



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei beni culturali: archeologia, storia dell'arte,
del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale in Storia e Tutela dei Beni Artistici e
Musicali
Classe L - 1

Per Venini: la luce secondo Carlo Scarpa

Relatore
Prof. Giovanni Bianchi

Laureando
Andrea Gambato
Matricola 1203756/LT

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Introduzione	p. 1
Capitolo 1 - Biografia di Carlo Scarpa	p. 3
Capitolo 2 - Carlo Scarpa e il design	p. 11
2.1 Bellezza, necessità e conservazione	p. 11
2.2 L'eredità muranese	p. 12
2.3 Dino Gavina e il mondo del design italiano	p. 15
2.4 Il design scarpiano	p. 17
Capitolo 3 - Il vetro e la luce nei progetti di Carlo Scarpa	p. 19
3.1 L'uso del vetro	p. 19
3.2 L'uso della luce	p. 21
3.3 Luce e rapporto con spazio e tempo	p. 22
3.4 La Gipsoteca di Possagno	p. 24
3.5 La Tomba Brion	p. 25
Capitolo 4 - Carlo Scarpa per Venini: un'esperienza di design dell'illuminazione	p. 29
4.1 Il passaggio da Cappellin a Venini	p. 29
4.2 Gli anni alla Venini	p. 30
4.3 La questione dell'illuminazione	p. 31
4.4 Gli esordi in Venini	p. 32
4.5 L'illuminazione di Scarpa	p. 33
4.6 Due esempi del lavoro con Venini	p. 35

4.7 Il padiglione del Veneto del 1961	p. 36
Appendice iconografica	p. 39
Bibliografia	p. 51
Sitografia	p. 53

Introduzione

Il seguente elaborato è incentrato sulla figura dell'architetto veneziano Carlo Scarpa. Nello specifico, dopo un inquadramento generale della sua formazione e della successiva carriera, verrà affrontata prima di tutto la questione del suo rapporto con il settore legato al design dell'arredamento; prestando particolare attenzione al suo fruttuoso sodalizio con l'industriale bolognese Dino Gavina, con il quale Scarpa collabora per diversi anni nello studio e realizzazione di elementi d'arredo. Si tratterà successivamente dell'importanza che, nell'arco della carriera, luce e vetro assumono nel linguaggio scarpiano; nello specifico, guardando alla sua esperienza di architetto, si dimostrerà l'importanza che questi due elementi assumono nel suo modo di progettare lo spazio architettonico, a partire dal suo retaggio veneziano e dalle sue esperienze muranesi. Si arriverà dunque alla questione centrale, ovvero come Carlo Scarpa concepisce il design dell'illuminazione in relazione alla sua esperienza quindicennale con l'azienda vetraia di Paolo Venini. Partendo dalla sua breve collaborazione con la vetreria MVM Cappellin & C, verranno affrontate le innovazioni apportate da Scarpa nel campo dell'arte vetraia soprattutto con la Venini per trattare infine del suo lavoro nello sviluppo di apparecchi per l'illuminazione: dagli esordi nel settore fino ai grandi interventi pienamente di mano dell'architetto. Il tutto viene poi racchiuso nella celebre installazione di Italia '61, il culmine del suo percorso nel design dell'illuminazione. Questo elaborato intende dunque esporre, in relazione all'esperienza vissuta con la vetreria Venini, il ruolo di rilievo che ha avuto Scarpa negli sviluppi

dell'illuminazione, soprattutto in un momento storico e in un ambito in cui l'illuminotecnica stava ancora muovendo i suoi primi passi.

Capitolo 1 - Biografia di Carlo Scarpa¹

Carlo Alberto Scarpa nacque a Venezia nell'agosto del 1906, dal maestro elementare Alberto Scarpa e dalla sarta Emma Novello, primogenito di tre figli. Nel 1909, quando Carlo aveva solo tre anni, la famiglia Scarpa si trasferì a Vicenza, dove la madre trovò impiego presso un laboratorio sartoriale. Fin dall'infanzia i due genitori si dimostrarono figure essenziali nella formazione artistica del piccolo Carlo: incoraggiarono la sua inclinazione al disegno, come pure i suoi interessi letterari e artistici; inoltre, la professione della madre ebbe sicuramente una grande influenza sulla precoce attenzione dimostrata da Carlo per la cura dei materiali.

A Vicenza portò avanti il suo primo ciclo di studi presso la scuola tecnica Andrea Palladio, l'unico istituto vicentino ad offrire corsi di disegno. Nel 1919, dopo la scomparsa della madre, la famiglia Scarpa tornò a Venezia con il padre. Qui Carlo si iscrisse alla Regia Accademia di Belle Arti, dove ebbe l'opportunità di perfezionare l'esercizio grafico e di ampliare il suo panorama storico e artistico: due fattori che funsero poi da pilastri del pensiero scarpiano. Alla fine del triennio scelse di specializzarsi in architettura, formandosi nella teoria con il professor Guido Cirilli, docente di architettura, e a livello pratico nello studio dell'architetto Vincenzo Rinaldo. La figura di Cirilli lo guidò in una conoscenza approfondita dei materiali e delle loro lavorazioni, andando

¹ Per la stesura del capitolo ho consultato: LORENZO PENNATI, PATRIZIA PICCININI, *Carlo Scarpa, oltre la materia*, Mondadori, Milano 2020.

FRANCA SEMI (a cura di), *A lezione con Carlo Scarpa*, Hoepli, Milano 2019.

ORIELLA LANZARINI, *Scarpa, Carlo*, 2018, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-scarpa_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-scarpa_(Dizionario-Biografico)).

a costruire un linguaggio che, a partire dagli studi e lungo tutta la sua carriera, si arricchì di modelli da cui seppe trarre temi e motivi formali fondamentali: spaziando nel mondo dell'architettura da Otto Wagner, Adolf Loos e Josef Hoffmann fino a Le Corbusier, Louis Kahn e Frank Lloyd Wright, e guardando ad artisti come Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Lucio Fontana e Piet Mondrian.

Nel 1926 si diplomò con il massimo dei voti e fu subito chiamato da Cirilli ad assisterlo nei corsi da lui tenuti presso la neonata Scuola superiore di architettura di Venezia (IUAV), al contempo venendo interessato in diversi progetti architettonici e diventando anche consulente per la Società Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C, dove portò avanti creazioni che aprirono la storica vetreria alla modernità e ad un panorama internazionale, in una collaborazione che si protrasse fino al 1931.

L'anno successivo, nel 1932, ebbe invece inizio il sodalizio con l'azienda muranese di Paolo Venini, di cui Scarpa divenne direttore artistico, ruolo che ricoprì fino al 1947. Grazie a questa esperienza il linguaggio di Scarpa ebbe la possibilità di spaziare, abbracciando vari ambiti della produzione vetraia, dai vasi ai sistemi di illuminazione, apportando innovazioni su alcuni dei temi tradizionali dell'arte vetraia muranese, come la murrina, e con l'introduzione di nuove tecniche di lavorazione del vetro: come la battitura, la tessitura e la granulatura. Per la Venini & C si occupò inoltre di curare le sale per la VI (1936) e la VII (1940) Triennale di Milano, e per la XXI (1938) e la XXII (1940) Biennale di Venezia.

Nell'arco della sua carriera, Scarpa, si trovò a lavorare per la Biennale di Venezia a varie riprese: sia in qualità di allestitore, lavorando per Venini, per la Guggenheim, esponendo insieme all'amico Mario De

Luigi, fino alla celebre esposizione della scultura del Bel Paese nel padiglione centrale, del 1972; sia in qualità di progettista, realizzando il padiglione del Venezuela, la biglietteria e lavorando sul padiglione centrale. Il suo operato presso la Biennale fu il trampolino di lancio per uno degli aspetti fondamentali dell'eredità scarpiana, ovvero la sua esperienza nel campo dell'allestimento museale; fu questo un ambito in cui Carlo Scarpa si contraddistinse e che seppe reinventare. Più in generale la Biennale gli diede la possibilità di entrare in contatto con numerose figure del mondo dell'arte e della cultura, permettendogli di confrontarsi con i maestri da lui più stimati. Fin dagli albori della sua carriera, grazie alla partecipazione alla vita cittadina, Scarpa iniziò ad intrecciare rapporti di amicizia con importanti figure che lo accompagneranno per tutta la vita, da artisti con cui condivise ricerche estetiche e progettualità fino ai grandi committenti e industriali per i quali si trovò a lavorare.

Nei primi anni Trenta partecipò a diversi importanti concorsi che interessarono il territorio metropolitano di Venezia, tra cui quello per il ponte dell'Accademia (1932), quello volto all'organizzazione del piano regolatore di Mestre (1934) e quello per l'aeroporto Nicelli (1934). Nel 1934 inoltre sposò Onorina Lazzari, nipote dell'architetto Vincenzo Rinaldo, di cui Carlo fu collaboratore a inizio carriera. Con lei si stabilì inizialmente a Venezia fino al 1962, quando la famiglia Scarpa si trasferì ad Asolo, per passare infine nel '72 a Vicenza.

Il 1935 fu l'anno di uno dei primi grandi incarichi di rilievo per il giovane Scarpa: Agostino Lanzillo, prorettore dell'università Ca' Foscari di Venezia, gli affidò il restauro di alcuni spazi della sede universitaria con l'obiettivo di trasformare il vecchio museo merceologico nella prima aula magna della facoltà. Si trattò solo del

primo di due interventi che Carlo Scarpa realizzò per l'ateneo veneziano, in quanto, nel 1955, venne nuovamente chiamato per trasformare l'aula magna in uno spazio per lezioni. Negli anni successivi Scarpa seppe affermarsi soprattutto grazie a una serie di incarichi di carattere allestitivo: si occupò ad esempio della Galleria Il Cavallino (1942), della sala Martini alla XXIII Biennale (1942), e della riorganizzazione delle Gallerie dell'Accademia (1945); quest'ultimo fu uno tra i primi musei italiani a dotarsi di una veste espositiva aggiornata ai più nuovi principi museografici e fu per Scarpa il modello da cui prese spunto per molti dei suoi allestimenti successivi. Alla base del pensiero museografico scarpiano vi è l'intento di raccogliere tutte quelle qualità artistiche e culturali di cui l'oggetto è portatore, per svelarle poi al pubblico tramite l'allestimento, cercando però al contempo di trarre dalle opere stesse spunti utili per l'organizzazione degli ambienti. Il culmine di tutto ciò fu raggiunto nel 1948, anno in cui la Biennale di Venezia, dopo sei anni di stasi a causa della guerra, riprese le attività con la XXIV edizione; a Carlo Scarpa vennero affidate una serie di sale di rilievo, tra cui: il padiglione greco che, rimasto vuoto, venne utilizzato per esporre la collezione di Peggy Guggenheim; e una mostra retrospettiva su Paul Klee, il cui successo fece di Carlo Scarpa uno dei più amati allestitori del secolo scorso. Furono queste occasioni sfruttate dal mondo museale italiano per recuperare quel ritardo artistico e culturale causato dal Fascismo prima e dalla guerra poi, tramite grandi mostre dedicate ai più importanti artisti contemporanei.

Dal punto di vista architettonico, uno dei fulcri del suo linguaggio furono certamente le influenze date dall'architettura organica wrightiana, visibili soprattutto nei progetti della fine degli anni '40 e

dei primi anni '50, ma presenti in tutta l'opera scarpiana. Il primo contatto con l'opera di Frank Lloyd Wright lo ebbe tramite i materiali che Bruno Zevi portò dagli Stati Uniti in Italia, tra il 1944 e il '45. Scarpa poté inoltre conoscere di persona Wright quando, nel 1951, egli venne a Firenze per la prima mostra italiana sulla sua architettura. Sappiamo però che, soprattutto con la maturità, Scarpa si dimostrò critico nei confronti di alcune scelte fatte da Wright nei suoi progetti: come ci testimonia ad esempio parlando del progetto per il Solomon R. Guggenheim Museum, in cui non approva la disarmonia che c'è tra architettura e opere, in quanto il valore artistico e plastico dell'edificio, a suo avviso, sembra prevaricare quello delle opere esposte. Nonostante, dunque, Scarpa si dimostri nel complesso un grande estimatore del linguaggio wrightiano, la sua non è una adesione totale quanto più una colta ispirazione che riesce anche a mettere in discussione il modello di partenza.

I primi anni Cinquanta furono anni di affermazione sia sul piano architettonico sia, e soprattutto, su quello museale, andando così a consolidare la sua fama e proiettandolo in una dimensione extra veneta. Arrivò così la commissione per il nuovo padiglione del Venezuela nei Giardini della Biennale (1953-56), per l'allestimento della mostra «Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia» a Messina (1953), per la sistemazione del Galleria nazionale della Sicilia in Palazzo Abatellis (1953-54), fino alla proposta di allestimento della Galleria degli Uffizi con Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci (1953-56). La sua ricerca museografica confluì nella grande opera della Gipsoteca di Possagno in cui dovette non solo realizzare un nuovo corpo di fabbrica collegato a quello preesistente ottocentesco, ma anche

organizzarne l'allestimento, in quello che può essere inteso come un magistrale esempio di simbiosi tra architettura e oggetto artistico.

Nel 1956, Carlo Scarpa, vinse il premio Olivetti per l'architettura, un'occasione che gli permise anche di ottenere, l'anno successivo, una commissione da parte di Adriano Olivetti per la realizzazione di un negozio Olivetti in piazza San Marco. Il successo che ottenne gli assicurò un grande flusso di commissioni per i decenni successivi; tra i più significativi troviamo: l'allestimento di un'ala della Reggia del Museo di Castelvecchio a Verona (1958); l'intervento nella Fondazione Querini Stampalia a Venezia (1959-63); la realizzazione del negozio Gavina, per Dino Gavina a Bologna (1961-63); per arrivare poi al grande progetto della tomba dei coniugi Brion a San Vito di Altivole (1969-78). Ci fu però un grande ostacolo nel corso della sua carriera. Dopo aver conseguito, nel 1926, il diploma di professore di disegno architettonico, Carlo Scarpa fece subito richiesta perché gli venisse concesso il titolo di architetto, senza però ottenerlo. La mancanza di tale titolo fu pagata a caro prezzo qualche decennio dopo, quando venne accusato, nel 1956 e poi ancora nel 1960, di esercizio illecito della professione da parte dell'Ordine degli architetti di Venezia. Nel 1965 venne scagionato dalle accuse, ma è chiaro che questa vicenda fu per Scarpa un duro colpo e probabilmente spiega in parte la predilezione per l'appellativo "professore" al posto del tanto ambito "architetto". Negli anni del procedimento legale ci fu il tentativo, portato avanti da alcuni colleghi dello IUAV, di conferirgli una laurea ad honorem; ciò però avvenne solo tardivamente dopo la sua morte.

Un altro importante ambito in cui seppe applicare le sue grandi competenze artistiche fu il mondo del design, a partire dalle esperienze presso le vetrerie MVM Cappellin & C e Venini, nelle quali, come già

visto, seppe innovare sia nelle forme che nella lavorazione degli oggetti vitrei. Già dagli anni '30 inoltre sperimentò nella progettazione d'interni, di arredi e nella produzione seriale; andando così a creare un bagaglio di competenze che lo porteranno, nel 1960, ad assumere la posizione di presidente onorario della ditta Gavina Spa, e a firmare arredi sia per l'amico Dino Gavina che per la ditta Simon International; oltre poi a lavorare dal 1974 al '78 per le ditte di Cleto Munari e Giancarlo Bernini. Quello di Carlo Scarpa fu dunque un esempio importantissimo per lo sviluppo del design italiano e per la storia del Made in Italy.

Gli anni Sessanta e Settanta per Scarpa furono gli anni della piena maturità di linguaggio, nelle cui opere noi oggi leggiamo tutti quei caratteri che interpretiamo come parte fondante del lessico scarpiano; tra queste opere troviamo prima fra tutte la Tomba Brion (1969-78), la Banca Popolare di Verona (1973-78) e casa Ottolenghi (1974-78). Il suo stile architettonico è estremamente personale e identificativo, e si basa sulla fusione di materiali diversi, sulla cura del dettaglio, sulla volontà di realizzare spazi visivamente ed emozionalmente caratterizzati; il tutto unito da una grande abilità nel fondere tradizione e innovazione. L'attenzione che aveva per i particolari si riscontra in ogni aspetto delle sue opere: la scelta e l'accostamento dei materiali; la cura dei valori cromatici; l'utilizzo della luce; l'impiego dell'acqua per generare giochi non solo visivi ma anche sonori; il rapporto con le preesistenze e con eventuali allestimenti e la gestione della fruizione da parte delle persone. Al tempo stesso però questi ultimi due decenni furono, per Scarpa, anni in cui vide una battuta d'arresto per quanto riguarda la realizzazione di molti dei suoi progetti; se, infatti, in passato aveva goduto di una grande libertà d'azione, tra gli anni Sessanta e

Settanta molti dei suoi progetti furono destinati a rimanere solo su carta per ragioni finanziarie o burocratiche. Alcune delle sue idee furono portate a compimento solo postume e in parte modificate. Ciò che invece continuò in maniera incessante fu il suo impegno nell'allestimento di mostre sia in Italia che all'estero, accrescendo sempre più la fama di Carlo Scarpa sul piano anche internazionale; un altro aspetto poi della sua carriera che proseguì senza interruzione fu la sua attività di docente: in primis presso lo IUAV, dove lavorò senza interruzioni a partire dal 1926 come assistente, diventando docente nel 1933 per poi assumere la carica di direttore nel 1972; ma tenendo anche numerosissime conferenze nel corso degli anni in molteplici città e istituti italiani ed europei.

La carriera di Carlo Scarpa fu infine troncata improvvisamente il 28 novembre 1978, quando morì accidentalmente nella sua casa a Sendai, in Giappone. Il "professore" venne dunque sepolto vicino ad una delle sue maggiori opere, la Tomba Brion, per sua volontà in un lembo di "terra di nessuno".

Capitolo 2 – Carlo Scarpa e il design²

Se si prendono in esame i percorsi che, nel corso della sua carriera multidisciplinare, Carlo Scarpa ha intrapreso, ci si accorge che il suo lavoro nel mondo del design non va di certo letto come una vicenda secondaria o di poco conto; non solo per l'impegno personale profuso per imparare a muoversi in un ambito per lui nuovo e a tratti inedito, ma soprattutto per i risultati raggiunti con molte delle sue soluzioni proposte e dei suoi pezzi realizzati. Possiamo dunque fin d'ora affermare che la sua esperienza è da considerarsi estremamente significativa per lo studio della storia del design italiano e più in generale dell'evoluzione del Made in Italy.

2.1 Bellezza, necessità e conservazione

In occasione dell'apertura dell'anno accademico 1963-1964 dello IUAV, Carlo Scarpa tiene un discorso che è per noi molto importante in quanto ci permette di capire ciò che sta alla base del suo pensiero riguardo il campo dell'abitare:

Ho voluto consultare il vecchio vocabolario della Crusca e il *Dizionario Etimologico* del Battisti per vedere alla parola *arredamento* cosa si diceva. [...] La Crusca dice, alla parola *arredamento*: «provvedere al necessario». Soltanto. Il *Dizionario* del Battisti aggiunge che l'arredamento deriva dal gotico *ga-redàn* che vuol dire aver cura e dallo spagnolo *arrear* che vuol dire adornare. [...] Dunque

² SANDRO BAGNOLI, ALBA DI LIETO (a cura di), *Carlo Scarpa, Sandro Bagnoli: il design per Dino Gavina*, SilvanaEditoriale, Regione del Veneto, 2014

disponiamo di questi termini molto semplici, ai quali corrisponde un principio di necessità. Gli arredi sono necessari e ne discende un corollario: aver cura degli arredi, della loro conservazione. Ma c'è un secondo corollario, più importante, quello della bellezza: alla quale ci sembra un imperativo categorico provvedere. Come si si provvede alla necessità e alla conservazione, ci pare logico provvedere alla bellezza, che del resto è un fatto insito nella natura dell'uomo, sin dalle origini³.

Nell'analizzare questo passaggio, Margherita Guccione ed Elena Tinacci, evidenziano come la bellezza del manufatto architettonico o dell'elemento di design, nel pensiero scarpiano, non sia un fattore ritenuto secondario o accessorio; si tratta per Scarpa di una questione primaria che il progettista deve porsi in fase di ideazione, senza lasciare che la condizione di necessità prevalga sulla forma e sull'estetica. Riprendendo l'ideale compositivo vitruviano del *De Architectura*, il suo processo creativo si traduce nell'idea di una pari importanza, durante lo sviluppo progettuale di un manufatto, della *venustas* (la bellezza) e dell'*utilitas* (necessità), eguagliate sul piano dell'importanza, mentre la *firmitas* può essere ricollegata al tema della conservazione dell'oggetto, un fattore altrettanto importante nel pensiero di Scarpa.

2.2 L'eredità muranese

Come abbiamo già visto, fin dagli esordi negli anni Trenta, Carlo Scarpa, si cimenta nello studio di arredi su misura o in piccola serie per committenti privati o con lo scopo di essere collocati in spazi

³ F. SEMI (a cura di), *A lezione con Carlo Scarpa*, Hoepli, Milano 2019, p. 53.

architettonici da lui progettati; a partire da quei primi passi, la carriera del “professore” nel design prende il via, arrivando a protrarsi per quasi cinquant’anni, fino alla sua improvvisa scomparsa nel 1978. Nonostante spesso i grandi progetti architettonici lo costringano a spostare l’attenzione da tale ambito, la progettazione seriale di oggetti è per l’architetto una delle principali direttrici su cui approfondire il proprio impegno. Un primo importante punto di svolta in questo senso è sicuramente rappresentato dall’esperienza acquisita presso le vetrerie muranesi con cui collabora; qui il giovane Scarpa viene introdotto al mondo della produzione industriale di oggetti: una produzione di tipo artigianale, legata a tradizioni tecniche e formali radicate nei secoli e basata sulla realizzazione di pezzi unici o al massimo di piccole serialità. Grazie all’assidua frequentazione delle vetrerie, M.V.M. Cappellin & C prima e Venini poi, Scarpa ha la possibilità di sperimentare con nuove forme e tipologie di oggetti, arrivando così a dare il proprio contributo in quel processo di innovazione dell’industria vetraia muranese che proietta questo tipo di produzione in un panorama artigianale moderno e legato alla realizzazione di manufatti di design con serialità piuttosto elevate e destinate anche ad un mercato molto più internazionale. Questo fenomeno di collaborazione tra impresa e design non riguarda solamente le vetrerie muranesi e non coinvolge solo l’architetto veneziano, ma caratterizza in vario modo buona parte del mondo dell’impresa italiano, lanciando molte realtà artigianali locali su un palcoscenico molto più ampio e aprendo le loro produzioni ad un pubblico decisamente maggiore: Gio Ponti per fare un esempio è un altro importante protagonista di questo processo, basti pensare al suo celebre sodalizio con l’azienda di ceramiche Richard Ginori, di Sesto Fiorentino.

Ciò che però più ci interessa, in questo caso, del rapporto portato avanti da Carlo Scarpa con il mondo vetraio muranese è il bagaglio di conoscenze progettuali che egli mette insieme in questi anni e che lo accompagnerà lungo tutta la sua carriera; come spiega Francesco Dal Co:

Dedicandosi all'arte del vetro egli apprende che il progettare è un operare che implica un continuo prendersi cura di cose, materiali, situazioni, forme e ricordi, contraendo così con Murano e i vetrai muranesi un debito che onorerà con la sua architettura⁴.

Si crea dunque in lui una coscienza progettuale fatta di atteggiamenti, sperimentazioni e cure per l'oggetto che altro non sono che l'eredità lasciata in lui dal mondo artigiano delle vetrerie e dal loro modo di sviluppare e lavorare un oggetto; Scarpa, inoltre, da qui in poi porterà avanti un iter lavorativo fondato sulla ricerca di un continuo e proficuo dialogo tra lui e i suoi interlocutori: siano essi imprenditori, committenti, industriali o artigiani; cerca sempre un rapporto collaborativo tra le parti per riuscire a soddisfare a pieno i principi di necessità e di qualità formale di un dato progetto.

Sarà però a partire dagli anni '60 che la figura di Scarpa si afferma a pieno e definitivamente nell'ambito del design di tipo industriale, dopo essere entrato in contatto con l'importante figura dell'imprenditore bolognese Dino Gavina. Fino a questo momento l'esperienza di Scarpa nel design si è limitata a piccole serie o a pezzi unici, spesso pensati per essere realizzati in collaborazione con maestranze artigianali e su misura per determinati ambienti o commissioni: alcuni esempi li

⁴ Tratto da MARINO BAROVIER (a cura di), *Carlo Scarpa. I vetri di murano 1927-1947*, Il Cardo, Venezia 1991, p. 9.

troviamo negli arredi liturgici concepiti per la chiesa da lui progettata di Nostra Signora del Cadore a Borca di Cadore, negli arredi studiati per il restauro dell'aula Baratto della sede dell'università Ca' Foscari di Venezia o nel modello del tavolo che realizza per casa Zenter a Zurigo che diventerà poi il punto di partenza per il tavolo Doge (figura 2.) realizzato con Gavina; in questa direttrice si può anche inserire la sua collaborazione con Bernini, azienda con la quale progetta elementi d'arredo pensati in piccole serie e sempre legati ad uno sviluppo del prodotto che fa capo ad un mondo artigianale di cui questi oggetti ne intendono esaltare l'eccellenza.

2.3 Dino Gavina e il mondo del design italiano

Con l'aiuto di Dino Gavina, Scarpa, ha la possibilità di entrare a pieno nel mondo del design di tipo industriale, un ambito dal respiro molto più internazionale grazie allo sviluppo di oggetti più adatti a grandi serialità. Il rapporto tra Dino Gavina e Carlo Scarpa, che non fu solo lavorativo ma anche e soprattutto di amicizia e rispetto reciproco, fu estremamente fruttuoso e duraturo negli anni, protraendosi fino alla scomparsa dell'architetto. Inizialmente Scarpa viene incaricato dell'allestimento del negozio bolognese di Gavina; dopodiché, dato l'interesse reciproco e l'intesa che tra le due figure era venutasi a creare, quando nel 1960 la Gavina diviene una società per azioni, il professore ne viene nominato presidente. Ha da qui inizio il sodalizio lavorativo tra l'architetto veneziano e l'impresario bolognese, collaborando prima nella Gavina spa e poi nella Simon International, azienda che succede alla prima nel 1968 e in cui si concentra la maggior parte della

produzione di arredi firmati da Carlo Scarpa, inseriti all'interno delle due grandi collezioni Ultrarazionale del 1968 e Ultramobile del 1971. Il caso di Carlo Scarpa non è isolato, anzi, sono molti gli architetti formati tra la fine dell'Ottocento e il primo dopoguerra che decidono di sperimentare nell'ambito della progettazione di design e, proprio come Scarpa, lavorano sia in relazione a progetti architettonici personali sia in collaborazione con le imprese: Gio Ponti, Franco Albini, Vico Magistretti e Luigi Caccia Dominioni per fare qualche esempio di architetti italiani che, inserendosi in questa dinamica, hanno la possibilità di mettere in produzione artefatti da proporre ad un mercato di consumo allargato. Progressivamente con gli anni, Scarpa, prende confidenza del settore e adatta il proprio *modus operandi* al tipo di progettualità che il mondo del design industriale di ampia diffusione impone: un processo di realizzazione che si basa su progetti che devono necessariamente essere facilmente realizzabili a livello industriale e relativamente economici in termini di materiali e produzione per permettere una distribuzione su grande scala. C'è però da tener conto della particolarità dell'ambito italiano rispetto ad altri casi simili all'estero, in quanto ciò che contraddistingue il lavoro dei progettisti italiani è il particolare rapporto di dialogo che viene mantenuto con i membri della cosiddetta cultura del "saper fare", artigiani e imprenditori, portando così avanti un processo che è poi in grado di favorire lo sviluppo della piccola e media impresa italiana; un fattore che porta ancora oggi i maggiori progettisti internazionali qui in Italia per sviluppare le loro idee. È dunque questo l'ambito in cui Carlo Scarpa si inserisce e si muove; è però necessario sottolineare la sua abilità nel saper portare in questo particolare settore sé stesso e il suo modo di progettare e sviluppare un'idea, fondamentale

mantenendo sempre quella cura per l'oggetto, per il suo scopo e per la forma, quell'attenzione al dettaglio e alla selezione dei materiali che lo contraddistinguono; aspetti che non sono solo l'eredità dell'esperienza di Murano bensì elementi fondamentali del suo linguaggio che lo accompagnano fin dai primi passi della sua carriera di architetto.

2.4 Il design scarpiano

Altro punto focale del processo ideativo del design di Scarpa è il disegno: «*Nulla dies sine linea*», questo il mantra che ripeteva ai suoi studenti dello IUAV per far loro comprendere l'importanza, per un architetto, dell'esercizio quotidiano del medium grafico. Il disegno è infatti per il professore un elemento fondamentale del suo processo ideativo, tanto in architettura quanto nel design, e per questo motivo necessita un quotidiano perfezionamento, soprattutto quando si trova a dover adattare la propria pratica grafica al settore della progettazione industriale, a cui occorre grande chiarezza: il progetto, infatti, per fare in modo che la comunicazione con le imprese funzioni, deve fungere da veicolo chiaro delle idee del designer. Quello scarpiano è perciò un disegno che ricorre scarsamente a visioni di tipo prospettico, in quanto, dopo aver determinato l'organizzazione generale del pezzo, intende porre maggiore interesse nella qualità frammentaria dell'oggetto che viene scomposto e studiato con attenzione nei suoi dettagli più minuti, dalle cerniere e i dai meccanismi di apertura agli agganci e agli incastri delle varie parti di cui un determinato mobile si compone. Nell'affrontare la frammentarietà del lavoro ideativo di Carlo Scarpa, Marco De Michelis ne parla come di una prassi poetica del suo metodo

progettuale, riscontrabile nella molteplicità delle fonti, nella continua oscillazione tra passato e presente, tra moderno e tradizione, nella stratificazione di figure e riferimenti e nel carattere aperto e quasi restio a trovare una conclusione; tutti fattori che per De Michelis porterebbero Scarpa ad una grande affinità con l'operare degli artisti contemporanei, ai quali sappiamo che il professore guarda per trarre spunti e idee da poter tradurre in vario modo nelle diverse sfere del suo operare artistico.⁵

Il risultato di questo metodo scarpiano di fare design è dunque una preziosa selezione di elementi d'arredo, ideati come avviene per gli spazi architettonici da lui progettati, in un perfetto equilibrio tra presente e passato, tra ciò che è moderno e ciò che è tradizionale realizzando quindi dei pezzi che sembrano infusi di un senso di sacralità, risultando quasi sospesi in una dimensione atemporale. Nei design di Carlo Scarpa nulla è mai di troppo, l'oggetto è studiato nella sua essenzialità e tramite essa è in grado di trasmettere una bellezza che è senza tempo, espressione di una grande ricerca del potenziale espressivo che l'industria del prodotto può offrire ad un grande artista.

⁵ MARCO DE MICHELIS, *Recenti pubblicazioni su Carlo Scarpa*, in MAURA MANZELLE (a cura di), *Carlo Scarpa: l'opera e la sua conservazione. Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia, I-1998/III-2000*, Fondazione Querini Stampalia-Skira, Milano 2002, p. 120.

Capitolo 3 – Il vetro e la luce nei progetti di Carlo Scarpa

Se si pensa alle radici veneziane di Carlo Scarpa e al legame che ha da sempre avuto e ricercato con la città lagunare, luogo della sua giovinezza e della sua formazione, di certo non stupisce l'importanza che nel suo lessico architettonico assumono due degli elementi tra i più vitali per Venezia e la sua cultura: la luce e il vetro. La luce impregna la vita dei veneziani, viene riflessa e diffusa dalla superficie increspata dei canali, illumina le chiare facciate degli edifici traforate come i merletti di Burano e rende vivi i vetri colorati e intricati che escono dalle fornaci di Murano; la luce anima questa città in una maniera davvero unica al mondo. Il vetro d'altro canto è uno dei maggiori motivi d'orgoglio per i veneziani, con una tradizione che si presume abbia inizio già intorno al V secolo d.C. e che è riuscita nel corso di secoli e millenni ad affermarsi nel mondo per la qualità della fattura e per il grado di bellezza raggiunto dai vetrai veneziani. Non sorprende dunque che questi due elementi siano così radicati all'interno del percorso artistico di Scarpa, nonostante il lavoro lo porti spesso lontano dalla città dei doge.

3.1 L'uso del vetro

Il vetro è un elemento che, guardando al lavoro di Scarpa, caratterizza in modo significativo la maggioranza dei suoi progetti; noi però possiamo individuare due principali direttrici secondo cui l'attenzione per questo materiale si esplicita: la prima si articola nel corso dei

vent'anni che trascorre lavorando a stretto contatto con il mondo vetraio di Murano; qui infatti vediamo come il vetro, essendo in questo caso il protagonista indiscusso, venga sfruttato al massimo delle sue potenzialità estetiche sulla base di ricerche che spaziano da aspetti di natura formale e tipologica, fino a quelli di natura cromatica e materica. In questo caso, perciò, tutto è giocato sul potenziale espressivo che il materiale è in grado di offrire, in un ambito in cui esso è indipendente e protagonista. La seconda direttrice che caratterizza l'uso del vetro nel lavoro di Scarpa è invece legata al suo utilizzo in relazione ai progetti architettonici: in questo caso possiamo dire che il materiale è sfruttato "in purezza", nello stato più essenziale di lastra, con lo scopo di aprire varchi tra l'interno e l'esterno degli spazi da lui realizzati, ma soprattutto per permettere alla luce e alla visione di stralci di esterno di invaderli; tuttavia calibrando sempre l'organizzazione delle aperture per evitare che l'uso del vetro prenda il sopravvento sulla struttura, riuscendo così a mantenere un perfetto equilibrio tra gli elementi architettonici, studiando attentamente i giochi di luce che si vengono a creare. Un altro esempio dell'uso del vetro in questa modalità più essenziale lo troviamo nell'ambito del design: vediamo infatti come nei suoi celebri tavoli Doge, Sarpi e Florian la lastra di vetro vada a sostituire il piano d'appoggio in legno per permettere alle straordinarie soluzioni in metallo satinato, adottate come sostegno per i tavoli, di essere apprezzate a pieno. Possiamo pertanto affermare che in questo caso il vetro, nonostante non venga sfruttato per le sue qualità estetiche e formali e nel complesso dei progetti non risulti protagonista, concorre certamente in maniera sostanziale al raggiungimento di quell'equilibrio di essenziale bellezza che domina tutti i suoi progetti.

3.2 L'uso della luce

L'importanza assegnata da Scarpa ai fattori luministici delle sue architetture è ormai un fatto pienamente riconosciuto nell'ambito degli studi sulla sua opera. È necessario però porre l'attenzione sull'utilizzo che ne fa: Carlo Scarpa nei suoi progetti non cerca mai la luce come semplice mezzo di illuminazione degli spazi, bensì la sfrutta come chiave di interpretazione che permette al visitatore di leggere visivamente gli ambienti, aiutandone la fruizione. La luce, che entra a contatto con le strutture da lui realizzate, siano esse interni o esterni, riesce sempre ad instaurare una profonda relazione con la morfologia dell'apparato architettonico, mettendo così in evidenza soluzioni formali e decorative che a loro volta sono appositamente studiate per relazionarsi con la luce e realizzare particolari giochi chiaroscurali e visivi. È lo stesso Scarpa, durante una delle sue lezioni allo IUAV, a darci la sua idea di legame tra luce e ambiente architettonico:

In un certo senso è il chiaroscuro delle cose che fa vibrare le forme, cioè la luce fa vibrare le cose. Se non c'è niente che fa vibrare la luce, non c'è nulla che vibra. [...] Addirittura abbiamo abolito il muro, non esiste più, abbiamo solo delle grandi vetrate; qualche volta diciamo perfino che sono valori spaziali questi valori, e non lo sono affatto⁶.

Innanzitutto, viene sottolineata la primaria esigenza per l'architetto di realizzare spazi architettonici caratterizzati, visivamente ed emotivamente interessanti, che non ricerchino una totale e azzerante essenzialità, ma che siano in grado di istituire un rapporto con la luce.

⁶ F. SEMI (a cura di), *A lezione con Carlo Scarpa*, Hoepli, Milano 2019, p. 60.

Solo in questo modo la luce ha la possibilità di far vibrare la struttura, dinamizzarla, di darle vita trasfigurandola in una vera e propria creatura vivente. Ed è proprio sulla base di questo pensiero che Carlo Scarpa ragiona sul modo di articolare gli spazi: l'uso di materiali e finiture diverse, di cornici, scanalature, rientranze e sovrapposizioni gli permettono di sfruttare una grande varietà di effetti chiaroscurali e luministici tali da ottenere quell'armonioso senso di energia vitale che sembra pervadere i suoi progetti.

3.3 Luce e rapporto con spazio e tempo

Risulta dunque naturale, quando si guarda agli interni progettati dal professore, che tra i protagonisti indiscussi vi sia la luce, il cui ingresso, come abbiamo visto, è attentamente studiato perché essa interagisca attivamente con lo spazio. Finestre e aperture sono organizzate sapientemente nelle architetture di Carlo Scarpa per permettere che l'ambiente si riempia dell'ideale quantità di luce: un fattore che può variare in base alla funzione che quel determinato spazio dovrà assolvere. Ecco quindi il ritorno anche nella concezione del rapporto tra luce e architettura, di quel concetto di interconnessione tra condizione di necessità e ricerca estetica che abbiamo già incontrato trattando del metodo progettuale del design scarpiano: da un lato infatti l'uso della luce naturale viene studiato affinché sia funzionale allo scopo a cui lo spazio è dedicato, favorendone così la fruizione e la comprensione; dall'altro il fattore luminoso non è trattato come un mero strumento ma permette, nella relazione che intercorre tra esso e la funzione, di esaltare

gli aspetti formali della struttura e ancor più di creare esperienze visive ed emozionali uniche.

Un altro aspetto che viene affrontato dal linguaggio architettonico scarpiano è certamente la connessione tra la luce e lo scorrere del tempo:

Scarpa distingue anche sui diversi valori della luce, nelle ore del giorno e nelle stagioni, nella sua frequentazione veneziana, e ribadisce più volte la necessità del distinguere quei valori: «Per un architetto la cosa principale del mondo, nella vita, è riconoscere le ore nel cielo, le ore della mattina, del giorno e della sera». [...] È indubbio che da Monet Scarpa abbia tratto un grande insegnamento, se si ricorda, di Monet, l'ossessiva ricerca delle sfumature della luce e degli effetti cromatici del sole. Monet dipingeva all'aperto e la sua ricerca sulla luce era una ricerca di colori, così come per Scarpa la ricerca sulla luce era una ricerca di spazi e materiali⁷.

Già dalle parole di Franca Semi si intuiscono gli intenti che supportano questa particolare attenzione che l'architetto rivolge ai suoi progetti; la luce che entra nei suoi ambienti non viene calibrata sulla base di valori medi o di particolari ore del giorno, non ci sono occasioni privilegiate per vivere gli ambienti di Carlo Scarpa; le sue architetture sono pensate per essere apprezzate e vissute in qualsiasi momento, non solo nell'arco della giornata ma anche nello scorrere delle stagioni e delle condizioni meteorologiche; per accogliere quindi una luce sempre mutevole, e con essa variare di fronte ai nostri occhi attraverso le vibrazioni e gli apparenti moti delle forme che tale luce sembra indurre, modificando perciò di volta in volta il modo con cui noi percepiamo l'architettura. Si tratta di una condizione non dissimile dalle ricerche impressioniste

⁷ F. SEMI (a cura di), *A lezione con Carlo Scarpa*, Hoepli, Milano 2019, p. 10.

portate avanti da Claude Monet nella seconda metà dell'Ottocento, incentrate sulla volontà di catturare la mutevolezza delle condizioni cromatiche e luministiche di una determinata scena.

3.4 La Gipsoteca di Possagno

Un importante esempio di quanto detto finora lo possiamo riscontrare in uno dei maggiori interventi architettonici e museologici realizzati da Carlo Scarpa, l'ampliamento della Gipsoteca canoviana di Possagno. Tra il 1955 e il 1957 all'architetto è affidata la sistemazione delle adiacenze della Gipsoteca insieme al riallestimento della collezione. Alla base del progetto generale troviamo l'auspicio dell'architetto che fosse la luce a "costruire" lo spazio; ed infatti, se si guarda al risultato finale essa è la protagonista assoluta, in grado di permettere una lettura a tutto tondo dei gessi e dei bozzetti del Canova che lì sono conservati; le opere sono inoltre collocate in spazi autonomi e specifici, pensati non in un secondo momento ma come un tutt'uno con l'ambiente che le ospita. L'uso delle vetrate in questo contesto è a dir poco esemplare: i volumi cubici degli ambienti sono talvolta aperti da ampie vetrate a tutta parete, altre volte invece sono squarciati da aperture verticali che piegano addirittura fino al soffitto oppure in altri casi le pareti sono puntellate da piccole aperture che si aprono verso le opere come se fossero schermi televisivi; si viene così a creare un complesso sistema di illuminazione che inonda le stanze di luce naturale, proiettando all'interno anche scorci del paesaggio collinare in cui la Gipsoteca è immersa, creando in tal modo un mirabile connubio tra interno ed esterno, tra arte e natura.

Dietro le bianche forme delle statue si stendono, a esaltarne la luminosità, pareti candide e levigate, pronte a riscattare quella che Scarpa chiama la “sordità” del gesso, che grazie alla luce qui acquista la nobiltà propria del marmo⁸.

Questo passo di Patrizia Piccinini ci restituisce la grande capacità compositiva dell’architetto che, grazie all’attenta organizzazione delle vetrate e alla collocazione precisa delle opere negli spazi, anche tramite piedistalli, sostegni e teche da lui appositamente studiati, è in grado di sfruttare qualsiasi tipo di luce, anche se mutevole nel tempo, e di valorizzare i gessi esposti arrivando addirittura ad elevare al livello del marmo un materiale che potrebbe altrimenti risultare, con un altro tipo di illuminazione, di grado inferiore. Possiamo pertanto affermare che quanto realizzato a Possagno da Scarpa risulta come uno dei massimi esempi di allestimento museale dello scorso secolo, e questo anche grazie all’utilizzo che l’architetto fa del vetro e della luce.

3.5 La Tomba Brion

La Tomba Brion, realizzata a San Vito di Altivole da Scarpa, è per noi un altro significativo esempio di quanto detto finora, soprattutto per quanto riguarda l’uso della luce. L’opera viene commissionata al professore nel 1969 da Onorina Brion Tomasin, in memoria del marito defunto, Giuseppe Brion, fondatore e proprietario della Brionvega, un’importante azienda di apparecchi elettronici di design. Edificato tra il 1970 e il 1978 il complesso, oltre ad essere tra le opere più complesse e significative di Scarpa, è anche una delle ultime realizzate poco prima

⁸ L. PENNATI, P. PICCININI, Carlo Scarpa: oltre la materia, Rizzoli, Milano 2020, p. 42.

della sua scomparsa. Il complesso funerario monumentale è immerso nella campagna trevigiana e si articola in diverse aree e strutture; l'accesso dal cimitero all'area monumentale avviene attraverso i propilei, a partire dai quali si aprono i 2200 mq del complesso, cinto da un muro inclinato. In mezzo a prati solcati da corsi d'acqua e vasche geometriche sorgono i quattro principali edifici: l'arcosolio, un'arcata in cemento ribassata sotto alla quale trovano posto i due sarcofagi dei coniugi Brion; il padiglione per la meditazione; la cosiddetta tomba dei parenti ed infine la cappella per le funzioni religiose⁹.

All'interno di questo spazio prima ci si sente soli di fronte al pensiero della morte, ma poi, come per miracolo, l'angoscia scompare e resta solo una grande pace interiore. E allora tutti i sensi si riaccendono, la delicatezza del paesaggio e la bellezza del costruito arrivano agli occhi accompagnati dai suoni inconsapevoli della natura. Non sei più in un luogo di sepoltura ma in un giardino incantato, al sicuro da tutto e da tutti¹⁰.

In queste parole può essere riassunto lo scopo con cui Carlo Scarpa concepisce questo luogo, che vuole essere strumento di meditazione sull'esperienza di vita per chi lo attraversa; vita e morte sono perciò unite all'interno di un complesso apparentemente sospeso in una dimensione atemporale. Per dare vita a questo itinerario fisico e spirituale, e per aiutare le persone a muoversi attraverso esso, Scarpa si affida alla luce. Il percorso ha inizio dai propilei che, nella penombra, si aprono verso il paesaggio tramite il contrasto dato da un'apertura a doppio anello intrecciato che si staglia in controluce sulla parete in

⁹ *Memoriale Brion, un capolavoro di Carlo Scarpa in un camposanto di paese*, fondoambiente.it, FAI, consultato il 1° settembre 2023, <https://fondoambiente.it/luoghi/memoriale-brion/>

¹⁰ L. PENNATI, P. PICCININI, *Carlo Scarpa: oltre la materia*, Rizzoli, Milano 2020, p. 152.

ombra: si tratta della vesica piscis, simbolo dell'iconografia cristiana legato alla figura di Cristo o della Madonna in Maestà; l'apertura rimanda però anche ai coniugi Brion, vediamo infatti che le cornici dei due anelli sono entrambe decorate da tessere di vetro azzurro e rosa, andando così a rappresentare con quell'incrocio di luminosi anelli, un amore che è eterno e che sembra voler guidare l'osservatore; lo spazio va poi ad aprirsi nel luminoso prato che accoglie l'arcosolio sotto a cui Giuseppe e Onorina Brion riposano. Il passaggio che unisce il luogo di sepoltura alla cappella è rappresentato da un lungo corridoio, la cui ombra è solcata da strette aperture verticali che scandiscono ritmicamente lo spostamento tra i due luoghi; arrivati all'altro capo si viene immediatamente colpiti dal contrasto creato con l'ambiente cubico della cappella, completamente invaso di luce: le alte finestre mettono in diretta comunicazione l'interno con l'esterno e la struttura delle vetrate, incassata nel muro, aiuta a massimizzare la quantità di luce in entrata. Quello del contrasto tra luce e ombra, tra aperto e chiuso, tra esterno e interno è un tema ricorrente in tutto il complesso della Tomba Brion e guida il visitatore lungo un'esplorazione dentro e fuori di sé; luce e forma architettura creano pertanto un tempio per la meditazione, un dedicato, nonostante la funzione, all'esaltazione della vita.

Capitolo 4 – Carlo Scarpa per Venini: un’esperienza di design dell’illuminazione¹¹

4.1 Il passaggio da Cappellin a Venini

Tra il 1926 e il 1947 si colloca una delle esperienze più caratterizzanti della carriera di Carlo Scarpa; fresco di diploma infatti fa il suo ingresso nel panorama artistico italiano collaborando con due importanti vetrerie di Murano. Nel 1926 subentra alla direzione artistica della Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C, vetreria che oltre ad essere per il giovane Scarpa un luogo di apprendimento delle tecniche e delle caratteristiche tipiche del settore vetraio, è anche l’ambiente in cui prende avvio il suo personale processo di innovazione della produzione muranese. La sua collaborazione con la MVM Cappellin & C, seppur fruttuosa, è però costretta ad una brusca interruzione quando, nel 1932, la vetreria si trova a dover dichiarare bancarotta e a chiudere la produzione. Il suo intervento non resta però inosservato e, nello stesso anno, grazie al rispetto e al supporto di Paolo Venini, Scarpa intraprende un fiorente sodalizio con l’omonima azienda; qui, attraverso un’assidua e attiva partecipazione nel lavoro dei laboratori, ha la possibilità di incrementare le sue conoscenze nella lavorazione del vetro per realizzare raffinati oggetti dal design moderno che vanno

¹¹ Per la stesura del capitolo ho consultato: MARINO BAROVIER, *Carlo Scarpa, Venini 1932-1947*, Skira, Venezia 2012.

MARINO BAROVIER, CARLA SONEGO (a cura di), *Venini – luce, 1921-1985*, Skira, Venezia 2022.

Savoir-faire, Storia, Venini.com, consultato il 17 settembre 2023, https://www.venini.com/it_it/savoir-faire/venini-murano

anche a diversificare le forme e le tipologie di prodotti che la vetreria può offrire al mercato.

4.2 Gli anni alla Venini

Carlo Scarpa collaborerà ininterrottamente con l'azienda di Paolo Venini per quindici anni fino al 1947, quando decide di dedicarsi maggiormente all'architettura. Sono questi per il giovane architetto anni estremamente importanti dal punto di vista formativo, permettendogli di acquisire strumenti progettuali e creativi che saranno poi essenziali per la sua carriera successiva; al tempo stesso però, grazie alle conoscenze tecniche che man mano è riuscito a mettere insieme, è in grado di portare una ventata di modernità alla produzione vetraia, introducendo nuove tecniche di lavorazione della materia vetrosa: è il caso del vetro battuto, corroso o a incalmo; oppure riuscendo ad innovare sulla base del recupero di tecniche tradizionali: come ad esempio la murrina romana, la mezza filigrana e la soffiatura. La pulizia e l'essenzialità geometrica delle forme, affiancata ad un sapiente uso dei colori, dei contrasti cromatici e delle finiture delle superfici, rendono gli oggetti pensati da Scarpa dei veri e propri pezzi di design e portano nella produzione della Venini un raffinato gusto per il moderno. Il suo contributo all'interno della produzione dell'azienda fu molto variegato: firmando oggetti di natura plastico-scultorea, elementi decorativi per la casa e oggetti per la tavola, lampadari e soluzioni per l'illuminazione di interni, fino ad arrivare a elementi di arredo in vetro. La fine di questo sodalizio giunge, in parte, anche a causa dell'entrata dell'Italia nella Seconda guerra mondiale; gli sforzi bellici costringono

infatti le vetrerie muranesi a rallentare le ricerche innovative dei loro prodotti, talvolta focalizzando la produzione su oggetti più comuni ma di maggiore utilità per una società alle prese con un conflitto.

4.3 La questione dell'illuminazione

Negli anni venti, con lo sviluppo dell'illuminotecnica anche in ambito nazionale, aveva preso avvio un dibattito sulle possibilità e sulla cultura dell'illuminazione moderna (lucicultura). A fronte di una manifesta arretratezza rispetto al panorama internazionale, nascono associazioni di tecnici che promuovono iniziative per favorire l'aggiornamento sia degli impiantisti che del mondo del progetto.¹²

Gli anni Venti sono un periodo molto importante se si parla dello sviluppo di sistemi di illuminazione, sia sul piano nazionale che internazionale: a partire dall'introduzione dell'illuminazione elettrica ad inizio Novecento, caratterizzata da una luce molto più intensa rispetto a quella tradizionale a candela o a gas, si è sempre cercato di trovare soluzioni adatte a risolvere il problema dell'abbagliamento causato dalle lampadine; un filone di ricerca in cui le vetrerie muranesi come Venini si sono fin da subito inserite, anche se è necessario tener conto del ritardo che caratterizza l'ambito italiano rispetto a quello internazionale per quanto riguarda lo studio di sistemi di illuminazione. Spesso gli interventi erano focalizzati sull'uso di vetro semitrasparente, satinato o talvolta pulegoso, che però comportavano una notevole perdita di luce; è perciò necessario trovare soluzioni in grado di sfruttare

¹² M. BAROVIER, C. SONEGO (a cura di), *Venini – luce, 1921-1985*, Skira, Venezia 2022, p. 27.

la luminosità della lampadina e al tempo stesso di esaltare le molteplici qualità del vetro muranese.

4.4 Gli esordi in Venini

La sperimentazione di Carlo Scarpa in quello che noi oggi definiremmo design dell'illuminazione ha inizio già negli anni della MVM Cappellin & C, inizialmente lavorando sulla base delle idee di Vittorio Zecchin, che precede Scarpa nella direzione artistica dell'azienda. Una volta acquisite le conoscenze necessarie inizia quindi a lavorare su progetti personali: sviluppa nuovi modelli dalle forme sempre più definite, risultanti dalla combinazione di volumi geometrici. L'esperienza in Cappellin gli permette di portare avanti una ricerca piuttosto avanzata nell'ambito dell'illuminazione; di particolare interesse, soprattutto in vista del suo successivo impiego per la Venini, è la sperimentazione applicata alla progettazione di design modulari. Quando nel 1932 passa a Venini si trova a lavorare in una manifattura che, oltre a specializzarsi nella produzione di vetri artistici pensati per esibizioni d'arte, gli offre l'opportunità di lavorare alla progettazione e all'installazione di apparecchi luminosi non solo per privati ma anche per importanti commissioni pubbliche. Tra i primi interventi in cui sappiamo esserci stata la collaborazione di Carlo Scarpa troviamo il progetto per l'illuminazione del Palazzo delle Poste di Trento e di Palermo; riconosciamo infatti tra i vari disegni prodotti dall'ufficio tecnico della Venini anche numerosi di mano di Scarpa: a questa altezza il suo operato all'interno della Venini è ancora piuttosto uniformato alla produzione generale dell'azienda, particolarmente richiesta per le sue

soluzioni in vetro ondulato, sfruttato non solo in lastra per applique a muro ma anche a sezione di tubo per realizzare lampade lineari a muro, a soffitto e a sospensione. Un altro importante contributo di Scarpa per la crescita della vetreria in questi primi anni di collaborazione, lo vede coinvolto insieme ad altri progettisti alla stesura del progetto per il brevetto del vetro cordonato, nel 1934: si tratta di un materiale sviluppato a partire dal vetro ondulato e che permetterebbe di realizzare lampade in maniera modulare, qualsiasi siano le dimensioni volute e senza interruzioni visive dovute a strutture interne, in quanto i moduli sono pensati per incastrarsi tra loro. Possiamo perciò affermare che l'arrivo in Venini è per Scarpa un momento di sperimentazione soprattutto sul piano delle tecniche di lavorazione del vetro; mentre, per quanto riguarda il design dell'illuminazione, il suo contributo è legato, anche se non esclusivamente, a progetti aziendali.

4.5 L'illuminazione di Scarpa

Il debutto vero e proprio di Carlo Scarpa nel mondo del design dell'illuminazione avviene nel 1936 in occasione della VI Triennale di Milano alla quale partecipa anche Venini con una sala personale. Tra i vari vetri decorativi e prodotti esposti spiccano una serie di lampadari a sospensione e applique realizzati su disegno personale di Scarpa. Tra i suoi lampadari presentati nel 1936 troviamo i numeri 5281 e 5282 del celebre Catalogo Blu, entrambi a forma di alveare ma composti rispettivamente da nastri sagomati di vetro cordonato e da lastre di vetro a fiori stilizzati e patere; troviamo poi il 5284, un lampadario a tronco di cono rovesciato composto da tessere a losanghe in vetro a

murrine e chiuso alla base da una sfera lavorata con la stessa tecnica; un altro esempio di lampadario presentato a Milano è il numero 5283, caratterizzato da una base quadrilobata con paralumi troncoconici rovesciati e il tutto realizzato in vetro corroso rosato e lavorato a rilievi, una tecnica che comporta una forte iridescenza della superficie vetrosa. Già prendendo in esame questi pochi lampadari possiamo individuare alcuni caratteri generali che si riscontrano poi in tutta la sua produzione successiva: primo fra tutti l'uso delle innovazioni portate avanti con Venini nell'ambito delle tecniche di lavorazione del vetro, con le quali riesce a creare originali effetti cromatici e luministici anche quando l'apparecchio è spento e viene colpito dalla luce naturale, dando così vita a veri e propri oggetti d'arte che superano la semplice utilità. Un secondo importante fattore è la semplificazione delle forme sia nelle strutture generali dei lampadari, che assumono volumi geometrici definiti, sia nell'aspetto della decorazione che è reso anch'esso in forme più razionali e geometrizzate; e anche quando utilizza elementi ornamentali derivati dal reale non siamo mai di fronte ad una trasposizione retorica del modello, bensì ad una sua razionalizzazione e semplificazione. Ultimo ma cruciale aspetto su cui si fondano i design scarpiani è la modularità: la maggior parte dei sistemi di illuminazione che progetta sono infatti composti sfruttando la ripetizione di un singolo modulo che, in base alla struttura di supporto e all'orientamento con cui viene montato, può dar vita ad un gran numero di soluzioni differenti. Il lavoro di Scarpa in questi quindici anni costituisce un contributo inestimabile per gli sviluppi della vetreria muranese, sono infatti numerosi i pezzi da lui firmati che arricchiscono il catalogo di Venini e che soprattutto, grazie ad un nuovo modo di concepire l'illuminazione, hanno lasciato un segno indelebile nella storia del design della luce.

4.6 Due esempi del lavoro con Venini

Nel 1937 la Venini viene coinvolta nell'allestimento di alcuni ambienti dell'appena costruito albergo Principi di Piemonte a Torino; la vetreria muranese in particolare lavora nel salone delle feste e nelle due gallerie adiacenti ad esso, occupandosi non solo dell'illuminazione degli spazi ma anche dell'esecuzione del rivestimento musivo che caratterizza le pareti. Il salone è illuminato dagli enormi lampadari di Carlo Scarpa: delle sospensioni di forma ovale, con schermo a fiori e patere in vetro cristallo decorato da piccoli dettagli color acquamarina e ametista; come sfolgoranti soffioni, i lampadari diffondono in tutto l'ambiente la loro luce, illuminando le superfici musive delle pareti a tessere grigie e oro nelle arcate e completamente d'oro all'interno delle nicchie. Per ogni nicchia inoltre viene studiata una decorazione a tema floreale o zoomorfo, i cui disegni preparatori sono a loro volta di mano di Scarpa. L'effetto finale è esemplare, forme e volumi moderni si fondono con un gusto decorativo e un'articolazione dello spazio che richiamano l'antico, dando così vita ad un ambiente sospeso quasi in un alone di mistica preziosità.

L'anno seguente invece la Venini viene coinvolta nei lavori per il nuovo casinò del Lido di Venezia, occupandosi dell'illuminazione per le sale principali dello stabile, tra cui: l'atrio, il salone delle feste, il bar, il ristorante e il privé. In questo caso la mano di Carlo Scarpa la ritroviamo nelle grandi sospensioni a nastri soffiati in vetro cristallo della sala ristorante e bar, che, come enormi canestri di luce, scendono lungo il perimetro arricchendo lo spazio grazie ai loro rastremati volumi quadrangolari e al semplice design a intreccio dei moduli in vetro.

Scarpa interviene inoltre nel privé con una soluzione molto originale: realizza dieci lampadari a bracci di foggia piuttosto classica e dalle forme geometricamente semplificate, riprendendo però lungo le catenelle i semi delle carte da gioco. I motivi decorativi vengono dunque presi dalla decorazione del soffitto e ripetuti per tutta la lunghezza ad avvolgere le catenelle, senza però eccedere nel citazionismo; l'effetto finale è infatti estremamente pulito e raffinato, con la decorazione a semi che, ad un occhio poco attento, risulta quasi come una cilindrica composizione di moduli astratti, mentre il dettaglio curioso resta una qualità visibile solo se si guarda ai lampadari con attenzione. In queste esemplari testimonianze possiamo dunque riassumere il pensiero con cui Carlo Scarpa concepisce la progettazione di sistemi di illuminazione che, come avviene nel suo modo di fare design e architettura, è incardinato su tre concetti fondamentali: la cura del materiale, una concezione geometrica e la relazione tra funzione e ricerca estetica.

4.7 Il padiglione del Veneto del 1961

In occasione del centenario dell'unità d'Italia, nel 1961, si tiene a Torino l'Esposizione Internazionale del Lavoro, a cui ogni regione partecipa con un proprio padiglione espositivo. È Scarpa l'architetto che riceve l'incarico per l'allestimento del padiglione del Veneto che ha per temi "il governo delle acque" e "il senso del colore", sulla base dei quali viene sviluppato un ambiente dalla grande forza evocativa derivata dall'interazione delle installazioni, delle diverse forme e volumi e dei diversi materiali utilizzati. Il perno su cui l'intero ambiente

è incentrato è la gigantesca installazione in vetro posta al centro della stanza e progettata da Scarpa utilizzando un particolare elemento tratto dal catalogo di Venini. Verso la fine degli anni Cinquanta, la ricerca portata avanti dalla vetreria nel campo della costruzione modulare di sistemi di illuminazione porta alla definizione del “poliedro”: si tratta di un modulo in vetro soffiato trasparente a sezione esagonale che, tra le altre cose, annovera Tobia Scarpa, figlio di Carlo, tra gli sviluppatori del metodo di assemblaggio. Il successo per questo elemento fu immediato grazie alla grande versatilità di utilizzo e alla totale libertà compositiva che lo caratterizza; i poliedri di Venini possono essere infatti impilati e uniti tra loro per formare un «tessuto vitreo»¹³, adatto sia a lampadari di dimensioni contenute sia a grandi installazioni luminose.

Carlo Scarpa sceglie dunque il poliedro di Venini, già ampiamente usato da numerosi designer, reinterpretandone l'utilizzo: non realizza una struttura simmetrica o geometricamente precisa ma, a partire dall'apertura quadrata del soffitto, sviluppa una gigantesca struttura in parte descrivibile come un tronco di piramide rovesciato, dal profilo obliquo e allungato nella parte terminale, quasi si volesse prolungare verso la vasca sottostante. La struttura perde così la funzione di lampadario, diventando un elemento portante della composizione artistica dello spazio; il volume, composto da circa tremila elementi in vetro policromo dalle tenui tonalità, descritto all'epoca come «una enorme stalattite»¹⁴, sembra trasfigurarsi in una massa d'acqua densa che lentamente e in maniera irregolare irrompe nello spazio del

¹³ M. BAROVIER, C. SONEGO (a cura di), *Venini – luce, 1921-1985*, Skira, Venezia 2022, p. 22.

¹⁴ *Italia '61 a Torino. Alla Mostra delle regioni, Il Veneto* in “Domus”, agosto 1961, p. 18.

padiglione per riversarsi nella vasca d'acqua, da cui a sua volta viene riflesso lo scintillio delle migliaia di prismi colorati di cui l'opera si compone. L'ambiente del padiglione è pertanto vivificato per effetto delle vibrazioni che le luci del "lampadario" e la loro interazione con gli elementi dell'ambiente creano negli occhi dei visitatori.

Appendice iconografica



Figura 1. M. Toselli, *Ritratto di Carlo Scarpa*



Figura 2. Carlo Scarpa, *tavolo Doge*, prodotto da Gavina nel 1968



Figura 3. Carlo Scarpa, *libreria Rialto*, prodotta da Gavina nel 1975



Figura 4. Carlo Scarpa, *divano Cornaro*, prodotto da Gavina nel 1973



Figura 5. Carlo Scarpa, *letto Toledo*, prodotto da Gavina nel 1975



Figura 6. Carlo Scarpa, dettaglio dell'allestimento della Gipsoteca canoviana, Possagno, 1957



Figura 7. Carlo Scarpa, *apertura a doppio anello*, Tomba Brion, Altivole, 1978



Figura 8. Carlo Scarpa, *cappella*, Tomba Brion, Altivole, 1978



Figura 9. Carlo Scarpa, *grande vaso con coperchio vetro "corroso a rilievi"*,
prodotto da Venini nel 1936



Figura 10. Carlo Scarpa, *vaso in vetro a murrine romane*, prodotto da Venini nel 1940

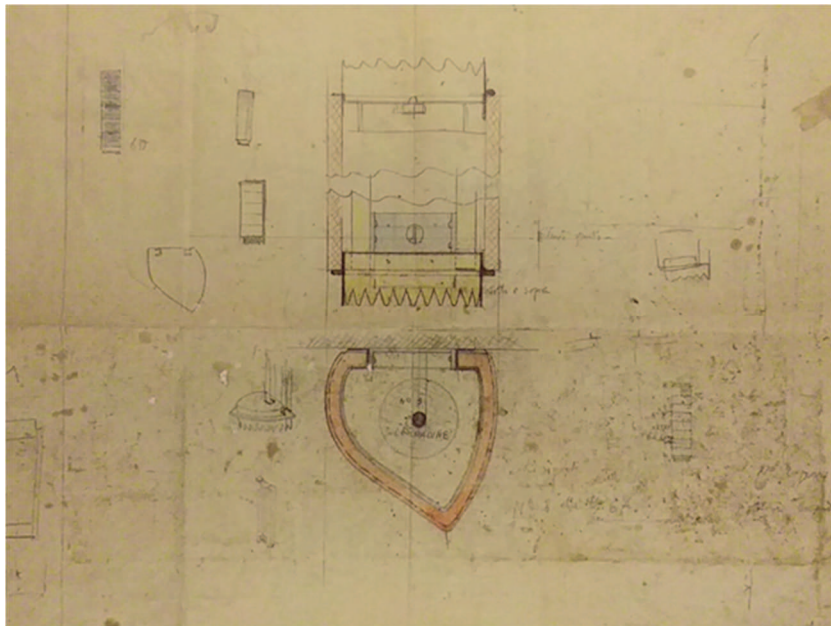


Figura 11. Carlo Scarpa, *studio per applique in vetro cordonato*, 1934



Figura 12. *Sala delle conferenze*, Palazzo delle Poste, foto d'epoca, 1934



Figura 13. VI Triennale di Milano, sala personale di Venini, foto d'epoca, 1936

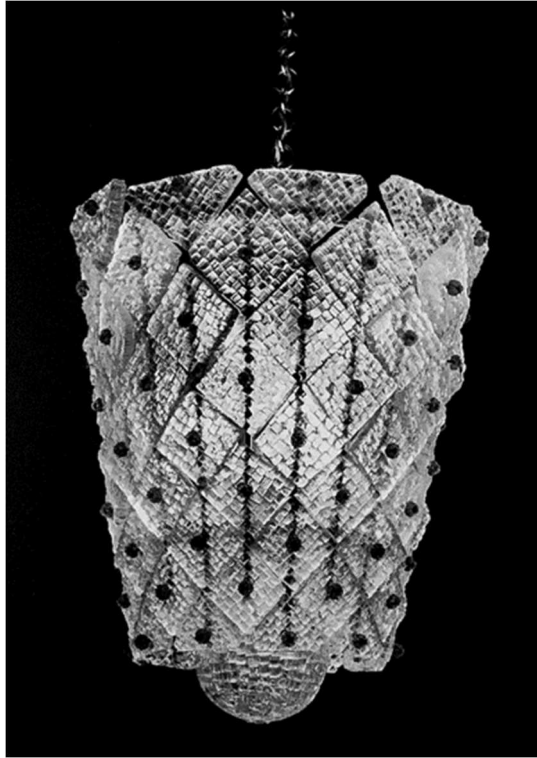


Figura 14. Carlo Scarpa, *lampadario a tessere*, prodotto da Venini nel 1936



Figura 15. *Salone delle feste*, albergo Principi di Piemonte, Torino



Figura 16. *Sala ristorante e bar*, Casinò del Lido di Venezia, foto d'epoca, 1938

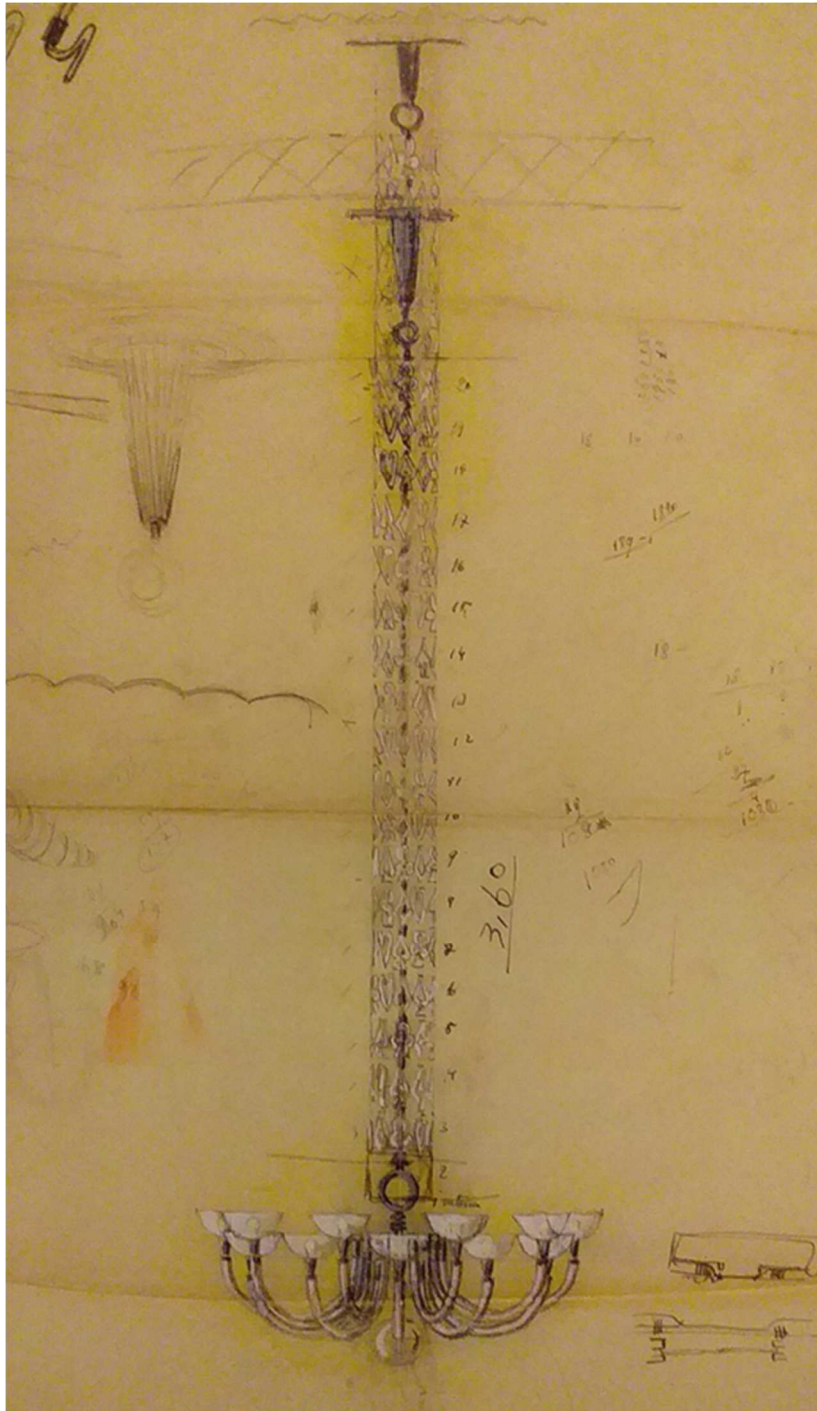


Figura 17. Carlo Scarpa, *studio per lampadario del privé*, 1938

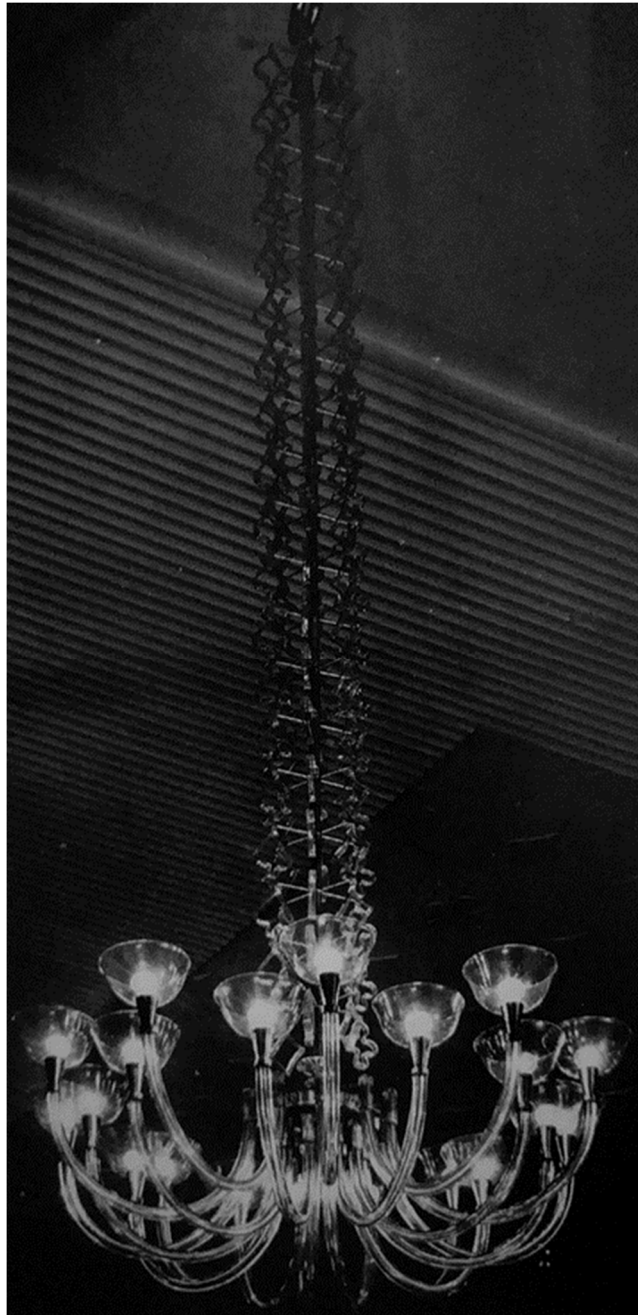


Figura 18. Carlo Scarpa, *lampadario del privé*, prodotto da Venini, Casinò del Lido di Venezia, foto d'epoca, 1938



Figura 19. Carlo Scarpa, *Padiglione del Veneto*, Mostra delle regioni, Italia '61,
foto d'epoca, 1961

Bibliografia

Italia '61 a Torino. Alla Mostra delle regioni, Il Veneto in "Domus",
agosto 1961

SANDRO BAGNOLI, ALBA DI LIETO (a cura di), *Carlo Scarpa, Sandro Bagnoli: il design per Dino Gavina*, SilvanaEditoriale, Regione del Veneto, 2014.

MARINO BAROVIER (a cura di), *Carlo Scarpa. I vetri di murano 1927-1947*, Il Cardo, Venezia 1991

MARINO BAROVIER, *Carlo Scarpa, Venini 1932-1947*, Skira, Venezia 2012.

MARINO BAROVIER, CARLA SONEGO (a cura di), *Venini – luce, 1921-1985*, Skira, Venezia 2022.

MARCO DE MICHELIS, *Recenti pubblicazioni su Carlo Scarpa*, in MAURA MANZELLE (a cura di), *Carlo Scarpa: l'opera e la sua conservazione. Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia, I-1998/III-2000*, Fondazione Querini Stampalia-Skira, Milano 2002

LORENZO PENNATI, PATRIZIA PICCININI, *Carlo Scarpa, oltre la materia*, Mondadori, Milano 2020.

FRANCA SEMI (a cura di), *A lezione con Carlo Scarpa*, Hoepli,
Milano 2019.

Sitografia

ORietta LANZARINI, *Scarpa, Carlo*, 2018, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-scarpa_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-scarpa_(Dizionario-Biografico))

Memoriale Brion, un capolavoro di Carlo Scarpa in un camposanto di paese, [fondoambiente.it](https://www.fondoambiente.it), FAI, consultato il 1° settembre 2023, <https://fondoambiente.it/luoghi/memoriale-brion/>

Savoir-faire, Storia, [Venini.com](https://www.venini.com), consultato il 17 settembre 2023, https://www.venini.com/it_it/savoir-faire/venini-murano