

# Volia retallar el blau del cel

Carlo Scarpa

«Cal que hi hagi sempre una relació dialèctica amb el client, en tot tipus de treball, amb el director d'un museu o amb les senyores benpensants que us faran fer la vil·la, per petita o gran que sigui.

Jo sempre m'he barallat amb els particulars perquè volen el que volen: llavors, l'única cosa que es pot fer, si un vol ser seriós amb la seva feina, és anar-se'n.

La clientela municipal o pública, en canvi, paga amb retard i malament però quasi sempre és intel·lectualment honesta: sovint la relació esdevé una successió d'agradables col·laboracions.

En el cas de Possagno m'havia estat confiat l'encàrrec del projecte d'ampliació de la Gipsoteca Canoviana: hi havia petites sales al costat de la gran sala central, l'anomenada pinacoteca feta molts anys després de la mort de Canova per recollir els guixos dispersos en diferents estudis.

Eren afegits una mica superflus, i la direcció havia admès de seguida que no calia conservar-los. El que era més urgent era col·locar una estàtua d'en Canova que ara és a Posagno, i que aleshores els havia estat donada. L'Acadèmia de Belles Arts de Venècia tenia el guix original de l'escultura: el marbre, en canvi, aquell que van fer els artesans i els ajudants de l'escultor, és a Roma, a la Galeria d'Art Modern. Per culpa d'aquest «afer» tan gros, es feia necessari formular la hipòtesi d'una sala molt alta. El plantejament fou intuït, fet i aprovat «il·lic et immediat».

Durant la realització dels treballs, però, vaig pensar que després de tot anava bastant bé haver fet alta aquella sala, però que no havia d'acollir de cap manera la famosa estàtua (em sembla que era Teseu o una cosa així), perquè d'aquesta manera aquest espai hauria estat malaguanyat, hauria esdevingut veritablement un contenidor provisional fet a mida de l'objecte, una caixa alta per a un objecte alt.

En comptes d'això, en aquell espai altíssim, en relació amb aquell altre subsegüent, em sembla que n'han resultat uns efectes plàstics d'una qualitat notable, i que no hi ha hagut cap error gravíssim de tecnologia.

En efecte, fins els estudiosos que havien d'avaluar la meua elecció, quan van venir a veure els treballs durant la seva realització, van trobar que tot estava prou bé. Es van adonar de la qualitat d'aquest espai, i van acceptar immediatament el meu argument. Jo vaig dir: en lloc d'anar a buscar aquesta estàtua i portar-la aquí, on ja n'hi ha de massa grans, deixem-la on és. Podem treure algunes estàtues importants de les que hi ha col·locades aquí —bastant malament, per cert— i les disposem segons el sentit de la intuïció compositiva d'alguns elements que han de ser la cosa més important per a un museu. I és aquesta intuïció la que ha donat el millor resultat, perquè d'alguna manera cal autoconvèncer-se dels valors de l'art per obtenir un resultat de solidesa, estabilitat i sentit compositiu.

L'encàrrec del treball me'l van fer en ocasió del bicentenari del naixement —o de la mort: no recordo bé les dates— d'Antonio Canova. Devia ser el naixement, 1757-1957, perquè Canova va morir cap a la fi de 1820 o del '30. Vosaltres trobareu la cosa poc interessant, i en canvi és molt important per poder fer un treball museogràfic exacte, com quan es tracta de fer una casa, que convé saber fins i tot si la senyora a la qual heu de fer una casa ben bonica té amants, si s'hi ha de fer passadissos secrets, també si és casolana, o si li agrada tenir convidats: convindria començar a fer una coneixença psicològica del món en què es viu o sigui, perquè, segons la meua opinió, em podria ajudar a solucionar alguns problemes. Sovint, fins i tot, el racionalisme esdevé una mena d'acadèmia d'ell mateix, quan, per exemple, sembla que digui que gran part de l'arquitectura del passat no era racional, quan és clar que ho era ben bé i que també era funcional allò que no és ni racional ni funcional, són totes les acadèmies, totes les imitacions, tots els eclecticismes, perquè es refereixen a fets inventats per altres i naturalment mai no són ni originals ni genuïns.

# Volevo ritagliare l'azzurro del cielo

«Un rapporto dialettico con la committenza deve esserci sempre, in ogni tipo di lavoro, con il direttore di un museo come con le signore «bene» che vi daranno da fare la villa, piccola o grande che sia.

Io ho sempre fatto baruffa con i privati perché vogliono quello che vogliono: allora l'unica cosa da fare, se si vuole essere seri nel proprio mestiere, è andarsene.

La committenza comunale o pubblica, invece, paga in ritardo, paga male, ma è quasi sempre intellettualmente onesta: spesso il rapporto si trasforma così in una vicenda di piacevole collaborazione.

Nel caso di Possagno mi era stato affidato l'incarico del progetto di ampliamento della Gipsoteca Canoviana: c'erano delle piccole aule accanto alla grande sala centrale, la cosiddetta pinacoteca fatta molti anni dopo la morte di Canova per raccogliere i gessi sparsi in vari studi.

Erano adiacenze un po' fatiscenti, e la Soprintendenza aveva subito ammesso che non erano elementi da conservare.

L'imperativo era invece sistemare una grande statua del Canova che ora è a Possagno, e che veniva donata in quel momento. L'Accademia di Belle Arti di Venezia possedeva il gesso originale della scultura: il marmo invece, quello tradotto dagli artigiani e dagli aiuti dello scultore, si trova a Roma alla Galleria d'Arte Moderna. Per questo grosso «affare» diventava necessario formulare l'ipotesi di un'aula molto alta. La progettazione fu intuita, fatta e approvata illecit et immediata.

Durante il corso del lavoro, però, mi venne fatto di pensare che tutto sommato andava benone aver fatto alta quest'aula, ma che non avrebbe dovuto assolutamente più accogliere la famosa scultura (mi pare fosse Teseo o qualcosa del genere), perché altrimenti questo spazio sarebbe stato distrutto, sarebbe diventato veramente un contenitore provvisorio in rapporto alla dimensione dell'oggetto, una cas-

sa alta per un oggetto alto.

Invece in quello spazio altissimo, in rapporto a quell'altro susseguente, mi pare che siano risultati degli effetti plastici di notevole qualità, e che non ci siano stati dei gravissimi errori di tecnologia.

Infatti anche gli studiosi che dovevano avallare la mia scelta, quando sono venuti a vedere i lavori durante il loro corso hanno trovato che tutto andava bene. Si sono resi conto della qualità di questo spazio e hanno immediatamente accettato il mio discorso. Io dissi: invece di andare a prendere questa grande statua e portarla qui, dove ce ne sono già di troppo grandi, lasciamola pure là dov'è. Togliamo invece alcune statue importanti fra quelle disposte qui —fra l'altro male— per disporle secondo il senso dell'intuizione compositiva di certi elementi che devono essere la cosa più importante per un museo. Ed è questa intuizione che ha dato la riuscita migliore, perché in un certo senso bisogna autoconvincersi ai valori dell'arte per ottenere un risultato di saldezza, stabilità e senso compositivo.

L'occasione della commissione del lavoro era il bicentenario della nascita —o della morte: non ricordo bene le date— di Antonio Canova. Sarà stata la nascita, 1757-1957, perché Canova è morto verso la fine del 1820 o del '30. Voi troverete la cosa poco interessante, mentre invece è molto importante per poter fare un lavoro museografico esatto, come quando si tratta di fare una casa, conviene sapere perfino se la signora alla quale dovette fare una bella casa ha degli amanti, se ci sono passaggi segreti da fare, oppure se tiene alla casa, se tiene a ricevere: insomma, una conoscenza psicologica del mondo in cui si vive bisognerebbe cominciare a farsela, perché secondo me potrebbe permettere anche la risoluzione di alcuni problemi. Spesso perfino il razionalismo diventa una specie di accademia di se stesso, quando ad esempio sembra dire che tanta architettura del passato non era ra-

La ciència és una altra cosa i l'arquitectura moderna té necessitat també de la ciència: l'ideal seria que un arquitecte fos també un gran enginyer, i també un matemàtic, o almenys un matemàtic a mig camí, com podria ser un professor de ciència de les construccions, perquè els arquitectes del passat coneixien d'una manera veritablement virtuosa tot allò que els calia conèixer per enriquir al màxim la seva experiència, mentre nosaltres ara sabem fer uns dissenys ben bonics amb còpies heliogràfiques de qualitat superior, però el fons de les coses no el sabem mai prou bé. Canova és un artista genuí de finals del set-cents i sobretot quan fa estàtues de dones és d'una comprensió formal extraordinària. No us dic res de la finesa suprema i de la seva eloqüència, que només a primera vista semblen criticables, tal com sostenien alguns professors vuit-centistes de l'Acadèmia que admiraven Michelangelo o Piero della Francesca o Jacopo della Quercia i deien, referint-se a Canova: «Oh, aquest fred neoclassicisme!». El problema era que en aquella època ja napoleònica, caps, cames i peus eren tots traduïts amb aquell gust una mica melindrós, i a més amb una «grecitat» que derivava de la crítica entusiasta que Winkelmann havia fet de les obres gregues. I aleshores hi havia també el gust pels cabells rinxolats —que encara es pot veure an algunes pel·lícules dolentes— aquell gust neoclàssic que veritablement fa antipàtic l'Antonio Canova. Caldria aleshores fer una cosa, una operació que representa un risc per a alguna estàtua: trencar-li mans, peus i caps, perquè són els punts en què hi ha el calçat, hi ha el coturn, hi ha els rinxols. Exacte: en aquells punts és on rau l'estil neoclàssic, en canvi del coll fins als genolls hi ha l'estil de debò, la veritat feta, l'art que es fa vida. Però jo no trobo les paraules adequades per parlar de la història... Mireu aquella senyora! Veieu quin braç i quin dors? Són extraordinaris! Aquell cap, en canvi, és antipàtic: fa venir ganes de trencar-lo...

El problema que havia de superar en la remodelació de la gipsoteca era la llum: no es tractava de quadres sinó d'escultures, i les escultures no eren de marbre o de fusta, sinó de guix, un material amorf que no solament pateix de les intempèries sinó que també li fa falta la llum, i per això necessita un lloc assolellat. I el sol, movent-se sobre una escultura, no provoca mai efectes negatius, que és el que passa quan dins d'una sala toca alguns punts sí i d'altres no, il·luminant només alguns quadres. I cal tenir en compte que no hi ha cosa que afavoreixi més les obres d'art que la potent llum del sol.

El sol directe no es pot admetre perquè la calor fa dilatar les tintes: les pintures escaltarien i les teles es cremarien, per tant cal tenir sempre una llum ben diferent, una llum diàfana, una llum que vingui des de dalt. Al vuit-cents es va fer servir per primera vegada als estudis dels pintors que tenien tota la llum de cara al nord, per on justament no entrava el sol. Segons jo, que sóc un terrible críticador, al capdavant es tracta d'un raonament fals. Estic segur que una gran part d'aquella fredor, d'aquella duresa i d'aquella antipatia que avui sentim per les obres que anomenen acadèmiques és produïda per aquesta denominada llei racional nascuda de la física i de l'òptica, lleis que sovint produeixen efectes negatius si són aplicades al peu de la lletra.

Una cosa és la ciència intuïtiva que havia recorregut la ment de Leonardo da Vinci i una altra és aquest positivisme típic del vuit-cents: només caldria pensar en una petita mania científica com és la de dividir l'espectre solar en els tres colors famosos: groc, vermell i blau, els quals combinats han format l'obra d'alguns dels dos o tres grans pintors francesos i també d'una atapeïda munió de pintors menors a Itàlia. Aleshores, i tornant a la llum museogràfica, sostinc i sostindria, si és possible, el concepte de la llum natural. Però obtenir-la és naturalment impossible. Si hi hagués una vidriera que pogués il·luminar la sala en la qual estic parlant, és clar que las parets per exposar quadres serien només dues: la tercera no, perquè hi hauria uns reflexos que només suporten els frescos. Si hagués de posar-hi frescos podria ben bé situar-los en aquella llum que els olis han d'evitar, tot això per dir que en l'escultura es pot tenir un efecte pictòric.

A mi m'agrada molt, ja us ho he dit, la llum natural: voldria retallar, si fos possible, el blau del cel. He volgut aleshores un espai de vidres elevat perquè no tragués la llum. Tenia la perspectiva d'un petit edifici que no tenia res, i donar-li un valor d'aquest tipus em semblava força interessant. L'angle vidrat esdevé un bloc blau empès cap a dalt, i quan la llum és dins il·lumina totes les quatre parets.

La meva tendència de recerca formal em feia estimar més la transparència absoluta i per això no volia tenir l'encreuament dels

zional, mentre invece lo è perfettamente ed è anche funzionale.

Sono non razionali e non funzionali tutte le accademie, tutte le imitazioni, tutti gli eclettismi, perché si riferiscono a fatti inventati da altri e naturalmente non sono mai né originali né genuini.

La scienza è tutt'altra questione, l'architettura moderna ha bisogno anche della scienza: l'ideale sarebbe che un architetto fosse anche un bravissimo ingegnere, come dire un matematico, o almeno un matematico a metà strada, come potrebbe essere un professore di scienza delle costruzioni, perché gli architetti del passato conoscevano in modo veramente virtuoso quello che era necessario conoscere al massimo della loro esperienza, mentre noi qui sappiamo fare dei bei disegni con copie eliografiche di superiore qualità ma il fondo delle cose non lo sappiamo mai abbastanza.

Canova è una artista genuino della fine del settecento e soprattutto quando fa statue di donne è di una comprensione formale straordinaria. Non vi dico della finezza suprema e della sua eloquenza, che solo a prima vista sembrano criticabili, come sostenevano certi professori ottocenteschi dell'Accademia che amavano Michelangelo o Piero della Francesca o Jacopo della Quercia e dicevano, guardando Canova: «Oh questo freddo neoclassicismo!» Il problema era che in quell'epoca già napoleonica, teste, gambe e piedi erano tutti tradotti con quel gusto un po' lezioso, addirittura con una «grecità» derivante dalla critica entusiasta che Winkelmann aveva fatto delle opere greche. È allora quel gusto dei capelli ricciuti —che si vede ancora oggi in certi brutti film— quel gusto neoclassico che veramente fa diventare antipatico Antonio Canova.

Bisognerebbe allora fare una cosa, un'operazione che rappresenta un rischio per qualche statua: la rottura completa di mani, piedi e teste, perché sono i punti in cui ci sono i calzari, c'è il coturno, ci sono i riccioli. Ecco: in quei punti c'è lo stile neoclassico, invece dal collo fino sotto il ginocchio c'è lo stile vero, la verità fatta, l'arte che diventa viva. Ma io non ho le parole adeguate dello storico... Guardate come dorme tranquilla quella signora! Vedete che braccio e che dorso? Sono straordinari! Non vi dico dei glutei visti dal di sopra!

Quella testa è invece antipatica: viene proprio voglia di romperla...

Il problema che dovevo affrontare nella sistemazione della gipsoteca era la luce: si trattava non di quadri ma di sculture, e le sculture non erano di marmo o di legno, ma di gesso, materiale amorfo che non soffre solo delle intemperie, ma che ha anche bisogno di luce, e quindi ha la necessità di un posto al sole. E il sole, muovendosi su una scultura, non dà mai effetti negativi, come invece quando all'interno di un'aula va in certi punti ed in altri no, mettendo in luce solo alcuni dei quadri, per quanto non ci sia niente che renda meravigliose le opere d'arte come la luce potente del sole.

Il sole diretto non si può ammettere anche perché è caldo, fa dilatare le tintes: le tavole scoppierebbero e le tele si brucerebbero, ergo bisogna avere sempre una luce ben diversa, una luce diáfana, la luce dall'alto.

Nell'ottocento fu usata le prime volte negli studi stessi dei pittori che avevano tutta la luce rivolta al nord, dove appunto non entrava il sole. Secondo me, che sono un criticone terribile, in fin dei conti si tratta di un ragionamento falso. Sono sicuro infatti che gran parte di quella freddezza, di quella durezza e di quella antipatia che oggi sentiamo per le opere che chiamiamo accademiche è prodotta da questa cosiddetta legge razionale nata dalla fisica e dall'ottica, leggi che spesso producono degli effetti negativi quando sono applicate alla lettera.

Altro è la scienza intuitiva che aveva percorso la mente di Leonardo da Vinci e altro è invece questo positivismo tipico dell'ottocento: basterebbe pensare a certa lieve mania scientifica come quella della divisione dello spettro solare nei tre colori famosi, giallo, rosso e blu, che combinati assieme hanno formato l'opera di alcuni dei due o tre grandi pittori francesi e anche di un folto stuolo di pittori minori in Italia. Allora, per tornare alla luce museografica, io sostengo e sosterrò, se possibile, il concetto della luce naturale. Ma ottenerla è naturalmente impossibile. Se ci fosse una vetrata che potesse illuminare l'aula in cui sto parlando, è chiaro che le pareti per esporre quadri sarebbero solo due: la terza no perché ci sarebbero dei riflessi che solo gli affreschi sopportano. Se dovessi

mettere degli affreschi potrei benissimo situarli in quella luce che dovrei invece evitare per la pittura ad olio e acquerello, questo per dire che nella scultura si può avere un effetto pittorico.

Io amo molto, come vi ho detto, la luce naturale: volevo ritagliare, se possibile, l'azzurro del cielo. Ho voluto allora un ritiro di vetri in alto perché non togliesse la luce.

Avevo la prospettiva di un piccolo edificio che non aveva nulla, e dargli un valore di questo tipo mi sembrava abbastanza espressivo. Lo spigolo vetrato diventa un blocco azzurro spinto verso l'alto, e quando si è all'interno la luce illumina perfettamente tutte le quattro pareti.

La mia tendenza di ricerca formale mi faceva preferire la trasparenza assoluta e dunque non volevo avere l'incrocio dei vetri fissato da un telaio. È stato un tour de force, perché tutto sommato non è possibile ottenere questa idea di pure trasparenze: quando sovrappongo il vetro l'angolo lo vedo lo stesso, soprattutto se il vetro è di grosso spessore. Tanto vale allora avere un angolare metallico: oltre a questo, se c'è una giornata limpida si vede il riflesso. Ecco, quando ho visto il riflesso mi sono odiato: non lo avevo calcolato.

Unica finezza che mi sembra di dover affermare valida è questa: all'incrocio del vetro (spigolo verticale), ho messo un altro vetro, cioè ho suddiviso il telaio in due parti... Il giorno dell'inaugurazione era una cosa straordinaria, perché quel vetro, che doveva essere calibrato a misura, per un errore decimale non era entrato in posizione. Per fortuna era una bella giornata e non pioveva dentro. Sono errori in cui si incorre nel pensare, nell'agire, nel fare, e quindi bisogna avere la mente doppia, la mente tripla, la mente del ladro, da uomo che specula, da uomo che vorrebbe rubare in una banca, e bisogna avere quel che io chiamo arguzia, una tensione attenta per poter capire tutto quel che succede e quello che succederà. E naturalmente di errori ne faremo degli altri perché se uno specula nella forma non ha più le tradizioni del passato che sono le sagome, le componenti normali: colonne, pilastri, archi, capitelli, codificati attraverso i secoli. Tutto questo se voglio inventare qualcosa di nuovo.

Io credo che di questi imprevisti ne siano successi anche



vidres fixat per un bastidor. Ha estat un *tour de force*, perquè comptat i debatut no és possible d'obtenir aquesta idea de transparències pures: quan sobreposo el vidre, l'angle el veig igualment, sobretot, si el vidre és gruixut. Tant hi fa, aleshores, si hi ha un angular metàl·lic: a part d'això, si el dia és clar es veu el reflex. I tant!, quan he vist el reflex m'he tingut ràbia: no hi havia pensat.

L'únic detall que em fa l'efecte que s'ha de donar per vàlid és aquest: a l'encreuament del vidre (angle vertical), hi he posat un altre vidre, o sigui que he subdividit el bastidor en dues parts... El dia de la inauguració era una cosa extraordinària, perquè aquell vidre, que havia de ser fet a mida, per un error decimal no hi cabia del tot. Sort que era un dia molt bonic i que dins no hi plovia. Són equivocacions en què s'incorre amb el pensament, l'acció, el fer, i per això cal tenir la ment doble, la ment triple, la ment de lladre, d'especulador, d'home que pensa robar un banc, i cal tenir allò que jo anomeno subtilesa, una tensió atenta per poder entendre tot el que passa i el que passarà. I, naturalment, d'equivocacions en farem de les altres, perquè si hom especula en la forma, ja no té les tradicions del passat que són els perfils, els components normals: columnes, pilastres, arcs, capitells, codificats a través dels segles. Tot això si és que vull inventar res de nou. Jo crec que aquests imprevistos els han tingut també arquitectes molt importants, perquè recordo alguns punts negatius en obres que he vist de Frank Lloyd Wright i de Le Corbusier: cal paciència «in corpore vili» que es diu, perquè els que paguem no som nosaltres, però moralment paguem...

Tornant al que deia, volia col·locar les «Tres Gràcies» d'en Canova, i per això pensava en una vidriera molt alta: l'he enretirada cap a dins perquè volia obtenir un efecte de llum de requadre. Aquell moviment enrera, aquell diedre que entra dins la sala, permet aquella finor de llum en aquell punt que el fa tan lluminós com les altres parets.

En aquell cas hi havia un gran defecte: si fa fred és formen condensacions i les gotetes cauen verticalment (això no és res si les estàtues no són allà sota mateix).

Hi ha una altra equivocació que he comès: els vidres són tan alts que és difícil trobar-los a les botigues, i per això ha hagut de trencar la vidriera en alguns punts: el vidre ha estat tallat i esmerilat. M'estimo més veure l'esmerilat abans que llimar el vidre brillant perquè es torna verd, i reflecteix. En comptes d'això, un cop esmerilat es torna com un tros de paper brillant, poc evident i que no cansa. Els guixos d'en Canova són de dues menes: motlles repetits i també alguns de veritablement originals, que tenen els punts de plom que serveixen per a la traducció en marbre (per fer-los hi ha un compàs especial, i aquesta tècnica, antiquíssima, es fa servir per qualsevol forma). Aquests punts negres sobre els cossos joves de dones nues són d'una fascinació indescriptible, però també sobre altres estàtues...

Quan va arribar el moment de decidir el color de les parets, vaig haver de parlar-ne amb els directors. No hi ha dubte que, si hom té una cosa blanca —guix, per exemple— per fer-la ressaltar hauria de fer un fons fosc: espontàniament pensem això. No obstant, i no per fer polèmica en contra de la racionalitat tradicional, sinó per una mena d'intuïció sobtada, havia observat que em feia l'efecte que seria millor fer el fons blanc perquè, a l'altra gipsoteca, que és més gran, els colors que havien triat aleshores (ara l'han pintada de blanc, un blanc brut, però blanc) eren d'un color gris cendra adequat per fer ressaltar les estàtues: i va resultar tan lleig, tan antipàtic i tan negatiu com es pugui imaginar.

Llavors hauria hagut de dir: i ara quin color hi poso?, negre? impossible, no reverbera de cap manera: doncs colors terra intensos, però cal estar sempre a l'aguait perquè no es pot fer una sala completament fosca per obtenir un efecte excessivament exaltat, o sigui, banal. He pensat que el blanc era el millor. Aleshores he hagut de cridar els anomenats directors i fer-los veure una prova amb l'estàtua al davant; hi han consentit i s'han posat d'acord... I jo havia de demostrar-los-ho: veniu, veniu a veure això!!! És una de les coses a què em referia abans: o sigui el coneixement del fer, el coneixement de les coses, la via de poder-lo sostenir i trobar persones cultes, intel·ligents i agosarades. I us recordo que els intèndents de les galeries i de les obres d'art en general, estan bastant ben preparats en aquest aspecte. Encara hi ha un punt que no està resolt, però no us el dic, perquè si no em toca confessar massa pecats i desil·lusions».

**Carlo Scarpa**

*Conferència per estudiants donada el 13-1-76.*

agli architetti piú bravi, perché ricordo alcuni punti negativi in opere che ho visto di Frank Lloyd Wright e di Le Corbusier: ci vuole pazienza «in corpore vili» si direbbe, perché coloro che pagano non siamo noi però paghiamo moralmente...

Per tornare al discorso, volevo collocare le «Tre Grazie» del Canova, e quindi pensavo ad una vetrata molto alta: l'ho tirata verso l'interno perché volevo ottenere un effetto di luce di riquadro. Quel ritorno indietro, quel diedro che entra dentro la stanza permette quella finezza di luce in quel punto che lo rende luminoso quanto le altre pareti.

Il quel caso c'è un grande difetto: se è freddo si formano delle condense e la gocciolina cade in verticale (poco danno se le statue non sono proprio lì sotto).

C'è un altro errore che ho commesso: i vetri sono talmente alti che era difficile trovarli in commercio, e allora ho dovuto rompere la vetrata in certi punti: il vetro è stato tagliato e smerigliato. Preferisco vedere la smerigliatura piuttosto che levigare il vetro luccicante perché diventa verde, e riflette.

Invece smerigliato diventa come un pezzo di carta da lucido, poco evidente, poco noioso.

I gessi del Canova sono di due specie: calchi ripetuti ed alcuni invece veramente originali, che hanno i punti di piombo che servono per la traduzione in marmo (per farli c'è un compasso speciale, e questa tecnica, antichissima, si usa per qualsiasi forma). Questi punti neri sui corpi giovani di donne nude sono di un fascino indescrivibile, ma anche sulle altre statue...

Quando è arrivato il momento di decidere il colore delle pareti, ho dovuto consigliarmi con gli ispettori. Indubbiamente uno che ha una cosa bianca —gessi, per esempio— per farla risultare dovrebbe fare il fondo scuro: viene abbastanza spontaneo pensare così.

Invece, non per polemica contro la razionalità tradizionale, ma per una specie di intuizione improvvisa, avevo osservato che mi sembrava fosse meglio fare il fondo bianco perché, nell'altra gipsoteca che è grande, i colori che avevano scelto allora (adesso hanno fatto bianco, finalmente, bianco sporco ma l'hanno fatto) erano su un grigio cinereo proprio per far risaltare le statue: era quanto di piú brutto,

di piú antipatico, di piú negativo si potesse immaginare.

Quindi avrei dovuto dire: che razza di colore mettere? nero? impossibile, non riverbera in nessun modo: allora dei bruni intensi, ma bisogna stare in guardia perché non si può fare ottenere un effetto eccessivamente esaltato, quindi banale. Ho pensato che il bianco era il migliore. Allora ho dovuto chiamare i cosiddetti sovrintendenti e far vedere un campione con la statua davanti; hanno acconsentito e si sono messi d'accordo... Ed io a dimostrarli: venite, venite a vedere questo! Venite, venite a vedere l'altro! fate i confronti e poi ditemi chi ha ragione!!! È una di quelle cose cui alludevo prima: cioè la coscienza del fare, la conoscenza delle cose, la via di poterla sostenere e trovare persone colte ed intelligenti che ne abbiano l'ardire. E vi ricordo che i sovrintendenti delle gallerie e delle opere d'arte, per la massima parte, sono preparati abbastanza bene in questo.

C'è ancora un punto che non è risolto ma non ve lo dico, perché sennò mi tocca confessare troppi peccati e delusioni».

**Carlo Scarpa**

*Lezione agli studenti il 13-1-76.*