

**Quaderni luav. Ricerche**

a cura di Maria Bonaiti, Marko Pogacnik

*Carlo Scarpa e l'officina Zanon. I materiali del progetto*

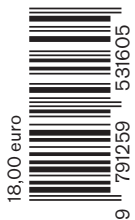
---

a cura di Maria Bonaiti, Marko Pogacnik

# Carlo Scarpa e l'officina Zanon. I materiali del progetto



I saggi raccolti nel volume accompagnano la mostra *Carlo Scarpa e l'officina Zanon. I materiali del progetto*, allestita in occasione della 19. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia. Le diverse narrazioni, curate da alcuni tra i principali studiosi del lavoro di Carlo Scarpa, tracciano una sorta di filo conduttore, volto a porre in evidenza i diversi aspetti che distinguono la collaborazione tra l'officina Zanon e Scarpa, paradigmatica del rapporto virtuoso che in rari casi si stabilisce tra il progetto e il suo farsi.



**Quaderni Iuav. Ricerche**

---

a cura di Maria Bonaiti, Marko Pogacnik

**Carlo Scarpa e  
l'officina Zanon.  
I materiali del progetto**

## Quaderni luav. Ricerche *luav at Work*

Collana a cura di

Sara Marini, Massimiliano Condotta, Università luav di Venezia

### Comitato scientifico

Caterina Balletti, Università luav di Venezia

Alessandra Bosco, Università luav di Venezia

Maurizio Carlin, Padiglione Venezia

Michele Casarin, Accademia di Belle Arti di Venezia

Alessandro Costa, Fondazione Venezia Capitale Mondiale della Sostenibilità

Giovanni Dell'Olivo, Fondazione di Venezia

Giovanni Marras, Università luav di Venezia

### Progetto grafico

Centro Editoria Pard / Egidio Cutillo, Andrea Pastorello

### **Carlo Scarpa e l'officina Zanon. I materiali del progetto**

a cura di Maria Bonaiti, Marko Pogacnik

ISBN 979-12-5953-160-5

Prima edizione: aprile 2025

Impaginazione: Chiara Carrera

### Immagine di copertina

Officina Zanon. Ph. Gabriele Bortoluzzi, 2025

Anteferma Edizioni Srl, via Asolo 12, Conegliano, TV

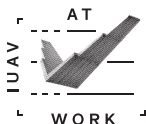
Stampa: Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, TV

Copyright: Opera distribuita con licenza CC BY-NC-ND 4.0 internazionale

Volume edito nell'ambito della 19. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia all'interno del progetto *luav at Work* quale estensione nel territorio cittadino del Padiglione Venezia.

Volume realizzato con i fondi relativi all'attività di collaborazione fra Fondazione luav, Università luav di Venezia, Fondazione di Venezia e Fondazione Venezia Capitale Mondiale della Sostenibilità.

Si ringrazia la Fondazione Angelo Masieri, il presidente Benno Albrecht, il CDA con Valeria Tatano, Edoardo Zentner, Sandra Cavalieri, Giuseppe Vivola, il revisore Marco Tucci, il coordinatore Vittorio De Battisti Besi.



## Indice

- 6 *Introduzione*  
Maria Bonaiti
- 8 *Carlo Scarpa e l'officina Zanon. Dialoghi*  
Maria Bonaiti
- 26 *«Quando ho accontentato il mio occhio, ho accontentato tutti»*  
Marko Pogacnik
- 44 *Infondere grazia nel negozio Olivetti*  
Roberta Martinis
- 60 *Carlo Scarpa a Museo Correr. L'allestimento delle collezioni permanenti (1953-1960)*  
Maria Grazia Cozzitorto
- 80 *Il ruolo del ferro nel lavoro museografico di Carlo Scarpa*  
Orietta Lanzarini
- 96 *Lo Steri di Palermo. La sistemazione dell'androne di Palazzo Chiaramonte*  
Matteo Iannello
- 112 *La tomba dei familiari a Brion: la goccia cadente in tre disegni*  
J.K. Mauro Pierconti
- 128 *Le meccaniche del costruire: i disegni di Scarpa per carpenterie metallica dalle officine Zanon*  
Vitale Zanchettin
- 140 *Il Masieri Memorial, da Frank Lloyd Wright a Carlo Scarpa (1951-1983)*  
Maria Bonaiti, Roberta Martinis

## Indice

- 158 *Nel cuore di Verona, Carlo Scarpa e l'archivio a lui  
dedicato nel Museo di Castelvecchio*  
Ketty Bertolaso
- 162 *Il fondo dell'Officina Zanon all'Archivio Progetti Iuav*  
Elena Sofia Moretti
- 166 *Dalla mostra Carlo Scarpa e l'officina Zanon.  
I materiali del progetto*  
Gabriele Bortoluzzi
- 188 Ringraziamenti

*Carlo Scarpa e l'officina Zanon. I materiali del progetto.* Come il titolo suggerisce, i saggi raccolti nel presente volume indagano, secondo modalità e percorsi differenti, il virtuoso rapporto che nel tempo si stabilisce tra Carlo Scarpa e i fabbri Zanon, la cui officina veneziana ancora oggi custodisce tracce preziose di un dialogo che distingue i principali capolavori scarpiani, documentando lo sviluppo di tecniche raffinate, risultato di conoscenze, al contempo, materiali e manuali nel nome di una cultura del “fare” capace di tenere insieme progetto ed esecuzione. Una relazione, quest'ultima, che sollecita a indagare intorno alla natura propria della maestria che si pone all'origine del lavoro condiviso da architetto e artigiani e i cui inizi si collocano negli spazi del laboratorio per la lavorazione dei metalli di Cannaregio.

Risultato di sistematici studi dedicati al lavoro di Carlo Scarpa, i testi qui di seguito proposti accompagnano e commentano la mostra allestita presso la Fondazione Masieri in occasione della 19. Mostra Internazionale di Architettura 2025 della Biennale di Venezia. Occasione inedita per osservare alle diverse scale il lavoro messo in opera dall'officina Zanon per alcuni tra i più noti progetti realizzati da Scarpa, la mostra proietta l'opera dell'architetto veneziano sullo sfondo proprio di quel laboratorio dove le sue idee e i suoi disegni prendevano corpo attraverso il dialogo coi suoi artigiani.

Grazie a Scarpa l'eredità di quel lavoro sopravvive in opere la cui attualità ci interrogherà per molto tempo ancora, a riscattare la dimensione materiale necessaria alla sua esecuzione che appartiene invece a processi, strumenti, metodi che ci appaiono così lontani nel tempo, rendendo manifesto il nucleo del progetto dal quale la mostra ha preso avvio: il contrasto tra le condizioni materiali all'origine di ogni opera e la sua capacità di affascinarci oltre il tempo storico che ne ha determinato la realizzazione.

Arrivato a una certa età, guardando un po' indietro, mi sono detto: cosa sarà dell'officina, della nostra storia professionale, di tutto quello che abbiamo fatto? I figli ricorderanno, ma il nostro vissuto, la nostra memoria, rischieranno di andare dispersi. Allora ho cercato di ricomporre ricordi e testimonianze e metterli in fila, per tracciare una narrazione personale, che racchiude però anche un po' della storia recente di questa città e dei progettisti che negli ultimi decenni hanno lasciato qui un segno forte del loro lavoro e della loro creatività.<sup>1</sup>

Così iniziano gli appunti tracciati da Francesco Zanon: un rapido e meticoloso susseguirsi di ricordi per non disperdere la memoria di ciò che è stato l'apporto professionale e umano dell'officina fondata dal padre Gino.

Rilevata nell'immediato dopoguerra, tra il 1946 e il 1947, l'officina Zanon, dedicata alla lavorazione dei metalli, è situata a Cannaregio 3213, in un vasto e suggestivo ambiente ancora oggi ingombro di macchine e attrezzi di lavoro che testimoniano la lunga storia dell'impresa artigiana, famosa per le numerose collaborazioni avviate con ingegneri, scultori e architetti, primo fra tutti Carlo Scarpa.

La mostra *Carlo Scarpa e l'officina Zanon. I materiali del progetto*, allestita presso la Fondazione Masieri in occasione della 19. Mostra Internazionale di Architettura 2025 della Biennale di Venezia, si offre come occasione inedita per osservare alle diverse scale – dalle riedizioni di prototipi di studio ai dettagli originali di particolari costruttivi – il lavoro messo in opera dall'officina per alcuni tra i più noti progetti realizzati da Carlo Scarpa, dal negozio Olivetti alla Fondazione Querini Stampalia a Venezia, ai numerosi incarichi per musei e allestimenti sino al complesso del Memoriale Brion nel cimitero di San Vito d'Altivole, che, insieme alla Banca Popolare di Verona, chiude il ciclo delle

---

## Carlo Scarpa e l'officina Zanon. Dialoghi

<sup>1</sup> Memorie dattiloscritte consegnate all'autrice da Francesco Zanon. D'ora in avanti, se non diversamente indicato, le citazioni saranno tratte dal dattiloscritto. Si veda anche: F. Zanon e altri (a cura di), *L'officina Zanon. 75 anni di storia d'artigianato*, Printbee, Noventa Padovana (PD) 2018.

commissioni condivise con Scarpa e bruscamente interrotte dalla morte improvvisa dell'architetto, a Sendai, nel novembre 1978<sup>2</sup>.

Accanto ai disegni e alla documentazione fotografica, completano il materiale espositivo i saggi raccolti nel presente volume, da assumere quale strumento ineludibile per osservare gli oggetti in mostra e le cui narrazioni tracciano una sorta di filo conduttore, volto a porre in evidenza i diversi e complessi aspetti che distinguono una collaborazione, quale quella tra gli Zanon e Scarpa, paradigmatica del rapporto virtuoso che in rari casi si instaura tra il progetto e il suo farsi. Una relazione, quest'ultima, che sollecita a interrogarsi intorno alla natura propria della «maestria» che si pone all'origine del lavoro condiviso da architetto e artigiani, nel tentativo di cogliere il significato più profondo di ciò che senza timore si può definire un lavoro fatto «a regola d'arte», per usare le parole di Richard Sennett: prodotto dell'attitudine che spinge l'uomo a desiderare di svolgere «bene» un lavoro per se stesso<sup>3</sup>. È

- 2 Tra i numerosi interventi, pubblici e privati, risultato della collaborazione tra Scarpa e l'officina Zanon, e che non hanno potuto trovare spazio negli allestimenti della mostra qui presentata, vanno ricordati quelli per l'Università Iuav di Venezia, tra i quali i dettagli in ferro del cancello di ingresso e i cosiddetti "tavoli Scarpa" – dalla struttura in tubi di acciaio e piano di legno e di cui esistono numerose varianti – che affollano gli spazi di studio dell'Università e che ancora oggi vengono riprodotti dall'officina. Cfr. V. Tatano (a cura di), *I tavoli Scarpa per Iuav*, Anteferma Edizioni, Venezia 2021. Per un elenco completo delle opere che vedono la collaborazione tra l'officina Zanon e Carlo Scarpa si veda: F. Zanon e altri (a cura di), *L'officina Zanon. 75 anni di storia d'artigianato*, cit.
- 3 R. Sennett, *The Craftman*, Yale University Press, New Haven & London 2008; trad. it. *L'uomo artigiano*, Feltrinelli Editore, Milano 2008. Nel suo *L'uomo artigiano* Richard Sennett ricostruisce le «linee di faglia», per usare le sue parole, che separano creazione e applicazione, allontanandosi, egli sostiene, dalla posizione assunta dalla sua grande maestra, Hannah Arendt. Secondo la Arendt, gli esseri umani sono immersi in due distinte dimensioni. Nell'una, si fabbricano "cose", nella seconda, più elevata, si discute e si giudica. È tale distinzione che Sennett giudica «fallace», riconoscendo piuttosto nel processo del fare la compresenza di «pensiero e sentimento» e nell'uomo artigiano colui che esplora sia le dimensioni dell'abilità tecnica, sia quella dell'impegno e del giudizio, concentrandosi, come spiega l'autore «sull'intima unione tra la mano e la testa».

verosimilmente tale «attitudine» – che si tratti di costruire armoniosi violini, orologi dai meccanismi perfetti o giunti magistrali – una tra le principali lezioni che gli oggetti in mostra documentano, testimoniando con la loro presenza lo sviluppo di tecniche raffinate, risultato di conoscenze, al contempo, materiali e manuali, sostanza della collaborazione tra Scarpa e Zanon, i quali operano completandosi reciprocamente, nel nome di una cultura del «fare» capace di tenere insieme teoria e pratica, progetto ed esecuzione, creazione e applicazione.

La storia che la mostra alla Masieri testimonia riconosce gli inizi negli spazi del laboratorio per la lavorazione dei metalli di Cannaregio: luogo dove le diverse esperienze si intrecciano e dove maestri e apprendisti, genitori e figli lavorano insieme.

L'attività della famiglia Zanon si avvia con Gino, padre di Paolo e Francesco, i quali sin da bambini frequentano gli spazi di lavoro; Paolo inizia a lavorare in officina all'età di quindici anni, lo segue Francesco, a quattordici. I due fratelli avviano un apprendistato graduale, maturato nel tempo «semplicemente imparando ad osservare il lavoro» del padre, «serio, onesto, di poche parole». «Prima eravamo in affitto», ricorda Francesco, «poi abbiamo comprato il fondo nel 1980, raggiungendo la piena autonomia, ma è stato un lungo percorso [...] allora mio padre aveva 8 o 9 dipendenti, operai o apprendisti, che nel tempo erano una vera e propria risorsa per il lavoro e la trasmissione del sapere artigiano».

Sotto la guida attenta di Gino le competenze apprese dai figli sono numerose: dai «conteggi» ai rilievi in cantiere, dall'abilità nel dirigere gli operai alla capacità di interagire con fornitori e clienti, perché essere artigiano non significa solo «imparare a lavorare». Al di sopra di tutte le competenze, accanto alla lavorazione dei metalli, vi è senz'altro il disegno: «la porta che apre tutti i mestieri. Se uno non sa disegnare, non è in grado di leggere nemmeno un progetto e quindi di eseguire una consegna».

Francesco impara il disegno a scuola, prima alle medie, poi alla scuola serale del Carmine. «Mi piaceva disegnare», ribadisce Francesco, «sarebbe stata la mia passione il disegno, disegno geometrico, architettonico, progettazione [...] i professori vedevano che, oltre alla teoria, avevo anche l'esperienza maturata attraverso

sette/otto anni di lavoro e di dialogo con gli architetti». E il disegno – come gli archivi documentano – resterà lo strumento privilegiato attraverso il quale gli artigiani si confrontano nel tempo con un professionista e committente d'eccezione qual era Carlo Scarpa<sup>4</sup>. Gli Zanon custodiscono ancora alcuni schizzi tracciati dal «Professore», come amano ricordarlo; tuttavia, la maggior parte della documentazione grafica accumulata nel tempo in officina, è oggi conservata in diversi archivi, a testimoniare uno scambio di conoscenze e competenze durato oltre 25 anni e che andrà a caratterizzare in modo esclusivo i lavori dell'architetto veneziano<sup>5</sup>.

Un primo coinvolgimento dell'officina di Cannaregio con lo studio di Scarpa sembra avvenire grazie agli scambi che Gino Zanon instaura con Giovanni Anfodillo, artigiano specializzato nella lavorazione del legno, il quale coinvolge l'amico nella realizzazione degli inserti metallici dell'arredo dell'aula magna dell'Università Ca' Foscari a Venezia. Il primo incontro personale, nella

memoria di Francesco, risale invece ai tempi del cantiere per il negozio Olivetti, che si apre sotto i portici delle Procuratie Vecchie in piazza San Marco. In quel caso il lavoro viene seguito ancora in esclusiva dal padre Gino, ma le frequenti incursioni dell'architetto nell'officina veneziana consentono ai due giovani fratelli di maturare una conoscenza che si approfondirà negli anni successivi, quando seguiranno, per la prima volta in autonomia, i lavori per la Fondazione Querini Stampalia e casa Balboni e i contatti diverranno più stretti, sullo sfondo rumoroso dell'officina ma anche nel riserbo delle abitazioni dell'architetto, in rio Marin, a Venezia, oppure ad Asolo<sup>6</sup>.

Gli allestimenti di mostre e spazi museali, che impegnano Scarpa con regolarità negli anni restano, nei ricordi di Francesco, occasioni di lavoro febbrile che vedono gli Zanon impegnati per lunghe ore, a volte fino a tarda sera, in un continuo scambio, documentato dai numerosi disegni tracciati dal «Professore», dai primi schizzi di studio alle restituzioni al vero. In una bella fotografia, conservata in officina, vi sono uno accanto all'altro alcuni tra i principali artigiani con i quali Carlo Scarpa ha collaborato, tra i quali Angelo e Saverio Anfodillo (laboratorio di falegnameria), Eugenio De Luigi (decorazioni e dipinture), Luciano Zennaro (marmista), Luigi Pasinetti (tappezziere): ciascuno fonte preziosa di lezioni specifiche e di inediti dialoghi.

È Francesco Zanon a ricordare come in alcuni casi erano le macchine stesse a ispirare il lavoro di Scarpa. Esempio più volte citato è il progetto di intervento per il Padiglione Italia alla Biennale, nell'edizione del 1968. L'officina si era da poco dotata di un nuovo macchinario, un seghetto concepito per tagliare putrelle «a 45 gradi»<sup>7</sup>, le cui possibilità sembrano essere all'origine della

4 «Scarpa disegnava spesso davanti a noi. Per le mostre al Correr ad esempio, arrivava, capiva cosa c'era da fare, dove mettere le cose [...] aveva già in mente le misure del quadro e incominciava a disegnare. Li faceva al momento, poi certamente c'erano anche i disegni più dettagliati e definitivi, diciamo, ma tante volte con noi disegnava al momento per spiegare e per ragionare sulle diverse soluzioni [...] Questo ad esempio è uno schizzo della famosa goccia, che immaginava di realizzare al Brion. Voleva riuscire ad avere una goccia grossa e allora gli ho detto: «professore femo i vasi comunicanti», gliel'ho detto mentre eravamo lì seduti a pensare: tre vasetti, quando si riempie il primo la goccia passa nel secondo e poi nel terzo e così diventa più grossa. Questo è uno schizzo che ha disegnato davanti a me prima di partire per il Giappone, ho ancora l'originale a casa attaccato sul muro, tracciato con la penna verde: doveva essere un piccolo oggetto, sarà 10 o 12 centimetri e il disegno è in scala al vero, poi dovevamo pensare noi come farlo.

Scarpa disegnava su cartoncini gialli, a casa ho anche altri originali, anche se la maggior parte dei disegni li abbiamo dati a Verona». Intervista rilasciata all'autrice il 18 gennaio 2025.

5 Cfr. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Archivio Carlo Scarpa. Numerosi disegni, dopo un attento lavoro di restauro sono confluiti presso il *Fondo Zanon* in Museo di Castelvecchio, Verona, Archivio Carlo Scarpa. Si veda nel presente volume la scheda di Ketty Bertolaso, *Nel cuore di Verona, Carlo Scarpa e l'archivio a lui dedicato nel Museo di Castelvecchio*.

6 I lavori per il negozio Olivetti risalgono al 1957-58, seguono le opere alla Fondazione Querini Stampalia nel 1961-63, mentre casa Balboni impegna l'officina tra il 1964 e il 1974. Al proposito si veda: F. Zanon e altri (a cura di), *L'officina Zanon. 75 anni di storia d'artigianato*, cit.

7 «Molte volte le macchine nuove gli facevano venire delle idee, delle curiosità. A Scarpa piaceva dialogare, parlare e anche noi lo ascoltavamo volentieri, qualsiasi cosa dicesse era una cosa interessante. Una volta è venuto in officina e avevamo un seghetto speciale, che

soluzione proposta da Scarpa per il soppalco del padiglione. E di simili aneddoti la storia dell'officina è ricca, «perché (Scarpa) vedeva che grazie alle nostre macchine poteva elaborare maggiormente i suoi lavori»<sup>8</sup> e ciò aiuta a comprendere un metodo di lavoro specifico, che non sembra poter scindere il momento progettuale da quello esecutivo e che riconosce piuttosto nel confronto con gli artigiani uno stimolo a immaginare e proporre soluzioni innovative. E lo scambio è stato senz'altro reciproco. Negli anni trascorsi a fianco di Scarpa, sono gli stessi Zanon ad ammettere di aver «imparato a lavorare», traendone benefici che si sono protratti nel tempo, lasciando inequivocabili “tracce”, sia su produzioni personali sia sul territorio.

Nel 1969 Francesco partecipa al suo primo concorso, dal titolo *Un oggetto per l'arredamento della casa*, che lo vedrà vincitore del primo premio, grazie anche alla presenza in commissione di Mario De Luigi, il quale aveva forse riconosciuto l'impronta «un po' scarpiana», come si diverte a sottolineare Francesco, del piccolo oggetto presentato: «un portacenere in bronzo, tornito, con la fresatura, piccolino ma importante». L'anno successivo, nel 1970, è la volta del progetto per una lampada, che ancora varrà al fabbro veneziano il primo premio e la medaglia d'oro dell'Istituto

sostituiva quello vecchio, tagliava putrelle fino a 200 millimetri e girando la morsa tagliava a 45 gradi, importante perché in alternativa bisognava tagliare con la fiamma ossidrica. E lui l'ha guardata, osservata. L'anno dopo ha ricevuto l'incarico alla Biennale per il Padiglione Italia e ha progettato un soppalco fatto tutto con queste putrelle da 180x180 realizzate con questa macchina. Ho una fotografia bellissima del pavimento del soppalco dove si vede come sono sistemate le putrelle, a incastro, e sono tagliate in modo da creare un disegno. In origine c'era un'apertura nel soppalco da dove si potevano vedere i suoi pezzi esposti nel piano inferiore: la *Crescita*, la *Contafili* e l'asta, poi è stato chiuso e lo hanno rovinato. Io avevo eseguito le saldature e il Professore si è raccomandato di non levigarle perché dovevano assomigliare a una cucitura, insisteva molto su questo». Intervista rilasciata all'autrice il 18 gennaio 2025. Si veda anche, al proposito, l'intervista rilasciata nel 2010 da Francesco Zanon ad Alba Di Lieto: *Francesco e Paolo Zanon*, in I. Abbondandolo, E. Michelato (a cura di), *Voci su Carlo Scarpa*, Marsilio Editore, Venezia 2015, p. 199.

<sup>8</sup> Ivi, p. 200.

Veneto del Lavoro. La lampada, di cui alcuni pezzi sono ancora conservati in officina, è costituita da cubi di alluminio dorati, con inserti di Murano: «I cubi si potevano comporre in qualsiasi forma, a quarantacinque gradi, in verticale, in orizzontale, e non c'era nessun filo, perché quando si innestavano l'uno sull'altro prendevano corrente da quello in posizione inferiore».

Con il crescere dell'impegno e del lavoro non sembra più esserci tempo per i concorsi. Tuttavia, Francesco ha continuato a disegnare e realizzare oggetti, tra i quali una piccola scultura destinata a casa Balboni – ispirata alla scultura *Crescita* di Scarpa – poi collocata sulla scala a chiocciola dell'abitazione veneziana, dove è rimasta per anni, classificata come «scarpiana».

Nel 2018, a documentare il lavoro svolto sino a quel momento, esce per le pubblicazioni Printbee *L'officina Zanon. 75 anni di storia d'artigianato*, a cura di Francesco Zanon<sup>9</sup>: una preziosa raccolta di sei piccoli volumi, volti a restituire una breve storia dell'officina, completa di un utile regesto delle opere che i fratelli Zanon hanno contribuito a realizzare insieme all'elenco dei progettisti con i quali hanno intrattenuto rapporti di lavoro. Tra questi vi sono Sergio Los, Valeriano Pastor, Guido Pietropoli, Arrigo Rudi, Franca Semi, per citare solo i più noti professionisti, molti dei quali allievi di Scarpa, che «hanno seguito il professore, imparando molto», e i cui lavori sono documentati dalle carte accumulate nell'archivio privato dell'officina, ora depositate presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia<sup>10</sup>. A tale proposito, all'interno del laboratorio a Cannaregio, sospesa sugli spazi di lavoro, è possibile ammirare un'imponente mappa di Venezia, costellata di bandierine di diversi colori, utilizzate dai fratelli Zanon per individuare i luoghi degli interventi, grandi e piccoli, realizzati in città. Un colpo d'occhio impressionante, che restituisce l'ampia diffusione delle opere prodotte dall'officina e, con esse, la disseminazione di un metodo di lavoro e di una cultura del fare.

<sup>9</sup> F. Zanon e altri (a cura di), *L'officina Zanon. 75 anni di storia d'artigianato*, cit.

<sup>10</sup> Si veda nel presente volume la scheda di Elena Sofia Moretti, *Il fondo dell'Officina Zanon all'Archivio Progetti Iuav*.

Tra le opere segnalate, «chiese, istituti ecclesiastici e conventi», per i quali vengono scelte le bandierine rosse. Le bandierine bianche individuano invece interventi svolti per il Comune, la provincia e la Regione, per i cui enti gli Zanon lavorano a scale differenti, dai monumenti «aggiustati», quali «il Goldoni<sup>11</sup> o il Colleoni<sup>12</sup>», sino alle vere da pozzo che caratterizzano il paesaggio urbano lagunare. In giallo è la volta degli studi dei professionisti: architetti, ingegneri, artigiani, artisti, scultori, cui si affiancano i lavori eseguiti per oltre 300 committenti privati, questa volta individuati con bandierine blu, alcuni dei quali, come ricorda Francesco, «sono diventati amici, oltre che clienti affezionati». Completano, infine, la lunga lista di interventi in città i lavori cosiddetti «minori» o di manutenzione, in realtà «indispensabili per l'ordinaria conservazione di edifici e opere», che testimoniano una cultura della «cura», che distingue il sapere artigiano. A questi ultimi si possono senz'altro ascrivere i lavori di restauro, i quali, una volta conclusa l'esecuzione dei principali progetti di Scarpa, hanno cominciato a coinvolgere l'officina con costanza nel tempo. Utile ricordare, ad esempio, gli interventi di ripristino eseguiti per la porta del negozio Olivetti, o per il cancello della Fondazione Querini Stampalia, sino ai continui aggiustamenti al Memoriale Brion, «dove troviamo materiali che purtroppo non hanno una lunga durata nel tempo», insieme ai recenti lavori di ripristino che hanno interessato la Palazzina Masieri sul canal Grande<sup>13</sup>. La mappa principale è affiancata, infine, da due mappe minori, a indicare gli interventi realizzati in Italia, in Europa e fuori Europa per un'ampia committenza internazionale.

- 11 L'officina – su progetto dell'architetto Fantoni – è intervenuta nel restauro delle componenti metalliche del Monumento a Carlo Goldoni in Campo San Bartolomeo, San Marco, a Venezia (1975).
- 12 Anche in questo caso, su progetto dell'architetto Fantoni, l'officina è intervenuta nel restauro delle componenti metalliche del Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni in Campo SS. Giovanni e Paolo, Castello, a Venezia (1980).
- 13 Si veda nel presente volume la scheda a cura di Maria Bonaiti e Roberta Martinis, *Il Masieri Memorial, da Frank Lloyd Wright a Carlo Scarpa (1951-1983)*.

Se Gino ha lavorato sino a 81 anni, i figli Paolo e Francesco<sup>14</sup> ancora oggi si recano in officina per condividere un mestiere che se ben radicato in città non sembra conoscere, tuttavia, un ricambio generazionale. Non è certo la scarsità di lavoro a preoccupare, poiché i clienti continuano a onorare con la loro stima i due artigiani, i quali grazie alla professionalità acquisita potrebbero continuare a realizzare quei «lavori speciali» per i quali sono noti e che li hanno resi, nel tempo, famosi. Pesa, piuttosto, l'assenza di prospettiva per il futuro, legata alla mancanza di interesse da parte dei giovani e da scuole verosimilmente poco adeguate, strutturate per privilegiare una preparazione sostanzialmente teorica, lontana da quella formazione d'eccellenza che si sviluppava in bottega, accanto al padre Gino, il quale «faceva anca e sate ae mosche»<sup>15</sup>.

Con amarezza, Francesco ammette come «una volta chiusa, l'officina non verrà più riaperta». Ne rimarrà il ricordo, alimentato dalle tante opere realizzate, documentate dalla vivacità dei colori che costellano la mappa veneziana, appesa sugli spazi di lavoro, fissando nella memoria, così come gli spilli fissano al supporto, il lavoro di una tra le ultime botteghe artigiane veneziane, «che ha attraversato decenni importanti di creatività e innovazione».

Ciò detto, la lezione maturata nell'officina Zanon, a dispetto dell'evidenza e della comprensibile «nostalgia» di chi vi ha lavorato una vita intera, non sembra esaurirsi con il venire meno degli apprendisti. Essa infatti «resiste» nei tanti dettagli realizzati là dove il saper «fare bene» le cose, di cui la collaborazione tra Scarpa e Zanon è ineludibile prova, travalica la natura effimera degli oggetti per imporsi piuttosto come una regola di vita, semplice e rigorosa: una lezione di lavoro e collaborazione che, se colta nel suo senso più compiuto, come ancora Sennett suggerisce, sembra poter

14 Paolo è il primogenito, del 1938; Francesco è del 1942.

15 «Con il tempo gli operai sono stati sempre di meno», sottolinea ancora Francesco Zanon, ricordando l'ottima preparazione garantita agli apprendisti, destinati a vincere i concorsi pubblici soprattutto quando vi era la prova d'arte, poiché erano «maestri» nel saldare, tagliare, bucare. Negli anni Settanta, infine, grossi cantieri e aziende, quale Breda, Sip o Enel, «hanno portato via gli ultimi operai veneziani, formati nei laboratori artigiani e mai rimpiazzati».

superare i confini di studio e bottega «per entrare nel mondo civile», poiché, spiega lo studioso, chi sa «governare se stesso» e dosare autonomia e rispetto delle regole non solo saprà costruire «un meraviglioso violino» – o un giunto magistrale, si potrebbe aggiungere – ma sarà anche «un cittadino giusto», il quale saprà realizzare «una vita materiale più umana»<sup>16</sup>.



16 R. Sennett, *The Craftman*, cit., p. 17.

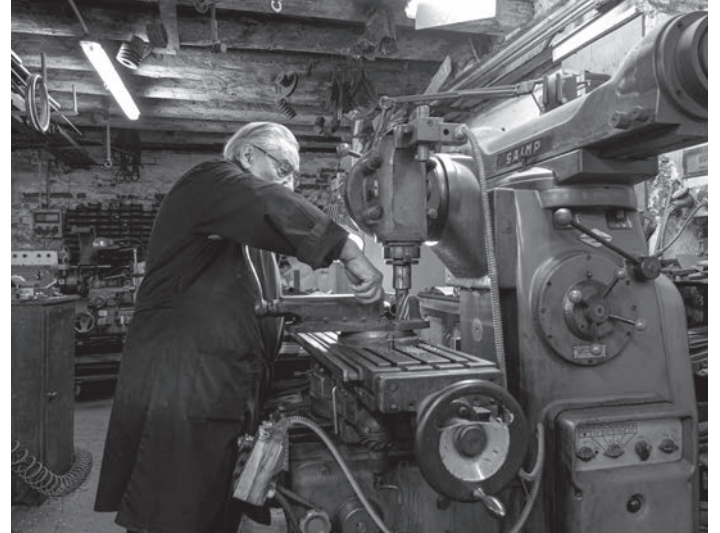
Officina Zanon, veduta dell'interno. Ph. Ferro\_Pilot/luav.

Maria Bonaiti



Officina Zanon, strumenti di lavoro. Ph. Ferro\_Pilot/luav.

Carlo Scarpa e l'officina Zanon



Paolo Zanon al lavoro in officina. Ph. Ferro\_Pilot/luav.



Francesco Zanon in officina. Ph. Ferro\_Pilot/luav.



Paolo e Francesco Zanon e la pianta di Venezia con indicati i lavori eseguiti dall'officina in città. Ph. Ferro\_Pilot/luav.

Dalla calle si accede all'officina di Paolo e Francesco Zanon in una navata laterale sempre in penombra, e da questa si raggiunge un grande cortile coperto, uno spazio a doppia altezza illuminato da sei generosi abbaini. Qui le pareti sono ricoperte da una densa fuligine, ricordo di quando nello spazio era ancora attiva una forgia grazie alla quale potevano essere realizzati in ferro battuto inferriate, cancelli, ringhiere. Il pavimento in masegni è ricoperto da uno strato di polvere e trucioli metallici, esito del lavoro compiuto da generazioni di frese, seghe e lime.

Racconta molto di un artigiano, quali sono gli strumenti e i materiali che egli utilizza per svolgere il proprio lavoro, ma lo spazio dell'officina è così costipato che solo ritornati sui nostri passi, nella bassa navata d'ingresso, ci si accorge della fitta presenza di muti macchinari che fungono da diga a tavoli straripanti di appunti, fotografie, disegni, attrezzi e frammenti di opere.

Le macchine sembrano attendere in silenzio la mano di chi ne avvii il funzionamento per compiere le usuali operazioni di taglio, piegatura, tornitura, pressa, alesatura, fresatura e satinatura delle superfici. Appoggiati alle pareti, lunghi scaffali espongono barre, profili, lamiere, tubi di varie sezioni e leghe che attendono anch'esse di essere lavorate. Ci torna alla mente lo struggente necrologio di Adolf Loos per la morte del suo adorato falegname, Josef Veillich. Quelle macchine, come la pialla di Veillich, hanno finito di compiere il loro lavoro. Molte espongono il cartello *Fuori servizio* a sottolineare come la loro presenza risponda ormai solo a una funzione rammemoratrice.

Quelle macchine parlano di un lavoro che non esiste più. Oggi i cicli di lavorazione vengono eseguiti attraverso movimenti automatici programmati da strumenti informatici come i software CAD e CAM. I macchinari della nostra officina, invece, appartengono alla prima metà del Novecento, ad un'epoca precedente la rivoluzione digitale, quando il lavoro manuale alla macchina era preceduto dalla preparazione a matita di cartoni che riproducevano i pezzi in scala 1:1. La passione di un artigiano per il disegno veniva allora educata, ricorda Francesco Zanon, nelle lunghe ore serali passate nella Scuola di Arti e Mestieri dei Carmini.

---

**«Quando ho accontentato il mio occhio, ho accontentato tutti»**

I macchinari presenti in officina testimoniano l'eccellenza dell'industria meccanica di precisione italiana rappresentata da protagonisti ancora oggi attivi sul mercato nazionale e internazionale. Partiamo però dai materiali lavorati.

La sezione di un tipico elemento metallico di Scarpa era il piatto, di diverse misure: l'80 x 30, il 50 x 20, fino al 20 x 10. Al contrario del tubo, per diventare un elemento resistente il piatto deve essere accoppiato; con altri piatti oppure con cantonali. Gli accoppiamenti vengono fatti da Scarpa preferibilmente con viti, bulloni o perni, cercando di evitare la saldatura e usando spesso dei distanziatori che aumentano l'inerzia della sezione e, quindi, l'efficienza strutturale dell'elemento. Scarpa adotta una grammatica che permette di aggettivare il dato strutturale conferendogli l'eloquenza di un ornamento.

Scarpa prediligeva lame di dimensioni massicce, è questo l'elemento che veniva usato per il telaio di una porta o di una finestra, per fare un tavolo o il piedestallo di una vetrina. Le lame erano di norma di ferro, quello laminato a caldo, ma poteva essere adoperato anche il ferro laminato a freddo (trafilato) che presenta degli spigoli vivi, una maggiore precisione dimensionale e non ha la calamina. La sua tinta, quindi, è più lucida e brillante. La calamina fornisce una certa protezione, ma comunque il destino è quello della alterazione fisica e meccanica dell'elemento metallico dopo un certo lasso di tempo quando questo è esposto all'azione degli agenti atmosferici o all'umidità presente nelle murature. L'uso dell'elemento pieno consente una sua virtuosistica modellazione, come nel caso del quadro trafilato da 80 usato per l'altare della Madonna dell'Addolorata al Torresino a Padova di Carlo Scarpa (1978). Il montante è stato lavorato da Paolo Zanon smussando gli spigoli dove è stata inserita una lama di ottone. La testa fusa in ottone presenta un ricco decoro realizzato con la fresa.

Quando invece si dovevano realizzare delle strutture portanti – per degli spazi espositivi, per appendere dei quadri o i parapetti di casa Balboni – allora veniva usato il tubo in modo da alleggerire la struttura. I tubi potevano essere di sezione quadrata o rettangolare e, per nobilitare oggetti di maggiore pregio, allora veniva introdotto anche il bronzo o l'ottone. Col bronzo

venivano realizzati, per esempio, gli elementi distintivi di una colonna, vedi le basi delle colonne al piano terra della Masieri il cui modello è conservato a bottega. Il bronzo, che è una lega di rame e stagno, ha una portata doppia dell'ottone che è una lega di rame e zinco usata per pezzi in fusione, in lama o tubo. Pensiamo alle lame in Muntzmetall (che è un tipo di ottone) usate per la cimasa dell'arcosolio oppure per i voltatesta del corridoio della Tomba Brion ad Altivole.

Quest'ultimo caso ci fa pensare anche al problema dell'unione tra materiali diversi come metallo e cemento che, a causa delle diverse dilatazioni, produce non pochi problemi di conservazione delle superfici. L'officina Zanon conserva alcune lame in Muntzmetall della Tomba Brion letteralmente tranciate dalle tensioni prodotte dalla struttura in ferro annegata nel getto in cemento e legata alle lame con ribattini in rame. Il ferro a contatto con l'acqua arrugginisce, aumenta di volume e diventa un martinetto che fa scoppiare anche il cemento più resistente. La ruggine sposta muri e fa saltare i cardini delle porte. Smontando il padiglione della Tomba Brion in occasione del restauro curato da Guido Pietropoli concluso nel 2021, Francesco Zanon ricorda lo stupore davanti ai tubi della struttura che, a causa dell'azione della ruggine, da quadrati erano diventati rotondi. Ciononostante, Scarpa evitava l'acciaio il cui uso egli riservava a poche occasioni, come le strutture di fondazione direttamente a contatto col suolo. Forse anche per ragioni di costo.

Oltre a bronzo e ottone, un altro materiale usato per fusione era la ghisa. Paolo Zanon ricorda di aver iniziato a lavorare nella bottega del padre nel 1953 e conosce Carlo Scarpa l'anno successivo nel cantiere dell'Aula Baratto di Cà Foscari dove le basi dei montanti in legno realizzati da Anfodillo erano state fuse in ghisa presso le Fonderie Veneziane della Giudecca. Le basi sono formate da due blocchi appoggiati su una piastra disegnata con un binario centrale, in modo da funzionare come un carrello.

Quando i materiali arrivano in officina devono essere verificati prima di iniziare il percorso di lavorazione. Oggi in officina è presente una pressa acquistata probabilmente negli anni Ottanta, dopo la morte di Scarpa. Il suo uso principale consiste

nel raddrizzare le barre più lunghe, quelle da sei metri, che presentano una deformazione che si chiama sciabolatura, una curvatura dovuta ad un difetto di produzione. Prima della pressa, per raddrizzare le barre queste venivano riscaldate con un canello in alcuni punti precisi che subito dopo venivano raffreddati per costringere la materia a restringersi riducendo le fibre sul lato aperto. Un'altra modalità prevedeva l'uso della mazza sull'incudine; i colpi inferti sul lato chiuso dilatavano le molecole raddrizzando la barra. Per evitare di lasciare i segni della mazza sulle superfici si usavano delle lastre di alluminio. Un altro modo ancora era quello di tagliare il ferro e saldarlo in modo che il calore lo tirasse nella direzione opposta alla sciabolatura. Sono solo le lame di una certa lunghezza ad avere questi difetti, mentre i tubi non presentano mai questi inconvenienti.

Nell'angolo più buio dell'officina si nasconde il primo tornio dei Zanon, precedente a quello della Graziano di Tortona ancora oggi in uso e acquistato negli anni Ottanta. Parliamo del tornio della Safop di Pordenone (fig. 1), industria fondata dalla famiglia Bonacini nel 1923. Nel 2012 l'azienda è stata acquisita dalla cinese Jingcheng Holding Europe GmbH e poi è passata nel 2019 alla Hyt Engineering, colosso industriale indiano, con asta alla quale aveva inutilmente partecipato anche Luigi Cimolai.

Questa è una delle macchine storiche dell'officina Zanon, acquistata nel 1953 e utilizzata per moltissimi lavori di Carlo Scarpa. La troviamo in opera, tra l'altro, in occasione del secondo intervento per l'Aula Magna a Cà Foscari (1955-56) e per realizzare molte parti del negozio Olivetti a S. Marco (1957-58) insieme alla piattatrice di cui parleremo dopo.

Uno dei pezzi in mostra realizzati con questa macchina è il gocciolatoio per la Tomba Brion (vedi pag. 179). Il pezzo di partenza era un cilindro pieno di ottone da 80. Bloccato il cilindro nel mandrino del tornio, la lavorazione iniziava con l'uso di punte più piccole, fino ad una punta da 30 e poi si passava all'uso di un ferro per allargare progressivamente il foro fino al diametro voluto. Completato lo svuotamento del cilindro si provvedeva a tagliarne una sezione che poi veniva saldata all'argento con la fiamma ossidrica seguendo l'inclinazione imposta dal disegno. Il

pezzo, infine, venne fissato con la sua ghiera alla parete inclinata in cemento armato della tomba dei familiari.

Un lavoro fatto con il tornio della Safop portato ai limiti delle sue possibilità meccaniche è quello per le cornici delle vetrine dell'Olivetti. Manovrando con i più diversi mandrini e frese si riusciva a realizzare lavorazioni molto complesse, anche perché l'officina allora non disponeva di una fresatrice. In particolare, pensiamo allo scavo a V nel quale viene appoggiato il cristallo delle vetrine. Per realizzarlo, il padre Gino si era inventato un pezzo speciale con dei denti che, montato sul mandrino del tornio, consentiva di scavare la lama della sezione voluta. Una lavorazione lunghissima fatta in quattro persone che si avvicendavano attorno al tornio spingendo la lama con passaggi che erano di 1 mm alla volta. La lama doveva essere spinta in maniera continua altrimenti si creavano delle buche che poi dovevano essere corrette a lima lavorando fino a tarda notte.

Accanto al tornio Safop, un posto di rilievo nella storia dell'officina Zanon è occupato dalla piattatrice di cui non è stato possibile stabilire con certezza la data di costruzione e l'industria produttrice. La targhetta apposta sul blocco centrale parla di un Andrea Mazzoni, società di *macchine ed utensili, forniture industriali* con sede a Venezia. La macchina, a memoria di Francesco Zanon, è sempre stata presente in officina e potrebbe avere una età paragonabile a quella della filettatrice. In origine la piattatrice era collegata tramite cinghie ad un'asta centrale che muoveva con la sua rotazione tutte le macchine presenti in officina. Era il sistema introdotto in Inghilterra ai primi dell'Ottocento nella costruzione dei grandi filatoi di cotone che avevano avviato la grande rivoluzione industriale, sistema che a Venezia era sopravvissuto fino agli albori degli anni Cinquanta. Sempre Francesco è certo di averne vista una sorella conservata in un museo visitato a Londra. La macchina possiede un sistema di pulegge che consentono di impostare differenti velocità di lavorazione in rapporto alla lunghezza della passata (fig. 2). Con questa macchina sono stati fatti i montanti del ponte della Querini Stampalia, che sono delle lame che presentano diverse reseghe. La lavorazione avviene con un coltello che passando sulla superficie toglie fino a 2 mm di metallo alla

volta nella forma di trucioli. Come una pialla da falegname. A causa dei passaggi della lama, la superficie finale presenta delle striature che devono essere corrette in sede di finitura con la lima. Con questa macchina sono stati piallati anche gli angoli di ottone delle vetrine dell'Olivetti che, fatti in fusione, presentavano una superficie irregolare.

Un posto di eccellenza in officina è occupato dalla fresa della S.a.i.m.p. commercializzata dalla Siderotecnica Veneta di Mestre (fig. 3). La fondazione della S.a.i.m.p. (Società Azionaria Industrie Meccaniche Padovane) risale al 1904. Negli anni Cinquanta e Sessanta la S.a.i.m.p. si afferma come azienda costruttrice di fresatrici a mensola e torni paralleli. La S.a.i.m.p., acquisita nel 1968 dall'I.R.I., venne ristrutturata dando avvio a due linee di prodotto, una di fresatura e l'altra di rettificazione, prodotto quest'ultimo finalizzato all'allora fortissima crescita dell'automotive. Nel 1982 la S.a.i.m.p. viene trasferita ad Ansaldo S.p.A. e viene predisposto un progetto per inserire l'azienda nel campo dell'automazione di fabbrica. La S.a.i.m.p. nel 1999 si fonde con la Pama S.p.A. di Rovereto (TN) mantenendo le due linee di prodotto. Dal 1 dicembre 2002 i prodotti a marchio S.a.i.m.p. sono attribuiti alla società Mectra S.a.i.m.p. s.r.l. di Luigi Adriano Marangon, un imprenditore nel settore delle macchine utensili dell'area padovana, titolare dell'omonima azienda. Nel 2007 entra in attività il nuovo sito produttivo della S.a.i.m.p. da 4500 mq in località Campodarsego (PD).

La fresa dell'Officina Zanon venne acquistata verso la metà degli anni Sessanta. Carlo Scarpa aveva subito riconosciuto che con questa macchina si potevano fare dei lavori più sofisticati rispetto alla vecchia piattrice grazie alla precisione del dispositivo che arrivava al centesimo. Grazie alla nuova fresa Scarpa ha potuto realizzare pezzi più raffinati con scavi minuti e di piccole dimensioni. Anche i pezzi fusi non passavano più dalla piattrice, ma venivano lavorati direttamente con la fresa. In mostra ci sono diversi pezzi realizzati per la Tomba Brion che bene illustrano il lavoro compiuto da questa macchina (vedi pag. 182-183).

Un lavoro significativo compiuto da Paolo Zanon con la fresa è il piedestallo dell'Athys di Donatello proveniente dal Bargello ed esposto da Scarpa all'Expo di Montreal del 1967. Lo stelo è

ottenuto accoppiando delle lame di ferro, ottone, rame e acciaio inox, tenute assieme da grosse viti avvitate a caldo. Il tutto era stato poi ridotto a forma cilindrica dal lavoro della fresa seguendo il disegno di Scarpa (fig. 4). Al Palazzetto di Monselice di Businaro è conservata una copia di questo piedestallo. Sopra lo stelo c'è un disco rotante svasato in ferro sul quale poggiava la base della preziosa statua.

Un altro esempio piuttosto straordinario dell'uso della fresa è rappresentato dalla scultura *Crescita* originariamente progettata da Scarpa per la mostra personale alla XXXIV Biennale del 1968, e poi edita in due varianti principali con o senza i grani dorati. L'esecuzione era basata sulla lavorazione di piatti di ferro della misura di 50 x 20 mm (fig. 5). Le lame venivano prima incise a 45 gradi con la troncatrice a disco grazie alla quale veniva portata via una grande quantità di materiale. Poi con la fresa si facevano gli ultimi passaggi portando il pezzo alla misura giusta con fresature da 1,5 mm. Per ottenere una perfetta corrispondenza tra le diverse parti, si è lavorato insieme un blocco di almeno cinque lame che venivano unite con due punti di saldatura. L'unione finale doveva essere molto precisa. Parte complessa dell'esecuzione era stata la doratura delle facce contrapposte della scultura che si era previsto di fare con processo galvanico. Questa procedura aveva una serie di inconvenienti dovuti all'elettrolisi: immergendo tutto il pezzo nella soluzione, gli spigoli venivano arrotondati e, inoltre, era laborioso evitare che tutte le superfici venissero dorate, con grave aumento del costo. Nelle varianti successive, tutto questo ha portato alla decisione di utilizzare la foglia d'oro per decorare i lati contrapposti della piramide. Nella prima variante della scultura, tre dei quindici esemplari realizzati erano stati arricchiti con degli inserti in piombo, mentre la seconda variante si riconosce per il grano dorato che sprigiona una straordinaria luce una volta inserito nei punti di gemmazione dei cubi formanti la doppia piramide romboidale. In base alla testimonianza di Paolo Zanon, le facce dei cubi della prima scultura (quella della Biennale del 1968) presentavano una misura di 30 mm, tutti gli altri esemplari vennero portati a 29 mm (un numero primo). La scultura oggi esposta a Palazzo

Bomben (sempre realizzata dai Zanon) venne disegnata invece da Tobia dopo la morte di Scarpa; è una fusione di bronzo e presenta una misura doppia delle facce dei cubi, 58 mm.

La fresa ancora oggi è uno degli strumenti più utilizzati. Ricordo, in particolare, la produzione dei tavoli Scarpa per lo Iuav i cui elementi tubolari sono modellati dalla fresa nei punti di giunzione con i piedi.

La troncatrice a disco presente dai Zanon è dell'officina meccanica IBP di Bassano (Industria Brevetti Pedrazzoli) fondata nel 1948 dai fratelli Walter e Baldassarre Pedrazzoli oggi parte del gruppo CML International S.p.A., leader nel settore delle macchine per la lavorazione del tubo e del profilo metallico (fig. 6). In officina è presente anche una troncatrice a nastro più recente dell'azienda MEP, una industria fondata nel 1964 nel marchigiano (fig. 7). E' andata persa, invece, la macchina con seghetto a lama con la quale era stato fatto il soppalco nel padiglione Italia della Biennale del 1968.

Sulla parete più luminosa dell'officina, quella rivolta verso la calle, è disposta la filettatrice, macchina recuperata dal padre Gino in una officina di lampadari del Ghetto che aveva chiuso i battenti (fig. 8). L'Officina F. Rosa di Milano, fondata nel 1915 da Carlo Rosa, è un'azienda produttrice che si impose rapidamente sul mercato nazionale ed estero nel periodo tra le due guerre. Un altro ramo dell'azienda venne aperto nel 1989 nel campo delle lavorazioni meccaniche di precisione. La macchina permette lavori di grande precisione, ma su spessori molto contenuti.

Una menzione particolare va attribuita al tornio a revolver della Ditta Casali, una impresa padovana fondata nel 1946. Il nome di questa macchina è dovuto al rumore che produce la torretta quando compie i movimenti di rotazione (come il tamburo di un revolver) che permettono l'esecuzione in sequenza di diverse lavorazioni: foratura, svasatura, filettatura e altro ancora. Grazie ai movimenti coordinati le lavorazioni potevano essere eseguite con un tempo accelerato, un aumento dei pezzi prodotti e una diminuzione del prezzo unitario degli stessi. E' una macchina che probabilmente non è mai stata utilizzata per i lavori di Carlo Scarpa che richiedeva la realizzazione di pezzi unici.

La piegatrice oggi presente nell'officina Zanon è una macchina di modeste dimensioni rispetto alla misura minima di tre metri richiesta per la maggior parte delle lavorazioni di questo tipo (fig. 9). Con la piegatrice, di solito, è abbinata anche una taglierina perché comunemente piegatura e taglio avvengono in sequenza, ma l'officina Zanon aveva deciso che queste lavorazioni impegnative per lo spazio e il numero di addetti che richiedevano era meglio affidarle all'esterno. Quella conservata in officina è una piccola piegatrice da lattoniere e potrebbe essere la macchina più antica tra quelle presenti, cosa di incerto accertamento in quanto non si sono trovate targhette o scritte stampigliate. La macchina è formata da due cavalletti in ghisa collegati da una trave inflessa dello stesso materiale sulla quale si appoggiano le lame. La macchina presenta diverse opere di riparazione causate da rotture e dall'azione del sale portato dalle tante acque alte di cui ha sofferto l'officina.

La lamiera inserita sotto la lama veniva piegata a forza di braccia e poi curvata grazie al lavoro di una serie di calandre per realizzare grondaie a sezione circolare. Con questo attrezzo è stata realizzata la lampada fissata al muro in cemento nella parte interna del giardino della Querini. Sulla lamiera venivano tracciate e incise delle linee dove venivano poi fatte le piegature. Siccome si trattava di sviluppi complessi era fondamentale stabilire la sequenza corretta di realizzazione delle pieghe, sequenza che non poteva essere modificata a causa del rischio di rottura della lamina.

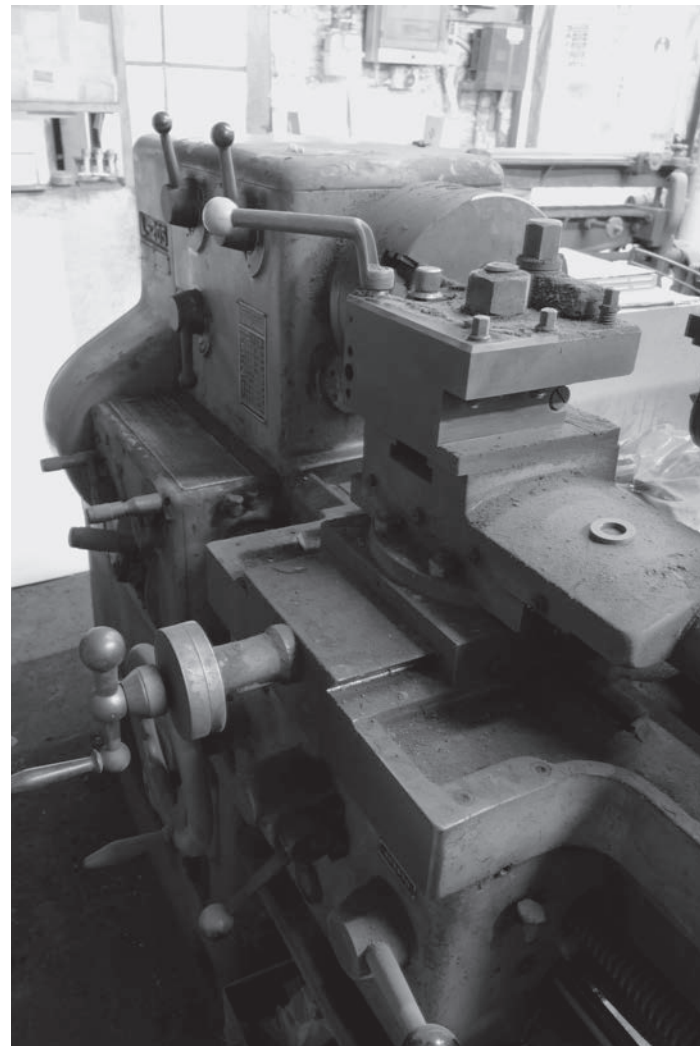
La levigatrice della Stevezoli & Galbiati di Milano presente in officina permette una doppia lavorazione: la levigatura grazie al movimento circolare della carta vetrata impresso da due cilindri, oppure la levigatura delle parti di intestatura di una lama grazie al lavoro di un disco. Quando c'era la necessità di lucidare grandi superfici bisognava però rivolgersi a specialisti esterni. La lavorazione delle superfici dei serramenti in ottone dell'Olivetti, invece, è stata eseguita a mano con carta di vetro e olio di gomito. L'angolo del serramento dell'Olivetti esposto in mostra è formato da diverse lame di ottone unite tra loro da viti incassate e poi coperte da un tassello di piombo che veniva anch'esso levigato a mano.

In corrispondenza dell'angolo le sagomature dell'incastro erano state eseguite tutte manualmente a seghetto. La perfetta aderenza

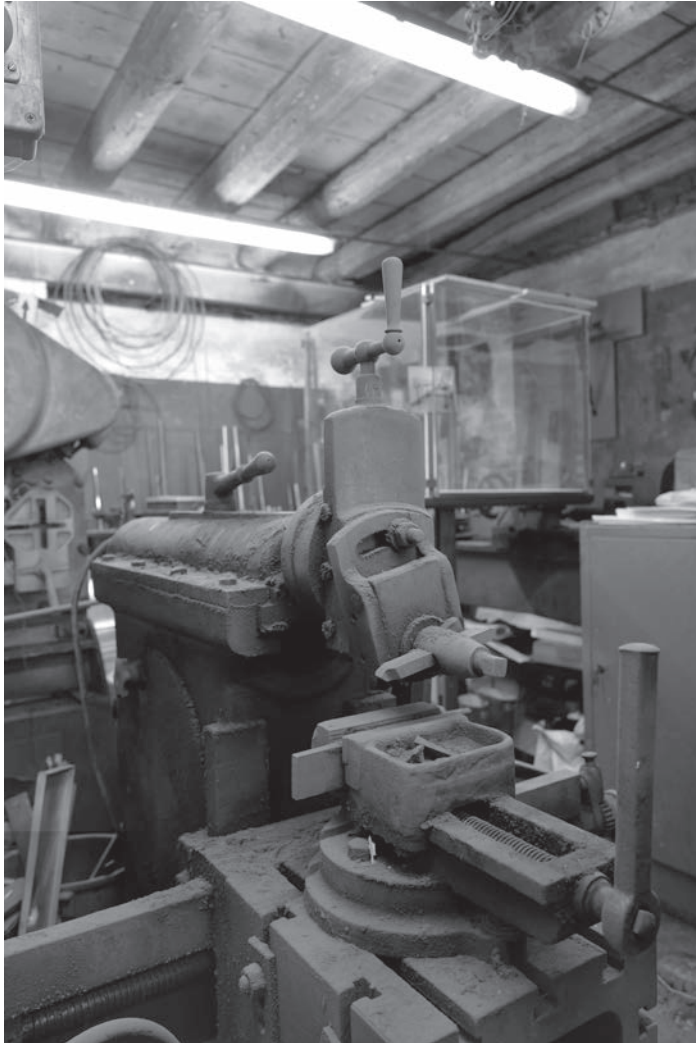
delle lame è dovuta all'ampio uso della lima. Il pezzo in mostra, comunque, è stato realizzato di recente con l'uso della fresa.

L'officina possiede anche una levigatrice di dimensioni maggiori che era stata acquisita dal laboratorio di Anfodillo, uno dei due falegnami di Scarpa, assieme a Capovilla.

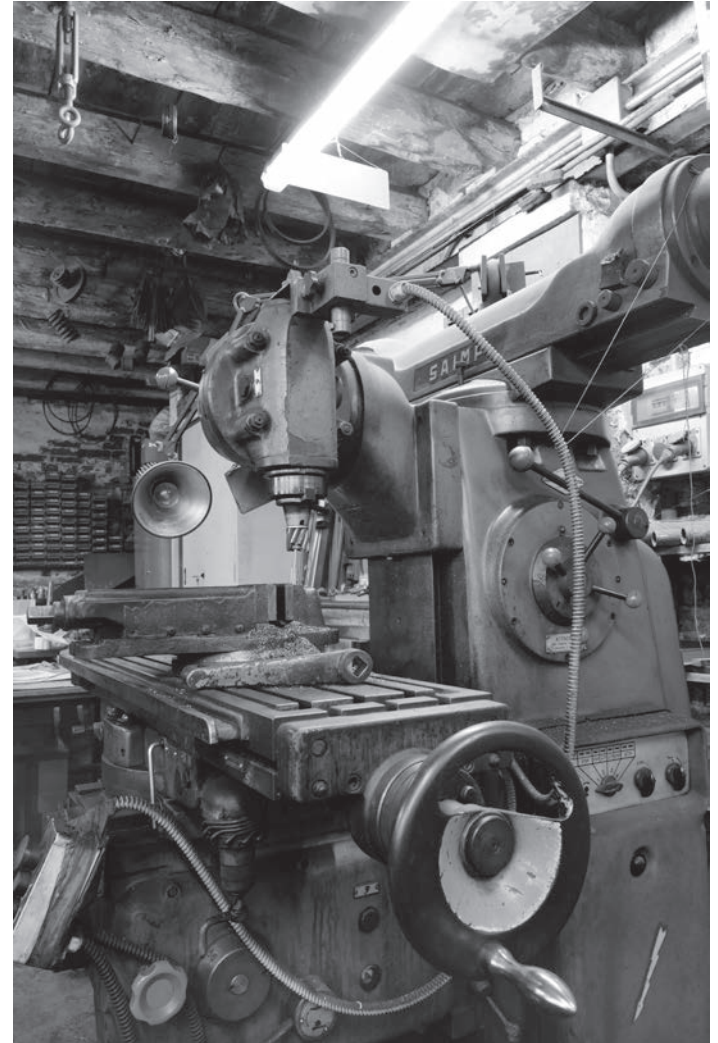
La perfetta integrazione dell'officina Zanon nella comunità degli artigiani veneziani – rete costituita da falegnami, stuccatori, terrazzieri, doratori, fabbri, carpentieri, artigiani esperti in ogni possibile ambito di un cantiere tradizionale – aveva garantito a Carlo Scarpa la possibilità di poter sempre contare su maestranze esperte pronte ad ogni ragionevole sacrificio quando si trattava di partecipare ad imprese che promettevano la bellezza come il premio più alto per il proprio lavoro, un mestiere che obbedisce al primato della precisione e della conoscenza dei materiali come anche degli strumenti più appropriati per lavorarli. Da questo, la loro consapevolezza di non essere stati solo semplici esecutori di idee altrui. «Quando ho accontentato il mio occhio, ho accontentato tutti». Questa l'osservazione con la quale Francesco Zanon ha concluso le nostre lunghe conversazioni, senza le quali questo testo non sarebbe mai stato scritto. Un ringraziamento speciale anche al fratello, Paolo Zanon, che ha colmato molte lacune del mio racconto con le sue illuminanti osservazioni.



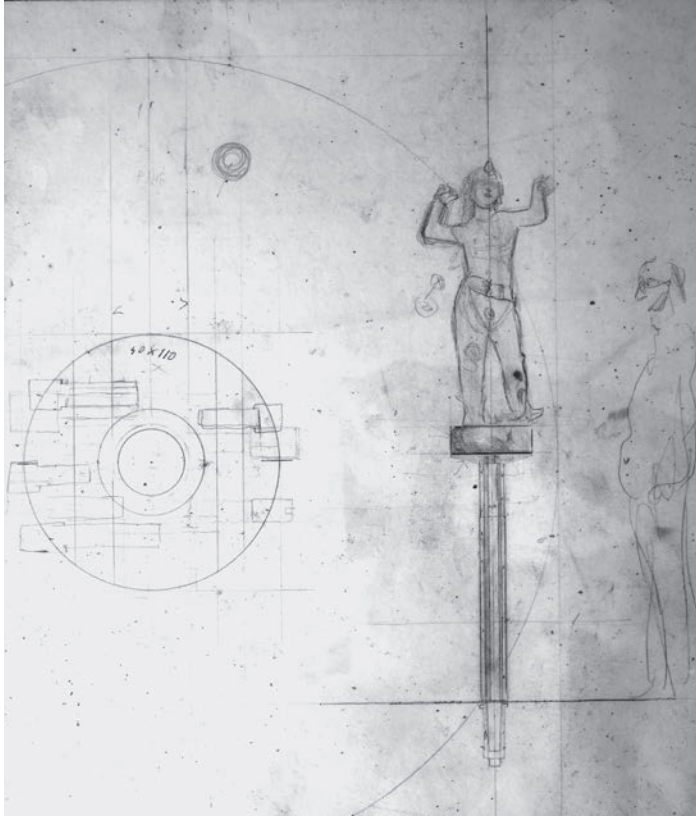
1. Tornio parallelo a comando manuale della Safop (Udine), Modello L-205, consegnata all'officina Zanon maggio 1953. Ph. Marko Pogacnik, 2025.



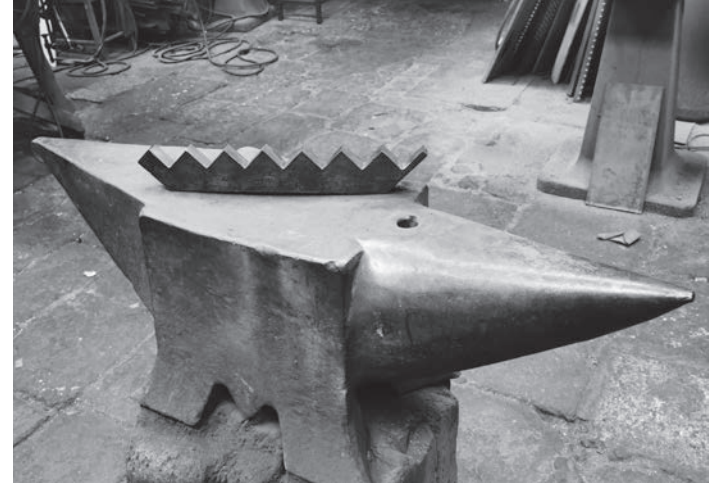
2. Piattrice commercializzata da "Andrea Mazzoni/Macchine ed utensili/  
Forniture industriali/Venezia". Ph. Marko Pogacnik, 2025.



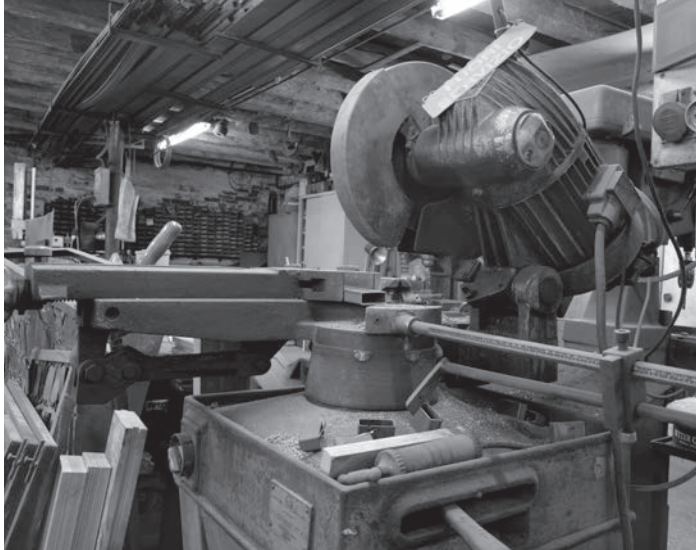
3. Fresa S.a.i.m.p. (Società Azionaria Industrie Meccaniche Padovane), modello  
FUIIX, anno di produzione 1965. Ph. Marko Pogacnik, 2025.



4. Carlo Scarpa, Disegno del piedestallo per l'Athys di Donatello, Expo Montreal 1967. Collezione privata.



5. Lama sagomata della scultura Crescita di Carlo Scarpa. Versione con doratura realizzata con procedimento galvanico. Ph. Marko Pogacnik, 2025.



6. Troncatrice a disco IBP (Industria Brevetti Pedrazzoli). Ph. Marko Pogacnik, 2025.



7. Immagine pubblicitaria della troncatrice a nastro dell'azienda MEP, modello TRL 300A, anni Ottanta. Ph. Marko Pogacnik, 2025.

Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia [...] trovo una regola universalissima [...] e ciò è fuggir quanto si po' e come asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e per dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po' dir quella esser vera arte che non par esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla.<sup>1</sup>

Nel 1957 Carlo Scarpa è incaricato da Adriano Olivetti della progettazione del nuovo negozio a Venezia: «il tema era: “Un biglietto da visita in Piazza San Marco”»<sup>2</sup>. Si tratta di uno spazio espositivo, non commerciale, per le macchine da scrivere prodotte industrialmente dalla ditta di Ivrea, che vengono presentate in un allestimento “museale” in un volume ridotto ma prezioso. Questo si affaccia sulla Platea marciana, cuore del Mito di Venezia, una grande sala a cielo aperto le cui pareti parlano di tempi diversi che convivono in armonia, e a cui Carlo Scarpa aggiunge quello dell'umanesimo contemporaneo di Adriano Olivetti.

Olivetti sceglie un punto privilegiato: la *crosera de piazza*, sotto i portici delle Procuratie Vecchie all'angolo con il sottoportego e la corte del Cavalletto, con un affaccio attraverso due prospetti, uno verso la Piazza e l'altro prospiciente uno spazio aperto

---

## Infondere grazia nel negozio Olivetti

1 Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Einaudi, Torino 1998, p. 59.

2 C. Scarpa, *Mille cipressi*, in *Carlo Scarpa. Opera completa*, a cura di F. Dal Co e G. Mazzariol, Electa, Milano 1984, pp. 286-287: 287 (testo della conferenza tenuta a Madrid nell'estate 1978). Si rimanda a R. Martinis, *Venezia, Adriano Olivetti, Carlo Scarpa. Storia di un monumento contemporaneo*, in F. Dal Co, R. Martinis, *Il negozio Olivetti in Piazza San Marco a Venezia*, Electa, Milano 2025, pp. 19-45, in part. pp. 19-22.

secondario ma di passaggio. In un'intervista Paolo Zanon spiega come il Negozio Olivetti abbia segnato l'avvio della lunga collaborazione con Scarpa: «Abbiamo cominciato con la Olivetti in Piazza San Marco [...]. Fa delle prospettive che si capisce benissimo il lavoro che si deve fare: come è fatto, misure; poi ci colora i metalli in un colore, il ferro in un altro, il legno in un altro ancora. Sappiamo subito individuare le parti che dobbiamo fare»<sup>3</sup>. Il figlio Francesco ricorda come «durante il lavoro del negozio Olivetti il professore, che all'epoca abitava a Venezia, veniva spesso qui in officina a “prevedere” i lavori: era un lavoro molto complesso, molto difficoltoso da fare, e io lo vedevo che discuteva con mio padre e guardava ... era molto attento»<sup>4</sup>.

Il lavoro dell'officina è di rendere possibile, attraverso la messa a punto di parti metalliche con funzione di giunto o di collegamento, il movimento e l'equilibrio degli elementi strutturali e di dettaglio. È al metallo che Scarpa, con la collaborazione della *fucina* Zanon, affida questo ruolo delicatissimo di gestione della *concinntas*, dell'equilibrio armonioso delle parti.

Il negozio inaugura il 26 novembre 1958: sotto i portici della Procuratie, si presenta completamente aperto verso lo spazio esterno, con le quattro campate angolari scandite dalla struttura delle paraste cinquecentesche, resa evidente dall'eliminazione di tutti i tamponamenti opachi sostituiti con grandi lastre di cristallo trasparente. Brillanti telai in müntzmetall ad angoli smusati a filo esterno del muro incorniciano la vista verso l'interno del negozio, e viceversa dall'interno inquadrano la Piazza; a tale dinamica si aggiunge il punto di vista dal sottoportico che offre la possibilità di sovrapporre gli oggetti della visione, cioè il negozio e la Piazza. I prospetti così si trasformano in transenne visive tali

3 *Un'ora con Carlo Scarpa*, a cura di M. Cascavilla, G. Favero, documentario Rai, 1972; trascrizione in O. Lanzarini, *Fermare la complessità. La videobiografia. Un'ora con Carlo Scarpa*, 1972, in *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, a cura di J. Gudelj e P. Nicolini, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 247-274: 267.

4 Intervista a Francesco e Paolo Zanon realizzata da A. Di Lieto, in *Voci su Carlo Scarpa*, a cura di I. Abbondandolo e E. Michelato, Venezia 2015, pp. 199-223: 199.

da offrire prospettive multiple inedite ma pertinenti; e insieme nell'azione di incorniciare sottopongono a misura lo spazio<sup>5</sup>. In questa dinamica si rende evidente la necessità dell'impiego delle grandi lastre di cristalli lustrati molto spessi, così come dell'utilizzo per i telai del Muntzmetall, ovvero una lega di rame e zinco, dove quest'ultimo rende il composto più cristallino<sup>6</sup>.

La relazione tra il vetro apparentemente leggero e sottile, invece spesso e pesante, sagomato a punta di diamante (i pannelli sono prodotti appositamente dalla ditta francese Saint Gobain), e il telaio, comporta per la realizzazione di quest'ultimo, la messa a punto di strategie adeguate. Nell'officina Zanon vengono costruiti gli attrezzi per realizzare la scanalatura per l'incastro a V del vetro, che viene fatta col tornio (la fresa non veniva ancora utilizzata); mentre l'angolo smussato è un pezzo di fusione, con l'incavo scavato a mano<sup>7</sup>. L'avvicendamento dei pezzi, che comporta il montaggio tra i singoli elementi rettilinei e quelli angolari, è gestito attraverso incastri metallici a risega e viti tamponate col piombo, a esibire la natura del montaggio dei singoli componenti.

5 Cfr. G. Simmel, *La cornice del quadro. Un saggio estetico*, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan&Levi, Reggio Emilia 2018, pp. 71-76; A. Pinotti, *La cornice come oggetto teorico*, ibidem, pp. 51-69: 53-55. Del resto «esplorare la relazione col mondo esterno attraverso le aperture e l'organizzazione interna dello spazio» fa parte degli interessi precipi di Scarpa come spiega nell'intervista realizzata da M. Dominguez, Vicenza, maggio 1978, in *Carlo Scarpa. Opera completa*, cit., pp. 297-299: 297-298, a proposito del restauro dell'aula magna di Ca' Foscari.

6 Nell'aprile 1957 la ditta Checchin è attiva nella ricerca di questi cristalli presso l'Unione Commerciale des Glaceries Belges: MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Archivio Carlo Scarpa (da qui, ACS), unità archivistica (u.a.) 173, *Sistemazione e arredamento del negozio Olivetti*, Venezia, lettera della ditta G. Checchin a Scarpa, Venezia 10 aprile 1957. In settembre l'officina Zanon & Badon avvisa che sono ultimati i telai per le vetrine e le antine per la parte di ingresso, mentre i cristalli lustrati di forte spessore sono finalmente reperibili e verranno forniti a novembre: lettera della ditta Zanon & Badon, officina elettromeccanica, a Scarpa, 27 settembre 1957; ACS, u.a. 173, lettera della ditta G. Checchin a Scarpa, 2 novembre 1957.

7 L'officina Zanon nei primi anni di attività utilizza prima una piallatrice, e poi il tornio, e solo nel 1962 la fresa che ha consentito la modellazione di pezzi e incastri molto piccoli.

Il prospetto verso la corte del Cavalletto si presenta come un esercizio dialettico su rivestimento e tamponamento e loro consistenza. L'intera parete, in un gioco di simmetrie e slittamenti, viene rivestita da pesanti lastre di pietra d'Istria, impiegate come delle *crustae* antiche, di cui viene esposta la possibilità delle lavorazioni - scabra, liscia, scavata, a rilievo - cui rispondono "doppi" analoghi di cristallo. La tensione tra gli spessori e la lavorazione dei materiali viene spinta al paradosso nell'inversione delle apparenze prodotta dalla lastra che ruota su cardini invisibili rivelando l'accesso di servizio allo spazio interno. Valgono le parole di Scarpa a proposito della porta di travertino che metterà in opera qualche anno dopo inserendola nel paramento della sala Luzzato alla Querini: «Mi preoccupava molto articolare le connessioni dei giunti per spiegare la logica visiva dell'unione tra le diverse parti. Si ricorda la porta di marmo? Ebbene, il materiale è lo stesso della parete, però ti rendi conto che si tratta di una porta perché lo indica l'articolazione dei giunti tra parete e porta. Questa porta ti invita a porre la mano lì, per aprirla. È un'altra maniera, diversa, di risolvere un problema antico. E inoltre, così ti rendi conto che è una porta... Mi piace capire la logica visiva di un'opera antica di una certa dimensione»<sup>8</sup>.

Per sostenere il peso della porta in pietra e gestirne il movimento, vengono messi a punto cardini molto massicci, con le teste dei bulloni modificate in funzione dell'esiguità degli spazi disponibili per le cerniere. Il problema era trovare i centri giusti, per il meccanismo a bilico, ovvero dato il peso, si presentava una difficoltà di

8 Dominguez, *Intervista a Carlo Scarpa*, cit., p. 298. Nel documentario *Un'ora con Carlo Scarpa*, cit., p. 271, Scarpa racconta la sua fascinazione per gli "sportelloni" del fianco della cattedrale di Torcello: «Ha visto come son belle queste lastre di pietra? Sono come degli infissi. [...] mi piace adoperarli, se è possibile. [...] è un criterio funzionale puramente, quasi artigianale, di mobilia che si apre». E in effetti conseguentemente alla possibilità di ruotare una lastra pesante su cardini opportunamente progettati anche la più contenuta ma altrettanto pesante lastra fissa in pietra d'Istria "a spacco di cava" con in altorilievo il logotipo Olivetti (disegnato da Giovanni Pintori nel 1947) per posizione e dimensioni sembra potenzialmente avere lo stesso ruolo di chiusura per via di traslazione rispetto alla vetrata adiacente.

trovare il "cader giusto" per i perni della rotazione, di raggiungere l'equilibrio nel movimento.

Un meccanismo più complesso sostiene la "danza" del cancello di ingresso, verso la Piazza, che introduce a uno spazio di mediazione verso l'interno del Negozio. La cancellata si compone di tre telai di ferro che scorrono e si piegano secondo evoluzioni diverse appoggiandosi in serie lungo il lato sinistro. In questo caso la difficoltà era di individuare l'andamento giusto dato che si sarebbero associati tipi di moto diversi con tempi e velocità diversi: rotazione, scorrimento, traslazione.

Per ciascun pannello, di larghezza e posizione diversa, la cui leggerezza è affidata a una maglia ortogonale di coppie di nastri di ferro intrecciate (lo stesso utilizzato per le cerchiature delle botti) con ribattini di rame, è prevista una rivoluzione appropriata. Il primo, più stretto, si apre ruotando a novanta gradi addossandosi con un movimento solo alla parete laterale. Quello intermedio scorre agganciato, tramite una carrucola snodabile eccentrica, per un primo tratto, a una guida superiore rettilinea e successivamente ruota lungo un binario a doppia curva e trasla appoggiandosi al primo pannello. Il terzo, più largo, è dotato di due carrucole snodabili, riproduce il movimento del pannello precedente secondo però una rotazione a senso inverso; e una volta completato il movimento si appoggia agli altri due. Anche in questo caso, l'impegno nell'arte del baricentro attraverso la ricerca del "cader giusto" degli assi per i perni e le carrucole, ha rappresentato il problema maggiore, e la qualità della cancellata si esprime precipuamente nel breve tempo in cui si ha la possibilità di osservarne il dispiegarsi.

Una volta completata l'operazione di apertura, che richiede un'attenzione anche nel governare il suo funzionamento da parte di chi innesca il movimento, in questo spazio di invito, a far da pendant ai cancelli, sulla parete opposta, appare il logo a spirale quadrata dell'Olivetti in rame, dotato di un meccanismo illuminante, e disposto su una composizione di lastre in pietra d'Istria grezze e lisce, secondo lo schema del quarto eccentrico, caro a Scarpa e utilizzato anche nell'ingresso della Fondazione Querini Stampalia.

Varcata la soglia, continua il ragionare di Scarpa sulla relazione mutevole e dinamica tra gravità e movimento, attraverso

il gioco dei pesi e contrappesi, condotto attraverso una sapiente sprezzatura dalle mani dell'officina Zanon in collaborazione con la falegnameria di Angelo Anfodillo e il marmista Luciano Zenaro. Nulla vi è di stabile, come del resto è la natura di Venezia, città fondata su un paradosso statico. L'equilibrio è precario ma costantemente governato nel tempo.

Fulcro sinuoso e scintillante che si espone a visuali multiple esterne e interne, il grande *Nudo al sole* di Alberto Viani accoglie i visitatori in equilibrio tramite due tondini di appoggio sull'acqua nella vasca di marmo nero del Belgio.

Alla statua risponde l'«evento spaziale» della scala: «è piuttosto bella, sono blocchi di marmo accostati [...]. È una scala costosissima. Però Olivetti poteva permettersela - per il re, si può fare un palazzo reale»<sup>9</sup>. Tredici massicci gradini in pietra di Aurisina, sagomati a L ruotata, si sovrappongono separati nell'aria tramite una fila di cilindri in Muntzmetall. I cilindri metallici, allineati a segnare nell'ombra della sospensione l'asse longitudinale dello spazio con un ritmo luminoso puntiforme, ma eccentrici rispetto all'asse della scala, sono perni regolabili in pressione con distanziatore di ottone di due millimetri, che mantengono la superficie orizzontale in bolla<sup>10</sup>.

La macchina scenica della scala resta sospesa sul piano del pavimento reso vibrante dalle tessere di pasta vitrea di Murano disposte allineate orizzontalmente. Tutto è lucido e sospeso. Nello spazio alto complessivamente cinque metri e foderato da pannelli in stucco lustro, si librano le due passerelle superiori in teak africano che a

9 Scarpa, *Mille cipressi*, cit., p. 287. Cfr. intervista realizzata da Dominguez, cit., p. 299: «Ho cercato di fare delle scale una specie di “passaggiata nello spazio”, l'accadimento di un importante evento spaziale. La cornice, la finestra, lo zoccolo, la scala (elemento dominante dello spazio interno): i luoghi che hanno sempre preoccupato i costruttori antichi. I problemi che si pongono sono quelli di sempre; solo la soluzione cambia».

10 Il piano, come spiega Sergio Los, «non è orizzontale ma regolabile, quindi sempre riportabile alla perfetta orizzontalità come uno strumento scientifico di misura; invece di appoggiarlo diritto come avrebbe fatto chiunque altro, Scarpa lo mette squilibrato e dopo inserisce qualcosa per fargli recuperare l'equilibrio e bilanciarlo»: intervista realizzata da V. Zanchettin, in *Voci su Carlo Scarpa*, cit., pp. 81-103; pp. 101-102.

quote sfalsate reiterano la qualità di “stabilità dinamica” introdotta dalla scala. Qui l'arte del baricentro dialoga con quella degli ancoraggi e degli appoggi. I due volumi scatoriali attraversano longitudinalmente lo spazio, e il loro equilibrio è garantito da due tiranti di ferro e Muntzmetall, collocati secondo una disposizione asimmetrica, cui sono appesi con il contributo di minimi appoggi e elementi distanziatori. Parrebbero quasi dondolare in un'altalena di forze e contrappesi. Ciascun tirante si compone di coppie di profili di ferro, congiunti superiormente e inferiormente secondo un elaborato sistema a incastro con fresatura a coda di rondine. Vale per questo elemento quanto osserva Francesco Dal Co riguardo al ponte della Fondazione Querini Stampalia: oggetto di questa composizione è l'intervallo, dove «ogni parte della costruzione è attraversata dalla luce ed è dalle altre separata, e la trasparenza dell'insieme ne commenta la leggerezza», in un raffinato saggio sull'arte del congiungere; in un esercizio di «sensibilità per la membratura e la scomposizione»<sup>11</sup>. Al tirante è affidata la stabilità della struttura superiore, ma sempre nella strategia di inversione delle apparenze già esibita nella porta in pietra d'Istria verso la corte del Cavalletto, qui ciò che dovrebbe mostrarsi forte e massiccio appare fragile e spezzato. Il costruire procede unendo parti, rendendole eloquenti secondo la giusta connessione seguendo configurazioni tratte dallo studio di manuali tecnici di carpenteria tradizionale giapponese<sup>12</sup>.

Nelle sospensioni aeree intervengono altre soluzioni “fragili”, quali le mensole fisse in vetro e Muntzmetall con funzione di distanziamento e irrigidimento del ballatoio; oppure la rimozione di un tratto di parapetto in corrispondenza del breve corpo scotolare di collegamento con il pilastro centrale, rivestito di lamiera di ottone al silicio, in uso nella cantieristica navale (materiale prelevato direttamente dai giovani Zanon in Arsenale).

Adriano Olivetti aveva chiesto un biglietto da visita in piazza San Marco per esporre le proprie macchine da scrivere e il

11 F. Dal Co, *Carlo Scarpa e la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, in F. Dal Co, S. Polano, *Carlo Scarpa, La Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, Electa, Milano 2006, p. 12.

12 J.K.M. Pierconti, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Electa, Milano 2007, pp. 120-126.

proprio progetto di umanesimo industriale. Si tratta di una strategia collaudata sul lungo periodo nell'allestimento di negozi come ambasciate, dove le macchine prodotte industrialmente venivano presentate come oggetti a reazione poetica in dialogo con opere d'arte talvolta appositamente realizzate<sup>13</sup>. Ciò è reso esplicito nel comunicato stampa dell'esposizione allestita nel 1952 al MOMA *Olivetti: Design in Industry*, curata da Leo Lionni, in cui le mac-

chine da scrivere sono paragonate a pezzi di scultura per «precision in the balance of planes, in the relationship of curved to fit surfaces, and in the modeling and bold jutting-out of the large handle which moves the carriage»; e i *display methods* nei negozi porgono le macchine «like jewels in appropriate settings»; ma anche «the overall taste of the company»; mentre nel catalogo i progetti di architettura nel territorio definiscono «an environment expressive of the company's progressive policies»<sup>14</sup>.

A Venezia i dispositivi che in Piazza San Marco porgono al pubblico la modernità del progetto olivettiano, declinano alla scala dell'allestimento la strategia seguita nella progettazione dell'intero spazio. Entro le vetrine elegantemente incorniciate in Muntzmetall, le macchine vengono messe in scena attraverso un elaborato dispositivo assemblato. Un'esile struttura di ferro con giunture in Muntzmetall è concepita come un telaio appoggiato e appeso, e raggiunge l'equilibrio attraverso un doppio vincolo: è ancorata anteriormente a terra tramite piedini di acciaio diagonali inseriti nella cimasa sottofinestra a sezione triangolare, e appesa al soffitto tramite un'esile asta di acciaio. Su questa struttura gracile, che non tocca il pavimento in modo da non interferire con la geometria dello spazio, sono fissati i vassoi in legno palissandro su cui a loro volta poggiano le massicce macchine da scrivere, illuminate da lampade in legno di ebano agganciate all'asta di acciaio tramite un elemento sagomato regolabile in Muntzmetall.

Al piano superiore le macchine da scrivere sono esposte posate sempre su una struttura di ferro e Muntzmetall con vassoi di legno palissandro, inseriti tramite cerniere in binari orizzontali con possibilità di scorrere, e dotati di doppio piede per mantenere l'equilibrio a fronte del peso delle macchine. «Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognuno sa la difficoltà»<sup>15</sup>.

13 L. Gallino, *L'impresa responsabile. Un'intervista su Adriano Olivetti*, a cura di P. Ceri, Torino 2014, pp. 103-105: «produzione ed estetica, efficienza e design, razionalità e bellezza, dovevano essere due aspetti di una medesima composizione», curando anche dettagli «che non parevano avere nessuna giustificazione in termini né di efficienza né di costo». Camillo Olivetti apre un negozio a Milano in Galleria negli anni Venti, che viene riallestito nel 1939 su progetto di Gian Antonio Bernasconi (responsabile dal 1945 dell'Ufficio Architettura) e Giovanni Pintori, con una scultura figurativa di Lucio Fontana e una parete a tempera di Costantino Nivola. Nel 1935 si apre il punto vendita a Torino progettato da Xanti Schawinsky, pubblicato su "Domus". Nel 1937-38 nella vetrina del negozio a Napoli di Piero Bottoni e Marcello Nizzoli, è sospesa una scultura di Jenny Wiegmann Mucchi. Il negozio in via del Tritone a Roma, inaugurato nel 1945 su progetto di Ugo Sissa, accoglie una scultura di Pericle Fazzini e il grande murale di Renato Guttuso *Boogie-woogie*. Con il dopoguerra Bernasconi si occupa degli spazi aperti a Tokyo (1950), Vienna e Istanbul (1951). Nel 1950 Olivetti apre un ufficio a New York, cui segue la mostra del 1952. Nel 1954 la conquista del mercato statunitense include l'apertura di negozi a San Francisco e Chicago, entrambi su progetto di Leo Lionni e Gino Cavaglieri, e a New York con il sontuoso spazio dei BBPR. Nello stesso anno Olivetti apre il negozio a Zurigo, su progetto di Hans Roth. Nel 1957 Egidio Bonfante progetta gli showroom a Londra e Caracas, quest'ultimo decorato con grandi murali. Un'ultima grande campagna espositivo-commerciale è del 1959 con i negozi di Parigi (Franco Albini e Franca Helg predispongono uno spazio in cui l'esposizione delle macchine Olivetti è accompagnata da opere di Klee, Chagall, Mafai, Rosai, Morandi, Campigli), Vienna e Le Havre (Bernasconi). Il progetto di Gardella a Düsseldorf nel 1961, con una scultura di Cascella inserita nell'architrave in facciata, chiude questa serie. Cfr. M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 51; R. Zorzi, *Gli artisti dell'Olivetti. Il dovere della bellezza*, Ivrea 2012, pp. 20-25; C. Toschi, *L'idioma Olivetti 1952-1979*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 83-90; E. Tinacci, *Mia memore et devota gratitudine. Carlo Scarpa e Olivetti, 1956-1978*, Edizioni di Comunità, Roma 2018, pp. 203-206; *Identità Olivetti. Spazi e linguaggi 1933-1983*, a cura di D. Fornari e D. Turrini, Triest, Zürich 2021.

14 Toschi, *L'idioma Olivetti*, cit., pp. 21-28. Si tratta di una mostra itinerante in quindici città statunitensi, con l'obiettivo di proporre un modello di progettazione e presentazione del prodotto industriale. Dagli archivi emerge la notizia, i cui contorni restano sfocati, che per l'occasione Adriano Olivetti avesse commissionato un murale a Picasso.

15 Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, cit., p. 59.



Venezia, negozio Olivetti, prospetto verso la Piazza. Ph. Marco Introni.



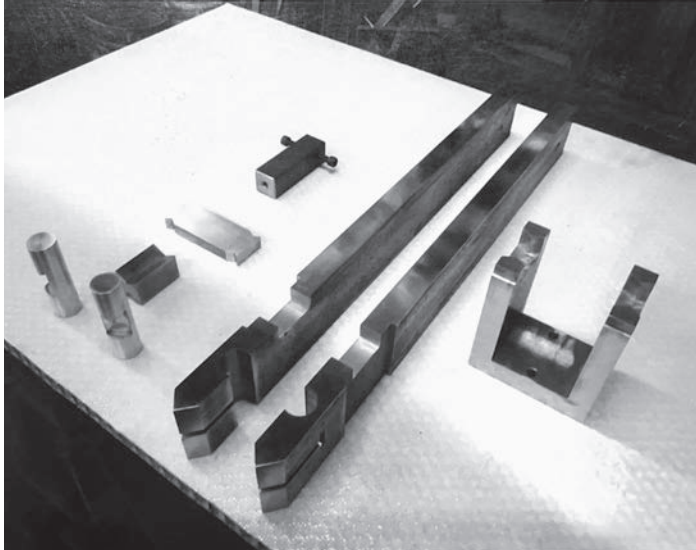
Venezia, negozio Olivetti, vetrina verso il sottoportego. Ph. Marco Introni.



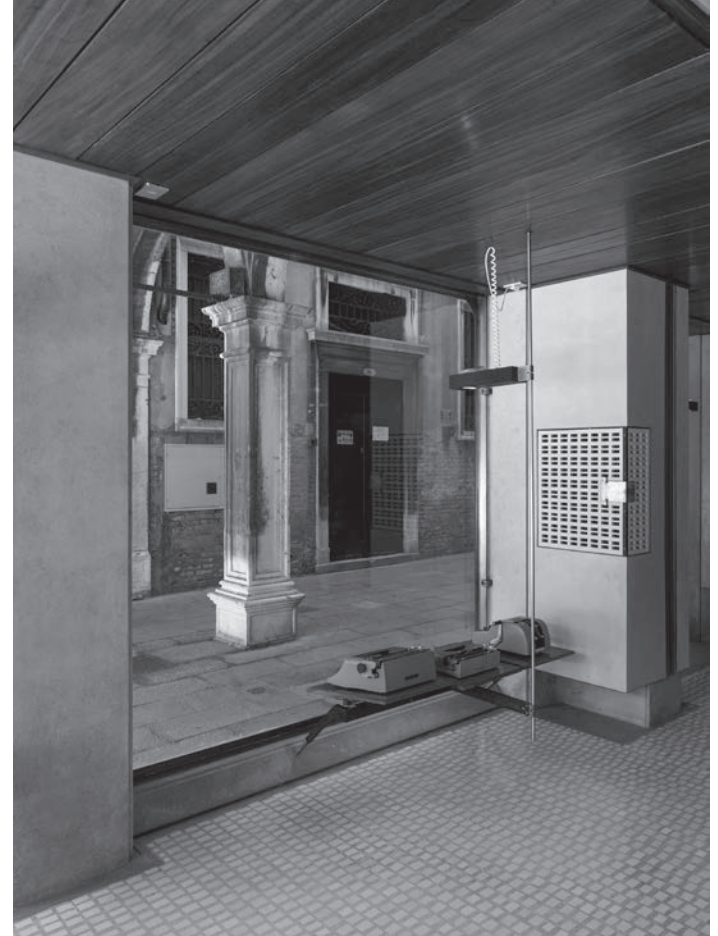
Venezia, negozio Olivetti, veduta della scala. Ph.Marco Introini.



Venezia, negozio Olivetti, veduta del tirante di sostegno del ballatoio verso la Piazza. Ph.Marco Introini.



Venezia, Officina Zanon, assemblaggio del tirante progettato da Carlo Scarpa per il Negozio Olivetti a Venezia, acciaio e Muntzmetall.



Venezia, negozio Olivetti, veduta del sistema espositivo a piano terreno. Ph. Marco Introini.

Quando, fra la fine del 1952 e l'inizio del 1953, viene chiesto a Carlo Scarpa (1906-1978) di curare l'allestimento della Sezione Storica, su cui si sta lavorando al primo piano delle Procuratie Nuove in Piazza San Marco, la necessità di riaprire Museo Correr, con il conseguente aggiornamento dei criteri museografici ed espositivi, è chiara già da tempo e cioè da subito dopo la conclusione della Seconda Guerra Mondiale. A pochi giorni dalla resa dei soldati tedeschi, infatti, il presidente del Museo Luigi Marangoni (1872-1950) in una lettera del 9 maggio 1945 al sindaco di Venezia, il professor Giovanni Ponti (1896-1961), sottolinea come «nell'interesse degli studi e del decoro cittadino i Musei Civici avessero al più presto a ricostruirsi, riaprendo al pubblico le proprie collezioni [...] con la maggior sollecitudine possibile»<sup>1</sup>. È evidente, quindi, l'importanza che viene data da subito alla riapertura dei musei nonostante il conflitto si sia appena concluso e i danni siano ingenti. Questa necessità accomuna tutta la nazione dando vita al processo di riallestimento e riapertura dei musei italiani che prende vita a partire dal 1945<sup>2</sup> (fig.1).

L'opportunità di immaginare la riapertura dei musei subito dopo la fine della guerra è possibile grazie al fondamentale lavoro di evacuazione e di tutela delle opere d'arte e dei musei realizzato dalle Regie Soprintendenze<sup>3</sup>, che coinvolge tutti i musei e le

---

**Carlo Scarpa a Museo Correr.  
L'allestimento delle collezioni  
permanenti (1953-1960)**

- 1 Lettera del presidente del Civico Museo Correr al Sindaco, Archivio Generale Storico del Comune di Venezia, categoria: Istruzione Pubblica, classe: Musei, fascicolo IX 11/1.
- 2 La riapertura dei musei italiani diventa un'occasione per rinnovare gli allestimenti e gli spazi museali cercando di avvicinare il più possibile il visitatore al patrimonio storico e artistico. Fra il 1945 e il 1953 vengono riaperti circa 150 musei con un notevole incremento dei visitatori che rendono "viventi" questi luoghi. Il numero dei visitatori dei musei italiani dello Stato, infatti, passa da appena 791.066 nel 1946 fino ad arrivare alla quota di 4.725.330 nel 1952. Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, *Musei e Gallerie d'arte in Italia, 1945-1953*, Libreria dello Stato, Roma, 1953.
- 3 Il primo provvedimento è il R.D. 5 marzo del 1934 che prescrive le norme per «la protezione del patrimonio artistico e scientifico nazionale e di tutto ciò che in genere sia opportuno sottrarre agli effetti delle azioni degli aerei nemici». Altre disposizioni vengono date con

gallerie d'arte di Venezia, e del resto d'Italia, fra cui museo Correr<sup>4</sup>. Quando le collezioni fanno ritorno nelle città il centro della riflessione culturale di quegli anni diventa il riallestimento degli spazi museali. Nel caso specifico dei Musei Civici veneziani viene avviata una valutazione preliminare, sede per sede, relativa allo stato dell'allestimento museografico precedente alla guerra. La decisione sarà quella di riallestire unicamente la sede nelle Procuratie Nuove, i cui spazi apparivano inadeguati rispetto ai criteri museografici che si andavano affermando in quegli anni. Nell'ottobre 1922, infatti, quando si inaugurano le prime dodici sale che costituiscono la nuova sede del museo Correr l'allestimento viene semplicemente spostato dal Fondaco dei Turchi – precedente sede del museo a partire dal 1880 – alle Procuratie Nuove senza alcun aggiornamento degli spazi che rispondevano così ancora ai criteri allestitivi ottocenteschi del museo d'ambientazione.

Per questo a partire dal 1945, con il ritorno in sede delle collezioni, il direttore di museo Correr, il professor Giulio Lorenzetti (1885-1951), inizia a predisporre un ampio piano di riordino, riorganizzazione e riallestimento degli spazi museali.

Il progetto messo a punto prevede «Una revisione sia dei principi che dovevano coordinare la distribuzione del materiale, sia dei criteri nella presentazione stessa degli oggetti» poiché l'allestimento precedente «che pure nel tempo in cui fu realizzato era adeguato alle esigenze didattiche ed estetiche di allora non lo era

due circolari successive: la n. 107 del 31 dicembre 1934 e la n. 16 del 19 febbraio 1935.

- 4 All'inizio della Seconda Guerra Mondiale le collezioni del Museo Correr e delle sue sezioni dipendenti (Biblioteca d'Arte e di Storia – Museo del Risorgimento – Ca' Rezzonico – Museo Vetrario di Murano – Casa Goldoni) vengono “evacuate” in 582 casse per un totale di 1772 opere e trasferite nei rifugi Este, Praglia, Strà. Di queste 654 opere, in 294 casse, appartengono a Museo Correr. A partire dall'armistizio dell'8 settembre 1943, queste opere d'arte fanno in parte ritorno in laguna dove vengono ospitate nei “rifugi d'opere d'arte” a Cà Rezzonico, Cà Pesaro e nelle prigioni di Palazzo Ducale. Il ritorno in città viene completato con la fine della guerra. Verbale della riunione del consiglio di Soprintendenza dei Civici Musei, settembre 1945, Archivio Generale Storico del Comune di Venezia, categoria: Istruzione Pubblica, classe: Musei, fascicolo IX 11/1.

più dopo il 1945 e negli anni successivi, quando all'estero ed anche in Italia la museografia si orientava su basi completamente diverse. Occorre tener conto che nel vecchio ordinamento gli oggetti erano collocati più secondo dettami di ambientazione che per scelta rigorosamente scientifica»<sup>5</sup> (fig. 2).

Per la realizzazione di questo importante piano di riordino, con una delibera del 9 aprile 1947, viene costituita una commissione composta da tre membri: il professor Giulio Lorenzetti<sup>6</sup> (1885-1951), direttore del Museo, l'ingegner Aldo Scolari<sup>7</sup> (1877-1957), direttore dell'Ufficio tecnico-amministrativo del Comune, che si occupa del restauro architettonico dell'edificio, e l'architetto Angelo Scattolin (1904-1981) il cui compito è risolvere i «numerosi problemi tecnici che sorgeranno all'atto della sistemazione delle collezioni, che dovrà essere fatta con ben altri criteri da quelli seguiti nella prima sistemazione, per rispondere agli ultimi dettami della Museografia»<sup>8</sup>. Alla base di questo progetto di riallestimento c'è la selezione e il riordino del ricco patrimonio d'arte e di storia del Museo secondo tre sezioni: la Sezione storica, la sezione di arte pura e delle arti minori e la sezione della vita

- 5 G. Mariacher, *Il riordino del Correr nella sezione storica*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1956, nn. 1-4, pp. 43-44.
- 6 Il professor Giulio Lorenzetti è direttore del museo Correr dal 1934 fino alla sua morte nel 1951, «egli si doleva di aver dovuto passare tanti anni della sua vita ad occuparsi d'imballaggi e trasporti. Se le due guerre non ebbero per quei musei conseguenze avvertibili si dovette in gran parte al Lorenzetti che collaborò alle operazioni di salvaguardia della prima e diresse quelle della seconda. Il dover mettere tutto in movimento giovò d'altra parte a nuove migliori sistemazioni». V. Moschini, *Necrologio Giulio Lorenzetti*, «Bollettino d'arte», ottobre-dicembre 1951, p. 334.
- 7 Consulente presso la Regia Soprintendenza ai Monumenti di Venezia nel restauro di complessi ecclesiastici, riveste per molti anni il ruolo di direttore di Palazzo Ducale a Venezia. In veste di capo della Divisione tecnico artistica della Direzione comunale delle Belle Arti si occupa dei restauri di Cà Rezzonico, di Cà Pesaro, di Museo Correr, di Cà Giustinian, del Ridotto. Curriculum Aldo Scolaro, archivio Soprintendenza di Venezia.
- 8 Verbale della riunione del Consiglio di Soprintendenza musei, 17 maggio 1947, Archivio Generale Storico del Comune di Venezia, categoria: Istruzione Pubblica, classe: Musei, fascicolo IX 11/1.

privata tradizionale veneziana. Secondo il programma proposto dalla Direzione dei Musei, e approvato dal Consiglio di Soprintendenza, in un primo momento si provvede alla sola sistemazione della Sezione storica, che comprende le Collezioni Storiche della Repubblica di San Marco e che deve trovare collocazione al I piano delle Procuratie Nuove, mentre in un secondo momento verrà messa in atto la sistemazione del II piano delle stesse Procuratie che ospiterà le altre due sezioni.

È il professor Giulio Lorenzetti a impostare l'ordinamento e a tracciare sulle piante la disposizione delle sale assegnate alle varie sezioni<sup>9</sup>. Il I piano del Museo viene riservato alla vita ufficiale, politica, militare, commerciale della Repubblica: dalla iconografia veneziana agli emblemi di Stato, dalle Dogaresse alle feste doganali, ai cimeli del doge, alle vesti e ai costumi di Stato, alla navigazione, all'espansione commerciale e politica in Oriente, sino alla vittoriosa campagna condotta dal doge Morosini contro i turchi.

Il piano di riordino viene stilato seguendo i metodi e sistemi della museografia allora considerata moderna sia per ciò che riguarda la conservazione, la protezione e la sicurezza del materiale esposto sia per la sua presentazione e valorizzazione. Lo scopo di questo intervento è quello di ottenere, pur nella molteplicità e varietà delle sue collezioni, un carattere di organica unità per un luogo destinato a diventare «come tutti dobbiamo desiderare e volere, centro sempre più vasto e ricco di iniziative e di attrattive anche nella vita dell'arte e degli studi»<sup>10</sup>. Determinante, a tal fine, appare la selezione del materiale da esporre. Il criterio scelto alla base dell'allestimento è quello divulgativo-didattico volto a presentare il ricco patrimonio esposto «alle vaste e diverse correnti di visitatori, in una forma chiara, semplice, di pronta e attraente comprensione»<sup>11</sup>. Per ottenere ciò, oltre che alla disposizione e alla esposizione dei singoli elementi d'arte, viene predisposto l'uso di

commenti e didascalie illustrative. Inoltre, i diversi temi ed argomenti storici vengono accompagnati, tutte le volte che è possibile, con riproduzioni, o originali, di incisioni e disegni. Infine, si insiste sulla necessità di un allestimento semplice e lineare, non incline a “mode” passeggiere perché la collezione doveva rimanere esposta con questo nuovo ordinamento almeno un ventennio.

Il progetto elaborato nel 1947 non sarà però quello realizzato. Tra le ragioni verosimili c'è la sostituzione di due dei tre membri della commissione. Infatti, il professor Lorenzetti muore nel 1951 e al suo posto subentra l'ex vicedirettore il dottor Mario Brunetti (1885-1956). Qualche anno dopo sarà l'architetto Scattolin a lasciare l'incarico a causa dei troppi impegni dopo essere diventato assessore all'urbanistica per il comune di Venezia. Al suo posto l'incarico per la cura dell'allestimento della sezione storica viene affidato a Carlo Scarpa<sup>12</sup>. Questi due cambiamenti sono all'origine di alcune delle trasformazioni apportate sia ai piani predisposti dal professor Lorenzetti sia agli schizzi messi appunto dall'arch. Scattolin. Viene comunque mantenuto il concetto iniziale dell'allestimento che prevedeva la divisione dello spazio in due vaste sezioni fondamentali: sezione storica, al I piano, e sezione artistica e popolare al II piano.

Il completamento del progetto per la Sezione Storica porta alla realizzazione di ventiquattro sale, per la maggior parte prospicienti a Piazza San Marco, per le quali si compie un giro completo a partire dalla Galleria Napoleonica sino alla seconda scala interna che conduce al secondo piano dove in quel momento si trova il museo del Risorgimento, riaperto nel 1948, e dove verrà riorganizzata la Quadreria. Le sale vengono allestite e dedicate l'una dopo

12 Carlo Scarpa aveva già lavorato ad allestimenti a Museo Correr ma si trattava di mostre temporanee, allestite nell'ambiente circoscritto del salone Napoleonico. Il rapporto di Carlo Scarpa con museo Correr quindi inizia prima e continuerà anche dopo gli allestimenti delle due collezioni permanenti. Le mostre allestite da Carlo Scarpa nel salone Napoleonico sono: «Rassegna d'arte contemporanea» (1948), «Il Lavoro nella pittura contemporanea» (1950), «I manifesti della Biennale» (1950), «L'opera grafica di Henri de Toulouse-Lautrec» (1952), «Giacomo Manzù» (1964), «Giorgio Morandi» (1966), «Arte a Venezia» (1971) e «Ritratto di Venezia» (1973).

9 G. Mariacher, *Il riordino del Correr nella sezione storica*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1956, nn. 1-4, p. 45.

10 Verbale della riunione del Consiglio di Soprintendenza musei, 17 maggio 1947, Archivio Generale Storico del Comune di Venezia, categoria: Istruzione Pubblica, classe: Musei, fascicolo IX 11/1.

11 *Ibidem*.

l'altra ai soggetti così distribuiti: gli emblemi della Repubblica, documenti e cimeli dei dogi, ricordi o illustrazioni di feste dogali, le vesti ufficiali dello Stato, le raccolte numismatiche, le memorie navali, il commercio e l'espansione in Oriente, la vita militare e nell'ultima serie i ricordi e i cimeli riguardanti le spedizioni del doge Francesco Morosini (1619-1694) (fig. 3).

Il rapporto che viene stabilito fra l'allestimento e lo spazio architettonico varia in base alle caratteristiche dell'ambiente in cui si inserisce. Questo perché la Galleria Napoleonica e le sale ad essa adiacenti conservano elementi di decorazione neoclassica ed ottocentesca che non possono venire soppressi, ma «al contrario valorizzati nella fusione per quanto possibile coerente tra ambiente ed oggetti esposti»<sup>13</sup>. In queste sale gli elementi allestiti - piante e vedute di Venezia nella Galleria Napoleonica, foto, stampe, sculture e dipinti di Canova, nelle altre sale - sono disposti in modo da non turbare l'originale carattere del luogo. Lo stesso viene fatto per la biblioteca, dove già esistono le librerie seicentesche provenienti dal palazzo Manin alle quali si accostano al centro della sala piccole vetrine a luce interna per i codici miniati. Gli altri locali, che per trasformazioni avvenute nel passato non conservano più nulla dell'architettura e delle decorazioni originarie, possono adattarsi più facilmente al rinnovamento e alla moderna presentazione degli oggetti. Le pareti di queste sale sono tinteggiate a stucco in colori chiari unito a qualche elemento di contrasto su piccole superfici a colore più vivo, come negli smussi e negli intradossi di alcune porte, negli interni delle vetrine e nelle bordature sotto i soffitti. L'allestimento della collezione viene organizzato e mediato attraverso una serie di vetrine e supporti: vetrine in legno e cristallo con luce interna per i codici e i manoscritti, vetrine a giorno ricavate nelle pareti e illuminate; supporti speciali non rigidi per le bandiere e le stoffe; supporti a pannello rigido per altro materiale; vetrine in ferro e cristallo per i modelli navali; supporti in ferro per i fanali da galera; supporti di legno bruciato o dipinto per pennoni di nave; vetrinette in plexiglas per oggetti minori e

vetrine in tutto cristallo con sostegni in ferro e Muntzmetall per i costumi (fig. 4).

L'illuminazione viene realizzata sia con lampadari originali di murano, dove l'ambientamento lo richiedeva, sia con lampade moderne a fluorescenza.

Il progetto messo a punto dal professor Giulio Lorenzetti presenta un elemento assolutamente nuovo rispetto alla precedente configurazione del museo Correr e cioè la creazione di una Quadreria. Fino a questo momento nella sua storia il Museo non aveva mai avuto uno spazio dedicato esclusivamente alla esposizione dei quadri nonostante la raccolta lasciata da Teodoro Correr alla sua città conti un cospicuo numero di tele, tra cui alcune opere dei Bellini o di Antonello da Messina. Lo stesso Correr aveva dato alla propria casa l'aspetto di una collezione varia e multiforme e l'esigenza di separare i quadri dal resto della collezione si fa strada solamente con l'affermarsi dei moderni concetti museografici offrendo così l'opportunità di valorizzare al massimo le singole opere. In realtà il progetto di realizzare una Quadreria per Museo Correr ha il suo primo tentativo negli anni subito precedenti all'ultimo conflitto mondiale. Infatti, nel 1938, i quadri più importanti della collezione vengono raggruppati dentro una saletta costituendo di fatto il primo nucleo della Quadreria, l'allestimento viene però smantellato, come il resto della collezione, allo scoppio della guerra. Un secondo tentativo può essere rintracciato in una esposizione temporanea realizzata nel 1948 in occasione della riapertura del Museo del Risorgimento<sup>14</sup>. In questo caso i quadri tornarono in deposito dopo la conclusione della mostra ad eccezione di una quindicina di opere che vengono esposte su cavalletti al primo piano dopo la sua riapertura nel 1953.

Come nel caso della sezione storica anche per i lavori di allestimento della Quadreria viene istituita una commissione presieduta dal direttore delle Belle Arti, il professor Pietro Zampetti

13 G. Mariacher, *Il riordino del Correr nella sezione storica*, «Bollettino dei musei civici veneziani», 1-4, 1956, p. 45.

14 Cfr. con G. Mariacher, *La riapertura della quadreria del Museo Correr a Venezia*, «Emporium», 647, novembre 1948, pp. 219-225 e con G. Lorenzetti, *Civico Museo Correr. Catalogo della Quadreria*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1949.

(1913-2011), e composta dal direttore dei Musei, professor Giovanni Mariacher<sup>15</sup> (1912-1994), dal vicedirettore, dottor Terisio Pignatti (1920-2004), dalla direttrice della divisione tecnico-artistica, l'architetto Egle Renata Trincanato (1910-1998). Questa commissione affida la cura dell'allestimento a Carlo Scarpa «il quale ha dato la sua opera con la ben nota competenza»<sup>16</sup>.

Prima però che nelle sale del secondo piano delle Procuratie Nuove venga allestita la Quadreria l'architettura è oggetto di importanti lavori di restauro che prendono l'avvio, dopo aver sgomberato gli ambienti che venivano usati come magazzini, a partire dal 1955. Va tenuto presente che dopo la caduta della Serenissima (1797) queste sale sono state adattate ad abitazioni private, e per questo furono a più riprese suddivise in altezza ed ampiezza ricavando vani talvolta minimi. Queste modifiche hanno provocato importantissimi danni alle murature, l'adattamento di travature da solaio, gli intonaci originali sostituiti con altri, tinteggiati a calce e colla, ricoperti da più strati di carta da parati; molti soffitti sono stati rimaneggiati o completamente rifatti con ridipinture o aggiunte di cornici. Tutte queste trasformazioni portano a danni alla struttura che vengono riparati in modo approssimativo cosicché nel 1955 sono necessari interventi sia strutturali<sup>17</sup> sia sulle superfici.

15 Storico dell'arte e museologo italiano si laurea in Lettere e nel 1938 è chiamato a coprire per incarico il posto di assistente alle collezioni d'arte presso la Direzione Musei Civici di Venezia; qui collabora, con l'allora Direttore Giulio Lorenzetti, e con Rodolfo Pallucchini.

16 P. Zampetti, *Aperta la quadreria del Correr*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 2, 1960, p. 2.

17 Gli interventi di restauro portati avanti sono stati: rafforzamenti e legature con cordoli in cemento armato sulle murature sconnesse; rifacimenti e riprese di tratti di muri portanti e perimetrali; rafforzamento dei solai tramite la sostituzione di alcune travi con "potrelles" e irrobustimento di testate con profilati in ferro e saldature in cemento; rinnovamento dei tavolati su cui si rifecero i pavimenti di varie sale; rintonacate le murature e rifatti i soffitti, altri portati all'originale con travature a vista o a volta; gli intonaci sono stati trattati con "pastello rasato" di vario colore e tono adeguato ai dipinti o al materiale che doveva essere esposto nelle sale stesse; gli infissi delle finestre verso piazza vengono restaurati mentre quelli delle finestre verso i cortili vengono sostituiti.

Nel complesso il costo medio per sala per la risistemazione dello spazio museale, compreso l'allestimento delle opere, supera di poco il milione di lire. Si tratta di un costo contenuto confrontato con quello di altri musei italiani al quale Correr può essere paragonato<sup>18</sup>.

Durante i lavori viene mantenuto l'impianto planimetrico originario che gode di un'ottima distribuzione degli ambienti e vede alternarsi sale di varie dimensioni, ventuno in totale, sia sul lato che affaccia su piazza San Marco sia sul lato che affaccia verso i cortili. Durante questi lavori viene salvata la continuità prospettica legata all'allineamento delle porte dei vari ambienti, che aveva preoccupato il professor Giulio Lorenzetti nella sistemazione della sezione Storica poiché aveva paura che risultasse monotona e quindi annoiasse il visitatore. Gli ambienti non sono stati in genere modificati, tranne in pochi casi, nei quali si è ritenuto opportuno ridimensionarli in funzione del materiale da esporvi: tenendo conto che i dipinti del Correr, quasi tutti di modeste dimensioni, esigevano una spaziatura adatta. Allo scopo si sono usati per lo più di pannelli in legno tipo "panforte" pastellati in tinte chiare o in bianco. Così per la saletta del Carpaccio, e in quella del Bellini; per Antonello da Messina la stanza è stata ridotta con sottili lastre in travertino sabbato. L'apertura prospettica realizzata tra la sala IV e la sala XVII facendole diventare un unico grande spazio, diviso solamente dal diaframma delle transenne quattrocentesche e da un pannello di cristallo, è la sola sostanziale modifica compiuta rispetto alla vecchia disposizione degli ambienti. Inoltre, nel susseguirsi delle sale si trova un ambiente di sosta costituito dalla sala delle quattro porte che viene lasciata libera sia per concedere una pausa al visitatore sia per ospitare lezioni d'arte, conferenze e concerti.

Per accrescere la suggestione di alcuni ambienti i pavimenti vengono coperti con un tappeto a tinta unita intonato sia alle pareti che ai dipinti. Per i rimanenti si è mantenuto il tradizionale "terrazzo", riservando solamente alla sala del Gotico l'uso del

18 *Relazione dei lavori di restauro* in E. R. Trincanato, *I lavori di restauro all'edificio*, «Bollettino dei Musei Civici», 2, 1960, pp. 16-22.

cotto. Il soffitto di certe stanze è dipinto a tinte scure che fanno risaltare la luminosità delle pareti. L'elemento che unifica tutte le sale del piano è il battiscopa in ferro che corre lungo tutte le sale.

Finiti i lavori di restauro il patrimonio artistico appartenente al museo è oggetto di un'importante opera di selezione, basata sul valore della singola opera, e di restauro che permette di presentare al pubblico quadri che non vengono esposti da molto tempo se non addirittura inediti. Questo succede per molte delle opere "straniere" possedute dal Correr che sono le novità di questo riordino. Il materiale viene distribuito nelle varie sale seguendo una successione che rispetta l'ordine cronologico ma al tempo stesso segue il filo conduttore di un discorso critico sulla pittura veneziana che va dal '300 al '500<sup>19</sup>. Non vengono allestiti solamente dipinti ma a questi si accostano delle sculture e oggetti di arti minore utili a facilitare la comprensione del periodo storico<sup>20</sup>. I dipinti esposti in totale sono 133 a cui si aggiungono 12 sculture, in legno, marmo e bronzo, oltre a 11 vetrine con più di 100 pezzi appartenenti alla ceramica italiana del '500.

Oltre alle sale in cui viene predisposta la collezione vengono creati degli ambienti ad uso di deposito, alcuni dei quali visitabili dagli studiosi come previsto dalle pratiche museografiche adottate in quegli anni, ed un locale come sede del laboratorio di restauro.

I lavori per l'allestimento della Quadreria durano circa un anno, dall'estate del 1959 al 30 maggio 1960 e, come detto, vengono affidati a Carlo Scarpa. I criteri che guidano l'architetto nelle

scelte dell'allestimento sembrano legati alla volontà di creare un'esposizione il più possibile chiara e diradata: moderna e quindi funzionale. Le cornici, un tema di riflessione comune ai riallestimenti museali del secondo dopoguerra, vengono eliminate quando non originali e sostituite con pannelli a sottofondo dipinto o con custodie in legno, impiegando stoffe a colori sfruttando i contrasti per la migliore valorizzazione dell'opera d'arte. Questo atteggiamento mostra il tentativo di ricostruire, volta per volta, l'ambientazione più opportuna per ogni singola opera.

Per esporre le opere vengono scelte le pareti che godono di una migliore illuminazione, evitando gli angoli morti o le zone scure, usando, oltre alle pareti, cavalletti o pannelli a giorno. La sistemazione materiale dei dipinti, per la massima parte alle pareti, viene realizzata attraverso sostegni mascherati lasciando un minimo spazio d'aria nel retro. In alcuni casi le opere vengono collocate isolate al centro dello spazio soprattutto quando si rende necessaria la possibilità di osservarle da entrambi i lati. Inoltre, i cavalletti hanno un'altra funzione ovvero quella di «ravvivare l'itinerario delle sale»<sup>21</sup>. A questi accorgimenti e criteri generali si aggiungono i singoli problemi che vengono risolti caso per caso a seconda delle condizioni. Le sculture, o i frammenti di scultura, sono sempre montati su sostegni di ferro verniciato di elaborata struttura e isolati da punte di ottone. Per gli affreschi, invece, viene utilizzata una nuova tecnica con supporti in rete metallica. Questa tecnica rende semplice la collocazione a parete entro apposite nicchie a scarsa profondità (fig. 5).

In questi lavori intervengono numerose imprese e artigiani: Dal Carlo (imprese murarie), Pedrocco (tingeggiature), Pasinetti (tappezzerie), Checchin (cristalli), Oliva (impianti elettrici), Crovato Antonio (pavimenti), Zennaro e Mander & Feiffer (marmi), Zeta Lux (impianti illuminanti), Pulliero (trasporti e montaggi), Croff e Tropeani (fornitura stoffe e tappeti), Capovilla e Anfodillo (lavoro in legno), Tiss Zanon & Badon (lavori in ferro). In particolare, è l'officina Zanon che affianca Carlo Scarpa nella realizzazione

19 La raccolta inizia con le prime testimonianze della pittura "mobile" a Venezia, cioè con la Cassa della Beata Giuliana (fine del '200) e con alcune tavole di iconografi bizantineggianti del sec. XIV, per continuare con le personalità note e con gli anonimi fino al pieno affermarsi del gotico. Si passa al gotico fiorito mentre un'intera sala ospita i pittori ferraresi e una ai pittori fiamminghi e tedeschi. Si prosegue poi con le salette dedicate ai capolavori del rinascimento italiano: la saletta di Cosmè Tura, quella di Antonello da Messina, la sala dei Bellini e quella del Carpaccio. Fra la sala dei Bellini e quella del Carpaccio, e poi ancora in ordine successivo, sono disposte le opere di seguaci e imitatori. La Quadreria è conclusa dalla sala delle ceramiche, anticipo delle sale previste per le arti minori.

20 G. Mariacher, *L'allestimento della Quadreria di Museo Correr*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 2, 1960, p. 6.

21 T. Pignatti, *Cronaca dell'allestimento*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 2, 1960, p. 27.

di vetrine e supporti in ferro per gli allestimenti, sia della sezione storica che della quadreria, sia per tutte le mostre che Scarpa realizzerà a museo Correr. Alla sezione storica lavora soprattutto Gino Zanon mentre alla quadreria lavorano anche i figli Paolo e Francesco. Infatti, è l'officina Zanon a realizzare le vetrine per i costumi dogali, sia quelle rettangolari sia quella esagonale, nella sezione storica. Queste hanno la particolarità che i due vetri non si congiungono negli angoli ma le lastre vengono accolte nella struttura metallica in modo da lasciare fra le due un filo d'aria. Alla loro cura viene affidata, inoltre, la realizzazione delle vetrine per gli elementi in ceramica posti nell'ultima sala della quadreria: vetrine composte da tubolari metalliche e che per essere allestite dovevano essere smontate togliendo completamente una delle lastre di vetro. Sempre all'opera dell'officina Zanon si deve la realizzazione del supporto per il fanale da galera nella sala XIX del primo piano, la realizzazione di tutti i supporti isolati per le opere – quali i cavalletti per le quadreria – oltre al supporto che regge la grande croce collocata al centro della sala V. Inoltre, gli Zanon realizzano su disegno di Scarpa i numerosi cavalletti utilizzati dall'architetto per allestire le diverse mostre accolte nel museo e le cui dimensioni vengono adattate opera per opera. Una raffinata porta in ferro, infine, viene realizzata dall'officina di Cannaregio per chiudere alcuni ambienti posti al secondo piano.

La sala XX, che accoglie la biblioteca, è la sola a mantenere un carattere di ambientazione per via degli armadi settecenteschi già installati nel vecchio ordinamento. La sola modifica apportata in questa sala è l'eliminazione del falso soffitto, a cassettoni lignei, e la sua sostituzione con quello originale, a travature scoperte, la cui soluzione garantisce maggior respiro alla sala.

Un tema importante all'interno dell'intervento di allestimento della Quadreria è quello legato alla luce e all'illuminazione. Il progetto prevede di non fornire le sale soltanto con l'illuminazione di emergenza ma viene previsto anche un impianto di illuminazione che dia la possibilità di visitare la collezione anche nelle ore serali, come già era stato fatto per la Sezione Storica. L'illuminazione naturale viene studiata con particolare attenzione: le finestre rivolte verso piazza San Marco, a nord, vengono velate con tende

di "voile" di seta avorio, mentre le finestre sul lato opposto, verso i cortili e battute dal sole diretto, appaiono invece schermate con tende alla veneziana color avorio, filtrando così una luce morbida e leggermente colorata.

Il 29 maggio 1960 viene inaugurata la quadreria del Museo Correr con una cerimonia particolarmente solenne a cui assistono le più alte personalità cittadine e illustri personalità d'arte e di cultura (fig. 6)<sup>22</sup>.

22 Questo contributo è stato scritto a partire da una tesi di dottorato ancora in corso.



1. Riordino Museo Correr, il trasporto della grande tela di Andrea Vicentino nelle sale del Museo, aprile 1953. Courtesy Archivio fotografico MUVE.



2. Una delle sale di museo Correr con l'allestimento precedente alla Seconda Guerra Mondiale, 1930. Courtesy Archivio fotografico MUVE.



3. Carlo Scarpa, museo Correr, sezione storica, sala 9, sala dei vestiti ufficiali e ritratti durante i lavori di allestimento, febbraio 1953. Courtesy Archivio fotografico MUVE.



4. Carlo Scarpa, museo Correr, sezione storica, sala 19, sala dei cimeli di Francesco Morosini, allestimento completato al momento dell'inaugurazione, in primo piano il fanale da galera, aprile 1953. Courtesy Archivio fotografico MUVE.

Maria Grazia Cozzitorto



5. Carlo Scarpa, museo Correr, quadreria, sala 15, Vittore Carpaccio, maggio - giugno 1960, Sala 5. Courtesy Archivio fotografico MUVE.

Carlo Scarpa a Museo Correr



6. Carlo Scarpa, museo Correr, quadreria, continuità prospettica delle sale rivolte verso piazza San Marco al momento dell'inaugurazione, maggio - giugno 1960, Sala 5. Courtesy Archivio fotografico MUVE.

«Il ferro costa parecchio, però risolve molti problemi. Io lo uso con facilità, perché mi sembra resistente, solido, perfino brutale e nella sua brutalità ha una grande eleganza»<sup>1</sup>. In questa affermazione di Carlo Scarpa, ogni aggettivo apre prospettive sul suo modo di interpretare la natura del ferro e le sue applicazioni.

A differenza del legno, della pietra, del marmo, persino del mattone, il ferro non ha un valore decorativo in sé. Per questa sua “brutale” neutralità, si presta a diverse linee di ricerca percorse dall’architetto nei suoi allestimenti museali. La prima è l’uso del ferro come materia astratta, capace di rimarcare aspetti spaziali decisivi senza interferire con il messaggio espressivo trasmesso dalle opere d’arte, che abitano il museo, a chi le osserva. È il caso, ad esempio, della Gipsoteca canoviana di Possagno. O ancora, il ferro può farsi “elegante” ed essere declinato come supporto per suggerire specifiche modalità di lettura qualora l’oggetto presentato sia visualmente fragile, inserendosi nella sua struttura formale e rafforzandola. Esempi si trovano in Palazzo Abatellis a Palermo e nella Quadreria del Museo Correr a Venezia. Infine, in autonomia o associandosi ad altri metalli, il ferro, con il suo corpo “resistente” e “solido”, ha il potere di esaltare al massimo il disegno che gli viene attribuito, specie per sottolineare dei punti di snodo – come nelle Gallerie dell’Accademia o nel Negozio Olivetti, assimilabile a uno spazio museale – dando vita a una sorta di aggettivazione del discorso scarpiano. Proviamo, dunque, ad approfondire queste tematiche nel quadro generale della metodologia museografica dell’architetto.

#### Il ferro nel design dello spazio

Realizzata tra il 1955 e il 1957 per la ricorrenza del bicentenario della nascita di Antonio Canova, l’ala nuova della Gipsoteca situata nella città natale dello scultore è forse il più alto esempio di

---

## Il ruolo del ferro nel lavoro museografico di Carlo Scarpa

<sup>1</sup> Cit. in F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero, Venezia 2010, p. 67. Desidero ringraziare Francesco e Paolo Zanon per aver condiviso con me le loro conoscenze sul lavoro scarpiano; grazie ancora a Matteo Iannello per l’aiuto e a Maria Bonaiti e Marco Pogacnick per la possibilità di sviluppare un tema di grande interesse.

virtuosismo progettuale di Scarpa<sup>2</sup>. L'area individuata presentava dei vincoli quasi insormontabili, a partire dalla cortina di edifici preesistenti che ne delimitavano il profilo irregolare, concluso da una punta triangolare in forte pendenza; al suo interno, erano presenti tre costruzioni di scarso valore, da inglobare nel costruendo ampliamento, due delle quali adiacenti alla cosiddetta sala dei "modelletti" e alla grande aula di Francesco Lazzari (1834-1836). Anche riguardo al contenuto, non si trattava di pregiati marmi canoviani, ma delle "sorelle minori" di quei capolavori; come ricorda Scarpa, «le sculture non erano né di legno, né di marmo, ma erano tutte di gesso, materiale amorfo», che aveva l'unico vantaggio di poter «benissimo essere esposto al sole»<sup>3</sup>.

Trasformando queste potenziali debolezze in risorse espressive, l'architetto costruisce l'ala nuova a partire dalla sua personale interpretazione di Canova quale «artista genuino della fine del Settecento», disconoscendo la visione del Canova "napoleonico" a favore di quello "illuminista"<sup>4</sup>. Con un uso sapiente del colore bianco, della luce e conferendo all'allestimento un'impronta teatrale, egli riesce a proiettare attorno a chi osserva i valori peculiari dell'età dei Lumi, momento storico in cui colloca idealmente lo scultore; al contempo, attribuisce all'ambiente espositivo una dimensione contemporanea e astratta, amplificata da una rigorosa organizzazione dello spazio su assi cartesiani. Superate le incertezze iniziali, infatti, Scarpa adotta un impianto con due bracci, sviluppati in direzione ortogonale e parallela all'aula Lazzari, dando origine a una griglia planimetrica e volumetrica che

vincola ogni componente dell'allestimento secondo una prassi comune ai suoi musei.

Per le loro peculiari caratteristiche, contenitore e contenuto della Gipsoteca reagiscono all'illuminazione proveniente dalle diverse aperture, zenitali e perimetrali, in maniera opposta: il biancore del marmorino alle pareti cattura e riverbera la luce spandendola nell'ambiente, mentre le sculture in gesso, fatte di materia "amorfa" che quasi non riflette, possono svelare attraverso i chiaroscuri che si formano sulle loro superfici tutta la bellezza del modellato canoviano. Per completare il quadro, Scarpa affida ai neri componenti in ferro forgiati dall'Officina Zanon, anch'essi indifferenti alla potenza della luce, la sottolineatura di alcuni aspetti salienti sia dello spazio architettonico, sia delle opere che sono chiamati a sostenere.

Parlando del ruolo di «quelle che in antico erano le sagome», con riferimento, in particolare, all'opera dei greci, definita «l'assoluta, perenne serenità sotto la luce del sole», l'architetto dichiara: «volevo fare attenzione a questi fatti nella Gipsoteca [...]; mi vanto di aver fatto qualche piccola ricerca. La prima [...] è stata quella di mettere uno zoccolo: ho messo un piccolo ferro [che] aiutava in quel dato momento»<sup>5</sup>. Aiutava a fare che cosa? Assodata la sua funzione pratica – «la scopa va contro e non offende il muro»<sup>6</sup> – il ruolo dello zoccolo e degli elementi metallici nella lettura dello spazio diventa palese osservando la stupefacente composizione con cui la nuova ala del museo si presenta a chi sta per accedervi (fig. 1). Combinandosi con la linea d'ombra del gradino che rialza la sala con i lucernari angolari – scavato da un'aggraziata scozia e preceduto da un sottile listello in ottone – la fascia nera, tridimensionale, creata dallo zoccolo disegna con esattezza il perimetro dell'ambiente<sup>7</sup>. Altre componenti orizzontali concorrono alla costruzione spaziale, in particolare il profilo dei "lettini" in ferro su cui giacciono alcune

2 Si veda la documentazione in MAXXI, Roma - Fondo Carlo Scarpa, sottoserie: *Progetti e incarichi professionali* (d'ora in poi: MAXXI, FCS), n.164, disponibile online (<https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/da8ff908-404a-4bdb-92ac-b7e95376efe8/sottoserie-progetti-e-incarichi-professionali>) e la lezione dedicata dall'architetto all'opera in F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, cit., pp. 185-202. Per una ricostruzione del progetto, O. Lanzarini, *The Living Museum. Franco Albini - BBPR - Lina Bo Bardi - Carlo Scarpa*, Nero, Roma 2020, pp.135-172; G. Frediani, *Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana*, Possagno, Electa, Milano 2022.

3 F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, cit., p. 189.

4 Ivi, p. 193.

5 F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, cit., pp. 200-201.

6 Ivi, p. 201.

7 Nella parte interna, a intervalli regolari, degli elementi allungati a forma di C staccano di circa 3 centimetri dal muro il nastro metallico, fissato con delle viti a testa piatta.

sculture e quello dei supporti a telaio, sporgenti dal muro, che proiettano a diverse altezze le opere che sostengono<sup>8</sup>. Assieme agli incavi chiaroscurati tracciati nei sostegni del *Genio della morte*, a destra, e di *Giorgio Washington*, a sinistra, il ferro ha un ruolo decisivo anche per esaltare le componenti verticali di questa organizzazione cartesiana dello spazio: lo stelo metallico della vetrina, a destra, entra in risonanza con le linee dei lucernari, tagliati visualmente da un altro elemento metallico, ovvero la putrella verniciata di bianco che fa parte del portico interno, parallelo all'aula Lazzari<sup>9</sup>.

Spostando lo sguardo verso la sala allungata (fig. 2), la prospettiva passa da statica a dinamica, accelerando mentre si approssima al focus visuale generato dalle *Tre Grazie*. In questa parte, Scarpa piega e spezza lo zoccolo in segmenti per mettere in rilievo il digradare dei piani verso gli astratti montanti della vetrata aperta sul paesaggio collinare. Al blando ritmo delle linee orizzontali fa da dinamico controcanto il susseguirsi dei neri gambi delle teche, distribuite in due ranghi, sostenute da solidi piedi a forma di I, se la parte vetrata è a parallelepipedo, o di ipso, se è cubica.

In sintesi, la guida visuale garantita dagli elementi metallici a chi osserva toglie all'architettura della Gipsoteca quel grado

- 8 La matrice neoplastica che affiora da diverse soluzioni della Gipsoteca, frutto anche dell'interesse di Scarpa per Mondrian di quegli anni, va inquadrata nell'alveo di una sua indagine complessiva, come avverte lo stesso architetto commendando la relazione tra l'allestimento del busto di Canova e il lucernario soprastante: «Se l'avessi messa [la statua] sul piedistallo classico, per vederla da vicino, mi sembrava che risultasse poco eloquente; invece l'ho, diremo così, lanciata in alto e quindi occorreva anche portarla abbastanza avanti, con un pezzo di ferro. [...] E lui [Pietropoli], furbesco, è andato a fare del neoplasticismo, si è divertito a far vedere questo gioco, che invece una ricerca» (F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, cit., p. 197).
- 9 Anche Franco Albini nelle Gallerie Comunali di Palazzo Bianco (1949-1951) a Genova utilizza delle fasce perimetrali in ferro per sottolineare il disegno dello spazio: nella grande sala dei Maestri fiamminghi, ad esempio, lo zoccolo a terra, la struttura metallica sospesa con i neon per l'illuminazione, il ferro piatto che alloggia i sottili tiranti a cui sono appesi i quadri agiscono come delle guide visuali per cogliere la rigorosa impostazione dell'ambiente; cfr. O. Lanzarini, *The Living Museum*, cit., pp. 111-114

d'indeterminatezza che l'uso del marmorino bianco e l'incidenza luminosa avrebbero potuto generare in alcuni punti; viceversa, i supporti in ferro rimangono in una posizione ancillare rispetto alle sculture che sostengono, palesandosi solo come delle astratte fasce nere alla base delle stesse che ne aiutano la comprensione.

### Dialoghi tra il ferro e le opere d'arte

La qualità del modellato canoviano è tale che a Scarpa basta creare le condizioni ambientali più adatte per rivelarla al pubblico. In altri casi, però, cogliere il messaggio espressivo racchiuso in «un'opera che magari non è tanto eccezionale»<sup>10</sup>, danneggiata, o di forma troppo elaborata, può diventare alquanto complesso, con il rischio di comprometterne la funzione didattica, decisiva nel programma di riforma dei musei postbellici. A tale scopo, l'architetto mette a punto una serie di strategie per aiutare l'oggetto esposto a spiegare se stesso ai visitatori, trovando nel ferro un alleato di grande importanza.

Un chiaro esempio è offerto dalla soluzione ideata per la *Croce bifronte* di Termini Imerese esposta nella mostra: *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, allestita da Scarpa a Messina in collaborazione con Roberto Calandra nel 1952-1953<sup>11</sup>. I problemi da affrontare erano due: esibire entrambe le facce dell'opera e mettere il pubblico nelle condizioni di leggere agevolmente il suo profilo *flamboyant*. A tale scopo, la croce viene inserita in un astratto telaio rettangolare in ferro, sospeso da terra, che mette l'occhio di chi osserva in una condizione di stabilità, garantendo un riferimento costante per cogliere ogni variazione della sua trama formale. È lo stesso meccanismo che Scarpa aveva innescato, a scala architettonica, nell'aula magna di Ca' Foscari (1935-1937) tra la polifora quattrocentesca e il moderno telaio in ferro della vetrata, mutuato da esempi lecorbuseriani, o ancora tra le cornici in pietra ideate da Matteo Carnellivari per Palazzo Abatellis e

10 Cit. in O. Lanzarini (a cura di), *Un'ora con Carlo Scarpa*, RAI 1972 – Trascrizione, in J. Gudelj, P. Nicolin (a cura di), *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Mondadori, Milano 2006, p. 260.

11 MAXXI, FCS, n. 145; sulla mostra, si veda M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano, Roma 2018, pp. 14-59.

i nuovi serramenti “neoplastici” che, come osserva Bruno Zevi, «dialogano con loro, quasi si eccitano a vicenda»<sup>12</sup>.

Chiamato ad allestire, nel citato palazzo palermitano, la Galleria Nazionale della Sicilia (1953-1954)<sup>13</sup>, l'architetto elabora per la *Croce* del Giunta, al primo piano, un telaio ancora più sofisticato nel suo funzionamento (fig. 3). I gravi danni al corpo dell'opera, in buona parte scarnificato, con il legno di base messo in evidenza, e la mancanza di una cornice di contorno, la rendevano un oggetto estremamente fragile. Consapevole del suo valore, Scarpa gli conferisce, con il contributo del ferro, una stabilità visuale che equivale a un vero atto di *pietas* nei suoi confronti. Il telaio nero al quale è connessa si divide in due parti: il rettangolo minore, in basso, solleva l'opera da terra e gli offre una base percettivamente stabile, mentre quello maggiore, agevola la lettura del suo profilo, replicando la modalità “pagina-illustrazione”. Aiutata dal supporto metallico, la croce diventa un oggetto spaziale di tale solidità che può essere investita di un ruolo importante anche nell'assetto museografico. L'architetto la posiziona in diagonale in prossimità del varco tra una sala e l'altra, in modo da orientare il percorso del pubblico e al contempo, invitarlo a soffermarsi sull'articolata struttura lignea della sua parte posteriore.

Le qualità di neutralità e astrazione del ferro, materiale arcaico e attuale al contempo, consentono a Scarpa di usare una variante del medesimo telaio anche per *Il Cristo* (1956) di Umberto Milani alla XIX Biennale di Venezia del 1958, innescando dinamiche di comprensione dell'opera analoghe a quelle degli esempi antichi<sup>14</sup>.

Un ultimo esempio appare d'interesse. Nelle Sezioni Storiche (1952-1953) e nella Quadreria (1957-1960) del Museo Correr di Venezia, gli elementi in ferro – realizzati nuovamente dall'Officina Zanon – conoscono una gamma di declinazioni ancora più ampia, a conferma della vocazione al dialogo con le arti di questo straordinario materiale, protagonista della riforma museografica postbellica<sup>15</sup>.

Nella Quadreria<sup>16</sup>, in particolare, diventa tangibile il ruolo di connettore tra passato e presente che Scarpa gli affida, testimoniato dalla sistemazione della sala doppia (ora sale 27 e 40), perno del percorso museale, dove è raccolta una pregevole selezione di sculture (fig. 4). In questo allestimento, uno dei massimi capolavori della museografia del Novecento, si incontrano due forme di espressione artistica: quella figurativa, rappresentata dalle opere esposte, e quella astratta, incarnata dai peculiari supporti in ferro che le sostengono e da due elementi ambientali preesistenti, ovvero la volta a padiglione con «l'impronta settecentesca»<sup>17</sup> di un grande affresco, richiamo evidente ai *grattage* di Mario Deluigi<sup>18</sup>, e il pavimento in battuto alla veneziana. I rapporti concomitanti figurativo-astratto e passato-presente sono esemplificati al massimo dalla sistemazione dei frammenti di balaustra marmorea al centro della sala. Per spiegare al pubblico che le opere trovano nel museo la possibilità di continuare a vivere e a tramandare il loro messaggio, Scarpa sceglie di nuovo un oggetto lacerato, che ha perduto integrità formale e funzione, ma che grazie all'aiuto del ferro può riacquistare idealmente l'una e l'altra per farsi capire da chi lo osserva. «I due frammenti della balaustra, posti in posizione sfalsata» – segnala un articolo su *Domus* – «son collegati dal profilo in ferro che, così piegato, permette che la balaustra si

12 Per l'osservazione di Scarpa, O. Lanzarini (a cura di), *Un'ora con Carlo Scarpa*, cit., p. 258.

13 MAXXI, FCS, n. 152; sul museo palermitano, M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia*, cit., pp. 72-113.

14 Cfr. O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 174-175, fig. 109. Di prassi, era l'Officina Zanon a realizzare le parti metalliche per gli allestimenti scarpiani alla Biennale; cfr. l'intervista di A. Di Lieto a Francesco e Paolo Zanon in I. Abbondandolo, E. Michelato (a cura di), *Voci su Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2015, pp. 198-223.

15 Per alcuni esempi, si veda in R. Aloï, *Musei. Architettura - Tecnica*, Hoepli, Milano 1962.

16 MAXXI, FCS, n. 175; G. Mariacher, *L'allestimento della Quadreria Correr*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 2, 1960, pp. 4-15.

17 *L'opera di Carlo Scarpa alla Quadreria Correr, in Venezia*, in «Domus», 388, n. 3, marzo 1962, p. 29.

18 Cfr. Mario Deluigi - Grattage (1953-1978), disponibile online (<https://mariodeluigi.it/gv-grattage.html>).

regga da sola, senza altri appoggi. La lunghezza del profilo in ferro corrisponde a quella originale del motivo in pietra, se fosse rimasta intera: ognuno dei due frammenti è tenuto in alto da un solo perno in bronzo»<sup>19</sup>. Il solido telaio metallico ridisegna, in astratto, la forma che l'opera aveva in origine senza alcun conflitto o rivalità con i frammenti superstiti; così reintegrata, essa può tornare a ricoprire il suo primigenio ruolo di struttura divisoria all'interno di uno spazio, rendendo semplice per il pubblico intuire anche questo aspetto della sua storia<sup>20</sup>.

### Il ferro come nodo del discorso

Tra le tante declinazioni assunte dal ferro negli spazi espositivi, rimane da analizzare quella in cui Scarpa lo eleva a elemento-chiave per precisare degli aspetti del suo discorso, attribuendogli un disegno di particolare eloquenza. In questa veste, il ferro è spesso associato a materiali di grana fine e colore più caldo, in particolare l'ottone o la sua variante Muntzmetall.

Nella sala dei Piccoli capolavori, ora perduta, alle Gallerie dell'Accademia (1945-1959), l'ambiente rettangolare era diviso in due porzioni da un pannello bifronte, che alloggiava dei quadri, sostenuto da quattro piedini metallici a C e incardinato ai muri perimetrali da preziose aste intarsiate di ferro e ottone. La complessità del loro disegno, restituito da numerosi studi scarpiani<sup>21</sup>, è tale da travalicare la semplice funzione di sostegno richiesta a questi dispositivi: a rivelarne il senso, potrebbero essere le parti di

ancoraggio alle pareti, simili a elaborati cardini, composti da una lama triangolare, ritagliata a semicerchio e connessa, attraverso due cilindri di ottone, a una placca imbullonata al muro. Scopo delle aste, dunque, potrebbe essere quello di elevare percettivamente i due varchi che si formano tra pannello centrale e pareti al rango di portali, per rendere consapevole il pubblico del passaggio da uno spazio all'altro e orientarne i percorsi.

Scarpa affida un'altra riflessione, verosimilmente di carattere metodologico, a uno dei suoi intarsi metallici più significativi, nel quale il confine tra forma architettonica e scultorea diventa di nuovo impercettibile. Ad accoglierlo non è un museo, ma il negozio Olivetti (1957-1958) in Piazza San Marco<sup>22</sup>, assimilabile, in termini di principi, ai lavori museografici scarpiani.

Nel suo commento all'opera, Ragghianti sottolinea: «si guardino i dettagli disegnativi e costruttivi, tra i più originali e personali dell'architettura moderna [...]; ogni punto, ogni giunto, ogni passaggio della forma riceve una qualificazione di estremo rigore»<sup>23</sup>. I dettagli riflettono, all'unisono, il disegno architettonico generale, ma al tirante, in ferro e Muntzmetall, che sostiene la porzione di ballatoio verso piazza San Marco, Scarpa sembra delegare un compito specifico (fig. 5). A proposito della relazione dialettica che esiste tra architettura moderna e contemporanea, l'architetto osserva nel 1972: «una putrella d'acciaio non ha mai fine. Nasce a X e va a finire a Y. Quand'è che una putrella d'acciaio ha una fine? Ecco i problemi che, secondo me, sono crisi dell'architettura moderna. Invece, un capitello ionico, con la sua base, le sue scannellature, la sua architrave, con le sue proporzioni, aveva un principio e una fine. È come un corpo d'uomo: il torso, le gambe, eccetera. E invece una putrella d'acciaio [...] non è una forma: come dire? espressa!»<sup>24</sup>. Questo principio è esposto in maniera paradigmatica nel Negozio Olivetti, dove la putrella d'acciaio al primo piano, decisiva

19 *L'opera di Carlo Scarpa alla Quadreria Correr*, cit., p. 29.

20 Scarpa non è l'unico ad aver affrontato, con la complicità del ferro, un problema simile. Nell'allestimento del rilievo bifronte: *Eterno benedicente - Vergine assunta* (XV sec.), al Museo del Castello Sforzesco di Milano (1947-1956), anche i BBPR disegnano un supporto per reintegrare l'oggetto e far capire la sua primigenia collocazione, ma il ferro viene lavorato in modo tale da richiamare palesemente le nervature gotiche, dando vita a una soluzione che si approssima a quelle "in stile"; cfr. O. Lanzarini, *The Living Museum*, cit., 40, 44-45, fig. I.11.

21 Si vedano, in particolare, i disegni MAXXI, FCS, n. 73, invv. 38310-38313, 38429, 38459, 38463 e le fotografie in B. Albertini, S. Bagnoli, *Scarpa. Musei ed esposizioni*, Jaca Book, Roma 1992, figg. 53-55, 95-96, 98.

22 MAXXI, FCS, n. 173; G. Scarpa, *Un negozio in Piazza San Marco, a Venezia*, in «L'architettura. Cronache e storia», V, 43, maggio 1959, pp. 18-28; C.L. Ragghianti, *La "Crosera de piazza" di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», 4, 1959, pp. 128-147.

23 Ivi, p. 133.

24 O. Lanzarini (a cura di), *Un'ora con Carlo Scarpa*, cit., p. 273.

per sostenere la struttura, viene verniciata di bianco, sia per mimetizzarne la presenza, sia per esaltare l'eccezionale disegno del tirante che ad essa si connette. Sebbene abbia un funzionamento statico opposto a quello di una colonna, l'elemento è concepito come se lo fosse: giovandosi del gioco di cromie tra ferro e Muntzmetall, Scarpa disegna un astratto "capitello" composito, che si innesta su aste binate a loro volta connesse a una sorta di "base", agganziata al parapetto, in corrispondenza del *Nudo* di Alberto Viani sottostante. L'associazione non appare casuale: se la scultura è il punto focale delle prospettive costruite da Scarpa per chi attraversa il piano terra, l'elaborato tirante lo è di quelle che si innescano percorrendo i ballatoi del piano superiore.

Da questa soluzione peculiare affiora anche un aspetto generale della metodologia scarpiana, che consente un'ultima considerazione. Pur nella sua eccezionale qualità formale ed esecutiva, il tirante-colonna rimane un elemento per certi versi anacronistico, un retaggio dei secoli passati e una dichiarazione di appartenenza a quella cultura preindustriale – rappresentata anche dalle modalità artigianali di lavorazione del ferro dell'Officina Zanon – in cui Carlo Scarpa tanto si riconosceva, nonostante avesse piena consapevolezza di essere un'artista del proprio tempo.



1. Carlo Scarpa, Gipsoteca "Antonio Canova", Possagno, 1955-1957. Veduta della sala alta. Courtesy Ph. Pino Guidolotti, 2001.



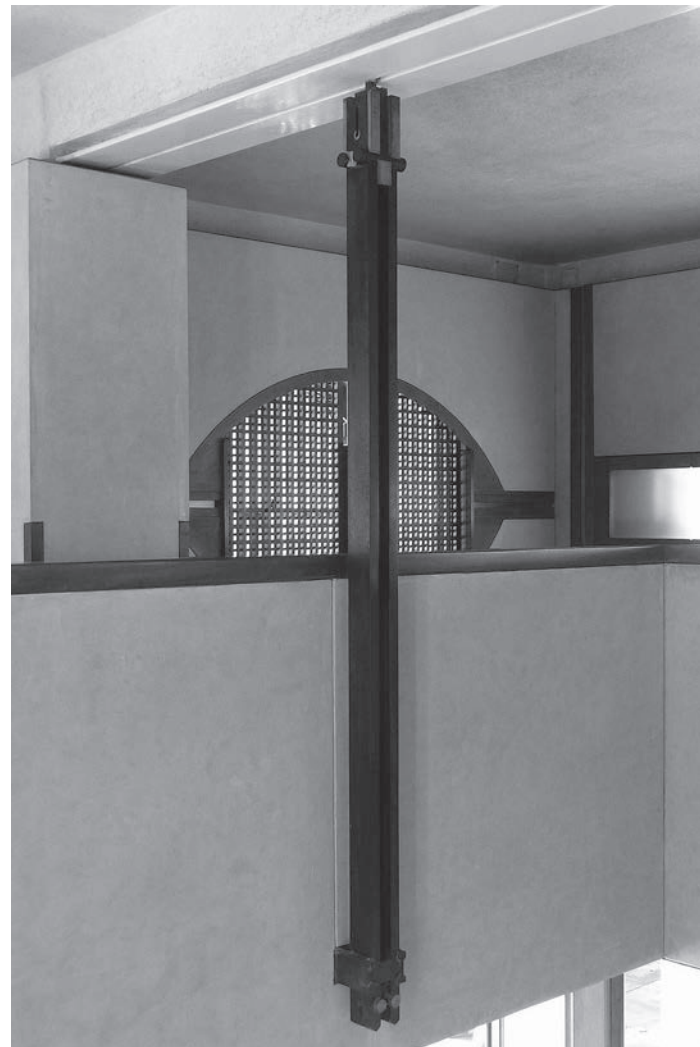
2. Carlo Scarpa, Gipsoteca "Antonio Canova", Possagno, 1955-1957. Veduta della sala allungata. Courtesy Archivio SABAP VE-MET.



3. Carlo Scarpa, Galleria Nazionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo, 1953-1954. Veduta della sala al primo piano con l'allestimento della Croce del Giunta. Courtesy Archivio di Palazzo Abatellis, Palermo.



4. Carlo Scarpa, Quadreria del Museo Correr, Venezia, 1957-1960. Veduta della sala della Scultura del Quattrocento con al centro i frammenti di balaustra. Da «Domus», 1962, p. 29 (referenza completa: *L'opera di Carlo Scarpa alla Quadreria Correr*, in Venezia, in «Domus», 388, n. 3, marzo 1962, p. 29).



5. Carlo Scarpa, Negozio Olivetti, Venezia, 1957-1958. Veduta del tirante al primo piano. Ph. Orietta Lanzarini, 2011.

Costruito come residenza urbana con funzioni pubbliche al principio del XIV secolo da Giovanni Chiaramonte il Vecchio nel momento di massima ascesa del potere feudale di una delle più influenti famiglie siciliane del tempo, il Palazzo Chiaramonte (lo “Steri”) sorge a Palermo nel quartiere della Kalsa lungo il margine orientale dell’antico porto della Cala. Nel 1392 il Palazzo entra a far parte del patrimonio reale divenendo, da questo momento in poi, l’oggetto di complesse vicende che ne comprometteranno nel tempo la riconoscibilità dell’organismo originario<sup>1</sup>.

Nel 1967 l’Università di Palermo ottiene dal Demanio statale la concessione dello “Steri” e la Soprintendenza ai Monumenti dà inizio ad una prima fase di lavori con opere di consolidamento e di parziale liberazione del palazzo. Dopo lunghe e accese polemiche sulla conduzione dei lavori ed i criteri di restauro adottati, l’allora Rettore Giuseppe D’Alessandro chiede ed ottiene dal Ministero dei Beni Culturali di proseguire autonomamente il restauro del palazzo – sia pure sotto la sorveglianza della Soprintendenza ai Monumenti e della Commissione Ministeriale per lo studio dei monumenti arabo-normanni – e, nell’aprile del 1972, affida a Roberto Calandra<sup>2</sup> e ad una piccola équipe da lui formata, con la consulenza di Carlo Scarpa, il recupero e la trasformazione dello Steri a sede di rappresentanza del rettorato e museo dell’Università<sup>3</sup>.

La conoscenza e lo studio preliminare del monumento, la comprensione dell’organismo architettonico nella sua interezza

---

## Lo Steri di Palermo. La sistemazione dell’androne di Palazzo Chiaramonte

- 1 Cfr. A. I. Lima a cura di, *Lo Steri di Palermo nel secondo Novecento. Dagli studi di Giuseppe Spatrisano al progetto di Roberto Calandra con la consulenza di Carlo Scarpa*, Dario Flaccovio editore, Palermo 2006. N. Vicari, *Lo Steri di Palermo sede del Rettorato universitario. Guida al restauro di Roberto Calandra e Carlo Scarpa negli anni Settanta del Novecento*, Edizioni Caracol, Palermo 2019.
- 2 M. Iannello, *Roberto Calandra architetto e maieuta*, in M. Marafon Pecoraro, P. Palazzotto (a cura di), *Archivi di Architettura a Palermo. Memorie della città (XVII-XX secolo)*, Palermo 2012, pp.120-131.
- 3 Sulla presenza di Carlo Scarpa in Sicilia e sul suo rapporto con Roberto Calandra si rimanda a: M. Iannello, *Roberto Calandra*, in I. Abbonandolo, E. Michelato, *Voci su Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2015, pp. 34-63. E a M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma, 2018.

(storica-morfologica) sono da questo momento posti alla base del progetto a sostanziare quelle che diventeranno le due linee guida: recupero della spazialità originaria con l'applicazione programmatica della Carta del Restauro (1972) redatta da Cesare Brandi e organizzazione funzionale di ambienti e percorsi nel rispetto delle caratteristiche dell'impianto chiaramontano.

Tra il 1973 ed il 1978, anno della scomparsa di Scarpa, vengono definite le scelte progettuali e abbozzate alcune delle soluzioni di dettaglio. L'impegno di Carlo Scarpa per lo Steri non è assiduo; seppure i suoi soggiorni nell'isola sono frequenti la sua disponibilità è limitata e le molte idee, discusse con Calandra o affidate ai numerosi schizzi lasciati a Palermo, non possono essere sviluppate e approfondite come vorrebbe, assecondando quella prassi che gli è abituale: «Quando lui veniva – ricorda Roberto Calandra – stava uno o due giorni, stavamo chiusi in studio oppure allo Steri, sul posto. Confesso che ci mise varie volte in difficoltà con questa sua “scarsa” disponibilità perché capivamo che i suoi suggerimenti erano importanti»<sup>4</sup>. Concorde con Calandra sui metodi e sui criteri da adottare per il recupero del palazzo, Scarpa immagina tuttavia forme più ardite, più audaci, andando oltre i limiti che un restauro di questo tipo richiede e ipotizzando, forse anche solo per un istante, di comporre il volume cubico del palazzo, costruendo la parte mai realizzata del secondo piano.

Una delle decisioni prese fin da subito riguarda il sistema per la chiusura dei varchi del piano terra, per i quali si decide di utilizzare dei cancelli (a maglia scozzese e senza saldature) sulla scia di quelli disegnati per Castelvecchio e la costruzione dei solai dell'ammezzato da realizzarsi in cemento armato con mensole e travi in acciaio. Tuttavia, gli impedimenti e le tante difficoltà nel dare sviluppo concreto alle idee che Scarpa propone con inesaurevole vitalità per il recupero dello Steri, smorzano inevitabilmente in lui l'iniziale entusiasmo per il progetto; Calandra, che con grande sensibilità si accorge subito del malessere dell'amico, gli affida interamente la progettazione dell'androne su piazza Marina garantendogli libertà assoluta e battendosi poi con il

Consiglio di Amministrazione per la sua realizzazione che sarà ultimata solo dopo la morte di Scarpa.

L'ingresso al palazzo dalla piazza Marina, aperto in età barocca, segna nel nuovo progetto l'inizio del percorso di rappresentanza e il suo utilizzo è legato esclusivamente a cerimonie ed eventi pubblici. Allo stesso tempo, l'androne, spazio di connessione tra gli ambienti dello Steri e gli uffici ospitati nell'attiguo palazzo Abatellis, deve raccordare contemporaneamente livelltra loro differenti e connettere lo spazio pubblico della piazza con quello più raccolto del cortile. Scarpa ragiona a lungo sulla sua struttura spaziale e dai diversi schizzi conservati in archivio emerge nitida la volontà di disegnare il percorso attraverso una successione di piani sfalsati e passerelle di collegamento: lo spazio dell'androne collega percorso la quota di arrivo dell'antica scala in muratura del palazzo, quella del ballatoio con l'ascensore, la quota della piazza e quella del cortile interno. Nell'idea scarpiana il progetto punta anche costruire un rapporto diretto, dimensionale e visivo, con il grande ficus *macrophylla* che fronteggia il palazzo il cui verde brillante della chioma viene da Scarpa ripreso in parte per la finitura del soffitto e delle pareti. La passerella di collegamento con la scala trecentesca, con travi in acciaio di sostegno e pavimento in calcestruzzo e legno, diventa così il pretesto per organizzare e articolare il percorso: passare dalla scala antica all'androne, percorrere la passerella ed affacciarsi verso la piazza o guardare fuori attraverso la maglia larga dei riquadri in ferro della cancellata, proseguire oltre per passare dal porticato allo spazio aperto del cortile interno. Una vera e propria *promenade architecturale* che ridefinisce i rapporti tra esterno e interno, luce e ombra; un vestibolo la cui rappresentatività viene esaltata dalla raffinatezza delle soluzioni e dei dettagli: «La presenza del ficus – ricorda Calandra – è stata importante fin dal primo giorno, è un volume come lo Steri, ha cinquanta metri di diametro circa e lo Steri quarantaquattro, e hanno la medesima altezza; è quindi come un alter ego naturalistico accanto al palazzo»; la percezione di questo spazio, continua Calandra, «cambiò il giorno in cui insieme con Carlo [...] siamo andati a vedere l'androne liberato dal piano [inclinato che collegava la piazza al cortile]... ed entrare e vedere quella

4 M. Iannello, *Conversazione con Roberto Calandra*, 21 luglio 2006.

prospettiva del portico era formidabile [...] e lui si innamorò di questa prospettiva»<sup>5</sup>.

La cancellata di ingresso in ferro e legno con il classico motivo scarpiano del carabottino, messa a punto da Roberto Calandra, presenta un doppio sistema di apertura: scorrevole quello della parte inferiore, a baionetta (per consentire l'affaccio dalla passerella) quello superiore; in questo modo lo spazio del vestibolo è posto in relazione con l'invaso della piazza e il visitatore che attraversa la passerella può, appoggiandosi al parapetto e sporgendosi verso l'esterno, quasi sfiorare le chiome verdeggianti del grande ficus. Un articolato congegno spaziale, plastico e armonico, capace di proiettare la dimensione urbana della piazza in quella architettonica e viceversa.

Il gran numero di disegni e schizzi realizzati da Scarpa e le memorie di quanti furono testimoni di quei momenti, documentano l'interesse che il recupero del palazzo esercitava su Scarpa che, spalleggiato da Calandra, ha aggredito con inesauribile vitalità le diverse problematiche che gli si prospettavano: «è un edificio che deve rivivere – afferma Scarpa – perché è possibile farlo rivivere anche in forme più audaci di quanto non vogliono i signori soprintendenti [...] sarebbe veramente realizzare in modi nostri [...] nel senso di dover servire allo scopo; cioè deve diventare funzionale. In che senso però? Mica con l'architettura razionale o funzionalistica, no! Ma come espressione... io la chiamerei – se vuole la parola – creativa, nuova, diversa, con mezzi però adeguati e intonati al carattere dell'ambiente: perché non posso adoperare plastica o acciaio inossidabile per fare vedere che sono moderno. Adopererò materie più consone al carattere, all'armonia del carattere... magari la calce, la pietra e magari il legno... non le pare?»<sup>6</sup>.

Quella di Scarpa per lo Steri è, tuttavia, “solamente” una consulenza ma gli spunti e le indicazioni sono molteplici, leggibili chiaramente nel raffronto tra le diverse fonti archivistiche e lo

5 M. Iannello, *Conversazione con Roberto Calandra*, 21 luglio 2006.

6 G. Pirrone, *Une interview inutile*, «Les cahiers de la recherche architecturale», 19, 1986, pp. 88-93.

studio di quanto realizzato<sup>7</sup>. Certo è che l'attento lavoro progettuale di Roberto Calandra, ha portato alla definizione di tutti i dettagli esecutivi: la costruzione del progetto, l'accurata scelta e l'utilizzo dei diversi materiali (legno, pietra, ferro, cemento armato, intonaco), il disegno approfondito e puntuale di tutti gli elementi, la scelta degli arredi, ogni cosa è stata pensata e studiata in relazione al monumento ed al suo futuro utilizzo. «Il progetto – scrive Calandra – ha ricercato nel dettaglio architettonico le soluzioni che sono sembrate più congrue (per materia e per disegno) alle preesistenze, ma che nel contempo avessero moderna autonomia di linguaggio perseguendo sempre l'obbiettivo di consentire la lettura dei nuovi interventi, distinti dalle parti autentiche, e quindi mai impiegando l'imitazione stilistica»<sup>8</sup>.

A partire dalla fine degli anni Novanta del Novecento, una serie di manomissioni hanno progressivamente compromesso l'integrità dell'intervento, alterando puntualmente molte scelte architettoniche e portando nel tempo alla dispersione di tutti gli arredi, al rifacimento degli intonaci e alla perdita di quei colori e di quelle materie che definivano la spazialità dei diversi ambienti e che con grande maestria erano state realizzate da Eugenio De Luigi e dalle sue maestranze.

Una della manomissioni più significative ha interessato proprio l'androne di ingresso al Palazzo, l'unico intervento riconducibile interamente alla mano di Carlo Scarpa. Nel 2007 l'Università di Palermo aveva incaricato Fabio Lombardo e Tobia Scarpa, con la collaborazione di Piervittorio Prevedello, di disegnare i parapetti mancanti della scala – divenuti ormai indispensabili secondo la normativa vigente – così da garantire il regolare utilizzo degli spazi. La nuova soluzione prevedeva un'articolata sequenza formata da montanti e traverse in piatto di acciaio e tondo in legno

7 Per rigore metodologico e progettuale, qualità e controllo degli interventi, al restauro del palazzo Chiaramonte verrà conferito nel 1990 il premio IN/ARCH Sicilia.

8 R. Calandra, *Restauro del trecentesco Palazzo Chiaramonte (“Steri”) e suo adattamento a Rettorato dell'Università di Palermo*, conferenza tenuta nel dicembre 1983 a Barcellona in occasione del VI Curset sobre la intervenció en el patrimoni arquitectònic, dattiloscritto, p. 15.

di teak – a sostituire anche i parapetti della passerella disegnati da Roberto Calandra – che avrebbe accompagnato il percorso lungo la *promenade* (figg. 1-2).

I tempi per ottenere i necessari nulla osta dalla Soprintendenza, il palazzo è sotto vincolo monumentale, non sono però coincisi con quelli della committenza che, con un colpo di mano e in deroga ad ogni autorizzazione, ha deciso su iniziativa dell'allora pro-Rettore all'edilizia dell'Ateneo, di intervenire impunemente installando dei parapetti in vetro securit. Una soluzione banale nel pensiero quanto nella sua realizzazione che ha alterato la struttura spaziale e compromesso l'integrità delle lastre in marmo di clauzetto con una serie di fori per il fissaggio di grossi tasselli in acciaio<sup>9</sup>.

Un ennesimo schiaffo al monumento, al suo valore storico-artistico, e al progetto di restauro proprio da parte dell'Ateneo che ne doveva aver cura; lo stesso Ateneo a cui nel 1993 era stato assegnato per lo Steri il premio il premio Gubbio da parte dell'Associazione nazionale dei centri storici «per aver promosso l'intervento di restauro e di riuso [...] nel quale è possibile riscontrare un livello qualitativo che raramente viene raggiunto in analoghe iniziative riguardanti edifici monumentali del capoluogo siciliano».

Una storia già vista, simile a quella toccata in anni recenti a tante architetture del Novecento e il cui epilogo sembrava inevitabilmente ormai segnato. Nell'autunno del 2023 invece, su impulso del nuovo presidente del sistema museale di Ateneo, il professore Michelangelo Gruttadauria, l'Università – per volontà del Rettore Massimo Midiri e del Consiglio di Amministrazione – decide di recuperare lo spazio dell'androne e di riprendere in mano il progetto Lombardo-Scarpa.

Nell'aprile 2024, Fabio Lombardo è così incaricato di rimettere mano al progetto, facendosi carico di rivedere e aggiornare la soluzione studiata nel 2007 e lavorare allo sviluppo esecutivo necessario alla realizzazione dei nuovi parapetti la cui è affidata all'officina di Francesco e Paolo Zanon<sup>10</sup>.

9 Cfr. M. Iannello, G. Scolaro, Palazzo Steri. *Il progetto di restauro è stato tradito*, in «La Repubblica», 28 maggio 2009, p. I, XV.

10 Cfr. M. Iannello a cura di, *Fabio Lombardo. Il filo annodato del*

Il nuovo progetto prevede adesso il mantenimento dei parapetti in ferro e legno di teak della passerella, senza alterare così l'originaria struttura, modificando soltanto il disegno dei nuovi anche in relazione alla necessità di risolvere il problema dei fori presenti sul marmo della scala che con la dismissione dei vetri sarebbero rimasti in vista: «i fori – scrive Lombardo nella relazione che accompagna la revisione del progetto – non possono essere trattati con banali stuccature che renderebbero il rimedio di una vistosa, ottusa, e insopportabile banalità»<sup>11</sup>.

Il rilievo dello stato di fatto, poi verificato sul posto da Francesco Zanon, porta alla definizione del progetto e alla messa a punto di tutti gli esecutivi necessari alla compiuta realizzazione dell'intervento: i nuovi telai, in ferro laminato trafilato a freddo, disegnano tre elementi di estrema semplicità formale e costruttiva che ripetuti e accostati tra loro assecondano, accompagnandolo, lo svolgersi del percorso proteggendo i salti di quota. Sui profili, tagliati a novanta gradi e saldati ad elettrodo, è stesa una vernice trasparente opaca che rende vivido il ferro e morbida al tatto la superficie di appoggio appositamente sagomata per facilitare la presa; a completare il disegno dei telai due tondi in legno di acero spezzano la luce libera tra un montante e un altro.

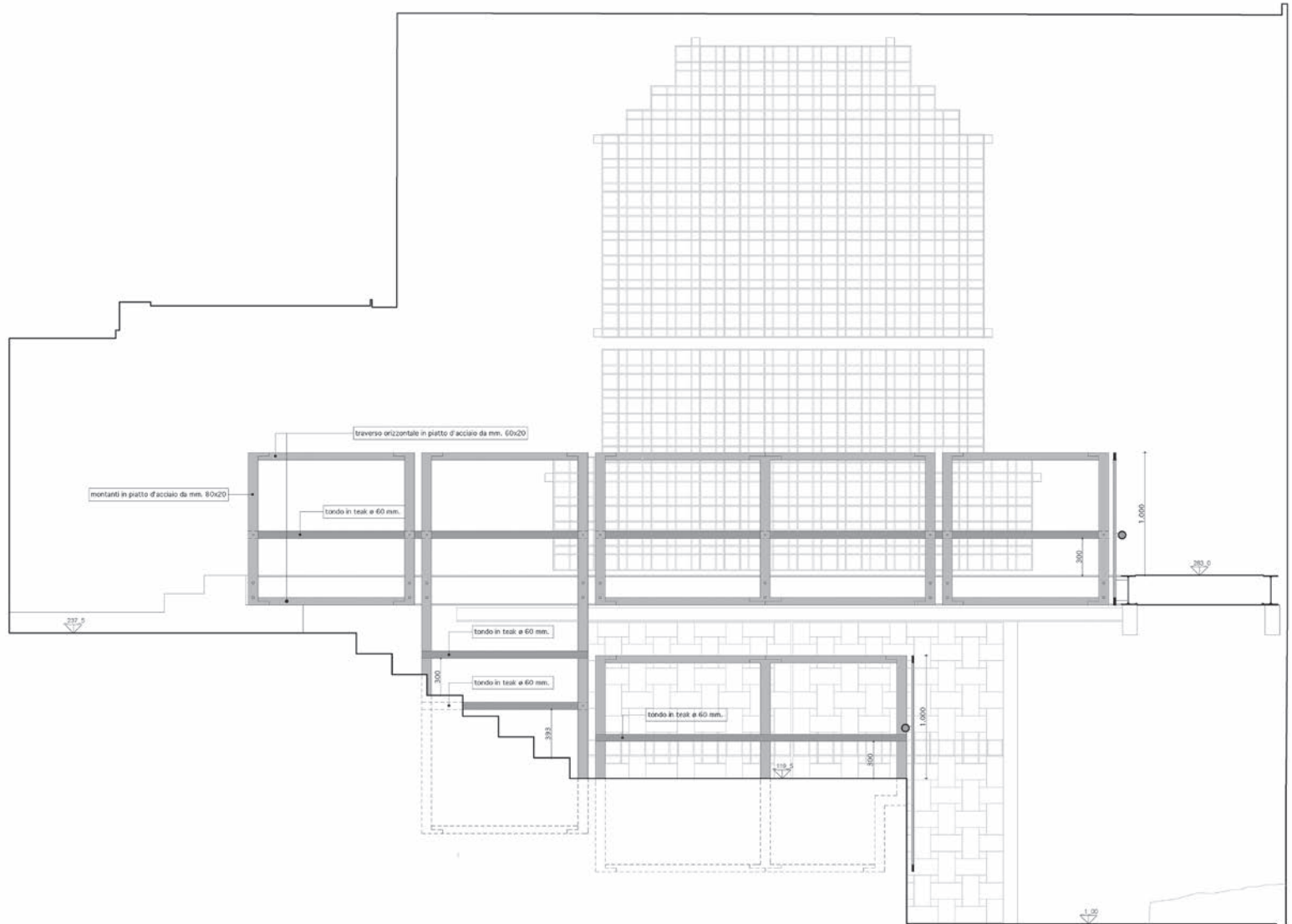
Se la struttura metallica risponde esclusivamente ad una logica funzionale, diverso è il significato delle borchie metalliche inserite sui fianchi in marmo della scala il cui utilizzo è invece prettamente decorativo: la necessità di coprire i fori esistenti spinge Lombardo a studiare una composizione risolta con l'impiego di boccole di tre diversi metalli – ottone dorato, acciaio smaltato di bianco e ottone brunito – che punteggiano la superficie della zoccolatura in clauzetto: non elementi di fissaggio quindi ma un vero e proprio ornamento «per realizzare – scrive sempre Lombardo – la equilibrata composizione di un decoro capace di sostituire degnamente il danno che è stato fatto al marmo della scala»<sup>12</sup> (fig. 3).

*progetto*, introduzione di Pierluigi Nicolini, Letteraventidue, Siracusa 2023.

11 F. Lombardo, *Palazzo Steri-Chiaramonte: androne di ingresso su piazza Marina*. Relazione, dattiloscritto, 2024.

12 Ibidem.





2. Tobia Scarpa, Fabio Lombardo, Piervittorio Prevedello, Palazzo Chiaramonte-Steri: androne di ingresso su piazza Marina. Progetto di parapetto per la scala e per la passerella, 2007. Courtesy Archivio Fabio Lombardo.





5. Palazzo Chiamonte-Steri, veduta dell'androne con i nuovi parapetti.  
Ph. Melo Minnella, 2025.



6. Palazzo Chiamonte-Steri, particolare dei nuovi parapetti e delle borche in metallo.  
Ph. Melo Minnella, 2025.

All'interno della Tomba Brion, progettata da Carlo Scarpa nel cimitero di Altivole in provincia di Treviso a partire dal 1969, l'acqua emerge come uno dei temi maggiormente ricorrenti e anche simbolicamente più importanti. Declinata in molti modi – tutti eloquenti circa l'interesse che il veneziano Scarpa aveva per i movimenti, i riflessi e per il suono che essa produceva nelle diverse situazioni che attentamente predisponeva – usi e significati risultano essere meno definiti nella tomba dei familiari, anche perchè rimasta incompleta proprio nel meccanismo idraulico che sarebbe stato realizzato dall'officina Zanon.

Più volte modificata nel corso della progettazione, la tomba dei familiari ha ricevuto la sua collocazione definitiva lungo il bordo settentrionale con uno sviluppo che prosegue il muro di cinta e che poi rientra e si chiude a protezione dei defunti della famiglia. Scarpa la chiamava “tenda”, l'involucro di uno spazio cavo (fig. 1).

Come in altre parti del complesso il rapporto che egli stringe con l'acqua è stretto: può penetrare dalla feritoia superiore – anche se un disegno fa pensare che l'avrebbe chiusa con un materiale trasparente; sfociare nelle giornate di pioggia dai doccioni, che Scarpa avrebbe voluto completare con un oggetto finale – la *gurgola* – e realizzare così una traduzione moderna di quelli antichi; e poi la scelta di far cadere una goccia sulla pietra tombale.

Si tratta di un vero e proprio ciclo dell'acqua, che fa della tomba dei familiari una macchina idraulica estremamente elaborata, anche se incompleta, ed è certamente interessante dedicare qualche attenzione proprio alle soluzioni pensate per il sistema di gocciolamento<sup>1</sup>.

Strutturalmente la tomba è piuttosto semplice: due setti in cemento armato posti alle estremità, su cui poggia una copertura scatolare composta da due travi che si intersecano ortogonalmente al centro e che suddividono il volume interno superiore in quattro porzioni. Integrato alla struttura portante è poi il sistema

---

## La tomba dei familiari a Brion: la goccia cadente in tre disegni

<sup>1</sup> Si veda anche J.K. M. Pierconti, *Carlo Scarpa / Sekiya Masaaki. Tracce di architettura nel mondo di un fotografo giapponese*, Fondazione Benetton / Antiga, Treviso 2023, pp. 29-35.

di raccolta e smaltimento dell'acqua piovana, chiamato a mostrare la sua efficacia anche nelle condizioni climatiche più avverse.

Se da un lato la pendenza della falda anteriore facilita lo scorrimento dell'acqua fino al margine inferiore, dall'altro, la stessa conformazione della tomba rende il tutto pienamente visibile; chiunque infatti, complice la limitata altezza della quota di gronda, può vedere l'acqua cadere, poi scorrere lungo la falda fino ad infilarsi in un canale di raccolta, celato sotto ad una fascia composta da coppie di lastre di marmo: due pietre, una leggermente disassata rispetto all'altra, a rivelare una elegante apertura a forma di Z, dentro la quale scivolerà l'acqua piovana, facilitata in questo anche dal profilo delle pietre.

Scarpa stesso descrive i passaggi salienti ai suoi studenti:

Questo disegno l'ho fatto spesse volte, sono semplicemente due pezzi che si congiungono e fanno questo disegno. Io alla pietra tolgo un pezzo e formo un ornamento e una pulizia della parete; la parete mi diventa tutta bella liscia [...].

Se [la grondaia] fosse stata a 10 metri di altezza si poteva lasciare così, ma siccome è alla vista dell'uomo [...].<sup>2</sup>

L'acqua così raccolta viene poi convogliata ai due doccioni. Qui giunto, Scarpa non si ferma e prosegue, perché egli distingue due momenti e due scenari possibili: quando piove e quando invece non piove. Nel primo caso, i due doccioni ricevono direttamente l'acqua raccolta e la gettano a terra. Nel secondo caso, invece – quando non piove – vuole comunque che una goccia cada continuamente.

Appronta a questo scopo, nel corso del tempo, almeno due diverse soluzioni. Nella prima, la *gurgola* avrebbe condotto a terra la goccia vorticante proveniente dalla falda (fig. 2); in una seconda soluzione, egli inverte il percorso, per cui l'acqua, raccolta a terra da uno stretto bacino posto sotto al doccione e collegato alla rete idrica, sarebbe stata riportata attraverso la *gurgola* all'interno della falda per mezzo di un tubo sottile che sarebbe terminato sopra la

tomba di Maria Toso, dove la goccia sarebbe caduta, proprio in corrispondenza dell'incavo sferico (figg. 3-4).

E un primo disegno mostra il punto terminale di quel tubo, andando ad indagare uno dei nodi centrali dell'intero sistema: la formazione della goccia, resa possibile in questo disegno da una strozzatura proprio nella parte finale, seguita da una camera di espansione e da un elemento opportunamente sagomato per formare la goccia appena prima di cadere (fig. 5).

Di questa parte l'unico elemento realizzato è il guscio metallico che avrebbe contenuto l'intero dispositivo, per cui vedremo altre soluzioni, una delle quali messa a punto insieme agli Zanon proprio prima della partenza per il Giappone, nel novembre del 1978<sup>3</sup>.

E' in effetti questo nuovo ciclo dell'acqua ad essere messo in cantiere, rimanendo però incompiuto proprio nella forma di quella che era la *gurgola* e nel meccanismo di funzionamento del gocciolamento. E la scelta d'invertire il percorso è con tutta probabilità legata alla decisione di lasciar cadere la goccia sulla tomba della Toso, l'unica tra i familiari ad essere effettivamente sepolta all'interno dell'edicola e alla quale Giuseppe Brion era stato molto legato.

Ma è comunque da registrare come la prima soluzione per una *gurgola*, intesa come meccanismo per “riportare a terra” la *goccia vorticante*, venga ora superata da un sistema che intende dare un diverso risalto visivo alla *goccia cadente e battente* sulla pietra.

La *gurgola* quindi diventa qualcosa d'altro: il tubo di scarico dell'acqua piovana naturalmente ma, allo stesso tempo, il canale di pescaggio dell'acqua. Così facendo però Scarpa avrebbe dovuto ripensarla radicalmente sia nello sviluppo che nella forma. Tra i suoi disegni, infatti, non esiste una versione “finale”, ma solo alcune ipotesi schizzate qua e là.

C'è però un disegno che indica l'esatto momento in cui Scarpa giunge al punto in cui ha dovuto fermarsi e decidere, perché le questioni da risolvere rimanevano molte ed erano tali da richiedere ulteriore tempo per poter essere risolte.

2 F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero, Venezia 2010, p. 275.

3 Incontro con Francesco Zanon il 4 febbraio 2025.

Le domande e i pensieri si coagulano proprio in questo disegno in modo del tutto inaspettato per la sua natura (fig. 6). Si tratta infatti del disegno finale della tomba dei familiari, fatta a matita con riga e squadra. La dicitura dice: «sezioni definitive», in scala 1:25.

Semberebbe quindi tutto deciso sia nella sua composizione che nelle misure, ma così evidentemente non è. E si tratta di un foglio estremamente ricco di indicazioni, anche su altri dettagli della tomba che avrebbero completato l'idea che Scarpa aveva in mente.

La sezione trasversale mette innanzitutto in evidenza uno spessore nero, proprio nella parte centrale in corrispondenza dell'incrocio delle due travi interne. Quel tratto indica la posizione di una croce in ebano, inserita nel profilo dentellato della trave. E in prossimità della sua base, secondo il nuovo ciclo, ci sarebbe stato il punto di uscita della goccia, da intendere anche come lacrima piangente che cade. Si tratta di una delle parti non realizzate.

Alla sinistra del disegno invece, sulla faccia esterna, la *gurgola* scende fin quasi a toccare terra, proprio sopra ad un piccolo bacino di raccolta e di scarico collegato alla rete idraulica. La parte sezionata della falda mostra invece in dettaglio il condotto che porta l'acqua piovana fino al doccia mentre, appena sotto, si vede anche l'attacco del sottile tubo per il sistema del gocciolamento.

Ma è nella parte inferiore del foglio che si accumulano le domande. Una dice: «una goccia d'acqua che cada perenne...qui o sulla tomba ad arco?», riferendosi alla tomba di Maria Toso. E poi ancora: «o qui sul sasso e sull'arco nell'acqua? Vedi!». Dove quel «vedi!» sta per «guarda e decidi», rivolto a se stesso naturalmente.

Nell'angolo a sinistra del foglio si vede lo schizzo di un «sasso» in basalto che raccoglie la goccia d'acqua. Ma in realtà non aveva ancora deciso dove collocarlo o se lasciare che la goccia cadesse effettivamente su questo sasso sagomato, cosa che poi non fece optando per l'incavo sferico della tomba della Toso.

Questo disegno quindi rappresenta il bivio, il punto a partire dal quale Scarpa ha dovuto scegliere che cosa fare veramente di questo sistema di gocciolamento, quando tutto il resto nella tomba dei familiari era stato già fissato.

Ma non è tutto, perchè nello spazio tra le due sezioni il foglio contiene preziose indicazioni anche sulla parte terminale del tubo, quella relativa alla formazione della goccia e qui configurata in una forma diversa, che chiama in causa un altro elemento rimasto piuttosto misterioso, e cioè la pallina d'oro.

La soluzione che vediamo in questo schizzo presenta la parte terminale del tubo in acciaio inox, al quale si innesta un bulbo di vetro dal profilo ondulato e con una pallina d'oro mobile all'interno che avrebbe dovuto regolare la formazione e la caduta della goccia sfruttando il movimento dell'acqua in entrata e la conseguente caduta per gravità della pallina, che così avrebbe chiuso il foro di uscita, dopo la caduta della goccia. E ancora la scritta: «vedere e decidere», nel senso anche di provare e di verificarne il funzionamento.

Ogni soluzione doveva infatti garantire non solo la formazione della goccia, e non un filo d'acqua cadente, ma anche una caduta costante nel tempo. E per questo Scarpa pensava di utilizzare una speciale apparecchiatura che avrebbe dilatato e ritmato il tempo di caduta, facendo in modo che la goccia si formasse ogni cinque secondi, generando così un suono costante e ripetuto nel tempo.

Per avvalorare questo particolare funzionamento – e quindi la sua importanza – sarà utile richiamare al lettore una esperienza che Scarpa fece in occasione del viaggio in Giappone fatto sul finire dell'estate del 1969, quando era già addentro al progetto per Brion e di cui parla ai suoi studenti molti anni dopo, nel 1976, durante una lezione. Ed ecco le sue parole:

La cosa più bella che ho visto in Giappone: il giardino dei muschi, tutto verde, perfetto. Ma anche il bosco di bambù [...]. Una delle cose più grandi, più belle, più ineffabili del mondo, da abitarci sempre [...]. Poi c'era un giochetto curioso; si sentiva, nel silenzio del bosco, nel silenzio del parco, nel silenzio del giardino, una nota sonora che non saprei dire che nota fosse: era dell'acqua che entrava dentro una canna di bambù e faceva un certo suono e il tempo per realizzare questo fatto era ben calcolato in maniera che ognuno, a

diversa distanza temporale, sentiva questo suono: tam, tam, che non era casuale.<sup>4</sup>

Un suono ritmico, battente, e che a Brion doveva ripetersi. Un suono ben diverso dal rumore scrosciante che si sarebbe sentito nei giorni di pioggia. E la preoccupazione di Scarpa era tutta nel cercare di assicurare che la caduta della goccia avvenisse secondo lo stesso, identico, intervallo. Lo rivela anche ai suoi studenti:

Poi ho pensato di far cadere una goccia d'acqua che avrà un tempo di cinque-sei secondi fra una goccia e l'altra: si trova in commercio un piccolo apparecchio per diminuire la pressione dell'acqua normale e allora ci si può accorgere dell'acqua che cade. [...] cioè devo sentire la goccia, allora mi volto [...].<sup>5</sup>

Ecco la ragione di tutto questo lavoro supplementare che Scarpa si è voluto accollare e che ha un risvolto significativo all'interno del contesto generale della tomba: la percezione come stadio ultimo della memoria.

Quel suono ripetuto, battente, continuo e persistente finisce con il produrre delle screpolature nelle maglie del nostro tempo presente e diviene per noi l'inaspettato compagno, l'amico che ci apre la via, dandoci così la possibilità di recuperare qualcosa dal passato; risvegliare un ricordo perduto, magari rimasto intrappolato in qualche anfratto dell'anima e che è forse legato alla vita dei nostri cari defunti. È il fatto inaspettato, che ci coglie impreparati, a risuonare dentro di noi al suono di quella goccia che batte, a risvegliare qualcosa. Qualcosa che a volte non riemerge sottoforma di un ricordo preciso, dettagliato, ma anche solo come sensazione, lontana ma ancora percepibile. Presente, e per questo ancora viva.

Nel padiglioncino sull'acqua, se vogliamo prendere un altro elemento della Tomba, Scarpa si comporta in modo diverso, lasciando che dai tubi di scarico l'acqua cada liberamente nella vasca, producendo nei giorni di pioggia un suono scrosciante, che prosegue

ininterrotto. Esso, quindi, rimane una struttura estremamente aperta, leggera, che si colora dei colori del cielo e che si unisce al paesaggio circostante, ma lontano dai raffinati meccanismi che pensa invece per l'edicola dei parenti, che nasce e si sviluppa come un'opera che induce al raccoglimento secondo una nuova modalità, secondo uno spazio cavo e un artificio idraulico e acustico.

E se il tempo di caduta costante della goccia sembrava assicurato dal congegno tedesco, è attraverso il disegno del punto terminale del tubo che Scarpa cerca di ottenere una goccia che fosse anche sufficientemente grande da provocare un suono, poi raccolto e amplificato dallo spazio cavo dell'edicola.

Ed è proprio questo il punto affrontato, per la terza volta, in un disegno realizzato nella bottega dei fratelli Zanon poco prima della sua nuova partenza per il Giappone (fig. 7). La soluzione fa uso del principio dei vasi comunicanti, per cui all'interno dello spazio, al termine del tubo, sarebbero stati posizionati in successione tre piccoli recipienti di metallo degradanti, in modo che l'acqua, una volta raggiunto un certo livello nel primo, potesse cadere nel secondo e poi nel terzo portando la quantità d'acqua necessaria. È poi probabile che i recipienti avrebbero avuto dimensioni diverse per arrivare a formare una grande goccia, pronta a cadere sulla lapide sottostante.

Non si trattava di una soluzione estemporanea perché, negli stessi anni, lavorando al progetto di casa Ottolenghi, Scarpa utilizza lo stesso principio dei vasi comunicanti per gestire il livello e l'afflusso di acqua tra le due vasche, esterna e interna, della casa: un principio semplice ma estremamente efficace nel muovere l'acqua in modo naturale e articolare così la sua presenza nei punti che desiderava.

Questa nuova soluzione per il sistema di gocciolamento sarebbe stata testata subito dopo il suo ritorno dal Giappone, ma purtroppo quell'incontro con i fratelli Zanon fu l'ultimo della sua vita.

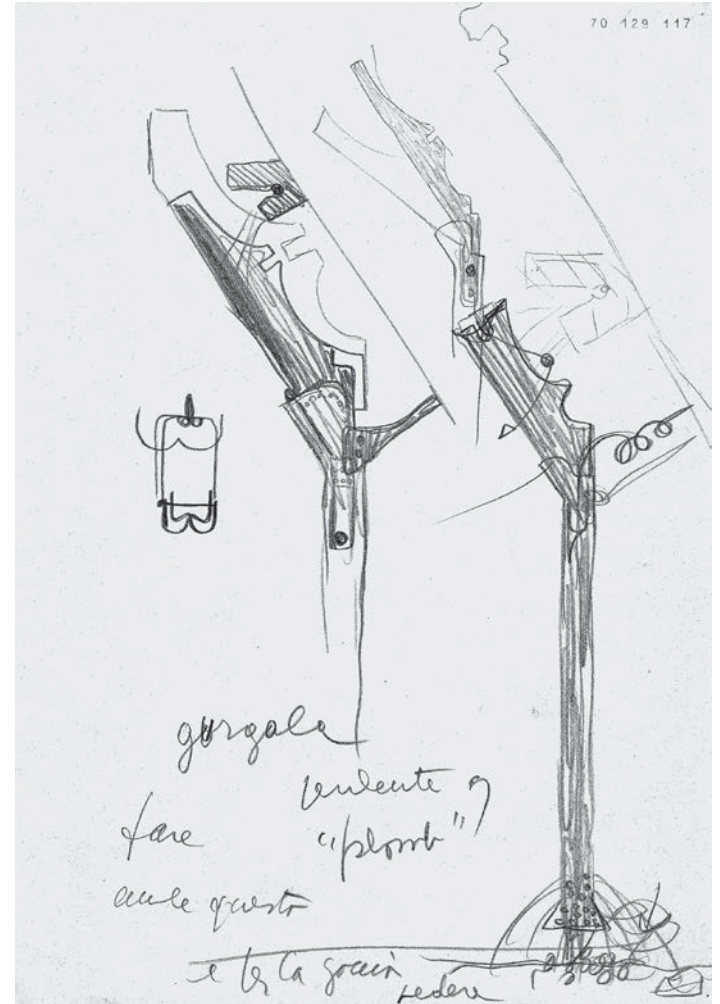
La tomba dei familiari rimane così un'opera incompleta. Appare chiaro che la mancanza della gurgola, unita a quella del sistema di gocciolamento e degli elementi a terra sotto ai doccioni, toglie all'esperienza odierna una parte importante della sua ideazione, pur non privandola di interesse.

<sup>4</sup> F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, cit., p. 242.

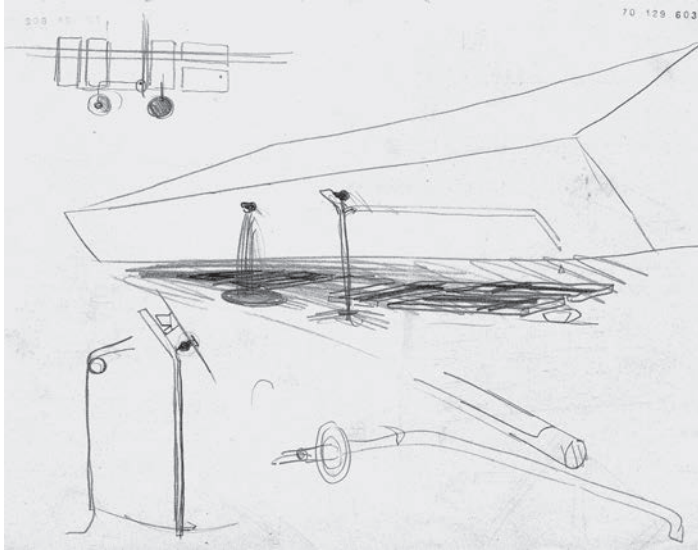
<sup>5</sup> Ivi, p. 269.



1. Tomba dei familiari. Courtesy Archivio Sekiya.



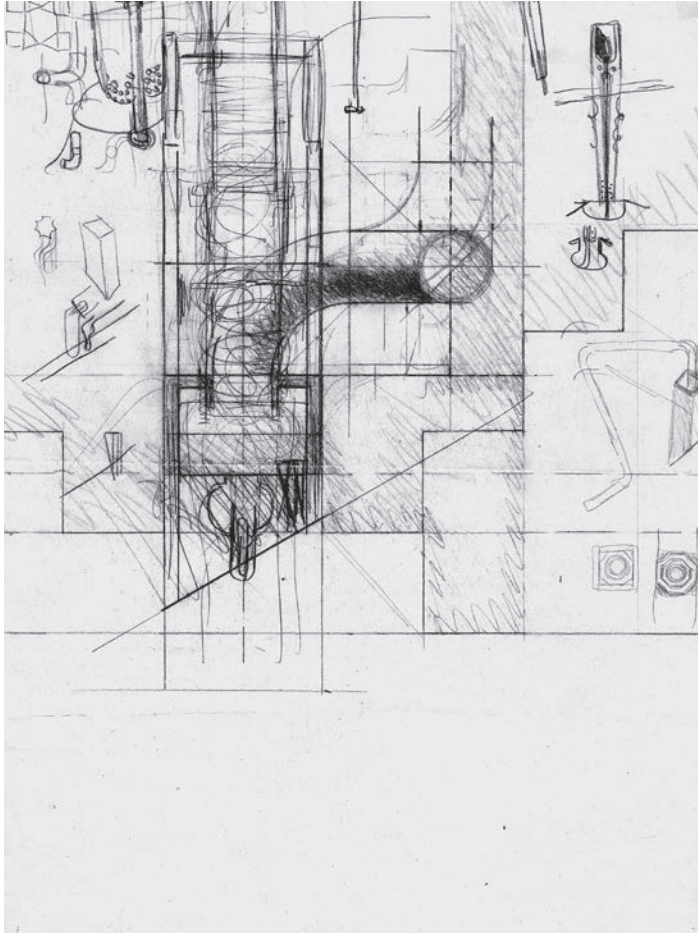
2. Carlo Scarpa, studio per la "gurgola pendente a 'plomb'". Courtesy MAXXI 3185.



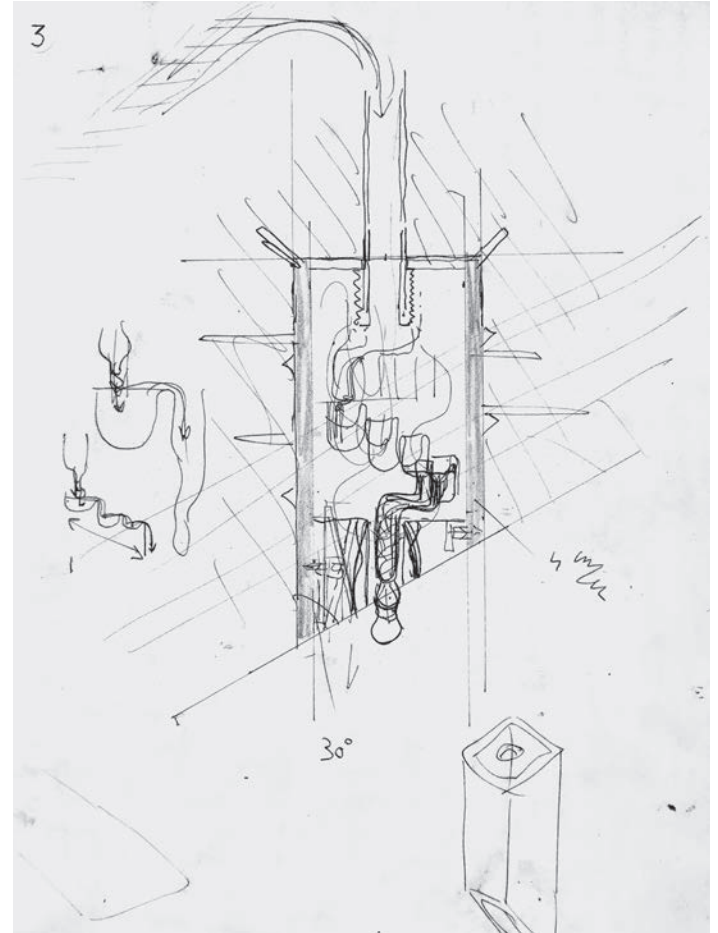
3. Carlo Scarpa, studio del nuovo sistema di gocciolamento. Courtesy MAXXI 3180v.



4. Foto di uscita del tubo sopra all'incavo sferico della tomba di Maria Toso. Ph. Mauro Pierconti.



5. Carlo Scarpa, primo studio per la parte terminale del sistema di gocciolamento.  
Courtesy MAXXI 3187.



7. Carlo Scarpa, terzo studio per la parte terminale del sistema di gocciolamento.  
Courtesy Archivio Fratelli Zanon.



L'attenzione alla componente strutturale dell'architettura nell'opera di Carlo Scarpa, pur essendo stata nel tempo affrontata a proposito di specifiche soluzioni tecniche, non è fino ad oggi emersa come oggetto di studio autonomo, come invece è avvenuto per le interpretazioni dei materiali da costruzione, il trattamento delle superfici o dei criteri compositivi che hanno portato alla realizzazione degli edifici e degli allestimenti.

Eppure, passando in rassegna la sua opera, in particolare in quella matura, emerge un'attenzione specifica alla statica di ogni singola parte manifestata a diverse scale, dall'inserimento di nuove strutture in edifici storici, si pensi ai telai metallici dei solai e delle coperture di Castelvecchio, alla definizione minuta di sostegni di piccole opere interpretabili come vere e proprie microarchitetture.

Per comprenderlo è sufficiente uno sguardo al ponte metallico della Fondazione Querini Stampalia, che pur risolvendo un complicato problema di quote e riducendo al minimo lo spessore complessivo del piano di calpestio, si presenta come un perfetto arco a tre cerniere asimmetrico, con una concezione chiaramente derivata dalla meccanica razionale tradotta in un'opera costruita.

Una preziosa testimonianza diretta dell'interesse in questo campo emerge nelle sue lezioni della maturità, nelle quali esprime con chiarezza una vera e propria attrazione verso la concezione strutturale quale fonte primaria per la definizione della forma. L'importanza che ai suoi occhi tale dimensione dovrebbe assumere nel progetto architettonico, lo induce a sostenere come anche da un punto di vista economico la componente statica dovesse assumere un peso dominante nel complesso dei costi di costruzione.

Nel medesimo contesto di insegnamento Scarpa manifestava il proprio interesse verso l'automobile, indirizzando l'attenzione al motore, ai meccanismi di trasmissione e al funzionamento dell'apparato meccanico, relegando il problema della forma esterna a puro lavoro di design, verso il quale manifestava un'esplicita noncuranza. «Le automobili sono orribili proprio perché tutto sommato sono copertura, rivestimento. Per essere ben fatti bisognerebbe essere nudi: allora si ha una struttura e una

---

**Le meccaniche del costruire:  
i disegni di Scarpa per carpenterie  
metallica dalle officine Zanon**

forma. In fondo mettere le piastrelle è profanare, se si può adoperare questo vocabolo, una struttura. Io sostengo il principio che la struttura va penetrata a fondo, va veramente conquistata e va espressa, tutto il resto è nullità»<sup>1</sup>.

Larga parte dei disegni e dei modelli provenienti dall'archivio Zanon sono una manifestazione di questa ricerca assidua nel mondo delle meccaniche del costruire<sup>2</sup>. Il fatto che riguardino oggetti metallici lo trasmette in modo chiaro, ma sarebbe possibile riconoscere approcci simili anche verso altre categorie di materiali. Per questa ragione è necessario chiedersi se e quanto della frequentazione assidua del laboratorio, e nello specifico quello delle lavorazioni metalliche, abbia influenzato la concezione generale dell'architettura come macchina da parte di Scarpa. In altre parole se la diffusa presenza di meccanismi mobili nei suoi edifici sia frutto di osservazioni dirette del lavoro e anche dell'osservazione di congegni di uso quotidiano, quali cerniere, snodi, giunti o semplici appoggi. (fig. 1) Esiste infatti nella sua architettura una costante insistenza nell'espone il funzionamento delle singole parti, fisse o mobili, e la trasformazione del giunto o dello snodo in figure eloquenti. In altre parole, larga parte del suo lavoro individua nella retorica della struttura uno specifico oggetto di riflessione.

Alcuni consistenti fondi confluiti nel 2004 nelle collezioni del Museo di Castelvecchio contengono documenti grafici provenienti da professionisti che collaborarono con Scarpa come Fabrizio Zuliani, Puccio Duni e Paolo Stefano. Tra questi si colloca il considerevole gruppo di elaborati raccolto dalle officine Zanon, che rappresenta una testimonianza preziosa, poiché documenta la comunicazione con una delle più importanti officine della città lagunare e costituisce di fatto un'immagine di quel rapporto diretto tra ideazione e costruzione che permise la realizzazione di alcune tra le opere sue più importanti.

Questo rapporto prolungato nel tempo e la lunga conservazione nelle officine ha determinato un pessimo stato di conservazione in cui versavano questi importanti documenti, oggetto in passato di un accurato intervento di manutenzione e restauro.

Larga parte di questa collezione è legata al progetto per il complesso monumentale Brion nel cimitero di San Vito di Altivole. Un considerevole numero alla Banca Popolare di Verona, mentre i restanti sono riferibili ad altri progetti come la Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, la stele commemorativa in piazza della Loggia a Brescia, la sistemazione di Villa Palazzetto a Monselice, l'illuminazione pubblica a Treviso, la scala di Casa Muraro a Venezia, il letto Toledo, la Gipsoteca di Possagno, casa Ottolenghi, e Tomba Zilio, allestimenti per la Biennale di Venezia – Linee della ricerca, Ambiente – e ad altri progetti minori.

Un centinaio di fogli è legato alle realizzazioni di prototipi a lungo conservati presso le officine e oggi parte delle collezioni dell'Archivio Progetti dell'Università Luav di Venezia. La realizzazione di prototipi e modelli è pratica comune per i massimi architetti della storia, primo tra tutti Michelangelo, che in un celebre caso alla fine della vita lamentava di non aver fatto un modello «come fo d'ogni cosa»<sup>3</sup>. Il fatto in sé porta a riflettere sull'opera grafica di Scarpa, che oggi costituisce una delle massime collezioni di disegni di architettura del Novecento, poiché l'insistenza sul modello testimonia la percezione dei limiti del disegno per la definizione esecutiva di oggetti e soluzioni architettoniche e la necessità della visualizzazione con oggetti tridimensionali al vero.

Un'analisi di dettaglio di questi fogli rivela una diffusa necessità di accostare brevi descrizioni a parole dedicate a singole soluzioni. Alcune sono attribuibili alla mano di Scarpa, altre certamente non sono autografe. Molto spesso tali brevi inserti di parole rappresentano tracce di un dialogo che accompagna i disegni, in alcuni casi sono cenni fuori contesto dovuti alla

1 F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero, Venezia 2010, pp. 67-68.

2 Verona, Museo di Castelvecchio, Archivio Carlo Scarpa, Fondo Zanon. V. Vitale Zanchettin, "I disegni di carpenteria metallica dalle officine Zanon e altri archivi privati", «Castelvecchio sottotraccia», supplemento a «Architettiverona», XXII, 2, maggio-agosto 2013, pp. 38-39.

3 Lettera a Vasari sul catino dell'abside sud di San Pietro del primo luglio 1557. *Il carteggio di Michelangelo 1965-1983*, vol. V, MCCLXI, p. 113.

permanenza di fogli sul tavolo da disegno. Da queste iscrizioni è spesso possibile dedurre l'oggetto di schizzi indecifrabili, ma molto resta ancora incognito e dei 440 fogli che costituiscono il fondo poco più di metà ha trovato finora un'identificazione certa, mentre larga parte resta ancora da collegare con certezza ad opere precise<sup>4</sup>.

Va tenuto conto che molti di questi fogli fanno parte di famiglie più estese di copie dedicate a lavorazioni differenti. Per questa ragione talvolta i disegni legati al metallo possono essere messi in relazione a fogli conservati al Museum für Angewandte Kunst di Vienna, che conserva il fondo della falegnameria Anfodillo di Venezia. La pratica in questi casi consisteva nella realizzazione di esecutivi autografi realizzati dall'architetto su carta trasparente, la produzione da questi di copie eliografiche destinate ad essere rielaborate e colorate per evidenziare singole lavorazioni, come nel caso dei corpi angolari del recinto del complesso Brion, dei quali troviamo fogli distinti per le casseforme lignee e per gli elementi metallici che li sostengono (fig. 3).

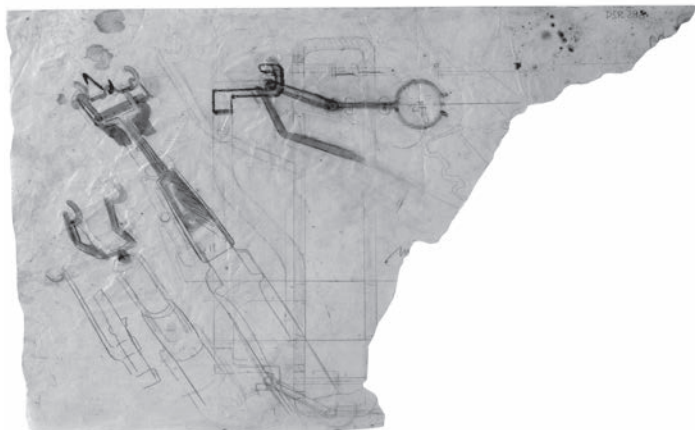
Infine, tra i disegni del fondo Zanon sono state rinvenute 6 fotografie, tre sono di grande interesse poiché mostrano le casseforme a perdere utilizzate nei voltatesta delle murature in calcestruzzo del complesso Brion. Esse consentono pertanto di comprendere la soluzione tecnica adottata per l'ammorsatura di questi raffinati elementi di Mutzmetall oggi affogati nel calcestruzzo.

Come per molti artisti del passato ogni storico desidererebbe conoscere parola per parola le discussioni con le maestranze, anche se probabilmente tali dialoghi avvenivano in un gergo specialistico legato al lavoro talvolta impossibile da comprendere a distanza di tempo.

I documenti dell'archivio Zanon contengono minime tracce di questa forma di comunicazione nel linguaggio laconico tra

fabbro e architetto, per questo motivo dobbiamo arrenderci a considerarli come frammenti di un discorso che lascia molti aspetti sottintesi. Come avviene sovente in tutte le frequentazioni personali di lungo periodo, la verità è nascosta in un mondo di parole non dette. Così i disegni del fondo Zanon, frutto di un dialogo tra persone abituate ad intendersi per mezzo di brevi cenni, sono solo una piccola traccia di contenuti che vanno oltre quel che possiamo vedere, che lascia allo storico lo spazio per una ricerca senza fine.

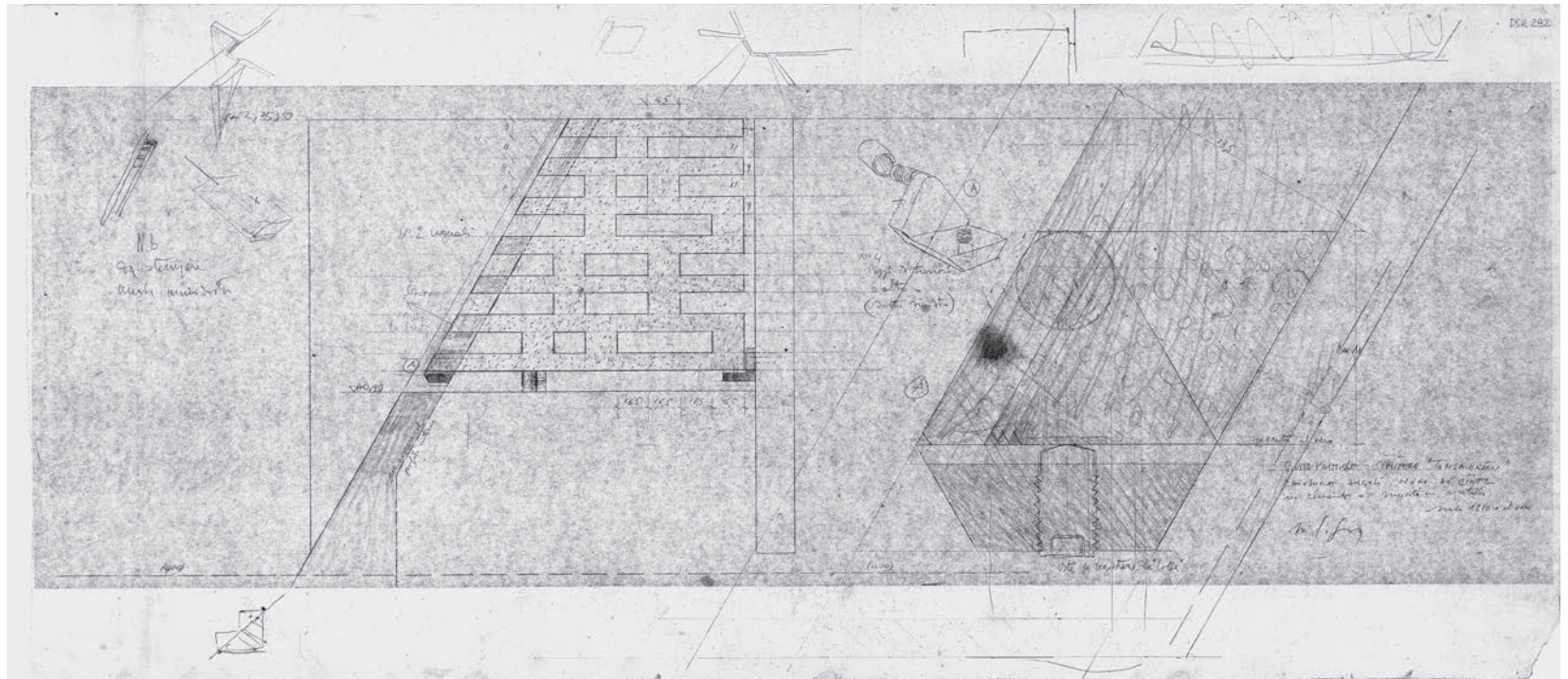
4 Per 240 dei 440 disegni tra fronte e retro è stato possibile risalire a un soggetto certo o con ampi margini di compatibilità, per 79 è stata proposta una soggettazione ipotetica, mentre 120 sono rimasti non identificati. V. n. 2.



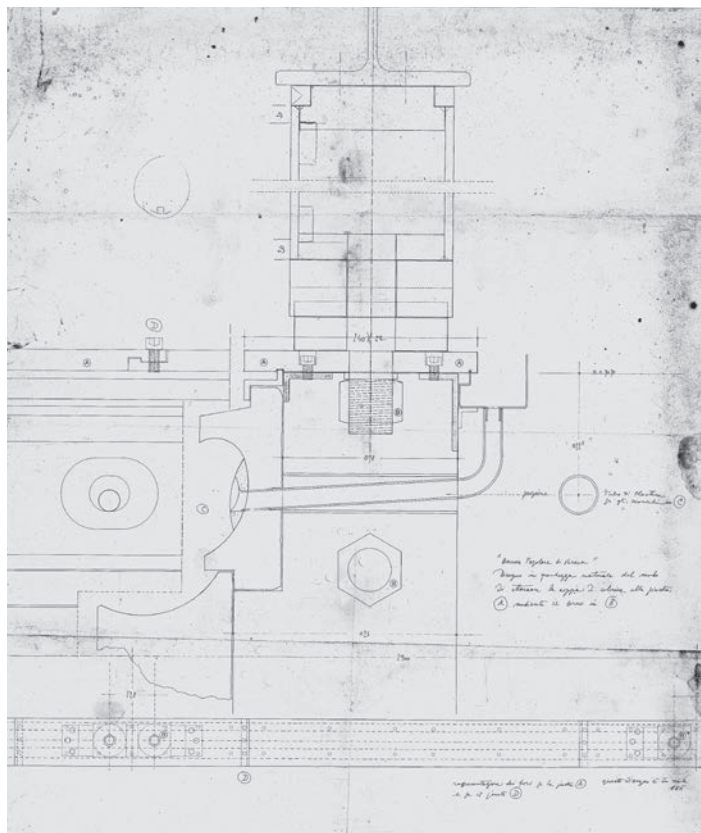
1. Carlo Scarpa, *Sezione parziale e schizzi prospettici per il sistema di sostegno del candelabro della cappella del complesso Brion a San Vito di Altivole*. Velina (grafite, pennarello arancione, pennarello giallo, pennarello viola, pennarello blu), 348 x 496 mm. Courtesy Archivio Carlo Scarpa Museo di Castelvecchio, Fondo Zanon e altri archivi privati, f. SR298



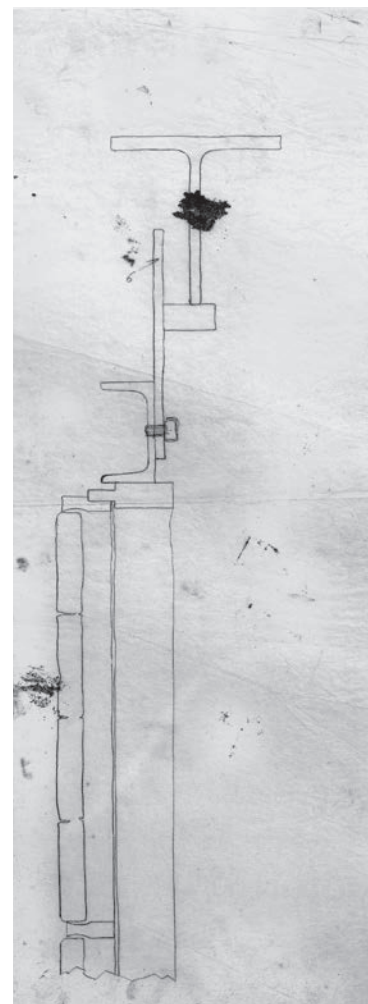
2. Carlo Scarpa, *Studio per le parti metalliche di un espositore per il padiglione Poesia all'Expo di Montreal (1967)*. Velina (grafite, pastello verde), 300 x 1240 mm. Courtesy Archivio Carlo Scarpa Museo di Castelvecchio, Fondo Zanon e altri archivi privati, f. SR264.



3. Carlo Scarpa, *Copia eliografica rielaborata per la realizzazione dei sostegni metallici dell'elemento angolare del muro di cinta del complesso Brion*. Copia eliografica (grafite, pastello giallo, pastello arancio, biro), 350 x 790 mm. Courtesy Archivio Carlo Scarpa Museo di Castelvecchio, Fondo Zanon e altri archivi privati. f. SR292.



4. Carlo Scarpa e aiuti. *Copia eliografica rielaborata del disegno in grandezza naturale del giunto d'appoggio della coppia di colonne della Banca Popolare di Verona. Copia eliografica (biro blu), 863 x 730 mm. Courtesy Archivio Carlo Scarpa Museo di Castelvecchio, Fondo Zanon e altri archivi privati, f. SR026.*



5. Carlo Scarpa. *Sezione di dettaglio per il fissaggio di vetri a struttura metallica nel padiglione la Poesia nell'Expo di Montreal (1967). Grafite su velina, 225 x 600 mm. Courtesy Archivio Carlo Scarpa Museo di Castelvecchio, Fondo Zanon e altri archivi privati, SR259.*

La mostra *Carlo Scarpa e l'officina Zanon. I materiali del progetto* è accolta al secondo piano della Palazzina Masieri, affacciata sul Canal Grande. L'edificio è stato riaperto solo di recente, nella primavera 2024, dopo un lungo periodo di chiusura, grazie a significativi lavori di riqualificazione promossi dal consiglio d'amministrazione della Fondazione Masieri, guidato dal presidente, il rettore dell'Università Iuav di Venezia Benno Albrecht. Gli interventi sono il risultato di un progetto di valorizzazione culturale avviato in collaborazione con Galerie Negropontes – galleria d'arte francese fondata a Parigi nel 2011 – e Heritage Asset Management – spin-off approvato da Iuav.

La Fondazione Masieri è esito di una vicenda lunga e accidentata che si snoda dal secondo dopoguerra fino alla sua inaugurazione nel 1983 e dà conto in modo eloquente del difficile confronto tra Venezia e il Moderno.

Al centro di un lungo processo progettuale, che vede l'avvicinamento tra Frank Lloyd Wright e Carlo Scarpa, è la coppia dei committenti Angelo Masieri e Savina Rizzi. Angelo Masieri, architetto, è allievo e poi associato a Carlo Scarpa in alcuni progetti cruciali per entrambi<sup>1</sup>.

Nel 1951 viene organizzata a Firenze la grande mostra *Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture*, contestualmente Wright torna in Italia, e a Venezia riceve la laurea ad honorem allo IUAV<sup>2</sup>. In quell'occasione Angelo Masieri, nel giugno 1951, chiede

---

## Il Masieri Memorial, da Frank Lloyd Wright a Carlo Scarpa (1951-1983)

- <sup>1</sup> Ad Angelo Masieri (1921-1952) è dedicata una parte del numero di «Metron», 49-50, 1954. Si veda anche: M. Bortolotti (a cura di), *Angelo Masieri architetto 1921-1954*, Arti grafiche friulane, Udine 1995; R. Martinis, *Alle prese con Wright: Masieri, Scarpa e un Maestro*, in A. Tonicello, F. Marconi, R. Martinis (a cura di), *Angelo Masieri architetto*, IUAV Archivio Progetti, Venezia 2009; R. Martinis, *Savina Zentner, tra Masieri, Wright e Scarpa*, in G. Jean, D. Fornari, R. Martinis, *Carlo Scarpa. Casa Zentner a Zurigo: una villa italiana in Svizzera*, Electa, Milano 2020, pp. 35-55.
- <sup>2</sup> Su Wright e l'Italia si vedano: A. Alofsin, *Frank Lloyd Wright: the Lost Years, 1910-1922*, University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 41-56; N. Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton University Press, Princeton 1996, pp. 59-73; M. Casciato, *Wright and Italy. The Promise of Organic Architecture*, in A. Alofsin (a cura di), *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, University of California

all'architetto americano il progetto per il proprio palazzetto "in volta di Canal", i cui dettagli vengono rimandati a un incontro negli Stati Uniti. La morte prematura di Angelo Masieri nel 1952, proprio durante il viaggio statunitense, mette la moglie Savina Rizzi, malgré soi, nelle condizioni di prendere nelle proprie mani il destino del progetto veneziano: sarà lei a scrivere a Wright chiedendogli di cambiare il programma da residenza-studio per i Masieri a pensionato per studenti friulani dello IUAV. L'edificio veneziano, che avrebbe rappresentato l'omaggio profondo di un allievo al suo maestro ideale, attraverso un'inedita forma di committenza tra architetti, avrebbe assunto a quel punto il nome di Masieri Memorial.

Tra il 1952 e il 1954 Wright elabora quattro varianti del progetto, senza però cambiarne la sostanza, mentre in Italia si scatena una poderosa ondata di dissenso. Il tema del dibattito, urgente per quegli anni della ricostruzione, è quello che Rogers definisce delle «preesistenze ambientali», vale a dire quello dell'inserimento dell'architettura moderna nei centri storici, e che a Venezia vede schierarsi in prima linea contro la museificazione della città lo IUAV ma anche studiosi come Sergio Bettini, Giuseppe Mazzariol, Wladimiro Dorigo. Sono anni cruciali: nel 1953 viene pubblicato il libro di Bettini su Venezia<sup>3</sup>, nel 1954 si tiene la mostra *Venezia viva*, il cui titolo è già una dichiarazione di programma, nel 1956 è la legge per la salvaguardia di Venezia, mentre tra il 1957 e il 1959 si svolgerà il dibattito sul Piano Regolatore Generale<sup>4</sup>. A ingaggiare un attacco frontale contro il PRG sarà Italia Nostra, che si erge a garante della preservazione del centro storico. All'interno di un quadro così delineato, il progetto per il Masieri Memorial si configura come il primo banco di prova concreto di questo dibattito. Da parte sua, Venezia pronuncerà nei confronti

3 S. Bettini, *Venezia*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1953.

4 L. Pes, *Mazzariol e il problema di Venezia: un itinerario tra testi, lettere e discorsi (1954-1989)*, in G. Busetto (a cura di), *Etica, creatività, città. Giuseppe Mazzariol e l'idea di Venezia*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2104, pp. 72-87. Si rimanda a R. Martinis, *Venezia, Adriano Olivetti, Carlo Scarpa. Storia di un monumento contemporaneo*, in F. Dal Co, R. Martinis, *Il negozio Olivetti in Piazza San Marco a Venezia*, Electa, Milano 2025, pp. 19-45, in part. pp. 19-22.

di Wright un gran rifiuto, ripetendo antiche prassi consolidate, e facendo arenare il progetto nel 1955 tra le secche della Commissione igienico-edilizia, assumendolo così nel novero delle «occasioni perdute»<sup>5</sup>.

La *Fondazione Angelo Masieri*, disposta dal padre Paolo con testamento 7 novembre 1954, viene istituita il 3 giugno 1959<sup>6</sup>.

Il destino dell'edificio, le cui sorti restavano sospese dal 1955, dopo un progetto di restauro studiato da Valeriano Pastor nel 1962-63, alla fine del 1967, per volontà di Savina Masieri a quel punto trasferita a Zurigo e sposata con Renè Zentner, passa direttamente nelle mani di Carlo Scarpa<sup>7</sup>. Anche in questo caso, l'iter

Press, Berkeley 1999, pp. 76-99; R. Martinis, *Frank Lloyd Wright, da Taliesin a Venezia*, postfazione a R. Mc Carter, *Frank Lloyd Wright*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 229-262; R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma 2008; R. Dulio, *Modelli lontani: Taliesin attraverso Morassutti*, in W. Tegethoff e V. Zanchettin (a cura di), *Carlo Scarpa. Struttura e forme*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 133-147.

5 Sul Masieri Memorial cfr. Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, cit., pp. 374-383; M. Bortolotti, *Il Memorial Masieri di Frank Lloyd Wright. Cronaca di un progetto*, in *Angelo Masieri architetto*, cit., pp. 53-70; R. Moneo, *Frank Lloyd Wright. Memorial Masieri, Venezia, 1953*, Rueda, Madrid 2004; T. Ainsworth, *Modernism Contested: Frank Lloyd Wright in Venice and the Masieri Memorial Debate*, MA Diss, Texas Tech University, 2005; R. Martinis, *Un americano in volta di Canal. Frank Lloyd Wright e il Masieri Memorial*, in M. Bonaiti e C. Rostagni (a cura di), *Venezia e il Moderno. Un laboratorio per il Novecento*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 17-31; R. Martinis, *Savina Zentner, tra Masieri, Wright e Scarpa*, cit., pp. 40-42.

6 È attualmente in via di completamento l'inventario dell'archivio di Franca Semi presso l'Archivio Progetti dell'Università luav di Venezia (da qui AFS), che custodisce materiale riguardante il Masieri Memorial: IUAV UA 673062, *Restauro della sede della Fondazione Angelo Masieri. Relazioni e corrispondenza*, fascicoli 112, 114, 117, 127, 137, 139, 140.

7 Il progetto di Valeriano Pastor redatto in forma definitiva il 14 settembre 1963, viene approvato dalla Soprintendenza l'8 agosto 1967, e dal Comune il 10 ottobre 1967. È di novembre la relazione dell'ingegnere Carlo Maschietto sulla consistenza statica dell'edificio nella quale: «si ritiene opportuna e conveniente la demolizione di tutte le strutture esistenti». Il progetto di Carlo Scarpa risulta approvato dal Consiglio di Amministrazione della Fondazione il 29 ottobre 1968. AFS, 137, 139. I disegni di Carlo Scarpa sono conservati presso l'Archivio Carlo Scarpa, Collezione MAXXI Architettura, MAXXI Museo

del progetto si presenterà assai tortuoso e complicato. Il motto di Scarpa sarà «assecondare la situazione con pazienza»<sup>8</sup>.

Del prospetto verso il Canal Grande Scarpa non si dovrà occupare, dato che la Sovrintendenza imporrà il mantenimento dell'esistente. Tra il 1968 e il 1969 Scarpa redige tre proposte progettuali, mettendo a punto una struttura disgiunta, dove la facciata risulta staccata dalla struttura retrostante<sup>9</sup>. Nel progetto è affiancato dalla neolaureata e poi sua assistente allo IUAV Franca Semi, e dall'ingegnere Carlo Maschietto per i calcoli strutturali<sup>10</sup>.

Il tema è quello di uno spazio comunitario per la vivacità della vita e del lavoro di studenti di architettura. A partire dal secondo progetto, nel 1968, Scarpa riprende l'organizzazione planimetrica del palazzo veneziano delle origini con salone passante in forma a T, e ragiona sull'esigenza di costruire all'interno uno spazio libero a tutt'altezza a ridosso della facciata: pensato per mettere in comunicazione suoni e sguardi.

Tutto il sistema strutturale viene concepito a vista, così come gli impianti. Tre coppie di pilastri di ferro, rilegati in orizzontale dalle travature metalliche, costruiscono la gabbia visiva e strutturale che misura tridimensionalmente lo spazio: uno spazio altro, separato e contiguo rispetto al fronte preesistente e al canal Grande. I pilastri – che nella soluzione infine costruita saranno poggiati a terra su una sequenza di sagome circolari di bronzo appena scavata nel pavimento e realizzata dall'officina Zanon – sostengono infatti i piani superiori staccati dalla facciata e attraversano in altezza il palazzo. Una volta giunti in prossimità del filo della parete lo sguardo può così trapassarne lo spazio interno per l'intera altezza, traguardando i livelli dei vari solai, tramutati in una sorta di palchetti poggiati su putrelle a vista.

nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, unità archivistica 156, *Sistemazione della Fondazione Masieri*, Venezia (331 elaborati grafici; 11 fotografie; 14 ritagli di giornale; corrispondenza; documenti vari).

8 C. Scarpa, lezione sul Masieri Memorial, 6 marzo 1975, in F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero, Venezia 2010, pp. 113-114.

9 Per un'analisi dei progetti si veda Martinis, *Savina Zentner, tra Masieri, Wright e Scarpa*, cit., pp. 49-55.

10 AFS, 139.

Per ciascuno dei tre piani superiori, assumendo un andamento dei muri parallelo al muro divisorio con palazzo Balbi, Scarpa prevede uno spazio comune e delle cellule individuali con doppio affaccio, che prendono luce dalla calle verso rio Nuovo ma che possono, con le porte aperte, godere della vista verso il Canal Grande. Le altezze interne fra un solaio e l'altro appaiono assai ridotte (da 210 a 240 cm) e ciò al fine di ricavare un piano in più rispetto alla preesistenza. Si tratta tuttavia di una scelta che condurrà alla bocciatura del progetto nell'ottobre 1969.

La necessità di migliorare gli spazi, riducendo a due i piani in elevazione con aumento dell'altezza utile interna, conduce alla fine del 1969 a un terzo progetto. Scarpa mantiene a pianterreno la disposizione e le caratteristiche della soluzione precedente, immettendo una sequenza di elementi plastici ai piani superiori con i bagni privati spostati verso l'interno dell'edificio e trasformati in corpi cavi a pianta ellittica. In questo modo le camere avrebbero ricevuto maggiore luce diretta, evitando l'apertura di altre finestre sul prospetto laterale.

Il ragionamento condotto nel secondo progetto a proposito delle camere per gli studenti, pensate secondo una dialettica tra spazi pubblici e privati, e dove gli spazi sono tenuti a comunicare una sensazione di uso appropriato, aveva dato luogo a cellule spaziali in sé concluse: veri e propri spazi dentro spazi. Nel terzo progetto i corpi dei servizi, a pianta su base ellittica con i due centri molto ravvicinati, costituiscono un'occasione scultorea: sono forme nello spazio, oggetti autonomi che, a ribadire la loro qualità, sono inizialmente pensati con una copertura in vetro, indipendente dal soffitto che li sovrasta. La scelta della base ellissoidale consente peraltro a Scarpa di variare la distanza dei centri in modo da non reiterare la stessa forma, costruendo tre curve di diversa tensione plastica: che modellano lo spazio, introducendo scarti nel percorso visivo. Intesi come colonne, i volumi impongono infatti ordine allo spazio, accelerandone la visione verso il Canal Grande. All'interno, veri e propri «corpi cavi», avrebbero ricevuto luce naturale spiovente dal soffitto, mentre all'esterno le superfici radenti, lisciate a calce colorata, avrebbero amplificato tutte le vibrazioni luminose provenienti dal canal Grande.

Il nulla osta per il terzo progetto, presentato a dicembre 1969, giungerà a maggio 1973<sup>11</sup>. Dal 1974 al 1977 i lavori procedono tuttavia estremamente a rilento, a causa delle richieste di intervento giudiziario da parte dei vicini (si chiedono due varianti, una per la copertura dell'edificio con abbassamento della linea del colmo da 13,56 alla quota originaria di 12,65 m, e l'altra per i fori delle finestre sul lato ovest), e il progetto è seguito da Franca Semi mentre Carlo Maschietto viene nominato direttore dei lavori. Come ricorda Semi, i continui rinvii e revisioni richieste al progetto sono all'origine di un distacco dell'attenzione di Scarpa nei confronti di questo impegno. Durante il 1978 si tengono tre diverse riunioni – rispettivamente in primavera, agosto e novembre – nel corso delle quali vengono forniti i dettagli dell'intervento, come documentano i disegni riportati in lucido e datati 20 novembre. Alla morte di Scarpa, avvenuta il 28 novembre 1978, l'opera era realizzata solamente per le parti strutturali<sup>12</sup>.

Nel 1979 l'incarico di portare a termine la costruzione passa a Franca Semi, la quale si avvarrà del contributo delle maestranze con cui Scarpa aveva lavorato per gran parte della propria vita e che egli aveva considerato quasi un prolungamento delle proprie mani: Eugenio De Luigi, la ditta Zanon e quella Anfodillo<sup>13</sup>. Nel frattempo, il 22 febbraio 1979 la Fondazione modifica lo statuto approvando un parziale cambio di destinazione d'uso: «aiutare ed assistere laureandi o neo laureati italiani e stranieri interessati a studi e ricerche sull'architettura e le città del Veneto e Friuli da svolgersi in un laboratorio scientifico di cartografia tematica, storica, di rilievi, disegni, documenti architettonici e catastali». Si prevede di riservare solo il secondo piano all'uso di foresteria, con gli altri spazi destinati al laboratorio catastale e cartografico<sup>14</sup>.

Il 15 gennaio 1983, infine, il Masieri Memorial inaugura con due mostre che ne celebrano la storia: la prima, monografica, dedicata ad Angelo Masieri, la seconda, a riepilogare la propria vicenda progettuale, da Frank Lloyd Wright a Carlo Scarpa.

### Appendice

Tra gli artigiani che hanno contribuito alla costruzione della Palazzina Masieri vi sono i fabbri Zanon, la cui officina è stata di recente coinvolta anche nei lavori di restauro del complesso. Qui di seguito si riporta parte della testimonianza di Francesco Zanon circa l'intervento realizzato:

«Tra i numerosi restauri delle opere di Carlo Scarpa siamo stati coinvolti di recente anche nei lavori che hanno interessato la Palazzina Masieri, anche se in minima parte. Quando si è pensato di restaurare il cancello verso la riva siamo stati consultati. Avevamo proposto di smontare tutto, di portare il cancello in officina e sistemarlo per bene. Avrei preferito così, per lavorare meglio, ma era troppo complicato smontare tutto. Invece si è scelto di ripulire sul posto, è stato fatto un bel lavoro, e abbiamo sostituito solo le lame di ferro attaccate ai muri che erano tutte arrugginite – ora sono in acciaio dipinto – mentre la struttura principale, fatta ormai 25 anni fa, era in acciaio inossidabile. Per questa ragione è rimasto bello, altrimenti si sarebbe consumato come invece è accaduto al cancello della Querini Stampalia, che adesso dobbiamo in qualche modo riparare.

Abbiamo poi ripristinato la cupolotta di ingresso e sostituito qualche cardine di ottone delle finestre, ma insomma si tratta di ordinaria amministrazione. Per il resto, è tutto originale.

In realtà, abbiamo fatto tutto alla Masieri. Quando il cantiere è stato riaperto con la Semi si è lavorato su alcuni disegni che lei aveva, ma non so se si trattava di disegni del Professore o invece se si trattava di interventi e scelte sue personali. Forse aveva degli schizzi.

Con Scarpa si era avviato il cantiere e l'impresa si è presa l'incarico di fornire le putrelle, per noi erano troppo grosse, troppo impegnativo come lavoro. Poi siamo intervenuti noi se c'erano incastri da fare o collegamenti e saldature. Quindi con Scarpa è stata fatta la parte per così dire strutturale. Poi noi abbiamo lavorato

11 F. Semi, *La storia di un progetto. Masieri Memorial a Venezia*, in «Gran Bazaar», 9-10, 1983, pp. 180-185. Nel manoscritto il titolo originario è *Carlo Scarpa per Masieri Memorial: analisi, relazioni, finzioni*.

12 Si vedano le diverse memorie redatte da Franca Semi, in AFS, 112, 114, 117, 127, 137, 139, 140.

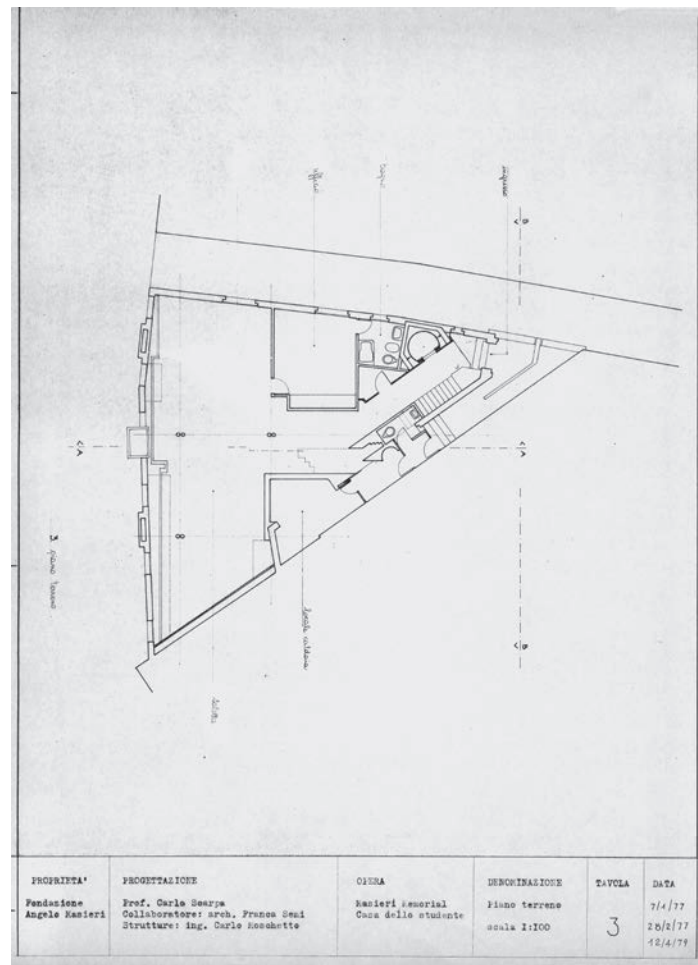
13 S. Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani e committenti*, tesi di laurea, relatori F. Dal Co e G. Mazzariol, IUAV 1984, pp. 54-55.

14 AFS fasc. 127.

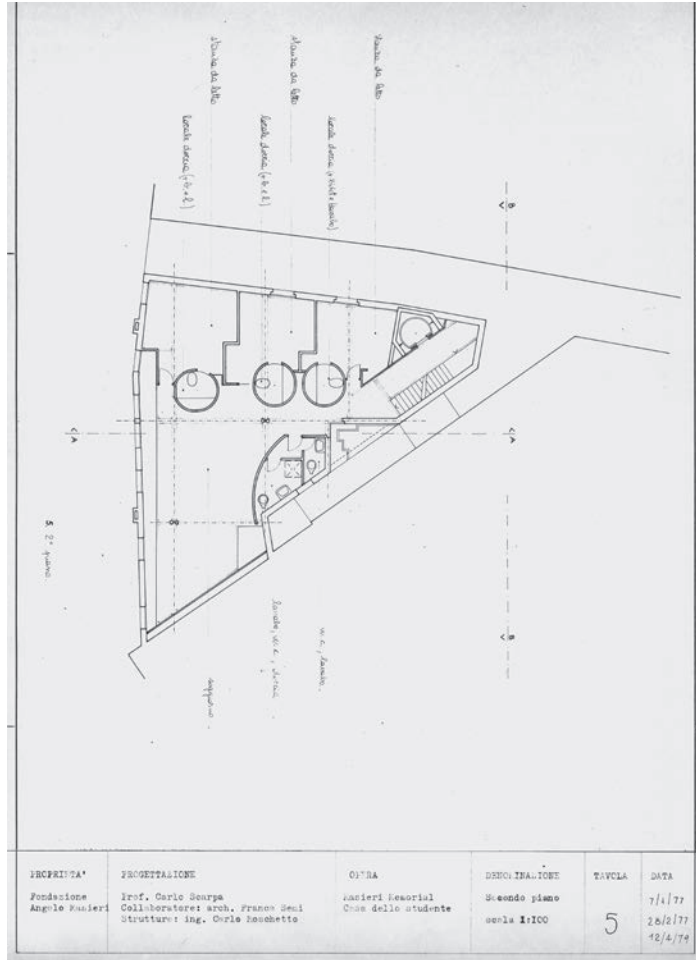
con la Semi. Abbiamo fatto i tiranti, ricordo che ci ha dato gli schizzi, forse erano ancora del Professore, perché era una parte molto delicata, si agganciano alle putrelle superiori e reggono tutto il solaio, per liberare il piano sottostante da eventuali colonne. È un tirante tutto fresato, molto elegante, regolabile, che abbiamo sistemato in fase di costruzione per contrastare eventuali flessioni della struttura e poi mai più toccato. Come concetto è simile al tirante della Olivetti, ma tutto diverso nella costruzione. Eppure il tirante della Olivetti lo vedono tutti, invece questo è meno conosciuto, anche se invece è se vogliamo più raffinato anche nella fattura. Sempre noi abbiamo fatto anche la porta di ingresso alla Palazzina, e la porta sul Canal Grande, tutti i sostegni dei termosifoni, i battiscopa soprattutto intorno alle parti arrotondate e tanti altri dettagli. Mi ricordo che si andava su e giù con la barca, per tutti i montaggi.

Per quanto riguarda il cancello di ingresso alla Masieri, siamo intervenuti nella cassa in ferro, che è formata da una struttura perimetrale e da una successione di “cerchietti”, sempre metallici, e che assomigliano un po’ alla struttura del cancello di San Sebastiano che invece abbiamo fatto con Pietropoli. I cerchi in ferro venivano inseriti e bloccati insieme alla gabbia metallica e poi veniva fatto il getto in cemento e la calce rasata bianca. Un procedimento simile a quello usato per il cancello del cimitero Brion. Ma è un procedimento semplice. Più complicato invece il procedimento utilizzato per il cancello della riva, che si affaccia sul Canal Grande. Il cancello assomiglia molto diciamo al cancello della Querini Stampalia, con i quattro pannelli che si aprono. Qui c’era la difficoltà delle quote, con i quattro gradini, non era un cancello normale, i diversi pezzi hanno altezze differenti e andava pensato in sezione. Non solo, in un primo tempo ricordo non era stata prevista la bussola in vetro, era tutto aperto. Non so come si pensava di proteggersi dal freddo ... comunque poi a un certo punto è stata progettata la bussola. Ma secondo me era più bello prima. Anche se l’acqua ha fatto tanti danni.

Comunque dovrebbe vivere una struttura così, è stata chiusa per tanto, troppo tempo» .



Venezia, Masieri Memorial, piano terreno, 1977-79, IUAV UD 494094, n.pr. 002025. Università Iuav di Venezia. Courtesy Archivio Progetti, collezione Archivio Progetti.



Venezia, Masieri Memorial, secondo piano, 1977-79, IUAV UD 494096, n. pr. 002027. Università Iuav di Venezia. Courtesy Archivio Progetti, collezione Archivio Progetti.



Venezia, Palazzina Masieri, veduta dell'ingresso. Ph. Gabriele Bortoluzzi.

Maria Bonaiti, Roberta Martinis



Il Masieri Memorial, da Frank Lloyd Wright a Carlo Scarpa (1951-1983)



Venezia, Palazzina Masieri, veduta del piano terra verso il Canal Grande.  
Ph. Gabriele Bortoluzzi.

Venezia, Palazzina Masieri, veduta del piano terra. Ph. Gabriele Bortoluzzi.



Venezia, Palazzina Masieri, veduta del primo piano. Ph. Gabriele Bortoluzzi.



Venezia, Palazzina Masieri, scorcio dei volumi dei servizi delle camere per gli studenti del secondo piano. Ph. Gabriele Bortoluzzi.



Venezia, Palazzina Masieri, volumi dei servizi delle camere per gli studenti del secondo piano. Ph. Gabriele Bortoluzzi.

Il Museo di Castelvecchio di Verona è celebre per l'intervento di restauro e allestimento curato da Carlo Scarpa tra il 1958 e il 1974, sotto la direzione di Licisco Magagnato. In questa occasione, i disegni del maestro per il progetto furono acquisiti e conservati nel Gabinetto Disegni e Stampe del Museo, accanto alle opere grafiche antiche. Magagnato, formatosi sui disegni di Andrea Palladio, era consapevole del valore della documentazione grafica rispetto all'opera costruita e li utilizzò come protagonisti della mostra dedicata al progetto di Castelvecchio, pochi anni dopo la prematura scomparsa di Scarpa, con un allestimento curato da Arrigo Rudi.

Il primo nucleo di disegni si arricchì presto con le tavole esecutive del geometra Angelo Rudella – tecnico della Direzione Musei – e con i rilievi dell'intervento scarpiano, i primi dei quali furono realizzati dall'architetto Richard Murphy nel 1986-87.

Dal 2002, la Regione del Veneto ha investito importanti risorse per la conservazione e valorizzazione delle opere di Carlo Scarpa, nell'ambito delle attività del comitato paritetico Stato-Regione. Ciò ha permesso alla Direzione del Museo di Castelvecchio di attuare numerose iniziative, tra cui una campagna di acquisti - grazie ad una ricerca di Aldo Businaro e Ferruccio Franzoia - di disegni del maestro presso gli artigiani che lavorarono con l'architetto in un rapporto reciproco di stima e affetto. Si tratta di disegni provenienti dalla ditta M.V.M. Cappellin & C. per la produzione vetraria, dai fabbri Zanon per la produzione di oggetti inerenti diverse progettualità e dalla ditta Bernini di Milano per gli arredi. Il fondo Zanon in particolare, composto da 389 fogli e alcune fotografie, riguarda disegni inerenti alle lavorazioni in ferro di diversi progetti, tra i quali soprattutto Tomba Brion e Banca Popolare di Verona. Fino al 2004, questi materiali erano custoditi nell'officina dei Fabbri ed erano uno strumento di comunicazione utilizzato da Scarpa per dialogare con gli artigiani. Il loro stato di conservazione risultava critico per l'usura e i segni di macchie ferruginose dovute alle scintille delle saldature. Dopo un accurato restauro e un'attenta manutenzione, i documenti sono stati scansionati e catalogati.

Per completare il panorama delle opere di Scarpa a Verona, sono entrati virtualmente nella collezione anche i disegni relativi a Casa Ottolenghi e alla Banca Popolare di Verona - di proprietà

---

**Nel cuore di Verona, Carlo Scarpa  
e l'archivio a lui dedicato  
nel Museo di Castelvecchio**

della Fondazione MAXXI e conservati all'Archivio di Stato di Treviso -, quelli provenienti dalle falegnamerie Anfodillo di Venezia, conservati al MAK di Vienna, e quelli sulla produzione dei mobili per Gavina, provenienti dall'archivio privato di Sandro Bagnoli.

Accanto alla campagna di rilievo digitale dell'intero complesso monumentale di Verona, sono state raccolte le tavole dei rilievi dei progetti veneziani del maestro.

Fondamentali per l'arricchimento della collezione sono state anche le donazioni da parte di privati di alcuni fondi grafici: i disegni per Casa Gallo di Vicenza, grazie a Donata Gallo, per la Banca Popolare, grazie a Valter Rossetto e Clotilde Scarazzai, e l'archivio privato di Ferruccio Franzoia, allievo, amico e collaboratore del maestro veneziano.

I disegni dell'architetto sono stati trattati con la medesima attenzione riservata alle opere d'arte del Museo o ai disegni del Gabinetto Disegni e Stampe. L'attribuzione di un numero di inventario o progressivo a ciascun foglio assicura una gestione sistematica e una tracciabilità efficiente delle opere. L'adesione alle norme ministeriali di catalogazione stabilite dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione scheda OA-D, indica un impegno a garantire standard elevati nella registrazione e nella conservazione dei documenti.

La scheda individuale per il recto e per l'eventuale per il verso, accompagnata dal file digitale dell'immagine, consente una consultazione facile e immediata. La catalogazione dei fondi è stata propedeutica alla stampa di cataloghi scientifici e a esposizioni in Italia e all'estero.

Le collezioni dell'Archivio costituiscono una fonte preziosa di informazione per studiosi, ricercatori, tecnici e appassionati di architettura e museografia. Lo studio dei disegni non è solo uno strumento per capire la genesi del progetto dalla sua ideazione alla realizzazione e le eventuali conversioni in fase esecutiva, ma si dimostra fondamentale negli interventi conservativi, di restauro e di sviluppo del progetto. Si tratta del punto di partenza da cui riprendere a ragionare per gli adeguamenti impiantistici, di sicurezza e per rispondere alle nuove esigenze di inclusività e di servizi minimi garantiti per i fruitori.

Il sito [archiviocarloscarpa.it](http://archiviocarloscarpa.it) è stato creato per preservare e divulgare la ricca eredità di questo eccezionale maestro dell'architettura italiana del dopoguerra. Da un anno ha una nuova veste grafica per rispondere alle esigenze di accessibilità e cyber security, con contenuti organizzati e consultabili da PC o da smartphone. Con la nuova piattaforma, gli utenti potranno consultare il materiale grafico in altissima risoluzione per cogliere ogni minimo dettaglio.

L'Archivio si impegna a proseguire il lavoro di catalogazione, conservazione e valorizzazione dei fondi, collabora con istituti nazionali ed esteri per progetti di ricerca e mostre, gestisce il sito, risponde alle necessità di ricercatori e studiosi, offre visite specialistiche su prenotazione ed esegue il servizio di concessione di immagini. L'Archivio mira a costituirsi come punto di riferimento e di incontro tra gli studiosi, con lo scopo di ispirare e formare le generazioni a venire.

Approdato all'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia nel 2024, il fondo dell'officina Zanon rappresenta una testimonianza esaustiva di oltre sessant'anni di attività nella lavorazione del ferro. L'officina, fondata nel 1942 a Venezia in Calle del Magazen, nel sestiere di Cannaregio, viene rilevata da Gino Zanon dal precedente proprietario, Ceccolini, presso il quale aveva svolto la sua formazione di fabbro. A partire dagli anni Sessanta, i figli Paolo e Francesco, che frequentano la bottega paterna sin dalla giovane età, vengono progressivamente coinvolti nelle diverse commesse e, dall'inizio degli anni Ottanta, ne assumono la direzione, proseguendone l'attività sino ad oggi.

Una prima ricognizione del nucleo storico dei documenti dell'officina Zanon è stata effettuata tra il 2018 e il 2019 nell'ambito del progetto *Acta manent. Archivi di mestiere*, promosso dalla Regione Veneto e dall'Associazione Artigiani Venezia, con il supporto tecnico-scientifico di Artsystem. Al termine delle operazioni di riordino e catalogazione, nel 2020 il fondo è stato depositato presso l'Associazione Artigiani Venezia. Questo nucleo documentario è prevalentemente legato all'attività di Gino Zanon e comprende 572 unità archivistiche tra disegni (copie eliografiche, schizzi a matita e penna), fotografie e materiali a stampa, quali poster e cataloghi commerciali.

Nel febbraio 2024, il materiale relativo all'attività di Paolo e Francesco Zanon, che copre un arco temporale che si estende dal 1960 fino al periodo più recente, è stato depositato presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, in attesa di formalizzarne la donazione. Una volta giunto nei locali dell'Archivio, il fondo è stato oggetto di un primo riordino e studio in occasione della mostra *Carlo Scarpa e l'Officina Zanon. I materiali del progetto* allestita presso la Fondazione Masieri quale sezione del Padiglione Venezia nell'ambito della 19. Mostra Internazionale di Architettura 2025 della Biennale di Venezia.

Il corpus documentario è composto da 36 faldoni contenenti copie eliografiche di tavole di progetto, disegni esecutivi e schizzi. La documentazione copre diverse scale progettuali, dall'impianto architettonico fino al dettaglio costruttivo, con frequenti annotazioni e schizzi ai margini. L'organizzazione originaria dei materiali,

---

## Il fondo dell'Officina Zanon all'Archivio Progetti Iuav

sulla base della quale si è svolto un primo elenco di consistenza, segue una suddivisione per committenti come organizzata dagli stessi Zanon. A questo nucleo principale si affiancano una serie di album fotografici che accompagnano in maniera sistematica i cantieri, fornendo dati utili circa la realizzazione delle opere e le fasi esecutive.

L'insieme della documentazione offre una testimonianza significativa del ruolo svolto dall'officina nel contesto architettonico e artigianale veneziano, evidenziando il contributo apportato nell'ambito del lavoro di numerosi progettisti. Oltre alla nota collaborazione con Carlo Scarpa, sono diversi, infatti, gli architetti che hanno interagito con i due fabbri veneziani, tra i quali è possibile menzionare Valeriano Pastor, Giorgio Bellavitis e Nani Valle, Sergio Los, Franca Semi e Arrigo Rudi.

Il fondo conserva materiali relativi a una pluralità di progetti, tra i quali vi sono cantieri di particolare rilievo. Tra questi figurano, ad esempio, la Palazzina Masieri sul Canal Grande e la Banca Popolare di Verona, entrambe progettate da Scarpa e completate rispettivamente da Franca Semi e Arrigo Rudi. Sono inoltre documentati interventi su edifici di rilevanza storica, quali Palazzo Regina Vittoria, Palazzo Grimani e Palazzo Pesaro. La parte più consistente del fondo attesta comunque l'ampia attività svolta dagli Zanon per committenze private, che li vedono intervenire in abitazioni, negozi e spazi commerciali – con l'esecuzione di dettagli per vetrine e allestimenti interni.

Nel suo complesso, il fondo oggi conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia testimonia un'attività di straordinaria ricchezza, con contributi che vanno dall'attuazione di strutture e opere di consolidamento alla produzione di elementi architettonici di dettaglio, quali inferriate, serramenti, scale e cancelli, e il portale d'ingresso dei Tolentini, costruito con la supervisione dell'architetto Sergio Los, ne è senz'altro un eloquente esempio.

Il fondo conserva, inoltre, un'ampia produzione di elaborati relativi alla esecuzione di arredi, oggetti, sculture e allestimenti museali. Quest'ultimo ambito di attività, avviato con Carlo Scarpa, si è sviluppato nel tempo attraverso numerose collaborazioni

con gli architetti. Tra i progetti maggiormente documentati nel fondo vi sono il Museo Ebraico del Ghetto di Venezia ad opera di Ugo Camerino, il Museo Rizzarda a Feltre di Ferruccio Franzoia, il Museo di Santa Giulia a Brescia di Arrigo Rudi e il nuovo Museo Archeologico di Sofia di Attilio Santi, i cui interventi testimoniano come quanto prodotto nell'officina dei metalli degli Zanon non si limiti a un ambito geografico circoscritto all'area veneta, bensì si estenda oltre i confini nazionali. Il lavoro svolto a fianco di diversi progettisti vede infatti l'officina attiva negli anni a Londra, Amsterdam e New York, tra le altre città.

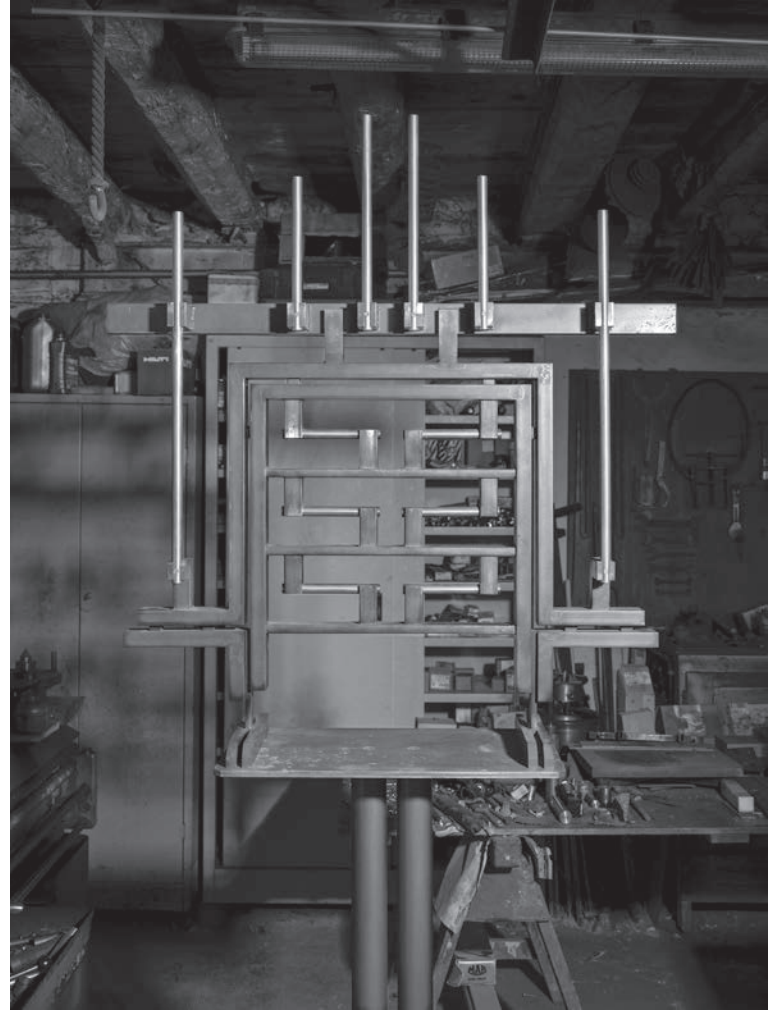
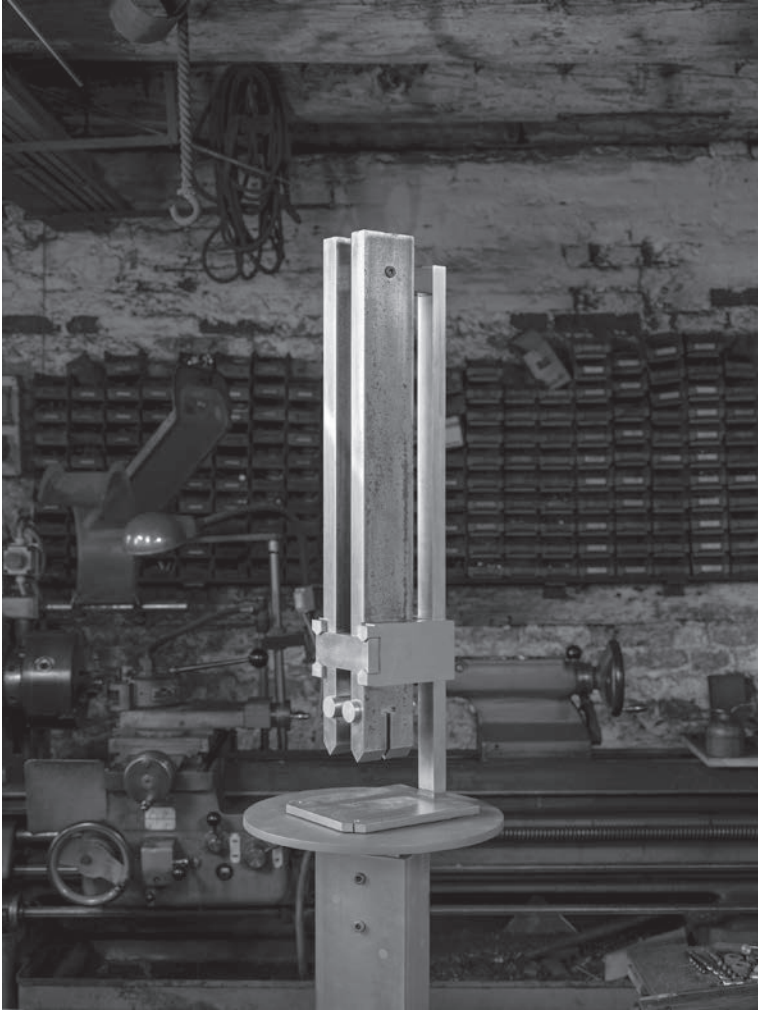
Complessivamente, il materiale conservato presso l'Archivio progetti, insieme a quello temporaneamente depositato presso l'Associazione Artigiani, testimonia oltre ottant'anni di attività, e costituisce una fonte di studio di primaria importanza per la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio artigianale del Novecento.

Gabriele Bortoluzzi



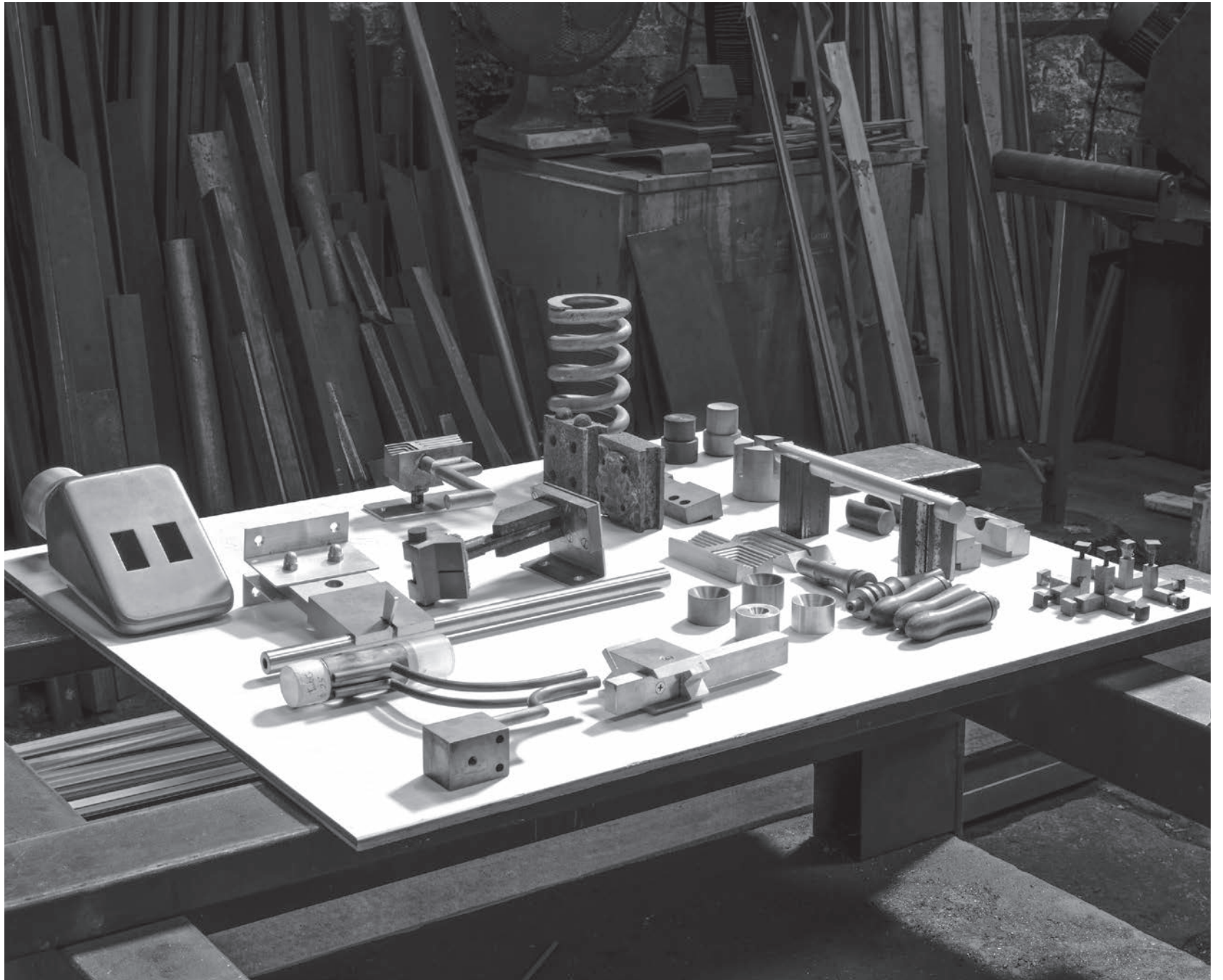
---

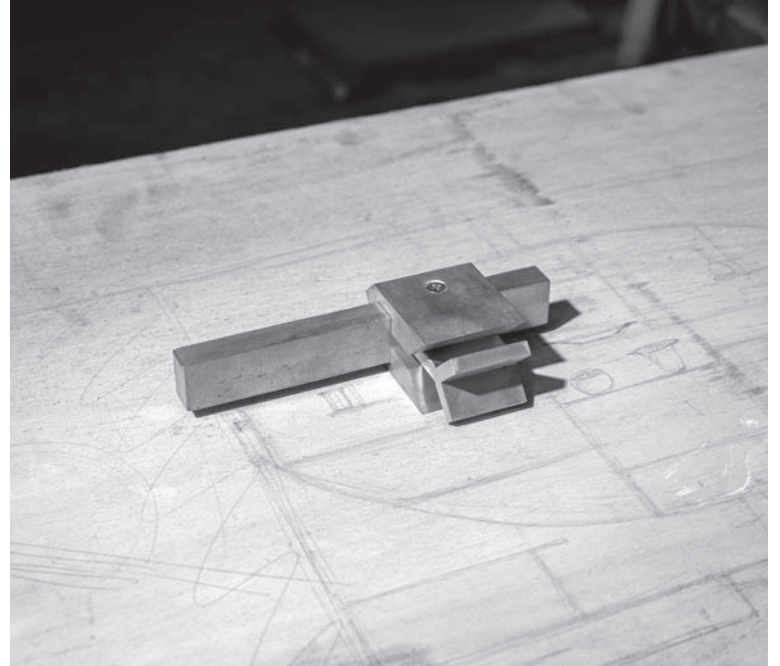
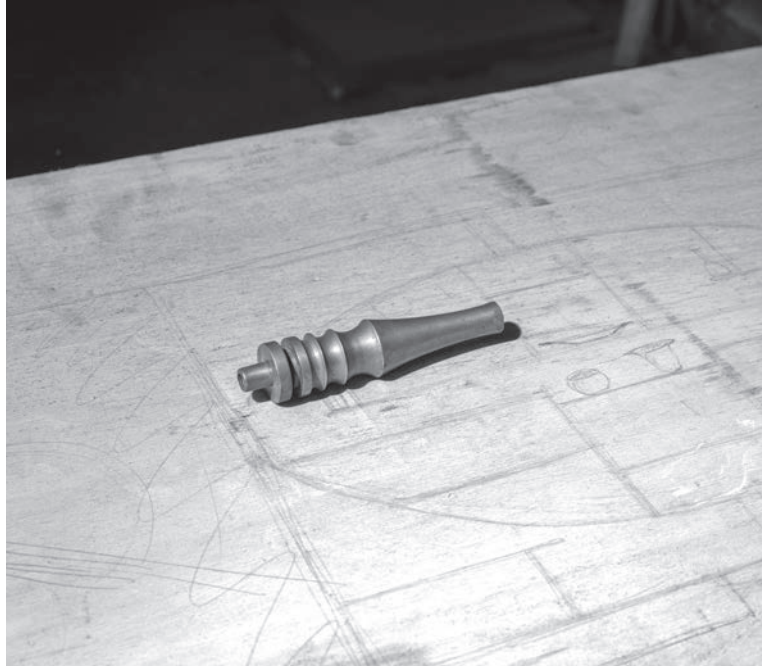
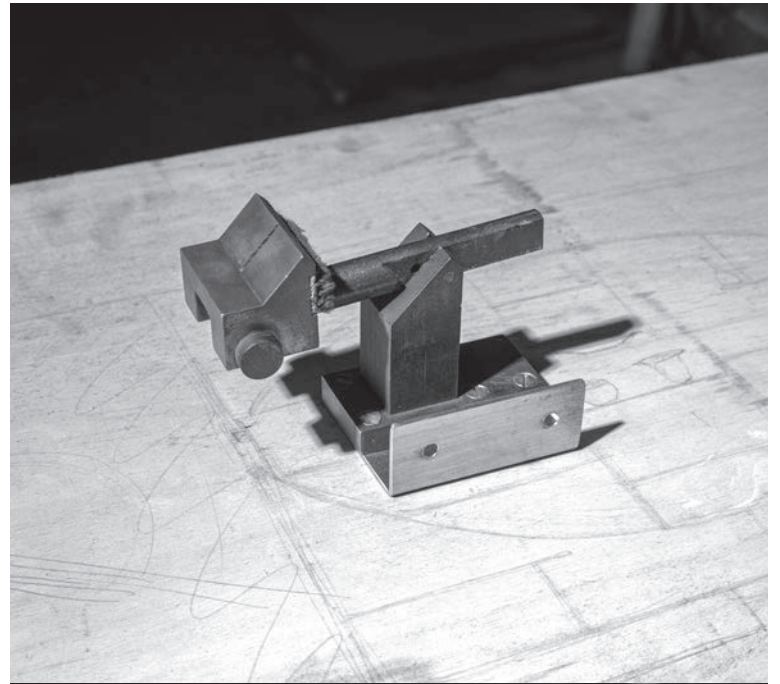
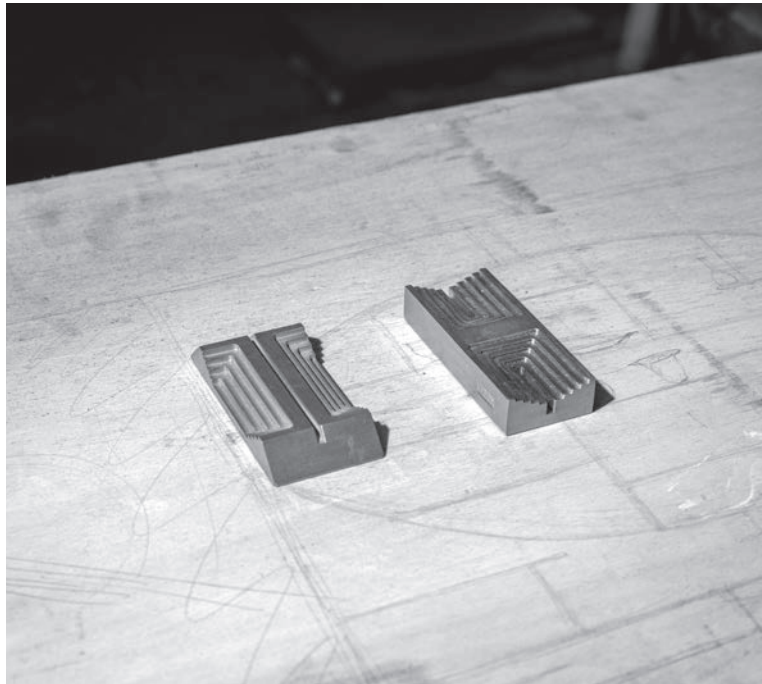
Dalla mostra *Carlo Scarpa  
e l'officina Zanon.  
I materiali del progetto*



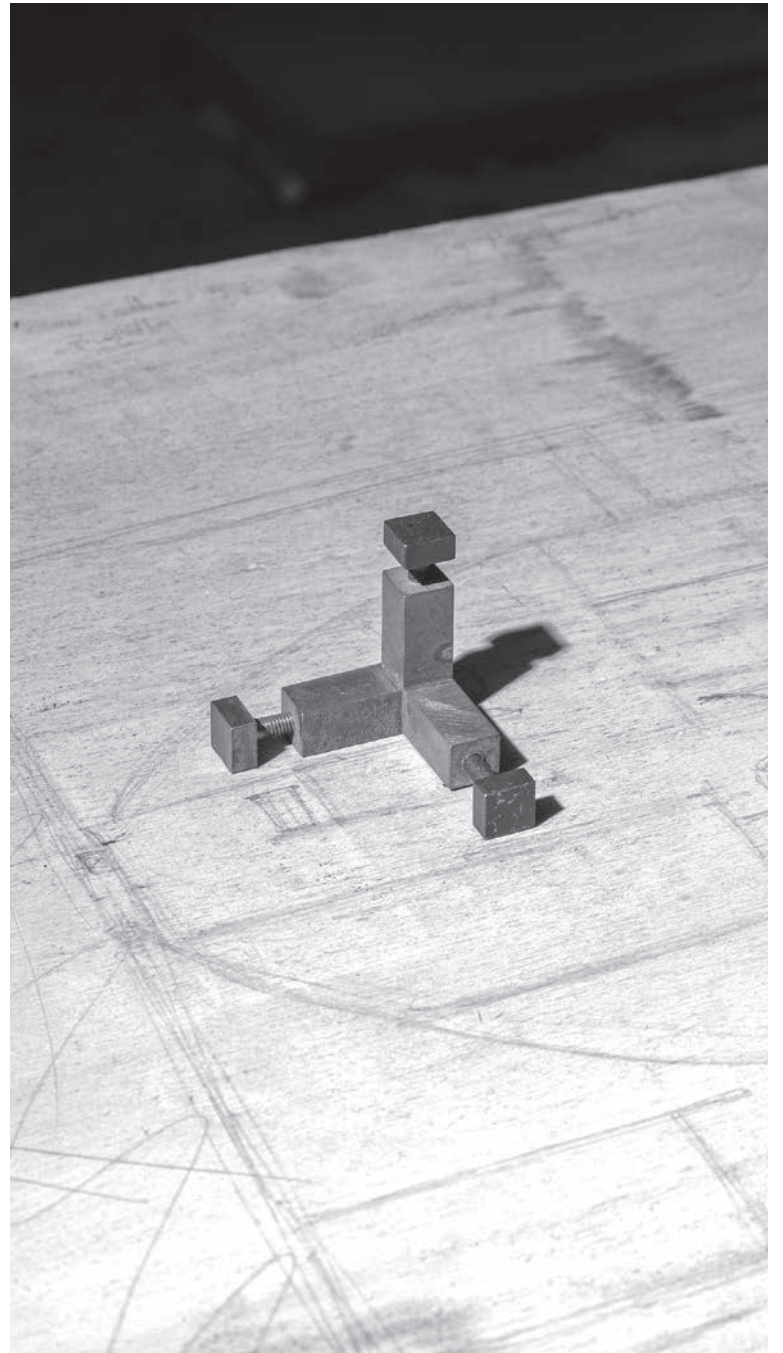
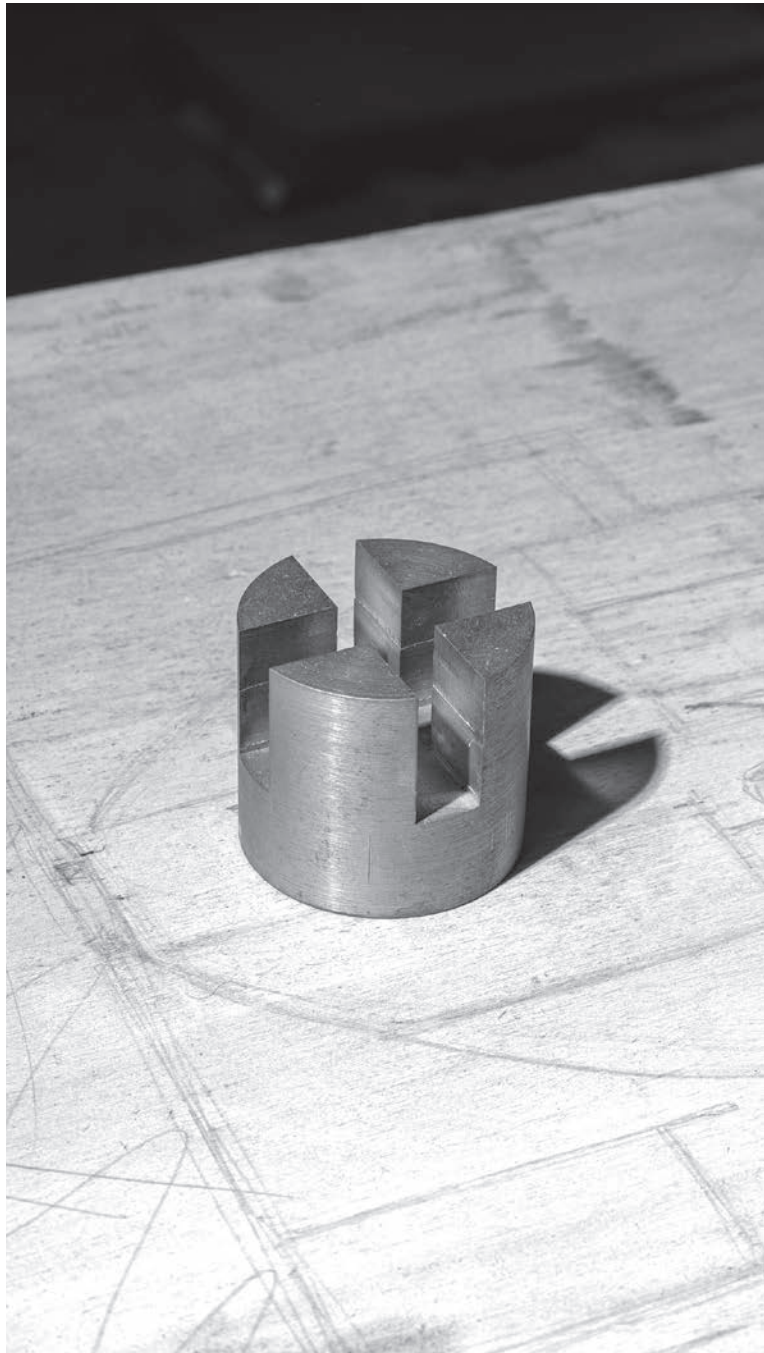


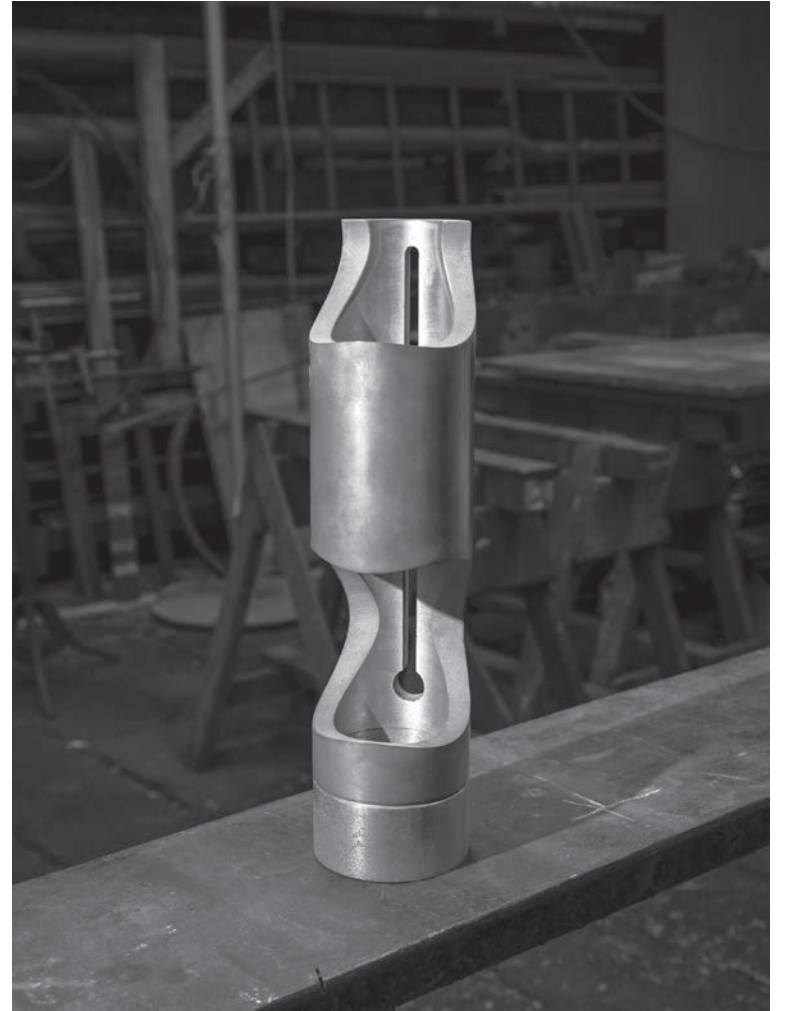


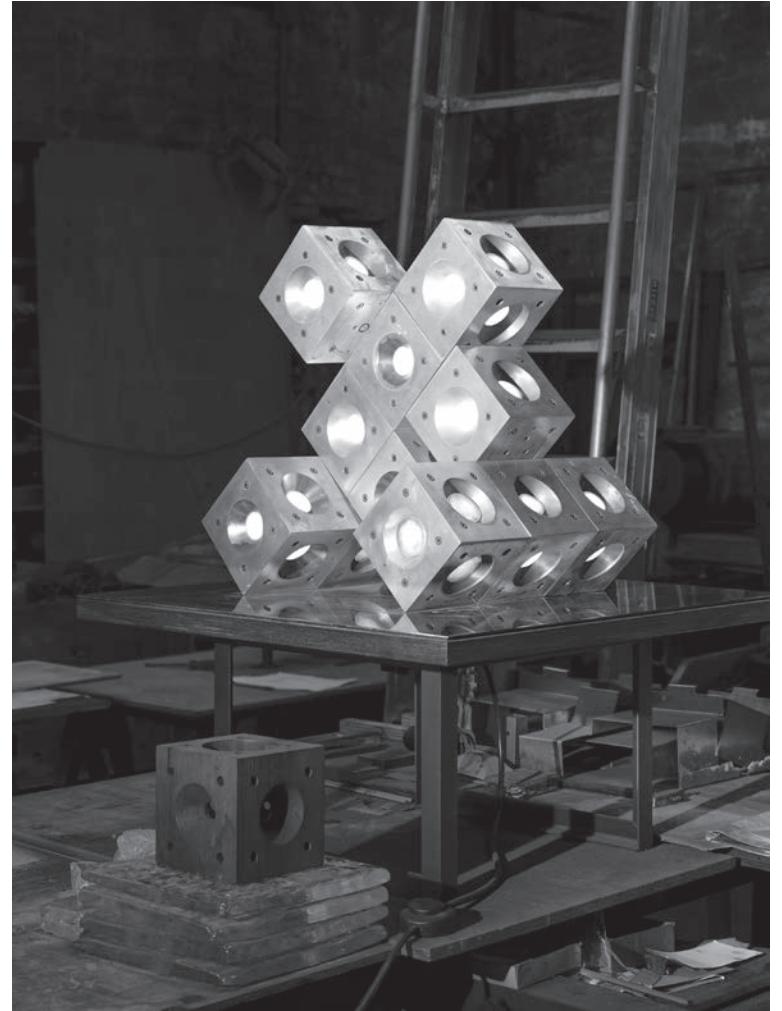














Dalla mostra Carlo Scarpa e l'officina Zanon. I materiali del progetto

1. Memoriale Brion nel cimitero di San Vito d'Altivole, riedizione della croce inserita nel portale di ingresso (Muntzmetall e cemento bianco).
2. Negozio Olivetti in Piazza San Marco a Venezia, riedizione del tirante del soppalco interno (ferro e Muntzmetall).
3. Fondazione Querini Stampalia a Venezia, riedizione di un dettaglio del cancello (ferro e Muntzmetall).
4. Fondazione Querini Stampalia a Venezia, riedizione della lampada a terra (ferro, Muntzmetall e rame).
5. Gipsoteca a Possagno, riedizione di una teca espositiva (cristallo, ottone, ferro).
6. Museo Correr a Venezia, riedizione di un cavalletto espositivo (ferro, legno e particolari in Muntzmetall).
7. Aula Manlio Capitolò, Tribunale di Venezia, riedizione del dettaglio del portale di ingresso con cerniera a perno verticale con bilancia e spada (acciaio, ferro ed elementi in Muntzmetall).
8. Composizione di oggetti, Officina Zanon.
9. Memoriale Brion nel cimitero di San Vito d'Altivole, riedizione dei sigilli (Muntzmetall).
10. Memoriale Brion nel cimitero di San Vito d'Altivole, riedizione di alcune componenti del candelabro (Muntzmetall).
11. Aula baratto, Ca Foscari, ferma-scuri (ferro e Muntzmetall).
12. Museo della Rarità, Monselice, angolare vetrina espositiva (Muntzmetall).
13. Memoriale Brion nel cimitero di San Vito d'Altivole, riedizione della maniglia del portale d'ingresso alla chiesa (Muntzmetall).
14. Museo Correr, Venezia, angolare vetrina (Muntzmetall).
15. Soluzione di sostegno d'angolo per il vetro di alcune vetrine espositive (Muntzmetall).
16. Memoriale Brion nel cimitero di San Vito d'Altivole, riedizione del gocciolatorio (Muntzmetall).
17. Posacenere, Officina Zanon riedizione su disegno Francesco Zanon (bronzo).
18. Lampada a terra, Officina Zanon, riedizione su disegno Francesco Zanon (ferro, ottone, vetro di murano e Muntzmetall).
19. Lampada, Officina Zanon, riedizione su disegno Francesco Zanon (fusione di alluminio e vetri di murano).
20. Croce, Officina Zanon, su disegno Francesco Zanon (acciaio inox).

Il presente volume è stato pubblicato con i fondi relativi all'attività di collaborazione fra Fondazione Iuav, Università Iuav e Fondazione di Venezia.

Si ringraziano, al proposito, il Magnifico rettore dell'Università Iuav di Venezia Benno Albrecht, Sara Marini e Massimiliano Condotta per il supporto e la generosa collaborazione.

Sentita riconoscenza va alla Fondazione Angelo Masieri, che in collaborazione con Galerie Negropontes ha accolto la mostra *Carlo Scarpa e l'officina Zanon. I materiali del progetto* collegata alla pubblicazione del volume. Un ringraziamento particolare va al suo presidente, il rettore dell'Università Iuav di Venezia Benno Albrecht, al coordinatore delle attività operative Vittorio De Battisti Besi e alla direttrice della galleria d'arte francese, Sophie Negropontes, la quale ha condiviso la curatela dell'evento e seguito con partecipazione la sua realizzazione. Un grazie sentito va a Giulio Mangano dello spinoff Heritage Asset Management per la continua e sollecita disponibilità.

Il libro non sarebbe stato possibile senza la partecipazione dei fratelli Zanon, Paolo e Francesco, che ci hanno accolto ripetutamente nel loro laboratorio con disponibilità e pazienza, condividendo con gli autori racconti ed esperienze. Francesco Zanon ha collaborato con passione ed entusiasmo anche alla realizzazione della mostra, cui il libro è indissolubilmente legato, offrendo sempre con simpatia e gentilezza il suo tempo e le sue competenze.

Si ringraziano in particolare tutti gli autori – Ketty Bertolaso, Maria Grazia Cozzitorto, Matteo Iannello, Orietta Lanzarini, Roberta Martinis, Elena Sofia Moretti, Mauro Pierconti, Vitale Zanchettin – i quali hanno affiancato i curatori e con amicizia e professionalità hanno collaborato alla stesura del libro.

Un supporto fondamentale è stato quello di Luca Pilot e Gabriele Bortoluzzi, i quali con indiscussa professionalità ci hanno seguito nell'officina Zanon, offrendone indispensabili restituzioni fotografiche.

Un ringraziamento sentito, inoltre, va al personale degli archivi consultati per la generosa disponibilità, in particolare a Ketty Bertolaso dell'Archivio Carlo Scarpa di Verona e Teresita Scalco dell'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia.

---

## Ringraziamenti

## Ringraziamenti

Un grazie particolare a Giacomo Maiotti che si è preso cura della buona riuscita dell'evento e a Sabrina Toniolo, responsabile della divisione acquisti ed eventi di Iuav.

E infine, un pensiero speciale a Elena Sofia Moretti, che ha partecipato al progetto sin dai primi sopralluoghi, e a Chiara Carrera, responsabile dell'impaginazione grafica del volume, il cui lavoro continuo e prezioso ha accompagnato le visite all'officina Zanon e supportato gli autori, rendendo possibile il presente volume.

## Quaderni luav. Ricerche *luav at Work*

La serie di volumi della collana *Quaderni luav. Ricerche luav at Work* è edita nell'ambito della 19. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, all'interno del progetto *luav at Work*, quale estensione nel territorio cittadino del Padiglione Venezia. L'elenco dei volumi pubblicati è presente al link accessibile dal seguente QR code.

