



Politecnico di Milano, Polo territoriale di Mantova,  
Scuola di Architettura e Società,  
Tesi di Laurea Magistrale in Architettura  
Anno Accademico 2012-2013



---

**CARLO SCARPA  
E FRANCO ALBINI:  
L'ULTIMA FRASE  
DELLA FIABA**

---

STUDENTE: LARA ALBERTI  
RELATORE: LUIGI SPINELLI  
CORRELATORE: FEDERICO BUCCI

*Ai miei genitori*

*Carlo Scarpa e Franco Albini: l'ultima frase della fiaba*



*Titolo*  
Carlo Scarpa e Franco Albini: l'ultima frase della fiaba

*Studente*  
Lara Alberti

*Relatore*  
Luigi Spinelli

*Correlatore*  
Federico Bucci

*Si ringrazia*  
Federico Bucci  
Luigi Spinelli

Tutti i disegni e le fotografie, provengono da: libri, cataloghi di mostre e materiale sulla rete.  
Il loro utilizzo è finalizzato alla realizzazione di questo elaborato di tesi, pertanto non sono soggetti a copyright.

## Indice

### **L'arte del vedere: Carlo Scarpa e Franco Albini**

*Viaggio dall'astratto al concreto*

*Un metodo di progettazione: da cosa nasce cosa*

*La poesia delle idee*

*Note*

### **Carlo Scarpa: un labirinto di emozioni**

*"Posso vedere un'immagine solo se la disegno"*

La punta del lapis e la polvere del carboncino

Il colore è un tasto, l'occhio il martelletto che lo colpisce,  
l'anima lo strumento dalle mille corde

Sinfonia di riferimenti

L'occhio ansioso che pone domande

*"Volevo ritagliare l'azzurro del cielo"*

Ordine è. Progetto è dare forma all'ordine

La colonna vuota può diventare una stanza

Lo spazio è un problema di armonia tra le parti

Uno spazio può essere grandioso anche se piccolissimo

Il tremare della forma

Alcuni esempi

La luce artificiale

Presentazione dell'opera

La componente dinamica: a passo di danza

L'aspetto metafisico del luogo

L'opera fluttuante

Carlo Scarpa e l'arte: "Mi portò via come un' onda"

**p. 8**

*p. 9*

*p.11*

*p.13*

*p.15*

**p.18**

*p.22*

*p.24*

*p.31*

*p.34*

*p.37*

*p.38*

*p.40*

*p.44*

*p.47*

*p.48*

*p.52*

*p.54*

*p.56*

*p.58*

*p.59*

*p.61*

*p.64*

*p.69*

Il carattere indefinibile ed esclusivo della sua arte: la Biennale	p.77	<i>“Il racconto è per me unificazione d’una logica spontanea delle immagini e di un disegno condotto secondo un’intenzione razionale”.</i> Incroci	p.182
Lo specchio d’acqua: la firma di Carlo Scarpa	p.83		
Sentire la goccia	p.87	Dall’immagine al mondo dell’acquisizione tattile	p.184
<i>Caduto malato durante il viaggio/i miei sogni vagano/per lande desolate”.</i> <i>Componenti orientali della poetica di Scarpa</i>	p.90	La linea fluente	p.186
Giappone: nei giardini cose meravigliose...	p.97	Lavorare nel dubbio	p.188
Kajitsu: equilibrio tra forma e contenuto	p.98	La ricerca della forma perfetta	p.189
Jitsu : cuore del poema	p.107	Il paesaggio dentro l’architettura	p.191
L’ultimo haiku	p.113	<i>Note</i>	p.193
<i>Note</i>	p.117	<b>L’architettura può essere poesia?</b>	<b>p.204</b>
<b>Franco Albini: spazi empirici</b>	<b>p.128</b>	<i>Quando è poesia una base attica e quando non lo è?</i>	p.204
<i>“Progettare in punta di matita”</i>	p.130	<i>L’architettura è un fatto d’arte</i>	p.208
Il processo compositivo	p.134	<i>L’ultima frase della fiaba</i>	p.210
L’arte del porgere	p.136	<i>Note</i>	p.213
Raffinata Eloquenza	p.138	<b>Bibliografie</b>	<b>p.216</b>
Lo sguardo nudo	p.142	Bibliografia generale su Carlo Scarpa	p.216
Il design: dare ordine a spazi senza forma	p.144	Bibliografia specifica rispetto alle opere citate di Carlo Scarpa	p.217
Un dettaglio è un tesoro	p.147	Opere principali di Carlo Scarpa	p.226
<i>“Non esistono oggetti brutti, basta saperli esporre” Albini e Scarpa</i>	p.149	Bibliografia generale su Franco Albini	p.230
Il sapore del silenzio	p.151	Bibliografia specifica rispetto alle opere citate di Franco Albini	p.231
La solitudine del Maestro	p.153	Opere principali di Franco Albini	p.237
L’attenzione di un gamin: la figura di Persico	p.155		
Le tracce della storia	p.167		
La luce: metafora di vita	p.178		
Il genius loci	p.180		

## L'arte del vedere: Carlo Scarpa e Franco Albini

Alcuni scritti di Paul Valéry contribuiscono a svelare la poetica e il metodo progettuale di Carlo Scarpa e Franco Albini. “La poesia non ha bisogno di essere annunciata. È un fatto che c'è o non c'è. Deve prodursi senza promesse, e introdursi così com'è, da sola, nel mondo di un'anima, così come il suono puro, a un tratto si manifesta. Il suono puro si impone all'improvviso e si dilata, abolisce il bizzarro chiacchierio delle parole umane, scaccia da sé l'aereo disordine dei rumori di un locale pieno di vita, i cigolii di porte e seggiole e il rumore di tutti i movimenti accidentali di persone e cose attraverso i quali si cerca, come a tastonari, il silenzio”.<sup>1</sup>

Il mestiere del poeta non consiste nel ricevere dono dal dio sconosciuto, ma nello sforzarsi di farne da soli, il più possibile divini, a uomini sconosciuti. Si deve fare il necessario per comunicare a costoro la sensazione di una certa necessità poetica, che può risiedere soltanto nella forma, la quale esige una continuità della felicità d'espressione. Ma è qui che la volontà riflessiva e il desiderio di prolungare la durata di un incanto che penetra il lampo o l'istante stesso del genius intervengono; e devono intervenire fino a cancellare finalmente tutte le tracce dello sforzo.

Scrivendo ancora Valéry: “È noto il valore che attribuiscono alla disciplina nell'arte, quando l'artista se la impone non per imitazione, e non per fiducia nella bontà delle forme sperimentate, ma per aver ritrovato da solo, attraverso una riflessione, successiva al suo grande impulso, come se l'avesse inventata in pochi istanti, l'idea di strutture convenzionali analoghe a quelle che noi abbiamo ereditato da esperienze antichissime”.<sup>2</sup>

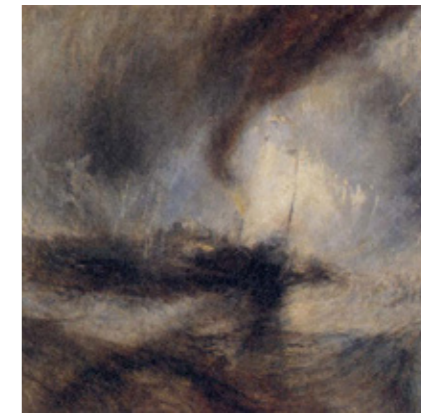


### Viaggio dall'astratto al concreto

In architettura ogni passaggio deve portare dall'astratto al concreto, dall'informe al formato. Mentre il pittore e il compositore possono passare dal concreto all'astratto, l'architetto deve viaggiare nell'altra direzione, assimilando gradualmente le attività umane in quella che inizialmente è una rappresentazione astratta.

Un concetto intellettuale, l'atto, nasce come interazione tra la mente e un'idea finalizzata a un processo di cristallizzazione. Un'interazione chiara può interconnettere una varietà di radici ambigue permettendo che si sviluppino verso un significato sempre più chiaro.

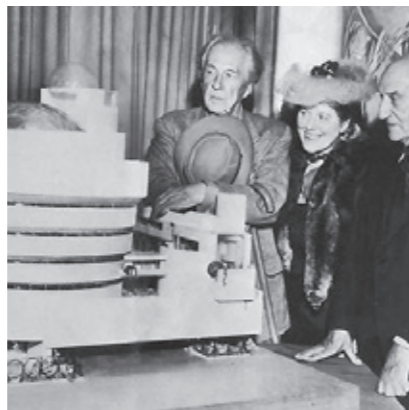
Come le parole di nuova formazione, anche le forme spaziali dell'architettura producono nuove esperienze sensoriali o nuovi significati. Quando ci troviamo all'inizio di un viaggio, ci immedesimiamo in un personaggio, cioè un concetto che non esiste ancora.<sup>3</sup> L'assenza e la perdita sono il preludio alla comparsa di una forza trainante astratta. Il caos, la confusione e l'implosione dell'informazione assoggettata a regole, vincoli e mezzi limitati sono il preludio di qualunque sfida di architettura. Una volta che il concetto immaginato prende forma, se ne sperimenta la correttezza analizzandone il funzionamento nelle diverse modalità, dal programma funzionale alla luce, allo spazio, al materiale. Il viaggio dall'astratto al concreto è una metamorfosi: da un'idea poetica con un diagramma esplorativo a una finalità coerente verso la forma. Al momento della sua nascita, l'architettura è soprattutto molto fragile. Va alimentata e coltivata. Le scarpe di ferro dell'opinione pubblica fanno rumore e possono facilmente porre fine al viaggio. Una dimenticanza burocratica o insensibili deflagrazioni verbali possono soffocare le sue fasi preliminari. Il viaggio che parte dall'astratto richiede impegno e fede straordinari. Realizzare una visione astratta individuale



richiede un desiderio ancora più audace.

Incredibilmente costruiamo qualcosa! Strategie ispiratrici animano lo spazio e la luce, dotate di un programma vitale. Cassetti pieni di disegni di edifici non realizzati lasciano il posto a una visione concreta.

L'architettura sarà, per qualche anima inconsapevole del futuro, motivo di eccitazione spaziale, di scoperta di nuove emozioni e il viaggio comincerà ancora una volta.



### Un metodo di progettazione: da cosa nasce cosa

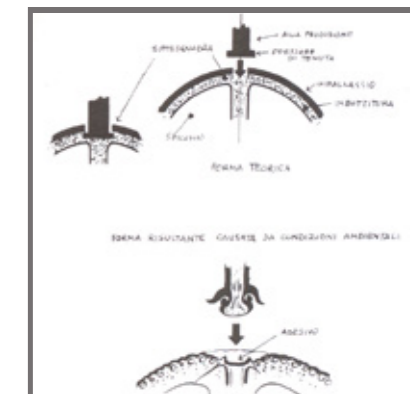
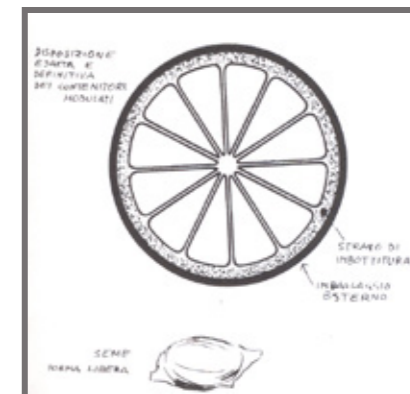
Normalmente l'artista progetta le sue opere usando tecniche classiche o comunque già sperimentate, per cui non ha bisogno di un metodo di progettazione. Egli si esprime nelle tecniche che gli sono familiari, con le quali, forzando con particolari trucchi come gli effetti prospettici per la pittura, riesce a creare opere dense di concetti personali.

Lo scopo del metodo progettuale è giungere al massimo risultato col minimo sforzo: l'importante è capire come procedere nel progetto e che le operazioni siano fatte seguendo l'ordine dettato dall'esperienza. Bisogna progettare con metodo basandosi su un'esperienza documentata; occorre fare uno studio preliminare articolato in più operazioni. Quindi occorre ricercare e osservare delle regole, e da tutto questo scaturirà la creatività dell'artista. Il metodo progettuale non è qualcosa di assoluto e di definitivo, è qualcosa di modificabile se si trovano altri valori oggettivi che migliorano il processo.

Le regole del metodo non bloccano la personalità del progettista, ma lo stimolano a scoprire qualcosa che, eventualmente, potrà essere utile anche agli altri. La progettazione non necessita di un'ispirazione sventata ed irrazionale, ma di intelligenza, curiosità e amore per ciò che ci si accinge a fare. Il vero oggetto di design è fatto di ingredienti precisi, ben calibrati, eseguiti secondo un programma lineare.

La creatività, l'atto stesso di inventare qualcosa che prima non c'era, non è un puro frutto della fantasia, non deriva dal gesto libero ed in qualche modo insensato dell'artista romantico, ma è il risultato di un processo di analisi in cui ogni elemento del problema da affrontare viene sviscerato per coglierne ciascun aspetto, positivo e negativo per poi ricomporlo in una sintesi superiore. Il talento, la fantasia si coltivano attraverso l'esperienza.

Carlo Scarpa e Franco Albini, attraverso le loro parole e le loro opere, ci dicono di lasciarci sorprendere dagli oggetti che ci circondano naturali ed artificiali e che da cosa nasce



cosa <sup>4</sup> rappresenta un'autentica lezione universale, non soltanto di design. Nella loro opera, l'architettura è una delle forme concrete del visibile. Rappresenta un mezzo per disegnare, plasmare lo spazio, ma offre anche dei modelli per pensare o immaginare delle forme e figure nuove, per dare visibilità all'invisibile. Esiste inoltre un rapporto netto tra la loro poetica e alcune immagini d'architettura presenti nelle loro opere. In Albini e Scarpa è primario l'aspetto etico della progettazione rivolto alla negazione dello spreco e all'attenzione verso gli aspetti sociali, e verso i fruitori.

Per entrambi l'architettura ha un ruolo paradigmatico: è un mezzo di cui l'uomo dispone per "dipingere il mondo", per dare "forma e figura" allo spazio in cui vive.



### La poesia delle idee

L'antico poema epico di Omero riafferma il paradosso di una realtà senza tempo. Oggi i paradigmi del mondo hanno assunto modalità di discorso radicalmente diverse da quelle di Omero. Eppure la poesia delle idee è ancora necessaria, anche in un mondo di interazione elettronica e digitale.

Grazie alla creatività e alla sua funzione immaginativa l'essere umano risolve i problemi che gli si presentano nella vita di tutti i giorni. La parola creatività evoca immediatamente l'attività di un artista, ma le va anche riconosciuto un ruolo importante nelle attività più modeste della vita quotidiana.

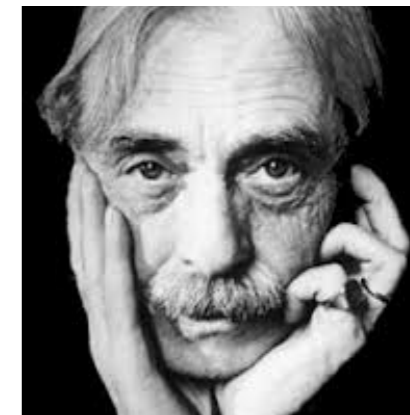
Il fatto dell'immaginare contiene una parte di attività fisica che si inserisce nel ciclo delle trasformazioni della materia che le determina, e dalle quali, a sua volta, è determinata.

Ritengo fondamentale questa concezione dell'immaginazione creatrice come estratto concentrato delle forze vive tanto fisiche che psichiche, perché fa comprendere la necessità della completa partecipazione dell'artista, e del poeta, alla sua opera: diventano loro stessi la condizione indispensabile della loro esperienza.

In questa prospettiva, la funzione della creatività, una volta riconosciuti dalla coscienza i contenuti inconsci, serve per aprire le porte del mondo interno (cioè quello emotivo) verso il mondo esterno (la realtà concreta che ci circonda). Al riguardo, il poeta Paul Valéry pensa che non si debba rimanere estranei ad alcuna realtà che ci appartiene, sia essa interna o esterna.

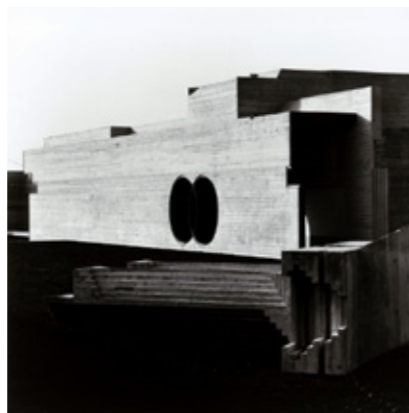
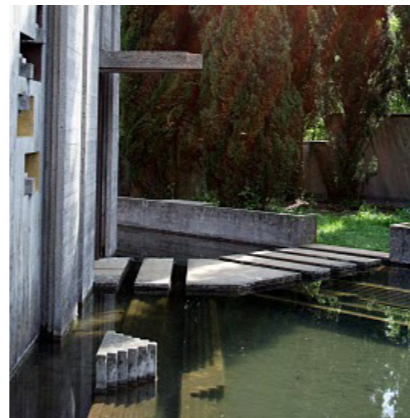
Sogno, immaginario e creatività sono tre aspetti grandiosi dell'esistenza psichica dell'individuo, del suo mondo interno in relazione al mondo esterno. La poesia può essere un modo per rappresentare questi tre aspetti e, di fatto, lo fa attraverso l'architettura. <sup>5</sup> Il legame che la poesia ha con l'architettura e la realtà è una relazione intima.

Grazie a Carlo Scarpa e Franco Albini abbiamo potuto im-



parare che la capacità immaginativa di tipo creativo è in se stessa un'esperienza poetica. Il senso metaforico e simbolico dell'esistenza è un fatto poetico. Le metafore e i sogni ad occhi aperti completano la dimensione onirica della vita dell'individuo. La quotidianità trova nella poesia una nuova dimensione che rende visibile ciò che la routine nasconde, soffoca, rende opaco.

Per capire le ragioni di un architetto-poeta, credo basti osservare il suo impegno nel cercare di riparare e ricostruire quello che è stato in lui danneggiato. È quindi presente in lui un dolore soverchiante, senza nome, che spinge per essere trasformato in parola, che lo induce a cercare nell'ignoto una nuova dimensione. Carlo Scarpa e Franco Albini contemplano l'esistenza latente delle cose e ne estraggono una voce poetica che scaturisce dal corpo, dalle radici, dal tronco, dai rami di un albero che muore, ma che prepara il terreno alla nascita del nuovo. Questa è la creatività poetica: la ricerca del nuovo e il coraggio di rinascere e trasformare un dolore, un'insoddisfazione. Così come un fiore al tramonto si chiude, e poi si rigenera al mattino, l'opera di Carlo Scarpa e Franco Albini è al tempo stesso vita, una vita vissuta lentamente, faticando, scavalcando i dubbi e le continue domande di un'esistenza interiore, travagliata ma poeticamente unica.



## Note

1-L'azione poetica consiste sempre per il poeta autentico in lente progressioni, in circonvoluzioni avvolgenti, in avvicinamenti circospetti e, tuttavia, ambiziosi. Nell'opera di Paul Valéry, l'architettura ha una duplice centralità. Da un lato, rappresenta la metafora più convincente della logica costruttiva e della chiarezza ideale che devono guidare la riflessione sull'esistenza. Dall'altro lato, è quell'arte eccelsa che accoglie e custodisce il corpo dell'uomo, nell'orgoglio e nella bellezza, organizzando la materia bruta, secondo regola e numero. Su di essa, quindi, si addensano l'identità razionale e il destino vitale della civiltà.

2-Il fare poetico coincide con il pensiero e l'intelletto si palesa come poesia. Per questo motivo, le immagini della poesia coincidono con quelle della mente e le parole non possono che essere subordinate ad esse. Ma la poesia (come l'architettura) non è soltanto esaltazione; è, al fondo dell'azione creativa, riflessione, consolidamento, destino. Le immagini della poesia si fanno nel suo straordinario progetto di poetica atti del pensiero e vanno oltre le parole: nel rifiuto della poesia come puro momento verbale, risiede la geometrica proposta valéryana della scrittura come capacità di rastremare il concetto e affilarlo in vista della sua realizzazione lirica.

3-Una delle opere di Caspar David Friedrich che meglio possono servire ad esempio è Il viandante sul mare di Nebbia, nel quale la grandezza sublime della natura è espressa dall'immensità spaziale, con i monti scalati in profondità e appena visibili sul fondo; dall'altezza della montagna rocciosa in vetta alla quale l'uomo, solitario, guarda verso l'Infinito; dalla nebbia fluttuante che invade tutta la parte sottostante lasciando avvolto nel mistero ciò che ricopre e dando quindi maggiormente, come sempre accade quando il nostro occhio è impossibilitato a scorgere con chiarezza, un senso di smarrimento di fronte all'intuizione della profondità abissale. Il paesaggio di sfondo rappresenta il riflesso dell'aldilà, e il primo piano, in gran parte immerso nelle tenebre simboleggia il mondo terrestre. La figura di spalle, frequente nei dipinti di Friedrich, impersona probabilmente l'uomo religioso, che considera la propria esistenza come una preparazione alla vita eterna. Il Wanderer, il viandante sul mare di nebbia, quindi è un simbolo di solitudine forse di disperazione, soprattutto del mistero che avvolge la figura senza volto, con i capelli scompigliati dal vento, e con lo sguardo rivolto verso l'abisso. Ben più che raffigurazione di "un" viaggio, questa tela simboleggia "il" viaggio senza meta e senza ritorno che è la stessa esperienza della vita umana e del rapporto che essa intrattiene con l'Infinito.

4-Da cosa nasce cosa riassume l'idea sul metodo progettuale, visto come una serie di operazioni necessarie e disposte in un ordine logico dettato dall'esperienza. Il metodo progettuale non è qualcosa di assoluto e di definitivo, è qualcosa di modificabile se si trovano altri valori oggettivi che migliorano il processo. Le regole del metodo non bloccano la personalità del progettista, ma lo stimolano a scoprire qualcosa che, eventualmente, potrà essere utile anche agli altri. La progettazione non necessita di un'ispirazione sventata ed irrazionale, ma di intelligenza, curiosità e amore per ciò che ci si accinge a fare.

5- "Parliamo d'architettura: Eupalinos è presente tra noi. «La cosa più importante», dice Valéry, «è la distinzione tra quello che è veramente l'architettura, che deve rispondere a una regola, a un canone, a una misura, e quello che è soltanto décor de théâtre. Per questo tra gli stili del passato preferisco il classico greco-romano ... L'architettura deve essere musica, armonia tra le parti; corrispondenza a una misura, appunto come la musica. Le fabbriche degli architetti moderni non m'ispirano mai la voglia di fermarmi un momento per un croquis... Oggi l'architettura è solamente utilitaria, ed è giusto; ma insieme con l'utile si deve anche soddisfare l'occhio. Si è combattuto il vecchio decorativismo, ma non si è creata una decorazione nuova... L'architettura moderna manca d'adattamento all'ambiente; un architetto oggi disegna un progetto nel suo studio, senza pensare se la costruzione dovrà essere fatta a Parigi o a Pechino. Le architetture contemporanee si somigliano tanto tra loro in tutti i paesi, e in tutte le scuole, che ad un critico o ad uno storico futuro sarà impossibile distinguere le opere di un artista da quelle di un altro. E lo stesso si può dire per la pittura e per la scultura...». Ma c'è da domandarsi se sia un male così grande questa impossibilità di individuare le varie personalità; e poi, in altri tempi, non sarà accaduto lo stesso? I templi greci e romani nella loro uniformità permettevano di distinguere lo stile di un architetto da quello di un altro? E in certe cattedrali gotiche di Francia non troviamo pure la stessa identità di elementi, quando la personalità dell'artista si annegava nell'anonimato delle maestranze?" Antonio Muñoz, *Con Paul Valéry a Santa Sabina e sulla Via Appia, in L'Urbe*, Rivista Romana, Roma, Fratelli Palombi Editori, Anno II (1937), n. 4, p. 40.

## Carlo Scarpa: un labirinto di emozioni

Carlo Scarpa stava tra il rigore e il sogno dell'utopia e la sapienza del fare, anche se stanca perché svuotata di valori in cui credere ma capace di offrire strumenti potenti a chi ancora desidera la bellezza. Strumentalmente oggi la bellezza viene negata o smiunita, ma ciò nonostante quando è presente riesce a sviluppare quel sentimento d'amore a cui non si può resistere. Vi è nell'opera di Scarpa un desiderio profondo di procrastinare, di allontanare il giorno in cui ogni esperienza appare detta. Vi è nelle costruzioni dell'architetto veneziano ripugnanza per le nere sommatorie e le prospettive che tutto ordinano. Una storia della vicenda di Scarpa è una storia di luoghi: e sono fisici, concreti, irripetibili, perché svaniscono o mutano. Il luogo è infatti lo spazio in cui un qualche rito si manifesta. La natura è percepita nelle sue infinite oscillazioni, in una quasi in permanente verità di variabili. La forma è dunque un'eterna sinonimia del reale. Ingegnandosi di aggredire le manifestazioni dell'abitudine architettonica, Scarpa ha finito per costruire un linguaggio, che usa parole dalle radici profonde e antiche e che intende rinnovarsi insensibile al trascorrere del tempo. Egli ha preferito operare in una zona apparentemente neutra, pur tuttavia incline ad accogliere i colori vivi del passato piuttosto che il grigiore dell'avvenire. Ecco perché non si rifugiò mai nel piccolo mondo accademico, ma cercò orizzonti più ampi, viaggiando con crescente frequenza, spesso in compagnia di Aldo Businaro e di altri amici, cogliendo impressioni di vita e arte attuale. È morto, non a caso, in un luogo estremamente distante, ma non lontano dalle rovine di un'antica città giapponese intimamente vicina alla sua sensibilità.

*“La forma sorge da una serie quasi infinita di scomposizioni in cui ogni parte, ogni elemento, vuole essere espresso dalla sua individualità, dalla sua logica specifica. Tale volontà frammentaria è conseguenza di una interpretazione dell'architettura partendo dalla presenza tattile, del suo valore sensuale”.*

Carlo Scarpa



Il gusto accademico della figura lo accompagnerà per tutta la sua carriera, suggerendogli inattesi particolari anatomici affioranti tra i campi di dettagli architettonici, o corpose figure femminili che, come argute indicazioni di rapporti dimensionali, si intromettono improvvisamente tra le linee dei suoi pastelli. La geometria di queste “figure” costituisce la matrice del pensiero architettonico di Scarpa, e non solo: anche se la geometria sembra impadronirsi delle figure, l'astrattezza geometrica si discioglie poi nel corpo fisico degli edifici. Mentre nessun particolare può sottrarsi all'impronta della geometria, l'autorità non è sua, ma di certe “configurazioni” o “figure” senza precisa origine o fine. Nelle migliaia di disegni che faceva e nei continui aggiustamenti che vi sovrapponeva, ricercò sempre i tracciati delle sue figure.

Fin da quando era in vita, Scarpa fu oggetto di una doppia alienazione agli occhi dei suoi contemporanei: da un lato veniva lusingato come raro esempio di architetto tradizionale che, trovandosi quasi esiliato in tempi di aggressiva industrializzazione, sapeva restare fedele a un millenario mestiere; dall'altro era considerato un artigiano ossessionato da atavismi e maniaco dei materiali lussuosi e delle manufatti artificiali. Le lodi come le critiche trovavano conferma nel fatto che Scarpa lavorava poco per l'amministrazione pubblica, ma molto per musei, fondazioni e clienti facoltosi.



Negli allestimenti di musei e mostre, Scarpa puntava sempre su rallentamenti del percorso, come d'altro canto su fughe nel tempo, tagliando strettissimi varchi nelle pareti che permettono soltanto un'impressione lampo degli spazi non ancora raggiunti o di stanze già percorse. È tutto lì, nei primi progetti per palazzo Abatellis a Palermo (1953-54), nelle prime sale degli Uffizi a Firenze (1954-56), nel museo di già Castelvecchio a Verona (1957-74). E nemmeno manca la dimensione topografica dei percorsi, con le loro differenze di livello che rallentano o addirittura distendono il tempo del passaggio. Pochi gradini e una vista incanalata suggeriscono non soltanto percorrenze diverse, ma una distinzione tra percorsi di circolazione e percorsi visivi. Sorpresi di vedere la stessa opera da un'angolazione differente, o attraverso un'insospettata apertura, i visitatori, ciascuno per sé, vivono una sequenza di esperienze. Prendono congedo da un oggetto mentre già ne incontrano un altro, o anticipano un nuovo incontro allontanandosi dal posto in cui si trovano. I colori e l'illuminazione aggiungono le proprie sfumature allo scorrere del tempo e alla gratificazione della memoria.

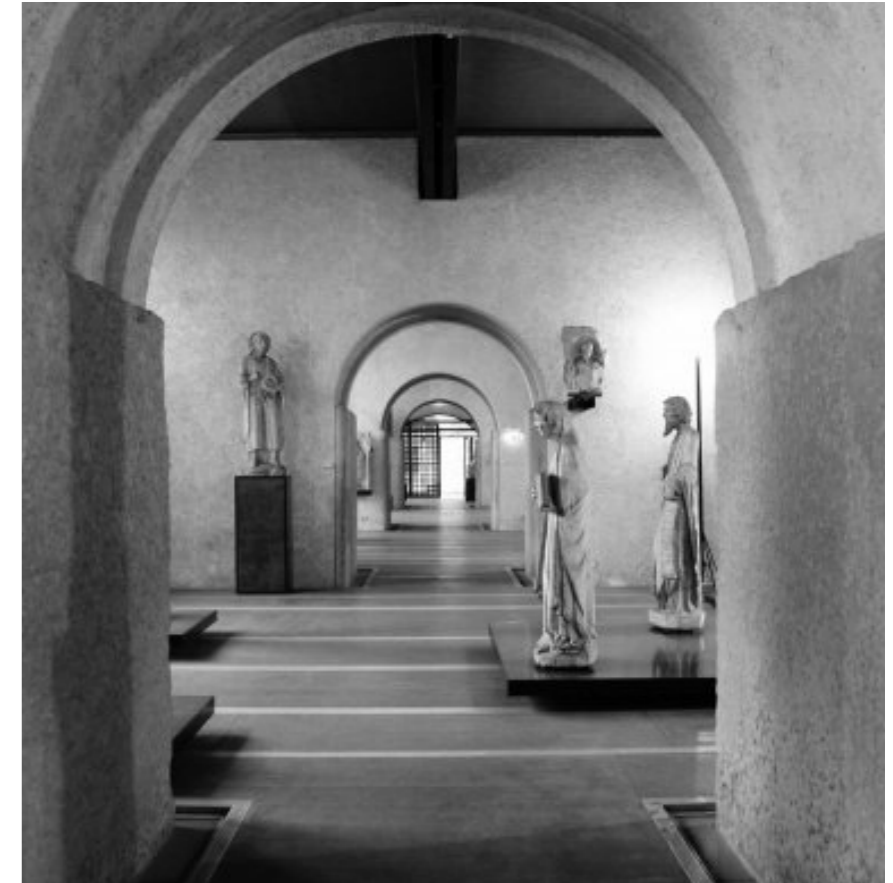
Scarpa aveva la peculiare capacità di isolare i documenti artistici nella sequenza narrativa e ne definisce lo specifico rapporto dell'oggetto con lo spazio del museo. Questo spazio del museo si fa ricettacolo dei diversi tempi che entrano in gioco nel confronto tra opere e visitatori.

Rispetto agli allestimenti museali di Albini e dei BBPR degli stessi anni Cinquanta, Scarpa era riuscito ad aprire una terza via: entro il confronto tra arte e distruzione, come nella mostra su Picasso nelle sale bruciate di Palazzo Reale a Milano, e tra arte e silenzio, come nel ripristino di palazzo Bianco a Genova dove le tele, tolte le cornici, galleggiavano nel vuoto, Scarpa articolava soprattutto l'incerto legame fra arte e tempo.



*Ho detto che mio padre era posseduto. Lo era dell'idea della bellezza, anzi meglio, della bellezza stessa. La cercava sempre e dappertutto, anche nel suo lavoro. Il suo lavoro non seguiva regole rigorose, ma preferiva il lavoro notturno, perché tranquillo, dove poteva con la lentezza necessaria costruire quei disegni così ricchi di ogni cosa, che ancora oggi hanno la forza e il fascino delle cose compiute. Era anche ironico cinico e curioso, la curiosità che lo ha spinto fuori del punto di equilibrio in quella scala giapponese da cui non è tornato.*

Tobia Scarpa



### “Posso vedere un’immagine solo se la disegno”

Il corpus dei disegni di Carlo Scarpa rappresenta una fonte primaria per la conoscenza della sua opera. Nel panorama dell’architettura moderna, esso ha qualità e peso assolutamente eccezionali.

Nella loro grande maggioranza i disegni di Carlo Scarpa sono autografi e non sono prodotti impersonali di un *atelier* di architettura; essi riportano schemi ideativi, studi esecutivi o dettagli architettonici redatti secondo i canoni dell’*ortographia* e della *iconographia* vitruviana, e cioè secondo le trascrizioni in pianta, alzato e “spaccato”.

Solo un piccolo numero di essi fu eseguito con la finalità di illustrare “professionalmente” l’opera al committente: si tratta di elaborati appartenenti alla classe definita *scaenographia* e redatti con tecniche varie al fine di restituire viste prospettiche o simulazioni dell’edificio realizzato grazie all’uso di fotomontaggi.

Scarpa usò sempre matite di legno per la leggerezza dell’oggetto, che nella sua mano doveva essere dimenticato come si dimentica una corda vocale. Così esortò sempre gli studenti a utilizzarle, ironizzando sul fatto che lo avrebbero ricordato per “quello che insegnava a fare la punta al lapis”.

Per Scarpa il disegno ha un preciso ruolo di strumento: “voglio vedere e perciò disegno; posso vedere le cose solo se le disegno”. Perciò si può pensare al suo disegno come a un leggero paravento del suo metodo progettuale: perché quello che dice è per lui la condizione per *fare*.

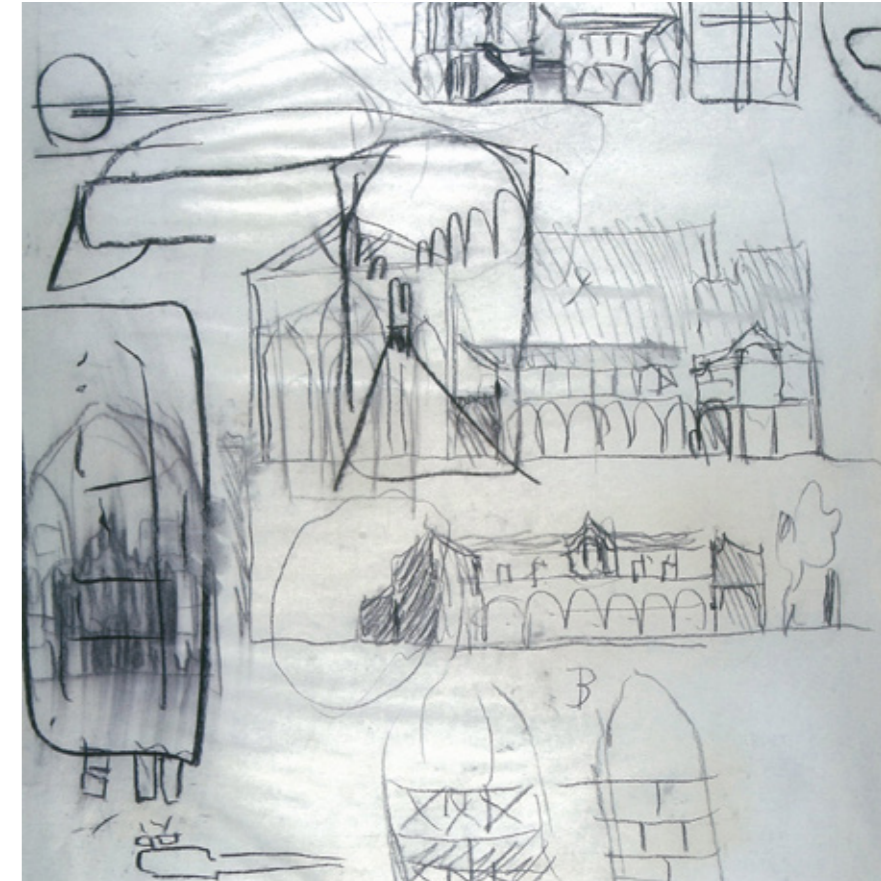
Un approccio sereno e impersonale al corpus dei disegni risulta oltremodo difficile e ciò in ragione della grande bellezza ed espressività del materiale esistente. Tuttavia è possibile riconoscere le stagioni della vita e del lavoro di Carlo Scarpa anche solo classificando i suoi disegni secondo l’uso di determinati supporti. Appare pertanto



giusto accogliere l’indicazione dello stesso che affermò più volte essere il disegno “*la porta regale*” per accedere all’architettura, volendo farci capire che il percorso esistenziale verso l’architettura non può essere solo concettuale, bensì anche fisico ed empatico, non solo *ordo* ma anche *genus*.

*Scarpa appartiene al mondo culturale dei Matisse, dei Morandi, alieno all’informale, all’espressionistico, all’astratto decorativo [...]; crede in un linguaggio della natura che l’artista ha da scoprire e ritrovare e ritrovare, nella materia appunto, riscattandone l’inerzie e l’informe, col disegno e la ragione [...]. Il disegno è anzi l’operazione mentale fondamentale della sua attività creatrice, attraverso la quale modella il materiale, analizza le strutture, incastri e dimensioni; per via di analisi, appunto, piuttosto che muovendo da una visione globale a priori.*

Licisco Magagnato, direttore del Museo di Castelvecchio



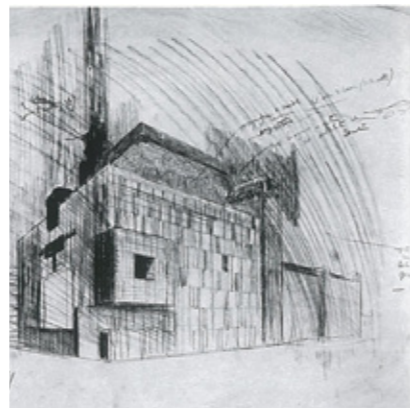
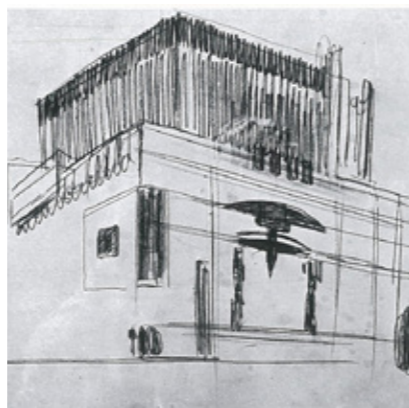
## La punta del lapis e la polvere del carboncino

Schizzando i suoi oggetti in vetro, durante gli anni Trenta, Scarpa scruta la contemporanea cultura figurativa. In sintonia con Arturo Martini, osserva le costruzioni di Matisse, Picasso e Leger: la maniera italiana delle sue forme ne risulta scossa. Nel frattempo, apprende i segreti che i maestri vetrai sanno utilizzare: la padronanza tecnica gli consente di giungere a soluzioni di convincente eleganza.

Scarpa impara perdendo tempo, come la sua matita, che vaga sul foglio a catturare immagini per poi, magari, abbandonarle con la volubilità di un flâneur e con ironia. Questa indifferenza, caratteristica del suo modo di guardare e di rapportarsi alle situazioni, è anche il modo di essere della sua pratica di progettista. Deriva da tutto ciò, probabilmente, l'aspetto interrogante delle sue opere e la vocazione all'attesa di molti progetti. Attesa e domanda, cifre in addizionabili dei suoi disegni, sono infatti le molle della curiosità visiva di Scarpa.

La rappresentazione prospettica viene impiegata da Scarpa raramente, e per lo più negli schizzi dei dettagli costruttivi, come strumento analitico indifferente alla scala e alla collocazione provvisoria nel disegno delle forme studiate. Utilizza modi di rappresentazione, quali alzati, prospetti, piante, lo studio della connessione, della cerniera, del nodo connettivo, del dettaglio. La sua grafica mira alla comunicazione immediata, e quindi, necessariamente parziale, con l'artefice e richiede esperienza e metodi tradizionali di lettura. I suoi progetti non possono vivere nel disegno, ma hanno bisogno del disegno per "farsi": il disegno è lo strumento con cui leviga e raffina la sua opera.

Il segno di Carlo Scarpa manifesta la memoria ed arresta lo sguardo nell'attimo dell'affiorare della domanda. Nel dettaglio rigenera lo spazio del momento e fissa l'acutezza dello sguardo.

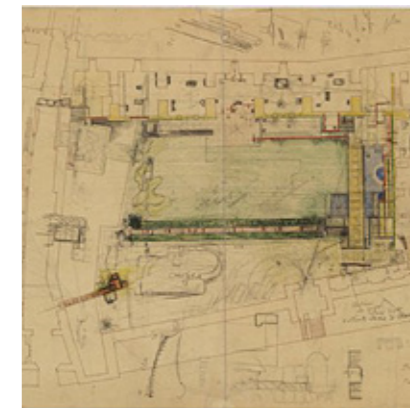


Questo medesimo gioco viene praticato da Scarpa con le proprie composizioni. Egli ha però coscienza, come Krauss sapeva, che "ciò che vive nell'oggetto, muore prima dell'oggetto. Ciò che vive nel linguaggio, vive con linguaggio". Come la parola di Krauss, anche il disegno di Scarpa è custode della differenza. Il suo segno evoca, reinventandoli, antichi significati. I suoi frammenti sbocciano da radici profonde. Le sue forme custodiscono e rinnovano segreti divenuti indecifrabili. Il progetto scarpiano intende mostrare differenza, e prolungare il segreto di questo particolare potere di mostrare. Ma per tenere una simile posizione, bisogna non lasciarsi sopraffare dagli stereotipi dell'abitudine, e adottare strategie intellettuali capaci di accogliere l'inatteso.

Per simili ragioni le composizioni scarpiane procedono per scarti e contrasti; il sospetto nei riguardi della norma infatti, non può che condurre all'apertura al diverso. E la differenza, appunto, è il fulcro del frammento scarpiano. In esso si manifesta la volontà di incompiutezza nella quale si riversa la meditazione progettuale. Tale volontà comporta estraneità allo stile e solitudine, inclinazione all'esuberanza.

La qualità del frammento si delucida nella discontinuità e non può realizzarsi, quindi, nei modi della sistemazione prospettica. La ricchezza delle sue forme è tale da non poter venire riassunta da una rappresentazione prospettica o da una sintesi assonometrica. Tali strumenti di rappresentazione risultano adeguati piuttosto alla piatezza stilistico-imitativa del moderno, ma non possono che trovare parziale accoglienza tra le sue procedure progettuali.

Scarpa lavora lentamente. Il suo disegno scaturisce da un'attesa, piuttosto che manifestare drasticamente una decisione. I suoi continui ripensamenti sono altrettanti segnali di insofferenza, piuttosto che progressivi stadi di avvicinamento alla norma. Tutto ciò configura una tensione che mira a rimandare

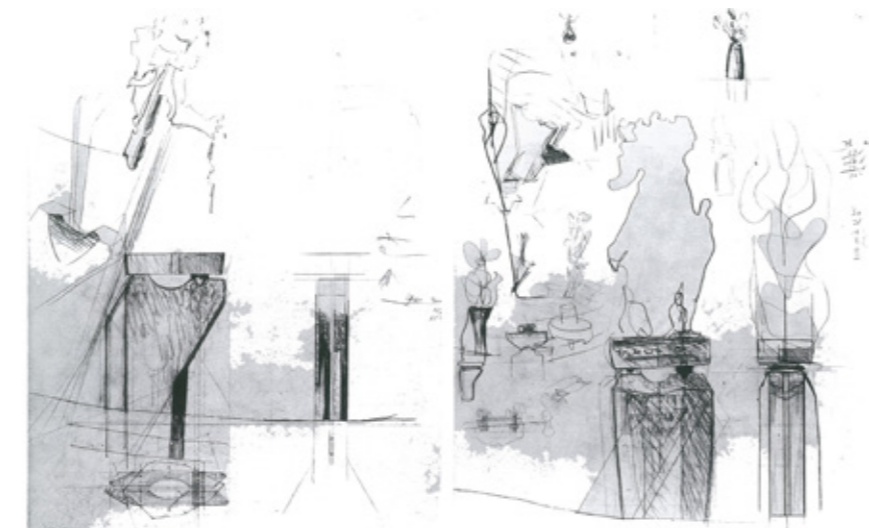


indefinitamente il distacco dell'opera del suo artefice.<sup>1</sup>

Del resto, la bella definizione che Paul Klee diede del disegno come *"schöpferische Konfession"* attiene sia al processo materiale del fare sia alla ricerca del bandolo di quel faticoso gioco del mostrarsi e del ri-velarsi: dal primo nucleo dell'immagine-progetto, al suo dispiegamento nell'analisi tettonica e costruttiva, fino alla realizzazione completa dell'opera di architettura. L'espressione "confessione creatrice" permette di cogliere anche la particolare attitudine del disegno a stabilire un rapporto di intimità tra l'architettura e pochi *familiars*, e attribuisce così al grafico di studio un valore e un livello ben diverso da quello dell'impiego pubblico, e già maturo, proprio dell'opera licenziata con il progetto finale. Imparando a leggere nei disegni di Scarpa questo ripiegamento su se stesso, per osservare dall'interno e poi uscire mostrando, si possono chiaramente percepire la concitazione di un'immagine che sopravvive, fissata nello schizzo a matita o a carboncino, o la calma trasposizione di una visione già maturata eseguita con riga e squadra sul cartone di grosso spessore. Lungo questa strada è possibile cogliere il nucleo elementare e continuamente mutevole di una matrice creativa nella quale il diverso segno di Scarpa svolge la funzione sorvegliata e assoluta di primo possesso della forma. La dimensione stessa del foglio può essere messa in relazione con il livello di germinazione dell'immagine; se si volesse dettare una legge, si potrebbe affermare che, quanto più piccolo e precario è il supporto del disegno, tanto più è embrionale lo studio, e ciò non solo per una facile analogia con le fasi di gestazione di un essere vivente, quanto piuttosto per la necessità dell'architetto di circoscrivere lo spazio-tempo al fine di contemplare qualcosa che ancora non è, e che forse sarà.

*E perché dal furor dello artefice solo in poco tempo con perizia o altro disegnatoio o carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiama schizzi.*

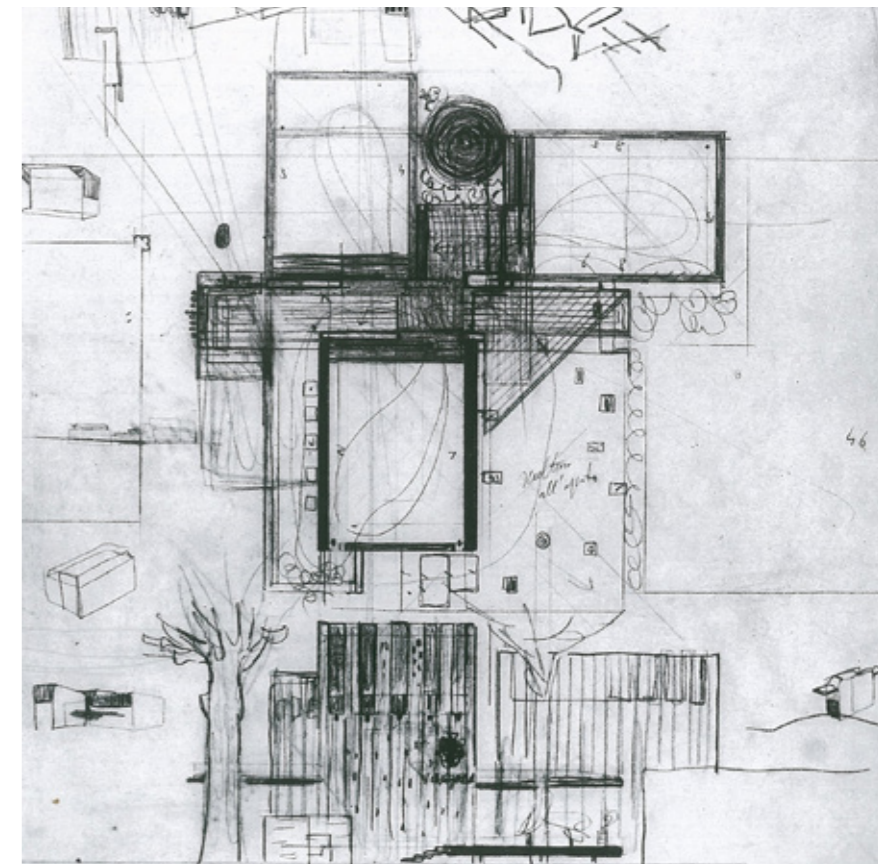
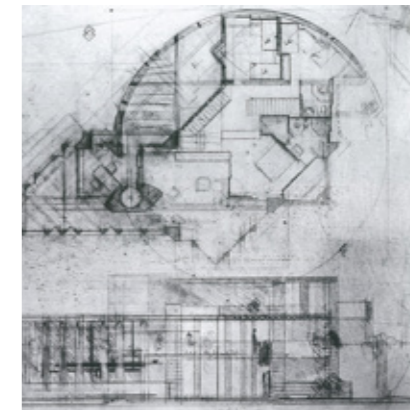
Giorgio Vasari



Il valore mutevole e fugace, questa immagine rubata "solo per tentare l'animo" ben si accorda con le materie deperibili e con strumenti che, più che permettere di disegnare, sporcano secondo il detto che "con lo sporcar si trova". Scarpa soleva ripetere "se non viene fuori con il carboncino, è meglio abbandonare il campo". Egli svolgeva lentamente la carta da schizzo, poi spianava delicatamente il foglio per farlo aderire al disegno sottostante e iniziava a disegnare con il carboncino perfettamente verticale; alternava fasi concitate, quasi l'idea primigenia gli si mostrasse solo per un breve tempo, a lunghe pause di riflessione; guardava il disegno inclinando leggermente la testa di lato, come osservasse il lavoro per la prima volta. Se con quello "sporcare" gli sembrava di avere colto un primo nucleo che meritava di essere sviluppato, faceva passare il fissatore per non perdere l'immagine, teneva la velina in bella evidenza sul tavolo e lanciava di tanto in tanto occhiate fuggitive, come se un'osservazione troppo insistita avesse per effetto il dissolvimento del profumo della forma alla quale cercava di avvicinarsi.

Anche gli schizzi a matita grossa o con i colori a pastello assolvevano lo stesso scopo funzionale, ma spesso appartenevano a uno stadio più avanzato e consapevole di elaborazione del progetto. In essi, assieme a imponderabili anticipazioni di forme, erano spesso già presenti i primi rapporti compositivi tra le parti, lo schema distributivo di un'architettura, il dimensionamento di alcuni brani; talvolta il livello di definizione di questi appunti poteva già consentire una prima trascrizione in scala del progetto.

Come gli schizzi relativi alle fasi germinali sono distinguibili dal tratto rapido e dall'uso di tecniche precarie, così la trascrizione delle idee fondative è sempre segnalata da cambiamenti della tecnica grafica e, soprattutto, del supporto: ai fogli extra-strong e alle molteplici veline (pur sempre presenti nelle fasi esecutive per fissare le annotazioni veloci e gli approfondimenti specifici), Scarpa sostituiva il cartoncino di

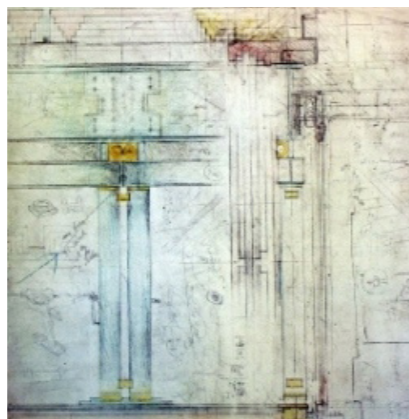


grammatura pesante, tracciato a matita con riga e squadra. L'uso della carta di grosso spessore deriva dalla necessità di poter lavorare su una matrice quasi indeformabile, non soggetta a dilatazione per effetto dell'umidità.

Trasparenze e differenti materiali indicati coi colori a pastello, corrispondenze tra le parti, riferimenti a fatti occasionali o annotazioni di calcolo, piccole assonometrie di studio, tutto quanto era possibile conoscere a trecentosessanta gradi nello spazio architettonico del progetto veniva da Scarpa trascritto sul cartone di lavoro, la cui decodifica in molti casi era possibile solo a lui.

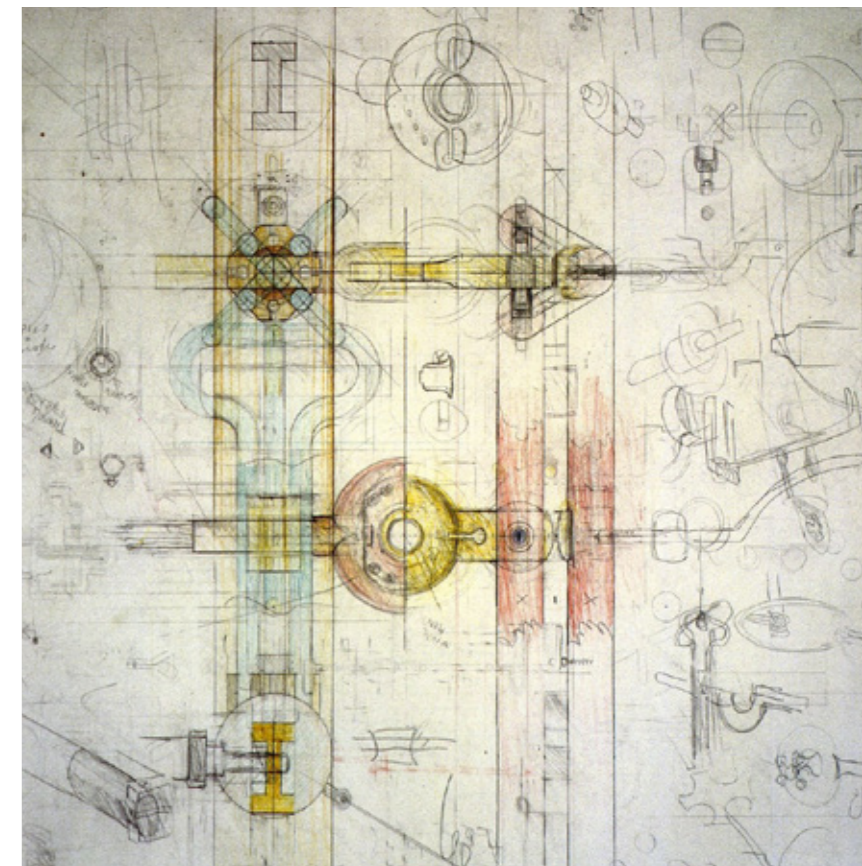
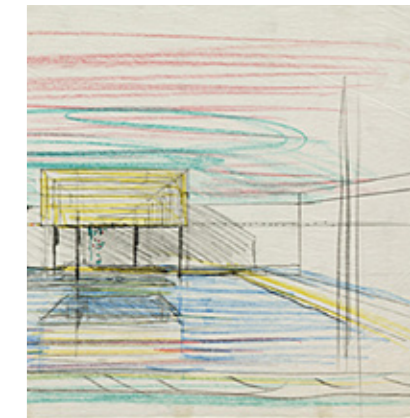
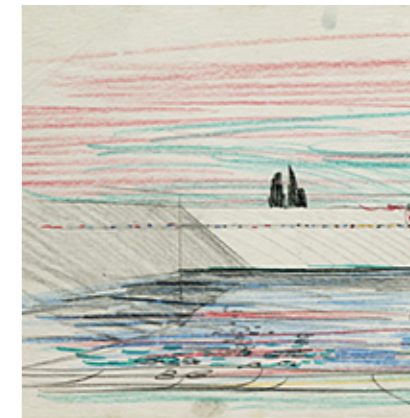
Anche nella fase finale, quella che assegna alla macchina il compito impersonale di tirare le copie, il professore sentiva l'insopportabile ingresso nel suo lavoro della routine professionale e aveva cecato di discostarsene: con una curiosa e divertente indagine personale egli aveva sperimentato l'uso di carte per eliografia che non erano assolutamente nate per quello specifico impiego. Tutti gli esecutivi del cimitero Brion sono disegnati su una carta sottile lucida e di colore biancastro nota come "agliolina", prodotta e venduta per usi alimentari. Egli se ne fece recapitare un grosso rotolo e aveva obbligato tutti i collaboratori all'uso di matite durissime (5,6 e 7H) taglienti come bisturi. La copia eliografica era di buona qualità e gradevole perché aveva un leggero colore grigio-azzurro non uniforme dovuto allo spessore variabile dell'agliolina e annuvolato che permetteva a Scarpa di personalizzare il disegno con colori chiari e lumeggianti.

Scarpa inoltre sorvegliava attentamente l'uso delle varie scale di rappresentazione e anche in questo ambito si discostò dalla routine professionale facendo uso del rapporto 1:250, raramente dell'1:200, abbastanza dell'1:100, più spesso dell'1:125, quasi mai dell' "antipatico" 1:50 che era sostituito dall' 1:25 nel quale "si può disegnare tutto". Per capire l'importanza del disegno per Scarpa bisogna seguirne l'invito e guardare non tanto un'immagine bensì un quadro, il più importante di tutti, a suo giudizio, per



il quale l'architetto veneziano avrebbe scambiato non solo tutta l'opera di Raffaello ma anche quella di Tintoretto: la Flagellazione di Piero della Francesca. Mentre troppi architetti si rifanno alle capacità di rappresentazione che sono proprie della pittura o del disegno per sfuggire alle misure della realtà, Piero della Francesca offre l'esempio di un lavoro opposto: egli ha sottoposto la pittura alla prova dell'architettura ottenendo un effetto ineguagliabile. Scarpa ha sempre considerato il progetto quale soluzione di un problema. Per lui il progetto ha senso solo in quanto acquista forza di dimostrazione. Un disegno vale in tal senso più di un lungo discorso.

Ogni opera di Carlo Scarpa architetto, può essere contemplata come se si trattasse dell'opera di un pittore. Lo sguardo si sofferma ad ogni istante, attratto dal particolare, da un elemento specifico, senza considerare l'insieme, senza che possa nascere mai quell'immagine globale che ci domina, ma al tempo stesso ci tranquillizza in tante opere architettoniche, e che ci permette di riconoscere, identificando i presupposti iconografici, lo scopo e gli interessi dell'architetto. Questo non succede con le opere di Carlo Scarpa: la sua struttura impercettibile, fluida, sfugge, non si delinea con quelle caratteristiche che ci saremmo aspettati. Le sue forme, qualunque siano le funzioni a cui l'opera è destinata, si dissolvono nei molteplici riflessi degli ornamenti, nell'infinita varietà dei materiali, nel continuo spezzarsi dei contorni. Gli occhi, allettati da molte attrattive, vagano senza saper dove potersi fermare. Il modo in cui guardiamo le opere di Carlo Scarpa, la singolare condizione di "stare di fronte ad esse" a cui ci obbligano, ci rivelano il metodo e il procedimento seguito dall'architetto nel suo lavoro. Sempre, come un pittore davanti al cavalletto, sensibile all'influsso esercitato in ogni momento sull'opera da tutti i vari pensieri e dalle sue intuizioni che, materializzandosi, si concretizzano in essa. Sempre, come ogni artista che si rende conto di come il procedere dell'opera si impadronisca della sua persona, disposto ad associare ad essa tutti quei nuovi elementi generati nel corso del continuo svolgimento dell'opera stessa. <sup>2</sup>



Il gioco non ha fine; soltanto la pregnanza di significato, l'indeterminabile sensibilità che permette di giudicare il momento in cui l'opera è prossima alla saturazione, porrà un limite al suo lavoro.

*"Beauty"*

*The first sense*

*Art*

*The first word*

*Then Wonder*

*Then the inner realization of Forum"*

*The sense of the wholeness of inseparable elements.*

*Design consults Nature*

*To give presence to the elements.*

*A work of art makes manifest the wholeness of "Form"*

*The symphony of the selected shapes of the elements".*

*In the elements*

*The joint inspires ornament, its celebration.*

*The detail is the adoration Nature.*

*In the work of Carlo Scarpa.*

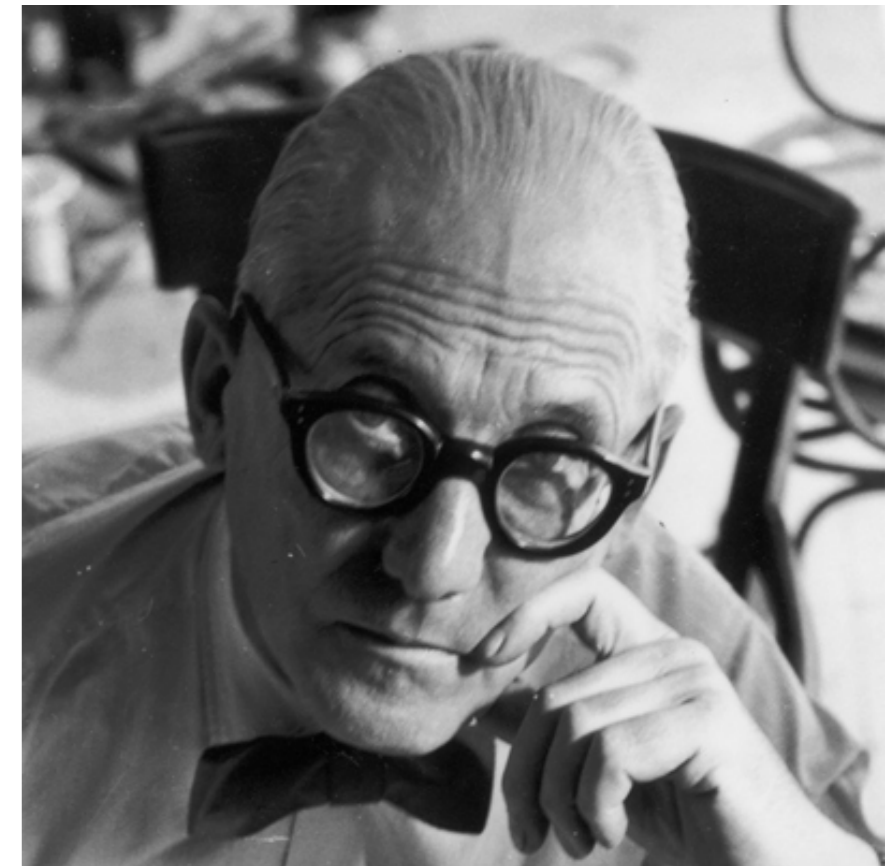
Louis I. Kahn

### **Il colore è un tasto, l'occhio il martelletto che lo colpisce, l'anima lo strumento dalle mille corde**

Come è ormai noto, Scarpa appartiene ad una generazione di architetti particolarmente influenzati dalle esperienze sviluppatesi in ambienti mitteleuropei e, in particolare, viennesi. Ciò non toglie, tuttavia, che egli abbia sentito con particolare immediatezza, negli anni della gioventù, l'importanza delle lezioni dei maestri dell'architettura moderna europea, di Le Corbusier specialmente, nonché di una particolare cultura italiana legata alla sperimentazione del Liberty. Tali influenze lasciano le proprie tracce anche nei primi esperimenti compiuti da Scarpa nel campo dell'arredamento.

Il vecchio Dizionario della Crusca, alla parola arredamento, dice: "provvedere del necessario". Soltanto, il Dizionario Etimologico del Battisti aggiunge che l'arredamento deriva dal gotico *ga-redàn* che vuole dire avere cura, e dallo spagnolo *arrear* che vuol dire adornare. Dunque disponiamo di questi termini molto semplici, ai quali corrisponde un principio di necessità. Gli arredi sono necessari e ne discende un corollario: aver cura degli arredi, della loro conservazione. Ma c'è un secondo corollario, più importante, quello della bellezza. Come si provvede alla necessità e alla conservazione, ci pare molto logico provvedere alla bellezza, che del resto è un fatto insito nella natura dell'uomo, sin dalle origini.

Non abbiamo *exempla* di arredi cavernicoli,<sup>3</sup> ma abbiamo *exempla* invece di meravigliose forme estetiche: fin dal primo segno irrazionale, spontaneo, istintivo, barbarico oggi per allora naturalmente. Segno che nasce senza tecnica, magari, fatto alla cieca nell'oscurità della caverna. Vediamo che si formano nella natura degli uomini due caratteri: una specie di istintività assieme a un inizio di razionalità. Già nei primi segni ornamentali dell'uomo, in alcune manifestazioni preistoriche,

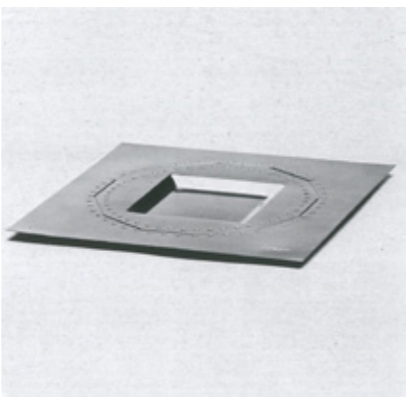
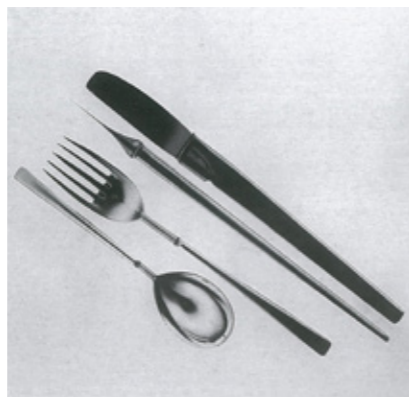
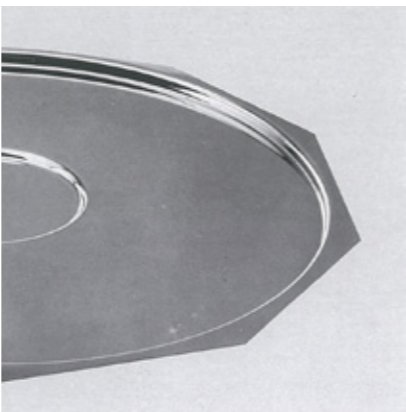
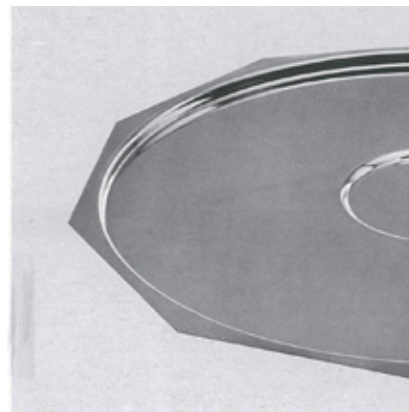


abbiamo il senso dell'uomo che mette ordine alle cose. Immagino che prima l'uomo operasse d'istinto, poi abbia cominciato a pensare di caratterizzare la sua opera, dicendosi: "devo formulare un disegno, dei paralleli, degli incroci". Quindi c'era una volontà razionale, una maniera e poi un'altra: infine comincia a costruire addirittura delle greche o dei passanti con delle diagonali e poi dei cerchi dentro i quadrati, che sono dei segni istintivi se volete, ma sempre condotti da una mente precisa. Questo fatto è certamente dovuto all'istinto della bellezza, di adornare: non c'è certo quello di conservare l'arredo, non c'è la necessità perché per sedere gli è bastato una pietra.

Oppure si può pensare che l'istinto della bellezza sia un fatto evolutivo lungo il cammino della storia, fino ai giorni nostri. Qualche aspetto di questo principio si trova presso alcune tribù africane, in alcune capanne: necessità, ordine per conservazione, bellezza come fatto plastico, estetico, espressivo.

*"Ho citato la capanna africana perché vi assicuro che è un esempio di una certa civiltà, di pulizia: un esempio di una eleganza stupenda, senza necessità ornamentali di altro genere".*  
Carlo Scarpa<sup>4</sup>

I numerosi esempi di arredamento progettati da Scarpa a partire dalla fine degli anni Venti sono una fedele testimonianza di questo. Sin dalle prime prove compiute in questo campo emerge però chiaramente la straordinaria capacità dimostrata da Scarpa durante tutta la carriera di saper coniugare un uso raffinato e creativo dei materiali con soluzioni formali non meno originali. Altra caratteristica comune a tali opere, e alle esperienze maggiori che Scarpa compie al culmine della propria carriera, è lo stretto rapporto che esse denunciano tra sapienza progettuale e fattualità artigianale. Da tale sodalizio l'attività di Scarpa nel campo del *design* trae non pochi stimoli di diverso ordine. Vi sono molti esempi che



dimostrano come fosse incline a trasferire alla produzione seriale, pur modificandoli e adattandoli allo scopo, prototipi elaborati in contingenti occasioni progettuali. A prova di ciò possono essere ricordati alcuni mobili studiati sin dagli anni Trenta, messi in produzione dalla ditta Bernini a partire dal 1976, o il servizio di posate disegnate per Cleto Munari e successivamente riprodotto insieme.

*Complicare è facile,  
semplificare è difficile.  
Per complicare basta aggiungere,  
tutto quello che si vuole:  
colori, forme, azioni, decorazioni,  
personaggi, ambienti pieni di cose.  
Tutti sono capaci di complicare.  
Pochi sono capaci di semplificare.  
Per semplificare bisogna togliere,  
e per togliere bisogna sapere che cosa togliere,  
come fa lo scultore quando a colpi di scalpello  
toglie dal masso di pietra tutto quel materiale che c'è in più.  
Teoricamente ogni masso di pietra può avere al suo interno  
una scultura bellissima, come si fa a sapere  
dove ci si deve fermare nel togliere, senza rovinare la scultura?  
Togliere invece che aggiungere  
vuol dire riconoscere l'essenza delle cose  
e comunicarle nella loro essenzialità.  
Questo processo porta fuori dal tempo e dalle mode...  
La semplificazione è il segno dell'intelligenza,  
un antico detto cinese dice:  
quello che non si può dire in poche parole  
non si può dirlo neanche in molte.  
SEMPLIFICARE È PIU' DIFFICILE.*  
Bruno Munari

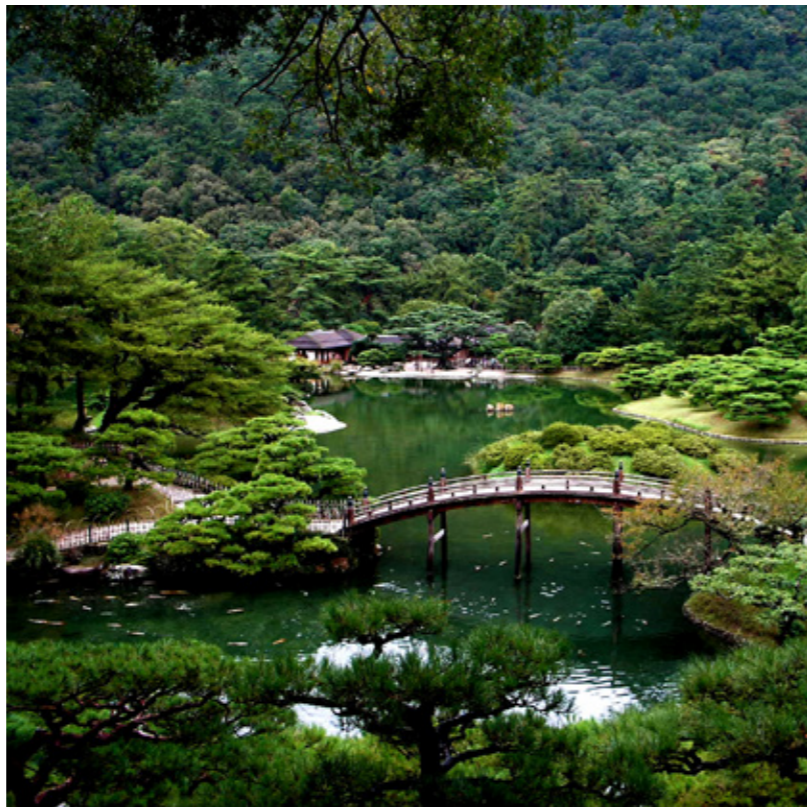


## Sinfonia di riferimenti

L'architettura di Carlo Scarpa costituisce un corpo di opere autentico, potente e coerente. Nel corso della sua ricerca, l'architetto veneziano si è impegnato senza sosta a definire momenti di equilibrio tra la forma e i materiali, la maestria e la tradizione, la memoria e la sensualità.<sup>5</sup> Sebbene le opere da lui costruite non siano numerose, molti progetti sono rimasti nel suo studio per anni, durante i quali Scarpa non ha cessato di studiarli e rielaborarli. Così come si presentano, questi documenti ci permettono quasi di vedere la loro estensione al di là del punto di un apparente completamento. Questo è il sentimento principale che suscita un metodo di lavoro così personale come quello di Scarpa. I suoi progetti sono il risultato di un processo di scoperte estremamente personale, ma tuttavia capace di comunicare con chiunque.

Per comprendere l'opera di Scarpa bisogna tentare di individuare le componenti da cui egli ha tratto ispirazione e le fonti dei suoi riferimenti culturali.<sup>6</sup> Egli stesso ha citato, al riguardo, l'opera di Frank Lloyd Wright oltre alla sua persistente passione per l'architettura e il paesaggio giapponesi. Tali riferimenti hanno esercitato un'influenza diretta su di lui e hanno contribuito a formare un lato importante della sua sensibilità. Ma un'ulteriore, rilevante componente è costituita dal fatto che egli è stato un architetto veneziano. Talmente forte è la tradizione veneziana latente nell'opera di Scarpa, che essa appare come il fondamento di un livello della sua conoscenza.

Venezia è una città ridente: cornici, coronamenti e gabbiani, perché lì Scarpa esprime chiaramente quel concetto pittorico, di luce e colori: al tempo i gabbiani veneziani erano di un tipo più piccolo degli attuali e avevano le zampe rosse. Per questo Scarpa dice di aver osservato una cosa meravigliosa: gabbiani con le zampe rosse, biancore della calce e



cielo azzurro. Per Scarpa sono molto importanti quelle “fiamme” terminali di molta architettura veneziana, per la luce del cielo che palpita attraverso, senza la tetraggine dei tetti ombrosi, ad esempio, di Firenze. Se non c'è niente che fa vibrare la luce, non c'è nulla che vibra.

Scarpa distingue anche sui diversi valori della luce, nelle ore del giorno e nelle stagioni, nella sua frequentazione veneziana, e ribadisce più volte la necessità del distinguere quei valori:

*“Per un architetto la cosa principale del mondo, nella vita, è riconoscere le ore nel cielo, le ore della mattina, del giorno, della sera”.*

Scarpa ha inoltre recuperato la tradizione artigianale, così profondamente radicata in lui, applicandola a un nuovo modo di costruire che a sua volta ha prodotto nuovi significati. La sua instancabile capacità di sperimentare tutti gli elementi dell'architettura rivela la volontà di sondare l'uso della composizione e del materiale, portati a coesistere in un rapporto equilibrato tra sentimento e pensiero. L'architettura di Scarpa riesce così a stimolare la nostra sensibilità e a scuotere il nostro rapporto altrimenti banale con il divenire della forma. Ciò si riflette in un mondo di oggetti organizzati in un nuovo ordine e espressi in un nuovo linguaggio, ove si traduce l'instancabile sforzo dell'architetto che mira a creare dialogo tra la storia e il futuro dell'architettura, fra i metodi di costruzione del passato e quelli del presente. In ciò sta il suo contributo più importante. In tutti i suoi progetti, l'idea della coesistenza di vecchio e nuovo è sempre presente.

L'indiscussa capacità che Scarpa possedeva era quella di leggere l'architettura e di trovarvi quelle continuità che gli hanno permesso di instaurare con essa un dialogo serrato, e di servirsene senza sacrificare la propria creatività autentica e autonoma. La Tomba Brion<sup>7</sup> al cimitero di San Vito d'Alti-



vole, probabilmente, è l'opera maggiore di Scarpa. Vi sono riassunti tutti i temi presenti nella sua ricerca: la continuità della nuova aggiunta simbolica della vita e al cimitero esistente, il disegno del giardino quale esperienza metaforica e allegorica, la presenza dell'acqua come espressione del suo rapporto personale con Venezia e, infine, l'uso dei materiali attraverso la bellezza dei templi greci. Si tratta di una dimostrazione possente del divenire della costruzione e della forma a livelli non ancora totalmente comprensibili.

Scarpa non cita mai Mario Praz, anche se, ovviamente, è un autore che conosce. Per molti aspetti si tratta di personalità assai diverse fra loro, ma molto simili nelle loro rispettive osservazioni e descrizioni sul filo della luce, nell'arco di una giornata e con tutte le suggestioni date da diversi tipi di illuminazione, naturale e artificiale.

Un altro riferimento al "sentire comune" di due grandi artisti, che avvicina anche culture assai lontane, lo si ritrova nel *Libro d'ombra* di Junichiro Tanizaki: un modo di "sentire", a proposito di luci e a particolari materiali, così vicino.

Scarpa non cita neppure Monet. Ma è indubbio che da Monet abbia tratto un grande insegnamento: se si ricorda, di Monet, l'ossessiva ricerca delle sfumature della luce e degli effetti cromatici del sole. L'artista dipingeva all'aperto e la sua ricerca sulla luce era una ricerca di colori, così come per Scarpa la ricerca sulla luce era una ricerca di spazi e materiali.

Come la scrittura di Apollinaire o la pittura di Matisse, l'architettura di Scarpa è ermetica per chi non vuole capire, per chi crede ancora alle mitologie segrete; non ha bisogno di discorso critico, è l'evidenza stessa.

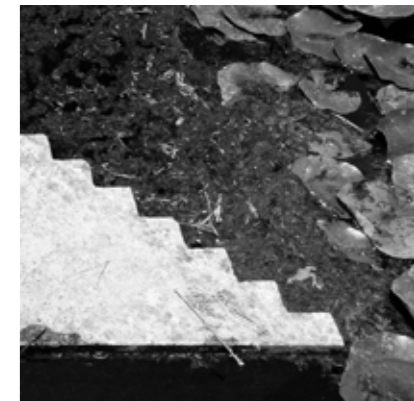
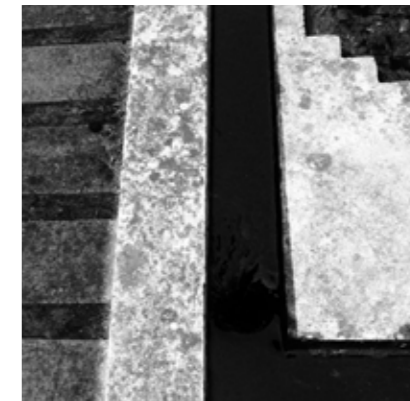


### L'occhio ansioso che pone domande

La sensibilità di Carlo Scarpa lo ha indotto a perdere tempo guardando. Ma all'atto di mettere a frutto e alla prova i residui trattenuti alla conclusione di tale vagabondaggio, egli si ritrae. Tramite il disegno, Scarpa oppone uno scarto all'apparente oggettività di ciò che osserva, considera, avvicina tattilmente. La rappresentazione svolge così la funzione di liberare lo sguardo dalle "illusioni del reale" e dalle sue "molteplici reazioni". Dalla vista Scarpa deriva la propria cultura formale; osservando egli si appropria delle tecniche. Il suo occhio ansioso pone domande "quando una persona contempla veramente, si accosta al mondo interrogativamente", cui seguono risposte che spetta poi al disegno vagliare dubitativamente. Scarpa ha sempre saputo "vedere in grande", soprattutto nelle cose piccole alle quali si è dedicato prevalentemente, anche a causa d'una sua particolare "posizione", agli effetti dell'esercizio professionale, che ha poi sanato la laurea *honoris causa* tributatagli a Venezia. Questo "veder grande"<sup>8</sup> è un verbo con aggettivo che va inteso come modo di vedere chiaro quale deve essere la strada per raggiungere un capolavoro, anche quando si tratta di arredare un negozio.<sup>9</sup>

*Il tè è un'opera d'arte, e solo la mano di un maestro può renderne manifeste le qualità più nobili. Esiste un tè buono e uno cattivo, così come esistono dipinti belli e altri brutti – questi ultimi più frequenti. Non esiste ricetta per preparare il tè ideale, così come non ci sono regole che consentano di creare un Tiziano o un Sesson. Ogni modo di preparare le foglie ha una propria individualità, una particolare affinità con l'acqua e il calore, un patrimonio ereditario di ricordi da rievocare, un modo tipico di raccontare. Ma in esso la vera bellezza deve essere sempre presente.*

*Il libro del tè.*  
Okakura Kakuzō



### “Volevo ritagliare l’azzurro del cielo”

Come architetto di esposizioni e musei, Scarpa ha avuto un rapporto lungo e profondo con il pensiero artistico del passato. Egli amava molto Leonardo e gli piaceva attribuirgli qualche volta il proprio pensiero. Ma ecco una frase di Leonardo che Scarpa avrebbe senz’altro sottoscritto: “Il lume grande e alto e non troppo potente fia quello che renderà le perticelle de’ corpi molto grate”.

Pertanto il punto di partenza è l’intuizione della qualità del tutto particolare di quella data opera d’arte. Il secondo punto è il riconoscimento della luce, non soltanto come direzione e intensità, ma come colore.

Scarpa ha considerato anche la possibilità di modellare la luce, di trattarla, cioè, come un solido. Ne fa fede la sua definizione di “blocco azzurro” per la geniale finestra angolare inventata a Possagno: “Lo spigolo vetrato diventa un blocco azzurro spinto verso l’alto”. I cubi luminosi di Scarpa non tendono al totale coinvolgimento, ma sono appartati e definiti come sculture.

“Volevo collocare le Tre Grazie del Canova, e quindi pensavo ad una vetrata molto alta: l’ho tirata verso l’interno perché volevo ottenere un effetto di luce di riquadro. Quel ritorno indietro, quel dietro che entra dentro la stanza permette quella finezza di luce in quel punto che lo rende luminoso quanto le altre pareti”.

Naturalmente questa illuminazione, siccome era all’uscita, cioè all’ingresso della sala che non è neppure alta, parzialmente alta, e la luce, dal punto di vista illuminotecnico di una sala di questo tipo, era perfetta. Cioè lo è ancora.

Il problema era della luce, si trattava non di quadri ma di sculture, e le sculture non erano né di legno né di marmo, ma erano tutte di gesso, materiale amorfo, che soffre solo delle intemperie e dell’umidità e quindi poteva benissimo essere esposto al sole.

E il sole, muovendosi su una scultura, non dà mai effetti negativi, come invece quando all’interno di un’aula va in certi

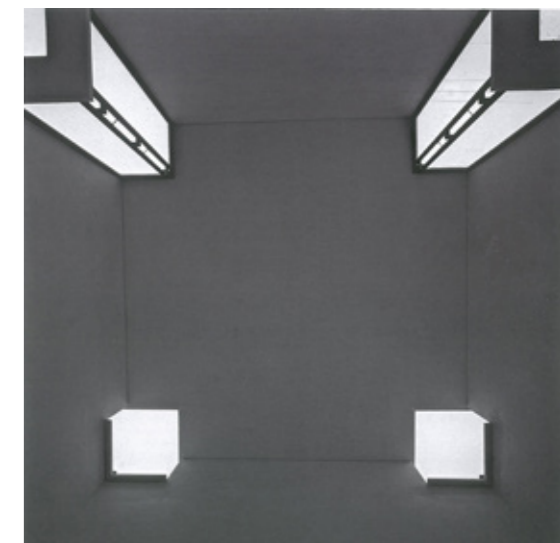


punti ed in altri no, mettendo in luce solo alcuni dei quadri, per quanto non ci sia niente che renda meravigliose le opere d’arte come la luce potente del sole. Il sole diretto non si può ammettere anche perché è caldo, fa dilatare le tinte: le tavole scoppierebbero e le tele si brucerebbero, bisogna avere sempre una luce ben diversa, una luce diafana, la luce dall’alto. Scarpa ama molto la luce naturale, diafana, la luce dall’alto, per questo voleva “ritagliare” l’azzurro del cielo in tre punti, per questo quest’angolo.<sup>10</sup>

Basterebbe pensare a certa lieve mania scientifica come quella della divisione dello spettro solare nei tre colori fondamentali, giallo, rosso e blu, che combinati assieme hanno formato l’opera di alcuni dei due o tre grandi pittori francesi e anche di un folto stuolo di pittori minori in Italia.

Allora, per la luce museografica Scarpa sostiene, se possibile, il concetto della luce naturale. Ma ottenerla è naturalmente impossibile. Scarpa ha “giocato” con la luce anche con i suoi vetri e le sue rare sculture metalliche. Ma proprio il fatto che non abbia usato i vetri colorati nelle architetture ci dimostra una sua disposizione alternativa: il vetro imprigiona la luce e ce la restituisce mutata in oggetto, mentre l’architettura adopera la luce per creare volumi.

*Fra i numerosi allestitori di mostre e musei, Scarpa è stato forse il solo ad amare intimamente i dipinti e le statue, ad esaminarli a lungo con passione, prima di stabilirne l’ubicazione e il taglio.*  
Bruno Zevi



## Ordine è. Progetto è dare forma all'ordine

*“Come il filosofo con la realtà dell'esistenza, così l'uomo artisticamente sensibile si comporta con la realtà del sogno: la contempla, con diligenza e soddisfazione, giacché dalle immagini del sogno impara a spiegarsi la vita, e su queste esperienze si esercita per la vita. Egli vive e soffre queste scene, sebbene non smarrisca interamente la fuggevole sensazione della loro apparenza.”*

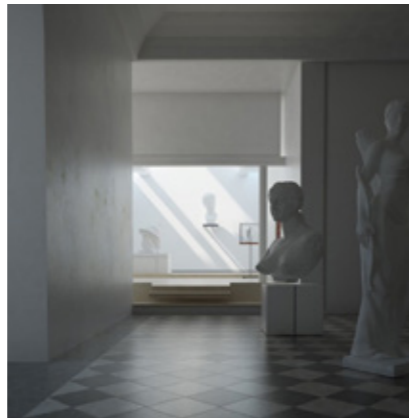
Friedrich Wilhelm Nietzsche

Il labirinto, ci avvisa Nietzsche nella nascita della tragedia dallo spirito della musica, è l'uomo, è la vita dell'uomo. In un labirinto si entra, di necessità, assumendo una linea marginale; che solo una lateralità può guidarci ad un centro; che non solo per un vezzo da cavaliere antico Carlo Scarpa voleva essere sepolto in piedi: anche la terra, tutta la terra, è un labirinto; e ogni punto della circonferenza è, rispetto agli altri, ad una stessa distanza dal centro.<sup>11</sup>

Vi è nei progetti dell'architetto veneziano ripugnanza per le mere sommatorie e le prospettive<sup>12</sup> che tutto ordinano, la tradizione non è da lui accolta quale dispensatrice di leggi.

La poesia, ossia l'arte e le sue materie, siano parole o oggetti, dal piccolo al medio, al grande, sia lo strumento essenziale per penetrare nel basso del mistero delle cose di adesso e di prima.

Il passaggio “all'altra realtà” è mediato contemporaneamente dalle forme e dai materiali. Il succedersi dei materiali in forme attentamente studiate per raggiungere effetti di discontinuità ha sempre un obiettivo preciso: l'opera viene sommamente ma decisamente “estraniata”, sospesa nel suo tempo specifico, strappata alla genericità spaziale e temporale. In qualche modo, le opere di Scarpa appaiono liberate e la fluidità dello spazio le mantiene in una sorta di “galleggiamento”. Non crea percorsi, ma itinerari di emozioni, in cui la vera



natura fiabesca del lungo racconto scarpiano consiste nella natura stessa del suo procedere, che è simile a quella di un percorso iniziatico costellato da punti critici e prospettive ingannevoli, da finte vie d'uscita e trabocchetti.

Il maestro non ci concede nessuna pausa, nessuna sosta, presentandoci ad ogni istante un episodio differente, come se quell'ambiente fosse indefinibile e sfuggibile, suscettibile a rivelare il vero e pieno significato, ma solo il suo essere frammentario e spezzato.

Nella serie di musei che Scarpa ha sistemato si incontrano molti artifici perché non ci si stanchi e la tensione resti alta, ma tutto è calibrato all'intensità espressiva e qualitativa dell'opera, che mai è usata in senso scenografico: essa verrà, se mai, a far parte dello spazio entrando in stretta simbiosi col monumento che la ospita, in uno scambio reciproco di apporti.

In un solo caso, forse, si può dire che Scarpa abbia davvero bisogno di usare una certa monumentalità: quando deve presentare la statua equestre di Cangrande della Scala al Castelvecchio di Verona:<sup>13</sup> simbolo del museo e, si può dire, della stessa città, si fa subito notare all'inizio del giro, dal giardino; Cangrande ci sovrasta quando gli passiamo vicino uscendo dal salone della Galleria delle Sculture, e, inaspettato, riappare dall'alto del piedistallo tra l'antica muraglia di cinta e la parete del castello appositamente squarciata, proprio quando la visita all'interno dell'edificio s'è fatta più lenta, il disporsi delle opere più rarefatto. La collocazione della statua di Cangrande esprime in maniera eloquente uno degli espedienti scarpiani più tipici: si tratta del far intravedere al visitatore attraverso uno spiraglio o un affaccio ciò che troverà più avanti nel suo giro, o anche far rivedere un'opera che già si era incontrata, sfruttando particolari condizioni spaziali o strutturali dell'edificio o magari appositamente creandole. È un'emozione pacata, che riesce, però a mantenere viva l'attenzione e a invitarci a osservare meglio, magari solo guardando lo stesso oggetto da un altro punto di vista: cam-



biando la luce e la distanza, non è più il primo incontro con l'opera, meglio si riesce a gustarne i valori.

Senz'altro il ripassare da un punto, lo sbirciare, il rivedere finisce per diventare nel tempo una costante del percorso museografico scarpiano.

Anche a Palazzo Abatellis, primo museo pienamente realizzato, Carlo Scarpa ricorre a tale effetto e con molta evidenza, tanto che si può dire che per la prima volta lo organizza a metodo personale e forse proprio qui ne prenda coscienza; ne è prova la felicità nello snodarsi dal percorso, la leggerezza con cui è toccata l'architettura del palazzo, gli stessi brillanti risultati raggiunti in qualche punto, senza che una così intensa efficacia sia stata forse neppure prevista. Uno di questi elementi di forza e senz'altro il grande affresco del *Trionfo della Morte*, staccato dal Palazzo Sclafani e sistemato nel presbiterio della chiesa annessa al museo che rientra perciò nel giro delle sale: nel fondo della parete, sotto la luce che piove dalla cupola, ci appare subito entrando, incombente, con la sua superficie appoggiata quasi al pavimento. La cavalcata della morte domina enfatica l'intero spazio della chiesa, che infatti Scarpa ha lasciato quasi del tutto sgombra da altre opere.

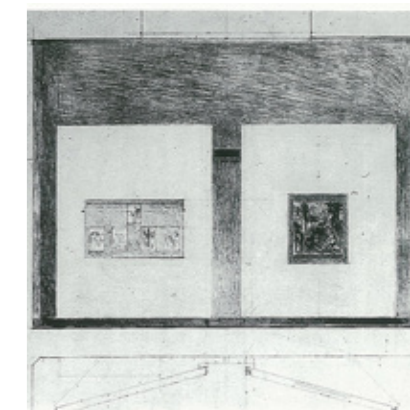
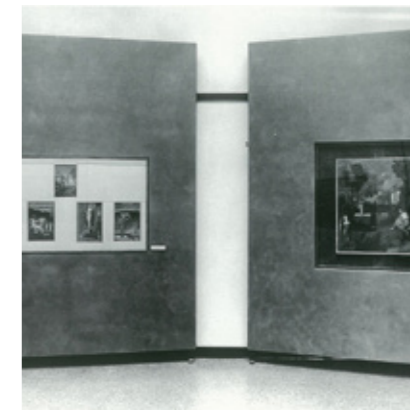
Proseguendo nel giro, nel percorrere il primo piano, ci affacciamo dal soppalco costruito nel vasto ambiente della stessa chiesa e rivediamo l'affresco con le sue trionfali minacce e questa volta siamo catturati, per la distanza e l'angolazione dello sguardo, dai sinuosi disegni, dai pallidi colori.

Con il busto scolpito da Francesco Laurana che rappresenta Eleonora d'Aragona si assiste ad un modo ancora più sottile e magico dell'uso del "rivedere": appare, all'inizio, inquadrata nel vano della porta d'accesso alla piccola sala che la ospita e, di profilo, pare indicare la direzione da seguire nella visita. Obbediamo docili all'invito del marmo inoltrandoci nella sala successiva, non senza, però, improvvisamente voltarci, come ammaliati, per ricercare la bianca figura che, eccola, riappare, questa volta inquadrata frontalmente nella porta da cui siamo appena usciti.



Nella Quadreria del Museo Correr, allestita negli anni 1957-60, seguiamo il rettilineo percorso nel succedersi allineato delle sale dovuto alla rigida struttura delle Procuratie Nuove di Piazza San Marco a Venezia, una rigidità sottolineata dallo scandire dei cavalletti di legno a sostegno dei quadri, sistemati in fuga prospettica accanto alle finestre che guardano la grande piazza. Ma l'imprevisto ripassare dalla Sala delle Sculture, ci dà come uno scatto, ci costringe ad un ripensamento, se non proprio ad un rimescolamento dell'attenzione con cui poi proseguiamo la visita.

Scarpa ci dimostra che condurre il visitatore a passare nuovamente in un luogo o a rivedere un'opera, lungi dall'essere una ripetizione, è, se calibrato con arte, una rottura dei tradizionali schemi espositivi ottocenteschi, e anche una maniera gentile per didatticamente far conoscere un autore o un'opera. Adoperato, poi, come calcolo e contenuto "colpo di scena" insieme agli altri elementi del racconto scarpiano, servirà a farci vivere la visita ad un museo come si vive un'avventura.



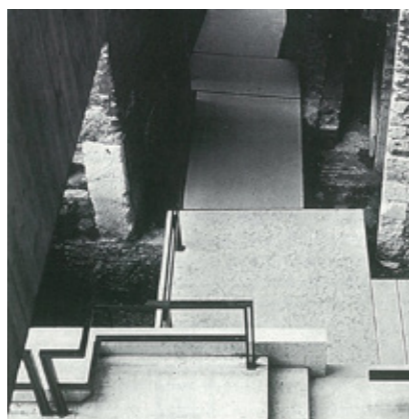
## La colonna vuota può diventare una stanza

Si può osservare che l'architettura di Scarpa consiste nell'assemblaggio dei frammenti, il suo stile nell'attitudine a ricucire con eleganza episodi anche sparsi, costituendo ciascuno di essi un *exemplum* del divenire architettonico.<sup>14</sup> Gli elementi strutturali di cui si serve per arrivare ad un unico racconto creativo sono i collegamenti, gli incastri, gli snodi, elementi che considera di primissima necessità e che finiscono per essere essi stessi architettura: di collegamenti, di incastri e giustapposizioni è ricco il suo linguaggio, ne è forse interamente costituita la sua sintassi. La sua architettura si forma in questi nuclei di addensamento, dove si innestano due superfici, dove si compenetrano due volumi, nei punti di discontinuità e insieme quelli, per paradosso, di riunificazione. La sua è la problematica del confine e proprio da questa attenzione al confine deriva in parte la suggestione dei suoi interventi: la connessione tra due territori, tra due parti è un collegamento tra loro e nello stesso tempo un "passaggio" dall'uno all'altro. Passaggi, attraversamenti, strozzature, punti magici oltrepassati i quali non siamo più gli stessi.

E in risposta al passaggio vi è la pausa, un guidato distacco momentaneo dell'attenzione: un panorama da un affaccio, un cortile da attraversare, una grande sala quasi spoglia.

Questo ritmo spezzato di alternanze è ben intuibile nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia.<sup>15</sup> Il percorso in sé non presenta grandi variazioni o *nuances*, data la compatta struttura degli edifici su cui è impostato: Scarpa aveva studiato negli anni di guerra un tentativo di ampliamento, per poter meglio distendervi le meraviglie della pittura veneta. Ma tutto fallì. Fu costretto a lavorare in spazi poco flessibili.

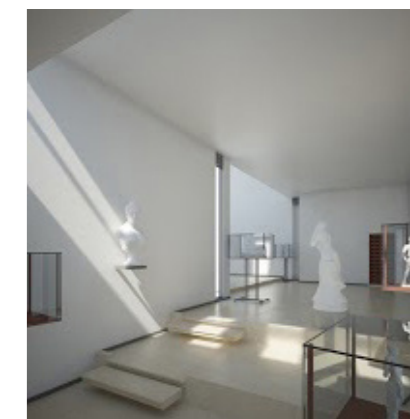
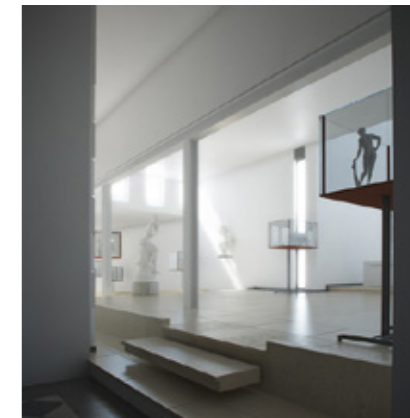
Le grandi sale hanno un andamento maestoso, sia che contengano i primitivi fondo-oro o i grandi teleri del '500 e del '700. E tutto apparirebbe costantemente imponente, ma forse lievemente monotono.



Un primo "passaggio" s'incontra tra la prima e la seconda sala. Scarpa l'ha studiato con cura e accanimento: incerto se lasciarlo sdoppiato o renderlo unico, ha poi scelto di creare un'unica, piccola apertura nella, invece, grande parete. Vi si arriva da due parti, aggirando a destra e a sinistra un'ampia parete-pannello, a schermo dell'apertura stessa e in funzione di supporto per un grande polittico; così non si sarebbe turbata la maestà della sala con quel foro centrale ritagliato nel fondo. A sottolineare maggiormente l'importanza del punto, i gradini in pietra d'Istria a raccordo delle quote delle due sale acquistano un valore di scultura, incastrati tra loro secondo schemi neoplastici. Poi siamo nella sala delle Pale d'Altare, anch'essa imponente, ma questa volta in sviluppo verticale, teatro delle pacate composizioni e delle dolcissime figure di Giovanni Bellini: altre scale di pietra d'Istria lo raccordano, altro intreccio che rimanda anch'esso, nel suo nodo strutturale, al neoplasticismo e ci ricorda che stiamo attraversando un passaggio. Più avanti, si è reso necessario un collegamento che, a foggia di *bow-window* esce dall'edificio: ampiamente finestrato, è uno sguardo ammirato sulla facciata disegnata da Palladio, una pausa gentile prima di arrivare a Carpaccio.

Altri gradini di pietra a sugellare passaggi li incontriamo nella Gipsoteca Canoviana a Possagno. Le quote non uniformi degli ambienti espositivi sono raccordate in tre punti, dove si concentra la tensione massima dello spazio. Viceversa le sale godono di una calma distensione, invase da una luce bianchissima, che scivola sul bianco lucido delle pareti e si concentra, come assorbita, nell'opacità bianca del gesso delle sculture. Queste strozzature suonano ritmiche e sono come nodi: la compatta pietra di Aurisina, levigata e lucida, è potentemente ma gentilmente scanalata, incisa da un solco lungo lo spessore, così che un filo d'ombra propria di questi spazi, corre leggerlo, come segnale.

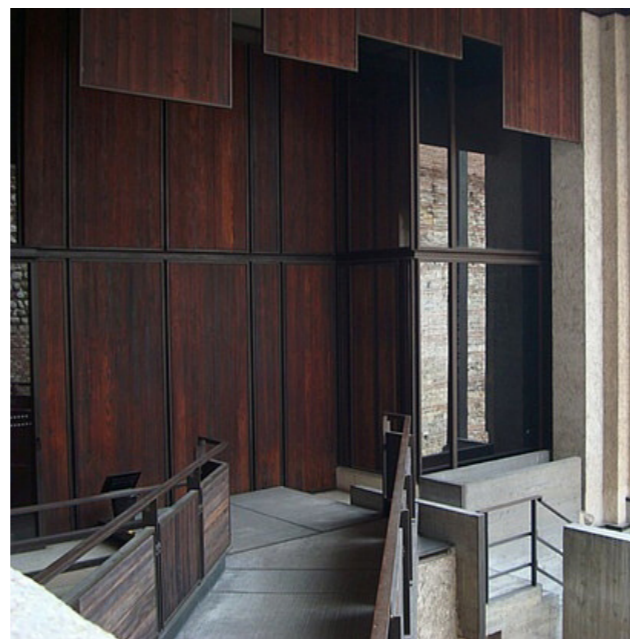
"Troveremo i passaggi, dall'interno all'esterno, sottolineati dagli attimi concessi alla natura, alle poche cose preziose



come l'acqua se è raccolta e condotta in modo da farsi vedere e da non disperdersi; il disegno della pavimentazione della corte, gli scorci verso la città". La bella immagine di Antonio Piva mette in luce una stessa matrice, uno stesso pensiero conduttore che lega Palazzo Abatellis a Castelvecchio. In quest'ultimo è forse lontana la grazia naturale di Palazzo Abatellis ma vi si trova esemplificato e quell'itinerario di emozioni predisposto per farne un luogo di scoperte e mai di noia. Gli artifici scarpiani vi sono usati con raffinatezza estrema, tanto che le opere qui raccolte riescono a caricarsi di fascino supplementare e può bene chiarirsi come il giro della visita subisca tutti quei trasalimenti, quei lievi scarti emotivi che ne fanno riconoscere quell'avventura culturale di vero sottile piacere.

*Il grande evento dell'architettura, secoli fa, fu quando le mura si separarono e divennero colonne[...]La colonna nacque ed entrò la luce.*

Louis Kahn



### Lo spazio è un problema di armonia tra le parti

Scarpa usa le grandi sale per allentare la tensione espositiva, perché collocazioni in sequenza troppo ravvicinata perdono di efficacia e tendono a togliere all'opera quello spazio vitale che è indispensabile per essere apprezzata; inoltre generano nel visitatore stanchezza e conseguente caduta dell'attenzione. Ecco quindi che alcune sale con poche opere consentono di riprendere con slancio la scoperta di ciò che il giro di visita proporrà più avanti, magari dopo aver dato un'occhiata alla piazza o al cortile sottostante. Si è trattato spesso di una scelta<sup>16</sup> precisa perché non erano le opere che mancavano, ma, d'accordo con il direttore del museo, si è preferito lasciare, al di fuori della esposizione stabile, a disposizione degli studiosi, quelle non indispensabili per la comprensione del valore della raccolta.

Le grandi sale sono anche quegli spazi studiati appositamente a contenere opere di dimensioni tali da richiedere un ambito adeguato: e questa sarebbe solo la logica conseguenza dettata dalle misure e dalla ricerca della proporzione, per dimensionare congruamente lo spazio dell'opera; ma con grandi sale si indica anche la scelta di far dialogare un certo numero di oggetti d'arte in modo che dalla reciproca vicinanza e relazione possano trarre un ulteriore vantaggio, fino al punto che la composizione, risultante dalla loro interazione, è più significativa del singolo pezzo a sé stante.

Osservando due musei molto diversi, l'Accademia e Castelvecchio, si può notare come nel primo quasi tutte le sale abbiano pavimento in "terrazzo" secondo la tradizione veneziana: Scarpa vi si adegua, magari rifacendolo con un colore più idoneo; come zoccolatura, a parte qualche eccezione, troviamo una lama di ferro, che rimarca con forza gli spazi.

Invece a Castelvecchio i vari settori espositivi hanno avuto finiture differenti: quelle che più si adattavano al carattere dell'architettura e agli oggetti da esporre.



### Uno spazio può essere grandioso anche se piccolissimo

Le salette rappresentano invece un artificio cui Carlo Scarpa ricorre per creare un ambiente in cui lo spazio si concentra quasi a voler consentire soltanto la presenza delle opere d'arte e del visitatore, e ad escludere tutto ciò che può essere di disturbo sonoro o visivo. Quanto cioè possa distogliere l'attenzione da quelle opere che da sole valgono il viaggio o la visita al museo. Tutto perciò è in funzione del capolavoro, e la sua presentazione, tesa a dargli la massima valorizzazione, deve essere del tutto subordinata ad esso. Nell'allestimento vanno possibilmente previsti e neutralizzati gli elementi di disturbo. Le dimensioni contenute non consentono affollamento, ed è così ridotta la possibilità di sentire commenti, lezioni ed esclamazioni. Scarpa predispose con l'allestimento un invito al visitatore a comportarsi rispettosamente, ed esempio cambiando la finitura del pavimento: il passo divenuto felpato deve acuire l'attenzione, invitare al silenzio, invogliare ad assumere un comportamento quasi come quello che si suole tenere in un luogo sacro. Importantissimo è quindi il dimensionamento della sala, da proporzionare alle opere che deve contenere. Ed altrettanto fondamentale è trovare per l'allestimento soluzioni formali ineccepibili per proprietà ed eleganza, semplicità e rigore oltre che altamente significative. Ma proprio la compiutezza formale raggiunta da Scarpa ha fatto cadere nell'equivoco che le cose siano immobili, mentre invece racchiudono un movimento che influisce sul visitatore e sul suo comportamento. Le sue soluzioni non sono mai statiche o scontate, ma sorprendono chi vi si avvicina per il taglio inconsueto, portano con sé l'invito a vedere ogni pezzo da più visuali, coinvolgono chi guarda ad agire lui stesso nei limiti del consentito, come, ad esempio, far ruotare un pannello fino alla posizione desiderata o girare intorno a una scultura per appropriarsi un po' della sua vita.



Scarpa non ha avuto grandi esitazioni a limitare una sala per dimensionare lo spazio a misura delle opere. E non ha avuto dubbi nemmeno ad escludere una finestra, al fine di stabilire la proporzione idonea per la saletta di Antonello da Messina nel Museo Correr a Venezia. Eppure una finestra è un elemento importante, ma le opere adatte a essere collocate accanto alla *Pietà* potevano essere soltanto due minuscole tavolette fiamminghe di argomento religioso, ad indicare gli stretti legami di Antonello col mondo nordeuropeo.

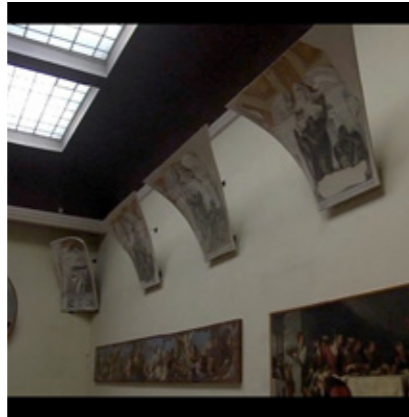
Analogamente si è comportato nell'altra saletta per Antonello a Palermo nel museo Abatellis, dove dispone una quinta di legno di teak per collocare al centro dello spazio l'*Annunziata*, una *boiserie* che esclude parte della stanza fino a ottenere le dimensioni ritenute adeguate. L'uso di una parete lignea può fare pensare che l'Annunziata è nella sua stanza all'arrivo dell'Angelo. La preziosa tavola occupa una posizione in diagonale, cui si accompagna un inclinarsi della parete di teak proprio dove sono fissate tra tavolette di un polittico smembrato, di mano di Antonello, poste in modo da poter ruotare su una cerniera ad asta, per trovare l'angolazione migliore secondo il giorno e l'ora. Un po' più in disparte, appoggiata alla parete lignea, sta una *Madonna col Bambino* di Marco Basaiti, a testimoniare i legami con Venezia e la cultura veneta, su un pannello a stucco chiaro applicato alla pannellatura di *tak*, e in un angolo, quasi nel vano d'ombra a lato della finestra, c'è un gonfalone processionale che, con qualche riflesso dorato del suo legno intagliato, deve ricordare i gonfaloni, purtroppo perduti, dipinti da Antonello.

In entrambi i casi si giunge alle due salette nel giro della visita, a Venezia, dopo una serie di sale trattate in modo omogeneo con toni chiari e uniformi di materiali, a Palermo dopo il grande salone luminosissimo con i suoi cinque grandi finestroni, in modo che il contrasto sia più evidente e la sorpresa più forte. Questa diversità di situazioni è stata cercata anche



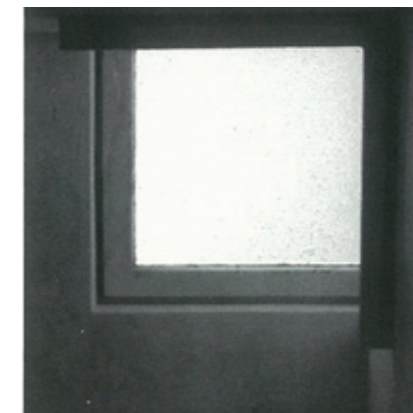
per evitare la monotonia e la conseguente stanchezza e caduta dall'attenzione.

Nelle Gallerie dell'Accademia Scarpa sistema alcune salette: quella del Settecento, quelle dei cicli di Sant'Orsola e dei Miracoli della Croce, questa da lui successivamente rifatta, e quella dei Piccoli Capolavori. Quest'ultima è ottenuta unificando due preesistenti vani: elabora una presentazione che ancora oggi a quasi quarant'anni di distanza è sempre attuale e valida per eleganza e semplicità. Chi oggi visita questa sala, che ha subito qualche modifica e qualche aggiunta, riceve sempre una forte impressione. È tutta luminosa, le pareti chiare, il pavimento in tono caldo in "terrazzo" veneziano, e lo zoccolo di ferro come battiscopa viene usato nell'Accademia per la prima volta. Le opere sono in parte collocate a parete, per lo più se hanno conservato la cornice originale, oppure sono inserite in grandi pannelli, in alloggiamenti, bordati di legno e foderati di fustagno chiaro, a filo della superficie di stucco spatolato. I pannelli, che si addossano alle due pareti di fondo, da una parte sono tre, di cui uno bianco è inclinato nella stanza e pare avvicinarsi al quadro sulla parete adiacente, dall'altra parte i due pannelli si collocati entrambi in diagonale, uno verso l'altro, a libro, e si oppongono a quelli che stanno al centro, dorso a dorso, in luogo della parete abbattuta. A memoria di questa sono più alti e bianchi a riverberare la luce cadente dai lucernari schermati di seta. Ogni pannello contiene una sola opera, talvolta molto piccola, ma per le sue speciali caratteristiche è messa in risalto dalle dimensioni del pannello, che funziona come una gigantesca cornice che le conferisce profondità per la presenza di più piani, quello proprio, quello della tavola e quello dell'alloggiamento rivestito di fustagno. Il sacello di Castelvecchio è una saletta riservata ad alcuni pezzi di piccole dimensioni e preziosi per materia, che Scarpa ha ritenuto necessario isolare dalla sculture situate nel grande ambiente da cui si accede, per la loro particolarità più che per la qualità. Per essi, non avendo a dispo-



sizione un vano di adatte proporzioni e non potendo limitare lo spazio, che si ripete in altre quattro sale successive, quasi uguali, crea questo volume nuovo che si protende all'esterno oltre la facciata dell'edificio, e che risulta compresso per la mancanza di visuali. L'unica apertura è un lucernario a soffitto da cui proviene la luce, ma che mantiene isolata la saletta da ogni riferimento lasciando vedere solo il cielo.

Il sacello ha anche finiture del tutto diverse: il pavimento in cotto è nettamente separato da quello di cemento e pietra della sala attigua, tramite un profilato di ferro che lo contorna, le pareti sono lucidate a calce rasata verde, una superficie morbida e liscia che contrasta con le ruvide pareti da cui si stacca; il soffitto è notevolmente più basso e in cemento a vista. La saletta appare come un prezioso scrigno dalla foderata brillante.



## Il tremare della forma

Materia prima di ogni buon allestimento, la luce è usata allo stato naturale, filtrata da radi teli o da più fitte e lucide trame di seta, diffusa dall'alto e distribuita con equilibrio sulle superfici colorate dei quadri, lasciata sciabolare libera sulle forme levigate di pietra o di gesso, spesso autorizzata a riempire come fluido prezioso vaste aule o stretti passaggi, che a stento sopportano l'artificio di una sola lampada. La tensione emotiva della visita deve restare alta e comunque deve essere controllata; l'allestimento ha per Scarpa soprattutto questo scopo, e per questo ogni elemento che entra in gioco deve essere controllato: il colore della parete dovrà essere della sfumatura giusta, il sostegno non troppo "disegnato" e la luce, poi, sarà adoperata come materia da costruzione, sì che mai eccessiva enfasi turbi la concentrazione necessaria a catturare il fascino che l'autore di un'opera vuole comunicare. Scarpa considera la luce non solo come direzione e intensità, ma anche come colore. Inoltre considera la possibilità di trattarla come un solido: ne fa fede la sua definizione di "blocco azzurro" per la geniale finestra di Possagno: "Lo spigolo vetrato diventa un blocco azzurro spinto verso l'alto".

In tutta la sua opera l'essenza non scaturisce mai da un concetto chiaro, ma si realizza tramite forti istinti e categorie formali: ecco perché luce e ombra sono segni fondamentali nel racconto scarpiano.

Scarpa pensava che la luce naturale fosse fondamentale per l'apprezzamento dell'opera, e che con altra fonte luminosa non si potessero cogliere allo stesso modo tutte le sfumature, i particolari, gli accostamenti e i toni di colore.

Quando Scarpa affronta il problema della luce per prima cosa, dunque, ricerca la migliore illuminazione naturale per l'importanza primaria che le attribuisce. Si sa che la pittura non tollera i raggi solari e che talvolta si possono creare dei riflessi che impediscono la visione. I quadri non possono



essere sistemati con luce frontale, che invece ben si adatta agli affreschi, perché la loro superficie è opaca e non riflette. Scarpa supera questi ostacoli non accontentandosi di porre i dipinti in una luce laterale ma creando soluzioni spaziali e formali in innumerevoli variazioni definite e originali.

Nelle sale c'è sempre, quindi, qualche pezzo più importante o significativo, sistemato in un preciso rapporto con l'ambiente, come i dipinti in posizione libera in mezzo una stanza; le pannellature che avanzano dalla parete e si pongono di squincio, i supporti girevoli atti a trovare l'inclinazione più idonea per le tavole: tutti espedienti che abbiamo già visto essere adoperati da Scarpa anche per altri scopi.

Se poi questo non è ancora sufficiente ad ottenere una buona illuminazione, inclina il dipinto lievemente verso il basso, come fa con la *Pietà* di Antonello, che, posta in diagonale rispetto alle fonte luminosa, è ugualmente investita con forza dalla luce.

Altra fonte usuale di luce per i quadri sono i lucernari a soffitto, a capanna o piani, utilizzati con teli o con vetri opalini. Grande esperienza in questo campo gli proveniva dalle prove effettuate nell'allestimento di mostre, dove sperimentava effetti con stoffe, bianche o a colori, semplici o incrociate, tese o morbide, a teli o unite in varie combinazioni. La luce che cade dall'alto è più facilmente controllabile, i raggi solari restano esclusi e la luminosità si diffonde in modo più uniforme, impedendo il formarsi di zone d'ombra. Tuttavia è una luce meno viva, che tende a divenire astratta e un po' monotona, perché si perde il rapporto con l'esterno e con la realtà, per cui è assai piacevole ogni tanto ritrovare una finestra o un affaccio, a saldare il rapporto tra vita e arte.



## Alcuni esempi

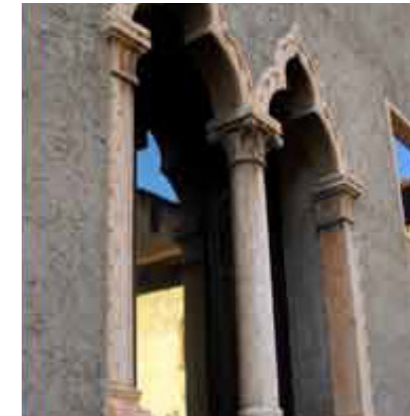
Nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, molte sale sono illuminate da lucernari che spesso preesistevano all'allestimento di Scarpa. Egli ha risolto la loro presenza dentro la sala disegnando con semplici schemi i loro telai, e schermando con teli una luce troppo cruda, diffondendola con uniformità. Nella saletta dei Piccoli Capolavori ha usato seta naturale per avere una luce più morbida. Nella sala dei Miracoli della Croce inclina la parte superiore delle pareti fino a trovare il piano del lucernario: in questo modo annulla le zone d'ombra e avvicina la fonte luminosa ai dipinti. A Palermo, in presenza della sfolgorante luce del sole siciliano, colloca pesanti tende di cotone ai finestroni del salone principale e teli bianchi alla base del tamburo della cupola sotto la quale sta il *Trionfo della Morte*: la luce cadente così dall'alto era troppo forte e poiché l'affresco è collocato su un pannello mobile, staccato dalla parete, era troppo radente e andava ammorbidita.

A Castelvecchio, ad eccezione della sala Avena che è l'ultima di tutto il museo, la luce proviene unicamente dalle finestre di cui già erano dotati i diversi fabbricati: quello di epoca napoleonica ha aperture piuttosto grandi, verso il cortile a sud, mentre nel lato nord verso il fiume la muraglia ha aperture strette, sui due piani, che le conferiscono l'aspetto di castello fortificato.

Al piano terreno le finestre gotiche consentono una notevole illuminazione. In certi casi Scarpa ha addirittura limitato la superficie vetrata: nella prima e nella quinta sala lasciando aperta alla luce soltanto la parte alta dell'arco, nella terza le tre arcate sono in parte schermate da alcune pareti finite a calce rasata nera; nelle due intermedie (seconda e quarta) due bifore, coadiuvate da altre due aperture quadrate poste in alto nella parete, determinano una luminosità uguale alle altre. Gli infissi in corrispondenza delle aperture gotiche sono arretrati rispetto alle modernature di pietra e la loro struttura è completamente indipendente da queste, il loro disegno del tutto asimmetrico.

Le finestre quadrate hanno invece serramenti a filo esterno e profonde strombature verso l'interno per aumentare la luminosità verso il fondo della sala. Molte aperture sono anche dotate di inferriate di sicurezza, fisse o apribili.

Al primo piano e nella Reggia tutte le finestre verso sud sono schermate con tende spesse di cotone; solo la sala Avena, non potendo presentare verso il cortile, perché situata nell'angolo del fabbricato, è stata dotata di una apertura verso nord, in aderenza alla torre angolare, che in questo modo acquista maggiore rilievo, una volta isolata dal resto del muro fortificato. È praticata in alto e un pannello espositivo preclude del tutto al visitatore la vista verso l'esterno. La luce, provenendo da nord, si differenzia nettamente da quella delle sale precedenti, tutte rivolte verso sud, e tale scarto tonale ci viene fatto sensibilmente avvertire dalla forte sottolineatura del blu intenso del soffitto, cui si accompagnano i toni freddi delle pitture settecentesche esposte.



## La luce artificiale

Essendo costretto ad impiegare la luce artificiale, Scarpa non nasconde una certa sfiducia, perché convinto che qualunque sarà il risultato ottenuto, non potrà certo competere con la luce naturale. Vediamo che per l'illuminazione elettrica predispose oggetti molto semplici, apparecchi al neon o con lampade a incandescenza, con o senza diffusore a seconda delle circostanze.

Maggiore attenzione pone nello studio per la collocazione degli apparecchi, che non vuole assumano troppa importanza come oggetti in sé, né che interferiscano eccessivamente con le opere, cioè non diventino anch'essi dei protagonisti. Il caso della Quaderia del Museo Correr è significativo: il soffitto si articola e si abbassa a sostenere un apparecchio di cui si vede solo un semplice disco luminoso. La scatola è nascosta dietro un guscio di intonaco e il piatto di vetro opalescente può svitarsi per pulizia e manutenzione. Tale tipo di illuminazione a soffitto sarà ripresa e migliorata quasi vent'anni dopo per casa Zentner a Zurigo. I punti luminosi sono disposti, per un suo abituale modo di operare, secondo allineamenti che funzionano come direttrici. Essi sono paralleli ai percorsi di andata e ritorno, indicati con evidenza dai due corridoi. Un allineamento coincide con l'asse del corridoio e l'altro è un po' spostato verso l'interno, ma non al centro, delle sale adiacenti e, se occorresse, ce ne potrà essere un altro ancora più interno. La posizione delle lampade però non è sistematicamente applicata, ma obbedisce ora ad uno ora all'altro allineamento, creando così un ritmo variato e dinamico. Se in certi punti c'è più bisogno di luce, Scarpa aggiunge qualche lampada e anche queste obbediscono a una regola: fanno coppia con la più vicina, e allora interviene la diagonale a determinare la distanza, oppure insiste sull'asse della sala. Trasversalmente, gli assi delle singole sale intervengono a stabilire il punto da cui la luce sarà meglio equilibrata.



Per il Museo di Palazzo Abatellis era stata studiata una lampada fino nei particolari e ne erano stati anche realizzati i pezzi principali che la componevano, ma non è stata mai collocata nelle sale. Si tratta di una boccia di vetro smerigliato bianco, che contiene le lampadine a incandescenza, sormontata da un'altra boccia di uguali dimensioni, ma di colore ametista, che, con l'aiuto di fili sottili, doveva essere calata dall'alto nello spazio delle sale.

A Castelvecchio è usato nella Galleria delle Sculture un cavalletto di ferro piuttosto alto, con una semplice lampadina alla sommità, senza diffusore, solitamente posto negli angoli delle sale a togliere un po' dell'inevitabile ombra in quel punto. Nella Reggia, semplici plafoniere con due tubi al neon sono sistemate tra le travi di legno del soffitto.

Per la Pinacoteca, nell'edificio di epoca napoleonica è ideata una plafoniera snella, di lamiera tagliata, per tubi al neon, da disporre inclinata verso i dipinti: si fissa ai pannelli del controsoffitto e sta appesa con due tiranti metallici.



## Presentazione dell'opera

L'opera d'arte "si presenta a noi non come un semplice oggetto ottico, ma come un'integrale e singolare realizzazione visiva", è il risultato di una serie di fatti, di avvenimenti, di azioni che l'hanno determinata, e come suo costituente c'è anche il tempo che ha permesso la sua formazione e quello che è servito a condurla fino a noi. Da ciò nascono due ordini di considerazioni: è così spiegata, cioè la freddezza, il senso d'incompletezza, quasi di amputazione che talora in alcuni musei, certo bellissimi, pieni di luce e di larghi spazi, ci comunica una lunga e monotona serie di opere, tutte allineate una accanto all'altra. Un siffatto museo probabilmente è nato per qualsiasi opera vi si voglia mettere dentro: nella sua perfezione tecnologica è solo un "contenitore".

Come si è detto, al valore intrinseco del fatto artistico si somma l'accumulo di azioni che hanno permesso il farsi dell'opera stessa, c'è soprattutto il fattore temporale che, più degli altri, obbligherà a far assumere una certa connotazione al modo di presentarla: lo spazio mobile, un percorso ritmico, significativo per i leggeri spostamenti di direzione, per gli attraversamenti angolari, o il crearsi di piccole sacche, in alternanza a più vasti ambienti. Tutto ciò può essere una risposta giusta alle esigenze dell'opera, verso la quale ci si predispongono così in atteggiamento dinamico. È soprattutto in contrapposizione alla staticità di certi allestimenti, che sembrano presentare dei resti privi di vita, il senso dinamico che si sarà evocato nell'avvicinamento che è proprio nell'apparato di presentazione dell'opera, a restituirci l'attualità dell'arte.



## La componente dinamica: a passo di danza

La chiave che apre la porta dello spazio del museo è dunque proprio il dinamismo, la componente prima dell'architettura, che dovrà contenere al suo interno l'opera d'arte e farla vivere. Non a caso, Bruno Zevi insiste su tale componente tanto da farne una discriminante nel distinguere l'architettura dalla non architettura, anche se quest'ultima potrà essere essa stessa opera d'arte: "Per me, architetto è chi crea vuoti significativi, dilatati o compressi, comunque dinamici, scanditi per una multivalenza di azioni umane".

Tutti i lavori esposti da Scarpa godono di questa componente dinamica, a loro trasmessa proprio dal mondo in cui sono presentati. La sistemazione angolata rispetto alla geometria della stanza crea un forte dinamismo spaziale oltre che presentarsi meglio all'illuminazione da una finestra; lo stesso modo che spesso si riscontra in Scarpa di presentare le opere non solamente esponendole, ma porgendole, è anch'esso un elegante modo di avvicinare l'opera stessa allo spettatore, quasi precedendo il moto di quest'ultimo, quindi un modo che suggerisce un movimento, che al posto della fissità presuppone il manufatto artistico attivo nello spazio. Alla stessa conclusione ci porta il constatare l'uso abbondante di aste di metallo ruotanti: l'opera d'arte si può muovere davvero, innestata al perno può essere guidata a cercare la condizione più adatta ad essere vista, a trovare il modo più adatto per essere intesa dalla persona che la sta esaminando. Non siamo proprio al punto di esaudire in pieno la necessità di tenerla in mano, ma il fatto stesso di non vedere il quadro fissamente addossato alla parete, che questo costituisca una presenza più attiva e non sia solo una finestra aperta su linee e colori anche sublimi, ma che ai colori e alle forme si possa aggiungere il senso della materia, fa sì che meglio sia appagato il



nostro desiderio di conoscenza.

Nella sua apparente esuberanza ed estrosità, Scarpa era in fondo un riservato, un controllato che non amava mai abbandonarsi. Genialissimo artigiano capace di far fremere, di far palpitarne sensualmente la carne dei materiali che egli usava. Rinunciando ad imporsi all'osservatore in maniera troppo eloquente o enfatica, e, all'opposto, evitando di presentarsi come freddo cimelio, l'opera d'arte si mostra con naturalezza, ma anche con forza ed eleganza, accompagnata da un registro sensibilmente adeguato di materie e colori, magari esposta ai volubili toni della luce del sole.

*Lo sguardo è l'ultima goccia dell'uomo.*  
W. Benjamin



### L'aspetto metafisico del luogo

A questo proposito è importante riflettere su due attitudini di Scarpa, due connotazioni del suo linguaggio espressivo, in cui spesso si è indugiata la critica. Si è notato come ci sia spesso la volontà di portare al grado massimo di finitura anche parti di un complesso destinate a rimanere nascoste: viene in mente la porta di un sottoscala nella Fondazione Querini Stampalia<sup>17</sup>, o quello che ci lascia supporre o intuire dietro le porticine di servizio che completano le pannellature nelle piccole sale del museo Correr.

La cura estrema con cui Scarpa si rivolge anche a queste parti è dovuta all'amore assoluto per la verità, per la naturalità delle cose, per cui una cosa non è meglio di un'altra solo perché più vista, non c'è, insomma, bisogno di "facciata", quello che conta è la cosa in sé, la sua natura, meglio se armonica e la cosa è bella non perché deve essere guardata o mostrata, è bella perché deve essere bella, altrimenti non avrebbe valore neppure lo sforzo che si fa per realizzarla.

Si potrebbe aggiungere una ulteriore considerazione, la stessa che il figlio Tobia ha fatto riguardo alle realizzazioni del padre. Interrogato sul fenomeno del progressivo abbandono, in certi casi, della loro manutenzione e quindi del pericolo di una loro perdita definitiva, rispose: "Non sono importanti le cose, ma la loro lettura", quasi a voler togliere anche l'ultimo barlume di eccessiva enfasi con cui si possono guardare le cose di Scarpa, con il rischio di considerarle preziosismi da esteta. L'altro aspetto del linguaggio scarpiano spesso frainteso è l'accalorarsi nei congegni, il tentativo apparente di stupire per la bravura di risolvere problemi meccanici, come accade anche per gli agganci della tavola della *Tempesta*. Ma se è vero che i congegni, anche i più piccoli, sono molto elaborati, non è per il gusto "ossessivo" della complessità, ma

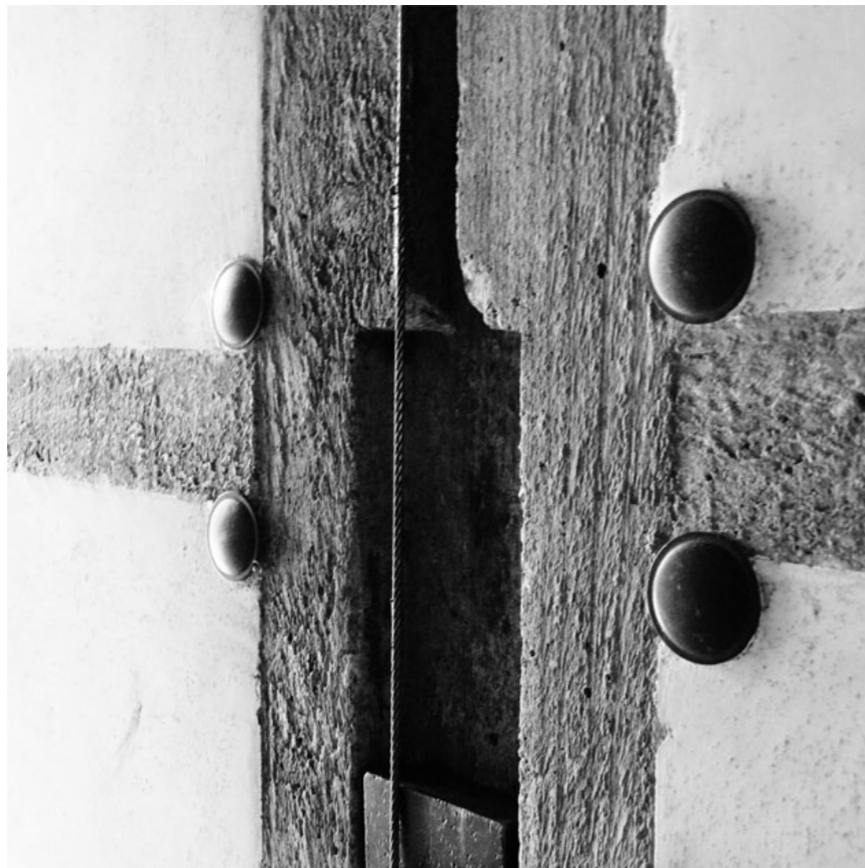


perché, nello svolgere la loro precisa funzione, per esempio tenere i vetri contro i dipinti, non possono tuttavia mostrarsi troppo dichiaratamente, denunciando il loro impiego, come avviene per il chiodo fissato alla parete a sostenere un quadro; perché rappresenterebbero una turbativa alla capacità di concentrazione necessaria per gustare un'opera. Invece, intravedere un piccolo elemento, quasi prezioso ma marginale, come un appiglio, un punto di appoggio delicato che, viceversa, non s'imponga con forza né con retorica immagine nel dichiarare la funzione che sta svolgendo, finisce per rappresentare un felice contrappunto, un momento di riposo dalla concentrazione, un pretesto per distogliere lo sguardo verso un baluginio metallico.

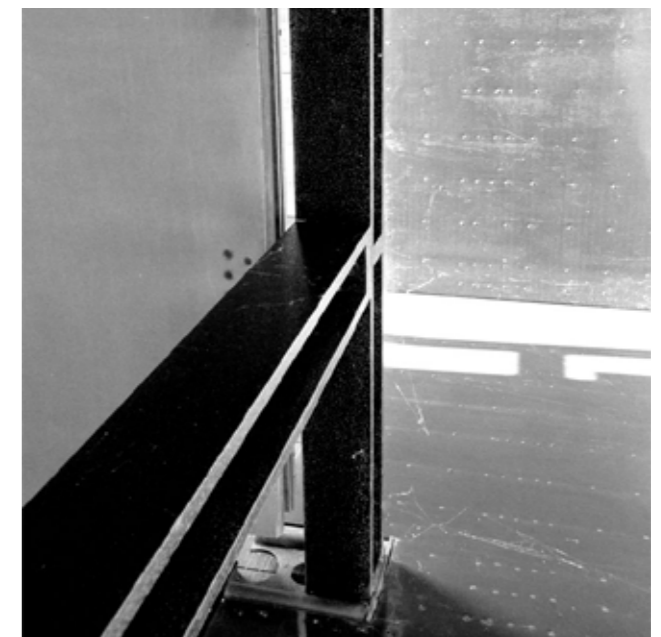
Elaborati giochi meccanici sono stati spesso studiati anche per elementi espositivi più grandi, come per esempio le vetrine, da inserire all'interno di sale. Quella disegnata per il museo dell'Accademia, è un massiccio quadro trafilato di ferro, assolutamente non coperto da vernici ma solo protetto da un antiossidante trasparente: la solida struttura trattiene, come in punta di dita, le lastre di vetro, attraverso piccoli pezzi di *munzmetal* che brillano come oro.

Altre singolari vetrine sono sistemate all'interno della Gipsoteca Canoviana di Possagno; alcune sono più grandi, altre più piccole, con due o un solo appoggio, molto elementari nella struttura di trafilato di ferro a sezione rettangolare. A vederle, entrando nel bianco ricettacolo invasivo di luce, si staccano esili non solo per le linee severe del ferro che le porta, ma per i sottili segmenti di legno chiaro usati come spigoli del cubo di vetro: i legnetti, verticali ed esilissimi, immettono in quest'atmosfera rarefatta e lirica, un tono familiare di sobria eleganza.

Ricamare nell'aria con spigoli o linee, quasi a misurare lo spazio, è un espediente per sottolineare l'"aura" dell'opera senza



sovraccaricarla troppo. È il caso del Crocifisso duecentesco di Museo Abatellis, che, attaccato in soli quattro punti ad un telaio di ferro che lo incornicia, appare come ritagliare in un riquadro d'aria, lo sfondo meno invadente e più leggero, richiesto dalla ricchezza dei colori della tavola e dalla severità del Cristo. La stessa leggerezza di tocco è raggiunta con l'incorniciatura delle tessere d'oro e delle linee del volto bizantino di una Madonna a mosaico del XIV secolo, collocate sulla parete vicina; questa volta l'effetto è dovuto alla sensazione di quasi assenza data dal tono bianco e opaco del gesso in cui Scarpa ha annegato l'opera: è vero che questo bianco opaco è la nota che meno si oppone alla brillantezza dell'oro, ma il risultato è quasi d'irradiazione e si è come attratti al nostro ingresso nella piccola aula. Il Museo di Palazzo Abatellis offre comunque una lunga serie di occasioni per descrivere in dettaglio la complessità e la varietà delle soluzioni che Scarpa adotta per la presentazione dell'opera.



## L'opera fluttuante

Il risultato eccezionale di Palazzo Abatellis si deve al fatto di trovarsi in terra di Sicilia: l'interesse culturale di Scarpa per l'isola, l'appassionato slancio emotivo ad occuparsi d'arte siciliana o comunque nata si somma al contingente dato della lontananza da casa: ogni volta che sosta a Palermo, Scarpa ha modo di capire qual è la disposizione giusta per una sala o lo spazio e il colore, spinto dalla necessità di decidere in breve, senza troppi ripensamenti o aggiustamenti. Infatti i disegni da poco ritrovati, che testimoniano l'esatta fedeltà dell'esecuzione al primo pensiero, costituiscono un raro e più tormentato idillio: quasi mai c'è quest'assoluta rispondenza della freschezza dell'immagine trasmessa dai segni veloci alla naturale presenza delle opere nelle loro sedi. Anche i disegni per Castelvecchio si lasciano apprezzare per la bellezza del segno o la sicurezza nella ricerca delle proporzioni, ma testimoniano vari tentativi o proposte per una stessa soluzione, molte congetture, tanti aggiustamenti. A Verona c'è stato molto più tempo per meditare, i lavori sono andati avanti per anni, la vicinanza della città ha portato riflessioni e nuove ipotesi.

Non che il risultato di Castelvecchio sia inferiore, ma si ribadisce la semplice grazia poetica che si respira ad Abatellis, dove ogni opera è sistemata proprio là dove sembra essere sempre stata. Un altro dei motivi del risultato raggiunto a Palermo è senz'altro la scelta fatta di esporre solo pochi oggetti, quelli o più importanti o che, insieme a quelli, avrebbe trasmesso il senso di questo particolare ambito culturale.

Tra le collocazioni abili e sofisticate di Abatellis ci sono sicuramente tutte quelle che si riferiscono alle sculture: nella sala a piano terra che si raggiunge dal cortile, le due opere lignee, da sole, espandono la loro presenza tutto intorno, accolgono



chi arriva come accogliessero nella loro dimora; si direbbe uno spazio un po' astratto ma avvolgente e complice, suscitato dall'impiego sia del legno per l'appoggio delle stesse sculture e della parete di fondo, sia d'uno stucco verde spento che ben s'intona al rosso squillante del cotto del pavimento e alle vibrazioni preziosi della doratura delle figure, già abbastanza sontuose da non dover essere appesantite con la scelta di materiali più ricchi o appariscenti.

Se queste sculture lignee sembrano sfiorare il pavimento, dato che solo lo spessore del legno massiccio fa da intermediario, quelle più piccole, di pietra, scolpite da Antonello Gagini, che s'incontrano più avanti hanno dovuto essere sollevate con più arditezza dal suolo; ed ecco intervenire, in un primo caso, un robusto, squadrato parallelepipedo di pietra ad accogliere la figura, sempre con la meditazione di un supporto di legno massiccio che con la sua maggiore gentilezza metrica può stare a diretto contatto dell'opera; nell'altro caso un alto basamento di legno, formato da pezzi di vari colori: questo squadrato tronco artificiale con i suoi toni naturali, posto in posizione focale nella piccola sala, è capace di accostarsi con discreta eleganza al marmo levigato della *Madonna con Bambino*. C'è un certo criterio nella scelta degli elementi allestitivi a seconda delle opere, come un'attenzione alla gerarchia dei materiali: nel primo caso, il legno massiccio e "rozzamente" trattato, quasi fosse un pezzo di tronco d'albero, può stare a contatto del legno dorato, senza prevaricare; nel secondo caso, con l'aiuto però della solidità anche visiva della pietra, lo stesso legno dorato, può sostenere la scultura in marmo; per il marmo più delicato del terzo caso è sempre il legno, usato con più raffinatezza in regoli sottili e lineare disegno geometrico. Questo calibrato dosaggio di materie, attentissimo nei rapporti tonali sia simbolici che fisici, è sicuramente uno dei mo-



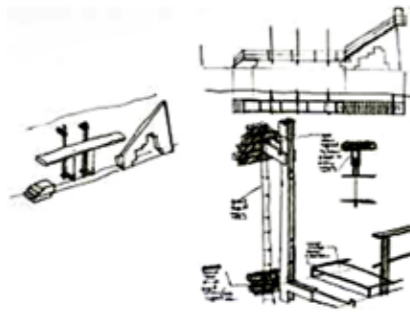
tivi di appagamento che proviamo nella visita. E ancora più sensibile è la scelta dell'accordo dei materiali nel caso del busto di Eleonora e di quello del paggio del Gacini: nel primo, un agile sostegno di metallo e addolcito dal legno d'ebano, più degno accompagnatore del candido marmo di Francesco Laurana, nel secondo è la lamina di metallo, portata, al contrario dello stelo, che con la sua rude opacità può accostarsi senza timore di nulla aggiungere alla doratura della capigliatura ordinata del paggio. Ma ciò che veramente contrassegna la sofisticata abilità di queste due collocazioni è l'uso aggiunto del colore: la testa di Eleonora, i suoi occhi "tagliati a mezzo delle palpebre come da un orizzonte infinito", annegano, alla vista, nell' "orizzonte" di stucco verde che riveste le pareti vicine; mentre il delicatissimo disegno del profilo del paggio del Gagnini si può scandire come fosse inciso, nella profondità di un fondo nero. L'arrischiare di Scarpa, specie con il colore, non arriva mai a prevaricare, forse per il gusto particolare nello sceglierlo quasi mai potentemente scattante o nemmeno nel caso della parete speciale costruita a Castelvecchio, che è di un vivo rosso vermiglio.

Questa nota squillante di rosso arriva quasi inaspettata, essendo già assuefatti ad un'atmosfera di grigi e di bianchi, e ci appare inevitabile accompagnamento alla piccola scultura di marmo cui fa da fondale: senz'altro addolcisce la rudezza dell'espressività romanica, diffondendo il suo calore tonale a tutto il serio, elegante ambiente. È il modo "fluttuante" di Scarpa, il suo modo di allestire per cadenza di ritmo, l'uso del tono alto dopo i bassi, è la sua ricerca di dinamismo spaziale ed emotivo. Si può anche notare che questa parete così apparentemente anomala nell'uniformità di un allestimento sobrio ed estremamente controllato, è invece anch'essa, inquadrata e come tenuta, oltre che dal calibrato effetto della adiacente superficie bianca, lucida, appena velata di celeste



ad essa accostata, dalle profilature scure di metallo; le stesse piccole sculture sono sorrette e mostrate da un "peduncolo", costruito anch'esso da un assemblaggio di larghi piatti d'acciaio, che svirgola leggero e si protende stagliandosi per intero contro l'intenso rosso e il luminoso biancazzurro. Questo sostegno metallico è uno dei tanti congegni elaborati per Castelvecchio, rivelatori di un modo assai diverso di procedere rispetto ad Abatellis, come prima abbiamo accennato. Tali elaborazioni sono più sofisticate, più meditate è il linguaggio espressivo, tanto che spesso i sostegni ci appaiono come sculture.

Ad Abatellis i sostegni delle statue sono così delicatamente variati rispettando gerarchie materiche, e sempre risultato di scarse manipolazioni, quasi usati nel loro stato naturale. Qui a Castelvecchio, invece, sono frutto di sapienti, calcolati interventi: le larghe piattaforme sono finite a grassello di calce colorato di grigio intenso e tirato lucido a mestola, destinate a riscattare con la loro lucente astrattezza le rugose drammaticità delle espressioni scolpite nella pietra. E grigi e lucidi sono anche i piedistalli più alti di statue più piccole, prismatici o parallelepipedi, scanditi da strisce di ferro. Anche quando sono di pietra appaiono questa volta più elaborati, come nel caso dei sostegni del sarcofago dei Santi Sergio e Bacco, sagome ad "elle", sistemate a mensola in posizione di sfida alla staticità dell'insieme, e tenute staccate dall'urna mediante due barre di ferro pieno, a sezione quadrata: la sola linea tagliente dello spigolo sembra tenere sospeso il sarcofago. Quindi, ciò che ad Abatellis è semplice e immediato, otto anni dopo a Castelvecchio è più ricercato e prezioso.<sup>18</sup> Nel grande salone al piano piano a Palermo due grandi politici goticeggianti sono accostati alla parete bianca, ma sono illuminati da potenti fasci di luce solare proveniente dalla grande porta sul loggiato, quasi la luce stessa materia allestitrice. Comunque ciò che li "segna" e sottolinea è un



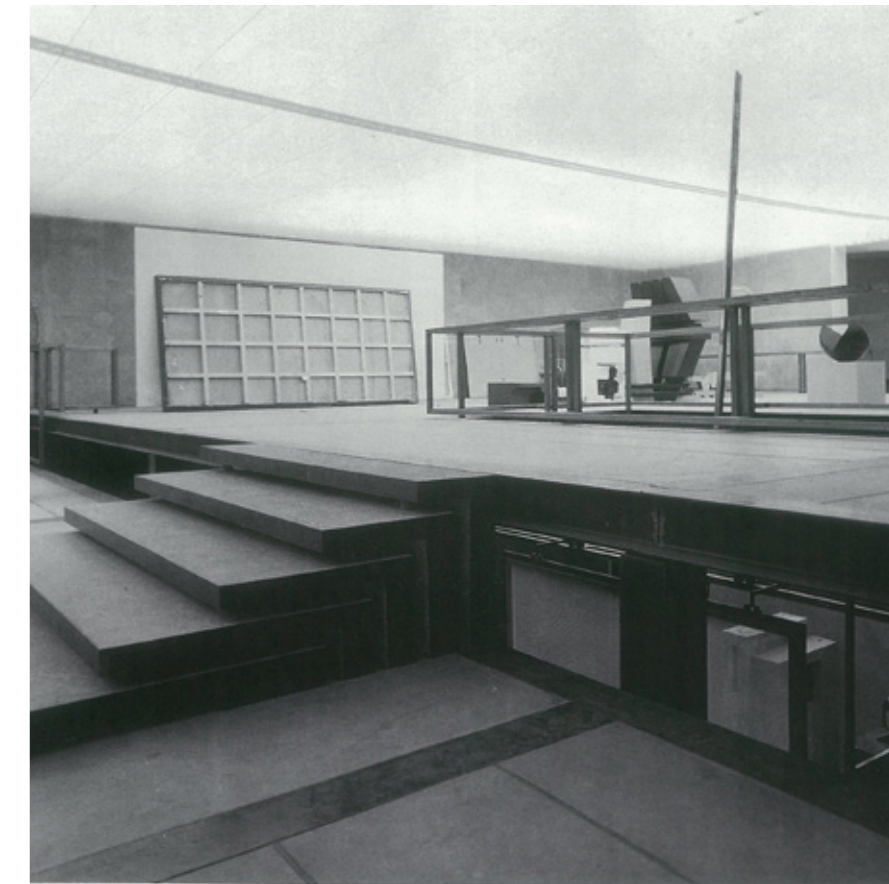
cordolo massiccio di legno che, a mensola, si offre come nobile appoggio ai ricchissimi colori dei dipinti. Lo stesso per le preziose tavole di Antonello nella saletta a lui destinata, dove piccoli tasselli di legno trattengono il vetro di protezione, fissando il dipinto contro il fondo di fustagno bianco: anche in questo caso il chiaro della stoffa fa risplendere l'oro e i colori di Antonello. Parallelamente a Verona, la grande tavola della *Dormitio Virginis* è sostenuta, sul bianco, lucido pavimento da un telaio metallico che si allarga a sbalzo da un piedistallo: questo è ricavato da un masso di pietra Verde delle Alpi, ma sulla superficie frontale porta la finezza di una fitta bocciardatura, tanto da sembrar vibrare come materia preziosa. Per le tavole dipinte, anche agli Uffizi si assiste ad una presentazione assai castigata, elementare: le tavole di Gentile da Fabriano appoggiano ad aste di metallo che permettono loro una posizione inclinata ad una luce migliore oltre che risaltare in rilievo, staccandosi dalla rigida scatola delle pareti.

Il *Cristo* di Cimabue si mostra con austerità mediante un essenziale sostegno, fatto di larghi spessori di ferro piantato in una pedana di pietra serena, e ancorato a parete da tiranti, due briglie metalliche come quelle che si vedono negli affreschi di Giotto.

### **Carlo Scarpa e l'arte: "Mi portò via come un'onda"**

Negli allestimenti espositivi dedicati sia ai maestri antichi, sia a quelli dell'arte contemporanea, Scarpa sembra utilizzare l'architettura come uno strumento al quale è assegnato il compito di accentuare il significato dell'opera d'arte stessa e di consentirne una peculiare percezione "nello spazio". Questo avviene attraverso scelte di ordinamento delle singole opere, minuziosamente studiate quadro per quadro, scultura per scultura; la costruzione di sequenze armoniose, articolate secondo affinità dimensionali, compositive e cromatiche, costruite con il ricorso ad accenti e discontinuità che contribuiscono a definire l'inizio e la fine di un percorso. Il protagonista di questi luoghi è, evidentemente, l'occhio del visitatore che si muove nello spazio.

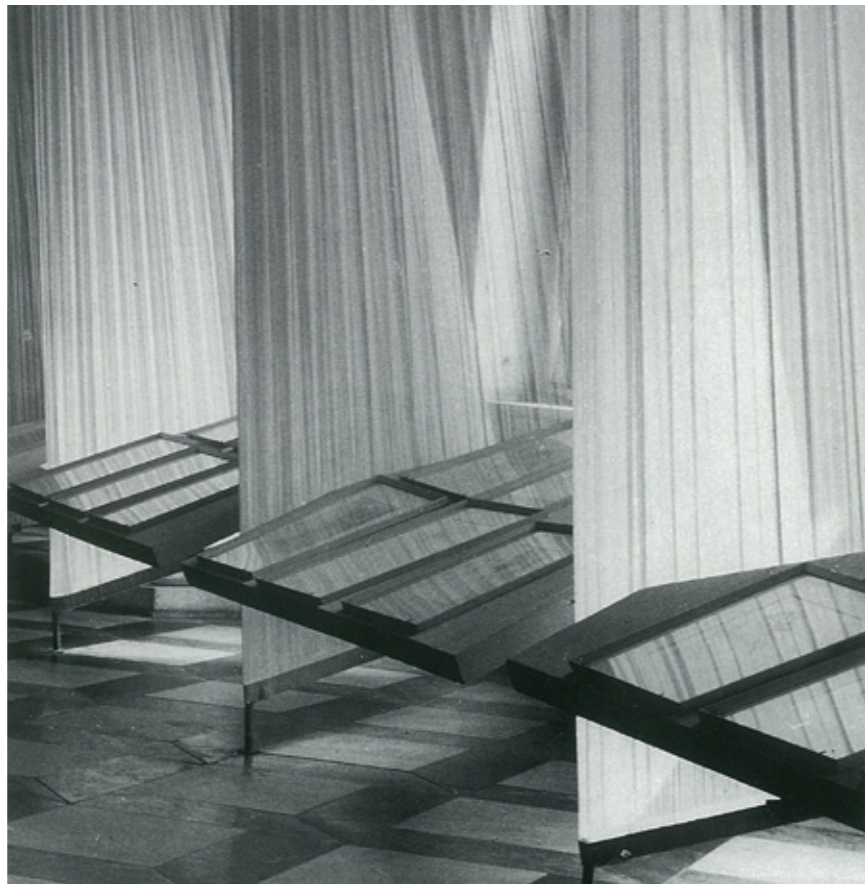
Trent'anni di collaborazione con l'ente "La Biennale di Venezia" segnano in profondità il lavoro di Carlo Scarpa, autore di allestimenti e di opere architettoniche per le sedi dei Giardini di Castello, dell'Ala Napoleonica al Museo Correr, del lido di Venezia. Oltre a un considerevole riscontro professionale, l'appartenenza all'ambiente che gravitava intorno all'istituzione gli offre l'opportunità di conoscere artisti, studiosi, architetti, e di avere un contatto diretto con le ricerche figurative condotte in Europa tra la fine dell'800 e l'inizio del XX secolo. Nel confronto con la produzione architettonica di Scarpa, questo aspetto dell'esperienza alla Biennale rivela tutta la sua importanza.<sup>19</sup>



Ogni elemento è parte di una trama ininterrotta di risonanze figurative, il cui riconoscimento, anche inconscio, da parte dell'osservatore rende attivo il suo rapporto con l'opera mostrata. Un gioco di scambi che potrebbe durare all'infinito. Questa ricerca di interazioni con il fruitore non si limita agli allestimenti di Scarpa, ma trova preciso riscontro nell'architettura. Le sue costruzioni chiedono attenzione: non basta elaborare soluzioni funzionali o formali, ma "per ottenere qualche cosa bisogna inventare dei rapporti"; di conseguenza, stimolare il meccanismo visivo e la sensibilità estetica di ogni spettatore, educarlo in modo critico, diviene uno dei parametri impliciti al ragionamento progettuale.

Gli piace capire la logica e il funzionamento di una finestra, però ad altri livelli. Intuita la "logica visiva" di un oggetto d'arte, esso può essere utilizzato per comporre uno spazio plastico come qualsiasi altro elemento architettonico, con il vantaggio che l'opera nata dalla creatività di un artista possiede già un'altra qualità intrinseca; nel caso in cui questo valore sia carente sarà l'architettura a porre rimedio alle lacune.

L'incontro con Klee sarà per Scarpa una fonte duratura d'ispirazione. Fin dall'inizio, egli dimostra di comprendere a fondo il carisma formale, quella forza che affiora dalla qualità sensibile, tattile, dei segni che ne popolano lo spazio figurativo, una dimensione senza tempo né luogo, dove ritmo e geometria sono controllati attraverso un uso strutturale del colore. La consonanza tra Scarpa e Klee sembra risiedere nella comune consapevolezza del peso emotivo ed estetico che possiede un determinato segno tracciato su una superficie o un certo rapporto combinato tra linee, piani, campiture cromatiche. Scarpa traduce in diversi episodi architettonici le invenzioni kleeiane; uno in particolare va ricordato. Si tratta della soluzione per il pavimento del negozio Olivetti in piazza San Marco a Venezia, realizzato nel 1957-58. La fonte per il disegno del terrazzo alla veneziana, composto in tessere colorate di pasta vitrea, sembra riconoscibile: si tratta della tela



intitolata *Emacht*, esposta all'esposizione del '48 alla Biennale di Venezia, frutto di un'estesa ricerca di matrice divisionista astratta tradotta da Klee in una serie di opere.<sup>20</sup>

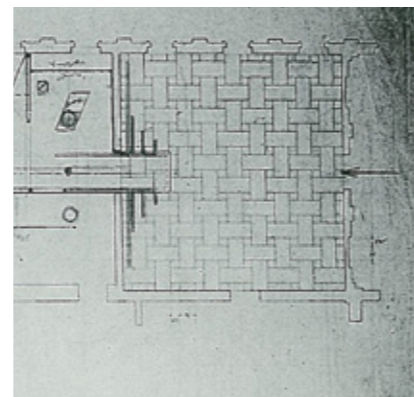
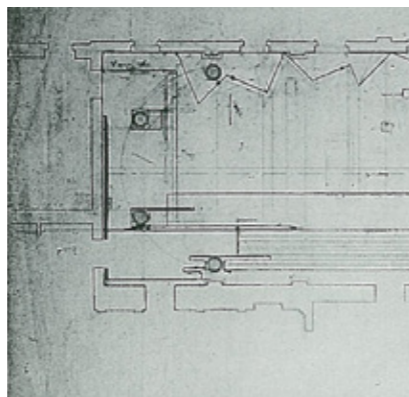
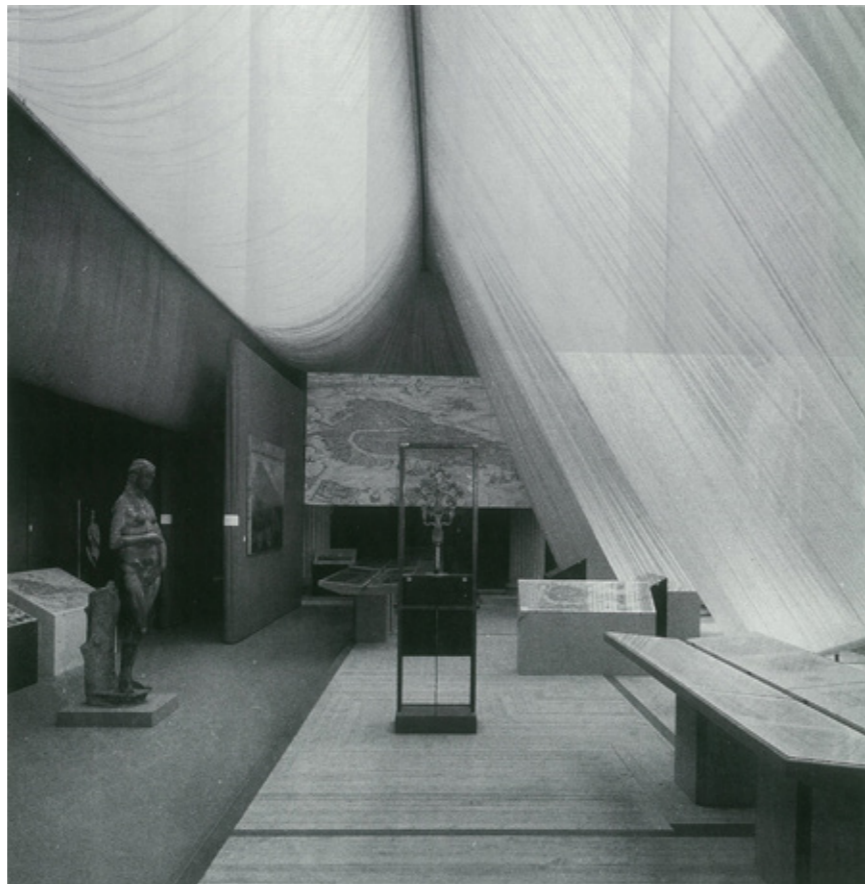
Nel disegno del pavimento Olivetti, Scarpa dimostra con quanta profondità abbia inteso la lezione di Klee, poiché la composizione per punti e per linee ideata dall'artista svizzero regge il salto a scala architettonica soltanto in virtù del fatto che la sua straordinaria forza figurativa viene mantenuta intatta nella traduzione scarpiana. Una pennellata di colore muta in una tessera di mosaico, mentre le linee che ritagliano lo spazio figurativo diventano gli oggetti che animano lo spazio architettonico. La forma cambia ma la qualità dei segni e della vibrazione sensoriale rimane integra. Questo è un principio nodale dell'opera di Scarpa progettista, dove l'uso a scale differenti di elementi generati da una stessa matrice formale è consentito proprio grazie al lavoro figurativo intrinseco.

Il frammento di Scarpa sembra essere, al contrario, il termine di un discorso la cui sintassi, la composizione architettonica, è governata da una matrice univocamente leggibile. Il problema quindi si sdoppia: se la "figura", per sua natura formale è passibile di infinite sfumature interpretative, il senso del discorso non lo è mai. La "cultura storica", affrancata da qualsiasi limitazione temporale e scelta come fondamento del presente, si rivela il filo conduttore che guida un'intera generazione di artisti, studiosi, architetti. Nell'opera di Carlo Scarpa, questo tema appare basilare soprattutto negli anni '50, periodo in cui lo stesso argomento viene sondato in profondità anche da Bruno Zevi, tanto che l'espressione teorica dello studioso sembra dar voce a quella costruttiva dell'architetto. Questa consonanza si genera, probabilmente, a partire da una convinzione comune ad entrambi, cioè che la conoscenza della storia sia il fondamento dell'azione progettuale. Di fatto, Zevi individua "nella mancanza di cultura



storica dei giovani architetti una delle principali ragioni del dilagante manierismo contemporaneo”; continua lo studioso: “in tutto il mondo le facoltà di architettura sono passate dal vecchio sistema delle Beaux Arts all’insegnamento moderno. In questo progresso tutto ciò che era cultura storica è stato abbandonato come inessenziale”. Quale è la soluzione dunque? Zevi risponde: “questo stato di cose può essere risolto solo colmando una lacuna: quella della storia dell’architettura dell’ultimo secolo. Approfondire, anzi direi rivelare la tradizione del movimento moderno significa connettere storicamente Borromini a Terragni, o Valadier a Pagano [...], ridare all’arte architettonica contemporanea il suo fondamento culturale. Esprimendo con esattezza quello che Scarpa stava cercando di realizzare attraverso allestimenti e architettura, Zevi osserva infine: “la storia vissuta e ritratta da spiriti vivi non serve mai da impedimento alla creatività moderna, ma al contrario la sprona perché, caratterizzando poeti e opere di poesie, le addita il fallimento di tutti i tradizionalismi formali e le indica un solo collegamento: la tradizione della coerenza spirituale dell’arte”.

Tale atteggiamento si rivela perfettamente in linea con quanti altri protagonisti di quegli anni promuovono rispetto a una cultura del passato che deve proiettarsi viva nel presente. Franco Albini, in una relazione sul tema “L’architettura dei musei e i musei nell’urbanistica moderna”, tenuta nel 1953, sottolinea: “Nel quadro culturale del dopoguerra il fine del museo appare quello di far comprendere al visitatore che le opere che egli ammira, antiche e moderne, appartengono alla sua cultura, all’attualità della sua vita: che la tradizione è un fenomeno vivo, rinnovatesi, che continua nel presente grazie agli artisti moderni creatori di tradizione [...] L’architettura, spostando anch’essa il suo fuoco dall’opera esposta al pubblico, tende ora ad “ambientare al pubblico”, se così si può dire, anziché ambientare l’opera d’arte”. A proposito delle esposizioni temporanee, Albini nota: “L’accentuazione del-

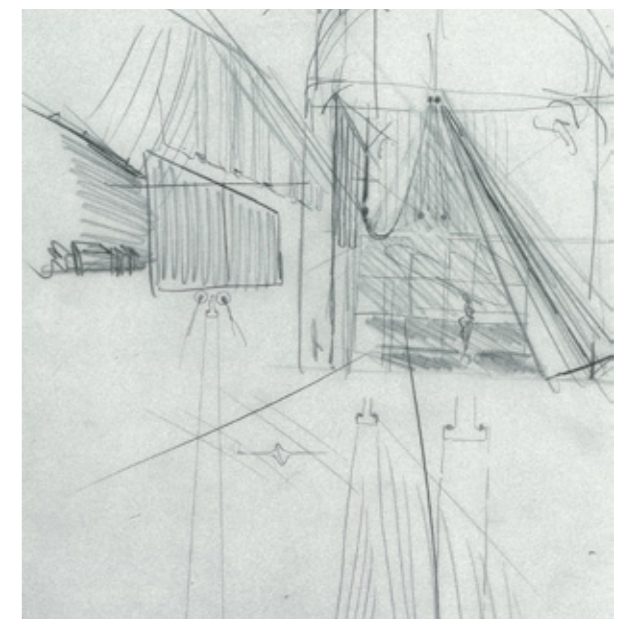
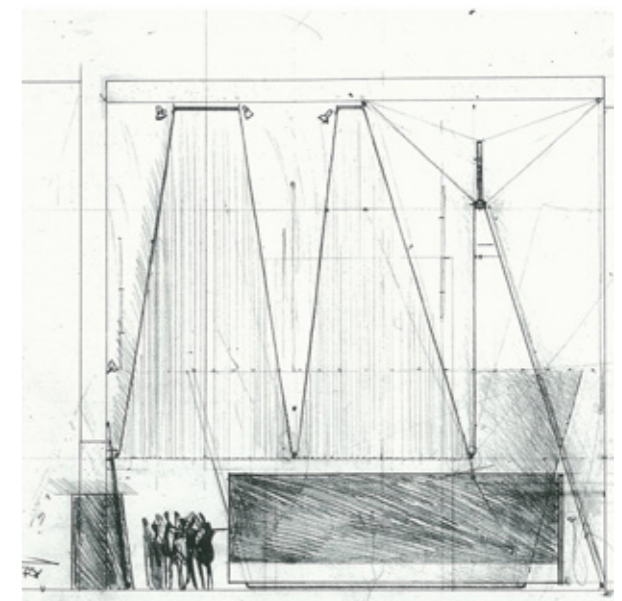


la funzione educativa con le mostre didattiche e temporanee, porta alla più vasta concezione, che si va formando negli ultimi tempi, di “museo vivente” come organismo autonomo, a funzioni multiple complementari, innestate nell’attuale vita sociale”. Per educare al passato è necessario saperlo interpretare e mostrare. In questo senso, Albini, Scarpa e altri rispondono, attraverso l’architettura, a quel modello di professionista a cui Zevi attribuisce un ruolo preciso: “La nuova storia dell’architettura antica non può sorgere che nel seno del movimento moderno, per opera di uomini scientificamente preparati e di aggiornata sensibilità capaci di leggere il passato”.

Scarpa, a differenza dei suoi colleghi, attivi anche da un punto di vista teorico, sceglie di dare il proprio contributo soltanto attraverso l’architettura. Come scrive nel ’51, probabilmente a Samonà, “certe materie possono e devono essere scritte altre occorre siano disegnate, per essere poi “pubblicate”, e cioè fatte”. Soltanto il *modus* cambia, non il messaggio né la strategia educativa che vi si può riconoscere.

Ermetico e profetico, Wright aveva enunciato: “Il fulcro di quello che noi chiamiamo Poesia è cambiato. Io non lo trovo più nella periferia delle cose; perciò non riguarda più il gusto. Io lo trovo in una attenta ricerca per le cose che nascono dalla natura delle cose, non già per le cose applicate alle cose dal di fuori”. Di questo concetto, dogma e programma, Scarpa sembra fare un metodo volto a esplorare la natura profonda degli oggetti d’arte e di architettura nati dalla creatività umana, mettendone in luce le infinite sfaccettature. Un’architettura di essenza organica “concepita come un organismo che cresce secondo la legge della propria individuale esistenza, secondo il suo ordine specifico, in armonia con le proprie funzioni e ciò che la circonda.

Al piano terreno della Querini Stampalia, Scarpa ridefinisce lo spazio mediante una nuova struttura in pietra e cemento completamente autonoma, che sfiora il perimetro antico dialogando con gli elementi preesistenti. I passaggi interni e gli



accessi al palazzo del campo e dell'acqua, sottolineati mediante campi di registro altimetrici e di materiali, assumono il ruolo di nodi di sutura del sistema.

Nonostante la qualità dell'intervento, la Querini Stampalia si rivela una delle opere più paradossali della produzione di Scarpa, poiché l'organizzazione compositiva da lui ideata funziona appieno solamente quando la presenza dell'acqua alta completa gli spazi a essa deputati. In qualsiasi altra condizione l'osservatore prova una sensazione destabilizzante e indefinita di mancanza, generata dall'interruzione di percorsi fisici e visuali che possono essere ricondotti in unità soltanto nel momento in cui l'acqua dà il proprio contributo alla formazione dello spazio plastico. L'edificio è concepito quindi come una struttura vivente, capace di reagire in termini di composizione architettonica ai cambiamenti dell'ambiente in cui è rimessa.

Durante gli anni '60 Scarpa stava vivendo un processo di trasformazione: la sua architettura incominciava ad essere auto referenziata, a chiudersi in se stessa, reagendo in modo sempre più selettivo agli stimoli provenienti dall'esterno.

Al suo esordio nel '48, il giovane architetto aveva all'attivo poche esperienze progettuali e una necessità evidente di trovare una propria identità. Se l'allestimento era per lui un'inclinazione naturale, altrettanto non si poteva dire per l'architettura: proprio la maturazione lenta e complessa del linguaggio architettonico scarpiano appare debitrice dell'esperienza delle Biennali negli anni '50, tanto che non è possibile motivare certe scelte da lui compiute se non nell'ottica di una sperimentazione continua, dettata proprio dalle sollecitazioni provenienti dall'ambiente gravitante intorno all'istituzione.

Come dimostrano molti dei suoi ragionamenti, per lui non sembra esistere nessuna differenza tra spazio allestito e spazio costruito, ed è possibile che proprio in questa confusione di ruoli trovi spiegazione l'ambiguità latente, e talvolta le con-



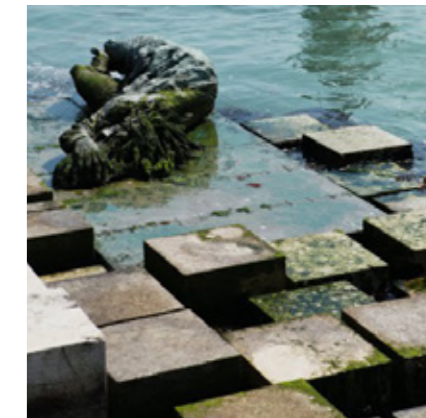
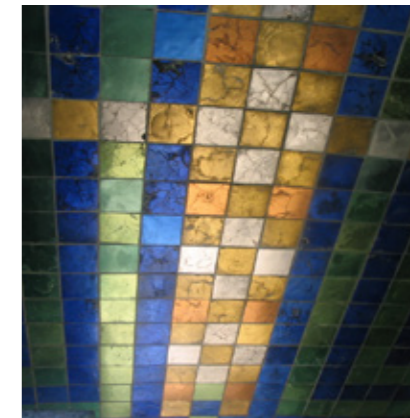
traddizioni formali, delle opere di Scarpa.

I lavori di allestimento per la XXXIV Biennale costituiscono un vertice di qualità nella produzione scarpiana per l'ente. La sua collaborazione si chiude definitivamente con la XXXVI edizione, ma l'intervento dell'architetto alla mostra del '68 rimane uno dei più alti mai realizzati, espressione di un'interazione tra le arti che raggiunge le soglie della perfezione.

Scarpa notava a proposito di Venezia: "è una città che accetterebbe più di qualunque altra città italiana l'espressione moderna dell'architettura. Certe sue parti, asimmetrie, altimetrie vastissime, edifici alti e bassi, strade strette e larghe, spazi interni molto belli; [...] non ci sarebbe da aver paura di rovinare la città, purché la progettazione sia fatta in modo degno". Questo stesso spirito sembra sostanziale gli interventi dell'architetto a Venezia, colpiti anch'essi, specialmente negli anni '60 e '70, da resistenze burocratiche e da difficoltà di comprensione del suo linguaggio architettonico.

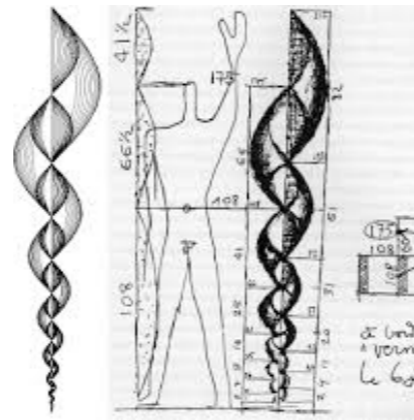
Così non è stato invece il lavoro alla Biennale, nel quale Scarpa è sempre riuscito a esprimere appieno tutte le sfaccettature di una personalità tra le più straordinarie dell'architettura del '900. Carlo Scarpa, come Palladio, ha saputo coniugare un profondo radicamento nei ritmi, nelle tradizioni e nei materiali della propria terra, il Veneto, con un messaggio di portata universale. Dietro le mentite spoglie di un intellettuale di provincia, ha saputo parlare al mondo con la propria architettura e questo studio ne rende ragione.

Con i suoi straordinari progetti di allestimenti delle mostre alla Biennale di Venezia, infatti Scarpa è egli stesso protagonista accanto ai grandi artisti esposti per la prima volta, in un'Italia che si apriva alla cultura internazionale dopo decenni di autarchia: Kandinskij, Klee, Mondrian, Wright. Dal dialogo con essi nutre il proprio percorso di ricerca, indifferente ai fumosi dibattiti dell'intelligenza architettonica e accademica, in que-



sto si appartato e lontano, ma parte di un tempo più lungo, all'interno di una tradizione non effimera, che oggi appare tanto attuale e che il mondo gli riconosce.

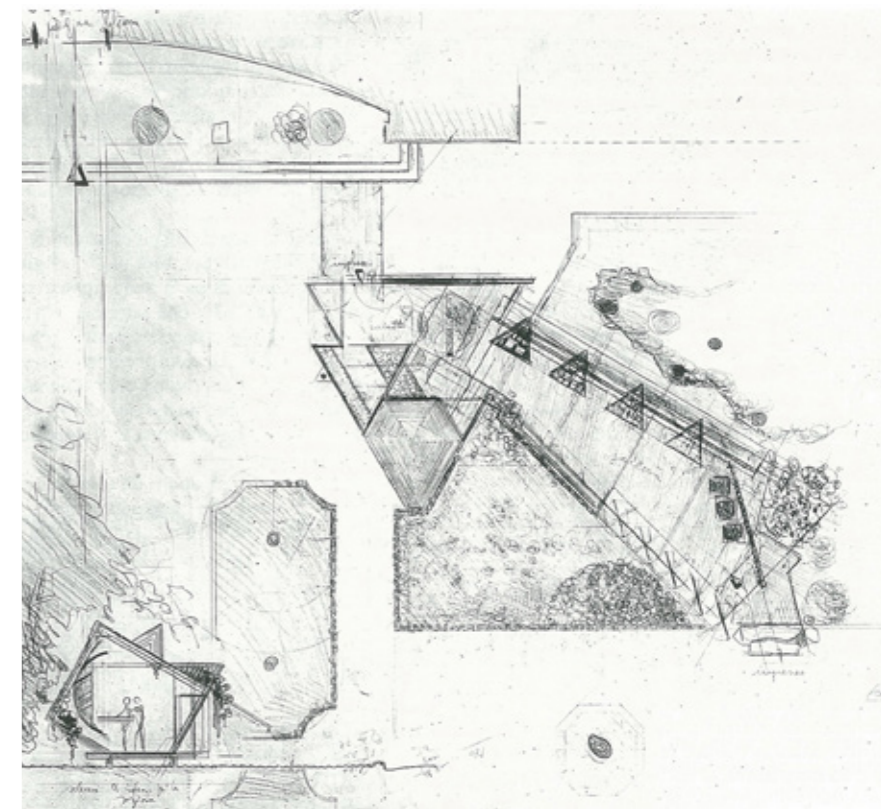
*L'architettura è giudicata dagli occhi che vedono, dalla testa che gira, dalle gambe che camminano. L'architettura non è un fenomeno in sincronia, ma successivo, fatto di spettacoli che si aggiungono gli uni agli altri e si susseguono nel tempo e nello spazio; così come, d'altra parte, avviene nella musica.*  
Le Corbusier in Le Modulor



### Il carattere indefinibile ed esclusivo della sua arte: la Biennale

Fin da quando era studente, Carlo Scarpa, si è interessato d'arte, ne seguiva gli sviluppi e le polemiche, frequentava artisti e mostre nell'ambito veneziano. Tra i suoi amici ci sono stati Mario De Luigi, Arturo Martini, Virgilio Guidi. Quel primo incarico, ancora estemporaneo, fu l'inizio di una collaborazione con la Biennale, divenuta in seguito pressoché continua e durata fino al 1972. Con gli incarichi successivi ha modo di conoscere quasi tutti gli artisti che partecipano alle mostre ed ha così anche modo di frequentarne più assiduamente alcuni, tra cui Felice Casorati, Giuseppe Capogrossi, Umberto Mastroianni, Gino Severini, Alberto Viani. La Biennale di Venezia, fu costituita alla fine dell'Ottocento come esposizione d'arte moderna da organizzarsi ai Giardini di Castello, realizzati in epoca napoleonica all'estremità est del centro storico. Quando Scarpa viene chiamato a collaborarvi è ormai una consolidata istituzione che si organizza in una serie di edifici costruiti dentro il recinto dei Giardini, che accoglie un certo numero di padiglioni stranieri, costruiti in fogge varie a partire dal 1907, e uno più vasto, quello italiano, il primo ad essere edificato alla fine dell'800.

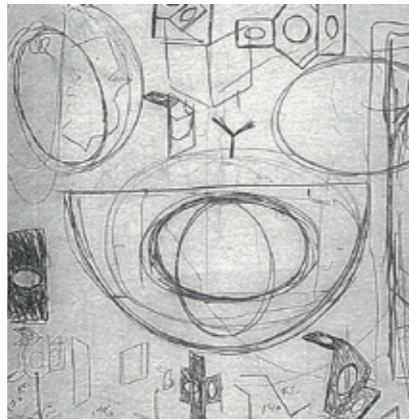
Questo, in seguito vari rimaneggiamenti e aggiunte, è formato da vasti ambienti aggregati in modo confuso e da una facciata costruita negli anni Trenta, che, nella fredda struttura, risulta retorica a causa del permanere di stilemi classici semplificati. Scarpa avverte l'insincerità dell'insieme e tenta in varie occasioni di migliorare un po' le cose intervenendo ora trasformando una sala o creando passaggi nuovi, ora politicamente nascondendo la facciata, ora sdoppiandone gli spazi espositivi introducendo un piano a soppalco, raccordato da vari gruppi di scale.



Nel 1962-63 col figlio Tobia studia un progetto che non avrà realizzazione, in cui tutto il padiglione, ristrutturato e razionalizzato presenta uno studio approfondito per l'illuminazione naturale, da attuarsi attraverso lucernari speciali a tronco di cono. Ne studia un altro due anni dopo.

La collaborazione si attua, perciò, in due direzioni: quella appena accennata, d'intervento o completamento delle strutture espositive e quella di allestimento vero e proprio. Spesso le due cose si integrano come nel passaggio realizzato nel 1948, che raccorda due sale su quote diverse mediante una serie di gradini realizzati con mattoni, o come nel pannello del 1951, in occasione della mostra del Tiepolo, dove il motivo a cerchi intrecciati compare per la prima volta, anche se in verticale, e serve per l'inquadratura del canale che scorre a lato del padiglione.

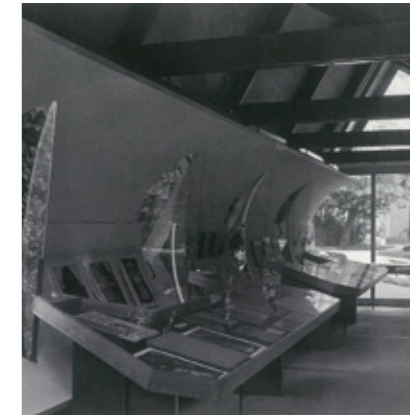
Scarpa provvede secondo le necessità, completando le attrezzature o modificando gli spazi, migliorandoli e valorizzandoli, anche se pressato dai tempi brevi consentiti. Nasce, così, il Padiglione del Libro d'Arte, (richiestogli da Paolo Cardazzo, titolare della Galleria del Cavallino), per la presentazione delle pubblicazioni d'arte, situato un po' discosto in mezzo al verde, con una struttura a travi di legno; e anche la biglietteria e i cancelli per regolare l'accesso dei visitatori, e la sala trasformata in giardino, che è pur sempre un luogo espositivo, anche se assume la connotazione di una vera e propria pausa, dove poter tirare il fiato. Lo s'incontra nel giro di visita del padiglione, quando si esce all'esterno sotto una pensilina di cemento dall'andamento curvilineo, che si lancia su tre pilastri, dalla sezione a mandorla, i quali in alto racchiudono fioriere. I punti di appoggio tra pensilina e pilastro sono costituiti da sfere di acciaio. Il giardino è un luogo costruito, completamente racchiuso da muri, pavimentato con lastre di cemento lavato e con bassi muretti a mattoni, che limitano alcune vasche d'acqua e alcune aiuole per rampicanti, gli unici ele-



menti naturali. L'atmosfera è di levità, nemmeno il cemento ha peso per la forma snella della pensilina e i pilastri massicci sfuggono per la loro sagoma allungata.

Carattere più provvisorio ha il Padiglione del Libro, semplicemente appoggiato sull'erba con le sue travi massicce, che sembrano, però, facilmente smontabili per essere poste al riparo. Agli evidenti richiami all'architettura di Wright,<sup>21</sup> combina un più meccanicistico aggregarsi di parti nella ripetizione e nello slittamento degli elementi strutturali. L'ambiente interno, irregolare e svasato, ha una parete curva cui si addossano un piano vetrato e uno scaffale, dove si collocano i libri. Nella parete cilindrica sono ricavate alcune aperture, chiuse da cristalli rientranti a spigolo, senza telaio e appoggiati semplicemente, senza ricorso a speciali accorgimenti; essi ribadiscono quel senso di provvisorietà con cui Scarpa ha voluto siglare l'opera.

Quei tagli nella superficie cilindrica compongono una forma a mandorla, che, anche se non completa, già preannuncia lo sviluppo successivo dei cerchi intrecciati. La presenza di questo emblema eminentemente scarpiano relega in second'ordine la facile e immediata impronta wrightiana. Dichiaratamente smontabile è la biglietteria, che a fine stagione viene posta al riparo da umidità e salsedine. In una pianta circolare Scarpa isola un settore chiuso da vetri, due piani e uno curvo, quale cabina per l'incaricato, mentre il rimanente settore è formato da sedili all'aperto. Come copertura, una pensilina dalla struttura leggera lenticolare, su cui è teso un telo impermeabile e che è sostenuta da tre montanti di ferro, gli unici elementi stabili. I montanti, rivestiti con assicelle di legno, assumono una forma affusolata, che allude vagamente a pennoni o alberi di nave. La stessa copertura lenticolare è quasi vela leggera che sembra prendere il vento, se non fosse trattenuta da raccordi che la legano ai pali verticali. È una struttura mobile per eccellenza, leggera e al

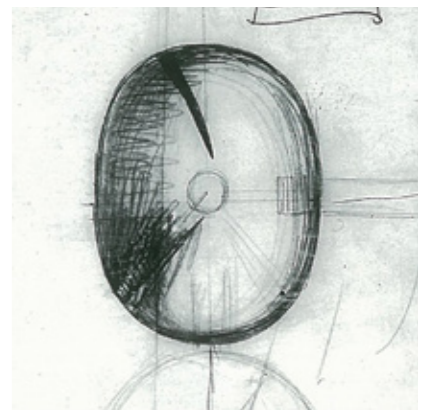
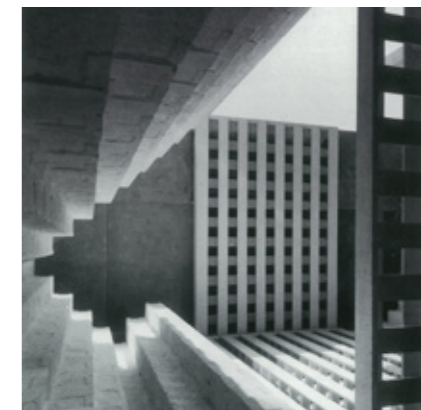


luogo, in faccia alla laguna. Studiata fin nei minimi particolari, rivela nell'elaborato esecutivo il desiderio di presentare in un unico foglio i disegni d'insieme e i dettagli in scala più grande, proprio come faceva Wright con i progetti delle sue ville. Ripetutamente Scarpa interviene anche sull'ingresso del Padiglione Italiano, avvertendo sempre più il contrasto stridente tra la vuota e retorica facciata e le opere sistemate all'interno, sempre più lontane e in netta opposizione ad ogni forma di codice. Nel 1962, Scarpa invita, con un linguaggio simbolico, a "rifare" la facciata: tra le colonne dell'ingresso impianta un cantiere, eleva per un tratto dei muretti di mattoni, che lascia interrotti, come se il lavoro dovesse riprendere l'indomani. I muretti occultano un poco il fronte e sono la materializzazione del suo desiderio di eliminare dalla vista anche il resto, di abolire del tutto una simile vacuità. Nel 1968, visto che le cose tendono a restare inerti, ci riprova, questa volta nascondendo gran parte della stessa facciata dietro setti murari dall'andamento analogo, che presentano una superficie ricca di chiaroscuro per le nervature risultanti dalla disposizione dei blocchi di cemento prefabbricati, tinteggiati di bianco. L'assialità del prospetto è distrutta dall'andamento dei setti, più sviluppato da una parte. E invece di un ingresso monumentale, il padiglione ha soltanto una porta ribassata da un grigliato, che funziona da pensilina. La stessa retorica del contrassegno nazionale davanti all'ingresso è evitata con uno dei suoi "giochi". Disegna un cerchio a due centri e lo divide in settori, il più grande bianco, che si perde nel fondo del muro e il rosso e il verde che si oppongono; i due centri sono evidenziati da un altro "gioco", due ellissoidi di bronzo. Il Padiglione del Venezuela<sup>22</sup> rappresenta l'altra occasione, oltre alla Gipsoteca Canoviana, che Scarpa ha avuto di progettare, e poi costruire, uno spazio espositivo, anche se questa volta è destinato ad esposizioni temporanee. Egli predispose le cose in modo da articularle secondo un percorso di visita che, non essendo finalizzato ad alcuna opera



in particolare, rimane solo un accenno di percorso, però assai significativo, perché attraverso di esso è assicurato un approccio dinamico all'architettura e all'esposizione. Infatti il padiglione, che è composto da due alte sale, slittate tra loro, da un patio-giardino, e da un passaggio ribassato che congiunge trasversalmente le parti da un estremo all'altro, consente di passare in ambienti via via variati in altezza. Lo stesso slittamento di una sala rispetto all'altra è stato fatto per agevolare il percorso, che assume un tracciato sinusoidale. Seguendone l'indicazione, siamo infatti costretti ad entrare in una successione di spazi ora bassi, ora molto alti, in penombra o in piena luce. Nelle due sale l'elemento dominante sono i lucernari, aperti in alto per un tratto verticale e poi, nel piano di copertura, chiusi da vetri trasparenti per non escludere dalla vista il cielo e il parco circostante. Anche in questo caso i lucernari indicano la volontà di disporre di una luce ottimale per l'illuminazione degli oggetti; essa entra nelle sale da due opposte direzioni in modo da annullare la formazione di ombre troppo nette e fastidiose.

Tutti gli ambienti del Padiglione del Venezuela, interni ed esterni, sono pavimentati con lastre di cemento; la struttura delle sale è in cemento armato, all'esterno lasciato a vista, ma senza l'impronta delle casseforme, le pareti interne intonacate e finite a marmorino avorio chiaro, il soffitto della sala verso nord in una tonalità fredda grigio azzurra, quello verso sud in un tono più caldo, tendendo al giallo per accordarsi alla luce naturale. Il patio, parzialmente coperto da un soletone di cemento sostenuto da coppie di colonnine d'acciaio, con collegamenti di ferro e ottone, può essere chiuso mediante alcune vetrate e un grande pannello di circa sei metri, ruotante secondo un andamento ellittico, ottenuto con la combinazione di due movimenti, che, a padiglione aperto, funziona come supporto espositivo. Il patio-giardino, racchiuso nel Padiglione, è anche pausa, è un giardino costruito, al pari delle tre parti, che contiene una vasca con uno zampillo. Vi riprendono forma per la prima volta, e in maniera



evidente, le caratteristiche dei giardini progettati in seguito da Carlo Scarpa: è un luogo sopraelevato, circondato da un muro che preclude la vista dall'esterno, un muro tenuto sollevato da sostegni sagomati di cemento e che presenta piccole aperture quadrate, ruotate di quarantacinque gradi per permettere di sbirciare verso la laguna. I due giardini costruiti da Scarpa alla Biennale, sia questo nel Padiglione del Venezuela che quello nel Padiglione Italia, ci fanno rammentare i giardini zen, così poco naturali anch'essi, anche se si tratta di diversi tipi di artificialità. Fermandoci alle caratteristiche esteriori vediamo che quelli orientali, composti con materiali inerti (sassi e sabbia), non trattati dalla mano dell'uomo, che interviene solo nella loro disposizione, sono enigmaticamente simbolici, eludendo qualsiasi interpretazione. Inoltre la loro visione e la loro innaturale fissità devono aiutare a sgombrare la mente da ogni pensiero. I giardini costruiti da Scarpa, invece, non simbolici, e interamente realizzati con materiali da costruzione come cemento e mattoni, rappresentano un luogo piacevole, armonicamente compiuto, creato apposta, dove sostare, pensare o trovare energie, al pari di un giardino naturale. Questo del Venezuela, in particolare, con il muro di confine racchiude un ritaglio di luce modulata dal più vasto giardino d'intorno, e, oltre a lasciar vedere le fronde degli alberi al di là fino alla laguna, schermo e concentra la vitalità trasparente e luminosa dell'acqua della vasca: è un'oasi amena, che con la bellezza delle sue forme elementari, la razionalità dell'architettura e la musicalità dell'acqua, invita alla gioia della comprensione delle cose.



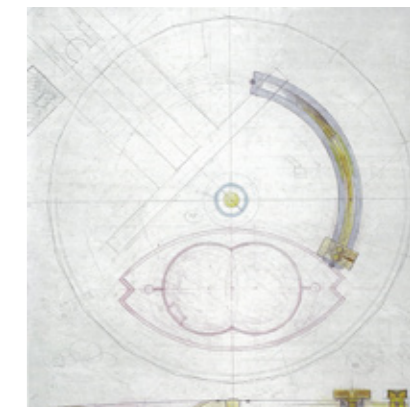
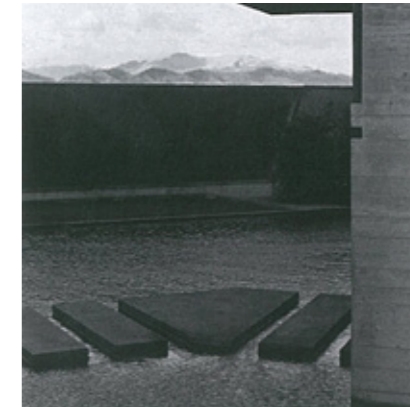
### Lo specchio d'acqua: la firma di Carlo Scarpa

Venezia ha sempre dovuto rassegnarsi a fare i conti con l'acqua;<sup>23</sup> un elemento che l'ha sempre difesa e insieme minacciata; emblema della verità di ogni vero *pharmakon*. Una minaccia latente sembra incombere dal suo ondeggiare pacato, magari custodita dall'insondabile silenzio<sup>24</sup> che ha comunque una ingannevole trasparenza che sempre finisce per custodire; oppure esplicita, beffarda, e quindi capace di farci sentire totalmente impotenti di fronte alla sua disumana potenza, al gorgoglio spesso violento che irrompe schiumante dalla sua superficie.

Carlo Scarpa sembrava aver perfettamente capito che non v'è miglior difesa dell'accoglienza, e dunque dell'integrazione. Dalla capacità di ridefinire continuamente gli ordini consolidati, e dunque di adottarsi all'originaria metamorficità della *physis*...che *in primis* l'acqua sembra da sempre suggerire. Dobbiamo imparare a farci forti della sua costante vocazione alla rideterminazione. Della sua inquietudine. Del suo muoverci alla perenne ridefinizione; la stessa che dobbiamo continuamente sforzarci di controllare e dunque imparare a guidare consapevoli.

Di tutto ciò è dunque simbolo l'*instabilitas* costitutiva dell'acqua marina, ma forse di ogni tipo d'acqua, anche quella di fiume che, d'altro canto, "mai sta".

Così si rapportava Carlo Scarpa, accarezzandone le dinamiche e custodendone l'instancabile fluire. Non a caso l'avrebbe accolta ed iscritta in quasi tutte le proprie ideazioni architettoniche. Attento a non rimuovere mai l'enigma da essa custodito; ma anzi, costantemente intenzionato ad assumerlo quale cifra di un'esistenza tutta da esso indelebilmente "segnata". Dall'acqua infatti nasciamo; con l'acqua ci dissetiamo; dall'acqua traiamo buona parte del nostro sostentamento. Con l'acqua ci laviamo e veniamo battezzati; con l'acqua e per l'acqua siamo in contatto con gli spiriti della creazione

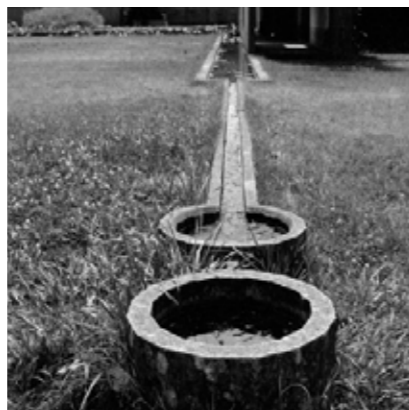
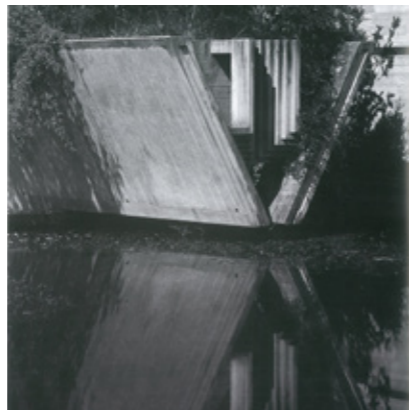


artistica. La fonte d'acqua è stata a lungo considerata alloggio privilegiato della divinità. L'acqua è specchio naturale, che per primo ha consentito agli umani di versi riflessi; e quindi di conoscere la propria identità materiale e fisica. Sì, perché l'acqua "riflette". Non a caso, vien da dire, il suo silente vociare stimola l'umano esercizio della riflessione. L'acqua può essere anche percorsa e dunque navigata; naturalmente essa ci sostiene a galla, ma può sempre anche portarci a fondo.

Ed è proprio questa costitutiva ambiguità che Carlo Scarpa forse tanto amava; alimentandola, o quanto meno rendendola evidente, per quanto si premurasse di ricondurla sempre ad un *Nomos* inflessibile, che nulla avrebbe dovuto lasciare al caso. Perché il caso sarebbe rimasto comunque riconoscibile, anche sensibilmente, nello stesso caotico fluttuare dell'acqua imponente del mare aperto. Ma forse anche nelle limacciose e più morbide fluttuazioni del liquido lagunare; non meno insidiose, anche se apparentemente più domestiche. Che proprio perciò Carlo Scarpa insisteva ad ospitare nelle proprie architetture; sempre all'acqua veneziana rivolte per l'appunto. Sempre a Venezia esse sembrano volerci ricondurre, e al suo sistema idrico: come se quella veneziana fosse un'acqua oltremodo esemplare. O meglio, un modo esemplare dell'esser acqua da parte dell'acqua.

A Scarpa, forse, l'acqua riusciva a ricordare l'enigma e il mistero costitutivi del reale; che, ad essi, ogni vero costruttore, ossia ogni vero *faber*, avrebbe secondo lui dovuto saper corrispondere.<sup>25</sup> Non a caso, nella sua biblioteca personale, si trovava un volume di Karl Kraus all'interno del quale solo una breve frase risultava chiaramente sottolineata: "artista è soltanto chi sa fare della soluzione un enigma".

Certo, egli amava tutti i materiali, amava carpirne i segreti; portarli alla luce, renderli luminosi, attratto dalla loro diversificata impenetrabilità. Amava far coesistere gli opposti, amava rappresentare l'impossibile incontro tra monadi perfettamen-



te autonome; amava giocare con le dinamiche di una luce mai riconducibile a "colore". Ma amava in modo particolare la natura incolore dell'acqua, che tutto poteva riflettere; che dalla luce si lasciava attraversare e che tutto il mondo avrebbe potuto raccontare sullo specchio della sua limpida superficie. simbolo della "poesia" che a suo parere avrebbe dovuto essere evocata da ogni buona opera; materiali diversi, terra, acqua, luce, riflessi, movimenti, tutti insieme, dunque, a far eco e riverbero alle offerte della Natura; a sottolinearne i percorsi segreti, le possibilità implicite.

Anche l'acqua, dunque, avrebbe dovuto contribuire al compiersi dell'opera compositiva; anzi, al suo mai potersi dire veramente compiuta, realizzata, se ignara della propria origine. Ovvero di quel bisogno di relazione, di connessione che, solo, avrebbe potuto rendere loquace una qualsivoglia realizzazione. L'acqua doveva comunque necessariamente scorrere; anche là dove fosse stata pensata come stagnante; o al massimo vivificata da minuscoli movimenti e fluttuazioni, spesso addirittura impercettibili.

Mai, infatti, l'acqua di Scarpa può dirsi davvero costretta dal contenitore; da esso essendo resa piuttosto, e preferibilmente, mobile. Magari per piccoli scarti, per sbalzi minimali o condutture talvolta anche nascoste, quasi a testimoniare la vita di una terra mai paga di sé. Mai contenta della propria attuale determinazione. Mai davvero perfetta, neppure nella morte, che sempre ha nuovi percorsi invero preludi e finisce per condurre.

Perciò il camminare sulla terra doveva fare tutt'uno, per lui, con la possibilità di avvertire il debole ma intenso gorgoglio di una fonte ignota, ma nello stesso tempo familiare.

L'acqua che si vede e l'acqua che non si vede: sempre le voleva congiungere; disegnando percorsi che si sarebbero dovuti necessariamente inoltrare anche sotto la superficie mobile e trasparente del suo pacifico ristagnante. E che però

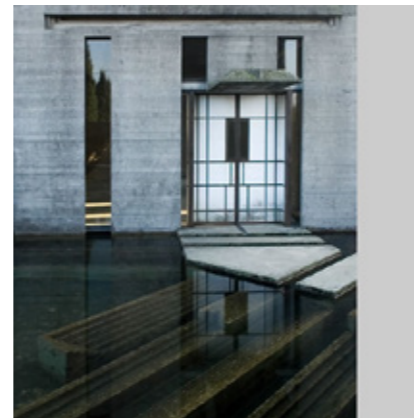


si muove anche quando sembra ferma. *Ambigua* doveva cioè risultare allo sguardo, proprio come la natura originariamente consegnatale al mito.

Si, perché l'acqua riflette l'esterno; ma sempre deformandone l'aspetto; e soprattutto vivificando la sua esteriore fissità. Ciò che appare immobile, quindi, doveva essere dall'acqua riconsegnato ad una mai spenta dinamica interiore; la più segreta, certo quella che può dirsi davvero fonte di vita di là da ogni valenza semplicemente metaforica. Perché solo in questo modo la vita agente in ogni, per quanto immota, *realitas*, avrebbe potuto essere riconsegnata alla luce dell'apparire; e dunque farsi da tramite esemplare per un veritiero congiungimento con l'altra metà del mondo.

*"Ho voluto rendere il senso naturale del concetto di acqua e prato, di acqua e terra: l'acqua è sorgente di vita".*

Carlo Scarpa



### Sentire la goccia

L'acqua è una presenza importante in molte opere di Scarpa: è presente a Castelvecchio, nella Gipsoteca e proprio in riferimento alle *Tre Grazie*, opera assai curata nel rapporto interno-esterno; è presente con forza nella Tomba Brion.<sup>26</sup>

Scarpa ricerca la sonorità dell'acqua in caduta: infatti partendo da osservazioni su immagini veneziane che gli sono familiari, annota: "Dovreste cogliere dalla chiesa di San Marco quel meraviglioso motivo delle grondaie di piombo, prima in pietra e dopo in piombo" e "In piazza San Marco quando piove a diretto è una roba fantastica sentire questo rumore che viene giù dall'alto", e associa materie diverse, come pietra, piombo e acqua in una sonorità festosa. Sonorità che egli ricerca particolarmente per la "tenda" dei familiari, preoccupandosi del tempo di caduta di gocce d'acqua, per "sentire la goccia". A più riprese Scarpa cita, a proposito dei giardini giapponesi, gocce e sonorità dell'acqua: "A Kioto dove ho abitato io, in una piccola casetta, si apriva la porticina e si vedeva che cadevano tre gocce in un terreno molto piccolo [...] C'era, nel silenzio del giardino, una nota sonora, non saprei dire che nota fosse. Era dell'acqua che entrava dentro una canna di bambù e faceva un certo suono: il tempo per realizzare questo fatto era ben calcolato, in maniera che ognuno, a diversa distanza temporale, sentiva questo suono: tam, tam, che non era casuale".<sup>27</sup>

Scarpa, che dichiarava rammaricandosene di non conoscere bene la musica, era evidentemente affascinato dal suono, e particolarmente da note solitarie, piccoli e sensibili dettagli d'ambiente conosciuti, con evidenza, direttamente in Giappone nei suoi viaggi. Come non ricordare allora anche la ricerca di un suono, variato con il passo, per i tre gradini del cimitero Brion. È un fatto generalmente assai poco ricordato e indubbiamente Scarpa era a conoscenza della ricerca dei



suoni nelle antiche dimore giapponesi.

“Qui vado a contemplare e contemplare vuol dire meditare; vuol dire quindi essere coperti un po’ dalla pioggia e dal sole cocente qui si doveva andare a leggere, seduti, col rumore delle acque”. L’idea di “contemplazione” e le forme realizzate per suggerire quella contemplazione rimandano indubbiamente alla cultura orientale e giapponese.

Ovviamente in architettura, e nelle arti in genere, sono importanti la formazione e la costruzione del pensiero di un artista, i suoi riferimenti e il suo mondo culturale; l’artista può offrire configurazioni con possibilità interpretative variabili secondo la sensibilità di chi interpreta. A Possagno invece emergono le sue precedenti frequentazioni “foscoliane” e la sua profonda conoscenza de *Le Grazie* di Foscolo e soprattutto l’Inno Terzo, dedicato a Pallade, dea della virtù.

Ma allora come non conoscere, per esempio, nello spazio di sosta meditativa l’isola remota in cui Pallade condusse le Grazie a loro protezione; poi nella porta vitrea che, aperta, sprofonda nell’acqua, l’inaccessibilità a chi non sappia meditare su quanto offre la vita umana, così come nell’Inno Terzo l’inaccessibilità all’isola di Atlandite dagli uomini impegnati in guerre sanguinose; come non riconoscere, infine, nella copertura del “padiglione”, il velo delle Grazie, raffigurante la giovinezza, l’amore coniugale, l’amore materno, quel velo che protegge dalle passioni umane le Grazie?



*E fra l’altre immortali ultima venne  
Rugiadosa la bionda Ebe, costretti  
In mille nodi fra le perle i crini,  
Silenziosa, e l’anfora converse:  
E dell’altre la vaga opra fatale  
Rorò d’ambrosia; e fu quel velo eterno.  
Poi su le tre di Citerea Gemelle  
Tutte le Dive il diffondeano; ed elle  
Tra le fiamme d’amore invano intatte  
A rallegrar la terra; e sì velate  
Apparian come pria vergini nude.*  
Ugo Foscolo



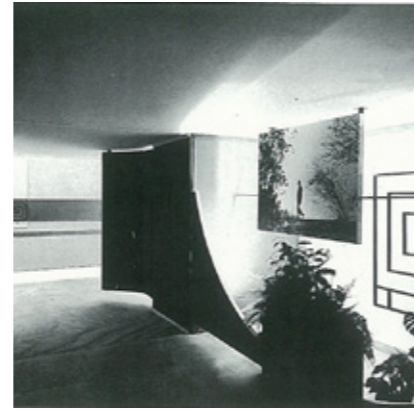
**“Caduto malato durante il viaggio/i miei sogni vagano/per lande desolate”.**

**Componenti orientali della poetica di Carlo Scarpa**

Dal 1854, la cultura e le arti del Giappone hanno offerto agli occidentali, europei e statunitensi, una miriade di stimoli, della natura più varia. Alle origini di questo incontro, poi rivelatosi duraturo, nel Vecchio Continente e nel Nuovo Mondo si propagò una vistosa infatuazione solo per alcuni aspetti specifici delle arti nipponiche. I pittori delle avanguardie trovarono, ad esempio, linfa vitale per le loro inedite ricerche quasi esclusivamente nelle *ukiyo-e*,<sup>28</sup> le “immagini del mondo fluttuante”, ovvero quelle stampe e quei libri illustrati prodotti nel periodo Tokugawa (1615-1868) destinati ad un pubblico sì eterogeneo, ma anche piuttosto popolare. Maestri quali Utamaro, Hokusai e Hiroshige, a quel tempo sottovalutati nel proprio paese, ispirarono artisti come Manet, Monet e Van Gogh, per dirne solo alcuni, i quali trasposero nella loro pittura, e a modo loro, alcune delle più pregnanti caratteristiche della stampa d'autore giapponese (i colori piatti, la linea calligrafica, la sintesi, etc.).

Insieme alle *ukiyo-e*, altre forme di arte giapponese come la ceramica, i vetri, gli oggetti in legno e altro, ispirarono le evoluzioni di un intero stile artistico, quale fu l'Art Nouveau, in tutte le sue declinazioni geografiche, facendo prepotentemente sentire il proprio influsso anche nel Deco.

Contemporaneamente, istituzioni pubbliche di prestigio e facoltosi collezionisti privati, foraggiati da antiquari e mercanti sempre più preparati e spregiudicati, facevano a gara per acquisire importanti oggetti d'arte giapponese, contribuendo dal vivo alla diffusione in tutto l'Occidente di un gusto per la cultura di quel lontano paese. Grazie a loro, ancora altre tipologie di manufatti nipponici, antichi e contemporanei, vennero improvvisamente alla ribalta, come i *netsuke*,<sup>29</sup> gli *inrō*<sup>30</sup> e i rifornimenti delle armi, anche questi tenuti allora in considerazione piuttosto scarsa dai giapponesi.



Insomma, nel primo periodo di questo faticoso incontro tra il paese del Sol Levante, l'Europa e gli Stati Uniti (quello del Giapponismo per intenderci) la cultura materiale, degli oggetti, era quella che maggiormente incuriosiva gli occidentali, tanto che, insieme alle opere di un certo valore artistico, erano molto apprezzate anche quelle che oggi noi sbrigativamente definiremmo “chincaglierie”, “bagatelle”, per il solo motivo che esse provenivano da quel luogo lontano, tanto misterioso quanto affascinante.

In breve, tuttavia, gli occidentali cominciarono ad approfondire anche altri aspetti della cultura nipponica, non solo quelli concreti, tangibili. Grazie all'opera di intellettuali che si trasferirono in Giappone e, al contrario, di studiosi giapponesi che vissero in Europa o negli Stati Uniti, oppure di semplici appassionati che, pur non recandosi all'estero, impegnarono tutte le loro forze per comprendere l'altrui cultura, si svelarono man mano particolari più sofisticati, riguardanti, ad esempio, la lingua, la letteratura, la filosofia, le tradizioni, i costumi e gli usi dei nipponici. Fu così che, gradualmente, molti occidentali cominciarono a prestare la loro attenzione ad ambiti della cultura giapponese che per loro stessa natura richiedono senz'altro un maggiore sforzo da parte dello straniero perché siano compresi. Credo sia infatti indubitabile che, ad esempio, una stampa policroma di Utamaro raffigurante una meravigliosa cortigiana in abiti succinti si presti ad una interpretazione più immediata rispetto ad un rotolo di calligrafia, in cui criptici segni in nero d'inchiostro (gli ideogrammi) si stagliano su un fondo bianco (la carta neutra); così come sono convinta che una porcellana del periodo Meiji destinata all'esportazione verso l'Occidente, esposta per esempio nei padiglioni giapponesi di una delle varie Esposizioni Universali che si succedettero tra Otto e Novecento nel mondo, appaghi naturalmente il gusto dello straniero, il quale tenterà senz'altro di fronte ad una tipica tazza per la cerimonia del the del periodo Momoyama, ruvida, non rifinita, grezza,



asimmetrica, apparentemente riuscita male.

Eppure proprio queste tipologie di oggetti, di più difficile comprensione, avrebbero pian piano e maggiormente incuriosito gli occidentali, soprattutto coloro i quali si impegnarono più a fondo per imparare a gestire altre coordinate della cultura giapponese, attraverso lo studio e la riflessione su quei testi più sofisticati di cui si è detto, che allora cominciarono a circolare. In questa fase successiva, in sintesi, gli stranieri cominciarono a conoscere l'Anima del Giappone, quegli aspetti non sempre palesi che ne imbevono la sostanza, presenti nei cromosomi di ogni abitante di quel paese, per spiegare i quali non sempre sono sufficienti le parole. Come si può condensare una storia di molti millenni in una frase, in un articolo, in un libro o anche in un'enciclopedia?

Tuttavia, esistono almeno delle coordinate, dei concetti, la sintesi. È per questo che possiamo affermare che l'Anima del Giappone è complessa miscela di Shintoismo e Buddismo, arricchita da dosi calibrate di Taoismo e Confucianesimo. La Natura panteistica, dunque, fulcro della dottrina autoctona giapponese, e la Divinità metafisica, nel sistema della filosofia di origine indiana. Punto di connessione l'Uomo, che in entrambe le filosofie può assurgere al rango più sublime, trascendendo l'effimera esistenza. Questa fusione tra Shintosimo e Buddismo – sancita ufficialmente in Giappone fin dal IX secolo, epoca in cui Kukai concepì la dottrina dell'*HonjiSuijaku* (letteralmente “archetipo originario e manifestazione temporale”) – ha ispirato lunghissimi periodi della storia dell'arte nipponica, molti tra i suoi più noti protagonisti e gran parte delle loro opere. In particolare, fu nell'ambito del Buddismo Zen che si ebbero i più notevoli sviluppi, proprio perché questa setta, è risaputo, poneva un marcato accento sull'autoreferenzialità, sulla disciplina interiore, sulla meditazione e, soprattutto, sul potenziale salvifico dell'atto artistico.



Di dichiarata formazione Zen furono molti maestri, ma molti più furono quelli che, pur non essendo monaci o frequentatori di templi, furono da esso ispirati. Ancora, allo Zen si legano principii estetici fondamentali della cultura giapponese, quali *wabi* e *sabi*<sup>31</sup> (ormai noti anche ai neofiti), che permeano molte manifestazioni artistiche giapponesi, dalla poesia all'architettura, dal teatro alla ceramica, dalla forgiatura delle lame alla lavorazione del legno. Una volta assimilati tali concetti, strumenti per la comprensione, anche gli occidentali hanno potuto gioire di quest'arte. Hanno imparato che è per l'esistenza del Vuoto che il Pieno ha una sua ragione d'essere; hanno appreso come gustare la dignità che è nel materiale povero, così come la natura lo ha offerto; hanno visto la bellezza nella semplicità, l'eleganza nell'armonia, la genialità nell'ovvietà, il sublime nel contrasto di forme elementari; hanno provato rispetto per l'abilità, la dedizione, la passione e il lavoro dell'uomo, che nel Giappone antico non imponeva la sua presenza alla natura, cercando invece integrazione, convivenza, equilibrio, perfezione; hanno cercato le tracce del succedersi infinito delle esistenze, trovando una tradizione imperitura, l'anima stessa di questo popolo.

Tutte queste parole si annullano, non hanno più senso, nella visione di uno dei monumenti più belli e importanti del Giappone: la Villa Imperiale di Katsura,<sup>32</sup> che condensa e sintetizza una buona parte dell'Anima di quel paese. Legno e carta, *wabi* e *sabi*, spazio e tempo, natura e uomo, silenzio. Il capolavoro di *Kobori Enshu* (1579-1647) è sublime armonia tra Creato e Creatore; anzi, esso sfida la storia a dichiarare chi tra i due ne sia l'artefice. Per gli occidentali la Villa di Katsura è stata una rivelazione. Tra i primi e più autorevoli che ne compresero la portata, manco a dirlo, gli architetti, tra gli artisti forse quelli che più degli altri hanno avvertito il bisogno di interloquire con la Divinità, con la quale hanno da sempre condiviso la re-



sponsabilità della creazione di un cosmo, micro o macro che sia. Per i maggiori architetti del Novecento, i protagonisti della Nuova Architettura, la Villa di Katsura ha rappresentato un punto di svolta, soprattutto perché grazie ad essa riuscirono a storicizzare quelle idee nuove che da tempo andavano propugnando. Già Frank Lloyd Wright (1867-1905), fin da giovane appassionato collezionista di stampe dell'*ukiyo-e*, trovò in certa architettura tradizionale giapponese fortissime assonanze con le proprie sperimentazioni, facendosene senz'altro influenzare. Il suo primo approccio con Katsura risale al 1893, anno in cui poté ammirare una ricostruzione della Villa realizzata per l'Esposizione Universale di Chicago: si invaghì allora della sua essenzialità e della sua sobrietà, ne apprezzò lo sviluppo orizzontale e la compenetrazione con l'ambiente naturale esterno, temi che diventeranno tipici di tutta la sua opera. Il rapporto con il Giappone diventerà per Wright una costante: dopo averlo visitato una prima volta nel 1905, vi tornerà in più occasioni per realizzare progetti di grande importanza (tra tutti l'Imperial Hotel di Tokyo, 1912-1922), che molta influenza avranno sull'opera delle successive generazioni di architetti giapponesi. Tuttavia, l'architetto europeo che maggiore attenzione prestò alla Villa di Katsura fu Bruno Taut (1880-1938). All'apice della sua carriera di progettista e teorico, Taut decise di soggiornare in Giappone per un lungo periodo (1933-1936), dedicandosi con passione e ammirazione allo studio dei principii dell'architettura nipponica, confluiti in una serie di scritti che ebbero non solo il merito di diffondere la conoscenza di quest'argomento in Occidente ma anche, e soprattutto, di chiarire le relazioni tra l'antica architettura orientale e le nuove tendenze dell'architettura mondiale. La visita della Villa di Katsura è stato il momento culminante anche del viaggio di Carlo Scarpa in Giappone, avvenuto nel 1969. A quell'epoca Carlo Scarpa era già un architetto molto affermato, noto soprattutto per il suo originale contributo nell'allestimento di importantissime mostre d'arte e nella sistemazione di spazi espositivi all'interno di musei. Uomo di grande cultura, Scarpa tuttavia aveva abbondante-



mente mostrato interesse per il Giappone già prima del 1969. Nella sua vasta biblioteca non mancavano infatti testi riguardanti l'architettura e le arti dell'Oriente; inoltre, egli era devoto ammiratore proprio di Wright che sappiamo quanto fosse influenzato dal Giappone. La visione dei gioielli architettonici giapponesi non fu, quindi, per Scarpa una vera e propria rivelazione, bensì il momento della conferma di sensazioni che erano maturate fino ad allora solo nella teoria. Egli perciò non raggiunse quel paese come uno sprovveduto. Anzi, per meglio sfruttare quei pochi giorni in cui vi avrebbe soggiornato studiò con attenzione alcuni testi di viaggiatori italiani che già possedeva: *Ore giapponesi* di Fosco Maraini (1957) e *Taccuino giapponese* di Mario Gromo (1959). Quest'ultimo, soprattutto, sembra sia in quell'occasione più servito a Scarpa, stando alla diffusa presenza di sottolineature e annotazioni certamente di mano dell'architetto. Almeno così arguisce J.K. Mauro Pierconti, che nel 2007 ha pubblicato per i tipi di Electa *Carlo Scarpa e il Giappone*, volume che mi ha offerto lo spunto per questa riflessione. Lo studioso, laureato in architettura a Venezia sotto la guida di Francesco Del Co, che di Carlo Scarpa è uno dei maggiori esperti, ha indagato il rapporto tra Scarpa e il Giappone, sia nella fase precedente al viaggio del 1969 sia in quella successiva. Ha quindi intuito che 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. Ha individuato alcuni spunti di origine orientale – soprattutto nella gestione dello spazio e nella relazione di quest'ultimo con il tempo, nell'alternarsi di luce e ombra, nella sovrapposizione e continuità di toni cromatici – già nel concepimento dell'aerea copertura a forma di foglia della Biglietteria per i Giardini della Biennale di Venezia del 1951-52; nelle scelte per gli allestimenti delle esposizioni delle sculture di Alberto Viani (1952, 1958 e 1966) e delle opere di Canova a Possagno (1955-57); per la realizzazione del negozio Olivetti a Venezia nel



1957-58; nel concepimento del Padiglione del Venezuela, ancora all'interno della Biennale veneziana.

Queste suggestioni di gusto orientale diventano una sorta di citazione nelle opere realizzate dopo il faticoso 1969. Soprattutto il monumento sepolcrale Brion a San Vito d'Altivole (Treviso) e, in particolare, il "padiglioncino sull'acqua" al suo interno. Questo fu concepito da Scarpa subito dopo il suo ritorno dal Giappone, quando nei suoi occhi era ancora vivissimo il ricordo di edifici giapponesi come la Villa di Katsura e il Padiglione d'Oro (*Kinkakuji*) di Kyoto, per i quali l'acqua è elemento integrante, collegamento imprescindibile tra il lavoro dell'Uomo e i doni della Natura. L'analisi di questo capolavoro testimonia al meglio quanto grande fu l'impressione che Scarpa ricevette dalla visione di questi monumenti nipponici. Soprattutto egli fu sensibilissimo nell'appropriarsi di questi nuovi stimoli estetici, trasferendoli poi in un contesto moderno in modo del tutto originale, all'insegna della ricerca di equilibrio, armonia e bellezza.

*Il Giappone ha imparato una lezione religiosa, buddhista, perché aveva in sé una natura di qualità: qualità come quelle del saper sensibilizzare le cose che si toccano e le cose che si vedono. È una seduzione sensuale, fisiologica, meravigliosa.*

Carlo Scarpa



### Giappone: nei giardini cose meravigliose...

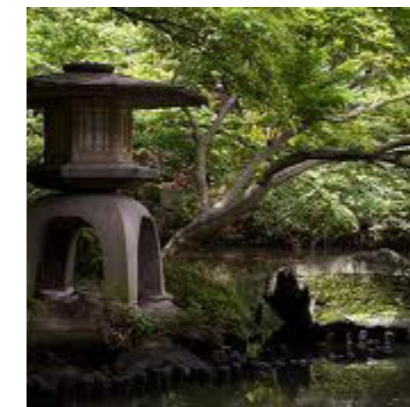
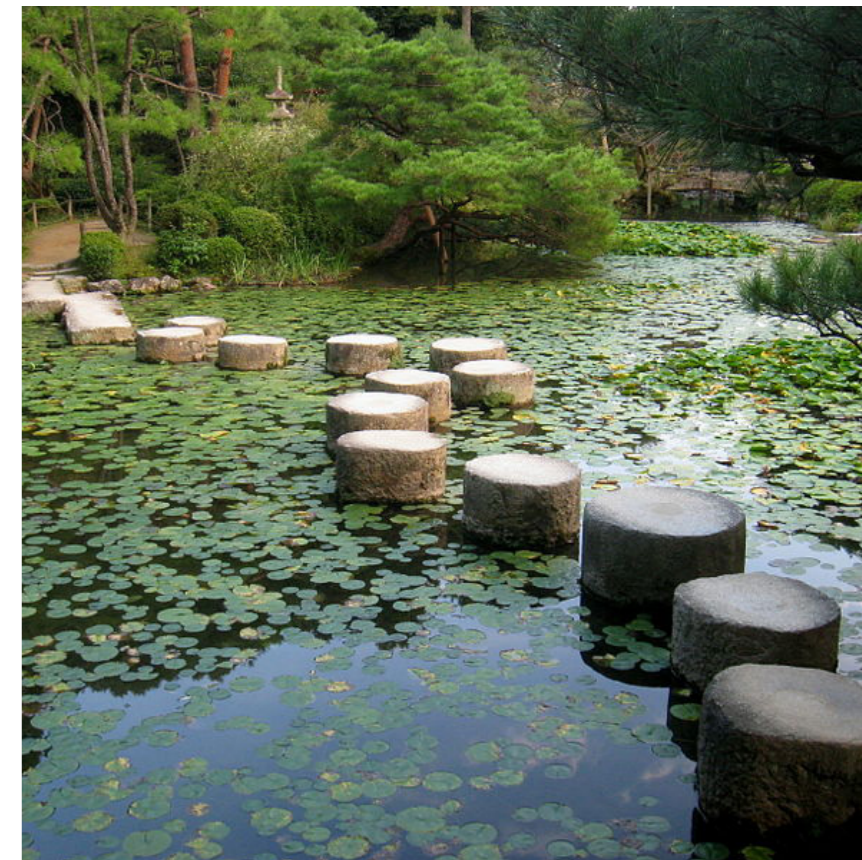
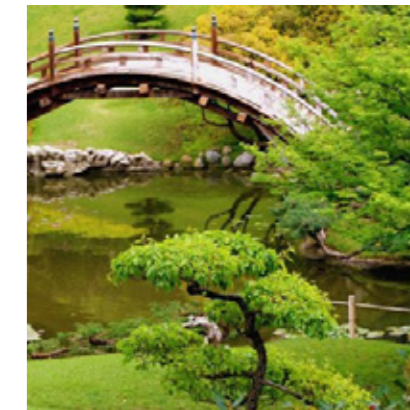
*"In Giappone c'è una grande finezza nell'uso di uno spazio piccolissimo, e sanno fare delle cose magiche: dovrete conoscere l'architettura giapponese! [...] Ho visto laggiù cose inenarrabili per finezza inventiva e in piccolissimi spazi [...]. La più bella cosa che ho visto in Giappone: il Giardino dei Muschi, tutto verde, perfetto. Ma anche il bosco di Bambù, non più grande di questo spazio qui intorno. Una delle cose più grandi, più belle e più ineffabili del mondo. In questo posto, improvvisamente da una terra dolcemente pulita nascevano delle colonne d'un verde pallido, verde fresco".*

Carlo Scarpa

Cose magiche, belle, ineffabili: una terra dolcemente pulita, un verde fresco, il silenzio del bosco, un suono dell'acqua e il tempo, un piccolo bicchiere di bambù [...]: stimoli offerti per una conoscenza più sensibile.

Sono i giochi della ricchezza fantastica di questa gente che conviveva con meno desideri che abbiamo noi oggi.

La cultura giapponese permette di raffinare il proprio spirito, come anche la cultura greca, e ci permettono di capire infiniti problemi.



## Kajitsu: equilibrio tra forma e contenuto

“Lo spazio giapponese è costruito attraverso la sovrapposizione di molteplici piani bidimensionali.

Mentre nell'architettura occidentale lo spazio è circoscritto da pareti spesse e pesanti, nell'architettura giapponese si ricava lo spazio per l'uomo attraverso gli “Shoji”, tramezzi mobili sottili e leggeri creati da tralici di legno e carta. Questo metodo costruttivo a mio parere non è obsoleto ma attuale, ancor più nel XXI secolo, quando la questione ambientale ha acquisito una risonanza mondiale. Esso deriva dalle esigenze imposte dal vivere in un territorio limitato come quello giapponese e scarso di materie prime. Tale approccio si è perfezionato col tempo in modo da consentire una vita confortevole anche in luoghi piccoli e spazi ridotti, allo stesso tempo risparmiando energia. Se la superficie media residenziale giapponese è inferiore rispetto a quella occidentale è proprio grazie a questo metodo. Nonostante le dimensioni ridotte, l'uso del layering riesce a conferire alle architetture giapponesi un senso di apertura e una spazialità articolata”.

ON JAPANESE LAYERING. Kengo Kuma

Le parole di Kengo Kuma descrivono efficacemente il ruolo che il concetto di stratificazione spaziale (spatial layering) riveste nella tradizione architettonica giapponese e le sue enormi potenzialità nella produzione contemporanea. Attraverso l'uso di questa tecnica i giapponesi hanno da sempre conferito un forte senso di spazialità alle proprie architetture, nonostante le loro dimensioni fossero per necessità molto contenute. Il ruolo preponderante dell'immagine nella produzione contemporanea di architettura richiede una riflessione su quello che è stato nei tempi passati il ruolo dello spazio, in particolare nella tradizione costruttiva nipponica. Essa nasce aperta e flessibile, legata alla concezione della famiglia patriarcale. Con l'apertura del Giappone all'Occidente e la successiva



contaminazione culturale avvenuta nel 1868 con la restaurazione Meiji l'architettura si adegua e inizia a chiudersi rispetto al contesto, perdendo quella flessibilità spaziale che la caratterizzava in precedenza. Oggi appare di nuovo opportuno riscoprire l'apertura di un tempo, come risposta a una società radicalmente mutata, che richiede spazi più flessibili.

Lo *spatial layering* rappresenta uno strumento formidabile per la creazione di spazi intermedi. Esso può fornire spunti di riflessione per un'inversione di rotta della ricerca architettonica contemporanea. Le potenzialità delle tecnologie attuali consentono il recupero della tradizione e la sua riproposizione in forme nuove. Gli esiti in termini progettuali prevedono la realizzazione di architetture contemporanee la cui spazialità deriva dalla comprensione e dalla metabolizzazione della concezione spaziale tradizionale.

Per comprendere al meglio la tecnica dello *spatial layering* occorre soffermarsi su alcuni concetti che permeano la definizione di spazio nella cultura nipponica.

La parola giapponese *Ma* (間) significa “pausa” ed indica una idea di spazio che ingloba il concetto di tempo. A differenza della concezione occidentale, dotata di una connotazione di tipo quantitativo, il termine giapponese suggerisce una percezione relativizzata e sensoriale dello spazio. Arata Isozaki ha contribuito alla notorietà di questo concetto attraverso la mostra *'Ma': Space-Time in Japan*. Questo principio è costantemente presente in molte manifestazioni della cultura giapponese, dalla fotografia al teatro, dalla musica all'architettura. Ragionando in termini di rapporto figura-sfondo, si può immaginare il *Ma* come uno “spazio negativo”, definizione molto efficace fornita da Yoshinobu Ashihara.

Il secondo concetto è di grigio *rikyu*, o “filosofia del grigio”, secondo la definizione di Kisho Kurokawa. Descrivendo la città di Kyoto, egli nota come tutti gli elementi dell'architettura tendano a dissolversi con le luci del crepuscolo, perdendo ogni prospettiva e tridimensionalità.

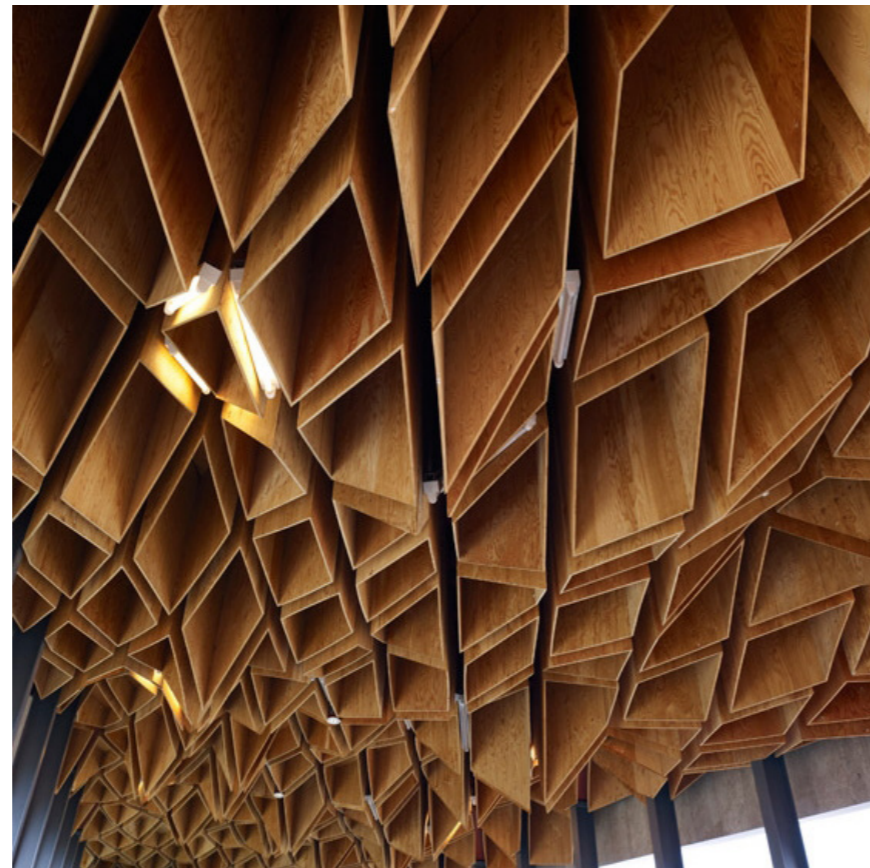


Alla base stessa della coscienza etica giapponese nel campo della pittura, della musica, del dramma teatrale e persino dell'urbanistica, ritroviamo questa bidimensionalità o frontalità. Si tratta di una non-sensualità atemporale derivante dalla riduzione di un mondo tridimensionale a un mondo piatto. Il palazzo imperiale di Katsura a Kyoto è un esempio efficace: qui mancano punti prospettici definiti e lo spazio è creato da una sequenza di elementi piani.

Il terzo concetto è racchiuso nella parola *Oku* (奥) che si riferisce a un'idea di "spazio interno". Fumihiko Maki scrive: "Mi sembra che i giapponesi abbiano da sempre immaginato ciò che viene chiamato *Oku* (lo spazio più interno) nel cuore di queste dense formazioni spaziali pluristratificate che ho paragonato a una cipolla. L'espressione *Oku* fa parte del nostro vissuto spaziale quotidiano: indica una nozione di posizione nello spazio un senso di luogo che solo i giapponesi possiedono. È interessante notare che la parola *Oku*, se impiegata in riferimento a questioni spaziali, implica sempre il concetto di *Okuyuki* (profondità), che indica una distanza relativa o un'impressione di distanza in uno spazio dato. Rispetto ad altri popoli, i giapponesi sono vissuti in comunità di densità relativamente alta sin dall'antichità e perciò hanno sviluppato un senso dello spazio finito e intimo. Si può pensare che nello spirito dei giapponesi sia esistita da tempi remoti una delicata sensibilità per la disposizione di differenze relative di distanza entro spazi limitati".

L'immagine descritta da Maki si ritrova anche nella formazione delle città giapponesi, laddove l'edificato si sviluppa in maniera centripeta, avvolgendo come gli strati di una cipolla un nucleo spesso vuoto. A differenza delle città occidentali, dove il centro è denso e consolidato, la città Tokyo converge verso il vuoto. Don Hanlon individua quattro tipologie di *spatial layering* in architettura: orizzontale, verticale, concentrico e radiale.

La stratificazione spaziale descritta da Maki può essere definita come concentrica. Chi ha avuto modo di confrontarsi



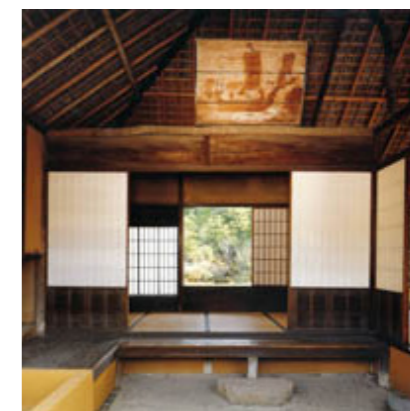
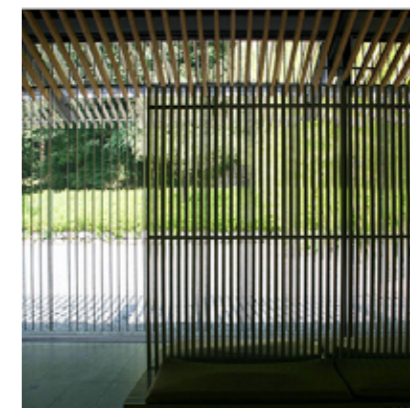
con la cultura nipponica conosce l'estrema cura e attenzione che i giapponesi dedicano a incartare gli oggetti. Allo stesso modo, come descritto dalla metafora della cipolla di Maki, essi tendono ad avvolgere lo spazio.

Marja Servimaki elenca alcuni dei numerosi elementi che creano questo tipo di stratificazione spaziale nella residenza tradizionale: "oltre gli *shoji* e gli *giangji* esistono vari tipi di diaframmi spaziali regolabili, come ad esempio i *byobu* (pannelli pieghevoli), i *noren* (tendaggi di stoffa), i sudare (persiane), i *fusuma* (porte scorrevoli in carta), i *ranma* (grate)".

Questi elementi, denominati *Kyokai*, sono dei dispositivi per articolare lo spazio e rivestono un ruolo fondamentale nella creazione dello spazio intermedio giapponese. Nell'architettura contemporanea la loro riscoperta può promuovere la creazione di ambienti in grado di innescare relazioni sociali e ambientali e agire da connettori. Inoltre possono offrire performance di tipo funzionale, come ad esempio filtrare la luce, la vista, il suono, etc. e altresì contribuire alla sostenibilità dell'edificio, agendo in modo da favorire la climatizzazione naturale o producendo energia. Come scrive Kengo Kuma che ha approfondito il ruolo e le potenzialità dei *Kyokai* in una pubblicazione "per "architettura moderna" intendo un'architettura in grado di controllare il margine, di regolare le relazioni tra gli uomini e le cose, tra gli uomini e la natura. Non un'architettura scultorea, incentrata su se stessa, ma un'architettura di relazioni".

Alla fine degli anni '70 Kengo Kuma studia presso la Tokyo University con Hiroshi Hara e Fumihiko Maki. Secondo Bontond Bognar l'interesse di Kuma per il tema dello *spatial layering* potrebbe essere legato all'influenza di questi maestri. Hara, ad esempio, in quel periodo portava avanti le sue ricerche sulle *multi-layered structures* e nel 1979 Maki scriveva il suo testo sul concetto di *Oku*.

Nel testo *Spatial Layering: An Effect of Cubist Concepts on 20th Century Architecture* Basel Kotob ha analizzato il ruolo



della stratificazione spaziale nella definizione della poetica del Cubismo. Le teorie rivoluzionarie di questo movimento hanno, come è noto, influenzato profondamente l'architettura del Novecento. Il concetto della sovrapposizione di strati bidimensionali nasce in Giappone nel XII secolo con la tecnica del collage ed è poi riscoperto dal Cubismo. Questo fondamentale passaggio getta le basi per la traslazione del concetto in architettura. "Come i piani si sovrappongono l'un l'altro ambiguamente nei dipinti, sono poi costruiti uno sopra l'altro nel collage e, infine, sono fisicamente separati tra di loro nell'architettura. Questa trasposizione del concetto nell'architettura rappresenta il passaggio dal layering visuale al layering esperienziale".

Nel saggio intitolato *Transparency: Literal and Phenomenal*, Colin Rowe e Robert Slutzky affrontano il tema dello *spatial layering* descrivendolo come effetto della trasparenza in architettura. Lo scritto si apre con la definizione fornita da Gyorgy Kepes: "Se s'immaginano due o più figure sovrapposte fra loro, e ciascuna di esse rivendica per sé la parte in comune, allora ci si trova di fronte a una contraddizione spaziale. Per risolvere questa contraddizione bisogna assumere la presenza di una nuova qualità ottica. Le figure sono dotate di trasparenza. Ciò significa che esse sono in grado di compenetrarsi [...] Trasparenza significa percezione simultanea di diverse posizioni spaziali". La casa di Le Corbusier a Garches è utilizzata dagli autori come paradigma per raccontare la stratificazione spaziale ottenuta dalla sovrapposizione di layer con diversi livelli di trasparenza. "Ciascuno di questi piani è per sé incompleto o forse anche frammentario; tuttavia è con questi piani paralleli come punti di riferimento che la facciata è organizzata, e l'implicazione di tutto questo è un layering verticale degli spazi interni dell'edificio, una successione di spazi stesi lateralmente che viaggiano uno dietro l'altro". Nel testo compare il concetto di frammentazione. Così come gli oggetti erano scomposti in particelle dal Cubismo, allo



stesso modo l'architettura può esser scomposta e "particolarizzata" (secondo la definizione di Kuma). "Si può sostenere che il concetto di frammentazione sia derivato in parte dalla scoperta dei raggi X per opera di W. C. Roentgen nel 1895. Quella che sembra essere un'entità continua dall'esterno, si scopre frammentata attraverso i raggi X. Questo potrebbe avere ispirato artisti e architetti, aumentando il loro interesse per l'interno di solidi".

Anche la pseudo-prospettiva in uso in Giappone, d'influenza olandese, riproduceva una condizione spaziale attraverso la frammentazione dell'immagine in piccoli elementi (aumento del tasso di dettaglio) e la loro variazione dimensionale in accordo alla distanza dall'osservatore. A ciascun elemento corrispondeva un piano d'immagine equivalente a una determinata distanza. Questa sorta di layering era presente anche negli *Ukiyoe* di Hiroshige Ando, dove alla prospettiva occidentale veniva sostituita una successione di piani a diverso livello di permeabilità visiva. Frank Lloyd Wright fu fortemente influenzato da questa concezione spaziale. Nelle sue Prairie Houses le architetture che maggiormente mostrano questa influenza - i confini sia orizzontali che verticali creano una successione continua di spazi a diversa valenza unificati da un unico grande tetto di ispirazione giapponese. Già nel 1893 egli ebbe modo di visitare l'*Ho-o-den*, il padiglione giapponese presso l'Esposizione Colombiana di Chicago. Scrive Kevin Nute: "Le case giapponesi e l'*Ho-o-den* dimostrano di aver giocato un ruolo centrale nello sviluppo delle Prairie Houses. Queste fonti incoraggiarono Wright a sperimentare un repertorio di piante-tipo in cui egli testava le idee di *spatial layering* e trasparenza".

In molte delle residenze progettate da Wright, ad esempio nella John Pew House, si riscontra la tecnica dello *spatial layering* come strumento per mediare il rapporto tra interno ed esterno dell'edificio. Come afferma egli stesso durante un incontro con i suoi apprendisti a Taliesin: "Guardate come otten-



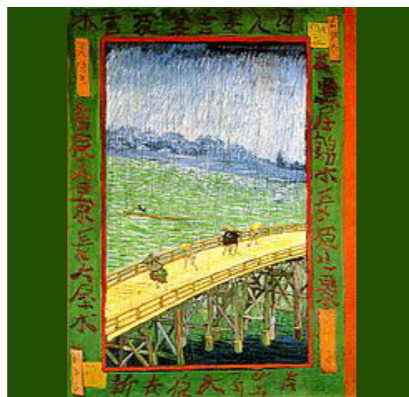
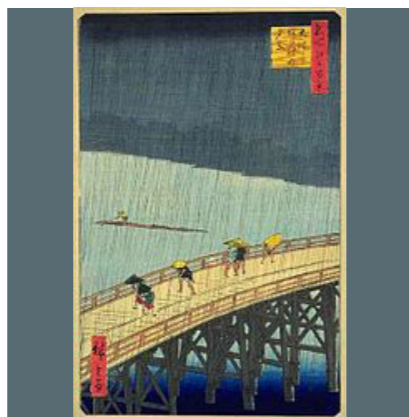
gono semplicemente questi piani sono in grado di esprimere il senso della distanza, non manca la prospettiva qui, come vedete. Essi (i giapponesi, ndr) non conoscevano la prospettiva ma sapevano bene ciò che volevano ottenere”.

Ispirato da questa tecnica di rappresentazione, realizzata interponendo numerosi layer tra l'osservatore e l'edificio per aumentare la percezione di profondità, Wright la utilizzò spesso per rappresentare i suoi progetti. Kengo Kuma ha recentemente approfondito il contributo della cultura giapponese alla formazione stilistica di Wright, in particolare il ruolo di Hiroshige Ando (le cui opere furono oggetto di collezione da parte di Wright) e del Libro del Te di Kazuko Okakura. “L'incontro di Wright con gli spazi trasparenti, basati sul layering ottenuto negli *ukiyo-e* di Hiroshige, gli ha permesso di andare oltre lo spazio prospettico dell'occidente. Egli fu in grado di trascendere le leggi della prospettiva ed esprimere quella profondità nello spazio che aveva limitato l'architettura e la pittura occidentale a partire dal Rinascimento”.

Come anticipato, anche Carlo Scarpa visitò il Giappone e ne fu particolarmente influenzato. Nel 1969, invitato da Cassina, ebbe modo di visitare Tokyo, Kyoto e Nara. Gli esiti di questo viaggio, e del forte interesse per l'oriente che già aveva mostrato negli anni precedenti, sono leggibili in molte delle sue opere.

Studiando l'architettura giapponese, Scarpa ebbe modo di comprenderne l'essenza in termini di spazialità. In particolare egli ebbe modo di assimilare il concetto di *Ma* e con esso la sequenzialità degli spazi e il layering. “Scarpa si rese conto che lo spazio, per i giapponesi, è un concetto esperienziale piuttosto che misurabile. E se lo spazio è esperienziale, deve essere sequenziale, e dipende dall'esperienza empirica da qui il suo aspetto temporale. In architettura, lo spazio diventa layering e sequenza. Non è un caso che negli ideogrammi giapponesi, il tempo è espresso come ‘flusso di spazio’”.

Tra i maggiori sperimentatori dello *spatial layering* nell'archi-



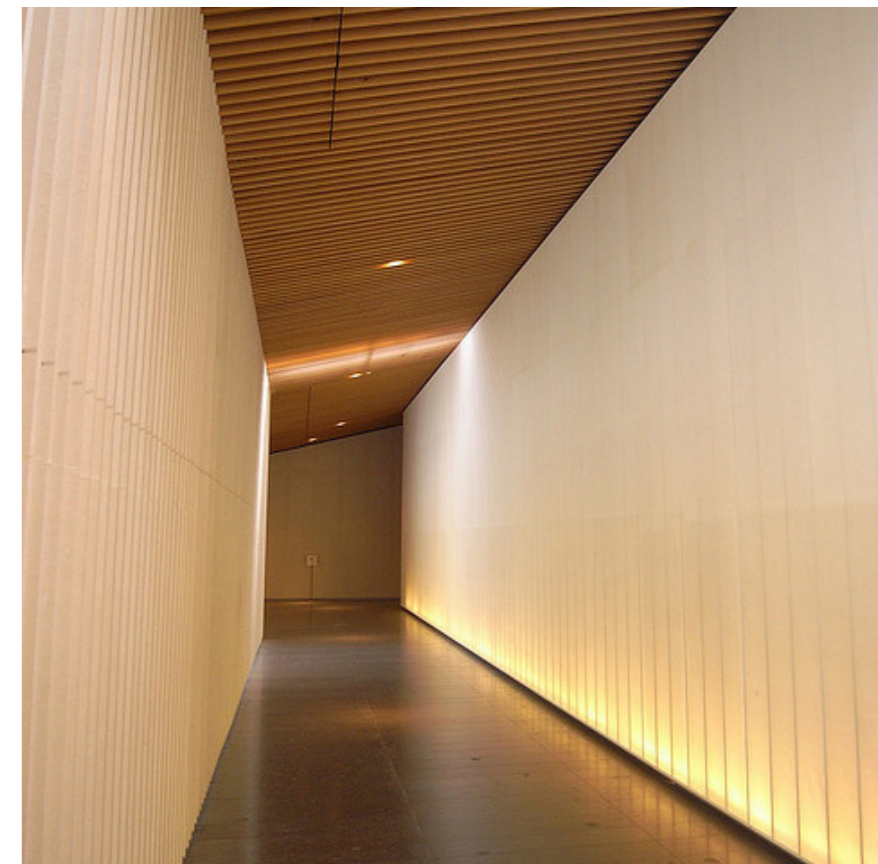
tettura contemporanea giapponese, Kengo Kuma è il più prolifico. Nelle sue opere, informate da un'attenta ricerca spaziale che unisce cultura tradizionale e tecnologia attuale, egli utilizza spesso elementi bidimensionali che agiscono da filtri e connettori, mediando il rapporto tra interno ed esterno dell'architettura.

Si è accennato in precedenza al ruolo del pittore di *ukiyo-e* Hiroshige Ando nella formazione di Wright. Nel museo a esso dedicato e progettato da Kengo Kuma convergono numerosi elementi della stratificazione spaziale giapponese. Scrive Kuma:

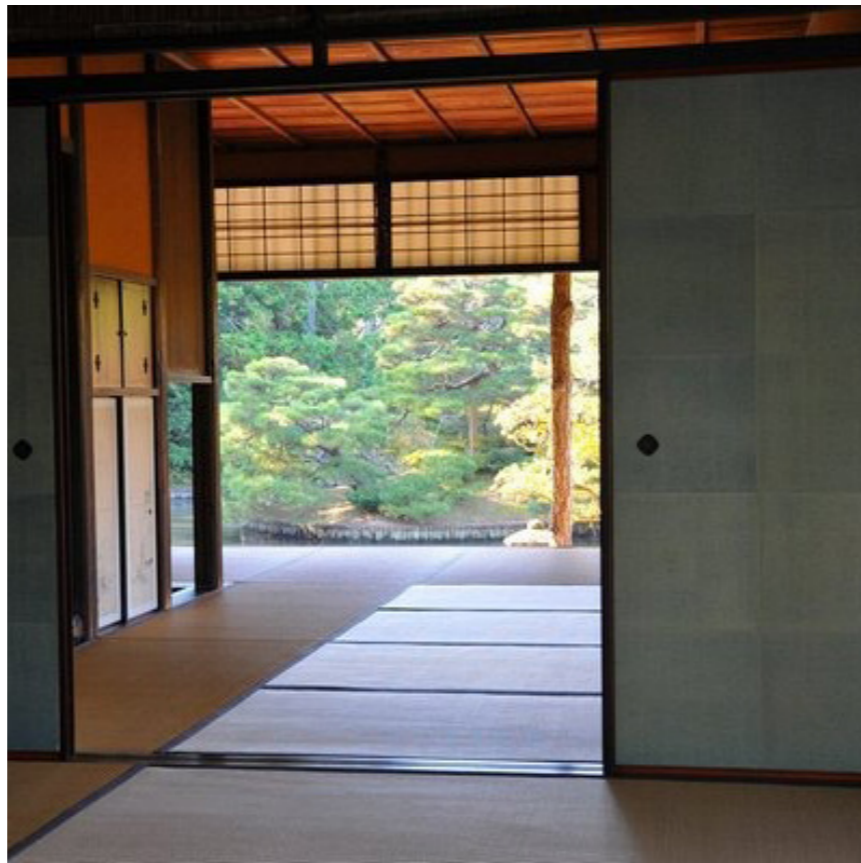
“Hiroshige ha compreso l'esistenza delle particelle che costituiscono il mondo naturale e nelle sue opere ha mostrato l'essenza della natura attraverso il layering realizzato con questi elementi. Egli ebbe un'enorme influenza sul movimento Impressionista in Europa e sull'architettura di Frank Lloyd Wright. (...) Nel Museo Hiroshige ho creato in pratica tutti gli elementi architettonici, dal tetto e le pareti alle partizioni e gli arredi, con lamelle di legno di cedro proveniente dalla montagna alle spalle del museo. Il mio obiettivo era di fondere l'edificio con l'ambiente circostante attraverso l'uso di stecche di legno come particelle, cancellando in tal modo l'architettura”. Attraverso il layering spaziale ottenuto dall'iterazione delle feritoie, Kuma sposta il punto di vista dell'osservatore trasformando l'esperienza da esterna in interna, annulla l'architettura, creando quindi un “anti-oggetto”.

Seppur con premesse ed esiti sostanzialmente diversi da quelli di Kuma, anche nell'architettura di Toyo Ito si riscontra la presenza di una spazialità realizzata con superfici spesso indefinite ed effimere che agiscono da filtri, ricreando una “condizione vaga ed ambigua come delle particelle alla deriva”.

Se l'architettura, come afferma invece Sou Fujimoto, non è altro che un dispositivo che serve per separare interno ed esterno e consiste nel creare limiti, allora la sua House N a



Oita è uno degli esperimenti più interessanti in questo senso. I confini che identificano l'architettura non devono essere necessariamente netti, come spesso avviene in occidente. Essi possono invece assumere infinite gradazioni, come tutte le scale di grigio che esistono tra il bianco e il nero. Un'architettura realizzata in questo modo racchiude uno spazio simile a quello di una foresta, o di un cielo coperto di nuvole.



### Jitsu : cuore del poema

Pressoché tutte le architetture di questo secolo hanno materializzato tensioni non solo opposte, ma così forti nel loro contrasto da aver impresso fin nella più riposta struttura di piante e sezioni i segni di un'evidente, definitiva divisione. La volontà di interiorizzare la quotidianità, di incarnare la datazione, di ridursi ad emblema di un tempo limitato con esattezza si è sovrapposta all'ambizione all'eternità, al desiderio di capire non solo l'"indifferenza" di un principio generale, ma anche la fissità e l'imperturbabilità di un teorema immutabile. Queste due simmetriche, antagonistiche volontà hanno innescato una scommessa totale che ha assunto in molti casi i tratti eroici della "ricerca dell'assoluto". Scommessa in realtà perduta. Molte opere delle avanguardie hanno smentito loro malgrado la regola di un ribaltamento secco della storia precedente, di uno spazzamento improvviso di tutto ciò che c'era prima e contemporaneamente a loro, di un'attribuzione di senso nuovo al "non compreso" o al dimenticato-movimenti e spostamenti, questi, su cui l'avanguardia fondava se stessa. La desiderata anti-polarità dell'opera, sola in un punto remoto ad equilibrare con la lontananza il peso soverchiante del già fatto, è stata frustrata più volte dalla presenza di "varianti", esperienza vissuta tra gli altri da Melnikov, da Le Corbusier, da Terragni, da Sartoris. Attraverso gli smottamenti con cui le varianti attentano alla compattezza della decisione, la secchezza del colpo, che deve essere infallibile, si è ammorbidita, mentre si è attenuta anche quell'esclusività tendenziosa, quella perentorietà del dettato che ha bisogno di una determinazione fulminea, lucida, lievemente delirante. La rastremazione dell'enunciato che ne è derivata, più che assottigliare il messaggio perché penetri più profondamente nel bersaglio, ha indebolito in realtà il suo punto critico il suo dover essere un "atto di fede" piuttosto che un'argomentazione plausibile. È evaporata così la possibilità, inseguita



ansiosamente, di fotografare il momento istantaneo, ma si è allontanato anche il tanto desiderato obiettivo di centrare l'eterno, di attinger addirittura, superata la dimensione già imprevedibile del modello, quella siderale dell'archetipo. Non è per un caso che l'attenzione verso il tipo edilizio come prodotto di un'estensione e di una profondità storica, come "generatore" della città e come elemento generato a sua volta da questa, sia totalmente estraneo agli interessi dei moderni, occupati piuttosto in un tentativo di ricognizione sistematica, classificatoria, in qualche modo "ab ovo", di schemi organizzativi descrittivi, come direbbe Sklovskij, quasi fossero visti per la prima volta. Questo interesse comparirà al contrario quando la divisione impressa nelle loro opere sarà sfruttata dagli antichi come una breccia attraverso la quale, forzandola con il cuneo della storia, sarà possibile far irrompere non più la "variante" come perturbazione, ma, al contrario, come organica struttura del discorso, come invito alla città tumultuosa di partecipare al convito delle differenze. L'attuale *querelle* tra antichi e moderni, più uniti in realtà di quanto si pensi, non muove forse da due diverse opinioni sulla storia? Vale a dire dal fatto che essa sia una persona dialogante con noi piuttosto che un sistema indecifrabile e non parlante di cose ed eventi, ma dalla volontà di scavalcare in qualche modo la casualità, dagli antichi accettata alla fine come un male storico, dai moderni invece rifiutata in quanto segnale di un disordine colpevole, di un abbandono della consequenzialità. A fronte dell'intima immobilità delle opere, che consegue da questo tiro alla fune tra tensioni opposte, Carlo Scarpa, uno dei pochi architetti che si è consapevolmente sottratto a questa dialettica produttrice di divisioni, ha opposto direttamente e consapevolmente un'idea di tempo remoto, immobile per sua natura e non per effetto, ma proprio per questo nettamente diversa da quella "atemporalità storicizzante" evocata ad



esempio, e con più fragore di stampa, da Louis Kahn, al contrario l'interprete più consapevole dell' "immobilità dinamica". Non esistono preoccupazioni di Scarpa per il modello, evolutivo o "fermo" che sia, mentre la sua indifferenza alle sollecitazioni esterne non riflette tanto un aristocratico distacco, che forse pure esisteva in lui, quanto un'insofferenza per le urgenze prodotte da una adesione al quotidiano. Da qui discende la sua cosciente "marginalità progettata", che lo assimila per certi versi a Ridolfi; da qui la sua assenza dal dibattito e dalle polemiche che nell'ultimo dopoguerra si sono succedute. Anche il suo incessante variare e velare strato per strato i suoi progetti non ha nulla a che vedere con la "variante" moderna. Se questa non è altro che il risultato di un disagio della parola ad essere articolata e nello stesso tempo la reazione ad una complicazione discorsiva che cresce parlando, la variazione scarpiana è una pratica di allontanamento, di auto-dislocazione di un "non luogo", è l'effetto di una ripetizione continuamente interrotta, quasi il suo procedere si potesse riassumere in un "incipit" ritornante, allo stesso modo di una manciata di fotogrammi che dopo un accenno di movimento si arrestino.

Rispetto alla "dissociazione" dell'artista moderno, diviso tra la tensione all'irripetibile e all'unico e la necessità dell'esemplarità ripetibile, il suo essere artista si configura come una certezza indiscutibile e perciò fragile, assente. La costruzione della sua "identità" si dipana per questo in un percorso che fa pensare ad una sotterranea e a volte ancora, nonostante il suo occultamento, sonante nevrosi: l'ansia di concentrare "tutto in ogni cosa" lo porta a rinunciare a qualsiasi forma di grammatica e di sintassi, ma a conservare di queste, necessariamente, la memoria. La "slegatura genetica" dei suoi spazi, meno fluenti in realtà di quanto non sembri, ma più propriamente "strappati" o semplicemente "accostati" o fatti

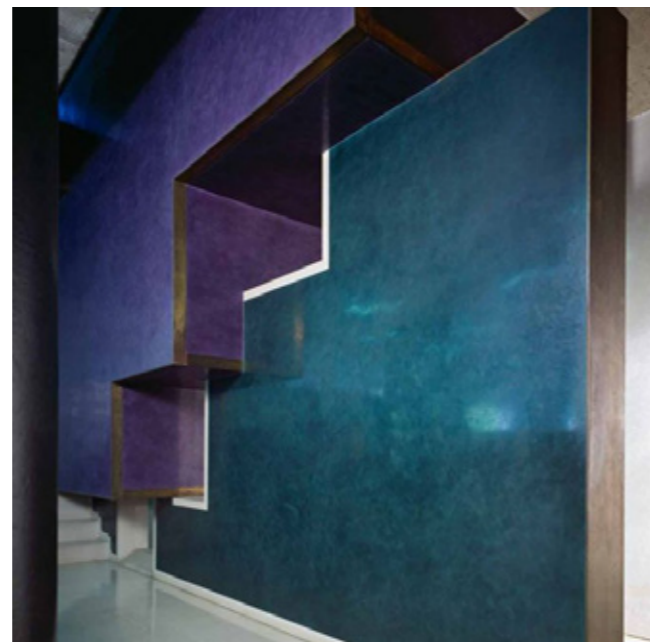


“urtare” l’uno contro l’altro, testimonia di questo persistente ricordo di una regola, ma anche della determinazione di non ricordare. Anche l’altra divisione moderna, l’edificio fragile che si confronta con la volontà di un’eterna astrazione, non lo tocca. A meno di opere distrutte o rifatte, non si conosce nel suo lavoro che la ricerca di una permanenza “al di là” della resistenza al tempo del materiale stesso.

Nell’opera di Scarpa ci sono molte cose che fanno pensare alle fiabe. Prima di tutto i materiali in un certo senso “fiabeschi”; colorati, luccicanti, luminosi, “orientali”, che egli mette in scena. C’è poi il gusto quasi infantile, ma da bambino adulto, dello smontaggio e del rimontaggio sempre leggermente improprio e stranito di elementi consueti, come stipiti, infissi, porte, ecc. Emerge, inoltre, un’attenzione quasi da collezionista incantato, stupefatto, con la quale Scarpa elenca in raffinatissime sinfonie visivo/tattili più materiali, quasi a sfidare l’estenuato, onirico estetismo dell’eroe di “rebours”.

Ma la vera natura fiabesca del lungo “racconto” scarpiano consiste nella natura stessa del suo procedere, che è simile a quella di un percorso iniziatico costellato da punti critici e prospettive ingannevoli, da finte vie d’uscita e da trabocchetti. Il suo lungo tempo progettuale, ormai diventato un mito e ricordato tra gli altri da Pierluigi Nicolini a proposito della Banca di Verona,<sup>33</sup> non è altro che il tempo necessario a sciogliere in una sorta di “procedimento investigativo” una serie di enigmi, risolti i quali non si troverà certo la soluzione definitiva, ma un’altra piccola catena di inquietanti questioni, non tanto sull’architettura quanto su se stessi, sulla propria volontà di essere artisti, ma soprattutto sulla consapevolezza di avere almeno una volta “incontrato” l’arte.

Enigmi, questi, le cui tracce fisiche trovano una trascrizione puntuale e parallela negli improvvisi grovigli di forme e micro forme addensate come segnali in posizione raramente consuete, ma il più delle volte e non per caso, paradossali. La statua di Cangrande a Verona, sospesa su un vuoto vertigi-



noso, il portale “abbattuto” dell’Istituto di architettura di Venezia, il leone “scorrente” della Querini Stampalia, le basi di pietra, almeno in apparenza tettonicamente instabili, il ponte delle arche nel cimitero Brion, ponte metaforico, come scrive Manlio Brusatin parente diretto del lontano ponte dell’Accademia anch’esso visivamente “instabile”. Gli angoli sconnessi quasi con fredde, chirurgica violenza, parlano di un mondo niente affatto rassicurante né, tantomeno, gradevole. La sensazione di vivere una fiaba rappresentata nelle forme dell’architettura si accentua se si pensa all’unità di tempo, luogo e azione che racchiude l’universo scarpiano. Il suo solitario, “recintato” tempo interiore, il suo luogo veneziano o al massimo veneto, la sua “azione parallela”, sempre per citare Nicolini, che si costruisce attraverso un fabbricare “indiretto” e “laterale”, non solo agrammaticale e asintattico ma anche profondamente distante da qualsiasi preoccupazione linguistica, rappresentano i tre lati di un territorio ideale nel quale è possibile aggirarsi solo ansiosamente, con l’attitudine del cacciatore o del fuggitivo. Nell’opera di Scarpa non sembra esistere un problema linguistico, nonostante il sostenere ciò possa apparire paradossale.

Esiste invece una febbrile ricerca “prelinguistica”, che nelle soluzioni figurative acquisisce un sapore lievemente barbarico. Scarpa sembra aver costruito tutto ciò che c’è prima che la parola possa essere articolata. In questo senso la sua apparente “dipendenza” dalle soluzioni wrightiane non è che l’accettazione di una data “altra” da parte di chi non ha un interesse personale a datare; di chi, ancora, sa che è importante solo ciò che resta quando il linguaggio si è definitivamente asciugato, quando si è allontanato per sempre dai luoghi.

Non riuscire a svegliarsi da un sonno pieno di sogni uguali e sempre sogni di pericolo: è questa una delle indicazioni preoccupanti che Scarpa ci trasmette, anche se si tratta di una indicazione quasi abbandonata distrattamente e come pervenuta da una grande lontananza. Se è vero, come scrive

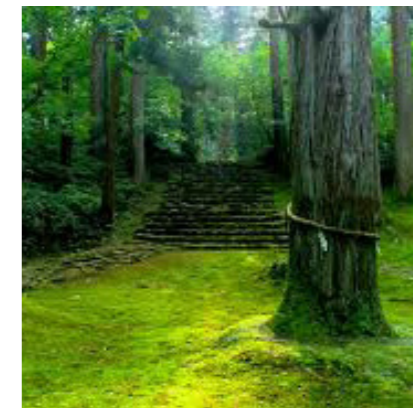


Vittorio Gregotti, che l'opera di Scarpa è costituita da frammenti ma non è frammentaria, è anche vero che questi frammenti sono nello stesso tempo i resti di un edificio finito e gli elementi incompleti e non collocati di un edificio ancora da fare. Non sono però frammenti della storia, né schegge del futuro. Questi frammenti sono i resti di una solitudine, quella del maestro che si sentiva più felice quanto più cammino gli era dinnanzi, quanto più cimiteri, quanto più dubbi, quanto più destino.

### L'ultimo haiku

Carlo Scarpa fu stroncato da una morte improvvisa nella città giapponese di Sendai; chiunque abbia una qualche conoscenza del Giappone si sarà certamente meravigliato, chiedendosi perché si fosse recato proprio laggiù. Se si fosse trattato di Kyoto, Nara o Ise si sarebbe capito, trattandosi dei luoghi in cui sono custoditi i tesori dell'architettura giapponese tradizionale, luoghi che si possono visitare innumerevoli volte senza mai stancarsene. Sendai invece si trova, rispetto a queste località illustri, proprio nella direzione opposta e non ha nulla che possa attirare l'interesse da un punto di vista architettonico. Tuttavia, se da questa si risale ulteriormente verso nord si trova l'antica capitale di Hiraizumi, distrutta nel XII secolo, di cui oggi restano le rovine. Forse proprio quella era la meta del viaggio di Scarpa: si trattava infatti dello stesso itinerario percorso da Bashò, <sup>34</sup> il grande poeta che nel XVIII secolo portò alla perfezione la forma poetica dello haiku.

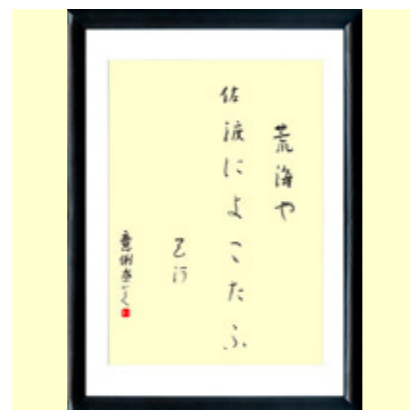
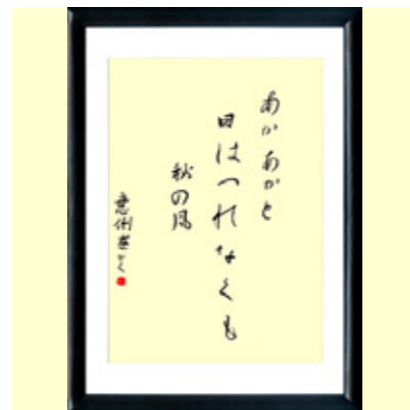
Fino a dopo i 45 anni Bashò visse circondato da numerosi discepoli in relativa prosperità a Edo, l'attuale Tokyo, come il più stimato maestro dello *haiku*, <sup>45</sup> la forma poetica che si esprime in sole 17 sillabe. Eppure egli, per portare a perfezione prima di morire la forma poetica da lui coltivata, si disfece di tutti i suoi averi e, rimasto senza nulla, si mise in viaggio. Fu un vagabondaggio senza fine al quale solo la morte doveva porre termine. Benché fosse nato proprio al centro del triangolo formato da Kyoto, Nara ed Ise, egli si diresse verso il lontano nord del Giappone, che si trova nella direzione opposta e che perfino a quell'epoca era considerato una terra ancora poco civilizzata. La meta più settentrionale del viaggio era Hiraizumi. Fino al XII secolo questa era la roccaforte di una famiglia di signorotti locali tanto potenti da poter tenere testa a Kyoto per dar vita ad una architettura che, sia pure su scala ridotta rispetto a quella della capitale, ne idealizzava ulteriormente le forme e lo stile. La maggior parte dei monumenti archi-



tettonici da loro creati è stata ridotta in cenere dalle guerre, ma uno ne resta: il mausoleo che custodisce i sarcofagi di quei signori. Quasi a mostrare la gloria e lo splendore della famiglia, è tutto coperto di spesse lamine d'oro, e d'oro sono ricoperti anche i particolari e gli intagli. E all'epoca di Bashò, per proteggerla, la preziosa struttura era già stata ricoperta con una costruzione più grande che la riparava dalle intemperie. Quando Bashò visitò questo luogo era la stagione delle piogge e anche quel giorno pioveva: egli ritrasse la scena in questo haiku simbolico: "Perfino le lunghe piogge estive/lo hanno risparmiato-il mausoleo splendente". Grazie alla sovrapposizione di un edificio protettivo questo mausoleo è conservato per l'eternità. A questo naturalmente allude l'espressione "perfino le lunghe piogge" della stagione piovosa lo risparmiano; ma non solo a questo: la poesia richiama anche alla mente che questo piccolo mausoleo, che fu al centro di una cultura distrutta nel XII secolo, risplende ancor oggi con una lucentezza che trascende le barriere del tempo.

Quando si guarda alle opere di Carlo Scarpa è possibile cogliere in esse un gusto non dissimile dalla vigile attenzione al particolare riscontrabile in ogni angolo dell'edificio e del giardinetto della casa urbana agiata di Kyoto. Dalla combinazione di forme geometriche osservabili nei particolari dei suoi edifici, si può trarre l'impressione che ci sia una qualche lontana corrispondenza con Frank Lloyd Wright: ma questo è naturale, dato che Scarpa rispettava e ammirava l'architettura americana. Egli però asseriva che il gusto di Wright non poteva essere definito orientale. Si può pensare che questa sua affermazione si basasse su osservazione dell'architettura giapponese effettuate in occasione di un viaggio a Kyoto. Probabilmente, egli pensava che fosse la sua opera quella che fra le due aveva legami più stretti con l'Oriente.

Ciò che nelle opere somiglia alla cura premurosa tipica della casa cittadina di Kyoto è innanzitutto la puntuale sensibilità con cui egli sa combinare i materiali. Fra le case urbane giap-



ponesi quelle che risentono dell'influenza della *sukiya* (padi-glione per la cerimonia del tè) presentano una combinazione di materiali delle specie più diverse. Contemporaneamente, con la sapiente introduzione nel loro insieme di frammenti stilistici di origine diversa, creano un senso di armoniosa fusione. Proprio questa sembra essere la tecnica che si ritrova in tutta l'opera di Carlo Scarpa, dagli indizi agli uomini lavori. Inoltre, attraverso i suoi viaggi, egli deve senz'altro essersi accorto che in quest'angolo dell'Oriente esistono edifici senza nome ma del tutto analoghi.

Ad esempio la luce del Veneto, specialmente negli interni delle architetture, mi sembra abbia la stessa qualità della luce attirata all'interno delle case urbane di Kyoto per mano del giardinetto. Immersi in questa luce ci si sente sprofondare psicologicamente giù verso la parte più interna di uno spazio la cui circoscritta ristrettezza sembra accentuata. Più volte si è pensato che se Scarpa si rivolgeva ai particolari e concentrava tutta la sua attenzione su fattori quali il mormorio dell'acqua, la voce degli uccelli, le foglie cadute sparse su un pavimento, ciò era dovuto al fatto che le città del Veneto sono piene di una luce e di spazi molto simili a quelli di Kyoto. Tuttavia il viaggio aveva per i giapponesi il significato simbolico di visitare un altro mondo. In molti casi, mille difficoltà attendevano il viaggiatore che non sapeva se sarebbe riuscito a ritornare a casa sano e salvo. Tutto questo in Bashò è portato con estrema coerenza alle ultime conseguenze. Il suo scopo, nel visitare i luoghi cantati dagli antichi nelle loro poesie, anche se ora ridotti in rovina o comunque irriconoscibili, e nel riandare ivi con la memoria ai tragici eventi storici di cui erano stati teatro, era portare alla perfezione la micro forma poetica da lui creata, attraverso un confronto diretto col peso di tutta la storia. E una delle prime mete del suo viaggio era Hiraizumi. Non ho alcun mezzo per appurare con quale spirito Carlo Scarpa avesse intrapreso il viaggio in Giappone che doveva essere l'ultimo. Tuttavia, il fatto che egli stesso seguiva il



medesimo itinerario di Bashò scatena nella mia fantasia una serie di suggestive associazioni. Chissà se anch'egli, alla fine di un viaggio che lo aveva portato tanto lontano e che doveva terminare con la sua morte, non cercasse proprio un'opera d'architettura che, come il mausoleo d'oro, continuasse a risplendere per l'eternità.

Scarpa ha del resto ben appreso, per averlo vissuto in prima persona, che cosa significa trovarsi, passeggiare, vivere nella bellezza. Il tutto come esperienza totalizzante, capace di saziare i nostri sensi fino allo spasimo, perché la cura dell'uomo si è depositata su ogni particolare, su ogni cespuglio, su ogni pietra.

*Ci vorrebbe una grande maga  
In grado di estrarre,  
dal corpo della società,  
un'arpa possente,  
le cui corde sappiano risuonare al tocco del genio.*

*The Book of Tea, New York 1894  
Okakura Kakuzo*



## Note

1 – Davvero, un qualche rito, non un'unica, grande, continua celebrazione ché non lo si reca, preconstituitivamente, dentro di sé. Nel rito, nei riti ci si imbatte, quasi inciampandovi, ma alla maniera di Arsenio, negli Ossi di seppia – “giunco tu che le radici/con sé trascina, viscide, non mai/svelte” - così rendendoli, un poco, parte del nostro cuore, ma anche preservando, per riti, una zona di mitica – cioè qui, paradossalmente, tacita – estraneità: che sia all'origine di un nostro desiderio, di una rincorsa affannosa, di un'ombra, che è noi e che non è noi, che si consegue per approssimazioni, e per bilanci soltanto finali, per bilanci, solamente, di una vita. Si diceva di un ribadimento: ma per questa via.

2-Il tempo del progetto, per Scarpa, è svincolato da una prospettiva meccanico-lineare. Come l'architettura, anche il suo linguaggio si definisce quale costruzione resistente alle irruzioni delle accelerazioni del tempo storico. La trattazione di questa tematica, discende dalle osservazioni generali che R. Guénon propone in *Le Règne de la Quantité et le Signes des Temps*, Paris 1945, trad. it., Milano 1982, in particolare, pp. 155 e segg.

3- Nelle tavole di progetto più elaborate, l'accumularsi degli studi di dettagli non solo accerchia fisicamente la rappresentazione principale, ma è l'immagine evidente del limite contestuale che il frammento rappresenta per le procedure compositive.

4-K. Kraus, *Beim Wort genommen*, München 1955, trad. It. Parziale, Milano 1972, p. 290. Nella biblioteca personale di Carlo Scarpa è conservato questo volume. Sfolgiandolo, è possibile imbattersi in alcuni segni di richiamo, in particolare in corrispondenza delle pagine ora citate.

5-L'apparente “sregolatezza” del modo di lavorare di Scarpa, va interpretata come una forma di reazione all' “abitudine” e alle sciatte ideologiche che caratterizzano l' “efficientismo” della vigente pratica professionale. Tale “sregolatezza”, inoltre, può essere interpretata come la più naturale ed ironica risposta data alle meschine “istanze d'ordine” proprie dell'ambiente architettonico-veneziano e non all'interno del quale Scarpa si trovò ad operare. Monumenti all'idiozia di tale ambiente, per le dabbenaggine del mondo universitario, sono le denunce che vennero mosse contro Scarpa dall'Ordine degli architetti di Venezia, a varie riprese (1956, 1959, 1963). Sostanzialmente, tutti gli esposti che in tali occasioni vennero presentati alle autorità giudiziarie, intendevano accusare Scarpa per l'esercizio “abusivo”

della professione di architetto! Le vicende legate a queste contestazioni sono documentate nel numero 4-5, 1980, di “Architetti Verona” (numero monografico su Scarpa, a cura di A. Rudi).

6-Il passo di R. Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, Berkeley 1966, p. 363, così continua: “La contemplazione non assomiglia affatto all’atteggiamento dello “spettatore” medio; esso non ha risposte da offrire ad una persona che non abbia domande da fare”. Si veda anche M. Merleau Ponty, *Le doute de Cézanne*, trad. it. In *Senso e non senso*, Milano 1967.

7-R. Guénon, in *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris 1962, trad. it., Milano 1975, si sofferma a più riprese a considerare la simbologia legata all’immagine della caverna. In particolare, ivi, p. 179, si legge: “Morte e nascita non sono in fondo che due facce di uno stesso cambiamento di stato, e si ritiene che il passaggio da uno stato a un altro si debba sempre effettuare nell’oscurità; in tal senso, la caverna sarebbe dunque, più esattamente, il luogo stesso del passaggio”.

8- Anche questo aspetto della ricerca scarpiana è stato più volte considerato. Nella letteratura sia generale che specifica già citata non sarà difficile trovare diversi cenni al problema. Per una rapida ricognizione, cfr. M.A. Crippa, *Continuitat de relació i autonomia d’invenció entre Carlo Scarpa i Frank Lloyd Wright en l’arquitectura de l’habitage*, in “Quaderns”, cit. Al riguardo, e al fine di dare anche un orientamento temporale per le tappe del maturare dell’interesse scarpiano per Wright, può essere utile ricordare come a margine di uno schizzo elaborato da Scarpa per il progetto della casa Sacerdoti a Venezia del 1940, compia il seguente appunto: “studiare meglio e togliere il carattere-plagio Mallet-Stevens”.

9-Lo studio applicato da Scarpa ai materiali costruttivi è una componente essenziale della sua poetica. Proprio per la complessità di tale rapporto, però, è impossibile isolarne le molteplici implicazioni, risultanti dalla disseminazione dei testi scarpiani, in una trattazione concisa ed organica. Comunque, sin d’ora, è importante sottolineare come la maestria dimostrata da Scarpa nel trattare i materiali non sia il risultato di un sentimento linearmente benevolo nei confronti della materia. Per tale ragione, il tormentato amore per i materiali nutrito dal nostro architetto, possa essere spiegato dalla lettura di un passo di Fausto Melotti, la cui personalità intellettuale rivela analogie con quella di Scarpa (non a caso la sala dedicata alle sculture di Fontana e Melotti rimane l’episodio più importante nell’allestimento progettato da Scarpa per

la Biennale veneziana del 1972). Scrive Melotti nel suo *Linee*, Milano 1981, pp. 49-50: “C’è l’amore e c’è il rispetto della materia. L’amore è una passione, può diventare odio: un dramma vivificante per un artigiano. Il rispetto è come una separazione legale: la materia esige i suoi diretti e tutto finisce in un rapporto gelido. Il vero artista non ama né rispetta la materia: essa è sempre “in prova” e tutto può andare a catafascio”.

10-Sulla formazione di Scarpa si veda G. Mazzariol, *Opere di Carlo Scarpa*, in “Architettura. Cronache e storia”, 3, 1955; S. Bettini, *L’architettura di Carlo Scarpa*, in “Zodiac”, 6, 1960; S. Los, *Carlo Scarpa architetto veneziano*, in “Controspazio”, 3-4, 1972. Testi di carattere generale che possono essere utilmente consultati a vario titolo sono quelli di B. Zevi, *I premi nazionali di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni*, in “Architettura. Cronache e storia”, 15, 1957; N. Portas, *Carlo Scarpa*, in “Arquitectura”, 59, 1957; M. Bottero, *Carlo Scarpa il veneziano*, in “World Architecture”, 2, 1965; P. Fossati, *Il design in Italia*, Torino 1972, pp. 91-97; G. Zambonini, *Process and Theme in the Work of Carlo Scarpa*, in “Perspecta”, 20, 1983; M. Frascari, *The True and the Appearance. The Italian Facadism and Carlo Scarpa*, in “Daidalos”, 6, 1982; A. Compagno, *Das Gesetz des Detail*, in “Archithese”, 4, 1983. Cfr. Inoltre, I numeri monografici delle riviste: “Space Design”, 6, 1977; “AMC”, 50, 1979; “Architetti Verona”, 4-5, 1980; “Progressive Architecture”, 5, 1981; “Rassegna”, 7, 1981.

11- Tomba Brion: su questa realizzazione scarpiana esiste, ormai, una discreta letteratura, anche se questa non sempre offre interpretazioni adeguate alla complessità dell’opera. Cfr., comunque, soprattutto, C. Scarpa e F. Very, *La tombe de monsieur Brion*, in “AMC”, 50, 1979. Inoltre si veda: P.C. Santini, *Architettura per una tomba*, “Ottagono”, 26, 1972; idem, *Scarpiana*, in “Casabella”, 374, 1973; P. Duboy, *Locus Solus, Carlo Scarpa et le cimetiere de San Vito d’Altivole*, in “Architecture d’aujourd’hui”, 181, 1975; P. Portoghesi, *The Brion Cemetery by Carlo Scarpa*, in “Global Architecture”, 50, 1979; A. Mendini, *Lettera aperta a Rina Brion*, in “Domus”, 614, 1981; G. Ranalli e N. Millier, *Critique*, in “Progressive Architecture”, 5, 1981; L. Borroni e L. Finelli, *I soggiorni della città*, Roma 1983, pp. 68-70.

12-“Lo sguardo è l’ultima goccia dell’uomo”, così W. Benjamin, *Einbahnstrasse, Gesamelte Schriften*, IV, 1, Frankfurt am Main 1982, trad. it. (a cura di G. Agamben), Torino 1983, p. 47. Se il passo benjaminiano può essere suggerito, quanto si è affermato e ancora si dirà a proposito della “cultura visiva” di Scarpa, può venire arricchito dalla lettura di un passo di *Diario europeo*, Roma 1946, di E. D’Ors. Qui, a pp. 79-80, si legge: “Accade a volte che un sognatore

o un bambino si rompano gli occhi nell'intento di vedere con precisione, di sorprendere nel cielo crepuscolare il momento in cui compare ciascuna delle prime stelle. Ben tesa è la curiosità, allora; ben vigile l'attenzione; in uno strato come di ossessione, le pupille. Mai però si raggiungerà il risultato desiderato...Una livida solitudine permane nel punto preciso dove con tanta ansia si guarda...In cambio, un poco più lontano, qualche cosa è successo...Niente ivi c'era prima; ma ora, ma adesso, risplende la più brillante delle stelline. Senza volerlo, il nostro sguardo si rapprende nella luce...". Il volume ora citato fa parte della biblioteca personale di Scarpa; alle pagine riportate è inserito un richiamo del proprietario.

13-Sulla sistemazione del negozio Olivetti in piazza S. Marco si veda: C.L. Ragghianti, op. cit.; G. Scarpa, *Un negozio in Piazza San Marco Venezia*, in "Architettura. Cronache e storia", 43, 1959; s.n., *Il negozio Olivetti*, in "Sele Arte", 42, 1959; s.n. *Il nuovo negozio Olivetti a Venezia*, in "Domus", 362, 1960; s.n., *Olivetti Geschäft in Venedig*, in "Baumeister", 3, 1961; s.n., *Showroom for office equipment*, in "Interior Design", 1, 1961; P.C. Santini, *Three Model Operations in Ancient Context*, cit.

14-C. Scarpa, *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo* (a cura di Franca Semi), in "Rassegna", cit.

15-Il tema della doppia spirale e particolari accostamenti di materiali nelle architetture di Scarpa, merita di venir riconsiderato alla luce di quanto R. Guénon, afferma analizzando l'opposizione delle "categorie" di eventi che nella tradizione estremo-orientale viene definita con i nomi di *yang* e *yin* (cfr. R. Guénon, *La Grande Triade*, Paris 1957, trad. it., Milano 1980). Il crescente interesse che Scarpa dimostra per l'architettura giapponese, può essere motivato proprio dalla "scoperta nelle cose" di questa opposizione-complementarietà.

16- Si vedano, ad esempio, le affermazioni fatte da Scarpa circa il disegno architettonico durante una lezione tenuta agli studenti dell'Istituto universitario di architettura di Venezia, stando al testo pubblicato da F. Semi in "AMC", cit., in particolare p. 23.

17- P.C. Santini, *Il restauro di Castelvecchio a Verona*, in "Comunità", n. 126, 1965, pp. 70-78; S. Los, *Zwei Restaurierungen von Carlo Scarpa*, in "Werk", 1969, n. 7, pp. 481 e segg.; M. Brusatin, *Carlo Scarpa*, cit., pp. 19-20; L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, cit., con saggi di Magagnato, A. Rudi, S. Marinelli e M. Dalai Emiliani; idem *Il museo di Scarpa. Il percorso museografico del Caselvecchio di Verona*, in "Lotus International", 35, 1982, pp. 75 e segg.

18-Un esempio di tale costruzione mitografica è il numero speciale dedicato allo Scarpa degli anni settanta della rivista "Architecture, Mouvement, Continuité", 1979, n. 50, malgrado la qualità di alcuni degli interventi pubblicati. Lo stesso frammentismo con cui solitamente Scarpa viene studiato rischia di alimentare il mito: fra i pochi tentativi di bilanci critici unitari, il saggio di Brusatin citato nella nota che segue e il catalogo della mostra *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, a cura di L. Magagnato, Milano 1982, 1984. Un regesto parziale delle opere di Scarpa è nel numero monografico della rivista "Rassegna", 7, 1981, *Carlo Scarpa: Frammenti 1926-1978*.

19-Sulle realizzazioni ora ricordate, cfr. V. Moschini, *La nuova sistemazione delle Gallerie di Venezia*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 1, 1948; idem, *Nuovi allestimenti e restauri alle Gallerie di Venezia*, ivi, 1, 1957; G. Mariacher, *L'allestimento della Quadreria Correr*, in "L'Oeil", 76, 1961; T. Pignatti, *Cronaca dell'allestimento*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 2, 1960; P. Zampetti, *Aperta la Quadreria del Correr*, ibidem; F. Valcanover, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Novara 1961; s.n., *Museo Correr*, in "Architectural Design", 3, 1962; s.n., *Ampliamento della Gipsoteca a Possagno*, in "Casabella", 222, 1958; R. Aloï, *Musei - architettura - tecnica*, Milano 1965; M. Browne, *Il museo d'oggi*, Milano 1965; A. Piva, *La fabbrica di cultura. La questione dei musei in Italia dal 1945 a oggi*, Milano 1978; J. Tarrùs, *Carlo Scarpa: Antonio Canova a Possagno*, i "Quaderns", cit.; s.n., *L'opera di Scarpa al Museo Castelvecchio a Verona*, in "Domus", 370, 1960; L. Magagnato, op. cit.; ide, *La nuova sistemazione del Museo Castelvecchio*, in "Marmo", 4, 1965; idem, *A Verona, il restauro di Castelvecchio*, in "Comunità", 75, 1959; idem, *Il museo di Scarpa*, in "Lotus", 35, 1982; P.C. Santini, *Il restauro di Castelvecchio a Verona*, in "Comunità", 126, 1965; S. Los, *Zwei Restaurierungen von Carlo Scarpa*, in "Werk", 7, 1969; N. Miller, *The Legendary Castle*, in "Progressive Architecture", cit.; C. Cirici, *Les obras de Carlo Scarpa al Museu de Castelvecchio a Verona*, in "Quaderns" cit. Inoltre si vedano: s.n., *L'opera di Carlo Scarpa in Palazzo Abatellis a Palermo*, in "Domus", 388, 1962; F. Lombardo, *Le travail de Scarpa. Le Musée National de Messine*, in "AMC", cit.

20- Nell'opera di E. D'Ors, cit., compare a p. 91, al paragrafo Gli intellettuali e la politica, un altro richiamo inserito dallo stesso Scarpa. Scrive D'Ors: "Scegliere, aver scelto. Questo è, per eccellenza, il segno di virilità della mente...Bisogna aver saputo scegliere ed aver saputo bruciare le navi dietro di noi. L'ironia, dite? Dipende. Nessuno collocherà più in alto di noi l'ironia! Ma un'ironia coraggiosa...Un margine per tutte le possibilità. Ma un margine che significhi,

che conti: da non dover ricorrere ad esso nella nostra rovina. - “Quelli che peggio mi hanno inteso – esclamava il nostro Octavio de Romeu una sera – sono quei tali, i quali pensano che ironia voglia dire comodità”.

21-Per il restauro della Fondazione Querini Stampalia a Venezia, cfr. G. Mazzariol, *Un'opera di Carlo Scarpa: il riordino di un antico palazzo veneziano*, cit.; idem, *Historia i gènesi de la intervenció a la Fundació Querini Stampalia*, in “Quaderns”, cit.; S. Los, *Zwei Restaurierungen von Carlo Scarpa*, cit., s.n., *Nuova sistemazione della Galleria Querini Stampalia*, in “Edilizia moderna”, 82-83, 1964; P.C. Santini, *Three Model Operations in Ancient Contexts*, in “Global Architecture”, 51, 1979.

22-Del modo giusto d'intendere l'uso dei materiali preziosi da parte di Carlo Scarpa, assai convincente è l'osservazione di L. Magagnato: “L'uso dei materiali è sempre stato, in Carlo Scarpa, selettivo, vario, avvenuto. Si sono però spesso interpretate come preziosistiche, ultra raffinate le sue scelte, equivocando sul fatto che egli non disdegna talvolta di adoperare materie rare. È certamente un giudizio non sufficientemente approfondito, e che non tiene conto della diversità che c'è tra l'amore per la materia, e l'endonistica distinzione tra materie “vili” e materia “preziose”. Per Carlo Scarpa ogni materia è viva e fruibile, purché lavorata, secondo la sua natura, adoperata al suo luogo adatto, accostata ad altra in modo che, per simpatia o contrasto, entri con essa in rapporto armonico. Il suo amore per la materia, quindi non è mai brutalismo, né preziosismo, ma l'aspetto profondo del suo naturalismo. Scarpa appartiene in questo senso al mondo dei Matisse, dei Morandi, dei Mondrian, alieno dall'informale, dall'espressionistico, dall'astratto decorativo; crede in un linguaggio della natura che l'artista ha da scoprire e ritrovare, nella materia appunto, riscattandone l'inerzia e l'informe, col disegno e la ragione” L. Magagnato, 1965, p. 159-60.

23- Francesco Tentori pubblica, proprio su “Casabella”, un saggio molto equilibrato, su alcuni progetti di Scarpa, in cui si accentua, fra l'altro, l'eccezionalità della formazione dell'architetto veneziano, estranea alle vicende della cultura architettonica “moderna” italiana. Cfr. F. Tentori, *Progetti di Carlo Scarpa*, in “Casabella”, 1958, n. 222, pp. 15-16. Lo stesso Tentori aveva pubblicato un articolo sul padiglione di Scarpa alla Biennale di Venezia in “Casabella”, 1956, n. 212, pp. 19 e segg. Una severa ma condivisibile critica ai testi scritti su Scarpa negli anni '50 e '60, segnatamente quelli di C.L. Ragghianti e S. Bettini, è in M. Brusatin, *Carlo Scarpa architetto veneziano*, in “Controspazio”, 3-4, 1972, IV, pp. 2-28, (in particolare alle pp. 3-4). I testi criticati da Brusatin sono quelli di

C.L. Ragghianti, *La “Crosera de Piazza” di Carlo Scarpa*, in “Zodiac”, 84, 1959, pp. 128-150, e di S. Bettini, *L'architettura di Carlo Scarpa*, ivi, 6, 1960, pp. 140-187. Dopo alcune segnalazioni su “Metron” (n. 38, 1950 e n. 45, 1952) è a Giuseppe Mazzariol che si deve la prima ampia presentazione di opere scarpiane: cfr. G. Mazzariol, *Opere dell'architetto Carlo Scarpa*, in “L'architettura cronache e storia”, 3, 1955, I, pp. 340-353, che rivela al pubblico l'allestimento della sala di Klee alla Biennale di Venezia, il cortile interno e la biglietteria della Biennale stessa (1952), la sistemazione delle Gallerie dell'Accademia (1952) e del museo Correr (1953), il museo di palazzo Abatellis a Palermo (1954), l'aula magna di Ca' Foscari (1954) e il padiglione del Venezuela alla Biennale (1954-1955), oltre agli allestimenti delle mostre di Antonello da Messina e dell'arte cinese nel palazzo Ducale di Venezia.

24-Per la mostra di Paul Klee e la sala di Antonello da Messina: G. Mazzariol, *Opere di Carlo Scarpa*, cit., e S. Bettini, op. cit., oltre agli altri testi di carattere generale già ricordati (cfr. nota 12). Sulla mostra di Piet Mondrian a Roma si veda: P. Bucarelli, *Mostra di Piet Mondrian a Roma*, in “Architettura. Cronache e storia”, 17, 1957; C. Levi, *La mostra di Piet Mondrian*, in “L'illustrazione italiana”, 12, 1956. In generale sugli allestimenti scarpiani, cfr. anche M. Browne, *Objects in view*, in “Architectural Review”, 755, 1959.

25-Su tali aspetti della cultura wrightiana, cfr. E. Frank, *Filosofia organica, architettura organica e Frank Lloyd Wright*, in “L'architettura cronache e storia”, 169, 1969, XV, pp. 426 e segg. (anche se l'autore eccede in interpretazioni forzate); E. Kaufmann Jr., *Frank Lloyd Wright: The Eleventh Decade*, in “Architectural Forum”, 5, 1969, vol. 130, pp. 173-183. Il saggio di S. Los, *Carlo Scarpa architetto poeta*, Venezia 1967, sembra non tener conto delle differenze sostanziali fra l'organicismo di Wright e la ricerca scarpiana, dando una lettura di quest'ultima, oltre tutto, eccessivamente involuta.

26- Per il padiglione del Venezuela a Venezia, si veda: F. Tentori, *Un padiglione di Carlo Scarpa alla Biennale di Venezia*, in “Casabella”, 212, 1956; s.n., *Il padiglione del Venezuela alla Biennale*, in “Domus”, 323, 1956; C.L. Ragghianti, *XXVIII Biennale*, in “SeleArte”, 24, 1956.

27-L'acqua oppone una resistenza simbolica al tempo. In tal senso essa è essenzialmente “materna”. In termini alchemici, come ricorda W. Fraenger, trad. it. cit., p. 66, “nessuna sostanza può essere separata dall'acqua-madre, dalla materia prima, senza essere ben presto distrutta”. Non è in contraddizione con quanto si tenta di suggerire in queste pagine conclusive, l'osservazione di M. Eliade, *Images et symboles*, Parigi 1952, trad. it., Milano 1981, p.

135- “L’acqua “uccide” per eccellenza: essa dissolve, abolisce ogni forma. Proprio per questo è ricca di “germi”, creativa”. R. Guénon in, *La Régne de la Quantité et les Signes des Temps*, trad. it. cit., p. 155, offre delle importanti considerazioni intorno alla nozione di “contrazione del tempo”, che possono risultare utili anche in questo contesto.

28-Anche i “silenzi” di Scarpa appaiono come atti di contestazione contro le banalità correnti del “discorso” architettonico. La lettura delle trascrizioni di alcuni discorsi o lezioni tenuti da Scarpa è ricca di sorprese eloquenti al riguardo, e può offrire l’occasione, come meglio si potrà constatare in seguito, per osservazioni non marginali.

29-Molte delle ipotesi sin qui svolte meriterebbero di venir rilette alla luce del bel libro di A. Seppilli, *Sacralità dell’acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo 1977. Ma una breve citazione che può chiarire il significato di tali affermazioni: “Il dio dell’acqua, Ea, è detto Num-dim-mud; ciò significa: *Ea-della-creazione, o costruzione*. Questa alternativa che noi sentiamo come un ambiguo salto di significato, è ben rivelatrice. “Creare” o “costruire” si equivalgono, i due concetti sfumano l’uno nell’altro. Nel periodo assiro Ea sarà il protettore specialmente degli edifici, delle statue degli dei e dei templi e dei palazzi”.

30-Ma proprio perché la tomba Brion è l’opera della maturità di Scarpa, numerosissimi altri temi wrightiani sono disseminati nelle costruzioni che la compongono. La loro minore evidenza rispetto ad altre opere non sta affatto a dimostrare il distacco di Scarpa da Wright. Semmai, queste mature rivisitazioni vanno interpretate come il segno di un dialogo ancora aperto e fecondo.

31- Ad esempio per i riferimenti possibili a questo proposito, M. Tanaka, *Techniques of Japanese Gardening*, in H. Ota (ed.), *Japanese Architecture and Gardens*, Tokyo 1966, p. 61

32-L’Ukiyo-e (giapponese: 浮世絵), “immagine del mondo fluttuante”, è un genere di stampa artistica giapponese su blocchi di legno, fiorita nel periodo Edo, tra il XVII e il XX secolo.

33-I Netsuke sono piccole sculture di solito in avorio o in legno la cui origine risale probabilmente al XV secolo.

34- Un INRO ( 印籠 ? ) è un caso tradizionale giapponese per contenere piccoli oggetti, sospesi dal obi .

35- Wabi-sabi (in Kanji: 侘寂) costituisce una visione del mondo giapponese, o estetica, fondata sull’accoglimento della transitorietà delle cose. L’espressione deriva da due caratteri 侘 (*wabi*) e 寂 (*sabi*): Tale visione, talvolta descritta come “bellezza imperfetta, impermanente e incompleta” deriva dalla dottrina buddhista dell’ *anitya* (sanscrito, giapp. 無常 *mujō*; impermanenza).

Secondo Koren, il *wabi-sabi* è la più evidente e particolare caratteristica di ciò che consideriamo come tradizionale bellezza giapponese dove “occupa all’incirca lo stesso posto dei valori estetici come accade per gli ideali di bellezza e perfezione dell’Antica Grecia in Occidente”. Andrew Juniper afferma che “se un oggetto o un’espressione può provocare dentro noi stessi una sensazione di serena malinconia e un ardore spirituale, allora si può dire che quell’oggetto è wabi-sabi”. Richard R. Powell riassume dicendo “(il wabi-sabi) nutre tutto ciò che è autentico accettando tre semplici verità: nulla dura, nulla è finito, nulla è perfetto”.

Le parole *wabi* e *sabi* non si traducono facilmente. *Wabi* si riferiva originariamente alla solitudine della vita nella natura, lontana dalla società; *sabi* significava “freddo”, “povero” o “appassito”. Verso il 14esimo secolo questi significati iniziarono a mutare, assumendo connotazioni più positive. *Wabi* identifica oggi la semplicità rustica, la freschezza o il silenzio, e può essere applicata sia a oggetti naturali che artificiali, o anche l’eleganza non ostentata. Può anche riferirsi a stranezze o difetti generatisi nel processo di costruzione, che aggiungono unicità ed eleganza all’oggetto. *Sabi* è la bellezza o la serenità che accompagna l’avanzare dell’età, quando la vita degli oggetti e la sua impermanenza sono evidenziati dalla patina e dall’usura o da eventuali visibili riparazioni.

Sia *wabi* che *sabi* suggeriscono sentimenti di desolazione e solitudine. Nella visione dell’universo secondo il Buddhismo Mahayana, questi possono essere visti come caratteristiche positive, che rappresentano la liberazione dal mondo materiale e la trascendenza verso una vita più semplice. La filosofia mahayana stessa, comunque, avverte che la comprensione genuina non può essere raggiunta attraverso le parole o il linguaggio, per questo l’accettazione del wabi-sabi in termini non verbali può costituire l’approccio più giusto.

I concetti di *wabi* e *sabi* sono originariamente religiosi, ma l’uso che si fa attualmente di queste parole in giapponese è spesso abbastanza causale. In ciò si può notare la natura sincretica dei sistemi di credenze giapponesi.

Una traduzione molto semplice di *wabi-sabi* potrebbe essere *bellezza triste*.

Altra interpretazione possibile è “bellezza austera e, quasi malinconicamente, chiusa in sé”.

36-La villa imperiale di Katsura ( 桂離宮 Katsura Rikyu ? ) , o Katsura indipendente Palazzo , è una villa con relativo parco e annessi nella periferia occidentale di Kyoto, in Giappone (in Nishikyō-ku , separata dal Palazzo Imperiale di Kyoto ). É’uno dei più importanti tesori di grandi dimensioni culturali del Giappone.

I suoi giardini sono un capolavoro di giardinaggio giapponese , e gli edifici sono ancora più importanti, uno dei più grandi successi di architettura giapponese . Il palazzo comprende un *shoin* (“salotto”), case da tè , e un giardino ambulante. Esso fornisce una finestra preziosa in ville principesche del periodo Edo .

Il palazzo apparteneva ai principi della Hachijo-no-miya (八条宮) famiglia. L’ Imperial Household Agency amministra, e accetta i visitatori su appuntamento. L’attuale Principe Katsura, il cui titolo è un sussidio imperiale ed è correlato al precedente Katsura-no-miya famiglia, non vive lì, ma come tutti gli altri membri della Famiglia Imperiale vive a Tokyo.

37- Sulla banca veronese si possono vedere A. Rudi e N. Soulier, *La Banque Populaire de Verone*, in “AMC”, cit.; R. Dubbini, *Banque a Verona*, in “Architecture d’aujourd’hui”, 211, 1980; P.L. Nicolin, *L’incompiuta. La banca di Carlo Scarpa a Verona*, in “Lotus”, 28, 1980; P.C. Santini, *Banca Popolare di Verona by Carlo Scarpa*, “Global Architecture – Document”, 4, 1981; idem, *L’ultima opera di Carlo Scarpa*, in “Ottagono”, 59, 1980; N. Miller, *Banca Popolare in Verona*, in “Bauwelt”, 13, 1983; A. Rudi e W. Rossetto (a cura di), *La sede Centrale della Banca Popolare di Verona*, Verona 1983; P. Duboy, *Cadavre Exquis*, in “Global Architecture”, 63, 1983; P. Bon-tempi, *Architetto Re Mida*, in “Modo”, 61-61, 1983.

38-Bashō Matsuo (松尾 芭蕉?) (Ueno, 1644 – Ōsaka, 28 novembre 1694) È stato un poeta giapponese del periodo Edo.

Nome originale Matsuo Munefusa, probabilmente il massimo maestro giapponese della poesia haiku. Nato nella classe militare ed in seguito ordinato monaco in un monastero zen, divenne poeta famoso con una propria scuola ed allievi, col passare del tempo, sempre più numerosi. Viaggiatore instancabile, descrive spesso nella sua opera l’esperienza del viaggio. La sua estetica fa coincidere i dettami dello zen con una sensibilità nuova che caratterizza la società in evoluzione: dalla ricerca del vuoto, la semplicità scarna, la rappresentazione della natura, fino ad essenziali ma vividi ritratti della vita quotidiana e popolare.

39-L’haiku (俳句, pronuncia giapponese /haiku/ con tono basso su /ha/ e tono alto su /iku/) è un componimento poetico nato in Giappone, composto da tre versi per complessive diciassette sillabe.

Inizialmente indicato con il termine ‘hokku’, deve il suo nome attuale allo scrittore Giapponese Masaoka Shiki, il quale definì haiku le poesie di tre versi alla fine del XIX secolo. Il genere haiku, nonostante già noto e diffuso in Giappone, conobbe un fondamentale sviluppo tematico e formale nel periodo Edo, quando numerosi poeti tra cui Matsuo Bashō, Kobayashi Issa, Yosa Buson e successivamente Masaoka Shiki utilizzarono prevalentemente questo genere letterario per descrivere la natura e i sentimenti umani.

## Franco Albini: spazi empirici

Franco Albini è sempre stato un architetto che ha tentato di mantenere presenza e impegno in istituzioni connesse all'architettura, ma quasi costantemente nell'atteggiamento di figura "stupita" dal distacco esistente tra architettura e istituzioni stesse, tra gli innumerevoli discorsi e freni burocratici e il "fare" architettura.

Nell'opera di Albini colpisce il rigore estremo costantemente espresso durante tutto l'arco della vita; il sentire sempre una grande responsabilità gli impone di mettersi in discussione e di dedicare un impegno totale a ogni opera, per piccola o apparentemente insignificante questa possa apparire. È una figura che appare difficile definire, se non nel silenzioso riserbo dettato dal grande rigore di artigiano illuminato.

Gli interessi per l'architettura diventano esclusivi, e si esprimono attraverso il lavoro al tavolo da disegno, dove lo accompagnano una matita, uno scalimetro e una gomma. Non tollera la confusione: le ambiguità, le contorsioni intellettuali e le logorroiche spiegazioni di progetti in cui non ravvisa da subito un pensiero architettonico.

L'insoddisfazione è il sentimento che ricorre e accompagna le tappe professionali di Albini come quelle accademiche, e sorregge l'intransigenza nei confronti di sé e verso gli altri, dai quali pretende il massimo della tensione e il massimo degli sforzi. La lentezza dei procedimenti intellettuali costituisce uno dei tanti argini di cui ha avuto bisogno il suo pensiero per procedere con qualche sicurezza. La lentezza e il silenzio hanno contraddistinto dialoghi con gli occhi e la matita, guidati dalla presenza di testimoni altrettanto silenziosi nel rispetto di un rito che si è consumato quotidianamente sui tavoli da disegno dei collaboratori, o all'università, sui tavoli più incerti degli studenti.

Infatti passa molto tempo al tavolo da disegno degli studenti, che non si preoccupa di conoscere se non attraverso



le cose che progettano. Si accorge delle loro fisionomie e della loro voce solo quando distoglie gli occhi dai disegni in cui ravvisa un piccolo pensiero, un raccordo non previsto, un segno intelligente di attenzione per l'architettura. Non ricorda i nomi delle persone che incontra, ma i loro sforzi nella progettazione, che suscitano in lui un atteggiamento di rispetto, non necessariamente simpatia.

Per comprendere la completezza progettuale di alcune opere albiniane è necessario non accontentarsi di osservare i disegni e le realizzazioni, ma soffermarsi anche sul tormento di una ricerca esistenziale che forse non ha mai trovato una soddisfazione completa.<sup>1</sup> Chi è dotato del senso dello spazio e di grande sensibilità percettiva difficilmente trova appagamento nella risposta creativa che esclude le altre possibili risposte.

*Lascio a voi di rispondere e decidere se siete un nuovo virgulto che sta spuntando nell'antico bosco dell'architettura, oppure un ramo germogliato dal tronco delle due o tre generazioni precedenti, il quale è tanto solido da vere sfide molte bufere, ed è tuttavia capace di dar linfa alla vostra verde vita.*

Ernesto Nathan Rogers



### Progettare in punta di matita

Il progetto albiniano procede quasi esclusivamente da una definizione in pianta, apparentemente semplice, comunque complessa e dotata di un'idea, un supporto geometrico di base che accoglie eventuali eccezioni. Molti prospetti non sono concepiti se non preceduti da un'idea complessa ma precisa in pianta. Successivamente appare determinante lo studio della sezione, per antonomasia legato alla forma dello spazio. Contemporaneamente Albinus studia l'eccezione alla regola, l'invenzione: gli specchi, gli elementi sospesi, in movimento, le trasparenze, gli elementi della tradizione scomposti e ricomposti accanto ad elementi innovativi.

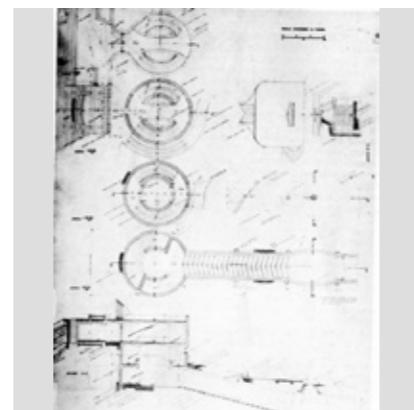
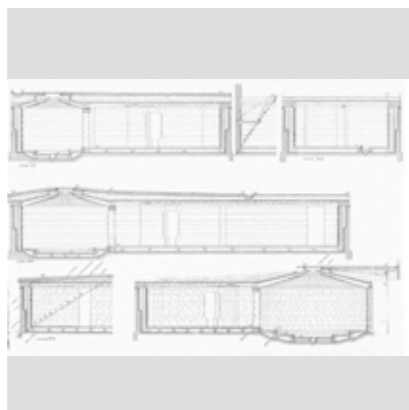
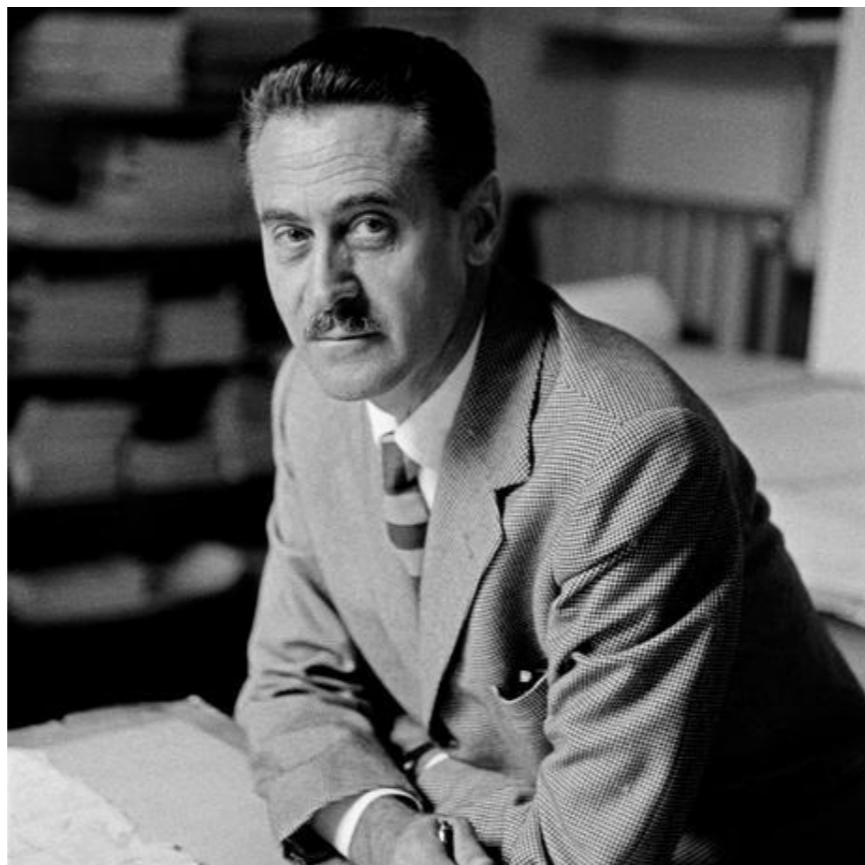
Un procedimento, questo, che inizia sostenuto da una regolarità geometrica, prosegue costruendo la complessità dello spazio, sino a raggiungere aspetti magici, poetici.

Il *corpus* dei disegni di progetto albiniani ci informa, per contro, del costante e quasi maniacale tentativo di controllare la realtà del progetto attraverso un numero sconcertante di elaborati esecutivi che indagano, smembrano, scompongono, il progetto stesso; prassi che indica il tentativo di assicurarsi un'esecuzione perfetta per mezzo dello strumento del disegno. Franco Albini appare come un eroico artigiano che controlla ogni singola parte e la successione degli atti progettuali: dalla concezione dell'idea generale, attraverso la sua travagliata elaborazione, alla ricerca tecnica e tecnologica, allo studio di ogni parte dell'opera sino alla sua esecuzione.

Leggere *Lezioni Americane* di Italo Calvino<sup>2</sup> è stato un ottimo aiuto per comprendere l'opera e il metodo di Franco Albini: in particolare sono illuminanti le categorie da lui individuate.

*Rapidità*: "Il mio lavoro è stato teso fin dagli inizi a inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani nello spazio e nel tempo".

*Molteplicità*: "Per sfuggire all'arbitrarietà dell'esistenza ha bisogno di imporsi delle regole rigorose. Ma il miracolo è che questa poetica che si direbbe artificiosa e meccanica dà



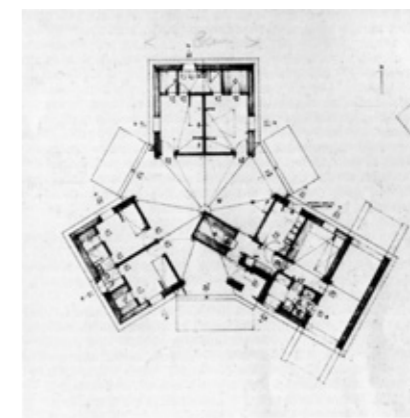
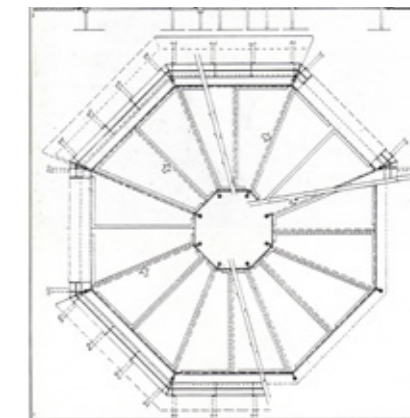
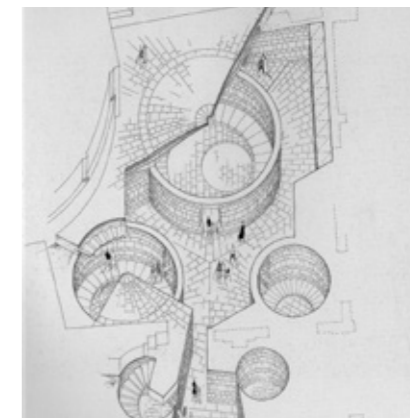
come risultato una libertà e una ricchezza inventiva inesauribili". In quante occasioni Albini ci rammenta che la disciplina "è argine alle licenze fantasiose, alle provvisorie della moda, ai dannosi errori dei mediocri".

*Visibilità*: "Insomma il mio procedimento vuole unificare la generazione spontanea delle immagini e l'intenzionalità del pensiero discorsivo, perché il racconto è per me unificazione d'una logica spontanea delle immagini e di un disegno condotto secondo un'intenzione razionale".

La complessità compositiva albiniana di spazi e percorsi, la successione e il sovrapporsi di ambienti tra loro differenti, la molteplicità dei punti di vista e dei livelli di lettura assimilabili a un racconto; il ritmo primario delle strutture, che determina la forma dello spazio, contrappunto da una sequenza di elementi secondari che di volta in volta esaltano o negano gli elementi primari, determinano un gioco di rimandi tra razionalità, che imposta il rigore del tutto, e invenzione; elementi lirici e fantasiosi che si trasformano in immagine poetica.

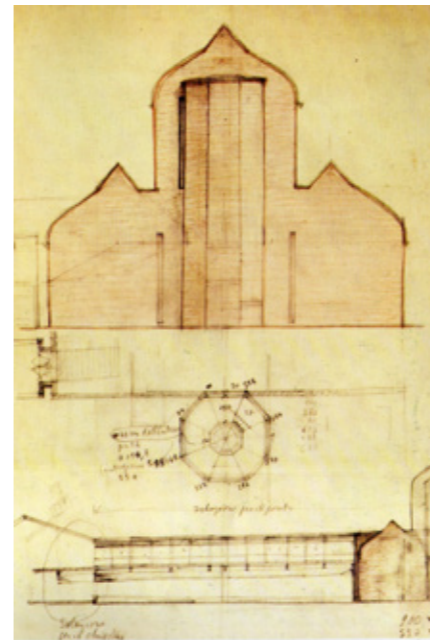
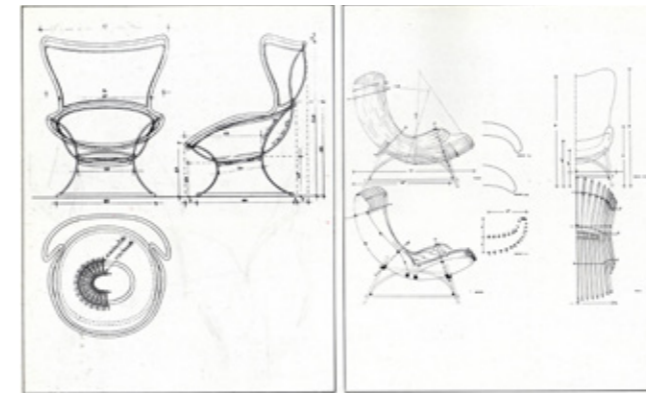
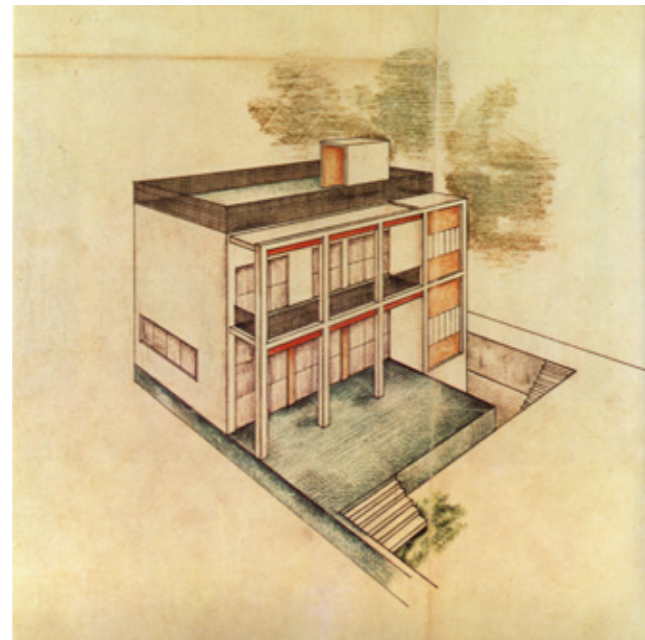
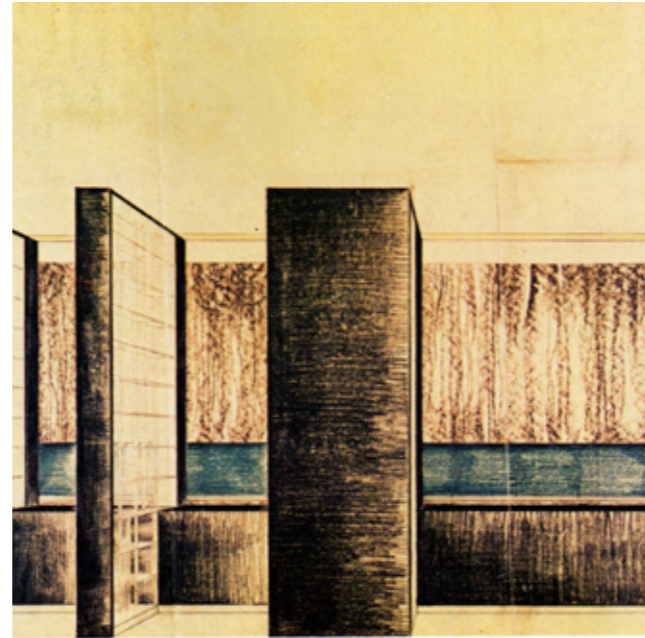
*Leggerezza*: "Un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso, fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza[...] la narrazione di un ragionamento o d'un processo psicologico in cui agiscono elementi sottili e impercettibili, o qualunque descrizione che comporti un alto grado d'astrazione[...] una immagine figurale di leggerezza che assuma un valore emblematico".

La leggerezza è per antonomasia affine all'opera di Albini: gli elementi componenti sono svuotati, sospesi, i materiali semi-trasparenti, gli ambienti rarefatti, determinati dalla sommatoria di elementi sottili sino all'esasperazione; l'alleggerirsi progressivo verso la sommità degli edifici ottenuto mediante un abile contrasto dal tamponamento nei confronti della struttura che si assottiglia, si svuota, esprimendo al limite le potenzialità del materiale adottato; l'ulteriore contrasto tra materiali differenti in relazione alla posizione individuale dell'opera; lo "svuotamento" della parte basamentale che dialoga con



l'alleggerimento dell'edificio in direzione del limite superiore, espediente che determina la sensazione di "elemento sospeso nello spazio" dell'edificio stesso.

Ma c'è anche un legame segreto fra lentezza e memoria, fra velocità e oblio. Scrive Milan Kundera: <sup>3</sup> "Prendiamo una situazione delle più banali: un uomo cammina per la strada, a un tratto cerca di ricordare qualcosa, che però gli sfugge. Allora, istintivamente rallenta il passo. Chi invece vuole dimenticare un evento penoso appena vissuto accelera inconsapevolmente la sua andatura, come per allontanarsi da qualcosa che sente ancora troppo vicino a sé nel tempo. Nella matematica esistenziale questa esperienza assume la forma di due equazioni elementari: il grado di lentezza è direttamente proporzionale all'intensità della memoria; il grado di velocità è direttamente proporzionale all'intensità dell'oblio".

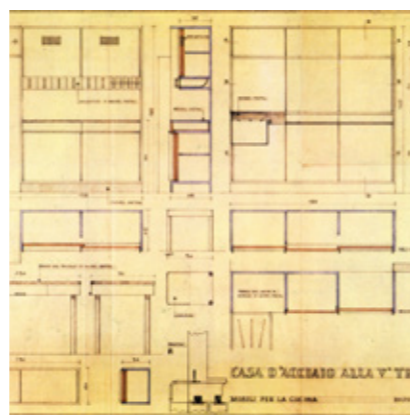
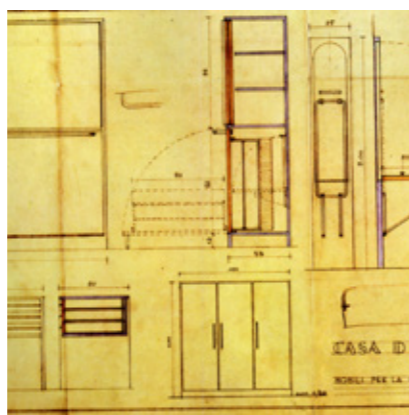
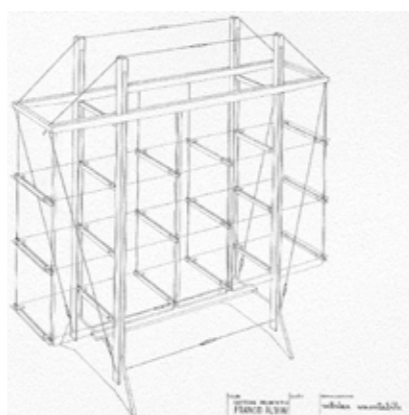
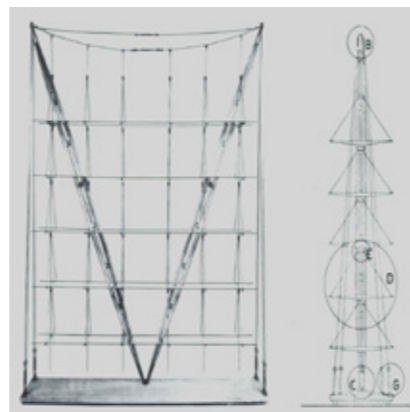


## Il processo compositivo

Il *corpus* dei disegni di progetto albiniani ci informa, per contro, del costante e quasi maniacale tentativo di controllare la realtà del progetto. Alcuni elementi, serramenti, giunti, superfici, che nel progetto eseguito assumeranno l'aspetto e il carattere di semplice normalità, divengono eccezioni nella unicità della soluzione di dettaglio.

La concezione della progettazione, dall'idea iniziale al raggiungimento del prodotto finito, è controllata e diretta da Albinì in ogni singolo aspetto: dalla concezione dell'idea generale, attraverso la sua travagliata elaborazione, alla ricerca tecnica e tecnologica, allo studio di ogni parte dell'opera, sino alla sua esecuzione. Negli elaborati grafici relativi ad esempio agli arredi fissi e mobili, ogni elemento, dal semplice cavalletto, all'anta, agli incastri, alle viti, è pensato, definito e rappresentato applicando una rigorosa cura del dettaglio. Generalmente l'opera di Albinì è caratterizzata dall'innovazione, spaziale, funzionale, tecnologica, e più in particolare dall'invenzione tipologica; nel disegno dell'arredo mobile, ad esempio, Albinì individua non più di cinque tipologie sulle quali fonda tutta la sua opera di ricerca procedendo per serie di variazioni condotte su di un nucleo tipologico iniziale.

Lo studio e la lettura dell'opera albiniana sono perciò subordinati all'individuazione dei principali nuclei tipologici e delle successive varianti. Il concetto di serie di variazione è comunque più genericamente applicabile alle singole opere albiniane se rapportate all'intero *corpus* dei suoi progetti e realizzazioni. Le origini della sua metodologia progettuale, l'importanza del ruolo sociale del mestiere di architetto e urbanista consistono nell'unitarietà nei suoi progetti.<sup>4</sup> Tutto è condotto, in termini più generali, instaurando un dialogo con la storia e con la tradizione; ogni progetto colloquia non solo con il contesto più minuto relativo alla specifica parte di città, ma con un contesto più vasto che comprende le principali



emergenze architettoniche e la storia che ne ha determinato la qualità urbana. Anche se non si estende oltre i reali limiti spaziali, il progetto genera un sottile meccanismo di osmosi qualitativa tra edificio, parte urbana e città.

Per comprendere il suo operato sono utili le citazioni che adotta, le quali non sono mai gratuite ma costituiscono insieme di relazioni coerenti e complesse.

Molte sue opere sono da considerarsi quali esempi riassuntivi ed esaustivi di un periodo, esempi emblematici non solo della produzione albiniana stessa, ma anche più generalmente di quella italiana. Questo probabilmente a causa dell'eseguità delle opere di una certa consistenza da lui realizzate: opere che si pongono come somma delle sue attività in quel periodo, e soprattutto pietre miliari, punti di riferimento nella storia dell'architettura italiana.

*Crearsi delle regole e mettersi dei limiti. Non mi pare che si possa parlare di rottura di regole come di un atto di liberazione.*  
Franco Albini



## L'arte del porgere

La realizzazione di un lavoro ha rappresentato quasi sempre una occasione di rimpianto per soluzioni non adottate e che avrebbero potuto rappresentare risposte più pertinenti.

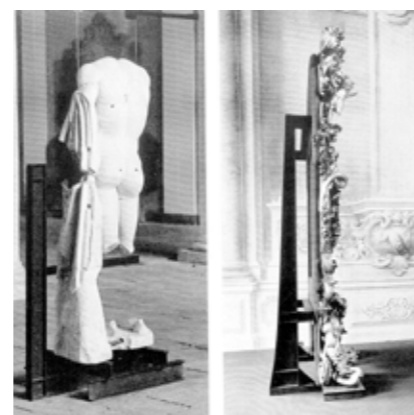
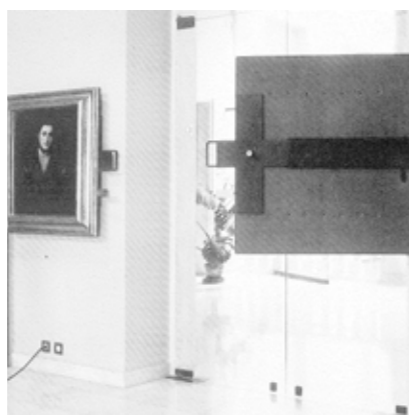
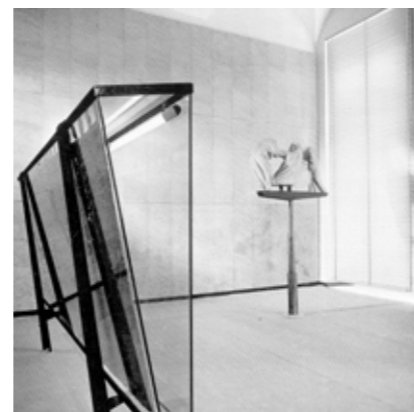
La lentezza con cui procede nei passaggi delle varie fasi di progettazione rientra nei programmi del suo metodo di lavoro. La lentezza dei procedimenti intellettuali costituiva uno dei tanti argini di cui aveva bisogno il suo pensiero per procedere con qualche sicurezza.

La leggerezza sembra il suo miraggio, la geometria la sua norma. Sa trovare nei campi più legittimi gli accenti espressivi, creando atmosfere vibranti e spazi fluidi. È l'architettura stessa a essere esposta nello spazio interno.

L'opera d'arte, distaccata dall'ambiente a cui una volta era connessa, perduta la sua destinazione pratica, acquista l'essenziale autonomia di opera d'arte, diventando fonte di godimento spirituale attraverso la contemplazione. L'opera d'arte acquista così un valore sociale potenzialmente più ampio; il primo avvicinamento ad essa è dato proprio dall'architettura, e la necessità di uno spazio sensibile è fondamentale: materiale, luce, colore, devono essere impiegati in funzione e dipendenza dello spazio. Quel che conta non è tanto l'oggetto o il messaggio bensì il *medium* architettonico, la vibrante atmosfera di spazi interni.<sup>5</sup> L'architettura nuova si libera dal gioco della parete liscia, di cubista memoria, e che forse è un'utile trama, a condizione che sia fatta vibrare, nella sua massa interna, nel suo sporgere o nel suo rientrare, nella sua chiarezza e nella sua ombra, bisogna che trovi in se stessa il ritmo della fantasia.

“Entrando si è presi da un'atmosfera inattesa, come s'entrasse in un quadro, o in una poesia: momento lirico”. Così dice Raffaello Giolli<sup>6</sup> per il Salone della Vittoria.

L'aura intorno agli oggetti si propone il riscatto estetico e perfino della volgarità commerciale, il valore degli oggetti non è

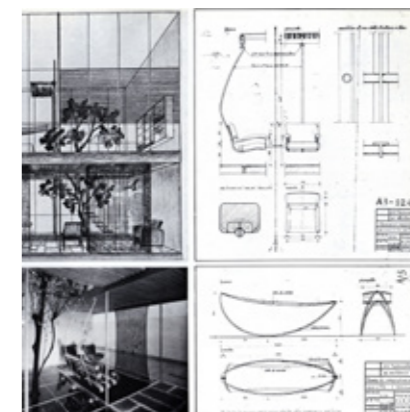


più assoluto ma relativo al sistema di relazioni.

Le opere d'arte negli allestimenti di Albini galleggiano nel vuoto, vengono porge, e l'arte di porgere spinge ad estrarre gli oggetti dallo spazio, in un rapporto di astrazione tra contenitore ed opera d'arte; e l'entità individuale è posta al centro del quadro.

*Ma c'è poeta e poeta, e più di un genere di poesia. Se invece di considerare la produzione poetica nel suo insieme, distinguiamo, tra i poeti, quelli che sviluppano le opere come da se stesse, al richiamo di un'emozione definitiva, da quelli che conservano il primo slancio espressivo, non vogliono confondere la forza con la forma, e pensano che non basti sentire per far sentire per sempre, e sempre più interamente.*

Paul Valéry



## Raffinata Eloquenza

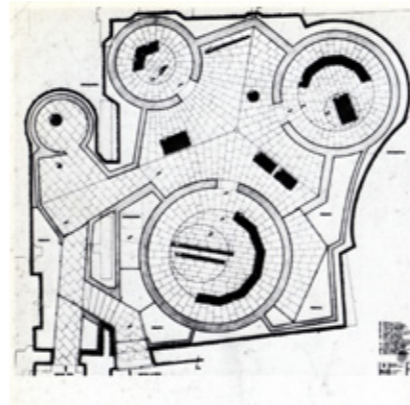
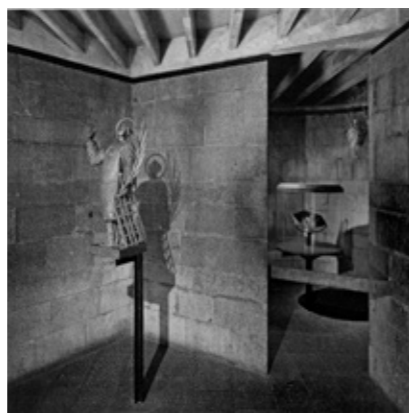
Il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova,<sup>7</sup> costruito dietro l'abside del Duomo e sotto il cortile dell'Arcivescovado, è forse l'opera più nota di Albini, progettata in una fase della vita professionale in cui non ha collaborazioni stabili con colleghi coetanei più giovani.

In questo spazio "inventato" è possibile trovare principi, regole, idee che, sviluppate negli anni successivi, sono diventati i riferimenti della sua architettura e della sua scuola.

Il museo è uno spazio concluso, progettato per raccogliere ed esporre le opere del Tesoro. Lo spazio è definito da quattro *tholoi* raccordati da uno spazio di pianta esagonale, i cui lati intersecano i cerchi. La forma della pianta indica come essa sia aderente alle murature delle fabbriche che delimitano il cortile superiore. La complessità dei volumi, tutti diversi tra loro, ma tutti distribuiti secondo assi che individuano un centro reale e ideale, diventa chiara, e scioglie qualunque imbarazzo per l'assenza di luce naturale e di viste verso l'esterno. Il centro è il luogo dell'osservatore globale dell'impianto volumetrico, che abbraccia con pochi movimenti del corpo che lo stesso spazio invita a fare. Lo spazio invita il corpo al movimento sollecitato delle viste prospettive dei tre *tholoi* maggiori che lasciano intravedere i tesori esposti nel loro ventre. Il mondo delle percezioni è costruito secondo una precisa teoria della visione che impone una connessione dello spazio con il mondo sensibile. Opera e spazio sono pensati insieme, e non sarebbe possibile immaginare alcuna variazione di rapporto, appunto, tra ciò che è da sempre in ciascun *tholos* e nello spazio di raccordo.

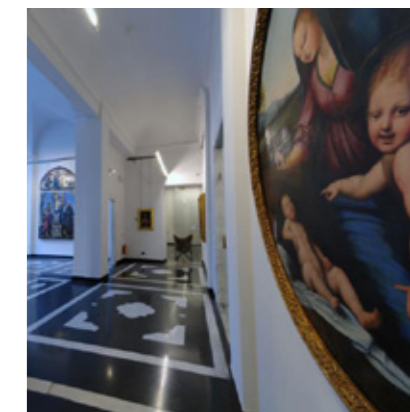
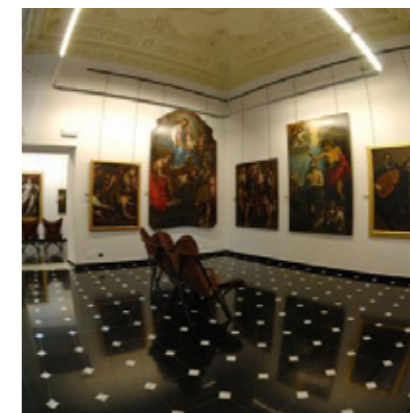
L'opera, lo spazio, e chi vive l'esperienza dell'uno e dell'altro, stabiliscono una complicità circolare che non privilegia nessuno, ma tutti in egual misura.

In Palazzo Rosso<sup>8</sup> l'organizzazione del museo è affidata ai nuovi collegamenti verticali, e alla individuazione di alcuni



momenti in cui il palazzo offre trasparenza, che diventano la chiave di lettura della fabbrica antica e del museo.

Il progetto del museo corrisponde al progetto di ristrutturazione del palazzo e tiene conto sia delle opere da esporre che della tradizione costruttiva che caratterizza l'edilizia monumentale genovese. Il restauro si fa intendere esigenze museografiche che a loro volta risentono della qualità degli spazi. Il restauro è attuato con libertà espressiva. Le vetrate di cristallo, la grande scala ottagonale in acciaio che collega tutti i piani, la moquette rossa che ricopre tutti i pavimenti, testimoniano una libertà fuori dagli schemi e dalle paure di infrangere le leggi ufficiali che disciplinano gli interventi di restauro in quell'epoca. Le soluzioni più interessanti sembrano ancor oggi quelle che raggiungono la trasparenza dell'atrio del piano terreno e dei loggiati del primo e secondo piano; la scala ottagonale sospesa a soffitto con tiranti di acciaio che la sostengono libera dalle murature. La scala testimonia la contemporaneità che si presenta con leggerezza, come una metafora della continuità. A Palazzo Rosso si consolidano i sistemi espositivi sperimentati a Palazzo Bianco<sup>9</sup> e nel Museo del Tesoro di San Lorenzo. Canaline di acciaio per la sospensione dei quadri sottintendono la possibilità di cambiamento, come il sistema di illuminazione, altrettanto flessibile. Nelle opere di Albini si possono leggere infiniti esempi di rigore, lucidità, essenzialità. L'intero passo di Giuseppe Ungaretti da *Ragioni di una poesia* potrebbe trovare interpretazioni in una lettura critica di architetture albiniane; oppure si potrebbero commentare letterariamente alcune idee di progetto tratte dai *Tholoi* del Tesoro di San Lorenzo, dalla parete griglia di lavagna nella sala di Giovanni Pisano in Palazzo Bianco a Genova, dalle cornici di acciaio e dai chiaroscuri della Rinascenza, e così via. Dalla scuola silenziosa di Albini non si traggono facili concessioni per il lavoro critico a posteriori: ogni opera si precisa nella sua specifica ricerca e nelle sue concrete, materiali motivazioni.



*Vi arriva il poeta  
e poi torna alla luce con i suoi canti  
e li disperde.  
Di questa poesia  
mi resta  
quel nulla  
d'inesauribile segreto.*  
Giuseppe Ungaretti



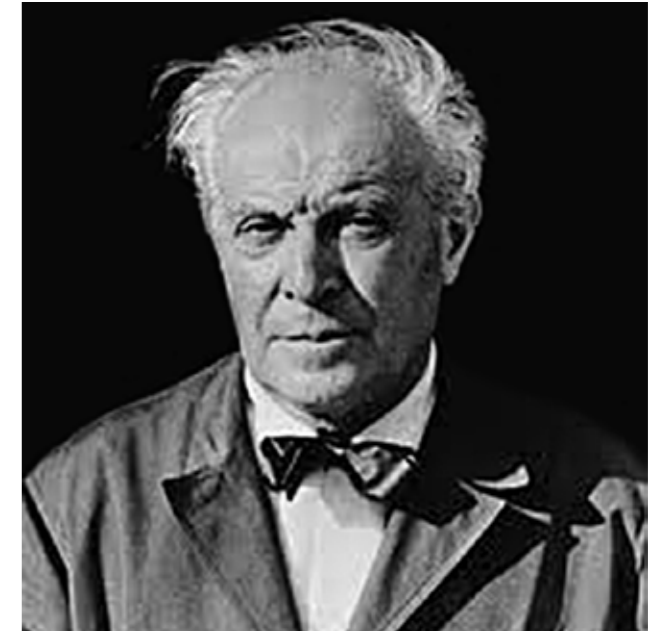
## Lo sguardo nudo

*Morale della favola: nel parossismo inventivo di questo nostro tempo, nell'inquietudine creativa, nell'ansia di esprimersi anche attraverso la forma di un chiodino, ci si è allontanati tanto dalla spontaneità, dalla verità, dalla naturalezza e semplicità delle cose, che l'apparire di una cosa soltanto giusta, spontanea, vera, naturale e semplice si vede che sbalordisce ed è causa di successi assolutamente inaspettati. Morale di questa morale: torniamo alle sedie-sedie, alle case-case, alle opere senza etichetta, senza aggettivi, alle cose giuste, vere, naturali, semplici e spontanee. (Prima parentesi: io non mi contraddico quando dico anche che amo le sedie di Mollino: io amo le sedie di Mollino: io le amo come "sedie di Mollino", cioè come espressione di una personalità che va al di là, anzi che è sempre al di là, delle sedie e di ogni cosa: mi capite? Quando invece penso alla sedia e basta, io penso alla sedia che ho fatto per Cassina [che non è la sedia "di Ponti" ma è la sedia fatta da Ponti, come Ponti pensa la sedia]. Fate tutti così; e come io non faccio il Mollino, per rispetto a Mollino, non mollineggiate: fate delle sedie anche migliori di questa mia, e che costino meno: renderete un servizio prezioso a tutti, al consumatore, al produttore, ed alla intelligenza chiara dei problemi). (Seconda parentesi: io, sperimentato questo successo, mi sono buttato a corpo morto su questa via. Farò case-case e non case organiche, razionali, o d'altra etichetta, farò letti-letti, armadi-armadi, uffici-uffici, ecc. ecc., e nel campo dei mobili annuncio una grande novità; un tavolo di legno leggero e forte, economico, composto semplicemente di un piano rettangolare con gli spigoli quattro gambe verticali. Vedrete! Lo presenterò e lo fotograferanno dall'alto, dal di sotto, di fianco, in prospettiva, ecc., se lo contenderanno, lo esporranno, lo esporteranno, e mi chiederanno la concessione di fare un tavolo così, di fare il tavolo semplice, originario, il tavolo di prima, di sempre. Come è strano il mondo!).*

Gio Ponti

Per Albin i la semplificazione è il segno dell'intelligenza. Aveva sempre la semplicità nel mirino: semplicità nel pensare, semplicità nel progettare, semplicità nel parlare, semplicità nel guardare. Ci ha regalato oggetti quotidiani essenziali impressi dalla filosofia del "togliere", fuori dal tempo e dall'ossessione di essere in sintonia con le tendenze, perché niente passa tanto di moda come la moda. Insomma, una tendenza, quella di Albin i, a cercare i lati insoliti delle cose, o a giocare con la tradizione. Saper vedere per poi progettare è un concetto che trapela con forza e in questo momento sociale in cui si guarda ma non si vede: Albin i ci regala la possibilità di un ripensamento, di una via d'uscita per riacquisire la libertà interiore.

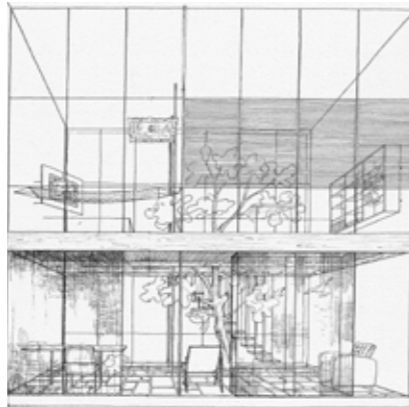
Vedere le cose con occhi diversi, non rimanere mai bloccati in un solo modello di pensiero, sapersi rinnovare, saper ripensare. Crescere artisticamente, professionalmente e, come persone, ma mantenere sempre occhi da bambino; altrimenti si rischia di vedere solo ciò che si sta cercando.



## Il design: dare ordine a spazi senza forma

Un elemento costante e determinante del metodo progettuale di Albini è la ricerca dell'ordine: la ricerca cioè di criteri o norme costanti ed obiettivi che subordinano gli elementi singolari, le parti semplici, gli aggregati via via più complessi dell'oggetto progettato, e infine l'oggetto stesso in tutta la sua complessità di relazioni. Oltre a questo, la ricerca va sempre verso la soluzione esteticamente esatta, basata sulla proporzione e l'equilibrio, che permetta poi di concentrarsi su alcuni particolari che vengono caricati al massimo di qualità espressiva all'insieme.<sup>10</sup>

In questa operazione Albini utilizza tutti i materiali e le tecniche disponibili, ma predilige in funzione espressiva i materiali nuovi come l'acciaio o ampie superfici di vetro e tende a sfruttare le loro caratteristiche più specifiche in una attenta analisi delle potenzialità espressive e statiche. Così del vetro considera prevalentemente la trasparenza connessa alla capacità reale di sopportare cariche, che dà un effetto di leggerezza, come nella radio della sua casa o nella doccia della "Stanza per un uomo"<sup>11</sup> alla Triennale del 1936; dell'acciaio la resistenza a trazione, e quindi la possibilità di usare sezioni estremamente sottili, che hanno come effetto la sorpresa di oggetti quasi sospesi. Il mobile che riassume questa volontà espressiva di Albini, tesa a trarre forza comunicativa dalle caratteristiche intrinseche dei materiali portate al limite, è la libreria disegnata nel 1940 per la propria casa: dove la forza tensionale dei cavi di acciaio, ricordo personale delle funi da alpinista, diventa una scultura aerea, un poetico elemento fluttuante e atmosferico che sospende i libri in uno spazio quasi metafisico, dove il vuoto assume valore fondamentale e dove "aria e luce diventano materiali da costruzione", come dichiara lo stesso Albini. Acciaio in barre e fili, vetro e legno sono usati ciascuno per le caratteristiche meccaniche proprie. Il risultato è scarsamente utilitario, dato l'exasperato



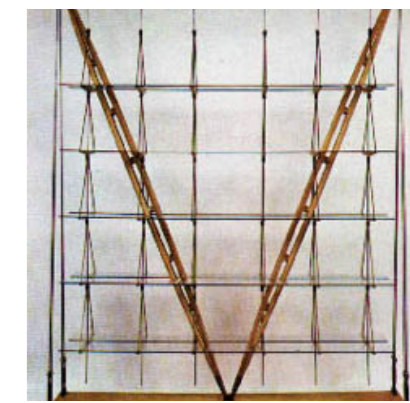
sforzo a cui sono sottoposti i materiali, ma straordinario per novità figurativa e capacità espressiva. L'atteggiamento che Albini delinea già nel primo periodo della sua attività è quindi sostanzialmente ottimista e dimostrativo.

Vi è una forte carica didattica nelle sue opere, che indica la fiducia nelle possibilità insite nell'intelligenza umana di riaffrontare da principio i problemi e dominare la natura, al fine di risolvere le questioni di carattere materiale attraverso la razionalità e l'abbattimento dei costi; la fiducia di poter conservare, anzi potenziare, all'interno di questa razionalizzazione e degli enunciati del razionalismo europeo, le possibilità di espressione artistica.

L'arte non viene da Albini giudicata morta, e sostituita dalla funzionalità e dalla razionalità; deve anzi trovare in esse il suo riferimento più certo. Negli anni del dopoguerra, l'attività di Albini copre una maggiore articolazione di tematiche. Accanto alla progettazione di mobili ed alla sistemazione di interni, Albini riesce a realizzare interventi edilizi di una certa consistenza, anche se poco numerosi.

I lavori di arredamento e la progettazione di mobili<sup>12</sup> sono l'occasione per sviluppare uno studio in cui costruttività ed espressività si correlano strettamente, relativo alle sezioni minime dei materiali. Le sottili aste calastrellate della libreria disegnata per la ditta Poggi, o dei montanti del negozio Olivetti a Parigi, o le poltrone in giunco che grazie alla forma raggiungono solidità ed elasticità nonostante la debolezza e la sottigliezza delle singole canne, sono tra gli esiti più caratteristici di tale ricerca. In parallelo, i lavori di edilizia sono l'occasione per una serie di riflessioni, disegnate prima e materializzate poi, intorno ad alcune problematiche di fondo che impegneranno poi in continuità la sua attenzione fino agli ultimi anni: si tratta del rapporto con la tradizione, con l'architettura colta del passato e della relazione tra razionalità costruttiva ed espressività in architettura.

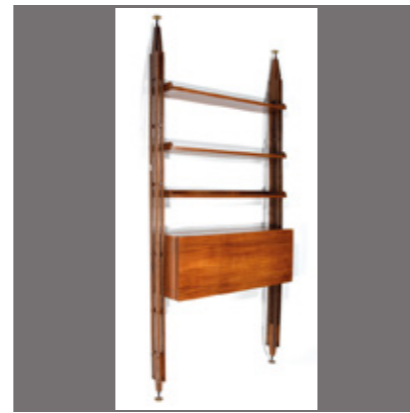
Ciascuna di queste riflessioni, pur con intenti ed esiti diversi,



parte dalla generale attenzione a come si possa sviluppare correttamente l'espressività in architettura: quali siano i limiti leciti entro i quali essa non assume toni arbitrari e soggettivistici, ma corrisponde invece correttamente ad un bisogno della società. Questo controllo ed autocontrollo, che già Samonà aveva riscontrato in Albinì attribuendogli "capacità liriche straordinarie", ma rilevando che egli le esprime "in poesia eccezionale solo in quei rari temi che giustificano un eccezionale abbandono al puro fantasticare", questa esigenza di costruire un codice deontologico, è la molla che spinge Albinì a queste riflessioni, ciascuna delle quali diventa poi strumento e guida per agire nelle differenti condizioni.

*Per Albinì l'ambiente è determinato dalla forma degli oggetti che vivono nello spazio secondo la loro particolare stereometria [...]. Gli interni di Albinì rappresentano una specie di "razionalismo artistico" in cui la cosa più importante è l'oggetto ben disegnato e ben fatto.*

Edoardo Persico



### Un dettaglio è un tesoro

Ogni architettura, ogni pezzo d'arredo, sedie o poltrona, tavolo o utensile, è un oggetto unico costruito con pezzi che si possono replicare in più esemplari.<sup>13</sup> Una sedia o un mobile di Albinì non si può falsificare: per costruire una sedia c'è bisogno di quel legno e di una certa stagionatura, gli attacchi sono delle piccole sculture ad incastro, i perni e le viti di ottone brunito: ci vogliono giorni di lavoro, pialle, seghe, succhielli, un sistema di attrezzi che deve gestire una mano sapiente e non una macchina, seppur sofisticata che sia. E se anche una macchina potesse eseguire quelle operazioni, il pezzo non avrebbe la "fabrilità" di quello eseguito dall'uomo. Anche quando adotta materiali super moderni Albinì li piega alle sue esigenze, non si fa mai dominare dai materiali, li domina e li sottrae a quella legge del banale che a volte implicita nella loro stessa natura.

In ogni suo piccolo gesto Albinì preferisce al semplice il complesso: la sua semplicità è solo apparente, lui complica tutto in modo incredibile, ma ha la rara qualità di non mostrarlo: le sue evoluzioni con la matita hanno la colta naturalezza di una elaborazione tanto sottile che diviene naturale.

Una rara capacità di plasmare i volumi e le superfici, superando la ragione con valutazioni che la trascendono, che rientrano nella sfera dell'intuito e della sensibilità. Il maniacale studio del dettaglio grazie al quale l'architettura possiede qualità di assoluto coinvolgimento. Dal regno ottico dell'acquisizione tattile del materiale e dei dettagli alle connessioni tra spazi sviluppati alla luce dei vari piani, l'architettura si manifesta nella percezione. L'esperienza che irretisce o la fusione tra campo e oggetto sono una forza elementare dell'architettura, tanto da creare un'atmosfera che non è ferma o stagnante, ma pulsante, e dove il pubblico vi si deve trovare senza accorgersene. Quando il dettaglio di una lampada si fonde con l'acciaio di un corrimano, che a sua volta si fonde con la luce



orizzontale di uno spazio ampio, i singoli elementi sfumano e l'esperienza che irretisce diventa strana e trascendente.

Ecco perché troviamo arredamenti concepiti come mostre provvisorie e sperimentali, arredamenti che hanno già la dignità di musei, e musei concepiti come campi di battaglia di forze invisibili, un *haptic realm* in cui i fenomeni si intrecciano con i sensi del fruitore.

*Un villaggio medioevale in Giappone. C'è una lotta tra cavalieri e samurai a piedi. Piove a dirotto, il fango è ovunque. Un samurai indossa un antico abito giapponese, che lascia intravedere una gamba nuda e le braccia coperte di fango. Quando uno dei due samurai cade a terra morto, vediamo che la pioggia lava via il fango della gamba che diventa bianca come il marmo.*

Andrey Takovsky, commento a una scena tratta da "I sette samurai" di Akira Kurosawa



**“Non esistono oggetti brutti, basta saperli esporre”.**

**Albini e Scarpa**

Le ragioni educative che sottendono alla riforma dei musei nel dopoguerra trovano precise prescrizioni in architettura: i percorsi espositivi devono presentare caratteri di chiarezza compositiva e adeguata informazione, corretta illuminazione e conservazione delle opere, flessibilità nel ricambio dei pezzi esposti. Il museo deve “ambientare il pubblico”, per usare le parole di Albini,<sup>14</sup> aiutandolo a capire che il patrimonio culturale che sta osservando è parte della sua vita, e funzionale a una strategia formativa finalizzata a migliorarne la qualità. Particolare attenzione è rivolta ai supporti degli oggetti da mostrare, modellati su caratteri formali e dimensionali specifici, e destinati ad agevolare la visione delle opere, talvolta aggiungendo valore espressivo alle stesse. Quest'ultima intenzione è sempre implicita nella progettazione degli elementi di sostegno, da parte sia di Albini sia di Scarpa, anche se con declinazioni linguistiche diverse.

Ad esempio, per comporre i supporti delle tele conservate nel museo di Palazzo Bianco, Albini innesta sezioni di tubo metallico su capitelli antichi, i quali vengono ambigualmente adattati alla base. Questa stessa meccanica sottende alla composizione degli oggetti esposti da Scarpa in alcuni ambienti della Quadreria del Museo Correr, o al primo piano dell'ala della Reggia a Castelveccchio, per i quali l'architetto veneziano adotta articolati cavalletti in legno e metallo.

Per superare l'estraneità del pubblico nei confronti dell'oggetto d'arte, vengono inoltre ideati anche supporti atti a provocare un'intenzione fisica tra spettatore e opera, tali da permettere, ad esempio, di ruotare una tela per porla nelle migliori condizioni di luce, o muovere una statua per goderne appieno ogni finezza esecutiva. Nei musei di Palazzo Bianco, e specialmente di Palazzo Rosso, i quadri vengono dotati da Albini di maniglie che permettono di modificarne l'assetto. Ne nasce un gioco di piani singolari mossi nello spazio, che

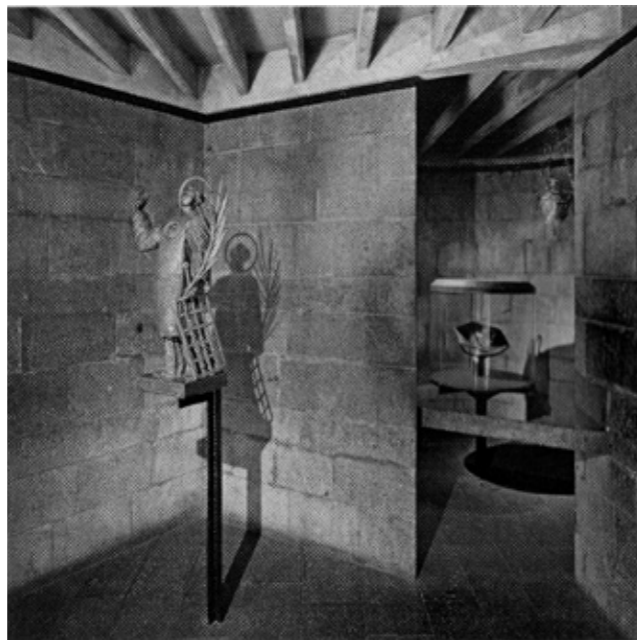


può assumere anche declinazioni più complesse.

È lo stesso caso della Sala di Antonello da Messina in Palazzo Abatellis, concepita da Scarpa come un involucro ligneo all'interno del quale tre pannelli a parete, rotanti in successione, accolgono altrettante effigie di santi che dialogano idealmente con la figura dell'Annunziata, posta in un pannello al centro della stanza. Lo scambio tra le opere e lo spettatore sembra essere parte di una più ampia strategia finalizzata a rendere flessibile l'organizzazione del museo, sia da un punto di vista delle attività possibili all'interno di esso, sia in termini di avvicendamento tra i pezzi esposti.

Albini nota: "Per l'intelligibilità delle opere esposte occorre sempre una dimensione logica e umana dello spazio che le contiene; dimensione proporzionata logicamente alle opere e umanamente al visitatore. Questa necessità di uno spazio sensibile è fondamentale". E ancora, a proposito delle finalità educative intrinseche a un allestimento ben congegnato: "L'atmosfera non deve essere ferma, stagnante, ma vibrare e il pubblico vi si deve trovare immerso e stimolato senza che se ne accorga".

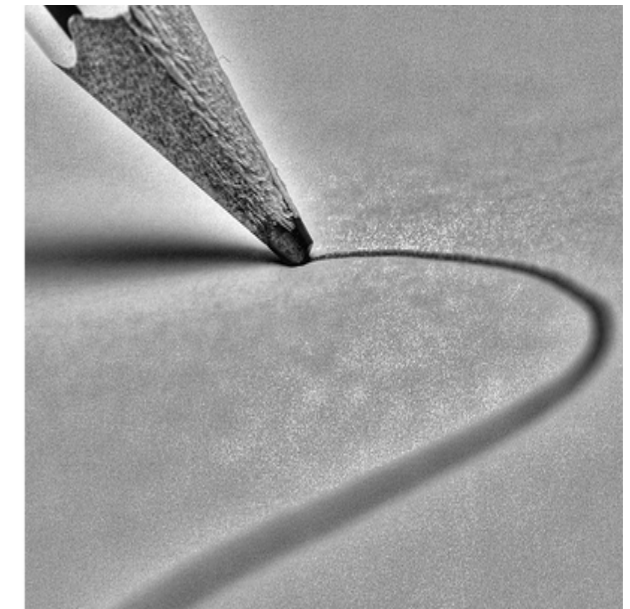
L'aura intorno agli oggetti si propone il riscatto estetico della bruttezza, e perfino della volgarità commerciale; il valore degli oggetti non è più assoluto, ma relativo al sistema di relazioni; l'entità individuale è riassorbita da un campo magnetico policentrico: per Albini questa scoperta costituiva un'autentica rivoluzione copernicana rispetto alle sue esperienze iniziali. È lo spazio vuoto a dare valore ai pieni: l'aura può anche essere definita con la metafora dell'aria, il più immateriale dei quattro elementi, e col valore fisico dell'atmosfera che permette la diffusione e la propagazione della luce.



## Il sapore del silenzio

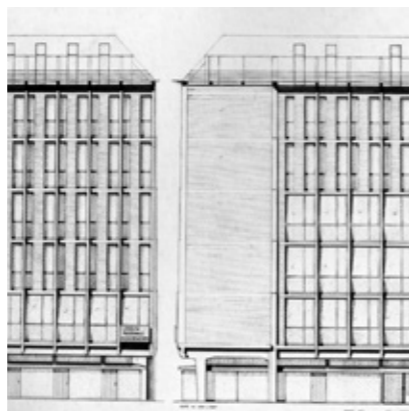
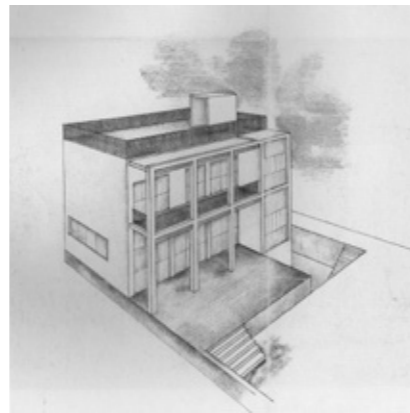
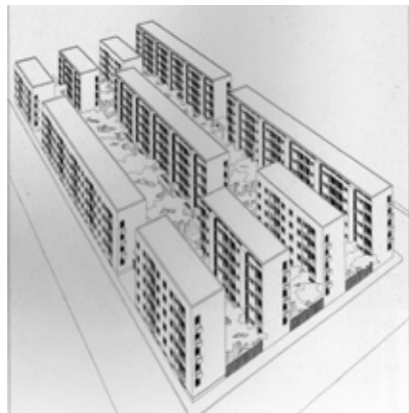
Il silenzio spaventa e affascina: spaventa perché crea un senso di vuoto, di imbarazzo, a volte di disorientamento, e nello stesso tempo affascina perché è visto come un momento di riflessione in cui ci si isola dal caos quotidiano. La parola silenzio è un termine che affiora spesso quando si parla di Franco Albini, persona schiva e modesta, che non amava nessun tipo di esibizione o di autocelebrazione, di pochissime parole, precise come i suoi schizzi in scala e redatti con una matita rigorosamente a punta fine. I suoi lunghissimi silenzi erano imbarazzanti per chi non lo conosceva; riservato e distaccato, con una timidezza che rasentava lo snobismo, non si riteneva un intellettuale, anzi guardava con una certa soggezione ad una cultura architettonica sofisticata che aveva il suo maggior rappresentante in Ernesto Nathan Rogers.<sup>15</sup> Albini appare dunque una figura anomala all'interno del panorama architettonico italiano, ma proprio per questo credo sia giusto cercare di spiegare e interpretare le ragioni più intime che hanno guidato il percorso progettuale di questo grande protagonista dell'architettura del dopoguerra. In Italia vi è sempre stata una discussione su chi dovesse essere il portatore del "messaggio" dell'architettura moderna: secondo una scuola di pensiero i maestri sono stati personaggi come Muratori, Samonà, Rogers, Quaroni: uomini di cultura, architetti che hanno progettato ma anche scritto molto di architettura. Albini, al contrario, come per gli altri ambiti in cui si è svolta la sua attività, non lascia nessuna testimonianza scritta, ad eccezione di alcuni brevi interventi introduttivi e alcune lezioni che esauriscono completamente ogni fonte scritta a cui attingere. Nonostante ciò anche Albini è considerato come un maestro, ma un maestro silenzioso.

Le parole in architettura non possono mai essere considerate come la comprensione delle forme: vi è sempre una dualità parola-forma dove il disegno non è mai la descrizione dell'ar-



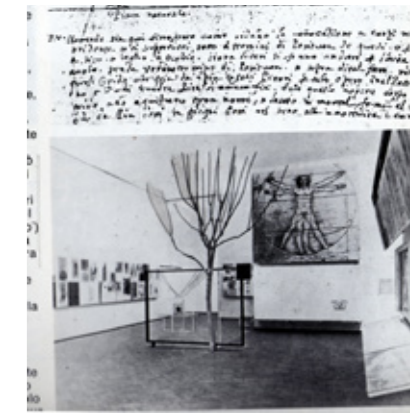
chitettura, ma una sua astrazione; lo schizzo al contrario rivela una sensazione, mentre il disegno geometrico ne svela le forme. È quindi importante sottolineare che gli schizzi di Albinì sono sempre redatti con la riga ed in scala appropriata, condizione fondamentale per immaginare il risultato finale. Risulta chiaro che in questo caso lo schizzo non sia visto come un elaborato che contiene le sensazioni del progettista, ma è già visto come un'astrazione del pensiero, come un tramite per il disegno tecnico finale: i concetti di pensiero e disegno si sovrappongono; sono quindi i progetti a parlare, seppure in maniera silenziosa; sono il linguaggio dell'architetto ed esprimono il suo pensiero. Il "fare" di Albinì prevale infatti sulle teorizzazioni: non scrive ma parla con le opere, che assumono come già detto il ruolo di un testo dimostrativo. Nonostante la sua produzione appaia apparentemente eterogenea, è quella più intellettualmente costruita tra i suoi contemporanei, forte della volontà di mettere in luce le proprietà di ragionamento, la differenza dei luoghi e le specificità dei temi: tre condizioni fondamentali che assicurano un'autonomia all'opera rispetto alle vicende che l'accompagnano nel corso dei decenni.

*Gli esseri umani che non conoscono la comunione nel silenzio non sono capaci di una vera comunicazione.*  
Franco Albinì



## La solitudine del Maestro

La freddezza di un uomo timido, abituato alla solitudine ed a lunghi silenzi, la vocazione per l'indagine critica e una continua insoddisfazione tracciano i confini di un uomo dotato di un carattere forte, dedito alla riflessione, all'intimità nella meditazione, e proietta questi rigori sulla propria attività con puntuale esigenza: "Non era lecito pensare una cosa sbagliata, una cosa non logica, non si dovevano fare errori, per gli errori ci si doveva porre dei filtri, delle verifiche d'obbligo". Fin dall'incontro con Persico<sup>16</sup> e dalla sua conversione al razionalismo, la logica del ragionamento, l'approccio analitico, i continui "perché", la critica costante, lo studio e la sperimentazione hanno la meglio sulle attrazioni formali, dando vita ad un "metodo di lavoro che potrebbe sintetizzarsi in questa verità, assiomatica per l'artista: ogni problema deve proporsi sempre come un grande problema, anche se si riferisce a piccolissime o modestissime cose. La castigata stringatezza dei suoi ragionamenti si traduce in un bisogno morale di distruggere nelle sue opere ogni elemento sovrabbondante e non giustificato, di scoprire un'economia di materia in cui il senso della forma sia controllato fino all'estremo limite". Come già detto, il suo essere così ostinatamente avaro di ragioni teoriche sul proprio lavoro, oltre che di ricordi e testimonianze sulle stagioni vissute, non ha certo facilitato questo lavoro; la naturale riservatezza del personaggio, unita a un distacco per tutto ciò che non apparteneva alla concretezza del mestiere, hanno spinto a collocarlo in una posizione defilata e di relativo isolamento dal più acceso dibattito culturale. L'apparente afasia di Albinì non deve tuttavia far dimenticare che sono le sue opere ad assumere il ruolo di un testo dimostrativo. La scarsità di documenti teorici non comporta, infatti, necessariamente la rinuncia a individuare e intro-



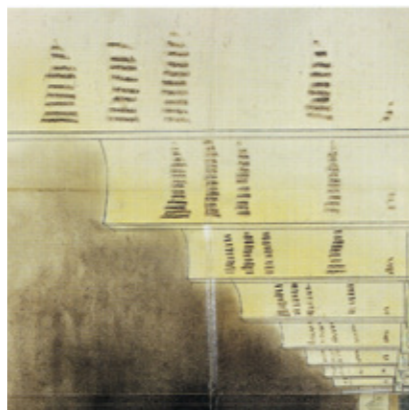
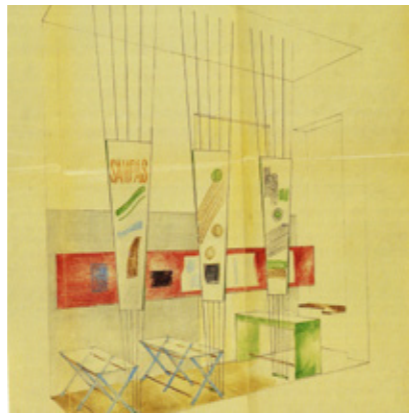
durre contenuti programmatici nel proprio lavoro. Del valore dimostrativo della sua architettura Albin era peraltro perfettamente conscio, tanto da affermare, nel corso di un dibattito sull'architettura italiana contemporanea, tenutosi al Movimento Studi per l'Architettura nell'estate 1959: "Per noi il valore didattico sta nelle nostre opere, ed è più attraverso le nostre opere che diffondiamo delle idee piuttosto che non attraverso noi stessi".

Una delle critiche più frequenti che Albin esprimeva nei confronti dei progetti altrui era contenuta nella frase "questa è una scelta formale", quella che chiamava "una concessione al gusto". Da qui la sua avversione verso le mode del momento e la consapevolezza che non esiste mai una sola soluzione ai temi di architettura, ma che occorre approfondire, verificare, disegnare tutte le ipotesi possibili. Chiarificatrice è una sua ricorrente espressione: "Non spiegate, disegnate", come se le parole coincidessero con le linee tracciate sul foglio da disegno.

Il disegno diventa quindi l'unico strumento di espressione dell'idea, silenzioso solo superficialmente, ma che rende superficiale qualsiasi aggiunta. Sono dunque le opere a fare di Albin un punto di riferimento per tutti coloro che non si identificano nella posizione "storicista" che si va affermando in quegli anni nel gruppo di "Casabella-Continuità".

*Possiamo conoscere il mondo finché vogliamo, esso conserverà sempre un lato meridiano e uno notturno.*

Johann Wolfgang von Goethe



### L'attenzione di un gamin: la figura di Persico

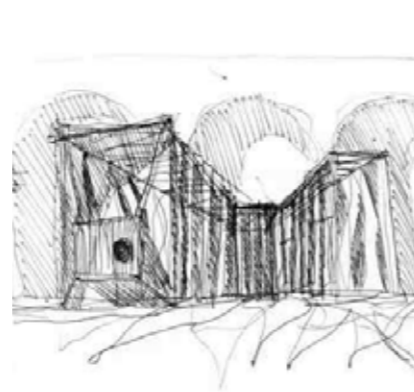
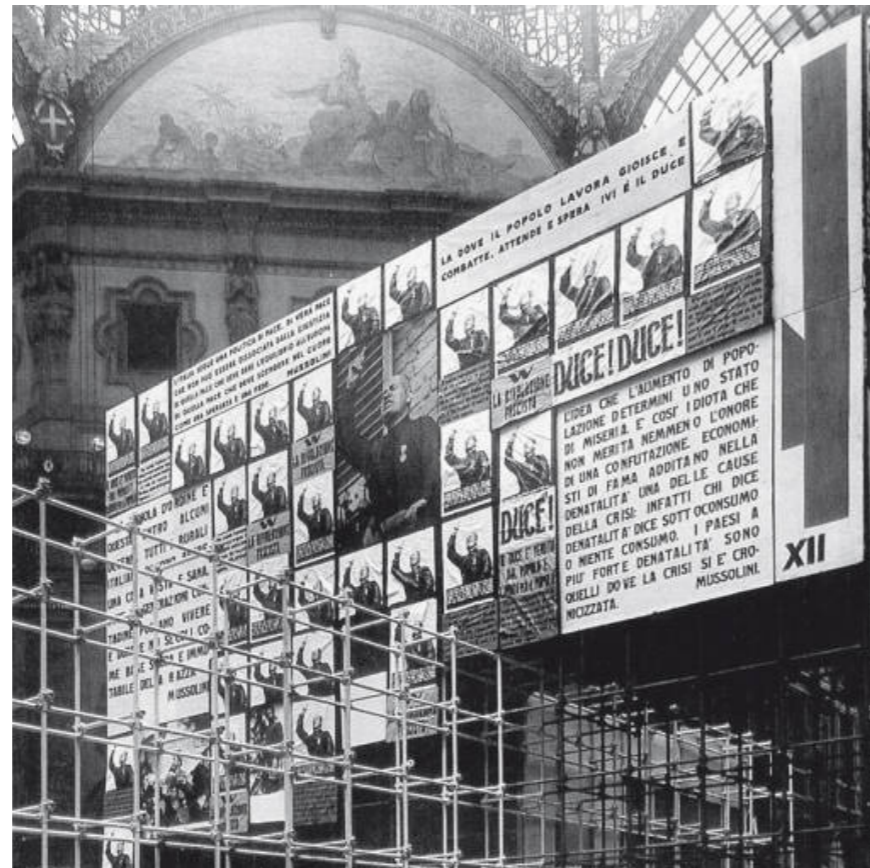
Per approfondire la figura di Franco Albini e il ruolo che ha avuto all'interno del panorama architettonico italiano è necessario tracciare il profilo di un personaggio chiave dell'architettura moderna in Italia, che ha avuto sullo stesso Albini un'influenza notevole: Edoardo Persico. Parlare di Persico vuol dire seguire un percorso che si snoda tra le città di Torino e Milano, un viaggio all'interno del linguaggio assunto dal razionalismo italiano a partire dai primi anni Venti del diciannovesimo secolo. Come nasce l'architettura moderna in Italia? Non è possibile dare una risposta precisa ed universalmente accettata a questa complicata domanda, ma credo sia importante citare alcuni episodi accaduti che possono aiutare a creare un quadro generale della situazione culturale e sociale nella quale Persico si viene a trovare appena arriva a Torino all'inizio degli anni Venti.

Nel capoluogo piemontese, soprattutto per iniziativa dell'industriale Riccardo Gualino, si crea una cerchia di artisti attorno alla personalità di Lionello Venturi, storico e critico dell'arte. Questi, a sua volta, riesce a spostare gradualmente gli interessi artistici di Gualino, rivolti finora solo al passato, verso la cultura dell'arte contemporanea, visti come un fattore di prestigio e di modernizzazione, che l'imprenditore piemontese intuisce capaci di trasformarsi in efficaci mezzi di propaganda per la sua attività.

Nasce così un rapporto fatto di connessioni tra industria, pittura, architettura e pubblicità. È in questa situazione che si affaccia la figura di Persico che, proveniente da Napoli, arriva a Torino nel 1927, sconvolto e provato per la morte dell'amico Gobetti, che entra in contatto con la cerchia di Gualino, Venturi e del pittore Casorati. Già nel 1929 si riesce ad organizzare una prima iniziativa per presentare un giovane gruppo di pittori torinesi alla Galleria Guglielmi di Torino, tra i quali è particolarmente importante citare Gigi Chessa, allievo



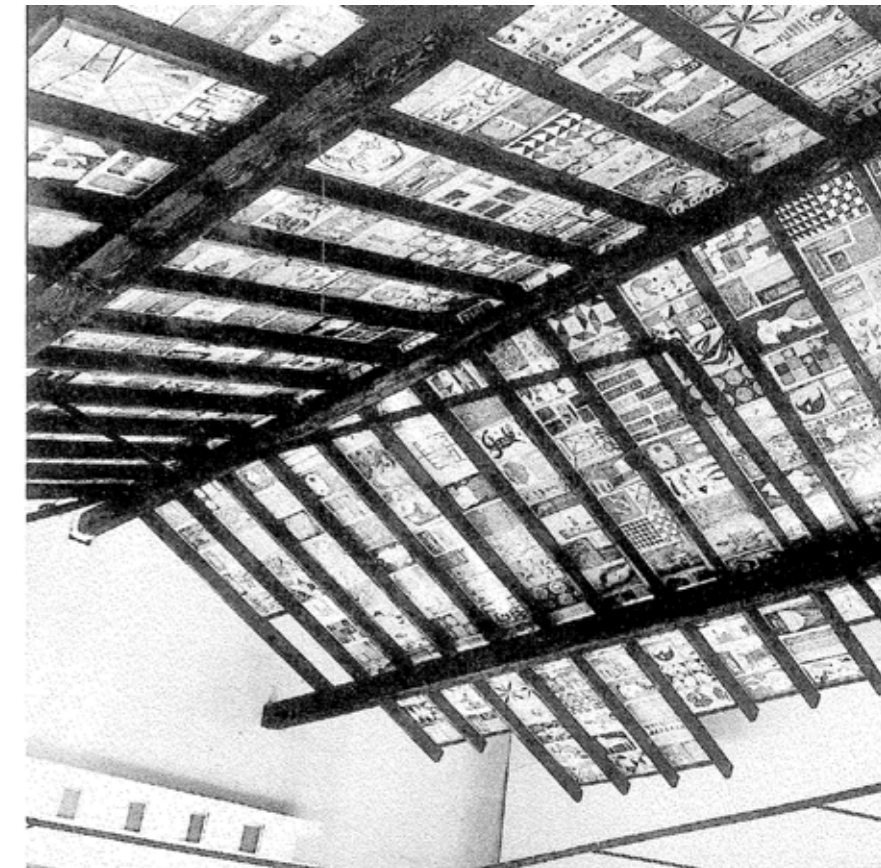
di Casorati. I cosiddetti “Sei di Torino” guardano alla cultura d’oltralpe, all’Impressionismo ed al Post Impressionismo, visto che il Piemonte andava regionalizzandosi e rivolgendosi alla Francia dove il polo della cultura era rappresentato da Parigi. Come già anticipato, tra i “Sei di Torino” c’è un pittore, Chessa, con il quale Persico avrà un incontro decisivo, grazie al suo impegno anche in campo architettonico e in quello degli allestimenti che vengono esposti alla Biennale di Monza, che precedono quelle che saranno poi le Triennali di Milano. Casorati allestisce una macelleria e Chessa una farmacia: guardando questi due allestimenti si nota da subito un processo di semplificazione geometrica: l’atmosfera metafisica ma concreta che già si ritrovava nella pittura di Casorati è in questo caso stata applicata all’architettura. Nella macelleria, compresa tra due quinte, gli attrezzi e due cilindri appoggiano sul piano di vendita, mentre nella farmacia il cubo di vetro trasparente che appoggia sul bancone da lavoro è ridotto ad un semplice parallelepipedo. L’ambiente delle due botteghe si risolve con volumi semplici che creano un’atmosfera rarefatta. Questa breve parentesi iniziale è da considerare a mio avviso di grande importanza ed utilità, soprattutto perché in questi due allestimenti si possono ritrovare la matrici di un cambiamento che sarà ulteriormente chiarito dalle opere che Persico prima, ed Albini poi, intraprenderanno negli anni successivi. In un saggio pubblicato da Ponti su “Domus”, Persico sostiene che gli architetti italiani, sedicenti razionalisti, non sono in grado di comprendere che il contenuto della nuova architettura non è una mera funzione pratica, un semplice soddisfacimento dei bisogni, e di conseguenza solo una piatta funzionalità, ma è soprattutto una forza ideale, che riguarda l’organizzazione dell’intera società. Persico ha una concezione universale della modernità, dove i soli presupposti funzionalistici e di ordine non bastano per superare i confini geografici ed ideologici, così da creare un gusto “internazionale”. Ne consegue che la modernità signi-



fica testimoniare e rappresentare la società, una società democratica, dove vigono i principi di libertà di espressione. Il modo migliore per comprendere l’operato di Persico e la sua idea di moderno è considerare il suo operato di architetto. Innanzi tutto non si può scordare il suo approccio figurativo che è avvenuto nell’impaginazione grafica; si avvale del grafico-pittore Marcello Nizzoli e a volte dell’architetto Giancarlo Palanti per i disegni esecutivi e per la messa in opera. Già dagli schizzi di Persico è visibile una schematicità del tratto che si ritrova poi nell’opera reale.

Se si considera la gabbia metallica di tubi Mannesmann verniciati in bianco e arancione, allestita nella Galleria Vittorio Emanuele per la propaganda del plebiscito fascista del 1934, si può notare chiaramente una scansione geometrica per volumi pieni, presente negli allestimenti di Casorati e Chessa, qui ridotta al solo scheletro della struttura per far risaltare le immagini ed i testi, seguendo un gioco di sospensione e di trasparenze nel quale, per ottenere un maggior contrasto, resta incluso anche lo sfondo della galleria neorinascimentale. Anche nei due negozi milanesi realizzati con Nizzoli, nel 1934 e nel 1935, Persico comincia ad impossessarsi dello spazio utilizzando diaframmi che rendono l’atmosfera rarefatta, in cui tutto è governato da aste disposte secondo il sistema cartesiano, montanti da pavimento a soffitto e rafforzando le linee orizzontali, rinforzando le cornici dei serramenti e vetrine, rendendo l’insieme una composizione astratta nelle tre dimensioni: “Lo spazio è determinato dalla forma degli oggetti che vivono nello spazio”, nota Persico per primo, sottolineando che è lo spazio vuoto a dar valore ai pieni.

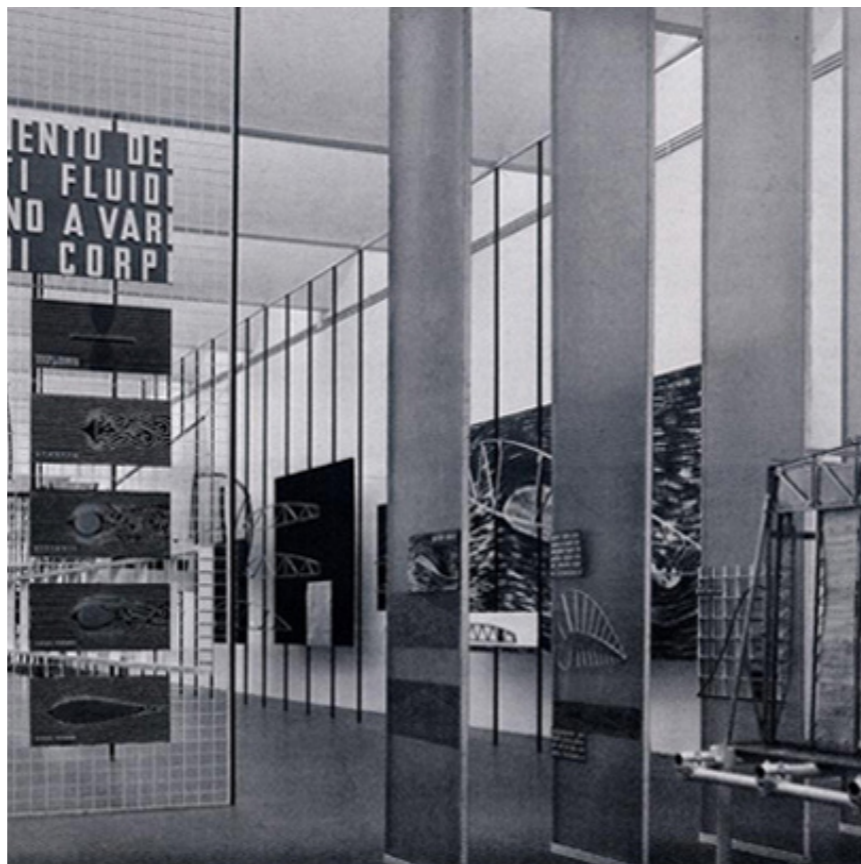
Gli stessi principi compositivi sono utilizzati sempre nel 1934 con lo splendido allestimento per la Sala delle Medaglie d’Oro alla Mostra dell’Aeronautica.<sup>17</sup> Anche in questo caso all’apparente semplicità ed essenzialità della pianta corrisponde uno straordinario sviluppo spaziale, applicando il principio della tridimensionalità. Ancora una volta vengono utilizzati mon-



tanti bianchi che vanno da pavimento a soffitto, grigliati contenenti immagini ed iscrizioni, che tagliano orizzontalmente e verticalmente lo spazio rendendolo leggero ed etereo. Rivela Giulia Veronesi che questa mostra sarebbe stata la matrice per mostre successive, e racconta che un grande maestro dell'architettura come Gropius nel 1934 avrebbe scritto a Persico dichiarandosi incantato della sua opera.

L'ultimo allestimento curato da Persico con Nizzoli e Palanti ed inaugurato dopo la sua morte nel 1936 è quello nel Salone d'Onore<sup>18</sup> alla Triennale di Milano, ribattezzato successivamente "Salone della Vittoria" per sottolineare e glorificare le conquiste dell'Impero, considerata unanimemente come l'opera più importante realizzata per la VI<sup>a</sup> Triennale.

Questa volta, in luogo dei montanti, troviamo setti opachi abbinati a teli trasparenti, disposti attorno al perimetro della stanza, con il chiaro riferimento al colonnato dei templi. Al posto della cella troviamo il gruppo scultoreo di Lucio Fontana, disposto eccentricamente rispetto alla sala. Il colore bianco che caratterizza l'allestimento, abbinato alla luce filtrata dai setti, contribuisce a creare un'atmosfera astratta, asettica, che non fa trasparire gli eventi politici che ne hanno portato la celebrazione. Nelle Triennali dell'epoca, insomma, l'arte e l'architettura "espongono se stesse", e creano un terreno di scambio tra artisti, architetti e critici d'arte per mutui scambi. La "Sala della Vittoria" di Persico in questo contesto rappresenta una svolta radicale nella tradizione espositiva. È proprio all'interno della V<sup>a</sup> e della VI<sup>a</sup> Triennale che inizia l'attività di progettazione del giovane Albinì: alla Mostra dell'Abitazione della V<sup>a</sup> Triennale nel 1933 viene presentato un modello a scala reale di un'abitazione sperimentale, la Casa a Struttura in Acciaio,<sup>19</sup> assieme a R. Camus, G. Palanti, G. Minoletti, G. Mazzoleni e G. Pagano. In un prototipo vengono racchiuse idee e tecniche nuove per un nuovo modo d'abitare. La distribuzione interna dimostra come i nuovi modi di abitare professati dal Movimento Moderno siano stati rece-



piti, creando un ambiente interno che non corrisponde alla tradizionale classificazione dei locali della casa, ma sostituito da un *continuum* composto tra zona giorno e zona notte. Si individuano così degli standard che offrono un'ipotesi di prefabbricazione e produzione in serie degli elementi. Sul piano metodologico questo prototipo diventa un vero e proprio elemento standardizzato che si propone come la risoluzione di un problema in maniera semplice ed oggettiva.

L'anno successivo, nel 1934, si apre a Milano la Mostra dell'Aeronautica italiana, ordinata da Giuseppe Pagano e Carlo Alberto Felice. Parallelamente alla già citata Sala delle Medaglie d'Oro di Persico e Nizzoli si trova la Sala dell'Aerodinamica di Albinì: i due allestimenti esprimono da subito ed in maniera evidente molteplici affinità. Nel primo, il bianco dei montanti e dei telai a griglia su cui sono impaginate le fotografie seziona lo spazio in modo ritmico a differenti altezze; nel secondo ritornano gli alti diaframmi, con scritte e grandi pannelli fotografici, che sulla parete destra sono composti da griglie metalliche a maglie larghe appoggiate ad un telaio di legno bianco e nel corridoio si trasformano in sottili arcate.

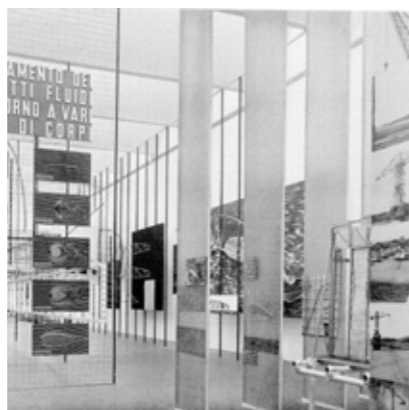
Più che dalle informazioni riportate sulle tavole della mostra, il visitatore viene stupito dallo straordinario modo di manipolare lo spazio tra i pannelli, che finisce per determinare le qualità di questo mezzo inconsistente che è l'aria. La chiarezza, la trasparenza, i diaframmi di vetro, ma principalmente l'effetto percettivo delle gabbie metalliche, moltiplicano la percezione prospettica, coinvolgendo lo spettatore in una condizione di fragilità e di sospensione che dilata gli spazi in maniera percettibile. La Sala dell'Aerodinamica, e poi i successivi allestimenti, con le forme principali che denunciano in maniera evidente la loro chiarezza, vengono intessute con forme secondarie, che riempiono gli spazi con trasparenze o modulando colori e trame. Il carattere dello spazio e della luce di questi e dei successivi allestimenti può trovare la sua matrice nell'impressionismo: è in questo momento in cui il



moderno ha iniziato a scardinare lo spazio unitario e prospettico con l'utilizzo di accorgimenti che creino mutate condizioni psicologiche e visive. Da allora lo spazio è stato considerato e visto con differenti occhi, come confermano le parole di Lionello Venturi: "L'impressionismo è un nuovo modo di vedere, alla base è l'effetto di luce ed ombra". Il telaio grigliato diventa quindi il motivo dominante dei successivi padiglioni realizzati da Albini per l'INA:<sup>20</sup> alla Fiera del Levante di Bari sottolinea la forma cilindrica dell'edificio, mentre nell'Esposizione Internazionale di Bruxelles<sup>22</sup> compone un'alta torre. Per il giovane architetto inizia da quegli anni un periodo di intensa attività; nel frattempo, come si è visto, l'incontro con Persico ha segnato profondamente la sua carriera. Persico vede in Albini la figura di un architetto che può stare al passo con l'architettura moderna europea, capace di tradurre la ricerca estetica "in un atto di coscienza: cioè, in stile", di interprete della realtà storica e di esprimere contenuti morali della modernità nei quali Persico si riconosce.

Chiamato da Pagano, Albini aveva esordito nel 1933 alla V<sup>a</sup> Triennale di Milano, da allora terreno privilegiato di sperimentazione, con la "Casa a struttura d'acciaio" in collaborazione con lo stesso Pagano e altri. Nel corso degli anni Trenta gli allestimenti alla Triennale e i padiglioni temporanei alla Fiera di Milano e in altre manifestazioni fieristiche sono la palestra che gli permette di sperimentare nuove soluzioni, sondando in alcuni casi articolate volumetrie curve (come nel Padiglione Ina alla Fiera del Levante, 1934) e, più spesso, spazi cartesiani ordinati da griglie geometriche, telai metallici e pannelli traslucidi in vetro o tessuto (come nei padiglioni Ina alla Fiera Campionaria di Milano e a quella del Levante, 1935).

Da questi esperimenti matura, all'inizio degli anni Quaranta, il duplice carattere della ricerca di Albini: da una parte la sperimentazione sul sistema espositivo prodotto in serie, dall'altra straordinarie invenzioni come quella del controsoffitto forato, con forti intonazioni plastiche, nei due allestimenti del Pa-



diglione della Montecatini alla Fiera Campionaria di Milano del 1940. L'uscita ufficiale di Albini alla ribalta architettonica italiana, e moderna, è fatta con il padiglione fieristico per la XVI Fiera Campionaria di Milano. L'"intelligente baracca", per usare una definizione di Pagano, è realizzata in cemento armato per l'INA Assicurazioni, ente che aveva già affidato a Franco Albini alcuni suoi piccoli padiglioni negli anni precedenti. Il grande interesse di quest'architettura non è solo il volume esterno, con un ampio ingresso di stampo pubblicitario, ma soprattutto la grande rivoluzione nello spazio interno. L'edificio è in mattoni e cemento armato con rivestimento in intonaco bianco, macchina espositiva permanente adatta ad ospitare i diversi allestimenti fieristici dell'ente. La soluzione definitiva messa a punto comporta la costruzione di due volumi accostati secondo una maglia modulare da 80 cm. Lo spazio espositivo di 12 per 24 moduli è diviso in due parti: l'ingresso e una grande sala espositiva.

Albini usa ancora diaframmi che emergono, che non sono più telai di legno bianco, ma si trasformano in grandi strisce di rete metallica che cadono dal cielo e si attaccano al pavimento modulare attraverso un sistema di agganci, e sono intervallate da altri diaframmi che tagliano lo spazio in senso orizzontale, questa volta di vetro opaco vitrex, sui quali sono montate scritte, pannelli fotografici, ecc. La luce entra dall'alto attraverso tre gole che attraversano tutto il salone. Su "Architettura", Saverio Muratori scrive che l'interno "è una dimostrazione della varietà di effetti che un organismo così concepito può offrire specie quando, come qui, si faccia abbondante uso di materiali trasparenti o semi trasparenti".

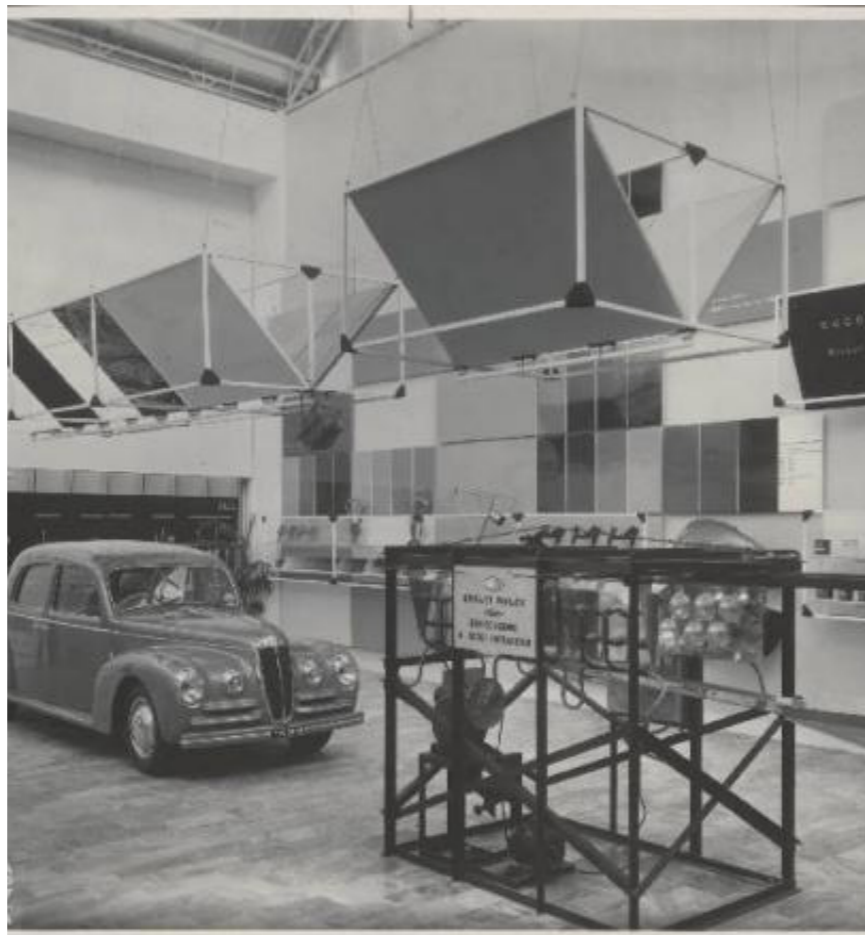
Il passaggio fondamentale è appunto questo, in continuo rimando tra Persico e Albini: da una parte il telaio di legno che, in Albini che guarda e osserva nuovi materiali, si trasforma in uno spazio quasi surreale, uno spazio diverso, realizzato con questi diaframmi che lo attraversano.

Piace molto quell'allestimento a Persico, che infatti lancia

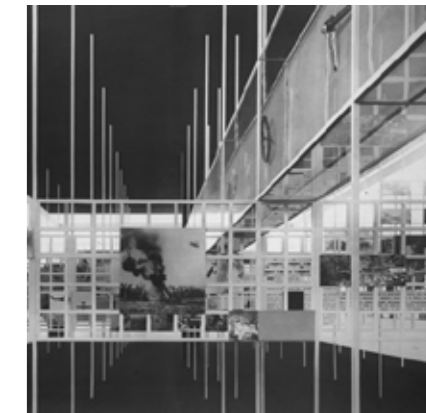


Albini nel 1935 su Casabella, la “Casabella” di Persico e Pagano, pubblicando il Padiglione Ina che verrà poi replicato a Bari alla Fiera del Levante. Si deve a Giuseppe Samonà il giudizio secondo il quale l’attività di Albini, alla luce dei fatti, va interpretata come “necessario complemento delle azioni, non sempre coinvolgenti, di Persico e Pagano”.

Nello sforzo di rompere con la tradizione, attraverso una tabula rasa dei riferimenti al passato, l’espressione di Albini si fa sottile, rifiuta qualsiasi spreco, si fa razionale e mira allo scopo arrivando ad esprimere “il massimo dell’espressione col minimo gesto”. Alla luce di quanto detto verrebbe lecito domandarsi se Albini è da considerare come un architetto di stampo realista o astratto. A mio avviso i termini seppur opposti dialogano tra loro, sono in tensione, come sono tese le linee che Albini traccia sul foglio da disegno. Si potrebbe parlare di un realismo astratto, tipico della cultura moderna, che viene reinterpretato come un astrattismo reale o “astrattismo magico” in cui gli elementi che fanno parte della vita reale vengono trasformati in segni essenziali, in unità geometriche, in forme elementari che escludono ogni riferimento naturalistico. La breve durata degli allestimenti temporanei culmina con la Mostra dell’Oreficeria Antica alla Triennale del 1936,<sup>21</sup> che occupa lo stesso spazio, al piano terra del Palazzo dell’Arte, assegnato due anni prima alla Sala delle Medaglie d’Oro di Persico e Nizzoli. Nell’allestimento di Albini e Romano, composto da ventiquattro vetrine di cristallo “*Securit*”, sospese da bianche aste metalliche, è senza dubbio un omaggio all’amico scomparso, ma segna l’invenzione di un sistema espositivo che verrà applicato ed affinato nel tempo. Immaginare lo spazio misurandolo con una cadenza di telai orizzontali e verticali significa per Albini disegnare ritmi nei quali gli intervalli non sono altro che un dato logico del problema relativo alla prospettiva: si crea una in un certo senso un procedimento inverso a quello della prospettiva rinascimentale, creando un dissolvimento dello spazio, togliendo ogni carattere di misurabilità. L’interesse, in



questo caso, è ancora puntato sugli allestimenti temporanei, e più precisamente sulla Mostra di Scipione,<sup>23</sup> aperta a Milano presso la Pinacoteca di Brera nel marzo 1941, archetipo di soluzioni espositive per le opere d’arte continuamente riprese e approfondite in opere successive. Gino Bonichi, detto Scipione, morto nel 1933 a soli ventinove anni, è una delle personalità più tormentate della pittura italiana degli anni Trenta. La sua pittura è caratterizzata da una forte sensualità, da incubi raccontati sullo sfondo di una Roma barocca. Albini sospende queste opere, in un’atmosfera composta da una maglia quadrata di cavi d’acciaio posta a un’altezza di tre metri che sostiene una serie di montanti in legno appoggiati a pavimento. Questi ultimi reggono, oltre alle lampade, tre tipi di supporti: fondali di stoffa bianca o color nocciola con telai staccati per i quadri, doppie lastre di vetro per i disegni, piani inclinati per gli altri disegni, protetti da vetri con fondi a graticcio. Accanto a questo sistema standardizzato di supporti, geometricamente usato per tutta l’esposizione, troviamo due elementi che segnano i limiti spaziali della suggestiva atmosfera in cui si trova avvolto il visitatore: un nastro di carta da disegno, sopra i tiranti, unisce visivamente le quattro sale e diffonde uniformemente la luce dei riflettori, mentre lunghi teli di carta da tappezzeria sono allineati come quinte lungo le pareti. La mostra raccoglie molti consensi: Gian Alberto Dell’Acqua, in un articolo scritto per la rivista “*Le Arti*”,<sup>24</sup> parla della “raffinata eleganza” del lavoro di Albini, espressa con “l’estrema semplicità e la leggerezza dei mezzi e la povertà dei materiali” sostenendo il valore di una “cornice architettonica vivacemente attuale” come elemento di interpretazione critica dell’opera d’arte antica o moderna. Anche Gio Ponti su “*Stile*”, nel servizio intitolato *Una mostra perfetta*, scrive: “Ciò che distanzia Albini, artista, da altri architetti che ricercano le stesse espressioni, è l’innata e felice e costante eleganza. Le sue cose hanno la chiarezza e la finezza di una calligrafia: nel vedere le sue cose si sente che, prima di esser materia, son

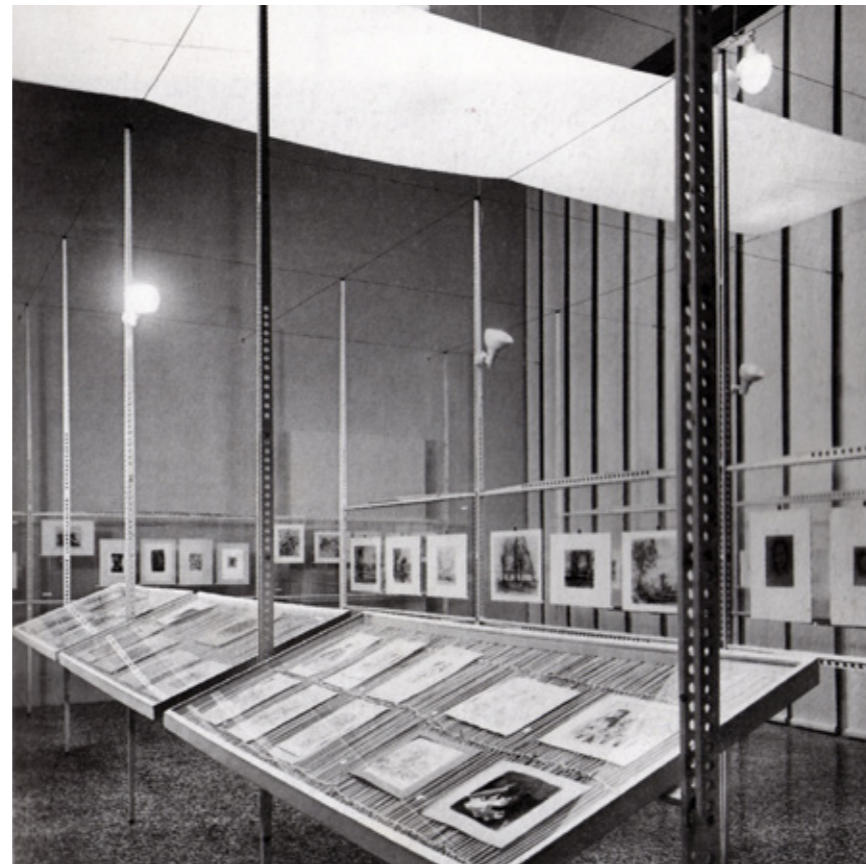


state un bel disegno di Albin artista”.

Solo un anno prima, nel 1941 a guerra già cominciata, alla VII<sup>a</sup> Triennale di Milano aperta in un clima di roventi polemiche, Albin progetta l'ambiente della “Stanza di soggiorno in una villa”, in cui la frantumata visione impressionista è punteggiata da un simbolismo a cui potrebbero non essere estranei gli interessi culturali riconducibili al pensiero del filosofo Franco Ciliberti, ed espressi dalla rivista “Valori Primordiali”. Qui emerge con forza la natura esoterica dell'opera di Albin. Gli abitanti della sua “stanza” vivono attorno ad un albero, salgono su scale appese a fili, siedono su altalene a righe bianche e azzurre volgendo le spalle al cielo dipinto, camminano su pavimenti di beola grigia e di larice, su un tappeto rosso o addirittura su un prato fiorito protetto da lastre di cristallo temperato, e contemplano opere d'arte (il tavolo-mosaico di Del Bon, la scultura in cemento rosa di Genni Mucchi, un quadro di Gabriele Mucchi) e una gabbia per uccelli.

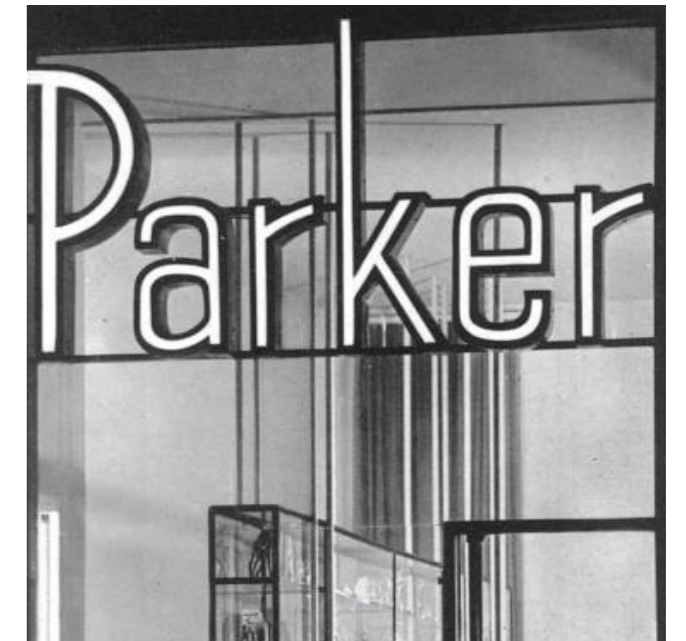
Fin qui sono state analizzate quelle che possono essere considerate come le opere più significative realizzate dagli anni Trenta fino all'inizio del secondo conflitto mondiale. A mio parere, è impossibile discutere e capire fino in fondo le opere di Franco Albin senza prima costruire il contesto nel quale si trova l'architettura italiana all'inizio degli anni Trenta, in che modo avviene recepita e diffusa la lezione del Movimento Moderno, in che modo un grande personaggio come Persico ha influenzato la carriera di Albin. Non bisogna dimenticare che l'intera proposta progettuale negli anni Trenta arriva dopo esperienze formative nello studio di Ponti e Lancia (tra neoclassicismo, modernismo e decò) e che la svolta avviene dopo la “febbre razionalista” che imprime ad Albin una piena adesione ai dettami moderni.

Bisogna constatare che gli allestimenti albiniani appaiono vicini alla tensione dinamica del neoplasticismo olandese, vedi le guide nere di Mondrian tese fino al limite della tela, che delimitano campi di colore e non-colore portatori di diverse profondità visuali, o al nodo cartesiano della poltroncina rosso-blu di Rietsvelt, alle lastre di opalina del padiglione di Mies a Berlino, al



traliccio metallico usato da Gropius per l'allestimento a Berlino e soprattutto alle già citate prime esperienze italiane di Persico e Nizzoli dei negozi Parker, del traliccio in Galleria e della Sala delle Medaglie d'Oro in Triennale, tutti allestimenti che affiancano le varie case sperimentali con i tralicci strutturali in evidenza, che continuano la ricerca architettonica europea iniziata negli anni Venti e Trenta da Le Corbusier, Mies, Pagano, ecc.

Quello che caratterizza gli allestimenti albiniani è una sintesi e reinterpretazione dei riferimenti citati, che si manifestano in uno spazio “tensionale”, uno spazio vettoriale o cartesiano, dove le linee convergono in punti precisi che diventano per l'architetto motivo di studio e approfondimento. Un ragionamento di stampo fisico, numerico, conduce Albin ad un atteggiamento che scioglie il tradizionale metodo delle gerarchie compositive nell'aggregazione di alcuni elementi principali ripetuti, creando la “serie” come una maniera compositiva, come una categoria vera e propria. La serie si condensa in un linguaggio fatto di membrature, che scandisce il ritmo dell'esposizione crea i vuoti, costruisce lo spazio, separandone la materia e riportandola alla sua più intima ragion d'essere. I suoi arredi ed i suoi allestimenti hanno la forza di sfidare la gravità, di possedere una leggerezza evidenziata dall'inconsistenza e dalla dissoluzione della materia. Il metodo di ridurre le strutture portanti fino al limite della loro capacità strutturale trova in Lombardia esempi eccellenti nel gotico e nell'atteggiamento rinascimentale, dove le forme dell'architettura sono la struttura stessa. Allo stesso modo questo criterio, questa continua operazione di alleggerimento, di svuotamento, quasi un’“arte di levare”, che privilegia la spinta al peso favorendo le forze di trazione su quelle di compressione. Così le frasi diventano parole, le parole segni, l'architettura torna una scienza delle costruzioni che indaga sui suoi meccanismi interni, dove viene assunta la natura come rivestimento: operare sui vuoti con l'aria e con la luce, quasi materiali da costruzione e imprimere così una vibrazione atmosferica.



*In Albini, il sentire per telai orizzontali e verticali, significa disegnare ritmi puri in profondità incisive per inserirvi al giusto punto figure piane secondo un determinato scopo, ed è nello stesso tempo volontaria rinuncia a principi, anche se generali, che siano fuori da ragioni interne.*

Giuseppe Samonà

### **Le tracce della storia**

*Il fine delle esposizioni [...] nel quadro culturale del momento, è quello di far comprendere al pubblico che le opere esposte, antiche o moderne che siano, appartengono all'attualità della sua vita, della sua cultura viva; di far comprendere che la tradizione è una realtà, sempre nuova, che è continuata nel presente proprio dagli artisti moderni che ogni giorno vi aggiungono la loro creazione; di far comprendere che i problemi di coerenza tra società e arte permangono in ogni tempo [...]. L'architettura spostando anch'essa il suo fuoco dall'opera esposta al pubblico, tende ora ad "ambientare il pubblico", se così si può dire, anziché ambientare l'opera d'arte. L'architettura crea attorno al visitatore un'atmosfera moderna, e proprio per questo entra direttamente in rapporto con la sua sensibilità, con la sua cultura, con la sua mentalità di uomo moderno. Gli elementi dell'architettura e dell'arredamento se sono consueti al visitatore e stilisticamente coerenti al costume attuale (oggi di serie per esempio) non suscitano ragioni di disturbo all'attenzione, che può tutta puntare verso i valori espressivi dell'opera esposta: il primo avvicinamento all'opera d'arte è dato proprio dall'architettura. Un ambiente moderno è certamente il più favorevole alla comprensione ed al godimento dell'opera d'arte.*

Franco Albini

L'approccio appare quindi quello dell' "ambientare il pubblico" per far meglio percepire le opere esposte mediante la creazione di uno spazio legato alla contemporaneità, vicino alla vita quotidiana dei visitatori. Viene di conseguenza ribaltato il problema, dove lo scopo ultimo non è quello di ambientare l'opera d'arte, ma il pubblico, creando un ambiente dove sia in condizione di riconoscere se stesso, per poi avvicinarsi alle opere d'arte facendo tesoro di questa nuova



conoscenza. Si cerca una voluta neutralità nei confronti degli oggetti esposti, che si trasforma poi in un'articolazione precisa dello spazio, della modalità di esposizione delle opere e della maniere in cui esse vengono presentate ai visitatori. Le linee che guidano il restauro di Palazzo Bianco corrono sulle tracce di una profonda trasformazione dei criteri dell'ordinamento museale, che l'occasione lega al nome di Caterina Marcenaro,<sup>25</sup> coltissima soprintendente alle Belle Arti di Genova e protagonista di una lunga collaborazione con Albini. Abbandonate le tecniche tradizionali di esposizione, ormai chiuse nel ridotto di celebrazioni storiciste, il delicato problema di sistemare una moderna pinacoteca in un antico palazzo si arricchisce di sollecitazioni che provengono dai criteri dell'ordinamento: il museo viene allora articolato cronologicamente, perseguendo il principio dell'affinità e del confronto fra scuole e atteggiamenti stilistici, con l'interpunzione di alcuni pezzi straordinari che, semplicemente, trovano ricetto nei fuochi dello spazio architettonico del museo. Sono regole, queste, chiarite ulteriormente dalle parole della Marcenaro: "Il criterio che ha informato la sistemazione attuale è quello della selezione qualitativa a fini educativi nel restauro di Palazzo Bianco si abbandonò il concetto monumentale di palazzo per attenersi al criterio di museo. Le opere d'arte non dovevano essere considerate come elementi decorativi di un determinato ambiente, ma come un mondo a sé, sufficiente a provocare il dialogo con il visitatore. E per non turbare tale dialogo, si è rigorosamente evitato ogni abbellimento decorativo e si sono scelti materiali forme e colori il più possibile discreti. Si è così voluto creare quell'ambiente visivamente pacato, che sembra propizio, per non dire indispensabile, alla contemplazione di un'opera d'arte". L'allestimento si cala con realismo come nello studio di un artista, rifiutando con ciò di presentarsi quale decorazione



di uno spazio magniloquente: il visitatore conquista un rapporto diretto con l'opera in virtù della sua condizione artificiale e di sospensione, riverbero dell'atmosfera rarefatta che Albini assegna al rapporto fra gli oggetti e il luogo. Questa duplice valenza di sospensione verso il visitatore e verso il luogo esalta le immagini in modo sorprendente e in vita alla concentrazione. Per raggiungere quest'atmosfera, Albini non esita ad oscurare le fonti di luce naturale giudicate inadatte, o a virarne gli eccessi con lastre di ardesia a parete. Proprio quella pietra, l'ardesia, materiale riconoscibile di questa terra, evoca l'atteggiamento compositivo del restauro di Palazzo Bianco: fra preesistenza e progetto, le sue tracce si rincorrono in tutti gli ambienti, dai pavimenti alle pareti, fino ai sostegni e ai tavoli, e marcano uno sforzo di concisione che obbliga all'impiego di pochissime soluzioni e di pochissimi selezionati materiali. Il progetto di Albini è improntato a una grande economia di mezzi e prende atto delle caratteristiche delle sale: alte pareti nude, volte con decorazioni a stucco chiaro, geometria dei pavimenti scura, di tradizione genovese, in lastre quadrate di ardesia con piccoli tozzetti in marmo bianco. I quadri sono appesi a sottili tondini di ferro che scendono da guide fissate all'imposta delle volte, oppure sono retti da piantane tubolari, infisse in frammenti di rocchi di colonne o in capitelli antichi. La luce delle finestre viene graduata tramite una tenda alla veneziana, mentre sottili telai rettangolari, sospesi a mezz'aria da cavi d'acciaio in relazione all'altezza delle opere, contengono lampade fluorescenti per l'illuminazione artificiale delle opere. La grafia geometrica del susseguirsi dei tiranti a cui sono appese le opere, incrociata dai rettangoli sospesi dell'illuminazione, e determina uno spazio cartesiano, rigoroso e lirico, senza pregiudicare la lettura delle sale originarie occultando le pareti. La sistemazione dei frammenti del gruppo scultoreo della



*Elevatio animae* di Margherita di Bramante su un supporto mobile metallico stimolava i visitatori ad intervenire attivamente nella fruizione anche dinamica dell'opera. Le note distintive dell'allestimento sono una grande austerità, sottolineata dalla gamma dei colori bianco, grigio e nero, e una cosciente scelta di modernità, lontana da ogni suggestione di ambientamento. Scrive Luigi Moretti: "Dal punto di vista architettonico il maggior merito di Albini è quello di aver trascritto in termini attuali, di aver fatto suonare in rime asciutte e più secche di un suono ai nostri orecchi moderni un po' attutiti, la spazialità eccellente delle sale di Palazzo Bianco senza turbarla e, tanto meno, senza opporsi ad essa".

Analizzate le componenti e le attività del museo, lo stesso rigore guida le scelte per l'articolazione dell'organismo, che prevede spazi destinati alla divulgazione (l'esposizione al primo e al secondo piano) e spazi destinati allo studio e alla consultazione (i depositi nel mezzanino). Poi, dall'analisi della consistenza del palazzo nasce un'idea: impiegare la grande soffitta sotto il tetto per i depositi, attrezzandoli con pannelli estraibili per i quadri, che riprendono il tema della scansione dello spazio attraverso diaframmi, come era stato a lungo sperimentato negli allestimenti dei decenni precedenti.

Serrato nell'intervento razionale, si svela un procedere per negazioni che sovverte la continuità ambientista e decorativa del rapporto quadro-architettura, e rifiuta perciò ogni correzione mimetica degli spazi storici monumentali. Ma le negazioni si spingono oltre, ad investire il concetto moderno di museo come continuum, come spazio flessibile. L'opera d'arte infatti, distaccata dall'ambiente originario e dalla sua destinazione pratica, impone un compito preciso: ambientarla "con elementi che si rifacevano al gusto contemporaneo dell'opera stessa". Sviluppando questo ragionamento, ma pur sempre convinto che il museo sia un'istituzione che mette in campo i valori spirituali dell'epoca moderna, Albini adotta il principio degli "allestimenti chiusi", tesi a stabilire

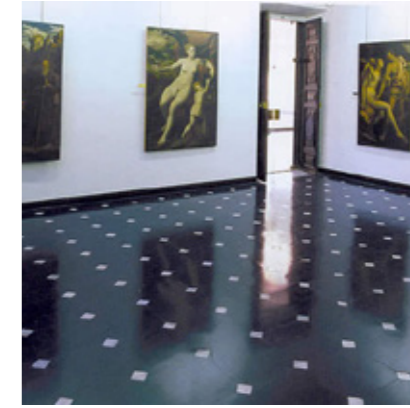
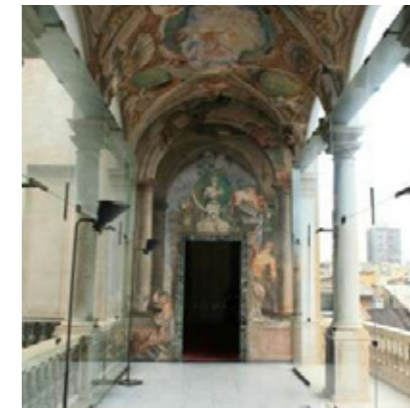


un rapporto definito fra allestimento e architettura. A questo rapporto affida poi tutto l'interesse per la storia e le sue tradizioni. Configurazioni spaziali, luce e colori servono allora a chiarire l'interpretazione dei valori estetici dell'opera esposta, attuando un giudizio storico e critico, dato dallo storico dell'arte, ma espresso dall'architetto, che si sforza di assegnare a ogni opera la sua esatta posizione e le sue necessitate condizioni ambientali: l'opera infatti esprime valori estremamente qualificati e specifici e non tollera d'essere inserita in uno spazio non qualificato e generico.

Forse dalla Mostra di Scipione deriva quello sforzo teso a ridurre all'essenziale l'allestimento, a scarnificare uno spazio virtuale, scandito dal tradizionale pavimento in ardesia nera e marmo bianco che stende un ideale reticolo geometrico per i sostegni tubolari delle opere. Quel pavimento offre inoltre il pretesto per continuare una ricerca sulla struttura dello spazio, altrove svolta a mezzo di telai o di filamenti e membrature strutturali a serie ripetuta, qui invece affidata ai ritmi variati e composti degli elementi dell'allestimento, che si sovrappongono al razionale rigore dei volumi preesistenti, sottolineati anche dalla disposizione lineare dei lumi.

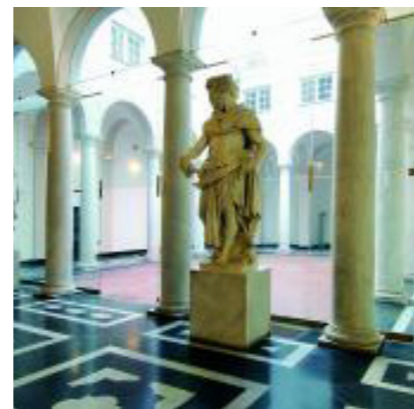
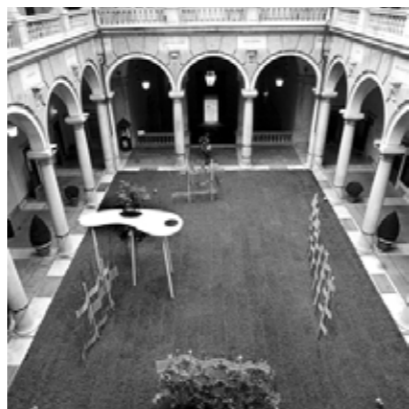
Fissati i nodi psicologici di maggior interesse, ogni opera ha poi un proprio spazio di influenza, una specie di volume di aria intangibile. Il progetto si sforza dunque di attribuire la massima enfasi al rapporto fra il valore artistico delle opere esposte e la dignità dello spazio architettonico. Il restauro di Palazzo Bianco offre così un contributo alla definizione del rapporto fra le arti figurative e l'architettura, nella cui distanza si insinuano le limitate inserzioni di Albini, dilatando quel vuoto che esalta e amplifica il confronto fra i valori figurativi e i valori spaziali. Questo restauro traccia anche i limiti del confronto tra intervento attuale e edificio antico, superando le interpretazioni strettamente filologiche per testimoniare i valori e la forza della contemporaneità.

Invece il restauro di Palazzo Bianco, segna con chiarezza i



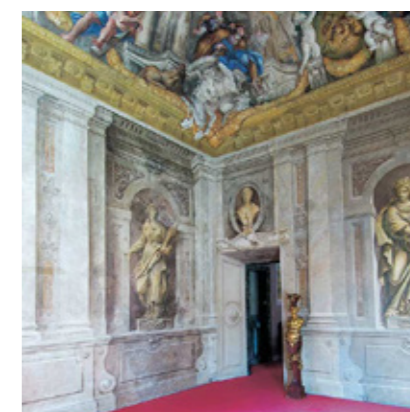
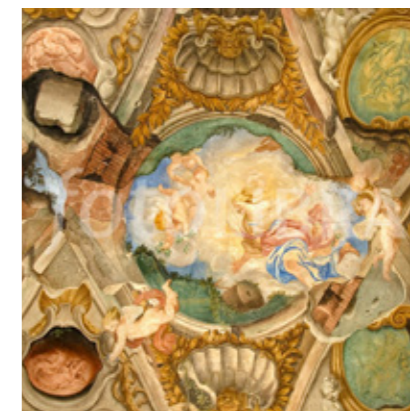
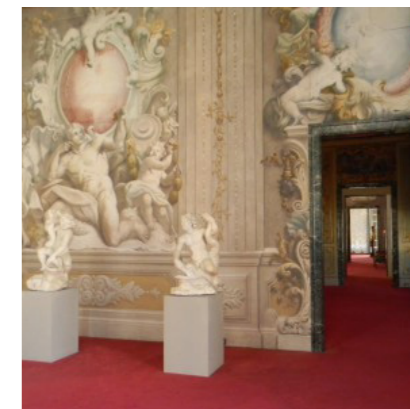
confini fra preesistenza e progetto contemporaneo: la rilettura delle preesistenze, nell'enfasi che attribuisce alle parti e agli aspetti più significativi, diviene giudizio sul già costruito. Qui il restauro si muove costruendo le parti mancanti o necessitate dalla struttura storica, e vi riversa materiali non dissimulati, ferro e vetro innanzitutto, dando luogo a leggerezze e trasparenze che, scarnificando la sostanza murata dell'antico, ne invocano pure l'accentuato carattere prospettico esaltato dalle porte in cristallo. Il restauro mostra così di non rinunciare alla testimonianza del proprio tempo, in un rispettoso dialogo a distanza di secoli, che sviluppa una gara di emulazione fra intelligenza architettonica contemporanea e intelligenza antica. La stessa leggerezza esatta domina la sistemazione dei singoli pezzi, dando origine ad una preziosa esemplificazione del criterio dell'allestimento "chiuso", nel quale ogni modifica nella disposizione degli oggetti altera l'equilibrio dell'insieme, e il rapporto tra lo spazio espositivo e l'oggetto esposto è risolto in termini di complementarità: ciascuno accentua ed interpreta le qualità dell'altro.

Nel 1952, un anno dopo l'inaugurazione di Palazzo Bianco, Albini riceve l'incarico per il restauro e la risistemazione per la Galleria di Palazzo Rosso, sempre a Genova. L'architettura di Palazzo Rosso si distingue all'interno per una fluida continuità e trasparenza che non coinvolge solo l'atrio, il cortile, lo scalone e le logge, ma anche le sale minori, aperte da porte sui loggiati e da finestre frequenti ed altissime, sicché "aria, luce e visuale", nota la Marcenaro, circolano ininterrotte da un vano all'altro e dall'uno all'altro piano, come una specie di ineluttabile "motiv" determinante dell'edificio e della sua unità". Anche in Palazzo Rosso Albini, affiancato per la prima volta da Franca Helg,<sup>26</sup> si ripropone il tema di una sistemazione museografica moderna in un palazzo monumentale. Ma qui il tono fastoso e ben più denso di memorie del palazzo barocco rende improponibile il ripristino dello stato settecentesco e lo smantellamento di quell'unità costituita dalla qua-



dreria con il proprio ambientamento museografico, così ricco di decorazioni da risultare la sua stessa cornice.

Il principale oggetto da esporre è dunque costituito dall'architettura del palazzo e dai suoi affreschi. E allora, invece di tornare ad immaginare presunti assetti precedenti, Albini cerca di ricondurre il complesso al primitivo splendore barocco, tenendo in valore le modificazioni introdotte nel primo Ottocento, liberandolo al tempo stesso da stratificazioni e da aggiunte parziali. Come ispirati dalle parole di Pascal: "La prima regola è parlare con verità, la seconda è parlare con discrezione", così Albini e Helg si affidano a ricorrenti silenziose trasparenze, cristalli intesi a mostrare l'ambito più che gli oggetti, e all'inserzione di limitate e misurate occasioni, con il compito di stabilire i termini del dialogo fra linguaggio moderno e preesistenze: una moquette rossa, un impianto di illuminazione che assolve ai propri compiti con distacco e decisione al tempo stesso, supporti metallici (alcuni girevoli, dotati di comando a maniglia per ruotare i quadri verso la migliore luce di ciascun momento della giornata), la consueta scala a chiocciola. Circoscrivendo in sostanza l'intervento al restauro conservativo del palazzo. L'essenzialità albiniana viene quindi sostituita da un insieme più morbido ed avvolgente che utilizza i materiali, la loro grana, il loro colore per creare uno spazio che senza nessun mimetismo accompagna ed ambienta le opere. La continuità e le trasparenze barocche vengono ripristinate eliminando i tramezzi, occludono i porticati e le logge, sostituiti con vetrate di cristallo senza telaio; le vetrate sono staccate da balaustre, colonne, capitelli, in modo da lasciare intendere i valori architettonici originali senza disturbarli. Il primo piano nobile, dove non esistono affreschi, è adibito a galleria di quadri. I dipinti sono appesi come a palazzo Bianco mediante tondini di acciaio a una guida fissata appena sotto l'imposta dell'arco, mentre per i dipinti collocati sulle pareti, accanto alle finestre, è stato studiato un supporto a bandiera, rotante, dotato di una ma-



niglia all'estremità, che permette al visitatore di orientarlo per ottenere l'illuminazione migliore. Si ribadisce in questo modo l'importanza di un coinvolgimento attivo del visitatore che, come a palazzo Bianco per il gruppo scultoreo di Margherita di Bramante, è chiamato a intervenire direttamente per scegliere l'orientamento e il punto di vista più convenienti.

Il secondo piano nobile, riccamente affrescato, raccoglie opere d'arte, quadri, sculture, mobili che si riferiscono all'epoca e al carattere delle sale, e ne integrano i valori. Nel grande salone centrale Albini progetta una raffinata soluzione museografica diventata l'icona stessa del museo. Sul pavimento, ricoperto di feltro rosso, staccati dalle pareti per non disturbare la percezione degli affreschi, sono disposti il supporto e la base della specchiera, quelli dei due angeli lignei e del pannello, eseguiti con profilati di serie, putrelle di diverse dimensioni sormontate e incrociate, in un montaggio che conferisce loro un forte valore plastico.

Le opere sono solidamente appoggiate per terra, lontane dalla leggerezza e dall'esilità che a Palazzo Bianco le aveva fatte come lievitare nello spazio; il linguaggio si rivolge ora verso una tettonica che fa apparire Palazzo Bianco come l'esito finale delle ricerche che avevano connotato gli allestimenti albiniani sul finire degli anni Trenta e negli anni Quaranta.

Il terzo e ultimo esempio riguarda il Museo del Tesoro di San Lorenzo. Dopo aver scartato alcune soluzioni alternative, Albini scava nel cortile dell'Arcivescovado, accanto all'abside della Cattedrale e allo stesso livello di una delle sue sacrestie, onde agevolarne il collegamento e poter agilmente trasportare alcuni degli arredi sacri ancor oggi usati. Oltre al *Sacro Catino del Graal*,<sup>27</sup> il museo raccoglie alcuni pezzi di oreficeria bizantina, piviali, arche del Rinascimento e una statua settecentesca della Vergine. La forma della pianta indica come esso sia aderente agli edi-



fici circostanti, che ne hanno determinato la dimensione contenuta.

La complessità dei volumi, diversi tra loro per forma e dimensione, trova un suo centro geometrico ed ideale all'interno dello spazio esagonale che rende chiara l'intera composizione nonostante sia ipogea e priva di luce. Il centro si configura quindi come il luogo dell'osservazione globale dell'impianto, mediante viste prospettiche che fanno apparire i *tholoi* stessi come urne contenenti dei preziosi. La luminescenza filtrata dalle coperture delle *tholoi* evoca le ricerche sul periodo medievale, affidandosi all'articolazione in luoghi che suscitano, fra spazi centrali e ambulacri, una medievale alternanza di concussioni e di quiete dell'animo. La Marcenaro scriverà successivamente, nel 1969, che il museo richiama "nel puro ambito del *thòlos* lo spazio chiuso delle tombe micenee, ma rievoca nel suo insieme, la buia e conclusa atmosfera di una cripta romanica". La conformazione di questi spazi, come strappati all'oscurità della materia, affonda nel *genius loci* della città, inscritto nel carattere plastico dell'architettura genovese: quel suo strappare ingombri e cavare spazi alla densità urbana, trasmette una condizione di vuoto circondato d'intenso mistero. Nell'originalità dei tagli che Albini incide nel terreno, si profila un atteggiamento compositivo ispirato direttamente agli oggetti da esporre. Sviluppando questo pensiero, il progetto compie poi un salto esponenziale e fissa il tema del museo come opera d'arte totale. Quei tagli divengono uno scavo che per arte di levare crea spazio, disvelando la forma che la materia cela al proprio interno. Il mitico Santo Graal della tradizione riveste un interesse storico straordinario. L'allestimento lo racchiude in una teca in cristallo e poi lo isola in una *thòlos*, il cui spazio simbolico rafforza emotivamente il modesto

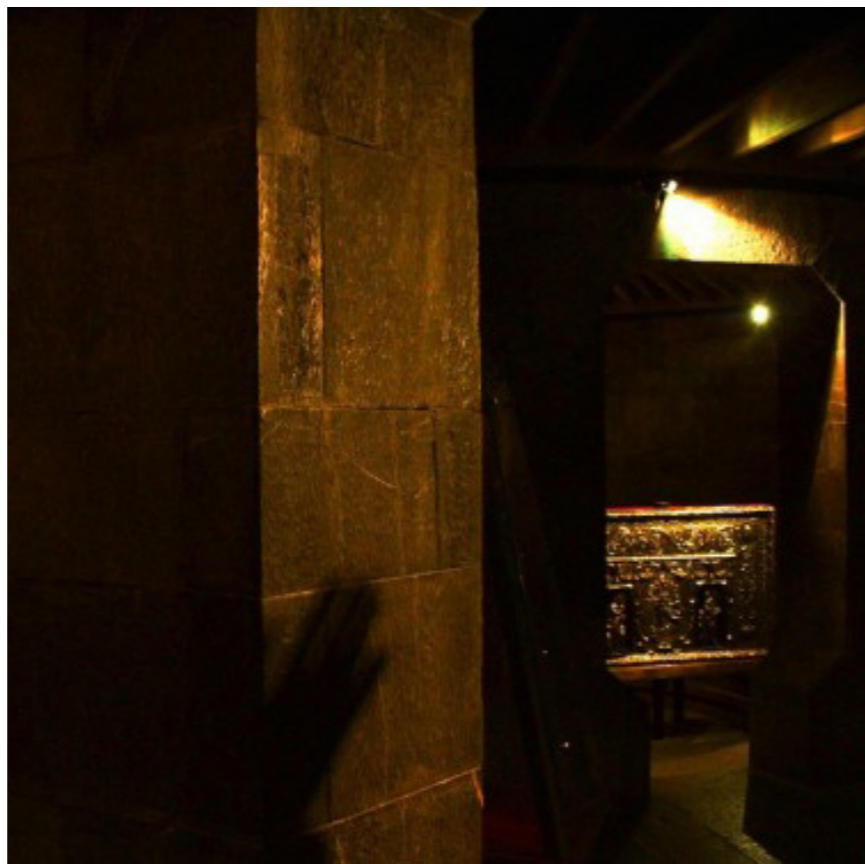
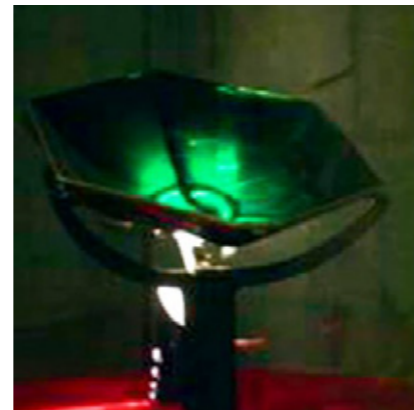


valore artistico del catino; anche la sua ricomposizione diviene un pretesto poetico: il supporto metallico infatti “imprime al catino del Graal il movimento di un radar”, come fosse pronto ad avvertire, proiettato nel futuro, le risonanze di sensibilità e di vibrazioni imprevedibili. Le altre thòloi disposte ai vertici dello spazio esagonale centrale creano una successione di spazi isolati e concatenati che sviluppa un effetto centripeto, trasfigurando il riferimento tematico alle opere esposte e al loro ordinamento, nel denunciarne il carattere museografico chiuso.

Ciascun ambiente contiene dunque un tesoro, in relazione al quale vengono calibrati lo spazio, la luce, i rapporti, le distanze richieste, i percorsi di ingresso e di uscita. Ciascun cilindro è addirittura commisurato agli oggetti che ospita, e tutto appare come un lacerto di architetture sacre romaniche, o di cripte misteriche: a questa concatenazione di fatti evocativi Albini affida l'esperienza sensibile del visitatore per suscitare l'emozione desiderata. I riferimenti figurativi recuperano i fili di una tradizione di architettura della città costruita con i suoi materiali storici e con le sue forme di lunga durata. L'atteggiamento compositivo di Albini, per una volta impegnato in spazi interni cavi, deborda apparentemente dall'attitudine a costruire lo spazio per aggregazioni ripetitive e concrezioni filamentose di materia, disposte nei suoi punti nevralgici o negli schermi che lo definiscono.

Osservando ad una scala maggiore, si verifica però la continuità di un metodo, che definisce lo spazio attraverso la rete delle sue polarità.

Qui la matrice formale del museo va ascritta a certi precedenti di maglie oblique e spigoli smussati, negli snodi e nelle sezioni sagomate, che si svuotano nel baricentro e sospingono la materia ai vertici, come il montante del negozio Olivetti a Parigi.<sup>28</sup>



*La Storia vissuta e ritratta da spiriti vivi non serve mai da impedimento alla creatività moderna, ma al contrario la sprona perché, caratterizzando poeti e opere di poesia, le addita il fallimento di tutti i tradizionalismi formali e le indica un solo collegamento: la tradizione della coerenza spirituale dell'arte.*  
Bruno Zevi



### La luce: metafora di vita

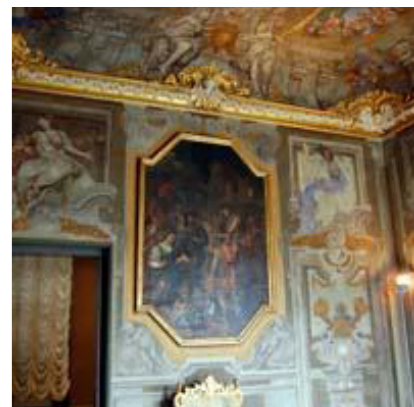
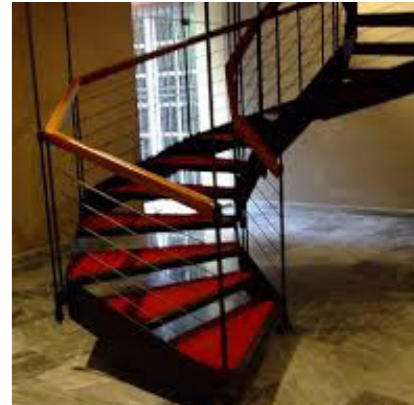
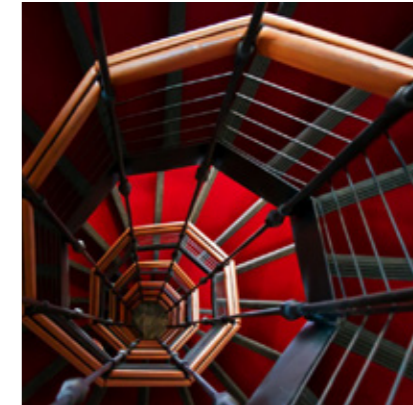
È necessario un breve commento, infine, sul ruolo della luce, che nel museo di San Lorenzo si fa metafora della vita stessa. L'oscurità che avvolge e protegge la ricchezza e il mistero degli oggetti esposti rende grave la vita, evocando il dramma e la sacralità dell'esistenza. Lo scontro fra luce e tenebre, ci consegna la chiave per comprendere le matrici archetipiche del percorso spazio-temporale predisposto da Albini. Il visitatore infatti si avventura nei recessi delle tenebre, compie un salto nel buio alla ricerca di un tesoro. Quando poi il tesoro si rivela, la luce annuncia la nuova libertà, che si conquista con la risalita, quasi fosse stato un percorso metaforico del significato della vita stessa.

*Auscultare un oggetto plastico per ambientare il pubblico.*  
Ludovico Barbiano di Belgiojoso

Palazzo Bianco e Palazzo Rosso da una parte, il Museo del Tesoro di San Lorenzo dall'altra sono opere significative che in parte riassumono il percorso progettuale che Albini compie in parecchi decenni di attività; non sono le ultime opere che l'architetto realizza, ma sono opere che legano in modo indissolubile l'attività degli anni Trenta-Quaranta con quella del dopoguerra perché, contengono al loro interno le matrici del pensiero passato e di quello futuro. Da una parte Palazzo Bianco e Palazzo Rosso sono dunque musei in cui si è raggiunto un rapporto esemplare tra opere esposte ed edificio monumentale. "Si è cercato di raggiungere, dice infatti Albini, un legame tra architettura e opere d'arte, tra esigenze museografiche e esigenze formali degli ambienti. Si è cercato di tradurre in termini attuali, la spazialità delle sale di Palazzo Bianco senza opporsi ad essa". I progettisti si sono dunque proposti di creare "uno spazio architettonico comunque caratterizzato, contro la pretesa neutralità dello spazio

museale", in cui i supporti delle opere d'arte non sono altro che un'evoluzione dei montanti sperimentati durante gli allestimenti temporanei dei decenni antecedenti il secondo conflitto mondiale. Dall'altra parte, il Museo del Tesoro di San Lorenzo mostra forse in maniera più chiara l'anima dell'artista più che dell'architetto; in uno spazio è possibile trovare, come già anticipato, principi, regole ed idee sviluppate in anni successivi, dove uno spazio ridotto ed angusto diventa con un atto creativo l'anima dell'architetto stesso.

È la continuazione di un percorso intrapreso anni prima, supportata dal fatto che la critica del tempo giudica il museo di Albini nel segno della "continuità". Paolo A. Chessa scrive senza mezzi termini sulla rivista "Comunità" nel 1957, che questa è "un'architettura senza data, e quest'Albini è nuovo [...] è un'architettura vera, combattuta, straordinariamente più estroversa, più squillante, più popolare, più umana e sociale ed antica e moderna di qualsiasi altra Albini abbia mai concepito". La regola geometrica, il rapporto con il contesto, il *genius loci* e l'idea di tradizione<sup>29</sup> stessa sono già stati trattati da Albini in molte altre opere come in questa, dove nonostante un risultato formale diverso mostrano una continuità di pensiero che si protrae nel tempo.

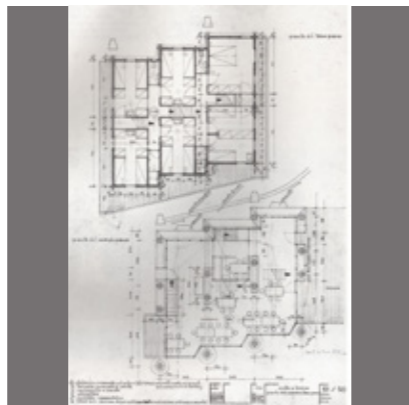


## Il genius loci

*Ho perduto la schiavitù contadina, non mi farò più un bicchiere contento, ho perduto la mia libertà.*

Rocco Scotellaro

Ad una prima e non attenta analisi della figura di Franco Albini le parole tradizione e contesto potrebbero sembrare estranee al suo vocabolario. L'adesione al Movimento Moderno di Albini non ha però cancellato questi termini dal suo metodo progettuale, ne ha solo modificato il significato. In Albini il riferimento alla tradizione segue un percorso che muove dalla certezza razionalista dell'unità fra etica ed estetica, in cui le scelte progettuali sono subordinate ad un vaglio razionale e ai limiti imposti dalle tecniche di realizzazione, per assegnare alla tradizione un ruolo di controllo, esercitato dal patrimonio genetico storicamente sedimentato, nel quale uno stato di coscienza collettiva è garanzia contro le licenze fantasiose, incanalando il metodo compositivo e i suoi esiti figurativi verso condizioni di necessità certezza espressiva. Quando si parla di tradizione e di contesto è necessario citare Ernesto Nathan Rogers che nel dopoguerra ha svolto un ruolo fondamentale all'interno della cultura architettonica di quegli anni. Una riflessione sul concetto di tradizione a questo punto è doverosa. Essa ha il suo culmine nella realizzazione del rifugio Pirovano a Cervinia,<sup>30</sup> e costituisce una delle più spregiudicate e coerenti operazioni di smontaggio e rimontaggio degli assiomi del Movimento Moderno. Albini la compie nel dopoguerra, in un momento cioè in cui le soluzioni linguistiche andavano cristallizzandosi rapidamente verso quell'*International Style* che doveva poi diventare la tomba consumistica delle aspirazioni di rifondazione degli architetti moderni. In una situazione sclerotizzata degli stilemi formali non poteva essere più esplicito. L'obiettivo di Albini è quello di opporsi alla consuetudine in quanto vuota di significati: ed in questo senso va letta la sua rivalutazione della tradizione, intesa ad individuare e recuperare la capacità di ragionamento esatto che era contenuta nelle opere dell'architettura anche incolta del passato.



Nella sua ricerca di alleati nella lotta contro il conformismo passivo, Albini trova nelle opere del passato, diverse dal punto di vista del risultato formale delle opere degli architetti moderni, ma analoghe nel metodo e valide comunque per qualità del risultato, dei validi sostegni alle sue tesi. Per questo non si fa scrupolo di adottare forme e materiali di una tradizione locale che ritiene valida, e che pertanto non può essere sprecata e accantonata, perché ciò significherebbe un rifiuto ad accogliere la riflessione intelligente di chi ci ha preceduto nel cammino della storia. Per Albini la qualità del ragionamento è un valore in sé, indipendentemente dagli stilemi figurativi che gli sono abitualmente connessi. Per questo nel rifugio Pirovano è così viva la volontà di riscatto dal nuovo conformismo che già tende ad instaurarsi, quello della modernità intesa come stile e non come prodotto di una tensione e di un ragionamento; è la volontà di dimostrare che non tutto il vecchio è da distruggere e da sostituire con il nuovo, che occorre distinguere ciò che vi è di valido nel passato e rimediario, riproporlo, utilizzarlo, non sprecarlo. Vi è infine la semplicità del cittadino di fronte al tema della architettura alpina, così nuovo per l'architettura moderna. Quindi ancora una riflessione che tende all'economia, che individua nella qualità del ragionamento il parametro in base al quale conservare o abbattere, utilizzare o rifare. Attraverso un edificio nuovo che riprende in chiave moderna tecnologie ed espressioni antiche, ma vicine alla sensibilità contemporanea nell'esaltare le caratteristiche espressive dei materiali, Albini non intende tanto rinunciare alle qualità figurative dell'architettura moderna, quanto piuttosto svolgere una nuova azione dimostrativa, di rottura, che si opponga ancora una volta al conformismo del nuovo, come nella sua opera d'anteguerra si era opposto al conformismo del vecchio, del consueto. In questo senso il Rifugio Pirovano è ancora un valido termine di esemplificazione, e probabilmente è stato a lungo frainteso, nonostante lo scritto di Albini in "Edilizia Moderna" sia al proposito assai esplicito.

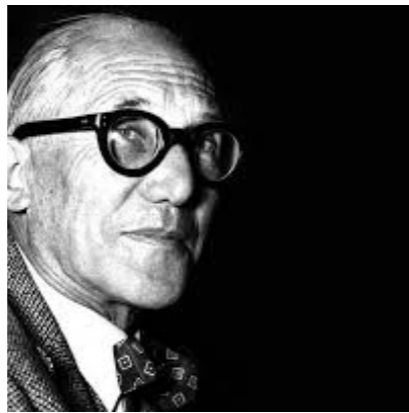


**Il racconto è per me unificazione d'una logica spontanea delle immagini e di un disegno condotto secondo un'intenzione razionale". Incroci**

*"Per un edificio l'immobilità è un'eccezione: il nostro piacere viene dal camminarci intorno facendo in modo che l'edificio si muova a sua volta, godendo di ogni combinazione delle sue parti. Mentre queste variano, la colonna gira, le profondità indietreggiano, le gallerie scorrono: la fuga di migliaia di visioni".*  
Paul Valery, *Il metodo di Leonardo* <sup>31</sup>

Lo spazio è il mezzo essenziale dell'architettura. Esso è molte cose simultaneamente: il vuoto e lo spazio intorno all'architettura, le vastità del paesaggio e della città, lo spazio intergalattico dell'universo. Lo spazio è qualcosa di intrinseco e relazionale. Il movimento del corpo è l'elemento di connessione tra noi e l'architettura, quando il corpo attraversa le prospettive sovrapposte che si formano all'interno degli spazi. Bordi, contorni e strutture che definiscono gli spazi vengono rivelati nella percezione dinamica e nella luce. Al più alto livello l'aura coincide con la poesia *toutcourt*; entrambe si identificano col più profondo segreto della conoscenza creativa. È lo spazio vuoto a dare valore al pieno: l'aura può essere anche essere definita con la metafora dell'aria, il più immateriale dei quattro elementi, e col valore fisico dell'atmosfera che permette la diffusione e la propagazione della luce. La verità è nell'equilibrio difficile tra i due estremi: "Stile terso limpido come il cristallo, e che vorrebbe anche essere freddo come è di sua natura il cristallo, ma, appena vi si specchia la luce del sole o dell'intelligenza, pure si scalda e un poco abbagli la vista", Ugo Ojetti.

La matematica dello spazio e dei corpi, le relazioni planimetriche e stereometriche dello spazio e dei corpi, insieme con la metafisica insita nel corpo umano, devono fondersi



in una sintesi numerico-mistica: lo spazio. Così l'esperienza diventa radiante. Le dimensioni non creano questo spazio da sole; piuttosto lo spazio è la qualità strettamente connessa alla percezione. La suddivisione degli spazi albiniani, siano progetti abitativi o museali, è spesso affidata a pali o aste, classico motivo razionalista, di cui Albin fa un lavoro sottilissimo sulla interpretazione e lo perfeziona, equilibrista della progettazione. Fondamentali nella sua visione sono i giunti, i punti di intersezione, siano essi di vimini o acciaio. Per Albin l'architettura è fatta di elementi in tensione tra di loro; questi elementi devono giuntarsi in un punto preciso per mantenere l'equilibrio. Quello che Albin ci fa vedere è un combattimento costante; la forma non è predeterminata ma nasce dallo scontro tra il materiale e la volontà di piegare questo materiale. La grande dinamicità di Albin sta nel fatto che non offre soluzioni da copiare, ma un metodo per concepire la forma. Il convento de La Tourette di Le Corbusier a Evieux-sur-l'Arbresle semplifica più di ogni altra cosa il concetto di "spazio ineffabile".

Questo organismo piccolo e vivace venne progettato nel 1953 e inaugurato il 19 ottobre del 1960. Questo contenitore architettonico, con le sue dimensioni segrete e la sua forza d'ispirazione, impartisce lezioni esterne.

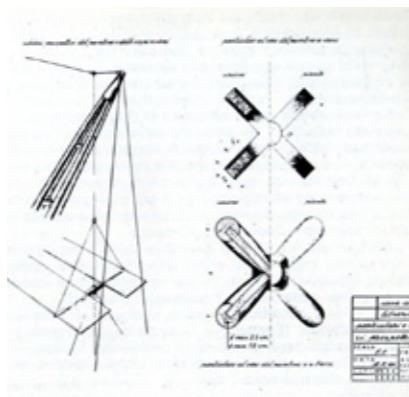


### Dall'immagine al mondo dell'acquisizione tattile

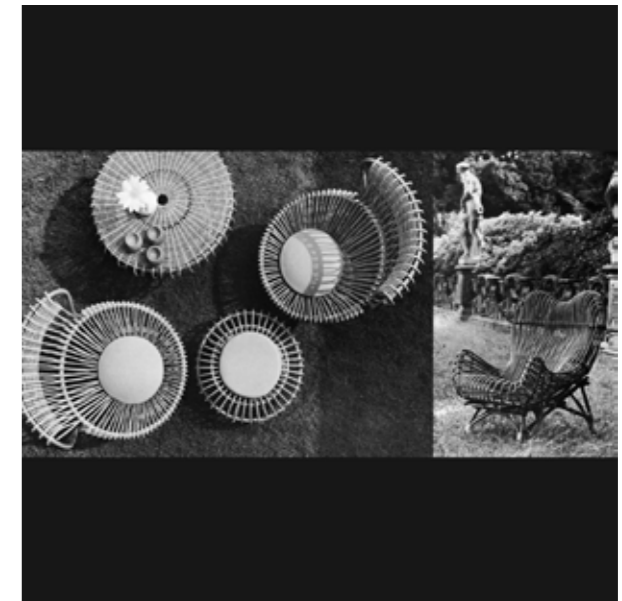
L'odore della terra umida di pioggia, le *texture* mescolate con il colore e la fragranza delle bucce d'arancio, la fusione di elementi freddi e duri come l'acciaio e il ghiaccio: queste cose formano il mondo dell'acquisizione tattile. Le essenze di materiale, odore, *texture*, temperatura e tatto rinvigoriscono l'esperienza quotidiana. La fenomenologia è quella disciplina che inserisce l'essenza nell'esperienza.

Come catalizzatore del cambiamento, l'architettura ha la capacità sottile, eppure forte, di dar forma alle nostre esperienze quotidiane in termini di materiale e di dettaglio. Quando l'esperienza sensoriale si intensifica, entrano in gioco le dimensioni psicologiche. Diagrammi a griglia appaiono nelle prime opere di Albin, il Padiglione INA del 1933-34 e la Sala dell'Aerodinamica del 1934, qualificandosi come diaframmi-diagrammi che ospitano statistiche e calcoli matematici. Alla trasparenza filtrata o assoluta di griglie più o meno dense si aggiunge poi l'invenzione di una traslucidità che sembra trasferire in architettura la tecnica dell'impressionismo, col *medium* di lastre di vetro retinato o di lunghissime strisce di tela metallica. Gli oggetti esposti e gli elementi espositivi si sovrappongono, si fondono con una tecnica quasi fotografica e attraverso una fruizione cinetica. Nella libreria LB7 il tema ricorrente del montante alleggerito, già sperimentato dal 1940, materializza una struttura leggera e puntiforme tra soffitto e pavimento, che esce dalla dimensione di oggetto di design per diventare vero e proprio elemento architettonico di divisione spaziale. Il telaio nella LB7, specchio dell'interesse di Albin per la griglia cartesiana, esprime appieno l'azione di alleggerimento e smaterializzazione degli oggetti tipica dell'architetto, dove la materia si mostra nuda, esaltando le intrinseche caratteristiche di superficie, trama e colore.

Poi il telaio si alleggerisce ancora e si fa poesia pura nella libreria "Veliero",<sup>32</sup> e quando l'aria e la luce passano attraverso



una vecchia poltrona dell'Ottocento nasce "Gala", seduta in midollino e canna d'India, dove al pesante concetto antico di tappezzeria si sostituisce un leggerissimo dispositivo quasi ingegneristico di tensostruttura in cui rivestimento e sistema strutturale arrivano a coincidere, trovando nuova linfa vitale nella tradizione povera dei maestri cestai, sublimata "Margherita". Ad Albin ovviamente non interessava né la retorica dell'effimero a ogni costo, né la retorica dell'autarchia, ma soltanto il principio della massima economia e il valore didattico della progettazione, considerata in funzione anche dei diversi materiali. L'architettura deve farsi mediatrice tra il pubblico e le cose esposte, deve dare valore all'ambiente come potente elemento di suggestione sul visitatore. Per raggiungere questo, Albin ricorre a soluzioni spaziali piuttosto che a soluzioni plastiche, ritenendo i vuoti come spazi che occorre costruire, essendo aria e luce i materiali da costruzione.



## La linea fluente

La luce nelle opere di Albin può essere letta sia come fenomeno della luce nelle parole, sia come pressione della luce nella scienza. Il linguaggio senza frasi, proprio come la luce naturale, ha essenza che trascendono significati e scopi specifici. Il linguaggio diviene una forma di luce mentre la luce diviene linguaggio. Faccia a faccia con la luce in un volume, lo spazio luminoso diventa onirico. Un momento di intensa sensibilità accende l'intuizione. In senso laterale, in avanti, indietro le parole vuote della luce sono proferite nel silenzio totale.

Nel primo diagramma-diaframma di Albin (Padiglione INA 1933-34) il grafico si presenta come una linea luminosa, sfruttando spettacolarmente le risorse del neon; il motivo della linea luminosa, impiegato in seguito anche nelle esposizioni di Bianchetti e Pea (1937) e di Nizzoli (1940), può spiegare in parte, accanto alle più note radici figurative, le genesi del *Concetto Spaziale* di Fontana, il grande arabesco tridimensionale realizzato alla Triennale del 1951. La linea di luce si moltiplicherà nella metafora visiva dell'irradiazione luminoso, realizzato nel dopoguerra da Albin ed Helg nella Sala del Miracolo della Scienza (Venezia, Palazzo Grassi, 1952): in uno spazio fluttuante e moltiplicato dagli specchi, con echi del Bauhaus e del Surrealismo, un globo di luce emette raggi fluorescenti suggerendo profonde allegorie cosmologiche.

Ma non è possibile seguire tutte le avventure della linea fluente nelle esposizioni, negli arredi e nel design. Si pensi appena ai mobili in tubolare metallico nei quali l'estetica della linea diventa funzione della linea: resistenza, elasticità, leggerezza, igiene, ariosità, prontezza, energia, miracolosa linearità atmosferica. Si pensi anche all'approdo a una linea cinetica negli allestimenti curati con Franca Helg per "Italia 61", con i circuiti trasportatori che alludono al ritmo continuo della produzione. Come materia, la luce è invisibile. A meno che non sia intrapolata nella polvere, nel fumo o nelle gocce d'acqua, non

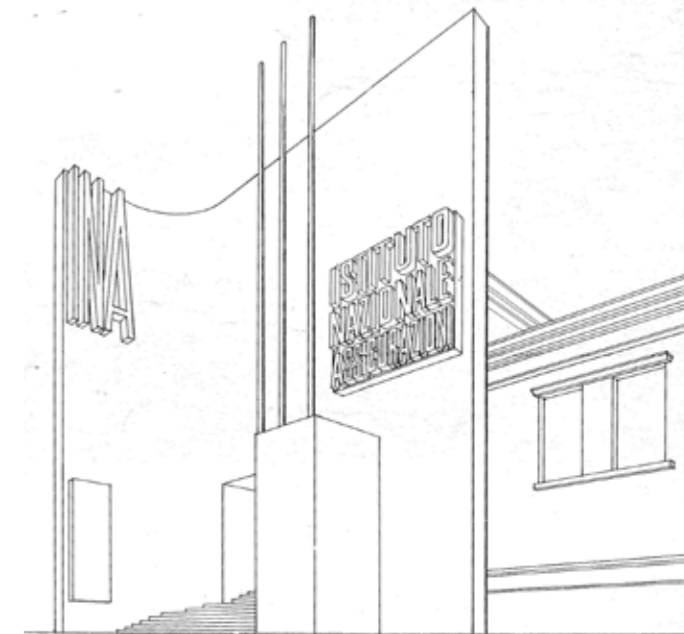


riusciamo a percepirla mentre ci passa accanto. Nulla è contenuto "dentro" il raggio di luce.

Man mano che si allontana dalla propria fonte, la luce diventa più fioca e i suoi raggi si espandono. Quando passa attraverso piccoli fori, si espande, si sfilaccia e si piega. Le ombre risultanti non assomigliano necessariamente alle *silhouette* degli oggetti dai quali è proiettata: la luce si piega in modo da formare ombre fatte di fasce lucenti e fasce scure o prive di contorni netti. La luce che non è visibile agli occhi è percepibile comunque. Gli effetti psicologici della luce possono portare a estremi emotivi con ripercussioni dirette: come linguaggi intrecciati, le rivelazioni di nuovi spazi si dissolvono e ricompaiono nella luce. Negli spazi eccelsi, la luce cambia e sembra descrivere la forma. Ad un'eclisse di bianca nitidezza succede improvvisamente una pulsazione colorata; la luce è contingente, le sue ombre intermittenti. Albin utilizza nuove tecniche che modellano la luce in movimento per un'architettura che vive.

*Vi sono alcune qualità, alcune cose incorporee, che hanno una vita duplice, fatta cioè da una sorta di doppia entità che scaturisce dalla materia e dalla luce.*

Edgard Allan Poe



## Lavorare nel dubbio

L'architettura vive costantemente un momento meraviglioso perché può approfittare degli sviluppi determinanti delle altre discipline. L'architettura non è più costretta a iniziare nell'architettura: può essere ispirata dalla musica, dalla poesia, dalla scultura o da fenomeni scientifici. La forza che risiede nel lavorare avendo dei dubbi o nel sospendere l'incredulità è fondamentale per il pensiero creativo nella scienza e nell'architettura. Il dubbio in Albin-Helg diventa sistema applicato al processo creativo: desiderano un'architettura che sia integrale invece che empirica, che sia profonda invece che ampia; desiderano e desideriamo un'architettura capace di ispirare l'anima.

*"Le convinzioni, più delle bugie, sono nemiche pericolose della verità".*  
Friedrich Wilhelm Nietzsche

Lavorare con il dubbio può produrre un'intrinseca affermazione della scelta umana che dà luogo a un'idea: senza questa qualità intrinseca non si ha architettura. L'architetto sfida il generico: in una realizzazione intensa, le forme diventano specifiche, e costruiscono un'architettura libera di prendere una cosa per un'altra. Albin è un architetto sincero dotato di capacità negativa, cioè la capacità di assumere tutto ciò che è problematico e, pur in presenza di incertezze riesce a creare e forgiare dall'immaginazione necessaria un catalizzatore di cambiamento. Concedere che vi siano possibilità diverse nell'architettura richiede un'apertura intellettuale comparabile a quella della nuova scienza: lavorare con il dubbio. Occorre coraggio e tenacia per dubitare della validità di opinioni, ideali e giudizi radicati che difendiamo con tanta passione. Qual è il paradosso principale di Albin? Una condizione di gioia quando ha dei dubbi nel senso più profondo dell'essere.



## La ricerca della forma perfetta

Con una fede silenziosa Franco Albini si dedica alla ricerca della forma perfetta e, con la gran tenacia che è propria delle cose antiche, dedica quindici anni al progetto di una sedia, perché dietro ad una sedia c'è un mondo fatto di persone, ci sono infiniti modi di sedersi, infiniti luoghi in cui sedersi. Ecce allora la poltroncina "Luisa",<sup>33</sup> emblema della "sostanza della forma", archetipo del sedersi, elegante ma sobria come una donna di classe, con uno schema strutturale a cavalletto e traverse che elimina il superfluo, leggera e flessibile come le stanze dell'abitazione dell'uomo contemporaneo, lontane dall'opulenza delle sale di ricevimento ottocentesche. Luisa è nello studio di Albin di via Telesio 13, come lo era la segretaria di Albin dalla quale la sedia prende il nome. Qui trova la sua più profonda ragione d'essere, non desidera apparire, quanto servire. "Luisa" è lì, eterna, "lontana dalla provvisorietà della moda", come dichiara l'architetto, è autonoma rispetto al contesto ma dialoga con esso, in un nuovo spazio domestico leggero e reversibile, eco del sistema sperimentato da Albin per gli allestimenti.

Proprio da un contesto allestitivo sembra derivare il tavolo "TL3", dove elegantemente la struttura portata sembra fluttuare su quella portante, in una struttura smontabile e impacchettabile velocemente secondo le necessità del dopoguerra, quando la ricostruzione portava le famiglie italiane a cambiare spesso alloggio. Il design di Franco Albini propone un messaggio di speranza negli anni della ricostruzione, con oggetti dall'estrema funzionalità legati dal rifiuto della "forma per la forma", conciliando sempre rigore e fantasia in una sorta di razionalismo artistico.

È proprio quell'immaginazione fantastica che porta alla nascita di Cicognino, il tavolino servo muto o alla lampada da



terra “Mitragliera”, dallo spiccato carattere *ready-made* e metafora di una neutralizzazione dell’arma da fuoco, simbolo di una decisa presa di posizione contro i crimini della guerra e del fascismo, ancora oggi così attuale. È proprio questa la forza degli oggetti di Franco Albini: sopravvivere al proprio ideatore per diventare messaggi eterni e globali, segni tangibili di un’epoca passata ma profondamente attuali perché generati da idee senza tempo.

*È un po’ la storia della mia vita quella di Franco Albini; era una scuola di pazienza, una scuola fatta di silenzi.*

*Albini si divertiva a sfidare la legge di gravità con l’idea che in architettura tutto vola, niente tocca terra.*

*Questa voglia di leggerezza, questa idea che si possa vincere sulla gravità è una visione poetica delle cose.*

*Nelle mostre che sono effimero per definizione, si poteva facilmente raggiungere questa vittoria sulla gravità perché l’effimero è associabile al leggero, all’instabile, alla bellezza - perché la bellezza è effimera - e la sua sfida era cercare di afferrarla.*

*E spesso ci è riuscito.*

Renzo Piano

## Il paesaggio dentro l’architettura

La poetica di Albini concilia tradizione e innovazione, concreta produzione seriale e dimensione artigianale, disegno industriale e architettura in un *modus operandi* tra rigore e fantasia, tra ingegneria e poesia. Il mestiere dell’architetto era per Albini una “fede, una ragione sociale dell’esistenza”, la cui missione era fornire soluzioni funzionali e coerenti nella massima comodità e praticità, attraverso l’uso di quantità minime di materiale per un maggiore risparmio economico.

Franco Albini è un uomo profondamente concreto e consapevole dei doveri della ricostruzione post-bellica, ma addolcito da uno spiccato senso poetico, rispecchiato in quella sua grande passione per la montagna, per quel mondo verticale, dove ogni passo aumenta nel cuore la gioiosa attesa della vetta, dove i tempi dell’uomo si perdono nei tempi secolari della natura.

Il pensiero di Franco Albini sopravvive nei suoi progetti con quella leggerezza che ha contraddistinto il suo lavoro.

Buckminster Fuller <sup>34</sup> fu un pioniere della leggerezza, della liberazione dell’edifici dalla gravità. Inventò una leggerezza cosciente. “Quanto pesa il tuo edificio?” era la sua domanda. Alla pesantezza della pietra, dei mattoni e del legno contrapponeva strutture simili a volatili e involucri tensili leggeri come piume. I suoi sistemi di cupole e strutture tensili a ragmatela rifiutavano il pesante per il leggero, legando il peso e l’efficienza alla politica e al potere.

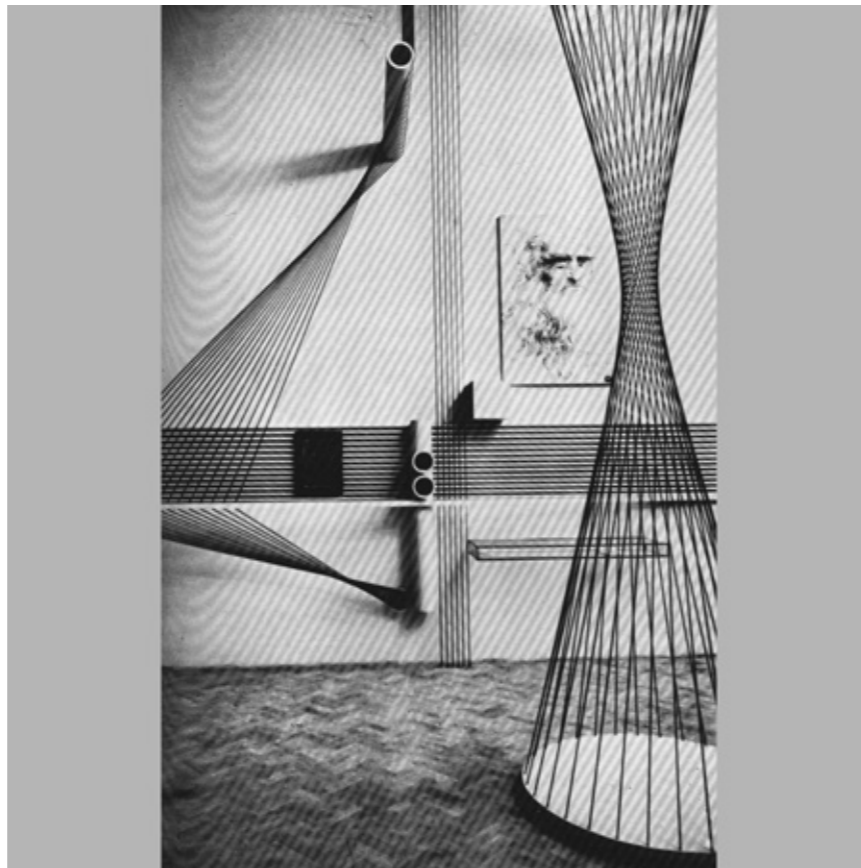
Un concetto opposto alla singolare filosofia monistica di Fuller è espresso dalle riflessioni di Italo Calvino in uno dei suoi ultimi testi *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*:

“Due vocazioni opposte si contendono il campo della letteratura attraverso i secoli: l’una tende a fare del linguaggio un elemento senza peso: che aleggia sopra le cose come una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora



come un campo d'impulsi magnetici; l'altra tende a comunicare al linguaggio il peso, lo spessore, la concretezza delle cose, dei corpo, delle sensazioni". Calvino circoscrive il peso e l'assenza di peso come due condizioni separate. La massa avvertita e la gravità percepita condizionano direttamente le nostre percezioni dell'architettura. Nell'architettura di Albin l'espressione della massa e dei materiali modulata da fattori di gravità, peso, portata, tensione e torsione si articola come l'orchestrazione degli strumenti musicali. Il materiale è reso dinamico dal contrasto tra pesante (basso, percussioni, tuba) e leggero (flauto, violino, clarinetto). La comunicazione della materialità della musica all'esperienza uditiva temporale avviene in modo risonante attraverso gli strumenti. Allo stesso modo, la struttura, il materiale e l'esperienza spaziale dell'architettura comunicano una materialità pesante e leggera.

Il principio tettonico che combina pesante e leggero punta a creare un nuovo ambito dove il paesaggio è unito all'architettura. In questo iter procedurale si può riconoscere il progetto albiniano, nel quale la leggerezza assume un valore emblematico. Esso procede quasi esclusivamente da una definizione in pianta, apparentemente semplice, comunque complessa e dotata di un'idea, un supporto geometrico di base che "accoglie" eventuali eccezioni. Successivamente appare determinante lo studio della sezione, per antonomasia legato alla forza dello spazio, e contemporaneamente Albin studia l'eccezione alla regola, l'invenzione. Così da arrivare all'esecuzione della sua poetica della rivelazione, procedimento questo che inizia sostenuto da una regolarità geometrica, prosegue costruendo la complessività dello spazio, sino a raggiungere aspetti magici, poetici.



## Note

1-“Nel disagio del momento presente non si può avere il distacco prospettico per un giudizio sulle più recenti proposizioni architettoniche. L'economia dei consumi disancora le idee: nostalgie stilistiche, *revivals*, nuove accademie, fantascienza, *styling*, design a ruota libera: è una produzione vastissima, subito bruciata, e sono poche le cose che resistono”. Franco Albini.

2-I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Garzanti, Milano 1988.

3- Milan Kundera (Brno, 1° aprile 1929) è uno scrittore, saggista, poeta e drammaturgo ceco naturalizzato francese. Nel 1948, ancora studente, si iscrisse al Partito comunista, ma ne fu espulso nel 1950 per via di alcune critiche alla sua politica culturale contenute in una lettera a lui indirizzata da un amico; tuttavia nel 1956 fu riammesso, diventando un punto di riferimento importante nella cultura ceca di quegli anni. Nel decennio successivo si schierò apertamente a favore della cosiddetta *Primavera di Praga*, e fu per questo costretto a lasciare il posto di docente e, nel 1970, nuovamente espulso dal partito. Nel 2008 un documento rinvenuto nell'archivio della Polizia e ritenuto attendibile testimonia di una sua delazione, nel 1950, nei confronti di un ventenne impegnato in un'ingenua operazione di “spionaggio” tra Germania Ovest e Cecoslovacchia. Il giovane venne condannato a 22 anni di lavori forzati. Kundera ha sempre negato ogni responsabilità nella vicenda. Nel 1975 emigrò in Francia, ove ha insegnato alle università di Parigi e di Rennes ed ove oggi vive con la moglie Vera Hrabanková. Nel 1979, a seguito della pubblicazione de *Il libro del riso e dell'oblio*, gli fu tolta la cittadinanza cecoslovacca. Nel 1981, grazie a un interessamento da parte del presidente francese François Mitterrand, ottenne però quella francese. Dopo la Primavera di Praga le sue opere sono state proibite in Cecoslovacchia; i suoi romanzi più recenti li ha scritti in lingua francese e non ha concesso a nessuno i diritti di traduzione in lingua ceca. Per questa ragione, l'Autore ha subito forti critiche in Patria, persino negli ambienti del dissenso, sin dall'atto della pubblicazione nel 1984 del suo più clamoroso successo, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, in Francia. Ma bisognerà attendere sino al 2006 affinché Kundera dia il permesso di pubblicazione del romanzo anche nella Repubblica Ceca, tramite un'edizione anastatica di quella pubblicata in ceco a Toronto già nel 1985.

4-L'attenzione di Albini ai bisogni e ai mutamenti sociali è evidente fin dagli anni quaranta. Si vede per esempio quanto scrive, assieme a Enea Manfredini, nella Relazione di progetto inviata alla Triennale di Milano per il concorso "Una casa per tutti" del 1943, dove motiva il suo progetto di un'"abitazione effimera", con un arredamento smontabile, modulare e seriale, sulla base delle nuove condizioni sociali e abitative che egli ritiene si verificheranno tumultuose nell'immediato dopoguerra.

5- "In Albini, il sentire per telai orizzontali e verticali, significa disegnare ritmi puri in profondità incisive per inserirvi al giusto punto figure piane secondo un determinato scopo, ed è nello stesso tempo volontaria rinuncia a principi, anche se generali, che siano fuori da ragioni interne". Giuseppe Samonà.

6-Raffaello Giolli (Alessandria 1889 - Mauthausen 1945) fu un critico e storico dell'arte attivo a Milano nella prima metà del Novecento. Per il suo rifiuto a prestare giuramento al regime egli venne allontanato dall'insegnamento di storia dell'arte nei Licei di Milano ("Parini", "Berchet", "Beccaria"). Partecipò alla lotta partigiana, fu deportato a Mauthausen e ivi morì nel 1945. Pur essendo ai suoi tempi molto noto e stimato (tra gli altri, anche da Roberto Longhi) per la competenza e la vivacità intellettuale, in seguito è caduto nell'oblio: negletto e misconosciuto anche dalla maggioranza degli stessi specialisti.

7-"Comunità", 28, dicembre 1954; "Architectural Design", 2, 1955; "Interiors", 12, dicembre 1955; G.C. Argan, *Il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova*, in "L'Architettura. Cronache e storia", 14, 1956; M. Labò, *Il museo del Tesoro di S. Lorenzo in Genova di Franco Albini*, in "Casabella-continuità", 213, novembre-dicembre 1956; "Interiors", 1, 1956; "Museum", 2, 1956; R. Aloï, *Musei-Architettura-Tecnica*, Hoepli, Milano 1957; P.A. Chessa, *Il museo del Tesoro di San Lorenzo*, in "Comunità", 47, 1957; "Architectural Design" 9, 1957; A. Buried Treasury, in "Architectural Forum", 4, 1957; "The Architectural Forum", 4, 1957; "Domus", 328, 1957; "Comunità", 59, 1958; "Die Innenarchitektur", 9, 1958; "Goja", 22, 1958; G. Samonà, cit., in "Zodiac", 3, 1958; A.D. Pica, *Architettura Italiana ultima*, cit., Milano 1959; "L'CEil", 61, 1960; "Architectural Design", 7, giugno 1961; "Marmo, Tecnica e Architettura", dicembre 1961; "Edilizia Moderna", 85, 1965; "Pirelli", 1, 1965; M. Brawne, *Il museo oggi*, cit., Roma 1965; E. De Felice, *Luce Musei*, cit., Roma 1966; "Les Musées", 6, 1969; *Il Museo del Tesoro della Cattedrale di Genova, Cassa Risparmio Genova e Imperia, Genova 1969*; "Pietre", 3, 1970; B. Zevi, *Museo di S. Loren-*

*zo a Genova. Quattro tholos moderne per un tesoro antico*, in "Cronache di architettura", vol. II, 109, Laterza, Bari 1971; M. Fagiolo, cit., in "Ottagono", 37, giugno 1975; A. Piva, *La fabbrica di cultura...*, cit., Milano 1978; "L'Architettura. Cronache e storia", 288, ottobre 1979; L. Carloni, B. Montevecchi, E. Valeriani, *Franco Albini-Architettura per un museo*, De Luca, Roma 1980; M. Montuori (a cura di), *Lezioni...*, cit., Milano 1988; G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana...*, cit., Milano 1990; S. Leet, *Franco Albini and his studio...*, cit., New York 1990; S. Polano, Guida., cit., Milano 1991; F. Rossi Prodi, *Franco Albini*, cit., Roma 1966.

8-R. Aloï, *Musei...*, cit., Milano 1957; C. Marcenaro, *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, in "Paragone", 139, 1961; "Le arti", giugno 1961; *La sistemazione di Palazzo Rosso, un altro contributo italiano al restauro vitale nel campo dei musei*, in "Domus", 408, novembre 1963; P.C. Santini, *Il museo di Palazzo Rosso a Genova*, in "Marmo", 3, 1964; A. Belloni, *Restauration des Roten Schlosses in Genua*, in "MD Möbel Interiors Design", 11, 1964; *Restauro e sistemazione di Palazzo Rosso a Genova*, in "Edilizia Moderna", 82-83, 1964; M. Brawne, *Il museo...*, cit., Roma 1965; "Pirelli", 1, 1965; "Werk", 6, 1965; E. De Felice, *Luce...*, cit., Roma 1966; B. Zevi, *Palazzo Rosso a Genova*, in "Cronache di Architettura", vol. IV, 378, Laterza, Bari 1971; M. Fagiolo, cit., in "Ottagono", 37, giugno 1975; A. Piva, *La fabbrica di cultura...*, cit., Milano 1978; "L'Architettura. Cronache e storia", 288, ottobre 1979; AA.VV., *Franco Albini...*, cit., Firenze 1979; V. Fagone, *Lo spazio di esposizione...*, cit., Milano 1982; F. Helg, in E. Pastor, S. Polci, *Parliamo...*, cit., Venezia 1985; M. Montuori (a cura di), *Lezioni...*, cit., Milano 1988; S. Leet, *Franco Albini and his studio...*, cit., New York 1990; G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana...*, cit., Milano 1990; F. Rossi Prodi, *Franco Albini*, cit., Roma 1966.

9-"The Architectural Review", 111, gennaio 1952; "Museum", 3, 1952; L. Moretti, *Gallerie di Palazzo Bianco*, in "Spazio", 7, dicembre 1952; "Domus", 276-277, dicembre 1952; G.C. Argan, *La Galleria di Palazzo Binaco a Genova*, in "Metron", 45, 1952; *Un disegno classico*, in "Domus", 269, aprile 1952; "L'Architecture d'Aujourd'hui", 48, luglio 1953; C. Mercenaro, *The Museum Concept and the Restoration of the Palazzo Bianco*, Genoa, in "Museum", 4, 1954; "Vitrum", 59, 1954; "Comunità", 28, dicembre 1954; "Habitat", 15, 1954; *Ausstellungstände*, Koch, Stuttgart 1955; R. Aloï, *Musei-Architettura-Tecnica*, cit., Milano 1957; G. Samonà, cit., in "Zodiac", 3, 1958; "Comunità", 59, 1958; A.D. Pica, *Architettura italiana ultima*, Il Milione, Milano 1959; "Aujourd'hui", 23, 1959; "MD Möbel+Dekorationn", 6, 1959; "L'CEil", 61, 1960; M. Brawne, *Il museo oggi*, Comunità, Roma 1965; E. De Felice, *Luce Musei*, cit., Roma 1965; F. Menna, *La*

regola e il caso, Ennesse, Roma 1970; M. Fagiolo, cit., in “Ottagono”, 37, giugno 1975; A. Piva, *La fabbrica di cultura. La questione dei musei in Italia dal 1965 a oggi*, Il Formichiere, Milano 1978; “*L’Architettura. Cronache e storia*”, 288, ottobre 1979; AA.VV., *Franco Albini...*, cit., Firenze 1979; V. Fagone, *Lo spazio di esposizione nella cultura moderna* (lezioni raccolte a cura di F. Pagliari), Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, Milano 1982; F. Helg, in B. Pastor, S. Polci, *Parliamo...*, cit., Venezia 1985; M. Grandi, A. Pracchi, Milano. Guida..., cit., Bologna 1980; S. Leet, *Franco Albini and his studio...*, cit., New York 1990; F. Rossi Prodi, *Franco Albini*, cit., Roma 1996.

10-Ad esempio la ricerca sui montanti di sostegno, sia in legno che in metallo, basati sul principio di una maggiore resistenza e leggerezza di fibre sottili tra loro collegate, si sviluppa lungo un ampio arco di tempo: il primo montante ligneo è quello della libreria di casa Albini, progettata nel 1938. Successivamente Albini impiega montanti di questo tipo nella sala delle mostre temporanee di Palazzo Bianco a Genova nel 1950 e nell’allestimento del Negozio Olivetti a Parigi nel 1958. Soluzioni con montanti metallici vengono adottate per le Mostre temporanee della IX<sup>a</sup> Triennale (1951) e per la Mostra di arte decorative e di architettura moderna italiana a Stoccolma ed Helsinki (1953). Infine si possono interpretare come prodotto di questa ricerca anche i tralici di tubi innocenti che sorreggono il Salone d’Onore della X<sup>a</sup> Triennale (1954) che hanno non solo la funzione di reggere e ordinare le vetrine, ma assumono anche quella strutturale di portare ed “esporre” Il Salone.

11-*Stanza per un uomo*. Architetto: Franco Albini, Catalogo Ufficiale della VI<sup>a</sup> Triennale di Milano, 1936, Milano 1936; A.D. Pica, *Guida alla VI<sup>a</sup> Triennale*, Edizioni della Triennale, Milano 1936; A.M. Mazzucchelli, *Stanza per un uomo*, in “Casabella”, 104, agosto 1936; G. Peirce, *VI<sup>a</sup> Triennale: orientamenti*, in “Casabella”, 104, agosto 1936; “*Innen Dekoration*”, gennaio 1937; “*Costruzioni Casabella*”, 159-160, marzo-aprile 1941; “*Il Vetro*”, marzo-aprile 1943; “*Stile*”, 38, febbraio 1944; “*Quaderni di Domus*”, 6, Editoriale Domus, Milano 1948; G. Samonà, cit., in “Zodiac”, 3, 1958; “Ottagono”, 36, marzo 1975; M. Fagiolo, cit., in “Ottagono”, 37, giugno 1975; AA.VV., *Franco Albini...*, cit., Firenze 1979; “*L’Architettura. Cronache e storia*”, 288, ottobre 1979; M. Montuori (a cura di), *Lezioni di progettazione. 10 maestri dell’architettura italiana*, Electa, Milano 1988; S. Leet, *Franco Albini and his studio...*, cit., New York 1990.

12-Albini iniziò l’insegnamento universitario nel 1949-50 come incaricato di “Architettura degli interni, arredamento e decorazione” a Venezia, fu per un anno a Torino con la Cattedra della

stessa materia, di nuovo a Venezia dal ’55-56 al ’62-63. Infine si trasferì a Milano con la cattedra di “Composizione architettonica” nel ’63-’64.

13-A proposito dei primi inibiti arredi, così osservava Persico: “Per Albini lo spazio è determinato dalla forma degli oggetti che vivono nello spazio secondo la loro particolare stereometria. Gli interni di Albini rappresentano una specie di “*razionalismo artistico*” in cui la cosa più importante è l’oggetto ben disegnato e ben fatto” (Nuovi ambienti dell’architetto Albini, in “Casabella”, 1932, n. 54, pp. 40-1).

14-“Si potrebbe riassumere che il fine delle esposizioni, musei e mostre, nel quadro culturale del nostro momento, è quello di far comprendere al pubblico che le opere esposte, antiche o moderne che siano, appartengono all’attualità della sua vita, alla sua cultura viva; di far comprendere che la tradizione è una realtà, sempre nuova, che è continuata nel presente proprio dagli artisti moderni che ogni giorno vi aggiungono la loro creazione; di far comprendere che i problemi di coerenza tra società e arte permangono in ogni tempo”. Franco Albini.

15- Ernesto Nathan Rogers (Trieste, 16 marzo 1909 – Gardone Riviera, 7 novembre 1969) è stato un architetto e accademico italiano. Nato a Trieste da padre inglese e madre italiana, si laureò in architettura presso il Politecnico di Milano nel 1932. Nello stesso anno fondò con i compagni di studi Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti ed Gian Luigi Banfi lo studio di architettura BBPR. Nel periodo tra le due guerre le attività di Rogers coincidono sostanzialmente con l’impegno nello studio BBPR. Nel 1939 Rogers si rifugiò in Svizzera a causa delle leggi razziali fasciste mentre lo studio BBPR, proprio a partire dall’emanazione delle leggi razziali del 1938 e ancor più durante il periodo di occupazione nazifascista, divenne uno dei punti di riferimento per la Resistenza milanese e il movimento Giustizia e Libertà. Proprio a causa del loro impegno Banfi e Belgiojoso furono deportati durante gli ultimi anni della seconda guerra mondiale nel campo di concentramento di Mauthausen-Gusen dove Banfi perse la vita. Al suo ritorno in Italia nel 1945 Rogers, pur mantenendo un ruolo attivo e spesso determinante nei lavori dello studio BBPR, che si era ricostituito subito dopo la guerra mantenendo il medesimo nome, andò nel contempo affermandosi come una delle principali personalità teoriche e critiche della scena architettonica milanese. Attraverso la direzione di due importanti riviste di architettura, “Domus” (1946 - 1947) e “Casabella” (1953 - 1965), e in particolare attraverso i suoi famosi editoriali, Rogers definì progressivamente una originale impostazione teorica sull’architettura, fortemente influenzata dai contemporanei studi di Enzo

Paci su Edmund Husserl e sulla Fenomenologia e dal personale interesse per John Dewey, soprattutto dal punto di vista pedagogico. Contemporaneamente nelle redazioni delle riviste da lui dirette andò costituendo un gruppo di giovani architetti (Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi, Gae Aulenti, Giotto Stoppino, Guido Canella e Giancarlo De Carlo tra gli altri) destinati ad influenzare profondamente la cultura architettonica europea. Particolare rilevanza nella personalità di Rogers ebbe l'attenzione per la didattica e la formazione dell'architetto e in particolare l'impegno come professore presso il Politecnico di Milano dove, per l'ostracismo della parte più tradizionalista dell'accademia e nonostante la grande passione e il seguito che aveva presso gli studenti, divenne professore di ruolo solo nel 1964, pochi anni prima della sua prematura morte.

16- Edoardo Persico (Napoli, 8 febbraio 1900 – Milano, 10 gennaio 1936) è stato un critico. Nasce a Napoli, dove frequenta il liceo classico "Vittorio Emanuele". Conseguita la maturità classica nel 1918, si iscrive alla facoltà di giurisprudenza, ma verrà chiamato lo stesso anno alle armi e presta servizio in artiglieria. Nel 1920 compie un viaggio a Parigi. L'anno successivo abbandona gli studi di giurisprudenza e si dedica ai suoi interessi artistici e letterari, pubblicando nel 1923 il racconto filosofico "La città degli uomini d'oggi" edito dall'editrice Quattrini di Firenze. Amico di Piero Gobetti, con cui collabora alle riviste *La Rivoluzione Liberale* e *Il Baretto*, si trasferisce nel 1927 a Torino dove vive tra penose ristrettezze lavorando come uomo di fatica alla FIAT. Dopo sacrifici, fondò una propria casa editrice. Qui conobbe Lionello Venturi e sostenne un gruppo di artisti che saranno noti come i "Sei di Torino". Nel 1929 Persico si trasferì a Milano, dove collaborò alla rivista *Belvedere* e intorno al 1930 fondò la galleria del Milione e nel 1931 diresse con Giuseppe Pagano la rivista *Casabella*. Fu chiamato ad insegnare all'ISIA di Monza, una scuola di arte applicata. Dal 1934 volse il suo interesse verso l'architettura, aderì al Movimento Razionalista, realizzò arredi di interni e allestimenti per esposizioni. Persico viene trovato morto nella sua casa nel gennaio 1936; la morte, avvenuta fra il 10 e l'11 gennaio, presenta alcuni lati oscuri espressi nel dopoguerra, fra gli altri, da Oreste Del Buono in due articoli apparsi su *Tuttolibri* nel 1993, e da Andrea Camilleri in un libro inchiesta del 2012. Quest'ultimo ipotizza che la morte di Edoardo Persico possa essere stata causata da sicari fascisti.

17-*Esposizione dell'Aeronautica Italiana*. Giugno – ottobre 1934-XII Catalogo ufficiale, Edizione d'arte Emilio Bestetti, Milano 1934. *L'ordinamento delle sale alla mostra dell'Aeronautica*, in "Casabella", 80, 1934; *Costruzioni Casabella*, 159-160, marzo-aprile 1941; "Stile", 38, feb-

braio 1944; G. Samonà, *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, in "Zodiac", 3, 1958; *L'Architettura. Cronache e storia*, 288, ottobre 1979; AA.VV., *Franco Albini...*, cit., Firenze 1979; S. Leet, *Franco Albini and his studio: Marco Albini, Franca Helg, Antonio Piva. Architecture and Design 1934-1977*, Princeton Architectural Press, New York 1990.

18- E. Persico muore l'11 gennaio 1936 dopo aver vinto il concorso per il Salone d'Onore; cfr. "Casabella", IX, n. 104, agosto 1936. *Il salone d'Onore alla Triennale*, in "Domus", n. 300 (numero interamente dedicato alla X Triennale di Milano), novembre 1954, pp. 6-8.

19- Casa a struttura d'acciaio, V Triennale di Milano, 1933. A.D. Pica, *V Triennale di Milano*, Catalogo Ufficiale, Ceschina, Milano 1933; *V Triennale di Milano*, in "Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti", 12, 1933; *Panorama della V Triennale di Milano*, in "Rassegna", 5, 15 maggio 1933; G. Pagano Pogatschnig, *V Triennale di Milano*, in "Casabella", 65-66, 67, 1933; *V Triennale di Milano*, in "Domus", 65, maggio 1933; *Casa a Struttura d'acciaio alla V Triennale di Milano*, in "Casabella", 68-69, agosto-settembre 1933; "Domus", 69, settembre 1933; F. Albini, G. Palanti, A. Castelli (a cura di), Giuseppe Pagano Pogatschnig e scritti, *Editoriale Domus*, Milano 1947; S. Danesi, L. Patetta (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Electa, Milano 1976; AA. VV., *Franco Albini...*, cit., Firenze 1979; M. Grandi, A. Pracchi, Milano. *Guida...*, cit., Bologna 1980; S. Polano, P. Plaisant (a cura di), *Allestimenti*, in "Rassegna", 10, CIPIA, Bologna giugno 1982; A. Saggio, *L'opera di Pagano tra politica e architettura*, Dedalo, Bari 1984; E. Mantero, *Il Razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna 1984; C. De Seta, *Il destino dell'architettura. Persico Giolli Pagano*, Laterza, Bari 1985; G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1990; V. Prina, *Casa a struttura d'acciaio*, in "Edilizia Popolare", 237, gennaio-febbraio 1995; F. Rossi Prodi, *Franco Albini*, Officina Edizioni, Roma 1996.

20-I primi studi per il Padiglione Ina sono forse del 1932 (un'immagine è riprodotta in "Casabella" 1933, n. 64, p. 34, con una facciata di tipo futurista risolta con una grande scritta al di sopra di un parallelepipedo bianco); un primo padiglione provvisorio fu costruito nel 1933 (vedi "Casabella", 1934, n. 77, p. 6) ma non fu certamente amato dallo stesso Albini (che nel suo curriculum lo riporta senza indicazioni bibliografiche). Risulta inoltre che Albini non incluse esposizioni anteriori al 1935 nella propria documentazione per i concorsi universitari. Padiglione permanente Ina, Fiera Campionaria di Milano, 1935. "L'Architettura Italiana", aprile 1935; S. Muratori, *Padiglione dell'Istituzione Nazionale delle Assicurazioni alla Fiera di Milano in*

*L'Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, 8, 1935; *Padiglione dell'INA. Stallo della ditta Parma*, in "Casabella", 89, maggio 1935; "Rassegna di Architettura", maggio 1935; A.D. Pica, *Nuova Architettura Italiana*, in "Quaderni della Triennale", Hoepli, Milano 1936; "Architectural Review", gennaio 1937; "Costruzioni Casabella", 159-160, marzo-aprile 1941; "Stile", 5-6, maggio-giugno 1941; "Stile", 38, febbraio 1944; "Comunità", 28, dicembre 1954; *Austellungstände*, Koch, Stuttgart 1955; G. Samonà, cit., in "Zodiac", 3, 1958; "MD Möbel+Dekoration", 6 giugno 1959; "L'architettura. Cronache e storia", 288, ottobre 1979; AA. VV., *Franco Albini...*, cit., Firenze 1979; F. Helg, in B. Pastor, S. Polci (a cura di), *Parliamo un po' di esposizioni. Le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Quaderni di documentazione dell'UIA, Venezia 1985; S. Leet, *Franco Albini and his studio...*, cit., New York 1990; F. Rossi Prodi, *Franco Albini...*, cit., Roma 1996.

21-*Padiglione Ina, Esposizione Internazionale di Bruxelles, 1935*, Edizioni del Commissariato Generale per l'Italia.

22-Sala dell'Oreficeria antica, VI Triennale di Milano, 1936. *Catalogo ufficiale della VI Triennale di Milano 1936*, Milano 1936; A. Morassi, *La mostra dell'Oreficeria Antica alla VI Triennale*, in "Le Vie d'Italia", 7, 1936; *Oreficeria*, in "Domus", 103, 1936; A.D. Pica, *Guida alla VI Triennale, Edizione della Triennale*, Milano 1936; G. Peirce, *VI Triennale: orientamenti*, in "Casabella", 104, Agosto 1936; A. Morassi, *Antica Oreficeria Italiana*, Hoepli, Milano 1937; "Stile", 5-6, maggio-giugno 1941; "Costruzioni Casabella", 159-160, marzo-aprile 1941; *Il vetro e l'architettura nelle mostre*, in "Stile", 5-6 maggio-giugno 1941; "Stile", 38, febbraio 1944; "Comunità", 28, dicembre 1954; "Aujourd'hui", 2, marzo-aprile 1955; "Il Mobile Italiano", 7-8, giugno-luglio 1958; G. Samonà, cit., in "Zodiac", 3, 1958; "MD Möbel+Dekoration", 6, giugno 1959; "Aujourd'hui", 23, 1959; R. Aloï, *Esposizioni, Architettura, Allestimenti*, Hoepli, Milano 1960; F. Menna, *La regola e il caso*, Ennesse, Roma 1970; M. Fagiolo, cit., in "Ottagono", 37, giugno 1975; AA. VV., *Franco Albini...cit.*, Firenze 1979; "L'Architettura. Cronache e storia", 288, ottobre 1979; M. Grandi, A. Pracchi, Milano. *Guida...*, cit., Bologna 1980; S. Polano, P. Plaisant (a cura di), *Allestimenti*, in "Rassegna", 10, giugno 1982; F. Helg, in B. Pastor, S. Polci, *Parliamo...*, cit., UIA, Venezia 1985; S. Leet, *Franco Albini and his studio...*, cit., New York 1990.

23- A. Pacchioni, *La mostra postuma di Scipione e una prima mostra di disegni contemporanei allestire nelle sale delle Gallerie di Brera*, in "Domus", 159, marzo 1941; G. Ponti, *Una mostra perfetta*, in "Stile", 3, marzo 1941; "Stile", marzo 1941; G. A. Dell'Acqua, *L'allestimento della*

*Mostra di Scipione e di disegni contemporanei nella Pinacoteca di Brera*, in "Le Arti", fasc. IV, Le Monnier, Firenze, aprile-maggio 1941; *Il vetro e l'architettura delle mostre*, in "Stile" 5-6, maggio-giugno 1941; "Stile", 38, febbraio 1944; "Comunità", 28, dicembre 1954; "Il mobile italiano", 7-8, giugno-luglio 1958; G. Samonà, cit., in "Zodiac", 3, 1958; "MD Möbel+Dekoration", 6, giugno 1959; "Aujourd'hui", 23, 1959; M. Fagiolo, cit., in "Ottagono", 37, giugno 1975; "L'Architettura. Cronache e storia", 288, ottobre 1979; F. Helg, in B. Pastor, S. Polci, *Parliamo...*, cit., Venezia 1985; M. Montuori (a cura di), *Lezioni...*, cit., Milano 1988; S. Leet, *Franco Albini and his studio...*, cit., New York 1990.

24-G.A. Dell'Acqua, *L'allestimento della mostra di Scipione e di disegni contemporanei nella Pinacoteca di Brera*, in "Le Arti", III, fasc. IV, aprile-maggio 1941, p. 281.

25- Come afferma Caterina Marcenaro in un articolo del 1954 (*Museum*, vol. 7 n. 4, 1954): «Nell'interesse della didattica è stato abbandonato il concetto di palazzo per aderire strettamente a quello di museo. In altre parole, le opere d'arte state trattate non come parti decorative di un dato ambiente ma come un mondo a sé stante, sufficienti ad assorbire la piena attenzione del visitatore.» È questa idea di «criterio museale» ad essere centrale nella progettazione albiniana di allestimento espositivo.

26- Franca Helg (Milano, 21 febbraio 1920 – Milano, 4 giugno 1989) è stata un architetto e designer italiano. Franca Helg, *Intervento al Seminario, "L'opera di Franco Albini e i problemi della nuova professionalità"*, Genova 14/1/78, in "L'architetto" n. 5-6, maggio-giugno 1978.

27-Darko Pandakovic, nel saggio che accompagna il catalogo della mostra realizzata nel 1979 alla Rotonda della Brera a Milano dopo la morte di Albini, scrive: "...a simbolo di tutto, ci sembra insuperabile l'esposizione del Sacro Catino. L'oggetto, che la tradizione vuole fosse la coppa del Graal, non è artisticamente importante, ma storicamente eccezionale: i cavalieri della Tavola Rotonda da secoli cavalcarono nella poesia europea alla sua ricerca, vagheggiandolo come salvezza. Napoleone I fece portare l'oggetto da Genova a Parigi dove per dimostrare che non era di smeraldo, lo colpì e lo ruppe. Nell'allestimento di Albini, intorno al mitico oggetto, si forma una teca di cristallo ed un tholos del museo gli viene interamente dedicato, a maggior concentrazione. Ciò che espressivamente non possiede l'opera esposta viene creato emotivamente dall'ambiente: intorno al documento storico si costruisce lo spazio poetico, per far capire attraverso il linguaggio proprio dell'architettura, l'intensità di un'eredità culturale. Anche la ricomposizione del catino rotto di-

viene un pretesto poetico: Albinì nel sostegno in metallo imprime al catino del Graal il movimento di un radar quasi ad accogliere, proiettato nel futuro, le risonanze di impreviste sensibilità”.

28- Olivetti à Paris, Ufficio Pubblicità Olivetti, 1959; *Magazin Olivetti à Paris*, in “Aujourd’hui”, 23, 1959, M. Cerruti, *Il negozio della Società Olivetti a Parigi*, in “L’Architettura. Cronache e storia”, n. 87, gennaio 1963, pp. 593-595; “L’Architettura. Cronache e storia”, 288, ottobre 1979.

29- “La tradizione come fatto di coscienza collettiva, di riconoscimento collettivo, assume il valore di legge riconosciuta da tutti: legge di valore, quindi, consapevolmente accettata e coscientemente seguita; il rispetto della tradizione significa l’accettazione di un controllo collettivo, di opinione pubblica, di controllo popolare. La tradizione, come disciplina, e argine alle licenze fantasiose, alle provvisorietà della moda, ai dannosi errori dei mediocri”. Franco Albinì, *Relazione introduttiva a Un dibattito sulla tradizione in architettura* in “Casabella” n. 206, luglio-agosto 1955.

30- *Albergo per ragazzi a Cervinia*, in “Edilizia Moderna”, 47, dicembre 1951; *Albinì in montagna, Albinì in città*, in “Domus”, 271, giugno 1952; *Auberge pour Jeunes à Cervinia*, in “L’Architecture d’Aujourd’hui”, 48, luglio 1953; “Comunità”, 28, dicembre 1954; *Berghotel und Jugendherberge, Cervinia*, in “MD Möbel+Dekoration”, 2, febbraio 1958; “*Baukunst und Werkform*”, 12, 1958; G. Samonà, cit., in “Zodiac”, 3, 1958; “*Pirelli*”, 1, 1967; H.J. Hansen, *Architettura in legno*, Firenze 1969; M. Fagiolo, cit., in “Ottagono”, 37, giugno 1975; “L’Architettura. Cronache e storia”, 288, ottobre 1979; AA. VV., *Franco Albinì...*, cit., Firenze 1979; M. Grandi, A. Pracchi, Milano, Guida..., cit., Bologna 1980; M. Montuori (a cura di), *Lezioni...*, cit., Milano 1988; G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana*, cit., Milano 1990; S. Leet, *Franco Albinì and his studio...*, cit., New York 1990; V. Prina, *Albergo per ragazzi Pirovano*, in “Edilizia Popolare”, 237, gennaio-febbraio 1995; F. Rossi Prodi, *Franco Albinì*, cit., Roma 1996.

31- Paul Valery, *Il metodo di Leonardo*. Paul Valéry fu un grande ammiratore di Leonardo da Vinci: “È il maestro dei volti, delle anatomie, delle macchine. Sa come nasce un sorriso; e può inserirlo sulla facciata di una casa, o nei meandri di un giardino. Scapiglia e arriccia i filamenti delle acque, le lingue del fuoco. Fa un Cristo, un angelo, un mostro, prendendo ciò che è noto e si trova dappertutto, e inserendolo in un ordine nuovo”.

32-Si ricorda la libreria di casa Albinì in cristallo, legno e acciaio (1940), di cui lo stesso Albinì descriveva sorridendo, gli assestamenti, le piccole rotture e infine l’“esplosione”, avvenuta

anni dopo la costruzione. *Problemi dell’abitazione. I libri*, in “Domus”, 163, luglio 1941; *La casa dell’architetto Albinì a Milano*, in “Domus”, 163, luglio 1941; G. Ponti, *Stile di Albinì, ovvero il gusto di Albinì*, in “Stile”, 38, febbraio 1944; V. Latis, *I libri nella casa*, in “Quaderni di Domus”, 1, Editoriale Domus, Milano 1945; G. Samonà, cit., in “Zodiac”, 3, 1958; “Ottagono”, 36, marzo 1975; M. Fagiolo, cit., in “Ottagono”, 37, giugno 1975; “L’Architettura. Cronache e storia”, 288, ottobre 1979; AA. VV., *Franco Albinì...*, cit., Firenze 1979; O. Selvafolta (a cura di), in “Rassegna”, 4, cit., Bologna, ottobre 1980; M. Montuori (a cura di), *Lezioni...*, cit., Milano 1988; S. Leet, *Franco Albinì and his studio...*, cit., New York 1990; V. Prina, *Franco Albinì. Arredi mobili, 1938-1959*, in “Domus”, 729, luglio-agosto 1991; F. Rossi Prodi, *Franco Albinì*, cit., Roma 1996.

33- Poltroncina “Luisa”, 1949-55: “Domus”, 312, novembre 1955; “Domus”, 314, gennaio 1956; *Tre architetti per la vostra casa*, in “Epoca”, 275, 8 gennaio 1956; R. Aloï, *Mobili tipo, Hoeppli*, Milano 1956; “*Il mobile italiano*”, 5, aprile 1960; “*Casa novità*”, 1, giugno 1961; “Ottagono”, 17, maggio 1970; “L’Architettura. Cronache e storia”, 288, ottobre 1979; AA. VV., *Franco Albinì*, cit., Firenze 1979; *Sedie*, in “Quaderni di Domus”, Editoriale Domus, Milano 1984; V. Gregotti (a cura di), *Il disegno...*, cit., Milano 1986; S. Leet, *Franco Albinì and his studio...*, cit., New York 1990; A. Pansera, *Il design del mobile italiano dal ’46 ad oggi*, Laterza, Bari 1990; V. Prina, *Franco Albinì...*, cit., in “Domus” 729, luglio-agosto 1991; F. Rossi Prodi, *Franco Albinì*, cit., Roma 1996.

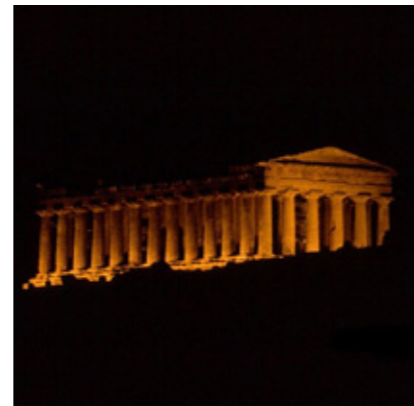
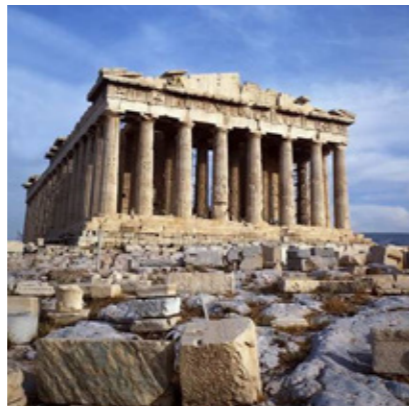
## L'architettura può essere poesia?

### Quando è poesia una base attica e quando non lo è?

Da sempre l'architettura ha avuto un duplice aspetto, uno più teorico, un altro più poetico. La sintesi di questi due momenti ha sempre dato origine ad opere di altissimo valore artistico: si pensi ad esempio al Partenone di Callicrate, alla "Rotonda" di Palladio, alla "Fallingwater" di Frank Lloyd Wright.

La teoria in architettura consiste nella spiegazione sistematica, scientifica o filosofica, dei principi della progettazione, ovvero l'insieme dei ragionamenti collegati tra loro e diretti ad una spiegazione per il buon fare dell'architetto.

La poesia in architettura rappresenta l'aspetto espressivo e comunicativo, riguarda aspetti belli e nobili che ispirano alti pensieri e commuovono il cuore e l'immaginazione. L'importanza della teoria e della poesia nell'opera dell'architetto è rilevante: nessuna opera valida di architettura può esistere senza una poetica ed una spiegazione di essa. L'architetto è un artista-scienziato, alcuni hanno detto di lui che sarebbe l'ultima figura di umanista in questo attuale mondo, che produce solo specializzazione e settorialismi, altri hanno detto che è un generalista. Certo il suo fare e trasformare la natura non si può ridurre a mera tecnica, al lavoro di un esperto di tecnologia della costruzione. Anche nell'architettura romanica, nel profondo medioevo, le chiese erano costruite sotto la supervisione di un "capomastro" che finalizzava e coordinava tutti i contributi anonimi degli artisti alla realizzazione dell'idea di chiesa secondo la visione del clero: questo ha dato origine a monumenti diversi l'uno dall'altro, seppure rispondenti ad una stessa visione del mondo, e ad opere originalissime. Alla preparazione dell'architetto, come dice Vitruvio nel suo *De Architettura*, "concorrono gli apporti culturali di molte scienze e l'esperienza delle altre arti. Esiste infat-

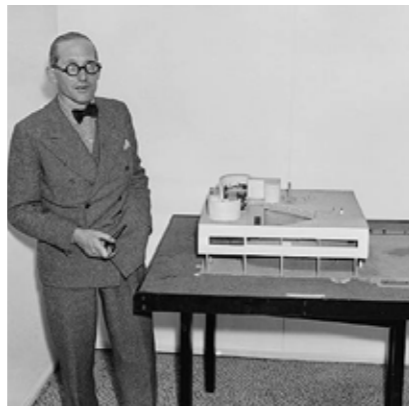
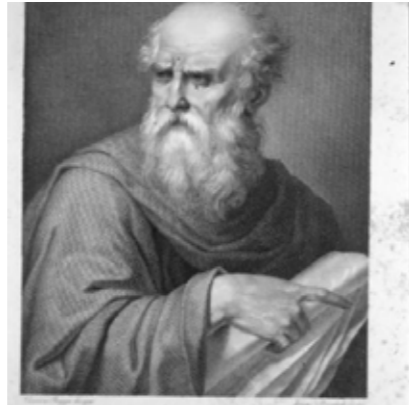


ti una pratica ed una teoria dell'architettura. La pratica consiste nel continuo esercizio di una attività manuale nei confronti di qualsiasi materiale, per plasmarlo nella forma progettata. La teoria è, invece, quella capacità tecnica e metodologica che si concreta nella progettazione dell'opera. Pertanto quegli architetti che procedettero empiricamente, senza una adeguata formazione scientifica, non poterono acquistare fama e prestigio pari al loro impegno, mentre quelli che si sono affidati unicamente alla conoscenza teorica non hanno saputo concretare la loro arte. Coloro che, invece, ebbero sicuro possesso dell'uno e dell'altra [...] realizzarono i loro scopi e ottennero facilmente autorità nel loro campo". Ancora Vitruvio continua la sua argomentazione sulle qualità che deve avere l'architetto introducendo il binomio significato/significante ed attribuendo all'ambito del significato l'opera da costruire, mentre all'ambito del significante l'illustrazione teorica e sistematica. Ciò crea un rimando alla recente ed importantissima opera nel campo linguistico-strutturale di De Saussure che ha affrontato una metodologia nell'analisi linguistica che poi si è diffusa in vari rami del sapere. De Saussure ha ipotizzato delle coppie concettuali operative: lingua-parola, sintagma-paradigma, sincronia-diacronia. Queste coppie consentono di inquadrare la verbalità, il linguaggio (letterario ma anche figurativo) in un sistema organico. Applicando la coppia lingua-parola all'architettura, dove per "lingua" si intende una rappresentazione generale e razionale in riferimento alla collettività e per "parola" l'atto linguistico particolare e individuale, possiamo inquadrare ad esempio due opere differenti come la Villa Savoie (1928) di Le Corbusier e la House Kaufmann (1936) di Frank Lloyd Wright. Mentre entrambe hanno la stessa 'lingua' (rinuncia della monumentalità, nuovi materiali, matrice socio-culturale comune, ecc.) si differenziano nella 'parola' per la poetica ed una maniera particolare



di esprimere la commozione in architettura. Ritornando al rapporto tra teoria e poesia, Vitruvio scrive: "Il vero architetto [...] dovrà possedere doti intellettuali e attitudine all'apprendere, perché né il talento naturale senza preparazione scientifica, né la preparazione scientifica senza il talento naturale possono fare il perfetto artefice. Sia perciò competente nel campo delle lettere e soprattutto della storia, abile nel disegno e buon matematico; curi la sua preparazione filosofica e musicale; non ignori la medicina, conosca la giurisprudenza e le leggi che regolano i moti degli astri". Come si vede già per Vitruvio, trattatista dell'epoca romana, è importante per la formazione di un buon architetto una formazione umanistica, globale.

L'architetto affronta il problema dell'abitare, un problema che è all'origine dell'essere nel mondo dell'uomo, un argomento che ha le sue radici nel nucleo essenziale dell'antropologia: il rapporto dell'uomo con lo spazio, l'ambiente, il luogo che lo circonda. Tutte le categorie astratte dell'uomo, dall'immaginario alla logica, e le conoscenze sensitive ed empiriche, concorrono alla comprensione dello spazio-tempo dell'abitare. Ed è proprio la rilevanza del ruolo dell'architetto di mediatore ed inter-



prete del rapporto uomo-ambiente, in tutta la pluralità di significati, che lo rende un umanista, una figura professionale che tende ad unire nella sua attività teoria e poesia, una persona che opera nel mondo con la ragione e con il cuore per la comprensione dei veri bisogni dell'umanità.

*Ma allora L'architettura può essere poesia? Certo. Lo ha proclamato Frank Lloyd 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 [...] La domanda dovrebbe essere questa: "Quando è poesia una base attica e quando non lo è?"*

Carlo Scarpa



## L'architettura è un fatto d'arte

*Ho sempre voluto costruire per l'uomo d'oggi, costruirgli dentro il suo domani, organico rispetto al suo Tempo e al suo Luogo di Uomo moderno.*

Frank Lloyd Wright

Come si possono affermare certe cose, se non si è educati? Educati, come dice il Foscolo, "alle istorie", cioè ad una vasta conoscenza? Se non vi è una educazione anche al passato?

L'arte moderna ci ha permesso di vedere con occhi nuovi alcuni fenomeni della materia e ci ha consentito scoperte di fatti naturali importantissimi. Possiamo ammirare la corteccia e gli alberi senza impacci, non più vincolati dall'eloquenza della tradizione. Come uomini del nostro tempo, abbiamo riscattato molte cose sia moralmente che socialmente, ma come architetti non abbiamo ancora riscattato la forma delle cose umili e semplici.

La povertà spirituale dell'epoca passata era dovuta al fatto che gli insegnanti delle Accademie di Belle Arti condividevano il gusto eclettico del XIX secolo. Per questo abbiamo dovuto fare una certa fatica per liberarci dalla nostra formazione scolastica. Uno sforzo che, del resto, bisognerebbe sempre fare per raggiungere quel senso di autorità morale che un individuo, nel campo dell'arte, deve conquistare per potersi dichiarare artista. Bisogna sempre uscire dall'alveo materno.

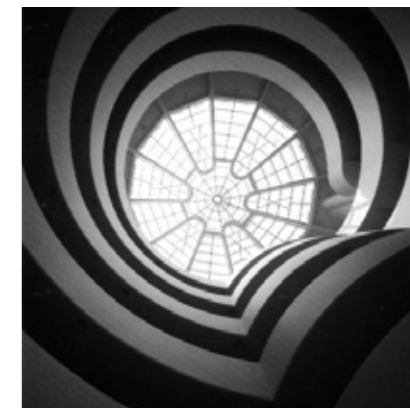
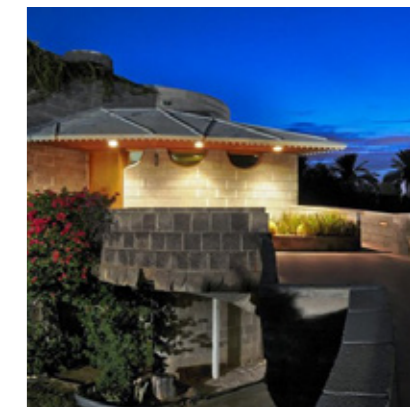
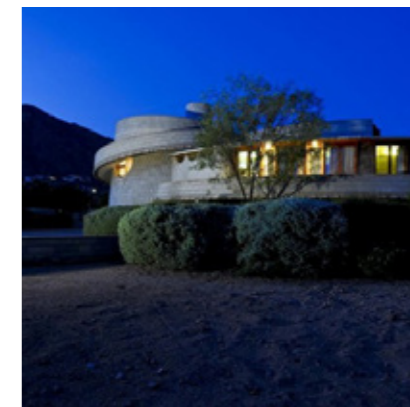
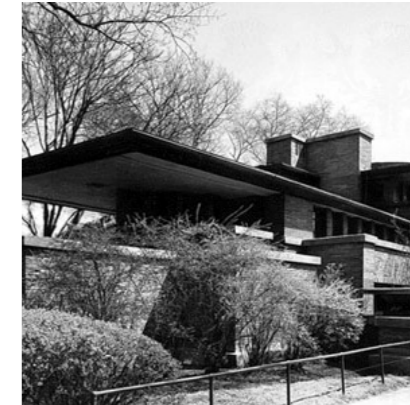
Un nuovo modo di concepire ciò che ci circonda porterà all'anima poetica delle scienze matematiche, a scoprire quei nuovi segni che potranno rendere la nostra vita magari meno razionale e più umana, perché in fondo la matematica non è solamente una legge fissa e immutabile, ma anche qualcosa che vive di vita propria, un'anima con molti segni. Frank Lloyd Wright amava l'architettura in quanto romantica, e profetica di un vivere vero: perché la vita riviveva in bellezza oggi come nelle più grandi civiltà del passato. L'architetto vero è un poeta che un giorno scoprirà in se stesso la presenza del domani nel nostro presente. Una luce nuova può irradiare da ogni edificio eretto dalla mente



dell'uomo. Se è propria dell'uomo l'integrità dello spirito, l'architettura ne manifesterà le naturali fattezze: la fisionomia del principio. Poiché l'architettura esprime l'uomo quale egli è, l'uomo rivivrà nel libero spirito dell'architettura del nostro tempo. Un'astrazione nuova, cioè una civiltà, sorge ad esprimere la nuova vita dell'uomo come essere libero. Egli è pur sempre qualcosa che il flusso del tempo tramuta. Una vita culturale nuova, che oggi deve scaturire dalla "realtà dell'interno", dà inizio a un mondo nuovo. Scopriremo questa cultura dello spirito, che a noi urge tanto disperatamente, soltanto attraverso una nuova integrità: la stessa integrità necessaria in concreto per difendere le nostre libertà civili. Impareremo a scorgere che cosa si armonizzi, lungo il vivere quotidiano, col principio poetico. E se dovremo sacrificare le nostre vite, ciò almeno sia per un domani umano, più ricco d'amore per la bellezza. Le belle architetture sono più che opere di scienza. Sono veri organismi, spiritualmente concepiti: opere d'arte. Possiamo quindi dire che l'architettura che noi vorremmo essere poesia dovrebbe chiamarsi armonia, come un bellissimo viso di donna o una statua di Michelangelo. Ci sono forme che esprimono qualche cosa. L'architettura è un linguaggio molto difficile da comprendere, è misterioso, a differenza delle altre arti, della musica in particolare, più direttamente comprensibili. Il valore di un'opera consiste nella sua espressione: quando una cosa è espressa bene, il suo valore diviene molto alto, si eleva cioè a poetica di rivelazione.

*La pittura agisce su due dimensioni, anche se può suggerirne tre o quattro. La scultura agisce su tre dimensioni, ma l'uomo ne resta all'esterno, separato, guarda da fuori le tre dimensioni. L'architettura invece è come una grande scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina.*

Bruno Zevi



### L'ultima frase della fiaba

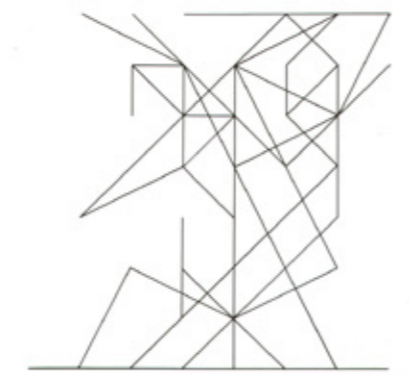
*“La mente del poeta e in qualche momento decisivo la mente dello scienziato funzionano secondo un procedimento di associazioni d’immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere fra le infinite forme del possibile e dell’impossibile. La fantasia è una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o che semplicemente sono le più interessanti, piacevoli, divertenti”.*

Italo Calvino, *Lezioni americane*

Nelle *Lezioni americane*, Italo Calvino individua nella leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità, i valori da salvare per il millennio appena iniziato. Non escludendo con la leggerezza, la pesantezza, e con la rapidità, la lentezza.

Ogni valore è visto indissolubilmente legato al suo opposto, in una continua tensione che necessariamente si risolverà nel superamento del contrasto ossimorico: e tale risoluzione è la sintesi degli opposti, l’armonia dei contrasti, la *concordia discors*, la *coincidentia oppositorum*. Il melanconico, contemplativo, solitario, tende alla leggerezza, alla rapidità, alla comunicazione. E l’opera è un gioco continuo di spinte contrapposte. Le *Lezioni* di Calvino sono lezioni di poetica: ciò che egli ritiene fondamentale del fare arte.

Ed anche se il riferimento è specificamente letterario, proprio il “modo di guardare il mondo” che suggerisce, ci fa cogliere il nesso profondo che lega tutte le manifestazioni artistiche. Per noi, l’architettura. La nostra attenzione è volta alla definizione dell’architettura come poetica della costruzione. Poetica come *póiesis*: quel “fare” connesso al creativo “disvelare” della verità, di cui parlava Heidegger, e la *techne* degli antichi greci, che non arrivarono mai a distinguere tra un fare artistico e un fare artigianale. Quando si inizia questa nostra attività, il dovere di rappresentare il nostro tempo è l’imperativo categorico d’ogni giovane architetto. Pieni di buona



volontà, si deve cercare d’immedesimarsi nell’energia spietata che muove la storia del nostro secolo, nelle sue vicende collettive e individuali. Cercare di cogliere una sintonia tra il movimentato spettacolo del mondo, ora drammatico, ora grottesco, e il ritmo interiore picaresco e avventuroso che ci spinge al “fare”. Presto ci si accorge che tra i fatti della vita che avrebbero dovuto essere la materia prima e l’agilità scattante e tagliente che animano l’opera di architettura c’è un divario che costa sempre più sforzo superare. Scoprendo così la pesantezza, l’inerzia, l’opacità del mondo: qualità che s’attaccano subito all’opera di architettura, se non si trova il modo di sfuggirvi. In certi momenti può sembrare che il mondo diventi tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmia nessun aspetto della vita. È come se nessuno possa sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa. L’unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. Ecco che Perseo ci viene in soccorso anche in questo momento, mentre ci sentiamo già catturare dalla morsa di pietra, come succede ogni volta che si tenta una rievocazione storica. A questo punto è meglio lasciare che il mio discorso si componga con le immagini della mitologia. Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un’immagine catturata da uno specchio.

Subito sento la tentazione di trovare in questo mito un’allegoria del rapporto dell’architetto-poeta col mondo, una lezione del metodo da seguire progettando. Ma so che ogni interpretazione impoverisce il mito e lo soffoca: coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini.



Al di là di sei fiumi e tre catene di montagne sorge Zora, città che chi l’ha vista una volta non può più dimenticare. Ma non perché essa lasci come altre città memorabili un’immagine fuor del comune nei ricordi. Zora ha la proprietà di restare nella memoria punto per punto, nella successione delle vie, e delle case lungo le vie, e delle porte e delle finestre nelle case, pur non mostrando in esse bellezze o rarità particolari. Il suo segreto è il modo in cui la vista scorre su figure che si succedono come in una partitura musicale nella quale non si può cambiare o spostare nessuna nota.

Così nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. Le immagini che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni dalla realtà del presente e del futuro.

Come l'“ermo colle” dell'*Infinito* Leopardiano ha tutti gli ingredienti del giardino segreto, in cui una siepe vela i nostri occhi, ma alle nostre orecchie è concesso di avvertire le linee dell'aria, nell'universo infinito dell'architettura si aprono sempre altre vie da esplorare, nuovissime o antichissime, stili e forme che possono e devono cambiare la nostra immagine del mondo.

## Note

1-Ferdinand de Saussure (Ginevra, 26 novembre 1857 – Vufflens-le-Château, 22 febbraio 1913) fu un linguista e semiologo svizzero. È considerato il fondatore della linguistica moderna, in particolare di quella branca conosciuta con il nome di strutturalismo. Nacque a Ginevra nel 1857, da una famiglia illustre: nipote del chimico e botanico Nicolas-Théodore e pronipote del naturalista, geologo e fondatore dell'alpinismo Horace-Bénédict, Ferdinand era figlio dell'entomologo Henri de Saussure e di Louise de Pourtalès, fratello quindi del sinologo Léopold de Saussure e dell'esperantista René de Saussure. A sua volta, Ferdinand sarebbe divenuto padre del medico e psicanalista Raymond de Saussure.

2- L'architettura organica è una branca dell'architettura moderna che promuove un'armonia tra l'uomo e la natura, la creazione di un *nuovo sistema in equilibrio* tra ambiente costruito e ambiente naturale attraverso l'integrazione dei vari elementi artificiali propri dell'uomo (costruzioni, arredi, ecc.), e naturali dell'intorno ambientale del sito. Tutti divengono parte di un unico interconnesso organismo, spazio architettonico. *Architettura organica* corrisponde molto da vicino a società organica. Così si può sintetizzare ciò che affermava il maestro fondatore e l'interprete principale di questo tipo di architettura, Frank Lloyd Wright nel suo volume *Architettura organica* del 1939. Un'architettura che ha questa idea trainante, rifiuta la mera ricerca estetica o il semplice gusto superficiale, così come una società organica dovrebbe essere indipendente da ogni imposizione esterna contrastante con la natura dell'uomo. Indipendenza quindi da ogni classicismo, ma libertà interpretativa di affrontare qualsiasi tema, armonizzandolo con il tutto e cercandone soluzioni che in Wright sono formalmente perfette. Alcuni studiosi hanno contrapposto l'architettura organica all'architettura razionale, considerandola come discordante dal Movimento moderno o *International Style*, ma in realtà essa ne è parte integrante essendosi con lo stesso reciprocamente influenzata e sollecitata. Il pensiero organico può inoltre talvolta sfociare nel concetto di *organwerk*.

3- *Poiesis* (greco antico :  $\pi \omicron \eta \sigma \iota$  ) è etimologicamente deriva dal termine antico  $\pi \omicron \iota \omega$  , che significa “fare”. Questa parola, la radice della nostra moderna “poesia”, è stato prima un verbo , un'azione che trasforma e continua del mondo. Né la tecnica di produzione, né la creazione in senso romantico, *poietica* riconcilia lavoro pensato con la materia e il tempo, e persona con il mondo. Ci sono due forme di poiesis: autopoiesi e Allopoiesis.

Nel Simposio (un dialogo socratico scritto da Platone), Diotima descrive come i mortali si sforzano per l'immortalità in relazione a poieses. In tutto procreazione e portando avanti sulla splendida vi è una sorta di fare / creare o poiesis. In questo genesi c'è un movimento al di là del ciclo temporale di nascita e decadimento. "Tale movimento può avvenire in tre tipi di poiesis: (1) poiesis naturale attraverso la procreazione sessuale, (2) poiesis in città attraverso il raggiungimento di fama eroica, e, infine, (3) poiesis nell'anima attraverso la coltivazione di virtute e conoscenza". Martin Heidegger si riferisce ad esso come un 'portare-avanti', usando questo termine nel suo senso più ampio. Ha spiegato poiesis come la fioritura del fiore, il *coming out* di una farfalla da un bozzolo, il crollo di una cascata, quando la neve comincia a sciogliersi. Gli ultimi due analogie sottolineano esempio di Heidegger di un'occasione soglia: un momento di estasi quando qualcosa si allontana dalla sua posizione come una cosa di diventare un altro.

4-Martin Heidegger (Meßkirch, 26 settembre 1889 – Friburgo in Brisgovia, 26 maggio 1976) è stato un filosofo tedesco. La vita di Heidegger si svolse pressoché interamente in Germania; egli infatti viaggiò pochissimo, quasi esclusivamente per alcune conferenze (come a Roma, Zurigo ecc.), o seminari. In sostanza, egli si dedicò per l'intera durata della sua esistenza all'insegnamento accademico e all'elaborazione delle sue opere filosofiche, alcune delle quali strettamente legate ai corsi universitari.

5- « Il problema è: non cosa possiamo fare noi con gli strumenti tecnici che abbiamo ideato, ma che cosa la tecnica può fare di noi. » (Umberto Galimberti, *Psiche e techne: l'uomo nell'età della tecnica*) La tecnica (dal greco  $\tau \chi \nu \eta$  (téchne), "arte" nel senso di "perizia", "saper fare", "saper operare") è l'insieme delle norme applicate e seguite in una attività, sia essa esclusivamente intellettuale o anche manuale. Tali norme possono essere acquisite empiricamente in quanto formulate e trasmesse dalla tradizione, ad esempio nel lavoro artigianale, o applicando conoscenze scientifiche specializzate e innovative quando si verifica il passaggio dalla manifattura alla produzione industriale. La tecnica implica l'adozione di un metodo e di una strategia nell'identificazione precisa degli obiettivi e dei mezzi più opportuni per raggiungerli.

## Bibliografie

### Bibliografia generale su Carlo Scarpa

Maria Antonietta Crippa, Scarpa, il pensiero, il disegno, i progetti, Milano, Jaca Book, 1984.

Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, Carlo Scarpa 1906-1978, Milano, Electa, 1984.

Peter Noever (a cura di): Carlo Scarpa - the other city: the working method of the architect with the tomb Brion in S. Vito d'Altivole as an example / Carlo Scarpa - die andere Stadt, catalogo esposizione MAK 1989/90, Ernst, Berlino 1989.

Orietta Lanzarini, Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia. 1948-1972, Venezia 2003.

Peter Noever (a cura di): Carlo Scarpa. Das Handwerk der Architektur / The Craft of Architecture, catalogo esposizione MAK 2003, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2003.

Francesco Dal Co e Prosdocimo Terrassan, Carlo Scarpa. La fondazione Querini Stampalia a Venezia, Electa, 2006.

Eriilde Terenzoni, Carlo Scarpa. I disegni per la Tomba Brion, Inventario, 2006.

Mauro Pierconti, Carlo Scarpa e il Giappone, Electa, 2007.

Francesco Dal Co, Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Milano, Electa, 2007.

Luca Marz, Carlo Scarpa. Il giardino delle Sculture, Padiglione Italia, Venezia (1952) in Costruire in laterizio, n. 118, luglio-agosto 2007.

Sergio Los, Scarpa, Colonia, Taschen, 2009.

Francesca Mugnai, Edoardo Detti e Carlo Scarpa - Realismo e incanto, 1ª ed., Reggio Emilia, Diabasis, novembre 2010, p. 140.

Franca Semi, A lezione con Carlo Scarpa, Venezia, Cicero editore, 2010. Guido Guidi, Carlo Scarpa's Tomba Brion, Hatje Cantz Verlag, 2011.

### Bibliografia specifica rispetto alle opere citate di Carlo Scarpa

C.A. Felice, I vetri alla Triennale, in "Dedalo", 11.

Art. Red., Arredamento a Venezia di De Luigi e Scarpa, in "La Casa Bella", 55, pp. 34-37.

E. Motta, L'arte decorativa, in "Le tre Venezie" 10, maggio, pp. 275-276.

G. Dell'Oro, L'arte decorativa alla XX Biennale, in "Le Tre Venezie", 12, luglio, p. 227.

G. Marchiori, Cronache-Venezia, in "Emporium", 507, pp. 157-158.

G. Dell'Oro, L'arte decorativa alla XXI Biennale, in "Le Tre Venezie", 11, giugno, pp. 246-247.

E. Salviati, Arte e industria vetraria muranese, in "Architettura", novembre.

Art. red., Vetri di Venini, in "Le tre Venezie", 14.

B. Caizzi, Umbau des Palazzo Foscari, in "Das Werk", 8.

G. Dell'Oro, Artigiani e produttori, veneti alla VIIª Triennale, in "Le Tre Venezie", 10, maggio, p. 31.

R. Giolli, Alla Biennale di Venezia, "Costruzioni Casabella", pp. 36-37 (Milano).

V. Moschini, La nuova sistemazione delle Gallerie di Venezia, "Bollettino d'arte del Ministero delle Pubblica Istruzione", I, pp. 85-90, (Roma).

G. Ponti, Appunti sulla regia della Biennale, "Domus", 228, p. 1, (Milano).

R. Pallucchini, La presentazione della Mostra del Bellini, "Bollettino d'arte del Ministero della P.I." IV, pp. 375-378.

Eupalinos (G. Scarpa), Sperimentalismo architettonico al Padiglione del libro, "La Fiera Letteraria", 17 settembre (Roma). Art. red., Padiglione dei libri d'arte, "Metron" 38, pp. 17-20.

Art. red., La XXVI Biennale di Venezia, “Sele Arte” 1, p. 27.

R. Longhi, Frammento Siciliano, “Paragone” 47, pp. 3-44, (Firenze).

K. Clark, The ideal museum, 2art news”, n.9.

G. Mazzariol, Opere di Carlo Scarpa, “L’Architettura, cronache e storia”, 3, pp.340-365, (Milano).

G.Vigni, La Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo, “Bollettino d’arte del Ministero P.I” II, pp. 185-190.

C. Brandi, Rigore e ritmo nella pittura di Mondrian, “Il Punto”, 8 dicembre.

C. Levi, La mostra di Piet Mondrian, “L’illustrazione italiana” 12, (Milano).

R. Papi, Sette sale di capolavori riaperte ai visitatori degli Uffizi, “Il Tempo”, 5 aprile.

R. Palucchini, Valore educativo delle Mostre, “Bollettino dei Musei Civici Veneziani” 1-4, (Venezia).

C.L. Raghianti, XXVIII Biennale di Venezia, “Casabella-Continuità” 212, pp. 19-30, (Milano).

L. Venturi, L’universo ordinato di Mondrian, “L’Espresso” 16 dicembre.

G. Vigni, Nouvelle installation de la Galleria Nazionale della Sicilia, Palermo, “Museum” 4, pp. 201-14.

Art. red., Il padiglione del Venezuela alla Biennale, “Domus” 323, pp. 11-14.

P. Bucarelli, La Mostra di Piet Mondrian a Roma, “L’Architettura, c. e s.” 17, pp. 786-89.

E. Bassi, “La Gipsoteca di Possagno”, Neri Pozza Editore, Venezia.

V. Moschini, Nuovi allestimenti e restauri alle Gallerie di Venezia, “Bollettino d’arte del Ministero della P.I.” I, pp. 74-81.

R. Salvini, Il nuovo ordinamento della Galleria. Sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi, “Casabella Continuità” 214, pp. 20-25.

B. Zevi, I premi di architettura e urbanistica a Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni, “L’architettura, c. e s.” 15, pp. 628-629.

R. Longhi, Una mostra a Verona, “L’approdo letterario” 4, pp.3-11, (Roma).

G. Marchiori, XXIX Biennale di Venezia, “Art International” 6-7, pp. 21-22, (Zurich).

Art. Brared., Ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno, “Casabella-Continuità” 222, pp. 8-14.

C. Brandi, “Sicilia mia”, Sellerio, Palermo, p. 145.

M. Brawne, Object on view, “the Architectural Review” 753, pp. 242-53 (London).

L. Magagnato, a Verona, il restauro di Castelvecchio, “Comunità” 75, pp. 60-66. (Milano).

L. Semerani, Vitalità nell’arte a Palazzo Grassi, “Casabella-Continuità” 232, pp. 46-47.

Art. red., Vitalità nell’arte, “Sele Arte” 43, pp. 13-16.

S. Bettini, L’architettura di Carlo Scarpa, “Zodiac 6”, pp. 140-187, (Milano).

A. Gasparetto, “Vetri di Murano” 1860-1960 al Palazzo della Gran Guardia”, catalogo della Mostra, Verona.

L. Magagnato, Vetri di Murano 1860-1960, “Comunità” 80, pp. 85-88.

G. Ponti, Divagando per la Triennale, “Domus” 373, pp. 35-36.

C.L. Raghianti, Arte Italiana al 1960, “Sele Arte” 48, pp. 88-100.

M. Valsecchi, La XXX Biennale di Venezia, “L’Illustrazione italiana” 7, pp. 46-47, 81-82.

G. Veronesi, Mostre di architettura: otto italiani e Wright, “Comunità” 82, pp. 46-49.

Art. red., L’opera di Carlo Scarpa al Museo di Castelvecchio a Verona , “Domus” 369, pp. 39-53.

Art. red., Le personali di architettura. Mostra commemorativa di F.L. Wright, “L’architettura, c. e s.” 61, pp. 458-9.

P. Gray, Italia ’61, Visual Poetry, “The Observer”, 14 maggio (London).

G. Mariacher, La Quadreria Correr, “L’Oeil” 76, (Lausanne).

F. Nasi, La mostra delle ragioni, “Casabella-Continuità” 252, pp. 12-13.

P. Rawstorne, Italia ’61, Visual Poetry, “The Observer”, 14 maggio (London).

P.C. Santini, L’architettura a Italia ’61, “L’illustrazione del medico” 185, ottobre, (Milano).

F. Valcanover, “Gallerie dell’Accademia di Venezia”, De Agostini, Novara.

Art. red., La mostra delle ragioni, “L’Architettura, c. e s.” 70, pp. 264-65.

Art. red., Italia ’61 a Torino. La mostra delle ragioni, “Domus” 381, pp. 13-18.

R. Aloï, “Musei-Architettura-Tecnica”, Hoepli, Milano, pp. 253-266, 274-284, 330-332, 335-342, 343-348, 505-511.

R. Bazzoni, “60 anni della Biennale di Venezia, Il padiglione del Venezuela, Lombroso”, Venezia, pp. 1-12.

L. Magagnato, Architetti e leggi per i musei italiani, “Comunità” 99, pp 54-63.

J. Rykwert, Sulla mostra di Cima a Treviso, “Domus” 396, p. 53.

P.C. Santini, Un’opera distrutta di Carlo Scarpa, “Zodiac” 9, pp. 146-61.

Art. red., L’opera di Carlo Scarpa in Palazzo Abatellis a Palermo, “Domus” 388.

Art. red., L’opera di Carlo Scarpa alla Quadreria Correr in Venezia, “Domus” 388, pp. 25-34.

Art. red., The Museum Correr, Venice, “Architectural Design” 3/6, (London).

Art. Red., Architettura e restauro, “Comunità” 97, pp. 44-45.

Art. red., La XXXI Biennale , Padiglione Centrale di Carlo Scarpa, “L’architettura, c. e s.” 84, p. 391.

B. Molajoli, I premi nazionali IN/ARCH 1962 – Sistemazione museografica di Palazzo Abatellis, “L’Architettura c. e s. 97, pp. 511-513, 524.

L. Magagnato, “Castelvecchio restaurato”, Comune di Verona.

M. Brawne, “Il museo oggi”, Comunità, Milano.

L. Magagnato, La nuova sistemazione del Museo di Castelvecchio, “Marmo” (Lucca) 4, pp. 158-168.

R. Chiarelli, Il Castelvecchio riacquistato, “Antichità viva” 1, pp. 33-44.

L. Magagnato, E. Ritter, Castelvecchio, l’agencement moderne d’un musée ancien, “L’Oeil” 121, pp. 54-57, 68.

P.C. Santini, Il restauro di Castelvecchio a Verona, “Comunità” 126, pp. 70-78.

G. Mazzotti, “Arturo Martini”, catalogo della mostra, Treviso.

Art. red., Expo Universale ’67 a Montreal: Il Padiglione italiano – Carlo Scarpa, la poesia, “L’Architettura c. e s.” 141, pp. 160-161.

A. Pica, Architetti alla XXXIV Biennale di Venezia, “Domus” 469, pp. 2-10.

Art. red., La mostra di Carlo Scarpa alla Biennale, “Domus” 469, pp. 7-9.

R. Chiarelli, L. Magagnato, “Castelvecchio e le arche scaligere”, Sadea/Sansoni, Firenze, pp. 1-71.

S. King, “The drawings of Erich Mendelsohn”, catalogo della mostra, Berkeley.

P. Overy, Royal Academy, Morandi, “Financial Times” 9 dicembre.

B. Zevi, Arredi scarpiani, “Cronache di Architettura”, Laterza, Bari, vol.III.

M. Brusatin, Carlo Scarpa, architetto veneziano, “Controspazio” 3-4, (Milano).

A. Pica, Quattro progetti per Venezia alla XXXVI Biennale, “Domus” 515, pp. 1-3.

G. Mariacher, Bilancio della mostra “Ritratto di Venezia”, “Bollettino dei Musei Civici Veneziani” XVIII, pp. 1-9.

S. Cantacuzino, “Carlo Scarpa”, catalogo della mostra, Royal Institute of British Architects, London.

G. Mariacher, “Guida del Museo Correr di Venezia”, Fratelli Palombi, Roma.

N. Pozza, “Carlo Scarpa”, catalogo della mostra alla Domus Conestabilis, Accademia Olimpica, Vicenza.

C.L. Raghianti, “Arte fare e vedere”, Vallecchi, Firenze, pp. 104, 114, 163, 164, 173.

L. Miotto, “Carlo Scarpa”, catalogo della mostra, Institut de l’Environnement, Paris.

D.G. Romanelli, “Ottant’anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia”, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle arti contemporanee, Venezia.

AA.VV., “SD” 6, giugno, (Tokyo).

C. Brandi, “Teoria del restauro”, Einaudi, Torino, p. 127.

R. Delogu, “La Galleria Nazionale della Sicilia”, Poligrafico dello Stato, Roma.

A. Piva, “La fabbrica di Cultura. La questione dei musei in Italia dal 1945 ad oggi”, Il Formichiere, Milano, pp. 13-23, 44-51.

C. Scarpa, Volevo ritagliare l’azzurro del cielo, “Rassegna”, n. 7, (Milano).

AA.VV., “Museo perché, museo come. Saggi sul museo”, De Luca, Roma, pp. 36-37.

R. Massa, Gli allestimenti di Carlo Scarpa alla Biennale di Venezia, “Architetti Verona” 4-5, pp. 11-19.

G.C. Argan, “Storia dell’arte italiana”, Sansoni, Firenze, vol. 3.

C. Brandi, “Disegno della pittura italiana”, Einaudi, Torino.

C. Scarpa, Volevo ritagliare l’azzurro del cielo, “Rassegna” 7, (Milano), pp. 82-85.

Carlo Scarpa 1906-1978, “Baumeister” 78.

L. Becherucci, “La Galleria degli Uffizi”, Sadea Sansoni, Firenze.

M. Brawne, “Spazi interni del museo”, Comunità, Milano.

L. Magagnato e altri, “Carlo Scarpa a Castelvecchio”, catalogo della mostra, Comunità di Milano.

L. Magagnato, Il museo di Scarpa, “Lotus International” 35, pp. 75-85.

P. Rizzi, E. Di Milano, “Storia della Biennale 1895-1982”, Electa, Milano.

G. Romanelli, Per mettersi in mostra: La Biennale di Venezia e i suoi allestitori, “Rassegna” 10, pp. 14-27.

M. Tafuri, “Storia dell’architettura Italiana 1944-1985”, Einaudi, Torino, pp. 139-143.

AA.VV., “Carlo Scarpa et le musée de Verone”, catalogo della mostra, Institut Culturel Italien de Paris, Paris.

A. Piva, “La costruzione del museo contemporaneo”, Jaca Book, Milano.

F. Fonatti, “Elemente des Bauens bei Carlo Scarpa”, Academie der Bildenden Kunste, Wien.

A. F. Marcianò, “Carlo Scarpa”, Zanichelli, Bologna.

F. Dal Co e G. Mazzariol (a cura di), “Carlo Scarpa, opera completa”, Electa, Milano, in particolare:

G. Nepi Scirè, Le Gallerie dell’Accademia, pp. 154-158.

L. Magagnato, Il Museo di Castelvecchio, pp. 159-163.

S. Los, I progetti per il padiglione centrale della Biennale, pp. 164-169.

G. Carandente, Vent’anni di lavori, pp. 202-208.

B. Zevi, Di qua e di là dell’architettura, pp. 271-272.

Mille cipressi, pp. 286-287.

Intervista a Carlo Scarpa, pp. 297-299.

Catalogo della mostra “Carlo Scarpa, il progetto per Santa Caterina a Treviso”, Vianello, Treviso, in particolare:

G. Vigni, Ricordo di un lavoro con Scarpa, pp. 34-43.

G. Davanzano, Mostre allestite a Treviso, pp. 44-51.

G.D. Romanelli, “Museo Correr”, Electa, Milano.

V. Magnago Lampugnani, “Carlo Scarpa Arkitektur”, G. Hatje, Stuttgart.

C. De Seta, Carlo Scarpa, l’utopia inattuata della forma, “Architetti Italiani del Novecento”, Laterza, Bari, pp. 267-272.

C. Hoh Slodczyk, “Carlo Scarpa und das Museum”, Ernst und Sohn, West Berlin.

S. Polano, Frammenti siciliani, Carlo Scarpa e palazzo Abatellis, “Lotus International” 53, pp. 108-27.

S. Polano, Forgotten Works of Carlo Scarpa, “A&U” 207, PP. 11-18.

B. Albertini, S. Bagnoli, “Scarpa l’Architettura nel dettaglio”, Jaca Book, Milano.

A. Donaggio, Biennale di Venezia-un secolo di storia, inserto allegato a “Art Dossier” 26, (Firenze).

M. Garberi, A. Piva, “L’opera d’arte e lo spazio architettonico. Museografia e museologia”, Mazzotta, Milano.

M. Mulazzani, “I padiglioni della Biennale, Venezia 1887-1988”, Electa, Milano.

M. Mulazzani, La storia del Padiglione Italia, “Casabella” 551, pp. 10-14.

S. Polano, “Mostrare. L’allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta”, Lybra Immagine, Milano.

C. Brandi, Il Trionfo della Morte ha trovato casa, “Sicilia mia”, Sellerio, Palermo.

P. Morello, “Palazzo Abatellis”, Vianello, Ponzano (TV).

S. Polano, “Carlo Scarpa”: Palazzo Abatellis”, Electa, Milano.

R. Murphy, “Carlo Scarpa e Castelvecchio”, Arsenale, Venezia.

C. Garboli, “Falbalas”, Garzanti, Milano.

### **Opere principali di Carlo Scarpa**

1935-1937; 1955-1956 Università Ca' Foscari, restauri e aula Mario Baratto, Venezia.

1937 Venezia, Loggetta del Sansovino, “Oreficeria Veneziana”.

1942 Venezia, XXIII Biennale, Padiglione Italia, “Arturo Martini”.

1945-1960, Gallerie dell'Accademia.

1948 Venezia, XXIV Biennale, Padiglione Italia.

1948 Venezia, Lido, Palazzo del Cinema, “Prima esposizione tecnica internazionale della cinematografia”.

1949 Venezia, Palazzo Ducale, “Giovanni Bellini”.

1949 Venezia, Ala Napoleonica, “Rassegna d'arte contemporanea”.

1950 Venezia, XXV Biennale, Padiglione Italia.

1950 Venezia, XXV Biennale, Sala Napoleonica.

1950 Venezia, XXV Biennale, Lido, Palazzo del Cinema.

1950 Venezia, Biennale, Padiglione del Libro d'Arte.

1951 Venezia, Padiglione Italia, “Gian Battista Tiepolo”.

1952 Venezia, Biennale, Padiglione Italia, Giardino delle Sculture.

1952 Venezia, XXVI Biennale, Padiglione Italia.

1952 Venezia, XXVI Biennale, Ala Napoleonica, “La grafica di Henri de Toulouse Lautrec”.

1952 Venezia, Biblioteca Marciana, “Le Biccherne Senesi”.

1953 Messina, Municipio, “Antonello da Messina e i Quattrocentisti Siciliani”.

1953 Venezia, Museo Correr, Sezioni Storiche.

1953-1954 Palermo, Museo di Palazzo Abatellis.

1954 Venezia, Palazzo Ducale, “Arte antica Cinese”.

1954-56 Venezia, Biennale, Padiglione del Venezuela.

1954-1956 Firenze, Galleria degli Uffizi, Prime Sale (con I. Gardella e G. Michelucci).

1955-1956 Possagno (Treviso), Gipsoteca Canoviana.

1956 Roma, Galleria Nazionale di Valle Giulia, “Piet Mondrian”.

1956 Venezia, XXVIII Biennale, Padiglione Italia.

1957-60 Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni (con E. Detti).

1957-1960 Venezia, Museo Correr, Quadreria.

1957-1974 Verona, Museo di Castelvecchio.

1957-1958 Negozio Olivetti, Venezia.

1958 Venezia, XXIX Biennale, Padiglione Italia, “Pittura e Scultura Italiana”.

1958 Verona, Museo di Castelvecchio, “Da Altichiero a Pisanello”.

1959 Venezia, Palazzo Grassi, “Vitalità nell'arte”.

1959 Verona, Palazzo della Gran Guardia, “Un secolo d’arte del vetro a Murano”.

1960 Milano, XII Triennale, Palazzo dell’Arte, “Frank Lloyd Wright”.

1960 Venezia, XXX Biennale, Padiglione Italia.

1961 Torino, “Italia ‘61”, Palazzo del Lavoro, Padiglione del Veneto, “Il senso del colore e il dominio delle acque”.

1961-63 Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Portico e Giardino.

1962 Treviso, Palazzo dei Trecento, “Cima da Conegliano”.

1962 Venezia, XXXI Biennale, Padiglione Italia, “Scultura Italiana”.

1964 Venezia, XXXII Biennale, Padiglione Italia, “Arte d’oggi nei musei”.

1964 Venezia, XXXII Biennale, Ala Napoleonica, “Giacomo Manzù”.

1966 Venezia, XXXIII Biennale, Padiglione Italia, “Aspetti del primo astrattismo italiano, Milano-Como 1930-1940”.

1967 Montreal, “Expo ‘67”, Padiglione Italiano, Sezione “La poesia”.

1967 Treviso, Convento di Santa Caterina, “Arturo Martini”.

1968 Venezia, XXXIV Biennale, Padiglione Italia, “Linee della ricerca contemporanea: dall’informale alle nuove strutture”.

1969 London, Hayward Gallery, “Florentine Frescoes”.

1969 Berkeley, University of California, “I disegni di Erich Mendelsohn”.

1970 London, Royal Academy, “Giorgio Morandi”.

1972 Venezia, XXXVI Biennale, Padiglione Italia.

1972 Venezia, XXXVI Biennale, Ala Napoleonica, “Capolavori della Pittura del XX secolo 1900-1945”.

1972 Venezia, Ala Napoleonica, “Il ritratto di Venezia”.

1973 Venezia, Fondazione Querini Stampalia, “Le Corbusier purista e il progetto di Pessac”.

1973-1982 Banca Popolare di Verona, Verona.

1974 Venezia, Palazzo Ducale, “Venezia e Bisanzio”.

1974 Treviso, Ca’ de Noal, “Gino Rossi”.

1974 London, Heinz Gallery, “Carlo Scarpa”.

1974 Vicenza, Domus Conestabilis, “Carlo Scarpa”.

1974-1978 Tomba Brion, San Vito d’Altivole (Treviso).

1975 Venezia, Palazzo Grassi, “Giuseppe Samonà, 50 anni di architetture”.

1975 Paris, Institut de l’Environnement, “Carlo Scarpa”.

1977 Venezia, Ca’ Pesaro, “Alberto Viani”.

1978 Madrid, “Carlo Scarpa”.

1978 Rovigo, Accademia dei Concordi, “Mario Cavaglieri”.

### **Bibliografia generale su Franco Albini**

Fabrizio Rossi Prodi, Franco Albini, Officina, Roma 1996.

Antonio Piva e Vittorio Prina, Franco Albini 1905-1977, Electa, Milano 1998.

Federico Bucci e Augusto Rossari (a cura di), I musei e gli allestimenti di Franco Albini, Electa, Milano 2005.

Francesco Gastaldi, Silvia Soppa, Triennale di Milano-Università degli Studi di Genova, Genova. Piani 1866-1980, Libreria CLUP Milano, 2004, (con annesso CD-ROM), ISBN 88-7090-680-9.

Federico Bucci, Fulvio Irace (a cura di), Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità (catalogo della mostra), Electa, Milano 2006.

Daniel Sherer, “Rationalism and Paradox in Franco Albini’s and Franca Helg’s Architecture and Design, 1934-1977,” in D. Sherer, Aldo Colonetti, eds. Franco Albini and Franca Helg Design (Milan, 2009), 9-38.

L. Spinelli, I luoghi di Franco Albini. Itinerari di architettura, Electa, Milano 2006.

Giampiero Bosoni e Federico Bucci, Il design e gli interni di Franco Albini, Electa, Milano 2009.

Francesco Tentori, Fabio Cutroni, Maria Argenti (a cura di), “Rassegna di Architettura e Urbanistica 123/124/125-Ricordo di Franco Albini”, Edizioni Kappa, Roma, 2008.

### **Bibliografia specifica rispetto alle opere citate di Franco Albini**

G. Ponti, “Stile di Albini, ovvero “Il gusto di Albini”, In stile n. 38/1944.

V. Latis, I libri nella casa, Quaderni di Domus n. 1, Editoriale Domus, Milano 1945.

V. Gandolfi, Gli studi nella casa, Quaderni di Domus n. 1, Editoriale Domus, Milano 1945.

L.C. Olivieri, L’illuminazione della casa, Quaderni di Domus n. 5, Editoriale Domus, Milano 1946  
“Arredamento e mobili di Franco Albini”, in Metron n. 35-36/1949.

G. Ulrich, Arredatori contemporanei, Gorlich, Milano 1949.

G. Ponti, “I mobili, l’insegnamento e la vocazione di Albini”, in Domus, n. 263/1951.

C. Pagani, “Albini arredatore”, in Spazio n. 6/1951-52.

R. Aloj, Mobili tipo, Hoepli, Milano 1956.

V. Viganò, “Testimonianze 1945-1961: l’architettura degli interni e il mobile italiano del dopoguerra ad oggi”, in Argomenti di architettura n. 3/1961.

“Il design”, numero monografico di Edilizia Moderna n. 85/1965.

M. Fagiolo, “Albini e la favola dell’arredamento”, in La botte e il violino n. 5/1965.

B. Plumb, Young Design in Living, Studio Vista, London 1969.

E. Ritter, Design italiano. Mobili, Bestetti, Roma 1969.

E. Moody, Decorative Art in Modern Interiors, The Viking Press, New York 1970.

V. Gregotti e altri, “1918/1940: novecento, razionalismo e la produzione industriale” in Ottagono n. 36/1975.  
R. Aloj, Musei-Architettura-Tecnica, Hoepli, Milano 1957.

L. Magagnato, “Esperienza storica e architettura moderna”, in Comunità n. 59/1958.

L. Magnato, “Architetti e leggi per i musei italiani”, in *Comunità* n. 99/1962.

M. Brawne, *Il museo oggi*, Comunità, Roma 1965.

R. Guiducci, “Il museo vivo”, in *Pirelli* n. 1/1965.

E. De Felice, *Luce Musei*, De Luca, Roma 1966.

A. Piva, *L fabbrica di cultura*, Il Formichere, Milano 1978.

“Il museo istituzione e architettura”, numero monografico di *Casabella* n. 443-1979.

“Musées-Muséographie”, numero monografico di *Techniques et Architecture* n. 326/1979.

C.G. Argan, “La Galleria di Palazzo Bianco a Genova”, in *Metron* n. 45/1951.

“Un architetto moderno per una galleria d’arte antica “, in *Domus* n. 276-277/1952.

C. Marcenaro, “The Museum Concept and the Restoration of the Palazzo Bianco, Genoa”, in *Museum* n. 4/1954.

M. Labò, “Il Museo del Tesoro di S. Lorenzo a Genova”, in *L’architettura. Cronache e storia* n. 14-1956.

P. A. Chessa, “Il museo del tesoro di S. Lorenzo”, in *Comunità* n. 47/1957.

*Il Museo del Tesoro di S. Lorenzo*, Cassa di Risparmio di Genova, Genova 1969.

B. Zevi, “Museo di S. Lorenzo a Genova. Quattro tholos moderne per un tesoro antico”, in *cronache di architettura*, vol. II, n. 109, Laterza, Bari 1971.

C. Mercenaro, “Una fonte barocca per l’architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova”, in *Paragone* n. 139/1961.

L. Magagnato, “Architettura e restauro”, in *Comunità* n. 97/1962.

“La sistemazione di Palazzo Rosso”, in *Domus* n. 408/1963.

A. Belloni, “Restauration des Roten Schlosses in Genua”, in *MD Moebel Interior Design* n. 11/1964.

“Restauro e sistemazione di Palazzo Rosso a Genova”, in *Marmo* n. 3/1964.

B. Zevi, “Palazzo Rosso a Genova”, in *Cronache di architettura*, vol. IV, n. 378, Laterza, Bari 1971.

R. Pedio, “Museo di Alessandria d’Egitto. I premio IN/Arch-Domosic 1965”, in *L’architettura. Cronache e storia* n. 138/1967.

G. Samonà, *La casa popolare negli anni ’30*, Politecnica, Napoli 1935.

A. D. Pica, *Nuova architettura italiana*, Hoepli, Milano 1936 IFACP, *Case popolari, norme e tipi*, Roma 1937.

A. Pavolini, G. Ponti, *Le arti in Italia*, Editoriale Domus, Milano 1938.

Pubblicazione speciale dell’Istituto Fascista Autonomo delle Case Popolari della provincia di Milano, Milano 1939.

A.D. Pica, *Architettura moderna in Italia*, Hoepli, Milano 1941.

I. Diotallevi, F. Marescetti, *Ordine e destino della casapopolare*, Editoriale Domus, Milano 1941.

A. Sartoris, *Encyclopédie de l’Architecture nouvelle. Ordre et climat Méditerranées*, Hoepli, Milano 1948.  
G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell’architettura in Italia. 1920-1940*, Tamburini, Milano 1953.

*I 14 anni del piano INA casa*, Istituto Nazionale delle Assicurazioni, Roma 1963.

AA.VV., “Architettura”, in *Milano 70/70*, vol. II.

C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia fra le due guerre*, Laterza, Bari 1972.

C.A. Felice, *Arte decorativa*, Ceschina, Milano 1930.

C.A. Felice, *Catalogo ufficiale della IV esposizione internazionale delle arti decorative e industrie moderne*, Ceschina, Milano 1939.

A.D. Pica, V Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale, Ceschina, Milano 1933.

“V<sup>a</sup> Triennale”, numero monografico di Domus n. 65/1933.

“V<sup>a</sup> Triennale di Milano”, numero monografico di Architettura-Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, n. 12/1933.

G. Pagano Pogatschnig, “V<sup>a</sup> Triennale di Milano”, in Casabella nn. 65, 66 e 67/1933.

G. Pagano, “La XV<sup>a</sup> Fiera di Milano”, in Casabella n. 77/1934.

“L’ordinamento delle sale alla mostra dell’Aeronautica”, in Casabella n. 80/1934.

S. Muratori, “Padiglione dell’Istituto Nazionale delle Assicurazioni alla Fiera di Milano” in Architettura-Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti n. 8/1935.

“Padiglione dell’INA. Stallo della ditta Parma” in Casabella n. 89/1935.

“Il padiglione dell’INA alla Fiera del Levante”, in Casabella n. 94/1935.

VI<sup>a</sup> Triennale di Milano, Catalogo ufficiale della VI<sup>a</sup> Triennale di Milano 1936, Milano 1936.

A.D. Pica, Guida alla VI<sup>a</sup> Triennale , Edizioni della Triennale, Milano 1936.

G. Ponti, “Un’abitazione dimostrativa alla VI<sup>a</sup> Triennale”, in Domus n. 103/1936.

R. Giolli, “VI<sup>a</sup> Triennale: la mostra dell’abitazione moderna”, in Casabella n. 104/1936  
“Orificeria”, in Domus n. 103/1936.

A.Morassi, “La mostra dell’Oreficeria Antica alla VI<sup>a</sup> Triennale”, in Le vie d’Italia n. 7/1936.

M. Labò, “La XVIII<sup>a</sup> Fiera di Milano”, in Casabellan. 113/1937.

M. Labò, “La XIX<sup>a</sup> Fiera di Milano”, in Casabella/ Costruzioni n. 127/1938.

A.D. Pica, Guida alla VII Triennale di Milano, Edizioni della Triennale, Milano 1940.

C. Zanini, “A proposito di un arredo esposto alla VII<sup>a</sup> Triennale: Stanza di soggiorno per una villa”, in Costruzioni/Casabella n. 157/1941.

M. Labò, “Attualità della Fiera di Milano”, in Costruzioni/Casabella, n. 149/1940.

M. Labò, “Fiera di Milano”, in Costruzioni/Casabella n. 174/1942.

A. D. Pica, IX<sup>a</sup> Triennale di Milano. Catalogo, Edizioni della Triennale, Milano 1951.

M. Valsecchi, “Giro d’orizzonte alla T 9”, in Edilizia Moderna n. 47/1951.

“Mostre temporanee”, in Metron, n. 43/1951.

“Due allestimenti a Palazzo Grassi”, in Domus n. 276-277/1952.

“Due mostre d’arte moderna italiana a Stoccolma e Helsinki”, in Metron n. 48/1953  
A.D. Pica , X<sup>a</sup> Triennale di Milano, Edizioni della Triennale Milano 1954.

R. De Fusco, “Primo incontro con la X<sup>a</sup> Triennale di Milano”, in Casabella/Continuità n. 202/1954.

“Il Salone d’onore alla X<sup>a</sup> Triennale”, IN Domus n. 300/1954.

“Salon d’honneur”, in Aujourd’hui n. 1/1955.

B. Zevi, “Dieci artisti per sistemare una sedia. X<sup>a</sup> Triennale”, in Cronache d’architettura, vol. I, n. 19, Laterza, Bari 1971.

XII<sup>a</sup> Triennale. Guida, Edizioni della Triennale, Milano 1960.  
“Le sezioni italiane della XII<sup>a</sup> Triennale”, in Casabella/Continuità n. 243/1960.

P.C. Santini, “Altre mostre ed allestimenti alla XII<sup>a</sup> Triennale di Milano”, in Comunità n. 82/1960.

“Alla XII<sup>a</sup> Triennale. Mostra Internazionale del Vetro e dell’Acciaio, in Domus n. 370/1960.

E.N. Rogers, “La responsabilità verso la tradizione”, in Casabella/Continuità n. 206/1955.

F. Buzzi Ceriani, “Caratteri dell’architettura del dopoguerra”, in Comunità n. 36/1956.

P. Portoghesi, “Dal neorealismo al neoliberty”, in Comunità n. 65/1958.

A. D. Pica, Architettura italiana ultima, Il Milione, Milano 1959.

AA.VV., “Quindici anni di architettura italiana”, in Casabella/Continuità n. 251/1961.

P. Portoghesi, P. Marconi, “Gli anni difficili del movimento moderno”, in Comunità n. 87/1961.

A. Galardi, Architettura italiana contemporanea, Comunità, Milano 1967.

P. Portoghesi, V. Vercelloni, “L’edilizia milanese fra la qualità e la qualità”, in Controspazio n. 2-3/1969.  
“Concorso nazionale per l’albergo della gioventù, in Metron n. 26-27/1948.

P.A. Chessa, “Gli alberghi per la gioventù, Progetto F. Albini, L. Castiglioni, G. De Carlo”, in Comunità n. 4/1949.

“Progetto per un magazzino di vendita a Roma arch. F. Albini e F. Helg”, in Casabella/Continuità n. 223/1959, n. 241/1960.

E.N. Rogers, “Un grande magazzino a Roma”, in Casabella/Continuità n. 157/1961.

“La nuova sede de La Rinascente a Roma”, in Domus n. 389/1962.

P. Portoghesi, “La Rinascente in Piazza Fiume a Roma”, in L’architettura. Cronache e storia n. 75/1962.

“Das Warenhaus “La Rinascente” in Rom”, in Baukunst and Werkform n. 4/1962.

“Department store, Rome”, in Architectural Design n. 6/1962.

“Warenhaus La Rinascente in Rom”, in Werk n. 8/1962.

F. Atkinson, “La Rinascente Store, Rome” in Thiume”e Architectural Review n. 788/1962.

F. Menna, “Architettura nuova a Roma: La Rinascente di Piazza Fiume”, in Palatino n. 1-4/1963.

M. Tafuri, “Albini: riesame di un edificio – La Rinascente a Roma”, in Acciaio n. 1/1963.

B. Zevi, “La Rinascente romana di Albini – Sovvertito il rapporto tamponamento e struttura”, in Cronache di Architettura, vol. IV, n. 386.

### **Opere principali di Franco Albini**

1934 - Padiglione INA alla Fiera del Levante (distrutto).

1936 - 1938 Quartiere Ifacp Fabio Filzi a Milano.

1937 - Concorso per il Palazzo della civiltà Italiana all’Eur insieme a Palanti, Gardella e Romano.

1938 - Padiglione del piombo e zinco, alla Mostra autarchica del Minerale italiano, a Roma.

1939 - Palazzo dell’acqua e della Luce all’E42 di Roma, concorso d’architettura (non realizzato).

1948 - 1952 Albergo-Rifugio Pirovano a Cervinia.

1949 - 1951 Sistemazione delle Gallerie comunali di Palazzo Bianco a Genova, progetto museologico di Caterina Marcenaro.

1950 - Quartiere INA-Casa- INCIS a Vialba, Milano.

1950 - 1954 Edificio per uffici INA a Parma.

1950 - 1963 Nuovi uffici comunali di Genova.

1952 - 1956 Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova.

1952 - 1962 Sistemazione del Museo di Palazzo Rosso a Genova.

1953 - Consulente per il Piano particolareggiato di Piccapietra a Genova.

1955 - 1958 Villa Olivetti a Ivrea.

1956 - 1959 Consulente dell’amministrazione comunale di Genova per la redazione del primo Piano Regolatore Generale della città (adottato 1956, approvato 1959).

1956 - 1961 Complesso-quartiere INA“Rosta Nuova” a Reggio Emilia.

1957 - 1961 Sede della La Rinascente a Roma.

1958 - Consulente per la Commissione di studio sul centro storico di Genova.

1962 - 1963 Segnaletica e allestimento della Metropolitana Milanese (stazioni della Linea 1).

1962 - 1984 Museo di Sant'Agostino a Genova.

1963 - Negozio Olivetti, Parigi.

1969 - 1979 Nuova Pinacoteca del Museo Civico nel chiostro degli Eremitani di Padova.

1971 - Testate letti in ottone "Eclisse" e "Miraggio", edizioni limitate realizzate da Luciano Frigerio.

