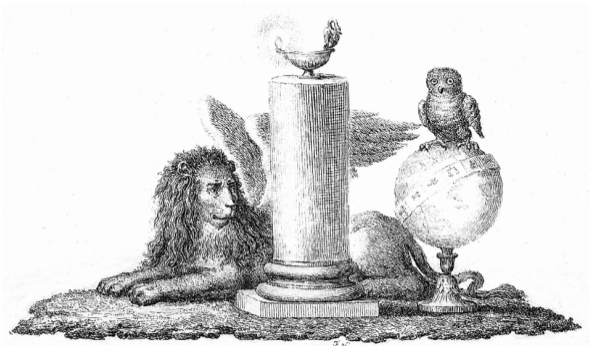


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CCIX, terza serie, 21/II (2022)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

ATENEIO VENETO

Rivista di scienze, lettere ed arti
Atti e memorie dell'Ateneio Veneto



1 8 1 2

ATENEEO VENETO

Rivista semestrale di scienze, lettere ed arti

Atti e memorie dell'Ateneo Veneto

CCIX, terza serie 21/II (2022)

Autorizzazione del presidente
del Tribunale di Venezia,
decreto n. 203, 25 gennaio 1960
ISSN: 0004-6558
iscrizione al R.O.C. al n. 10161

direttore responsabile: Michele Gottardi
segreteria di redazione: Marina Niero
e-mail: niero@ateneoveneto.org

comitato di redazione
Antonella Magaraggia, Shaul Bassi,
Linda Borean, Gianmario Guidarelli
Simon Levis Sullam,
Filippo Maria Paladini

comitato scientifico
Michela Agazzi, Bernard Aikema,
Antonella Barzazi, Fabrizio Borin,
Giorgio Brunetti, Donatella Calabi,
Ilaria Crotti, Roberto Ellero,
Patricia Fortini Brown, Martina Frank,
Augusto Gentili, Michele Gottardi,
Gianmario Guidarelli
Michel Hochmann, Mario Infelise,
Mario Isnenghi, Paola Lanaro,
Maura Manzelle, Paola Marini,
Stefania Mason, Letizia Michielon,
Daria Perocco, Dorit Raines,
Antonio Alberto Semi, Luigi Sperti
Elena Svalduz, Xavier Tabet,
Camillo Tonini, Alfredo Viggiano,
Guido Zucconi

Editing e impaginazione
Omar Salani Favaro

Stampato dalla tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.
Spedizione in abbonamento



ATENEEO VENETO onlus
Istituto di scienze, lettere ed arti
fondato nel 1812
210° anno accademico

Campo San Fantin 1897, 30124 Venezia
tel. 0415224459
<http://www.ateneoveneto.org>

presidente: Antonella Magaraggia
vicepresidente: Filippo Maria Carinci
segretario accademico: Alvise Bragadin
tesoriere: Giovanni Anfodillo
delegato affari speciali: Paola Marini

I saggi pubblicati dalla rivista sono sottoposti
alla procedura *double-blind* secondo
la normativa Anvur



REGIONE DEL VENETO

Iniziativa regionale realizzata in attuazione
della L.R. n. 17/2019 – art. 32

I N D I C E

SAGGI

- 9 Simone Fatuzzo, *Tre case cittadinesche per un palazzo patrizio (XVI-XVIII secolo). Giangiacomo de' Grigis e il palazzo Foscarini Giovanelli a San Stae*
- 31 Sabine Hermann, *Un racconto sconosciuto (1672) dell'esplorazione delle piramidi di Giza*
- 41 Emma Filipponi, *A sollievo del fiume. La gestione del réseau idrico padovano nel Settecento*
- 63 Margherita Mittone, *Filippo Lavezzari (Venezia, 1836-1917). Tra ingegneria idraulica e conservazione dei monumenti*
- 85 Adolfo Bernardello, *Pietro Paleocapa colto nelle sue incombenze quotidiane (1807-1848)*
- 93 Guido Zucconi, *L'architetto e il docente di una consapevole transizione*
- 113 Michela Pirro, *Ricostruire l'Italia. L'opera della Pontificia commissione centrale per l'arte sacra in Abruzzo nel secondo dopoguerra*
- 139 Maura Manzelle, *Un "progetto tentativo". Il monumento Venezia alla Partigiana di Carlo Scarpa (riva dei Partigiani, Venezia, 1964-1969)*

PREMIO *ACHILLE E LAURA GORLATO*, VII EDIZIONE (2020)

- 173 Teresa Bernardi, *Il welfare itinerante. Le doti delle donne greco-ortodosse in viaggio attraverso l'Adriatico (XVII e XVIII secolo)*

LE SCIENZE UMANE PER L'AMBIENTE

- 215 Shaul Bassi, *Le Scienze umane per l'ambiente, oltre le discipline tradizionali*
- 217 Petra Codato, *Peregrinazioni Lagunari. Un'esplorazione della laguna di Venezia dalla prospettiva delle Environmental Humanities*
- 241 Holden Turner, *Inondando il marmo. I mosaici pavimentali di San Marco per l'Antropocene*

MEMORIE

- 263 Mauro Pitteri, *Per la riscoperta di Marco Belli (1857-1929)*
- 271 Giorgio Bolla, *L'epistemologia dell'ars medica*

TAVOLE

ATTI DELL'ATENEO VENETO

- I Quadro dell'attività accademica 2022
- XV Assemblee e bilanci

Maura Manzelle

UN “PROGETTO TENTATIVO”.
IL MONUMENTO *VENEZIA ALLA PARTIGIANA* DI CARLO SCARPA
(RIVA DEI PARTIGIANI, VENEZIA, 1964-1969)

Il “progetto tentativo”

Italo Calvino conclude la conferenza sull’*Esattezza* – la terza delle sue *Lezioni americane* – con un’immagine «perché possiate custodirla nella memoria il più a lungo possibile in tutta la sua limpidezza e il suo mistero»¹: è «l’inseguimento» – come lo definisce – che Leonardo tenta nei confronti dell’apparizione nella sua mente di un mostro marino mentre argomenta la sua tesi sulla crescita della terra. Leonardo, sul retro del foglio, annota tre tentativi di fissare quell’immagine con una frase «che renda tutta la meraviglia dell’evocazione»², ridefinendola – interpreta Calvino – alla ricerca di termini che esprimano “esattamente” l’imponenza, la maestà, il movimento del mostro.

In ambito di studi sull’estetica tale produzione “tentativo” – che nel presente saggio viene messa in relazione con il modo di progettare di Carlo Scarpa e utilizzata per definirlo – è teorizzata da Luigi Pareyson³, che, in primo luogo, la delinea in un processo progettuale dove il tema è «Il formare come “fare” inventando “il modo di fare”»⁴. Non viene cioè nella produzione riconosciuta e applicata una regola predefinita, ma, in funzione della singolarità di ogni opera, viene elaborato l’uni-

¹ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 88 (prima edizione Milano, Garzanti, 1988).

² Ivi, p. 87.

³ LUIGI PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, (prima ed. a puntate in *Rivista filosofica* 1950-1954, prima ed. libreria Torino, 1954), Milano, Bompiani, 1988, p. 337; in particolare si veda il capitolo *II. Formazione dell’opera d’arte*, pp. 57-93. Il riferimento alla estetica di Pareyson e in particolare al concetto di “progetto tentativo” è presente in tutti gli scritti di Valeriano Pastor, allievo di Scarpa e suo collaboratore di studio; si veda VALERIANO PASTOR, *L’Arsenale di Venezia. Progetti tentativo*, in ID., *Tracce*, collana di architettura «Anfione e Zeto», Padova, Il Poligrafo, 2017, p. 12. Massimo Bilò ha cercato di applicare la teoria estetica di Pareyson all’architettura. Si veda MASSIMO BILÒ, *Formatività e architettura. Dissoluzione e permanenze della regola classica*, Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998, pp. 79.

⁴ PAREYSON, *Estetica*, p. 59.

co modo possibile e in cui essa “deve” essere fatta, che non può che essere inventato durante il progetto stesso; ne consegue che «un fare che insieme inventi il modo di fare»⁵ deve procedere per tentativi fino al buon esito che costituisce la riuscita del processo; «prima non c'è norma palese che la indichi e ne regoli la realizzazione, domina l'incertezza del successo, il pericolo del fallimento, il rischio della dispersione, e non c'è se non un'attesa operosa ma indistinta, alacre ma incerta»⁶. La riuscita, che viene riconosciuta come appagamento, indissolubilità, «adeguazione perfetta»⁷, richiama in questa teoria le polarità «di legge e di libertà, di norma e d'avventura, di necessità e di contingenza, di legalità e di scelta, di regola e certezza»⁸. Tale modo di intendere la produzione figurativa deve necessariamente quindi procedere attraverso il sondaggio di possibilità e alternative

che si devono mettere a prova attraverso la previsione del loro esito e selezionare a seconda che siano o no capaci di resistere alla prova, sì che di tentativo in tentativo e di verifica in verifica si giunge a inventare la possibilità che ci voleva⁹.

In questa accezione la soluzione viene riconosciuta – con un senso di meraviglia – appare come necessaria ed è costituita contemporaneamente dal risultato del cercare e dal modo di cercare che è stato messo in atto, per cui propriamente si tratta di una “invenzione”. «Non c'è altro modo di trovare la forma, cioè di sapere che cosa si deve fare e come si deve farlo, che quello di eseguirla, produrla, realizzarla»¹⁰.

Pareyson sottolinea però come tale processo nella produzione artistica sia un processo guidato – anche se non da un'immagine determinata – tanto che l'artista è preparato al riconoscimento del risultato: «la sola guida è l'attesa della scoperta»¹¹ dove «il tentativo già subisce di per sé l'attrazione della riuscita»¹² e agisce orientato secondo il concetto di «spunto», che a sua volta si inserisce in un contesto di

⁵ PAREYSON, *Estetica*, p. 60.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 61.

¹⁰ *Ivi*, p. 69.

¹¹ *Ivi*, p. 71.

¹² *Ibid.*

feconda e preparata attesa, sì che non può che presentarsi per come l'artista è disposto nei suoi confronti, e ciò nonostante, nonostante il riconoscimento, sorprenderlo¹³. Il lavoro dell'artista si sviluppa in un esercizio che non ha quindi come fine la produzione dell'opera ma delle condizioni affinché il suo avvento accada¹⁴.

Per Pareyson è questo «il grande mistero dell'arte: l'opera d'arte si fa da sé, eppure la fa l'artista»¹⁵ per cui lo spunto ha una sua autonomia nel determinare lo sviluppo dei tentativi e l'atto di riconoscimento ha la medesima natura di quello che permette all'artista di riconoscere il risultato finale.

Il modo di progettare di Carlo Scarpa appare analogo: in un'intervista alla Rai nel 1971, sollecitato a parlare di come progetta, risponde che mette in pratica quanto imparato a scuola: per progettare ci vuole «esattezza, lavorare con chiarezza, [...]. Ma voglio dire che sempre ci vuole una certa idea»¹⁶.

Emerge un tratto tentativo di inseguire uno «spunto», costituito anche da figure che verranno poi in parte o completamente abbandonate¹⁷: ne riferisce Valeriano Pastor, che ha seguito Scarpa sia come allievo all'Istituto universitario di architettura di Venezia, sia come collaboratore in studio, ricordando come «spesso amava iniziare tentando opere o forme conosciute, in varie prove; ma alla fine procedere con invenzioni in cui qualche traccia delle forme provate permaneva»¹⁸.

Indagare, precisare, rendere con chiarezza, esprimere con esattezza quello spunto, attraverso un laborioso, lungo, meticoloso lavoro che passa attraverso il disegno, non privo di ripensamenti, ridefinizioni,

¹³ Si veda PAREYSON, *Estetica*, pp. 79 e *passim*.

¹⁴ Ivi, p. 84.

¹⁵ Ivi, p. 78.

¹⁶ *Un'ora con Carlo Scarpa*, intervista a cura di Gastone Favero, Rai, 1971.

¹⁷ Si veda il caso del pavimento dell'atrio della Fondazione Querini Stampalia a Venezia dove uno dei primi disegni riprende fedelmente l'opera di JOSEF ALBERS, *Fasciato (Bundled)*, vetro sabbiato e accoppiato con vernice nera, 32,4 × 31,4 cm, The Josef Albers Foundation GL-5. Orietta Lanzarini avanza alcune ipotesi sulla ripresa di opere pittoriche in alcune realizzazioni di Scarpa in *Carlo Scarpa e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Venezia, Regione del Veneto-Marsilio, 2003, p. 249; Carlo Scarpa e le arti, *Riflessioni sulla trasmissibilità di un metodo*, in *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione.VI.2003*, a cura di Maura Manzelle, Mendrisio, Archivio del moderno, 2004, pp. 103-115.

¹⁸ VALERIANO PASTOR, *De Querini Stampalia. Nel segno di Carlo Scarpa*, Padova, Il Poligrafo, 2017, p. 22.

che a volte si estendevano alla fase realizzativa, trovando soluzione in cantiere, di fronte sia alla materialità delle cose, sia alle necessità e agli imprevisti che queste portano.

La soluzione di tale processo si attua da un lato – forse Calvino direbbe “magicamente” – in una forma che appare come conseguenza logica, ma faticosamente ricercata; d’altro lato la forma finale, realizzata, dissolve tutto il processo del quale è frutto, ma presentandosi come “riuscita”, come compimento e non solo come compiutezza immobile¹⁹, rendendo irricognoscibili le regole geometriche e le relazioni più complesse.

In particolare, nel basamento del monumento *Venezia alla Partigiana* – da Scarpa progettato tra il 1964 e il 1969 per collocare la scultura *La Partigiana* di Augusto Murer – l’esito finale moltiplica a tal punto gli elementi espressivi che solo una ricostruzione e una ipotesi tentativa rende leggibile l’idea che tiene insieme il tutto – come vedremo.

Viene alla mente il racconto di Balzac *Le Chef-d’œuvre inconnu* – testo di riferimento per molte riflessioni pittoriche, letterarie, teoriche sul concetto di incompiuto e di lavoro che per un autore si svolge fondamentalmente sempre sulla stessa opera – in cui il continuo lavoro sul quadro porta l’autore a un esito che però è irricognoscibile per chi lo guarda.

Taxis ataktos. Esattezza e vaghezza, ordine e disordine, determinazione e caso

Giuseppe Mazzariol ha scritto del procedere di Scarpa «dalla periferia dell’immagine» per arrivare, tramite successive aggregazioni, alla totalità della forma, secondo una concezione del progetto come realtà da scoprire, fantasia da inseguire e moltiplicare.

Scarpa procedeva dalla periferia dell’immagine e per aggregazione di successive definizioni perveniva alla totalità della forma spaziale, affidandosi a una sorta di esperienza del progetto stesso inteso come realtà da scoprire, sentimento da esplicitare, fantasia da inseguire, arricchire, moltiplicare come un misterioso, e forse anche misterico, gioco di ritrovamento di se stesso nel mondo: cercare cercandosi²⁰.

¹⁹ Si veda PAREYSON, *Estetica*, pp. 61-62.

²⁰ GIUSEPPE MAZZARIOL, *Banca Popolare di Gemona*, Treviso, Vianello libri, 1986, p. 23.

Valeriano Pastor così ha descritto il suo modo di lavorare:

Il lavoro di Scarpa non seguiva il tempo del comune procedere: la conoscenza del problema posto in un certo contesto aveva continui ritorni e durava il tempo del progetto, che a sua volta non seguiva l'ordinario discendere da idee generali per definire dettagli esecutivi. Spunti generali costruiti sulla conoscenza del luogo-problema incontravano idee di dettaglio che aprivano serie d'itinerari la cui esplorazione mutava ciò che negli abbozzi più precisi appariva acquisito. *Taxis ataktos** può essere la definizione del modo, ma non nel senso primo dell'ossimoro dato dalla traduzione: la ricerca progettuale mirava al raggiungimento di un sistema della forma appropriato a caratterizzare l'opera nel suo senso destinale, come a disvelare l'estetica quale processo tanto di conoscenza – stare presso le cose nell'intreccio di altri procedimenti tecnici e di sapienza – concedendo contemplazione critica aperta all'artisticità, alla produzione pertinente, “vera”. Meta ultima forse non raggiungibile, ma che doveva essere stretta d'un assedio la cui strategia si rispecchiava nell'esito della forma: *taxis ataktos*.

* *Taxis*: ordine, disposizione, ordinamento (in senso 1. militare, 2. Discorsivo e tecnico scientifico, 3. sociologico)

Ataktos: disordinato, confuso (nelle tre accezioni)²¹.

In particolare, è proprio Pastor che indica «il *metodo tentativo* di giungere all'indicibile – a ciò che può esser detto parlandone infinitamente: stringerlo d'assedio, sapendo che solo qualche parte verrà detta in giusto modo, e che tale modo sarà provvisorio. L'assedio vale nella stessa misura per il progettare. Tanto quanto faceva Scarpa nel suo percorso, dentro il giardino dei sentieri incrociati: pensare nel *disegno tentativo* e nella costruzione»²².

I disegni di Scarpa per il basamento del monumento *La Partigiana* ondeggiavano tra, da un lato, indefinitezza e indeterminazione a lungo portata avanti e, dall'altro, una ossessiva ricerca dell'esattezza.

Calvino, sempre nella conferenza *Esattezza*, procede a una definizione per negativo di questo valore utilizzando il concetto di “vago”: «la parola “vago” porta con sé un'idea di movimento e mutevolezza,

²¹ VALERIANO PASTOR, *Contributi*, in *Carlo Scarpa al Museo di Castelvecchio 1964-2014*, a cura di Alba Di Lieto, Alberto Vignolo, Verona, Comune di Verona, 2014, p. 87. Si veda inoltre PASTOR, *De Querini Stampalia*, p. 25.

²² Ivi, pp. 18-19.

che s'associa in italiano tanto all'incerto e all' indefinito quanto alla grazia, alla piacevolezza»²³. In particolare Calvino usa l'individuazione del portato poetico di questo termine operata da Leopardi citandone un lungo passo tratto dallo *Zibaldone*²⁴ con un «elenco di situazioni propizie allo stato d'animo dell' "indefinito"»²⁵ che si riferiscono soprattutto a condizioni di luce particolari e non scontate – interstiziali direi – per concludere «tutti quegli oggetti insomma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, *udito* ec in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec»²⁶. Calvino legge in questo passo la ricerca di Leopardi per l'esatta configurazione della vaghezza desiderata, ribaltando e intrecciando quindi i due termini e i due poli: vaghezza e esattezza si rincorrono metodicamente perché «Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri»²⁷ e così «la ricerca dell' indeterminato diventa l'osservazione del molteplice, del formicolante, del pulviscolare»²⁸.

Tali temi appartengono, come ricorda Calvino, al Musil de *L'uomo senza qualità*, all'opera di Roland Barthes e a quella di Paul Valéry, che, come saggista, rintraccia una poetica dell'esattezza che coinvolge Mallarmé, Baudelaire, Edgar Alan Poe.

Un aspetto vorrei sottolineare in questo oscillare tra vago ed esatto, tra infinito e finito: il risultato complesso e coerente in tutte le sue parti – fino al dettaglio²⁹ – che però cela la fatica del progetto-processo.

Un ulteriore intreccio si affaccia nel fare poetico inteso come ricerca dell'esattezza nella trattazione di Calvino qui funzionale alla lettura dell'opera di Scarpa: quello tra ordine e disordine, tra una ricerca di controllo geometrico, dimensionale, e un anelito alla ricchezza, alla

²³ CALVINO, *Lezioni americane*, pp. 67-68.

²⁴ A margine si ricorda che *Zibaldone* è il nome che Scarpa assegna alla libreria in legno e vetro disegnata per Bernini nel 1974. Si veda un disegno pubblicato in «Ottagono», 1984, n. 72, p. 42.

²⁵ CALVINO, *Lezioni americane*, p. 68.

²⁶ Ivi, p. 59.

²⁷ Ivi, p. 69.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Del vortice del dettaglio parla Calvino in merito alla sua scrittura, ma si potrebbe leggere quel passo con il pensiero rivolto all'opera di Scarpa e al suo modo di progettare. CALVINO, *Lezioni americane*, pp. 77 e *passim*.

molteplicità, alla complessità, per quanto queste implicano una percezione non scontata, o a quello che è stato definito un «ordine a variazione continua»³⁰.

Nella produzione artistica il caso costituisce un ulteriore fattore che entra nella ricerca progettuale come soluzione inaspettata ma connaturata, si pone tra gli elementi logicamente e conseguentemente generati, controllati, e gli elementi disseminati. Nell'opera di Scarpa il caso entra a volte associato al gioco, in modo non sempre decifrabile, a volte sotto forma di un errore o imprevisto di cantiere, a volte si tratta di una forma intuitiva dissimulata da soluzione casuale.

Così come Pareyson ricorda, il tentare non è procedere alla cieca ma contiene in sé sia l'ordine che il disordine, ove il regno del caso mescola incertezza e sicurezza, né non apre a infinite possibilità equivalenti né punta a una unica possibilità come risolutiva perché «il tentare è tecnica della scelta», ove il presagio, l'attività della forma quando è ancora formante, l'attesa orientata diviene appagamento³¹.

Le tecniche del "tentativo"

Nel caso emblematico del Monumento *Venezia alla Partigiana*, lo studio dei documenti archivistici, il rilievo geometrico e materico dell'opera hanno consentito un'altra operazione tentativa: l'inseguimento *ex post* del processo progettuale di Scarpa³².

Nel settembre 1964 Scarpa, su incarico del Comune di Venezia, inizia la progettazione del basamento per la scultura in bronzo *La Partigiana* di Augusto Murer raffigurante una partigiana morente, che doveva essere collocata in un luogo già scelto dall'amministrazione comunale, allo sbocco della via Garibaldi su riva dei Sette Martiri.

Nei numerosi disegni – non datati – appare chiaro l'uso da par-

³⁰ KURT W. FORSTER, *Mappe d'invenzione: edifici e allestimenti di Carlo Scarpa*, in *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, a cura di Guido Beltramini, Kurt W. Forster, Paola Marini, catalogo delle mostre Verona-Vicenza 2000, Milano, Electa, p. 13.

³¹ PAREYSON, *Estetica*, p. 74.

³² Rilievo geometrico e materico, indagine archivistica e storica sono stati condotti dalla sottoscritta nel 2004 su incarico del Comune di Venezia. Si veda ROBERTO BENVENUTI, MAURA MANZELLE, RUGGERO MUNARIN, *Studi per il restauro di tre opere di Carlo Scarpa a Venezia*, in *Architettura e materiali del Novecento. Conservazione, restauro, manutenzione*, atti del XX convegno internazionale "Scienza e Beni culturali", Bressanone 13-16 luglio 2004, Padova, Edizioni Arcadia Ricerche, pp. 647-657, in particolare si veda *Programma della ricerca*, pp. 648-649, *Risultati della ricerca*, pp. 649-655, e tav. 23.

te di Scarpa della geometria, delle misure, delle griglie, indagate con disegno a schizzo e tecnico, come elementi ordinatori e contemporaneamente come gioco criptico nella elaborazione continua che porta alla “riuscita”.

I disegni³³ sono elaborati sia a schizzo (a penna, a matita, a matite colorate), sia a matita con strumenti. I supporti sono costituiti da cartoncino per alcuni disegni a strumenti, in cui il progetto ha con evidenza un certo grado di maturazione e quindi di permanenza; tali cartoncini presentano agli angoli segni di puntine con le quali venivano fissati al tavolo da disegno, per sovrapporre fogli di carta molto trasparente e adatta al disegno a matita³⁴ e elaborare, con questa tecnica, varianti che selezionano alcuni elementi del disegno precedente e sottostante e portano invece a soluzioni di variante altre parti del progetto. Di questa tecnica – a me arrivata essendo allieva di Valeriano Pastor e avendo lavorato nel suo studio – riferiscono anche Andrea Vianello Vos³⁵ e Sergio Los:

È un modo di pensare non per parole ma per figure, che Scarpa utilizzava per affrontare il progetto. Ogni disegno ha una sua temporalità e un suo contesto spaziale: una parte del disegno, di durata molto lunga e grande stabilità, era tracciata su un cartone incollato a una tavola di legno; poi c'erano i disegni su cartone come questo [indica il foglio davanti a sé], che avevano un tempo di riflessione un po' meno lungo, e infine i disegni fatti su carta trasparente, della massima velocità e molto mutevoli³⁶.

Los prosegue indicando la fase del rilievo del contesto e come

Scarpa iniziava poi col selezionare alcuni problemi, alcuni aspetti tematici

³³ Sulle tecniche del disegno di Scarpa si veda, oltre ai testi citati nelle note seguenti, ORIETTA LANZARINI, *Carlo Scarpa e il disegno*, «Disegnare con», 2009, n. 1, pp. 1-12 e in particolare la bibliografia citata nelle note; GUIDO PIETROPOLI, *Il disegno nell'opera di Carlo Scarpa*, in *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976*, pp. 57-72.

³⁴ «aveva dei rotoli di carta sottile, prima la bianca svedese – Vangshir – e dopo, quando Louis Kahn gliene regalò dei rotoli, la gialla (Canary tracing paper), che veniva adoperata anche per i disegni definitivi», Guido Pietropoli, intervista di Orietta Lanzarini, 20 aprile 2009, <http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/videointervista.php?id=11> (consultazione aprile 2023).

³⁵ Citato in LANZARINI, *Carlo Scarpa e il disegno*, p. 4.

³⁶ Sergio Los, intervista di Vitale Zanchettin, 15 maggio 2009, <http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/videointervista.php?id=4> (consultazione aprile 2023).

del progetto, che venivano estratti dalla tavola generale e riportati su un cartone. I cartoni ocra o color camoscio in formato elefante (cioè 1 metro per 70 centimetri), che lui ha sempre utilizzato, servivano quasi sempre a riportare il tema progettuale a un'altra scala, a volte anche in scala 1:30, 1:25, 1:250. Scarpa aveva diversi scalimetri perché riteneva che una certa scala fosse fondamentale per risolvere un particolare problema. Su questi cartoni venivano sempre usati anche i colori.

A questi cartoni di supporto alle riflessioni su un determinato problema venivano sovrapposte delle carte leggere, trasparenti, che riportavano le possibili soluzioni. Ne esistevano serie lunghissime per ogni tema, 10, 15, 20... a seconda del caso. Erano in sequenza fino alla soluzione che si riteneva accettabile che, se stabilizzata, veniva poi riportata sul disegno generale³⁷.

Arrigo Rudi definisce il processo di progettazione di Scarpa «centrico», con un lavoro su ipotesi diverse che giungeva a un progetto completo, organico, e tuttavia non propriamente "finito", procedendo dal particolare verso il generale, ma tenendo presente che quel particolare «conteneva già esso stesso *in nuce* l'intuizione globale dell'opera intera»³⁸.

Per il monumento *Venezia alla Partigiana* Scarpa, oltre a elaborare i numerosi disegni, fa eseguire nel 1966 anche un modello in legno³⁹ e due fotomontaggi, mettendo in atto quindi molteplici strumenti di progetto, da utilizzare per mettere continuamente in discussione l'esito formale.

Il modello in legno riproduceva i blocchi montati su guide che

³⁷ *Ibid.* Sul metodo progettuale di Scarpa si veda anche SERGIO LOS, *Carlo Scarpa Architetto Poeta*, Venezia, Cluva, 1967, p. 63; SERGIO LOS, *Progettare per Carlo Scarpa*, in *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione. VI.2003*, a cura di Maura Manzelle, Mendrisio, Archivio del moderno, 2004, pp. 53-94. <https://www.calameo.com/read/0020154612736b8e0c2a6?language=en&page=3> (consultazione aprile 2023).

³⁸ Si veda *Carlo Scarpa fra lavoro e progetto. Da una conversazione con Arrigo Rudi*, «Ottagono», 1984, n. 72, pp. 38-43.

³⁹ Il modello in legno «secondo i disegni e le indicazioni del prof. Carlo Scarpa» verrà realizzato dalla falegnameria Augusto Capovilla di Venezia, ma purtroppo non è stato reperito. Fattura della Ditta Augusto Capovilla, datata 3 giugno 1966, ROMA, *MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo* (d'ora in poi MAXXI), Collezione MAXXI Architettura, Archivio Carlo Scarpa (d'ora in poi ACS), cassetto 51, cart. 190 "Monumento alla partigiana con scultura di A. Murer (Giardini di Castello), Venezia, 1968", scart. Documenti, doc. n. D1851. Al plastico accenna anche Giorgio Trentin in una lettera del 19 novembre 1965, chiedendone la consegna. IVI, scart. Documenti, doc. n. D1850. Tra i disegni conservati ve ne sono alcuni che sono riconducibili alla costruzione del plastico: ivi, cart. 190, documenti nn. 2430, 1970, 1969, 1880. Secondo Los il plastico, realizzato in legno di pero, venne conservato allo luav per vari anni; nostra intervista, Vicenza, 25 giugno 2004.

consentivano di alzarli e abbassarli, fissandoli temporaneamente con spessori. Le decisioni sulla disposizione altimetrica dei singoli elementi venivano prese sul modello secondo procedure in parte vincolate dalle quote della fondamenta e del medio mare e dalla volontà di generare un percorso praticabile verso l'acqua, in parte gestite secondo le modalità dell'arte programmata che in quel periodo costituiva un interesse specifico di Sergio Los, collaboratore al progetto, e che, proposte a Scarpa, assunsero per lui il ruolo di un gioco⁴⁰.

I due fotomontaggi – uno elaborato come prospetto frontale dall'acqua⁴¹ e l'altro dal pelo d'acqua e angolato⁴² – sono eseguiti da Diego Birelli⁴³ sulla base del bozzetto della scultura presentato da Murer per il concorso⁴⁴ e del modello fatto eseguire da Scarpa, quindi databili 1966⁴⁵; viene inserita l'acqua in primo piano e sullo sfondo la massa verde dei Giardini.

Alcuni schizzi – che si può ipotizzare costituiscano una serie – sono elaborati sul retro della carta intestata *Istituto di Storia dell'Architettura - Istituto Universitario di Architettura Venezia - Il Direttore* ed è necessario qui ricordare il ruolo di Giuseppe Mazzariol, dal 1964 al 1973 incaricato di Istituzioni di Storia dell'Arte ed esperto in bibliotecaria, committente⁴⁶ e interlocutore privilegiato di Scarpa, determinante anche nell'affidamento di questo incarico e con il quale è probabile Scarpa abbia discusso; è infatti Mazzariol che, come scrive nella lettera inviata a Murer per annunciargli la vittoria del concorso, pone come condizione che sia Scarpa a elaborare un basamento diverso da quello da Murer abbozzato in fase di concorso⁴⁷.

⁴⁰ Sergio Los, nostra intervista, Vicenza, 25 giugno 2004. Sergio Los è stato collaboratore nello studio di Scarpa da gennaio 1964 al 1971 e in particolare per quest'opera.

⁴¹ Fotomontaggio, carta fotografica, cm. 65×40; MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, doc. n. 1982.

⁴² Fotomontaggio, carta fotografica, cm. 40×29,5: in ivi, doc. n. 1983.

⁴³ Los, nostra intervista.

⁴⁴ Il bozzetto, in bronzo, misura cm. 16×83×29. La Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro Venezia lo conserva e, con la scheda di catalogazione, conserva una fotografia eseguita da Giacomelli con la scultura posta sulla base presentata al concorso, inv. 2499, neg. 1208.

⁴⁵ Si veda n. 39.

⁴⁶ In qualità di direttore della Fondazione Querini Stampalia Mazzariol affidò a Scarpa l'intervento sul piano terra del palazzo, inaugurato nel 1963 ed ebbe un ruolo anche in altri incarichi, come il portale della sede di Ca' Foscari a San Sebastiano. Sulla figura di Mazzariol anche in relazione a Carlo Scarpa si veda *Etica, creatività, città. Giuseppe Mazzariol e l'idea di Venezia*, a cura di Giorgio Busetto, Milano, Silvana Editoriale, 2014, pp. 287.

⁴⁷ FALCADE, *Archivio Murer*, lettera di Giuseppe Mazzariol ad Augusto Murer, su carta intestata «Fondazione Scientifica Querini Stampalia – il Direttore», 15 luglio 1964.

Non verranno qui esaminati i progetti tentativi che Scarpa dedica alla messa in discussione della collocazione del monumento sulla riva fino alla soluzione definitiva, che saranno oggetto di uno specifico saggio per la rilevanza di questo aspetto nella comprensione dell'opera di Scarpa nel suo contesto culturale.

La sola indicazione della corretta collocazione impegna Scarpa per circa un anno, a segnare da subito una elaborazione sofferta, molto complessa e forse mai conclusa se si devono considerare i cambiamenti e le riluttanze fino alla fase realizzativa, attestati oltre che dai disegni anche dalla corrispondenza, tanto che l'opera – inizialmente prevista per il 25 aprile 1965 – verrà inaugurata solo il 25 aprile 1969.

Sicuramente alcuni temi – come vedremo – hanno richiesto a Scarpa una lunga elaborazione, come se prima di riconoscere la "riuscita" – per richiamare concetti di Pareyson – il percorso tentativo tornasse sempre sugli stessi elementi, con spostamenti a volte radicali a volte minimi, inseguendo "spunti", orientandosi a fatica.

Scarpa inizia analizzando tramite il disegno e il ridisegno la collocazione stabilita e l'ipotesi di basamento elaborata da Murer e giunge a mettere in discussione la posizione del monumento lungo la riva. Contemporaneamente indaga il rapporto tra il basamento e l'acqua verso la quale sempre più spinge il monumento; ancora mantenendo una posizione molto vicina a quanto stabilito, il basamento e la scultura vengono posti decisamente oltre il bordo della riva, su una piattaforma planimetricamente irregolare, a forma di semi-bacino, sorretta da un pilone conico⁴⁸ arrivando a porlo sul bordo della fondamenta e poi tagliando la balastra e frammentando in blocchi la fondamenta⁴⁹, fino a generare quella che definisce «come una nuova piccola darsena»⁵⁰, sulla quale tornerà in successive sistematizzazioni e articolazioni fino alla riuscita; la posizione bassa rispetto all'occhio, sull'acqua, fu considerata la migliore per apprezzare la scultura dall'alto anche se nella concezione di Scarpa doveva essere anche raggiungibile e quindi il basamento doveva configurarsi come una gradinata verso l'acqua⁵¹.

⁴⁸ Disegno su carta da lettere in pennarello nero e rosso e matita, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, scart. Documenti, doc. n. 2236.

⁴⁹ Ivi, doc. n. 1733.

⁵⁰ Due fogli dattiloscritti, senza data; ivi, doc. n. D1837-D1838.

⁵¹ Los, nostra intervista.

Il verde folto dei giardini retrostanti assume da subito un ruolo importante come sfondo; il tema del rapporto tra la fondamenta – percorso pubblico – e tale frammentato basamento della scultura è gestito da subito con un salto di quota che tuttavia assume diverse soluzioni alternative; il salto di quota richiama la necessità di una nuova balaustra di protezione delle persone e a questo tema Scarpa dedica molti disegni che associano gli elementi che la compongono alle lettere della iscrizione dedicatoria – la quale a sua volta presenta numerose varianti; allo studio dei punti di fruizione del monumento viene dedicato l'intero processo progettuale – con disegni orientati a volte verso terra, a volte verso acqua; gli aspetti materiali vengono trattati con appunti che accennano agli effetti di luce sulle superfici; gli aspetti esecutivi hanno una precisa trattazione annotata man mano nei disegni che affrontano insieme agli aspetti formali e quelli costruttivi.

Disegno dopo disegno, Scarpa si dispone a riconoscere la “riuscita”.

“Tentativi” nel progetto del monumento Venezia alla Partigiana

Si intrecciano quindi nei disegni molteplici temi: la «piccola dar-sena», la nuova linea di fondamenta e la nuova balaustra, il salto di quota, i blocchi-pilastrini⁵² che sorgono dall'acqua e la loro articolazione planimetrica e altimetrica, il piano inclinato di raccordo con i primi blocchi, la piattaforma su cui è adagiata la scultura e la sua posizione su questa, il rapporto con l'acqua e il suo mutevole livello, il ruolo della vegetazione nel basamento e sullo sfondo, l'area di raccordo con la fondamenta e la diversa inclinazione planimetrica della recinzione dei giardini, i punti di vista dell'osservatore⁵³.

⁵² Il termine “pilastrini” viene utilizzato da Scarpa per definire quelli che in planimetria appaiono come blocchi nella didascalia dello studio sulla parte terminale in pietra, MAXXI, ACS, cassetto 51, cart. 190, doc. n. 2065.

⁵³ Alcuni dei disegni citati sono visibili nelle seguenti pubblicazioni: *1965-1969 Basamento della scultura Partigiana veneta di Augusto Murer, Venezia, Castello, Riva dei partigiani*, scheda di ILARIA ABBONDANDOLO, in *Carlo Scarpa e la scultura del '900*, a cura di Guido Beltramini, Venezia, Regione del Veneto-Marsilio, 2008, pp. 227-243; *Il progetto per la sistemazione della statua 'La Partigiana' di Augusto Murer*, scheda in *Carlo Scarpa. Il Monumento alla Partigiana ai Giardini di Castello - Venezia*, a cura di Margherita Guccione, Roma, Ministero per i Beni e le attività culturali - Direzione generale per la qualità e la tutela del paesaggio, l'architettura e l'arte contemporanea - MAXXI Museo nazionale delle arti del XX secolo, 2008, pp. 32-57. Su quest'opera si veda inoltre: FRANCESCO DAL CO, GIUSEPPE MAZZARIOL, *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Milano, Electa, 1984, scheda a p. 132, e p. 245; ANDREA DE ECCHER, GIULIA DEL ZOTTO, *Giardino delle scul-*

Una prima ipotesi⁵⁴ di basamento riprende alcuni tratti della soluzione proposta da Murer in sede di concorso, con la presenza di un pennone con bandiera; nel disegno sono sovrapposte due ipotesi, tracciate in prospettiva una in pennarello nero e una in pennarello rosso, e uno schizzo di sezione che indica un piano inclinato che termina in allineamento con la balaustra, che viene interrotta: un primo affacciarsi del monumento all'acqua.

Sempre su un foglio di carta da lettere⁵⁵ e in pennarello rosso Scarpa traccia a schizzo una piattaforma a geometria irregolare, appoggiata alla riva e sembra a due livelli, con iscrizione, in parte a sbalzo sull'acqua dove pone la scultura; la piattaforma risulta molto a ridosso del ponte quindi nella zona stabilita dalle autorità; a margine appare già uno schizzo assonometrico di blocchi con terminale sfaccettato.

Questa soluzione è ripresa in altro disegno⁵⁶ con una diversa geometria della piattaforma che risulta a forma vagamente lenticolare.

Una serie di schizzi a matita su carta a quadretti di un blocco⁵⁷ analizzano la piattaforma rettangolare della scultura, attraverso una assonometria con la sagoma della scultura e un elemento verticale che sembra la schematizzazione dell'ipotesi di Murer.

Altri studi di pianta presentano diverse soluzioni: uno⁵⁸ analizza un rettangolo di basamento dove la superficie viene tagliata da una maglia

ture. Castello, giardini della Biennale, 1952, in *Venezia e il Veneto. L'opera di Carlo Scarpa*, Torino, Clup Guide, 1994, p. 47; FORSTER, *Mappe d'invenzione*, pp. 11-17; MARGHERITA GUCCIONE, ERILDE TEREZONI, *Archivi di architettura. Acquisizioni e metodi d'intervento: l'archivio Carlo Scarpa*, p. 111, in *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione. V 2002*, a cura di Maura Manzelle, Venezia, Cicero, 2003; SERGIO LOS, *Carlo Scarpa. Guida all'architettura*, Verona, Arsenale editrice, 1995, pp. 86-87; SERGIO LOS, *Carlo Scarpa*, Köln, Taschen, 1994, p. 3; *La partigiana veneta. Arte e memoria della resistenza*, a cura di Maria Teresa Sega, Portogruaro (Ve), Nuovadimensione, 2004; GIORGIO TRENTIN, *Artisti per un monumento alla Partigiana*, pp. 80-85, in *La partigiana veneta*, p. 14; ENRICO BASCHERINI, *Comporre il dolore. Il monumento alla Partigiana Veneta di Carlo Scarpa*, «in_bo», 8 (2017), n. 12, pp. 165-173; inoltre si veda LUCIANO GALMOZZI, *Monumenti alla libertà. Antifascismo, Resistenza e pace nei monumenti italiani dal 1945 al 1985*, Milano, La Pietra, 1986.

⁵⁴ Disegno su carta da lettere, in MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2271.

⁵⁵ Disegno su carta da lettere, in ivi, doc. n. 2251.

⁵⁶ Ivi, doc. n. 2247.

⁵⁷ Ivi, doc. n. 2253.

⁵⁸ Ivi, doc. n. 2254.

rettangolare ortogonale e che viene sollevato da terra facendo diventare un tema quello degli appoggi; in un altro⁵⁹ la superficie del basamento è incisa da una maglia irregolare ma contornata da una serie di blocchi quadrati posti irregolarmente.

La ricerca della forma da dare al basamento e il procedere per tentativi viene ben rappresentata, oltre che dalla successione dei disegni, da un foglio di carta da schizzi⁶⁰ dove Scarpa disegna a pennarello nero varie soluzioni: da una ipotesi di tre piani orizzontali sovrapposti tagliati da intersezioni di cerchi che ricordano la pensilina del *Giardino delle Sculture*, che in una sezione corrispondono al piano dell'osservatore, a quello del piano orizzontale dove è posta la scultura (a livello occhio) con un piano sovrapposto, ma è anche presente una copertura leggermente arcuata sorretta da elementi verticali; contemporaneamente è presente una serie di schizzi sulla scomposizione di un rettangolo di base attraverso una maglia quadrata.

Prove di scomposizione del quadrato in una maglia quadrata sono presenti invece in disegni astratti⁶¹ accanto a prove di accostamento di quadrati più grandi e quadrati più piccoli riferibili a piastre delle quali calcola il peso.

Un foglio di carta da lettera⁶² riporta su *recto* e *verso* il rilievo della balaustra esistente in dettaglio fino alle singole modanature, quotato; ulteriori disegni⁶³ rilevano la posizione della cancellata dei giardini e dettagli della balaustra.

L'idea di frammentare il basamento appare sin dai primi disegni e presto si configura come una cesura con abbattimento della balaustra esistente sul bordo dell'alta fondamenta – facendola girare per un breve tratto a 90° in modo da darle una soluzione – e una articolazione sia planimetrica che altimetrica degradante verso l'acqua, in relazione alle quale è sempre posta la scultura. Tale tema, pur con soluzioni diverse, appare infatti in tutti i disegni.

Un disegno di sezione identifica una netta bassa balaustra verso la

⁵⁹ MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2256.

⁶⁰ Ivi, doc. n. 1971.

⁶¹ Disegni su carta da lettera a matita: ivi, doc. n. 2286.

⁶² Disegno a matita su carta da lettere: ivi, doc. n. 2257.

⁶³ Disegno su carta lettere *recto* e *verso* a matita: ivi, doc. n. 2258; si vedano anche i documenti nn. 2259, 2260, 2261.

fondamenta, un piano inclinato e a seguire verso l'acqua una successione di blocchi distinti, degradanti, meglio precisati in uno schizzo nella parte superiore del disegno⁶⁴.

Una serie di disegni a mano libera a matita viola su carta in formato lettera riporta in sezione la possibilità di sedersi su una gradinata verso l'acqua, al riparo di una balaustra costituita da grandi cilindri con sommità tagliata a 45°, con sedile posto a quota 98 cm sul medio mare e con davanti un supporto che offre a livello dell'occhio l'opera posta su un basamento la cui sagoma ricorda quello già realizzato per la scultura di Leoncillo Leonardi⁶⁵.

In questa fase Scarpa appare molto interessato al disegno del nuovo bordo della fondamenta, che una volta arretrato necessita di una nuova definizione, dalla quale parte il piano inclinato verso l'acqua.

Uno schizzo, redatto sul retro di un foglio intestato «Istituto di Storia dell'Architettura Istituto Universitario di Architettura Venezia - Il Direttore»⁶⁶, studia in un tratto di pianta e in sezione il rapporto tra la fondamenta e l'acqua mettendo in successione, nell'ordine: un piano inclinato, che forma con i primi blocchi inclinati una V riempita di vegetazione (evitando la presenza di una balaustra); i blocchi-pilastri inclinati di circa 60° rispetto all'acqua, con sommità a volte perpendicolare al lato lungo, a volte tagliata verso terra o verso l'acqua, che progressivamente si immergono fino a sostenere sul pelo dell'acqua la scultura. Vengono tracciati, come in molte altre sezioni, vari livelli possibili dell'acqua, tenendo quindi conto delle parti emerse o immerse a seconda degli andamenti di marea.

La definizione della articolazione in blocchi quadrati procede con studi del rapporto tra il muro interrotto della fondamenta, il posizionamento della scultura molto esposta a est con i piedi aggettanti, dove sembra che il basamento venga contenuto dimensionalmente e debba assumere una definizione a gradoni verso ovest⁶⁷.

Tale soluzione viene ripresa in un altro disegno complessivo, dove una fila di blocchi quadrati viene posta a filo della fondamenta in so-

⁶⁴ MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2240. Si veda inoltre il disegno, anch'esso in sezione, doc. n. 2241.

⁶⁵ Ivi, doc. n. 2237.

⁶⁶ Ivi, doc. n. 2246.

⁶⁷ Ivi, doc. n. 2234.

stituzione di un tratto di balaustra e analogamente la piattaforma con la scultura, che qui prende una ampia dimensione e costituisce tutto il primo affaccio del basamento verso l'acqua, dove Scarpa traccia a matita una grande «X» e annota a margine un «no»⁶⁸.

La configurazione è ancora incerta nel disegno⁶⁹ che presenta un supporto sagomato a gradoni; vengono sottolineati gli spazi interstiziali tra i blocchi e segni verticali e orizzontali su varie superfici; un osservatore è posto nell'angolo dove la balaustra esistente viene da Scarpa interrotta e fatta ripiegare; Scarpa a margine annota «Venezia alla partigiana italiana», contando le lettere (29) e gli spazi tra le parole (4).

Altro studio planimetrico, parziale⁷⁰, presenta una divisione regolare in blocchi quadrati della base, sempre esponendo molto verso est la scultura.

Uno schizzo assonometrico fissa l'idea di Scarpa della gradinata verso l'acqua, con una struttura che taglia la fondamenta e si arresta contro una linea retta arretrata, corrispondente a un salto di quota; definitivamente la scultura è posta su una piattaforma che si distingue dai blocchi quadrati e in posizione più centrale⁷¹.

A questa configurazione sembra corrispondere anche il disegno planimetrico che riporta una netta linea di separazione tra la fondamenta e l'articolazione in blocchi con la piattaforma centrale a sorreggere la scultura, con un disegno dei blocchi che lascia intuire una volontà di grande frammentazione (linee sovrapposte, linee non concluse, profili aperti). L'andamento delle scritte – non ultima quella riportante un «Sì» cerchiato – fa comprendere che il disegno è stato redatto in parte guardandolo dall'acqua e in parte da terra⁷².

La volontà di disporre il monumento in considerazione di una visione sia dall'acqua che da terra fa parte delle considerazioni iniziali al pari della rottura della fondamenta ed è attestata oltre che dal tratto e dalle scritte orientate nei due versi anche da due schizzi in sezione

⁶⁸ Schizzo a matita su retro di carta da lettere *Istituto di Storia dell'Architettura - Istituto Universitario di Architettura Venezia - Il Direttore*: MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2250.

⁶⁹ Copia eliografica con disegno ripassato a matita colorata blu scuro: ivi, doc. n. 1968.

⁷⁰ Ivi, doc. n. 2269.

⁷¹ Schizzo sul verso di una carta da lettere *Istituto di Storia dell'Architettura - Istituto Universitario di Architettura Venezia - Il Direttore*; ivi, doc. n. 2262.

⁷² Ivi, doc. n. 2235.

che riportano il punto di vista di un osservatore da terra, studiando due diverse soluzioni di relazione con la scultura, una ponendola alla estremità della fondamenta senza balaustra, e nell'altra degradando il basamento e ponendo la scultura più in basso verso l'acqua; a margine Scarpa annota «tenere conto di questa osservazione»⁷³.

Scarpa dedica alcuni schizzi specificamente allo studio del posizionamento della scultura, con i piedi sempre aggettanti sull'acqua rispetto alla piattaforma di appoggio; a volte⁷⁴ mantiene l'incertezza sulla omogeneità della base o sulla sua articolazione in blocchi, mantenendo le due soluzioni come appena accennate e sovrapposte, oppure, con un disegno parziale⁷⁵ studia la piattaforma come supporto della scultura, spinta ancora più a est, distinguendola dai blocchi quadrati che ancora si presentano su maglia regolare.

Studi sono riservati alla posizione della scultura sul cassone – nel quale si sostanzia tridimensionalmente la piattaforma –, in pianta e in prospetto; un disegno in sezione⁷⁶ è dedicato al solo cassone con il posizionamento della scultura, mentre altra sezione⁷⁷ stabilisce il posizionamento della scultura a 20 cm sul medio mare, quota che rimarrà stabile.

In un disegno planimetrico di grande formato, complessivo⁷⁸, accanto al cassone con scultura aggettante, la maglia regolare – non definita nel suo sviluppo sia laterale sia in profondità, ossia ancora senza limiti di espansione – presenta invece chiaramente l'interruzione della fascia corrispondente alla balaustra esistente rispetto alla quale il cassone è collocato e – come novità nello sviluppo della maglia regolare – i blocchi quadrati sono distanziati, ossia viene assunta una maglia *tartan* a base quadrata ortogonale rispetto alla fondamenta; alcuni piccoli tratti a matita e il colore giallo su alcuni blocchi introducono un pensiero sui materiali e il loro trattamento; a margine uno schizzo assometrico che riporta una superficie di maggiori dimensioni (il

⁷³ Disegno a matita su carta da lettere intestata *Istituto di Storia dell'Architettura - Istituto Universitario di Architettura Venezia - Il Direttore*, in MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2248.

⁷⁴ Disegno a matita e matite colorate su carta trasparente, "scala circa 1.20": ivi, doc. n. 2283.

⁷⁵ Disegno a matita a mano libera su carta trasparente in ivi, doc. n. 2269.

⁷⁶ Disegno a matita su carta trasparente: ivi, doc. n. 1973

⁷⁷ Disegno tecnico china su carta da lucido, sezione: ivi, doc. n. 1884.

⁷⁸ Disegno a matita e matite colorate su carta trasparente: ivi, doc. n. 2064.

cassone) e alle sue spalle una serie di altre superfici quadrate e rettangolari di dimensioni inferiori (i blocchi), uno schizzo di sezione con il piano della fondamenta e dopo un salto di quota un piano inclinato, uno schizzo a scala minore di una figura a sezione a triangolo isoscele, sovrapposta specchiata, che forse costituisce una riflessione su un elemento di gestione del salto di quota.

In un disegno su cartone⁷⁹ Scarpa annota in un angolo, a matita:

1965 anno di crisi
 primavera estate
 brutto
 ottobre dopo il 3 meraviglioso
 Oggi 23
 Bisognava pure!

Il disegno, databile quindi alla fine del 1965, presenta una griglia *tartan* a base quadrata dove prende posizione il cassone ma senza una identificazione dei blocchi all'interno della griglia; solo in un brano di prospetto dall'acqua i blocchi isolati appaiono dislocati ad altimetrie diverse uno rispetto all'altro intorno alla scultura e a sommità un piano molto inclinato, con diversa disposizione, ottenendo un effetto complessivo molto "appuntito", che sembra contraddire l'idea di rendere i blocchi percorribili.

Uno schizzo planimetrico studia lo spostamento dei singoli blocchi partendo da una maglia regolare di quadrati e di spazi tra di essi, cui si giustappone, evidentemente non risolta, la soluzione della balaustra a 26 cilindri, con abbozzate le lettere «Ven...»; schizzi di dettagli al bordo del disegno studiano geometrie e dimensioni dei blocchi.

Scarpa ancora traccia⁸⁰ una griglia *tartan* a base quadrata in cui indica in un dettaglio a margine la misura di 80 cm che si articola in 66 cm di blocco con 7 cm di margine su ogni lato; sulla griglia regolare traccia dei blocchi che in parte slittano, ma la configurazione rimane indefinita; a margine una assonometria a schizzo di un gruppo di blocchi che presentano una articolazione molto complessa in quanto oltre

⁷⁹ MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1876.

⁸⁰ Disegno a matita e matite colorate su carta trasparente: ivi, doc. n. 1976.

a essere posti a quote differenti presentano la superficie sommitale spiccatamente con inclinazioni accentuate e diverse; altri schizzi a margine studiano questa parte sommitale, lavorando sulla figura quadrata e la sua scomposizione.

L'articolazione complessiva del basamento prende forma in una serie di disegni a mano libera, redatti alla stessa scala, dove il cassone con la scultura è stato spostato verso ovest in modo da far entrare maggiormente l'acqua nella composizione; i blocchi – in questa soluzione sia quadrati che rettangolari – assumono una precisa identità non solo come maglia geometrica, ossia sono distanziati tra loro e sono traslati in modo da avere anche degli spazi vuoti tra uno e l'altro⁸¹.

Un disegno⁸² studia il ruolo degli elementi di sfondo quali la folta vegetazione e i busti presenti nei retrostanti giardini, quello della orizzontalità della riva e della balaustra interrotta rispetto alla scultura che Scarpa indica con un semplice tratto orizzontale. Contemporaneamente appaiono annotazioni tecniche quali la necessità di porre dentro al cassone contrappesi in blocchi di ghisa nella parte opposta alla scultura, «pali di fondazione ad azione equilibrante», una casseratura di contenimento dell'acqua in fase di costruzione, studi sulle lettere e sulla iscrizione⁸³.

Un disegno a strumenti su cartone⁸⁴ studia la composizione in prospetto e sezione trasversale; sono qui definiti nel prospetto dall'acqua l'interruzione della balaustra esistente e nello spazio vuoto derivante quotato in 14,67 m; viene tracciata una maglia di venti file separate da file vuote in una maglia *tartan* a base quadrata; il cassone con la scultura occupa le fasce dalla 4 alla 9, mentre la scultura aggetta per 2 ulteriori fasce; non vengono identificati i blocchi; la balaustra esistente viene disegnata e studiata come successione verticale di fasce segnate dalle tracce delle varie quote di marea possibili e storiche (è indicata come minima quella del 1934 e come massima quella del 1951), dalla fascia in mattoni, quella in pietra, la successiva in mattoni e la conclusione

⁸¹ Nello stesso foglio Scarpa annota due soluzioni leggermente diverse della disposizione dei blocchi: MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1975.

⁸² Disegno a matita e matite colorate su cartone: ivi, doc. n. 1875.

⁸³ In merito alla scrittura della iscrizione si veda ILARIA ABBONDANDOLO, *Carlo Scarpa e la forma delle parole*, Venezia, Regione del Veneto-Marsilio, 2011, p. 184.

⁸⁴ MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1872.

nuovamente in pietra; sulla linea della fondamenta, senza mediazione di balaustra, sono poste le sagome di alcuni osservatori e sullo sfondo la macchia della vegetazione dei Giardini. Stessi elementi vengono ripresi nella sezione trasversale, dove però appare la balaustra a cilindri elevati da terra con sommità smussata verso la fondamenta; è indicata anche la quota di marea del 13 dicembre 1965, che – vista l’indicazione precisa del giorno – porta a datare il disegno a questo periodo.

Uno studio⁸⁵ è dedicato esclusivamente alla disposizione altimetrica e di posizione relativa dei blocchi: nello stesso foglio Scarpa traccia una serie di maglie composte da, in un caso, cinque e, negli altri, sei sottili fasce di pari dimensione più una inferiore di altezza maggiore e variabile; su queste evidenzia con un tratto colorato la posizione dei blocchi che assumono quindi una posizione altimetrica e di relazione reciproca; Scarpa accenna sulla sinistra e sulla destra del disegno l’intreccio con la maglia planimetrica dei blocchi collocando quindi le sezioni rispetto alla planimetria, in sovrapposizione della quale il disegno è chiaramente stato redatto.

Uno dei disegni di studio planimetrico⁸⁶ – che appare più definito e maturo per quanto i blocchi siano di due dimensioni e geometrie diverse – è colorato a matite blu e azzurre per l’acqua, bianca per la fondamenta e gialla e grigia per i blocchi; la colorazione gialla o grigia tratteggiata di alcuni di essi confermano ancora la ricerca di trattamenti di finitura diversificati. Già qui si percepisce il riconoscimento della “riuscita”, di cui si dirà più avanti.

Anche un altro disegno a matita e matite colorate su carta vegetale⁸⁷ sembra appartenere a una fase progettuale matura: i blocchi sono tutti quadrati anche se con accenni di posizioni alternative, si attestano sulla nuova balaustra che è fatta di cilindri sollevati da terra riportanti ognuno una lettera della iscrizione dedicatoria «Venezia alla partigiana italiana»; nel disegno si vede che la balaustra e la scritta in una prima soluzione si attestavano subito dopo la piega della balaustra interrotta, soluzione cancellata a gomma – di cui restano tracce – e traslata a conferire maggiore profondità alla articolazione in blocchi;

⁸⁵ Disegno a matita e matita rossa su carta trasparente: MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1882.

⁸⁶ Ivi, doc. n. 2386.

⁸⁷ Disegno planimetrico a matite colorate su carta trasparente, scala 1:50: ivi, doc. n. 1979.

la posizione della scritta appare anche in una alternativa di dettaglio rappresentata a schizzo prospettico sul margine destro del disegno in posizione frontale sul cilindro, mentre in planimetria è riportata sopra; a margine sinistro del disegno un piccolo studio di sezione del dettaglio del posizionamento del cilindro di balaustra – che qui appare con sommità tagliata a 45° verso terra – rispetto alla fondamenta e al punto di vista di un osservatore qui posizionato, e rispetto al primo blocco posto più in basso dopo il salto di quota; annotazioni sulla natura della piattaforma della scultura si ritrovano a margine di uno schizzo planimetrico, dove Scarpa scrive: «cassone di cemento (zavorrato) galleggiante. Si può fare? Mah!». L'orientamento delle scritte fa capire che il disegno è stato eseguito guardando il monumento dall'acqua.

Un dettaglio della sequenza di blocchi cilindrici sollevati da terra appare anche in un foglio⁸⁸ dove è rappresentato in schizzo prospettico a tratti veloci e sommari il basamento a blocchi degradanti con la sagoma della scultura e sul fondo della distesa d'acqua un'isola con campanile.

Così come in altro disegno planimetrico di piccole dimensioni⁸⁹ appare un dettaglio di un elemento della nuova balaustra in sezione tagliata o a 45° e in prospetto a tre sfaccettature con quella centrale riportante le lettere.

La soluzione della recinzione con cilindri tagliati in sommità ed elevati dal suolo è da Scarpa studiata in dettaglio anche in relazione alla posizione relativa e altimetrica dei blocchi-pilastri e del cassone; i blocchi pilastri vengono articolati in sedici posizioni altimetriche diverse rispetto a quella del cassone⁹⁰.

Uno studio in sezione⁹¹ riprende il tema dell'innesto del basamento verso la fondamenta, senza entrare nel dettaglio dei blocchi verso l'acqua che sono indicati solo come fasce verticali separate da fasce più strette la cui possibile esclusione altimetrica viene stabilita attraverso le quote in 58 cm rispetto al salto di quota più basso, senza però definirne l'articolazione; verso fondamenta viene posta una recinzione presumibilmente a cilindri ma incassati a mediare le quote; il primo salto di

⁸⁸ Fotocopia di disegno: MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2336.

⁸⁹ Disegno a matita su carta trasparente: ivi, doc. n. 2270.

⁹⁰ Disegno a matita e matite colorate, a strumenti, su cartone: ivi, doc. n. 2353.

⁹¹ Ivi, doc. n. 1881.

quota indicato con escursione 3 porta a un piano orizzontale indicato come verde, il successivo indicato con una escursione di 2 sempre orizzontale a un ulteriore piano orizzontale, da cui con un salto di escursione 3 si arriva al piano orizzontale di imposta dei blocchi.

Uno studio⁹² è dedicato esclusivamente alla posizione dei blocchi-pilastrini in prospetto dall'acqua e in sezione trasversale: il piano di raccordo con la fondamenta, prima del salto di quota, appare inclinato come da soluzione poi realizzata; Scarpa traccia una maglia orizzontale di sottili fasce che identificano gli slittamenti altimetrici dei blocchi-pilastrini ma anche le dimensioni degli innesti sommitali in pietra a configurazione diversa colorati in matita bianca; sono presenti a margine schizzi di dettagli dei blocchi sommitali per i quali Scarpa indica anche una pendenza della superficie orizzontale nelle due direzioni alternative ortogonali⁹³.

Un disegno planimetrico⁹⁴ di quella che sembra già una configurazione avanzata (con riva spezzata e balaustra interrotta, elementi articolati verso l'acqua) prova un orientamento del nuovo limite parallelo alla recinzione dei giardini e l'annotazione «provare anche così».

In un disegno di planimetria e prospetto in scala 1:100⁹⁵ Scarpa rappresenta un'area vasta, dove il basamento ha una configurazione ormai definita a blocchi con cassone reggente la scultura, la nuova recinzione è ancora in cilindri e sono indicati i due percorsi posti perpendicolarmente, inframezzati da un'area verde, che connettono l'area del basamento alla fondamenta; è qui tracciato l'allineamento di questa fascia a una rientranza della riva esistente in direzione dell'ingresso della Biennale; la balaustra è disegnata in dettaglio anche nella sezione-prospetto. Il disegno riporta la sagoma della platea di fondazione dei blocchi-pilastrini e accenna alla necessaria installazione di palancole Larsen per mettere all'asciutto l'area durante la costruzione. Il disegno presenta scritte orientate in tutti i versi del disegno, come se fosse stato ruotato in fasi successive di elaborazio-

⁹² Copia eliografica con disegni a matita e matita colorata bianca: MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1869.

⁹³ In relazione alla figura pilastro-capitello si potrebbe richiamare la facciata su rio della Chiesa dei Miracoli a Venezia, dove analogamente paraste con capitello emergono dall'acqua.

⁹⁴ MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2287.

⁹⁵ Disegno a matita e matite colorate su cartone: ivi, doc. n. 1873.

ne; in un angolo appare la scritta «Venezia alla Partigiana» che sarà la definitiva denominazione del monumento.

Altra serie di disegni, evidentemente redatti a progetto maturo, entrano nella definizione di materiali e quote, come il dettaglio di sezione con studio delle quote dell'acqua⁹⁶.

Due disegni su copia eliografica⁹⁷ illustrano come sia previsto che la scultura venga sommersa in caso di marea che Scarpa indica in 80 cm sul medio mare; per i pilastri – fondati a – 2 m sul medio mare – viene indicato a forti tratti una soluzione matrice delle teste.

Un disegno di studio della parte terminale dei pilastri con inserto in pietra, redatto in scala 1:2,5, rappresenta due lati quotando altezze e dimensioni delle ammorsature geometriche⁹⁸.

Un disegno di prospetto⁹⁹ presenta una soluzione di nuova balaustra a cilindri di grandi dimensioni e alti quasi quanto la balaustra esistente.

Vari studi¹⁰⁰ sono dedicati alla iscrizione dedicatoria con varianti anche di testo, da «Venezia a la partigiana italiana» ad arrivare al definitivo «Venezia alla Partigiana».

In un disegno planimetrico¹⁰¹ pone una «catena da marina» nel piano tra la nuova balaustra e i primi blocchi, fino a insinuarsi tra questi; l'area appare recintata dalla nuova balaustra a blocchi cilindrici, con «apertura scorrevole» posta perpendicolarmente a ovest, mentre a est è presente una vegetazione a cespuglio.

In un disegno¹⁰² con pianta e prospetto maturi nella configurazione del basamento a blocchi e del cassone, la scultura risulta per circa la metà aggettante sull'acqua; in sezione non è indicata nessuna balaustra a mediare il salto di quota tra la fondamenta e lo spazio vuoto del piano inclinato sul quale iniziano i primi blocchi; sono presenti sagome a tutta altezza di osservatori posti sulla fondamenta, forse corrispondente a un desiderio di non inserire alcuna balaustra.

⁹⁶ MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 2238.

⁹⁷ Ivi, doc. n. 2400.

⁹⁸ Copia eliografica: ivi, doc. n. 1871.

⁹⁹ Disegno in scala 1:20: ivi, doc. n. 2392.

¹⁰⁰ Ivi, specificamente i documenti nn. 2242, 1978, 2265, 2266, 3971.

¹⁰¹ Ivi, doc. n. 1980.

¹⁰² Disegno a matita e matite colorate, a strumenti, su cartone: ivi, doc. n. 1877.

La “riuscita” e il suo riconoscimento

In generale la configurazione planimetrica appare molto incerta – o “vaga” – in cerca di una definizione che evidentemente Scarpa non trova nella sola regola geometrica della maglia *tartan* a base quadrata che di per sé lascerebbe aperta e indeterminata la forma, senza modi e ragioni per chiuderla, fino a che la disposizione dei blocchi del basamento assume una forma “a pesce”¹⁰³.

La forma che Scarpa definitivamente “riconosce” come risolutiva e adotta nella configurazione del basamento è quella della città di Venezia.

Infatti – oltre alla possibilità di distinguere ad occhio la caratteristica forma “a pesce” – conferma questa ipotesi la sovrapposizione tra, da un lato i disegni planimetrici che corrispondono maggiormente alla soluzione realizzata e il rilievo dell’opera realizzata, e, dall’altro, la pianta della città (fig. 1)¹⁰⁴.

La forma di Venezia è scomposta in isole e si traduce in una composizione di blocchi, di nuovo scomposti altimetricamente fino a rendere impossibile per chi guarda riconoscere consapevolmente la figura.

Se inoltre si confronta l’immagine della città evocata nel basamento da Scarpa, completa della selva dei Giardini sullo sfondo e del verde dell’isola di Sant’Elena sulla “coda”¹⁰⁵, con la pianta prospettica di Jacopo de’ Barbari che ha il territorio veneto sullo sfondo, si comprende come non solo viene qui richiamata la città, ma tutto un territorio, così come Mazzariol aveva sostenuto in molte occasioni¹⁰⁶.

La ricerca della esatta espressione del titolo del monumento – «Venezia alla Partigiana» – porta Scarpa a identificare la base “esattamente” con la città stessa.

La ricerca tentativa, disegno dopo disegno, tiene conto della mu-

¹⁰³ MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1980 e disegno su cartone matita e matite colorate n. 1878.

¹⁰⁴ Si vedano i seguenti miei scritti: *Guardando a Le Corbusier*, in *Carlo Scarpa. L’opera e la sua conservazione. Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia VIII-2005*, a cura di Maura Manzelle, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2006, pp. 25-45; *Sulla forma della città. Da de’ Barbari a Le Corbusier*, in *Etica, creatività, città*, a cura di Busetto, pp. 166-177.

¹⁰⁵ Si vedano ad esempio i disegni MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, documenti nn. 1980, 1883, 1875.

¹⁰⁶ GIUSEPPE MAZZARIOL, *La pianta prospettica di Venezia del 1500*, ripr. facsimilare, Venezia, Cassa di Risparmio, pp. 5-6, [testo in parte riproposto in *Urbanistica nella Pianta di de’ Barbari del 1500*, 1983]. Su questo tema si vedano i miei scritti citati alla n. 104.

tevolezza dello sguardo dell'osservatore, ma ricordando la lezione di Klee «l'occhio percorre le vie predispostegli nell'opera»¹⁰⁷, ne dispone i punti di fruizione, rinunciando a rendere percorribili i blocchi come una gradonata verso l'acqua e quindi impedendo una visione ravvicinata, tenendo a distanza l'osservatore posto verso terra tramite una bassa balaustra e un salto di quota (come già era avvenuto nel giardino della Querini Stampalia dove il giardino non ha percorsi di accesso) e curando la privilegiata e dinamica vista dall'acqua, includendo quindi nell'opera anche il fattore tempo (tempo di visione, tempo di marea, trascorrere delle stagioni...).

I fronti visuali sono due e la figura della città ne risulta ribaltata; il movimento dell'osservatore si aggiunge a quello dell'opera, collocando il cassone galleggiante con adagiata la scultura tra i blocchi di diverse altimetrie e slittamenti; lo stesso fondale naturale oltre a essere mutevole è in continuo movimento sotto le azioni del vento; il suono stesso del vento, insieme a quello delle fronde e dell'acqua, entrano nella composizione; l'acqua di per sé è superficie riflettente e quindi duplicatrice di immagine, cui si aggiunge l'effetto della increspatura delle onde, che scompongono le immagini e le moltiplicano.

Se i blocchi-pilastrini sono posti «come un mare il cui movimento era stato pietrificato»¹⁰⁸, la mutevolezza viene introdotta attraverso numerosi altri elementi.

Slittamento e ribaltamento delle figure, tema e variazioni e all'interno di questo il ruolo assunto dai numeri (i blocchi sono 83 e la somma dei due numeri dà 11 – l'unità specchiata, forse il numero delle lettere che compongono il suo nome e cognome...), sono tra le tecniche compositive adottate da Scarpa nella elaborazione della forma, e in particolare viene qui ricordato il lavoro sulla figura apparentemente più semplice: il quadrato. Se ne inseguono le infinite variazioni a Castelveccchio, alla Querini Stampalia, nel Giardino delle Sculture... *taxis ataktos*.

Ma qui emergono anche gli echi di molte riflessioni nel campo

¹⁰⁷ PAUL KLEE, *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1924 (edizione consultata: *Paul Klee. Quaderno di schizzi pedagogici*, a cura di Mario Lupano, Milano, Abscondita, 2002). Sul tema in relazione a Carlo Scarpa si veda il mio scritto *L'occhio percorre le vie predispostegli nell'opera...*, in *Remo Salvadori*, a cura di Chiara Bertola, Milano, Charta, 2005, pp. 71-89.

¹⁰⁸ Los, nostra intervista.

dell'arte portate avanti nei ferventi anni cinquanta e sessanta e in particolare della produzione artistica basata su studi scientifici di percezione visiva in funzione di esperimenti ottico-cinetici e programma-casualità, di cui ha riferito anche Los¹⁰⁹, senza dimenticare che fu proprio Giuseppe Mazzariol a scrivere la presentazione della mostra *Nuova tendenza 2* tenutasi alla Querini Stampalia nel 1963¹¹⁰.

È possibile quindi indicare un contesto per i concetti da Scarpa proposti in particolare nell'opera *Venezia alla Partigiana* quali il concetto di complessità distinto da quello di disordine, la variazione geometrica e quella materica, il ruolo del caso, la tensione verso una produzione cinetica ma controllata nella quale viene assunto un ruolo attivo di fattori esterni quali l'ambiente e l'osservatore.

D'altra parte, per quanto riguarda la sagoma del basamento, non bisogna dimenticare – per quanto più schematico – il contemporaneo lavoro di Le Corbusier sulla medesima figura di Venezia e sulla medesima lettura a blocchi, riassunta nel primo progetto per l'ospedale di Venezia e inseguita con analogo processo che va dalla identificazione di una maglia evocatrice delle isole a una loro geometrizzazione composta sulla figura della città (fig. 2)¹¹¹.

Fattori molteplici alimentano quindi il lavoro di approssimazione, il tentativo progettuale, che partendo da un'idea la rielabora, spesso la sostituisce¹¹², la scompone, ne distingue le parti, le ricompon e con esattezza configura un dispositivo spaziale che rilancia l'evocazione dei possibili. Nel caso del basamento del Monumento *Venezia alla Partigiana* la configurazione definitiva, infatti, sembra maturare non da un'idea, ossia da una figura inizialmente chiara – come dimostrano alcune possibilità sperimentate e poi abbandonate – ma da una ricerca particolarmente faticosa e articolata dalla quale emerge la soluzione sintetica che prende la forma della città, soluzione che appare quasi ovvia, o meglio

¹⁰⁹ Vedi n. 40.

¹¹⁰ GIUSEPPE MAZZARIOL, *Presentazione*, in *Nuova tendenza 2*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 14 dicembre 1963-15 gennaio 1964), a cura di Giovanni Marangoni, Venezia, Lombroso, p. [5].

¹¹¹ Sulla coincidenza della pianta dell'ospedale progettato per Venezia da Le Corbusier con la forma in pianta della città di Venezia si veda quanto da me esposto in *Le Corbusier e/a Venezia*, «d'Architettura», "L[es] Etranger[es]" n. 28 (2005), pp. 52-61.

¹¹² Si veda il già citato primo progetto per il pavimento dell'atrio della Fondazione Querini Stampalia a Venezia (n. 17).

“evidente”: è fisicamente la città che regge la scultura della partigiana morente di Murer.

Il titolo stesso del monumento ha subito diverse declinazioni, in un processo di aggiustamenti fino a corrispondere con l'esatta configurazione del monumento: “Venezia alla Partigiana”.

La figura finale del basamento è irriconoscibile per l'osservatore, disciolta negli elaborati meccanismi di articolazione planimetrica, altimetrica, dei punti di vista, di cinematismo. Tuttavia quell'opera è pervasa di venezianità, non in senso nostalgico ma in quella stessa accezione produttiva di nuove forme – cara alla formatività – che molti anni prima anche Le Corbusier aveva invocato, tenendo insieme i vari elementi che costituiscono il territorio: natura e artificio, acqua e terra mutevole e alle spalle – come nella raffigurazione di Jacopo de' Barbari – il territorio veneto.

Si intende qui avanzare l'ipotesi che l'evocazione della città di Venezia costituisca un tema ricorrente nell'opera di Scarpa non solo in quanto luce, colori, materiali, ma in quanto si risolve in molte opere come citazione della vera e propria forma fisica della città – aspetto mai evidenziato, tanto che spesso i disegni del *Monumento Venezia alla Partigiana* sono stati pubblicati visti da terra, non riconoscendo la forma da Scarpa rielaborata.

Sottolineo qui come la stessa figura allegorica della *visica piscis* o “sacra mandorla” – utilizzata spesso da Scarpa – presenta analogia con la figura “a pesce” della città di Venezia¹¹³ (fig. 3) e che la forma della città, geometrizzata e ribaltata, segnata dal sinuoso canal Grande, si può leggere in un piccolo bacino d'acqua in pietra da Scarpa posto nel giardino della Fondazione Querini Stampalia, così come nella seconda

¹¹³ Sul significato e l'uso di questa figura da parte di Carlo Scarpa si veda: MARCO FRASCARI, *Architectural Traces of an Admirable Cipher: Eleven in the Opus of Carlo Scarpa*, «Nexus Network Journal», I (1999), p. 16; FORSTER, *Mappe d'invenzione*, p. 17; VALERIANO PASTOR, *Divagazioni sulla didattica di Samonà, Albini, Scarpa*, in *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione. Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia VI-2003*, a cura di Maura Manzelle, Venezia-Mendrisio, Fondazione Querini Stampalia-Fondazione Archivio del Moderno, 2004, p. 50; GUIDO PIETROPOLI, *La simbologia e la mandorla sacra*, in *Memoriae causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion 1969-1978*, Treviso, Fondazione Benetton, 2007, p. 16; KENNET FRAMPTON, *Carlo Scarpa e l'adorazione del giunto*, in *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Milano, Skira, 1999, pp. 333-367; VALERIANO PASTOR, *In principio era il DUE*, in *Apollineo e Dionisiaco: lo specchio delle idee*, a cura di Eleonora Mantese «Architettura Intersezioni», 5 (1999), n. 7, pp. 42-47.

versione, non realizzata, del progetto per il portale della sede universitaria della facoltà di Lettere e Filosofia di Ca' Foscari a San Sebastiano – dove Mazzariol era direttore di Dipartimento – ipotizziamo che Carlo Scarpa abbia stilizzato il tema della città solcata dall'acqua, ma anche qui per effettuare questa lettura il disegno deve essere rovesciato (fig. 4); ancora, forse, sarebbe necessario in questa chiave riguardare alcuni schizzi per il piccolo giardino di ingresso alla sede dei Tolentini dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

Ancora tentando. La realizzazione dell'opera

Ancora nella fase di realizzazione, per quanto il progetto sin dalle prime fasi contenesse il modo della sua messa in opera con annotazioni puntuali, Scarpa continua a elaborare.

Le caratteristiche tecniche del progetto sono desumibili dalla *Relazione tecnica*¹¹⁴:

Si prevede un plateone massiccio in c.a. poggiante su pali in legno infissi a rifiuto.

Tale platea dovrà alloggiare ed incastrare le estremità inferiori di elementi in c.a. a sezione quadrata e sporgenti dall'acqua a quote diverse.

Un cassone pure in c.a. convenientemente governato e guidato da elementi a cannocchiale in acciaio speciale sosterrà e farà galleggiare la statua in bronzo rappresentante la Partigiana.

Per la realizzazione di tale opera in presenza d'acqua si prevede la costruzione di un adeguato cassero con palancole Larsen in modo da permettere l'esecuzione del lavoro all'asciutto.

Dopo uno scavo e raddrizzamento del fondo, si deporrà un conveniente strato di pietrame permettente il drenaggio ed il sottofondo del getto in calcestruzzo che dovrà rinserrare le punte dei pali battuti e distribuirne mediante opportuna armatura le varie sollecitazioni che su di esso si scaricheranno per effetto dei movimenti ondosi e dei carichi soprastanti.

Su tale plateone verranno lasciati degli alloggiamenti per la sistemazione necessaria degli elementi verticali in calcestruzzo che saranno confezionati fuori opera e poi saldati in sito.

¹¹⁴ MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 191, sottocartella "Partigiana Murer documenti". Tale relazione non è firmata, tuttavia è conservata sia come minuta su carta a quadretti (doc. n. 01833), sia su carta intestata dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (doc. n. 01834), dove, come ricorda Los nostra intervista, Vicenza, 25 giugno 2004, Scarpa trasferì il suo studio.

Il cassone galleggiante in c.a. avrà dimensioni massime in pianta di circa 4,50 × 2,20 ed altezza di m. 1,50 – le pareti avranno spessore medio di 15 cm. con conveniente armatura.

Trattandosi di opere in presenza d'acqua salsa si prevedono getti ricchi in cemento e del tipo pozzolanico.

È prevista una spesa per le opere descritte di £. 25.000.000.

A tale descrizione tecnica sembra corrispondere un disegno di sezione alla scala 1:20¹¹⁵ che presenta la recinzione verso terra nella versione con cilindri tagliati a 45°, l'indicazione della quota di tre condizioni di marea (bassa marea – 0,30, medio marino, alta marea 0,80).

Oltre a tale documento, interessanti sono gli elaborati grafici conservati presso l'impresa Sacaim che realizzò l'opera e ne curò il progetto esecutivo¹¹⁶.

Tale gruppo di disegni, datati giugno-settembre 1967 e in seguito aggiornati fino a marzo del 1969, vanno dalla planimetria generale con la previsione di bricole e giardino recintato¹¹⁷, alla pianta quotata con cassone e 83 blocchi¹¹⁸, alle sezioni trasversali quotate in diversi punti dell'opera¹¹⁹, a una pianta con evidenziati i blocchi che si prevede di realizzare in opera (quelli verso l'acqua) e quelli prefabbricati (verso terra), e una riproduzione del disegno dell'archivio Scarpa con il dettaglio dei pilastri in cemento armato e pietra e il loro orientamento, più una tavola con elencati in dettaglio i pezzi e le loro dimensioni; due tavole sono dedicate al cassone per la scultura¹²⁰.

¹¹⁵ Venezia monumento alla 'Partigiana d'Italia' collocazione della scultura di Murer ai giardini di Castello, disegno scala 1:20, copia eliografica, in MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 191, doc. n. 5281; sono presenti più copie eliografiche dello stesso disegno, alcune modificate a matita.

¹¹⁶ Presso l'archivio di tale impresa, con il numero 273 assegnato all'intervento, potrebbero essere conservati anche altri documenti, come quelli contabili, che non è stato possibile rinvenire nel corso della ricerca.

¹¹⁷ VENEZIA, Archivio Impresa Sacaim, 9 giugno 1967, Monumento alla Partigiana d'Italia – collocazione della statua dello scultore A. Murer ai giardini di Castello. Planimetria. scala 1:100. Dis. Sacaim n. 31084. 273, Venezia 9 giugno 1967, 4.5.68.

¹¹⁸ Ivi, Venezia. 28.07.[...], Progetto del Monumento alla Partigiana. Pianta delle fondazioni, disegno 30262. 273

¹¹⁹ Ivi, Venezia, Progetto del Monumento alla Partigiana. Sezioni, disegno 30264. 273, scala 1:20, 28 luglio 1967, aggiornamento 29.08.1967 «modificato fondazione blocco 17 – sez. C-C», aggiornamento 25.09.1967 «modificato dimensioni vasca».

¹²⁰ Ivi, Venezia, Progetto del Monumento alla Partigiana. Cassone galleggiante, passo d'uomo e scaletta alla marinara, disegno 30540. 273, scala 1:20, 1:5, 9 ottobre 1967; Progetto del Monumen-

Una fase di cantiere avanzata è documentata da dieci immagini fotografiche¹²¹ dove è possibile apprezzare anche la finitura superficiale dei blocchi lapidei, eseguita in opera, mentre non è possibile, essendo le fotografie in bianco e nero, valutare la finitura della parte in cemento armato, per la quale nelle analisi compiute risulta presente un intonachino realizzato con malta cementizia, sabbia fine additivata con polvere e frammenti di cocciopesto.

Dalle indagini eseguite risulta che gli elementi superiori dei blocchi sono di due tipi distinti di pietra, non sempre identificabili con sicurezza a occhio nudo; le due pietre hanno caratteristiche simili essendo entrambe calcari molto compatti, e si distinguono macroscopicamente perché la pietra d'Istria presenta piani di sedimentazione (orizzontali, data la posa in opera), mentre sulla varietà bianca del rosso ammonitico sono visibili dei noduli (fossili fortemente metamorfizzati).

Los riporta che Scarpa era contrario a qualsiasi recinzione, avendo concepito il basamento come una gradinata verso l'acqua, da far percorrere al visitatore¹²², non stupisce quindi che, nonostante i disegni esecutivi dell'impresa Sacaim riportino ancora una balaustra a blocchi cilindrici, Scarpa ne elabori un'altra: in un disegno¹²³ dove la disposizione dei blocchi appare fissata planimetricamente senza incertezze – per quanto i blocchi siano rappresentati quasi tutti con un lato o un angolo aperto – la nuova balaustra, in pianta sempre in posizione arretrata verso la fondamenta, ha un approfondimento di dettaglio in sezione e assonometria a margine destro del disegno dove risulta a sezione triangolare con diagonale ad arco di cerchio volta a terra; appare sia in pianta che nella sezione di dettaglio una piccola pedana posta a cavallo della nuova balaustra a consentire una posizione di osservazione posta a sbalzo sul vuoto, infatti tra la nuova balaustra e i primi blocchi vi è uno spazio vuoto, non caratterizzato; la pedana è posta al termine di un percorso – accennato ma non concluso – lastricato ad opera incerta, perpendicolare; altro percorso perpendicolare – di lar-

to alla Partigiana. Particolari gambe d'appoggio, disegno 31560. scale 1:20, 1:5, 11 marzo 1969. Il cassone, che doveva galleggiare seguendo le variazioni della marea vincolato da guide, smise di funzionare a causa della ossidazione di queste e dei danni provocati dal moto ondoso.

¹²¹ VENEZIA, *Archivio Storico del Comune*, Archivio Fotografico Giacomelli.

¹²² Los, nostra intervista.

¹²³ Disegno a matita su carta trasparente, MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1883.

ghezza maggiore e con la medesima pavimentazione, è posto a ovest; Scarpa indica un alloro nell'angolo a est tra la nuova e la vecchia balaustra, un *iuniperus* a ridosso della nuova balaustra nell'incrocio con il percorso lastricato più largo; tra i due percorsi una vegetazione non meglio definita; il disegno, redatto orientandolo da terra, come attestano le scritte, non ha una definizione delle figure verso la fondamenta, quindi i percorsi non sono definiti in lunghezza.

Una copia eliografica di prospetto dall'acqua e sezione trasversale¹²⁴ viene integrata a matita a mano libera per quanto riguarda la balaustra che appare nella configurazione definitiva in blocchi lapidei a sezione triangolare smussata verso terra, mantenendo la posizione leggermente a sbalzo sul salto di quota già studiata per i blocchi cilindrici.

Dopo il 1968 quindi Scarpa ancora lavora alla definizione della balaustra, con una soluzione finale che appare più semplice e costituisce forse una soluzione di ripiego – sicuramente di più facile realizzazione e di minor costo – rispetto alla elaborata balaustra in cilindri tagliati che – seppure con varianti – aveva costituito una costante di molti disegni.

Dopo il riconoscimento della forma il progetto per Scarpa non è concluso, confermando che «l'opera vera consiste non nella sua forma definitiva ma nella serie d'approssimazioni per raggiungerla»¹²⁵.

É piacevolissima ancora, [...], la vista di una moltitudine innumerabile, come delle stelle, o di persone ec. Un moto molteplice, incerto, confuso, irregolare, disordinato, un ondeggiamento vago ec., che l'animo non possa determinare, né concepire definitamente e distintamente ec., come quello di una folla, o di un gran numero di formiche o del mare agitato ec. Similmente una moltitudine di suoi irregolarmente mescolati, e non distinguibili l'uno dall'altro ec. ec. ec. (20 Settembre 1821)
GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*¹²⁶

¹²⁴ MAXXI, ACS, cassetto 51, cartella 190, doc. n. 1868.

¹²⁵ CALVINO, *Lezioni americane*, p. 85.

¹²⁶ Citato in *ivi*, pp. 70-71.

ABSTRACT

Nel presente saggio viene messo in relazione il metodo di produzione “tentativo” – teorizzato da Luigi Pareyson in ambito di studi sull’estetica – con il modo di progettare di Carlo Scarpa.

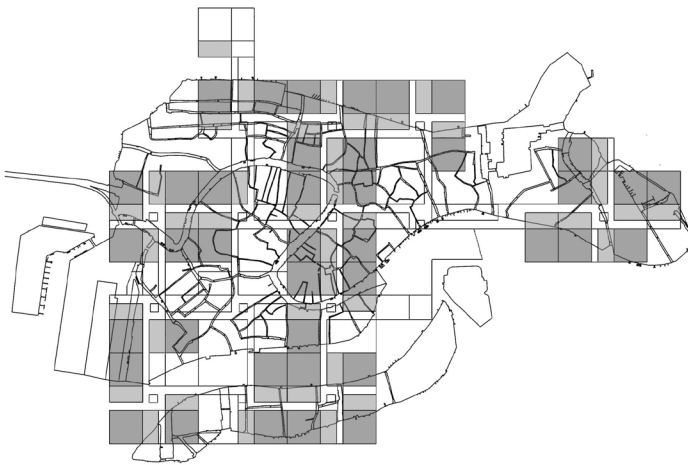
Secondo questa teoria, nella produzione artistica non viene riconosciuta e applicata una regola predefinita, ma, in funzione della singolarità di ogni opera, viene elaborato l’unico modo possibile e in cui essa “deve” essere fatta, che non può che essere inventato durante il progetto stesso. La riuscita viene accolta come riconoscimento dell’unica soluzione adatta. Tale modo di intendere la produzione figurativa deve necessariamente quindi procedere attraverso il sondaggio di possibilità e alternative, ripetutamente verificate.

Questo processo progettuale adottato da Scarpa è ben rappresentato dai disegni per il basamento del Monumento Venezia alla Partigiana, la cui successione viene analizzata sino alla identificazione della soluzione nella forma stessa della città di Venezia.

This essay investigates the relationship between the “in the making” method of production theorized by Luigi Pareyson in the field of aesthetics and Carlo Scarpa’s way of designing.

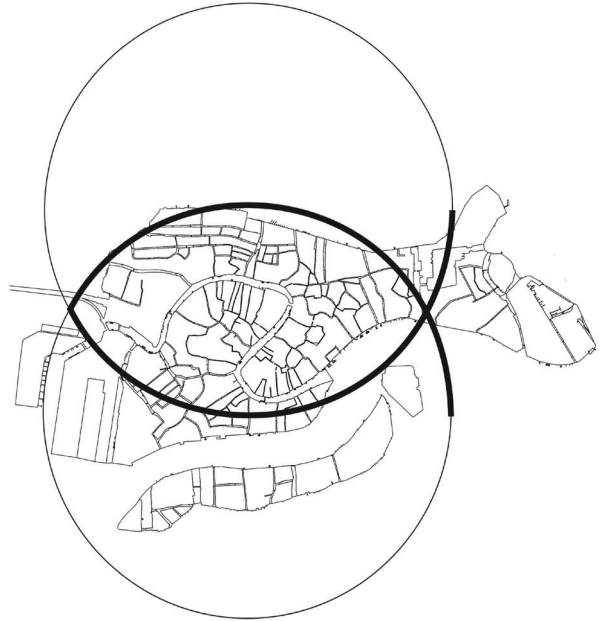
According to Pareyson’s theory, artistic production does not recognize and apply a predefined rule; it is elaborated, in the only way possible, according to the singularity of each work and the way in which it “must” be done, which can only be invented during the project. Success lies in identifying the only suitable solution. This way of understanding figurative production has to proceed by exploring – and repeatedly verifying – all the possibilities and alternatives.

Scarpa’s adoption of this design process is well represented by the drawings for the base of the Monument to the Partisan Woman in Venice, the succession of which is analyzed until the solution is identified in the very form of the city of Venice.

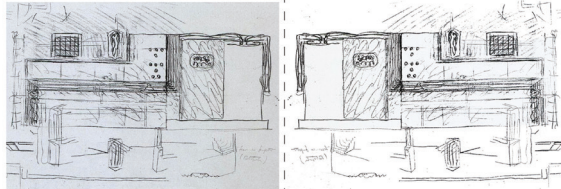


1. Sovrapposizione del rilievo del monumento *Venezia alla Partigiana* alla pianta della città di Venezia, elaborazione dell'autrice

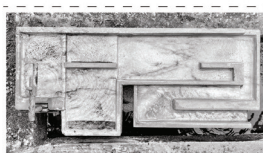
2. Sovrapposizione dello schema del primo progetto di Le Corbusier per l'ospedale di Venezia alla pianta della città, elaborazione dell'autrice



3. Sovrapposizione della *visica piscis* alla pianta della città di Venezia, elaborazione dell'autrice



4. Accostamento alla pianta della città di Venezia del secondo progetto per il portale della sede dell'Università Ca' Foscari nel convento di San Sebastiano (ribaltato rispetto alla verticale) e del piccolo bacino all'inizio della vasca d'acqua che limita il giardino della Fondazione Querini Stampalia (ribaltato rispetto all'orizzontale), elaborazioni dell'autrice



Finito di stampare
per i tipi della Tipografia
Grafiche Veneziane soc. coop.
Venezia - luglio 2023