagnato, la ricerca e la riflessione critica devono riuscire a scavare sotto la superficie della miriade di dettagli di cui Scarpa ha disseminato i suoi itinerari architettonici per riuscire a coglierne i caratteri più autentici. L'intervento di questi autori avrebbe potuto contribuire a definire il peso che l'opera scarpiana poteva avere nell'aprire nuove strade della cultura architettonica. Eppure ciò non è stato o lo è stato solo parzialmente: la fantasia, il gusto raffinato e curioso, gli slanci improvvisi e la fertilità di Carlo Scarpa hanno sempre imbarazzato la critica. Quindi dello sforzo dei «personaggi olivettiani» non sono state colte che parti di verità, che hanno deformato la critica successiva concentrata, dice Dal Co, sul suo «piccolo fare» ai margini dei «grandi» problemi dell'architettura. Un «piccolo fare» che però non corrispondeva certo a limitati orizzonti: ne sono prova le stesse intense e intersecate relazioni intessute con figure del mondo accademico, professionale, produttivo, artistico e intellettuale, in Italia e all'estero. Il valore e il limite al tempo stesso dell'attività svolta sulle pagine delle riviste olivettiane stanno insomma nell'aver orientato la critica salvo poi per eccesso di acutezza e cultura allontanarla da una lettura più ampia; dall'aver individuato temi salienti che però una volta isolati si sono disseminati facendo perdere di vista la complessità d'insieme del personaggio e della sua opera. Eppure un suo grande conoscitore come Licisco Magagnato aveva specificato già nel 1982 che «il filo del discorso di Carlo Scarpa è […] così unitario in tutto il complesso lavoro da costituire […] un'inconfondibile impronta». Ma come ha poi rilevato sempre Francesco Dal Co, facendo un passo avanti in un certo senso rispetto alle considerazioni di Mazzariol relative all'incapacità della critica di leggere l'architettura scarpiana, «è talmente difficile decifrare l'opera di Scarpa che si è finito per parlarne tramite luoghi comuni». Ossia si è passati dal non parlarne affatto al sezionare in molteplici quanto non coerenti aspetti il suo fare architettonico: la venezianità, la maestria artigiana, la riduzione di tutta la sua opera ai soli progetti per musei e allestimenti o, a seconda del caso, agli interventi di restauro, al design.
Da qui gli equivoci, le letture parziali, i giudizi poco attenti forse suggeriti da una poco attenta lettura dei primi contributi analizzati in questa sede. Ad esempio, la prima voce *Carlo Scarpa* comparsa nel *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*[6],

curato da Paolo Portoghesi, viene redatta da Cesare De Seta che pur assegnandogli «un posto nella storia del Movimento Moderno per la sua assoluta atipicità», vede «i limiti culturali della sua poetica architettonica [...] nella consumata qualità di raffinato artigiano». E' questa un'altra connotazione che pur trovando ragion d'essere in una precipua qualità del fare scarpiano finisce per essere considerata, più o meno esplicitamente, un limite. Come l'architettura di Carlo Scarpa è fatta di frammenti ma non può essere considerata per frammenti, così la critica alla sua figura di architetto non può essere parziale e considerare solo ora l'uno ora l'altro degli aspetti della sua ricca personalità.
La sua stessa venezianità, termine anch'esso suggerito da Giuseppe Mazzariol, è senz'altro una componente peculiare del fare di Carlo Scarpa ma non ha nulla di provinciale né tanto meno di esclusivo. La Venezia di Scarpa è una Venezia assoluta, è «un raro universo costruito sull'equilibrio di qualità altrove introvabili, un terreno in continuo sfacelo e dissoluzione come in continua rinascita e rigenerazione di forme e immagini, di segni e oggetti affondanti nel caos e riemergenti a tratti come ogni reso di civiltà»[7]. Come ha efficacemente notato Paolo Portoghesi Venezia non è tanto un luogo, un insieme di luoghi, ma un insieme di uomini che hanno inventato un luogo, formandolo e trasformandolo in una sorta di organismo vivente. Tra questi Scarpa, per il quale Venezia diventa un modo di guardare, usare, connettere le cose in funzione di luce, tessiture, colori[8]. E' dunque necessariamente un'entità complessa e polifona, luogo vivo di intrecci che non può che dar vita ad azioni intrecciate.
Carlo Scarpa dunque di volta in volta è stato un architetto poeta, un maestro artigiano, un architetto veneziano, un designer. Ma il proliferare di studi e riflessioni sull'opera scarpiana di cui l'anno 1984 è stato testimone, non solo ha sancito la «riabilitazione» critica di Scarpa nel panorama dell'architettura italiana del Novecento, ha anche cominciato a sgomberare il campo da queste ormai datate formule «classificatorie» incrostatesi nel tempo sulle letture pubblicate da Olivetti, da Zorzi, da Zevi. Hanno dunque riacquistato spessore e rilevanza quelle letture trasversali e a tutto tondo che di Scarpa e del contesto in cui si colloca la sua biografia culturale e professionale avevano dato una immagine compiuta, realmente specchio dell'operare di Carlo Scarpa in un contesto e in un confronto mai alieni dalla realtà. Come si è voluto dimostrare infatti la complessità dell'opera di Carlo Scarpa necessariamente lo inserisce nell'ambito di un dibattito più ampio, anche solo per la varietà dei temi affrontati, e la sua presunta «inattualità» rispetto ai contemporanei va rifiutata, come fu rifiutata allora per riscattarne l'attualità su altri piani non necessariamente legati all'ideologia, all'impegno civile. E' su questi piani *altri* che si innesta infatti l'esperienza scarpiana nell'ambito dell'universo Olivetti, un universo che ha saputo riconoscere in Scarpa un architetto del XX secolo a tutti gli effetti, laddove in discussione erano sia il suo essere architetto che il suo essere contemporaneo. Essere un «architetto olivettiano» viene a significare essere un architetto inserito nel dibattito architettonico italiano, di cui le esperienze

realizzate per Olivetti rappresentano uno spaccato esemplare. Rileggere Scarpa come fecero coloro che lo proiettarono - con il premio Olivetti, con i contributi sulle riviste, con le committenze professionali - sulla scena dell'architettura italiana del secondo Novecento, vuol dire riconoscere i caratteri più complessi e interconnessi della sua poetica.

NOTE

[1] Cfr. M. Tafuri, *Due «maestri»: Carlo Scarpa e Giuseppe Samonà*, in Id., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp. 125-131.

[2] B. Zevi, *Di qua o di à dell'architettura*, testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo Veneto il 4 aprile 1979 (ABZ, 07/31).

[3] S. Los, *Carlo Scarpa architetto poeta*, Cluva, Venezia 1969. Il progetto per l'ingresso della sede IUAV ai Tolentini, verrà poi realizzato postumo dallo stesso Los nel 1984.

[4] Testimonianza di Giuseppe Mazzariol in S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, tesi di laurea, relatori F. Dal Co e G. Mazzariol, IUAV, Venezia 1983-1984 (ACS, Scarpa-7.STA/3).

[5] P. C. Santini, *Ricordando Carlo Scarpa*, in «Ottagono», n. 55, 1979, p. 42.

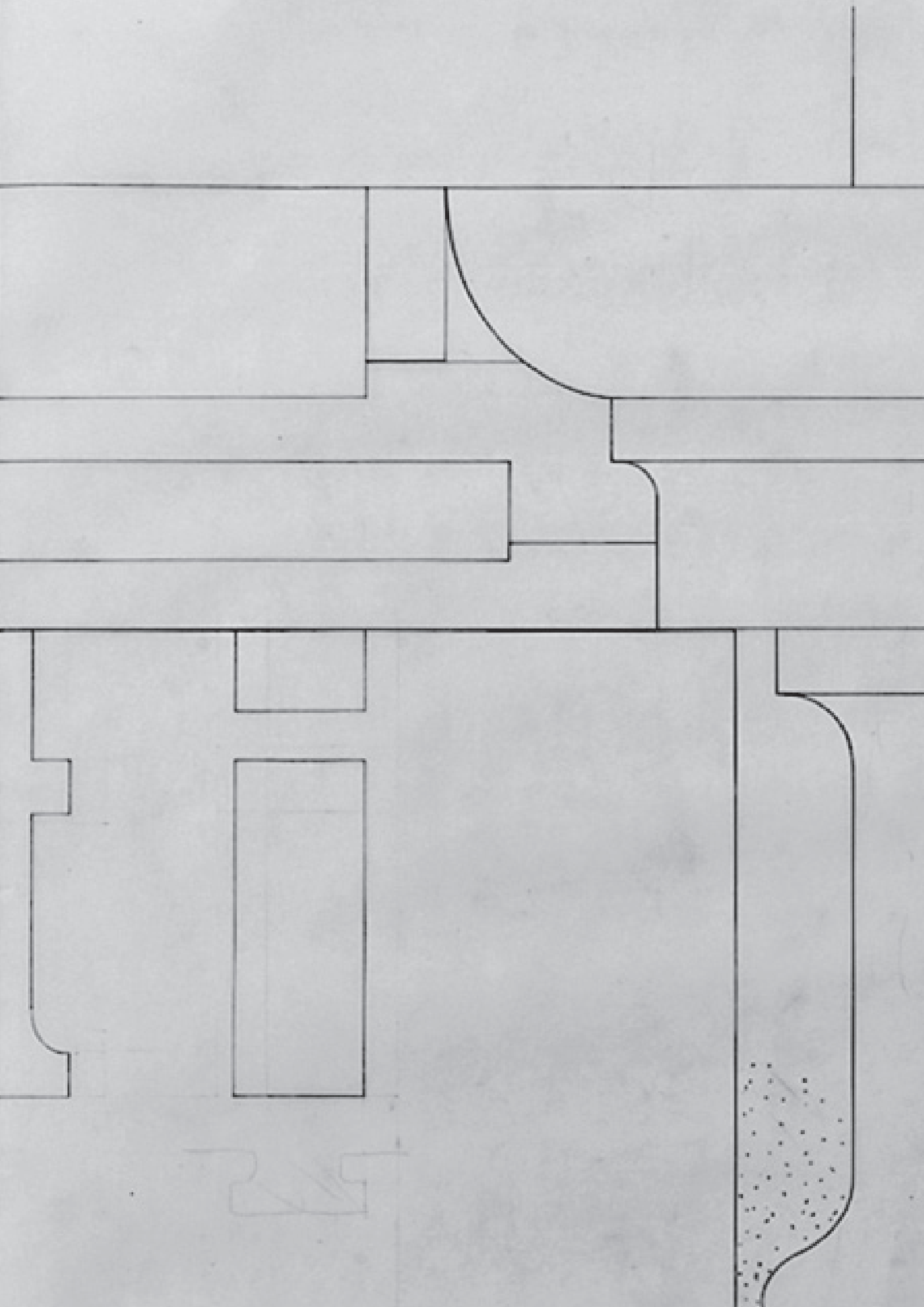
[6] C. De Seta, *Carlo Scarpa*, in *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, Roma 1969, p. 430.

[7] Carlo Scarpa, *Testimonianza*, s.d., testo di cui s ignorano finalità e datazione (ACS, Scarpa-4.DID/10/31).

[8] P. Portoghesi, *In ricordo di Carlo Scarpa*, in «Controspazio», n. 3, maggio-giugno, 1979, p. 2.

3

Le committenze architettoniche



3.1
Carlo Scarpa nel programma architettonico olivettiano

Fig. 1 Adriano Olivetti davanti alle Officine ICO di Figini e Pollini, Ivrea 1959 circa

L'attività di sostegno e promozione dell'opera di Carlo Scarpa da parte del mondo Olivetti portata avanti dalla pubblicistica trova un'eco operativa nell'instaurarsi di un vero e proprio rapporto professionale, che pur non particolarmente intenso rivela comunque una certa continuità nell'arco di circa venticinque anni.
È vero infatti che nelle modalità operative olivettiane si riconosce tra i caratteri più identificativi il ricorrere ripetutamente ad una serie di figure che hanno indissolubilmente legato il proprio nome all'azienda di Ivrea e in molti casi alla stessa città. Si pensi a Figini e Pollini, a Marcello Nizzoli, a Eduardo Vittoria, a Gian Antonio Bernasconi e Annibale Fiocchi, solo per citarne alcuni, che per lunghi anni hanno gravitato intorno alla cittadina canavese as-

surta a centro propulsore dell'architettura moderna[1]. Ma è anche vero che Adriano Olivetti prima e chi ne ha preso in mano Società e iniziative dopo la sua morte hanno mantenuto un imparziale ed illuminato atteggiamento di committenza industriale in cui la cultura, nella sua accezione più alta, è stata inserita nel ciclo di una grandiosa attività produttiva, quale risposta a questioni quanto mai attuali e concrete. Tale lucido approccio alla committenza fa sì che, a seconda dei casi, ci si rivolga alla figura individuata come la migliore possibile per un determinato incarico. L'«*appel aux Architects*» coniato da Giorgio Ciucci[2] parafrasando l'*Appel aux Industriels* lanciato da Le Corbusier nel 1925[3] - cui a sua volta Adriano Olivetti aveva risposto invitando Le Corbusier a Ivrea nel 1934 - può forse essere rivisitato ancora una volta come *appel aux techniciens*, ai 'tecnici' delle diverse discipline chiamati in causa di volta in volta in funzione dei programmi da mettere in atto. A prescindere dalla notorietà, dalla specifica appartenenza a una realtà politica, intellettuale o accademica, ma sulla base di competenze dimostrate o intuite.
Giorgio Soavi affermava che «l'ingegner Adriano aveva capito che collaborando strenuamente con queste persone, che spesso per eccesso di individualismo non trovano terreno fertile, si possono ricavare buoni risultati [...].Il merito dell'ingegner Adriano fu questo: essersi accorto che esistono dei buoni progettisti»[4].
E' in questo quadro che va inserito il coinvolgimento di Carlo Scarpa nelle iniziative architettoniche olivettiane.
Le diverse condizioni da cui sono scaturiti i tre incarichi - un concorso per la colonia, una decisione personale di Adriano Olivetti per lo showroom, una committenza da parte della consociata inglese British Olivetti per la mostra - attestano un ambiente in cui il nome di Carlo Scarpa circola con una certa facilità e consapevolezza, in cui non tanto, o non solo, all'iniziativa del singolo imprenditore è da attribuire il coinvolgimento dell'architetto, dato anche che, scorrendo i tre progetti, questi rispecchiano degli ambiti tipologico-funzionali sì distinti - un insediamento sociale, uno spazio commerciale, un allestimento espositivo - ma tutti assolutamente significativi e rappresentativi del programma architettonico olivettiano.
Servizi socio-assistenziali, luoghi per la vendita che si fanno manifesto di un'immagine e attività culturali sono tre settori cardine dell'attività produttiva olivettiana, di un unico sistema integrato in cui la produttività è funzione del benessere, della soddisfazione e della qualità della vita dei lavoratori e delle loro famiglie; il successo commerciale è associato alla trasmissione di uno stile che passa attraverso i negozi, i prodotti e la pubblicità; la cultura è concepita come bene primario, fondamento e fine di ogni azione, che come tale va diffusa, tutelata, promossa.
Carlo Scarpa è certamente un uomo colto; autore di un'architettura di grande qualità. Alla metà degli anni Cinquanta in Olivetti come si è visto si è avuto modo di conoscere la sua opera sulle pagine delle riviste e grazie al sostegno e alla promozione di Zevi e Ragghianti. La sua presunta inattualità, rimarcata da certa critica successiva o derivata dall'indifferenza della critica del suo

tempo, non è evidentemente percepita in Olivetti. La sensibilità progettuale e intellettuale del maestro veneziano e la qualità della sua architettura sono riconosciute e integrate al programma generale, la cui stessa varietà di tipologie e di ambiti d'intervento può essere vista come un'ulteriore conferma del fatto che in Olivetti vi è spazio anche per Carlo Scarpa.

NOTE

[1] Si veda in merito R. Astarita, *Gli architetti di Olivetti. Una storia di committenza industriale*, Franco Angeli, Milano 2000.

[2] G. Ciucci, *Ivrea ou la communauté des clercs*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, p. 7.

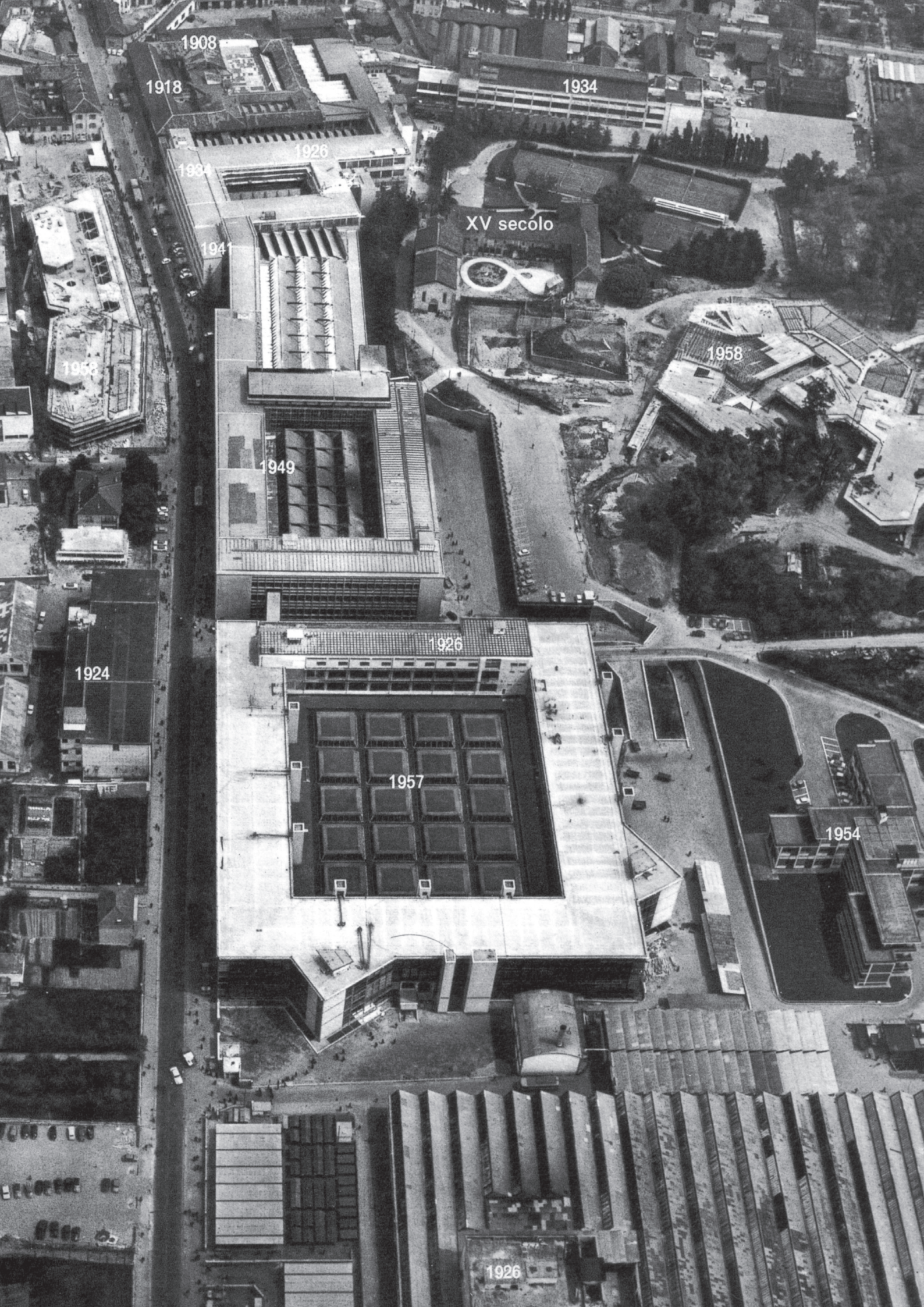
[3] L'*Appel aux industriels* è lanciato nel Padiglione dell'Esprit nouveau in occasione dell'Exposition Internationale des arts decoratifs di Parigi. Cfr. Le Corbusier, *Œuvre complète*, vol.1, 1910-1929, Zurigo 1946, p. 77.

[4] Citato in F. Nasi, *L'architetto*, Vallecchi editore, Firenze 1964, p. 96.

3.2
Progetto di concorso per una colonia montona Olivetti Brusson 1956

I SERVIZI SOCIALI IN OLIVETTI

La prima mutua aziendale in Olivetti, alla quale contribuiscono in egual misura i dipendenti e la Direzione, risale al 1909, appena un anno dopo la costituzione della Società. Nel 1932 nasce la Fondazione Domenico Burzio (intitolata al primo direttore tecnico della Olivetti e stretto collaboratore del suo fondatore, l'ingegner Camillo). Fino agli anni Trenta, in Olivetti i servizi sociali in genere si configurano come misure assistenziali decise dalla Direzione per venire in aiuto del singolo operaio in situazione di indigenza. Ma in seguito, quando Adriano Olivetti assume la presidenza dell'azienda, con la creazione del Comitato di Gestione nel 1948 e la stesura della Carta Assistenziale subito dopo, i provvedimenti vengono istituzionalizzati: si mette a punto un sistema organico di servizi sociali che raggiungerà la sua massima estensione tra gli anni Cinquanta e Settanta e diventerà lo specchio del peculiare senso di responsabilità sociale dell'azienda. Secondo Olivetti infatti, l'impresa è uno dei principali fattori di mutamento del tessuto sociale e in quanto tale deve contribuire al miglioramento della qualità della vita individuale e collettiva. Per contro, riconoscendo nel lavoro dei suoi dipendenti la prima fonte di ricchezza per l'azienda stessa, i servizi sociali che questa offre, liberati da qualsivoglia connotazione di benevolente assistenzialismo, diventano il mezzo naturale per ricambiare tale produzione di ricchezza, nonché un investimento che renderà a sua volta maggiore produttività rafforzando, con la creazione di un ambiente sociale positivo, la disponibilità psicologica e concreta del lavoratore.
«Quando i problemi tecnici che si presentavano nel mio lavoro furono risolti e il successo finanziario che ne fu principale conseguenza lo permise, fui tratto ad occuparmi della vita di relazione fra gli operai e la fabbrica [...]. E sorsero così, oltre ad un convalescenziario, un'infermeria di fabbrica [...]. E per i figli dei dipendenti sorse così l'Asilo Nido, per i bambini dai sei mesi ai


1908
1918
1934
1926
1934
XV secolo
1941
1958
1958
1949
1926
1924
1957
1954
1926

sei anni, e le colonie estive marina e montana». Nei suoi «appunti per la storia di una fabbrica»[1] Adriano Olivetti manifesta esplicitamente il proprio impegno nel realizzare, quale naturale e imprescindibile completamento delle dotazioni dei suoi stabilimenti produttivi, strutture finalizzate ai servizi sociali destinati agli operai e alle loro famiglie.
Le parole di apertura della Carta Assistenziale, redatta tra il 1949 e il 1950 dal Consiglio di Gestione, ne sottolineano un aspetto fondamentale: «Il servizio sociale ha una funzione di solidarietà. Ogni lavoratore dell'Azienda contribuisce con il proprio lavoro alla vita dell'Azienda medesima [...] e potrà pertanto accedere all'istituto assistenziale e richiedere i relativi benefici senza che questi possano assumere l'aspetto di una concessione a carattere personale nei suoi riguardi».
Pur non concentrandosi solo nel territorio canavese, poiché i servizi sociali diventano il naturale complemento di qualsiasi stabilimento produttivo Olivetti[2], è naturale che la rete più fitta e strutturata si ritrovi tra Ivrea e dintorni, zona che peraltro fu anche banco di prova operativo per l'istituzione della Comunità preconizzata da Adriano Olivetti. Se la prima concretizzazione architettonica di tale impostazione era stata la realizzazione dell'asilo nido di Luigi Figini e Gino Pollini nel 1939, fu intorno alla metà degli anni Cinquanta che l'iniziativa architettonica olivettiana produsse a Ivrea la maggior parte delle opere a fine socio-assistenziale, ossia i vari progetti (realizzati e non) per il comprensorio Mensa e Circolo ricreativo di Ignazio Gardella e la fascia dei servizi sociali[3] ancora di Figini e Pollini che ospitava l'Ufficio Servizi Sociali, l'Infermeria, la Biblioteca, il Centro Culturale. In queste opere si è voluto riconoscere un certo carattere di «organicità»[4] del tutto originale rispetto alle forme decisamente razionaliste degli edifici produttivi lungo la stessa via Jervis, divenuta nella prima metà del Novecento l'asse portante dell'Ivrea olivettiana. Del resto dai primi insediamenti realizzati negli anni Trenta da Figini e Pollini erano passati ormai vent'anni e nell'iniziativa olivettiana si legge l'assoluta mancanza di pregiudizio da parte di Adriano Olivetti nei confronti delle diverse espressioni dell'architettura moderna; nella sua committenza non sono riscontrabili questioni di stile, generi, correnti: egli stesso infatti in *L'urbanistica come funzione politica* specifica che «l'edilizia è un'attività così varia che a volerla classificare in una sola categoria e a includerla in una sola funzione molto male ne verrebbe»[5]. Ecco perché in una casistica così ampia le opere olivettiane rispecchiano le coeve tendenze dell'architettura italiana dai razionalisti milanesi prima, ai Gardella, Ridolfi, Quaroni, Cosenza sino a Carlo Scarpa poi[6]. Nella commemorazione che Bruno Zevi pubblica su «L'Espresso» dopo la morte di Olivetti si legge che l'Ingegnere «aveva diffidenza per i geni [...]; le eccezioni poetiche gli interessavano meno di un linguaggio elevato della regola qualitativa, di uno stile riconoscibile»[7], laddove nella definizione del concetto di 'stile' associato ad Olivetti occorre evidenziare che questo va inteso nel senso di ricerca di un costante livello qualitativo fondato su un accurato studio delle esigenze funzionali e umane. Zevi mette poi in luce

Fig. 2 Luigi Figini e Gino Pollini, asilo nido Olivetti, Ivrea 1939-1941

Fig. 3 Ignazio Gardella, mensa aziendale Olivetti, Ivrea 1959

nella pagina precedente

Fig. 1 Veduta aerea degli stabilimenti e dei servizi Olivetti lungo via Jervis, Ivrea 1958 circa. Fotografia di Ugo Mulas

Fig. 4 Annibale Fiocchi e Ottavio Cascio, colonia marina Olivetti, Marina di Massa 1948-1958

come nella formazione del gusto e delle preferenze di Olivetti, e quindi nella messa a punto del suo 'stile', «in un primo tempo era prevalso il razionale: Le Corbusier e Gropius stimolavano l'immaginazione di un industriale intento a standardizzare la produzione [...]. Più tardi [si era fatta sentire] la necessità di un inserimento delle strutture architettoniche nel paesaggio, l'esigenza di svincolare gli spazi interni dai rigidi prismi cubistici, il bisogno di animare cromaticamente le candide e glaciali superfici»[8]. Ossia di condividere un linguaggio architettonico di matrice organica. Tale approccio è senz'altro condizionato dalla frequentazione di Bruno Zevi e dalla condivisione di importanti esperienze come quelle compiute in seno all'INU, ma è attribuibile più a monte al personale atteggiamento di Olivetti quale committente aperto verso tutte le esperienze dell'avanguardia architettonica e urbanistica coerenti con la ricerca di quella qualità che diventerà poi sinonimo di stile sotto il suo minimo comune denominatore.

IL CONCORSO PER LA COLONIA MONTANA DI BRUSSON

In questo contesto culturale e aziendale nel 1955 la società Olivetti bandì un concorso per la progettazione e costruzione di una colonia montana estiva nella Valle d'Ayas, in Val d'Aosta, destinata ai figli dei propri dipendenti. Già nel 1948 era stato approvato il progetto per la colonia marina a Marina di Massa di Annibale Fiocchi e Ottavio Cascio, la cui costruzione si protrasse per circa dieci anni[9], mentre in montagna era attiva la colonia di Saint Jacques di Champoluc. Parallelamente, si organizzavano campeggi in un terreno presso il paese di Brusson, a circa 1300 m di altezza, a ridosso di un'ampia parete rocciosa, su un crinale collinoso che dominava la vallata. Quest'area era stata acquistata da Adriano Olivetti espressamente con lo scopo di realizzarvi una colonia per l'estate la cui organizzazione funzionale e distributiva fosse tale da stimolare uno sviluppo libero e creativo dei ragazzi[10].
Le caratteristiche che tale colonia avrebbe dovuto avere furono stabilite nel bando del concorso per l'insediamento di Brusson e vennero formulate direttamente dalla Direzione Servizi Sociali Olivetti, che godeva di una discreta autonomia decisionale. Il progetto doveva permettere l'alternarsi di occasioni di riunione, di gioco, di studio e raccoglimento nell'arco della giornata. A questo scopo si desiderava una costruzione basata su un nucleo centrale di servizi comuni, attorno al quale si articolassero unità più propriamente residenziali, autonome ma non totalmente svincolate. Le unità dovevano essere cinque: ciascuna dimensionata per trenta bambini per un massimo di 150 ospiti. La colonia avrebbe ospitato in estate bambini dai sei a dodici anni in vari turni, in inverno sarebbe servita da collegio per i bambini del paese di Brusson.
In prima battuta il concorso, riservato a tutti gli architetti iscritti negli albi professionali di Piemonte, Liguria, Lombardia e Veneto, pur riscuotendo una partecipazione molto numerosa, non ebbe un vero vincitore: venne stilata una sorta di classifica che andava dal secondo al quinto posto, che furono assegnati rispettivamen-

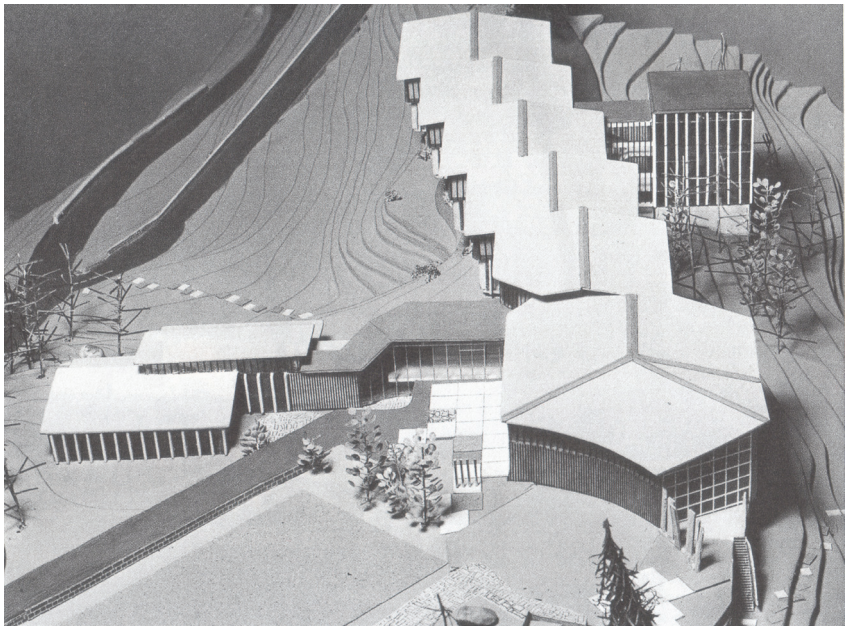
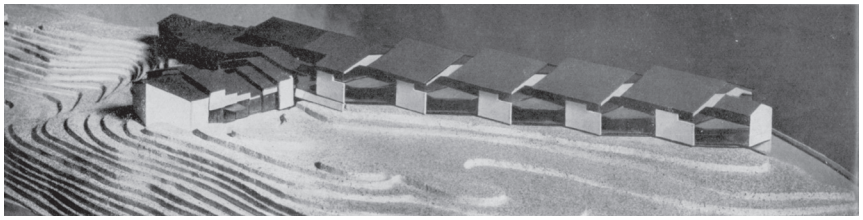
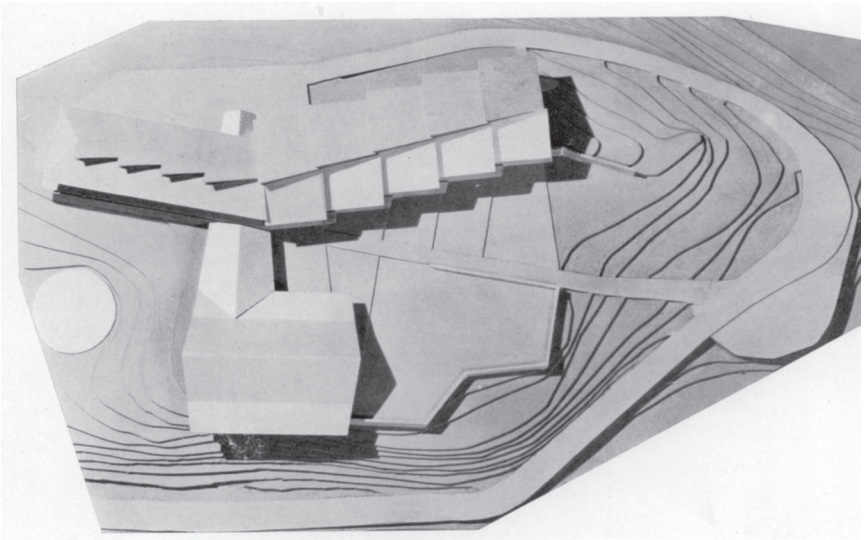
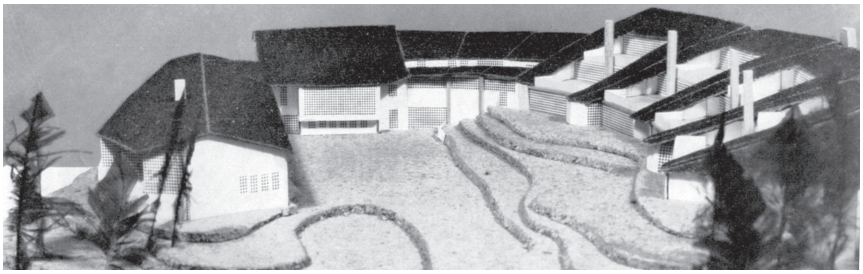


Fig. 5 Claudio Conte e Leonardo Fiori, colonia montana Olivetti, Brusson 1960-1964. Modello di presentazione per il concorso

te a Claudio Conte e Leonardo Fiori; Romolo Donatelli, Ippolito Malaguzzi-Valeri ed Ezio Sgrelli; Franco Longoni e Ludovico Magistretti; Eugenio Gentili Tedeschi e Anna Maria Bozzola[11].
All'inizio del 1956 seguì un concorso di secondo grado, questa volta ad inviti[12]. Per questa seconda tornata, su indicazione della stessa Commissione giudicatrice, la Società Olivetti invitò Carlo Scarpa (che si presentò con Gilda D'Agaro, sua collaboratrice dal 1954 al 1958), Giancarlo Pozzo, Giorgio e Jolanda Wiskemann, Mario Righini e Carlo Mazzeri, oltre ai primi quattro classificati del concorso precedente[13]. Vennero ribadite le specifiche già evidenziate: un edificio adatto ad accogliere da 120 a 150 bambini, attrezzato per lo studio, lo sport e lo svago.
La Commissione giudicatrice del concorso di secondo grado era composta da Gino Levi Montalcini per l'INU; Umberto Cuzzi per l'Ordine degli Architetti del Piemonte; e un nucleo di dirigenti Olivetti dalle diverse formazioni professionali e responsabilità aziendali: Riccardo Berla, Gianantonio Brioschi, Roberto Guiducci, Rigo Innocenti, Sergio Nicola, Roberto Olivetti, Geno Pampaloni, Camillo Prelle, Paolo Radogna[14].
L'aver invitato Carlo Scarpa, figura certo non nota per la realizzazione di residenze collettive o per l'impegno in opere di carattere socio-assistenziale, in qualche modo anche poco inserita nel circuito dei concorsi di progettazione, sottende evidentemente un rapporto fondato su altre basi[15]. Vi è una precisa scelta da parte olivettiana nei suoi confronti, considerabile a tutti gli effetti una tappa nella definizione della relazione che l'azienda instaura con l'architetto e nell'azione di sostegno alla sua attività.
La Commissione in effetti riconobbe l'alto livello del progetto Scarpa-D'Agaro, ma la vittoria fu assegnata a Claudio Conte e Leonardo Fiori.
Realizzato nel 1960 il progetto vincitore di Conte e Fiori si inserisce







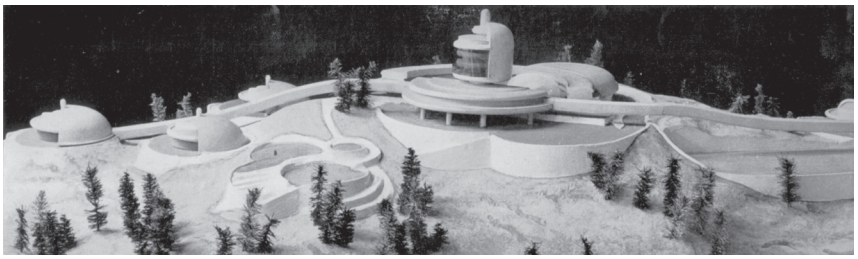


Fig. 6 Eugenio Gentili Tedeschi e Annamaria Bozzola, progetto di concorso per la colonia montana Olivetti, Brusson, 1956. Modello

Fig. 7 Franco Longoni, Ludovico Magistretti, Carlo Mazzeri e Mario Righini, progetto di concorso per la colonia montana Olivetti, Brusson, 1956. Modello

Fig. 8 Romolo Donatello, Ippolito Malaguzzi-Valeri e Ezio Sgrelli, progetto di concorso per la colonia montana Olivetti, Brusson, 1956. Modello

Fig. 9 Giancarlo Pozzo e Giorgio e Yolanda Wiskemann, progetto di concorso per la colonia montana Olivetti, Brusson, 1956. Modello

Fig. 10 Marcello D'Olivo, progetto di concorso per la colonia montana Olivetti, Brusson, 1956. Modello

sapientemente nel contesto montano senza concessioni al pittoresco e anzi l'impianto compositivo si sviluppa su una traccia modulare lungo tre assi ortogonali attingendo ad un vocabolario indiscutibilmente moderno. Soprattutto la colonia Olivetti di Conte e Fiore rappresenta un modello di prefabbricazione ecologica tanto che al progetto del sistema prefabbricato utilizzato per la struttura portante venne assegnato nel 1970 il Compasso d'Oro[16].
Diventato un importante episodio dell'iniziativa sia architettonica che sociale olivettiana, il progetto Conte-Fiori, già classificatosi secondo nella prima fase del concorso, si distingue per la cura e la compiutezza della proposta, per uno studio attento ed un disegno dettagliato di ogni aspetto compositivo, distributivo e costruttivo.
Il progetto redatto da Eugenio Gentili e Annamaria Bozzola prevedeva un edificio con pianta a Y adagiato su uno dei rilievi del terreno, con tre aree all'aperto tra i blocchi costruiti. Punto nodale della composizione è l'atrio, luogo d'incontro dei percorsi. Nel punto di massimo dislivello l'edificio sarebbe stato composto da sei piani, opponendo all'ambiente naturale un fabbricato di impatto eccessivo.
Su appena tre livelli si sviluppa invece il progetto Longoni-Magistretti-Mazzeri-Righini, fondato sull'adattamento dell'edificio all'orografia del terreno mediante il susseguirsi due elementi affiancati. Da questi si stacca la sala di riunione con una struttura a pagoda che si inserisce infelicemente nel complesso.
Piuttosto caratterizzato è l'impianto planimetrico del progetto Donatelli-Malaguzzi Valeri-Sgrelli, che si sviluppa intorno alla piazza centrale individuata dal corpo circolare in cui sono concentrate zona giorno, zona notte e servizi, e dal braccio retto del corpo che ospita gli atelier. Questo progetto viene apprezzato dalla Commissione giudicatrice «salvo revisione delle superfici e cubature troppo compresse»[17].
Giancarlo Pozzo e Giorgio e Yolanda Wiskemann disegnano anch'essi un arco di cerchio che raccoglie le unità residenziali nella parte sommitale dell'area, con tetti a falda unica che accentuano la continuità con l'ascesa della montagna. Ma questo comporta un addossare l'edificio alla montagna stessa che solleverà le perplessità della Commissione.
Caratteristica comune a tutti i progetti menzionati come alla maggior parte dei progetti in concorso, è l'aver affrontato il problema compositivo con un metodo analitico in cui i vari temi funzionali sono esaminati singolarmente per essere poi ricomposti, per semplice giustapposizione, nell'unità del complesso, nella quale rimane però visibile l'iniziale processo di scomposizione.
Di approccio diametralmente opposto sono il progetto Scarpa-D'Agaro (in cui il processo compositivo è invertito e, come si evidenzierà in seguito, l'architettura nella sua unitarietà nasce deduttivamente dal paesaggio) e il progetto di Marcello D'Olivo. Quest'ultimo si distingue per il rifiuto di un discorso funzionalistico ed impone invece con forza la presenza di un'architettura esuberante: pur essendo in questo assolutamente antitetico al progetto scarpiano, emerge anch'esso nella rosa dei concorrenti proprio per essere concepito sulla base di una visione unitaria

dell'architettura in sé e in rapporto con il paesaggio. D'Olivo disegna infatti una serie di bassi corpi circolari che sembrano sorgere spontaneamente dal terreno, connessi tra loro da sinuosi percorsi che trovano nell'unico elemento verticale di spicco, la zona dei servizi, quasi un fulcro generatore.
La ragione dell'insuccesso del progetto scarpiano sembra da ascrivere sia all'insufficienza riscontrata dalla Commissione dei materiali presentati sia ad un ritardo nella consegna. La testimonianza diretta di Tobia Scarpa[18] attribuisce tale ritardo nella consegna degli elaborati ad un banale guasto dell'auto durante il viaggio verso Ivrea. Anche Renzo Zorzi, responsabile delle attività culturali di Olivetti, ricorda che il progetto fu consegnato effettivamente in ritardo, la mattina successiva alla scadenza del secondo bando, quando tutti gli altri progetti erano stati già registrati[19]. Zorzi riporta che Roberto Olivetti, figlio di Adriano, fu irremovibile sull'eventualità di accettare ciò che era arrivato fuori dai termini temporali del bando e decretò che il progetto non dovesse essere neanche aperto e guardato. Sicuramente così non fu poiché la Commissione espresse il suo vivo apprezzamento per il lavoro di Scarpa e D'Agaro, come si legge chiaramente nella relazione, in cui, oltre all'indicazione dei quattro progetti classificati nella prima fase del concorso e dei progettisti invitati a partecipare alla seconda fase, sono puntualmente riportati i giudizi relativi ai complessivi 37 progetti presentati, compreso il progetto contrassegnato con il «n. 33 – Prof. Carlo Scarpa, dott.ssa Gilda D'Agaro (Venezia)». Questo viene così commentato: «Debbono essere ascritti a profonda stima per Carlo Scarpa il sostegno e la valorizzazione che la Commissione ha riservato ad elaborati troppo sommari per poter essere giudicati, non soltanto dal punto di vista funzionale quanto anche da quello compositivo. Piace pensare a quel gioco di giustapposizioni e sovrapposizioni di coperture che si snodano sulla roccia e riesce attraente l'ipotesi di quel lungo nastro di vetrate differentemente composte e disposte a chiusura verticale delle falde. Le distribuzioni interne, le strutture, e, soprattutto, i percorsi dovrebbero essere ristudiati con attento scrupolo se si intendesse risolvere l'abbozzo presentato in progetto definitivo di sicura realizzazione. Una promessa di progetto di cui si auspica un opportuno approfondimento»[20].
I documenti sembrano dar credito all'ipotesi di un ritardo nella redazione stessa del progetto da parte dell'architetto, che consegnerà soltanto gli elaborati strettamente necessari tra quanto richiesto nel bando nonostante la scadenza del concorso venga prorogata di un mese[21].
In ogni caso anche Zorzi sottolinea come Scarpa non fosse affatto «uomo da concorsi»[22], essendo quella del concorso una modalità di lavorare che gli era poco congeniale data la sua volontà di lasciare sempre aperta un possibilità di modifica o miglioramento del progetto. Inoltre è anche vero che Scarpa considerava con grande elasticità i propri impegni, le scadenze, le promesse[23]. Come è vero che il progetto non sembra avere quel grado di compiutezza che avrebbe dovuto avere per la presentazione, sebbene rari siano nell'Archivio Scarpa i disegni definitivi o esecutivi.

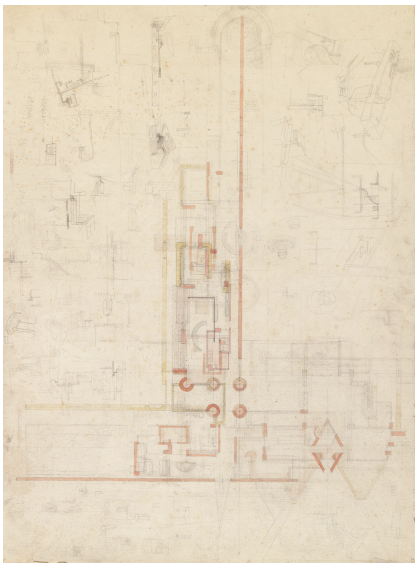
IL PROGETTO DI CARLO SCARPA

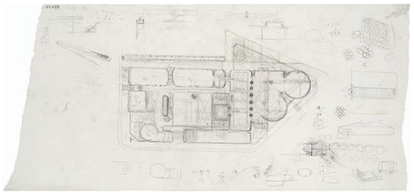
Si conservano 166 disegni relativi al progetto per la Colonia Olivetti; la genesi deve essere stata piuttosto breve, perché non sono molti gli schizzi iniziali di studio: analizzati in rapida successione questi mostrano che il raggiungimento della conformazione planimetrica definitiva deve essere sopraggiunto velocemente e quindi una più lunga riflessione è stata poi dedicata all'affinamento delle singole componenti una volta stabilito l'impianto generale.
Dall'analisi dei disegni emerge come la soluzione scarpiana nasca dall'irregolarità topografica, diramandosi con una complessa organizzazione spaziale in varie zone e vari livelli, seguendo il declivio del terreno. L'area di intervento, come già accennato, è su un crinale collinoso a circa 1300 m di altezza su cui da un lato incombe un'ampia parete rocciosa, dall'altro si apre la vallata. Viene individuata sin dai primi schizzi la direttrice nord-sud come asse portante dell'intero complesso: lungo quest'asse non solo ideale sono distribuiti i vari ambienti, distinti per funzioni e rappresentati da cellule autonome che a grappolo si snodano lungo il segno fisico tracciato sul terreno dall'architetto. Questo segno espressivo che ricalca la dorsale del sito diventa quindi la costante intorno a cui verrà poi disegnato il progetto. Ascrivibile ad una primissima fase è la concentrazione di tutte le cellule di forma circolare al margine settentrionale dell'asse, anch'esso curvilineo. Progressivamente le cellule vanno distribuendosi per tutta la lunghezza dell'asse e assumono un contorno dalle linee spezzate. L'asse stesso diventerà poi una spezzata, acquistando una maggior complessità, dilatandosi e contraendosi nelle intersezioni con le cellule o diventando esso stesso uno spazio architettonico. Se sin dall'inizio è chiaro che le cellule si aggregano secondo un nesso non geometrico ma decisamente organico, la forma che le connoterà nel progetto finale passa per progressivi stadi di affinamento del disegno.
Momento cruciale nell'iter del progetto è il disporre la grande sala comune in posizione quasi baricentrica rispetto all'intera estensione del complesso. A partire da questo momento le cellule inizieranno a differenziarsi per forma in funzione della propria destinazione d'uso con la più evidente differenziazione tra la zona destinata ad aule e laboratori e la zona con la mensa, le camerate e tutti i servizi, ben distinte e separate tra loro proprio dalla sala centrale.
Nella soluzione finale dunque nell'ala settentrionale ambienti di forma irregolare con un lato adagiato sull'asse portante con funzione distributiva, saranno destinati alla zona studio. E' questa la porzione di progetto che forse rimane più legata all'impostazione iniziale seppur in forma molto semplificata e probabilmente neanche più tanto indagata[24].
In posizione di cerniera vi sarà il nucleo centrale costituito dall'ingresso, la sala delle feste e la serra e concepito come il «cuore» fisico e funzionale del complesso. La sala centrale ripropone una pianta teatrale: intorno ad una platea circolare si sviluppa una grande cavea, sostenuta da pilastri-colonne, motivo insieme co-

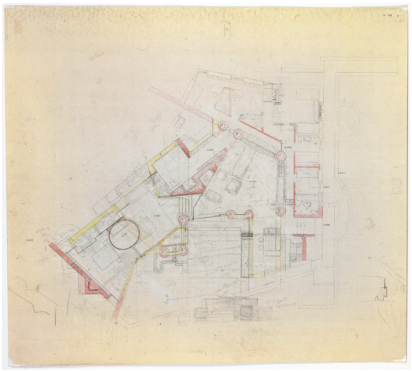
Fig. 11 Carlo Scarpa, progetto per Villa Zoppas, Conegliano 1953 (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 039959)

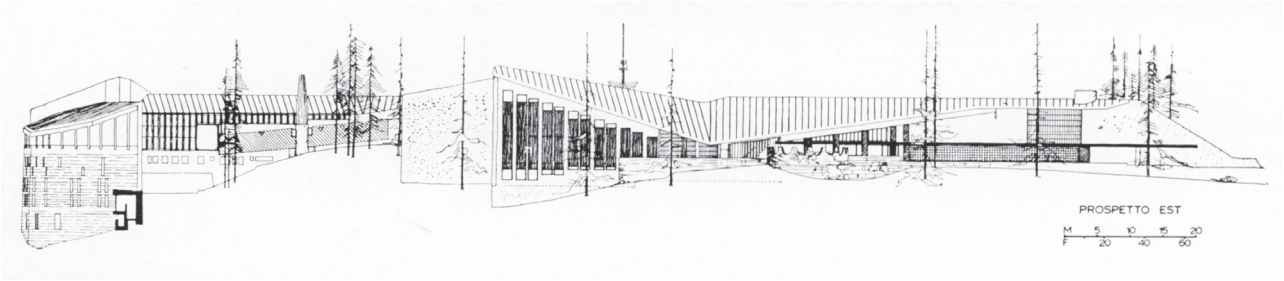
Fig. 12 Carlo Scarpa, progetto per il ristorante Fini, Modena 1973 (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 024637)

Fig. 13 Carlo Scarpa, progetto per Villa Ottolenghi, Bardolino 1974-1978 (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Npr 018561)









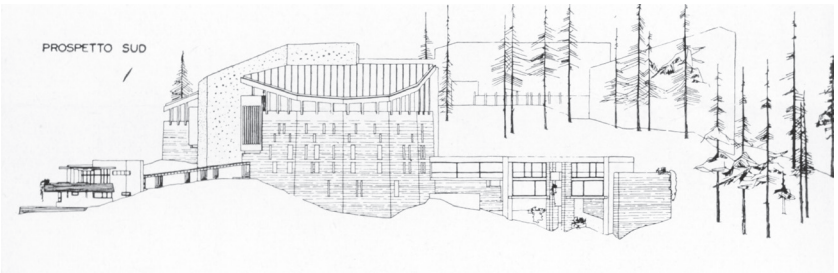


Fig. 14 Carlo Scarpa, progetto di concorso per la colonia montana Olivetti, Brusson, 1956. Sezione longitudinale

Fig. 15 Carlo Scarpa, progetto di concorso per la colonia montana Olivetti, Brusson, 1956. Prospetto est

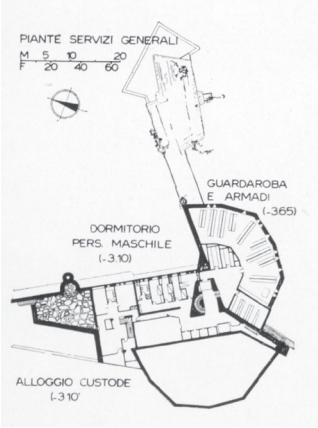
Fig. 16 Carlo Scarpa, progetto di concorso per la colonia montana Olivetti, Brusson, 1956. Prospetto sud

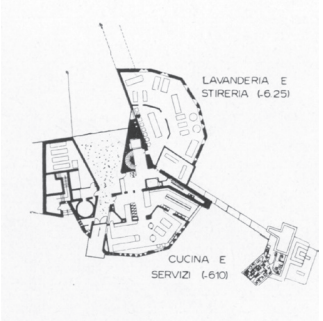
struttivo e compositivo ricorrente nei progetti scarpiani. Si ritraccia la presenza di simili colonne di grande diametro con ricorsi orizzontali che evocano una fitta scansione in rocchi di spessore ridotto sin dal progetto di massima per un cinematografo a Valdobbiadene del 1946, e poi ancora nei progetti per Villa Zoppas a Conegliano (1953) o per il Ristorante Fini a Modena (1973), sino ad arrivare alla più compiuta realizzazione in Villa Ottolenghi a Bardolino, tra gli ultimissimi progetti scarpiani. È però nel progetto per il ristorante modenese che si ritrova un uso davvero simile di tali sostegni verticali a fare da filtro tra due ambiti di conformazione geometrica e funzione diverse, quali sono, esattamente come a Brusson, spazi di servizio e una grande sala circolare. Del resto è frequente nel *modus operandi* di Carlo Scarpa il ricorso all'autocitazione, a segni ricorrenti, ma mai standardizzati: ciascuna opera rimane un *unicum* nella sua precipua connotazione formale ma è anche inequivocabilmente ascrivibile ad un lavoro sulle forme, sui materiali, sul rapporto con il contesto che senza soluzione di continuità interessa l'intera produzione dell'architetto.
Nella versione definitiva dunque l'architettura seguendo la morfologia del terreno si adagia planimetricamente sul crinale per poi sfruttarne la pendenza sul versante a mezzogiorno articolando in una stratificazione verticale le sale da pranzo, i dormitori, gli alloggi del personale, la lavanderia, l'infermeria, i locali tecnici. Questa sequenza verticale termina alla quota più bassa con l'alloggio destinato al direttore, sistemato in un corpo completamente

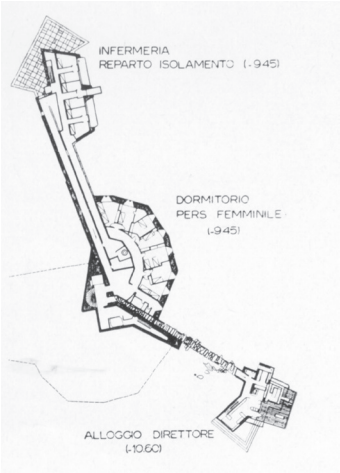
nella pagina successiva

Fig. 17 Carlo Scarpa, progetto di concorso per la colonia montana Olivetti, Brusson, 1956. Piante dei distinti livelli dell'ala meridionale

autonomo, fisicamente staccato dall'intero complesso e collegato ad esso solo da un vialetto esterno.
Le cellule destinate ad ospitare dormitori, refettorio e servizi, che dall'iniziale forma circolare diventano poi triangolari nel momento in cui la sala delle feste assume la posizione centrale, avranno nella conformazione definitiva una pianta a ventaglio. L'alternarsi di distinte forme per funzione suggerirà il disegno di un doppio reticolo compositivo e strutturale fondato sulla compresenza di una maglia ortogonale in corrispondenza della zona studio, dei percorsi di distribuzione e degli spazi intermedi e di una maglia radiale nei corpi a ventaglio (zona notte e sala centrale). Tale tracciato consente di gestire al meglio il passaggio tra ambiti diversi, di creare snodi, di concepire quelli che potrebbero essere spazi di risulta come veri e propri spazi architettati.
L'ala meridionale con la sovrapposizione di sei livelli adagiati sul dislivello naturale per la sua stessa complessità richiederà uno studio maggiore, come attesta il numero di disegni, sia in pianta che in sezione, dedicati a questa parte del progetto. Gli elaborati più avanzati e definiti in scala 1:100 documentano l'insistenza sul disegno della distribuzione interna, a volte con annotazioni su rifiniture e materiali, come il legno e la pietra, che riportano ad un immaginario che è sì montano, ma anche decisamente scarpiano.
Il rapporto tra il disegno planimetrico e il suo adagiarsi sul declivio naturale e lo studio degli alzati inducono ulteriori riflessioni. Renato Pedio nel suo commento su «L'Architettura. Cronache e storia» ha suggerito anzi che, più che le piante, siano da analizzare, nel progetto di Carlo Scarpa per la Colonia di Brusson, i prospetti e le sezioni dell'edificio perché meglio ne qualificano il rapporto tra snodo dei volumi e paesaggio, riconoscendo in questo la peculiarità del progetto stesso[25].
Assunta la quota 1280 m, ossia il colmo del sito, come quota zero, è rispetto a questa che si innestano a diversi livelli i vari corpi creando una sequenza di coperture frastagliate[26] che ambiscono a diventare parte dello *skyline* montano. Guardando in modo unitario all'intero complesso la copertura è infatti a falde, a differente inclinazione, con abbaini e profili spezzati, secondo la morfologia delle strutture che le falde stesse ricoprono. Gli alzati interni determinano naturalmente delle sezioni movimentate da distinti piani, passerelle, salti di quota e mostrano la struttura che sostiene la copertura. Molti degli schizzi di dettaglio a margine di disegni di carattere generale sono dedicati agli elementi di copertura, ossia alle capriate interne e alle falde esterne e, come spesso accade tra gli elaborati grafici di Carlo Scarpa, è esclusivamente a questi piccoli e veloci segni che viene affidata la rappresentazione tridimensionale del progetto o di parti di esso.
Nei prospetti, scanditi da una fitta serie di superfici vetrate, permane sempre un certo grado di incompiutezza, ma nonostante ciò restituiscono appieno il dilatarsi e il contrarsi della pianta, la compresenza di distinte funzioni, il rincorrersi delle inclinate dei tetti, ossia la vita di un edificio intrinsecamente organico anche al di là di una stringente coerenza tra le sue parti.
Tra l'altro una certa disomogeneità tra le piante e gli alzati e l'uso







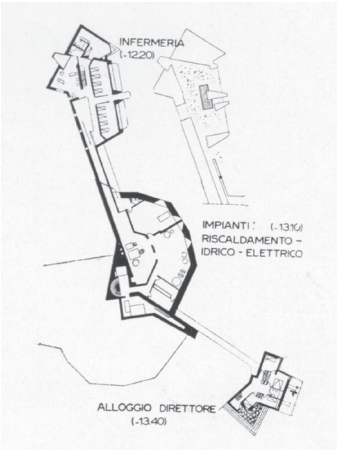


Fig. 18 Luigi Cosenza, Fabbrica Olivetti, Pozzuoli 1951-1954

delle linee poligonali spezzate suggeriscono di leggere nella composizione di Scarpa una citazione scharouniana sia in pianta che negli alzati: la scuola realizzata a Darmstadt da Hans Scharoun nel 1951 è forse il più evidente dei riferimenti formali del progetto per Brusson, riconoscibilissima nel disegno della zona delle aule. Pur tuttavia la mancanza di definizione nel disegno degli alzati può essere ascrivibile semplicemente alla rapidità con cui è stato redatto il progetto, al suo presentarsi ancora in una fase di studio piuttosto che a una scelta compositiva di fondo.
La vera scelta compositiva di fondo è infatti l'aver concepito il progetto per la Colonia Olivetti sulla scorta di una visione unitaria in partenza che progressivamente si articola nei vari corpi di fabbrica senza perdere la sua natura di composizione unica, e le rappresentazioni d'insieme su fogli di grande formato conservate nell'Archivio Scarpa sia in pianta che in alzato ne danno conferma.
Ciò che è interessante nel progetto di Carlo Scarpa e Gilda D'Agaro è infatti il suo essere concepito come risposta «deduttiva» dal paesaggio montano circostante, un aspetto in cui si legge in modo esplicito la lezione wrightiana, che non è tanto riproposta nelle forme quanto nel modo di concepirle in relazione al contesto naturale. Ed è questa anche la forza del progetto per la fabbrica Olivetti di Pozzuoli di Luigi Cosenza[27], per esempio, la cui organicità allo stesso modo non deriva da un mero disegno formale, ma da un dialogo profondo con l'ambiente circostante. Sulla base di questi presupposti l'Olivetti trova con i propri architetti un terreno di intesa: ciò che si richiede è una profonda consapevolezza della responsabilità sociale dell'architettura, la prioritaria considerazione di chi di quell'architettura dovrà fruire, il rispetto di un rapporto profondo con il contesto, un'architettura che rispecchi insomma quella dimensione etica del lavoro cui l'azienda aspirava. Ed è proprio in questo senso che, come ha scritto Manfredo

Tafuri, il programma olivettiano intraprende la «via organica»[28]. Nel progetto per la Colonia Olivetti l'architettura di Wright sembra essere stata assorbita in profondità da Scarpa, fino a coglierne l'essenza e in quanto tale farla propria, per rielaborarla in chiave personale. Esclusa a priori quindi la volontà di emergere, di porsi antiteticamente all'ambiente naturale, allo stesso modo nel progetto scarpiano è lontana la pretesa di confondersi con esso. L'integrazione con la natura infatti in Wright come in Scarpa a Brusson non avviene per mimesi, ma per intrinseca comprensione del sito: l'architettura semplicemente si inserisce nella natura e ne partecipa.

NOTE

[1] A. Olivetti, *Appunti per la storia di una fabbrica*, in L. Bigiaretti, R. Musatti, G. Soavi (a cura di), *Olivetti 1908-1958*, Ing. C. Olivetti & C. S.p.A., Ivrea 1958, pp. 9-18.

[2] In tal senso si pensi agli alloggi attigui alla fabbrica di Pozzuoli di Luigi Cosenza, o alla colonia marina progettata da Annibale Fiocchi e Ottavio Ceschi presso lo stabilimento Olivetti di Massa Apuania. Per un quadro preciso delle realizzazioni olivettiane nei primi cinquant'anni di attività dell'azienda si veda L. Bigiaretti, R. Musatti, G. Soavi (a cura di), *Olivetti 1908-1958*, cit..

[3] Anche in questo caso si ricorse alla procedura concorsuale per la scelta del progettista. Oltre a Figini e Pollini vi parteciparono Marcello Nizzoli con Gian Mario Oliveri e Ludovico Quaroni con Federico Gorio. Cfr. *Fascia dei servizi sociali*, in D. Boltri *et al.*, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, Fondazione Adriano Olivetti e Gangemi, Roma 1998, pp. 242-251.

[4] Cfr. G. Ciucci, *Ivrea ou la communauté des clercs*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, p. 10.

[5] A. Olivetti, *L'urbanistica come funzione politica*, citato da R. Astarita, *Gli architetti di Olivetti. Una storia di committenza industriale*, Franco Angeli, Milano 2000. p. 101.

[6] Rossano Astarita suggerisce per Adriano Olivetti la definizione di «massimo comune committente» che, se non proprio agile, sembra colmare l'inadeguatezza della più diffusa «mecenate». Molto interessante è il suo proporre la storia olivettiana come via per un'analisi critica di trent'anni di architettura italiana. Cfr. R. Astarita, *Gli architetti di Olivetti*..., cit.

[7] B. Zevi, *Scompare Adriano Olivetti. Riformista messianico, evangelico e sradicato*, in «L'Espresso», 13.3.1960, poi in Id., *Cronache di architettura*, v. 6, n. 305, Laterza, Roma-Bari 1978, p.492.

[8] *Ibidem.*

[9] Cfr. G. Pampaloni, *Colonia Olivetti a Marina di Massa*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 12, aprile 1960, pp. 810-815.

[10] Si veda a questo proposito la testimonianza di Cornelia Lombardo, impiegata e poi direttrice dei Servizi Sociali Olivetti, dal 1950 responsabile delle colonie in: T. Passera, *Servizi sociali unici per l'Italia*, in «La Sentinella del Canavese-Speciale Olivetti», quotidianiespresso.repubblica.it/sentinella/nonquotidiano/speciale/olivetti.

[11] «La Commissione [...], pur dando atto che la larga partecipazione ha dato la possibilità di rilevare un buon numero di progetti ad alto livello, sia in senso tecnico che compositivo, non ha potuto ravvisare in alcuno di essi i termini adeguati per una elaborazione definitiva, senza radicali revisioni». Relazione della Commissione giudicatrice, Ivrea 1 ottobre 1956 (ACS, Scarpa-1. PRO/1/161).

[12] Il 15 marzo 1956 viene inviato il bando definitivo in sostituzione di

quello provvisorio precedentemente inviato. Ciò fa supporre che il primo coinvolgimento ufficiale di Carlo Scarpa nel concorso debba risalire a primi mesi del 1956. Cfr. lettere di Roberto Guiducci, Ufficio Costruzioni Olivetti, a Valeriano Pastori e Gilda D'Agaro, 15 marzo 1956, (ACS, Scarpa-1. PRO/1/161).

[13] Cfr. Relazione della Commissione giudicatrice, Ivrea 1 ottobre1956 (ACS, Scarpa-1.PRO/1/161).

[14] *Ibidem.*

[15] Sono appena una decina i concorsi a cui Scarpa partecipò durante la sua carriera, per lo più concentrati agli esordi, con alcuni episodi più importanti come quelli per il Teatro Comunale di Vicenza o la Neue Pinakothek di Monaco di Baviera. Come emerge dall'analisi dei documenti conservati nell'archivio Carlo Scarpa, in nessun caso Scarpa riuscì ad aggiudicarsi la realizzazione di un'opera attraverso la procedura concorsuale. E' interessante rilevare inoltre che in diverse occasioni, anche notevoli, come la realizzazione della nuova sede della Biblioteca Nazionale di Roma (1959) o del Centre du Plateau Beaubourg (1971), nonostante fosse stato invitato Scarpa neanche partecipò al concorso.

[16] Cfr. *Colonia estiva Olivetti a Brusson*, in D. Boltri *et al.*, *Architetture olivettiane a Ivrea...*, cit., pp. 276-281.

[17] Relazione della Commissione giudicatrice, Ivrea 1 ottobre 1956 (ASC, Scarpa-1.PRO/1/161).

[18] Testimonianza diretta di Tobia Scarpa, Trevignano (TV) ottobre 2010.

[19] cfr. R. Zorzi, *Per una storia dei rapporti tra Carlo Scarpa e Olivetti*, in G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa – Mostre e musei 1944-1976 – Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio e Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 10 settembre-10 dicembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 27-40.

[20] Relazione della Commissione giudicatrice, Ivrea 1 ottobre 1956 (ACS, Scarpa-1.PRO/1/161).

[21] Lettere di Roberto Guiducci dell'Ufficio Costruzioni Olivetti a Valeriano Pastor e Gilda D'Agaro del 15 marzo 1956 in cui si comunica la proroga della data di scadenza per la consegna del progetto dal 31 maggio al 30 giugno 1956 (ACS, Scarpa-1.PRO/1/161). Ciascuna comunicazione relativa al concorso è inviata dall'Olivetti in triplice copia a Scarpa, D'Agaro e Pastor.

[22] R. Zorzi, *Per una storia dei rapporti tra Carlo Scarpa e Olivetti*, cit., p. 34.

[23] La stessa sorte, un ritardo nella consegna, era toccata solo l'anno precedente al progetto di concorso per un centro culturale a La Spezia, realizzato con la collaborazione di Edoardo Detti, Gilda D'Agaro e Valeriano Pastor. Se D'Agaro e Pastor affiancano Scarpa anche nel progetto per Brusson, l'ulteriore collaborazione di Edoardo Detti riportata da diverse pubblicazioni non risulta verificata dai documenti d'archivio.

[24] Non sono molti infatti i disegni dedicati allo studio di dettaglio dell'ala settentrionale, una volta raggiunto l'assetto planimetrico generale.

[25] Cfr. R. Pedio, *Concorso per una colonia a Brusson*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 37, 1958, pp. 468-469.

[26] La sequenza di falde che si rincorrono e il rapporto con la cima montuosa sono perfettamente rappresentati nelle fotografie del modello realizzato per il concorso che con sorprendente fedeltà traduce in tre dimensioni l'idea del grappolo di cellule indipendenti riportata già nei primi schizzi.

[27] Si veda in merito G. Cosenza (a cura di), *Luigi Cosenza. La Fabbrica Olivetti a Pozzuoli / The Olivetti Factory in Pozzuoli*, Clean, Napoli 2006.

[28] M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 41.

INVENTARIO DEI DISEGNI

STUDI INIZIALI

Planimetria catastale con indicazione dell'area d'intervento
scala 1:1000
grafite su copia eliografica;
597 x 1143 mm
Npr 047767

Studi planimetrici d'insieme
grafite e carboncino su carta da spolvero; 590 x 253 mm
Npr 047668

Studi planimetrici d'insieme
grafite su carta da spolvero;
194 x 34 mm
Npr 047613

Studi in pianta dell'ala meridionale
grafite su carta da spolvero;
203 x 295 mm
Npr 047614

Studi in pianta e in assonometria
grafite su carta; 23 x 287 mm
Npr 047615

Studi in sezione longitudinale
carboncino e pastelli colorati su carta da spolvero; 24 x 342 mm
Npr 047616

Studio planimetrico
carboncino su carta; 224 x 365 mm
Npr 047617

Studio planimetrico d'insieme con inserimento nell'area d'intervento
pastelli colorati su carta da spolvero;
250 x 520 mm
Npr 047618

Studio planimetrico d'insieme
pastelli colorati su carta;
246 x 386 mm
Npr 047623

Studio planimetrico d'insieme
pastelli colorati su carta;
210 x 297 mm
Npr 047624

Studio planimetrico d'insieme
pastelli colorati su carta;
248 x 389 mm
Npr 039938

Npr 047623

Npr 047624

Npr 039938

Vista prospettica d'insieme
carboncino su carta; 221 x 37 mm
Npr 039937

Vista prospettica d'insieme
carboncino su carta; 185 x 281 mm
Npr 047619

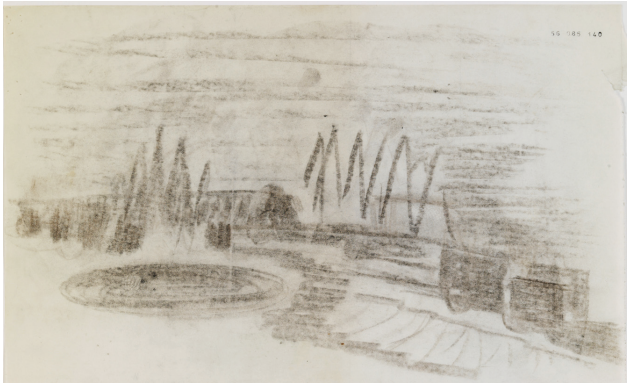
Vista prospettica d'insieme
carboncino su carta; 193 x 308 mm
Npr 047621

Studio planimetrico d'insieme con inserimento nell'area d'intervento
pastelli colorati su carta;
245 x 520 mm
Npr 047622

Studio planimetrico d'insieme con inserimento nell'area d'intervento
pastelli colorati su carta;
195 x 351 mm
Npr 047620

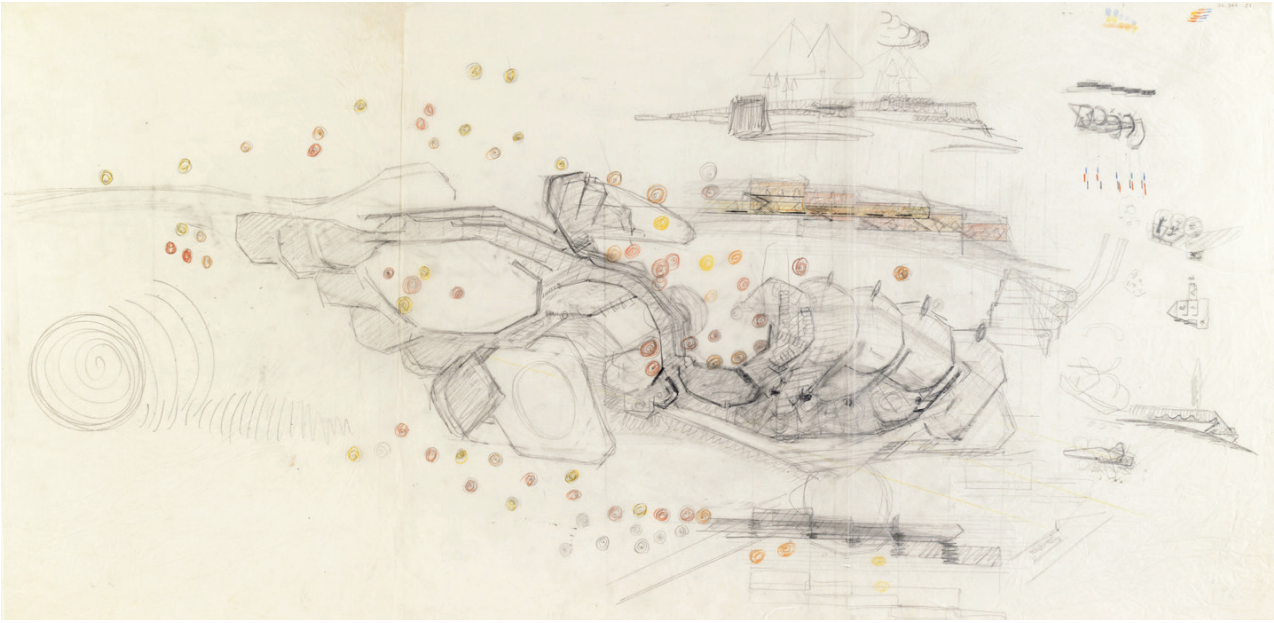
Studi in pianta di un ambiente a ventaglio. Schizzo planimetrico dell'ala meridionale
grafite su carta da spolvero;
276 x 372 mm
Npr 047728

Studio planimetrico d'insieme e sezioni parziali
grafite e matite gialla e rossa su carta da spolvero; 589 x 1093 mm
Npr 039941



Npr 039937

Npr 047622



Npr 039941

STUDI PER LA SOLUZIONE DEFINITIVA

Studio planimetrico
grafite e carboncino su carta da spolvero; 588 x 1034 mm
Npr 039940

Schizzi di studio in pianta
scala 1:100
grafite e matita arancione su carta da spolvero; 420 x 590 mm
Npr 047714

Studio in pianta del complesso con indicazione delle curve di livello
scala 1:200
grafite e matite colorate su carta da spolvero
Npr 047675

Studio in pianta parziale e in alzato
scala 1:100
grafite su carta da lucido;
807 x 814 mm
Npr 047676

Studio in pianta del complesso con schizzi planimetrici d'insieme e in sezione
scala 1:200
grafite su carta da spolvero;
591 x 1007 mm
Npr 047677

Studio in pianta e sezione della serra e del punto di congiunzione della sala centrale con le colonne
scala 1:100
grafite, inchiostro blu e matite colorate su carta da lucido; 722 x 659 mm
Npr 047681

Pianta dell'ala meridionale del complesso con tracciamento della maglia modulare
scala 1:100
grafite e inchiostro blu e rosa su carta da lucido; 662 x 1087 mm
Npr 047701

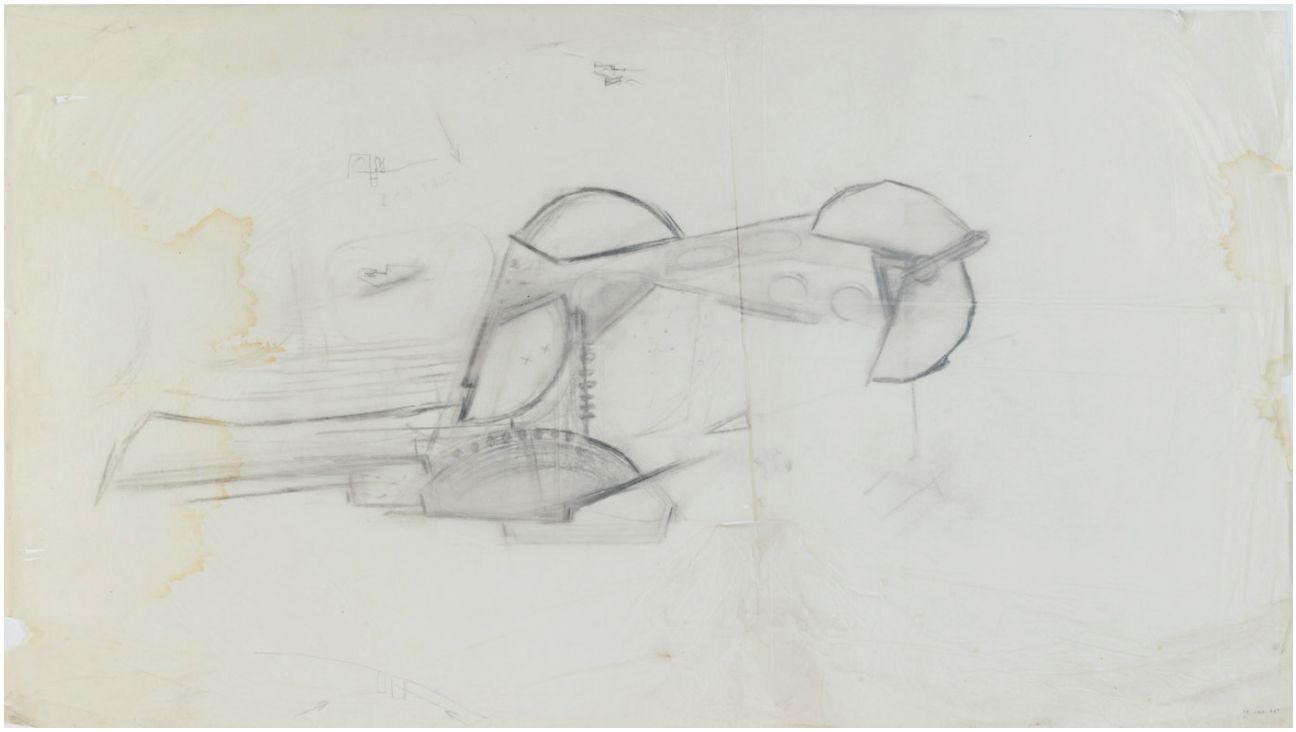
Studio in pianta di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
grafite su carta intestata di Carlo Scarpa; 296 x 209 mm
Npr 047694

Veduta assonometrica incompleta del fronte occidentale
scala 1:100
grafite su cartoncino; 372 x 998 mm
Npr 047717

Schizzi e calcoli
grafite e inchiostro di china su carta;
748 x 1494 mm
Npr 047718

Studio in pianta
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 295 x 419 mm
Npr 047716

Studio in pianta
grafite su carta da spolvero;
321 x 294 mm
Npr 047715



Npr 039940

Pianta di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
copia eliografia su carta;
296 x 423 mm
Npr 047752

Pianta di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
grafite e matita rossa su copia eliografica; 296 x 425 mm
Npr 047759

Pianta di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
grafite e matite colorate su copia eliografica; 289 x 426 mm
Npr 047761

Pianta di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
matita rossa su copia eliografica;
295 x 426 mm
Npr 047762

Pianta dell'ala meridionale del complesso
scala 1:100
grafite e matita rossa e gialla su copia eliografica; 666 x 1097 mm
Npr 047765

Planimetria dell'area d'intervento con inserimento del progetto
scala 1:250
grafite, matita rossa e colori a tempera su copia eliografica; 749 x 1943 mm
Npr 047766

Pianta dell'ala meridionale del complesso
scala 1:100
grafite e matite colorate su copia eliografica; 664 x 1098 mm
Npr 047768

Studio in pianta della zona notte con indicazione delle curve di livello
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
760 x 1195 mm
Npr 047751

Schizzi di studio
grafite su carta da spolvero;
702 x 478 mm
Npr 047727

Studio in pianta della connessione tra la sala centrale e l'ala settentrionale
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
335 x 589 mm
Npr 047729

Studio in pianta
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
290 x 297 mm
Npr 047730

Studio in pianta
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
297 x 424 mm
Npr 047731

Studio in pianta
scala 1:100
grafite su carta da lucido;
179 x 511 mm
Npr 047737

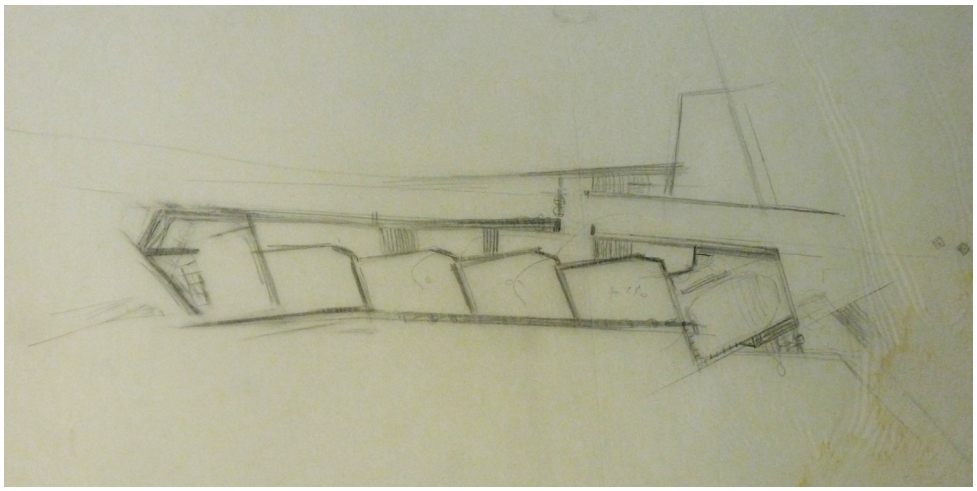
Studi in pianta
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
309 x 66 mm
Npr 047739

Studio in pianta
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 464 x 589 mm
Npr 047733

Studio in pianta delle aule nell'ala settentrionale
scala 1:200
grafite su carta da spolvero;
387 x 589 mm
Npr 047748

Studi in pianta della zona notte
scala 1:100; scala 1:120
grafite su carta da spolvero;
240 x 189 mm
Npr 047741

Studio in pianta
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
355 x 591 mm
Npr 047736



Npr 047748

Studio in pianta
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
269 x 590 mm
Npr 047744

Studio in pianta
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
240 x 296 mm
Npr 047740

Studio in pianta
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
295 x 613 mm
Npr 047743

Studio in pianta dell'intersezione tra la parte centrale e l'ala settentrionale
scala 1:100
grafite e matita rossa su carta da spolvero; 586 x 548 mm
Npr 047722

Studio in pianta della sala delle feste
scala 1:200
grafite su carta da lucido;
457 x 505 mm
Npr 047723

Studio in pianta della sala delle feste
scala 1:100
grafite e matita marrone su carta da spolvero; 590 x 620 mm
Npr 047724

Studio in pianta della sala delle feste con indicazione della maglia modulare
scala 1:100
grafite e matita rossa su carta da spolvero; 628 x 585 mm
Npr 047725

Studio in pianta della sala delle feste con indicazione della maglia modulare
scala 1:100
grafite, matita rossa e inchiostro blu su carta da spolvero; 545 x 679 mm
Npr 047726

Studio in pianta dell'ala settentrionale
scala 1:200
grafite su carta da lucido;
573 x 549 mm
Npr 047655

Studio in pianta dell'ala meridionale
scala 1:200
grafite su carta da spolvero;
359 x 424 mm
Npr 047657

Studi in pianta e in sezione dell'ala meridionale
scala 1:200
grafite su carta da spolvero;
297 x 442 mm
Npr 047659

Studi in pianta
grafite su carta da spolvero;
426 x 591 mm
Npr 047660

Studio in pianta delle falde di copertura dell'estremità meridionale
grafite su carta da spolvero;
292 x 383 mm
Npr 047661

Studi in pianta della zona pranzo e cucine
scala 1:200
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 139 x 478 mm
Npr 047664

Studi in pianta dell'ala meridionale
scala 1:200
grafite su carta da spolvero;
295 x 528 mm
Npr 047665

Npr 047664

Studio in pianta dell'ala settentrionale
scala 1:200
grafite e matita rossa su carta da spolvero; 315 x 589 mm
Npr 047666

Studio in pianta del nucleo centrale e dell'ala settentrionale
scala 1:200
grafite su carta da spolvero;
296 x 709 mm
Npr 047667

Studio planimetrico quotato
grafite e matita gialla su carta da spolvero; 294 x 728 mm
Npr 047669

Studi in pianta, sezione e assonometria dell'ala meridionale
grafite su carta da spolvero;
329 x 590 mm
Npr 047670

Studio in pianta e in alzato dell'ala meridionale
scala 1:200
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 390 x 592 mm
Npr 047671

Studio in pianta della zona notte
scala 1:200
grafite e matita rossa su carta da spolvero; 331 x 590 mm
Npr 047672

Studio in pianta dell'ala meridionale
scala 1:200
grafite su carta da spolvero;
295 x 655 mm
Npr 047673

Studi in pianta dell'estremità meridionale
scala 1:200
grafite su carta da spolvero;
429 x 593 mm
Npr 047674

Pianta del nucleo centrale e dell'ala settentrionale con indicazione delle curve di livello
scala 1:100
grafite, matite colorate e inchiostro blu su carta; 577 x 1497 mm
Npr 047678

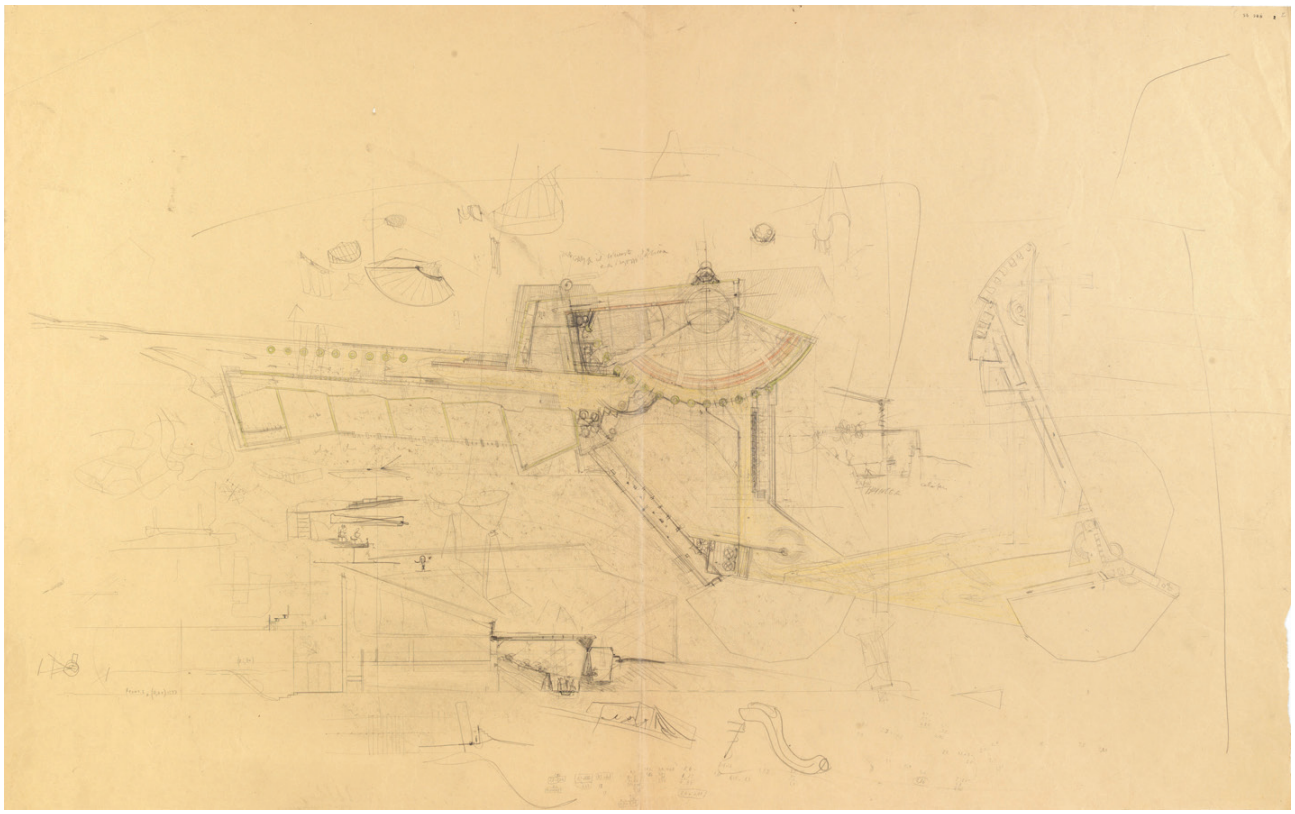
Pianta del nucleo centrale e dell'ala settentrionale
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta da lucido; 632 x 1399 mm
Npr 047679

Studio in pianta del nucleo centrale e dell'ala meridionale
scala 1:200
grafite e matita rosa su carta da spolvero; 592 x 836 mm
Npr 047680

Pianta generale del complesso e sezione longitudinale parziale
grafite e matite colorate su carta;
740 x 1176 mm
Npr 039939

Pianta generale del complesso
scala 1:100
grafite e matita arancione su copia eliografica; 120,08 x 2996 mm
Npr 047764

Npr 039939



Studio in pianta del complesso
scala 1:200
grafite e matite colorate su carta da lucido; 460 x 1092 mm
Npr 047656

Pianta di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
grafite e inchiostro di china su carta da lucido; 291 x 422 mm
Npr 047709

Pianta dell'ala meridionale del complesso con schizzo di studio parziale della sezione longitudinale corrispondente
scala 1:100
grafite e matite colorate su copia eliografica; 588 x 892 mm
Npr 047769

STUDI IN PIANTA DEI DIVERSI AMBIENTI INTERNI

Studio in pianta della connessione tra gli ambienti a ventaglio
scala 1:100
grafite su carta da spolvero; 298 x 589 mm
Npr 047732

Studio in pianta parziale dell'ala settentrionale
scala 1:100
grafite su carta da spolvero; 296 x 674 mm
Npr 047734

Studio in pianta dell'ala meridionale con la zona notte
scala 1:100
grafite e matita blu su carta da spolvero; 296 x 606 mm
Npr 047747

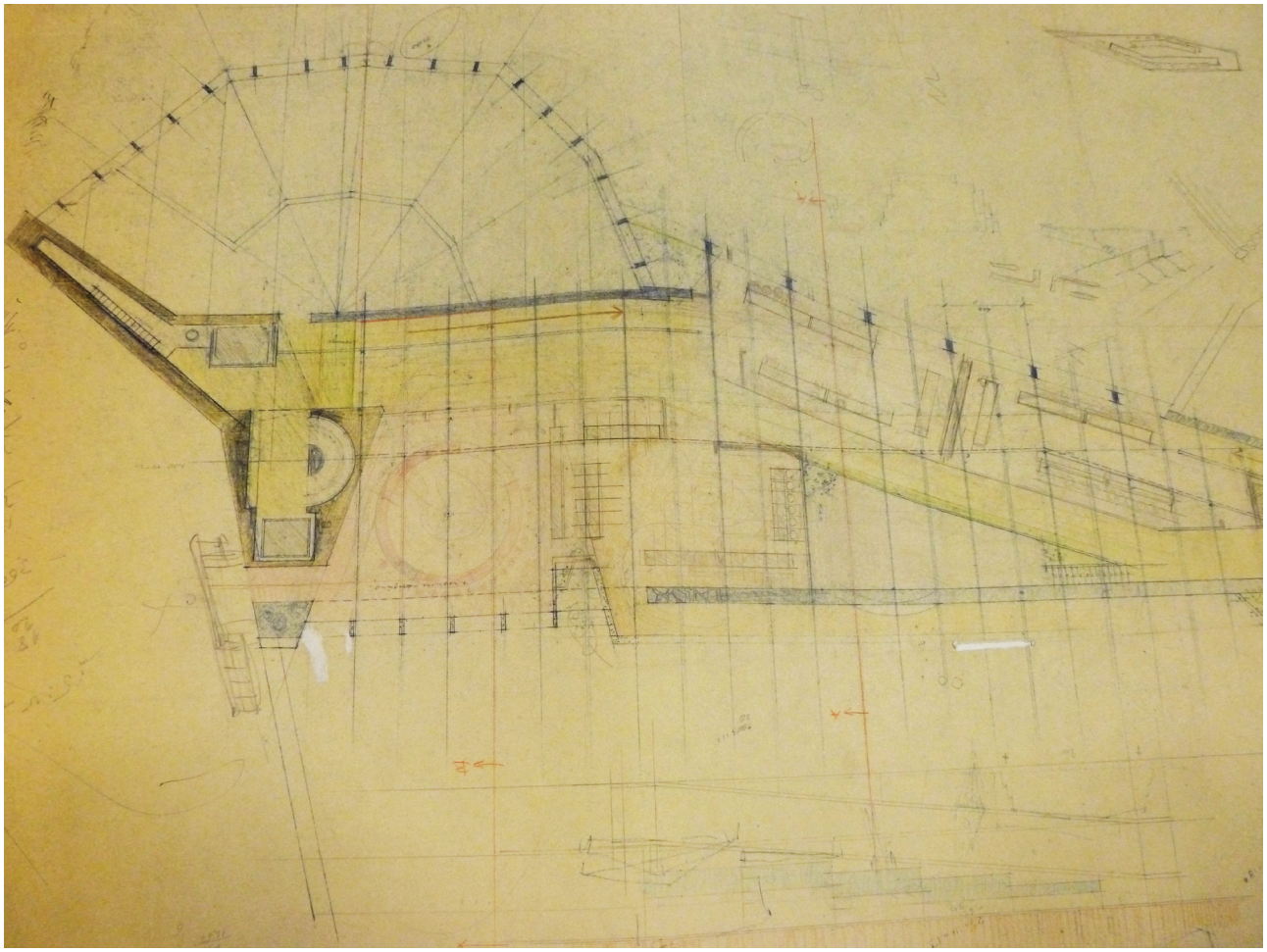
Studio in pianta e prospetto della zona notte
scala 1:100
grafite e matita marrone su carta da spolvero; 492 x 596 mm
Npr 047749

Studi in pianta della zona notte
scala 1:100
grafite e matite rossa e verde su carta; 495 x 517 mm
Npr 047750

Pianta della zona notte
scala 1:100
grafite su copia eliografica; 567 x 1028 mm
Npr 047760

Studio in pianta della zona notte
scala 1:100
grafite e matita rossa e gialla su carta da spolvero; 296 x 593 mm
Npr 047745

Npr 047769



Studi in pianta della zona notte e della zona pranzo
scala 1:100
grafite e matita marrone su carta da spolvero
Npr 047742

Studio in pianta della zona pranzo
scala 1:200
grafite e matita fucsia su carta da spolvero; 371 x 591 mm
Npr 047682

Studio in pianta dei locali di servizio
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
473 x 296 mm
Npr 047684

Studio in pianta dei locali di servizio
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
298 x 698 mm
Npr 047685

Studio in pianta dei locali di servizio
scala 1:100
grafite e matita marrone su carta da spolvero; 295 x 449 mm
Npr 047689

Studio in pianta della zona notte
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
717 x 59 mm
Npr 047698

Studio in pianta della zona cucine
scala 1:50
grafite e matite gialla e marrone su carta da spolvero; 482 x 295 mm
Npr 047695

Pianta dell'ala meridionale del complesso con la zona pranzo, la zona notte e i locali tecnici
scala 1:100
inchiostro di china su carta da lucido;
485 x 1552 mm
Npr 047700

Pianta della zona pranzo e cucine
scala 1:100
grafite e matite gialla e marrone su carta da spolvero; 407 x 588 mm
Npr 047705

Studio in pianta della zona pranzo e cucine
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
609 x 586 mm
Npr 047706

Pianta della zona notte
scala 1:50
grafite su cartoncino; 410 x 693 mm
Npr 047708

Pianta dell'estremità meridionale del complesso
scala 1:100
grafite su carta da lucido;
890 x 908 mm
Npr 047693

Pianta di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
grafite e inchiostro di china su carta da lucido; 233 x 359 mm
Npr 047690

Schizzi di studio di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
303 x 295 mm
Npr 047686

Studio parziale in pianta degli ambienti di servizio
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
592 x 641 mm
Npr 047704

Studio in pianta di un corpo esterno all'estremità meridionale del complesso
scala 1:100
grafite su carta da lucido;
427 x 729 mm
Schizzi ai margini
Npr 047699

Studio in pianta di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 295 x 377 mm
Npr 047687

Studio in pianta di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 485 x 604 mm
Npr 047696

Studio in pianta di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:200
grafite su carta da spolvero;
466 x 590 mm
Npr 047697

Studio in pianta di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
grafite e matita rossa su carta da spolvero; 423 x 296 mm
Npr 047692

Pianta ingresso appartamento custode
scala 1:100
grafite e matita marrone su carta da lucido; 544 x 434 mm
Npr 047713

Pianta della zona notte con indicazione delle curve di livello
scala 1:100
copia eliografica su carta;
478 x 1007 mm
Npr 047753

Pianta della zona notte
scala 1:100
copia eliografica su carta;
483 x 945 mm
Npr 047754

Pianta dell'ala meridionale del complesso con tracciamento della maglia modulare
scala 1:100
copia eliografica su carta;
666 x 1092 mm
Npr 047755

Pianta della zona pranzo e cucine
scala 1:100
copia eliografica su carta;
539 x 725 mm
Npr 047756

Pianta degli ambienti di servizio
scala 1:100
grafite su copia eliografica;
555 x 1099 mm
Npr 047757

Studio in pianta di un ambiente a ventaglio
scala 1:100
grafite e matita gialla su carta da spolvero; 363 x 591 mm
Npr 047738

Studio in pianta per la sala delle feste
scala 1:200
grafite e matita rossa su carta da spolvero; 305 x 384 mm
Npr 047719

Studio in pianta della serra e della connessione con la sala delle feste
scala 1:100
grafite e matita rossa su carta da spolvero; 302 x 666 mm
Npr 047720

Pianta della sala delle feste
scala 1:100
grafite e matita marrone su carta da lucido; 61 x 549 mm
Npr 047721

Studi di dettaglio
grafite su carta da spolvero;
299 x 562 mm
Npr 047625

Pianta della sala delle feste
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
296 x 588 mm
Npr 047626

Studio in pianta dell'ala settentrionale con le aule
scala 1:200
grafite su carta da spolvero;
295 x 665 mm
Npr 047662

Pianta incompleta degli ambienti per la mensa
scala 1:100
grafite su carta da lucido;
295 x 494 mm
Npr 047688

Schizzo assonometrico di uno dei corpi a ventaglio dell'ala meridionale
grafite su carta da spolvero;
301 x 514 mm
Npr 047691

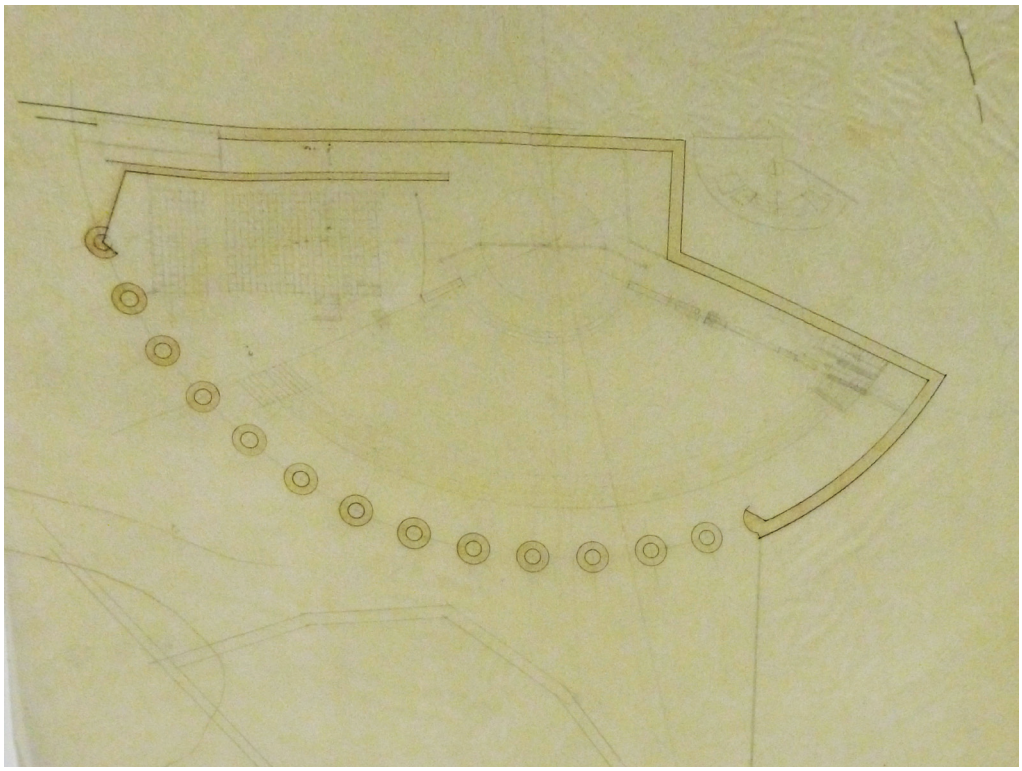
Pianta dell'ala meridionale del complesso con tracciamento della maglia modulare
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 584 x 886 mm
Npr 047703

Pianta della zona notte con indicazione delle curve di livello
scala 1:100
grafite e matita marrone su carta da lucido; 488 x 1005 mm
Npr 047710

Studio in pianta della zona pranzo e cucine
scala 1:100
grafite su carta da spolvero;
510 x 591 mm
Npr 047707

Pianta della zona pranzo e cucine
scala 1:100
grafite e matita marrone su carta da lucido; 572 x 720 mm
Npr 047711

Npr 047721



Pianta guardaroba, dormitorio uomini, appartamento custode
scala 1:100
grafite e matita marrone su carta da lucido; 1085 x 631 mm
Npr 047712

Pianta parziale di uno degli ambienti a ventaglio dell'ala meridionale
scala 1:100
grafite e inchiostro di china su carta da lucido; 358 x 377 mm
Npr 047683

Pianta e prospetti di studio della zona notte
scala 1:100
grafite e matite colorate su cartoncino; 500 x 697 mm
Npr 047702

STUDI IN ALZATO

Studi in alzato
grafite su carta da spolvero; 308 x 591 mm
Npr 047735

Studio in alzato con piccoli schizzi planimetrici dell'ala meridionale
grafite su cartoncino; 112 x 470 mm
Npr 047658

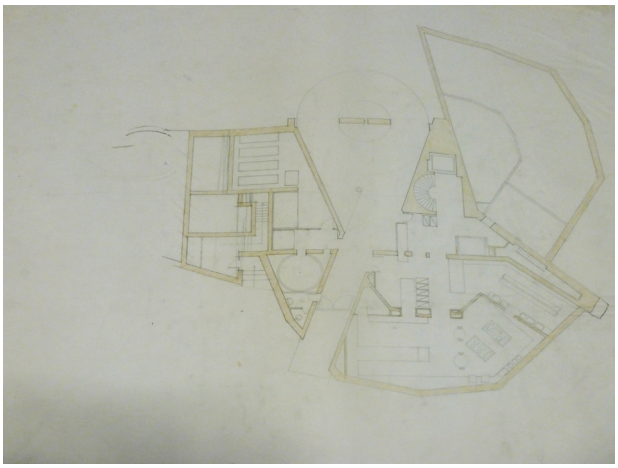
Studio in alzato
grafite su carta da spolvero; 332 x 592 mm
Npr 047663

Studi in alzato
scala 1:100
grafite su carta da spolvero; 296 x 838 mm
Npr 047653

Studi in sezione
scala 1:100
grafite e matita marrone su carta da spolvero; 639 x 296 mm
Npr 047638

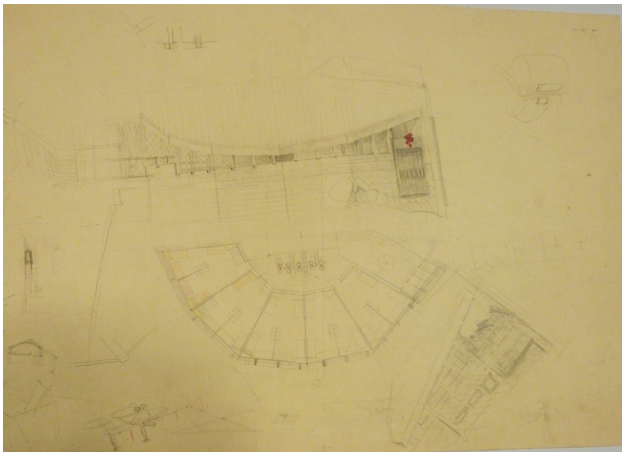
Sezione trasversale
scala 1:100
grafite e matita arancione su carta; 274 x 576 mm
Npr 047652

Sezione trasversale
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta; 467 x 751 mm
Npr 047654



Npr 047711

Npr 047712



Npr 047702

Sezione trasversale incompleta
scala 1:100
1 disegno: grafite su cartoncino;
347 x 499 mm
Npr 046196

Sezione trasversale
scala 1:100
grafite e matita rosa su cartoncino;
349 x 877 mm
Npr 047643

Sezione trasversale
scala 1:100
grafite e matite arancione e viola su carta; 318 x 860 mm
Npr 047644

Sezione trasversale
scala 1:100
grafite e matita viola su carta da lucido; 545 x 711 mm
Npr 047647

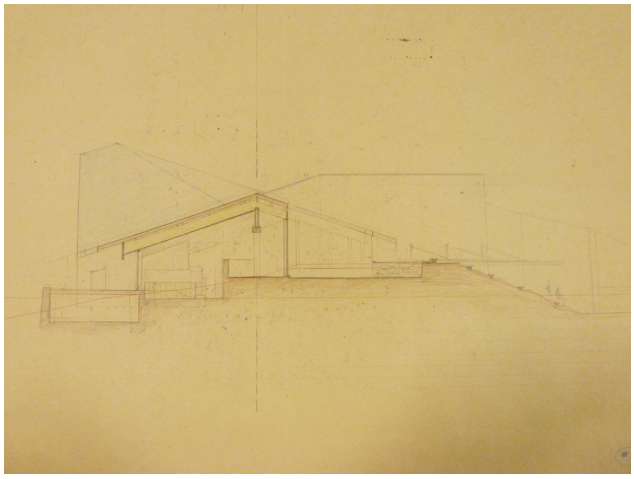
Sezione trasversale
scala 1:100
grafite, matite colorate e inchiostro fucsia su carta; 577 x 750 mm
Npr 047648

Sezione trasversale. Sul verso schizzi di dettagli costruttivi
scala 1:100
grafite e matita arancione su carta;
411 x 806 mm
Npr 047630

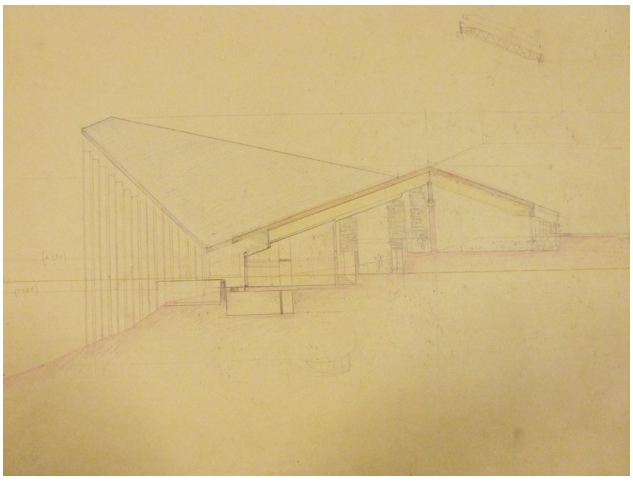
Sezione trasversale parziale
scala 1:50
grafite e matita verde e viola su carta;
566 x 473 mm
Npr 047631

Sezione trasversale
scala 1:100
grafite, matite colorate e inchiostro fucsia su carta; 555 x 747 mm
Npr 047634

Sezione trasversale con quote altimetriche. Schizzi ai margini e sezione trasversale sul verso
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta;
458 x 754 mm
Npr 047635



Npr 047648



Npr 047634

Sezione trasversale incompleta
scala 1:100
grafite e inchiostro fucsia su carta da spolvero; 295 x 1047 mm
Npr 047633

Sezione trasversale parziale con indicazione delle destinazioni d'uso
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 472 x 588 mm
Npr 047636

Sezione longitudinale parziale
scala 1:50
grafite e matita gialla su carta; 381 x 408 mm
Npr 047632

Sezione A-A Sezione trasversale
scala 1:100
grafite e inchiostro blu e viola su carta da lucido; 544 x 587 mm
Npr 047641

Sezione trasversale A-A'
scala 1:100
grafite su copia eliografica; 550 x 592 mm
Npr 047763

Sezione B-B Sezione trasversale
grafite e inchiostro blu e fucsia su carta da lucido; 545 x 817 mm
Npr 047640

Sezione trasversale B-B'
scala 1:100
grafite su copia eliografica; 550 x 81.7 mm
Npr 047758

Sezione C-C Sezione trasversale parziale
scala 1:100
grafite e inchiostro blu su carta da lucido; 439 x 268 mm
Npr 047639

Sezione F-F sulla sala riunioni
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 416 x 591 mm
Npr 047642

Sezione F-F Sezione trasversale
scala 1:100
grafite e inchiostro blu e fucsia su carta da spolvero; 296 x 1041 mm
Npr 047646

Sezione lungo il colmo della sala riunioni G-G
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 442 x 592 mm
Npr 047637

Sezione H-H Sezione trasversale
scala 1:100
grafite, matite colorate e inchiostro fucsia su carta da spolvero; 390 x 591 mm
Npr 047651

Studio di prospetto. Sul verso sezione longitudinale
scala 1:100
grafite, matite colorate, inchiostro fucsia su carta; 450 x 1739 mm
Npr 047627

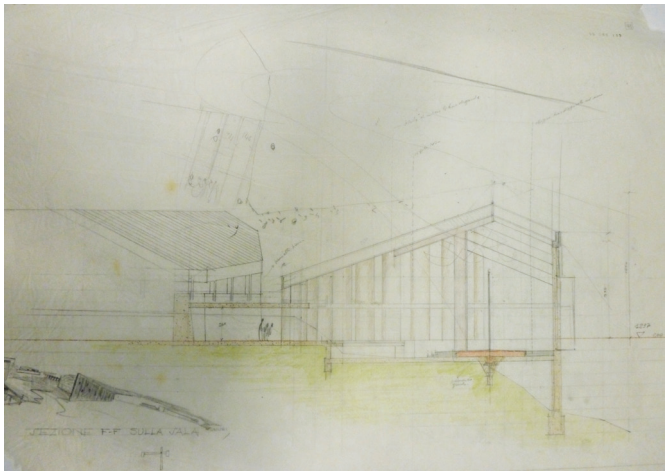
Prospetto ovest parziale
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 296 x 770 mm
Npr 047645

Prospetto ovest. Sul verso sezione trasversale
scala 1:100
grafite, matita verde, inchiostro fucsia su carta; 290 x 1013 mm
Npr 048805

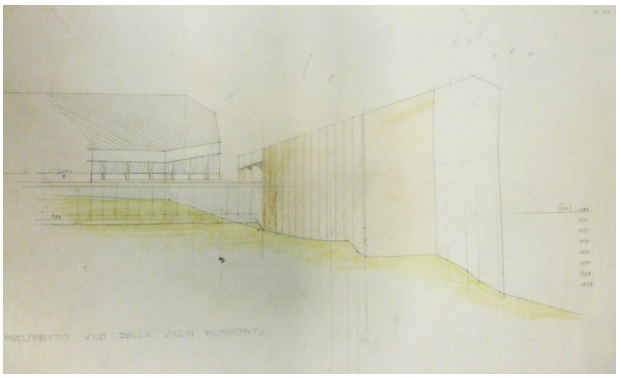
Prospetto est
scala 1:100
grafite, matite colorate, inchiostro fucsia su carta; 475 x 1497 mm
Npr 047628

Prospetto est
grafite e matite colorate su carta; 423 x 828 mm
Npr 047649

Prospetto sud della sala riunioni
scala 1:100
grafite e matite colorate su carta da spolvero; 367 x 591 mm
Npr 047650



Npr 047642



Npr 047650

3.3
Realizzazione dello showroom Olivetti in piazza San Marco Venezia 1957-1958

GLI SHOWROOM OLIVETTI

La concezione tutta olivettiana che il luogo di lavoro debba avere elevate qualità estetiche, oltre che funzionali, perché ne derivino più significativi contributi per la crescita sia dell'individuo che dell'azienda tutta, trova applicazione anche nell'ambito degli spazi per l'esposizione e per la vendita dei prodotti, facendosi carico di un'ulteriore missione: divenire espressione dell'immagine Olivetti, ossia della cultura, dell'innovazione, della modernità dell'impresa di Ivrea, cui devono concorrere sia i prodotti esposti che il luogo che li accoglie.
È a partire dagli anni Trenta, sotto la spinta dello spirito innovatore di Adriano Olivetti, che si inizia a lavorare sistematicamente in questo senso, con la realizzazione del primo ampliamento delle officine ICO commissionato ai giovani Figini e Pollini, cui poi seguiranno tutti i successivi episodi di pregevole architettura che hanno disegnato l'immagine della nuova Ivrea, nonché con l'apertura a Milano nel 1931 dell'Ufficio pubblicità e comunicazione dimostrando come l'azione fosse compiuta parallelamente su due fonti: quello concreto dell'architettura e quello immaginifico della comunicazione. Espressione di sintesi di questo doppio impegno nella produzione e nell'immagine dell'azienda sono evidentemente gli showroom, a partire dal primo negozio dell'era di Adriano Olivetti, ossia il punto vendita di Torino realizzato nel 1935 da Xanti Schawinsky e già pubblicato su «Domus» da Ponti nell'agosto dello stesso anno a comprovarne l'elevato valore architettonico[1]. Ma se l'imprenditore ha la sensibilità di far partecipare della creazione dell'immagine dell'azienda anche gli aspetti formali - affidati ad architetti, designer ed artisti oltre i contenuti funzionali assicurati dall'esperienza tecnologica e dall'efficienza dell'azienda stessa - è al padre Camillo che si deve l'intuizione delle potenzialità di un negozio Olivetti allorché negli anni Venti aveva avuto l'idea di aprirne uno in Galleria Vittorio Emanuele a

Figg. 1-2 BBPR, negozio Olivetti sulla Fifth Avenue, New York 1954

Milano offrendo una vetrina a prodotti per ufficio nel prestigioso cuore del commercio milanese[2].
Dopo la vivace apertura della stagione adrianea negli anni Trenta e il suo consolidamento, pur non facile e discontinuo, negli anni della guerra ed immediatamente successivi, gli anni Cinquanta rappresentano forse la più prolifica e rappresentativa fase della storia olivettiana. Si concretizza in questi anni il cosiddetto «stile Olivetti» nella sua accezione più alta dove per stile non si intende solo il gusto estetico, ma una vera e propria dimensione etica del concepire il lavoro e il prodotto che ne deriva. In quest'ottica anche un negozio doveva essere un luogo capace di presentare e comunicare uno stile aziendale impegnato ad offrire insieme all'eccellenza tecnologica e alla funzionalità dei prodotti, la bellezza e la cultura in tutti i suoi registri.
Nella diffusione del marchio Olivetti in Europa e in America, si moltiplicano i punti vendita, gli uffici, gli stabilimenti produttivi, senza che l'operazione sia mai di banale ripetizione. L'unico denominatore comune ai negozi gestiti direttamente dalla Società, per volontà dello stesso Adriano Olivetti, era che questi fossero basati su quegli ideali di innovazione, bellezza, funzionalità e attenzione all'ambiente socio-culturale che ispiravano tutta l'attività aziendale.
Naturalmente un'attenzione ancora maggiore era posta a quelle sedi nevralgiche in città di particolare rilievo non solo commerciale, ma anche socio-culturale. Emblematico in questo senso lo showroom di New York, progettato sulla Fifth Avenue dai BBPR e inaugurato nel 1954. Nel 1950 Olivetti costituisce una sua consociata negli Stati Uniti con sede a New York, la Olivetti Corporation of America, affidata alla guida di Dino Olivetti, ultimogenito di Camillo; i primi anni Cinquanta vedono un'affermazione sempre crescente delle macchine da calcolo e da scrivere Olivetti nel mercato americano, e parallelamente la necessità di visibilità commerciale. A questa necessità risponde il pregevole showroom newyorkese: uno spazio commerciale di altissimo valore architettonico, in una sede indiscutibilmente prestigiosa. Il progetto dei BBPR «è una invenzione, è pieno di inedito e di valori poetici»[3], rappresenta una riuscita sintesi tra innovazione e tradizione, tra industria e arte in cui i prodotti olivettiani sono chiamati ad un dialogo vivificante con un murale in *sand-casting* di Costantino Nivola della lunghezza di 23 metri. La vetrina, arretrata rispetto alla linea del marciapiede esterno, crea uno spazio coperto, quasi un'anticamera da cui si accede al negozio vero e proprio attraverso un enorme varco; un pavimento in marmo verde picchiettato (proveniente da una cava in Valle d'Aosta) si estende senza soluzione di continuità dall'esterno all'interno e dallo stesso emergono delle stalagmiti di forma conica e di altezze diverse, che fungono da supporti per le macchine in esposizione. Coloratissime lampade in vetro di Murano, di forma molto allungata, pendono dal soffitto quasi fossero stalattiti contrapposte alle stalagmiti che emergono dal pavimento.
Ma nomi e luoghi interessati dall'attività olivettiana si rincorrono a ritmi sorprendenti negli anni Cinquanta: ciascuna realizzazione è al tempo stesso un episodio autonomo e parte di un disegno

nella pagina successiva

Fig. 3 Negozio Olivetti in via Barberini con l'affresco *Boogie-woogie* di Renato Guttuso, Roma 1945

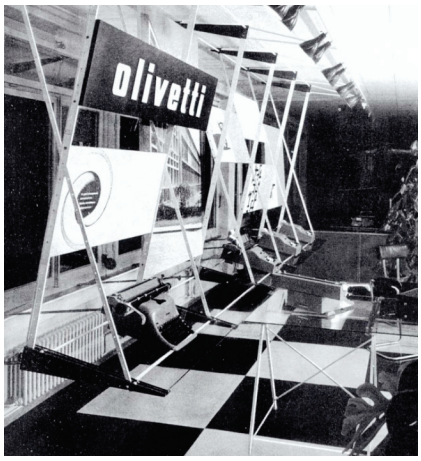
Fig. 4 Franco Albini e Franca Helg, negozio Olivetti, Parigi 1959

Fig. 5 Hans Roth, negozio Olivetti, Zurigo 1954

globale. Nel 1952 Egidio Bonfante ristruttura lo showroom di Napoli, e negli anni successivi si dedicherà a quelli di Londra e Caracas (1957), caratterizzati anche questi dalla presenza di grandi murales, come pure il negozio romano di via Barberini dove, nel 1945, Renato Guttuso aveva dipinto il suo *Boogie-woogie*. Sempre nel 1954 vengono aperti il negozio di Chicago, su progetto di Leo Lionni e Gino Cavaglieri, e quello di Zurigo ad opera di Hans Roth. A Gian Antonio Bernasconi, già autore con Giovanni Pintori nel 1939 dell'allestimento del negozio in Galleria a Milano, saranno affidati i locali di Tokyo (1950), Vienna e Le Havre (1959). Chiudono questa fitta sequenza il negozio veneziano affidato a Carlo Scarpa (1958), quello parigino di Franco Albini e Franca Helg (1959), sino a arrivare nel 1961 all'apertura dello showroom di Düsseldorf, opera di Ignazio Gardella[4].

PREMESSE ALL'INCARICO DI SCARPA

Vale la pena soffermarsi sugli ultimi tre nomi per comprendere al meglio le circostanze che hanno portato all'incarico di Carlo Scarpa. Nell'ambito della sua attività di promotore e sostenitore della cultura a tutto campo - ma forse con un'attenzione particolare all'architettura e all'urbanistica per le ricadute immediate che l'ambiente costruito ha sulla società -, come si è visto Adriano Olivetti promuove dal 1955 il Premio nazionale Olivetti per l'architettura e l'urbanistica. Si tratta di un alto riconoscimento culturale oltre che economico che su iniziativa tutta olivettiana viene conferito da una giuria composta da un variegato quanto autorevole consesso di critici, storici, letterati, filosofi a quanti tra architetti, urbanisti o critici di architettura si siano distinti nella propria disciplina[5]. La prima edizione del Premio viene vinta per l'architettura da Ignazio Gardella, per l'urbanistica da Luigi Piccinato; l'anno successivo è Carlo Scarpa ad assicurarsi il premio per l'architettura, e Ludovico Quaroni quello per l'urbanistica. Nel 1957 sarà la volta di Franco Albini e Giovanni Astengo.



Non è naturalmente casuale dunque che gli stessi Gardella, Scarpa e Albini, come pure Quaroni, Piccinato e Astengo, siano già stati assorbiti nella sfera operativa olivettiana o lo saranno negli anni immediatamente successivi. Se è vero che i nomi che operano in ambito olivettiano sono ricorrenti (si aggiungano i già menzionati Figini e Pollini, i BBPR, Gabetti e Isola, Marcello Nizzoli e molti altri) è anche vero che il numero di iniziative e la varietà degli architetti diventano garanzia di una pluralità di voci, pure espressione, in un coro armonico, di un messaggio comune.

Senza dubbio l'assegnazione del II Premio Olivetti per l'architettura a Carlo Scarpa prende forma in una condizione tutta particolare: Scarpa ufficialmente non è un architetto. Come già ricordato dal 1954 è costretto a difendersi dall'accusa di esercizio abusivo della professione intentatagli dall'Ordine degli architetti di Venezia. Se dunque il conferimento del premio può aver avuto un'origine «emotiva», sebbene comunque fondata su condivise istanze culturali, è certo che Adriano Olivetti tenesse conto del-

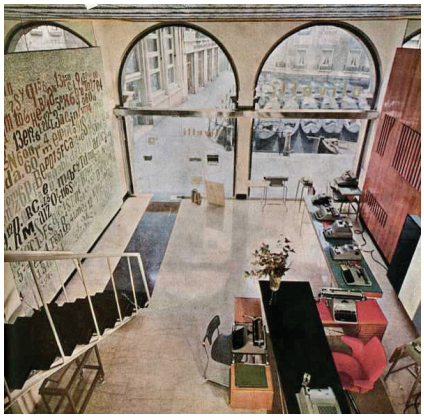


Fig. 6 Gian Antonio Bernasconi, negozio Olivetti sul Bacino Oreseolo, Venezia 1956

le discussioni all'interno della giuria come di quanto accadeva nella sede milanese di Edizioni di Comunità, nel decidere di assegnare a Carlo Scarpa la progettazione del nuovo showroom veneziano, operazione di grande rilievo nella sua scala di valori personale e per l'azienda.
L'Olivetti naturalmente ha già una filiale a Venezia: sin dal 1938 su progetto di Marcello Nizzoli viene aperto un negozio nel Bacino Orseolo, nei pressi di piazza San Marco, a pochi metri dal fondaco su cui interverrà Carlo Scarpa vent'anni più tardi. Sotto la direzione di Emilio Lepscky, nel 1956 si provvede al rinnovamento dello spazio espositivo su progetto di Gian Antonio Bernasconi: all'interno viene collocato un grande mosaico realizzato da artigiani veneziani su disegno di Giovanni Pintori. Il soffitto a nido d'ape e i pavimenti in marmo serpentino e botticino a due colori conferiscono all'ambiente un tono elegante e vivace.
Pur tuttavia, Adriano Olivetti per la città lagunare ha in mente un progetto più ambizioso, ossia uno showroom che trasmetta in modo unico e originale il senso del colto programma dell'azienda e che, al pari di questa, sappia far convivere storia e modernità, arte e tecnica. Ed è per questo che, a quanto riferisce Renzo Zorzi, l'Ingegnere verificò la disponibilità di spazi in piazza San Marco e riuscì ad affittare un fondo di proprietà delle Assicurazioni Generali situato sotto i portici delle Procuratie Vecchie.
Sul conferimento vero e proprio dell'incarico a Carlo Scarpa non vi sono documenti da cui sia possibile dedurre una data esatta. La vicenda è affidata ad una tradizione orale in cui la realtà dei fatti sembra essere avvolta da un'aura epica, peraltro alimentata nel tempo dallo stesso Scarpa: «Quando il contesto è obbligato forse un lavoro diventa più facile. Consideriamo il caso del negozio Olivetti. Il negozio era costituito da una parte anteriore e, dopo un muro, c'era un altro ambiente. Bisognava salire al piano superiore; vi erano degli spazi obbligati, un pilastro centrale, due finestre – dove mettere la scala? Ho deciso di metterla nel punto dove guadagnavo degli spessori. Dovevo anche violentare le cose; mettendola nel punto più difficile, potevo buttar via – e mi interessava buttare via. In tal modo potevo cogliere meglio la lunghezza. Intuito il problema, si comincia ad operare - la scala è piuttosto bella, sono blocchi di marmo accostati [...]. Le cose a me vengono lentamente, se c'è uno spunto di partenza. La conclusione dovrebbe trovare ragioni razionali, ineluttabili, che però non hanno niente a che fare con il razionalismo ed il funzionalismo. È una scala costosissima. Però Olivetti poteva permettersela – per il re si può fare un palazzo reale...E poi il tema era: 'Un biglietto da visita in Piazza San Marco'. Non un negozio qualunque. Chiesi al committente: 'Cosa volete? Devo fare degli uffici?' – 'No, no...un biglietto da visita'...»[7].
Dunque non semplicemente un negozio, bensì «un biglietto da visita dell'Olivetti nella più bella piazza del mondo»[8], come riporta ancora Zorzi, un segno riconoscibile dello stile Olivetti in uno dei luoghi più frequentati da persone di ogni dove, un *medium* di comunicazione e un luogo di esposizione. E forse non è un caso, anche questa volta, che l'incarico per tale trasfigurazione

Fig. 7 Il fondaco d'angolo tra piazza San Marco e la corte del Cavalletto prima dell'intervento scarpiano

di un anonimo fondaco nella seriale teoria delle Procuratie marciane, venga affidato ad un architetto che sino ad allora si era distinto prevalentemente per pregevolissimi progetti di musei ed allestimenti espositivi[9].

DALL'INCARICO ALLA REALIZZAZIONE

Il compito che si trova davanti Carlo Scarpa all'inizio del 1957, a brevissima distanza dal conferimento del Premio Olivetti[10], è quello di trasformare il fondaco d'angolo tra piazza San Marco e la corte del Cavalletto. Lo spazio scelto da Adriano Olivetti è un locale stretto e lungo (circa 5 per 20 metri), che attraversa trasversalmente da parte a parte il volume delle Procuratie vecchie: il fronte principale si apre sotto i portici della piazza, mentre l'affaccio posteriore dà sul Bacino Orseolo. L'altezza interna raggiunge i 4 metri, in teoria insufficienti a creare due piani veri e propri, e oltretutto le Assicurazioni Generali che detengono la proprietà dell'immobile impongono che ogni elemento della nuova composizione architettonica abbia carattere di accessorietà non strutturale. Tale dovrà essere quindi anche il mezzanino con cui Scarpa sezionerà il volume interno, che peraltro, oltre a ricalcare lo sviluppo longitudinale del piano terra, avrà anche un'appendice laterale in corrispondenza di altre due campate sul fronte

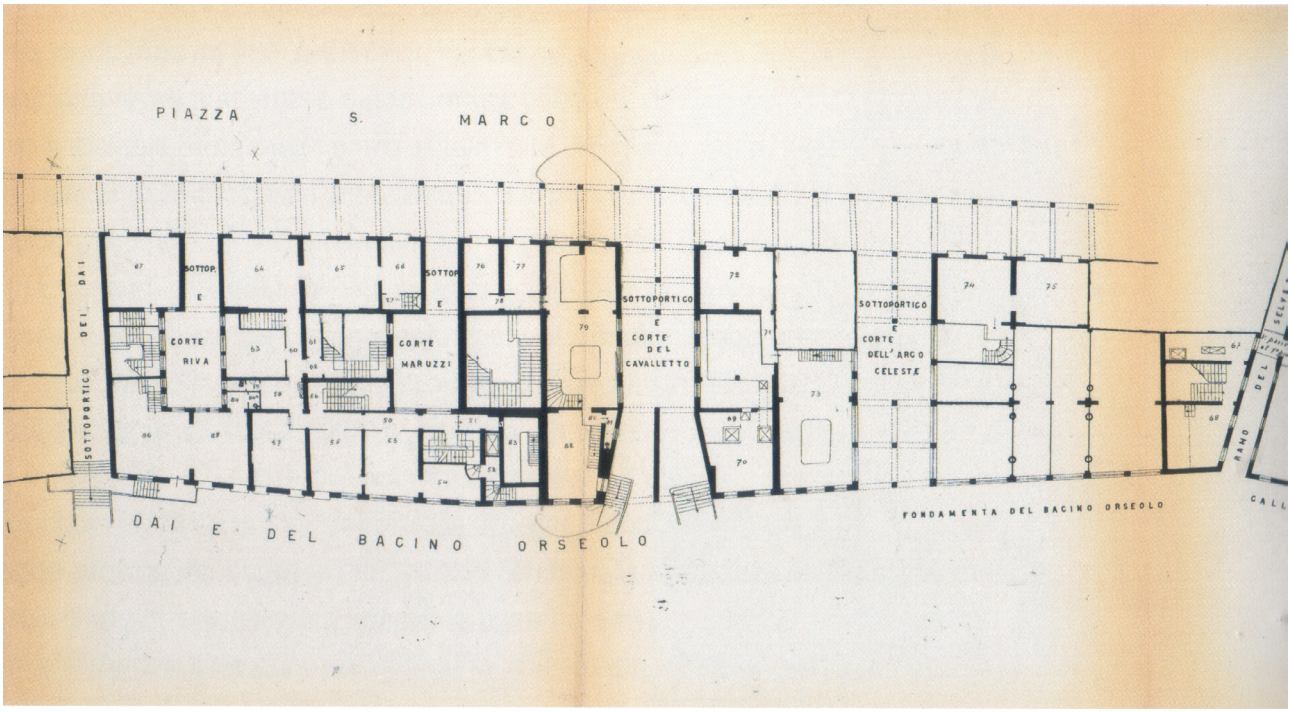


Fig. 8 Palazzo delle procuratie, rilievo dell'ammezzato del piano terra prima dell'intervento di Carlo Scarpa (Venezia, Archivio Carlo Maschietto)

principale, sopra al negozio Scattolin, attiguo a quello che sarà, di lì a due anni, lo showroom Olivetti.
L'avanzare dei lavori nei corso del biennio 1957-1958 è a volte stentato. Da ripetuti telegrammi inviati dall'Olivetti a Scarpa si evince un certo disagio da parte dell'azienda nel seguire i tempi dell'architetto. I toni mutano naturalmente in funzione del mittente: benevoli i solleciti di Pampaloni, Musatti, Soavi; meno inclini alla pazienza quelli di Carlo Alberto Carlesi, ingegnere responsabile dell'Ufficio Tecnico Immobili. I primi solleciti sono quasi immediati (febbraio 1957), cosa che potrebbe addirittura indurre ad anticipare il conferimento dell'incarico contestualmente all'assegnazione del Premio Olivetti (dicembre 1956), altrimenti sembrerebbe quanto meno allarmistico che a fine febbraio Pampaloni unisca le sue «serie preoccupazioni» ai solleciti dell'Ufficio Pubblicità.
Non è nota la data precisa di avvio dei lavori, comunque collocabile nella primavera del 1957; le prime opere realizzate sono senz'altro le demolizioni tese a liberare completamente lo spazio dalle partizioni interne esistenti in modo da poter lavorare su una scatola vuota, ed il conseguente rafforzamento statico delle strutture portanti[11]. La responsabilità del progetto statico è affidata all'ingegnere Carlo Maschietto, che affiancherà Scarpa nella progettazione e nell'esecuzione dell'opera, insieme con Gilda D'Agaro, già sua collaboratrice nel concorso per la Colonia Olivetti di Brusson, e con il figlio Tobia, che ebbe in questa vicenda una delle rare occasioni di lavoro con il padre[12].
La collaborazione tra Scarpa e Maschietto è documentata a partire dal 1954 in occasione della realizzazione del Padiglione del Venezuela e proseguirà sino alla scomparsa dell'architetto. Il progetto del negozio Olivetti è dunque la seconda occasione di

collaborazione tra i due e l'apporto tecnico di Carlo Maschietto fu indispensabile tanto nella fase iniziale di analisi quanto nella successiva definizione del progetto statico e architettonico. La frammentarietà del *corpus* documentario relativo al progetto nell'archivio Scarpa è in parte compensata da quanto conservato dall'ingegnere nel fascicolo «223. Riforma negozio a S. Marco»[13]. Di particolare interesse due fotografie risalenti al maggio del 1957 che mostrano lo stato *ante operam*, ossia uno spazio con accesso dal lato breve prospiciente la piazza San Marco, composto da due ambienti minori separati da un muro trasversale all'altezza dell'invadente pilastro centrale in asse con il piedritto che individuava le due specchiature della facciata principale. Anche il prospetto laterale sulla corte era caratterizzato da aperture architravate, mentre sul retro vi erano una porta d'acqua ed una finestra al primo livello, due finestre al secondo. Dalle immagini si nota come sin da allora lo spazio fosse diviso in altezza da una sorta di mezzanino nella parte posteriore, evidentemente già demolito, al momento della ripresa fotografica, nell'ambiente in primo piano. L'immagine complessiva era quella di uno stretto ambiente poco illuminato, diviso in due vani da una parete, con un retro poco vivibile e con due anguste scale che portano a un secondo piano molto basso[14].

Scarpa punta dunque su una globale riorganizzazione dello spazio e mette in luce i virtuali punti di trasparenza dell'ambiente. Valorizza quindi la buona posizione d'angolo e aumenta il numero delle vetrine; dà inoltre enfasi al potenziale volume del vano e all'apprezzabile lunghezza dell'ambiente eliminando il setto divisorio e inserendo lateralmente due lunghi ballatoi. Il primo giugno 1957 Carlo Maschietto scrive a proprietario e locatario dell'immobile, riferendo sulle verifiche effettuate «in relazione all'incarico conferitomi, dalla Spett. Olivetti S.p.A., di esaminare la parte statica inerente alle modifiche da apportare ad alcune strutture murarie del negozio di cui all'oggetto, secondo il progetto di riforma redatto dal Prof. Carlo Scarpa di Venezia»[15]: le due passerelle e il solaio superiore previsti dall'intervento scarpiano non avrebbero compromesso la costruzione, tuttavia si mettono in luce le condizioni critiche del pilastro centrale. La pianta in scala 1:25 conservata nell'Archivio Maschietto allegata insieme ad un fascicolo di calcoli alla lettera in questione illustrava chiaramente le modifiche da eseguire ossia eliminare tutte le scale e partizioni interne sia orizzontali che verticali, con il conseguente isolamento di tre pilastri: uno in facciata, uno centrale ed il terzo più arretrato. Tutti e tre i pilastri necessitavano di rinforzi (ferri ad U per il primo e cerchiature e ritti in profilati di ferro per l'altro), ma soprattutto quello centrale sottoposto ad un carico doppio rispetto agli altri[16]. Ma se i supporti verticali sono un concreto oggetto di particolare attenzione costruttiva da parte di Maschietto, in qualche modo diventano perni ideali anche del progetto architettonico, poiché Scarpa vi costruisce intorno i due fulcri attorno ai quali concepirà poi il disegno dello spazio, ossia la scala che conduce al livello superiore e la vasca con la scultura di Alberto Viani.

Un'ulteriore fase di stallo deve essersi verificata nell'agosto 1957,

Figg. 9-10 Fotografie dell'interno del negozio Olivetti prima prima dell'intervento di Carlo Scarpa (Venezia, Archivio Carlo Maschietto)

quando si riscontra un ritardo nell'andamento dei lavori e si richiede la comunicazione della data di consegna dei locali. Scarpa deve essersi impegnato per ottobre perché trascorso il 15 del mese Carlesi pretende ancora la comunicazione della data di fine lavori[17], richiesta ignorata almeno sino a dicembre. Probabilmente al 17 gennaio 1958 si potrebbe far risalire un incontro al Caffè Quadri di Venezia tra Giorgio Soavi e Carlo Scarpa: Soavi racconta infatti di aver compiuto su indicazione di Adriano Olivetti un viaggio andata e ritorno in giornata a Venezia per comunicare a Carlo Scarpa il disappunto dovuto al fatto che il negozio di piazza San Marco non fosse mai stato finito, anzi, avrebbe detto l'Ingegnere, «forse Scarpa non l'ha nemmeno incominciato e noi vogliamo che faccia quel negozio»[18]. Il 18 gennaio Soavi scrive a Scarpa «sono felice di averla incontrata ieri in quello che sarà il negozio Olivetti» e richiede delle fotografie della scultura di Viani. Le fotografie verranno richieste ancora da Riccardo Musatti della Direzione Centrale Pubblicità e Stampa il 30 gennaio e sarà la signora Nini Scarpa, costante presenza al fianco del marito anche nelle vicende professionali, a rispondere pochi giorni dopo, provvedendo all'invio delle foto della scultura (che da quanto si evince non è ancora stata collocata in sede)[19]. Per l'anno 1958 le comunicazioni si interrompono, forse perché non sono più necessari solleciti ed i lavori hanno iniziato a procedere più speditamente. Dal dicembre del 1957 si avvicendano invece le prime richieste di acconto sui pagamenti da parte delle varie imprese - Piazza, Bertoldini, Zennaro, Checchin - ed esattamente un anno dopo quelle di saldo[20]. Del resto nel dicembre 1958 i lavori sono ultimati: il 26 novembre, alla presenza delle più alte cariche delle istituzioni e delle forze dell'ordine cittadine e di numerosi esponenti del mondo industriale, bancario e commerciale locale, il negozio Olivetti in piazza San Marco viene ufficialmente inaugurato. Tra i rappresentanti olivettiani, pur numerosi, manca Adriano Olivetti. Starà al vicepresidente Arrigo Olivetti «sottolineare lo sforzo di perfezionamento tecnico, sempre accompagnato da una ricerca di valori estetici, perseguito dalle nostre fabbriche, dai nostri tecnici e dalle nostre maestranze, e il non minore sforzo in tutta l'Organizzazione commerciale affinché tali prodotti siano presenti e si affermino ovunque» e, per concludere, che «con l'apertura del negozio veneziano l'Olivetti intende anche solennizzare il cinquantesimo anno di vita della società»[21].
La ricorrenza dunque avrà forse compensato i ritardi e, d'altra parte, scrive Gigi Scarpa, «solo il lentissimo tempo matura con estrema finezza di studio e lavoro queste cose [...]. Tutte insieme nate dalla chiarezza di composizione della pianta, dal limpido movimento dei volumi tra la sala pianoterra e la loggia e il passaggio agli uffici del mezzanino, dall'unità continua degli elementi che graduano il legame tra lo spazio tutto aperto a basso e lo spazio chiuso in parallelepipedi stereometrici al piano superiore, dalla proporzione delle altezze: tutti elementi della 'pura visibilità' che risolvono, senza che perda mai vigore la prima visione grandiosa che lascia tutto l'ambiente, il problema difficile di tante misure diverse e di tanta varietà di strutture e piani e masse»[22].

Fig. 11 Carlo Scarpa, sistemazione del negozio Olivetti, Venezia 1957-1958. La vetrina su piazza San Marco

IL PROGETTO

Come già accennato, l'intero progetto sembra essere stato concepito intorno a due elementi cardine, la scala e la vasca, ma quella «prima visione grandiosa che lascia tutto l'ambiente» di cui parla Gigi Scarpa non può evidentemente prescindere da nessuno dei dispositivi strutturali o accessori, planimetrici o volumetrici cui la maestria scarpiana ha saputo dare forma. Pur tuttavia, nel raffinatissimo configurarsi di partiti plastici e compositivi, nell'armonica molteplicità di dettagli e materiali, nella magistrale orchestrazione di distinti episodi formali e funzionali questi due oggetti - la scala e la vasca con la scultura – sono stati individuati da Carlo Ludovico Ragghianti nel suo fondamentale contributo sull'opera scarpiana comparso su «Zodiac» nel 1959[23], come i due baricentri dell'intera composizione spaziale[24].

L'architettura di Carlo Scarpa sembra nascere dall'elaborazione di una serie di frammenti attraverso un procedimento critico-creativo fondato sulla re-invenzione degli oggetti. Tale frammentarietà si ricompone dunque nello showroom Olivetti in un tutto armonico proprio grazie alla presenza e alla percezione immediata sin dall'esterno di questi due poli legati tra loro in un rapporto intima-

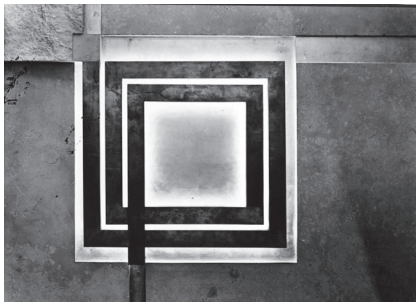


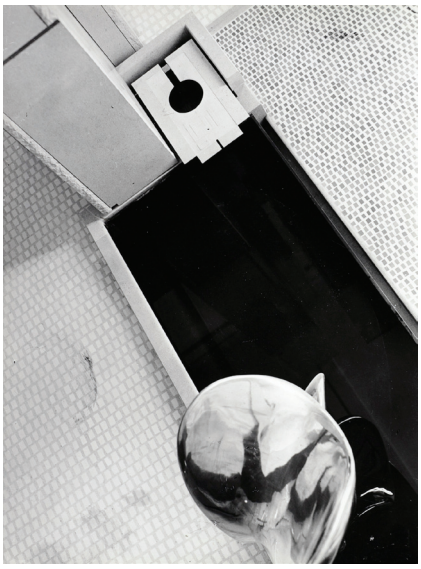
Fig. 12 Il logo Olivetti disegnato da Marcello Nizzoli, all'ingresso del negozio di piazza San Marco

Fig. 13 Il vano di accesso al negozio con il dislivello di 30 cm rispetto alla quota della piazza

mente dinamico: la vasca con l'opera di Viani e la scala.
Entrambi gli elementi sono posti in prossimità fisica o visiva con l'ingresso, opportunamente disposto fuori asse rispetto alla serialità dei portici per arricchire di un'inattesa asimmetria l'itinerario interno.
Entrando dal sottoportico in una sorta di piccolo atrio in cui campeggia sulla destra tra lastre di pietra d'Istria variamente sbrecciate il logo Olivetti disegnato da Marcello Nizzoli nel 1952[25], e superato, oltre la porta d'ingresso, un dislivello di 31 cm, si è accolti infatti dalla superficie liscissima dell'acqua[26] raccolta in una vasca di marmo nero del Belgio con tre bordi di un'unica altezza e il quarto ribassato di due millimetri, che consente all'acqua stessa di scendere nella vasca senza muoversi, perennemente ferma. È su questo letto d'acqua nera che «galleggia» e si riflette il *Nudo al sole* di Alberto Viani.
Nell'esiguo *corpus* di elaborati pervenuto vi sono una pianta a riga e squadra della vasca ed un disegno veloce ma molto espressivo che rappresenta in tre dimensioni la scultura di Viani, di cui sono evidenziate, attraverso il tratteggio delle ombre, le sinuose linee curve, sulla vasca con l'acqua, di cui l'architetto fa anche uno schizzo in sezione che ne mostra la concavità interna ottenuta per oblique ed archi di cerchio ed il sistema di scolo dell'acqua.
«Nella polifonia scarpiana l'acqua ha un'emergente sonorità»[27]. Nel negozio la quantità d'acqua è minima ma è collocata in un punto nodale non solo dell'elemento spaziale interno, ma anche del sistema di rapporti con il portico e con la piazza; il punto di convergenza di tutte le visuali esterne ed interne, laterali e verticali. Inoltre isolandone la condizione visiva all'interno in uno spazio che è tutto suo e imponendo tramite il basamento con l'acqua che vi si giri intorno, il *Nudo al sole* «campeggia contro tutto l'ambiente esterno incluso dall'architettura scarpiana, portico, piazza, corte laterale; inversamente, da tutto l'ambiente esterno la statua viene inquadrata secondo lo sviluppo più integrale e potente della sua visibilità»[28]. E questo perché «se c'è un'opera di scultura moderna capace di involgere in un'espansione vastissima di tensioni e di librati ritmi lo spazio come partecipazione panica dello spettatore alla vita estetica della forma, questa è la scultura di Viani, che ha la serena infinità di moto di certi vertici leonardeschi»[29].
Il *Nudo al sole*, che Olivetti acquista per lo showroom di piazza San Marco è una fusione in bronzo dorato dell'omonima statua in gesso già esposta nel 1956 alla XXVIII Biennale di Venezia[30].
Se Scarpa nel presentare la sua opera all'amico Ragghianti sosterrà che egli l'ha fatta come ambiente per la statua di Viani, l'apparente estremizzazione si potrebbe considerare vera nella misura in cui il progetto scarpiano addirittura fornisca una nuova lettura dell'opera dello scultore, processo probabilmente già avviato sin dal 1948, quando in occasione della XXIV Biennale, mise in mostra alcune sculture dell'amico Viani[31] nell'ambito della mostra del «Fronte Nuovo delle Arti». Successivamente, nel 1952 Scarpa allestì alla Biennale una sala monografica dedicata all'opera di Alberto Viani, privilegiando, nell'esposizione, l'esaltazione delle linee di contorno delle opere. La stessa impostazione connoterà,

nella pagina successiva

Fig. 14 Il *Nudo al sole* di Alberto Viani sulla vasca d'acqua in marmo nero

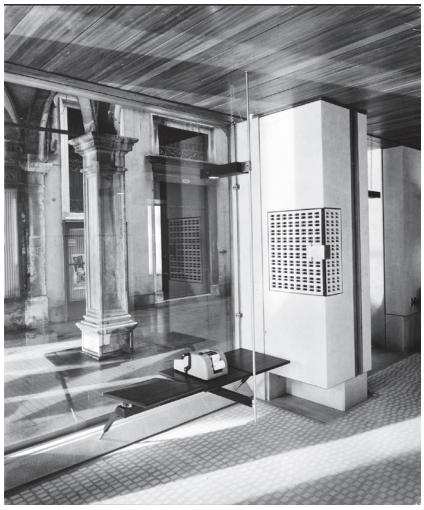


Figg. 15-16 La scala e la scultura, i due baricentri della composizione spaziale

sei anni dopo l'esposizione di sei sculture dello stesso autore alla Biennale del 1958, lo stesso anno in cui il *Nudo al sole* farà la sua comparsa ufficiale in piazza San Marco[32].
In ogni caso se non la ragione, la scultura di Viani è senz'altro il coronamento dello spazio scarpiano, giacché l'esperienza acquisita dall'architetto nell'esposizione di opere d'arte in precedenti progetti per musei o allestimenti nonché la sua personalissima sensibilità nei confronti delle stesse, fanno sì che nello showroom di piazza San Marco si compia un passo in avanti nella relazione opera d'arte-spazio architettonico, poiché qui l'opera non è semplicemente nell'architettura, ma ne partecipa intrinsecamente ed indissolubilmente.
Si noti in ogni caso che, pur così intimamente legata all'esperienza scarpiana, la presenza di un'opera d'arte nello spazio architettonico è una peculiarità profondamente olivettiana, ascrivibile alla volontà non solo di costruire un'immagine colta dell'azienda, ma anche di trasmettere e diffondere la cultura in ogni sede[33].
In Scarpa però la presenza dell'opera d'arte può verificarsi anche nella forma della sottile citazione; spesso i riferimenti, nei suoi progetti, non sono desunti solo da modelli architettonici, ma anche dalla sua cultura artistica a tutto campo derivante sia dalla formazione accademica, che dalla frequentazione delle figure più rappresentative dell'avanguardia intellettuale, che dalle stesse esperienze professionali intrecciate con l'arte e con la storia.
Ne è manifestazione evidente la trama del pavimento del negozio Olivetti, un terrazzo alla veneziana con l'inserimento di tessere in pasta vitrea di Murano strutturato in quattro zone di colore differenti per altrettante parti del negozio: l'area d'ingresso è rossa, la parte centrale bianco-grigia, la zona dell'ingresso laterale sulla Corte del Cavalletto è blu mentre quella del retro è gialla. L'impasto stesso delle tessere del pavimento non presenta una semplice tinta neutra, ma è costituito dall'insieme di diversi colori pastello che, una volta mescolati, partecipano della cromia generale del negozio. Attingendo al vocabolario della tradizione veneziana, di cui si fanno portavoce le maestranze che nel negozio mettono in opera tutta la sapienza costruttiva di generazioni[34], Scarpa reinterpreta in un fraseggio tanto moderno quanto personale la lezione del passato.
Il singolare allineamento delle tessere di diverse dimensioni disposte in modo volutamente irregolare si rivela in questo senso un'operazione di elevato valore culturale: la matrice per il disegno del pavimento è stata riconosciuta da Orietta Lanzarini nella tela *Emacht* di Paul Klee, esposta nella mostra monografica allestita da Scarpa nel 1948 alla Biennale. «La consonanza tra Scarpa e Klee sembra risiedere nella comune consapevolezza del peso emotivo ed estetico che possiede un determinato segno tracciato sulla superficie o un certo rapporto combinatorio tra linee, piani, campiture cromatiche»[35]. Ed è quindi facile per Scarpa, in virtù di tale sensibilità condivisa, tradurre in elemento della composizione architettonica il principio della composizione artistica: ciascuna pennellata di colore diventa una tessera di mosaico, ciascuna linea tracciata sul dipinto, un segno nello spazio architettonico.
Anche nelle superfici verticali è possibile rintracciare la memoria

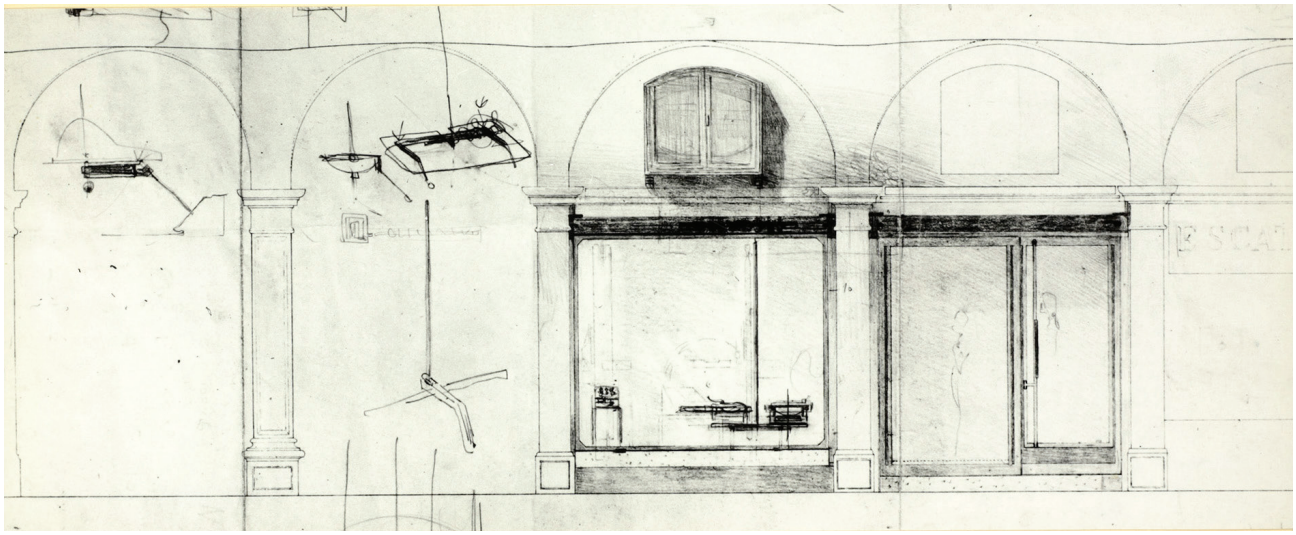
Fig. 17 Il prospetto laterale sulla corte del Cavalletto

di un'esperienza artistica, ed anche in questo caso sembra essere suggerita a Scarpa da una precedente occasione professionale: Carlo Ludovico Ragghianti, nella sua esaustiva analisi su «Zodiac» ebbe a scrivere «delle superfici verticali delle pareti e dei pilastri profilati e modulati con una sensibilità mondrianesca di simmetrie e asimmetrie, di linee e di zone scalari». La lezione neoplastica, già esperita architettonicamente nel progetto per la sistemazione del posto telefonico Telve a Venezia (1950), approfondita attraverso il libro di Bruno Zevi *Poetica dell'architettura neoplastica* (1953), inevitabilmente introiettata nel progetto di allestimento per la mostra su Piet Mondrian nel 1956 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e al Palazzo Reale di Milano, nel negozio Olivetti viene trasposta con modalità più sottili, con citazioni più labili ma forse per questo più sofisticate.
Ne sono esempio le composizioni dei paramenti esterni, ove lastre in pietra d'Istria variamente combinate, sia nel vano d'ingresso che sul fronte laterale, vengono a porsi come elementi terminali della serie di vetrine che di fatto svuota l'angolo delle Procuratie. A queste superfici, scandite da linee ortogonali come una tela di Mondrian, è assegnata la comunicazione grafica del marchio



Figg. 18-19 Le superfici trasparenti delle vetrine dall'interno e dall'esterno del negozio

Olivetti, ossia al già citato muro del vano d'ingresso e alla parte terminale del prospetto prospiciente la Corte del Cavalletto con la porta in pietra[36] su cui si ripete il logo dell'azienda accanto alla lastra sbrecciata che ne porta inciso il nome.
Le vetrine, in cristallo molato[37], sono montate a filo di facciata, senza aggetti né modanature e sono innestate nella muratura antica per mezzo di intelaiature metalliche, i cui tagli angolari ammorbidiscono l'ortogonalità delle cornici con viti piombate a vista, a divenire quasi un elemento decorativo[38]. La sommità delle vetrine è cinta da una fascia in teak, mentre la base è in pietra d'Istria. Oltre le vetrine, all'interno, nessun pannello di sfondo, lo sguardo è libero di traguardare dall'esterno l'interno del negozio, da dentro lo spazio urbano della piazza. Il disegno degli spazi interni è infatti intrinsecamente connesso con l'intervento sui paramenti esterni e sulle vetrine. Basti pensare che l'elemento espositivo di partenza, di questo che è in primo luogo uno spazio per l'esposizione, se pur di un numero limitato di prodotti, è un contro zoccolo addossato al telaio delle vetrine stesse e che comunque tutti gli elementi interni attraverso la trasparenza delle vetrine partecipano del disegno delle facciate.
Ma è sempre Ragghianti a fornire la chiave di lettura per l'analisi del tema del «limite», della soglia, di questa superficie vetrata che separa e unisce al tempo stesso mettendo in risalto una delle più originali peculiarità del progetto, ossia il superamento di «concetti convenzionali, abituali, ritenuti significativi e acquisiti, quali *interno e esterno*»: «di un qualsiasi fondaco [...] l'artista ha rinnovato totalmente l'idea matrice: ne ha fatto una piazzetta interamente aperta alla vista, traversabile dall'occhio per tutto il percorso e per tutto l'alzato»[39].
Ed è appena oltre questo limite che trovano posto gli oggetti da esporre, le icone della produzione Olivetti: sul menzionato zoc-



colo che si appoggia sul filo interno delle vetrine si innestano dei puntali metallici a sorreggere dei piani inclinati in palissandro o «palchetti» come sono stati definiti da Gigi Scarpa forse a ribadire la teatralità di una scena costruita ad arte dal fratello Carlo dove tutti, anche i numerosi e distratti passanti che affollano la piazza, sono chiamati a presenziare per partecipare dello spirito e dello stile Olivetti[40]. Su questo piano ancorato a terra solo nella parte anteriore dall'asta in acciaio inossidabile che parte dallo zoccolo e sostenuto da una seconda asta che si aggancia al controsoffitto in teak del mezzanino, sono disposte le macchine da scrivere e da calcolo, la cui illuminazione è affidata ad una lampada in ebano a saliscendi libera di scorrere sulla stessa asta verticale.
A queste fonti d'illuminazione puntuali si aggiungono luci fluorescenti verticali protette da lastre di vetro satinato, inserite tra i pannelli in stucco veneziano che rivestono le pareti interne; la lucentezza materiale delle superfici lapidee e degli stucchi completa la luminosità dell'ambiente. La luce, assurta a materiale di progetto, è modulata all'interno dello spazio facendo ricorso a diversi registri: illuminazione naturale diretta dalle vetrine o filtrata attraverso le finestre al livello superiore; luci artificiali puntuali o diffuse; riflessi, bagliori e trasparenze tramite l'alternanza di materiali e superfici lucidi e opachi. Tutto ciò contribuisce ad avvolgere lo spazio architettonico in un'atmosfera di grande armonia cromatica e luminosa. Il prezioso lavoro dello stuccatore Eugenio De Luigi e del marmista Luciano Zennaro in grado di dar concretezza di realizzazione al pensiero scarpiano, anche in virtù di molteplici collaborazioni con l'architetto, sono l'ulteriore, essenziale fattore per il raggiungimento di questa consonanza cromatica tra superfici di stucco, calce rasata e pietra, di cui partecipa peraltro anche il pavimento che, come si è detto, è apparentemente caratterizzato da una cromia neutra, sulle tinte dell'avorio-grigio chiaro, ma in realtà è composto da un insieme di colori tenui (rosa, azzurro, verdino, giallino) che danno vita ad un colore neutro unico, sfondo ideale per far risaltare le pareti e il soffitto.
L'oggetto che condensa molti dei discorsi fatti sino a questo mo-

Fig. 20 Carlo Scarpa, sistemazione del negozio Olivetti, Venezia 1957-1958. Prospetto su piazza San Marco con schizzi di studio dei «palchetti» per l'esposizione in vetrina (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, F027264)

Fig.21 Dettaglio della lampada in ebano a saliscendi ancorata all'asta in acciaio

mento è senza dubbio la scala che conduce al livello superiore: a questa infatti è conferito molto più del compito di collegare due quote a distanza di 2,44 metri. È in questa costruzione che, per ammissione stessa di Carlo Scarpa, quando dice che si tratta di «una scala costosissima», egli realizza quanto aveva provocatoriamente e sinceramente esposto durante una manifestazione di architetti di sinistra nel 1945: «La mia unica aspirazione è quella di trovare un Faraone che mi faccia costruire una piramide»[41]. Del resto il fratello Gigi nel descrivere la scala del negozio parlerà di «un'ispirazione addirittura egizia», attribuibile anche alla porta laterale in pietra che Scarpa stesso definirà, non a caso, «faraonica»[42].

La scala che campeggia al centro dello showroom è costituita da quattordici gradoni realizzati con altrettante lastre di marmo d'Aurisina sfalsate tra loro e tenute insieme da perni metallici coincidenti con l'asse longitudinale di tutta la composizione planimetrica. Caratterizzata dalla spiccata orizzontalità delle lastre aggettanti pur nel suo essere un elemento dallo sviluppo verticale per sua stessa, ovvia natura, la composizione è ricomposta da una parte dal pilastro che collabora al suo sostegno strutturale, dall'altra da lastre verticali con funzione di parapetto. La parte sommitale è dunque raccolta tra questi due elementi verticali, a metà del dislivello vi è una sorta di pianerottolo che non è altro che una lastra più lunga che arriva ad accostarsi al grande pilastro mentre i gradini inferiori sembrano sfuggire ad ogni costrizione e, forti di una sezione in forma di L con un ispessimento del lato corto della medesima lastra in massello d'Aurisina, si proiettano orizzontalmente nello spazio.

Se ci si è già soffermati sul suo essere uno dei due centri generatori dell'intero organismo architettonico, è anche vero che la scala è e vuole essere bella in sé, come pura opera plastica al pari della scultura di Viani e la sua dimensione faraonica non la rende accessoria proprio come non lo è il *Nudo al sole*. Ma la presenza della scultura ha probabilmente stimolato Scarpa portandolo all'acmé necessaria per esprimere una forma che per altezza d'ispirazione e di stile si apparentasse all'altra. E sembra doveroso raccogliere il monito di Ragghianti di evitare di cadere in «quelle parole dette concetti che nella critica d'arte sono le più evasive e tradenti, le parole in *ismo*». Se molti successivamente hanno associato l'idea di una scomposizione neoplastica in piani sovrapposti a questa scala, si ritiene che la citazione sia presente ma non esaustiva. Il ruolo assegnatole da Scarpa di crocevia di visuali e movimenti, di oggetto plastico ma al tempo stesso di elemento architettonico dinamico in sé e per lo spazio tutto, umanizzato da una fruizione multipla da parte del corpo (tutto) e dei sensi, conferiscono a questa scala un carattere oggettivamente unico difficilmente incardinabile a stilemi codificati.

La scala quale elemento generatore dello spazio interno segna anche la netta distinzione tra l'ambiente aperto al piano terra e quello compresso al piano superiore.

La funzione di espansione e compressione dello spazio sia in altezza che in larghezza è affidata ai due ballatoi che scandiscono

Fig. 23 La sezione a L dei gradoni

nella pagina precedente

Fig. 22 La scala a gradoni sfalsati in lastre di marmo d'Aurisina

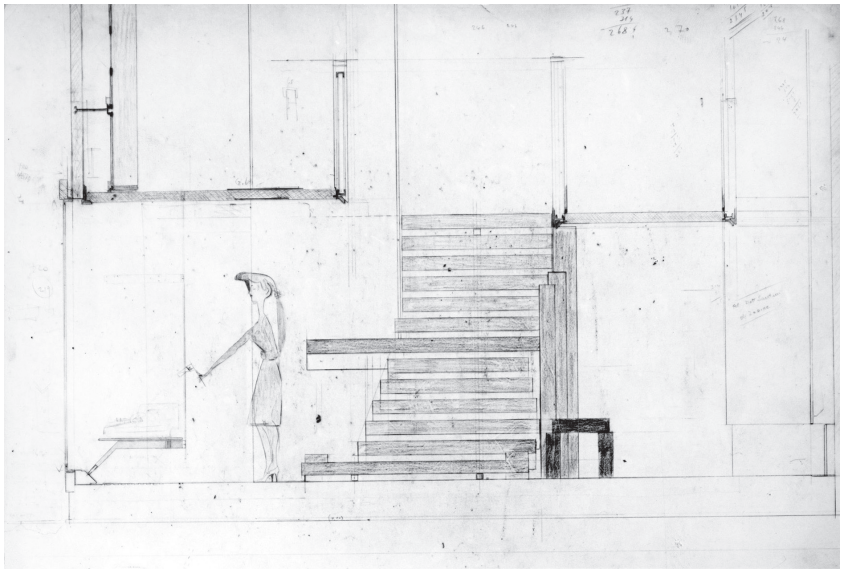


Fig. 24 Carlo Scarpa, sistemazione del negozio Olivetti, Venezia 1957-1958. Prospetto della scala con figura umana (Roma, MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, F027269)

longitudinalmente il volume sostenuti da travi reticolari. Dei due corridoi pensili uno è destinato esclusivamente all'esposizione dei prodotti Olivetti, mentre l'altro conduce agli uffici ricavati nelle due campate soprastanti l'attiguo negozio Scattolin[43]. Lungo quest'ultimo i ripiani per le macchine da scrivere sono quasi sospesi nel vuoto tra il parapetto e la parete e realizzati in metallo e vetro anziché in legno, come quelli del lato opposto.
Il telaio metallico che regge e separa il pavimento del piano superiore dal soffitto sottostante è rivestito da entrambi i lati in tavole di teak. Per la scelta di questo materiale Scarpa si recò sino a Trieste con il falegname Giovanni Anfodillo[44]. La testimonianza di Angelo e Saverio Anfodillo, figli di Giovanni ed anch'essi falegnami di fiducia di Carlo Scarpa, fornisce preziose indicazioni circa le opere in legno e ulteriori dettagli circa il *modus operandi* dell'architetto: «noi abbiamo adoperato per lui i primi panforti listellari tedeschi, che credo costassero quattro volte più degli altri. Tutto il negozio Olivetti è stato fatto con questi elementi; la preziosità di questo materiale non si vede perché è stata coperta con lo stucco. Sembrerebbe uno spreco inutile eppure Scarpa in questa scelta è stato irremovibile, tale materiale rappresentava per lui una garanzia di durata e perfezione»[45].
Oggetto di questo trattamento sono le superfici esterne dei parapetti, stuccati come le pareti e sostenuti da tiranti metallici sospesi al soffitto trattato con velature di calce ripassate a spatola.
In un'inesauribile sequenza di finiture il legno è protagonista anche delle grate di rivestimento delle due finestre alte che affacciano sulla piazza. Dall'esterno queste prese di luce seguono la serialità delle aperture originali, ma all'interno, quale sfondo dei due ballatoi, sono schermate con grate scorrevoli in teak e palissandro, la cui forma ovale conferma la sensibilità di Scarpa per le suggestioni giapponesi che già furono di Wright ma che sono anche «così giustamente veneziane, perché tanto evidentemente 'orientali'»[46]. Tali aperture offrono un ulteriore gioco di luci e trasparenze, visuali inedite e scorci inattesi. Verso l'interno

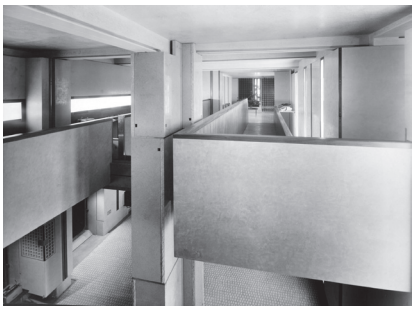
nella pagina successiva

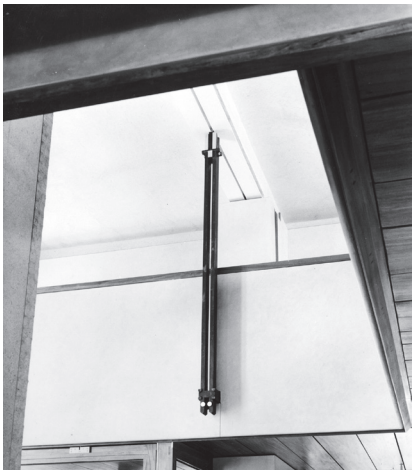
Fig. 25 Le passerelle al livello superiore. Sulla sinistra il passaggio verso gli uffici. Si noti sul fondo il «carabottino» con la grata in teak e palissandro

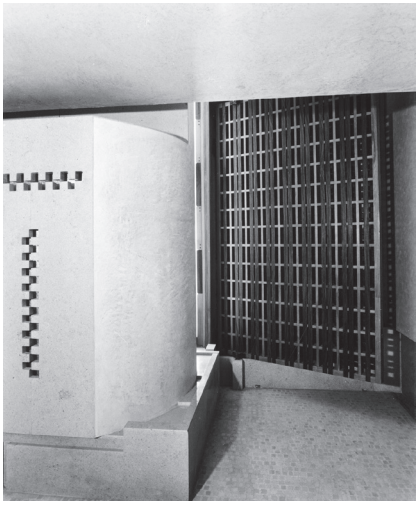
Fig. 26 L'articolazione dello spazio interno del negozio con l'alternanza di pieni e vuoti tra i due livelli

Fig. 27 L'elemento verticale in acciaio per l'ancoraggio e la sospensione delle passerelle del livello superiore

Fig. 28 Sulla sinistra l'elemento circolare in pietra e stucco che cela il volume della fossa biologica, sulla destra la grata che copre la porta d'acqua sul fondo del negozio







questo tema, anch'esso sempre caro all'architetto, trova nella visione dall'alto offerta dal mezzanino, la massima soddisfazione. La *promenade architecturale*[47] creata da Scarpa sin dalla piazza attraversa un susseguirsi di dettagli, soluzioni, materiali, opere fisse e rifiniture, fino a ricongiungersi visivamente con la piazza stessa attraverso gli oculi del livello superiore, ma anche con la scultura di Viani e con i suoi infiniti riflessi nell'acqua.
Il motivo della grata in teak delle aperture al piano superiore si ritrova anche nella copertura della porta d'acqua utilizzata per il carico e scarico delle merci sul Bacino Orseolo. Nella porzione retrostante la scala è visibile inoltre la parte inferiore dell'alto elemento circolare in pietra e stucco che maschera la fossa biologica ricavata sotto il pavimento, di cui rimane uno studio accuratamente quotato. Questo elemento prosegue nell'ammezzato con un vano portafiori, in cui Gigi Scarpa sembra ravvisare uno dei pochi influssi wrightiani che permangono in questo progetto. Il fratello dell'architetto nella sua sentita analisi su «L'Architettura. Cronache e storia» sottolinea infatti come il progetto olivettiano si riallacci stilisticamente al Padiglione del Venezuela, ma nel confronto il negozio si renda più autonomo e personale dai modelli wrightiani. Tracce «materiali» dell'influenza esercitata dal maestro americano permangono a suo avviso nella vasca porta fiori e nella lavorazione «a quadri» dei marmi intorno alla scala come se la lezione di Wright fosse a questo punto stata assorbita ad un livello più profondo e l'esplicita citazione riapparisse più sottilmente nel «gusto» di invenzioni minori come quelle menzionate.

LA LETTURA DEL PROGETTO IN AMBITO OLIVETTIANO

Il negozio Olivetti di Piazza San Marco si trova nella cosiddetta *Crosera de piazza*, definizione dialettale assurta a immagine letteraria grazie all'illuminante saggio scritto da Carlo Ludovico Ragghianti come un atto spontaneo e naturalmente coltissimo, di

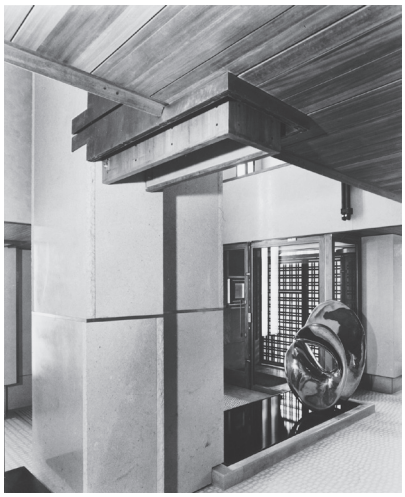


Fig. 29 L'ingresso da piazza San Marco

Fig. 30 Il sistema pilastro-vasca d'acqua-scultura

nella pagina successiva

Fig. 31 Dettaglio della grata che copre la porta d'acqua sul fondo del negozio

Fig. 32 Dettaglio dei rivestimenti verticali in stucco e dei travetti del solaio superiore

Fig. 33 Dettaglio delle superfici orizzontali, la pietra della scala, il parquet delle passerelle superiori, il mosaico del piano terra

incondizionato apprezzamento del progetto scarpiano[48]. Come già ampiamente dimostrato, il forte rapporto di stima personale e professionale tra Scarpa e Ragghianti trova nelle pagine di «Zodiac» lo spazio per la manifestazione più evidente e sentita; nel progetto per il negozio veneziano, la concretizzazione di quella fiducia che in Scarpa tutto il mondo olivettiano aveva voluto riporre: nell'analisi del progetto, testo e opera sono imprescindibili l'uno dall'altra, come se la lezione di Ragghianti disvelasse tutti i molteplici piani di lettura di un progetto fatto a sua volta di molteplici percezioni e soluzioni compositive.

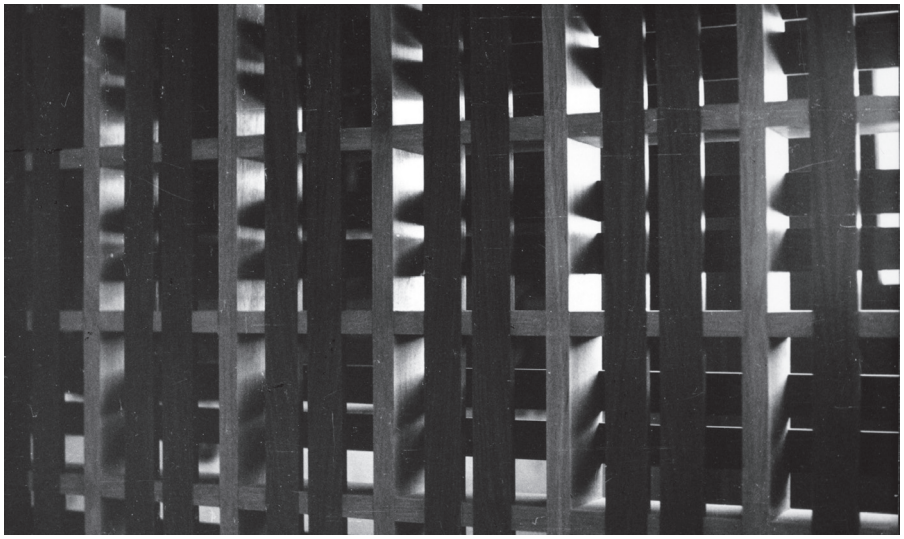
L'analisi di Ragghianti offre l'occasione per soffermarsi su un ulteriore aspetto del progetto, non meno importante e originale delle soluzioni sin qui analizzate: il suo rapporto con il contesto storico urbano in cui è inserito. Trovandosi in *Crosera de piazza*, la relazione con la piazza e la stessa collocazione fisica del negozio apparentemente deboli prima dell'intervento per la rilevanza monumentale dell'intero complesso marciano rispetto ad uno dei suoi fondaci, nonché per l'appunto la posizione angolare sulla Corte del Cavalletto, «un passaggio anonimo, di servizio oscuramente maleodoroso», viene immediatamente percepito ed enfatizzato da Scarpa in un fattore determinante. Infatti, in seguito all'intervento scarpiano la Corte «ha perso ogni passività e impersonalità, è stata assorbita dalla nuova architettura e, diventandone una funzione contemperata, è rinata come parte integrante di un complesso che prima di tutto è un'*aggiunta* urbanistica positiva, attiva alla piazza di San Marco»[49].

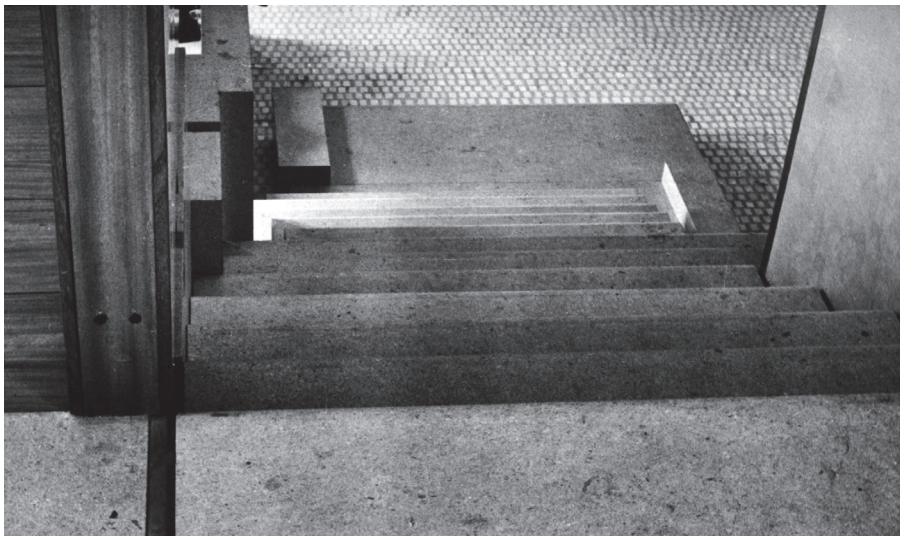
Del resto, come sottolineato poi da Pier Carlo Santini «non sarebbe potuto essere altrimenti: Scarpa ha sempre considerato il preesistente, ossia il passato, come un'incontrovertibile occasione di riflessione e una componente primaria del processo progettuale. […] Nel caso del negozio Olivetti in realtà Scarpa non trova particolari stimoli da un punto di vista architettonico o formale nello spazio da ristrutturare. Nel cercare echi, similitudini, consonanze con l'ambiente storico, egli tuttavia compie una scelta pienamente autonoma e personale, immune, come è immediatamente evidente, da ogni deferenza convenzionale»[50].

Anche Giuseppe Mazzariol insiste sull'eccezionalità e al tempo stesso sulla «normalità» del progetto scarpiano come inserto di evidente significato urbano disposto da Scarpa senza esitazioni nella teoria di negozi delle Procuratie coducciane, tentando un recupero filologicamente motivato, in termini linguistici attuali, della spazialità veneziana, ossia reinterpretando con un vocabolario moderno quei valori inalienabili di colore e luce che da secoli caratterizzano l'immagine architettonica e urbana di Venezia[51].

Dall'attenzione dedicata da tali conoscitori dell'opera scarpiana, al tempo stesso radicati nel mondo Olivetti, al rapporto del progetto per lo showroom veneziano con il suo contesto emerge come questo sia risolto in modo disinvolto concependo una relazione osmotica di interno ed esterno in cui non solo la storia entra nel negozio, ma anche la modernità, quella del linguaggio scarpiano e dell'immagine olivettiana, dialoga con la piazza senza sottostarvi supinamente.

E' questo un ulteriore aspetto che vale la pena evidenziare per sot-





tolineare ancora una volta come di mille particolari che si incontrano nello showroom Olivetti, nessuno si isoli come oggetto dalla contemplazione o dalla funzione autonoma e univoca poiché tutti partecipano necessariamente dell'armonia spaziale d'insieme. Del resto nell'architettura di Scarpa è sempre pericoloso sezionare, dividere, distinguere, perché, come evidenziato in questo progetto, le dinamiche di contrazione, articolazione, dilatazione fluiscono senza interruzioni. Tenendo in conto questa caratteristica dominante, si comprendono meglio le qualità plastiche e formali di soluzioni individuali che hanno pochi eguali nell'architettura contemporanea tanto che Pier Carlo Santini ha ritenuto di poter per questo avvicinare Scarpa a certi maestri della Secessione viennese, a lui cari, per la comune volontà di intendere ogni elemento strutturale o compositivo come il pretesto per una riflessione e una ri-concezione linguistica e formale[52].

Nell'affidare la realizzazione dello showroom veneziano a Carlo Scarpa Olivetti punta insomma sulla sua capacità di disvelare valori altri, di far partecipare dell'architettura ciò che nell'architettura sembra essere esterno (il contesto), o accessorio (arredi, decorazioni, soluzioni di dettaglio), o che semplicemente vi è contenuto (come delle opere d'arte o delle macchine da scrivere), per farne una creazione unica ed indivisibile in cui ogni parte contribuisce all'armonia del tutto.

Come accennato tra il 1950 e il 1960, anno della prematura scomparsa di Adriano Olivetti, l'azienda di Ivrea conosce forse il momento di massimo splendore, non solo in termini strettamente commerciali e produttivi, ma anche culturali e sociali; lo stesso decennio sembra essere particolarmente denso e significativo anche nell'ambito della vicenda professionale scarpiana. La scommessa olivettiana è dunque in realtà una scelta ponderata con solide basi. Il progetto di sistemazione del negozio Olivetti infatti non solo si pone sulla scia di diversi altri interventi su locali commerciali veneziani risalenti tutti all'anno 1950 e ad oggi tutti distrutti: il posto telefonico pubblico Telve all'Ascensione, la sistemazione del negozio d'antiquariato Ferdinando Ongania e l'arredamento del negozio di abbigliamento A la piavola de Franza entrambi a Bocca di Piazza[53]. Ma soprattutto si inserisce nella fecondissima stagione che ha visto nascere alcuni tra i più noti progetti scarpiani, quali Palazzo Abatellis a Palermo (1953-1954), il Padiglione del Venezuela alla Biennale di Venezia (1953-1956), l'ampliamento e la sistemazione della Gipsoteca canoviana di Possagno (1955-1957), e che prelude alla prima fase dei lavori di restauro e allestimento del Museo di Castelvecchio (1958-1964) e della Fondazione Querini Stampalia (1959-1963), molti dei quali sono una matura espressione della capacità tutta scarpiana di inserire in contesti storici coerenti brani di architettura moderna.

Nell'accennare alla coeva produzione scarpiana punti di contatto con il progetto per Olivetti si ravvisano in diversi ambiti: l'attenta modulazione della luce naturale, filtrata in fasci attraverso apposite bucature o captata da grandi aperture in contrasto con interni oscuri; la modalità espositiva che mira ad offrire un'esperienza estatica dell'oggetto esposto sia esso un antico crocefisso ligneo, un gesso

ottocentesco, una macchina per scrivere; il rapporto con le preesistenze, involucri da risignificare o monumenti da valorizzare, anche nell'ambito di un acceso dibattito intorno al tema del restauro che in quegli anni trova nelle opere di Carlo Scarpa un modello operativo; infine la cura posta nei materiali, nei rivestimenti, nelle soluzioni di dettaglio in cui, con approccio umanistico quanto moderno, mai la forma prevale sulla funzione o viceversa[54].
Ma ciascuno di questi aspetti si carica nello showroom Olivetti di piazza San Marco di un valore universale, come universale è l'aspirazione olivettiana ad una società democratica e giusta fondata sul lavoro e sulla cultura. L'aspetto economico diventa secondario rispetto a un tale ideale: nel negozio dunque non si vende (non verrà mai neanche richiesta la licenza commerciale), nel negozio non si bada a spese: il «nobile signore di Ivrea»[55] avrà il suo biglietto da visita in piazza San Marco, il moderno segno olivettiano troverà espressione nella tradizione di un fare sapiente e antico che Scarpa applica in una concezione assolutamente contemporanea giacché, come ha rilevato Fulvio Irace, negli elementi e nelle soluzioni dell'architettura scarpiana c'è «la sigla di un lavoro tipicamente italiano che, negli anni in cui viene denunciata la crisi dell'International Style, fa risaltare la modernità di una via di uscita quale quella dell'architettura italiana: il negozio Olivetti dunque non è solo un capolavoro in sé, ma è anche la dimostrazione di come l'Italia [...] conquisti un suo prestigio assoluto nel campo dell'architettura, proprio per quelle qualità legate a un umanesimo di carattere profondamente artigianale, che è quello dei suoi architetti e dei suoi designer»[56].

NOTE

[1] G. Ponti, *Un negozio a Torino*, in «Domus», n. 92, agosto 1935, pp. 37-39.

[2] Cfr. *L'organizzazione commerciale*, in L. Bigiaretti, R. Musatti, G. Soavi (a cura di), *Olivetti 1908-1958*, Ing. C. Olivetti & Co. S.p.A., Ivrea 1958, p. 140.

[3] G. Ponti, *L'Italia a New York: Un nuovo negozio Olivetti*, in «Domus», n. 298, settembre 1954, pp. 3–9.

[4] Cfr. *L'organizzazione commerciale*, cit., pp. 126-144; *Des images de la production à la production de l'image. Magasins Olivetti dans le monde, C. Scarpa, BBPR, F. Albini, Gae Aulenti*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 188, dicembre, 1976, pp. 54-64; *Il Museo a cielo aperto dell'architettura moderna. I negozi*, in «Parametro», 262, aprile 2006, p. 39.

[5] La commissione giudicatrice del Premio Olivetti 1956 è composta da Giulio Carlo Argan, Roberto Musatti, Adriano Olivetti, Enzo Paci, Geno Pampaloni, Roberto Pane, Carlo Ludovico Ragghianti, Ernesto Nathan Rogers, Bruno Zevi.

[6] R. Zorzi, *Per una storia dei rapporti tra Scarpa e Olivetti*, in G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944/ 76 - Case e paesaggi 1972/ 78*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio e Vicenza, Centro internazionale di Studi Andrea Palladio, 10 settembre-10 dicembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 27-39.

[7] *Mille cipressi, Conferenza tenuta a Madrid nell'estate 1978*, in F. Dal Co, G. Mazzaziol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 287.

[8] R. Zorzi, *Per una storia dei rapporti tra Scarpa e Olivetti*, cit. , p.29.

[9] Analoga riflessione si può fare su Franco Abini e Ignazio Gardella. A tal proposito Manfredo Tafuri scrive: «Agli architetti italiani che più d'altri avevano

contribuito a rinnovare la museografia viene così affidato il compito di caricare gli oggetti Olivetti di un'«aura» impalpabile», in *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 44.

[10] La cerimonia per l'assegnazione del Premio ha luogo il 22 dicembre 1956, già il 19 febbraio del 1957 Carlo Scarpa riceve da Ignazio Weiss, della Direzione Centrale Pubblicità e Stampa, il primo di diversi solleciti da parte dell'Olivetti: «Caro Scarpa, Pampaloni, di ritorno dal Congresso di Venezia, mi aveva assicurato che il Suo progetto di costà sarebbe arrivato ad Ivrea lunedì scorso. Poiché sono già passati dieci giorni ed io non ho ricevuto niente, Le sarò grato se vorrà darmi notizie sul progetto, tenendo presente che la cosa è diventata ormai urgentissima e che un ulteriore ritardo ci porterebbe un danno non indifferente»; e ancora in un telegramma del 26 febbraio 1957 Geno Pampaloni scrive a Scarpa «ufficio pubblicità sollecita tuo progetto unisco mie serie preoccupazioni imprevisto ritardo troppo prolungato» (ACS, Scarpa-1. PRO/1/173).

[11] Nelle fatture della ditta Giuseppe & Giorgio Piazza, impresa di costruzioni (16.12.1958) e della ditta Ettore Bertoldini per le opere in ferro (18.12.1958) si evince la rilevanza dei lavori di demolizione delle opere murarie, rimozione delle opere in ferro e congiuntamente di rinforzo delle strutture residue con particolare attenzione al pilastro centrale (ACS, Scarpa-1.PRO/1/173).

[12] A Tobia Scarpa si deve, nell'arco di una notte, l'ideazione del rivestimento per il pilastro centrale preesistente cui il padre sembrava non riuscire a trovare soluzione. Testimonianza diretta di Tobia Scarpa, Trevignano (TV) ottobre 2010.

[13] Per cenni sull'Archivio Maschietto e in generale sulla figura dell'ingegnere e sul suo coinvolgimento nel progetto olivettiano si veda L. Orsini, *Carlo Maschietto, Carlo Scarpa e il negozio Olivetti scomparso*, in W. Tegehoff, V. Zanchettin (a cura di), *Carlo Scarpa. Struttura e forme*, Marsilio, Venezia 2007, pp.149-157.

[14] Il rilievo dell'ammezzato del piano terra del Palazzo delle Procuratie Vecchie che permette di cogliere appieno le modifiche previste nell'intervento scarpiano rispetto allo stato originario del fondaco, è conservato nell'Archivio Carlo Maschietto ed è stato pubblicato da Laura Orsini (cfr. nota precedente).

[15] Nella memoria datata 28 ottobre 1962 che Scarpa deve aver redatto per difendersi in tribunale dalle accuse di esercizio abusivo della professione di architetto, si legge a proposito del negozio Olivetti, evidentemente citato dall'accusa come prova, che «i lavori di vuotamento e rifacimento delle strutture murarie del negozio vennero progettati e diretti nel 1956/1957 dall'ing. Carlo Maschietto. [...] io mi occupai dell'arredamento e della decorazione del negozio stesso (marmi, terrazzi e rivestimenti in legno, luci infissi, cristalli, etc.) (ACS, Scarpa-1.PRO/3/02).

[16] Per gli interventi di rinforzo statico in ferro delle strutture si veda la dettagliata fattura emessa dalla ditta Ettore Bertoldini il 19 dicembre 1958 alla conclusione dei lavori (ACS, Scarpa-1.PRO/1/173).

[17] I lavori tuttavia dovrebbero essere stati a buon punto se in un telegramma del 30 ottobre 1957 Musatti richiede a Scarpa «4 splendide foto del negozio Olivetti» (ACS, Scarpa-1.PRO/1/173).

[18] G. Soavi, *Adriano Olivetti: una sorpresa italiana*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 72.

[19] Tutta il carteggio è conservato nell'Archivio Carlo Scarpa. La minuta manoscritta della lettera di Nini Scarpa è datata 3 febbraio 1958 (ACS, Scarpa-1.PRO/1/173).

[20] Si vedano in merito le molte lettere delle imprese conservate nell'Archivio Carlo Scarpa. A quanto si desume da questa corrispondenza, Carlo Scarpa riveste spesso il ruolo di tramite tra le maestranze e l'Olivetti.

[21] Il discorso dell'avvocato Arrigo Olivetti è riportato sul Gazzettino di Venezia all'indomani dell'inaugurazione nell'ambito di un esaustivo articolo in cui grande spazio è dedicato alla dettagliata ed entusiastica descrizione del progetto di Carlo Scarpa. *Il nuovo negozio della Olivetti è un gradito omaggio*

a Venezia, in «Il Gazzettino», 27 novembre 1958.

[22] G. Scarpa, *Un negozio in Piazza S. Marco a Venezia*, in «L'Architettura. Cronache e storia.», n. 43, maggio 1959, p. 27.

[23] C. L. Ragghianti, *La «Crosera de piazza» di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», n. 4, 1959, pp.128-147.

[24] Orietta Lanzarini ha definito questi due baricentri uno dinamico ed uno statico, in quanto rispettivamente «sistema fatto di piani scomposti che si ricompongono di fronte allo sguardo dell'osservatore» e «spola in cui convergono le fila delle trame spaziali intessute da Scarpa». Cfr. O. Lanzarini, *«Spazio nudo»: Carlo Scarpa interpreta Alberto Viani*, in F. Dal Co, L. Borromeo Dina (a cura di), *Negozio Olivetti*, in edibus, FAI, 2011, pp. 30-31.

[25] Un disegno in sezione, ormai disperso, ma fortunatamente pubblicato da Ragghianti su «Zodiac» mostra i ripetuti tentativi di trovare la collocazione «giusta» per il logo Olivetti.

[26] Addirittura nel 1962 la filiale Olivetti di Venezia, comunicando a Scarpa alcuni inconvenienti verificatisi nel negozio di San Marco, scriverà che «Per l'illusione creata dalla superficie liscia dell'acqua, alcune persone entrando o uscendo dal negozio, hanno camminato sopra la vasca, che è vicina all'entrata», 25 gennaio 1962 (ACS, Scarpa-1.PRO/1/173).

[27] P. C. Santini, *Costruire con l'acqua*, in «Ottagono», n. 73, 1984, p. 35.

[28] C. L. Ragghianti, *La «Crosera de piazza» di Carlo Scarpa*, cit., p. 132.

[29] *Ibidem.*

[30] «In queste settimane a Verona stanno fondendo in bronzo la scultura che Olivetti mi ha comprato per il nuovo negozio in piazza San Marco (vicino al Quadri). È la scultura che fu esposta all'ultima Biennale [...] L'acqua arriverà proprio a lambire la superficie della lastra e così la scultura si ripeterà rispecchiandosi [...], io ancora non immagino se ci starà bene o se diventerà un'altra cosa. Mi fido dell'ingegno di Scarpa»: lettera di Alberto Viani a Vittorio Meneghelli del 5 luglio 1957, citata da Renzo Zorzi in *Per una storia dei rapporti tra Scarpa e Olivetti*, cit., p. 30.

[31] Scarpa e Viani si frequentano sin dalla fine degli anni Venti, quando Carlo Cardazzo era solito accoglierli nella propria casa tra le figure emergenti del mondo culturale veneziano.

[32] Cfr. O. Lanzarini, *«Spazio nudo»: Carlo Scarpa interpreta Alberto Viani*, cit., pp. 30-31.

[33] In quest'ottica vanno considerati esempi come il murale in *sand casting* di Costantino Nivola nello showroom newyorkese, i marmi di Chillida negli uffici di Barcellona, le opere di Klee, Chagall, Mafai, Rosai, Morandi, Campigli esposte nel negozio parigino di Albini. Si veda in merito il catalogo della mostra tenutasi a Ivrea nel 2002 sui 55 artisti del Novecento per Olivetti che raccoglie le opere acquistate dall'azienda e per lo più destinate a uffici o negozi: R. Zorzi (a cura di), *55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti*, Skira, Milano 2002. La prima opera su commissione Olivetti fu il murale di Renato Guttuso per lo showroom di Roma, idea che sembra essere venuta da Zevi, Musatti o Quaroni. Cfr. P. Vagheggi, *Mafai, Guttuso e Carrà artisti in casa Olivetti*, in «La Repubblica», 18 dicembre 2002.

[34] Le tessere per il mosaico sono state fornite dalla Vetreria Donà Ugo e figlio, fabbrica smalti ed ori per mosaici di Murano. Il 12 maggio 1958 Ugo Donà invia a Scarpa copia della fattura che intende inviare all'Olivetti per riscuotere un acconto sul pagamento (ACS, Scarpa-1.PRO/1/173).

[35] O. Lanzarini, *Carlo Scarpa L'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Marsilio, Venezia 2003, p. 40

[36] Per Giuseppe Davanzo «memoria degli scuri della chiesa di Torcello di cui Scarpa parlava nelle sue lezioni». Cfr. G. Davanzo, *Il restauro del negozio Olivetti*, in M. Manzelle (a cura di), *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione,* giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia I – 1998/ III – 2000, Skira Editore, Milano 2000, p. 58.

[37] «Cristalli lustri di forte spessore» giunti in treno dal Belgio, come si legge in una comunicazione (dalla data illeggibile) della ditte Checchin & Co. in cui si avvisa Scarpa dell'arrivo del materiale (ACS, Scarpa-1.PRO/1/173).

[38] L'intelaiature delle vetrine e in generale tutte le opere in *muntzmetal* impiegate sui prospetti esterni sono fornite dalla ditta Zanon & Badon. Il 27 settembre 1957 il fabbro Zanon scrive a Scarpa che «il lavoro è quasi ultimato» (ACS, Scarpa-1.PRO/1/173).

[39] C. L. Ragghianti, *La «Crosera de piazza» di Carlo Scarpa*, cit., p. 131.

[40] G. Scarpa, *Un negozio in Piazza S. Marco a Venezia*, cit.

[41] Citato da Bruno Zevi in *Di qua o di là dell'architettura* in F. Dal Co, G. Mazzaziol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, cit., p. 271.

[42] G. Scarpa, *Un negozio in Piazza S. Marco a Venezia*, cit., p. 24.

[43] Per i lavori eseguiti in questa porzione del negozio si veda la fattura dell'impresa Piazza del 16 dicembre 1958 «relativa ai lavori di rinforzo del solaio interposto tra il negozio Scattolin e il piano ammezzato in locazione alla Ditta Ing. Olivetti & C.» (ACS, Scarpa-1.PRO/1/173).

[44] In una comunicazione del 18 luglio 1957 Giovanni Anfodillo informa Scarpa di aver ritirato «tutti i materiali occorrenti per l'arredamento del negozio Olivetti», che il teck è leggermente umido ed ha bisogno di qualche giorno di aerazione, ma saranno poi necessari solo otto giorni per la posa in opera dall'inizio della (ACS, Scarpa-1.PRO/1/173).

[45] Intervista a Angelo e Saverio Anfodillo in S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, tesi di laurea, IUAV, Venezia 1983-1984, pp. 67-79 (ACS, Scarpa-7.STA/3).

[46] G. Scarpa, *Un negozio in Piazza San Marco a Venezia, architettura di Carlo Scarpa*, cit., p. 26.

47 Il riferimento a Le Corbusier è usato dallo stesso Scarpa durante la conferenza di Madrid del 1978: «Una volta Le Corbusier disse a uno studente: 'ci medito su continuamente'. Adesso ho per la testa un progetto per un negozio a Venezia, per un cliente molto danaroso. Poiché non posso toccare nulla, debbo fare un a pelle, una fodera - ma quale è la più idonea per quel posto?» *Mille cipressi, Conferenza tenuta a Madrid nell'estate 1978*, in F. Dal Co, G. Mazzaziol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, cit., p. 287.

[48] C. L. Ragghianti, *La «Crosera de piazza» di Carlo Scarpa*, cit.

[49] *Ivi*, p.130.

[50] P. C. Santini, *Carlo Scarpa Showroom of Olivetti S. Marco, Venezia, Italy. 1957-58; Querini Stampalia, Venezia, Italy. 1961-63; Castelvecchio Museum, Verona, Italy. 1958-64*, in «GA Global Architecture», n. 51, 1979, p. 10.

[51] Cfr. G. Mazzariol, *Un'opera di Carlo Scarpa: il riordino di un antico palazzo veneziano*, in «Zodiac», n. 13, 1964, pp. 26-59.

[52] Cfr. P. C. Santini, *Carlo Scarpa Showroom of Olivetti S. Marco, Venezia, Italy. 1957-58; Querini Stampalia, Venezia, Italy. 1961-63; Castelvecchio Museum, Verona, Italy. 1958-64*, cit., pp. 9-17.

[53] F. Dal Co, G. Mazzaziol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, cit., p. 111.

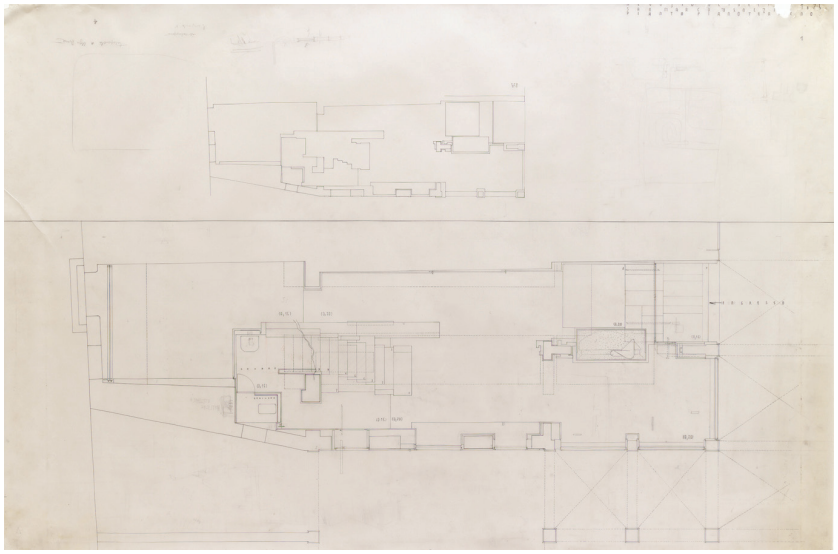
[54] Francesco Dal Co ravvisa nell'«insuperata dimostrazione di maestria nell'uso dei materiali, una prova convincente del fatto che rivendicando le proprie 'origini bizantine' l'architetto veneziano mirasse a fornire la chiave più sicura per interpretare le sue opere». F. Dal Co, *Il negozio Olivetti in piazza San Marco e la conservazione delle opere di Carlo Scarpa*, in F. Dal Co, L. Borromeo Dina (a cura di), *Negozio Olivetti*, cit., p. 15.

[55] Affermazione di Carlo Scarpa in G. Favero (a cura di), *Un'ora con Carlo Scarpa*, regia di Maurizio Cascavilla, RAI 1972.

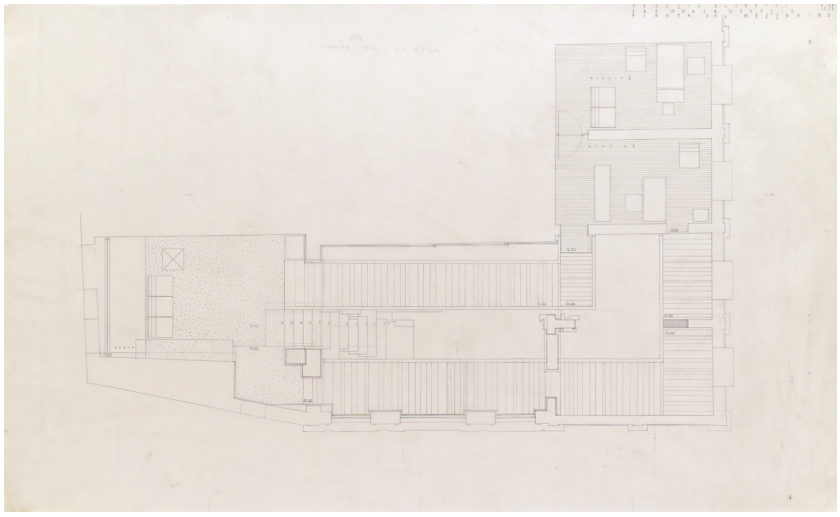
[56] *Dimostrazione del prestigio dell'architettura italiana* Intervista a Fulvio Irace, professore di Storia dell'Architettura al Politecnico di Milano, a cura di Lucia Borromeo Dina, ottobre 2010, http://www.negoziolivetti.it/fulvio-irace.

INVENTARIO DEI DISEGNI

Pianta del piano terreno
scala 1:25
inchiostro di china e grafite su carta da lucido, 732 x 1084 mm
Npr 044881



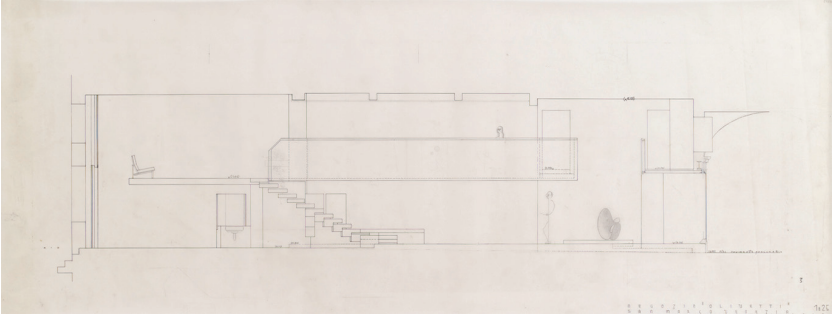
La pianta in scala 1:25 mostra il piano terreno in una conformazione pressoché definitiva: sono presenti la vasca con la scultura di Alberto Viani, la scala, gli ingombri dei rivestimenti dei pilastri, i servizi e la proiezione del livello ammezzato, le aperture nei prospetti. Il disegno è realizzato in ogni dettaglio, compresa la disposizione delle lastre di pietra del pavimento nel vano d'ingresso. Sono indicate le quote altimetriche che segnano i dislivelli interni: 0,16 cm all'ingresso e nella parte posteriore oltre il pilastro della scala e 0,30 cm nella parte centrale del negozio.
A confermare l'importanza del contesto nella concezione generale del negozio è il disegno del sottoportico su piazza San Marco, per le campate occupate dall'ingresso e dalla vetrina, e sulla corte del Cavalletto per tutto lo sviluppo longitudinale del fondaco.
Nella parte superiore del foglio è riportata la medesima pianta in scala 1:50 con la sola rappresentazione degli ingombri al piano terreno. Nell'angolo in alto a sinistra piccoli schizzi di dettaglio e l'annotazione «telefonata a Ugo Donà», titolare della vetreria che ha fornito i cristalli per le vetrine.
L'unico elemento del tutto assente è la colonna che nasconde la fossa biologica nella parte terminale del negozio, rappresentata invece nelle due distinte piante, ad oggi smarrite, pubblicate nel 1959 da Gigi Scarpa e da Carlo Ludovico Ragghianti. Di particolare interesse la seconda che deve essere una copia rielaborata a mano di questo disegno a china: la copia si arricchisce con campiture a pastelli colorati, oltre che della colonna tecnica con la vasca in sommità, anche del disegno del pavimento del mezzanino. A matita vi sono schizzati anche studi per le canalizzazioni degli impianti.



Pianta del piano ammezzato
scala 1:25
inchiostro di china su carta da lucido,
661 x 1086 mm
Npr 044880

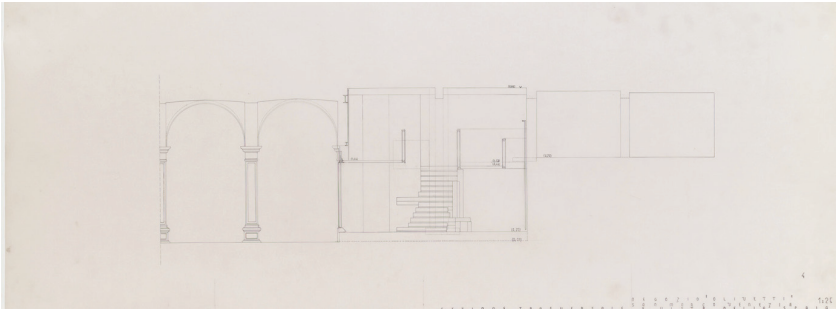
La pianta del piano ammezzato, pur non presentando anch'essa il disegno della colonna nella parte posteriore, mostra la tessitura delle tavole in teak per il calpestio dei corridoi pensili.
E' indicato il numero delle alzate della scala e la quota raggiunta, ossia 2,44 m. Superati altri due gradini la passerella dedicata all'esposizione si trova ad una quota di 2,66 m. La passerella a 2,44 m che conduce agli uffici termina invece con due cambi di quota, uno alla fine del tratto longitudinale, l'altro immediatamente prima degli uffici a quota 2,72 m. Sono disegnati gli arredi all'interno di questi ambienti, «mobili uffici tipo Olivetti» (come indicato nel preventivo conservato in ACS, Scarpa-1.PRO/1/173) e le sedute sul fondo del mezzanino che saranno «2 sedie Mies Van der Rohe – Barcellona».

Sezione longitudinale del negozio
scala 1:25
inchiostro di china e grafite su carta da lucido, 415 x 1092 mm
Npr 048873

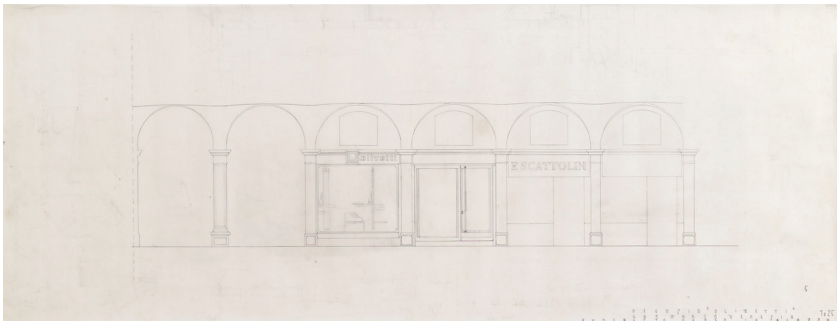


La sezione longitudinale tra la mezzeria del sottoportico sulla piazza (con indicazione della quota 0,00 «filo pavimento Procuratie») e l'accesso dal canale Orseolo, è da mettere il relazione con la copia del disegno stesso conservata nell'Archivio Carlo Maschietto. In questa infatti si aggiungono schizzi di studio a matita relativi agli elementi di rinforzo in ferro del pilastro adiacente alla scala, ricavato dalla demolizione del setto divisorio tra i due ambienti originali. Alla base è aggiunta una sorta di plinto interrato, mentre la sommità appare avvolta da un fasciatura disegnata a matita e campita in rosso nella porzione a contatto con il solaio. Al margine sinistro del foglio uno schizzo in sezione probabilmente di Carlo Scarpa ne riprende la sezione superiore proponendo, insieme alla cerchiatura, uno schema più dettagliato dei ferri verticali.
Stranamente assente dalla sezione il pilastro centrale accanto alla vasca con la scultura, che insieme a questa dovrebbe essere rappresentato proprio laddove è schizzata una figura umana. Un profilo di figura è disegnato anche sul ballatoio superiore per verificarne le proporzioni. Particolarmente interessante il taglio sulla scala che consente di vedere con esattezza la sovrapposizione delle lastre dei gradini.

Sezione trasversale del negozio
scala 1:25
grafite su carta da lucido, 412 x 1091 mm
Npr 048877



La sezione trasversale mostra con chiarezza il rapporto tra gli ambienti, connotato dall'alternanza di spazi aperti al piano inferiore e spazi chiusi in parallelepipedi al livello superiore.
Si nota l'ancoraggio dei corridoi pensili ai muri originali opportunamente rinforzati con travi metalliche. E' tratteggiata la proiezione del pilastro centrale, in asse con la scala posta nella mezzeria del vano.



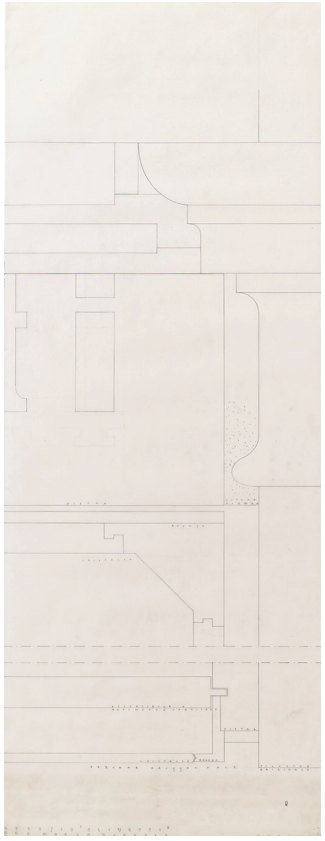
Prospetto su piazza San Marco
scala 1:25
inchiostro di china e grafite su carta da lucido 414 x 1091 mm
Npr 048875

Nel prospetto su piazza San Marco si nota la deroga scarpiana alla serialità delle aperture dei fondaci delle Procuratie Vecchie. Solo al livello superiore sono mantenute le bucature originarie, dissimulate all'interno dalle grate a mandorla. Il logo sulla vetrina d'angolo accanto all'insegna «Olivetti» non verrà poi realizzato. Del resto che il disegno sia da riferire ad una fase non definitiva è attestato anche dallo studio per la soluzione espositiva delle macchine da scrivere, il cui schizzo non coincide con la soluzione finale.

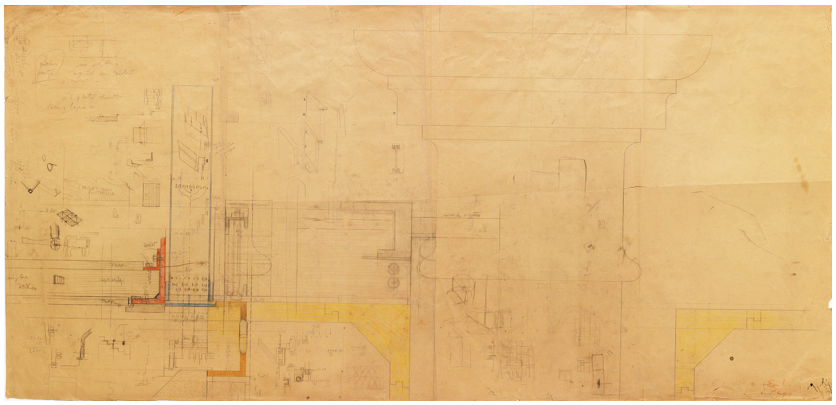
Prospetto sulla corte del Cavalletto
scala 1:25
inchiostro di china e grafite su carta da lucido, 413 x 1092 mm
Npr 048876

Anche il prospetto laterale è molto vicino alla versione definitiva: le prime due campate dalla piazza sono completamente aperte e occupate dalle vetrine, mentre nella porzione corrispondente alla parte posteriore del sottoportico del Cavalletto si legge il disegno scandito da linee verticali e orizzontali che individuano superfici alternativamente trasparenti o opache, lisce o grezze, come la lastra di pietra su cui campeggia l'altorilievo della scritta «Olivetti». Celata in questa scansione la porta in pietra laterale, sormontata dal logo. Vale la pena ricordare che il disegno dei prospetti non può prescindere dagli elementi della composizione interna chiamati dalle grandi aperture a partecipare della facciata. In questo senso particolarmente significativa è la scala inquadrata dalla finestra mantenuta in corrispondenza di un'apertura originaria.

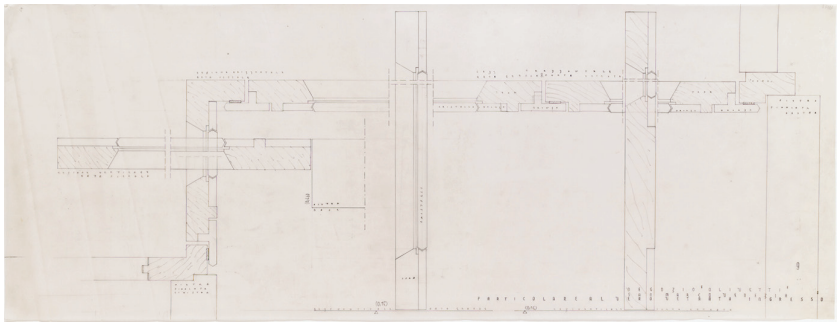
Particolare dell'infisso in facciata
scala 1:1
inchiostro di china su carta da lucido, 1091 x 411 mm
Npr 048874



Particolare dell'infisso in facciata
scala 1:1
grafite e matite colorate su carta, 734 x 1500 mm
Npr 051176

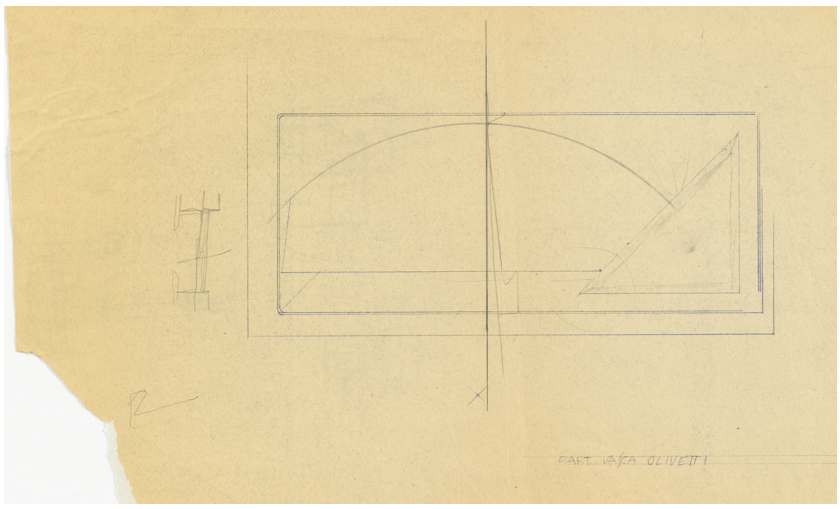


L'elaborato a china rappresenta al vero, in pianta e in prospetto, l'angolo destro superiore della vetrina. Si nota in particolare l'angolo smussato del telaio in muntzmetal. Lo studio di questo dettaglio si trova in un grande foglio denso di schizzi di particolare interesse. Ciò che prevalentemente manca oggi nel *corpus* dei documenti grafici è infatti la fase di studio, la riflessione progettuale che Scarpa era solito fare attraverso piccoli schizzi a margine di un disegno principale. In questo foglio si ritrova tale attitudine e si leggono, a prescindere dal disegno di dettaglio del nodo in cui converge la sommità della vetrina esterna con il piano di calpestio della passerella interna, studi della colonna della fossa biologica con la fioriera; dei profili metallici che dal soffitto sostengono le passerelle sospese; dell'incastro tra i gradini sovrapposti della scala; del tavolato in teck a pavimento; del sistema di scolo delle acque nel canale. Rappresenta dunque una preziosa testimonianza dello studio di Carlo Scarpa di cui è certa l'autografia, cosa rara anch'essa tra gli elaborati relativi al progetto per il negozio Olivetti.



Particolare della vetrata d'ingresso

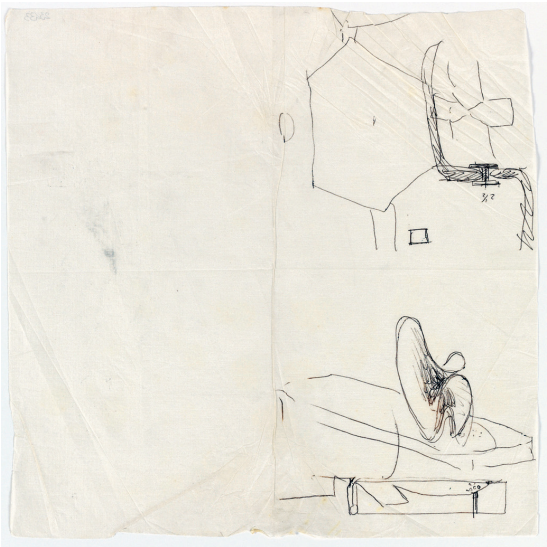
scala 1:1
grafite su carta, 412 x 1901 mm
Npr 048878



Pianta della vasca basamento per la scultura di Alberto Viani

grafite su copia eliografica, 209 x 437 mm
Npr 002214

L'elaborato mostra la pianta della vasca con il basamento triangolare per la scultura di Viani sul lato destro. Sul verso sono stati riconosciuti schizzi in pianta relativi al progetto di Villa Zoppas.



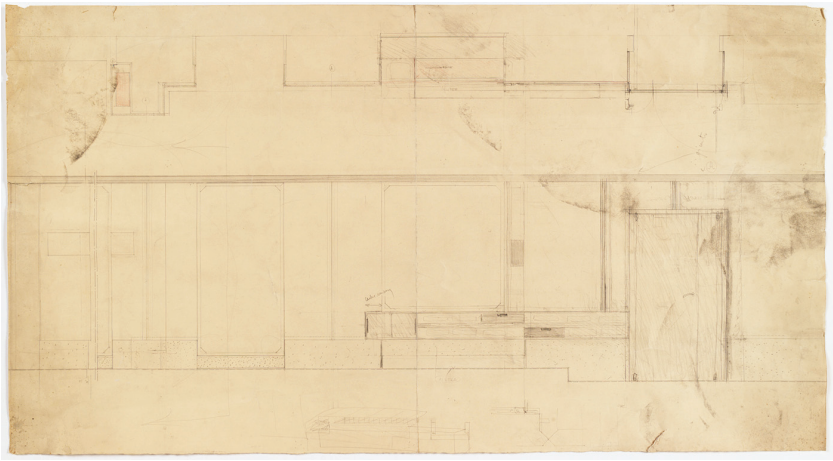
Schizzi di studio in assonometria e in sezione per vasca basamento della scultura di Alberto Viani

penna nera su carta, 300 x 300 mm
Npr 023433

Lo schizzo, realizzato su una salvietta di carta piegata in quattro, mostra nel quarto inferiore destro uno studio per il posizionamento della scultura *Nudo al sole*. La scultura è posta sul margine della vasca basamentale in marmo la cui sezione è riprodotta nello schizzo sottostante. In questa si nota il profilo concavo della vasca stessa con il sistema di scolo dell'acqua che fanno sì che l'acqua sembri costantemente ferma.

Studio in pianta e alzato della parete verso la Corte del Cavalletto

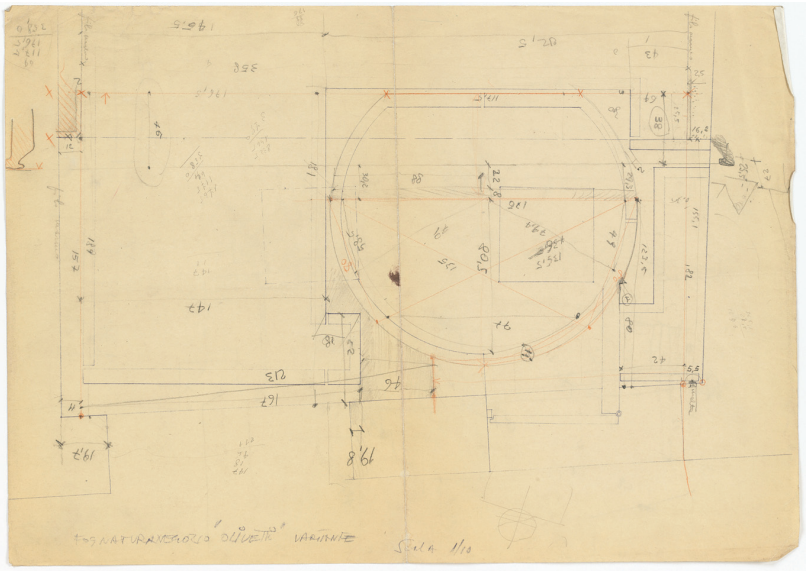
grafite su cartoncino, 545 x 995 mm
Npr 044171



Si tratta dell'unico studio pervenuto di un prospetto interno. Nella pianta si legge con chiarezza l'alternanza di pieni e vuoti nel fronte sul sottoportico del Cavalletto.

Studio in pianta della fossa biologica

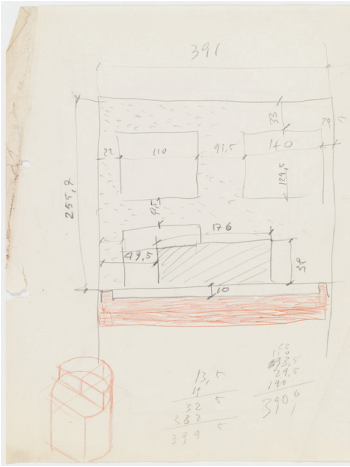
grafite e matita rossa su copia eliografica, 317 x 448 mm
Npr 044177

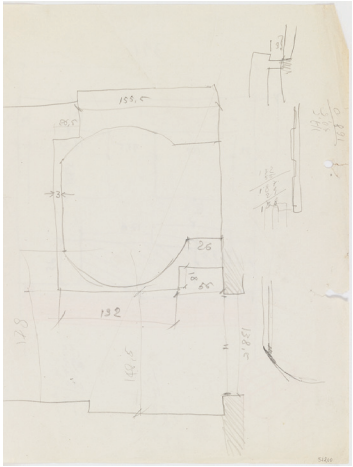


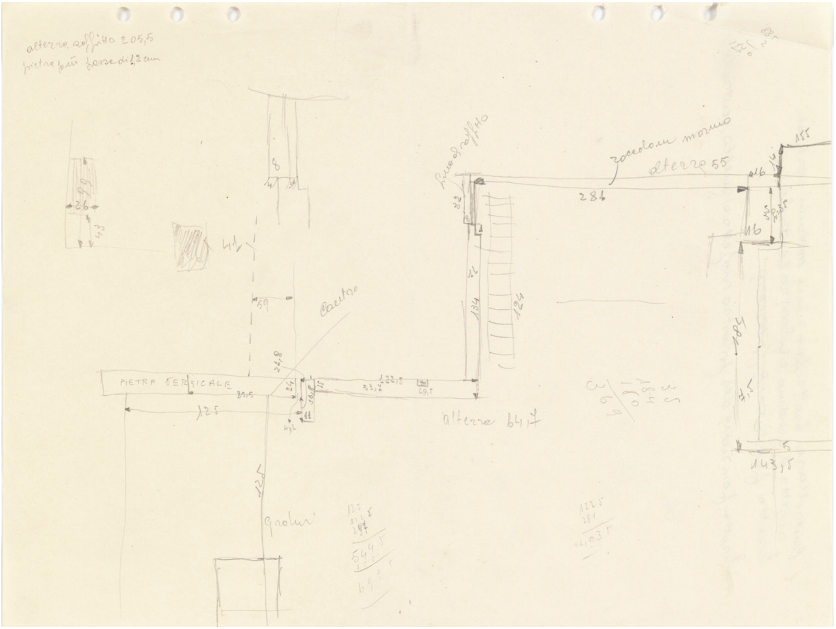
Il disegno, accuratamente quotato, rappresenta la colonna per la fossa biologica nella sua versione definiva. In rosso è indicata la proiezione della vasca porta fiori al livello superiore.

Schizzi di studio per la colonna della fossa biologica con la vasca porta fiori al primo livello

grafite e matita rossa su carta, 280 x 220 mm
Npr 051200 recto e verso

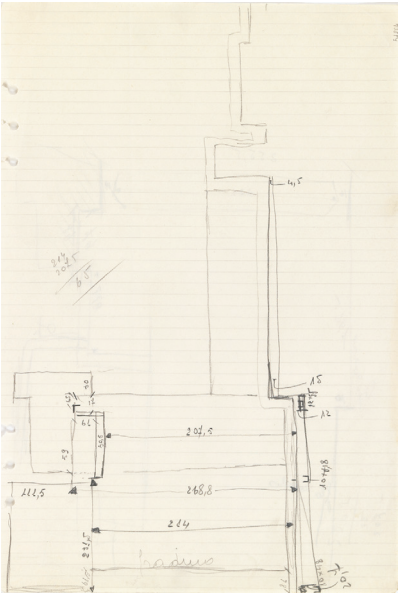


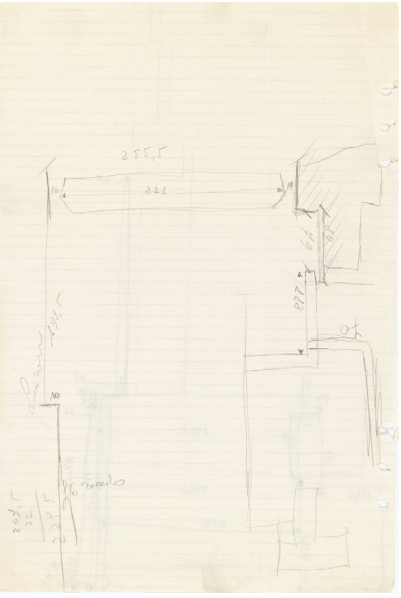




Studi in pianta per la zona d'ingresso
grafite su carta, 287 x 220 mm
Npr 051198

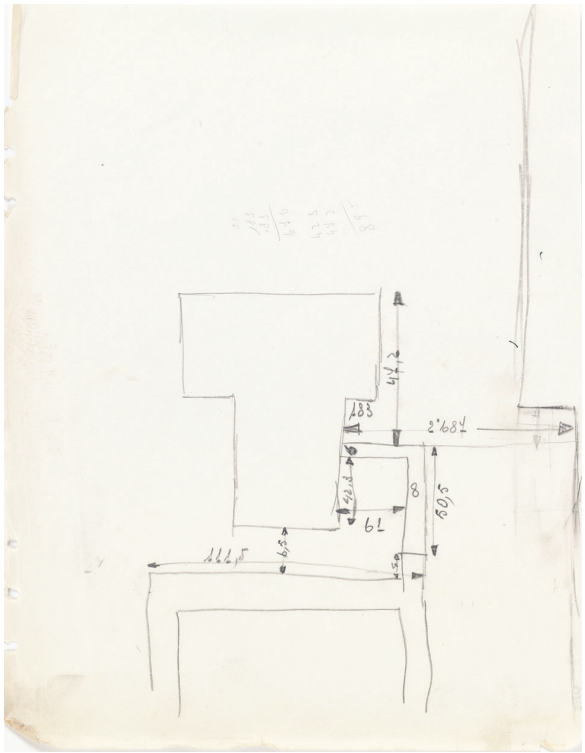
Il foglio, come quelli che seguono, non è sicuramente di mano scarpiana: si tratta per lo più di rilievi. Sul verso sono presenti le annotazioni: «Controllare esatta posizione marmi verticali rispetto al gradino e pilastro centrale; esatta posizione fioriera; esatta posizione del pilastro rispetto a quello centrale».



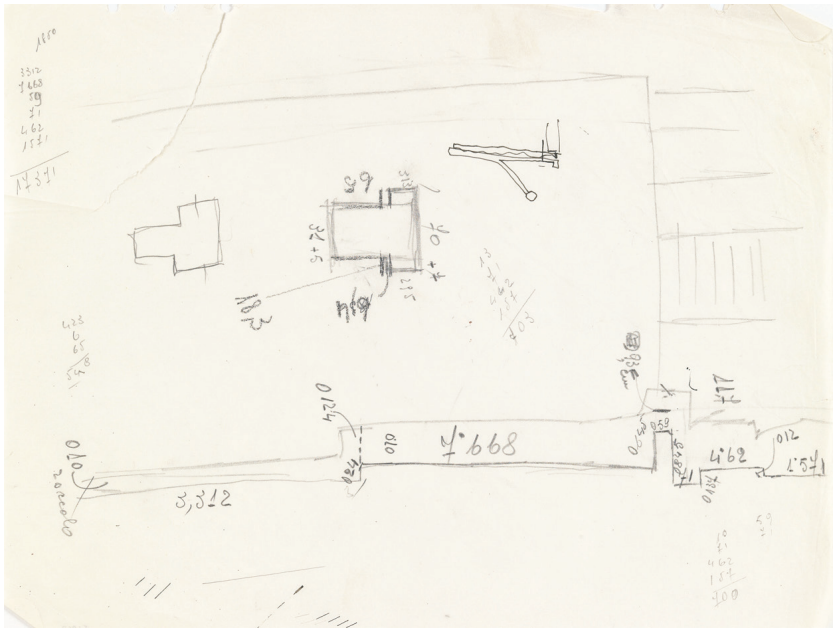


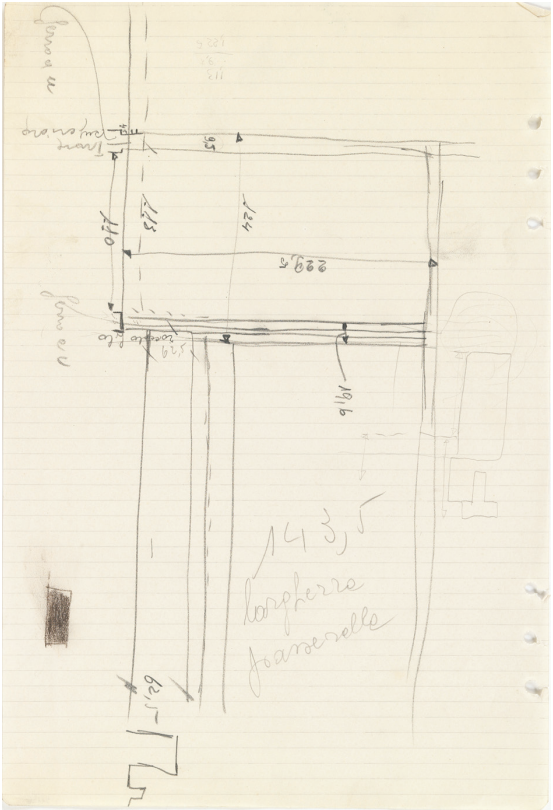
Studi per il pilastro centrale
grafite su carta, 284 x 217
Npr 051204 recto e verso

Studi per il pilastro centrale
grafite su carta, 280 x 210
Npr 051202



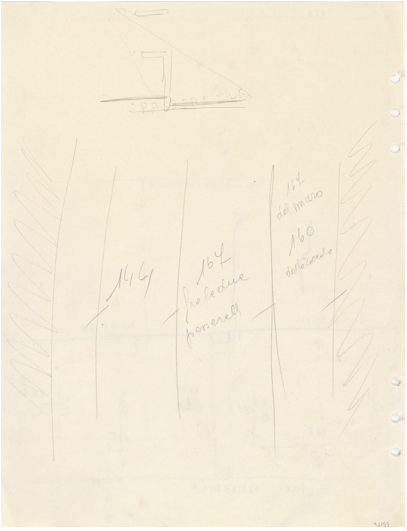
Studio per il pilastro centrale
grafite su carta, 280 x 210 mm
Npr 051203





Schizzi di studio per le passerelle al piano superiore

Grafite e inchiostro su carta, mm 310 x 208 mm
Npr 051196



Schizzi di studio per le passerelle al piano superiore

grafite su carta, 284 x 217 mm
Npr 051199 recto e verso

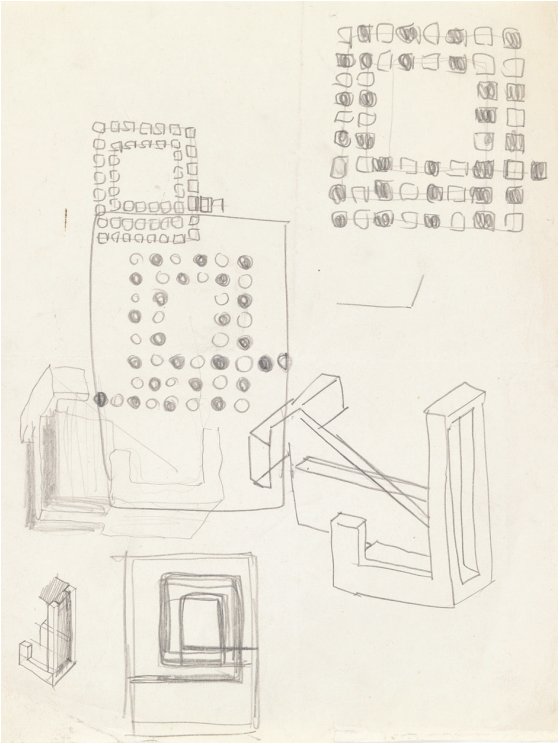
Disegno di studio in pianta e in alzato per la parete al livello superiore con le aperture a mandorla

grafite su carta, 388 x 352 mm
Npr 039958

Il disegno, incompleto per gli strappi dei margini del foglio, mostra la parte superiore interna del prospetto su piazza San Marco. Si riconoscono infatti le due griglie ovali in palissandro che dissimulano le aperture originali separate tra loro dall'originario pilastro in facciata, rivestito da pannelli in stucco, come del resto ogni superficie verticale interna del negozio. Nel dettaglio in pianta si leggono i riferimenti a «carabottino» e «tendina».

Studi per il logo Olivetti

grafite su carta, 280 x 217 mm
Npr 051206

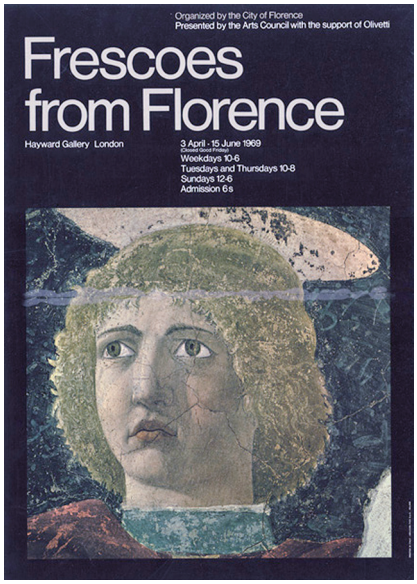


3.4
Allestimento della mostra *Frescoes from Florence* Londra 1969

LE INIZIATIVE CULTURALI IN OLIVETTI

In Olivetti il sostegno alle iniziative culturali e le attività di tutela e promozione delle opere d'arte sono temi profondamente sentiti sin dalle origini e quasi intrinsecamente legati alla storia dell'azienda. Il suo fondatore Camillo Olivetti acquistò agli inizi del Novecento l'antica chiesa di San Bernardino con l'attiguo convento a Ivrea. All'interno della chiesa vi era un prezioso ciclo di affreschi sulla vita di Cristo dipinti da Gian Martino Spanzotti nella seconda metà del Quattrocento che più volte nel corso degli anni sarebbe stato oggetto interventi di restauro da parte della Olivetti stessa. Ben presto l'antico complesso si sarebbe trovato nel mezzo dell'area occupata dagli stabilimenti storici dell'impresa, venendo a rappresentare simbolicamente uno dei tratti distintivi dello «stile Olivetti», ossia quella capacità di integrare la cultura ingegneristica con quella umanistica, l'industria con l'arte, i valori tecnologici con quelli estetici. Tale «stile» verrà infatti a imporsi con decisione con la successione alla direzione dell'impresa di Camillo Olivetti da parte del figlio Adriano, per manifestarsi poi con evidenza sempre crescente anche dopo la morte di quest'ultimo. Negli anni Sessanta infatti l'impegno della Società nella conservazione e promozione del patrimonio artistico nazionale diventa più strutturato e sistematico e si concretizza in due principali filoni di intervento: da una parte l'organizzazione di grandi mostre, intese non come semplici eventi di immagine, ma come autentiche iniziative culturali; dall'altro il restauro di affreschi, di cui l'azienda ha poi contribuito anche alla conservazione successiva mettendo a disposizione le proprie risorse tecnologiche.

Gli interventi dell'Olivetti infatti quasi sempre hanno superato la dimensione della pura sponsorizzazione finanziaria, per assumere, in linea con la sensibilità e l'impostazione aziendale di Adriano Olivetti, la forma di un contributo di idee, di cultura,



Figg. 1-2 Manifesti della mostra sugli affreschi fiorentini per le sedi della Hayward Gallery di Londra e del Risjkmuseum di Amsterdam

competenze tecnologiche e capacità organizzative finalizzate a un'autentica valorizzazione del patrimonio artistico.
Attore di primo piano sulla scena della promozione culturale in Olivetti è senz'altro Renzo Zorzi, che nella veste di responsabile di comunicazione, attività culturali e disegno industriale progetta e organizza grandi mostre internazionali, promuove iniziative di restauro e conservazione del patrimonio artistico italiano, contribuisce alla realizzazione di cataloghi d'arte, di libri strenna e calendari Olivetti; nonché ha un ruolo di grande importanza nella committenza di nuovi showroom, stabilimenti o progetti di diversa natura per i quali, portando avanti le medesime istanze care ad Adriano Olivetti, si riteneva opportuno ricorrere ai migliori architetti nel panorama nazionale ed internazionale quale garanzia di un valore che piuttosto che aggiunto dovesse essere fondante per quanto di andava realizzando.

LA MOSTRA *FRESCOES FROM FLORENCE*

La prima grande occasione che di fatto interpreta entrambi i filoni d'intervento dell'Olivetti in campo artistico, ossia il restauro e l'esposizione di opere d'arte, si ha nel 1968 con la mostra dedicata agli affreschi fiorentini, inserita nell'ambito degli eventi legati alle celebrazioni per il centenario della nascita di Camillo Olivetti. Gli affreschi, staccati dalle loro sedi dopo l'alluvione di Firenze del 1966 e restaurati con il contributo della Olivetti, vengono esposti, nell'ambito di un ambizioso progetto itinerante, in alcuni dei maggiori musei d'Europa e d'America come atto di riconoscenza della città di Firenze e dell'Italia per gli aiuti ricevuti in quella occasione da tutto il mondo. Il progetto sostanzialmente tutto olivettiano - presentato dall'allora presidente dell'azienda Bruno Visentini e da Renzo Zorzi al Presidente del Consiglio Aldo Moro che lo appoggiò senza remore e ne agevolò il complesso iter burocratico - rappresenta una sorta di azione diplomatica non ufficiale dell'Italia verso quei paesi che più si erano spesi nella drammatica congiuntura dell'alluvione fiorentina.
La Soprintendenza alle Belle Arti di Firenze e Pistoia, diretta da Ugo Procacci, primo responsabile della rimozione degli affreschi e sostenitore della mostra, in seguito ai danni subiti dalle opere d'arte fiorentine a causa dell'alluvione, avvia un programma di interventi coordinato da Umberto Baldini, direttore dell'Istituto toscano del restauro, relativi a circa settanta tra affreschi e sinopie dei massimi esponenti della cultura artistica toscana del XIII e XVI secolo tra i quali: Giotto, Ambrogio Lorenzetti, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna, Masolino, Beato Angelico, Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Mino da Fiesole, Andrea del Sarto, Franciabigio, Pontormo.
Ultimate le operazioni di restauro, già la Soprintendenza stessa pensa ad una sorta di tour internazionale che porti le opere nei paesi che hanno contribuito al loro salvataggio, l'Olivetti lo rende concreto. Prima sede dell'edizione londinese l'esposizione degli affreschi fiorentini tocca le sedi del Metropolitan Museum di New York (settembre- novembre 1968) e del Rijksmuseum di Amsterdam

Fig. 3 Allestimento della mostra *The Great Age of Frescoes* al Metropolitan Museum di New York

(dicembre 1968-marzo 1969), e continuerà dopo Londra il proprio cammino addirittura fino al 1971[1], godendo in ogni sede di un allestimento diverso in funzione delle caratteristiche delle sale espositive e del progettista di volta in volta incaricato. Riferisce Renzo Zorzi[2] che la mostra di New York era stata concordata con l'allora direttore del Metropolitan Museum, Thomas Howing, che si era rivolto per un sostegno alla Olivetti negli Stati Uniti diretta da Gianluigi Gabetti, al quale da Ivrea era stata immediatamente data disponibilità all'operazione. L'edizione americana ebbe un tale successo di pubblico da far pensare subito al trasferimento in altri sedi. A suscitare grande partecipazione e interesse non era solo il ricordo drammatico dell'alluvione ancora vivo, ma soprattutto l'assoluta novità dell'esposizione stessa degli affreschi, del tutto ignoti anche nei paesi che pure custodivano opere del Rinascimento italiano.
La tappa londinese viene promossa dall'Arts Council of Great Britain e finanziata da British Olivetti, che oltre all'allestimento, ne cura la comunicazione e la sezione che ospita la dimostrazione dei processi di realizzazione e rimozione dell'affresco.
L'Olivetti per aver contribuito economicamente al restauro degli affreschi è ovviamente in prima linea nel progetto espositivo e grazie alla collaborazione di John Pope-Hennessy, direttore del Victoria and Albert Museum, e di Gabriel White, direttore dell'Art Council of Great Britain, viene stabilito che la forma più appropriata di sostegno da parte dell'azienda sia di invitare un architetto italiano a disegnare l'allestimento, offrendo a British Olivetti la possibilità di ospitare la mostra nella sede dell'Hayward Gallery, allora in gestione allo stesso Art Council.
Sta dunque a Renzo Zorzi la scelta del progettista che ricadrà su Carlo Scarpa da una parte per la sua chiara fama nella realizzazione di allestimenti espositivi, dall'altra forse anche per le caratteristiche dell'edificio destinato ad ospitare la mostra. Il cammino di Scarpa e Zorzi dopo lunghi anni di incontri occasionali e di relazioni trasversali viene a farsi univoco e diretto: Zorzi sarà infatti il committente ed il referente principale di Carlo Scarpa nell'esecuzione del progetto di allestimento londinese.

Fig. 4 Geoffrey Horsfall, Hayward Gallery, Londra 1968

LE CONDIZIONI DEL PROGETTO E L'APPROCCIO SCARPIANO

L'Hayward Gallery, progettata da Geoffrey Horsfall, è un basso volume nel South Bank dall'aspetto brutalista in cemento a vista, quasi completamente cieco, con spazi interni difficoltosi e di scarsa altezza, pur essendo stato realizzato appena nel 1968 espressamente per ospitare esposizioni temporanee con avanzate dotazioni impiantistiche ed illuminotecniche.

In una lettera che Carlo Scarpa scrive alla moglie Nini poco dopo il suo arrivo a Londra ai primi di marzo del 1969 si legge: «Sono veramente preoccupato perché l'edificio che a dirla del Zorzi (in fantasia) credevo moderno, lo è, ma di pessima qualità e quindi più negativo che mai a risolvere in modo degno tutto il problema. C'è un soffitto generale meccanizzato razionalmente che più irrazionale di così non ci si poteva aspettare». L'impatto di Scarpa con la sede espositiva è dunque dei peggiori ed evidentemente, scrive ancora alla moglie nella medesima lettera, durante il primo sopralluogo londinese compiuto tra gennaio e febbraio del 1969, «la preoccupazione per San Francisco» ed altre ragioni avevano probabilmente distolto la sua attenzione facendolo «sorvolare su certe cose che ora si presentano in modo estremamente difficile – oserei dire irrisolvibili»[3].

La «preoccupazione» di cui parla Scarpa è da riferire alla mostra di disegni di Erich Mendelsohn a Berkeley presso San Francisco che egli allestisce nello stesso 1969, immediatamente prima di impegnarsi nel progetto per gli affreschi. Questo consente in primo luogo di datare approssimativamente i primi contatti con Zorzi all'inizio del 1969, dall'altra suggerisce una relazione tra i due progetti, prossimi non solo cronologicamente ma anche formalmente giacché una citazione della soluzione planimetrica con setti diagonali che si staccano dal muro perimetrale utilizzata

nell'esposizione americana si ritrova nel progetto per gli affreschi immediatamente successivo[4].
Quello che si trova davanti Carlo Scarpa quando si reca a Londra a meno di un mese dall'inaugurazione della mostra è dunque un edificio inospitale al cui interno vi sono cinque gallerie espositive. Tre sono le sale al primo livello, di cui le Gallery II e III sono collegate tra loro da una rampa perpendicolare all'asse d'ingresso, mentre la Gallery I è leggermente sopraelevata, parallela all'asse d'ingresso e collegata alle altre sale da due corpi scala laterali. Al livello superiore vi sono le gallerie IV e V, dove si trova quel soffitto «meccanizzato razionalmente» che Scarpa trovava estremamente irrazionale nel suo presunto funzionalismo.
Come sua consuetudine nell'affrontare un progetto di allestimento temporaneo Scarpa arriva a Londra circa tre settimane prima dell'apertura della mostra[5] senza aver praticamente redatto alcun progetto. Tale circostanza è del resto confermata dall'architetto e amico Alan Irvine, che insieme con Stefan Buzas, assisterà Scarpa durante il periodo londinese, mettendogli a disposizione il proprio studio e svolgendo il ruolo di tramite con le imprese e le maestranze locali[6].
Sin dal principio Scarpa chiede a Zorzi di potersi avvalere della collaborazione di un architetto londinese, soprattutto per interagire con operai e artigiani locali sia per la lingua che per il diverso sistema di misura: a questi sono evidentemente destinati i disegni relativi al progetto di allestimento della mostra che riportano sempre misure in pollici e annotazioni in inglese.
È lo stesso Scarpa a suggerire il nome di Alan Irvine, che aveva già lavorato a Milano con i BBPR ed aveva il proprio studio a Londra insieme con l'architetto di origine ungherese Stefan Buzas, di cui aveva sposato la figlia. Tra Irvine, Buzas e Scarpa si stabilirà una forte amicizia, uno stretto rapporto di cui parteciperanno anche le rispettive famiglie, ma soprattutto una grande ammirazione professionale nei confronti del maestro veneziano. A Buzas in particolare si deve il merito di aver fatto conoscere a Scarpa la figura di John Soane che, nonostante fossero, secondo Buzas, «due spiriti così strettamente collegati» gli era del tutto sconosciuto[7].
Il peculiare gusto per l'esposizione e la sensibilità per la percezione dell'opera d'arte di Carlo Scarpa devono aver senz'altro giocato un ruolo preminente anche nella concezione dell'allestimento per gli affreschi fiorentini, soggetto che gli era particolarmente affine in virtù della sua dichiarata passione per gli artisti italiani del primo Rinascimento, soprattutto per Piero della Francesca.
Ricorda Alan Irvine: «Scarpa aveva uno strano modo di iniziare i lavori. Arrivava con abbondante anticipo, alcune settimane, sul giorno d'apertura della mostra senza alcun progetto [...]. Partendo dunque da una profonda conoscenza delle opere da esporre, nel giro di una o due settimane il progetto era pressoché completo»[8]. Del resto, a conferma della rapidità di esecuzione del progetto, lo stesso Carlo Scarpa quando il 9 settembre 1969 invia a Renzo Zorzi la notula dell'onorario (a cui acclude anche le fatture dei colleghi londinesi Irvine e Buzas) scrive di aver compiuto «circa un mese completo di lavoro quasi senza requie»[9].

Fig. 5 Il soffitto meccanizzato del livello superiore della Hayward Gallery

L'ALLESTIMENTO DI CARLO SCARPA

L'attitudine di Scarpa a pensare il progetto sul posto e a seguirne contestualmente la realizzazione è senz'altro tra le ragioni della scarsezza dei disegni conservati nell'Archivio Scarpa (appena dieci) e della totale assenza, tra questi, di piante originali e di disegni esecutivi[10].

La qualità dei documenti in ogni caso non solo restituisce chiaramente l'impostazione planimetrica e l'organizzazione del percorso espositivo - che non segue la numerazione progressiva attribuita alle opere deducibile dall'elenco delle opere in mostra[11] - ma anche il *modus operandi* dell'architetto che progetta per lo più sul posto e con le opere sotto gli occhi.

In linea generale bisogna evidenziare in ciascun allestimento museale di Carlo Scarpa la costante ricerca di rapporti armonici tra le opere, la gerarchia che ne sottende l'ordinamento, origine e conseguenza di un percorso espositivo, con particolare attenzione al rapporto tra opera e spettatore.

L'operazione attuata da Carlo Scarpa non è di natura tecnica o almeno lo è secondariamente, in quanto conseguenza di un'azione in primo luogo culturale fondata sulla conoscenza diretta e sulla coscienza critica delle opere da esporre.

Nell'Hayward Gallery, Scarpa tenta dunque in primo luogo di trasformare i confusi interni dell'edificio in una sequenza di spazi che fosse logica ed emotiva al tempo stesso: fornito di diverse copie cianografiche delle piante dei due livelli dell'edificio, vi indica a mano le opere precedentemente studiate e analizzate nei relativi rapporti proporzionali e in funzione delle dimensioni delle pareti espositive. Tali riflessioni sono riportate su tre cartoncini[12] in cui Scarpa disegna in alzato la sequenza delle opere da esporre, o almeno l'ingombro delle stesse, con l'indicazione del numero identificativo e del nome dell'autore, riservando un dettaglio maggiore con lo schizzo dell'immagine rappresentata alle opere sue predilette, rivelando un atteggiamento a tratti «emotivo» anche nella progettazione stessa. La prima fase di studio deve essere dunque fatta risalire alla stesura di questi tre cartoncini di piccole dimensioni, densi di note, frecce, campiture diverse, riferimenti all'altezza delle sale, da cui scaturirà la disposizione planimetrica delle opere[13].

Nella prima grande sala Scarpa, puntando su un impatto di forte suggestione per il pubblico concentra poche ma pregevoli opere composte da strutture architettoniche complesse, per le quali realizza appositi congegni espositivi che ne acuiscono l'effetto, soprattutto l'incombente dispositivo composto di tre pannelli che ospitano i lacerti dell'*Inferno* e *Trionfo della morte* di Andrea Orcagna, dalla parete destra della chiesa di Santa Croce a Firenze. Con il congegno espositivo che accoglie i frammenti dell'Orcagna si confrontano, nella stessa sala, altri due importanti elementi tridimensionali quali il *Tabernacolo del Madonnone* di Lorenzo di Bicci dalla via Aretina, fuori Firenze, e il *Tabernacolo con Storie della Vergine* di Benozzo Gozzoli dalla Cappella della Visitazione di Castelfiorentino, disposto presso l'ingresso alla mostra.

Figg . 6-7 La prima sala della Hayward Gallery con il congegno segmentato che accoglie il *Giudizio Universale* di Andrea Orcagna e il tabernacolo di Benozzo Gozzoli

Fig. 8 Carlo Scarpa, allestimento della mostra *Frescoes from Florence*, Londra 1969. Sezione del dispositivo allestitivo per i lacerti del *Giudizio Universale* di Andrea Orcagna (Parigi, Centre Pompidou, Collection d'Architetcture, AM 1998-2-231)

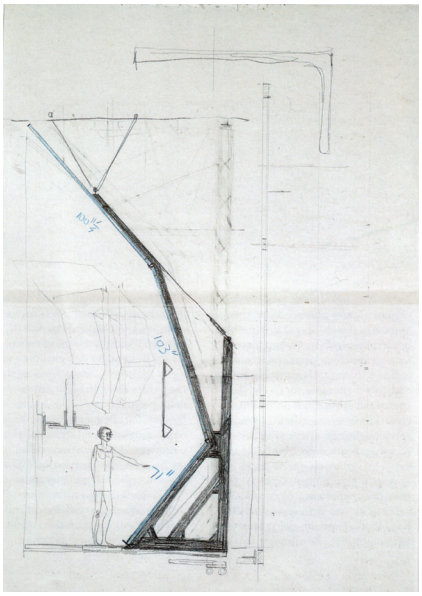


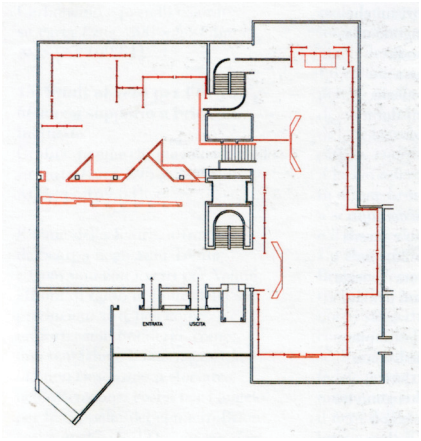
Fig. 9 Veduta della parete divisoria della seconda sala della Hayward Gallery rispetto alla rampa di accesso, con lacerto di affresco di Giotto dalla Badia di Firenze

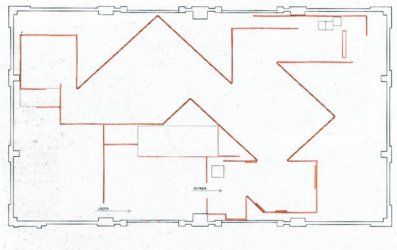
Fig. 10 Veduta longitudinale della seconda sala della Hayward Gallery, in primo piano l'affresco del Maestro di Prato

Fig. 11 La seconda sala della Hayward Gallery con l'esposizione degli affreschi del Maestro di Prato e degli archivolti di Masolino

Al supporto in ferro con tiranti in acciaio che comprime e seziona i frammenti di affresco dell'Orcagna per inserirli nell'altezza della sala di circa sei metri, Scarpa dedica diversi schizzi di studio, per lo più a margine delle piante, come fa del resto anche per gli altri supporti, di cui solo in un paio di casi vi sono studi su fogli autonomi, a confermare che quasi tutto il progetto è nato ed è stato definito sin nei dettagli sulle piante e con le piante, con il riferimento costante ai già menzionati cartoncini con gli alzati delle opere[14].
Nelle piante le opere sono per lo più individuate dai numeri di catalogo, solo in alcuni casi è presente il nome dell'autore, ma nonostante la sequenza delle opere in pianta non rispetti la mera progressione dei numeri con cui sono queste sono indicate, la lettura incrociata con la numerazione nei cartoncini e con l'elenco delle opere consente di attribuire a ciascuna zona in pianta l'affresco o sinopia che vi era destinata.
La seconda sala è affrontata progettualmente con modalità differenti: il carattere di straniamento e sorpresa impresso alla Gallery I cede il passo ad una disposizione più regolare delle opere, creando per ciascun gruppo omogeneo di affreschi e sinopie una sorta di ambito autonomo, trasfigurando notevolmente il perimetro della sala. L'ambiente anonimo viene modellato in un percorso fluido scandito da pareti diagonali e setti ortogonali in episodi volumetrici fortemente individualizzati, per i quali Scarpa si serve anche di pannelli modulari preesistenti, opportunamente disposti per la creazione di nuovi ambiti. Particolarmente efficace, pur nella semplicità assoluta, il ristretto vano, quasi una sorta di scarsella, che ospita i due archivolti affrescati da Masolino per la cappella di Sant'Elena in Sant'Agostino a Empoli esposti verticalmente come a voler irrompere con veemenza nello spazio oscuro in cui è immerso il visitatore. I pochi elementi che nell'esposizione rompono con la bidimensionalità delle superfici piane degli affreschi

hanno infatti un effetto senza dubbio amplificato.
Sul lato opposto a quello in cui le quinte create con i pannelli esistenti accolgono affreschi e sinopie tra loro in coerente dialogo, viene adottata una soluzione più articolata per esporre preziosi lacerti di affreschi prerinascimentali accostati alle relative sinopie, tra cui Giotto e Taddeo Gaddi. Per mascherare l'invadente rampa di connessione con la prima sala qui Scarpa ripropone i pannelli diagonali che caratterizzavano l'allestimento della mostra di Mendelsohn a Berke ley. Le linee spezzate del progetto americano sono state lette da Marisa Dalai Emiliani come una memoria del dipinto *Der Schritt* di Paul Klee, senza dubbio tra i riferimenti ricorrenti o almeno tra le immagini care a Carlo Scarpa, ma senza voler però neanche forzare la mano in un eccesso di «citazioni» laddove, per sintetizzare quanto ha scritto Manfredo Tafuri, enumerare tutti i riferimenti di Scarpa sarebbe pleonastico, isolarne alcuni riduttivo è forse più lineare pensare ad un gioco di autocitazione[15].
Infine nell'ultima sala del primo livello, la Gallery III, Scarpa ricorre a soluzioni espositive ancora diverse, pur nell'assoluta armonia d'insieme di cui partecipano le luci basse e il rivestimento per pavimento e soffitto che avvolgono le sale in un'oscurità che estrania le opere dallo spazio e dal tempo presente per rievocarne solo idealmente il passato senza scadere in ricostruzioni di genere[16].
Tra i capolavori, che su appositi supporti pensati *ad hoc* per ciascuna opera sono ospitati nella Gallery III, il ruolo di sfondo è affidato all'affresco del *San Giuliano* di Piero della Francesca, isolato come le altre opere considerate di particolare pregio nella scala personale dell'architetto. L'affresco è ospitato da una lastra inclinata poggiata su una base orizzontale, in finto marmo nero con venature color muschio, che riprendeva in pastellina veneziana un dettaglio dello sfondo architettonico del dipinto. La pedana e il pannello obliquo sono rappresentati in prospetto e in sezione in uno degli elaborati conservati al Centre George Pompidou di Parigi, sui cui l'architetto annota la rispettosa destinazione «per il nobile Piero» [17].
La predilezione per Piero della Francesca è attestata esplicitamente sin dagli anni Cinquanta da uno schizzo per la disposizione di pannelli espositivi alle Gallerie dell'Accademia: il *San Gerolamo e un devoto* di Piero della Francesca doveva essere esposto sulla medesima parete con un'opera di Mantegna ed una di Cosmé Tura. Se questi ultimi due quadri sono, nello schizzo scarpiano, appena indicati dal rettangolo corrispondente alla superficie che occupano, l'opera di Piero è riprodotta nei suoi tratti salienti. Il medesimo approccio riscontrato negli studi per la disposizione degli affreschi fiorentini è dunque una vera e propria consuetudine del *modus operandi* scarpiano.
Nel concepire il trattamento delle superfici che accolgono le opere Scarpa fa appello a tutta la sapienza e sensibilità artigiana che gli è propria, lasciandone la traduzione materiale a Eugenio De Luigi, che si reca a Londra accompagnato da due operai per eseguire i lavori di realizzazione e dipintura dei pannelli espositivi, mostrandosi, come già in numerose occasioni,





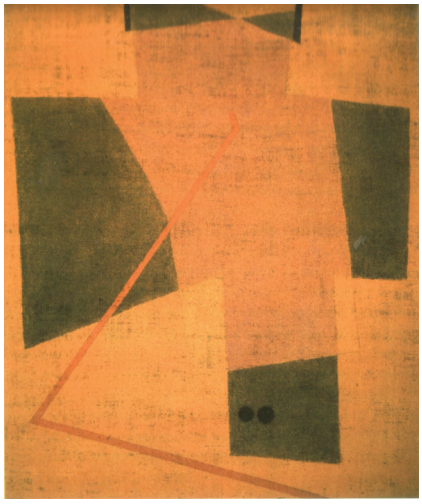
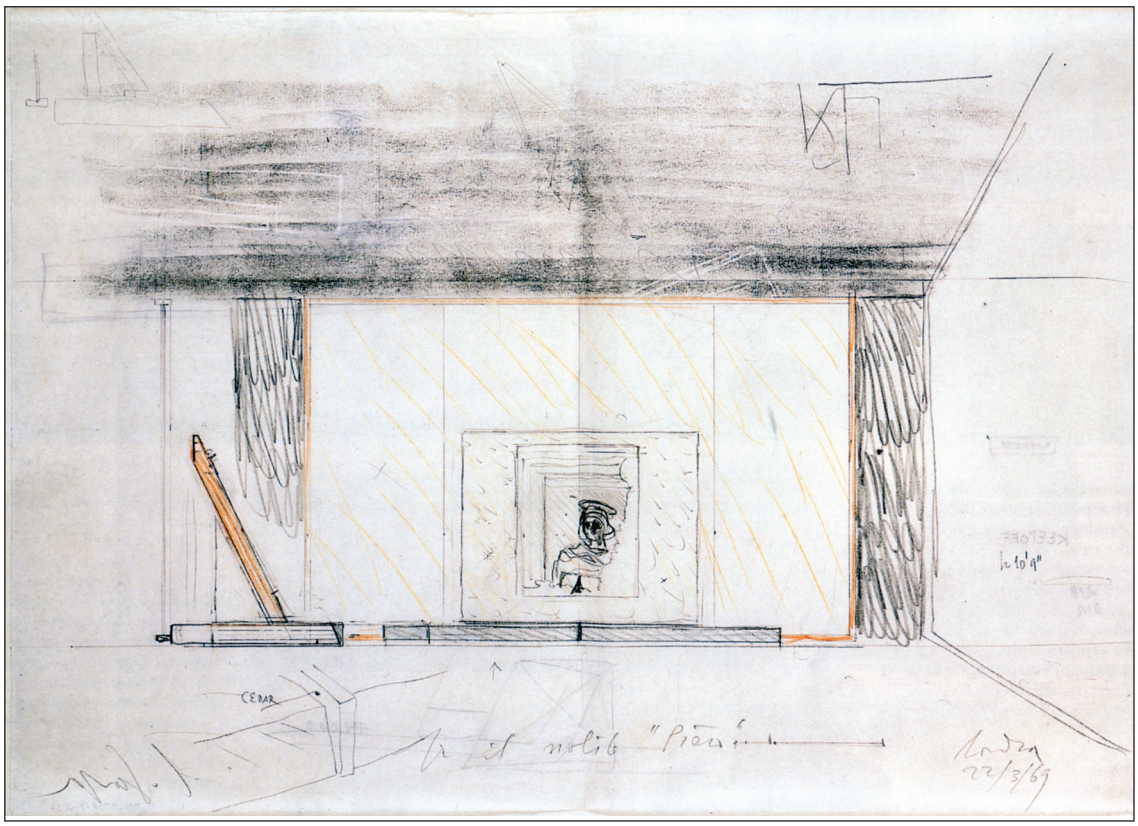
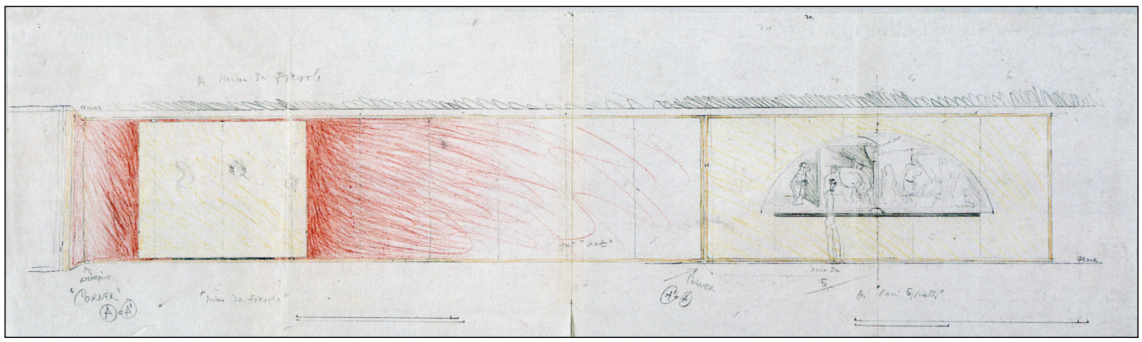


Fig. 12 Pianta del primo livello della Hayward Gallery con l'allestimento della mostra *Frescoes from Florence*, 1969

Fig. 13 Pianta della sala dell'University of California a Berkeley con l'allestimento della mostra *I disegni di Erich Mendelsohn*, 1969

Fig. 14 Paul Klee, *Der Schritt*, 1932





nella pagina precedente

Fig. 15 Il pannello con l'affresco del *San Giuliano* di Piero della Francesca nella terza sala dell'Hayward Gallery

Fig. 16 Carlo Scarpa, allestimento della mostra *Frescoes from Florence*, Londra 1969. Prospetto e sezione del pannello per il frammento dell'affresco *San Giuliano* di Piero della Francesca dalla chiesa di Sant'Agostino a San Sepolcro. Al margine inferiore si legge l'annotazione "per il nobile Piero" (Parigi, Centre Pompidou, Collection d'Architetcture, AM 1998-2-233)

Fig. 17 La terza sala dell'Hayward Gallery, in primo piano il pannello con l'affresco di Parri Spinelli

Fig. 18 Carlo Scarpa, allestimento della mostra *Frescoes from Florence*, Londra 1969. Studio della parete della terza sala della Hayward Gallery destinata agli affreschi di mino da Fiesole e Parri Spinelli. Da sinistra a destra (Parigi, Centre Pompidou, Collection d'Architetcture, AM 1998-2-238)

Fig. 19 Veduta d'insieme della terza sala della Hayward Gallery

un preziosissimo collaboratore ed ineguagliabile esecutore delle superfici scarpiane[18].
Come si è evidenziato, sulla falsariga di altri allestimenti precedenti Scarpa lavora sull'idea del pannello portato in questa occasione alla dimensione monumentale: l'affresco è una parete e il pannello deve essere una parete di dimensioni ancora maggiori senza interagire con il perimetro del museo. Appare evidente come il ricorso alla maestria artigianale italiana, che rievoca, da lontano, con tutta la discrezione del caso, l'arte dei maestri del passato, rappresenti uno dei fattori cruciali nella valorizzazione delle opere dei maestri stessi[19].
Anche nella terza galleria la superficie espositiva è di fatto rappresentata dalle pannellature modulari che sostanzialmente ripercorrono il perimetro della sala ad eccezione della pedana per Piero della Francesca e di due elementi verticali tripartiti di cui uno posto in corrispondenza della breve scala realizzata da Scarpa per connettere le quote delle gallerie II e III in modo da evitare i due corpi scala preesistenti. L'accesso alla terza sala avveniva infatti attraverso undici gradini che terminavano alle spalle del supporto con ali laterali inclinate verso il centro dello spazio che ospitava la sinopia con diagramma bifocale della *Natività* di Paolo Uccello dalla chiesa di San Martino alla Scala a Firenze. E' con quest'opera che Scarpa introduce alla sala dei capolavori del Quattrocento toscano, in cui oltre al *San Giuliano* di Piero della Francesca, l'architetto dispose il frammento di muro dalla casa di Mino a Fiesole, due affreschi e due sinopie di Beato Angelico in una sorta di grande nicchia, ed infine sulla seconda parete corta le quattro lunette del Maestro del Chiostro degli aranci dalla Badia Fiorentina.
Al livello superiore nelle sale IV e V[20], dove le caratteristiche

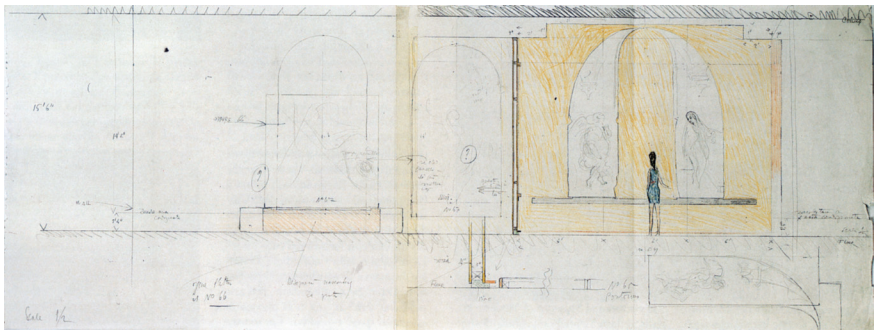


Fig. 20 Il pannello con l'*Annunciazione* del Pontormo nella quarta sala del livello superiore dell'Hayward Gallery

Fig. 21 Carlo Scarpa, allestimento della mostra *Frescoes from Florence*, Londra 1969. Prospetto del pannello con l'*Annunciazione* del Pontormo dalla Cappella Capponi in Santa Felicita a Firenze (Parigi, Centre Pompidou, Collection d'Architetcture, AM 1998-2-232)

Fig. 22 Veduta della quarta sala del livello superiore dell'Hayward Gallery, da sinistra verso destra gli affreschi di Franciabigio e Andrea del Castagno

formali e le dotazioni funzionali degli ambienti connotavano ancora più tristemente lo spazio - come si evince dalla documentazione fotografica che compensa le poche informazioni desumibili dai disegni - Scarpa sembra rinunciare a decise soluzioni progettuali. Un allestimento più regolare e convenzionale, che sfrutta sempre i pannelli esistenti, accoglie quindi le opere del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento, con l'unica eccezione nella presentazione dell'*Annunciazione* del Pontormo dalla Cappella Capponi in Santa Felicita, inserita in un pannello in cui l'architetto ripropone in tre dimensioni la modanatura rappresentata nell'architettura dipinta.

CONSIDERAZIONI SULLA MOSTRA E SULL'ALLESTIMENTO

L'impresa di rendere atti all'esposizione delle opere d'arte fiorentine i difficili ambienti della Hayward Gallery, oltre che dalle condizioni formali e funzionali dell'edificio, come rileva Marisa Dalai Emiliani, era complicata da fattori di natura in qualche modo etica, giacché «si poneva come un duplice risarcimento»[21] perché da una parte, come si è detto, era una dimostrazione di gratitudine per gli aiuti profusi dopo l'alluvione, ma dall'altra l'operazione costituiva un'occasione per trasmettere al mondo intero l'altissimo livello dell'esperienza italiana nel campo del restauro[22].
L'eccezionalità dell'evento londinese è sottolineata da John Pope-Hennessy che, nella premessa alla versione inglese del catalogo della mostra, ne mette in luce i due aspetti di massimo rilievo della mostra: da una parte la mobilità degli affreschi, opere per loro natura «fisse»; dall'altra la possibilità di riportare alla luce tutti gli strati dell'intonaco sino al disegno preparatorio e alla sinopia[23].
Lo stesso Pope-Hennessy in un articolo comparso sul «Corriere della Sera» del 27 aprile 1969[24], all'indomani dell'inaugurazione della mostra, sintetizza i tre punti di eccezionalità della mostra stessa:la novità suscitata dall'esposizione degli affreschi in terra britannica; la presenza delle sinopie accanto ai rispettivi affreschi; e infine l'allestimento. Egli scrive infatti: «La Hayward Gallery […] è un ambiente difficilmente utilizzabile per mostre di questo genere. Grazie, però, all'intervento di Carlo Scarpa […] il suo aspetto decisamente moderno è stato mascherato e gli affreschi sono stati collocati in modo da colpire con impareggiabile immediatezza il visitatore». Confrontandola con i precedenti allestimenti al Metropolitan di New York e al Rijksmuseum di Amsterdam (definito dall'autore l'allestimento «dagli effetti più deludenti»), Pope-Hennessy sancisce che «non ci sono dubbi che l'allestimento londinese, grazie a Scarpa e alla Olivetti, sia dei tre quello che ha avuto più successo».
L'allestimento dell'edizione londinese della mostra *Frescoes from Florence* riscuote infatti un incredibile successo di pubblico; la stampa locale, come quella italiana, dà un'amplissima risonanza all'evento: all'emozione suscitata dall'esposizione degli affreschi si aggiunge la sorpresa per la trasfigurazione dell'infelice manufatto che li ospita, mettendo in luce la capacità di Scarpa, non

solo, servendosi di tutto il proprio vocabolario architettonico in grado di esprimersi nella soluzione d'insieme come nel minimo dettaglio, di dare vita ad un ambiente dall'elevata carica spirituale, ma anche di superare persino nelle più sfavorevoli condizioni, i limiti dello spazio e del tempo.
«Un trionfo [...] non solo perché tutto ciò che vi si può ammirare è profondamente rivelatore del clima intellettuale, spirituale, emotivo e materiale di alcuni anni della storia europea [...] o per la bellezza rara di molte delle opere [...] ma perché l'allestimento della mostra è tra i più brillanti che siano mai visti in Gran Bretagna. Questo perché la British Olivetti ne ha dato l'incarico a Carlo Scarpa, il più grande esponente contemporaneo dell'arte di organizzare mostre e musei». Con queste parole, riportate dal «Il Giornale d'Italia» del 4 aprile1967, «The Daily Telegraph» commenta l'inaugurazione della mostra. Ma non vi è testata che non citi Scarpa e l'Olivetti quali artefici di tale esito, insieme con il soprintendente Procacci che all'iniziativa ha dato vita. Quello che sorprende scorrendo la rassegna stampa legata all'evento è il fatto che l'intervento scarpiano venga trasmesso come una severa lezione per la scuola inglese, un modello tutto da studiare in ogni aspetto delle soluzioni espositive impiegate. Non senza dimenticare il ruolo svolto da British Olivetti che si è distinta per l'«illuminato atto di patrocinio abbastanza comune in Italia, ma virtualmente sconosciuto in Inghilterra», è sull'architetto che si concentra la sorpresa della stampa locale, sulla sua combinazione di «tre qualità in raro equilibrio: una raffinata sensibilità; una eccezionale forza come designer e costruttore (ingegnere empirico); infine umanità»[25].
All'origine di questo successo vi è senz'altro non solo la ormai ricchissima esperienza di Carlo Scarpa nei progetti di allestimento alla fine degli anni Sessanta, ma anche la sua profonda conoscenza e sensibilità verso le opere d'arte, in sé e quali oggetti da esporre, in grado di determinare le linee del progetto e di educare la visione di chi le osserva. L'esperienza scarpiana in questa fase può contare su almeno venti anni di attività nell'ambito della progettazione di musei e allestimenti, ed anzi, letto attraverso, i suoi allestimenti Carlo Scarpa si rivela interprete di strategie culturali in continuo mutamento nel corso del XX secolo, fino a prefigurare, proprio con la mostra *Frescoes form Florence,* una nuova stagione alle soglie degli anni Settanta: quella dell'evento espositivo come spettacolo di massa[26]. Scarpa si ritrova insomma a dare forma concreta a molte delle istanze teoriche scaturite dalla riflessione sui musei operata a partire dal secondo dopoguerra da tanti intellettuali e critici della scena culturale italiana e, con strategie squisitamente architettoniche, a interpretare quel mutamento in atto nella disciplina museografica per la quale occorreva non più tanto accompagnare il singolo visitatore in un percorso narrativo, quanto piuttosto stupire un vasto pubblico presentando forme da esperire emozionalmente[27].
Concentrandosi sul tema museografico e sull'azione culturale olivettiana, sembra di poter riscontrare una linea comune tra l'attitudine progettuale di Carlo Scarpa e la nuova concezione del

museo come luogo dell'esperienza visiva. Come riscontra Paola Marini, nel secondo dopoguerra «attraverso i nuovi ordinamenti museali, nati dall'intenso concorde dialogo tra curatori-committenti e architetti, facevano ingresso nei musei italiani anche i principi crociani del 'saper vedere' formalistico e neo idealistico»[28].
Del resto già Ragghianti, guardando alle opere di Scarpa, Albini, BBPR, Gardella, parlava di una «museografia che si possa dire informata dal cosciente criterio di essere concepita e realizzata in funzione della comprensibilità formale delle opere, e non quindi in generale o in astratto, ma caso per caso delle opere componenti un museo e destinate all'esposizione» e «riassumersi nella fortunata formula marangoniana 'saper vedere', che ha concentrato l'attenzione e l'interesse sulla formula significante»[29].
Riconosciuto e definito dunque l'approccio scarpiano, se a questo si aggiungono ulteriori fattori quali la modernità e la tradizione lette da occhi contemporanei in un unico disegno storico, il restauro come riconoscimento del valore del passato e come volontà di reiterarne il messaggio nel tempo, la valenza etica che tutto ciò assume nel momento in cui se ne fa una lezione da impartire nel «museo come scuola»[30] che mostra e fa riflettere sul passato, sul suo uso attuale e forse anche sul suo consumo, e individuati tali temi nell'allestimento per la mostra *Frescoes from Florence*, sembra lecito leggere in questa operazione progettuale e culturale un'espressione quanto mai evidente di istanze comuni presenti tanto nell'ambito dell'attività professionale scarpiana come nel programma culturale olivettiano.
Infine vale la pena considerare che senza dubbio questa occasione progettuale aprirà a Carlo Scarpa la via dell'Inghilterra, una terra che lo accoglierà ancora più volte con grandi dimostrazioni di stima: appena un anno dopo la mostra sugli affreschi fiorentini il maestro veneziano sarà chiamato ad allestire un'esposizione su Giorgio Morandi alla Royal Academy of Arts e verrà nominato membro onorario del Royal British Institute of Design. Ma soprattutto il successo inglese sarà definitivamente sancito dall'invito del Royal Instute of British Architects nel 1974 a realizzare la prima mostra personale allestita da Carlo Scarpa alla Heinz Gallery progettata e appena realizzata dall'amico Irvine. Tutto ciò a partire da un'iniziativa olivettiana, che tanto ha dato a entrambe le parti da far scrivere a Renzo Zorzi, appena un mese dopo la conclusione della mostra: «spero che avremo ancora nel futuro qualche altra occasione di incontro e di lavoro comune»[31].

NOTE

[1] Dopo la tappa londinese la mostra sarà poi al Nationalmuseum di Stoccolma (dicembre 1969-febbraio 1970), alla Lyngby Park Kapel di Copenhagen (marzo-maggio 1970), e infine al Palazzo Reale di Milano (aprile-maggio 1971).

[2] R. Zorzi, *Per una storia dei rapporti tra Scarpa e Olivetti*, in G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944/ 76 - Case e paesaggi 1972/ 78*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio e Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 10 settmbre-10 dicembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 27-39.

[3] Carlo Scarpa, lettera alla moglie Nini, timbro postale del 12 ottobre 1969, (ACS-1.PRO/1/246).

[4] Sulla mostra di Mendelshon si veda K. W. Forster, *Mostra I disegni di Erich Mendelshon*, in G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944/ 76 - Case e paesaggi 1972/ 78,* cit., pp. 220-225.

[5] Come si evince dalla già citata lettera alla moglie che non è datata ma reca sulla busta il timbro con data 12 marzo 1969.

[6] La collaborazione con Alan Irvine e Stefan Buzas è attestata sia nell'Archivio Storico Olivetti sia nell'Archivio Carlo Scarpa, da cui si evince anche il profondo rapporto personale.

[7] Buzas definisce esplicitamente John Soane uno Scarpa vissuto 150 anni prima. Cfr. S. Buzas, *Un incontro in Inghilterra*, in F. Dal Co, G. Mazzaziol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 198.

[8] A. Irvine, *Ricordo Carlo*, in M. Barovier (a cura di), *Carlo Scarpa. I vetri di un architetto*, Skira, Milano 1999, p. 25.

[9] Carlo Scarpa, lettera a Renzo Zorzi, 9 settembre 1969 (ASO, Fondo Lodovichi, Foto e Documentazione Personalità varie, fald. 3, fasc. 41).

[10] Un altro gruppo di quindici disegni relativo al progetto della mostra *Frescoes form Florence* è conservato nella Collection d'Architecture del Centre Georges Pompidou di Parigi, che l'ha acquistato nel 1998, consistente per lo più in prospetti e sezioni, completamente assenti nel *corpus* di disegni nelle collezioni del MAXXI.

[11] Si veda la *List of frescoes and sinopia included in the Italian Fresco show*, elenco delle 70 opere in mostra (ASC, Scarpa-1.PRO/1/246).

[12] Si tratta degli elaborati identificati dai numeri progressivi 051749, 051750, 051751 (ACS, Scarpa-1.PRO/1/246).

[13] Dei cartoncini (ACS, Npr 051750, 051749, 051751) manca evidentemente il primo della serie perché la progressione dei numeri comincia dal numero 10 per arrivare al numero 67.

[14] Si conservano solo due piante del primo livello della Hayward Gallery, di cui una ha decisamente il carattere di elaborato di studio (ACS, Npr 051756), per la quantità di schizzi, note e ripensamenti nella disposizione delle opere che sono riportati a matita sulla copia cianografica, sebbene la disposizione planimetrica e i congegni espositivi inventati trovino già la loro forma definitiva, rappresentata in pulito nella seconda pianta (ACS, Npr 051754).

[15] M. Tafuri, *Il frammento, la «figura», il gioco. Carlo scarpa e la cultura architettonica italiana*, in F. Dal Co, G. Mazzaziol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, cit., p. 89.

[16] Nell'allestimento della mostra al Metropolitan Museum di New York ad esempio in ambienti alti ma piuttosto ristretti, erano state realizzate citazioni di elementi architettonici, cupolette e archi, in tela. Documentazione fotografica relativa all'allestimento newyorkese è conservata in ACS, Scarpa-6.FOT/054.

[17] Il disegno è pubblicato da Marisa Dalai Emiliani nella scheda *Mostra Frescoes from Florence, Londra, Hayward Gallery 3 aprile-15 giugno 1969,* in G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944/ 76 - Case e paesaggi 1972/ 78*, cit., p. 218.

[18] Nelle due fatture emesse da De Luigi il 19 e il 25 maggio 1969 è riportato il dettaglio dei lavori eseguiti alla Hayward Gallery. La prima è relativa a «esecuzione di pannelli di panforte a stucco veneziano lucidato a ferro, spatolato a mano come da campioni eseguiti sul posto previa preparazione del fondo a più mano; pannelli a colore verde, marrone, pesco e nero; dipintura pannelli bianchi, neri ed altre tinte a vari campioni». Nella seconda fattura si fa riferimento a «pannelli a cobalto; pannelli a colore vere marrone, pesco e nero» (ASO, Fondo Lodovichi, Foto e Documentazione Personalità varie, fald. 3, fasc. 41).

[19] Oltre a Eugenio De Luigi risultano presenti a Londra i seguenti artigiani:

Silvio Micheli, Vittorio Pierobon, Giancarlo Pierobon, Bruno Dotto, Dino Dotto, Giovanni Cecchin. In una comunicazione datata 24 marzo 1969 si informa che queste persone staranno a Londra per venti giorni a carico della British Olivetti, (ASO, Fondo Lodovichi, Foto e Documentazione Personalità varie, fald. 3, fasc. 41).

[20] Una copia cianografica rielaborata a mano (ACS, Npr 052570), con le piante di entrambi i livelli rappresenta l'unico documento grafico che dà indicazione del progetto al piano superiore.

[21] M. Dalai Emiliani, *Mostra Frescoes from Florence, ...*, cit., p. 212.

[22] Il tema del distacco e del restauro degli affreschi nell'immediato dopoguerra diviene quanto mai vivo e attuale. Sin da allora Ugo Procacci si impegna nella rimozione e nel restauro in seno al Laboratorio della Soprintendenza fiorentina, che negli anni Cinquanta e Sessanta farà delle vere e proprie campagne di distacco su tutto il territorio nazionale. Nel 1957, a Forte Belvedere Procacci organizza la prima delle fondamentali mostre sugli affreschi staccati, che sancisce il successo anche presso il grande pubblico di iniziative riguardanti questioni complesse di restauro, come il distacco della pittura murale, fino a quel momento dominio di una ristretta cerchia di addetti ai lavori. Si veda in merito C. Metelli, *La rimozione della pittura murale. parabola degli stacchi negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo*, tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura, Università degli Studi Roma Tre, 2006-2007.

[23] M. Dalai Emiliani, *Mostra Frescoes from Florence, ...*, cit., p. 212.

[24] J. Pope-Hennessy, *Rivelazione per Londra*, in «Il Corriere della Sera», 27 aprile 1969, dalla rassegna stampa raccolta dall'Ufficio stampa Olivetti (ACS, Scarpa-7.STA/2).

[25] *Una visione moderna del passato*, in «The Daily Telegraph», 5 aprile 1969 (ACS, Scarpa-7.STA/2).

[26] Del resto, scrive Magagnato su «Comunità" nel 1962 «la storia della museografia fa corpo con la storia stessa dell'architettura", L. Magagnato, *Architetti e leggi per i musei italiani*, in «Comunità, n. 99, 1962, pp. 54-63.

[27] Si veda in merito M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia,tra disfatta e rivincita della storia*, in L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castevecchio 13 luglio-30 novembre 1982), Edizioni di Comunità, Milano 1982, pp.149-170.

[28] In proposito Paola Marini ricorda anche che gli scritti di Benedetto Croce costituiscono una sezione assai rilevante della biblioteca di Carlo Scarpa. P. Marini, *Saper vedere, saper mostrare*, in G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944/ 76 - Case e paesaggi 1972/ 78*, cit., pp. 88-91.

[29] C. L Ragghianti, *Arte, fare e vedere: dall'arte al museo*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 162.

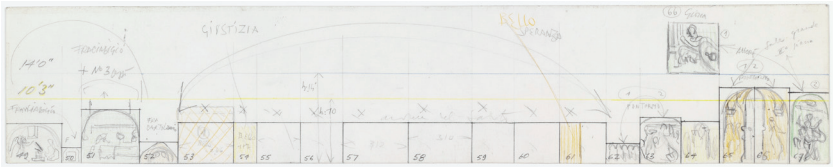
[30] G. C. Argan, *Il museo come scuola*, in «Comunità", n. 3, maggio-giugno 1949, p. 64.

[31] Renzo Zorzi, lettera a Carlo Scarpa, 18 luglio 1969, (ACS, Scarpa-1. PRO/1/246).

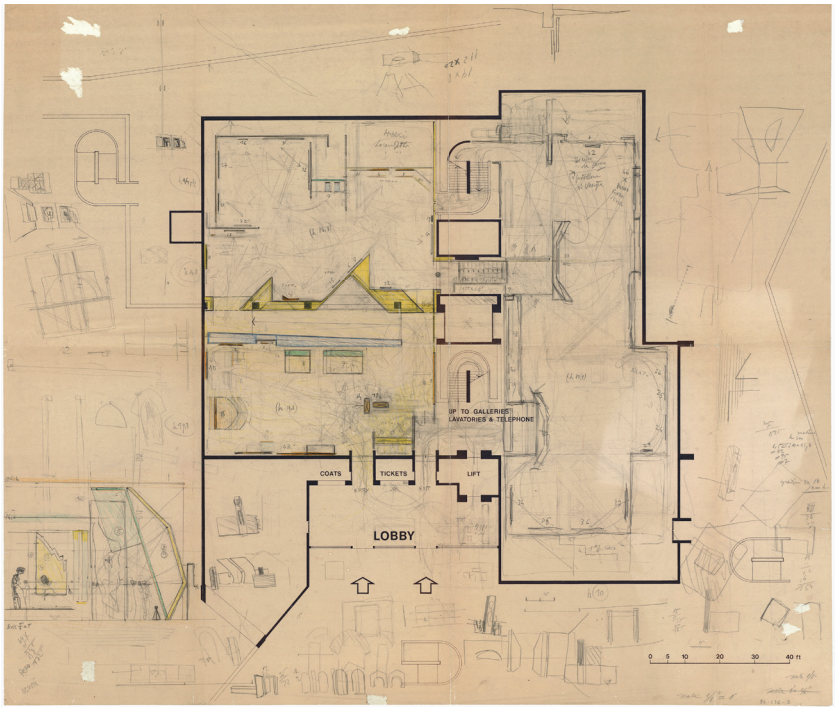
INVENTARIO DEI DISEGNI

Schizzi in sequenza delle opere da esporre con numerazione progressiva da 10 a 67

grafite e pastelli colorati su cartoncino
850 x 400 mm; 70 x 400 mm;
80 x 410 mm
Npr 051749, 051750, 051751



I tre cartoncini costituiscono presumibilmente *l'incipit* del lavoro scarpiano sugli affreschi fiorentini in quanto rappresentano la sequenza (incompleta perché manca il primo della serie) delle opere da esporre individuate prioritariamente da una numerazione progressiva che si ritrova poi in tutti gli altri elaborati. Tale numerazione tuttavia non coincide con quella riportata sulla lista delle opere dattiloscritta rinvenuta nell'Archivio Scarpa e parzialmente aggiornata a mano dall'architetto stesso. Il progetto sembra definirsi già solo nell'ambito di questi elaborati, senz'altro rifacendosi ad un'esperienza e ad un modo di procedere a lungo consolidato nell'attività scarpiana. Lo studio delle opere da esporre attraverso una riproduzione in miniatura che ne consenta il confronto in primo luogo dimensionale e proporzionale è infatti una prassi che trova riscontro in diversi progetti per allestimenti di Carlo Scarpa. In questo caso già dalla verifica delle dimensioni scaturisce l'attribuzione fisica ad una sala piuttosto che all'altra, essendo sempre riportata l'altezza in pollici delle tre gallerie individuate da altrettanti specifici colori: giallo per la prima sala, verde per la seconda, blu per la terza. Le opere destinate al livello superiore, spesso quelle di dimensioni più grandi, riportano l'indicazione «sala grande II piano» o più semplicemente «sopra». In molti casi è indicato il nome dell'autore, più raramente la distinzione affresco o sinopia; particolarmente interessante è in alcuni casi lo schizzo veloce del soggetto dell'opera all'interno della superficie che occupa: attenzione riservata solo a pochi dei pezzi esposti, presumibilmente quelli maggiormente degni di nota nella scala di valori scarpiana.



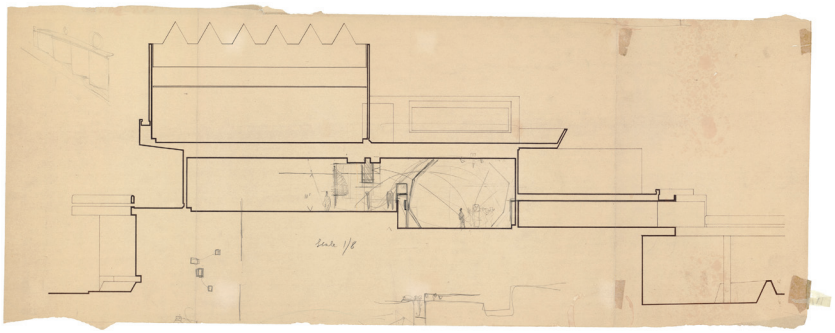
Pianta del piano terreno della Hayward Gallery con indicazione dei supporti espositivi e delle relative opere. Schizzi di dettaglio ai margini, in particolare studio in alzato del pannello per il Giudizio Universale dell'Orcagna

grafite e pastelli colorati su copia eliografica, 290 x 750 mm
Npr 051756

Delle tre piante che ci sono pervenute questo elaborato è senz'altro il documento più significativo per lo studio del progetto. È di fatto un condensato di tutte le informazioni ad esso relative: vi si legge con chiarezza la disposizione delle opere nelle varie sale con le soluzioni espositive di volta in volta ideate. Le opere sono indicate dal numero attribuitogli dall'architetto non corrispondente all'elenco delle opere conservato in archivio su cui tuttavia egli ha occasionalmente segnato a margine di alcune opere i numeri riportati sui disegni e con essi congruenti. In alcune opere al numero identificativo è associato il nome dell'autore: nella Gallery II «Giotto», «Gaddi», «Ambrogio Lorenzetti», nella successiva «Paolo», «Mino», «Beato». La disposizione delle tre sale del piano terreno sembra essere rappresentata nel suo stadio definitivo, pur conservando traccia di revisioni e spostamenti attraverso molteplici cancellature. Nella prima sala sulla parete d'ingresso il *Tabernacolo* di Benozzo Gozzoli fronteggia la grande struttura per l'Orcagna. Nella seconda galleria sono indicati i setti diagonali che nascondono la rampa di congiunzione tra i due livelli e i vari ambiti individuati dall'uso dei pannelli in dotazione alla Galleria (disegnato l'ingombro dei due archivolti di Masolino sospesi all'interno del piccolo vano creato dai pannelli). Si noti l'esclusione dal percorso espositivo dei due corpi scala esistenti e la conseguente realizzazione della breve scala ad 11 gradini di cui si leggono i calcoli sul disegno. Nella terza sala infine oltre al disegno dei supporti espositivi, come il pannello in forma di nicchia per Paolo Uccello o l'ampio ambito destinato al Beato Angelico, compaiono alcune annotazioni autografe di dettaglio relative allo sfondo per il *San Giuliano* di Piero della Francesca «bianco in panno o pastellone di Venezia» e per il frammento murario di Mino da Fiesole su «fondo scuro». Numerosi gli studi per soluzioni di dettaglio ai margini, per lo più schizzi prospettici. Difficilmente nel *corpus* degli elaborati scarpiani si trovano interi fogli dedicati ad assonometrie e prospettive, tuttavia le rappresentazioni tridimensionali sono molto frequenti in forma di schizzi al margine dei disegni principali, quale strumento di studio quindi più che di presentazione. Di rilievo lo studio in alzato del supporto per i frammenti dell'*Inferno* e del *Trionfo della morte* di Andrea Orcagna, rappresentato in versioni sovrapposte di cui una con l'elemento superiore parallelo al soffitto. Al medesimo supporto è dedicato anche uno schizzo sul verso del foglio. Tornando allo schizzo al margine della pianta sul recto, il profilo in giallo indica il soffitto della prima sala, in verde è riportata indica l'altezza della seconda sala, più bassa, in cui è accennata la *Testa di Pastore* di Giotto, affresco staccato dalla Badia di Firenze, in relazione alle figure di un adulto e di un bambino. Il rettangolo identificato con il numero 15 tra i due disegni dovrebbe rappresentare l'ingombro del *Tabernacolo del Madonnone* di Lorenzo Bicci.

Sezione longitudinale della Hayward Gallery

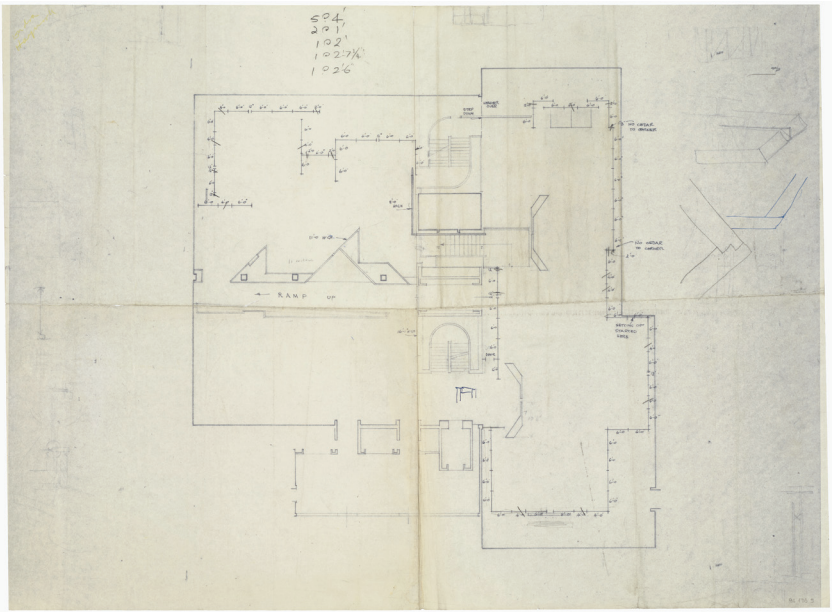
grafite su copia eliografica,
290 x 750 mm
Npr 002370



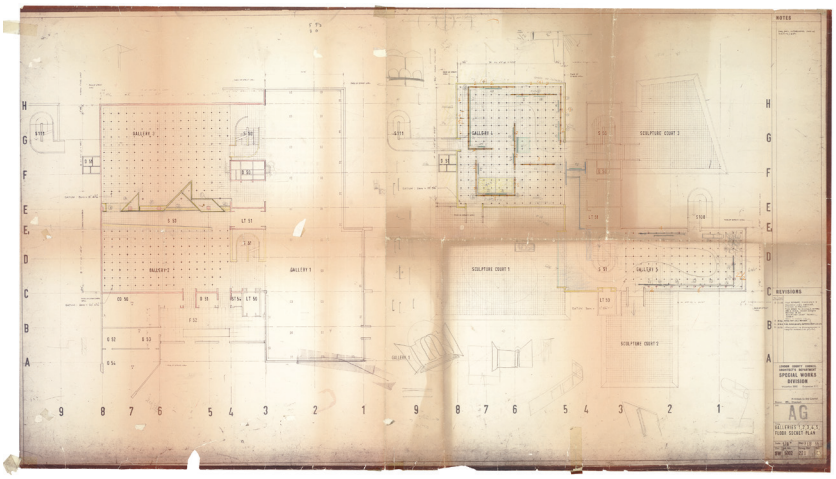
La sezione è tracciata lungo le gallerie I e II al piano terreno e la galleria IV al livello superiore con l'antistante terrazza per l'esposizione di sculture all'aperto. L'attenzione di Scarpa è focalizzata sulle sale al piano terreno, in particolar modo alla differenza di quote tra le gallerie collegate tra loro da una rampa opportunamente mascherata alla vista al fine di annullarne le brutte rifiniture e al rapporto di altezze tra i congegni espositivi e i visitatori in funzione degli angoli visuali. Quasi in corrispondenza dell'ingresso, davanti alla rampa, vi è uno dei dispositivi più spettacolari dell'allestimento scarpiano, ossia il pannello tripartito che accoglie, in modo consapevolmente non filologico, i frammenti del *Giudizio Universale* di Andrea Orcagna da Santa Croce a Firenze. Il pannello segmentato verticalmente arriva sino al soffitto conferendo un effetto imponente e incombente all'opera: il disegno della figura umana rende in modo evidente il rapporto opera-spettatore. Sulla parete opposta si fronteggia un secondo pannello analogo, o probabilmente si ipotizza una diversa posizione per lo stesso pannello ma la posizione centrale sul muro d'ingresso verrà assegnata al *Tabernacolo* di Benozzo Gozzoli. Nel passaggio alla Gallery II è indicato il vano ribassato del portale che dalla rampa introduce nella sala e ancora la figura di un visitatore per verificarne la visuale in relazione alle opere di grande formato. È indicata la scala «1/8», in relazione al sistema dimensionale anglosassone, corrispondente circa ad una scala 1:50.

Pianta del piano terreno della Hayward Gallery con indicazioni relative alla diposizione dei pannelli espositivi

grafite e inchiostro su copia eliografica,
565 x 770 mm
Npr 051754



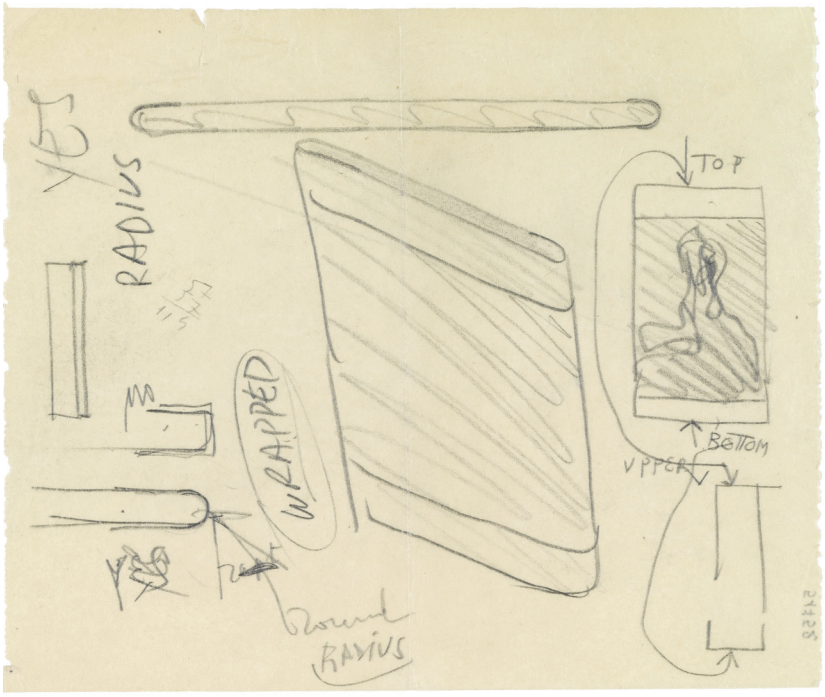
L'elaborato, senz'altro non attribuibile alla mano di Carlo Scarpa, deve aver avuto a tutti gli effetti la funzione di un disegno esecutivo destinato alle maestranze, sia per la definizione della distribuzione planimetrica che per la precisione della disposizione dei pannelli modulari con le relative misure, nonché per la presenza di indicazioni di carattere tecnico.



Pianta dei due livelli della Hayward Gallery con indicazione della disposizione delle opere nelle sale IV e V

grafite e pastelli colorati su copia eliografica, 770 x 1340 mm
Npr 052570

Il foglio rappresenta l'unica testimonianza dell'allestimento delle sale IV e V al livello superiore. In questi ambienti, dove le fattezze degli interni dell'edificio ancor più complicano l'intervento scarpiano, l'architetto si limita a disporre al meglio i pannelli esistenti in funzione del percorso espositivo. Riservata alle opere più tarde, trovano spazio in queste sale prevalentemente cicli di grandi dimensioni come *L'ultima cena*, l'*Annunciazione* e la *Natività* dall'ex Convento di Santa Maria de' Candeli a Firenze del Franciabigio nella quarta galleria (di cui a margine si riconosce uno schizzo in alzato) o i nove affreschi di Andrea del Sarto dal Chiostro dello Scalzo sempre a Firenze che occupano tutta l'ultima sala a conclusione della mostra. L'unica opera a cui Scarpa dedica un'attenzione maggiore è l'*Annunciazione* del Pontormo, per la quale disegna a terra basa pedana scura che contrasta con la pavimentazione esistente (indicata da una campitura gialla nella pianta) e pensa un pannello incorniciato da una sorta di modanatura che in qualche modo richiama quella affrescata nell'opera.

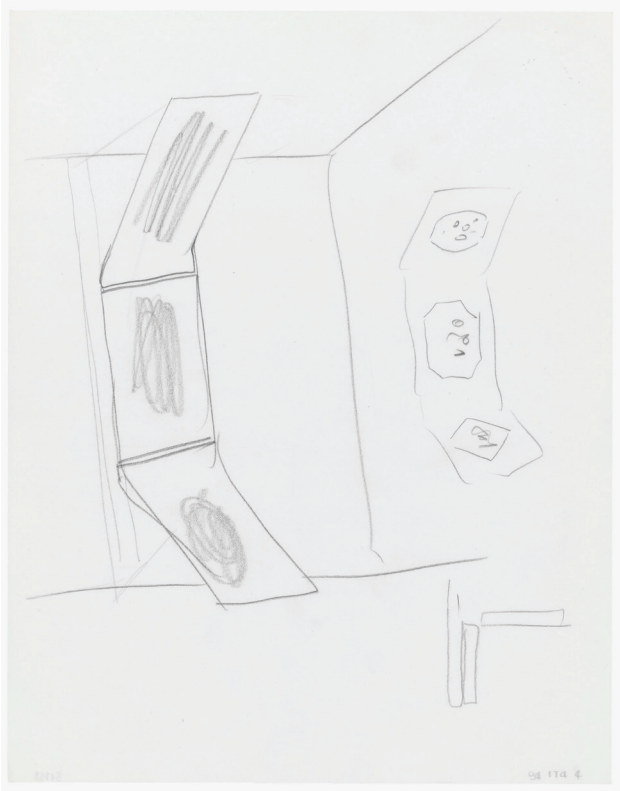


Schizzo di studio per pannello espositivo

grafite su carta da schizzi,
170 x 140 mm
Npr 051752

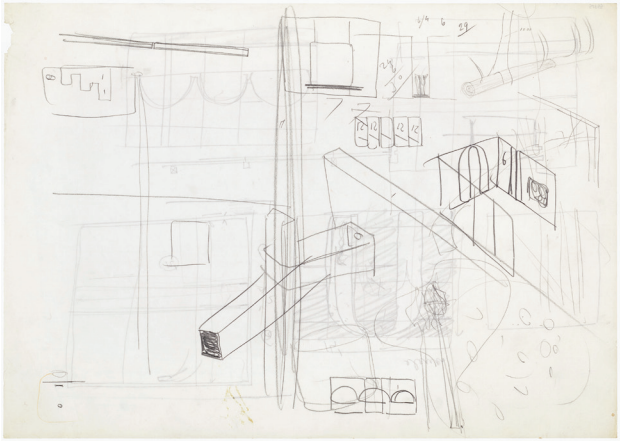
Schizzo di studio per il pannello espositivo dei frammenti del *Giudizio Universale* di Andrea Orcagna

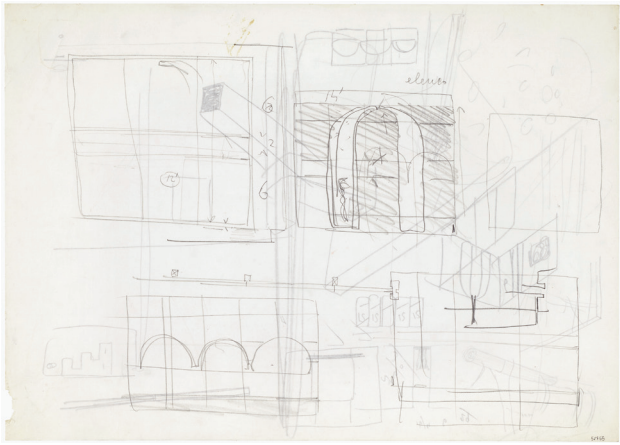
grafite su carta, 170 x 140 mm
Npr 051753



Schizzi di studio per pannelli espositivi. Studi per i supporti per l'*Annunciazione* di Pontormo e per *L'ultima cena* di Franciabigio

grafite su carta da schizzi,
170 x 140 mm
Npr 051752 recto e verso





3.5
La mostra *The Horses of San Marco* un progetto incompiuto

Infine, vi è ancora una vicenda professionale che occorre menzionare nell'analisi del rapporto tra Scarpa e Olivetti: un altro progetto espositivo, *The Horses of San Marco*, non portato a termine per l'improvvisa morte dell'architetto il 28 novembre 1978[1].
Memore del successo della mostra sugli affreschi fiorentini, ricorrendo alla medesima formula, Renzo Zorzi - con la collaborazione di Paolo Viti[2] e di un comitato di studiosi coordinati da Massimo Pallottino e Licia Borelli Vald - mise a punto una delle più importanti iniziative olivettiane nel campo delle esposizioni internazionali d'arte. Dopo il restauro della quadriga marciana realizzato con il contributo della Olivetti, nel 1978 la Società promosse una grande mostra itinerante che nel corso di quattro anni portò le statue dei cavalli in diverse città del mondo raccogliendo un grandissimo successo di pubblico[3].
Zorzi conferì l'incarico per la progettazione di questo allestimento itinerante a Carlo Scarpa. L'architetto accolse l'offerta con grande entusiasmo per la stringente «venezianità» del soggetto ma anche con preoccupazione perché l'idea di pensare un allestimento adattabile a sedi diverse costituiva un ostacolo concettuale e creativo. Infatti, come si è modo di illustrare a proposito di *Frescoes from Florence*, attitudine consolidata di Carlo Scarpa nell'affrontare un progetto di allestimento era recarsi sul posto e progettare «dall'interno». In questo caso avrebbe dovuto pensare a più sedi, agli eventuali adattamenti del progetto e alle modifiche di volta in volta apportate all'elenco delle opere in mostra. Cominciò tuttavia a ragionare sul progetto per l'edizione londinese per il quale si avvalse della collaborazione di Alan Irvine, che gli era stato di prezioso aiuto al tempo degli affreschi fiorentini. All'inizio di ottobre del 1978 Paolo Viti invia a Scarpa alcune fotografie delle sale della Royal Academy «dove faremo la mostra dei Cavalli di Venezia»; Scarpa è già in possesso della pianta[4]. Nel corso del mese l'architetto veneziano si deve essere recato a Londra poiché Stefan Buzas, socio di Irvine, il 26 ottobre scrive a Viti: «è stato un grande piacere rivedere Scarpa

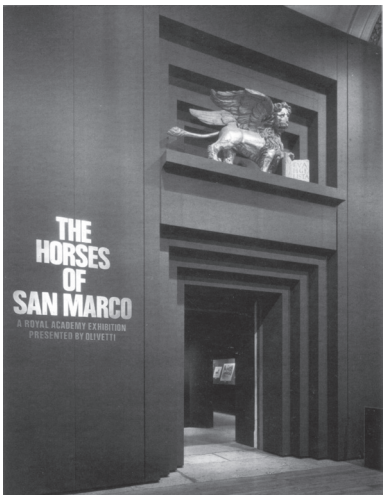


Fig. 2 Alan Irvine, allestimento della mostra *The Horses of San Marco* alla Royal Academy, Londra 1979

a Londra di nuovo con l'eccitante prospettiva dell'esposizione equestre dei prossimi anni[5]». È probabilmente in questa occasione che il maestro veneziano ha incontrato la regina Elisabetta[6].
Pur tuttavia appena un mese più tardi Carlo Scarpa morirà per le conseguenze dell'incidente a Sendai. Renzo Zorzi racconta che «tutto stava procedendo in modo sì febbrile, ma senza inciampi e rinunce [...] quando un giorno della tarda primavera [Scarpa] comparve a Milano e mi disse dell'invito a visitare per la seconda volta il Giappone». Con un certo imbarazzo Scarpa avrebbe poi chiesto se l'Olivetti non potesse provvedere al viaggio della moglie Nini. Zorzi acconsentì senza esitazioni. E fu l'Olivetti a Tokyo che dopo il 28 novembre si occupò delle operazioni funerarie e del trasferimento della salma dell'architetto in Italia[7].
La mostra londinese fu rimandata, il progetto fu portato a termine da Alan Irvine. Nel discorso inaugurale Hugh Cassan, direttore della Royal Academy disse: «Olivetti ha mosso montagne, sia Italia che in Gran Bretagna, per rendere possibile questa esposizione, così come fece per la memorabile mostra *Frescoes from Florence* che ebbe luogo alla Hayward Gallery nel 1969. Quella mostra, si ricorderà, era stata allestita dal Professor Carlo Scarpa, uno dei più grandi architetti dell'Italia del dopoguerra, e da Alan Irvine, con il quale stava per progettare insieme anche questa esposizione. Il professor Scarpa purtroppo è morto dopo aver appena iniziato il suo lavoro per la mostra ma sappiamo che sarebbe stato felice che lo portasse avanti Alan Irvine insieme con Hans von Klier, come poi ha fatto»[8].
Questo dunque l'epilogo della vicenda che per quasi trent'anni ha legato Carlo Scarpa al mondo Olivetti, una vicenda cui solo la scomparsa dell'architetto ha posto fine.

NOTE

[1] Nell'Archivio Carlo Scarpa non vi sono elaborati grafici relativi all'allestimento del mostra, sebbene al momento della morte di Scarpa il progetto fosse già piuttosto definito (testimonianza diretta di Tobia Scarpa, Trevignano (TV) ottobre 2010).

[2] Paolo Viti lavorava al tempo in Olivetti alla Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità, di cui diventerà poi responsabile dopo Renzo Zorzi.

[3] La mostra sarà alla Royal Academy di Londra con il titolo "The Horses of San Marco" (settembre-ottobre 1979), al Metropolitan Museum of Art di New York (febbraio-maggio1980), al Museo de arte moderno di Città del Messico (settembre-dicembre 1980), al Gran Palais di Parigi (aprile-agosto 1981), a Palazzo Reale a Milano (ottobre-novembre 1981) ed infine al Martin Gropius Bau di Berlino (marzo-aprile 1982).

[4] Paolo Viti, lettera a Carlo Scarpa, Londra 3 ottobre 1978, (ACS, Scarpa-5. COR/1).

[5] Stefan Buzas, lettera a Paolo Viti, Londra 26 ottobre 1978, (ASO, Fondo Lodovichi, Foto e Documentazione Personalità varie, fald. 3, fasc. 41).

[6] Testimonianza diretta di Tobia Scarpa, Trevignano (TV) ottobre 2010.

[7] R. Zorzi, *Per una storia dei rapporti tra Carlo Scarpa e Olivetti*, in G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa – Mostre e musei 1944-1976 – Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio e Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 10 settembre-10 dicembre 2000), Electa, Milano 2000, p. 40.

[8] Traduzione del testo in lingua inglese (ASO, Fondo Ludovichi. Foto e Documentazione eventi, fald. 7, fasc. 60).

Bibliografia

Su Adriano Olivetti

A. Olivetti, *L'ordine politico delle comunità*, Nuove Edizioni Ivrea, Ivrea 1945

A. Olivetti, *Società, Stato, Comunità. Per un'economia e politica comunitaria*, Edizioni di Comunità, Milano 1952

L. Bigiaretti, R. Musatti, G. Soavi (a cura di), *Olivetti 1908-1958*, Ing. C. Olivetti & Co. S.p.A., Ivrea 1958

A. Olivetti, *Città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, Milano 1960

AA.VV, *Ricordo di Adriano Olivetti*, in «Comunità», n. 78, marzo-aprile 1960

B. Zevi, *Scompare Adriano Olivetti. Riformista messianico, evangelico e sradicato*, in «L'Espresso», 13 marzo 1960, poi in B. Zevi, *Cronache di architettura*, v. 6, n. 305, Laterza, Roma-Bari 1978, p.492

G. Berta, *Le idee al potere. Adriano Olivetti e il progetto comunitario tra fabbrica e territorio sullo sfondo della società italiana del «miracolo economico»*, Edizioni di Comunità, Milano 1980

G. Pampaloni, *Adriano Olivetti: un'idea di democrazia*, Edizioni di Comunità, Milano 1980

P. Bricco, *Olivetti, prima e dopo Adriano: industria, cultura, estetica*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2005

V. Ochetto, *Adriano Olivetti*, Marsilio, Venezia 2008

Sulle inziative architettoniche e urbanistiche olivettiane

G. Ponti, *Un negozio a Torino*, in «Domus», n. 92, agosto 1935, pp. 37-39

A. Olivetti (a cura di), *Sudi e proposte preliminari per il piano regolatore della Valle d'Aosta*, Nuove Edizioni Ivrea, Ivrea 1943

A. Olivetti *Riprendendo il cammino*, in «Urbanistica», n. 1, 1949, p. 2

A. Olivetti, *Discorso inaugurale al IV Congresso INU*, in «Urbanistica», nn. 10-11, 1952, p. 1

G. Ponti, *L'Italia a New York: Un nuovo negozio Olivetti*, in «Domus», n. 298, settembre 1954, pp. 3–9

Red., *Il Premio Olivetti 1956 per l'Architettura*, in «Bollettino del consiglio Nazionale degli Architetti», n. 10, ottobre 1957, pp. 18-19

B. Zevi, *Premi Olivetti. Scarpa e Quaroni, due scommesse sul futuro*, in «L'Espresso», 23 dicembre 1956

G. Pampaloni, *Colonia Olivetti a Marina di Massa*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 12, aprile 1960, pp. 810-815

G. Ciucci, *Ivrea ou la communauté des clercs*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, pp. 7-21

M. Tafuri, *Aufklärung I. Adriano Olivetti e la* communitas *dell'intelletto*, in *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp. 40-47

M. Fabbri, A. Greco (a cura di), *La comunità concreta: progetto ed immagine. Il pensiero e le iniziative di Adriano Olivetti nella formazione della cultura urbanistica ed architettonica italiana*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 1988

D. Boltri, G. Maggia, E. Papa, P. P. Vidari, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, Fondazione Adriano Olivetti e Gangemi, Roma 1998

R. Astarita, *Gli architetti di Olivetti. Una storia di committenza industriale*, Franco Angeli, Milano 2000

C. Olmo (a cura di), *Costruire la Città dell'Uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Edizioni di Comunità, Torino 2001

G. Soavi, *Adriano Olivetti: una sorpresa italiana*, Rizzoli, Milano 2001

AA.VV., *Adriano Olivetti presidente dell'INU. Documenti, testimonianze, interpretazioni*, INU Edizioni, Roma 2002

P. Bonifazio, P. Scrivano, *Olivetti costruisce. Architettura moderna a Ivrea*, Skira, Milano 2002

Ivrea, passato e futuro di una company town, in «Parametro», n. 262, marzo-aprile 2006, numero monografico

M. De Giorgi, E. Morteo (a cura di), *Olivetti una bella società*, catalogo della mostra (Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, 22 maggio-27 luglio 2008), Allemandi, Torino 2008

Sul Premio Olivetti per l'architettura e l'urbanistica

Cam., *Il massimo riconoscimento al veneziano Carlo Scarpa*, in «Il Gazzettino di Venezia», 22 dicembre 1956

Red., *Consegnati i premi Olivetti per l'architettura e l'urbanistica*, in «Il Resto del Carlino», 23 dicembre 1956

Red., *I premi Olivetti per l'architettura e l'urbanistica*, in «Il Corriere della sera», 27 dicembre 1956

B. Zevi, *Scarpa e Quaroni due scommesse sul futuro*, in «L'Espresso», 27 dicembre 1956

Red., *2° Premio nazionale Olivetti di architettura e urbanistica*, in «Notizie Olivetti», n. 43, gennaio 1957, pp. 1-3

B. Zevi, *I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 15, gennaio 1957, pp. 628-629

Red., *Il Premio Olivetti 1956 per l'Architettura*, in «Bollettino del Consiglio Nazionale degli Architetti», n. 10, ottobre 1957

B. Zevi, *Carlo Scarpa e Ludovico Quadroni. Doppia ipotesi di architetto e urbanista*, in «Cronache di Architettura», vol. IV, 1956-57, n. 137, Laterza, Roma-Bari 1978

R. Zorzi, *Per una storia dei rapporti tra Carlo Scarpa e Olivetti*, in G. Beltramini, K. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa – Mostre e musei 1944-1976 – Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio e Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 10 settembre-10 novembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 27-40

Sulle riviste olivettiane e Edizioni di Comunità

A. Olivetti, *Una nuova rivista d'architettura*, in «Zodiac», n. 1, 1957, p. 2

P. Bonifazio, *La rivista «Comunità»: il territorio e i suoi confini intellettuali*, in C. Olmo (a cura di) *Costruire la Città dell'Uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Edizioni di Comunità, Torino 2001

M. Casciato, *Gli esordi della rivista «Metron»: eventi e protagonisti*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 117, 2005, pp. 45-55

M. De Giorgi, *Pubblicistica per architetti. «Comunità», «Metron», «Urbanistica»,» Zodiac»*, in M. De Giorgi, E. Morteo (a cura di), *Olivetti una bella società*, catalogo della mostra (Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, 22 maggio-27 luglio 2008), Allemandi, Torino 2008, pp. 188-192

B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, «Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti», n. 57, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2008

M. Negrini, *Il progetto di «Sele Arte» nella corrispondenza tra Carlo Ludovico Ragghianti, Adriano Olivetti e Ignazio Weiss*, in «Annali di Critica d'Arte», IV, 2008, pp. 310-355

S. Bottinelli, *«seleArte» (1952-1966) una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2010

M. Talamona, *«Comunità»*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento, Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 221-232

O. S. Pierini, *«Zodiac»,* in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento, Teorie,, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 949-954

Sulla pubblicistica di architettura

G. A. Bernasconi, A. G. Fronzoni, A. Mendini (a cura di), *«Casabella» 1928-1964*, in «Casabella», n. 296, agosto 1965

AA.VV., *Il dibattito architettonico in Italia*, 1945-1975, Bulzoni, Roma 1977

1928-1978 «Casabella» e cinquant'anni di architettura, in «Casabella», nn. 440-441, agosto 1978

C. Barucci, *La pubblicistica di architettura dal 1945 al 1955*, in «Controspazio», n.s., nn.1-2, 1983, pp. 91-93

M. Mulazzani, *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana*, 9 voll., *Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, vol. IX.2, pp. 430-443

G. Zucconi, *La professione dell'architetto. Tra specialismo e generalismo*, in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana*, 9 voll., *Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, vol. IX.2, pp. 294-315

F. Colombo, *L'Architettura. Cronache e storia*, in *Comunicare l'architettura,* atti del convegno (Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 23 maggio 2003 e Napoli, Palazzo Reale, 4 ottobre 2003), Fondazione Bruno Zevi, Roma 2005, p. 31

I. Lupi, *Abitare*, in *Comunicare l'architettura,* atti del convegno (Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 23 maggio 2003 e Napoli, Palazzo Reale, 4 ottobre 2003), Fondazione Bruno Zevi, Roma 2005, p. 82

G. M. Oliveri, *Studio Nizzoli*, in *Comunicare l'architettura,* atti del convegno (Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 23 maggio 2003 e Napoli, Palazzo Reale, 4 ottobre 2003), Fondazione Bruno Zevi, Roma 2005, p. 22

C. Baglione, *«Casabella»*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento, Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 114-121

L. Spinelli, *«Domus»*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento, Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 315-319

Sulla storia dello IUAV

A. Belluzzi, *Venezia*, in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana*, 9 voll., *Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, vol. IX.2, pp. 82-103

V. Pastor, *Divagazioni sulla didattica di Samonà, Albini, Scarpa*, in M. Manzelle (a cura di), *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*, giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia VI-2003, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2004, pp. 35-52

G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova 2006

R. Carullo, *IUAV: didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, PoliBaPress, Bari 2009

P. Di Biagi, *IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia)*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento, Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 497-504

G. Zucconi, M Carraro (a cura di), *Officina Iuav, 1925-1980: saggi sulla scuola di architettura di Venezia*, Marsilio, Venezia 2012

Su Bruno Zevi, l'APAO e «L'Architettura. Cronache e storia»

B. Zevi, *L'architettura organica di fronte ai suo critici*, in «Metron», nn. 23-24, gennaio 1948, pp. 39-51

B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948

B. Zevi, *Riconoscimento dell'architettura post-razionalista*, in «Comunità», n. 5, settembre-ottobre 1949, p. 28

B. Zevi, *Architettura e storiografia*, Tamburini, Milano 1950

B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950

B. Zevi, *Benedetto Croce e la riforma architettonica della storia architettonica*, in «Metron», n.47, marzo 1952, pp. 50-59

B. Zevi, *La morte del Ciam e la nascita dell'Istituto Nazionale di Architettura*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 51, gennaio 1960

B. Zevi, *Cronache di architettura*, vol. VII, Laterza, Roma-Bari 1970-1971

B. Zevi, *Zevi su Zevi,* Editrice Magma, Milano 1977

R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 2008

R. Dulio e C. Gamba, *Zevi e Argan attraverso la loro corrispondenza. La polemica Zevi-Argan-Ragghianti*, in A. Zevi (a cura di), *Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura*, atti del convegno (Roma, MAXXI, 28 settembre 2010), Fondazione Bruno Zevi, Roma 2012, pp. 219-288

R. Dulio, *«L'architettura. Cronache e storia»,* in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento, Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 521-518

A. Muntoni, *APAO*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento, Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 31-37

Sulle figure intorno a Scarpa e Olivetti

B. Croce, *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1910

B. Zevi, *L'Arte e la Critica*, in «Comunità», ottobre 1951, p. 74

C. L Ragghianti, *Arte, fare e vedere: dall'arte al museo*, Vallecchi, Firenze 1974

R. Zorzi, in *Gli anni dell'amicizia. Immagini e figure del secondo Novecento*, Neri Pozza, Venezia 1991

C. Bertola (a cura di), *Giuseppe Mazzariol. 50 artisti a Venezia*, catalogo della

mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 4 settembre-18 ottobre 1992), Electa, Milano 1992

V. Fontana, *L'Università Internazionale dell'Arte*, in C. Bertola (a cura di), *Giuseppe Mazzariol, 50 artisti a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 4 settembre-18 ottobre 1992), Electa, Milano, pp. 27-29

V. Pastor, *Per un'etica dell'architettura*, in C. Bertola (a cura di), *Giuseppe Mazzariol, 50 artisti a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 4 settembre-18 ottobre 1992), Electa, Milano, pp. 57-67

T. Toniato, *L'oralità nel pensiero critico di Giuseppe Mazzariol,* in C. Bertola (a cura di), *Giuseppe Mazzariol, 50 artisti a Venezia* catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 4 settembre-18 ottobre 1992), Electa, Milano, pp. 43-47

Ph. Duboy (a cura di), *Edoardo Detti (1913-1984) architetto e urbanista. Dilemma sul futuro di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 maggio-13 giugno 1993), Electa, Milano 1993

C. Cresti, *Ragghianti e l'architettura*, in M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Carlo Ludovico Ragghianti, Complesso monumentale di San Micheletto, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000, pp. 114-122

C. De Seta, *Gli esordi di Carlo L. Ragghianti critico di architettura e collaboratore di «Casabella»*, in M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Carlo Ludovico Ragghianti, Complesso monumentale di San Micheletto, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000, pp. 123-133

Ph. Duboy, *Edoardo Detti e Carlo L. Ragghianti: urbanistica rigorosa*, in M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Carlo Ludovico Ragghianti, Complesso monumentale di San Micheletto, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000, pp. 134-147

U. Sereni, *Attorno al «caso» Ragghianti*, in M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Carlo Ludovico Ragghianti, Complesso monumentale di San Micheletto, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000, pp. 77-83

M. Praloran, *Le figure di Noventa*, in K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Regione del Veneto e Marsilio Editore, Venezia 2004

I Grattages di Mario Deluigi, catalogo della mostra (Roma, Complesso di San Michele a Ripa, 13 dicembre 2004-20 gennaio 2005), Fondazione Bruno Zevi, Roma 2004

A. Gioli, *Ragghianti i musei e la museologia*, in «Predella», n. 28, 2010, pp. 1-30

F. Mugnai, *Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Realismo e incanto*, Diabasis, Reggio Emilia 2010

Su Carlo Scarpa

S. Los, *Carlo Scarpa architetto-poeta*, Cluva, Venezia 1967

C. De Seta, *Carlo Scarpa*, in *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, Roma 1969, p. 430

V. Gregotti, *Orientamenti nuovi dell'architettura italiana*, Electa, Milano 1969

M. Brusatin, *Carlo Scarpa architetto veneziano*, in «Controspazio», nn. 3-4, marzo-aprile, 1972

L. Miotto Muret (a cura di), *Carlo Scarpa*, catalogo della mostra, (Parigi, Institut de l'Environnement, 28 maggio-26 giugno 1975), Centre de Recherche d'urbanisme Editeur, Parigi 1975

P. C. Santini, *Ricordando Carlo Scarpa*, in «Ottagono», n. 55, dicembre 1979, pp. 37-42

AA.VV., *Carlo Scarpa, Frammenti 1926-1978,* in «Rassegna», n. 7, luglio 1981, numero monografico

M. A Crippa, *Continuità di rapporto e autonomia di invenzione fra Carlo Scarpa e Frank Lloyd Wright nell'architettura per abitazioni*, in «Quaderns», n. 158, luglio-agosto-settembre 1983, pp. 86-89

F. Dal Co, *Carlo Scarpa*, in «Quaderns», n. 158, luglio-agosto-settembre 1983, pp. 90-93

S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, tesi di laurea, relatori F. Dal Co e G. Mazzariol, IUAV, Venezia 1983-1984

F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa,* Electa, Milano 1984

P. C. Santini, *La mia casa*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa,* Electa, Milano 1984, pp. 264-266

M. Tafuri, *Il frammento, la «figura», il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa,* Electa, Milano 1984, pp. 72-81

R. Vendramin, *La biblioteca di Carlo Scarpa*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa 1906-1978*, Electa, Milano 1984, p. 307

B. Zevi, *Di qua o di là dell'architettura*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa,* Electa, Milano 1984, pp. 271-272

M. Tafuri, *Due «maestri»: Carlo Scarpa e Giuseppe Samonà*, in *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp. 125-131

F. Dal Co, *La ricostruzione. Introduzione all'architettura italiana del secondo Novecento*, in Id. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana*, voll. 9, *Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, vol. IX.2, pp. 11-55

G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa – Mostre e musei 1944-1976 – Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio e Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 10 settembre-10 novembre 2000), Electa, Milano 2000

K. W. Forster, *Mappe d'invenzione: edifici e allestimenti di Carlo Scarpa*, in G. Beltramini, K. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa – Mostre e musei 1944-1976 – Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio e Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 10 settembre-10 novembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 3-26

O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Marsilio, Venezia 2003

G. Beltramini, I. Zannier, *Carlo Scarpa nella fotografia. Racconti di architetture 1950-2004,* catalogo della mostra (Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 24 settembre 2004-9 gennaio 2005), Marsilio, Venezia 2004

Ph. Duboy, *«Passata la festa, gabbato lo santo!»: la fortuna di Carlo Scarpa in Francia*, in K. W. Forster, P. Marini, *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Regione del Veneto e Marsilio, Venezia 2004, pp. 351-369

O. Lanzarini, *Note sull'esperienza di Carlo Scarpa alla Triennale di Milano, 1927-1960*, in K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Regione del Veneto e Marsilio,Venezia 2004, pp. 87-138

L. Miotto, *Carlo Scarpa: i musei*, Testo & immagine, Torino 2004

G. Pietropoli, *Carlo Scarpa mostra se stesso: Venezia 1968, Londra e Vicenza 1974, Parigi 1975*, in K. W. Forster, P. Marini, *Studi su Carlo Scarpa 2000-*

2002, Regione del Veneto e Marsilio, Venezia 2004, pp. 317-350

F. Rovetta, *Progetto di restauro e ripristino del Padiglione del Venezuela ai Giardini della Biennale di Venezia*, in K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Regione del Veneto e Marsilio, Venezia 2004, pp. 371-391

G. Scarpa, *Mio fratello Carlo*, testo pubblicato in appendice a C. Sonego, *Carlo Scarpa: gli anni '20*, in K. W. Forster, P. Marini, *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Regione del Veneto, Marsilio e Venezia 2004, pp. 84-86

G. Romanelli, *Attorno a Carlo Scarpa: opere e personaggi*, in M. Manzelle (a cura di), *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*, giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia, VIII.2005, Venezia 2006, pp. 19-21

J. K. M. Pierconti, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano 2007

M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il saper mostrare di Carlo Scarpa*, Regione del Veneto e Marsilio, Venezia 2008

Su Carlo Scarpa nelle riviste olivettiane

Padiglione dei libri d'arte, in «Metron», n. 38, settembre-ottobre 1950, pp. 17-20 (ripubblicato in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 471, gennaio 1995, pp. 47-48)

Ufficio telefonico pubblico a Venezia, in «Metron», n. 45, giugno 1952, pp. 41-46

La XXVI Biennale di Venezia, in «SeleArte», n. 1, luglio-agosto 1952, p. 27

Wright a Venezia, in «SeleArte», n. 7, luglio-agosto 1953, p. 77

Guido Reni rievocato, in «SeleArte», n. 14, settembre-ottobre 1954, pp. 65-71

C. L. Ragghianti, *XXVIII Biennale*, in «SeleArte», n. 24, maggio-giugno 1956, pp. 2-21

Corporativismo e arte, in «SeleArte», n. 29, marzo-aprile 1957, p. 62

L. Magagnato, *La mostra di museologia*, in «Comunità», n. 53, ottobre 1957, pp. 70-72

Centenario canoviano, in «SeleArte», n. 32, settembre-ottobre 1957, pp. 34-39

C. L. Ragghianti, *Ragioni della rivista*, in «SeleArte», n. 1, luglio-agosto 1962, p. 2

C. L. Ragghianti, *Convegno per la Biennale*, in «SeleArte», n. 32, settembre-ottobre 1957, pp. 69-70

C. L. Ragghianti, *Verso uno statuto per la Biennale di Venezia*, in «SeleArte», n. 38, novembre-dicembre 1958, pp. 18-20

Da Altichiero a Pisanello, in «SeleArte», n. 38, novembre-dicembre 1958, pp. 56-61

L. Magagnato, *A Verona, il restauro di Castelvecchio*, in «Comunità», n. 75, dicembre 1959, pp. 60-66

La mostra di F.Ll. Wright, in «SeleArte», n. 42, luglio-agosto 1959, pp. 3-14

Negozio Olivetti, in «SeleArte», n. 42, luglio-agosto 1959, p. 31

Vitalità nell'arte, in «SeleArte», n. 43, settembre-dicembre 1959, pp. 13-16

C. L. Ragghianti, *La «Crosera de piazza» di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», n. 4, aprile 1959, pp. 128-147

C. L. Ragghianti, *Arte italiana al 1960*, in «SeleArte», n. 48, ottobre-dicembre 1960, pp. 88-100

L. Magagnato, *Vetri di Murano 1860-1960*, in «Comunità», n. 80, giugno 1960, pp. 85-88

G. Veronesi, *Mostre d'architettura: otto italiani e Wright*, in «Comunità», n. 82,

settembre 1960, pp. 46-49

S. Bettini, *L'architettura di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», n. 6, 1960, pp. 140-187

P. C. Santini, *«Italia '61». La mostra delle regioni*, in «Comunità», n. 90, giugno 1961, pp. 10-19

L. Magagnato, *Architettura e restauro*, in «Comunità, n. 97, 1962, pp. 44-50

L. Magagnato, *Architetti e leggi per i musei italiani*, in «Comunità, n. 99, marzo 1962, pp. 54-63

P. C. Santini, *Un'opera distrutta di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», n. 9, gennaio 1962, pp. 146-161

P. C. Santini, *Il nuovo negozio di Carlo Scarpa a Bologna*, in «Zodiac», n. 10, marzo 1962, pp. 169-181

G. Mazzariol, *Un'opera di Carlo Scarpa: il riordino di un antico palazzo veneziano*, in «Zodiac», n. 13, 1964, pp. 26-59

P.C. Santini, *Il restauro di Castelvecchio a Verona*, in «Comunità, n. 126, 1965, pp. 70-78

Su Carlo Scarpa in «L'architettura. Cronache e storia»

G. Mazzariol, *Uno scultore giudica l'architettura: Alberto Viani*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n.1, maggio-giugno 1955, p. 66

G. Mazzariol, *Opere di Carlo Scarpa*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 3, settembre-ottobre 1955, pp. 340-367

B. Zevi, *I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 15, gennaio 1957, pp. 628-629

P. Bucarelli, *Mostra di Piet Mondrian a Roma. Allestimento di Carlo Scarpa*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 17, marzo 1957, pp. 786-789

C. Amaro, *Carlo Scarpa, la laurea e gli affari*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 21, luglio 1957, p. 145

Concorsi. Venezia - Bando di concorso pubblico per la progettazione del nuova padiglione per l'Italia alla Biennale d'Arte, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 25, novembre 1957, pp. 502-503

R. Pedio, *Concorso per una colonia a Brusson*, in «L'Architettura Cronache e storia», n. 37, novembre 1958, pp. 458-471

G. Scarpa, *Un negozio in Piazza San Marco a Venezia, architettura di Carlo Scarpa*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n.1, maggio 1959, pp. 18-27 (ripubblicato in «L'Architettura. Cronache e Storia», n. 520, febbraio 1999, pp. V-XI)

Mostra commemorativa di Frank Lloyd Wright, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 61, novembre 1960, p. 458

La mostra delle regioni, in «L'Architettura. Cronache e storia»,n. 70, ottobre 1961, p. 264-265

La XXXI Biennale: cantiere di C. Scarpa, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 84, ottobre 1962, p. 391

B. Molajoli, *I premi IN/ARCH 1962*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 97, novembre 1963, pp. 510-513

B. Molajoli, *Sistemazione museografica di Palazzo Abatellis*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 97, novembre 1963, pp. 524

V. Cabianca, *«I premi regionali IN/ARCH». Sistemazione museografica di Castelvecchio a Verona»*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 127, maggio 1966, pp. 162-163

B. Zevi, *L'Italia all'Expo universale 1967*, in «L'Architettura. Cronache e storia»,

n. 141, novembre 1967, pp. 142-146

Carlo Scarpa: il massimo designer dell'architettura italiana, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 279, gennaio 1979, p. 5

M. Laudani, G. Tammeo, *Un'opera inedita di Carlo Scarpa: Casa - studio Scatturin a Venezia*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n.4, aprile 1982, pp. 259-270

A. Galli, *Inedito di Carlo Scarpa: tomba Galli a Nervi, Genova*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n.7, luglio 1983, pp. 508-5013

Polemiche sull'architetto a fettine, in «L'Architettura. Cronache e storia», n.12, dicembre 1983, pp. 508-5013

P. Porcu, *Carlo Scarpa a Venezia. Il negozio Olivetti ridotto a bazar*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 520, febbraio 1999, pp. II-IV

Carlo Scarpa, non - architetto sublime, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 520, febbraio 1999, p. 74-75

Su Carlo Scarpa nelle riviste di architettura

Tentori, F., *Un padiglione di Carlo Scarpa alla Biennale di Venezia*, in «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, pp. 19 -30

Red, *Il padiglione del Venezuela alla Biennale*, in «Domus», n. 323, ottobre 1956, pp. 11-14

R. Salvini, *Il nuovo ordinamento della Galleria. Sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi (Gardella-Michelucci-Scarpa)*, in «Casabella-Continuità», n. 214, febbraio-marzo 1957, p. 20-25

R. Salvini, *Il nuovo ordinamento della Galleria. Sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi (Gardella - Michelucci - Scarpa)*, in «Casabella-Continuità», n. 214, febbraio-marzo 1957, pp. 20-25

Red, *Firenze: nuova sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi*, in «Domus», n. 332, luglio 1957, f.t.

Tentori, F., *Progetti di Carlo Scarpa: casa Veritti a Udine e casa Taddei a Venezia*, in «Casabella-Continuità», n. 222, novembre 1958, pp. 15-20

Red, *Ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno*, in «Casabella-Continuità», n. 222, novembre 1958, pp. 8-14

L. Semerani, *Vitalità nell'arte a Palazzo Grassi*, in «Casabella-Continuità», n. 232, ottobre 1959, pp. 46-47

Red, *Vitalità nell'arte a Palazzo Grassi*, in «Domus», n. 361, dicembre 1959, pp. 53-56

Red, *Il nuovo negozio Olivetti a Venezia*, in «Domus», n. 362, gennaio 1960, pp. 8-14

Red, *L'opera di Carlo Scarpa al Museo di Castelvecchio a Verona*, in «Domus», n. 369, agosto 1960, pp. 39-53

Red, *La mostra Frank Lloyd Wright*, in «Casabella-Continuità», n. 243, settembre 1960, p. 50

F. Nasi, *La mostra delle regioni*, in «Casabella-Continuità», n. 252, agosto 1961, pp. 12-13

Red, *Carlo Scarpa. Casa Veritti a Udine di Carlo Scarpa*, in «Casabella-Continuità», n. 254, agosto 1961, pp. 2-11

Red, *Italia '61 a Torino. Alla Mostra delle Regioni*, in «Domus» n. 381, agosto 1961, pp. 13-18

Red, *L'opera di Carlo Scarpa in Palazzo Abatellis a Palermo - L'opera di Carlo Scarpa alla Quadreria Correr in Venezia*, in «Domus», n. 388, marzo 1962, pp. 17-34

A. Pica, *Architettura italiana 1945-1962 alla mostra di Berlino*, in «Domus», n. 395, 1962, p. 1

C. Scarpa, *Negozio a Bologna*, in «Domus», n. 395, ottobre 1962, pp. 3-13

J. Rykwert, *Sulla mostra di Cima a Treviso*, in «Domus», n. 396, novembre 1962, p. 25

P. C. Santini, *Progetto per una casa a Ronco di Carimate*, in «Ottagono», n. 2, luglio 1966, pp. 86-89

P. C. Santini, *Scarpiana. Percorso guidato nel paesaggio di architettura inventato da Carlo Scarpa per la tomba Brion al cimitero di S. Vito*, in «Casabella», n. 374, febbraio 1973, pp. 42-47

A. Pica, *Architetti alla XXIV Biennale*, in «Domus, n. 469, dicembre 1968, pp. 2-10

M.Bottero, *Il fenomeno Scarpa*, in «Abitare», n. 229, novembre 1984, pp. 86-89

M. L. Scalvini, *Carlo Scarpa, «God is also in the details»*, in «Domus», n. 662, giugno 1985, p. 29

M. Brusatin, *Carlo Scarpa architetto veneziano*, in «Controspazio», nn. 3-4, marzo-aprile, 1972, pp. 2-85

P. C. Santini, *Architettura per una tomba*, «Ottagono», n. 26, settembre 1972, pp. 94-97

Ph. Duboy, *Locus solus. Carlo Scarpa et le cimetière de San Vito d'Altivole (1969-1975)*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 181, settembre-ottobre 1975, pp. 73-86

M. Tafuri, *Les muses inquiétantes ou le destin d'une generation de 'maitres'*, in «L'Architeture d'aujourd d'hui», n. 181, settembre-ottobre 1975, pp. 14-33

G. Ciucci, B. Huet, A. Restucci (a cura di), *Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti*, «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, numero monografico

Red., Carlo Scarpa. Savina Zentner House in Zurich Switzerland, in « GA Houses», n. 1, 1976

Red., *Projet pour le musée national Picasso*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 202, aprile 1979, pp. 81-84

P. Portoghesi, *In ricordo di Carlo Scarpa*, in «Controspazio», n. 3, maggio-giugno 1979, pp. 2-5

P. Noviant e Ph. Duboy (a cura di), *Les années 70 de Carlo Scarpa*, in «AMC Architecture Mouvement Continuité», n. 50, 1979, numero monografico

P. Portoghesi, *The Brion Cemetery by Carlo Scarpa*, in «Global Architecture», n. 50, 1979, pp. non num.

P. C. Santini, *Three model operations in ancient contexts,* in «Global Architetcure», n. 51, 1979, pp. non num.

P. C. Santini, *L'ultima opera di Carlo Scarpa*, in «Ottagono», n. 59, dicembre 1980, pp. 20-27

P. C. Santini, *Banca Popolare di Verona*, in «GA Document», n. 4, 1981, pp. 25-29

D. Steward, *Carlo Scarpa. Casa Ottolenghi. Bardolino, Italy, 1975*, in «GA Houses», n. 10, 1982, pp. 30-39

Ph. Duboy (a cura di), *Carlo Scarpa. Banca Popolare di Verona Head Offices, Verona, Italy 1973-1981*, in «Global Architetcure», n. 63, 1983, pp. 1-47

M. Bottero, *1984: il fenomeno Carlo Scarpa*, in «Abitare», n. 229, 1984, pp. 86-88

A. Rudi, *Carlo Scarpa tra lavoro e progetto*, in «Ottagono», n. 72, marzo 1984, pp. 38-43

P. C. Santini, *Costruire con l'acqua*, in «Ottagono», n. 73, giugno 1984, pp. 34-41

P. C. Santini, *Realtà e prospettive della museografia italiana*, in «Ottagono», n. 77, giugno 1985, pp. 30-37

«A+U», *extra edition*, n.10,1985, numero monografico

Carlo Scarpa selected drawings, in «GA Document», n. 21, settembre 1988, numero monografico

F. Dal Co, S. Polano, *Italian Architecture: 1945-1985*, in «A+U», *extra edition*, 1988, numero monografico

Su esposizioni, musei, conservazione e restauro

G. C. Argan, *Il museo come scuola*, in «Comunità», n. 3, maggio-giugno 1949, p. 64-66

R. Aloi, *Musei: architettura, tecnica*, Hoepli, Milano 1962

B. Zevi, *Gli equivoci dei restauri dei monumenti. Storia e scienza sfregiano il passato*, in *Cronache di architettura*, vol. I, Laterza, Bari 1971, pp. 208-217

M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 10 luglio-30 novembre 1982), Edizioni di Comunità, Milano 1982, pp. 149-170

H. Selem, *C. Scarpa: museologo, museografo, allestitore di mostre*, in «Musei e gallerie d'Italia», nn. 3-4, 1983

P. C. Santini, *Realtà e prospettive della museografia italiana*, in «Ottagono», n. 77, 1985, pp. 30-37

M. Tafuri, *Aufklärung II. Il museo, la storia, la metafora (1951-1967)*, in *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp 56-108

A. Huber, *Il Museo italiano*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1997

P. Morello, *La museografia. Opere e modelli storiografici*, in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana*, voll. 9, *Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, vol. IX.2, pp. 392-417

M. Mulazzani, *La tradizione italiana del «museo interno»*, in A. Huber, *Il Museo italiano*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1997, pp. 77-87

S. Polano, *L'arte dell'allestimento temporaneo. Mostrario italiano*, in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana*, voll. 9, *Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, vol. IX.2, pp. 418-429

M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2008

S. Micheli, *Biennale di Architettura di Venezia*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento, Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 99-106

G. Lo Ricco, *Triennale di Milano*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento, Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 896-902

Sul progetto di concorso per la colonia Olivetti a Brusson

R. Pedio, *Concorso per una colonia a Brusson*, in «L'Architettura Cronache e storia», n. 37, novembre 1958, pp. 458-471

L. Camerlengo, *Concorso per la colonia Olivetti, Brusson (Ivrea), 1956*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa Opera Completa*, Electa, Milano 1984, p.118

A. F. Marcianò (a cura di), *Colonia Olivetti a Brusson,* in Id., *Carlo Scarpa,*

Zanichelli, Bologna 1984, p. 94

Colonia estiva Oliveti a Brusson, in D. Boltri, G. Maggia, E. Papa, P.P. Vidari, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi-socio-assistenziali di fabbrica*, Gangemi, Roma 1998, pp. 276-281

Sullo showroom Olivetti di Venezia

Red., *Un nuovo negozio della Olivetti è un gradito omaggio a Venezia*, in «Il Gazzettino», 27 novembre 1958

Red., *La Olivetti in Piazza San Marco*, in «Notizie Olivetti», n. 61, gennaio 1959, pp. 6-10

C. L. Ragghianti, *La «Crosera de piazza» di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», n. 4, aprile 1959, pp.128-147

G. Scarpa, *Un negozio in Piazza S. Marco a Venezia,* in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 43, maggio 1959, pp.18-27

Il nuovo Negozio Olivetti, in «Domus», n. 362, gennaio 1960, pp.8-14

P. Fossati, *Des images de la production à la production de l'image. Magasins Olivetti dans le monde, C. Scarpa, BBPR, F. Albini, Gae Aulenti*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, pp. 54-64

Carlo Scarpa. Showroom of Olivetti, S. Marco, Venezia, Italy. 1957-58 Querini Stampalia, Venezia, Italy. 1961-63 Castelvecchio Museum, Verona, Italy. 1958-64, in «GA Global Architecture», Book 9, 1981, figg. 9-17

L. Camerlengo, *Negozio Olivetti, Procuratie vecchie, piazza S. Marco, Venezia, 1956-1958* in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa Opera Completa*, Electa, Milano 1984, p.120

A. F. Marcianò (a cura di), *1957/1958 Negozio Olivetti, Venezia,* in Id., *Carlo Scarpa*, Zanichelli, Bologna 1984, pp.70-77

A. de Eccher, G. Del Zotto, *Venezia e il Veneto. L'opera di Carlo Scarpa*, Milano 1994, pp. 34-37

G. Davanzo, *Il restauro del negozio Olivetti*, in Maura Manzelle (a cura di), *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*, giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia I – 1998/ III – 2000, Skira, Milano 2000, pp.53-59

S. Los, *Negozio Olivetti*, in *Carlo Scarpa. Guida all'architettura*, Arsenale Editrice, San Giovanni Lupatoto 2001, pp.60-63

P. Noever (a cura di), *Carlo Scarpa. Das Handwerk der Architektur / The Craft of Architecture*, catalogo della mostra (Vienna, MAK, 9 aprile-23 novembre 2003), Vienna 2003, pp. 34-35

H. Plummer, *Master of light: Carlo Scarpa: Olivetti Showroom, Venice, Italy, 1958*, in «A+U», *extra edition*, ottobre 2003, pp. 224-227

F. Dal Co, *Lettera aperta ad Antoine Bernheim* in «Casabella», n. 730, febbraio 2005, p. 3

Negozio Olivetti a Venezia, in G. Beltramini e I. Zannier (a cura di), *Carlo Scarpa. Atlante delle architetture*, Marsilio Editore, Venezia 2006, p. 138

Red., *Il Museo a cielo aperto dell'architettura moderna. I negozi*, in «Parametro», n. 262, aprile 2006

L. Orsini, *Carlo Maschietto, Carlo Scarpa e il negozio Olivetti scomparso*, in W. Tegehoff, V. Zanchettin (a cura di), *Carlo Scarpa. Struttura e forme*, Marsilio, Venezia 2007, pp.149-157

S. Portinari, *1957-1958. Negozio Olivetti a Venezia,* in G. Beltramini (a cura di), *Carlo Scarpa e la scultura del '900*, Marsilio, Venezia 2008, pp.187-196

F. Dal Co, L. Borromeo Dina (a cura di), *Negozio Olivetti*, in edibus, FAI, 2011

Sulla mostra *Frescoes form Florence* a Londra

U. Procacci, U. Baldini, *Frescoes from Florence*, catalogo della mostra (Londra, Hayward Gallery, 3 aprile-15 giugno 1969), Londra 1969

Exhibition design: Hayward Gallery, London. «Frescoes from Florence», designer: Carlo Scarpa. «Kinetics», designer: Theo Crosby of Pentagram, in «The Architectural Review», n. 923, gennaio 1974

S. Buzas, *Un incontro in Inghilterra*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa Opera Completa*, Electa, Milano 1984, p. 198

S. Giordano*, Allestimento della mostra «Affreschi fiorentini», Hayward Gallery, Londra, 1969*, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa Opera Completa*, Electa, Milano 1984, p.134

A. Irvine, *Ricordo Carlo*, in M. Barovier (a cura di), *Carlo Scarpa. I vetri di un architetto*, Skira, Milano 1999, pp. 25-26

M. Dalai Emiliani, *Mostra* Frescoes from Florence*, Londra, Hayward Gallery 3 aprile-15 giugno 1969,* in G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944/ 76 - Case e paesaggi 1972/ 78*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio e Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 10 settembre-10 novembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 212-219