

Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo

Rita Ladogana
Università degli Studi di Cagliari
ladogana@unica.it

RIASSUNTO

Il contributo prende in esame alcuni significativi interventi allestitivi di Carlo Scarpa con particolare attenzione alle mostre temporanee dedicate all'arte contemporanea. L'indagine mira a far emergere l'importanza rivestita nella metodologia progettuale dalla frequentazione dell'architetto veneziano con la produzione artistica a lui coeva, evidenziando il riflesso dei linguaggi del contemporaneo nella trasformazione degli spazi, dalla definizione del percorso alla progettazione dei singoli supporti, alle luci. Questo peculiare aspetto contribuisce a definire l'entità dell'apporto fondamentale e ancora attuale del lavoro di Scarpa alla storia del museo moderno.

Parole chiave:
Carlo Scarpa; musei; allestimenti; arte contemporanea

ABSTRACT

Carlo Scarpa: From museum installations to temporary exhibition designs for contemporary art

This paper discusses some significant exhibition designs by Carlo Scarpa, focusing on temporary exhibitions of contemporary art. The importance of the Venetian architect's contacts with contemporary artists are brought to light in the research, revealing the consequences on the process of modifying spaces, from spatial arrangements and frameworks to visual commentary around works of art. This particular aspect shows the scope of the essential contribution that is still current in Scarpa's work in the history of the modern museum.

Keywords:
Carlo Scarpa; museums; exhibition design; contemporary art

Nel panorama della storia dell'architettura italiana del Novecento, il linguaggio scarpiano si distingue per la raffinatezza e la peculiare sensibilità nel pensare e trattare i materiali, entrambe derivate da una vocazione artigiana e sperimentale mai disgiunta da un'attenzione al gusto moderno e al contesto contemporaneo.

Erede del messaggio organico wrightiano, Scarpa attinge a una molteplicità e varietà di fonti di ispirazione che sarebbe riduttivo isolare singolarmente; la sua ricerca, come acutamente afferma Tafuri, appare «svincolata da modelli definiti e univoci»⁴.

Architetto sciamano, come lo ha definito Kurt Forster, egli indagò a fondo soprattutto sul rapporto singolare tra architettura e paesaggio, professando percorsi progettuali connotati da una ossessiva attenzione per l'elemento specifico, per l'individualità espressa da ogni singolo frammento, ricercando e esaltando i caratteri sensoriali e le percezioni tattili di ogni creazione.

Intellettuale, architetto e designer, Scarpa esprime la sua cifra più originale nel settore degli allestimenti espositivi e nella sistemazione di musei, attività nella quale raggiunse i risultati più alti offrendo un contributo fondamentale alla moderna storia della museografia italiana. Bruno Zevi lo ha definito, innanzitutto, un «eccezionale e quasi infallibile designer di mostre, padiglioni, negozi e ripristini di musei», denominando «lirici eventi formali» gli interventi allestitivi attraverso i quali Scarpa arrivò ad ottenere un prestigio internazionale². L'assidua frequentazione dell'arte a lui contemporanea e l'amicizia con grandi artisti contribuì indubbiamente ad affinare una sensibilità «pittorica», che intreccia mirabilmente un raffinato gusto di derivazione secessionista con una severa, e co-

stantemente presente, procedura geometrica di ascendenza razionalista e neoplastica.

Il percorso di formazione di Carlo Scarpa iniziò nel 1926 con il conseguimento del Diploma di professore di disegno architettonico ottenuto a Venezia, città nella quale nacque nel 1906. Il disegno costituisce lo specchio del genio e dell'anima scarpiana, dagli schizzi ideativi, alle parole «disegnate» per scambiare concetti e pensieri con i committenti, fino alla progettazione professionale. Egli affermò più volte essere il disegno «la porta regale» per accedere all'architettura, mezzo fisico indispensabile per tradurre formule e concetti, in un cammino complesso che mira alle conquiste moderne senza mai poter prescindere dallo sguardo verso la tradizione.

Scarpa iniziò a svolgere attività didattica presso l'Istituto Superiore di Architettura di Venezia, dapprima come assistente incaricato presso la cattedra di architettura tenuta dal professor Guido Cirilli, poi in qualità di professore di decorazione e di disegno dal vero. Contemporaneamente, in qualità di consulente artistico, Scarpa si interessò alla produzione vetraria muranese, applicandosi sia nel disegno che nella pittura. La prima collaborazione risale al 1927, anno in cui iniziò a lavorare per Giacomo Cappellin; gli anni successivi lo videro impegnato anche presso la ditta Paolo Venini, la fornace più all'avanguardia di quei tempi³. La lunga esperienza muranese si rivelò fondamentale per la formazione del suo linguaggio architettonico: presso le vetrerie, l'architetto iniziò il suo lungo e tormentato apprendistato di analista dei materiali, dedicandosi alla creazione di nuove composizioni di paste vitree e introducendo innovazioni tecniche per far risaltare ulteriormente le qualità proprie della materia.

Nella prima attività di designer affiora, predominante, l'influenza della grande avanguardia cubista e, in modo particolare, l'ispirazione a Braque e a Legèr; non mancano, tuttavia, riferimenti alle morbidezze del disegno matissiano e al dinamismo energetico di matrice futurista. Nel vaso *Profilo e Foglie*, realizzato verso la fine degli anni Trenta, si legge chiaramente il predominante approccio alla scomposizione: gli oggetti sono raffigurati da differenti punti di vista che ne impediscono una visione unitaria e sono totalmente fusi con lo spazio circostante; il senso del volume e della prospettiva sono negati.

Negli anni in cui Scarpa collaborò con la ditta Venini arrivarono i primi importanti incarichi della sua carriera di architetto: nel 1935 l'Università di Venezia gli commissionò il restauro di Ca' Foscari; nel 1945 la Sovrintendenza di Venezia lo incaricò del riordino generale delle Gallerie dell'Accademia; nel 1948 realizzò la sua prima prova progettuale di allestimento, in occasione della retrospettiva di Paul Klee alla Biennale di Venezia, ente col quale Scarpa collaborò ininterrottamente per quasi trent'anni. La sua maniera di pensare il progetto architettonico gli procurò non poche ostilità nell'ambiente universitario veneziano, dove diventava sempre più insistente l'accanimento contro il professore di disegno che esercitava la professione di architetto⁴. Le accuse mosse contro di lui si concentravano soprattutto sul suo essere distante dalle esigenze dell'attualità e sulla sua estraneità al dibattito della ricostruzione, vivissimo negli anni che seguirono la fine del secondo conflitto mondiale. Scarpa, indubbiamente, lavorò molto poco per l'amministrazione pubblica e si dedicò quasi completamente ad una committenza composta da fondazioni, da musei e da ricchi clienti facoltosi che gli affidavano la progettazione di lussuosissime ville. Le sue ricerche apparivano distanti dai risultati architettonici finalizzati a misurare, innanzitutto, un impatto sociale, con l'urgenza di rispondere a problemi concreti, e i suoi lavori si discostavano nella sostanza dalle progettazioni dei colleghi ingegneri e architetti. Questo, tuttavia, non giustifica le pesanti affermazioni che lo hanno dipinto come un artigiano ossessionato dal passato o un maniaco dei materiali lussuosi oppure, come ha affermato Tafuri, un fenomeno fuori dall'architettura moderna, rinchiuso nel suo cerchio magico⁵. Egli scelse di lavorare in ambienti solitari, talvolta isolati e molto spesso si allontanò da Venezia per intraprendere viaggi di studio negli Stati Uniti, in Giappone e in Inghilterra. Si preoccupò molto poco dell'inattualità della sua opera e concentrò l'attenzione sul legame con la tradizione, coltivando il gusto artigianale e dando sfogo alla sua raffinata creatività. Il risultato fu un linguaggio

architettonico estremamente complesso ed enigmatico, ricco di spunti e di sfide, nel quale si traduce lo sforzo di creare un dialogo tra la storia e il futuro dell'architettura. Un dialogo che si inserisce pienamente nel vivo delle problematiche internazionali contemporanee connesse all'ardua e complessa polemica architettonica, e quindi anche museografica, incentrata sul tormentato rapporto tra vecchio e nuovo, tra recupero della storia e razionalismo internazionale, esplosa in Europa a partire dai primi anni della ricostruzione seguita al secondo conflitto mondiale. Nei progetti di Carlo Scarpa si individuano i prestiti da diverse tradizioni figurative, con il prevalere dell'elemento identitario e della sensibilità costruttiva ancorata a un passato di tradizione artigianale, sempre fusi in una nuova, moderna, individualità di forme, riconoscibile come pienamente scarpiana. Le sue innovative sperimentazioni, a dispetto della flebile considerazione nel panorama nazionale coevo⁶, ottennero, fin dai primi anni Sessanta, un significativo riconoscimento da parte della critica internazionale, culminato nella celebrazione del suo lavoro con l'esposizione dei progetti al MOMA di New York nel 1966, in occasione della mostra *Architettura del museo*. I numerosi interventi architettonici, intensificatisi considerevolmente nell'immediato dopoguerra, rivelano il predominare di una particolare attenzione concettuale e progettuale per l'opera di Frank Lloyd Wright, maestro al quale Scarpa si sentì profondamente legato, soprattutto per affinità di natura culturale; le ricerche dell'architetto veneziano, tuttavia, hanno sempre riproposto in maniera originale, secondo una autonoma ricerca compositiva, le dilatazioni planimetriche proprie dell'espressione wrightiana⁷. Al di là delle intrinseche differenze che separano la varietà dei progetti scarpiani e della distanza tra le culture figurative alle quali l'architetto aveva guardato - dall'architettura organica ai giardini Zen, dal dettato rigoroso dell'architettura neoplasticista alle ricerche dell'arte contemporanea - è possibile individuare gli elementi basilari e distintivi di un singolare linguaggio, sempre presenti con grande coerenza a partire dai primi incarichi fino ai capolavori della maturità. I valori connotativi dell'attività di progettista si individuano in un lavoro condotto sempre con grande calma e pacatezza, e soprattutto con estrema prudenza, ereditate dall'abitudine artigianale. Una delle componenti essenziali della poetica scarpiana è lo studio rigoroso applicato ai materiali costruttivi: la sensibilità fortemente accentuata nell'approccio alla materia, si sviluppò a partire dai primi anni di collaborazione presso le vetrerie muranesi, contesto nel quale l'architetto ebbe modo di studiare e quindi di

scoprire le innumerevoli possibilità espressive del materiale vitreo, sperimentando nuove tecniche di lavorazione⁸. Alla base di ogni ricerca scarpiana si pone la valorizzazione delle specificità dei materiali e la conoscenza delle qualità intrinseche che li caratterizzano, contraddistinta da una sensibilità peculiare vicina alla cultura materista di matrice informale per la tendenza ad esaltare le qualità tattili e il profondo senso del colore. Scarpa studiava le più nascoste proprietà della materia, individuandone la funzione evocativa e le potenzialità espressive. La continua sperimentazione lo portò a scontrarsi in diverse occasioni contro i limiti imposti dalle tecniche più diffuse e utilizzate; il lavoro di ricerca si è infatti configurato fin dal principio come un lungo processo di recupero dei metodi di lavorazione artigianale dei materiali, senza mai rinunciare alla sperimentazione e all'innovazione. Scarpa guardò sempre alla tradizione locale, in virtù del fortissimo legame con la sua città: durò per tutta la vita il rapporto con il mondo artigiano di Venezia, dalla produzione dei vetri alla realizzazione dei supporti per gli allestimenti di mostre, alla finitura delle superfici murarie secondo le più antiche tecniche tradizionali⁹. E' noto che tra i collaboratori dell'architetto veneziano numerosi furono gli artigiani veneti: Scarpa ricorreva alle capacità, all'esperienza e alle conoscenze di coloro che Mazzariol definì i suoi «manuali di architettura», considerato che per lui gli artigiani erano non solo gli esecutori manuali dell'opera, ma anche i depositari di una conoscenza tradizionale del fare architettura¹⁰.

Sempre nell'ambito del trattamento specifico dei materiali, Scarpa si è rivelato estremamente inventivo nello studio degli accostamenti, che presentano sempre soluzioni inedite, giocate su ricercati contrasti e caratterizzate da un gusto squisitamente raffinato. Straordinari effetti decorativi sono ottenuti attraverso la connessione di polarità opposte di differente natura, derivate da materiali con diverse caratteristiche intrinseche: elementi forti e deboli, materiali duri e tenui, colori complementari, luci ed ombre, si avvicinano in un gioco complesso che al di là del risultato unitario esalta l'individualità di ogni singolo frammento¹¹.

Un altro elemento connotativo del linguaggio scarpiano, definibile quasi un'ossessione per lo studio assiduo dedicatogli, è infatti la cura del dettaglio più minimo. In ogni creazione di Carlo Scarpa l'abitudine viene cancellata nella forma lussuosa del particolare e sul particolare si fermano lo sguardo e l'attenzione di chi osserva. L'attenzione riposta nel frammento, chiarisce l'enorme distanza che separa Scarpa dagli esiti dell'architettura razionalista e in generale da qualsiasi riduzione della forma a pura

estrinsecazione dell'uso: il dettaglio rifugge da generali regole stilistiche e, in quanto eccezione, rifiuta la norma, nella quale l'architetto coglie un arresto dell'apprendimento, quasi una pigrizia dell'occhio¹². Come ha affermato Rafael Moneo, nelle creazioni scarpiane le forme, quali che siano le funzioni a cui l'opera è destinata, si dissolvono sempre nei molteplici riflessi dei dettagli, nell'infinita varietà dei materiali, nel continuo spezzarsi dei contorni; l'architetto non ci concede nessuna pausa, nessuna sosta, presentandoci di volta in volta episodi differenti anche all'interno di uno spazio ridotto¹³. Lo studio sistematico e predominante del dettaglio mira a liberare la «quantità» dello spazio riservato all'evento decorativo e all'illuminazione formale, cosicché il particolare diventa il vero protagonista di ogni evento.

Concentrando l'attenzione sull'attività di progettazione di importanti mostre temporanee e permanenti, che ha impegnato Scarpa per gran parte del suo percorso, si colgono in profondità gli aspetti salienti del linguaggio architettonico appena delineati; è nel campo degli allestimenti, infatti, che emerge in tutta la sua singolarità, la vena creativa scarpiana, con la genuinità e la genialità della sua espressione, oltretutto il fondamentale contributo offerto alla storia della museografia italiana. Dal 1945 al 1977 Scarpa ha realizzato una cospicua quantità di progetti, molti dei quali realizzati e altri rimasti allo stadio di schizzo preparatorio, che hanno riguardano tanto il riordino e la sistemazione di spazi esistenti, quanto la creazione di spazi nuovi e i numerosi allestimenti per mostre temporanee. A proposito di questi ultimi, Paola Marini ne ha sottolineato l'importanza fondamentale nel processo creativo scarpiano considerandoli «[...] eccezionali laboratori anche nella prospettiva degli allestimenti permanenti. E ciò avviene sia sotto l'aspetto della messa a fuoco dello sguardo sulle singole opere, sia sotto quello della domestichezza con un determinato ambiente storico e con un preciso spazio»¹⁴.

Fin dal primo intervento per la sistemazione delle Gallerie dell'Accademia, compiuta dal 1945 al 1948, Scarpa si era servito di un peculiare metodo di lavoro, riproposto con coerenza negli interventi successivi e verificabile in tutti i successivi montaggi museali. Come sintetizza efficacemente Luciana Miotto, si possono individuare sostanzialmente tre direttrici essenziali sulle quali si fondava il suo processo di intervento: «lo studio del percorso, l'illuminazione naturale e la creazione di spazi per precise opere d'arte»¹⁵. L'originalità e la modernità dell'approccio scarpiano alla museografia risaltano nella loro ricchezza e complessità se confrontati agli episodi salienti del panorama nazionale e

internazionale degli anni Cinquanta e Sessanta. Se, da un lato, la sua ricerca appare totalmente inserita nel vivo delle problematiche relative al nuovo stile dei musei e alle esigenze di rinnovamento e riconfigurazione definitesi nel secondo dopoguerra¹⁶, dall'altra se ne distingue per l'apporto unico dei «dettagli» che a lungo ha costituito un imprescindibile esempio nell'*excursus* della storia museografica, arrivando fino alle ricerche più attuali. Le proposte dell'architetto veneziano rispondono consapevolmente all'affermarsi di un'arte espositiva sempre più orientata a saldare l'oggetto esposto all'ambiente in un inscindibile fatto espressivo; l'opera d'arte aveva cessato di essere considerata come entità «solitaria» estranea ad ogni occasione comunicativa, diventando attrice di una avvincente narrazione sempre più dotata di peculiari mezzi espressivi, quale si configurava l'evento mostra. Si inaugurava un modo moderno di concepire l'esposizione, talvolta senza rinunciare a valersi della collaborazione «della fotografia, della grafica, della scenotecnica d'avanguardia, della illuminotecnica»¹⁷, in una prospettiva intermediale destinata a travolgere, a partire dai primi anni Cinquanta, sia in ambito europeo che americano, i moderni linguaggi delle arti visive e quelli architettonici, seppur con differenti declinazioni. Con il Museo Moderno, inaugurato da Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Luis Khan e Marcel Breuer, per citare gli esempi più autorevoli, si andava affermando la centralità del progetto espositivo, definito «in funzione portante del *messaggio* comunicativo nelle esposizioni dirette al pubblico e della *sistemica* ordinativa delle esposizioni [...] il tutto in riferimento all'architettura e i suoi modi d'uso»¹⁸. I risultati raggiunti in Europa nel secondo dopoguerra, culminati nel grande sforzo organizzativo dell'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958, erano tuttavia inconcepibili senza l'esempio delle grandi mostre moderne degli anni Trenta e Quaranta che avevano costituito il tessuto moderno e all'avanguardia sul quale costruire le nuove concezioni, dal grande esempio italiano delle Triennali milanesi alle due Esposizioni internazionali di Parigi e di New York, rispettivamente del 1937 e del 1939. Il modo peculiarmente dinamico di modificarsi dei Musei italiani, non meno di quello europeo, mirato a focalizzare l'attenzione sull'opera d'arte e a creare il «contesto» necessario a migliorarne la sua percezione, si distinse nell'esperienza degli architetti emergenti chiamati al restauro degli edifici al riallestimento di collezioni museali e alla creazione di nuovi spazi espositivi, in linea con una prassi che nel contesto europeo risaliva a diversi decenni addietro¹⁹. Si distinguono il significativo gruppo di opere realizzate tra la fine

degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta dai migliori architetti del contesto nazionale, quali Franco Albini, Ignazio Gardella, lo studio BBPR e naturalmente Carlo Scarpa, che hanno dibattuto sul rapporto fra modernità e tradizione e tra progetto e preesistenza, sperimentato le più moderne soluzioni allestitivo in stretta relazione con lo spazio architettonico. Le proposte di Scarpa tutte contraddistinte da sublime raffinatezza e senso spiccato della comunicatività, si incentrano sulla risoluzione dei problemi relativi alla «raggruppamento» e al dialogo delle opere tra di loro e con lo spazio, partendo da una conoscenza approfondita del linguaggio artistico che ne definisce la loro peculiare identità. «Bisogna auto convincersi ai valori dell'arte per ottenere un risultato di saldezza, stabilità e senso compositivo»²⁰, soleva affermare Scarpa, ribadendo la necessità imprescindibile di una lettura delle opere come fonte primaria di suggestioni creative. «Io ho una grande passione per l'opera d'arte. Mi sono sempre curato di conoscere, di sapere, capire [...]. Non saprei scrivere, non potrei fare un articolo critico, ma sento vivamente questi valori. E allora mi emozionano». Alla base di ogni scelta era dominante l'intento di realizzare una presentazione differenziata per ciascun pezzo, che fosse in grado di esaltarne le individuali caratteristiche espressive e quindi di valorizzarne al meglio le qualità estetiche. L'altro grande tema nodale del suo lavoro era incentrato nella ricerca di soluzioni che garantissero un rapporto tra opera e spettatore: ad ogni pezzo esposto era assegnata una quantità di spazio adeguata, implicando un'attenzione peculiare alle traiettorie possibili dello sguardo del fruitore, ai punti di vista e alle rispettive altezze e distanze²¹. Talvolta, la distanza tra le opere era tale da estraniarle e decontestualizzarle da qualsiasi legame cronologico con il resto dell'esposizione, per immergerle in una nuova «aura» senza tempo²². Il percorso espositivo era liberato dai tradizionali nessi narrativi, al fine di favorire letture innovative e interpretative, invitando lo spettatore a un processo inedito di fruizione e comprensione: le ricerche si configuravano in termini di rottura importante rispetto alla prassi del passato²³. Un'influente cifra connotativa del metodo di lavoro scarpiano, al di là del problema dello spazio e delle distanze, è la modalità di presentazione dell'opera e il suo rapporto con la parete destinata ad accoglierla. La tendenza era quella di liberare l'oggetto dal supporto fisso e predefinito, di staccarlo dalla parete e di destinarlo a supporti mobili attentamente studiati e realizzati con peculiare sapienza artigiana in una ricchezza e varietà di materiali, combinati in soluzioni di volta in volta differenti e sempre in perfetta sintonia con l'opera stessa. A testimo-

niare l'impegno riposto da Scarpa nello studio dei supporti, sono i numerosi disegni preparatori affidati direttamente alle mani dei suoi esperti collaboratori artigiani. Ma l'attenzione prioritaria, tuttavia, nella progettazione museale era riservata alla luce: l'architetto sosteneva che la migliore luce museografica dovesse essere quella naturale e che, laddove fosse possibile, si doveva cercare di sfruttarla al meglio: «non c'è niente che rende meravigliose le opere d'arte come la luce del sole»²⁴. Concezione, quest'ultima, sostenuta con peculiare enfasi nelle teorizzazioni di Luis Kahn, quando affermava che quella naturale è «la sola luce accettabile per un'opera d'arte», arrivando a sostenere che «a dispetto di tutte le precauzioni sulla luce naturale [...] si riesca ad avere soltanto un surrogato di luce facendo uso di quella artificiale»²⁵. Scarpa, molto frequentemente, al fine di dosare le fonti luminose dirette, troppo aggressive soprattutto per i dipinti, realizzò pannelli e velari; anche in questo caso i suoi interventi avvenivano nel totale rispetto delle opere e le caratteristiche dei materiali utilizzati erano sempre in armonia con esse.

Tutti gli accorgimenti nei confronti dell'opera d'arte, al momento della sua sistemazione, tradiscono un approccio finalizzato evidentemente a far emergere la volontà da parte dell'architetto di fornire un commento e un'interpretazione personale, nonostante egli avesse sempre tenuto ad affermare di non voler forzare in modo univoco la lettura e condizionare in maniera invadente la visione dell'oggetto. Approccio in totale sintonia con l'ipotesi di una *museografia interpretativa*, come l'aveva designata Costantino Baroni, una museografia «parlante anche all'uomo comune, guidato per mano da capolavoro a capolavoro [...] in un ambiente moderno consona alla sua sensibilità [...]»²⁶.

Proponiamo di seguito un percorso attraverso la selezione degli interventi più originali e significativi, relativi soprattutto agli importanti laboratori rappresentati dagli allestimenti delle mostre temporanee, che consentono di individuare il segno unico e inconfondibile dell'idea scarpiana di museografia «lirica» e pongono in risalto l'importanza del dialogo proficuo e insostituibile dell'architetto soprattutto con i linguaggi del modernismo nelle arti visive, principali ispiratori delle più suggestive soluzioni compositive adottate.

Alla prima Biennale veneziana del secondo dopoguerra, Scarpa venne chiamato dalla Commissione delle arti figurative ad allestire la sua prima mostra di pittura contemporanea: si trattava dell'importante rassegna destinata a far conoscere l'arte di Paul Klee in Italia²⁷. I nove disegni superstiti del progetto di allestimento costituiscono un *corpus* organico che permet-

te di ricostruire le tappe della creazione di uno spazio di dimensioni ridotte, capace di dialogare con lo spettatore avvolgendolo in una atmosfera interamente kleiana. I pannelli sui quali erano disposte le opere dell'artista svizzero risultavano inclinati e ripiegati secondo angoli sempre diversi, fino a ruotare di quasi di 90 gradi; la loro funzione non era strutturale, essendo escluso il dialogo con le murature preesistenti, diventate un mero sfondo. L'opera d'arte diventava essa stessa parete. Il modello da cui Scarpa trasse ispirazione è stato identificato da Marisa Dalai Emiliani nel ritmo degli elementi geometrici della composizione *Geöffnet* (Aperto), realizzata da Klee nel 1933. Allo stesso modo, nel dettaglio prezioso dell'intarsio ligneo dei montanti di sostegno alla controsoffittatura, si è letto l'ordito irregolare di *Oberägypten* (Egitto superiore), l'acquarello del 1929 ispirato al viaggio di Klee in Egitto, intrapreso nei primi giorni dello stesso anno²⁸. Questa è la testimonianza di come Scarpa conoscesse molto bene la produzione dell'artista e di come, con acuta intelligenza, riuscisse a trasporre nelle componenti essenziali dell'allestimento le «figure» della sua opera pittorica. Un ruolo importante ricopriva l'illuminazione dello spazio: Scarpa scelse di modulare la luce realizzando una controsoffittatura in tela leggera, materiale quest'ultimo molto ricorrente nei suoi allestimenti, fortemente ribassata rispetto alla volta e al lucernario. Aldilà del contesto specifico della mostra le teorizzazioni kleiane, dalla concezione dello spazio all'importanza del frammento e della sua articolazione nell'insieme, al ruolo indispensabile del disegno nel processo creativo, hanno rappresentato, come acutamente e capillarmente messo in evidenza da Robert McCarter nell'ultima monografia su Carlo Scarpa, le «linee guida» dei principi basilari sui quali si fonda la concezione creativa dell'architetto²⁹.

A poco meno di un anno di distanza dall'allestimento alla Biennale del 1948, Scarpa venne incaricato a progettare l'esposizione dedicata a Giovanni Bellini, ospitata dalle stanze del Palazzo Ducale di Venezia, trovandosi a dover affrontare il dialogo complesso con le preesistenze. In quella occasione l'architetto propose soluzioni capaci di salvaguardare le opere dall'influenza fagocitante di un ambiente dominante, nel quale ogni presenza aggiunta rischia di essere subordinato al complesso del monumento. L'espediente maggiormente utilizzato per occultare gli elementi di disturbo fu l'uso delle stoffe: nella sala dello Scudo le pareti vennero ricoperte di ampi panni di velluto grigio-violaceo, a nascondere le carte geografiche settecentesche; nelle sale Grimani ed Erizzo le tinte scurissime delle pareti furono rispettivamente ricoperte da vel-

luto chiaro dorato e da pesante raso della stessa tonalità. Alcuni dipinti vennero completamente isolati, in perfetto stile scarpiano, altri furono invece impaginati senza cornici, in pannellature ricoperte di tela che fuoriuscivano obliquamente dalle pareti³⁰. Nella scelta delle tonalità della tela Scarpa fu fortemente condizionato dalle sfumature brillanti dei colori «veneti» dei dipinti di Bellini, cosicché le caratteristiche intrinseche dei materiali dialogavano in perfetta armonia con le componenti estetiche dei dipinti.

Un altro importante allestimento temporaneo nel quale Scarpa ricorse all'occultamento delle pareti risale al 1953, si tratta della mostra dedicata ad Antonello da Messina e alla pittura del Quattrocento in Sicilia. Le imponenti strutture del Palazzo Municipale di Messina persero tutta la loro aulicità e magniloquenza in seguito alla copertura totale dei muri per mezzo del tessuto *calicot* plissettato e al mascheramento dei soffitti tramite strisce di stoffa disposta a maglia intrecciata. I colori smaltati delle opere di Antonello si imponevano sovrani nell'ambiente elegante e suggestivo creato intorno ai capolavori. Le ampie finestre delle sale erano schermate da telai rivestiti di tessuto serico rosa e celeste, al fine di filtrare dolcemente la luce che trapassando le cortine «si infrangeva sulle oblique pareti del *calicot* per riattraversarle divenendo acqua e iridescente come un opale»³¹. I dipinti erano sorretti da supporti in legno grezzo e solo in qualche caso raro venivano appoggiati alle pareti. Il supporto contribuiva a valorizzare le opere facendole risaltare tra il candore delle pareti e il pavimento, ricoperto da un enorme tappeto color avorio.

Tra i numerosi e significativi esempi sono i raffinati supporti progettati da Scarpa per la sistemazione delle opere nelle sale di Palazzo Abatellis, sede della Galleria Nazionale della Sicilia (1953-54). Oltre a ritmare sapientemente la sequenza delle opere esposte, l'architetto in quell'occasione si concentrò sull'isolamento accentuato di alcuni grandi capolavori: l'*Annunziata* di Antonello da Messina, una tra le immagini più rappresentative del Rinascimento italiano, era sostenuta da un pannello in *teak* con uno sfondo in velluto rosso, che esaltava in maniera squisitamente elegante il colore del manto della Vergine; di grande suggestione erano anche gli effetti creati dall'abilissimo progettista nelle sale delle sculture, com'è dimostrato dalla sistemazione dal *Busto di Eleonora d'Aragona* nella sala del Laurana, retto da un sostegno in ebano, collocato in risalto sullo sfondo di un pannello verde in legno³², che ne esaltava la preziosità del marmo.

Sempre rimanendo in tema di supporti, la galleria dei progetti più belli e originali è senza



Figura 1.
Gipsoteca Antonio Canova, Possagno. Foto: Pino Guidolotti.

dubbio l'ampliamento della ottocentesca Gipsoteca di Possagno (figura 1). Nel 1955 la Soprintendenza delle Belle Arti di Venezia commissionò a Scarpa i progetti finalizzati alla sistemazione dei gessi originali, dei marmi e di alcuni bozzetti in terracotta realizzati da Antonio Canova; l'architetto delineò un ambiente ridotto e articolato secondo una dinamica costruttiva che è stata singolarmente definita di ascendenza «cubista»³³. I sistemi espositivi messi a punto sono differenziati per classi di oggetti: lettini di ferro per le sculture sdraiate, mensole a muro e plinti di pietra per i busti, basamenti in cemento per le statue in posizione verticale e infine straordinarie teche interamente vetrate, poggiate su una sola gamba in ferro e alte al punto da assicurare una buona visibilità ai bozzetti. Dietro le bianche forme delle statue, si stendono, ad esaltarne la luminosità, pareti candide e levigate, pronte a riscattare quella che Scarpa chiamava la «sordità» del gesso. La raffinatezza dello spazio espositivo è in totale simbiosi con l'armonia, l'equilibrio e l'eleganza delle opere neoclassiche dell'artista; l'architetto è riuscito a far emergere lo spirito e l'anima del linguaggio canoviano, raggiungendo uno straordinario risultato.

A dimostrazione della versatilità e della capacità di Carlo Scarpa di «sentire» e comprendere espressioni tra di loro profondamente distanti, è l'impegno che seguì alla sistemazione della Gipsoteca, ossia l'allestimento della prima grande retrospettiva italiana sull'opera di Piet Mondrian alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1956. In quella occasione Scarpa mirò a trasformare le sale della Galleria in ambienti neoplastici, evidenziando in ogni centimetro di

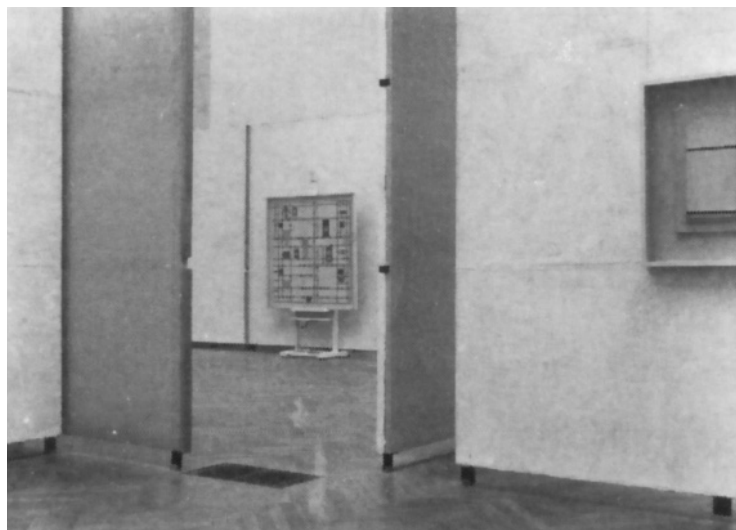


Figura 2.
Mostra *Piet Mondrian*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1957. Foto: ACS.

spazio lo spirito dell'opera di Mondrian (figura 2). Il risultato approdava a una delle più riuscite *mise en scène* dell'architetto; Scarpa ricercava nelle soluzioni adottate un «effetto pittorico», trattando lo spazio allestitivo come lo spazio della tela, quasi a voler proiettare idealmente il visitatore in una dimensione tridimensionale e percorribile della composizione mondriana.

Un esperimento estremamente interessante, capace di evocare suggestivamente le soluzioni adottate in certi allestimenti filmici, in particolare nel genere del film di derivazione pittorica, inaugurato negli anni Venti del Novecento dal modello alto di Robert Wiene, che dall'elemento scenografico alla gestualità degli interpreti era imbevuto di costanti formali attinte ai principi stilistici delle opere d'arte. Le sale vennero tramezzate con pannelli in tela grezza imbevuta di calce e gesso e montata su telai; ogni pannello ospitava un solo dipinto ed era sistemato in modo tale da permettere ai visitatori una visione d'insieme della sala. Sia per il modo in cui furono realizzati i pannelli che nel trattamento delle pareti, dalle quali era stato grattato via il colore, è stata individuata l'affinità con la ricerca informale e la poesia dei materiali nell'opera di Alberto Burri³⁴. Il Burri delle pareti evocate e trasformate in superfici pullulanti ad espressive; il Burri più autentico capace di coniugare naturalezza del materiale grezzo e ricercatezza della lavorazione. Scarpa è capace di combinare in una sintesi visiva e tattile la freddezza del razionalismo neoplastico con il «calore» dei materiali, esaltandone le qualità intrinseche.

L'allestimento della mostra significò per Scarpa la possibilità di poter studiare direttamente la logica e i ritmi dei dipinti dell'artista olandese, ripensando al cammino del pittore



Figura 3
Fondazione Querini Stampalia, Venezia

verso la purificazione della percezione e il conseguente approdo all'astrazione. La riflessione si allargava al modo limpido e rigoroso di scandire gli spazi, proprio del linguaggio dell'architettura neoplastica, destinato ad essere frequentato in numerosi altri interventi scarpiani, tanto da divenire la componente più importante del suo linguaggio. Tra gli esempi più significativi in questo senso sono gli spazi del piano superiore della Galleria all'interno del Museo di Castelvecchio a Verona, uno dei più importanti interventi di risistemazione dell'architetto, iniziato nel 1954: l'ispirazione al metodo compositivo neoplastico si legge chiaramente nella disposizione dei setti divisorii che creano delle vere e proprie riquadrature alla De Stijl³⁵.

Ma è soprattutto nella ricchissima gamma dei dettagli ricercati dall'architetto che si individuano i riferimenti, talvolta molto precisi, all'opera di Mondrian, come nei telai degli infissi delle bifore e delle trifore di Castelvecchio, dove il sistema delle coordinate ortogonali rimanda all'incastro delle linee e ai rettangoli in superficie che strutturano lo spazio nelle tele del pittore; oppure nel pavimento in marmo policromo dell'atrio della Fondazione Querini Stampalia (figura 3) e nell'intarsio di marmi del rivestimento del sacello nella facciata del Museo di Castelvecchio ispirati direttamente, come fa notare Dalai Emiliani, ai dipinti *Scacchiera a colori chiari* e *Scacchiera a colori scuri*, realizzati da Mondrian nel 1919 ed esposti alla mostra romana del 1956, opere delle quali Scarpa ripropone il modulo del quadrato diviso in quattro

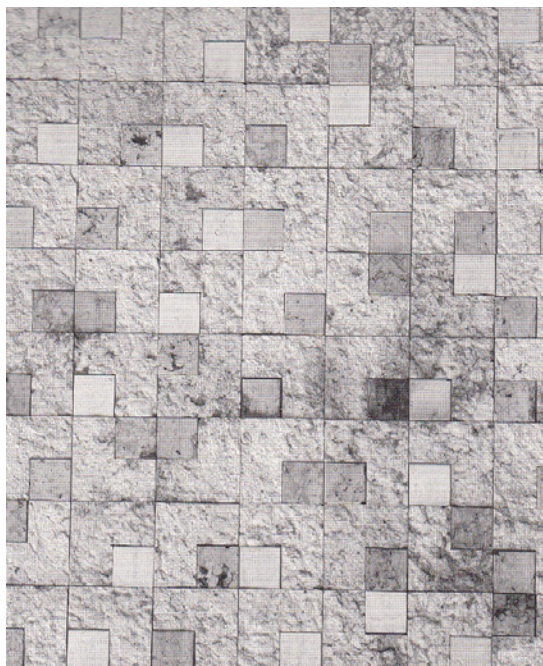


Figura 4.
Particolare del rivestimento marmoreo del sacello nel Museo di Castelvecchio, Verona. Foto: Pino Guidolotti.



Figura 5.
Tomba Brion, porta d'ingresso alla cappella. Cimitero di San Vito d'Altivole, Treviso. Foto: Fabrizio Pivari.

quadratini più piccoli (figura 4)³⁶. Lo stesso modulo si ritrova ancora nella decorazione della fioriera che galleggia nel silenzio della grande vasca, all'interno del complesso monumentale della Tomba Brion, presso il Cimitero di San Vito d'Altivole, vera e propria «summa» della produzione del grande architetto veneziano. E ancora alla definizione delle coordinate essenziali di ascendenza mondriana rimanda il disegno della porta che immette nell'incantata cappella dello stesso complesso, realizzata in gesso bianco lucidato, riquadrato da un'intelaiatura metallica e disposta secondo una geometria dalle partiture bidimensionali; una porta in «stile Mondrian» come l'aveva battezzata lo stesso Scarpa (figura 5)³⁷.

Un altro significativo esempio di assimilazione e interpretazione del significato e del linguaggio delle opere d'arte messe in mostra sono due memorabili interventi risalenti agli anni Sessanta: il primo ambientato nelle sale del Palazzo della Triennale a Milano per la mostra dedicata a Frank Lloyd Wright; il secondo realizzato a Treviso, nel 1967, presso il trecentesco convento di Santa Caterina, in occasione dell'esposizione organizzata per il ventennale della morte di Arturo Martini. Nella prima occasione, peculiarmente coinvolgente dal punto di vista emotivo per Carlo Scarpa, l'architetto riuscì a creare in memoria del suo maestro uno spazio dominato da un senso di apertura e di libertà, in sintonia con lo spirito wrightiano. Progettò un sistema di copertura degli alti spazi del Palazzo che prevedeva una serie di grandi tende sospese,

sorrette da strutture in forma aperta capaci di eliminare il senso di chiusura; i tessuti filtravano armoniosamente la luce proveniente da grandi riflettori che dovevano illuminare le riproduzioni fotografiche dei progetti dell'architetto americano.

E ancora una luce, dolcemente filtrata, era quella che attraversava le lunghe bande di tessuto disposte sopra le sculture di Arturo Martini, a coprire il soffitto nella Chiesa di Santa Caterina a Treviso. La funzione delle stoffe, insieme a quella dei velari che definivano il percorso tra le navate, oltreché modulare la luce sia artificiale che naturale, era finalizzata a «diminuire» l'ingerenza delle pareti affrescate sull'essenzialità arcaica delle sculture martiniane. Il risultato fu la creazione di un ambiente dominato da un avvolgente silenzio, fortemente evocato dal bianco; un silenzio mirabilmente armonizzato alla grandezza e al ritmo lento e pausato dei capolavori scultorei (figura 6).

Le considerazioni finora avanzate valgono per ogni singolo intervento di Carlo Scarpa, e i caratteri fondamentali della sua concezione museografica riverberano, pur nelle differenti identità progettuali, dal primo grande piano di riordino per le Gallerie dell'Accademia (1945-59) al progetto per la sistemazione del Museo Picasso (1976). Un immenso labirinto di idee, di spazi, di materiali; e soprattutto una ricchezza di esperienze, di volta in volta differenti, che nascono dalla partecipazione dei luoghi scarpiani, come se la copiosità dei dettagli e le magie dell'illuminazione mostrassero sempre un nuovo volto,



Figura 6.
Mostra Arturo Martini, Treviso, 1967 (foto Guido Pietropoli).

in dialogo perpetuo con l'ambiente. Una densità di esperienze che Carlo Scarpa percepiva come naturali e spontanee ma che, come sottolinea acutamente McCarter, appaiono «largely absent from most Modern architecture»³⁸.

A partire dalla fine degli anni Novanta ha iniziato a configurarsi il problema della tutela dei Musei rinnovati e costruiti da Carlo Scarpa; nel 2001 determinante è stata l'istituzione del Comitato paritetico Stato-Regione del Veneto per la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio legato a Carlo Scarpa. Il destino degli interventi dell'architetto si lega inevitabilmente, come osservato da Miotto, alla sensibilità dei soprintendenti che li dirigono; numerosi sono stati a partire dall'inizio del nostro secolo i risultati raggiunti nell'attività di studio e di tutela dell'opera di Scarpa, dalla ricollocazione in della Biglietteria dei Giardini della Biennale (2006) all'importante campagna di interventi promossa dalla Fondazione Querini Stampalia, fino alla più recente restituzione del Negozio Olivetti e al progetto di ampliamento delle Gallerie dell'Accademia, conclusosi nel dicembre del 2013, frutto della decennale collaborazione con la Soprintendenza dell'architetto Tobia Scarpa. Il confronto sensibile con Carlo Scarpa avviene nel segno del rispetto sacrale per l'esperienza tramandata, tutelandone l'originalità della progettazione e delle soluzioni adottate, concependo come opera d'arte i suoi «contenitori» di opere d'arte.

Nonostante egli non si fosse mai considerato un maestro, ritenendo che per essere definiti tali occorresse «esprime delle cose nuove che altri sono in grado di capire», come era avvenuto per

Hoffman, Le Corbusier e Luis Khan³⁹, Carlo Scarpa ha rappresentato un modello fondamentale per gli architetti a lui coevi e il suo insegnamento continua ad essere accolto oggi da numerosi architetti contemporanei, da Steven Holl a Richard Murphy, da Mario Botta a Sverre Fehn, solo per citarne alcuni⁴⁰. Ad attraversare la storia non sono i dettagli delle singole forme ma soprattutto la sua filosofia di intervento, la sua capacità singolare di aver stabilito un dialogo con il passato, assorbendo la cultura dei luoghi ed entrando in simbiosi con la complessità degli spazi ambientali, guardando, al contempo, al presente e alle esigenze in atto dei processi evolutivi. Lo stesso vale per la *mise en scène* dei suoi allestimenti, che continua a richiamare grande attenzione e a configurarsi come esempio imprescindibile «per l'assoluto rispetto e il grado di sensibilità per la lettura dell'opera»⁴¹.

Bibliografia

- ALLOI, R. (1960). *Esposizioni. Architetture – Allestimenti*. Milano: Hoepli.
- BANDERA, M. C. (1999). *Il carteggio Longhi-Pallucchini: Le prime Biennali del dopoguerra*. Milano: Charta.
- BARONI, C. (1956). «Interesse del museo», in: *Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco*, fascicolo monografico di «Città di Milano», 73, 3, marzo, p. 165.
- BASSO PERESSUT, L. (2005). *Il Museo Moderno: Architettura e museografia da Perret a Kahn*. Milano: Lybra Immagine.
- BETTINI, S. (1960). «L'architettura di Carlo Scarpa». *Zodiac*, n. 6.
- BUCARELLI, P. (1957). «Mostra di Piet Mondrian a Roma. Allestimento di Carlo Scarpa». *Architettura. Cronache e Storie*, n. 17, vol. II, Roma: Mancosu.
- CARANDENTE, G. (1984). «Vent'anni di lavoro», in: *Carlo Scarpa. Opera completa*, a cura di F. Dal Co e G. Mazzariol. Milano: Electa.
- Carlo Scarpa e la scultura del '900*, a cura di Guido Beltramini. Venezia: Marsilio, 2008.
- Carlo Scarpa: la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, a cura di F. Dal Co e S. Polano. Milano: Electa, 2006.
- Carlo Scarpa: Venini 1932-1947*, a cura di Marino Barovier. Milano: Skira, 2012.
- CRIPPA, M. Antonietta (1984). *Carlo Scarpa. Il pensiero, il disegno, i progetti*. Milano: Jaca book.
- DAL CO, Francesco (1984). «Genie ist Fleiss: L'architettura di Carlo Scarpa», in *Carlo Scarpa: Opera completa*, a cura di F. Dal Co e G. Milano: Electa.
- DAL CO, F. e MAZZARIOL, G. (1984/2009). *Carlo Scarpa 1906-1978*. Milano: Mondadori Electa.

- DALAI EMILIANI, Marisa (2000). «Il progetto di allestimento tra effimero e durata: un traccia per le fonti visive di Carlo Scarpa», in: *Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*. Milano: Electa.
- (2000). «Mostra Paul Klee», in: *Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*. Milano: Electa.
- (2008). *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia: Il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*. Venezia: Marsilio.
- FIORILLO, C. (1994). *Musei e museografia*. Napoli: Arte tipografica.
- FORSTER, Kurt W. e MARINI, P. (2004). *Studi su Carlo Scarpa, 2000-2002*. Venezia: Marsilio.
- GARDELLA, I. (1984). «Le attenzioni di un “gamin”», in: *Carlo Scarpa. Opera completa*, a cura di F. Dal Co e G. Mazzariol. Milano: Electa.
- IRVINE, Alan (1997). «Ricordo Carlo», in: *Carlo Scarpa. I vetri di un architetto*. Milano: Skira.
- LOS, S. (1967). *Carlo Scarpa architetto poeta*. Venezia: Cluva.
- MARI, P. (2012). «Palazzo Abatellis e i musei di Carlo Scarpa», in: *Il quartiere della Kalsa a Palermo: Dalle architetture civili e religiose delle origini alle attuali articolate realtà museali*. Atti del ciclo di conferenze e attività di aggiornamento per docenti. Palermo: Galleria interdisciplinare regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, gennaio-maggio, a cura di Giovanna Cassata, Evelina De Castro e Maria Maddalena de Luca.
- MARINI, Paola (2000). «Ampliamento della Gipsoteca Canoviana», in: *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*. Milano: Electa.
- (2000). «Mostra Giovanni Bellini», in: *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*. Milano: Electa.
- MASSA, R. «Gli allestimenti di Carlo Scarpa alla Biennale di Venezia», in: *Architetti Verona*, n. 4-5.
- MAZZARIOL, G. (1955). «Opere di Carlo Scarpa», *Architettura: Cronache e Storia*, n. 3, Roma: Mancosu.
- MCCARTER, R. (2013). *Carlo Scarpa*. Londra: Phaidon.
- MIOTTO, L. (2004). *Carlo Scarpa: I Musei*. Torino: Testo & immagine.
- MONEO, Raphael (1984). «La rappresentazione e lo sguardo», in: *Carlo Scarpa. Opera completa*, a cura di F. Dal Co e G. Mazzariol. Milano: Electa.
- PALLUCCHINI, R. (1949). *Mostra di Giovani Bellini*. Catalogo della mostra. Venezia: Alfieri.
- (1956). «Le mostre d'arte a Venezia». *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, n. 1-4.
- PIETROPOLI, Guido (2000). «Il disegno nell'opera di Carlo Scarpa», in: *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*. Milano: Electa.
- QUARONI, L. (1984). «Le “lezioni” di Scarpa», in: *Carlo Scarpa: Opera completa*, a cura di F. Dal Co e G. Mazzariol. Milano: Electa.
- ROMANELLI, G. D. (1977). *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*. Venezia: Archivio Storico delle arti contemporanee.
- SCARPA, C. «Volevo ritagliare l'azzurro del cielo». *Rassegna*, III, n. 7, p. 82-85.
- TAFURI, M. (1986). *Storia dell'architettura italiana 1914-1985*. Torino: Einaudi.
- (1984). «Il frammento, la “figura” e il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana», in: *Carlo Scarpa: Opera completa*, a cura di F. Dal Co e G. Mazzariol. Milano: Electa.
- ZORZI, R. (2000). «Per una storia dei rapporti tra Carlo Scarpa e Olivetti», in: *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*. Milano: Electa.

1. M. TAFURI (2009), «Il frammento, la figura e il gioco: Carlo Scarpa e cultura architettonica italiana», in: F. DAL CO e G. MAZZARIOL, *Carlo Scarpa 1905-1978*, terza ed., Milano, p. 89.
2. B. ZEVI (2001), *Storia dell'architettura moderna*, vol. I, Torino, p. 283.
3. *Carlo Scarpa: Venini 1932-1947*, a cura di M. Barovier, Milano, 2012. Il volume è il catalogo della mostra allestita a Venezia presso le Stanze del vetro; l'esposizione con oltre trecento opere ha documentato l'intensa attività di Scarpa quando ricopriva il ruolo di direttore artistico, dal 1932 al 1947, presso la vetreria Venini.
4. Nel 1954 ha inizio la battaglia contro Scarpa mossa dall'Ordine degli architetti, provvisti di attestati regolari, che non potevano tollerare le intromissioni di un professore di disegno senza laurea nel campo di loro competenza. Nell'Istituto di architettura, tuttavia, non mancano alcune voci in sua difesa, che avrebbero voluto conferirgli da subito la laurea *honoris causa*, che gli fu poi effettivamente attribuita nell'anno della sua morte, il 1978. In merito all'argomento si veda R. ZORZI (2000), «Per una storia dei rapporti tra Carlo Scarpa e Olivetti», in: *Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, Milano.
5. M. TAFURI (1986), *Storia dell'architettura italiana 1914-1985*, Torino, p. 139. Nel delineare il panorama dell'architettura italiana del dopoguerra, Tafuri lega Scarpa a Samonà e lo definisce un maestro tra virgolette. Sulla sua sfortuna e fortuna critica di Carlo Scarpa si veda anche vedi L. MIOTTO (2006), *Carlo Scarpa: I Musei*, Padova, p. 16 e 22.
6. Fanno eccezione Bruno Zevi e Giuseppe Mazzariol, il primo sostenitore convinto e il secondo autore del fondamentale articolo pubblicato su *L'architettura: Cronache e storia* nel 1955. G. MAZZARIOL (1955), «Opere di Carlo Scarpa», *L'architettura: Cronache e storia*, 3, settembre-ottobre, p. 354-359.
7. «L'opera di Wright fu per me un colpo di fulmine. Mi portò via come un'onda, lo si può vedere in alcuni dei miei progetti di case». Queste affermazioni di Scarpa, rilasciate durante un'intervista, sono una testimonianza chiara del grande interesse dell'architetto per l'opera di Wright. E' nei primi progetti per la Biennale di Venezia che si intravedono, in maniera più esplicita, i segni linguaggio wrightiano: il Padiglione del Venezuela, realizzato in occasione della XXVII Biennale, è composto da due parallelepipedi di altezza diversa, sfalsati in pianta e connessi da un percorso interno protetto da una pensilina; nel progetto per la biglietteria realizzato nel 1952, Scarpa sperimenta in pianta l'uso del cerchio, forma geometrica di base ricorrente in molti progetti wrightiani; nel Padiglione del Libro d'Arte realizzato per la XXV Biennale, viene invece sviluppato il tema del triangolo, altra forma geometrica di base, sia in pianta che in alzato. In merito, vedi M. A. CRIPPA (1984), *Carlo Scarpa: Il pensiero, il disegno, i progetti*, Milano, p. 86-89; Francesco DAL CO (2009), «Genie ist Fleiss: L'architettura di Carlo Scarpa», in: *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano, p. 21-71; G. D. ROMANELLI (1977), *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, Venezia, e R. MASSA, «Gli allestimenti di Carlo Scarpa alla Biennale di Venezia», *Architetti Verona*, n. 4-5, p. 11-19.
8. Sulla formazione di Scarpa vedi G. MAZZARIOL (1955), «Opere di Carlo Scarpa», *Architettura: Cronache e Storia*, n. 3; S. BETTINI (1960), «L'architettura di Carlo Scarpa», *Zodiac*, n. 6, e S. LOS (1967), *Carlo Scarpa architetto poeta*, Venezia.
9. Tra le tecniche più utilizzate da Scarpa sono lo stucco lucido e la calce scialbata. Il primo si ottiene con la stesura di numerosi strati di un miscuglio pastoso colorato (gesso di Bologna, colla dei pittori e coloranti), premuti con un piccolo coltello di pochi centimetri di larghezza fino a farli diventare brillanti; la seconda è ottenuta con l'applicazione su un fondo di intonaco senza rugosità di più strati di latte di calce, schiacciato col frattazzo fino a quando è penetrato nell'intonaco al fine di ottenere una superficie levigata e brillante.
10. G. PIETROPOLI (2000), «Il disegno nell'opera di Carlo Scarpa», in: *Carlo Scarpa: Mostre e musei*, Milano, p. 57-71.
11. M. A. CRIPPA (1984), *Carlo Scarpa: Il pensiero, il disegno, i progetti*, Milano, p. 60. La componente decorativa scarpiana è stata accostata al concetto di «decorazione integrale» dell'architettura organica che non è da intendersi come semplice incrostazione superficiale, bensì come capacità di creare effetti decorativi attraverso l'accostamento di polarità opposte. Vedi anche l'esauritivo capitolo sugli allestimenti di Scarpa in L. MIOTTO (2004), *Carlo Scarpa: I Musei*, Torino, p. 23-39.
12. Francesco DAL CO (1984), «Genie ist Fleiss: L'architettura di Carlo Scarpa», in: *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano, Mazzariol, p. 37.
13. R. MONEO (1984), «La rappresentazione e lo sguardo», in: *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano, Mazzariol, p. 236-241.
14. P. MARINI (2000), «Saper vedere, saper mostrare», in: *Carlo Scarpa: Mostre e musei*, Milano, p. 89.
15. L. MIOTTO (2004), *Carlo Scarpa: I Musei*, Torino, p. 39-41.
16. Si vedano gli approfondimenti in M. DALAI EMILIANI (2008), *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*, Venezia.
17. R. ALOI (1960), *Esposizioni. Architetture – Allestimenti*, Milano, p. 38.
18. L. BASSO PERESSUT (2005), *Il Museo Moderno: Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano, p. 25.
19. M. DALAI EMILIANI (2008), *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia*, Venezia, p. 83.
20. C. SCARPA, «Volevo ritagliare l'azzurro del cielo», *Rassegna*, III, n. 7, p. 82-85.
21. M. DALAI EMILIANI (2000), «Il progetto di allestimento tra effimero e durato: un traccia per le fonti visive di Carlo Scarpa», in: *Carlo Scarpa: Mostre e musei Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, Milano, p. 43.
22. C. FIORILLO (1994), *Musei e museografia*, Napoli.
23. M. TAFURI (1984), «Il frammento, la “figura” e il gioco: Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana», in: *Carlo Scarpa 1906-1978. Opera completa*, Milano, p. 79.
24. C. SCARPA, «Volevo ritagliare l'azzurro del cielo», *Rassegna*, III, n. 7, p. 82-85.
25. L. KHAN (1962-1972), «Aforismi sui Musei 1962-72», in: L. BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno*, p. 237-241.
26. C. BARONI (1956), «Interesse del museo», in: *Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco*, fascicolo monografico di «Città di Milano», 73 (3), marzo, p. 165.
27. Per le notizie sulle prime Biennali del dopoguerra, vedi: M. C.

- BANDERA (1999), *Il carteggio Longhi-Palucchini: Le prime Biennali del dopoguerra*, Milano.
28. M. DALAI EMILIANI (2000), «Mostra Paul Klee», in: *Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, Milano, p. 105.
29. R. McCARTER (2013), *Carlo Scarpa*, Londra, p. 76-77.
30. P. MARINI (2000), «Mostra Giovanni Bellini», in: *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, Milano, p. 112. Per altri informazioni sulla mostra, vedi: R. PALLUCCHINI (1949), *Mostra di Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, Venezia, e R. PALLUCCHINI (1956), «Le mostre d'arte a Venezia», *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, n. 1-4, p. 8-10.
31. Con queste parole Giovanni Carandente, uno dei curatori della mostra, lascia una coinvolgente testimonianza della sua esperienza visiva. G. CARANDENTE (1984), «Vent'anni di lavoro», in: *Carlo Scarpa. 1906-1978*, Milano, p. 202-209.
32. L. MIOTTO (2004), *Carlo Scarpa: I Musei*, Torino, p. 42- 47.
33. P. MARINI (2000), «Ampliamento della Gipsoteca Canoviana», in: *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, Milano, p. 137.
34. G. CARANDENTE (1984), *Vent'anni di lavoro*, Milano, p. 125.
35. L. MIOTTO (2004), *Carlo Scarpa: I Musei*, Torino, p. 59-66.
36. M. DALAI EMILIANI (2008), *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia: Il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*, Venezia, p. 140-141.
37. R. McCARTER (2013), *Carlo Scarpa*, Londra, Phaidon, p. 263.
38. R. McCARTER (2013), *Carlo Scarpa*, Londra, Phaidon, p. 5.
39. C. SCARPA (1976), «Può l'architettura essere poesia?», conferenza tenuta da Carlo Scarpa all'Accademia di Belle Arti di Vienna, in: *Carlo Scarpa 1906-1978. Opera completa*, p. 127.
40. R. McCARTER (2013), *Carlo Scarpa*, Londra, Phaidon, p. 274.
41. T. SCARPA, L'ampliamento delle Gallerie dell'Accademia, in: http://www.soprintendenza.venezia.beniculturali.it/soprive/restauri/Cantieri/copy_of_accademia/gallerie-dellaccademia-dopo-il-restauro/il-progetto/

