

Dopo la notte del 28 novembre 1978 in cui Aldo Businaro¹ dal Giappone mi diede la notizia della morte di Carlo Scarpa noi collaboratori fummo chiamati a restituire quanto avevamo ricevuto in conoscenza, in pratica dell'architettura, in generosità del fare a fronte delle difficoltà del fare. Per poter saldare almeno in parte il nostro debito non potevamo soppesare né i costi né le incognite che avremmo incontrato. Eravamo consapevoli che quanto di buono si sarebbe trovato nelle opere postume di Carlo Scarpa sarebbe stato attribuito a lui solo, mentre quanto giudicato non conforme sarebbe stato attribuito a noi. Così, dopo aver atteso che Tobia, figlio del professore, noto architetto e designer, si chia-

masse dentro o fuori questi problemi, ciascuno di noi portò a compimento quanto aveva avuto in carico con Scarpa vivo.

Credo che per Giuseppe Tommasi si trattasse del primo cantiere che seguiva in qualità di "domiciliatario veronese" di Carlo Scarpa. Quando il professore morì, il cantiere, iniziato a metà del 1975, aveva già tre anni. Quei tre anni non furono né per gli Ottolenghi né per Carlo Scarpa né, tanto meno, per Giuseppe Tommasi solo "rose e fiori". È facile immaginare come quei tre anni fossero trascorsi nell'alternanza di un'accettazione quasi fideistica di Carlo Scarpa da parte degli Ottolenghi e, per contro, in profondi scoramenti degli stessi

Guido Pietropoli

Le colonne danzanti di casa Ottolenghi

The Dancing Columns of the Ottolenghi House

After the night of November 28, 1978, when Aldo Businaro¹ in Japan gave me the news of the death of Carlo Scarpa, we collaborators were called on to give back the knowledge we had received, in the practice of architecture, in the generosity of facing the difficulties of the work. To be able to pay back at least part of our debt, we could not weigh the costs or the uncertainties that we would have encountered. We were aware that what was good about the posthumous works of Carlo Scarpa would be attributed to him alone, while that which was inconsistent would be attributed to us. So, after waiting for Tobia, the son of the professor, a renowned architect and designer, to examine all aspects of these problems, each of us fin-

ished the task we had been involved with when Scarpa was alive.

I think that for Giuseppe Tommasi, it was first site that he had worked on in the role of "Veronese house consultant" for Carlo Scarpa. When the professor died, the construction work, which began in mid-1975, had been going on for three years. Those three years were certainly not "roses all the way" ones for the Ottolenghis, for Carlo Scarpa, and much less for Giuseppe Tommasi. It is easy to imagine how those three years passed, with the Ottolenghis alternating between Carlo Scarpa's almost fideistic acceptance, and conversely deep discouragement, struggling to understand where the building was going.

¹. L'ingresso principale
nel marzo 1979
(foto Guido Pietropoli)
¹. View of the main
entrance in March 1979
(photo: Guido Pietropoli)





2. L'ingresso principale visto dalla quota del vigneto circostante nel marzo 1979 (foto Guido Pietropoli)

2. View of the main entrance from the level of the surrounding vineyards, March 1979 (photo: Guido Pietropoli)

che faticavano a capire dove l'edificio sarebbe andato a parare. Il professore, incapace di nascondere i suoi turbamenti di fronte alle difficoltà di un progetto, sulla carta e nel cantiere, era anche totalmente privo di qualsiasi furbizia per proteggere se stesso e i suoi collaboratori dalle critiche sulla gestione dell'opera.

Certamente a Tommasi i committenti palesarono tutto ciò che non avevano mai manifestato a Carlo Scarpa: la lentezza con la quale i disegni giungevano in cantiere, l'atteggiamento dialogante della direzione dei lavori per conquistare la cooperazione dell'impresario, la necessità di definire a priori cose che si potevano definire solo facendole, come ad esempio le colonne. A ciò si aggiungeva il sentimento altalenante degli Ottolenghi, pronti a entusiasinarsi quando la casa appa-

riva comprensibile e a divenire atabiliari quando i costi venivano contabilizzati, il cantiere sembrava sfilacciarsi e le responsabilità erano senza responsabili. Nel marzo del 1979, quattro mesi dopo la morte di Carlo Scarpa a Sendai, andai a Bardolino. Giuseppe Tommasi mi mostrò tutto quanto mancava per il completamento dell'opera e io scattai 48 foto che documentano lo stato delle opere alla morte del professore (ill. 1, 2 e 4). Tutto quanto fu realizzato in seguito è deducibile per differenza.

Uno dei primi problemi fu quello delle infiltrazioni d'acqua dal tetto. Non è facile capire quale tormento si prova quando un edificio pressoché finito è massacrato da numerosi colaticci d'acqua. Giuseppe Tommasi e io eravamo molto preoccupati e ansiosi fino a quando l'im-



2. L'ingresso principale visto dalla quota del vigneto circostante nel marzo 1979 (foto Guido Pietropoli)

2. View of the main entrance from the level of the surrounding vineyards, March 1979 (photo: Guido Pietropoli)

che faticavano a capire dove l'edificio sarebbe andato a parare. Il professore, incapace di nascondere i suoi turbamenti di fronte alle difficoltà di un progetto, sulla carta e nel cantiere, era anche totalmente privo di qualsiasi furbizia per proteggere se stesso e i suoi collaboratori dalle critiche sulla gestione dell'opera.

Certamente a Tommasi i committenti palesarono tutto ciò che non avevano mai manifestato a Carlo Scarpa: la lentezza con la quale i disegni giungevano in cantiere, l'atteggiamento dialogante della direzione dei lavori per conquistare la cooperazione dell'impresario, la necessità di definire a priori cose che si potevano definire solo facendole, come ad esempio le colonne. A ciò si aggiungeva il sentimento altalenante degli Ottolenghi, pronti a entusiasinarsi quando la casa appa-

riva comprensibile e a divenire atabiliari quando i costi venivano contabilizzati, il cantiere sembrava sfilacciarsi e le responsabilità erano senza responsabili. Nel marzo del 1979, quattro mesi dopo la morte di Carlo Scarpa a Sendai, andai a Bardolino. Giuseppe Tommasi mi mostrò tutto quanto mancava per il completamento dell'opera e io scattai 48 foto che documentano lo stato delle opere alla morte del professore (ill. 1, 2 e 4). Tutto quanto fu realizzato in seguito è deducibile per differenza.

Uno dei primi problemi fu quello delle infiltrazioni d'acqua dal tetto. Non è facile capire quale tormento si prova quando un edificio pressoché finito è massacrato da numerosi colaticci d'acqua. Giuseppe Tommasi e io eravamo molto preoccupati e ansiosi fino a quando l'im-



3. Testa della torretta per i comandi elettrici (foto Guido Pietropoli)

3. Head of the electrical switch (photo: Guido Pietropoli)

The professor, unable to hide his worries regarding the project's difficulties, on paper and on the site, was also totally guileless in protecting himself and his collaborators from criticism of the work's management.

Certainly with Tommasi, the clients talked about everything that they had never mentioned to Carlo Scarpa: how slow he was in getting the designs to the construction site, his always talking to the builders in order to win their cooperation, the need to define in advance those things that he could only define in the actual making, such as the columns. Added to this were the Ottolenghis' changing moods, ready to get excited when the house seemed comprehensible and becoming gloomy when the costs added up. The construction site seemed to unravel and there seemed to be no one in charge. So, in March of 1979, four months after the death of Carlo Scarpa in Sendai, I went to Bardolino. Giuseppe Tommasi showed me everything that was missing to complete the work and I snapped 48 pictures documenting the status of the work at the time of the professor's death (figs. 1-2-4). Everything that was built later can be deduced by difference.

One of the first problems was infiltration of water from the roof. One has no idea of how disturbing it is when a building that is almost finished is massacred by numerous water leaks. Giuseppe Tommasi and I were very worried and anxious until the contractor Allegrini said: "It rained a lot over that time and so we had to wait until the first day of good weather to waterproof the roof." Thunderstruck by the news, we knew we had to make small holes at percolation points to allow the water to drain. So we were greatly appreciated by Ottolenghis and from that moment we were given the go-ahead for much of the work.

I mentioned a detail, but, as we know, Scarpa was famous for details. The professor had planned the electrical controls on the top of pipe rising from the floor but the head of the electrical switch was never de-

signed. We studied several solutions, then Zanon² suggested we cast it. The design of the head was so good that Arrigo Rudi, who was also orphaned by the Banca Popolare di Verona, was happy to adopt it (fig. 3). Thus it happened that the repetition of the same object not designed by Scarpa, but used in two of his works, was attributed to him by necessity.

Our work involved the completion of the kitchen window, the chimneys of the two fireplaces, the interior doors, the wardrobe wall of the children's room, the windows, the furnishings in the living room, kitchen and master bedroom and the colours of the large fireplace and ceiling.

There is some contradicting documentation on these last topics: in the picture by Aldo Ballo³ the chimney is blue and acid yellow and the ceiling white, while in those by Stefano Tubaro⁴ the chimney is blue, red and yellow and the ceiling in shiny black/blue stucco. Perhaps these colours are wrong, they are "mental," unnecessarily abstract and not in keeping with the rural environment, but the red that was used at the request of the Ottolenghis does not work either: red and blue darken each other. Unfortunately, at the time, the chimney design in (fig. 5) orange/red that recalls autumn ivy was not known. I must also say that I disagree with the finish on the ceiling.

At the end of 1980, the Ottolenghis were worn out by the many costs, so we parted with a commitment to deal with the ceiling at a later time. Now the drawing with the notation "Sigmulto black, in other words, a dark colour"⁵ reminded me of the story that the professor told about the matte black ceiling at the entrance of Mackintosh's Hill House. The question of glossy or matte had also been posed with the horses of San Marco which, having just been gilded, appeared flat. They resumed their volumetric consistency only after scratching the outer skin, which gave them depth⁶.

I am certain that the elegant origami of the ceiling would gain much from a Sigmulto matte finish.

presario Allegrini non ci disse: "era piovuto molto in quel periodo e così abbiamo dovuto aspettare la prima giornata di bel tempo per impermeabilizzare il tetto". Folgorati da quella notizia, capimmo che bisognava fare dei piccoli fori nei punti di percolazione per consentire all'acqua di andarsene via. Così guadagnammo un sensibile apprezzamento dagli Ottolenghi che da quel momento ci dettero il via per molte lavorazioni.

Faccio menzione di un dettaglio ma, si sa, Scarpa è famoso per i dettagli. Il professore aveva previsto i comandi elettrici sulla sommità di tubi che sorgevano dal pavimento ma la testa delle torrette non era mai stata disegnata. Studiammo molte soluzioni, poi Zanon² ci suggerì di realizzarle in fusione gettata in terra. Il disegno della testa fu così buono che Arrigo Rudi, anch'egli orfano per la Banca Popolare di Verona, fu ben lieto di adottarlo (ill. 3). Avvenne così che la ripetizione di uno stesso oggetto non disegnato da Scarpa, ma all'interno di due sue opere, fu a lui attribuito di necessità.

Il nostro lavoro riguardò il completamento del serramento della cucina, i comignoli dei due caminetti, le porte interne, la parete armadio delle camere dei figli, i serramenti, gli arredi del soggiorno, della cucina e della camera matrimoniale e i colori del grande camino e del soffitto. Di questi ultimi argomenti esiste una documentazione contraddittoria: nelle foto di Aldo Ballo³ il camino è azzurro e giallo acido e il soffitto bianco, mentre in quelle di Stefano Tubaro⁴ il camino è azzurro, rosso e giallo e il soffitto in stucco lucido nero/blu. Forse questi colori sono sbagliati, sono "mentali", inutilmente astratti e non in sintonia con l'ambiente agreste, ma anche il rosso che fu applicato su richiesta degli Ottolenghi non funziona: rosso e azzurro si incupiscono a vicenda. Purtroppo, all'epoca non era noto il disegno del camino (ill. 5) di colore arancio/rosso che ricorda la vite americana d'autunno. Devo anche dire che non condivido la finitura del soffitto.

Alla fine del 1980 gli Ottolenghi erano affaticati dalle



molte spese così ci lasciammo con l'impegno di dedicarci al soffitto in tempi successivi. Ora il disegno con l'annotazione "Sigmulto nero, colore cioè scuro"⁵ mi ha ricordato il racconto che fece il professore del soffitto nero opaco dell'ingresso della Hill House di Macintosh. La questione lucido o opaco si pose anche con i cavalli di San Marco che, appena dorati, apparvero piatti e che ripresero la loro consistenza volumetrica solo dopo la graffiatura della pelle esterna che li rese mat⁶. Sono certo che l'elegante origami del soffitto guadagnerebbe molto da una finitura a Sigmulto opaco. Da queste brevi note è facile concordare sull'importanza che lo studio dei disegni di Scarpa ha per la lettura delle sue opere e per il loro restauro. Questi disegni sono giunti a noi pressoché integri e così è possibile ricomporre la "confessione creatrice", così la chiamava Paul Klee⁷, del maestro. Sono disegni molto intimi, carichi delle tensioni proprie dell'attività creativa, che ci immettono nell'esperienza del mondo ideativo in cui è nata un'architettura.

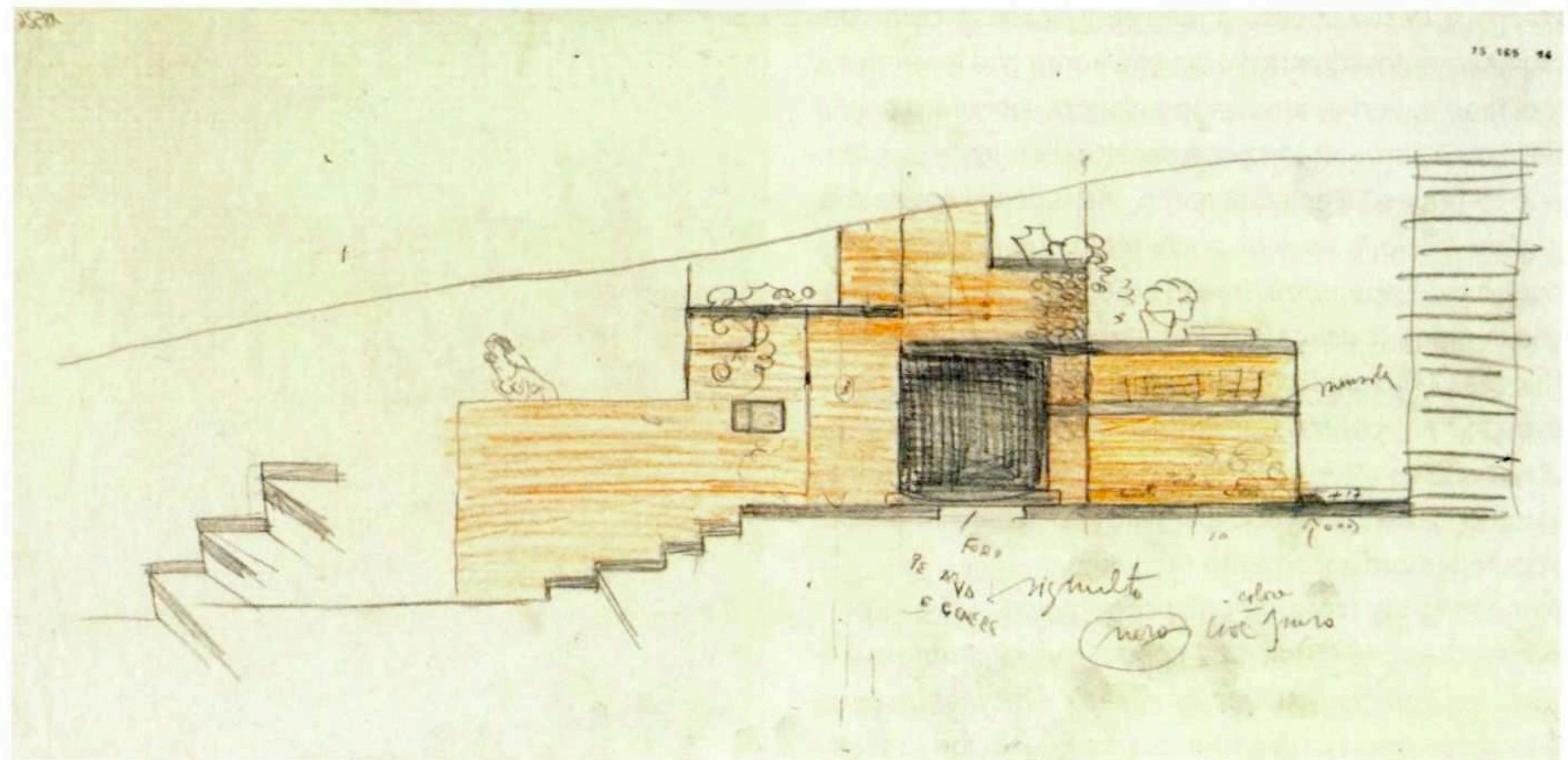
4. Il soggiorno nel marzo 1979 (foto Guido Pietropoli)

4. View of the living room March 1979 (photo: Guido Pietropoli)

5. *Prospetto del camino centrale del soggiorno, 1974-1978, cat. 120.*
 Si legge l'annotazione autografa "sigmulto nero, colore cioè scuro"

5. *Elevation of the central fireplace of the living room, 1974-1978, cat. 120.*

The note in his writing reads, "sigmulto black, in other words, a dark colour"



From these brief notes it is easy to agree on how important the study of Scarpa's drawings is for interpreting his works and their restoration. These drawings have survived virtually intact, and so it is possible to re-compose the Maestro's "creative confession," as Paul Klee⁷ called it. These drawings are very intimate, full of tension typical of creative activity, and they allow us to experience the conceptual world in which the architecture was born.

Criticism is often able to bend the "wax nose" of the argument to the right or left, without ever arriving at the truth. But through the drawings, the encounter with beauty is without dialectical mediation and the encounter can become "the blow dart that wounds the soul and in this way opens the eyes so that now the soul, from the experience, has the criteria to judge and is also able to correctly evaluate the arguments"⁸.

For the Ottolenghi house, Carlo Scarpa thought of a building with a fragmented appearance, difficult to memorize but also so highly characterized as to be un-

mistakable, an unusual building in the tradition yet remarkably camouflaged.

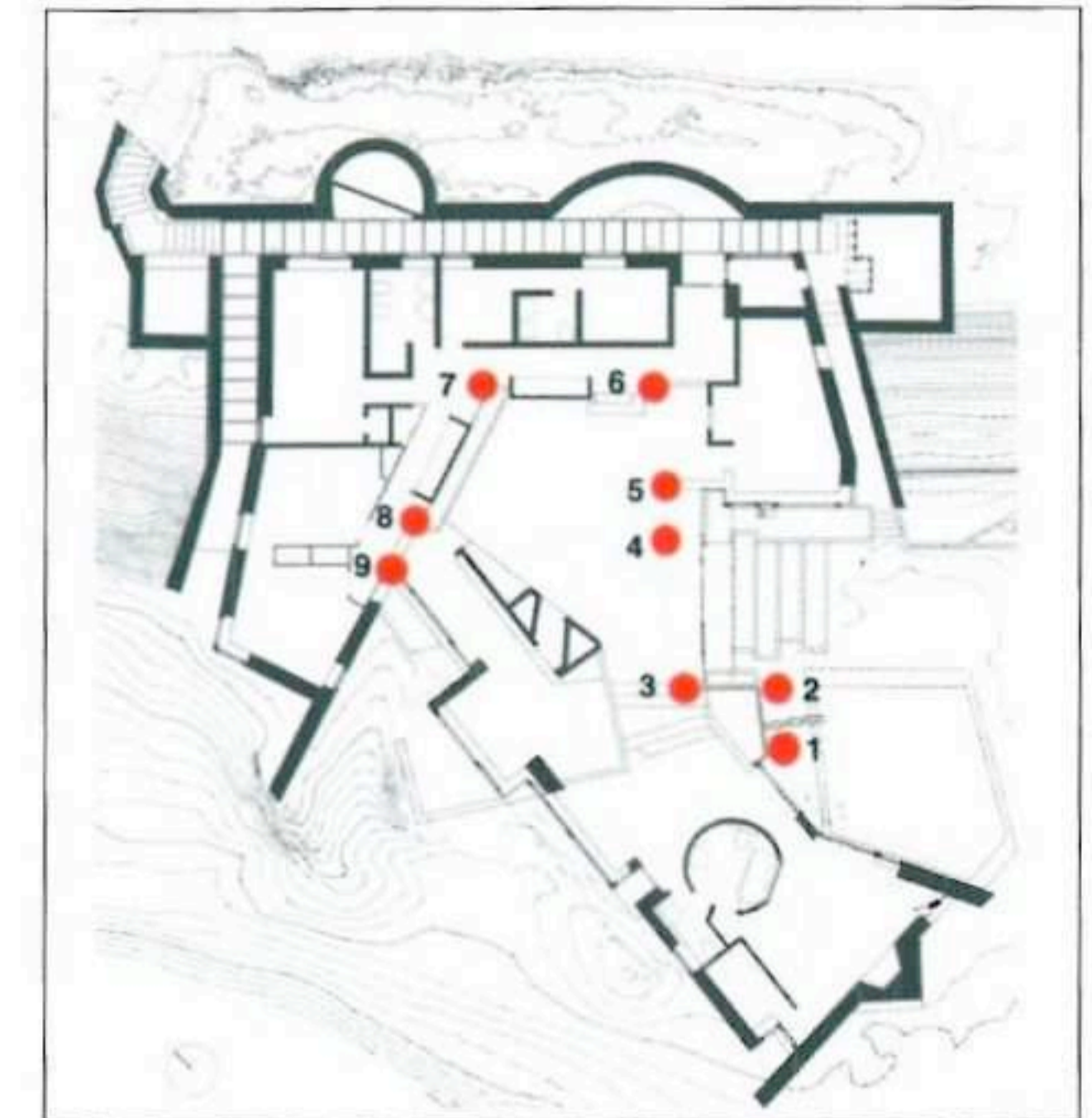
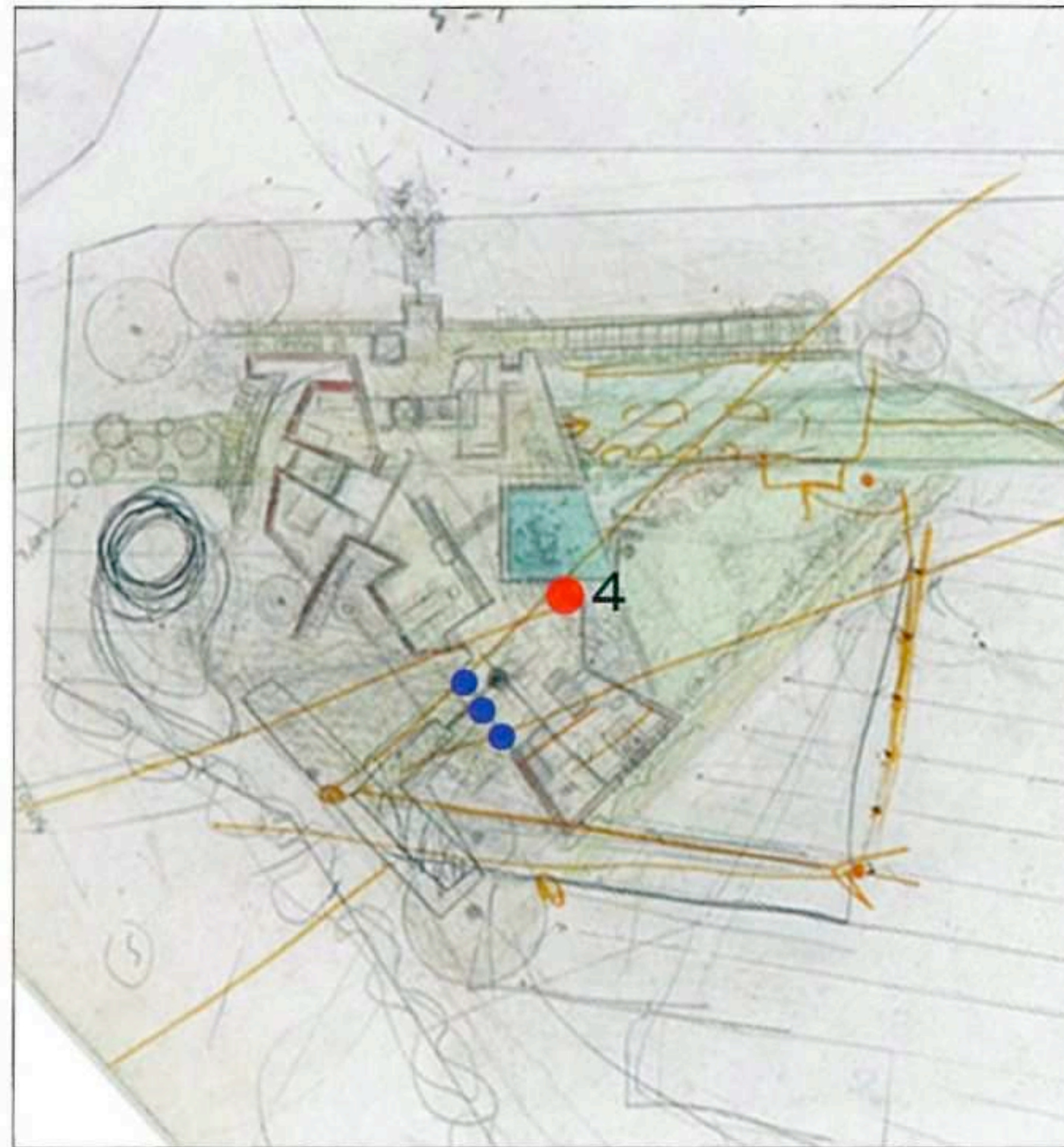
I do not think it is easy to give reasonable answers to the contradictions that the Ottolenghi house subjects its visitors to and the title *The Dancing Columns of the Ottolenghi House* is a paradox, especially when referring to nine stone columns that are 88 cm in diameter (fig. 11).

The columns, before being made, danced in the drawings of Carlo Scarpa: this architectural element that he loved and that before the seventies, he had designed without being able to build, give a lift to the entrance, only four elements in the early studies, to then show the absolute necessity in the space of the house for nine columns. The low lighting certainly did not require the presence of support in those positions, therefore, their *raison d'être* is the compositional/formal order with the ceiling. It is offered as an eloquent origami to redeem the flatness and the formal aphasia of the floor in brick and plaster. In parallel, quite literally, the floor

La critica riesce spesso a piegare il “naso di cera” del ragionamento a destra o a sinistra senza che la verità sia mai raggiunta ma, attraverso i disegni, l’incontro con la bellezza è senza mediazione dialettica e questo incontro può diventare “il colpo di dardo che ferisce l’anima e in questo modo le apre gli occhi tanto che ora l’anima, a partire dall’esperienza, ha dei criteri di giudizio ed è anche in grado di valutare correttamente gli argomenti”⁸. Per casa Ottolenghi Carlo Scarpa pensò a un edificio di aspetto frammentario, di difficile memorizzazione ma anche molto caratterizzato così da divenire assolutamente inconfondibile, un edificio anomalo rispetto alla tradizione eppure straordinariamente mimetico.

Non credo sia facile dare risposte ragionevoli alle antinomie che casa Ottolenghi pone al suo visitatore e il titolo *Le colonne danzanti di casa Ottolenghi* è un paradosso tanto più se riferito a nove colonne in pietra del diametro di 88 cm (ill. 11).

Le colonne, prima di essere realizzate, hanno danzato nei disegni di Carlo Scarpa: questo elemento architettonico che egli amava molto e che prima degli anni settanta aveva progettato senza poterlo realizzare ha fatto un ingresso lieve, solo quattro elementi nei primi studi, per poi mostrare la sua assoluta necessità nello spazio della casa con ben nove presenze. Le modeste luci non richiedevano di certo appoggi in quelle posizioni dunque la loro ragion d’essere è di ordine compositivo/formale con il soffitto. Esso si offre come un eloquente origami per riscattare la piattezza e l’afasia formale del solaio in laterocemento intonacato. Parallelamente, in senso quasi letterale, il pavimento segue l’andamento planivolumetrico del terreno e il tutto dà origine a uno spazio fluido, ricco di altimetrie diverse e di una teatralizzazione degli ambienti che vengono percepiti da quote differenti. Se analizziamo le varie fasi progettuali mettendole a confronto con l’esito finale è possibile osservare come dalla base rettilinea della calle a monte Scarpa abbia compiuto una difficile scelta planimetrica disgregando gli ambienti



6. La versione della pianta a 4 colonne (cat. 1) a confronto con quella realizzata

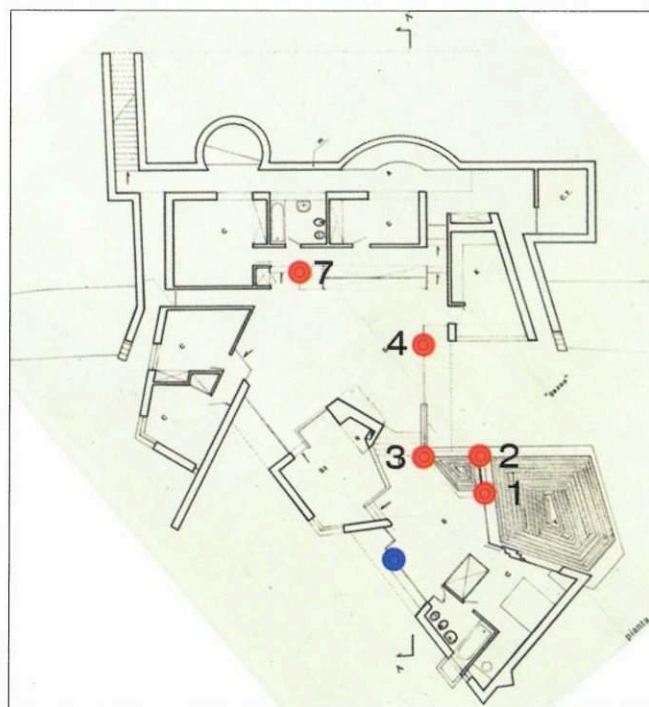
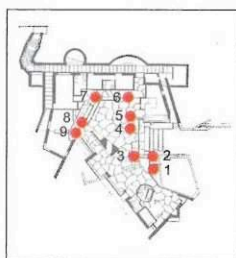
6. The version of the plan with 4 columns (cat. 1) compared to the realised one

e riconducendoli a sommatorie di parti triangolari, trapezoidali. Spesso la critica ha messo in evidenza l’abilità del professore nella scomposizione e ricomposizione del linguaggio architettonico ma in casa Ottolenghi la sua acribia nel sezionare, separare, chiarire e ricongiungere sembra essersi placata; le parti divengono più grandi, più semplici, si riducono di numero come se nell’atmosfera agreste non fosse più necessario operare analisi raffinate, come se nell’unità della natura tutti i sentimenti divenissero più diretti e più semplici.

Le colonne di casa Ottolenghi non hanno né basi né capitelli – se non è capitello il raccordo stondato con l’intonaco del soffitto – e non sono soggette ad alcun canone che lega la loro altezza al diametro. Esse furono innalzate alla quota necessaria come un’architettura *spolium*, la loro saporosa espressività risulta dal contrasto tra le superfici martellate in pietra e quelle lisce in cemento che realizzano una sorta di *patchwork* come nell’economia contadina in cui, fino al possibile, si riuti-

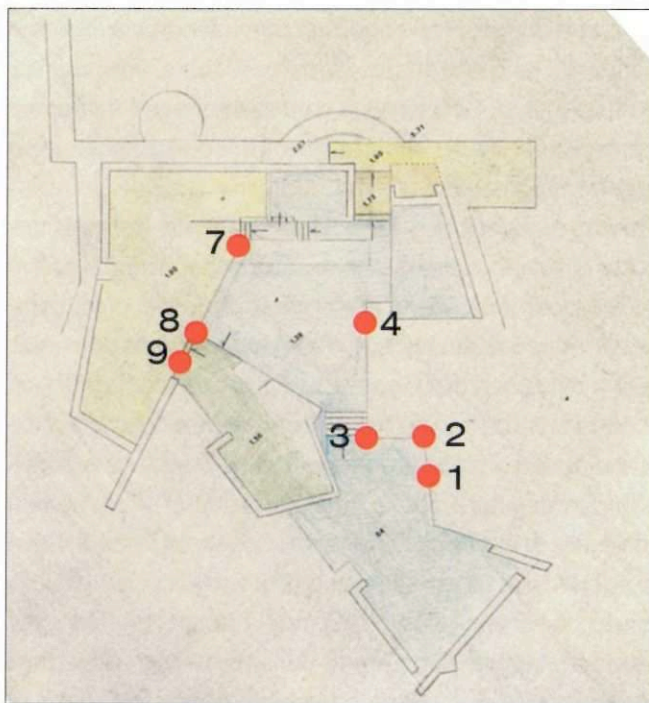
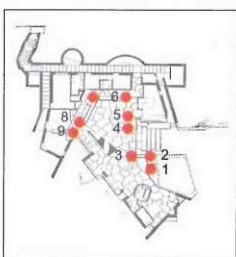
7. La versione della pianta a 6 colonne (cat. 16) a confronto con quella realizzata

7. The version of the plan with 6 columns (cat. 16) compared to the realised one



8. La versione della pianta a 7 colonne (cat. 17) a confronto con quella realizzata

8. The version of the plan with 7 columns (cat. 17) compared to the realised one



follows the planivolumetric shape of the ground and the whole creates a fluid space, full of different altitudes and a theatrical quality to the environments that are perceived to be of different heights.

If we analyze the various phases of the project by comparing the final outcome, we can see how from the straight line of the road at the top, Scarpa made a difficult planimetric choice, disrupting the rooms and reducing them to sums of triangular, trapezoidal parts. Critics have often highlighted the professor's ability to decompose and recompose architectural language but in the Ottolenghi house, his scrupulousness in dissecting, separating, clarifying and reuniting seems to have subsided, the parts become larger, simpler, fewer in number as if in the country atmosphere, it were not necessary to make any more refined analyses, as if in the unity of nature, all feelings became more direct and simpler.

The columns of the Ottolenghi house have neither bases nor capitals – if the ceiling fittings with rounded plaster are not capitals – and they are not subject to any canons that bind their height to their diameter. They were raised to the necessary height like *spolium* architecture, their rich expressiveness is a result of the contrast between the hammered surfaces in stone and the smooth concrete that make a sort of patchwork as in a peasant economy where, whenever possible, we reuse everything. Apparently all the same, they are actually very different from one another so that each of them could be given a different name, like the bright histograms in a celestial constellation.

Now let us analyze the different versions: in the first four columns (fig. 6) we can see how these circular elements fulfil the task of defining the entrance – a sort of Propylaea – while the living room does not yet have fluidity and the dividing septa do not have a balanced role in defining the space. In the version with six columns (fig. 7) it is possible to recognize the perma-

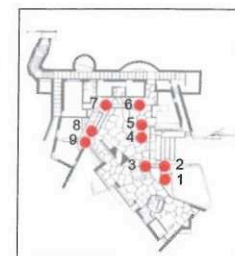
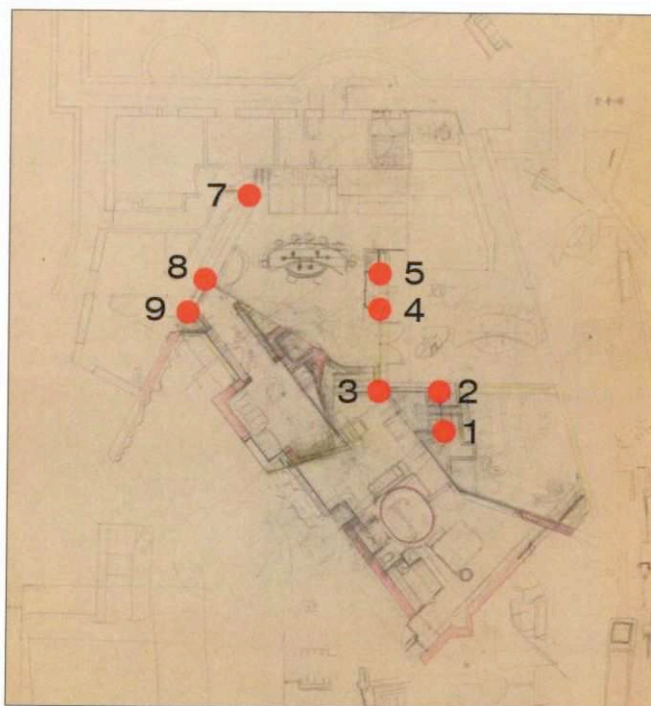
lizza tutto. Apparentemente tutte eguali, esse sono in realtà molto differenti l'una dall'altra tanto che a ciascuna di esse si potrebbe dare un nome diverso, come gli istogrammi luminosi di una costellazione celeste.

Analizziamo ora le diverse versioni: nella prima a quattro colonne (ill. 6) si nota come questi elementi circolari assolvano il compito di delimitare l'ingresso – sorta di propilei – mentre il soggiorno non ha ancora fluidità e i setti di divisione non hanno un ruolo equilibrato di definizione degli spazi. Nella versione a sei colonne (ill. 7) è possibile riconoscere le permanenze dagli elementi poi surrogati dalle murature, il camino non ha ancora lo sviluppo che impegnerà tutto il lato verso il lago mentre c'è l'accento di un percorso dedicato all'ingresso delle camere.

Scarpa sente il valore dello spazio centrale ma non vuole ricondurlo a un semplice ambiente di distribuzione così inventa un recinto delimitato da colonne al di fuori del quale, nei percorsi privati, si può vedere senza essere visti. È interessante notare come la piccola costellazione delle tre colonne 1, 2 e 3 a lato dell'ingresso non verrà più cambiata.

Nello studio a sette colonne (ill. 8) compaiono due nuovi elementi – 8 e 9 – in corrispondenza della “parete guida” della camera dei figli. Nello studio a otto (ill. 9) la colonna verso il lago è sostituita dalla “ipercolonna” del bagno circolare – qui non ancora nella versione definitiva – e il serramento d'ingresso si arricchisce di una nuova colonna – la 5 – a formare un allineamento di due elementi – 4 e 5 – a squadra con la calle d'ingresso, mentre un primo accenno del doppio caminetto completa, per ora, l'intenzione di un ampio ambiente i cui muri d'ambito siano percepiti attraverso i diaframmi originati dalle colonne e dall'evento sculturale del camino.

La soluzione a nove colonne (ill. 10), come le altre, non è in una sola versione. Scarpa compie la scelta di aggiungere un ultimo elemento – la colonna 6 – che riporta all'interno la linea della calle e poi opera un'ultima



9. La versione della pianta a 8 colonne (cat. 22) a confronto con quella realizzata

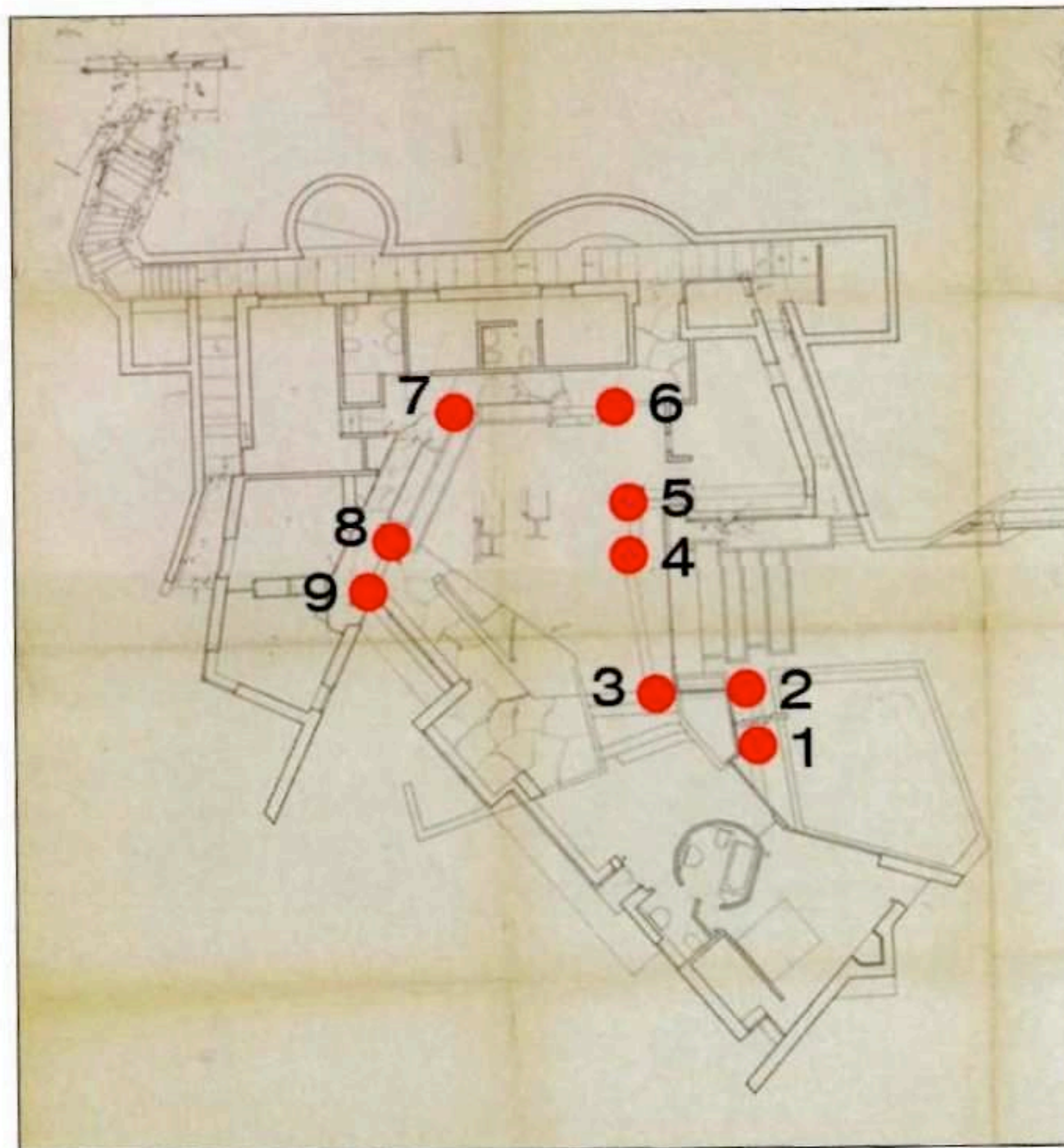
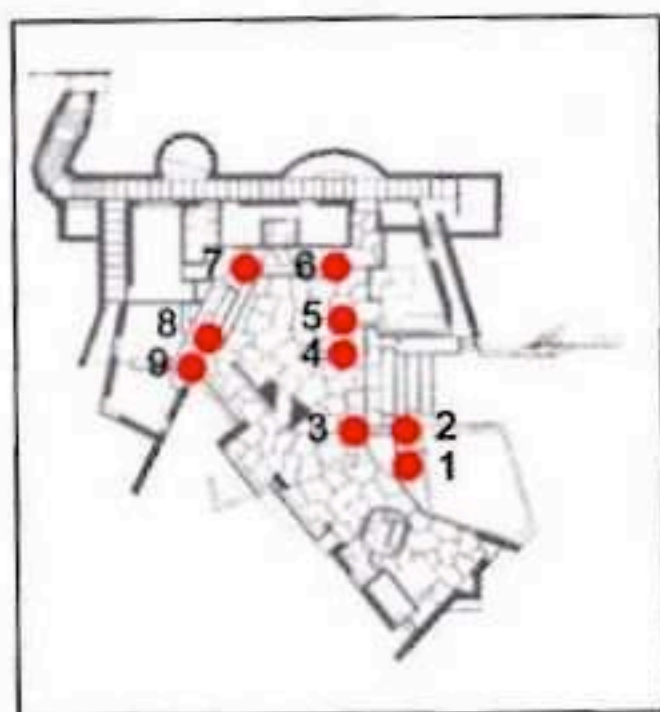
9. The version of the plan with 8 columns (cat. 22) compared to the realised one

correzione: tutte le gabbie delle armature sono completate ma egli chiede che la colonna 6 non sia allineata con la 4 e la 5 e la fa posizionare 50 cm a nord. La sequenza 3, 4, 5, 6 assume la conformazione di un flessò, perde rigidità e le colonne ora possono essere lette come una costellazione celeste.

Questo flusso spaziale è accompagnato dal soffitto, sorta di macro origami che riscatta la banalità del solaio in laterocemento attraverso l'invenzione dei piani triangolari lanciati da un appoggio a un altro a quote differenti. È una soluzione architettonica che rende eloquente una tecnica costruttiva che ha dato origine, fino a oggi, al piatume di un soffitto sordo e uniforme. E ancora, è possibile immaginare casa Ottolenghi con le colonne realizzate in elementi di calcestruzzo, senza l'inserimento *random* delle pietre di Prun e di Trani? Esse avrebbero avuto la stessa leggerezza e felicità espressiva? Queste colonne raccontano della monumentalità degli atti della vita quotidiana nella casa dell'uomo: del suo

10. La versione della pianta a 9 colonne (cat. 45) corrispondente a quella realizzata

10. The version of the plan with 9 columns (cat. 45) matching the realised one



nence of the elements then their surrogates in the walls. The fireplace has not yet been developed to take up the entire side facing the lake while there is a hint of something dedicated to the entrance to the rooms. Scarpa felt the value of the central space but did not want to make it a simple distributive environment so he invented an enclosure surrounded by columns from which, in the private areas, one can see without being seen. It is interesting to note how the small constellation of the three columns 1, 2 and 3 on the side of the entrance will no longer be changed.

In the study with seven columns (fig. 8), two new elements can be seen – 8 and 9 – corresponding to the “main wall” of the children’s room. In the study with eight (fig. 9), the column nearest the lake is replaced by the “hyper-column” of the circular-plan bathroom – not yet in its final version here – and the entrance windows have a new column – 5 – forming an array of two elements – 4 and 5 – squared with the entrance, while a

first hint of the double fireplace, for now, completes the intention to have a very open environment whose walls are perceived through the apertures originating from the columns and the sculptural quality of the fireplace.

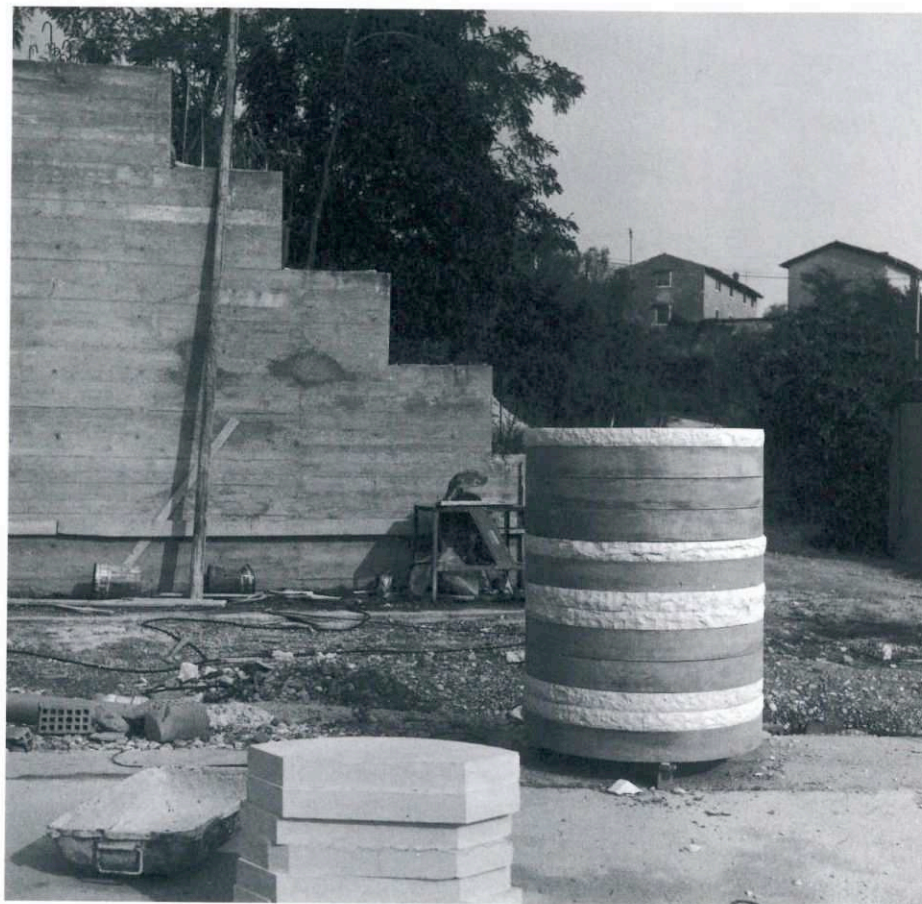
The nine column solution (fig. 10) is not, like the others, in only one version. Scarpa chose to add a final element – column 6 – that takes the line of the passageway into the interior and makes a final correction: all of the reinforcement cages are completed but he asks that column 6 not to be aligned with 4 and 5 and positioned 50 cm to the north. The sequence 3, 4, 5, 6 takes on a bent shape, loses rigidity and the columns can now be interpreted as a celestial constellation.

This spatial flow is accompanied by the ceiling, a sort of macro-origami that redeems the banality of the slab in clay through the invention of triangular planes launched from one support to another at different heights. It is an architectural solution that makes something eloquent of the construction technique that resulted in, to date, the flatness of a dull and uniform ceiling. And yet, is it possible to imagine the Ottolenghi house with columns made of concrete elements, without the random inclusion of the stones of Prun and Trani? Would they have had the same lightness and expressive happiness?

These columns narrate the monumental nature of the acts of daily life in the house of man: his going and coming, the protection offered by those great elements arranged by putting many drums one on top of another under a multi-faceted tent. Upon entering from the vineyard on the southern courtyard, a powerful corner securely holds the left side with three close drums that announce the patient technique of random stratification and its expressive richness. On the other side are two internal columns that close the horizontal plane that protects the entrance. The overall effect is almost archaic and the compression of the height of the passage from outside to inside enhances the prodigious expansion in the volume inside. Inside

andare e venire, del riparo offerto da quei grandi elementi arrangiati mettendo uno sull'altro molti rocchi sotto una tenda sfaccettata. Entrando dal vigneto dalla corte sud un angolo poderoso tiene saldamente il lato sinistro con tre fusti strettamente legati che annunciano la tecnica paziente della stratificazione casuale e la sua ricchezza espressiva, sull'altro lato due colonne sfilano all'interno chiuse dal piano orizzontale che protegge l'ingresso. L'effetto complessivo è quasi arcaico e la compressione in altezza del passaggio da fuori a dentro esalta la prodigiosa dilatazione del volume all'interno. Dentro e fuori appaiono realtà diverse, ciò che era possente ora è gentile, ciò che era frammentario diviene continuo e fluido. La vita familiare si svolge senza gli occultamenti che in un ambiente agreste non hanno alcuna ragione d'essere.

La lettura dei molti studi e dei cartoni densi di annotazioni consente di ricomporre la "confessione creatrice" di Carlo Scarpa; ci mostra percorsi che anche noi saremmo stati in grado di affrontare ma ci farà vedere anche passaggi impervi che solo Carlo Scarpa fu in grado di superare. Resta lo stupore per un'architettura che è nel tempo ed è egualmente fuori dal tempo.



11. Le colonne in costruzione, ACS

11. The construction of the columns, ACS

¹ Aldo Businaro (Monselice, 1929-2006) fu legato da ventennale amicizia a Carlo Scarpa cui affidò la realizzazione di alcuni interventi nella sua villa seicentesca "Il Palazzetto", a Monselice.

² Il fabbro di fiducia di Scarpa delle Officine Francesco e Paolo Zanon di Venezia.

³ J.-P. Baillon, *Un gigante disteso tra le vigne*, in "Casa Vogue", 116, 1981.

⁴ F. Dal Co, G. Tommasi, *Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi*, in "Piranese", 3, 1993.

⁵ Pittura ad acqua policroma e opaca per pareti. Prodotta dalla ditta Sigma Coatings è caratterizzata dalla presenza in emulsione di due componenti di diverso colore che producono un effetto picchettato oppure una stesura uniforme. Brillantezza 3% gloss a 20°.

⁶ *I Cavalli di S. Marco*, catalogo della mostra (Venezia, convento di Santa Apollonia, giugno-agosto

1977), Venezia 1977, p. 146. "Il Vittori infine, con l'aiuto di apparecchiature elettroniche, ha esaminato i graffi ben visibili su tutti e quattro i cavalli ed ha confermato che essi non sono imputabili a ladri d'oro, come era stato fantasiosamente supposto anche dal Goethe [...] ma sono stati fatti volutamente dall'artefice per attenuare lo splendore della doratura che, se fosse stato uniforme, avrebbe provocato un bagliore accecante sotto i raggi del sole ed avrebbe annullato ogni rilievo plastico della quadriga. Insomma i graffi, ora paralleli ora intersecati, avrebbero la stessa funzione che il chiaroscuro ha nel disegno".

⁷ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano 1959, vol. 1, pp. 76-80.

⁸ J. Ratzinger, *La bellezza. La Chiesa*, Roma-Castel Bolognese 2005, p. 19.

and outside appear to be different realities, that which was powerful is now gentle, that which was fragmented becomes continuous and fluid. Family life takes place without the concealments that have no place in a country environment.

The interpretation of many studies and papers full of

annotations allows us to recompose Carlo Scarpa's "creative confession"; it shows us paths that we would have been able to deal with but they also show us the inaccessible passages that only Carlo Scarpa was able to go beyond. What remains is our wonder for an architecture that is both timely and timeless.

¹ Aldo Businaro (Monselice, 1929-2006) was bound by a twenty-year friendship with Carlo Scarpa who entrusted him with several jobs on his seventeenth-century house called Il Palazzetto in Monselice.

² Scarpa's trusted smiths from the Officine Francesco and Paolo Zanon of Venice.

³ J.-P. Baillon, 'Un gigante disteso tra le vigne', in *Casa Vogue*, 116, 1981.

⁴ F. Dal Co, G. Tommasi, 'Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi', in *Piranesi*, 3, 1993.

⁵ Opaque water-based paint for walls. Produced by the firm Sigma Coatings, it is characterized by the presence in the emulsion of two components of different colours which produce a battered or uniform effect. Brilliance 3% gloss at 20°.

⁶ *I Cavalli di S. Marco*, exhibition catalogue (Venice, Convent of Santa Apollonia, June-August 1977),

Venice 1977, p. 146. "Vittori finally, with the help of electronic equipment, examined the scratches clearly visible on all four horses and confirmed that they were not due to the work of gold thieves, as was fancifully supposed even by Goethe [. . .] but had been deliberately made by the craftsman to subdue the splendour of the gilding which, if it had been uniform, would have caused a blinding glare in the sun's rays and would have cancelled out each plastic relief of the chariot. In short, the scratches, some parallel, some intersected, would have had the same function as chiaroscuro has in drawing".

⁷ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione (Theory of form and figuration)*, Milan 1959, vol. 1, pp. 76-80.

⁸ J. Ratzinger, *La bellezza. La Chiesa*, Rome - Castel Bolognese, 2005, p. 19.