



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione
delle Arti e delle attività culturali
(EGArt)

Tesi di Laurea

**Afra Bianchin Scarpa:
lasciare il segno**

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

Correlatore

Ch. Prof. Giuseppe Barbieri

Laureanda

Vera Glessi

Matricola 869506

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

Introduzione	1
Capitolo 1. Il <i>modus operandi</i> di Afra e Tobia Scarpa	3
1.1 Contestualizzare la voce di Afra e Tobia nella Babele dell'architettura.....	3
1.2 La formazione veneziana	7
1.3 Postmodernismo e razionalismo.....	8
1.3.1 Afra e Tobia: una <i>philosophia activa</i>	11
1.4 Artigianato e industria, passato e futuro.....	15
1.4.1 Libertà	19
1.4.1.1 La libertà nel restauro	20
1.4.1.2 La libertà con Benetton	23
1.4.2 Semplicità.....	25
1.4.3 Funzionalità	28
Capitolo 2. Le opere	47
2.1 Progetti di design.....	47
2.1.1 Collaborazione con Gavina S.p.A.	48
2.1.2 Collaborazione con FLOS	49
2.1.3 Collaborazione con Cassina S.p.A.	51
2.1.4 Collaborazione con C&B (poi B&B)	53
2.1.5 Collaborazione con Stildomus S.p.A.	55
2.1.6 Collaborazione con Molteni & C S.p.A.	56
2.1.7 Collaborazione con San Lorenzo s.r.l.	57
2.1.8 Collaborazione con Meritalia S.p.A.	58
2.1.9 Altre collaborazioni	59
2.2 Progetti di architettura.....	60
2.2.1 Progetti architettonici per Benetton.....	61
2.2.2 Progetti architettonici per altre aziende	63
2.2.3 Progetti architettonici per privati e città	65

2.3 Progetti per restauri	68
2.4 Arredo urbano	73
Capitolo 3. La fortuna critica delle opere di Afra e Tobia.....	87
Capitolo 4. La diversa fortuna critica di Afra e Tobia.....	98
4.1 I Bianchin e gli Scarpa a confronto	100
4.1.1 Gli scontri con la famiglia Scarpa durante il periodo universitario	102
4.1.2 Il rapporto con Carlo	106
4.1.3 Un diverso status sociale di provenienza	109
4.2 Le diverse funzioni nel progettare derivanti da propensioni personali	114
4.2.1 Lasciare il segno: il ruolo di Afra e Tobia.....	116
4.2.1.1 Il ruolo di Afra e Tobia secondo Fabiano Lombardo.....	117
4.2.1.2 Il ruolo di Afra e Tobia secondo Nozomi Shinoda	121
4.2.1.3 Il ruolo di Afra secondo Alessandra Chemollo.....	123
4.2.2 Il ruolo di Afra: la moralità sostituisce il disegno	125
4.3 Afra donna e madre	131
4.3.1 Afra donna.....	132
4.3.2 Afra madre. La fine del rapporto con Tobia.....	141
Conclusioni	152
Elenco delle immagini.....	155
Bibliografia	158
Sitografia.....	166

Introduzione

Afra Bianchin e Tobia Scarpa (Fig. 1) iniziano a operare come architetti e designers a partire dalla fine degli anni Cinquanta. È il 1959 quando – ancora studenti – ha inizio il loro sodalizio professionale con la progettazione a quattro mani della poltroncina *Pigreco*, che permetterà loro di inserirsi nel solco della nuova architettura industriale e del design di arredo.

La ricerca, quindi, si propone di ricostruire le figure di Afra e Tobia, partendo dal contesto architettonico di riferimento, caratterizzato da una moltitudine di linguaggi che rispondono in modo differente alla peculiare situazione italiana del secondo dopoguerra. Si vedrà, attraverso l'analisi del loro *modus operandi*, come la risposta di Afra e Tobia sia rivoluzionaria nel suo continuo gioco di rimandi tra passato e presente, tra artigianato e industria, tra città e campagna. I due daranno vita, infatti, a più di quattrocento progetti, ponendo la medesima attenzione nel settore dell'architettura, del restauro e del design d'arredo. Riusciranno, in quarant'anni di attività comune, ad annoverare collaborazioni con aziende di arredamento e illuminotecnica tra le più famose del momento in Italia e all'estero. Si analizzeranno quindi queste collaborazioni, soffermandosi sulle opere più importanti e, in particolar modo, sul loro rapporto con l'azienda Benetton, di cui progettano le fabbriche, i punti vendita e la *brand identity*.

Operano sempre a quattro mani, i loro nomi vengono uniti indissolubilmente da loro stessi nella creazione di un logotipo personale, ma la critica non li accoglie nel medesimo modo. Afra, nonostante dedichi quarant'anni della sua vita alla professione di architetto-designer, non vince il premio Compasso d'Oro alla carriera, a differenza di Tobia che lo consegnerà nel 2008. Perché questa discrepanza all'interno di quello che può essere definito un binomio?

Dodici anni dopo la morte di Afra, la ricerca vuole rispondere a tale domanda, analizzando i possibili motivi che hanno concorso all'omissione e alla sua definitiva cancellazione dalla storia. Per fare ciò, muove i suoi primi passi dall'analisi della

bibliografia di riferimento, che viene integrata, nella seconda parte dello studio, da interviste svolte in prima persona alla figlia e a tre collaboratori, che hanno condiviso con Afra e Tobia parte del proprio percorso.



Fig. 1 - Afra e Tobia Scarpa.

Capitolo 1. Il *modus operandi* di Afra e Tobia Scarpa

1.1 Contestualizzare la voce di Afra e Tobia nella Babele dell'architettura

Afra (Montebelluna, 28 marzo 1937 – Trevignano, 30 luglio 2011) e Tobia (Venezia, 1 gennaio 1935) operano a partire dalla fine degli anni Cinquanta: si vuole dimenticare il passato agricolo, la tecnologia si sta sviluppando rapidamente anche in Italia, e – come ben sottolineato da Roberto Masiero nell'introduzione del volume *Afra e Tobia Scarpa: architetture*¹ – c'è una grande volontà di riscatto generale. Si sente un bisogno diffuso di eliminare il passato, forse nella speranza di cancellare anche i ricordi degli orrori di guerra, forse per la necessità di guardare al futuro in modo positivo. Ed ecco allora che la tecnologia sembra l'unica via percorribile, la soluzione più semplice; nota, infatti, Roberto Masiero: “Il paese vuole sviluppo ed è disposto a immolare su questo altare la sua stessa memoria storica”². A Venezia ciò non è possibile, o perlomeno non così facilmente come in altre città del nord Italia. Nessun altare permetterà di sacrificare la memoria della città. A Venezia la convivenza con il Modernismo è complessa, rappresenta sicuramente una realtà a sé. Ed è proprio forse questo elemento di differenza rispetto al resto del Paese che permetterà ai due architetti di sviluppare una loro personale poetica.

Oggetti, mobili, lampade, gioielli, negozi, showroom, uffici, case, stabilimenti industriali, allestimenti, palazzi dello sport, musei, spazi espositivi, ma anche riqualificazioni urbanistiche, e poi barche, maniglie, cerniere, etichette, logogrammi. Un numero elevatissimo di progetti e realizzazioni – più di quattrocento, cui si sommano le molte idee rimaste a livello di schizzo –, un corpus vasto e sfaccettato, accomunato dalla volontà, mai venuta meno, di indagare le potenzialità strutturali, funzionali, formali di materiali, luoghi, spazi. Senza mai dare niente per scontato, anzi cercando sempre di verificare la validità di quanto già esistente, negli ambiti più diversi, e provare ad andare oltre; senza lasciarsi trascinare da mode, correnti o ideologie, elaborando – con la curiosità, l'immaginazione, l'intuitività di chi intende il lavoro dell'architetto e del designer come continua sperimentazione – soluzioni che diventeranno successivamente patrimonio comune o saranno portate al successo da altri³.

¹ Cfr. R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, Milano, Electa, 1996, p. 7.

² Ibidem.

³ R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, Milano, Electa architettura, 2009, p. 13.

Non solo più di quattrocento progetti assieme ma anche, e soprattutto, un nuovo modo di vedere le cose, una nuova tradizione – quella dell’architetto-designer – che si stava formando e che verrà irrimediabilmente influenzata e modificata da Afra e Tobia, con la loro poetica comune e una personale risposta alla situazione contemporanea.

Non essendo questa la sede in cui restituire i radicali mutamenti del sistema economico e sociale italiano a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso⁴, la ricerca muove i suoi primi passi da una riflessione sul contesto architettonico in cui Afra e Tobia si trovano a progettare.

I due, infatti, iniziano a progettare in un periodo in cui l’architettura viene definita come una vera e propria Torre di Babele⁵, in cui la moltitudine dei linguaggi assunti dagli architetti a partire dalla fine del secondo conflitto mondiale cerca di rispondere al passaggio epocale da artigianato a industria. Il *modus operandi* dei due architetti-designers vede al proprio centro questo ragionamento: come affrontare un contesto totalmente mutato, riuscendo a trovare un equilibrio tra passato artigianale e nuovi processi produttivi industriali.

L’architettura ricopre un ruolo fondamentale nella vita dell’uomo e il design inizia a entrare nelle case di ciascuno. Basti vedere una pubblicità dei primi anni Settanta: vediamo una foto di persone che si adagiano su un divano dalle forme nuove, chi con la chitarra in mano, chi rilassato (Fig. 2). La rinascita viene rappresentata così anche dal *Divano Lara Stilwood*, lo slogan è chiaro: “Una ‘forma’ per arricchire la nostra esistenza”.

In un’intervista pubblicata sulla rivista *Zodiac*, Tobia descrive bene il sentimento che pervadeva il contesto architettonico dell’epoca:

Io trovo che c’è una grossissima carenza di responsabilità e un assenteismo, non solo sul piano politico, ma sul piano della visione di quello che vogliamo fare del

⁴ Cfr. V. Zamagni, *Dalla periferia al centro. La seconda rinascita economica dell’Italia 1861-1990*, Bologna, Il Mulino, 1993; G. Balci, *L’economia italiana. Evoluzione, problemi e paradossi*, Milano, Feltrinelli, 1999; D. Fausto, *Lineamenti dell’evoluzione del debito pubblico in Italia (1861-1961)*, in “Rivista di storia finanziaria”, 15, 2005; V. Castronovo, *L’Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2010; V. Daniele, P. Malanima, *Il divario Nord-Sud in Italia. 1861-2011*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011; E. De Simone, *Storia economica. Dalla rivoluzione industriale alla rivoluzione informatica*, Milano, Franco Angeli, 2018; P. Battilani, F. Fauri, *L’economia italiana dal 1945 a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2019; P. Ciocca, *L’IRI nell’economia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2020.

⁵ Cfr. M. Bottero, *L’architetto fra ideologia e specificità operativa*, in “Zodiac”, 20, 1970, pp. 5-8, qui p. 6.

nostro corpo sociale; noi siamo tante unità singole, ma nell'insieme siamo un'entità, un corpo sociale incapace di trovare una propria coerente espressione formale, sia a livello dell'oggetto che a quello di strutture più complesse, come, ad esempio, la città⁶.

È in tutta questa situazione che si inserisce la Torre di Babele dell'architettura. Definire l'architettura del momento come una torre di Babele confusionaria ci permette infatti di comprendere l'indistricabile e complesso nesso tra architettura e linguaggio, tra arte e contesto. L'architettura è un linguaggio primario, nel senso di “elaborazione collettiva e inconscia dell'essere sociale che dà allo spazio in cui vive una forma espressiva della propria cultura”⁷.

Il passaggio da agricoltura a industria non ha solo modificato l'assetto urbanistico delle città – e quindi influenzato la vita di ogni persona –, ma ha anche dato ulteriore slancio alla lotta artigianato-industria, a un nuovo gusto, un nuovo modo di fruire il prodotto e l'ambiente domestico.

Ne consegue una vera e propria crisi della disciplina architettonica, come viene definita da Renzo Zorzi⁸: “La figura dell'architetto si trova oggi nel nodo di una crisi istituzionale. Il disagio che egli prova deve essere ricondotto a un disagio che attraversa la società tutta”⁹. Le difficoltà che deve affrontare sono dirette conseguenze della situazione in cui vive e si trova a operare: la mancanza di committenza – nonostante la necessità di ricostruire daccapo il Paese – da cui deriva la necessità di rispondere ai bisogni di quella piccola committenza rimasta, rappresentata dalla classe al potere.

[...] E, se ridiscendiamo, nell'accezione di Wright Mills, dai “problemi” alle “difficoltà” dell'architetto nella sua sfera personale, lo troveremo incerto, diviso, perplesso sul senso del lavoro, a volte scoraggiato a volte ottimista, a volte deciso ad agire soltanto sul piano politico, a volte isolato nel suo mondo formale così da ottundersi completamente e da perdere il senso e le dimensioni della realtà. In ogni caso egli non può non proporsi il problema etico di sfuggire, in quanto elaboratore di cultura, alla strumentalizzazione della committenza¹⁰.

⁶ R. Zorzi, *Intervista a Tobia Scarpa*, in “Zodiac”, 20, 1970, pp. 58-77, qui p. 58.

⁷ M. Bottero, *L'architetto fra ideologia e specificità operativa*, cit., p. 6.

⁸ Cfr. R. Zorzi, *Introduzione*, in “Zodiac”, 20, 1970, pp. 1-2, qui p. 1.

⁹ M. Bottero, *L'architetto fra ideologia e specificità operativa*, cit., p. 7.

¹⁰ Ivi, p. 8.

Così Maria Bottero sviscera il problema, cerca di sbrogliare i nodi della situazione contemporanea, di analizzare le possibili vie che possano essere intraprese da questi “elaboratori di cultura”¹¹, gli architetti-designers.

Per quanto variabili in intensità, misura e direzione, possiamo immaginare le difficoltà dell’architetto oggi: a) senso di frustrazione e di insoddisfazione come studente, in scuole dove non si sa cosa insegnare; b) senso di frustrazione come libero professionista, continuamente a confronto con l’impressione che il suo lavoro non è richiesto e che ciò che egli ritiene importante non lo è affatto per gli altri. Oppure (in contrasto ma a volte anche compresente con a) e b)): aI) indifferenza e disinteresse come studente; bI) ricerca di inserimento nelle strutture produttive sociale *coûte que coûte* e ricerca del successo¹².

È forse in questa doppia necessità, questo bisogno di libertà espressiva da un lato e ricerca di successo e riscontro positivo dall’altro, che possiamo comprendere il rapporto Afra-Tobia. Un sodalizio tra due menti e caratteri opposti, che hanno vissuto e risposto al contesto in modi differenti ma con un minimo comun denominatore molto forte, una poetica – nel loro caso, infatti, non si può parlare di stile – comune che ha permesso loro di diventare una tra le voci più importanti e singolari di tutto il secolo.

Noi ci siamo messi a progettare lampade e poltrone quando nessuno si sognava di affidare, non dico un grattacielo, ma neppure una villetta ad un piano, a giovani architetti, peraltro neppure laureati. Timori? Ma da sempre eravamo in attesa di una buona opportunità, ci tenevamo pronti per la commissione di una casa, di un palazzo... Quando l’opportunità è venuta, abbiamo cercato di non sprecarla, mettendoci della prudenza, della consapevolezza e della fantasia¹³.

Come risolvere quindi questa situazione? Come rispondere al bisogno di un cambiamento nell’istituzione dell’architettura e alla necessità per gli architetti-designers di potersi esprimere liberamente? La risposta rivoluzionaria sembra essere la più immediata e di più semplice percorrenza, ed è infatti una via imboccata da molti architetti. Anche in questo, come vedremo, Afra e Tobia sono *outsiders*, con una miscela di prudenza, consapevolezza e fantasia. Dichiarò Tobia: “Secondo me non è necessario rovesciare tutto, si può trasformare”¹⁴.

¹¹ Ibidem.

¹² Ivi, p. 7.

¹³ M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: il designer*, in *La mia professione*, a cura di C. Stajano, Roma, Bari, Laterza, 1986, pp. 293-317, qui p. 304.

¹⁴ R. Zorzi, *Intervista a Tobia Scarpa*, cit., p. 58.

Si analizzerà quindi la loro poetica e il loro *modus operandi*, caratterizzato da forti dualismi, da opposizioni marcate e sintesi tra le parti, che rispecchiano anche il loro carattere e il loro ruolo all'interno della progettazione¹⁵. Le loro opere permettono di perdersi tra il passato e il futuro, tra l'artigianato e l'industria, tra il postmodernismo e il razionalismo, tra la città e la natura, in un'armonia sorprendente.¹⁶ “Vi è un continuo divertimento nel passare da un tema all'altro, ma soprattutto nell'affrontare materiali e tecniche che non hanno nulla a che fare l'una con l'altra”¹⁷.

1.2 La formazione veneziana

Afra e Tobia si conoscono nel periodo universitario, sarà lui a convincere Afra ad abbandonare l'idea dell'ingegneria e a dedicarsi a questo “benedetto mestiere”¹⁸, come lo ha definito lei stessa. Si formano in un ambiente peculiare, quello dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

L'Istituto di Architettura nella sede di San Trovaso vicino all'Accademia prima, e poi nella sede dei Tolentini, era diretto da Giuseppe Samonà, architetto e urbanista, ma più che tutto singolare agitatore culturale, capace, con tutta la sua energia, di raccogliere nella scuola le personalità di maggior spicco della cultura architettonica di questi anni. Persone tutte giovani che, nel pieno della attività, anche professionale, amiche e meno amiche tra di loro, erano protagonisti della nuova architettura del dopo guerra¹⁹.

L'obiettivo era quello di creare una scuola libera, seguendo l'esempio del Bauhaus, dove la sperimentazione era supportata e stimolata. Non, quindi, un istituto come quelli di Milano, Torino o Roma, ancorati a un insegnamento ormai obsoleto²⁰, ma un luogo di incontro e apertura, dove ognuno poteva esprimere il proprio punto di vista e arricchire l'altro.

¹⁵ Cfr. infra, cap. 3.2.

¹⁶ Cfr. E. Ferri, *Tobia Scarpa*, in “Men's Bazaar”, 22, 1983, pp. 31-34, qui p. 31.

¹⁷ A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, Milano, A. Mondadori, 1985, p. 27.

¹⁸ M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: il designer*, cit., p. 302.

¹⁹ A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., p. 11.

²⁰ Cfr. Ibidem.

Così il maestro Le Corbusier aveva parlato di Venezia e del problema architettonico durante un congresso estivo del CIAM:

Venezia è come un livello ad acqua. Voi avete bisogno nelle tempeste della vita, nelle difficoltà di un'impresa, di avere due cose per costruire: un livello ad acqua e un filo a piombo. [...] Venezia è fatta di elementi così limpidi che vi si vedono sorgere e apparire tutti i fenomeni dell'architettura e dell'urbanistica²¹.

Afra e Tobia si sono certamente trovati nel luogo giusto al momento giusto e d'altronde è anche il *kairos* ad averli fatti incontrare a quella cena a casa di Carlo Scarpa²². È la loro risposta però, seppure nella sua apparente semplicità, a essere stata innovativa. Riescono ad apprendere gli insegnamenti dei loro docenti – anche se questi sono ancora in balia del mito del Movimento Moderno – e a farli propri.

E in questo clima è preziosa la tradizione sapiente dell'artigianato, la sofisticata semplicità delle tecniche, il patrimonio delle parole e degli esempi vissuti in casa da Tobia Scarpa, figlio dell'inattuale Carlo. A ciò aggiungiamo la difficile convivenza di questa città con la Modernità, rispetto alla quale essa è precoce epifenomeno e nel contempo critica immanente; e ancora riconosciamo la “parte” avuta da artisti, intellettuali e uomini di cultura, che operarono tra gli anni Cinquanta e Sessanta, a Venezia, e ricordiamo tra tutti, Emilio Vedova, Mario De Luigi, Virgilio Guidi, Alberto Viani, Luigi Nono; e ciò che accadde in quella strana fucina voluta e organizzata da Giuseppe Samonà nell'Istituto universitario di architettura, che vedeva le presenze di Albini, Gardella, Calabi²³.

1.3 Postmodernismo e razionalismo

Postmodernismo da un lato, la sua forte influenza e centralità, dall'altro la risposta Razionalista. Tra questi due poli si posizionano Afra e Tobia, una *mediocritas* – rinviando al suo significato latino – che permette ai due architetti-designer di creare liberamente. E questo succede a partire dalla prima opera progettata assieme, la poltroncina *Pigreco* (Fig. 3) che, come già accennato in precedenza, era stata pensata per l'esame universitario con Franco Albini. Sicuramente uno dei più grandi progettisti e designer dell'epoca non poteva esimersi dal lodare tale progetto: una poltroncina che ha in sé il tutto. La forma, il colore, l'attenzione ai materiali, le poche esperienze di due giovani ragazzi che sono state messe a frutto in un pezzo d'arredamento. Hanno

²¹ M. Manzelle, *Corbusier e/a Venezia*, in “Arketipo Magazine”, 2006; <https://www.arketipomagazine.it/le-corbusier-ea-venezias/> [ultimo accesso 06 febbraio 2023]

²² Cfr. M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: il designer*, cit., p. 301.

²³ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p.7.

colto l'insegnamento e l'hanno fatto proprio. L'insegnamento di Albini, certamente, ma anche del passato e del presente, l'insegnamento dell'arte del vetro, dei colori del rinascimento veneziano, del progresso tecnologico in atto. Tutto questo in una poltroncina²⁴.

Non è possibile prescindere da questo clima per introdurre il lavoro e il metodo di Afra e Tobia Scarpa: il loro modo di vivere e di operare li distingue dagli altri architetti della medesima generazione, perché esce da tutti gli schemi adottati dalla maggior parte di coloro che, nell'esercizio della professione, seguono e si raggruppano attorno a circoli di potere culturale e politico: Afra e Tobia Scarpa non appartengono a tendenze, sono autonomi e lavorano come artigiani. Questa è la scelta di un metodo di vivere che ha richiesto determinazione, volontà ferrea, sensibilità di entrambi e capacità di chiarire idee e problemi, profonda disponibilità reciproca ad attribuire continuamente valori umani alla vita, ai rapporti con le persone e le cose²⁵.

Se è vero che il contesto è essenziale nella progettazione, allora il Razionalismo e il Neomodernismo sono i due poli che ruotano attorno all'opera di Afra e Tobia. L'acciaio, il vetro, il cemento armato del Razionalismo da un lato, il Postmodernismo che si rifà anche al passato dall'altro – elemento che ritroveremo anche in Afra e Tobia – con un rimando che arriva al citazionismo estremo. Sono le nuove risposte al Modernismo e al Movimento Moderno capeggiato da Le Corbusier e Albini, tra i tanti. In questo nuovo mondo, tutto da creare, che può portare molto facilmente all'eccesso, “troviamo Afra e Tobia pronti a conciliare le dimensioni del loro paesaggio veneto, a ricercare un rapporto con la scala umana, con l'uomo dal braccio alzato di Le Corbusier”²⁶.

Non sono quindi gli architetti a ruotare attorno a questi due poli, i loro progetti riescono a rimanere sempre indipendenti e coerenti, nonostante si adattino di volta in volta alla richiesta del committente o alla necessità del luogo e della funzione. Afra e Tobia riescono a servirsi degli insegnamenti degli altri maestri, senza però essere vincolati e ancorati a nessuna ideologia²⁷.

La ricerca di Afra e Tobia Scarpa, visibile attraverso i diversi progetti e questo [Bastiano N. d. A.] in particolare, rappresenta uno sguardo acutamente indagatore e critico, lanciato avanti, a verificare lo “stato di necessità” di ogni scelta; il loro

²⁴ Cfr. Ibidem.

²⁵ A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., p. 12.

²⁶ Ivi, p. 35.

²⁷ Cfr. R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 10.

è uno sguardo particolarmente attento alle possibilità e agli accadimenti che si presentano lungo il percorso, in un rapporto estremamente serrato tra idea, processo e materia²⁸.

Afra e Tobia riescono quindi a giocare con idea, processo e materia, senza dimenticare il contesto a loro contemporanea. Ed è così che il divano *Bastiano*²⁹ (Fig. 4), evoluzione della prima *Pigreco*, riesce a citare Le Corbusier senza fare del razionalismo il proprio credo. Nota bene Roberto Masiero: “L’analogia tra la *Grand Confort* [di Le Corbusier] (Fig. 5) e il *Basiano* non è formale ma, nel caso, sostanziale. Ne viene compresa la logica, ma non citata la forma”³⁰. Allo stesso modo il magazzino robotizzato costruito per Benetton a Castrette di Villorba³¹ (Fig. 6) nel 1980 non significa una completa adesione alla tecnologia e un abbandono dell’artigianato. È una sperimentazione continua, un gioco di rimandi interni.

È come se la tradizione del moderno, così ideologica, così propensa a voler modificare radicalmente la vita, così prefigurazione di un futuro possibile (e spesso pericoloso perché omologato), si fosse provvisoriamente umanizzata, diventando presente e amica. Non più programma o proclama, ma semplice, saggia risposta, capace di mediare le esigenze: quelle dell’utente e quelle del progettista, quelle del modo di produzione e quelle del mercato³².

Il magazzino di Castrette viene scelto e presentato come simbolo della produzione architettonica di Afra e Tobia da Sergio Polano:

Nell’architettura di Afra e Tobia Scarpa, grandissimi designers, si manifesta una intima comprensione delle qualità dei materiali che, tuttavia, rifugge da ogni “maniera familiare”. Oltre che nelle case (per prima, quella dell’architetto a Trevignano, 1969), è soprattutto negli edifici utilitari che tali elementi attingono alte potenzialità espressive³³.

²⁸ R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 71.

²⁹ Cfr. D. Baroni, A. D’Auria (a cura di), *Classici in produzione. Poltrone e divani*, in “Interni”, 359, 1986, pp. 66-71, qui p. 71.

³⁰ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p.10.

³¹ Cfr. A. Colbataldo (a cura di), *Da Palladio all’informatica. Radici, eredità e sviluppi nel lavoro di Afra e Tobia Scarpa*, in “Interni”, 349, 1985, pp. 2-15, qui p. 10; *Afra & Tobia Scarpa: Stabilimento Benetton a Castrette, Italia*, in “Abitare”, 328, 1994, pp. 160-163; M. Vitta, A. Scarpa, T. Scarpa, G. Basilico, *La centrale mondiale di smistamento*, in “L’Arca”, 29, 1989, pp. 84-91; A. Scarpa, T. Scarpa, *Il progetto Benetton: progetto e costruzione del nuovo stabilimento*, in “L’edilizia”, 9-10, 1995, pp. 45-62; S. Polano, *Afra e Tobia Scarpa: ali strallate, stabilimento Benetton, Castrette di Villorba (Treviso)*, in “Casabella”, 651-652, 1997-1998, pp. 140-151.

³² Ibidem.

³³ S. Polano, M. Mulazzani, *Guida all’architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa, 1991, p. 211.

Il confronto con il Razionalismo si esplica bene, quindi, nel progetto della casa a Trevignano³⁴ (Fig. 7), proposto come tesi di laurea dai due – ormai diventati famosi designer – e che li porta a laurearsi con lode. Un progetto semplice ed efficace, una continuità di spazi e contrapposizione tra zona servita e servente. Masiero esplica bene il rapporto tra Afra e Tobia e il razionalismo: “Una pianta così poteva essere pensata da qualsiasi architetto della grande tradizione razionalista. Poteva sfuggire di mano a Le Corbusier mentre stava disegnando le *Constructions Murondins*”³⁵ ma questo non era possibile, i due architetti veneti andavano oltre all’insegnamento razionalista, vivendo gli spazi in modo nuovo, rispondendo alla necessità della funzione ma senza essere schiavi di essa, piuttosto accettando la funzionalità della vita di tutti i giorni e del bisogno di contatto con la natura. Altro punto di differenza con i dettami del Razionalismo, infatti, è la mancanza di predominio sulla natura. Il dentro e il fuori diventano un tutt’uno, l’uomo vive in armonia con la natura, ne trova rifugio. E così il lato dell’abitazione di Trevignano rivolto verso la campagna è bianco (Fig. 8), l’altro nero (Fig. 9). Si nota la simbologia e l’importanza dei colori per Afra e Tobia nel comunicare il loro messaggio.

1.3.1 Afra e Tobia: una *philosophia activa*

La loro è una *philosophia activa*, come viene descritta da Masiero in *Afra e Tobia Scarpa: architetture*³⁶, rileggendo l’opera di Afra e Tobia in relazione al contesto, come antintellettualistica, antideologica e antidogmatica. I loro progetti pongono al primo posto la cosa prodotta, eliminando scelte a priori date da implicazioni sociopolitiche o dogmi: “Nasce dalla convinzione che nulla sia già dato – nota Roberto Masiero – nulla nel rapporto uomo/mondo sia scontato, nulla sia definitivo. Non separa nell’orizzonte di senso il micro dal macro e non ricerca gerarchie di scala”³⁷.

³⁴ Cfr. P. C. Santini, *Immagini di architettura veneta*, in “Ottagono”, 9, 1968, pp. 100-106, qui p. 101; *Wohnhaus in Trevignano, Italien*, in “Werk”, 7, 1972, pp. 387-392; *60mila km all’anno per vivere in campagna*, in “Bolaffi Arte”, 26, 1973, p. 92; *La casa di Afra e Tobia Scarpa*, in “Casa Vogue”, 45, 1975, p.90; A. Colbertaldo (a cura di), *Da Palladio all’informatica. Radici, eredità e sviluppi nel lavoro di Afra e Tobia Scarpa*, cit., pp. 4-5.

³⁵ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 21.

³⁶ Cfr. R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., pp. 38-40.

³⁷ Ivi, p. 35.

Così facendo, Afra e Tobia non disegnano confini, architettura e design valgono allo stesso modo, così come l'uso della tecnologia o delle tecniche antiche legate ancora all'artigianato – visto dai contemporanei come ormai obsoleto e superato –. Cade anche sorprendentemente la distinzione tra struttura e decorazione. Non il minimalismo del Razionalismo e nemmeno il citazionismo sterile dei movimenti modernisti: nelle loro opere la struttura si trasforma e si fa decorazione, i due aspetti sono completamente uniti. E così non si arriva mai all'annullamento della decorazione ma piuttosto alla materia stessa che si fa decorazione.

La ricerca dell'elemento spettacolare non mi pare rientri nel modo di pensare di Afra e Tobia Scarpa, anche se gli elementi architettonici che fanno parte delle composizioni volumetriche, travi, pilastri, pareti di tamponamento, possono diventare spettacolari per la loro dimensione e proporzione. Mentre le immagini lontane dell'architettura tendono tutte a fondersi con il paesaggio circostante, a mano a mano che ci si avvicina all'architettura risaltano gli elementi strutturali che diventano protagonisti e indicatori dell'idea generatrice di tutto il progetto³⁸.

Ma spettacolare è la trovata di Casa Giuliana Benetton (Fig. 10) dove, per rispondere alla necessità del committente di poter riporre l'automobile all'interno del proprio cortile e per mancanza di possibilità di abbattere e ricostruire la facciata del palazzo in via Manin a Treviso, Afra e Tobia progettano un'illusione. La facciata si frammenta ma mantiene l'unitarietà complessiva: quello che poteva essere un semplice portone per permettere l'ingresso dell'automobile, diventa facciata. Costruiscono infatti questo portone-facciata utilizzando la tecnologia per consentire la sua apertura automatizzata. L'elemento ancora più sorprendente sta però nella scelta del materiale: il bronzo, tanto amato e utilizzato dagli antichi, unito qui alla tecnologia. L'effetto finale sarà quello di una semplice facciata di un palazzo, le decorazioni continue mascherano l'artificio ma solo il più attento osservatore, colui che userà il tatto e si accorgerà della freddezza del metallo, potrà svelare l'illusione.

È certamente una scenografia³⁹, come viene definita da Afra, ma, al contrario dell'architettura d'avanguardia, è la “buona architettura” a prevalere:

Abbiamo la sensazione che oggi la scenografia prevalga sulla buona architettura, che conti più l'immagine di una casa o di un oggetto, della casa e dell'oggetto stessi. Si hanno così delle esercitazioni più o meno fantasiose, interno a modelli

³⁸A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., p. 33.

³⁹ Cfr. M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: il designer*, cit., p. 310.

già vecchi, spesso superati e anche antieconomici. Curioso che, poi, queste esercitazioni siano presentate come avanguardia, e sono, invece, tutto il contrario⁴⁰.

La decorazione è in questo caso riletta in termini di “decoro”, di rispetto nel rapporto con l’altro – sia esso un altro essere umano o la natura. Afra e Tobia alla *hybris* imperante nel postmodernismo, prediligono, ancora una volta, il *kairos*⁴¹.

L’opera di Afra e Tobia è quindi un’eccezione nel panorama contemporaneo: non è sperimentalista come volevano le avanguardie o le postavanguardie e nemmeno secondo il significato modernista. Non per questo, però, si allontana da qualsiasi tipo di sperimentazione, anzi,

È sperimentazione delle condizioni di possibilità dell’esistente, quindi apertura verso il possibile e non predeterminazione o verifica del possibile. È così che si colloca in quello “spazio” della percezione e della concettualizzazione postavanguardista dell’arte di questi anni tesa a provare i sentimenti e le sensazioni più che a finalizzarli e a codificarli. Tesa ad essere, più che a rappresentare. In questo senso è prima e dopo ogni attualità. Mal sopporta definizione di stile o di appartenenza a scuole⁴².

In un momento di profondi cambiamenti, come quelli che interverranno il XX secolo, la ridefinizione teorica della disciplina sembra essere in primo piano, lasciando in penombra la necessità del fare, di ricostruire, di progettare e realizzare. È in questo contesto che Afra e Tobia capiscono che non ha più senso pensare l’architettura, è arrivato il momento di farla. Afferma Tobia: “Noi non cerchiamo forme, risolviamo problemi”⁴³. Non c’è uno stile, non c’è nessun *-ismo* a cui aderiscano i due, solo risposte a problemi, siano essi di tipo logistico – come la progettazione di un magazzino per Benetton – o decorativo – si veda il restauro dei sottoportici a Treviso – o la creazione di un pezzo d’arredo. Non agiscono a priori e non pretendono di comprendere la realtà nella sua totalità, si limitano a rispondere a necessità, a porre al primo posto l’utilità dell’intervento, ponendo attenzione di volta in volta al contesto, al luogo, al committente.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Cfr. R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 59.

⁴² R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 38.

⁴³ Ibidem.

Questo è un atteggiamento contrario ad un sapere che si fonda sulla spiegazione dell'esistente, un sapere come quello scientifico moderno che "dispiega" l'esistente rendendolo totalmente prevedibile e senza più possibilità se non quelle predeterminate. Un sapere senza magia che vorrebbe eliminare l'inatteso. Un sapere che ha piegato a sé la tecnica rendendola da mezzo, fine⁴⁴.

È l'utilizzo della tecnica la chiave di lettura del rapporto di Afra e Tobia con la modernità. Nella citazione di Roberto Masiero, abbiamo visto come con il modernismo e la pretesa di scientificità, la tecnica si trasformi in fine, non è più il mezzo utilizzato dall'uomo per raggiungere uno scopo, ma il progetto stesso nasce e viene sviluppato in nome della tecnologia. E questa è in grado di definire se un'architettura sia ben riuscita o meno. La tecnologia diventa un discrimine ma i nostri due architetti rovesciano questo meccanismo, riuscendo a porsi oltre la modernità.

Non accettano la dialettica manuale e intellettuale, ma ne provano il superamento. In questo senso si provano oltre la modernità. Non si affidano alla tecnica. Non dipendono dallo strumento che va piegato all'uso, né si ritengono al di sopra degli strumenti. Non pensano che le nuove tecnologie uccidano le antiche, anzi. [...] Appaiono solo come testardi a coloro che idolatrano la tecnica, ma nessuno più di loro ha comprensione delle tecniche, per questo non ne fanno idolatria⁴⁵.

Questo loro rapporto con la modernità è ben esplicito dalla metafora del coltello di Lao Tze, che non perde mai il filo, resta sempre tagliente e aguzzo perché ha imparato a seguire i confini della muscolatura della carne, l'ha osservata, studiata e compresa.⁴⁶ Nella modernità il coltello non ha più nessun contatto con la carne, non si adatta a essa, anzi, è come se la carne dovesse accettare un coltello senza lama. Afra e Tobia però ci tengono a fare sì che il coltello non perda mai il filo:

Il modo di progettare [...] nasce da una continua (costante) critica al mondo attuale, critica che non cerca una palingenesi, una soluzione nella rivoluzione, né ha nostalgia di un qualche mondo passato, opera nel qui e ora per ritrovare una dimensione etica delle relazioni tra gli uomini e tra questi e le loro cose, i loro (inevitabilmente) manufatti, fatti con le mani. Emerge una critica della Modernità che non parte da un assunto ideologico di rifiuto della Modernità. È come se ci fosse la ricerca di una Modernità altra⁴⁷.

⁴⁴ Ivi, p. 41.

⁴⁵ Ivi, p. 42.

⁴⁶ Cfr. R. Zorzi, *Intervista a Tobia Scarpa*, cit., p. 58.

⁴⁷ R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 26.

1.4 Artigianato e industria, passato e futuro

Mi rendo conto che la nostra cultura che museifica tutto – forse senza rendersene conto – usa le cose del passato come se fossero morte, ma in realtà è proprio in queste cose che la vita si è sedimentata e continua a sedimentarsi, continua a vivere. Quella che tu segnali come vincolo (delle forme, delle materie, delle tecniche e altro) sono (possono essere) vere e proprie occasioni, provocazioni, messaggi. [...] è necessario avere l'umiltà per ascoltare. Ma è chiaro che la nostra cultura è tutto meno che umile. Bisogna lasciare che ciò che il passato ci regala possa continuare a esprimersi, a vivere; alle volte bisogna lasciare che risuoni nel presente, che canti, per coglierne tutte le potenzialità e le magie⁴⁸.

Abbiamo analizzato il primo dualismo – postmodernismo e razionalismo – a cui risponde l'opera di Afra e Tobia Scarpa. Ma è forse nel rapporto con il tempo che meglio si può comprendere il loro apporto alla contemporaneità. Sono, infatti, sì radicati nel proprio tempo e contesto – la campagna veneta fa sempre da sfondo ai loro lavori – ma riescono a superare queste due dimensioni, il tempo e lo spazio, diventando un vero e proprio ponte tra passato e futuro, tra artigianato e industria. In un momento di passaggio come quello del secondo dopoguerra, loro riescono a restare perennemente uguali e diversi da sé, ad affrontare progetti per architetture, design, restauri fornendo di volta in volta una risposta al problema di fondo. Queste risposte ai problemi mutano costantemente, così come mutano i problemi stessi. La loro apparente semplicità d'azione rivela una complessità inaudita⁴⁹.

Anche rispetto all'uso l'atteggiamento progettuale non si adatta alla consuetudine o alla richiesta che l'occasione (o la committenza) offre, non è mera risposta efficiente a una domanda funzionale, ma è riproposizione della stessa domanda: non come far funzionare, ma cosa significa quella funzione e quel modo di funzionare in un contesto che non è mai intellettualistico, che è l'urgenza del qui e ora pensato verso un "possibile" migliore eticamente quanto esteticamente, un qui e un ora che è la vita stessa in tutte le sue fluidissime sfaccettature. La forma è solo l'esito del processo⁵⁰.

Il segreto è che Afra e Tobia non si servono della tecnica ma si muovono tra le tecniche, così facendo non ci sono mai cesure rispetto al passato ma ponti. È a tal proposito che Roberto Masiero, analizzando la loro opera, parla di "agente" e "agito" e del profondo rispetto che si instaura tra le due parti:

⁴⁸ Ivi, p. 58.

⁴⁹ Cfr. infra, Cap. 1.4.2.

⁵⁰ Ivi, p. 27.

La tecnica ha il compito di corrispondere alla natura stessa della materia lavorata, di adeguarsi ad essa in modo che colui che fa la cosa la possa fare nel migliore dei modi senza violare la natura della materia stessa. L'agente deve ascoltare quindi la cosa agita e operando su di essa con una tecnica che la "rispetti".

[...] Tanto tempo è passato da quando Aristotele rifletteva su questi temi. Il sospetto che ferisce il nostro tempo è che l'incanto di una relazione reciproca tra le cose, gli strumenti e colui che fa le cose si sia frantumato e che i tre soggetti (l'agente, l'agito e il mezzo) ora vadano ognuno per conto proprio e che alla fine, inevitabilmente, vinca l'universale, il mezzo, la strumentalità. Tutto è falso scopo, tutto serve allora per altro e nessun rispetto si dovrà a ciò che è (forse lo stesso essere avrà allora poco significato). Il fine giustificherà i mezzi, la forma non avrà bisogno di alcuna motivazione, tutto si renderà disponibile. Afra e Tobia sembrano ancora muoversi nel regno del giusto mezzo: interrogano i materiali, li fanno parlare, si dispongono all'uso comprendendone le azioni, i gesti, i modi impliciti, chiamano la tecnica in aiuto senza sottomettersi o senza volerla sottomettere, tutto può disporsi affinché la cosa sia come deve essere, né più né meno che "come deve essere"⁵¹.

In questa analisi troviamo il significato di tutto il *corpus* di progetti di Afra e Tobia: che si tratti di architettura *ex novo*, restauro o design, i due mettono sempre in prima linea lo studio. Uno studio di materiali, di tecniche, di contesti. Permettono al luogo di parlare e lo ascoltano, prima di agire.

Notano, a tale proposito, Giuliana Gramigna e Paola Biondi:

Una delle caratteristiche distintive nel lavoro di Afra e Tobia Scarpa è la conoscenza dei diversi materiali, che è uno dei tramiti espressivi sia nell'opera di design, che in quella d'architettura. In questa attenzione, e nel costante recupero del valore del particolare, che non è mai perduto nel contesto della visione globale del progetto, gli Scarpa sono un anello di congiunzione con le passate culture artigianali⁵².

Sono immersi nell'epocale passaggio da artigianato a industria e, ancora una volta, rispondono ponendosi nel mezzo, come avevano fatto con il Postmodernismo e il Razionalismo. Nulla viene lasciato al caso, analizzano il tessuto sociale ed economico in cui sono inseriti, proponendo nuove idee per permettere al passato di sopravvivere e al presente di nascere e così portare al futuro. È come se fossero contemporaneamente rivolti al passato e al futuro, vivendo il presente.

Li troviamo così immersi nei cambiamenti degli anni Cinquanta e Sessanta; dalle loro stesse parole si nota il ragionamento che svolgono sul contemporaneo, si pongono il

⁵¹ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 35.

⁵² G. Gramigna, P. Biondi, *Il design in Italia nell'arredamento domestico: 473 progettisti degli ultimi cinquant'anni*, Torino, U. Allemandi Editore, 1999, p. 400.

problema di come essere sempre rispettosi, in qualità di agente, sull'agito. In un momento in cui l'industria sembrava essere la chiave del cambiamento – e per certi aspetti sicuramente è stato così – Afra e Tobia capiscono quanto sia importante il compromesso. Tra le ruote d'acciaio della famiglia Krupp e gli esperimenti avanguardisti, ecco la posizione di Afra e Tobia.

Quello che noi sappiamo fare, e che facciamo, è frutto di una cultura generale di compromesso, fra vecchia struttura agricola e grossa capacità di produzione, definitasi con l'industrializzazione. Mentre i Krupp domandavano design per le loro splendide ruote d'acciaio, destinate a trasportare materie prime, derrate, uomini, gli artisti che si riconobbero di volta in volta nell'Art nouveau, nei programmi di De Stijl, nello Jugendstil, nelle teorie della Bauhaus, per citare quelli che vengono più immediatamente alla memoria, pensavano a come produrre case e oggetti in un modo nuovo⁵³.

I due architetti-designers non vogliono quindi in alcun modo frenare il processo ormai avviato di industrializzazione. Non si oppongono a esso, anzi, capiscono che grazie a questo stesso processo loro possono operare (“Così trovammo un mestiere, mentre gli artigiani perdevano il loro”⁵⁴ dichiara Afra in un'intervista) e allo stesso modo riescono a utilizzarlo a loro favore. Si servono quindi di questo cambiamento, ne apprendono il funzionamento e il meccanismo, non cercano di eliminarlo ma piuttosto di modificarlo. Il loro intento è instaurare una convivenza pacifica tra l'artigianato e l'industria. Un obiettivo già non facile da raggiungere, ancor meno durante questo periodo.

Ancora una volta una posizione antidogmatica e antideologica⁵⁵:

Ma la divisione tra artigianato e industria, pur vera dal punto di vista del succedersi nella storia dei diversi modi di produzione, non rinvia sempre al fatto che l'uomo è fabbro per sua natura? La divisione tra modi e società dell'artigianato e modi e società dell'industria può annullare il dato antropologico che l'uomo sia fabbro? E l'architetto può rintanarsi, sia pur nobilmente, in una propria presunta autonomia? Afra e Tobia intervengono e agiscono nell'organizzazione stessa dell'industria, non perché credono all'artigianato, ma perché si rifiutano di scambiare la storia e l'ideologia per oggettività⁵⁶.

È con la fine degli anni Cinquanta che si crea l'antitesi artigianato-industria, in cui la prima viene vista come arretrata, retaggio di un passato da dimenticare e superare, e la

⁵³ M. Sorteni, *Il designer*, in *La mia professione*, cit., p. 313.

⁵⁴ Ivi, p. 306.

⁵⁵ Cfr. supra, cap. 1.3.1.

⁵⁶ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 14.

seconda viene eletta a simbolo di questo cambiamento, del futuro che si prospetta. Infatti, in un'intervista Afra nota bene come fino agli anni Cinquanta l'industria era accettata e supportata in quanto riusciva a creare prodotti, servendosi delle macchine, a un prezzo inferiore rispetto a prima. C'era ancora una divisione qualità/prezzo: da un lato quindi l'industria permetteva di produrre a un costo (e quindi anche prezzo per il consumatore) più basso, dall'altro restava inalterato il primato dell'artigianato per quanto concerne la qualità della produzione stessa. Si è poi creato quel circolo virtuoso che ha posto al centro non la macchina ma il progetto: la macchina non era più un mero mezzo per raggiungere la perfezione nella produzione di oggetti, ma un fine. Progetti che necessitavano di macchine nuove, prevedevano la costruzione delle stesse, come se si trattasse di un circolo di produzione in cui al centro vi è l'industria⁵⁷.

Così l'artigianato ne esce totalmente svantaggiato e, in ultima analisi, perdente in fatto di produzione di massa. Tutto gravita attorno all'industria, che permette di rispondere all'altissima domanda di infrastrutture e oggetti di consumo. Un ritmo serrato, una produzione con qualità sempre maggiore, un prezzo vantaggioso, tutti elementi che permettono all'industria di svilupparsi rapidamente e di assumere una posizione di monopolio.

Afra e Tobia comprendono invece lo stretto rapporto tra presente e passato e in questo sono certamente "rivoluzionari". Il loro lavoro vuole conciliare il nuovo con il possibile, accettando e accogliendo le influenze che nascono tra questi due poli ma cercando comunque di valorizzarli nella loro autonomia.

Noi ci sentiamo padroni del vecchio compromesso, ma sentiamo anche il problema del dare significato a quello che è stato fatto con quello che si farà. Ci sembra che certi avanguardismi di oggi, nel nostro settore, tendano ad occultare, anche inconsapevolmente, una sostanziale incapacità di risposta. Non basta dare colori diversi a quello che è già esistito per entrare nel futuro, e dire che il presente è morto. La verità è che non si fanno progetti. Questi richiedono uno slancio vitale molto forte. Chissà chi avrà l'energia sufficiente⁵⁸.

Quel che è certo è che proprio loro hanno trovato quell'"energia sufficiente" – e non solo – ad accorciare le distanze tra artigianato e industria e, compito ancora più arduo, a creare un nuovo modo di operare. Generano così un nuovo ponte tra passato e futuro,

⁵⁷ Cfr. M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: il designer*, cit., p. 306.

⁵⁸ Ivi, p. 314.

i cui pilastri, come ben sintetizzato da Roberto Masiero, si basano su una sensazione di “libertà”, “semplicità” e “funzionalità”⁵⁹.

È doveroso e necessario quindi analizzare brevemente questi elementi cardine del pensiero di Afra e Tobia, per comprendere la loro idea di progetto e il particolare ruolo di Afra nella storia.

1.4.1 Libertà

Il concetto di libertà ha varie sfaccettature nel lavoro di Afra e Tobia Scarpa. Infatti, nei loro progetti – siano essi di architettura o design – ne troviamo diverse declinazioni. È come se il tutto fosse tenuto assieme e accomunato dalla libertà: una libertà di espressione, una capacità di muoversi tra tempi e spazi diversi, tra artigianato e industria, tra i materiali antichi come quelli più moderni.

Se potessimo vedere tutti assieme gli schizzi di sedie, poltrone e poltroncine, scopriremmo che nel primo è contenuto l’ultimo, eppure ogni oggetto ha la capacità di essere singolare, unico, diverso dagli altri. Come è possibile che il progetto si alimenti della continuità e della differenza? Del passato come del futuro? Forse la risposta è semplice. Si deve evitare di rincorrere il “nuovo”, di cercare forme inusitate, mai viste. Il tempo apparirà allora come l’intreccio fra ciò che permane e ciò che cambia. Il possibile non sarà atto di volontà che si impone, ma capacità di ascolto delle cose. Esso sarà nelle cose e non nei soggetti. Progettare non può significare, allora, predisporre al superamento e alla consunzione, ma ricercare ciò che cambiando, permane⁶⁰.

È una libertà che unifica, invece di separare, nasce nel rispetto dell’altro, non è una libertà presa “nei confronti di” o “a discapito di”. Quella di Afra e Tobia è una libertà fatta di rispetto. Come nota Roberto Masiero, infatti, i due hanno: “L’atteggiamento [...] di chi pensa che ciò che è stato fatto da altri, in altri tempi e in altri luoghi sia comunque patrimonio di tutti. Ciò che è stato non va imitato, va considerato patrimonio”⁶¹.

Il loro tocco magico sta proprio in questo: riuscire a creare perenni collegamenti; in un momento come quello del boom economico, invece di cancellare la memoria loro la celebrano. E ciò che è ancora più speciale è la loro capacità di non cedere mai a

⁵⁹ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 21

⁶⁰ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 8.

⁶¹ Ivi, p. 10.

nostalgismi e retoriche⁶². In questa ripresa del passato sono certamente in opposizione al volere delle contemporanee avanguardie ma, ancora una volta, loro si riescono a porre nel mezzo, senza schierarsi chiaramente dalla parte del passato o del presente/futuro, ma sottolineando i nessi, i collegamenti, le parentele tra i due. La loro libertà sta proprio nell'operare e vivere nel presente come se fossero rivolti con un occhio al passato e con l'altro al futuro e riuscire a mettere a fuoco una soluzione valida alla situazione corrente.

Così riescono ad affrontare sia restauri educati e rispettosi del passato, che servirsi di innovazioni tecnologiche che apriranno il via a un nuovo modo di vendere e organizzare l'azienda. Soffermiamoci sui primi e su come si è arrivati a definire Afra e Tobia "inattuali", per poi spostarci all'esperienza con il colosso Benetton⁶³ e le invenzioni del duo.

1.4.1.1 La libertà nel restauro

La preoccupazione per l'architettura esistente è presente tanto da ricercare negli edifici in cui intervengono, l'unitarietà stilistica perduta senza rinunciare per questo alle nuove soluzioni architettoniche degli spazi interni. L'interpretazione dello spazio trae spunti diretti da quanto esiste ma si svincola per tutti i dettagli, per le soluzioni dei collegamenti verticali e per tutti gli aggiornamenti funzionali della casa d'abitazione, dove prende respiro il lessico formale degli Scarpa che si insinua e si amalgama a rudere: lessico formale che fa parte della continuità della tradizione e della sua naturale evoluzione e aggiornamento. Si tratta, ancora una volta, anche nel campo del restauro, di una trasgressione rispetto ai canoni teorici di quel gruppo di restauratori architetti che malamente sopportano l'intervento libero e lo combattono a favore di un presunto rigore ricostruttivo del progetto originario⁶⁴.

Ancora una volta una *medietas* antica, quella di Afra e Tobia, che si confronta con il nuovo. I loro restauri sono sempre delicati, si tengono a debita distanza, rispettano il passato ma non si limitano a ricostruirlo. È il loro tocco da designer che rende anche i restauri innovativi.

Il punto di partenza per il progetto è sempre la materia. Lo studio dei materiali, dei colori, delle decorazioni sono per loro essenziali per entrare in un profondo contatto

⁶² Cfr. Ivi, p. 26.

⁶³ Cfr. V. Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, cit., p. 89.

⁶⁴ A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., p. 30.

con l'opera. Arrivano così a valorizzare il passato, mantenendosi lontani da dogmatismi, ideologismi e intellettualismi⁶⁵, con un “atteggiamento nel contempo umile e orgoglioso. Umile perché riconosce che ci si deve e può adattare all'esistente, orgoglioso perché presuppone che ciò che viene prodotto sia autentico, non in nome della forma, ma della capacità di essere sé stesso”⁶⁶.

La forma non è quindi il fine, non si tratta di un esercizio di stile fine a sé stesso, ma è mezzo per ottenere un risultato⁶⁷. Nel restauro di Casa Lorenzin (Fig. 11) del 1976 troviamo proprio questo. I colori della decorazione antica originaria fungono da punto di partenza per la realizzazione del restauro. Due erano le vie di più facile percorrenza: riempire le lacune mancanti, riportando la decorazione al suo aspetto originario, oppure rimodernizzarla totalmente, modificandone la forma. Ma la forma, abbiamo detto, è un mezzo, non un fine, e il rispetto di Afra e Tobia per il tempo – sia esso passato, presente o futuro – li fa giungere a una soluzione inaspettata. È il colore, questa volta, la scintilla. I due, infatti, decidono di riprendere i colori utilizzati anticamente per la decorazione e dare nuovo aspetto all'intero palazzo, mantenendo (e anzi, ricostruendo) un'unitarietà di fondo sia tra l'antico e il moderno, che con il contesto urbanistico circostante. Riescono a far “rivivere nel presente il passato”⁶⁸, valorizzando l'uno e l'altro allo stesso modo e contemporaneamente.

Dove la materia architettonica lo permette o addirittura richiede, il restauro diventa restituzione di una forma compiuta, condotta con una meticolosità che fa cercare materiali originali, artigiani ancora depositari di tecniche quasi estinte, che fa provare, sperimentare fino a riappropriarsi non tanto dell'aspetto ma dei modi. Dove, invece, tempo e incuria hanno cancellato gran parte di ciò che caratterizzava l'edificio, restituire dignità e significatività diventa il mettere a nudo un muro di pietra e mattone, riportare alla luce lacerti di affreschi, permettendogli di raccontare storie di un passato lontano, come accade a casa Tonolo o in Palazzo del Monte, dove inoltre il nuovo si avvicina all'antico senza mai toccarlo, tenendosi a rispettosa distanza⁶⁹.

⁶⁵ Cfr. R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., pp. 38-40.

⁶⁶ Ivi, p. 10

⁶⁷ Cfr. R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 27.

⁶⁸ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 28.

⁶⁹ R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 19.

È proprio questa vicinanza con l'antico che porterà Roberto Masiero a parlare di "inattualità"⁷⁰. L'opera di Afra e Tobia non è antica o moderna, ma entrambe contemporaneamente, in questo è inattuale poiché non può essere pienamente riletta come iscritta all'interno della contemporaneità. Allo stesso modo definirla semplicemente "classica" risulta riduttivo. Una definizione univoca non è possibile, si andrebbero a perdere tutte le sfumature dei loro progetti. Per questo definirli inattuali ci permette di rifuggire qualsiasi giudizio temporale, sono qui e ora, ma sono anche là e prima. Riescono a sfuggire alla dimensione temporale diventando interpreti del passato nel presente, sempre però rivolti al futuro.

Con i restauri di Villa Tonolo o Palazzo del Monte non si rifugiano nelle sicurezze del passato, nelle forme classiche senza tempo, così come non rifuggono il presente e le novità delle avanguardie. "Non si tratta di conservare il passato, ma di realizzare le sue speranze". Così scrivono Horkheimer e Adorno." – prosegue Masiero – "Così progettano Afra e Tobia. Il passato è materia viva e Venere non è stata bella solo per coloro che non sono più"⁷¹.

Sicuramente una cifra più spiccatamente classica è riscontrabile nelle loro opere, per intenti, materiali, stili, contenuti, ma è il "possibile" la chiave di lettura di questa loro libertà.

Abbiamo così un "mai" (mai di una lampada ricavata dal marmo) e un "ancora" (della luce trattata attraverso il marmo) congiunti. Il "mai" pone la novità, l'"ancora" il fatto che essa nasca da indicazioni e possibilità presenti altrove, nel passato, nel presente o nella natura, è indifferente⁷².

Ancora una volta architettura e design diventano tutt'uno ed ecco che la lampada *Biagio*⁷³ (Fig. 12), progettata nel 1968 per FLOS, che diventa simbolo di tutti i restauri architettonici condotti da Afra e Tobia. Il "mai" e l'"ancora" che prendono luce e si fanno arredamento.

⁷⁰ Cfr. Ibidem.

⁷¹ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 26.

⁷² Ivi, pp. 23-24.

⁷³ Cfr. P. C. Santini, *Novità di design alla III Nazionale di Carrara*, in "Ottagono", 11, 1968, pp. 98-103, qui p. 103; G. Ponti, *Cose nuove*, in "Domus", 485, 1970, p. 31; A. Bassi, *Afra e Tobia Scarpa: l'inattualità del design del marmo*, in "Casabella", 709, 2003, pp. 98-101; B. Finessi (a cura di), *Biagio*, in "Abitare", 427, 2003, p. 202.

1.4.1.2 La libertà con Benetton

Ancora prima della lampada *Biagio*, nel 1961 Afra e Tobia creano la *Fantasma*⁷⁴ (Fig. 14), sempre per FLOS, ditta leader nel settore dell'illuminotecnica. L'idea geniale nasce dalla scelta del materiale: il cocoon, utilizzato fino ad allora per ricoprire cannoni e carri armati, diventa leggero come una nuvola. Viene infatti definita: "Lampada da terra a luce diffusa dalle forme organiche e dalla valenza scultorea"⁷⁵. Inizia, per i due architetti-designers, la vera sperimentazione che vede il supporto di un grandissimo committente: l'azienda Benetton.

È infatti dal 1964 che Afra e Tobia lavorano per e con Benetton, quando progettano la prima fabbrica dell'allora maglieria familiare⁷⁶.

Estranea alla tipologia dello stabilimento industriale che comincia a popolare il territorio italiano, la sua impostazione planimetrica richiama quella dell'azienda agricola: la grande corte che separa i luoghi della produzione e quelli dell'amministrazione, le stalle, i silos e la casa del gastaldo. Il tutto riscritto nel linguaggio e con i mezzi dell'industria [...]. Anche per le casette, informalmente raggruppate a configurare il piccolo villaggio degli uffici, è utilizzato il prefabbricato [...]. Il tutto collocato con discrezione nella campagna trevigiana, evitando di invadere e stravolgere il paesaggio agrario⁷⁷.

E si nota bene come per Afra e Tobia non sia mai un semplice rispondere a una richiesta del committente ma una sfida, una nuova possibilità per sperimentare. Partono da un dato, in questo caso la funzione della nuova sede e il contesto, e lo sviscerano. Riescono così a dare vita non solo al primo stabilimento Benetton, ma anche al logotipo stesso della ditta – che nasce, infatti, dalle travi a X inserite nella struttura (Fig. 14) –, riuscendo sempre a dialogare in modo armonioso con la natura, mai dimenticata nelle loro opere.

È la prima tappa di una lunga storia, quella che unisce Afra e Tobia per sempre al nome di Benetton. A partire dal 1964, infatti, i due diventano i progettisti ufficiali di

⁷⁴ Cfr. G. Gramigna, *Tobia Scarpa: un'esperienza di design*, in "Ottagono", 2, 1966, pp. 60-69, qui p. 65; *Al di là delle lampade. FLOS, da una storia di idee a una collezione di lampade*, in "Ottagono", 30, 1973, pp. 148-153, qui p. 149; D. Baroni, *I designers d'oggi: Afra e Tobia Scarpa*, in "Interni", 271, 1977, pp. 54-57, qui p. 56.

⁷⁵ M. Sammicheli (a cura di), *Museo del design italiano: Triennale Milano, 1946-1981*, Milano, Electa, 2021, p. 161.

⁷⁶ Cfr. V. Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, cit., p. 89.

⁷⁷ Roberto Masiero, Michela Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p.15.

Benetton. Questo però non solo da un punto di vista architettonico, ma anche per quanto concerne l'immagine e la formazione del *brand* stesso. Molte delle scelte prese da Afra e Tobia all'interno dei punti vendita del marchio verde influiranno per sempre sullo stile di vendita e sul modo in cui questo viene visto e accolto dal pubblico (Fig. 15).

La Benetton richiede un prodotto non artigianale, ma, per così dire, semiindustriale. [...] Questo radicarsi agli usi locali in vista di una innovazione, questo tentativo di coniugare tradizioni e innovazioni, deve e può essere rappresentato dalla nuova fabbrica. Essa deve portare il messaggio dell'innovazione, del potere delle nuove tecniche, ma anche quello dell'appartenenza ai luoghi, del fatto che la nuova industria può essere un modo della comunità e non figura aliena⁷⁸.

Attraverso il design degli interni dei punti vendita nasce questa idea di comunità, si crea il legame tra Benetton e la popolazione. L'idea è semplice: annullare le distanze. Il baricentro del negozio non è più il bancone – e quindi il commesso – ma il prodotto. Il bancone viene spostato, diventando ripiano di appoggio per piegare i capi d'abbigliamento che vengono esposti, con i loro colori iconici, in modo semplice e chiaro. Anche la luce gioca un ruolo importante, che sia la luce naturale che entra dalle ampie vetrine su scaffali a vista, o i faretti (Fig. 16).

Nasce così il prototipo del negozio Benetton, che verrà riproposto, come un vero progetto *DIY*⁷⁹, in ogni punto vendita, Italiano ed estero (Fig. 17, Fig. 18).

Si tratta di un nuovo sistema di progettazione e di trasmissione di volontà a distanza, con la presenza dell'architetto in cento negozi, si fa per dire con spazi diversi, che alla fine dovranno esporre e vendere i medesimi prodotti con lo stesso linguaggio commerciale. Questo programma è progettato nei minimi particolari; è il tema dell'"effimero" che sprigiona risorse e soddisfazioni nel rileggere nelle città d'Europa e d'America gli stessi segni, la stessa gente, gli stessi ragazzi che con lingua diversa portano non solo gli stessi calzoni, ma, in questa era delle grandi comunicazioni, soffrono e godono collettivamente esperienze poco dissimili⁸⁰.

Un nuovo tipo di libertà: una libertà di espressione che passa attraverso la ridefinizione dell'immagine di Benetton, così come le invenzioni che Afra e Tobia mettono in atto per la medesima azienda. Riescono quindi, con la progettazione dei negozi, a

⁷⁸ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 117.

⁷⁹ Cfr. M. Denti, *Do It Yourself*, in *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, Milano, Electa architettura, 2009, p. 111.

⁸⁰ A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., p. 26.

rispondere al bisogno di una società cambiata, completamente mutata nell'aspetto e nei consumi e, ancor più, nel modo di porsi e comportarsi. Ma contemporaneamente sono instancabili inventori, continua il loro rapporto passato-futuro e dentro-fuori. Così danno vita al magazzino robotizzato di Castrette e la passerella da sfilata fuori dal punto vendita di Villa Minelli.

Quello di Castrette (Fig. 19) è sicuramente un progetto epocale, cambia per sempre il modo di organizzare i magazzini⁸¹. Ciò che è ancora più sorprendente è che Afra e Tobia riescono a progettare questo sistema robotizzato di distribuzione dei capi e contemporaneamente non dimenticano mai i dintorni, la natura. Allora decidono di "incassare" nel terreno la struttura, non farla emergere troppo in altezza per evitare di disturbare la campagna trevigiana circostante.

È la medesima attenzione ai dettagli che troviamo nella "via dei negozi" a ridosso di Villa Minelli. Qui Afra e Tobia si fanno scenografi: la via a cui si affacciano i vari punti vendita può diventare, grazie all'illuminazione della volta stellata, un sistema di pedane mobili e a vetrine oscuranti, una vera e propria passerella⁸².

L'idea di negozio è completamente trasformata, così come quella di magazzino e vendita, riuscendo a rispondere in modo chiaro e diretto ai bisogni della mutata società.

1.4.2. Semplicità

Una nuova società, un nuovo codice di comportamento, un nuovo modo di vestirsi – si pensi all'arrivo dei jeans e della minigonna –. Ne consegue un necessario mutamento nel modo di progettare, sia in architettura che, e forse maggiormente, nel design d'arredo industriale⁸³. In Afra e Tobia la risposta è duplice: da un lato semplicità, dall'altro funzionalità, due facce della stessa medaglia.

⁸¹ S. Polano, *Afra e Tobia Scarpa: ali strallate, stabilimenti Benetton, Castrette di Villorba (Treviso)*, in "Casabella", 651-652, 1997-1998, pp. 140-151.

⁸² Cfr. R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 87.

⁸³ A. Pansera, *Storia del disegno industriale italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

Riflettiamo, riprendendo il pensiero di Roberto Masiero, sul concetto di semplicità a partire dal secondo dopoguerra, per poi analizzare la risposta di Afra e Tobia.

Semplice: nell'uso di questa parola c'è qualcosa di strano. Siamo abituati a contrapporre semplice a complesso e pensiamo, per altro giustamente, che ciò che è semplice tende all'uno e a essere indivisibile, mentre ciò che è complesso tende alla molteplicità e alla varietà. Questa contrapposizione ha poi, nella nostra cultura, valenze filosofiche di non poco conto visto che il concetto di semplice è equiparato al necessario in quanto il semplice non può che essere primario e fondamentale. Il semplice è quindi l'uno che per sua stessa natura non può che essere puro, mentre il molteplice diventa superfluo, l'eccedente e quindi sostanzialmente impuro⁸⁴.

E così gran parte del pensiero scientifico moderno elegge la complessità come unico modo corretto di rileggere la contemporaneità, come se la semplicità rappresentasse un modo ormai obsoleto e un mondo primitivo che è stato superato grazie alla complessità, “come se la semplicità appartenesse all'origine e la complessità al compimento o alla fine”⁸⁵.

Quella di Afra e Tobia è però una semplicità apparente, data dalla loro maestria.

L'immagine di grande semplicità sembra aprire nuovi orizzonti nell'arredamento, si tratta però sempre di una semplicità costruita con eleganza: legni pregiati, ben lavorati, produzioni equilibrate, fatte di sottrazioni, eliminazioni di tutto quello che, nella dimensione della vita domestica degli anni Sessanta, può essere con buona educazione formale, ritenuto inutile. Lo stesso si può dire del letto *Vanessa* [...]⁸⁶.

Così nel letto *Vanessa*⁸⁷ (Fig. 20), progettato per Cassina nel 1962, si rispecchia la semplicità e la contemporanea complessità di Afra e Tobia. Una semplice struttura in metallo laccato riesce ad unire due letti, dando vita ad un solo pezzo di design. È una semplicità che unisce, ancora una volta, poli diversi e opposti.

Si declina quindi nella semplicità del legno, delle sue venature naturali, della sua malleabilità, che ci riportando a “una sorta di primordialità, di ritorno ad una dimensione ancestrale”⁸⁸, così come nella struttura di metallo del letto *Vanessa*. Il materiale cambia di volta in volta, il processo di studi e riflessione alla base è lo stesso.

⁸⁴ Ivi, pp. 34-35.

⁸⁵ Ivi, p. 35.

⁸⁶ A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., pp. 15-17.

⁸⁷ Cfr. M. Bottero, *La III Biennale dello stand nell'arredamento*, in “Abitare”, 12, 1962, pp. 53-69, qui p. 55.

⁸⁸ R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 365.

Ritroviamo infatti la stessa sensazione di “semplicità primordiale” anche in progetti che si servono delle tecnologie più d’avanguardia. Il letto *Vanessa*, nella sua semplicità, viene infatti descritto da Roberto Masiero come un nastro metallico che “può diventare, muovendosi nello spazio, piedino, testiera, struttura, forma di un letto. Solo un nastro di metallo, niente di più, niente di meno. Alle volte la ricerca può lasciare che le cose abbiano tutta la loro forza, potenza, disponibilità”⁸⁹.

Così come avevamo detto per le decorazioni delle architetture e nei restauri, manca la spettacolarità dei movimenti postmodernisti, “Le forme sono semplici, mai appariscenti, vince sempre la materia e l’uso inedito di tecniche rielaborate, provate con un interesse genuino di chi cerca direttamente e non fa cercare agli altri”⁹⁰. Afra e Tobia scendono in campo, come degli archeologi, si nutrono di tecniche passate per scoprire il presente e rielaborare il futuro; è una semplicità che nasce come risposta alla complessità del presente e al nuovo universo tecnologico⁹¹.

Molti oggetti di Afra e Tobia Scarpa sembrano confutare con i fatti antiche e nuove metafisiche: non è vero che semplice è il contrario di complesso. [...] Al complesso non si “deve” rispondere, secondo l’antico principio che il simile conosce il simile, attraverso modalità (di analisi e di intervento) complesse, ma si può rispondere appunto con semplicità. [...] Una semplicità che non è togliimento del superfluo, ferocia iconoclastia contro la decorazione⁹².

È quella semplicità apprezzata e accolta sia dai più giovani che dalle vecchie generazioni, che riesce a entrare in ogni casa e a essere amata in virtù della sua capacità di parlare a pubblici e modi di comportarsi differenti. Sulle semplici e morbide linee della *Soriana* (Fig. 21) ci si può sedere composti o distendere disinvolti⁹³.

Mario Majoviecki, nel suo intervento al volume di Roberto Masiero e Michela Maguolo, descrive così la semplicità:

[...] dove la ricerca della forma e della tipologia strutturale non è innescata da un atto intuitivo o capriccioso, bensì da un processo che ricerca la necessaria

⁸⁹ R. Masiero, *Il mondo di Afra e Tobia Scarpa*, in *Nel mondo di Afra e Tobia Scarpa*, cat. (Preganzion, Bornello La Piazza, 14 novembre- 1992-9 gennaio 1993), pp. 2-3, qui p.2.

⁹⁰ A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., p. 13.

⁹¹ Cfr. R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 365.

⁹² Ivi, p. 35.

⁹³ Cfr. A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., pp. 15-17.

configurazione della materia nello spazio atta a risolvere un determinato compito strutturale e al contempo economico impiegando il minimo indispensabile delle risorse.

Semplicità significa anche unità inscindibile. Quell'unità che fa sì che nulla si possa aggiungere o togliere, nel rispetto di un antico dettato etico ed estetico insieme. Le parti allora devono essere governate da un'essenziale sintassi che non si perda nel gioco (così caro alla progettazione postmodernista) delle allusioni, delle citazioni o delle metafore, poiché essa nasce da regole che sono date dalla stessa evidenza delle logiche strutturali e costruttive e dalla funzione⁹⁴.

1.4.3 Funzionalità

La libertà e la semplicità dei progetti di Afra e Tobia si esplicano soprattutto nella loro funzionalità. Abbiamo già accennato diverse volte a come i due partissero dallo studio dei materiali, del contesto, della natura, del tempo, per giungere poi alla loro proposta. La forma è sempre di secondaria importanza ma ancora di più in rapporto alla funzionalità. Afra e Tobia “sanno che la necessità muove il mondo e che l'apparenza quasi mai riesce a dirlo”⁹⁵. Per loro, infatti, non è importante “dirlo”, riuscire a esprimere a parole o concetti, ma piuttosto fare. La loro è una “una *phisophia activa*, cioè una sapienza del fare capace di generare pensiero e cose”⁹⁶.

Abbiamo analizzato gli elementi cardine del pensiero di Afra e Tobia e siamo giunti alla riflessione su questa assenza di stile. È la funzionalità a prendere il posto dello stile; la necessità, l'utilizzo sono in primo piano. Così hanno progettato i magazzini per Benetton, così la loro linea *Young Play*⁹⁷.

L'idea della collezione *Young Play* – racconta Tobia in un'intervista di Giampiero Bosoni – era quella di fare una serie di pezzi con un prezzo contenuto per un pubblico giovane, e per questo avevamo pensato di chiamare Gae Aulenti e Mario Bellini per fare altri pezzi, ma poi questo programma è stato abbandonato. Comunque, in questo progetto sono riuscito, per esempio, a fare delle cose molto interessanti per la serialità. Per accelerare le finiture, si è pensato che l'elemento in legno incastrato nella maniera tradizionale dovesse essere già finito, allora per non dovere andare a rifinire gli spigoli interni abbiamo fatto in quel punto uno “scarico” (una fresata di riporto), che permetteva di arrivare all'incastro con un elemento già finito⁹⁸.

⁹⁴ R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 365.

⁹⁵ Ivi, p. 23.

⁹⁶ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., pp. 38-40.

⁹⁷ Cfr. *Per i giovani: una poltrona di Afra e Tobia Scarpa*, in “Ottagono”, 8, 1968, pp. 66-67.

⁹⁸ G. Bosoni (a cura di), *Made in Cassina*, Skira, Milano, 2008, p. 198.

Ad aprire le fila sarà la poltroncina *Carlotta*⁹⁹ (Fig. 22) progettata nel 1967 per la ditta Cassina, con cui Afra e Tobia avevano iniziato a collaborare nel 1962. Quella di *Carlotta* è una linea continua, tra legno e tiranti, che fa della sua semplicità innovazione.

Così la poltroncina *Carlotta* è un modo per indicare spazi di libertà alla crescente cultura metropolitana: chiunque può entrare in un negozio, acquistare un leggero “kit”, portarlo nella propria casa e montarsi una solida poltroncina. Il tutto con l’ironia di un pubblico giovane, disincantato, che vuol costruirsi la casa con pezzi e stili diversi seguendo il proprio gusto e identificandosi in esso. Questa libertà è anche libertà dei corpi, dei movimenti, dei comportamenti. Sedersi non può essere più un atto “contegnoso”, ma un modo per sentirsi liberi, e liberamente accolti da linee morbide, senza disegni o vincoli previsti. Con semplicità il mondo può rispondere ai gesti più immediati del nostro quotidiano¹⁰⁰. (Fig. 23)

Nasce l’idea del “fai da te”, un meccanismo a cui oggi siamo totalmente abituati ma che, fino almeno alla metà degli anni Sessanta, non esisteva. È un nuovo tipo di consumo – e di mercato – quello che si inventano Afra e Tobia, che riescono a precorrere i tempi e, in fin dei conti, anticipare il metodo di consumo IKEA¹⁰¹. *Young Play* non è solo un singolo pezzo d’arredamento ma un progetto completo, una nuova linea di arredamento che possa rispondere alle necessità di un pubblico giovane. Pezzi semplici e montabili seguendo delle istruzioni in totale autonomia, in un packaging identificativo – anch’esso, così come il logo, disegnato da Afra e Tobia –; diventano lo *status symbol* della generazione dei più giovani e di un nuovo modo di stare in casa.

“Ciprea” (Fig. 24), “Soriana” e “Carlotta” interpretano appieno il modo disinibito e provocatorio di sedere quasi a terra, abbracciare lo schienale come fosse un cuscino (Fig. 25) trovare il maggior comfort nell’abbandonarsi senza scarpe e in blue jeans; interpretano anche un modo di comperare al grande magazzino la sedia per la propria casa, portarla direttamente via dal negozio in una confezione trasportabile a mano e montarla senza problemi. A tutto questo corrisponde una nuova tecnologia produttiva che aveva poco a che fare con il più vicino passato¹⁰².

⁹⁹ Cfr. *Milano: Salone del Mobile*, in “Domus”, 456, 1967, pp. 24-44, qui p. 41; *Per i giovani: una poltrona di Afra e Tobia Scarpa*, cit., pp. 66-67; *Dove nascono le sedie Cassina. Cassina, una lunga tradizione di design*, in “Ottagono”, 30, 1973, pp. 132-137, qui p. 137; D. Baroni, *I designers d’oggi: Afra e Tobia Scarpa*, cit., p. 54.

¹⁰⁰ Ivi p. 17

¹⁰¹ Cfr. R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 111.

¹⁰² A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., p. 17.

Dall'ideazione della nuova identità dei negozi di Benetton, a un nuovo tipo di consumo, fino alla creazione di una serie di mobili *DIY*, ecco che in Afra e Tobia tutto è un richiamo continuo, un rimando interno. Il passato, il presente e il futuro si mescolano assieme, così come industria e artigianato, tecnica e tecnologie d'avanguardia. Rappresentano un nuovo modo di progettare.



Fig. 2 - Pubblicità del Divano Lara Stilwood, Pamijo Toso Massari, 1970.



Fig. 3 - Afra e Tobia Scarpa, Poltroncina Pigreco, 1959 (prod. Cassina S.p.A.).



Fig. 4 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Bastiano, 1961 (prod. Gavina).



Fig. 5 - Le Corbusier, Poltrona Grand Confort, 1928.



Fig. 6 - Afra e Tobia Scarpa, Magazzino robotizzato, Castrette di Villorba, 1980 (Benetton Group).

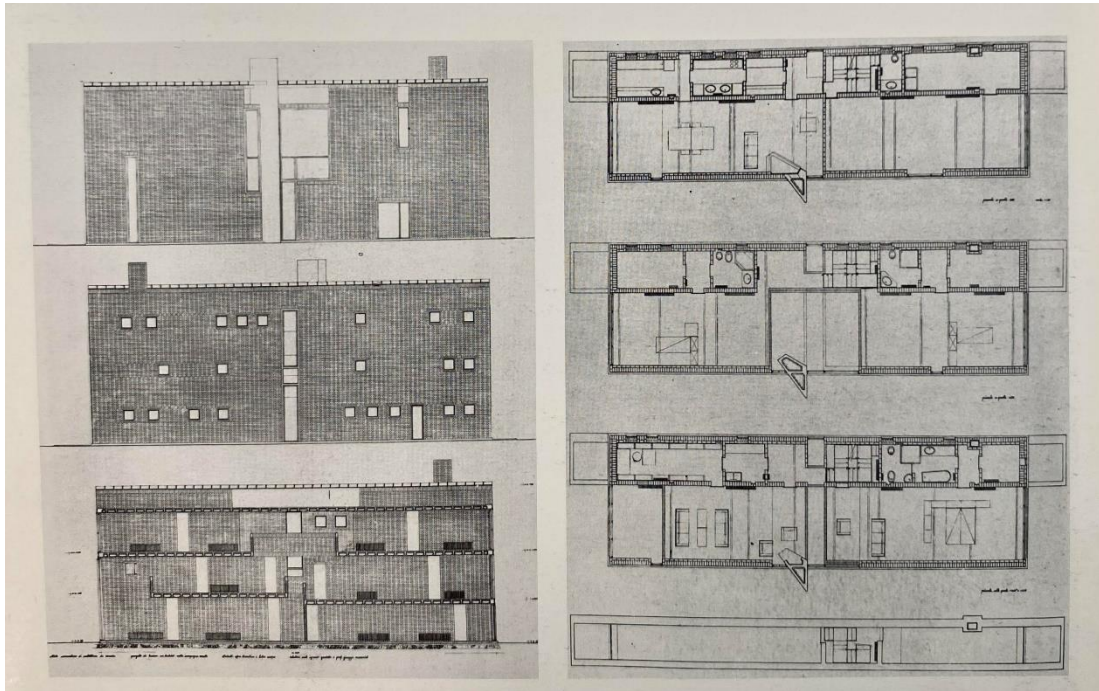


Fig. 7 - Afra e Tobia Scarpa, Casa di Trevignano (pianta), 1969.

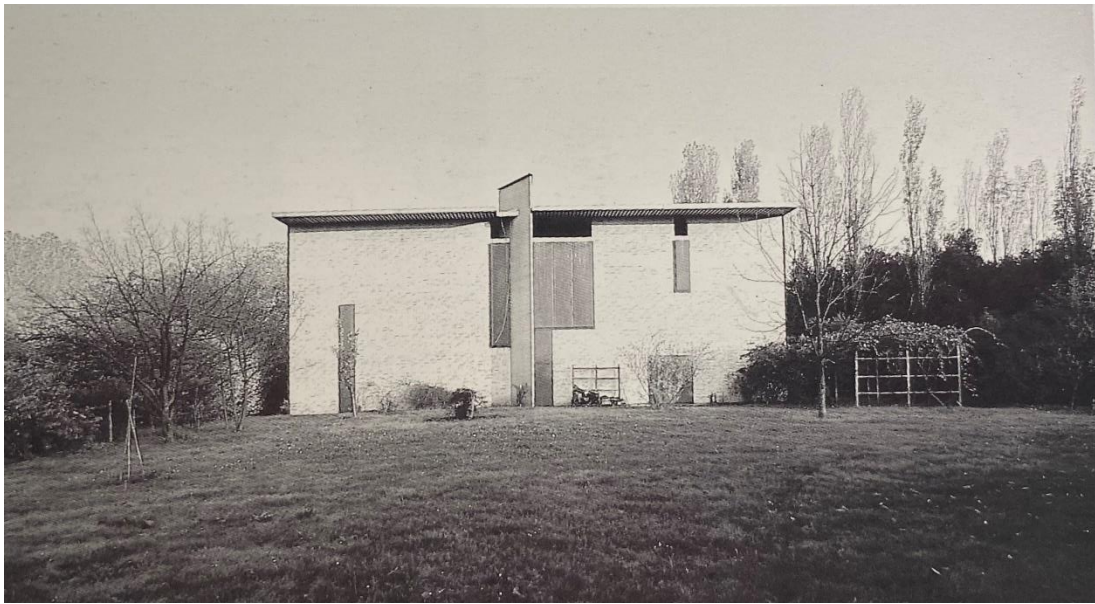


Fig. 8 - Afra e Tobia Scarpa, Casa di Trevignano (facciata sud), 1969.



Fig. 9 - Afra e Tobia Scarpa, Casa di Trevignano (facciata nord), 1969.



Fig. 10 - Afra e Tobia Scarpa, Casa Giuliana Benetton (facciata), 1989, (con Fabiano Lombardo).

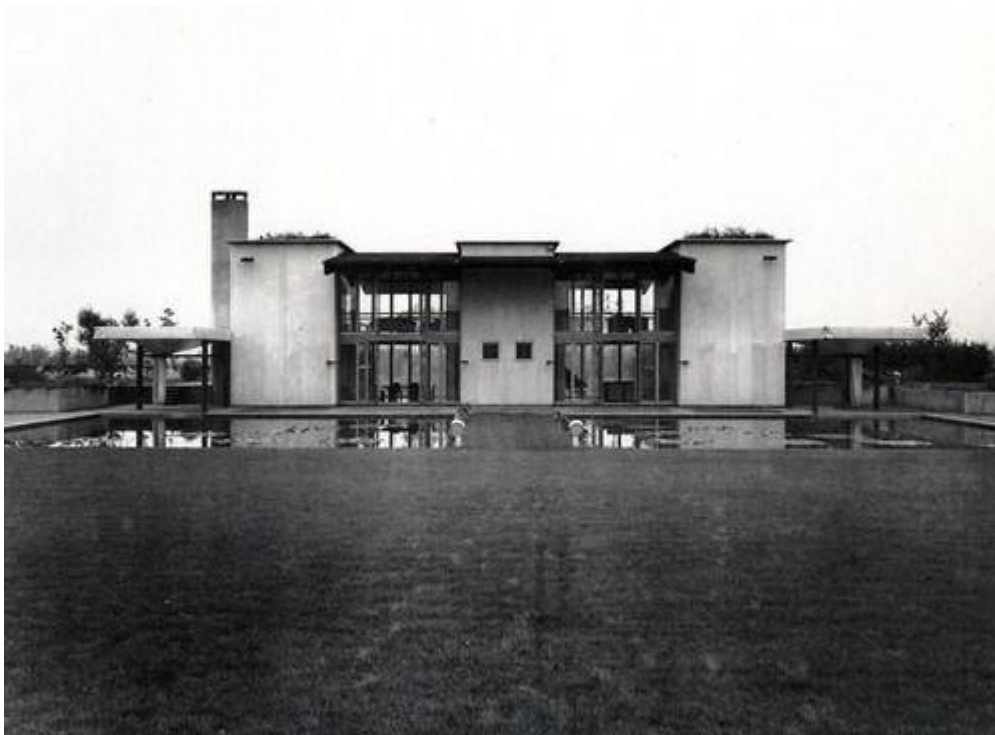


Fig. 11 - Afra e Tobia Scarpa, Restauro di Casa Lorenzin, 1976.



Fig. 12 - Afra e Tobia Scarpa, Lampada Biagio, 1968 (prod. FLOS).



Fig. 13 - Afra e Tobia Scarpa, Lampada Fantasma, 1961 (prod. FLOS).



Fig. 14 - Afra e Tobia Scarpa, Fabbrica Benetton (dettaglio travi a X), Paderno di Ponzano, 1966.

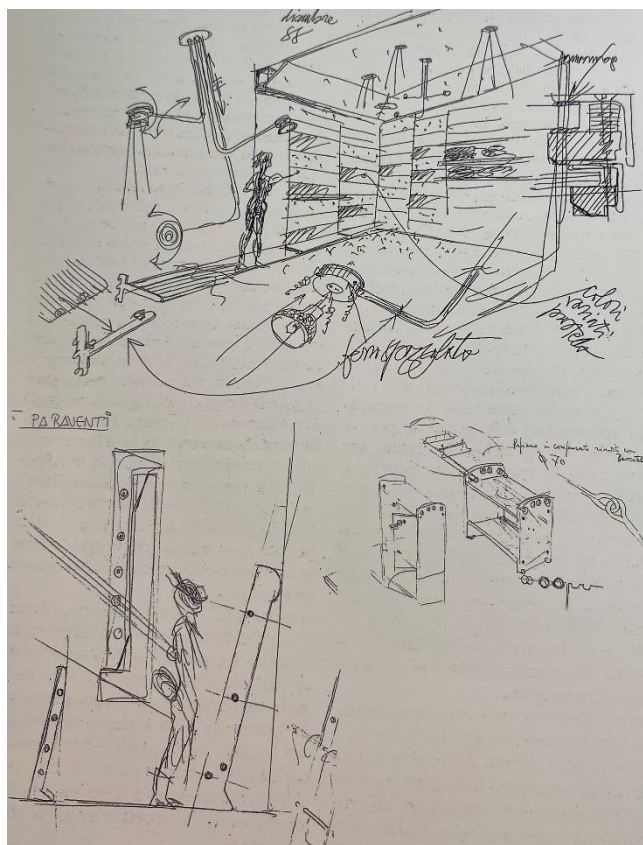


Fig. 15 - Tobia Scarpa, Schizzi di studio per i negozi della catena Benetton, anni Settanta.



Fig. 16 - Afra e Tobia Scarpa, Negozio Benetton, Treviso, 1971.

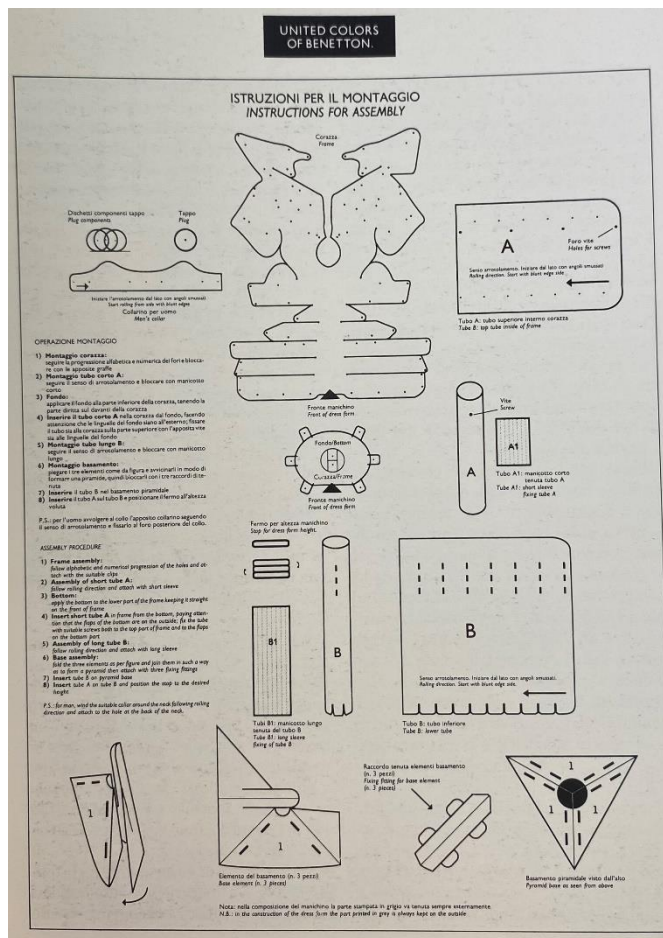


Fig. 17 - Afra e Tobia Scarpa, Istruzioni per montaggio manichino Benetton.

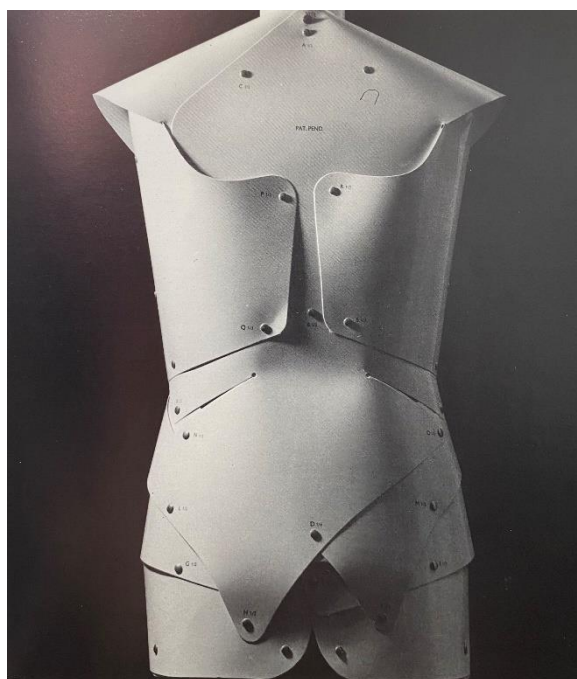


Fig. 18 - Afra e Tobia Scarpa, Manichino Benetton DIY.

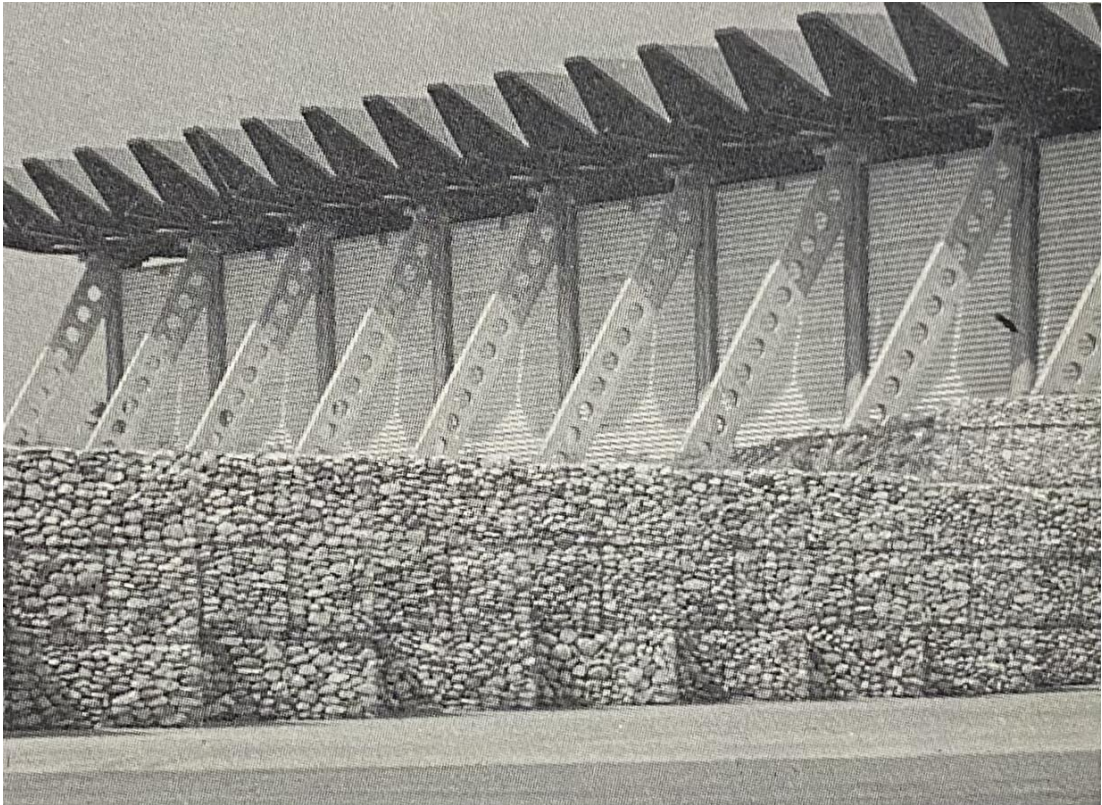


Fig. 19 - Afra e Tobia Scarpa, Magazzino robotizzato, Castrette di Villorba, 1980 (Benetton Group).



Fig. 20 - Afra e Tobia Scarpa, Letto Vanessa, 1962 (prod. Cassina S.p.A.).



Fig. 21 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Soriana, 1970 (prod. Cassina S.p.A.).



Fig. 22 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Carlotta, 1967 (prod. Cassina S.p.A.).

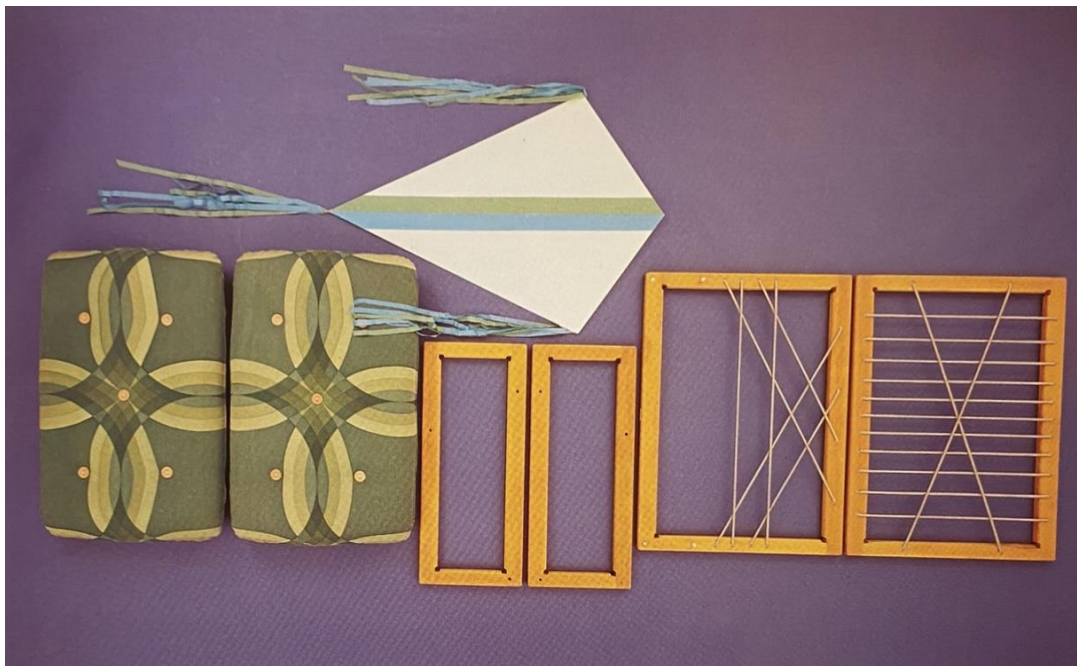


Fig. 23 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Carlotta (kit di assemblaggio), 1967 (prod. Cassina S.p.A.).



Fig. 24 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Ciprea, 1968 (prod. Cassina S.p.A.).



Fig. 25 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Ciprea, 1968 (prod. Cassina S.p.A.).

Capitolo 2. Le opere

Dopo aver analizzato il peculiare modo di operare di Afra e Tobia, ci addentriamo nella loro produzione a quattro mani. Comprendere il loro “non-stile” e le caratteristiche di questo (libertà, semplicità, funzionalità), così come i vari nessi che riescono a tradurre in progetti, ci permette di comprendere il loro intento e dare significato alle loro opere. Compito non semplice, visto la mole di progetti fatti dai due dal 1969 alla fine degli anni Novanta, decennio che determinerà la fine della loro collaborazione.

Più di trecento lavori che verranno qui analizzati per categoria di progetto, mantenendo la suddivisione precedentemente proposta tra design, architettura e restauro. Nonostante si tratti di un corpus unico e unificato tra le sue parti, a cui Afra e Tobia lavorano sempre con la medesima attenzione e precisione, sembra opportuno proporre questi tre filoni – e fili – principali che vanno a tramare il complesso tessuto dei progetti dei due architetti-designers.

Si vedrà come

Sia nel settore dell’illuminazione che in quello dell’arredo gli Scarpa manterranno sempre una notevole coerenza stilistica, disegnando mobili che si impongono per razionalità di disegno, poetica, semplicità di immagine e accurato studio dei materiali impiegati, delle finiture e dei particolari¹⁰³.

2.1 Progetti di design

Afra e Tobia propongono progetti di design variegati, passando dai mobili all’argenteria, attraverso le lampade.

È Tobia stesso a definire la loro idea di design, a fornirci un minimo comun denominatore a questo immenso corpus: “[...] Siamo anche un po’ meno uguali agli

¹⁰³ G. Gramigna, P. Biondi, *Il design in Italia nell’arredamento domestico*, cit., p. 400.

altri. Non siamo affatto persuasi che, in un progetto per l'industria, l'invenzione sia del tutto libera. Crediamo, infatti, che debba essere orientata"¹⁰⁴.

Nella medesima intervista, riportata da Marco Sorteni, Tobia e Afra sottolineano l'importanza del "servizio":

Con qualche malevolenza si potrà dire che il nostro è un rapporto servile con l'industria. Preferisco parlare di servizio. Del resto, l'industria non trova ormai più il suo compendio soltanto nella figura di un padrone che vuole guadagnare parecchio"¹⁰⁵.

I due notano infatti come il loro progetto nasca non solo dalla loro creatività ma anche, e talvolta soprattutto, dai bisogni sì del committente ma ancora di più dalla linea produttiva proposta e seguita dall'azienda.

La storia di Afra e Tobia, che si va a intrecciare con quella del design moderno italiano, è anche storia di committenza ed è per questo motivo che viene proposta l'analisi dei loro progetti di design in relazione alle aziende con cui, nel corso degli anni, hanno instaurato rapporti e collaborato – saltuariamente o frequentemente –.

Il corpus dei loro progetti è costellato di aziende tra le più importanti in ambito italiano e internazionale, tra gli anni Sessanta fino al ventunesimo secolo. Si analizzano quindi le opere nate dalla collaborazione tra il binomio Afra-Tobia e queste aziende.

2.1.1 Collaborazione con Gavina S.p.A.

Abbiamo iniziato questa ricerca citando proprio la celebre poltroncina *Pigreco* (Fig. 26), progettata nell'anno accademico 1959/1960 all'università IUAV di Venezia per il corso di arredamento tenuto da Franco Albini. È la prima opera di due giovani ragazzi – ventiquattro anni lui e ventidue lei – che viene venduta alla ditta Gavina (ora Knoll International Italia S.p.A.). La loro collaborazione con Dino Gavina, fondatore della Gavina S.p.A.¹⁰⁶, inizia nel 1960, anno di fondazione della stessa ditta che, in poco tempo, diventerà un nodo cruciale per lo sviluppo delle sorti del design industriale italiano.

¹⁰⁴ M. Sorteni, Afra e Tobia Scarpa: *Il designer*, cit., p. 294.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Cfr. V. Vercelloni, *L'avventura del design: Gavina*, Milano, Jaca Book, 1987.

Per Gavina progettano diversi pezzi d'arredamento, a partire dalla poltroncina *Pigreco* (1959), che si svilupperà poi nel divano a due/tre posti e poltrona *Bastiano* (1961), il letto *Vanessa* (1962; Fig. 27), il tavolo da pranzo allungabile *Nibai* e il tavolo *André* del 1963. *Bastiano* è il loro primo progetto con successo, dopo la fortuna della poltroncina *Pigreco* – una struttura a cesta che cita la sedia *Margherita* (Fig. 28) del maestro Franco Albini¹⁰⁷ – “è la sintesi di semplicità, razionalità, eleganza, qualità, nella produzione come nell’uso. Assumo in sé tutti gli insegnamenti razionalisti umanizzandoli. Non l’estetica del nuovo, ma quella della giusta ‘misura’”¹⁰⁸.

Il rapporto con Gavina è un ponte importante per Afra e Tobia: conoscono Dino Gavina attraverso Carlo Scarpa, padre di Tobia, che nel 1953 incontra Gavina alla X Triennale di Milano, accompagnato da Lucio Fontana¹⁰⁹. Dino Gavina quindi non solo presenterà al duo Pier Giacomo e Achille Castiglioni, due tra gli architetti più importanti del periodo, ma anche Cesare Cassina, co-fondatore di FLOS.

2.1.2 Collaborazione con FLOS

Solo due anni dopo la fondazione della Gavina S.p.A., assieme a Cesare Cassina, Dino Gavina dà vita a FLOS. L'azienda apre i battenti a Merano e ben presto, grazie ai materiali innovativi e alle idee creative proposte dai designers, diventa leader mondiale nell'illuminazione d'interni. Afra e Tobia, assieme ai fratelli Castiglioni, lavorano con FLOS fin dalla sua apertura e ne condividono i momenti di ascesa maggiore, come la collaborazione con il MoMA di New York e i numerosi premi Compasso d'Oro vinti. Sono gli stessi architetti-designer, in un intervento sul volume *Paesaggio del design italiano 1972-1988*, a descrivere che cosa significasse lavorare con FLOS:

I nostri rapporti con la FLOS sono estremamente complessi e di tipo sentimentale, non produttivo. Noi con i Castiglioni siamo stati i generatori della FLOS: l'azienda è nata con i nostri prodotti e da sempre ci portiamo dietro questa responsabilità. Solo che l'azienda crescendo si è organizzata produttivamente determinando dei nuovi bisogni che regolarmente ci sottopone, ma che noi a volte non riusciamo a soddisfare perché per noi questa azienda è qualcosa di particolare rispetto alle altre e quindi è un contenzioso continuo di proprietà: da una parte

¹⁰⁷ Cfr. A. Pansera, *Il design del mobile italiano dal 1946 a oggi*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1990, p. 28.

¹⁰⁸ R. Masiero, *Nel mondo di Afra e Tobia Scarpa*, cit., p. 2.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

intellettuale e dall'altra materiale. Infatti esiste da parte di noi progettisti, ma anche da parte degli stessi responsabili d'azienda, una posizione quasi aristocratica nel giudicare le nuove proposte per la produzione mettendo davanti a tutto questa domanda: "Questo prodotto è a livello FLOS?"¹¹⁰.

La progettazione di lampade¹¹¹, nel caso specifico di Afra e Tobia, sarà un binario che accompagnerà tutta la loro produzione, una passione parallela per la luce darà vita a veri capolavori. Raggiungendo il "livello FLOS", i due progetteranno tra il 1961 e il 1990: le lampade da terra *Fantasma* e *Fantasma Piccolo*, le lampade a sospensione *Fior di Loto*¹¹² (1961), *Nictea*¹¹³ (1961), *Nigritella* (1961) e *Russola* nel 1961; la lampada a sospensione *Nuvola*¹¹⁴ in collaborazione con Carlo Scarpa (1962); la lampada da terra *Seky-Han*, quella da tavolo e parete *Jucker*, a sospensione *Sfera e Bilobo* nel 1963¹¹⁵; l'applicque *Foglio*¹¹⁶ (1966); la lampada da tavolo in marmo *Biagio* (1968); le applicque *Quarto*¹¹⁷ e *Ariette*, la lampada da terra *Copricorno*¹¹⁸ e quella per esterni *Tamburo*¹¹⁹ nel 1973; la lampada da terra *Papillona* (1975); la lampada da terra *Kate*¹²⁰ (1976), che riprende il progetto della *Fantasma*; la lampada *Bollo* (1978); le lampade da tavolo *Perpetua* e *Abatina* (1981); la lampada a sospensione *Celestia* e quella da tavolo *Capalonga* nel 1982; la lampada a parete *Oti* (1983); la lampada da terra e parete *Butterfly* (1985); la lampada da terra *Vol-au-vent* (1987); la lampada da tavolo *Pierrot*¹²¹ (1990).

"La luce è 'figura', 'personaggio', modo d'abitare. Con essa si 'rivela' l'ambiente e forse si producono le cose stesse. È sperimentazione, e magia. In tale magia si debbono

¹¹⁰ G. Bosoni, F. G. Confalonieri, *Paesaggio del design italiano 1972-1988*, Milano, Edizioni di Comunità, 1988, p. 213.

¹¹¹ Cfr. *Le ultime lampade di Tobia Scarpa*, in "Ottagono", 38, 1975, pp. 117-121.

¹¹² Cfr. G. Gramigna, *Tobia Scarpa: un'esperienza di design*, cit., p. 61; *Al di là delle lampade. FLOS; da una storia di idee a una collezione di lampade*, cit., p. 153; D. Baroni, *I designers d'oggi: Afra e Tobia Scarpa*, cit., p. 56.

¹¹³ Cfr. *Al di là delle lampade. FLOS, da una storia di idee a una collezione di lampade*, cit., p. 151.

¹¹⁴ Cfr. G. Gramigna, *Tobia Scarpa: un'esperienza di design*, cit., p. 65; *Al di là delle lampade. FLOS, da una storia di idee a una collezione di lampade*, cit., p. 148.

¹¹⁵ Cfr. G. Gramigna, *Tobia Scarpa: un'esperienza di design*, cit., p. 65; *Al di là delle lampade. FLOS, da una storia di idee a una collezione di lampade*, cit., p. 149; D. Baroni, *I designers d'oggi: Afra e Tobia Scarpa*, cit., p. 55.

¹¹⁶ Cfr. T. Scarpa, *L'illuminazione come sensazione e atmosfera*, in "Ottagono", 9, 1968, pp. 86-89; *Al di là delle lampade. FLOS, da una storia di idee a una collezione di lampade*, cit., p. 151.

¹¹⁷ Cfr. *Due lampade*, in "Ottagono", 31, 1973, pp. 80-81.

¹¹⁸ Cfr. *Due lampade*, cit., pp. 80-81; D. Baroni, *I designers d'oggi: Ara e Tobia Scarpa*, cit., p. 55.

¹¹⁹ Cfr. T. Scarpa, *Apparecchio per luce esterna*, in "Ottagono", 36, 1975, p. 96.

¹²⁰ Cfr. *Per una luce diffusa*, in "Ottagono", 43, 1976, p. 82.

¹²¹ Cfr. E. Mibelli (a cura di), *Sintetici*, in "Interni", 419, 1992, pp. 148-157, qui p. 154.

mostrare anche i materiali e le tecniche che trattengono e comandano la luce”¹²² e infatti con FLOS Afra e Tobia hanno la possibilità di sperimentare con nuovi materiali, tra cui il marmo. La già citata lampada *Biagio* del 1968 viene progettata unendo tecniche antiche e moderne. I due designers si trasformano nei migliori scultori della luce: la *Biagio* (Fig. 29), nella prima versione costituita da due dischi di marmo assemblati, riesce poi a essere ricavata da un’unica lastra di marmo lavorata. Così viene commentata da Roberto Masiero¹²³:

È difficile dire che non sia una scultura, ma se lo è non è dipeso dalla volontà dei progettisti che hanno ideato la lampada per sfruttare al meglio le tecniche tradizionali di tornitura del marmo. La forma è solo apparentemente complessa, in realtà ogni taglio ha una sua logica incontestabile. I fori non sono un decoro, ma hanno una necessità che deriva dall’uso degli utensili da taglio¹²⁴. (Fig. 30)

È così che si apre l’anno del marmo per Afra e Tobia: il 1968 li vede infatti confrontarsi con questo materiale e uscirne vincenti. Assieme a FLOS, anche la ditta Officina di Cidonio (poi Fucina per Skipper Italy S.p.A.¹²⁵) rende possibili i progetti su marmo di Afra e Tobia, che sperimentano con la libreria *Cidonio*, un vaso e una radio della medesima serie.

2.1.3 Collaborazione con Cassina S.p.A.

L’esperienza imprenditoriale di Cesare Cassina nel settore del design d’interni aveva avuto inizio nel 1927, anno in cui fonda la Cassina S.p.A.. Inizialmente un’azienda familiare – il co-fondatore era infatti il fratello Umberto – che si espande vertiginosamente nel dopoguerra, seguendo la rapida accelerazione del passaggio da artigianato a industria¹²⁶. In questo solco la collaborazione con Afra e Tobia prende significato.

¹²² R. Masiero, *Nel mondo di Afra e Tobia*, cit., p. 2.

¹²³ Cfr. R. Masiero, Michela Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 114.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Cfr. A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., p. 140

¹²⁶ Cfr. G. Bosoni (a cura di), *Made in Cassina*, cit., pp. 3-42.

Due tra le opere maestre di Afra e Tobia sono prodotte da Cassina S.p.A.: la poltrona *Ciprea*¹²⁷ (1968) (Fig. 31) e la *Soriana*¹²⁸ che, nel 1970, farà vincere loro il Compasso d'Oro.

A queste due si aggiungono numerose altre progettazioni in collaborazione con l'azienda¹²⁹: la serie del 1963-1966 (composta dalla poltroncina 917, i tavolini bassi 771 e 778, la poltrona 915, la poltrona e divano 920, il divano 923, i tavolini estraibili 777, il tavolo allungabile 778, la sedia 121, il letto e il divano 924, la poltroncina 925) a cui si aggiungono il divano 913, la poltrona 923 e il pouf 923 S; il prototipo della sedia *Cattedrale* (1968). Collaborano inoltre con la mostra *Rassegna del Furniture Design Italiano* tenutasi nel 1968 al Tokyo Furniture Salon di Tokyo.

Cassina sarà di fondamentale importanza per lo sviluppo della loro produzione, non solo perché condivide con i due designer l'intento di rinnovare senza dimenticare la tradizione, ma soprattutto per i contatti che aprirà ai due. Dino Gavina con la Gavina S.p.A., FLOS, Cassina S.p.A., C&B (poi B&B) con Maxalto e la Compagnia delle Filippine, sono esperienze importanti per Afra e Tobia, unite sotto il segno di Cesare Cassina.

¹²⁷ Cfr. G. Ponti, *Una poltrona molle; disegnata da Afra e Tobia Scarpa*, in "Domus", 460, 1968, pp. 38-40; *Poltrona disossata*, in "Ottagono", 10, 1968, pp. 76-77; *Dove nascono le sedie Cassina. Cassina*, cit., p. 132; A. Rossin, *I poliuretani: forma o non forma?*, in "Ottagono", 28, 1973, pp. 54-61, qui p. 61; D. Baroni, *I designers d'oggi: Afra e Tobia Scarpa*, cit., p. 55; D. Baroni, A. D'Auria (a cura di), *Classici in produzione. Poltrone e divani*, cit., p. 71.

¹²⁸ Cfr. G. Ponti, *Cose nuove*, cit., p. 31; A. Scarpa, T. Scarpa, *Alla Soriana il Compasso d'oro*, in "Ottagono", 18, 1970, pp. 62-67; P. Peroni, *Mettiamoci comodi*, in "Abitare", 92, 1971, pp. 4-29, qui p. 14; *Dove nascono le sedie Cassina. Cassina, una lunga tradizione di design*, cit., 133; D. Baroni, *I designers d'oggi: Afra e Tobia Scarpa*, cit., p. 54; D. Baroni, A. D'Auria (a cura di), *Classici in produzione. Poltrone e divani*, cit., p. 64.

¹²⁹ Cfr. G. Ponti, *Afra e Tobia Scarpa, 1964-1966*, in "Domus", 453, 1967, pp. 23-28, qui pp. 26-28; G. Gramigna, *Tobia Scarpa: un'esperienza di design*, cit., pp. 60-69; *Dove nascono le sedie Cassina*, cit., pp. 132-137.

2.1.4 Collaborazione con C&B (poi B&B)

All'anno di fondazione della ditta C&B¹³⁰ risale anche la prima collaborazione con Afra e Tobia: è la poltrona *Coronado*¹³¹ del 1966, un progetto rivoluzionario, che unisce semplicità delle forme e innovazione delle tecniche. La *Coronado* (Fig. 32), infatti, è costituita da un telaio di ferro e un'imbottitura preformata in poliuretano a freddo¹³², poi rivestita in pelle (Fig. 33). È un'idea totalmente innovativa, che permetterà una produzione in serie veloce ed economica. Ed è anche il simbolo della nuova ditta, formatasi nel 1966 dalla collaborazione di Cesare Cassina e Pietro Ambrogio Busnelli (quest'ultimo nel 1973 acquisterà anche le quote del socio, creando la B&B – Busnelli & Busnelli) e presto diventata leader nella tecnologia degli imbottiti. Nel medesimo anno Afra e Tobia si occuperanno anche della progettazione della fabbrica C&B Italia S.p.A. di Novedrate e nel 1976 dello show room di New York, collaborando con Enrico Trabacchi.

Per quanto concerne l'arredamento, oltre alla già citata poltrona *Coronado*, per C&B (poi B&B) Afra e Tobia progettano e realizzano: il prototipo di poltrona *Progetto n. 14 – Pamela* (1967); il sistema per contenitori *Progetto n. 17* (1969); la poltrona e il divano *Bonanza*¹³³, il tavolo *Alto-basso*, il prototipo di poltrona *Progetto n. 193* (1970); la poltroncina *Pozzetto* e il prototipo di poltrona *Progetto n. 120* (1971); il divano-letto *Winchester – Progetto n. 202*, la poltrona e il divano *Erasmus*¹³⁴ (1972); lo studio di poltrona *Progetto n. 276 – Poltrona con tasche* (1973); le sedie *Dialogo* e *Dessau* (1973-1974); il tavolo *Tobio*, la poltrona e divano componibile *Elogio*¹³⁵, il prototipo di poltrona *Progetto n. 230* e i tavolini *Tobio alto e basso*, pensati in abbinamento al divano *Erasmus* (1974); il tavolo *Dialogo*¹³⁶, i contenitori *Bordo*, il prototipo di poltroncina in bambù *Progetto n. 319*, lo studio di poltrona *Progetto n.*

¹³⁰ Cfr. S. Casciani, *La lunga vita del design in Italia. B&B Italia: 50 anni e oltre*, Milano, Skira, 2016.

¹³¹ Cfr. G. Ponti, *Afra e Tobia Scarpa, 1964-1966*, cit., p. 24; *Come si esporta questo design!*, in "Casa Vogue", 104, 1980, pp. 192-197, qui p. 192; D. Baroni, A. D'Auria (a cura di), *Classici in produzione. Poltrone e divani*, cit., p. 71; *Annisettanta*, in "Interni", 403, 1990, pp. 336-347, qui pp. 336-337.

¹³² Cfr. A. Bassi, *Design e tecnologia. B&B Italia e la schiumatura di poliuretano a freddo in stampo*, in "Casabella", 67, 2003, pp. 89-92.

¹³³ Cfr. P. Peroni, *Mettiamoci comodi*, cit., p. 16.

¹³⁴ Cfr. *Informazioni di design*, in "Domus", 527, 1973, p. 21-57, qui p. 33; D. Baroni, *I designers d'oggi: Afra e Tobia Scarpa*, cit., p. 54; *Come si esporta questo design*, cit., p. 192; D. Baroni, *I designers d'oggi: Afra e Tobia Scarpa*, cit., p.55.

¹³⁵ Cfr. *Per i vostri sogni*, in "Casa Vogue", 44, 1974, p. 123.

¹³⁶ Cfr. *Informazioni di design*, cit., p. 33.

192 e il prototipo di poltrona *Progetto n. 266-267* (1975); la poltrona e il divano *Lauriana*¹³⁷ e la poltroncina *Laurianetta* (1975-1978); la poltrona e il divano *Soluna*, completamente sfoderabili e quindi facilmente lavabili a casa (1977); le poltrone e i divani *Pan 1* e *Pan 2* (1978); il basamento per tavolo e i tavolini *Piediferro* (1979); il sistema per uffici *Dape*¹³⁸ per la sede della B&B di Novedrate – da loro progettata (1980), a cui si aggiunge poi una seconda versione *Dapedue* nel 1985; la serie di mobili *Artona 2* (1982); i tavoli *Polygonon* (1984); i mobili per ufficio *Donomi* (1990-1991).

La poltrona *Coronado* verrà poi sviluppata in un complesso di arredamenti, il

primo salotto prodotto con tecniche veramente industriali è completamente scomponibile in tutte le sue parti, introducendo tecnologie del metallo contro i tradizionali telai in legno e nuovi sistemi di assemblaggio e imbottitura. Invasi i mercati. Tutti si riconoscevano nella sua immagine di comodità, semplicità e qualità¹³⁹.

La collaborazione tra Afra e Tobia e la C&B (poi B&B) è totale. Assieme, infatti, creeranno pezzi di arredo da produrre e vendere, arredamento in serie per gli uffici stessi della C&B e addirittura la progettazione delle sedi della ditta.

È tipico del lavoro di Afra e Tobia, che amano progettare in toto i pezzi per un'azienda e il concept della stessa.

I due architetti-designer seguiranno le sorti di Cassina e Busnelli, continuando a lavorare al loro fianco. Nel 1973 la ditta si trasforma nella B&B e a partire del 1974 nascono altre due divisioni. La prima e più celebre – Maxalto¹⁴⁰ – crea un ponte tra passato e presente, servendosi di forme classiche; fin dagli intenti, quindi, si nota una spiccata affinità con la poetica di Afra e Tobia, sempre interessati a rivolgersi al nuovo guardando all'antico. La seconda divisione, che affianca poi Maxalto a partire dal 1975, è la Compagnia delle Filippine.

¹³⁷ Cfr. *Come si esporta questo design*, cit., p. 194; D. Baroni, A. D'Auria (a cura di), *Classici in produzione. Poltrone e divani*, in "Interni", 361, 1986, pp. 56-65, qui p. 64.

¹³⁸ Cfr. *Mobili e sistemi per gli uffici*, in "Abitare", 212, 1983, pp. 51-58, qui p. 58.

¹³⁹ R. Masiero, *Nel mondo di Afra e Tobia Scarpa*, cit., p. 2.

¹⁴⁰ *Dal Salone del Mobile di Milano*, in "Casa Vogue", 52, 1975, pp. 89-101, qui p. 95; *Flash sui mobili per il 1988*, in "Abitare", 261, 1988, pp. 115-149, qui p. 140; *Cassettiere e complementi*, in "Abitare", 267, 1988, pp. 352-356, qui p. 352; M. Guaglio, G. Pareschi, L. Mascheroni (a cura di), *400 interni della nostra vita*, in "Interni", 400, 1990, pp. 1-43, qui p. 15.

Per queste, Afra e Tobia produrranno: la serie in rattan *Basilan I* e la poltrona e divano in bambù per la Compagnia delle Filippine; la poltrona *Bergère* e la sedia *Africa* (1975), la collezione di arredi in legno *New Harmony* (sedia, tavolo, contenitori, mobile angolare, tavolini, cassapanca, cassettone 1975-1987), *Artona*¹⁴¹ (poltrona, divano, letto, tavoli, contenitori, tavolo, mensola, libreria, vetrina, mobile contenitore, libreria girevole 1975-1990), *Damasco* (sedia, tavolo, tavolini, poltrona, 1989) e *Domino*¹⁴² (tavolo, mobili contenitori, sedia, 1991-1992) per Maxalto.

2.1.5 Collaborazione con Stildomus S.p.A.

Nei medesimi anni in cui inizia la collaborazione con C&B, Afra e Tobia collaborano in parallelo con Stildomus. Fondata nel 1956 da Aldo Bartolomeo¹⁴³, la ditta pone le proprie basi su una duplice ricerca continua: da un lato è attenta ai cambiamenti sociali in atto, dall'altra alla possibile risposta da trovare nell'utilizzo di materiali diversi. Afra e Tobia a partire dal 1964 lavorano con e per la ditta e incontrano bene i suoi principi.

In poco più di vent'anni producono per Stildomus¹⁴⁴: la serie di mobili *Torcello* (sistema di contenitori, tavolo-bar, scrivania, tavolo ellittico, scrittoio, tavoli ovali, mensola, libreria, letto e comodini, armadi) nel 1964; la serie *Accademia* (mobili contenitori, libreria, letto e armadi) e i tendaggi scorrevoli *Baldaco* tra il 1975 e il 1980; la poltroncina-sedia *Segesta* (1976); la poltroncina *Serenda* (1983); la sedia *Serendipity*¹⁴⁵ del 1982 (pareti attrezzate e mobili contenitori); i mobili contenitori *Sarinola* (1983); la libreria *Foscari* (1989).

È una collaborazione sicuramente proficua, vista la quantità di opere e il positivo culmine del 1979, anno in cui, grazie all'opera *Accademia*, ottengono una segnalazione

¹⁴¹ A. Luukela-Imperiali (a cura di), *Interpretazione del legno*, in "Interni", 292, 1979, pp. 50-53, qui p. 53; *Gran Bazaar immagine. La persistenza e il lampo*, in "Gran Bazaar", 11, 1983, pp. 96-96; A. Scarpa, T. Scarpa, *Album. I mobili più belli del 1984*, in "Abitare", 227, 1984, pp. 63-79, qui p. 77.

¹⁴² Cfr. N. Lionello, O. Cremascoli (a cura di), *Il ritorno della credenza*, in "Interni", 418, 1992, pp. 106-115, qui p. 115; L. Prandi (a cura di), *Legno*, in "Interni", 419, 1992, pp. 114-133, qui p. 116.

¹⁴³ Cfr. C. Morozzi, *1956-1988, trent'anni e più di design: con Parisi, Munari, G.P.A. Monti, Tovaglia, A. e T. Scarpa, De Ferrari, Bartolomeo*, Milano, Idea Books Edizioni, 1988.

¹⁴⁴ Cfr. *Stildomus: 1956-1988*, in "Abitare", 267, 1988, p. 264.

¹⁴⁵ Cfr. A. Scarpa, T. Scarpa, *Album. I mobili più belli del 1984*, cit., p. 73.

d'onore al premio Compasso d'Oro. *Accademia* (Fig. 34) si compone di una serie di contenitori e

sfrutta una particolare laccatura dei pannelli in legno; essa prevede la stesura di uno strato in poliestere, pigmentato nero, su un pannello bordato in legno massello rifinito tramite lisciatura. La superficie ottenuta risulta perfettamente planare, di un nero traslucido, e arricchita dalle bordature in legno¹⁴⁶.

2.1.6 Collaborazione con Molteni & C S.p.A.

Fruttuosa è anche la collaborazione con Molteni & C. S.p.A., creata da Angelo Molteni nel 1934. La collaborazione con la ditta ha inizio nel 1973 e darà vita a numerosi progetti: i mobili contenitori *Mount*, la libreria componibile *Mop*, il letto *Morna*¹⁴⁷, i tavoli *Mou* e la sedia *Monk* nel 1974; la sedia *Mix* (1975); la madia *Most* (1978); i letti *Mario* e il tavolo *Maso* (1979-1980); la stanza matrimoniale – letto e mobili contenitori – *Mid* e la sedia *Mastro* (1980); la serie di mobili componibili *Miro*, il divano-letto, la sedia *Mastro* e il tavolo ampliabile *Marcus* nel 1981; il letto *Marlo* e la sedia *Mika* nel 1982; le librerie *Mita* (con annessa vetrina) e *Marly*, la poltrona *Roll* (1985); la sedia *Miss* (1986); la sedia *Filo* (1987); il letto *Mattino* (1988); il tavolo e la sedia *Moka* (1990).

In particolare, la libreria *Mop*, accanto a cui si fanno fotografare Afra e Tobia (Fig. 35), nasce dall'idea del riuso e riciclo che si trasforma in decorazione policroma:

questo mobile nasce allo scopo di utilizzare, data la preziosità del materiale, gli scarti di lavorazione dei blocchi per la produzione degli impiallacci. Il succedersi casuale delle diverse essenze nella composizione delle tavole che formano ripiani e sostegni crea una decorazione cromatica di grande ricchezza¹⁴⁸. (Fig. 36)

Nel 1969 Molteni & C. S.p.A. apre la nuova società Unifor Emme 3 S.p.A. (ora UniFor) e Afra e Tobia continuano a collaborare con il gruppo Molteni. Grazie a Unifor nascono a partire dal 1975: le sedie per ufficio *Mix* (1975); i mobili per uffici direzionali *Master* (1978); l'arredamento per i negozi Unifor Emme 3 per i punti vendita di Roma – con restauro e ristrutturazione di parte di un palazzo seicentesco –

¹⁴⁶ R. Masiero, Michela Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 167.

¹⁴⁷ *Mobili 1874 a Colonia*, in "Domus", 533, 1974, pp. 28-36, qui p. 31.

¹⁴⁸ Ivi, p. 171.

e Parigi (1979); i tavoli direzionali *Mats* e il controsoffitto *Metastasio*, utilizzato nelle sedi di Roma e Parigi (1980); le sedute per comunità *Filo* (1987), su riprogettazione della sedia *Meo*, e i tavoli per collettività *Menù* nel medesimo anno¹⁴⁹.

2.1.7 Collaborazione con San Lorenzo s.r.l.

Il design di Afra e Tobia si apre anche a nuovi orizzonti nella collaborazione con la ditta San Lorenzo s.r.l., azienda leader nella produzione d'argenteria a partire dal 1970. La storia di Afra e Tobia, grazie alla San Lorenzo, si intreccia a quella di altre coppie di designer: la ditta, infatti, fin dall'apertura si distingue per una serie di collaborazioni con coppie – nella vita e nel lavoro – di progettisti. Così, tra i tanti, accanto a Franco Albini e Franca Helg e il binomio Lella e Massimo Vignelli, Afra e Tobia tra il 1971 e il 1999 progettano opere per San Lorenzo s.r.l., occupandosi anche della realizzazione dello showroom per la sede di Milano nel 1986.

Utilizzando l'argento 925 o 999, daranno vita a numerose nuove opere: i vasi poligonali e il vassoio d'argento (1971); le scatole (1972); il curapipe (1974); il servizio di posate¹⁵⁰ (1979); il candelabro *Quadrifoglio* (1985); il servizio da tè e il vassoio in argento e legno (1988); il candeliere *Vela*, la collana *Sfere*, gli orecchini *Dischi*, il set *Moretta*, composto da caraffe, lattiere, zuccheriere (1990). Con il 1992 la collaborazione si fa ancora più proficua: in un solo anno Afra e Tobia progettano i bicchieri da acqua, vino e whisky, la caffettiera *Rito*, il candelabro a quindici fiamme, il set per olio e aceto in argento e vetro, la fibbia in argento 925, un primo set di piatti in argento e un secondo in alluminio (con aggiunta di vassoio). La collaborazione poi si fa più stretta con opere come le coppe, i vasi e il portacandele in argento lucido (1993); i vasi *Colonna*, le ciotole *Cartoccio*, la collana *Arco* e l'anello *Molla*, la collana *Spirali*, *Sfere* e quella *Ellissi*, i vasi e la ciotola *Intercapedine* (1996); i bicchieri in argento 999 (1997); la coppa portafrutta *Mani cup* (1998); e infine il set di pentole, padelle e accessori per la cucina in argento 999 *Cucinare nell'argento puro* (1999).

¹⁴⁹ Cfr. A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., pp. 146-152.

¹⁵⁰ Cfr. *Notiziario Design*, in "Domus", 400, 1963, pp. 51-52, qui p. 52.

Questo interesse per i servizi da tavola continua anche con la ditta Galvani, che produrrà per Afra e Tobia una serie di ceramiche e nel 1973 i servizi di piatti in terraforte *Crispino*¹⁵¹ e *Bordo*. Si occuperanno anche della progettazione e allestimento del negozio Galvani in via Roma a Treviso, progetto sempre del 1973.

2.1.8 Collaborazione con Meritalia S.p.A.

La collaborazione con Meritalia S.p.A. ha inizio fin dall'apertura dell'azienda stessa. I battenti della più grande azienda d'arredo aprono, per volere di Giulio Meroni, nel 1987 a Milano. Ed ecco che nel medesimo anno Afra e Tobia realizzano le loro prime collaborazioni con Meritalia; si tratta di una serie di divani, come la serie *Cesare*, la poltroncina e il divanetto *Cornelia*, le poltrone e divani *Giulio*, *Supergiulio*, *Grangiulio*, i tavoli *Plinio* e il letto *Romeo*.

Ha inizio una collaborazione molto fertile che darà vita a numerosi pezzi d'arredamento: la poltroncina *Giulietta*, la poltrona e il divano *Scipione* e la sedia *Sempronia* (1987); i tavoli *Auriga*, la poltroncina e il divanetto *Benedetta*, la sedia imbottita *Caia* e la sedia *Libertà* (1988); i tavoli *Libertà* e *Libertino* e la poltrona e il divano *Rondone* (1989); la poltrona e il divano *Cocò* e il sistema di sedute *Lola* (1991); la poltrona, il divano e il tavolino *Augusto, spring*, la sedia *Boomerang*, il divano *Eloisa* e la poltrona e il divano *Gitana* e *Paloma* (1992); la poltroncina *Teatro*, pensata per la platea di un teatro (1994); la libreria *Accademia* e la poltrona *Nicolò* (1995); le sedie *Isicò* e *Olda*, le poltroncine *Primaluna* e *Tondone* e i divani *Rosa* (1996); il divano *Carré*, il tavolino *Chiodino*, la serie *Giacomino* (divani, poltrona e tavolini) e la poltrona *Rodeo* (1998). L'esperienza di Afra e Tobia con Meritalia si chiude nel 1999, anno della fine del loro rapporto privato e lavorativo, con i mobili della serie *Tobio*.

¹⁵¹ *Per un pranzo intimo geniale e un po' misterioso*, in "Casa Vogue", 53, 1975, pp. 134-135.

2.1.9 Altre collaborazioni

Afra e Tobia, affermatasi ormai non solo sul territorio veneto, collaborano con altre aziende in settori differenti. Abbiamo quindi la già citata Skypper Italy S.p.A., con sede a Milano, e le produzioni in marmo del 1968 (libreria, vaso e radio *Cidonio e Officina*) a cui si aggiungono altre collaborazioni interessanti, in ambito milanese, come quella con la ditta Goppion s.a.s. di Trezzano sul Naviglio. L'azienda nasce nel 1952 sotto la guida di Alessandro Goppion che riesce a unire la passione per l'arte con la realizzazione di teche e vetrine blindate di altissima qualità. Per lui Afra e Tobia creano tra il 1981 e il 1999: la serie *Bisante*¹⁵² (comprendente i tavoli *L1, L2, L3, L4, L5*, i tavolini bassi *Q1*, la sedia *S1*; tra il 1981 e il 1985); le cornici e le specchiere *Morgana M1 e M2* (1983); lo scaffare-libreria *Fiordiluna* (1991); e la conclusione della serie *Bisante*, con la libreria *Bisante S5* e i tavoli in vetro *Bisante T6 e T8* (1999).

Afra e Tobia restano però sempre, parallelamente, legati al territorio veneto: a suggellare le loro radici ci sono le collaborazioni con Cadel S.p.A., ditta di Preganziol (Treviso), per cui producono il sistema di mobili a scomparsa, con pannelli scorrevoli, *Celario*¹⁵³ (1979), i prototipi di paravento in legno (1985) e di mobili contenitori (1994); con la Ditta Noalex S.p.A. di Noale (Venezia), per cui progettano i mobili componibili per cucina *TS* (1975) e la cucina *Falefusa*¹⁵⁴ nel 1982; la ditta Ve Art s.r.l. di Scorzè (Venezia) e la realizzazione dei vasi in vetro *I Molati* nel 1983. Infine, per IB Office S.r.l. disegnano un sistema di arredi per ufficio (*ATS 101, ATS 102, ATS 1, ATS 2*¹⁵⁵) nel 1992.

Nei medesimi anni Afra e Tobia collaborano anche con Casas MLS per cui progettano la serie *Ronda* (poltroncina, poltrona e divanetto), la poltrona *Veronica* e il sistema di mobili contenitori *Albéro* (1985); la poltrona e il divano *Veneziana* (1990); la poltrona e i divani *America* (1992).

A questa esperienza si aggiungono la realizzazione della lampada a sospensione *Saturnina* con Fabbian e la serie di mobili direzionali *Piano nobile* in collaborazione con Roversi, entrambi nel 1999.

¹⁵² Cfr. A. Scarpa, T. Scarpa, *Album. I mobili più belli del 1984*, cit., p. 79.

¹⁵³ Cfr. Ivi, p. 63.

¹⁵⁴ Cfr. *Noalex informa*, in "Gran Bazaar", 4-5, 1985, pp. 126-127.

¹⁵⁵ Cfr. M. Bellini, *Ats 101 e ATS 1 design: Afra e Tobia Scarpa*, in "Domus", 722, 1990, pp. 1-3.

Interessante, infine, è la scoperta da parte di Afra e Tobia di un nuovo elemento: il fuoco. Già con Cadel S.p.A., ditta produttrice di stufe, erano entrati in contatto con questo nuovo mondo. Poi, grazie alla collaborazione iniziata nel 1981 con Dimensione Fuoco s.a.s. (poi Vetroveneto e HenryGlass) di San Donà di Piave (Venezia), si cimentano anche nella progettazione di articoli per camino (parascintille, pietra radiante, guanti, contenitori per legna, bandierine segnamento, carrello portalegna, vetrate e teche di vetro, alari in profilo d'acciaio, fermacenere in piatto d'acciaio) e un carrello portatelevisore in acciaio. Interessante notare come poi Afra e Tobia continuino a occuparsi di caminetti anche in realizzazioni per privati. Nel 1987 prima e 1996 poi, disegnano e progettano due caminetti per la casa di campagna a Cison di Valmarino di Leone Dal Bo: l'uno dipinto, l'altro girevole, rappresentano idee e soluzioni sempre innovative.

2.2 Progetti di architettura

Fin dall'inizio si è visto come Afra e Tobia applichino la medesima attenzione e cura in tutti i tipi di progetto. Questo implica una distinzione meno netta tra design e architettura, tanto da poterli definire architetti-designers, senza togliere importanza a un lato piuttosto che all'altro. Sono i progettisti della nuova epoca contemporanea, che sottolineano l'importanza di una continuità tra passato e presente, tra stile antico e nuovo, tra tradizione e innovazione. Il tutto si esplica in una continuità architettura-design.

Questo stretto rapporto si nota già dai progetti di design proposti per le aziende produttive. È infatti in questo rapporto con le aziende che, curato con il lavoro di lima di Afra, si esplica questa fluidità di linguaggi e intenti. Una volta stabilito un rapporto continuativo con una ditta, Afra e Tobia ne entrano in qualche modo a fare parte, non si limitano a rispondere alla domanda del committente ma pongono a loro volta nuove questioni. Si instaura così un rapporto di scambio reciproco e, soprattutto, di fiducia tra gli architetti-designers e l'azienda. La fiducia è sicuramente necessaria, alla base di tutto e ha permesso ad Afra e Tobia di sperimentare liberamente.

Quindi, non solo una risposta a un bisogno, ma la creazione di risposte a bisogni non ancora emersi, questo riescono a fare i due. Lo si vede bene in Benetton, ma anche in

tutte le altre collaborazioni con ditte più o meno influenti del momento. Il fatto sorprendente è che Afra e Tobia riusciranno ad applicare questo stesso modo di operare anche in rapporto a progetti architettonici per privati. Tutto si mescola e trova risposta in soluzioni studiate di volta in volta in base al committente, alla funzione e al contesto.

Nel 1969 inizia la costruzione della Casa di Trevignano. I due, ormai famosi e affermatosi nel mondo del design e dell'architettura, ritornano tra i banchi dell'università IUAV di Venezia e creano un progetto di laurea che varrà loro la lode. È il loro primo progetto architettonico a quattro mani (con l'aiuto poi dell'ingegner Carlo Maschietto per la realizzazione¹⁵⁶). Una casa che li rappresenta ed esplica anche il loro modo di vivere. Il bianco e il nero delle facciate principali del lungo parallelepipedo tramandano una forte simbologia, tradotta qui nel colore. È l'unione di due menti e due persone diverse, opposte per certi aspetti ma che assieme funzionano. Sono l'architettura e il design a confronto e in dialogo.

2.2.1 Progetti architettonici per Benetton

I due avevano già iniziato a lavorare in territorio trevigiano con il colosso Benetton cinque anni prima della loro discussione di laurea. La collaborazione, infatti, ha inizio nel 1964 e accompagnerà non solo l'intera carriera della coppia ma anche di Tobia, dopo la fine del loro rapporto e la morte di Afra. Con e per Benetton nascono i progetti più sorprendenti.

Il primo è la Fabbrica di maglieria di Paderno di Ponzano¹⁵⁷ (Fig. 37), pensata come un piccolo villaggio di prefabbricati e travi in cemento armato, dettaglio che – come già citato – diventerà logotipo dell'azienda stessa. Il bisogno per Afra e Tobia di fare comunicare la tradizione con l'innovazione si esplica nella nuova fabbrica di maglieria: “Essa deve portare il messaggio dell'innovazione, del potere delle nuove tecniche, ma anche quello dell'appartenenza ai luoghi, del fatto che la nuova industria può essere un modo della comunità e non figura aliena”¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Cfr. A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., pp. 141.

¹⁵⁷ Cfr. G. Ponti, *Stabilimento in pianura*, in “Domus”, 438, 1966, p. 12.

¹⁵⁸ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p.123

La fabbrica di Paderno di Ponzano si allontana dallo stile architettonico del secondo dopoguerra. Il minimalismo asettico, senza tempo e senza luogo, lascia spazio a uno stretto rapporto con l'ambiente circostante. Così Afra e Tobia riescono a fare capire come l'ambiente, la natura non si debba piegare all'artificio umano ma i due aspetti possano convivere e valorizzarsi vicendevolmente.

Non curano però solo l'esterno ma anche l'interno degli uffici e dei punti vendita Benetton. È una collaborazione totalizzante: Afra e Tobia danno forma a un nuovo modo di produrre e di vendere. Intervengono così non solo sull'architettura ma anche sul design di arredo e progettazione spaziale degli interni.

A Paderno di Ponzano daranno forma al primo magazzino della maglieria (Fig. 38), poi, poco più di 15 anni dopo, nel 1980 progetteranno e realizzeranno il magazzino robotizzato a Castrette di Villorba (Fig. 39). È un nuovo modo di organizzare lo stoccaggio della merce, attraverso l'automatizzazione del processo di controllo, smistamento e preparazione alla spedizione (Fig. 40). La scelta di Afra e Tobia di non sviluppare in altezza l'edificio, quanto piuttosto in larghezza ed estensione, trova giustificazione ancora una volta nella necessità di rispettare la campagna veneta, senza stravolgerla con la mano umana.

In quegli anni Benetton raggiunge il suo apice, le consegne vengono fatte in più di cento nazioni. Tra il 1966 e il 1999 Afra e Tobia si occupano dell'allestimento e arredamento di tutti i punti vendita mondiali per Benetton e per i marchi connessi (My Market, Jeans West, Tomato, Merceria, 012, Casa di Hogg, Fantomax, Tip Tap, Soft, Hard, DiVarese, Sisley, DiVarese 3.14, Benetton U.S. a New York¹⁵⁹, Various, United Colors of Benetton, Zerodomino, Fildiferro, Megabenetton, Blue Family, Arcipelago, Ecosisley, Colors). Esemplici in tal senso sono i punti vendita di Treviso, con la passerella di Villa Minelli, e gli uffici di Benetton in Faubourg St. Honoré a Parigi e a Friburgo. È la nascita di un *brand* che lega prodotto, immagine e arredo indissolubilmente.

¹⁵⁹ Cfr. A. Scarpa, T. Scarpa, *Notizie e design. Benetton: gli uffici di New York*, in "Abitare", 227, 1984, pp. 54-55.

Benetton accompagna Afra e Tobia lungo tutta la loro carriera, così come i due architetti-designer restano a fianco dell'azienda in ogni sua parte. È un lavoro continuo, una riprogettazione costante che segue il cambiamento delle mode, della società e del contesto. Così la fabbrica di Ponzano verrà ristrutturata e ampliata con la mensa operaia nel 1972. Medesimo destino spetterà al magazzino robotizzato di Castrette che, dopo solo 5 anni dalla sua costruzione, verrà ampliato con l'aggiunta delle divisioni lana nel 1985 e quella jeans e capispalla nel 1993.

Il rapporto con Benetton non si riduce alla progettazione di punti vendita, uffici e magazzini, ma si fa anche più privato. Due case private della famiglia Benetton verranno infatti progettate da Afra e Tobia: si tratta della Casa Benetton¹⁶⁰ a Ponzano, progettata nel 1966, e il restauro di Casa G. Benetton del 1987, con il suo portone-facciata di bronzo nel pieno centro di Treviso. A questi si aggiunge un ulteriore restauro, sempre a Ponzano, della barchessa di Villa Minelli, contenente gli uffici amministrativi dell'azienda.

Interessante poi la realizzazione e allestimento del motorhome per la sezione *Benetton Formula* nel 1987, che sottolinea come, ancora una volta, Afra e Tobia siano in grado di entrare e siano entrati totalmente in quello che è diventato, negli anni e anche grazie a loro, il brand Benetton.

Così il motorhome diventa utile alla squadra di Formula 1 ma anche luogo di incontro rappresentativo-promozionale¹⁶¹.

2.2.2 Progetti architettonici per altre aziende

Quella con Benetton non è l'unica collaborazione. È un *modus operandi* classico di Afra e Tobia: accettano un lavoro per l'azienda e alla fine ne trasformano anche l'immagine, tra allestimenti di showroom, partecipazioni a concorsi e uffici riprogettati in toto – sia esternamente, nella struttura, sia internamente, nell'arredo –.

¹⁶⁰ Cfr. *Nella campagna veneta*, in "Domus", 460, 1968, pp. 16-31; P. C. Santini, *Immagini di architettura veneta*, cit., p. 101.

¹⁶¹ Cfr. R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 295.

Due anni dopo la costruzione della prima fabbrica di maglieria Benetton a Paderno di Ponzano, i due progettano anche la nuova fabbrica per gli imbottiti più famosi del momento: la sede C&B Italia S.p.A. a Novedrate in provincia di Como. Nel medesimo punto, poi, si occuperanno anche di dare forma agli uffici Maxalto¹⁶², divisione della C&B. Afra e Tobia resteranno al fianco dell'azienda anche quando questa verrà presa interamente in mano da Busnelli e si trasformerà nella B&B: nel 1976 ne progetteranno lo show room a New York¹⁶³, in collaborazione con Enrico Trabacchi e tre anni dopo lo stand in occasione del Salone del Mobile di Milano.

La fama dei due ha ormai superato i confini veneti – e anche italiani –. Anzi, si può dire che le maggiori collaborazioni con aziende, a eccezione di Benetton, siano state fatte proprio fuori regione. In territorio lombardo, oltre la già citata collaborazione con C&B (B&B), si occupano della progettazione del negozio Cassina¹⁶⁴ a Meda, in provincia di Milano, dove, nel 1970, allestiscono anche lo stand Mann & Rossi – Eurodomus –, progetto che verrà poi portato anche a Torino. È il periodo della spola Treviso-Milano e dei viaggi in automobile settimanali, come ricorda la figlia Carlotta Scarpa¹⁶⁵.

Le ore passate in automobile sono tante ma permettono la realizzazione di progetti sempre interessanti. Ecco allora che i due iniziano collaborazioni anche a Roma, con l'allestimento e l'arredamento dei negozi Unifor Emme 3 nel 1979, e a Parigi, dove viene esportato il medesimo modello, ma anche a Santo Stefano Belbo (Cuneo), dove si occupano di progettare la copertura della stazione di pesa e pigiatura per la ditta F.lli Gancia & C¹⁶⁶.

Quando non si trovano fuori città, portano avanti i loro progetti a Treviso e provincia. Nel 1972 si occupano per un privato padovano della progettazione dei magazzini doganali di Padova; assieme a L. Gemin, G. Cocco, G. D. Cocco, A. Mambriani e M. P. Ranza ne ridisegnano le strutture di stoccaggio e smistamento per le merci. L'anno successivo poi realizzano una fabbrica di confezioni di maglieria a Selva del Montello,

¹⁶² *Interventi: un allestimento di Afra e Tobia Scarpa*, in "Gran Bazaar", 5-6, 1983, pp. 198-199.

¹⁶³ *Come si esporta questo design!*, cit., p. 196.

¹⁶⁴ Cfr. G. Gramigna, *Tobia Scarpa: un'esperienza di design*, cit., p. 61; *Milano: Salone del Mobile*, cit., p. 35.

¹⁶⁵ Cfr. Intervista a Carlotta Scarpa, 10 febbraio 2022, via videochiamata.

¹⁶⁶ Cfr. E. Morteo, *Afra e Tobia Scarpa: stazione di pesa e pigiatura, santo Stefano, Belbo/Cuneo*, in "Domus", 733, 1991, pp. 1-4.

ridefiniscono l'immagine dei negozi di gioielli Blue Point e il punto vendita di Galvani (in collaborazione con Franco Giacometti). Del 1984 è invece il restauro e l'allestimento del negozio punto vendita *Puntosip* (poi Telecom e Tim) a Treviso.

2.2.3 Progetti architettonici per privati e città

Un ulteriore binario parallelo, che accompagna la loro intera carriera, è quello delle produzioni architettoniche per privati. Anche qui, come succede quando il committente è un'azienda, partono da Treviso – grazie anche a Benetton e al progetto per Casa Benetton a Paderno di Ponzano del 1966 –, per poi allargarsi sempre di più verso la Lombardia e l'estero.

Ancor prima del progetto di laurea e la realizzazione della casa di Trevignano, Afra e Tobia iniziano a intessere rapporti con committenti privati lombardi. È il caso del progetto per l'appartamento Ferrari¹⁶⁷, costruito a Meda nel 1967. A cui si aggiunge, l'anno successivo, il progetto (mai realizzato) per Casa Celentano a Oggiono, nel 1985, Casa Molteni¹⁶⁸ a Carimate Ronco (Como) con lo Studio Greggio & Associati e infine Casa Meroni a Carimate (Como) nel 1992. Del 1988, poi, è Casa Daolio a Guastalla (Reggio Emilia) con Fabiano Lombardo.

Il ritorno a Venezia non avviene solo per conseguire la laurea e presentare il progetto della casa di Trevignano, ma anche per curare l'allestimento per l'esposizione degli strumenti musicali al Conservatorio di musica Benedetto Marcello a Venezia. Nel 1963, infatti, i due adoperano i medesimi piedini della poltrona *915* progettata per Cassina in quegli anni per le teche d'allestimento. È una trovata semplice ed essenziale ma d'effetto. L'interesse per l'allestimento – e non solo puro arredamento d'interni o progettazione architettonica – si nota anche nella soluzione trovata nel 1999 per l'ingresso della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali di Venezia. Ancora una volta un semplice *escamotage*, cioè l'utilizzo di due pannelli divisorii ispirati ai paraventi, riesce a creare ordine e chiarezza in un ambiente, grazie anche al gioco di colori e luci. Commenta Roberto Masiero:

¹⁶⁷ *Materiale e colore interpreti di arredamento*, in "Ottagono", 7, 1967, pp. 32-40.

¹⁶⁸ Cfr. *Grande e intima*, in "Abitare", 277, 1989, pp. 324-326.

Entrambi i pannelli, aderenti per un tratto a una delle due pareti ortogonali, si piegano, il primo, più grande, a “L”, il secondo prima ad angolo retto, poi con un’inclinazione minore, per congiungersi al primo. Spessi e profilati in acciaio Cor-ten, i pannelli hanno una finitura superficiale liscia e regolare, così da trattenere la luce e provocare vibrazioni cromatiche nelle due tonalità di grigio scelte: più scuro per il maggiore che fa da sfondo, più chiaro l’altro, che nel suo articolarsi, incornicia un antico bassorilievo nella parete, e ingloba, all’estremità opposta, uno dei mobili del banco di ricevimento¹⁶⁹.

Si susseguono contemporaneamente una serie di progetti in area veneta: nel 1968 il progetto per Casa Zamprogno a Caonada (Treviso), in collaborazione con Carlo Maschietto, e un progetto non realizzato per una casa unifamiliare a Rovigo, l’anno successivo la proposta di riprogettazione della piazza cittadina di Monselice – committente questa volta è Aldo Businaro – e nel 1976 Casa Lorenzin ad Abano Terme¹⁷⁰.

In particolare quest’ultimo progetto ha in sé tutte le caratteristiche della poetica di Afra e Tobia. La definizione “porta sul paesaggio”¹⁷¹ di Roberto Masiero ben descrive gli intenti della coppia. Casa Lorenzin è radicata nel territorio, quello veneto di Abano Terme, sia nello spazio che nella storia. Afra e Tobia si ricollegano alla tradizione veneta delle ville e curano l’importante rapporto tra interno ed esterno. Riescono così a comunicare con il passato, attraverso la pianta scelta e la definizione degli spazi, senza mai dimenticare il presente – si noti l’utilizzo del cemento armato e di elementi prefabbricati –, e con la natura, utilizzando prevalentemente per gli interni il legno e occupandosi di ridisegnare anche il giardino. A tutto questo si aggiungono le vetrate che permettono di esperire l’esterno anche quando si è all’interno¹⁷².

Nel 1969 si apre un capitolo importante per Afra e Tobia: i loro progetti vengono esportati a Tokyo. Carlo e Tobia, padre e figlio, entrano contemporaneamente in rapporto con il Giappone. Nel 1969, infatti, Carlo si reca al Tokyo Furniture Salon, allestito da Tobia per Cassina S.p.A.. Si intesse così lo stretto rapporto tra Carlo e il Giappone, Paese in cui troverà morte il 28 novembre 1978. A dieci anni dalla morte

¹⁶⁹ R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 411.

¹⁷⁰ Cfr. A. Colbertaldo (a cura di), *Da Palladio all’informatica. Radici, eredità e sviluppi nel lavoro di Afra e Tobia Scarpa*, cit., pp. 6-9.

¹⁷¹ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 68.

¹⁷² Cfr. *Ibidem*.

del padre, Tobia realizza il primo progetto privato a Tokyo: Casa Hisaeda Soichi. Afra e Tobia riescono a fare propri i simboli della tradizione giapponese. Ad adornare il giardino un calco scultoreo, fatto di griglie di bronzo, che prendono le sembianze – nelle forme e nel colore – del bambù. Lavoro ancora più interessante è quello svolto nel 1995 con il progetto per una casa a Tokyo. Qui Afra e Tobia riescono a unire ancora di più passato e presente, Oriente e Occidente, attraverso la realizzazione di questa abitazione su due corpi di fabbrica uniti da passaggi sotterranei:

Rapporti dimensionali, proporzioni volumetriche, linee geometriche e dettagli formali sono costruiti su quei numeri e su quelle geometrie che, di per se stessi o nelle loro relazioni, sono riconducibili alle segrete modalità di sviluppo della vita naturale e ai tentativi umani di svelarle: la sezione aurea e la spirale di Archimede, nonché le valenze numerologiche della cifra “7”. Da questi elementi generatori prendono infatti sostanza architettonica il salone quadrato, la piscina ellittica, la sala da pranzo circolare, il numero delle colonne binate e delle loro irregolari scanalature, come pure i lati concavi dei corpi prismatici che racchiudono le scale e gli ascensori¹⁷³.

Afra e Tobia si occupano però anche di un altro progetto in territorio giapponese. Nel 1989, infatti, progettano lo snack bar e club *Nexus* a Kyoto, in collaborazione con P. Prato, e una casa unifamiliare a Tokyo, questa volta con G. D. Cocco e A. Lagrecacolonna.

È uno dei diversi esempi delle proposte architettoniche fatte da Afra e Tobia per elementi del tessuto cittadino. Tra questi vanno citati il Ristorante Bellini a Rimini (1967-1968), la consulenza per il nuovo Aeroporto di Torino per ELC (1974), il centro commerciale in via Tuscolana a Roma (1979), la Cassa di Risparmio a Reggio Emilia con il restauro del palazzo duecentesco per adattarlo al nuovo ruolo di uffici e sede bancaria (1980), la Galleria d’arte a Caruge (1980), il progetto di riqualificazione della villa comunale di Abano Terme e del parco annesso (1982), il progetto per il restauro del Centro Monumentale dell’Incoronata, complesso del Cinquecento a Lodi, su incarico della Regione Lombardia (1984), il progetto per la sistemazione dell’area pedonale nel centro storico di San Benedetto del Tronto (1987), il bar enoteca per Giorgio Grai a Bolzano – e il disegno dell’etichetta dei vini Grai – (1987-1989), i nuovi impianto sportivi polivalenti (palazzo dello sport) commissionati il primo dalla Municipalità di Lommel (Belgio) nel 1994 – con G. D. Cocco, A. Paolucci, V. Simoni,

¹⁷³ Ivi, p. 152.

L. Vanraoye –, il secondo dal Comune di Salerno e costruito nel 1998 con la collaborazione di E. Maiorino, G. D. Cocco, A. Lagrecacolonna, A. Paolucci.

2.3 Progetti per restauri

Oltre a progetti di design, architettonici per aziende, privati e assetto urbanistico, Afra e Tobia si occupano anche di restauri. Abbiamo già analizzato¹⁷⁴ come i due architetti-designers si avvicinano a questo tipo di progetti. La loro libertà sta proprio nella *medietas* e nel rispetto per l'antico, unito a una passione per il presente e il futuro. Viaggiano nel tempo, senza dimenticare l'elemento fondamentale: il rispetto.

Dal 1968 al 1989, da Treviso a Barcellona, passando per Venezia e Trieste, Afra e Tobia si occupano di restauri sempre attenti e intelligenti.

Del 1968 è infatti il restauro di Casa Barbini: i due ancora una volta iniziano la loro sperimentazione – in questo caso nel campo del restauro – a Venezia, città che li ha accolti e cresciuti professionalmente, occupandosi degli interni del palazzo quattrocentesco. Venezia che li accoglie anche negli anni a venire, quando i due si occuperanno, nel 1972 e per volere di Eugenio De Luigi, delle proposte d'arredo per le stanze *Casa Nuova* del famoso Hotel Danieli e il restauro della casa della famiglia Scarpa nel 1980. E arrivano poi a Trieste dove, nel 1975, si occupano del restauro e riarredo della villa neoclassica Fragiacomò.

Poi Treviso e dintorni, dove Afra e Tobia si occupano di restauri per Benetton, per privati e per la città. Villa Minelli, che conteneva gli uffici amministrativi di Benetton, e la sua barchessa vengono restaurate nel 1972. Seguendo lo sviluppo vertiginoso di Benetton e la creazione di nuovi *brand* annessi, Afra e Tobia si occupano anche del restauro di un edificio in Via Calmaggione, a Treviso, che viene adattato a sede per gli uffici delle Edizioni Holding. È un lavoro del 1985, condotto con lo Studio Greggio & Associati, A. Lagrecacolonna e A. Meneghetti. Tre anni dopo, sempre per il medesimo committente, i due architetti si spostano in ambito milanese per restaurare il Palazzo

¹⁷⁴ Cfr. supra, cap. 1.4.1.1.

Stampa Soncino, scelto dal gruppo Benetton per diventare il loro centro congressi e uffici.

Magistrale è il restauro, datato 1978, delle decorazioni di Casa Bratti, un complesso trecentesco nel centro storico di Treviso. I due riescono a riportare l'edificio alla sua bellezza originaria, quella di epoca medievale, deturpata una prima volta alla fine dell'Ottocento e successivamente negli anni Quaranta con l'utilizzo di cemento. Afra e Tobia studiano le decorazioni murarie, che presentano disegni geometrici tipici dell'area trevigiana del Trecento, e intervengono con un restauro molto particolare. Quello che fanno è, ancora una volta, rispettare il passato senza dimenticare il presente. Analizzano quindi lo stile delle decorazioni e ne completano le lacune, senza però ripeterle ad affresco come originariamente erano. Decidono anzi di mantenere integre anche le stratificazioni causate da restauri passati, completando le parti mancanti con un rivestimento di marmorino. La tecnologia viene poi in loro soccorso: si servono di stampi, creati partendo da fogli di plastica, per evocare la decorazione originaria¹⁷⁵ (Fig. 41).

A questo si collega l'intervento sulla Loggia dei Cavalieri, nel centro trevigiano, con l'aiuto di G. D. Cocco, B. Zandigiacomi, L. Mora e P. Mora. La struttura duecentesca, con i tipici affreschi di territorio veneto, era stata lasciata andare in declino dopo i bombardamenti e la distruzione della guerra. Afra e Tobia danno quindi inizio a un restauro lungo dieci anni, in cui

la complessità delle operazioni da eseguirsi sull'involucro prima di poter procedere all'intervento sugli affreschi – smontare la copertura, riparare, sostituire, rinforzare l'orditura lignea – ha indotto a racchiudere il manufatto in una scatola di metallo e policarbonato, all'interno della quale i lavori sono stati condotti con la cura e il tempo necessari¹⁷⁶.

Sempre in ambito trevigiano si occupano, nel 1979, di due restauri: un palazzetto neoclassico in centro città – in via Calmaggione –, adattato al nuovo ruolo di uffici, e Casa Tonolo a Paderno di Ponzano, con Sergio Ballini e lo studio Greggio & Associati. Nel medesimo anno, questa volta sulle rive del lago di Como, fanno un restauro a uso

¹⁷⁵ Ivi, p. 72.

¹⁷⁶ R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 335.

abitativo di un ex Château d'eau, per la famiglia Busnelli. La villetta è progettata in collaborazione con l'architetto Flaviano Navone, con cui lavoreranno anche tra il 1994 e il 1998 per il recupero dei palazzi attigui Brusati e Bonasi a Carpi, progetto commissionato dalla Cassa di Risparmio di Carpi.

Nel 1980 due restauri veneti: si occupano di un corpetto in Calmaggione, a Treviso, e dell'appartamento del XVI secolo del professor Furlan a Padova.

Con gli anni '80 poi, due progetti per l'estero: il primo per il restauro del Teatro di Stoccarda – in collaborazione con Philip Duboy e Fabiano Lombardo, il secondo per Casa Martinez a Barcellona – con lo Studio Greggio & Associati, A. Lagrecacolonna e L. Cocco –.

Nei medesimi anni riescono però a continuare a portare avanti progetti di restauro in Veneto: oltre ai già citati progetti per il gruppo Benetton, nel 1988, assieme a A. Favotto, restaurano la Loggia dei Grani per il Comune di Montebelluna, paese natale di Afra.

Anche gli anni Novanta vedono Afra e Tobia collaborare con il gruppo Benetton. Nel 1994, infatti, si occupano del restauro della villa veneta Villa Lia, per Luciano Benetton e con G. Cocco e A. Lagrecacolonna, e del 1997 è l'enorme progetto veneziano commissionato da Benetton Group – Edizioni Property. In collaborazione con G. D. Cocco e lo Studio Lagrecacolonna, rinnovano, restaurano e adattano ai nuovi usi il sistema edilizio composto dall'Hotel Monaco e Gran Canal, il teatro del Ridotto e l'ex cinema San Marco – chiuso negli anni Ottanta e ora trasformato in nuovo centro polifunzionale per la comunità –. Sempre per i Benetton, ma questa volta nella loro città, Treviso, si occupano del restauro e adattamento a centro culturale degli storici palazzi Bomben-Mandrizzato e Caotorta, che diventato uno sede espositiva con auditorium e sale riunioni, l'altro centro di documentazione e biblioteca. Grazie alla collaborazione con U. Zandigiacomi, G. D. Cocco e A. Lagrecacolonna, nel 1998 portano a termine il progetto di restauro e adattamento.

Nel 1992 si occupano di due importanti restauri. Il primo, in ambito emiliano, è il restauro e adattamento ad abitazione privata della villa ferrarese Montezemolo. Riprogettano la preesistente villa e si occupano anche di disegnare gli arredi fissi

dell'abitazione della famiglia Montezemolo, in collaborazione con G. Cocco e A. Lagrecacolonna. Con i medesimi architetti, a cui si aggiungono anche P. Mora e L. Mora, Afra e Tobia restaurano Villa Loredan a Venegazzù, frazione di Volpago del Montello, a Treviso. Il progetto è grandioso: il committente, ancora una volta Benetton Group, vuole utilizzare Villa Loredan come sede e quartiere generale del neoacquisito Sportsystem. Benetton si apre anche all'abbigliamento sportivo e vuole un progetto straordinario per l'inizio di questa nuova produzione. Viene quindi scelta Villa Loredan, un palazzo settecentesco realizzato da Francesco Maria Preti e Giovanni Miazzi in stile palladiano. È una maestosa villa veneta che nel corso degli anni è stata sì restaurata, ma senza subire grosse modifiche strutturali. Afra e Tobia decidono quindi di rispettare tutte le fasi e i restauri precedenti della villa, mantenendo il suo assetto originario – un corpo centrale e due barchesse –. È un restauro rispettoso degli spazi e delle tecniche, vengono ricercati e utilizzati i materiali antichi per sostituire quelli ormai deturpati e applicate tecniche tradizionali del passato.

Si è evitato tuttavia di compiere un'operazione rigidamente filologica, restituendo l'edificio al suo "stato originario". Pur avendo individuato, sulla scorta di indagini, le parti originali e quelle successive, si è deciso di mantenere ogni elemento accumulatosi, a testimonianza degli eventi, piccoli e grandi, che hanno contribuito all'immagine presente della villa¹⁷⁷.

Afra e Tobia però non si limitano al restauro della villa. Per il nuovo accorpamento della Sportsystem, Benetton ha bisogno di uno spazio per la gestione della ditta stessa. La dimensione originaria della villa quindi non è sufficiente a contenere tutti gli uffici gestionali. I due architetti, allora, decidono di aggiungere 4000 metri quadri al lotto originario. La trovata è però sorprendente: lo spazio viene ricavato dal sottosuolo, dando origine a un ipogeo nascosto che potesse contenere tutti gli uffici amministrativi. È un progetto complesso, reso ancora più difficile dalla lunga trattativa con la Soprintendenza ai Beni Architettonici che, finalmente, nel 1999 concorda con Afra e Tobia il progetto. Viene quindi costruito l'ipogeo, spazio sotterraneo, non sotto alla villa originaria ma in prossimità di essa. Interessante è poi come Afra e Tobia riescano a dare visibilità a questo luogo invisibile, giocando con i materiali e i colori:

¹⁷⁷ R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 375.

Nascono alla vista, lo spazio ipogeo è risarcito di questa invisibilità con materiali e lavorazioni ricercati. Bronzo per i particolari serramenti delle prese di luce, pietra d'Istria e pietra di Vicenza per la vasca d'acqua a caduta al di sotto del ponte erboso, ancora pietra di Vicenza per i cornicioni delle aperture. Questa è usata anche per tutti i rivestimenti in tre colori, giallo, bianco e grigio, con trattamenti diversi, tutti riconducibili alla lavorazione a macchina: segazione, per le lastre di pareti e pavimenti, polverizzazione per i soffitti (la polvere [sic] di marmo è spruzzata su pannelli metallici forati spalmati di fissante), fresatura con rotazione e rigatura per le colonne¹⁷⁸.

E proprio queste colonne sono il culmine dell'opera: rastremate verso la parte alta, le loro sette scanalature differenti danno origine a sette spigoli smussati e rispettivi triangoli che vengono rivestiti da Afra e Tobia con foglia d'oro, quasi a ricordare i capitelli antichi non più presenti¹⁷⁹.

Del 1999 è il loro ultimo progetto di restauro condotto a quattro mani – a cui si aggiungono quelle di G. D. Cocco e dello Studio Lagrecacolonna –. A Ponzano Veneto si occupano infatti del restauro e ampliamento dell'Hotel Relais Monaco. La Villa Persico-Guarnieri, costruita nell'Ottocento e poi adattata al modello delle ville venete nel 1963, deve ora essere trasformata in Relais, per volontà del Benetton Group. È necessario quindi ampliare la villa preesistente, costruendo nuovi corpi di fabbrica circostanti. Problematica risulta essere la scelta di come unire questi nuovi corpetti annessi alla costruzione principale: inizialmente la Soprintendenza rigetta l'idea di costruire un edificio di raccordo a più piani. Afra e Tobia, però, ancora una volta – e per l'ultima volta assieme – riescono a stupire decidendo di costruire una torretta vetrata a copertura curva.

Due costruzioni alte due piani si allungano, verso la strada, l'una in linea con la villa, l'altra inclinata rispetto all'asse fornito dal sistema villa-barchesse, entrambe destinate a ospitare le camere e spazi di servizio nel sottosuolo. Lineari, con tradizionale copertura a doppia falda, aperture circolari al piano terreno e a fascia sotto la linea del tetto, murature in mattone a vista, richiamano gli annessi rustici delle ville venete, con tracce di ricercatezza progettuale nella risega del raccordo fra la falda sporgente e il muro, nel diverso trattamento superficiale dei muri trasversali, nei serramenti asimmetrici. Le caratteristiche della torretta al centro della hall – pianta a poligonale chiusa, colonne, copertura curva sorretta da travi lamellari – sono riprese nella sala per ricevimenti, più estesa e bassa, sul lato opposto del complesso, dietro l'ala occidentale. Il restauro delle preesistenze è stato condotto nell'ottica di un recupero formale e funzionale, curando in particolare l'illuminazione nell'area porticata delle ali della villa, dove un

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Cfr. Ibidem.

controsoffitto in lastre di rame forate diffonde la luce da apparecchi appoggiati al suo interno.¹⁸⁰

2.4 Arredo urbano

“Il lavoro di Afra e Tobia Scarpa conduce a una architettura di riconciliazione che avvicina gli aspetti oscuri del futuro con le cose note del nostro mondo: con il loro lavoro si ricompono il dissidio con l’architettura e il design dei nostri giorni”¹⁸¹.

L’analisi delle opere di Afra e Tobia condotta da Antonio Piva si conclude con queste parole. Il centro di tutto il loro operare è proprio la dedizione nel ricostruire e ricucire il rapporto tra architettura e design. Abbiamo così analizzato i loro progetti per l’uno e per l’altro settore e notato come non ci siano differenze nel loro approccio. L’unica differenza è il risultato, che varia da una posata, un vaso, una poltrona, a una piazza, uno snack bar, una villa veneta ristrutturata e riadattata. Architettura e design riescono a fondersi nei progetti di Afra e Tobia e trovano il loro terreno nella città. È per questo interessante soffermarsi anche sui loro progetti di arredo urbano. Infatti, nella creazione di apparati per la viabilità, come cartelli e pensiline, così come per uno svincolo, i due si fanno veramente architetti-designers, rendendo i due ruoli inscindibili.

Avevano già progettato negli anni precedenti piazze, aeroporti e gallerie d’arte, ma nel 1982 inizia la loro esperienza nel settore dell’arredo urbano. In quell’anno, infatti, inizia la loro collaborazione con Segno Città. La ditta produttrice di arredo urbano commissiona ad Afra e Tobia una serie di apparati: nascono *Segno 1*, *Segno 2*, *Cesto*, *Segno 3*, *Chichibio*, *Panchina*, *Pensilina*, *Cestino* e *Segno 4*. Si tratta di quattro cartelli indicatori di fermata dell’autobus (la serie *Segno*), una pensilina d’attesa con panchina, due cestini portarifiuti e il doppio espositore pubblicitario *Chichibio*. Ancora una volta i due architetti-designers riescono a rendere eleganti degli elementi che, nonostante vengano usati quotidianamente, sono soprattutto invisibili o grezzi, privi di un proprio stile e personalità. Così anche un cestino per i rifiuti diventa sinuoso grazie alla sua sagoma ellittica. Afra e Tobia lavorano quindi sulle forme e sui materiali. Sono proprio

¹⁸⁰ Ivi, pp. 411, 415.

¹⁸¹ A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, cit., p. 35.

questi ultimi a rendere il loro lavoro eccellente: si servono di lamiera d'acciaio inox pressopiegate e sagomate, lastre in policarbonato per i segnali degli autobus, i cestini e la panchina, coperture monoblocco in vetroresina e basamento in calcestruzzo autoportante per la pensilina.

La collaborazione con Segno Città continuerà fino al 1991, quando Afra e Tobia progetteranno altri apparati urbani per l'azienda francese JC Decaux. Tutta la serie, composta da espositori, pensiline, cestini portarifiuti, panchine, fittoni, lampioni si basa su giochi di luce. I sostegni vengono infatti scanalati con unghiate differenti per ampiezza, creando così di volta in volta ombre differenti e dando un senso di ritmo all'intera serie. Anche i lampioni permettono di orientare il loro fascio di luce a piacere.

Del 1997 è poi la partecipazione al concorso indetto dal Comune di Parma per la creazione di uno svincolo fra la zona sud e la SS 62 della Cisa. Assieme a G. D. Cocco e A. Mambriani, Afra e Tobia progettano uno svincolo su tre livelli con rotatoria intermedia. La porta della città sarebbe così stata indicata dal ponte strallato sopraelevato, "caratterizzato da due coppie di piloni che portano i cavi di supporto, in guida di obelischi, ispirati alle rimeditazioni sull'antico dell'artista ceco Ivan Theimer"¹⁸².

¹⁸² R. Masiero, Michela Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 405.



Fig. 26 - Afra e Tobia Scarpa, Poltroncina Pigreco, 1959 (prod. Cassina S.p.A.).



Fig. 27 - Afra e Tobia Scarpa, Letto Vanessa, 1962 (prod. Cassina S.p.A.).



Fig. 28 - Franco Albini, Sedia Margherita, 1950.



Fig. 29 - Afra e Tobia Scarpa, Lampada Biagio, dettaglio fori, 1968 (prod. FLOS).

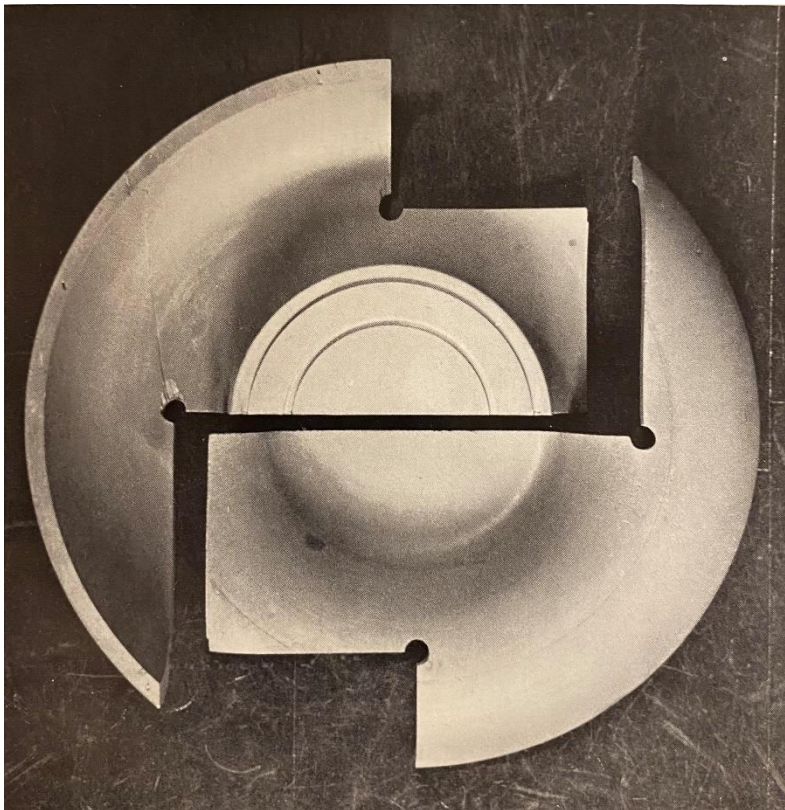


Fig. 30 - Afra e Tobia Scarpa, Lampada Biagio, 1968 (prod. FLOS).

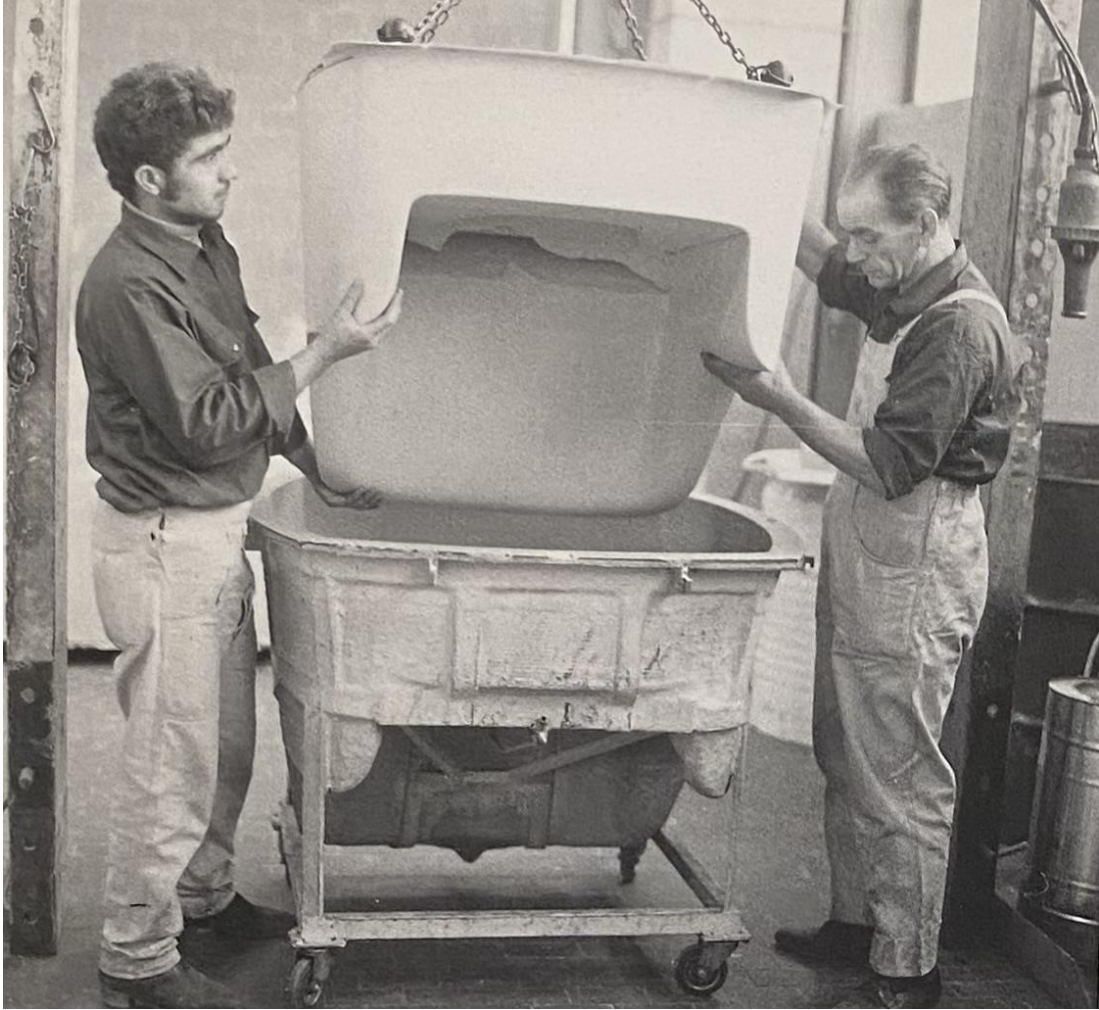


Fig. 31 - Produzione della sedia Ciprea, prima poltrona unicamente in poliuretano espanso da stampi, 1968 (prod. Cassina S.p.A.).



Fig. 32 - Afra e Tobia Scarpa, Coronado, 1966 (prod. C&B).

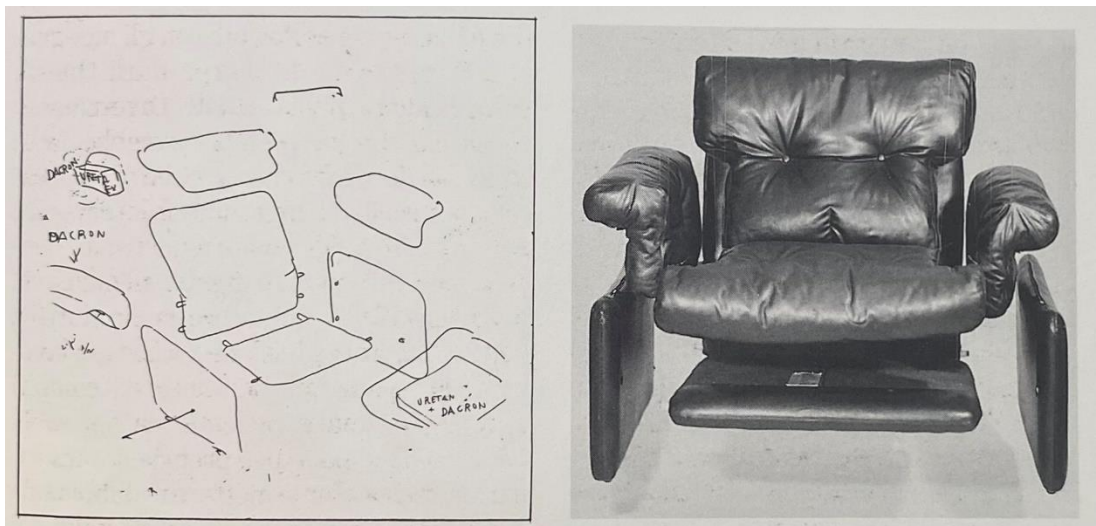


Fig. 33 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Coronado, progetto, 1966 (prod. C&B).



Fig. 34 - Afra e Tobia Scarpa, Libreria Accademia, 1975 (prod. Stildomus).

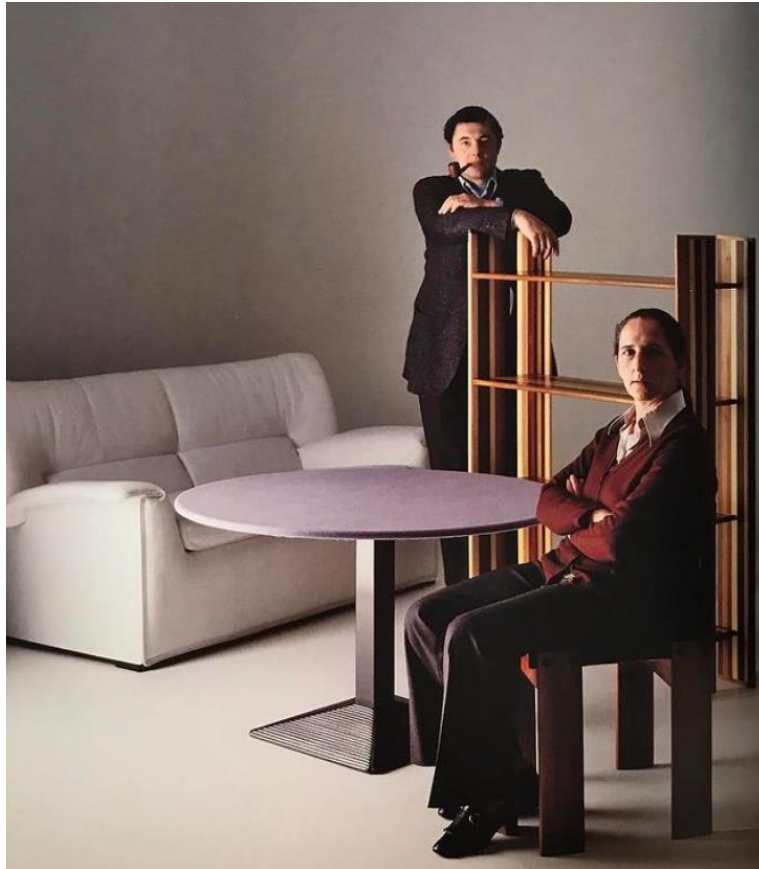


Fig. 35 - Afra e Tobia Scarpa con la libreria Mop, anni Settanta, courtesy of Aldo Ballo.



Fig. 36 - Afra e Tobia Scarpa, Libreria Mop, 1974 (prod. Molteni & C).

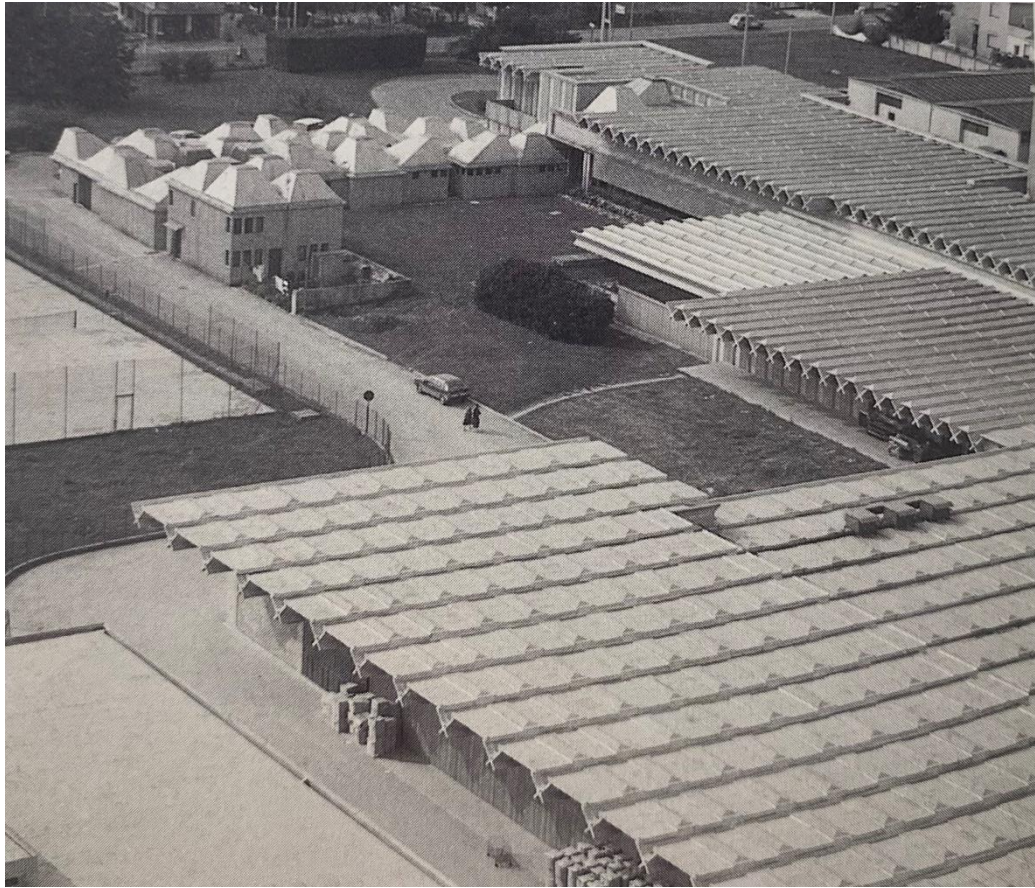


Fig. 37 - Afra e Tobia Scarpa, Fabbrica Benetton, Paderno di Ponzano, 1966 (Benetton Group).



Fig. 38 - Afra e Tobia Scarpa, Fabbrica Benetton, Paderno di Ponzano, 1966 (Benetton Group).

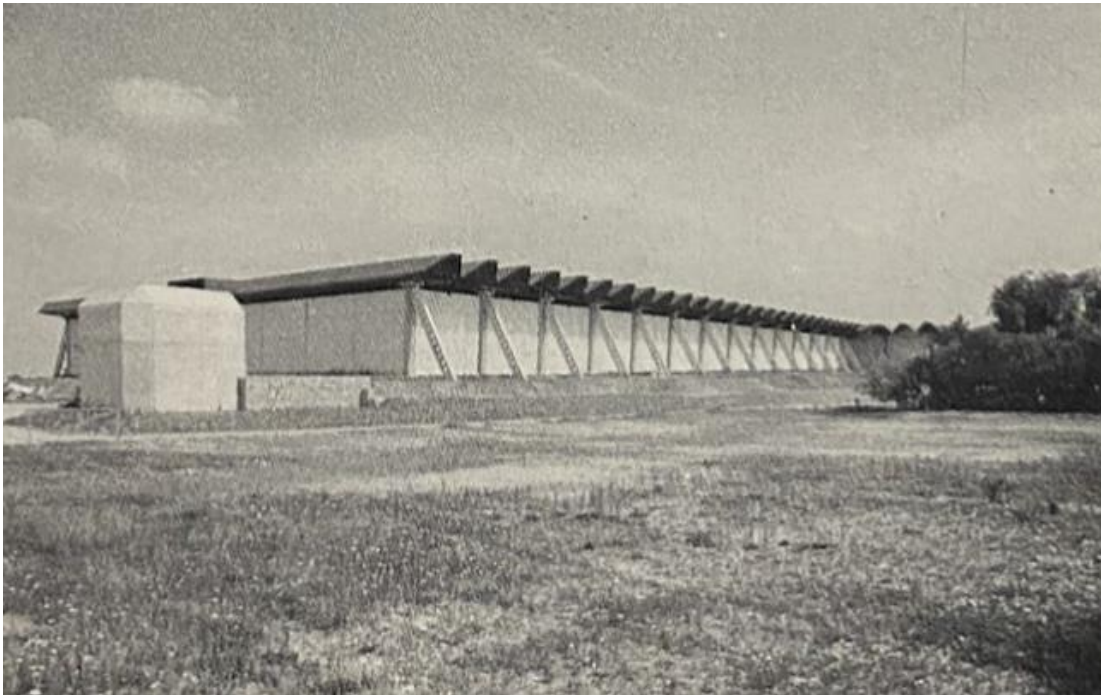


Fig. 39 - Afra e Tobia Scarpa, Magazzino robotizzato, Castrette di Villorba, 1980 (Benetton Group).



Fig. 40 - Afra e Tobia Scarpa, Magazzino robotizzato, Castrette di Villorba, 1980 (Benetton Group).



Fig. 41 - Afra e Tobia Scarpa, Restauro facciata di casa Bratti, Treviso, 1978.

Capitolo 3. La fortuna critica delle opere di Afra e Tobia

Dopo aver brevemente delineato il loro corpus artistico e analizzato le opere più rilevanti della loro produzione, è importante esaminare come queste siano state accolte dalla critica nel corso degli anni.

Afra e Tobia realizzano più di trecento progetti, per committenti privati e pubblici importanti, il loro operato ridefinisce delle città, danno vita a nuovi modi di approcciarsi all'industria e alla vendita al dettaglio. È con progetti architettonici, di design d'interni e di illuminazione, nonché restauri e riadattamenti di edifici preesistenti a nuovi usi, svolti per privati e – in primis – l'azienda Benetton, che i due riescono a realizzare, in circa quarant'anni di lavoro a quattro mani, un cambiamento, intervenendo sul tessuto cittadino di diversi centri italiani ed esterni. A questo si aggiunge un nuovo tipo di rapporto con il committente: più volte si è notato come Afra e Tobia non si siano occupati semplicemente di rispondere alle richieste della committenza, non hanno progettato una poltroncina perché era necessario – stando alla domanda del mercato e alle mode – che in quell'anno venisse messo alla luce un prodotto simile o di tendenza. Quello che hanno fatto è stato intessere un rapporto di fiducia con l'azienda, che ha permesso loro di curare anche il *brand* del committente. Si sono quindi occupati della grafica di un'etichetta di vini o il logo (come nel caso del logotipo Benetton), così come il modo di vendere e di approcciarsi al cliente, o l'arredamento degli uffici per le sedi amministrative delle più importanti aziende di design del momento.

Sembrerebbe quindi evidente e ovvia una risposta positiva da parte della critica. L'eco alle loro opere, però, non è stato quello sperato o ipotizzato, nonostante alcuni premi vinti¹⁸³. Il motivo di tale risposta è stato indagato solamente da Roberto Masiero e Michela Maguolo. Si analizzano quindi le uniche due fonti bibliografiche presenti: un

¹⁸³ Compasso d'oro per la poltrona *Soriana* (1970), segnalazione d'onore al Compasso d'oro per la serie *Accademia* (1979), Resources Council Inc. per tavolo *Piediferro* (1981), Neocon Merita Award per i mobili *Master* (1982), Premio Nacional de Diseño Otorgado per la poltrona *Ronda*, i contenitori *Albero* e la sedia *Veronica* (1987); Auszeichnung für hohe Design Qualität per la lampada *Pierrot* (1992), I.F.-Industrie Forum Design Hannover per il tavolo *Menu* (1992).

primo testo scritto dal solo Masiero nel 1996 – *Afra e Tobia Scarpa: architetture*¹⁸⁴ – e la sua riedizione e ampliamento, in collaborazione con Michela Maguolo ed edito nel 2009 – *Afra e Tobia Scarpa. Architetti 1959-1999. Tobia Scarpa. Architetto 2000-2009*¹⁸⁵. La bibliografia su tale argomento risulta essere lacunosa e scarna ma l’analisi svolta da Roberto Masiero ci consente di ricostruire il motivo della risposta in sordina della critica nel corso degli anni.

In *Afra e Tobia Scarpa: architetture*¹⁸⁶, dopo aver analizzato le opere dei due architetti-designers prodotte fino al 1996, Roberto Masiero analizza la bibliografia esistente su Afra e Tobia: sono presentati, e presenti, solo tre testi. Si tratta della monografia di Antonio Piva del 1985 – *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*¹⁸⁷ –, il capitolo *Afra e Tobia Scarpa: Il designer*, all’interno del testo *La mia professione*¹⁸⁸ di Marco Sorteni e infine *Nel mondo di Afra e Tobia Scarpa*¹⁸⁹, catalogo della mostra tenutasi a Preganziol nel 1992. Anche quest’ultimo però non è uno scritto della critica ma “un catalogo di una mostra un po’ clandestina voluta da amici per dimostrare la loro stima”¹⁹⁰, come viene definito dallo stesso Masiero. A questi si aggiungono articoli su riviste specializzate in design e nessun testo scritto da Afra e Tobia in prima persona. È come se loro volessero far parlare le opere da sé, senza descriverle, senza analizzarle per iscritto, senza mostrare il procedimento che ha portato alla loro progettazione e realizzazione¹⁹¹.

Secondo Roberto Masiero, ciò che è stato scritto è

Poco, pochissimo, se consideriamo il regesto delle opere. In più di 35 anni di professione, una incredibile quantità e varietà di oggetti, di tecniche trattate, di innovazioni, di problemi risolti, di materiali utilizzati. E ovviamente come abbiamo visto, molte architetture: abitazioni, fabbriche, restauri di qualità. Alla piccola e alla grande scala¹⁹².

E subito nota una peculiare differenza rispetto ai contemporanei architetti e designers: Afra e Tobia non standardizzano il proprio operare, non applicano schemi sempre

¹⁸⁴ Cfr. R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, Milano, Electa, 1996.

¹⁸⁵ Cfr. R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, Milano, Electa architettura, 2009.

¹⁸⁶ Cfr. Roberto Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, Milano, Electa, 1996.

¹⁸⁷ Cfr. A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, Milano, A. Mondadori, 1985.

¹⁸⁸ Cfr. M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: Il designer*, cit., p. 301.

¹⁸⁹ Cfr. R. Masiero, *Nel mondo di Afra e Tobia Scarpa*, cit.

¹⁹⁰ R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 42.

¹⁹¹ Cfr. Ibidem.

¹⁹² Ibidem.

uguali a richieste differenti, e non si servono di grandi aiuti. “Certo si nota subito che il tutto non nasce da una qualche organizzazione produttiva standardizzata. Di certo alle spalle non c’è uno studio con segreterie, disegnatori, tecnici, uomo al computer, collaboratori, etc”¹⁹³. Il loro studio infatti è a Trevignano, è la loro casa, progettata per la tesi di laurea, che accoglie negli anni i pochi, e intimi, collaboratori.

Qual è quindi il motivo di questa sfortuna critica? Nel testo del 1996 Roberto Masiero¹⁹⁴ presenta e confuta quattro tesi, prima di arrivare alla motivazione finale. Masiero presenta una sorta di intervista/dialogo con la critica in cui si chiede quale sia il motivo di questo squilibrio tra produzione e fortuna critica¹⁹⁵.

La prima risposta, quella cattiva: opere di scarso interesse. Ma non scherziamo. Al di là del mio giudizio già espresso, è evidente che ci troviamo di fronte ad opere di grande qualità e comunque, per coloro che non si riconoscessero in questa qualità, opere di grande professionalità e problematicità, certamente degne di una attenta riflessione¹⁹⁶.

La risposta non si troverebbe quindi nella qualità dei progetti e nemmeno nel loro modo di progettare, sempre teso ad una ricerca e rielaborazione continua, fatta di studi su materiali, colori e tecniche.

La risposta va quindi cercata altrove, forse nella poca innovazione dei loro progetti: “Forse i loro prodotti sono stati poco innovativi o poco caratterizzati. Questo per coloro che credono che tutto si debba misurare sul tasso di novità”¹⁹⁷.

Masiero controbatte:

Ma anche questo non è vero. Non si sono mai preoccupati di “sbandierarlo” ai più, ma nel settore del design molti loro prodotti sono stati poi ripresi da altrettanto famosi designer. Sono stati i primi a introdurre delle tecnologie e a inventare sistemi di produzione. Le loro architetture sono per molti aspetti innovative o, per lo meno, inedite¹⁹⁸.

Basti pensare alla poltrona *Coronado*, progettata nel 1966 e prodotta dalla ditta C&B nel medesimo anno dell’apertura dell’azienda. È semplice quanto innovativa: l’imbottitura in poliuretano espanso modellato, una novità per il tempo, verrà poi

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Cfr. R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, Milano, Electa, 1996.

¹⁹⁵ Cfr. Ivi, p. 42.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ivi, pp. 42-43.

riproposta nella maggioranza degli imbottiti successivi, diventando una tecnica comune, per la sua semplicità e velocità di esecuzione. È un'idea di Afra e Tobia, che sono sempre tesi a trovare soluzioni efficienti e pratiche, che si adattino a una produzione in larga scala senza perdere però l'originalità del progetto. E lo stesso si ritrova anche nella semplicità dell'esposizione dei capi di maglieria per i punti vendita Benetton, anch'essi curati dai due architetti-designers. Eliminano il superfluo, operano per tagli, e creano un rapporto più diretto tra cliente e venditore, eliminando il bancone e aprendo gli scaffali. Sono due modelli, quelli della poltrona Coronado e dei punti vendita Benetton, che vengono seguiti ancora oggi, seppur con aggiunte e modifiche nel corso degli anni.

La terza possibile risposta, proposta da Roberto Masiero, è più personale. Si basa sui caratteri di Afra e Tobia, anzi, sul loro "pessimo carattere. Verissimo. Ma il più delle volte il pessimo carattere aiuta a diventare personaggi"¹⁹⁹. Anche questa tesi quindi non sembra valida, non oggettivamente. Un pessimo carattere non basterebbe a spiegare la poca eco generata dalle loro opere.

Continua il dialogo impossibile con la critica, considerando la popolarità e le tendenze della moda. Si può dire che Afra e Tobia si siano dedicati a opere non popolari ma d'élite? Forse in parte, ma è anche vero che moltissimi designer, a loro contemporanei ma anche nel corso degli anni a venire, sono stati studiati e analizzati dalla critica, sia in senso positivo che negativo, nonostante abbiano progettato prodotti di difficile comprensione o uso²⁰⁰.

Afra e Tobia hanno invece sempre pensato alla praticità e all'utilizzo degli oggetti, certo servendosi di tecniche e materiali raffinati, come il marmo per la lampada *Biagio*. Allora forse, proprio per questa centralità data alla funzione dell'oggetto prodotto, i due hanno creato opere facilmente dimenticabili dal pubblico e dalla critica. Come ricorda Masiero, però, pochi designers hanno mantenuto i propri prodotti sul mercato per così tanti anni come Afra e Tobia²⁰¹.

¹⁹⁹ Cfr. Ivi, p. 43.

²⁰⁰ Cfr. Ibidem.

²⁰¹ Cfr. Ibidem.

Il problema potrebbe essere quindi di tipo familiare: la critica è finita per appiattare le figure di Tobia e del padre Carlo Scarpa, quasi sovrapponendole e non permettendo al primo di spiccare.

Tobia verrebbe quindi presentato e affrontato dalla critica solo come “il figlio di quella problematicissima e inquieta figura che fu Carlo Scarpa”²⁰², quasi ne fosse il continuatore e portasse con sé il peso della fama del padre. Nonostante alcune continuità tra i due, le differenze sono rilevanti.

Il primo era straordinario manipolatore di allusioni, metafore, frammentazioni, il secondo, Tobia, è invece capace di ricondurre tutto ciò che può configurare un’architettura dal particolare alla totalità.

Il primo si perde e ti fa perdere nello spazio, il secondo lo governa²⁰³.

Così il restauro del 1976 di Casa Lorenzin fa emergere le differenze tra il binomio Afra-Tobia e il padre-suocero Carlo Scarpa. Il progetto di questa “porta sul paesaggio”²⁰⁴, con la barchessa annessa in stile veneto, è ai limiti del minimalismo, se si paragona allo stile di Carlo.

È lo stesso Tobia in un’intervista del 1970 pubblicata sulla rivista *Zodiac*²⁰⁵ a parlare del rapporto con il padre, fatto di avvicinamenti e allontanamenti continui:

Io sono un’appendice di mio padre, nel senso proprio biologico, come una crescita naturale, e questo mi piace pensarlo. Non so se poi è reale. Io però sono anche molto diverso da mio padre. Sono un positivo e lavoro solo su elementi concreti. Mio padre invece si lascia sempre suggestionare dalle cose che non sono concrete; quando cominciano a determinarsi, a definirsi, a delinearci, si ritira²⁰⁶.

Nonostante questo, una similitudine tra i due è molto importante anche per spiegare la poca fortuna critica di Tobia: la loro inattualità.

Continua Tobia, parlando del padre:

Anche il suo processo di progettazione non trova riscontro nel mondo moderno; lavora sulla carta, sul segno. Cioè non è un architetto, è un artista; attraverso il segno evoca e naturalmente traspone quello che sarà poi il risultato della progettazione, ma questo momento è ben staccato da quello del progettare.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Ivi, p. 26.

²⁰⁵ Cfr. R. Zorzi, “Zodiac”, cit., pp. 58-77.

²⁰⁶ Ivi, p. 77.

Viceversa io non progetto a tavolino, non riesco, faccio solo degli appunti di ordine dimensionale²⁰⁷.

Il modo di progettare è quindi differente, quasi opposto, ma il risultato è il medesimo: Carlo e Tobia non sono moderni. Sebbene vivano entrambi nella modernità, non appartengono a questo tempo²⁰⁸. Ed è proprio questa una delle due risposte finali date da Roberto Masiero al quesito circa la fortuna critica di Afra e Tobia.

Quindi il motivo della poca fortuna critica dei due architetti-designer è da riscontrare, secondo il pensiero di Masiero del 1996, nel loro rapporto con la situazione contemporanea e la prassi architettonica degli anni in cui i due si sono formati e hanno iniziato a operare.

Il loro agire antintellettualista²⁰⁹ si esplica in un rifiuto dell'accademismo da un lato e dell'intellettualismo neoavanguardista dall'altro, principali correnti intellettualiste degli anni Sessanta e Settanta. Risultano così fuori dal tempo, anti-contemporanei.²¹⁰

Masiero cita il resoconto sulla situazione contemporanea di Manfredo Tafuri²¹¹, notando come, di fatto, negli anni a venire non si sia visto un miglioramento, ma anzi un peggioramento:

Un'inchiesta condotta presso la facoltà di architettura del Politecnico di Milano, relativa agli anni 1963-69, rivela che solo il 3 per cento dei laureati in architettura svolge realmente la professione; il 57,5 per cento di loro risulta impiegato in lavoro salariato e il 6,5 per cento risulta disoccupato o impiegato in lavori estranei²¹².

Si è instaurato così "un rapporto problematico ai limiti della patologia tra mondo universitario e mondo della professione"²¹³. Questo a partire dal secondo dopoguerra, momento in cui gli architetti in Italia non solo non hanno costruito (e ricostruito) abbastanza ma si sono rifugiati definitivamente nella teoria, dedicandosi a carriere accademiche.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Cfr. R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 45.

²⁰⁹ Cfr. supra, cap. 1.3.1.

²¹⁰ Cfr. R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., pp. 43-44.

²¹¹ Cfr. M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, PBE Einaudi, 1986.

²¹² R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 43.

²¹³ Ibidem.

Nelle università si studiano e ricercano i principi, le regole, la logica razionale della progettazione.²¹⁴ “Si è molto ragionato e molto pensato, poco costruito. Gli Scarpa volevano soprattutto fare, volevano pensare facendo le cose”²¹⁵ e così si crea un divario tra i due architetti-designers e la situazione a loro contemporanea.

Afra e Tobia cercano e trovano un'altra strada, allontanandosi dagli intellettualismi e dai ragionamenti teorici sull'architettura accademica. Questa scelta è stata importante per le loro vicende personali e professionali: basti pensare al fatto che già stavano lavorando con committenti importanti quando sono dovuti ritornare tra i banchi dell'università per conseguire la laurea ed evitare che gli esami da loro sostenuti scadessero.

Hanno sempre messo al primo posto la funzionalità delle azioni, rispetto al ragionamento teorico, preferendo realizzare i progetti invece di scrivere di essi. Così facendo però sono stati esclusi dalla storiografia e dalla critica²¹⁶.

Hanno rifiutato ogni accademismo, distaccandosi dalle due principali forme di intellettualismo degli anni Sessanta e Settanta: quella teorica-logica e quella neoavanguardista.

Il primo intellettualismo nasce come risposta alla crisi del movimento moderno, causata dall'emergere e dalla diffusione, nei Paesi occidentali, della democrazia di massa. Ciò ha causato un rovesciamento totale dei presupposti del movimento moderno, basati su un populismo elitistico²¹⁷.

Masiero ne analizza le conseguenze, trovando nella definizione di autonomia della disciplina architettonica una risposta:

A tale crisi si risponde provando una qualche continuità affermando però l'esigenza di porre una questione come fondamentale: l'autonomia della disciplina. Tale atteggiamento ha, per così dire, “raffreddato” le tensioni utopico politiche presenti nel movimento moderno; ne ha bloccato le velleità ideologiche; ha provato a risolvere le tensioni antistoriciste includendolo in una storia

²¹⁴ Cfr. Ivi, p. 44.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Cfr. Ibidem.

²¹⁷ Cfr. Ibidem.

declinata attraverso un classicismo metastoricizzato e ridotto a pura “formalità” logica²¹⁸.

Si è quindi risposto a tale crisi definendo l’autonomia dell’architettura non solo rispetto ad altre forme del sapere e ad altre espressioni artistiche, ma anche dallo stesso design, fino a quel momento affrontato, e accettato, di pari passo alla produzione architettonica. Il modello da seguire non è più il Bauhaus ma Adolf Loss²¹⁹: architettura e design si dividono nel movimento moderno.

Nota Masiero: “Il problema non è più stato l’unione difficile tra artigianato e industria, né quello tra società e architettura, ma l’architettura in quanto tale, separata dal mondo degli oggetti d’uso. In qualche modo liberata dal primato della funzione e dell’uso”²²⁰. Questa è una prima grande differenza con il pensiero di Afra e Tobia. Presupporre l’autonomia assoluta dell’architettura, anche nei confronti della funzione e dell’uso, non può trovare punti in comune con i due architetti-designers. Afra e Tobia si occupano allo stesso modo, con la stessa cura e attenzione, di architettura e design – e da qui vale loro la definizione di architetti-designers senza che un aspetto possa prevalere sull’altro – con la medesima finalità, cioè porre al primo posto la funzionalità. Non mancano decorazioni e materiali preziosi ma di fatto ciò che conta per Afra e Tobia è rispondere a un problema e risolverlo nel modo più efficiente ed efficace possibile.

La risposta alla crisi del movimento moderno, al contrario, genera un allontanamento dal mondo del design, che si riteneva essere solo un adeguamento ai bisogni del mercato²²¹. Salvo qualche eccezione, come Vittorio Gregotti, citato dallo stesso Roberto Masiero, ci sarà un rifiuto generalizzato del design da parte degli architetti, fino agli anni Ottanta, quando verrà recuperato come “autobiografia e *sensiblerie*”²²².

Afra e Tobia però si discostano anche dall’intellettualismo neoavanguardista:

Non si sono fatti coinvolgere da superarchitetture, controdesign, architetture concettuali, utopie, neomonumentalismo, tecnologie pauperiste, eclettismi vari, iconoclastie accidiose o neodadaiste, nomadismi e quant’altro. Non hanno pensato che l’architettura fosse un rituale sociale come proposto da Hollein e

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Cfr. Ibidem.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Cfr. Ibidem.

²²² Ibidem.

Pichler nel Manifesto dell'architettura assoluta del 1962. Né hanno cercato di introdurre nel design una ventata di follia e di meraviglia come proposto da Sottsass o di concettualismo e radicalismo estetico, come nei gruppi Archizoom e Superstudio²²³.

Nessun divano multiforme e nessun oggetto dai colori e forme stravaganti per Afra e Tobia. La loro cifra è la *medietas* e il loro tempo l'inattualità.²²⁴ “Hanno fatto un'opzione nel contempo inattuale e ragionevole”²²⁵ e così Masiero spiega, una prima volta, il motivo della poca eco riscossa dalle opere di Afra e Tobia.

L'inattualità non è riscontrabile in nessuna opera e in nessuno stile poiché non ha forma ma è rintracciabile nei modi in cui tali forme nascono, nella cura e nell'attenzione, nell'atteggiamento dei due architetti-designers nei confronti della più piccola opera di design come del più grande progetto architettonico²²⁶.

Afra e Tobia Scarpa nelle loro opere sono uno scandalo (non certo stilistico) perché avendo la fantastica umiltà di interrogare i materiali, le tecniche, le forme, gli uomini, le cose, il mondo, non hanno bisogno di spiegare il loro lavoro indicando una qualsiasi direzione, un centro. La stessa critica si trova in difficoltà perché non può applicare schemi usuali. Ogni tassonomia risulta inefficace.

[...] Questo non è programma, ma modo di essere, e per questo essi sono semplicemente ciò che fanno e le loro opere rappresentano una sfida etica prima che estetica, rivolta alla comprensione del possibile, piuttosto che alla occupazione del futuro²²⁷.

Così Roberto Masiero giunge a una prima conclusione: Afra e Tobia non hanno avuto grande fortuna critica, poco è stato scritto sul loro riguardo, non perché le loro opere mancassero di originalità, ma a causa della loro inattualità. I due architetti-designers non si incasellano in nessun tempo e stile. Non scelgono una via unica da seguire ma di volta in volta creano un nuovo cammino, un percorso inedito, basato sullo studio del caso. A ciò si aggiunge la scelta di non avere uno stile definito ma di porre sempre in primo piano la ricerca di tecniche, materiali, decorazioni, del presente e del passato, tra artigianato e industria.

²²³ Ivi, p. 45.

²²⁴ Cfr. Ibidem.

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Ivi, p. 48.

²²⁷ Ibidem.

È proprio dal loro rapporto con l'artigianato e l'industria che Roberto Masiero, con Michela Maguolo, ritorna sulla questione della fortuna critica di Afra e Tobia, per dimostrare, ancora una volta, come non siano stati compresi poiché sono sfuggiti da ogni tassonomia²²⁸.

Agiscono dentro e oltre il fare artigianale, dentro e oltre il fare industriale, perché sanno che in questo oltre che è anche un prima, nonostante il predominio del lavoro coatto, l'uomo realizza la propria libertà comunque, nel lavoro come processo di conoscenza e quindi come processo di reale liberazione. Non esiste allora la differenza tra lavoro manuale e lavoro intellettuale²²⁹.

Afra e Tobia sono oltre la modernità²³⁰ e per questo, secondo l'analisi di Roberto Masiero e Michela Maguolo, sono stati vittima di una rimozione da parte della critica²³¹. I due studiosi, dopo aver analizzato 424 progetti di Afra e Tobia, si stupiscono di quanto poco è stato scritto a riguardo²³².

[...] La loro opera, nella sua complessità come nel valore dei singoli prodotti, è stata rimossa e come la psicanalisi ci ha da un secolo insegnato là dove c'è rimozione c'è qualcosa che non può essere detto, ma che proprio per questo conduce progressivamente alla malattia (sia essa privata che collettiva)²³³.

Si interrogano circa le possibili cause di questa rimozione: "Non hanno frequentato gli ambienti giusti? Hanno un carattere complicato? Troppo vicini al principe e poco contestatori, quindi poco affascinanti per una cultura sostanzialmente faziosa e piccolo borghese come quella italiana?"²³⁴. Masiero e Maguolo ritengono che tutte queste motivazioni possano essere vere e false al contempo ma, al di là della loro veridicità, sono poco significative, troppo biografiche e sociologiche per dare un senso alla reazione della critica.

²²⁸ Cfr. R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, Milano, Electa architettura, 2009.

²²⁹ Ivi, p. 34.

²³⁰ Cfr. R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, cit., p. 42.

²³¹ Cfr. R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, cit., p. 35.

²³² Cfr. Ibidem.

²³³ Ibidem.

²³⁴ Ibidem.

Afra e Tobia rappresentano due figure importanti nel panorama architettonico del Novecento, senza tenere conto poi dei loro progetti di design, significativi per la cultura progettuale italiana; a questo si aggiunge una fortuna sul mercato quasi inaudita per il tempo²³⁵.

Allora quale sarebbe la causa di tale rimozione? Masiero e Maguolo rispondono:

Noi crediamo che all'origine della rimozione vi siano ragioni più profonde che abbiamo cercato di individuare interrogando rispetto al loro modo di operare, i temi del mestiere, della bellezza e della precisione, rilevando la radicale distonia tra il progettare (il pensare) di Afra e Tobia e il nostro tempo, lo si voglia chiamare Modernità o Contemporaneità. È questa distonia il motore della rimozione²³⁶.

È l'inattualità, ancora una volta e in definitiva, la causa di tale distonia, di questo scollamento tra Afra-Tobia e la critica contemporanea.

Per sottolineare questo complesso e sofferto rapporto con la modernità (o Postmodernità) è, crediamo, sufficiente un dato: nelle prime opere c'era già tutto ciò che troviamo ancora oggi; come se, sin dall'inizio, tutto fosse "già posto" e da "risolvere" poi, caso per caso, attimo dopo attimo, in un tempo capace di far giocare tra loro passato presente futuro (il già stato, il qui e ora, il non ancora), mentre nella Modernità (o Postmodernità) tutto è offerto al dio delle novità²³⁷.

²³⁵ Cfr. Ibidem.

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ Ivi, p. 36.

Capitolo 4. La diversa fortuna critica di Afra e Tobia

Alla prima domanda sul perché il lavoro di Afra e Tobia non abbia generato la dovuta risonanza da parte della critica, è seguito un altro importante quesito: perché Tobia ha vinto il Compasso d'oro alla carriera e Afra ne è stata esclusa? Roberto Masiero e Michela Maguolo hanno ben analizzato le possibili cause che hanno portato alla sfortuna critica della coppia di architetti-designers ma non hanno affrontato il secondo problema.

Nel 1970, grazie al progetto della poltrona *Soriana*, prodotta per Cassina S.p.A. Tobia e Afra vincono il Compasso d'oro, il premio più autorevole nel mondo del design. Quasi quarant'anni dopo, nel 2008, Tobia vincerà una seconda volta il Compasso d'Oro, questa volta però alla carriera. Se la prima assegnazione del premio avviene alla poltrona, non ad Afra o Tobia singolarmente, è importante però soffermarci sul secondo premio, che va a designare la carriera di Tobia soltanto. La *Soriana*, così come tutte le altre opere di quegli anni, è stata progettata a quattro mani – quelle di Afra e di Tobia – ma riconosciuta solo a due di esse.

Qual è, quindi, il motivo di tale mancato riconoscimento? Come mai Afra non viene presa in considerazione nell'assegnazione del premio Compasso d'oro?

Non esiste, a oggi, bibliografia di riferimento, non ci sono fonti attendibili che cerchino di dare risposta a tali quesiti e affrontino il tema.

Si è quindi cercato di analizzare i motivi e le cause scatenanti di questa differenza che si è creata all'interno della coppia, servendosi di interviste a testimoni diretti, a parenti e collaboratori, che hanno vissuto la realtà di Afra e Tobia. È presto emerso come il mancato premio del 2008 sia solo la punta dell'iceberg. Al di sotto si nasconde una grande differenza di risonanza dei due, che ha fatto sì che a Tobia venisse riconosciuto e che Afra restasse nell'ombra.

La ricerca, con l'intento di colmare le lacune bibliografiche, si è servita quindi delle interviste a Fabiano Lombardo – architetto-collaboratore che ha seguito i

progetti della coppia per quattordici anni –, Nozomi Shinoda – collaboratrice di Afra e Tobia dagli anni Novanta alla fine del loro rapporto – e Alessandra Chemollo – fotografa che, grazie a Roberto Masiero, si è occupata di testimoniare alcuni tra i più importanti cantieri per Benetton –.

Prendendo quindi a esempio le analisi svolte da Roberto Masiero²³⁸, in collaborazione poi con Michela Maguolo²³⁹, sono emersi, nel corso delle interviste, tre possibili motivi per cui Afra e Tobia non siano stati accolti e riconosciuti dalla critica allo stesso modo.

Un primo motivo li precede nel tempo: Afra e Tobia provengono da due famiglie di estrazione e cultura opposte. Se questo però non dipende direttamente dai due architetti-designers, va a collegarsi alla seconda ragione, inerente i loro diversi caratteri. La pragmaticità di Afra è legata al suo provenire dalla famiglia Bianchin, Tobia ha ereditato la creatività dagli Scarpa. I loro due caratteri opposti fanno sì che occupino due funzioni differenti nella coppia: Afra amministra, Tobia crea. Sono diametralmente opposti ma riescono a bilanciarsi progettando assieme le loro opere. Infine, un terzo motivo, derivante dal contesto sociale: Afra è donna e madre e sembra dover ricoprire tali ruoli restando nell'ombra del successo.

Si andranno ad analizzare, quindi, in modo più approfondito e servendosi delle testimonianze dirette degli intervistati, questi tre principali punti: le famiglie di provenienza, le diverse funzioni nel progettare, la donna e mamma architetto.

²³⁸ Cfr. R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, Milano, Electa, 1996.

²³⁹ Cfr. R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, Milano, Electa architettura, 2009.

4.1 I Bianchin e gli Scarpa a confronto

Per comprendere al meglio alcune scelte prese da Afra e Tobia è importante partire dalle loro famiglie di provenienza. Infatti, in un capitolo del suo libro *La mia professione*, Marco Sorteni, riportando e analizzando le interviste da lui fatte ad Afra e Tobia, nota: “Che poi le biciclette di Afra si ritrovino in un divano di Tobia, conferma che a volte le cronache familiari esprimono bene situazioni più generali”²⁴⁰. È per questo importante cercare di ricostruire, seppur sommariamente viste le scarse fonti disponibili, le due famiglie di provenienza.

Se molto è stato scritto sulla famiglia di Tobia, gli Scarpa, poche informazioni sono rintracciabili su quella di Afra, i Bianchin. Per la ricostruzione, quindi, di quest’ultima famiglia la ricerca si basa principalmente sull’intervista fatta a Carlotta Scarpa²⁴¹, figlia di Afra e Tobia.

Afra Bianchin nasce a Montebelluna nel 1937, una donna nata durante la guerra – come sottolinea la figlia Carlotta Scarpa²⁴². La madre proveniva da una numerosa famiglia di contadini che si era stabilita a Col San Martino, piccolo paese pedemontano. È dalla famiglia di provenienza della madre di Afra che deriva quel tipico modello della “casa e bottega” veneta, ripreso dagli stessi Afra e Tobia nella loro casa-studio a Trevignano, “quel mettere insieme “casa e bottega” che nel passato ha caratterizzato il Veneto, ed era cosa rischiosa, ma anche fruttuosa, perché non discriminava la presenza femminile, anzi, la esaltava”²⁴³. Una casa sempre aperta ad accogliere amici, familiari e poi, nel caso dei due architetti-designers, collaboratori, un modello ripreso certamente dalla storia della famiglia Bianchin, costellata da “donne irriducibili”²⁴⁴.

La famiglia di Afra ha sempre avuto come fulcro una bottega: l’osteria *Locanda da Condo* a Col San Martino e il negozio di biciclette di Casimiro Bianchin, padre di Afra, a Montebelluna.

²⁴⁰ M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: Il designer*, cit., p. 295.

²⁴¹ Cfr. Intervista a Carlotta Scarpa.

²⁴² Cfr. *Ibidem*.

²⁴³ M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: Il designer*, cit., p. 297.

²⁴⁴ Ivi, p. 295.

Questo ha molto caratterizzato la nostra famiglia: “Miro” ha partecipato ad un giro d’Italia come solitario e questo l’ha reso anche conosciuto nel paese. I miei nonni hanno quindi aperto questo negozio di biciclette a Montebelluna, uno dei principali negozi della zona; nei loro piani c’era anche quello di costruire una piccola industria²⁴⁵.

Il sogno si è però infranto a causa di un dramma familiare: il crollo improvviso del cantiere ha causato la morte di Casimiro Bianchin. Il tragico evento ha segnato non solo le vite ma anche le scelte prese da Afra e dalla sorella Alberta: interessate a scoprire e comprendere il motivo del crollo strutturale, le due sorelle si sono avvicinate al mondo dell’ingegneria. Alberta, quindi, si iscrive con successo a ingegneria e consegue la laurea, Afra invece, seguendo la scelta di Tobia, inizia la sua carriera da architetto all’Università IUAV di Venezia.

Sulla famiglia di Tobia tanto è stato scritto, c’è una ricca bibliografia che ripercorre i fatti fondamentali della famiglia Scarpa e, in particolare, di Carlo²⁴⁶.

È interessante però notare come Col San Martino sia un luogo importante per entrambe le famiglie: il paesino da cui veniva la nonna di Afra, Emma, è stato anche il luogo in cui Carlo Scarpa ha conosciuto Onorina (Nini) Lazzari, futura moglie e madre di Tobia.

Tobia, nato nel 1935 a Venezia, cresce nella casa della famiglia Lazzari, in rio San Marin. È un ambiente di cultura, dove si respirava poesia²⁴⁷. Ma è forse seguendo le orme e i consigli del poeta e traduttore Aldo Camerino – che la famiglia nascondeva nella propria casa durante la persecuzione degli ebrei – che Tobia impara “a detestare la scuola e ad avere una fiducia molto sospettosa nelle cose dell’intelletto”²⁴⁸. Così la sua formazione scolastica è altalenante: si iscrive

²⁴⁵ Intervista a Carlotta Scarpa.

²⁴⁶ Cfr. G. Samonà (a cura di), *1923-1975: cinquant’anni di architetture*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 11 ottobre-30 novembre 1975), Roma, Officina, 1975; M. A. Crippa, *Scarpa, il pensiero, il disegno, i progetti*, Milano, Jaca Book, 1984; F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa: opera completa*, Milano, Electa, 1984; A. F. Marciandò (a cura di), *Carlo Scarpa*, Bologna, Zanichelli, 1984; G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini, *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Milano, Electa, 2000; G. Beltramini, I. Zannier (a cura di), *Carlo Scarpa. Atlante delle architetture*, Venezia, Marsilio, 2006; L. Miotto, *Carlo Scarpa: i musei*, Venezia, Marsilio, 2006; M. Pierconti, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Milano, Electa, 2007; F. Semi (a cura di), *A lezione con Carlo Scarpa*, Venezia, Cicero, 2010; G. Monti, *Il giovane Carlo Scarpa*, Treviso, Zel, 2018; L. Pennati, P. Piccinini, *Carlo Scarpa: oltre la materia*, Milano, Rizzoli, 2020; S. Los, *Carlo Scarpa: architetto poeta*, Bassano del Grappa, Editrice artistica Bassano, 2021.

²⁴⁷ Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo, Venezia, 20 agosto 2022.

²⁴⁸ M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: Il designer*, cit., p. 299.

al ginnasio, lo abbandona nonostante le lodevoli pagelle, riprende gli studi e si diploma al liceo artistico. Il medesimo destino spetterà anche alla carriera universitaria, iniziata e terminata – a fatica – al fianco di Afra.

4.1.1 Gli scontri con la famiglia Scarpa durante il periodo universitario

Il sodalizio artistico tra Afra e Tobia inizia proprio tra i banchi dell'Università IUAV, non senza incontrare, fin da subito, difficoltà. Afra, che aveva abbandonato il sogno di diventare ingegnere per seguire Tobia a Venezia, non era stata accolta positivamente dalla famiglia di lui:

[...] né Carlo, né sua moglie Nini mi volevano in casa. Forse giudicavano che i tempi fossero prematuri. Posero a Tobia l'alternativa: doveva scegliere o me o la famiglia. Scelse me. Siccome non aveva una lira, Tobia dovette cercarsi un lavoro. Trovò impiego da Venini, a mezza giornata, per potersi mantenere²⁴⁹.

Tobia, quindi, allontanatosi dalla famiglia Scarpa per poter continuare la sua relazione con Afra, inizia a lavorare alla vetreria Venini. Il caso vuole che anche il padre, Carlo, avesse iniziato così la propria carriera.

Tobia, in un'intervista di Marco Sorteni, ricorda così l'inizio del suo periodo da Venini, come disegnatore del vetro: “Io, dovendo lavorare e non sapendo fare nient'altro che quello che avevo imparato in casa, mi proposi come disegnatore in una industria. All'orizzonte veneziano, a quei tempi, di industria manifatturiera non c'era che quella del vetro. Non avevo scelta”²⁵⁰.

Il primo lavoro a Venezia, seppur non apprezzato da Tobia, gli ha permesso però di capire quale fosse la sua vocazione e il suo interesse, permettendogli poi di approdare al design d'industria e all'architettura, sempre al fianco di Afra. Quegli unici tre bicchieri, tra i tanti che aveva disegnato per Venini, che lui riteneva innovativi, lo hanno fatto così ragionare: “Non siamo molto bravi nel creare forme assolute. Quella del vetro è una tecnologia esplorata, di cui sono state sondate tutte le possibilità. Noi

²⁴⁹ Ivi, p. 301.

²⁵⁰ Ivi, p. 299.

siamo più bravi nel ragionare su tecnologie nuove, che consentono l'invenzione nell'applicazione"²⁵¹.

Così Tobia decise di abbandonare l'officina Venini per dedicarsi interamente alla sua carriera di architetto-designer. Le difficoltà con la famiglia Scarpa però continuarono per tutto il periodo universitario. Afra, infatti, ricorda come l'ambiente dell'Università IUAV di Venezia, in cui Carlo dal 1933 era insegnante di studio dal vero e decorazione, avesse preso le parti del grande Scarpa:

Ci furono altre difficoltà. Molti inseganti di architettura si misero di mezzo per farmi capire a nome dell'amico Carlo quanto fossi sgradita. Esami durissimi. Zevi mi tenne in piedi per otto ore di fila pur di comunicarmi il suo disagio perché avevo rapito il figlio del suo più caro amico. Il messaggio era "non c'è perdono"²⁵².

Il rapporto difficile con il mondo universitario, monopolizzato dalla figura di Carlo, continua ma, grazie a un'altra discussione, questa volta con il professore Albini, ha inizio la loro carriera e successo:

Tobia doveva fare un esame con Albini. Si trattava di progettare un mobile, di cui gli Artigiani friulani avrebbero realizzato, poi, un prototipo. Tobia si produsse in una esercitazione per una poltroncina senza schienale. Il lavoro non piacque agli Artigiani friulani che ritenevano troppo difficile realizzare quel progetto. Tobia ne propose un altro. L'assistente gli disse che un vero professionista non avrebbe cambiato idea, ma rettificato il primo elaborato. Tobia replicò che lui non era un dentista e non faceva ricostruzioni. Lo scontro si risolse con un umiliante 18 e con una grande rabbia²⁵³.

È proprio così che nel 1959, anno del loro matrimonio, Afra e Tobia arrivano a quel "benedetto mestiere"²⁵⁴, come tante volte è stato definito da Afra. Tobia, fiero del progetto e per dimostrare all'ambiente accademico il suo valore, mise in produzione la poltroncina. La poi famosa *Pigreco*, considerata da Tobia il loro portafortuna²⁵⁵, è stata prodotta per la prima volta in una piccola azienda nei pressi di Montebelluna. Acquistati sei pezzi da Fredi Drugman, all'epoca assistente di Franco Albini alla facoltà di Architettura dell'Università IUAV di Venezia, per l'arredo di uno spazio alla

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² Ivi, pp. 301-302.

²⁵³ Ivi, p. 302.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ Cfr. Ibidem.

XII Triennale di Milano, il progetto interessò sia a De Padova che a Gavina, che chiesero di cedere loro il progetto.

Così Tobia ricorda il primo incontro con Dino Gavina, che diventerà fondamentali per le sorti del suo successo:

Io, giovane studente, mi ero già distinto in università a Venezia nel corso di Arredamento II (1958-1959), tenuto da Franco Albini, disegnando una poltroncina denominata Pigreco. [...] Fredi Drugman, vedendo questi miei lavori, gentilmente mi chiede subito di collaborare al suo progetto per la Triennale e mi propone di inserire la mia sedia nell'arredo che si stava preparando. [...] Nel 1959 disegno la Pigreco e nel 1960 mi ritrovo in Triennale con questa mia sedia, dove ho modo di conoscere e confrontarmi con buona parte del mondo del design italiano e internazionale. [...] Gavina va in Triennale, vede la mia sedia, gli piace, e mi chiede di disegnargli un divano. Poco dopo io disegno per lui questo divano, che sarà il Bastiano²⁵⁶.

Così la *Pigreco* venne prodotta, dal 1959, da Gavina S.p.A., aprendo ad Afra e Tobia una carriera di successo. La poltroncina *Pigreco* viene commentata in questi termini da Roberto Masiero nel catalogo della mostra *Nel mondo di Afra e Tobia Scarpa* tenutasi a Preganziol tra il 14 novembre 1992 e il 9 gennaio 1993: “è l’inizio e tutto è già “compreso”: misura, precisione, controllo delle tecniche produttive e della forma, funzionalità. Stupisce che ciò accada in un’opera prima”²⁵⁷.

Dopo questo primo successo e allontanatisi dagli Scarpa e dall’ambiente universitario veneziano, Afra e Tobia decidono quindi di trasferirsi a Montebelluna, nella casa della famiglia di Afra. È un periodo positivo per la coppia, che trova nell’entroterra veneto una nuova serenità. Dal punto di vista della produzione e dei progetti, però, c’è un rallentamento. Ricorda Tobia, in un’intervista di Marco Sorteni:

Stavo bene. Anche perché in paese tutti mi consideravano con l’affettuosa intesa con cui si può trattare quello che non sapendo fare nulla ha attaccato il cappello al chiodo in casa della moglie. Rovinò tutto Panorama che pubblicò una mia intervista sul design. Perdetti gli amici locali che mi tennero a distanza, per rispetto, chiamandomi “professore”²⁵⁸.

²⁵⁶ G. Bosoni (a cura di), *Made in Cassina*, cit., p. 193.

²⁵⁷ R. Masiero, *Nel mondo di Afra e Tobia Scarpa*, cit., p. 2.

²⁵⁸ M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: Il designer*, cit., p. 303.

Dopo il periodo a Montebelluna tra il 1963 e il 1966, quando il lavoro è scarso e Afra e Tobia prendono una pausa dal mondo dell'architettura e design, quasi per caso, grazie alla telefonata di un amico, inizia la loro collaborazione con Benetton:

È così che un giorno gli telefona un amico – continua Afra – per chiedergli se potevamo associarci a lui nel progetto di una fabbrica di maglieria, presso Treviso. Lui disse subito che non aveva voglia, che la cosa non sembrava interessante. Io e i miei familiari a spingerlo, stare a sentire non avrebbe guastato. Insomma telefonò²⁵⁹.

Seppur inizialmente poco interessato, Tobia accettò il lavoro, spinto da Afra. Si dimostrò una scelta vincente e le travi di cemento a x, da cui nascerà il logotipo Benetton, furono un successo:

Abbiamo avuto l'opportunità di progettare una fabbrica strana, che avuto fortuna e che ha reso al nostro committente, in termini di immagine, molto di più di quanto si aspettasse. E noi abbiamo avuto la fortuna che il committente ha riconosciuto questo di più come merito nostro, confermandoci la sua fiducia anche in altre iniziative²⁶⁰.

Grazie a questi primi successi importanti – l'inizio della collaborazione con Gavina e i Benetton – il rapporto con la famiglia Scarpa migliora. Afra e Tobia decidono anche, per riconciliarsi con entrambe le famiglie e con il mondo accademico, ormai famosi seppur giovanissimi, di ritornare allo IUAV per conseguire la laurea.

Ricorda Afra, concludendo l'aneddoto sul suo spiacevole esame con Zevi, “Ma poi, con gli anni, siamo stati perdonati. Abbiamo lavorato con Carlo, e Carlo mi disse che avevo dato solidità alle fantasie di Tobia. Arrivò a volermi bene”²⁶¹.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ Ivi, p. 302.

4.1.2 Il rapporto con Carlo

Se la famiglia Scarpa è arrivata, nel corso degli anni, ad accettare Afra e a volerle bene, il rapporto con Carlo Scarpa è sempre stato complesso, se non conflittuale. Essere figlio di uno dei più grandi architetti del Novecento ha influenzato l'intera vita di Tobia, così come, di rimando, quella di Afra.

Dall'analisi di Roberto Masiero²⁶² precedentemente citata emerge come il rapporto con Carlo Scarpa, l'essere *figlio di*, abbia notevolmente influito sulla poca fortuna critica del duo Afra-Tobia. La critica ha creato una sorta di appiattimento, quasi sovrapponendo la figura del padre con quella del figlio, svuotando quest'ultimo di qualsiasi originalità rispetto al padre.

Giuliana Gramigna e Paola Biondi sottolineano infatti:

Tobia testimonia il particolare clima culturale nel quale è vissuto, profondamente permeato e influenzato dalla figura del padre. La storia di Tobia Scarpa, negli anni formativi della sua professionalità, è in parte anche la storia della conquista della propria autonomia, che uscita dall'humus culturale paterno, è volta alla definizione di un proprio lessico stilistico²⁶³.

La ricerca ha quindi ripreso questa considerazione applicandola anche al diverso modo in cui la critica ha accolto Afra e Tobia, come due entità separate. Partendo da un ragionamento sul rapporto stilistico, sulle differenze e analogie dei progetti di Carlo e Tobia e del loro modo di lavorare, il discorso si estende all'intera famiglia Scarpa e al diverso status sociale che ricopriva rispetto a quella Bianchin. Carlo e Tobia sono stati sovrapposti non solo in quanto architetti, per le loro scelte stilistiche, ma anche come rappresentanti di un medesimo status sociale da cui Tobia non poteva o non doveva allontanarsi. È rimasto così nell'alveo del padre e della famiglia d'origine, finendo per oscurare la figura di Afra.

Affrontando, innanzitutto, le possibili citazioni stilistiche e metodologiche presenti nelle opere di Carlo, è interessante notare come siano emerse due posizioni che, se inizialmente appaiono diametralmente opposte, si rivelano in realtà complementari.

²⁶² Cfr. R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, Milano, Electa, 1996.

²⁶³ G. Gramigna, P. Biondi, *Il design in Italia nell'arredamento domestico*, cit., p. 400.

Nozomi Shinoda, collaboratrice di Carlo prima e Tobia e Afra poi, quando le viene chiesto del rapporto stilistico tra Tobia e il padre Carlo, sostiene chiaramente che Tobia non sia scarpiano: “Mi dispiace sempre confrontarlo con il padre perché non hanno mai lavorato assieme, sono due persone distinte, Tobia non è allievo di Carlo Scarpa”²⁶⁴. Continua poi, per avvalorare la sua tesi, ragionando sulla loro fama: Tobia, ancora ventenne, quindi durante gli anni Sessanta, era più famoso di Carlo. Era presente su ogni numero mensile della rivista *Domus*, punto di riferimento per il mondo dell’architettura contemporanea. Il successo di Carlo è invece scoppiato con la fine dei lavori alla Tomba Brion. Tobia ha dovuto accettare, con non poca difficoltà, l’immensa fama raggiunta dal padre.

Seppur quindi i primi lavori di Afra e Tobia possano essere caratterizzati da un certo citazionismo scarpiano, secondo Nozomi Shinoda la fama di Tobia è stata raggiunta prima del padre e quindi derivante solo dalla sua capacità di progettare e dalla sua creatività²⁶⁵.

Fabiano Lombardo, l’architetto che per più tempo ha collaborato con Afra e Tobia, ha proseguito il ragionamento di Nozomi Shinoda, ragionando sul significato di allievo e discepolo:

Qualche tempo fa una persona a me casa mi ha detto che Scarpa ha avuto tanti allievi ma solo tre discepoli: Tobia, Umberto Riva ed io. Discepoli sono quelli che lavorano in sintonia con il metodo di Scarpa, non facendo gli scarpiani. Se il lavoro ha preso le dovute distanze da quello del maestro, pur rimandando ad uno stesso metodo e profondità, allora si tratta dell’opera di un discepolo e non di un allievo²⁶⁶.

Il rapporto Carlo-Tobia, dal punto di vista della produzione architettonica e di design, non è paragonabile a quello di un maestro e un alunno. Tobia, seguendo la definizione proposta da Fabiano Lombardo, è un discepolo di Carlo. Così dicendo, Lombardo riesce a sciogliere i nodi della questione, sottolineando sì lo stretto legame e, per certi aspetti, l’emulazione di Carlo da parte di Tobia, ma sottolineando soprattutto le

²⁶⁴ Intervista a Nozomi Shinoda, 31 luglio 2022, via videochiamata.

²⁶⁵ Cfr. *Ibidem*.

²⁶⁶ Intervista a Fabiano Lombardo.

differenze, la capacità di Tobia di essere altro dal padre, senza dimenticare i suoi insegnamenti. Questo legame però cambia anche nel tempo:

Quando è morto il padre Tobia ha iniziato ad imitarlo in certe cose, prima era più autonomo da lui. Non ho mai capito il motivo, visto che Tobia aveva tutti gli elementi e le capacità per rinnegare il padre. C'è un momento in cui dici "Io non sarò come te ma sarò da te un'altra cosa", questo è essere un discepolo. Tobia evidentemente aveva un tale cordone ombelicale con il padre che era difficile da tagliare²⁶⁷.

Quello tra Tobia e Carlo è quindi un rapporto di perenne ritorno: Tobia, per poter continuare la sua storia con Afra, si allontana dalla famiglia Scarpa e cerca una sua indipendenza economica. Il suo primo impiego, presso la vetreria Venini, è però il medesimo da cui aveva cominciato il padre; Tobia tenta di creare qualcosa di innovativo – e ci riuscirà con tre pezzi – ma gli altri bicchieri e vasi saranno puro citazionismo, un esercizio di stile che imita Carlo. Una volta che Afra e Tobia raggiungono il successo, con la poltroncina *Pigreco* prodotta da Gavina e l'inizio della collaborazione con Benetton, si riavvicinano anche alla famiglia Scarpa e a Carlo: "I progetti giovanili di Tobia, [...] come il Bastiano e il letto Vanessa, hanno il segno del padre. È normale, era un ragazzo di vent'anni che come padre aveva Carlo Scarpa. Non è facile rendersi autonomi, così giovani, da un genio del genere"²⁶⁸.

Afra, che era riuscita a dare solidità alle fantasie di Tobia²⁶⁹, è stata una figura chiave in questo rapporto: è grazie a lei se Tobia è riuscito a uscire, almeno in parte, dall'ombra del padre e a iniziare a progettare in modo autonomo e personale. Con Afra non si crea solo una rottura familiare – che poi, come già detto, si risolverà nel tempo – ma nasce soprattutto una libertà inedita. Carlotta, figlia di Afra e Tobia, sottolinea infatti:

Carlo è stata una presenza piuttosto ingombrante, certamente, ma più nella psiche di Tobia. Afra aveva molto amore verso Carlo. Tobia sentiva forse il peso della competizione con il padre e ha usato anche la forza di Afra per emanciparsi da questo rapporto²⁷⁰.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Cfr. M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: Il designer*, cit., p. 303.

²⁷⁰ Intervista a Carlotta Scarpa.

Carlotta Scarpa sottolinea quindi come Tobia abbia iniziato a interessarsi al mondo dell'architettura e della progettazione sicuramente grazie all'influenza del padre. Tobia ha imparato molto dal padre e nei primi anni di carriera si è rifugiato nell'alveo di Carlo²⁷¹. Con il tempo però, e con i primi progetti importanti, questo legame si fa troppo stretto e pressante: è così che la critica, paragonando costantemente i due architetti, è arrivata a sovrapporre le loro due figure, finendo per adombrare quella di Tobia ed eliminare quella di Afra.

4.1.3 Un diverso status sociale di provenienza

Perché il ruolo di Afra non viene mai presentato o analizzato dalla critica?

La questione sembra essere di tipo familiare, come se Tobia potesse esistere e fare la sua comparsa nel mondo della critica solo in relazione al padre Carlo. Ad Afra, che non appartiene direttamente alla famiglia Scarpa, viene esclusa la possibilità di rappresentazione.

Alla mancata appartenenza alla famiglia Scarpa si aggiunge quella che sembra essere un'aggravante per gli intervistati: Afra e Tobia provengono da due famiglie di estrazione sociale diversa.

Non è tanto l'origine contadina dei Bianchin ad essere sottolineata – anche gli Scarpa, infatti, avevano una provenienza umile – dagli intervistati, quanto la cultura delle due famiglie a confronto, che si riverbera sulla cultura di Afra e Tobia²⁷².

Tobia era nato a cresciuto in un ambiente familiare che poneva al primo posto la cultura. Carlo, nonostante fosse diventato ormai uno dei più grandi architetti del Novecento, non lavorava mai per il successo ma per passione e per la volontà di esprimersi. I suoi modelli erano i grandi maestri del passato, di cui aspirava a raggiungere la bravura, non la fama. Ricorda infatti Fabiano Lombardo:

Carlo non era fatto per il successo, non gli apparteneva. Una volta, confidandosi con me, divenuto ormai famoso in tutto il mondo, Carlo mi dice di essere diventato celebre senza sapere il motivo. E mi ha risposto: “E’ vero, sono bravo, ma io la cappella Pazzi del Brunelleschi non riuscirei neanche ad immaginarla”. Lui si misurava con la grandezza, quindi il

²⁷¹ Cfr. Ibidem.

²⁷² Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo.

successo per lui era assolutamente irrisorio. E in un'altra occasione mi ha detto che avrebbe prodotto una sedia solo quando questa sarebbe stata bene in un quadro di Giotto.

Il loro più fedele collaboratore, l'architetto Lombardo, sottolinea poi come questa fosse la cultura familiare di Tobia ma non di Afra: "Erano due estrazioni familiari completamente diverse: Tobia aveva suo padre a cui non interessava nulla dei soldi. La generosità fa parte della famiglia Scarpa".

Proprio grazie a quella generosità derivante dalla famiglia, Tobia inizia a muovere i primi passi nel mondo della progettazione e ad avvicinarsi a quelli che poi saranno i suoi fedeli collaboratori. Fabiano Lombardo si dichiara debitore e per sempre grato a Tobia per avergli permesso di entrare a lavorare alla FLOS, iniziando così la sua carriera di progettista:

Sono arrivato alla FLOS grazie a Tobia perché ad un certo punto Gandini, il proprietario dell'azienda, ha chiesto a Tobia e ad Achille Castiglioni, di fare un nome l'uno di un altro progettista da inserire. Tobia ha subito fatto il mio nome, anche se io non avevo mai disegnato per l'industria, lui e suo padre conoscevano solo cose che avevo disegnato per me o per case di clienti. Lui mi fece entrare alla FLOS, che all'epoca era la numero uno al mondo. Ho una riconoscenza immensa. Quando poi Carlo è morto Tobia mi ha dato delle sue cose, dicendo che solo io avevo il diritto di averle: mi ha dato così la sedia su cui lui lavorava e la sua stecca per progettare.

I rapporti però iniziano a incrinarsi a causa di una differenza importante tra Carlo e Tobia. Se gli eccessi del padre si esprimevano soprattutto in creatività sregolata, Tobia si interessa sempre più al successo, "ma non si capisce quanto questo sia indotto e quanto sia una sua aspirazione". Un aneddoto di Lombardo esplica questo cambiamento avvenuto in Tobia:

Un'altra volta alla FLOS mi chiesero di progettare l'ampliamento della fabbrica, lasciando fuori Tobia. In quel momento stavo alla casa di Trevignano con Afra e Tobia e, tornato a casa, racconto loro dell'accaduto. Afra subito si è arrabbiata, dicendo che era un'ingiustizia. In poco tempo hanno telefonato alla FLOS e hanno fatto bloccare tutto.

Lo stesso Tobia, che inizialmente aveva fatto il nome di Fabiano Lombardo a Gavina, permettendogli di diventare uno dei quattro progettisti di FLOS, aveva poi volutamente ostacolato il lavoro del collaboratore, a causa di "strane e infantili gelosie".

Afra viene così presentata come la causa della corruzione della generosità di Tobia, derivante dalla sua famiglia: "[...] Tobia, che è un animo molto fragile, si è lasciato

irretire dal mondo del guadagno, dalla ricchezza e alla fine gli è importato moltissimo esserci, non rischiare di doversi fare da parte. In questo, per me, è stato spinto da Afra”.

Afra proveniva da una famiglia piccolo-borghese, conosciuta nella campagna di Col San Martino e Montebelluna, ma con una fama e un’importanza non paragonabile a quella degli Scarpa. Era una “sana campagnola”²⁷³, come viene definita da Nozomi Shinoda, apparteneva alla terra, non al mare come Tobia.²⁷⁴ Probabilmente Tobia è stato colpito proprio da questo lato di Afra, dal suo essere diametralmente opposta alla venezianità della sua famiglia. La provenienza da una famiglia piccolo-borghese, non nata benestante ma arricchitasi, ha fortemente influenzato Afra e il suo senso del denaro.

Queste, quindi, le due maggiori differenze tra la famiglia Scarpa e Bianchin che hanno una forte eco sul lavoro dei due: l’importanza data al denaro e alla cultura.

Afra poneva al centro il guadagno, aveva una visione più materiale e razionale del lavoro, Tobia invece voleva creare. Fabiano Lombardo²⁷⁵ ritiene quindi che la creatività di Tobia sia stata in qualche modo utilizzata, e in parte frenata, da Afra:

Carlo poi, non era interessato al guadagno professionale, e Tobia sarebbe sicuramente stato così perché il suo modo di essere, derivante dalla sua famiglia, era quello. Afra, che era di estrazione bassa-borghese, proveniente da una famiglia di bassa cultura, era nata e cresciuta con un’idea del senso del denaro molto importante.

Tobia mi ha dimostrato molte volte quanto poco gli interessasse del guadagno, anche se poi è stato un po’ sviato nel suo carattere dall’influenza di Afra che dava molta importanza al denaro.

E continua Lombardo:

Tobia, che ha respirato aria di poesia in casa grazie al padre, ha avuto la fortuna di avere accanto Afra, una mente così razionale e pratica da permettergli di guadagnare con il suo lavoro. Ma non era il Tobia che avrebbe voluto essere e lui un po’ rimproverava ad Afra questo fatto che si era allontanato dal suo vero modo di essere, sviato dal modo di essere di Afra.

²⁷³ Intervista a Nozomi Shinoda.

²⁷⁴ R. Masiero, *Il mondo di Afra e Tobia Scarpa*, cit., p. 2.

²⁷⁵ Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo.

Afra avrebbe quindi sviato il carattere di Tobia, ha influito molto sulla generosità degli Scarpa ma è stata lei a permettere a Tobia di guadagnare e poter quindi realizzare grandi progetti.

Dalle interviste e dalla bibliografia risulta quindi che Tobia, la cui figura viene sempre legata a quella di Carlo, non trovi una forte eco nella critica proprio per questo rapporto problematico con il padre, fatto di avvicinamenti e allontanamenti. La sua provenienza, da un punto di vista dello status sociale e culturale, però non è mai rappresentata come problematica: Tobia è figlio di Carlo ma non viene mai commentata la sua origine ed estrazione, se non in positivo. Nasce nella città dell'arte, Venezia, e grazie al padre entra fin da subito in contatto con artisti, letterati ed architetti. Il suo percorso è segnato fin dalla nascita e forse per questo non crea scandalo e scalpore tra la critica.

L'estrazione sociale di Afra viene invece presentata come problematica in quanto non apparteneva in alcun modo al mondo dell'architettura e del design. La sua famiglia rappresentava la piccola borghesia della periferia trevigiana, tanto dedita al lavoro e poco alla cultura.

Secondo Fabiano Lombardo, Afra avrebbe quindi abbandonato il sogno di diventare ingegnere non tanto per una riscoperta passione per l'architettura, ma per seguire Tobia, figlio di quel famoso Carlo Scarpa:

Era adatto al suo carattere il mestiere di ingegnere. Ma quando conosci una persona come Tobia, con un talento straordinario – spesso sfrenato – ed è figlio di uno destinato ad essere ritenuto uno dei dieci architetti più grandi del Novecento, o non capisci che è una strada per immetterti in un mondo straordinario, o lo segui. Lei ha fatto così, le si è aperto un mondo, seppur con mille difficoltà.

Afra ha sì abbandonato Montebelluna per iniziare la sua carriera di architetto al fianco di Tobia a Venezia, ma la sua provenienza non viene mai dimenticata dalla coppia. Senza Afra non si sarebbe creata quella “casa e bottega”, quello studio casalingo e sempre aperto a collaboratori ed amici, che ha permesso a Tobia ed Afra di riuscire a portare a termine i tanti progetti che venivano richiesti dalle committenze, senza mai perdere il loro carattere familiare e autentico. È grazie a questo modello dell'entroterra veneto che non hanno mai dovuto ricercare uno stile ma hanno potuto, di volta in volta, trovare nuove soluzioni a domande sempre differenti.

L'autenticità dell'ambiente familiare creato da Afra e Tobia viene ricordata da Alessandra Chemollo:

Era interessante come loro vivevano: erano lui, lei, Nozomi e Nicolò in una casa di campagna e sembrava un racconto delle fate, nel senso che loro facevano tutti i negozi di Benetton, facevano delle cose immense. Tobia ad un certo punto è stato incaricato di fare la casa del Sultano del Brunei che era l'uomo più ricco del mondo e a presentare questo progetto c'era un ragazzo svizzero che faceva un plastico di carta, niente a che fare con un sistema produttivo, era proprio questo grande spazio lasciato alla creazione. Le riunioni di lavoro erano dei grandi pranzi in cui Tobia cucinava, le persone con cui lavoravano erano amici, c'era un mondo speciale²⁷⁶.

Afra e Tobia avevano creato un nuovo mondo nella loro casa a Trevignano, lontani da Venezia e dai ricordi universitari.

È stato un reciproco atto di libertà: grazie a Tobia, Afra si è svincolata dalla campagna trevigiana ed è entrata nel mondo dell'alta borghesia veneziana, ma grazie a lei Tobia ha avuto il coraggio e la forza di creare progetti che fossero altro da quelli del maestro, senza dimenticarne gli insegnamenti – seguendo la metafora del discepolo di Lombardo – e allontanandosi dal cordone ombelicale veneziano.

Afra però non viene mai ricordata, i progetti sono sempre presentati come fatti da Tobia in prima persona e non a quattro mani. Perché?

Fabiano Lombardo, in ultima analisi, fornisce una risposta che attinge proprio a questa differenza culturale e di status tra i due architetti-designers. Afra non può essere definita, secondo la sua visione, un architetto in quanto non è una persona colta, viene da un'estrazione culturale completamente diversa da quella di Tobia, e questo non le ha permesso di guadagnarsi, agli occhi della critica, il titolo di architetto:

Afra non era una persona colta, non ho mai parlato con lei di libri. Non so se leggesse nel privato ma in quattordici anni in cui sono stato vicino a loro non ho mai capito chi fosse Afra. Per fare l'architetto devi essere colto, sono essenziali tante altre componenti, come quella storica, che se non sei colto non sai nemmeno che esistono. Non era colpa di Afra, anzi lei ha cercato di adeguarsi a quel modo di essere di Tobia e della famiglia Scarpa

²⁷⁶ Intervista ad Alessandra Chemollo, Venezia, 25 agosto 2022.

ma non è facile mettere da parte e sostituire due estrazioni culturali così diverse²⁷⁷.

4.2 Le diverse funzioni nel progettare derivanti da propensioni personali

Dalle interviste svolte emerge un secondo punto importante: le diverse funzioni assunte da Afra e Tobia nel loro progettare a quattro mani. Se quindi il primo punto era legato alla loro appartenenza alla famiglia Scarpa e Bianchin, rappresentanti estrazioni sociali e culturali differenti, i ruoli di Afra e Tobia si ricollegano, in questa seconda lettura, ai loro caratteri e alle loro propensioni personali.

Si affrontano quindi i modi in cui i due architetti-designers vengono descritti e presentati, ciascuno con il proprio modo di fare e di essere diverso e, per certi aspetti, opposto/complementare rispetto all'altro.

Nella complessità dell'affrontare un tema personale e soggettivo come quello del carattere e dell'indole dei due protagonisti, si è deciso di partire dal ragionamento su una formula: $\frac{A}{ba}$. È questo il logotipo con cui Afra e Tobia, fin dai tempi dell'università, decidono di rappresentarsi. Nota Alessandra Chemollo, che ha fotografato i cantieri per Benetton a partire dagli anni Novanta: "Loro erano un'unica cosa, erano una formula chimica. Due che lavorando assieme si immaginano un logo che sia una formula chimica è importantissimo, hanno già detto tutto in questo"²⁷⁸.

Partendo da questo logo, scelto da Afra e Tobia come rappresentazione della propria collaborazione, si analizzano gli elementi che lo compongono: Afra è il numeratore, Tobia il denominatore, una linea di frazione li unisce indissolubilmente e rappresenta l'armonia che hanno trovato nel rapporto e nella sintesi tra le loro differenze.

Per affrontare, quindi, le figure di Afra prima e Tobia poi attraverso il logotipo da loro scelto, la ricerca si serve di un articolo uscito su *Men's Bazaar*²⁷⁹ nel 1983. Edgarda Ferri descrive i due architetti-designers e li intervista. Le parole della Ferri e quelle,

²⁷⁷ Intervista a Fabiano Lombardo.

²⁷⁸ Intervista ad Alessandra Chemollo.

²⁷⁹ Cfr. E. Ferri, *Tobia Scarpa*, in "Men's Bazaar", 22, 1983, pp. 31-34.

riportate, di Afra e Tobia rappresentano una testimonianza importante nella scarna bibliografia a loro contemporanea e un punto di partenza essenziale nell'analisi del loro modo di operare.

L'articolo di Edgarda Ferri inizia proprio con una descrizione fisica e caratteriale dei due, a dimostrazione di come questi due elementi si riflettano poi nelle funzioni assunte da ciascuno nel loro progettare comune.

Riferendosi ad Afra nota: “Lei ha un senso della realtà più concreto. Una donna dalla faccia antica e bellissima, con tutta la vita del mondo che esce dagli occhi intelligenti ed acuti”²⁸⁰ (Fig. 42) e subito si ricollega alle sue origini: “Afra veniva dalla campagna, è trevisana d'origine. Una famiglia numerosa, pratica, concreta. Jeans e maglione, lunga treccia di forti capelli che col tempo sono diventati di un solido color ferro”²⁸¹.

Analizzando poi il “denominatore” della formula $\frac{A}{ba}$ Edgarda Ferri dipinge la figura di Tobia con questi tratti:

Più veneto di così. Chiaro di pelle e di capelli, roseo persino, l'occhio brillarello e sornione, la parlata lenta, il modo di camminare dondolante. Con un gusto della provocazione sottilissimo, gran cultura e gusto molto fine della vita: buone letture, buoni amici, buon vino, buona tavola. [...] “Armonia” dice Tobia Scarpa nei lunghi discorsi che spaziano, divertenti, intelligenti, ironici, in un giro continuo di motivi: arte, architettura, filosofia, personae. Ha quasi cinquant'anni ed è architetto e designer fra i più famosi d'Europa²⁸².

E, seguendo il medesimo modello applicato nella descrizione di Afra, si riallaccia alla sua famiglia che, questa volta, non ha bisogno di lunghe presentazioni: “Lui, figlio di Carlo Scarpa: che dire di più. Figlio unico, famiglia con grandi relazioni, palazzetto in Venezia, madre mondana”²⁸³.

Si nota quindi come una tra le poche testimonianze degli anni Ottanta, momento in cui Afra e Tobia sono ormai architetti e designers affermati con collaborazioni importanti e internazionali, si focalizzi sulle differenze caratteriali – e fisiche – dei due.

²⁸⁰ Ivi, p. 31.

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Ibidem

Il medesimo meccanismo si è riproposto nelle interviste svolte nel 2022 per questa ricerca: quarant'anni dopo l'articolo di Edgarda Ferri, Afra e Tobia vengono ancora ricordati da collaboratori e parenti con le stesse tinte. Così la tenacia, la praticità e la risolutezza di Afra, l'estro e l'intellettualità di Tobia emergono anche dalle parole di Fabiano Lombardo, Nozomi Shinoda e Alessandra Chemollo e dai ricordi personali della figlia Carlotta.

4.2.1 Lasciare il segno: il ruolo di Afra e Tobia

L'elemento caratteriale risulta rilevante nella definizione dei ruoli che Afra e Tobia ricoprivano nel loro binomio. Se è vero, come afferma Edgarda Ferri, che "Afra e Tobia Scarpa sono una cosa sola, da sempre, una firma inscindibile"²⁸⁴, è anche importante notare come il loro fosse "un lavoro cementato fra discussioni, polemiche. 'Litigi', precisa lei con puntiglio"²⁸⁵ e già in questa postilla di Afra emerge il suo rigore e precisione. Discussioni, polemiche e litigi si trasformano, nel modo di lavorare dei due architetti-designers, in strumenti di confronto continuo. In comune hanno la ricerca di armonia che nasce dalla somma delle loro differenze.

In due si arriva prima all'obiettivo, siamo così affiatati da arrivare alla soluzione con rapidità sorprendente. Ma non siamo due cervelli ammassati, anzi: si parte da opposte sponde, tendendo a non cedere, e quando io dico una cosa, subito lei dice il contrario; o viceversa. E litighiamo e discutiamo perché Afra vuole sempre avere l'ultima parola²⁸⁶.

Tobia, con queste parole, riassume il loro modo di operare e di approcciarsi al progetto: ognuno ha il proprio ruolo, non sono un unico cervello, un'unica mente pensante sovrapponibile, ma, grazie alle loro differenze e ai loro caratteri forti, riescono a trovare una sintesi vincente e a dare vita ai propri progetti.

Si analizzano quindi i ruoli di Afra e Tobia, attraverso le testimonianze e i ricordi dei collaboratori intervistati.

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ Ivi, p. 35.

4.2.1.1 Il ruolo di Afra e Tobia secondo Fabiano Lombardo

Fabiano Lombardo²⁸⁷, stretto collaboratore della coppia di architetti-designers per oltre dieci anni, delinea Afra come la controfigura di Tobia.

Così Lombardo presenta la sua verità:

La verità su questa coppia è che Afra era una controfigura, aveva un ruolo amministrativo, del lavoro e del carattere di Tobia. Lei era una di questo mondo, Tobia no. Appartenevano a due mondi diversi. Afra ha certamente avuto un ruolo su Tobia, per certi aspetti positivo quando lo controllava e riusciva a ridurlo alla ragione e alla semplicità – la complessità non le apparteneva –²⁸⁸.

Afra e Tobia vengono quindi presentati come appartenenti a due mondi diversi ma la semplicità del primo riesce a bilanciare la complessità del secondo. Afra sembra quindi essere un satellite del mondo complesso di Tobia, nonostante venga sottolineata la sua capacità di amministrare non solo il lavoro svolto in coppia ma anche il carattere del marito (Fig. 43).

Interessante come, partendo da un'accezione negativa del termine controfigura, descrivendo poi il ruolo di Afra, Lombardo giunga a definirla "indispensabile". È importante quindi ragionare su questa idea di controfigura indispensabile, che sembra ben allinearsi anche alla posizione della critica contemporanea alla coppia.

Fabiano Lombardo sembra così riportarci l'immagine di un Tobia creativo, il vero architetto-designer della coppia, proveniente da una famiglia di intellettuali illustri, ma con un carattere che solo lei può gestire, e Afra, donna di campagna sempre ancorata a terra, memore delle sue radici.

Se però Tobia "non riesce a dedicare tempo a un progetto, lavora d'impulso. Lui ha un talento anche maggiore di quello del padre, che governa il progetto con la cultura, con la consapevolezza di cosa sia un lavoro. Tobia è istintivo", Afra lo aiuta a "non eccedere, sia con la creatività che con il carattere, curando l'amministrazione e tutti i rapporti con committenti e collaboratori".

²⁸⁷ Nato in Tunisia nel 1942, Fabiano Lombardo si trasferisce in Italia nel 1973 e, diventato architetto, inizia a collaborare con Carlo Scarpa, stando al suo fianco fino alla morte (1978). Entra in contatto con Afra e Tobia, con cui lavorerà per oltre dieci anni. Dalla loro collaborazione nasceranno diversi progetti: la riprogettazione del Teatro di Stato di Stoccarda per un concorso internazionale del 1981, la Casa di Giuliana Benetton a Treviso (1987), Casa Hisaeda Soichi (Tokyo, 1988), Casa Daolio a Guastalla (1988). Grazie a Tobia, Lombardo inizia a disegnare anche per FLOS.

²⁸⁸ Intervista a Fabiano Lombardo.

Afra, seppur sembra essere presentata come una semplice amministratrice in casa Scarpa, ricopre un ruolo fondamentale: cura i rapporti con i committenti – che sono scelti da lei in base alla possibilità di dare vita a una collaborazione duratura e proficua –, si occupa della gestione amministrativa del lavoro, controlla e stempera il carattere prorompente di Tobia.

Un ricordo di Fabiano Lombardo sul progetto della Casa Daolio a Guastalla (Fig. 44) esplica tutte queste funzioni assunte da Afra:

Quando abbiamo fatto il progetto della casa di Guastalla abbiamo fatto un incontro con il proprietario, poi, iniziata l'estate, ci siamo salutati. Tobia mi ha detto di buttare giù qualche idea. Quando sono tornato ho portato uno schema di progetto, mentre loro non avevano fatto proprio niente. Tobia l'ha scartato. L'indomani ci incontriamo e Afra mi fa l'occhiolino. Poi ci sediamo allo studio e Tobia mi dice di aver parlato con Afra del progetto che avevo proposto e di essersi accorto che era molto interessante. [...] Era molto logica e razionale e lei, nel caso di Guastalla, ha capito che il progetto era valido e che il carattere di Tobia lo portava a rifiutarlo per non acconsentire ad una scelta che non era sua. Lo ha quindi portato sulla giusta strada, facendolo ragionare. Questo era un ruolo fondamentale.

Non esiste un ruolo centrale di uno o dell'altro componente della coppia perché ciascuno dei due si occupa di un settore distinto. Così si potrebbe dire che se Tobia è centrale per la creazione e l'ideazione – grazie alla sua creatività –, l'intervento di Afra è altrettanto centrale e importante per l'amministrazione e la cura degli aspetti relazionali e amministrativi.

Dichiara infatti Lombardo: “Questo era il ruolo di Afra: era una correttrice delle velleità caratteriali di Tobia. Afra era l'amministratrice del talento di Tobia e lei lo sapeva benissimo”. Quindi quella giovane ventenne che aveva abbandonato la campagna trevigiana per seguire il proprio ragazzo alla facoltà di architettura all'Università IUAV di Venezia, era consapevole del grande talento di Tobia ma aveva anche capito che era necessaria una figura nella sua vita che riuscisse a gestire il suo carattere ed estro. Afra ha quindi rinunciato al suo sogno di diventare ingegnera, non tanto per un qualche desiderio di rivendicazione sociale o per entrare a fare parte della famosa famiglia Scarpa (lo dimostra anche Lombardo quando afferma che “Forse [Afra] avrebbe fatto meglio a fare l'ingegnera ed essere libera di scegliere, mentre così è diventata succube di Tobia e di tutta la famiglia Scarpa”), ma per affiancare Tobia e aiutarlo a creare nel migliore dei modi, arginando i suoi eccessi.

“Tobia era un creativo spaventoso, Afra era ancorata a terra” e questo permetteva loro di collaborare e funzionare. Per descrivere l’estro di Tobia, Fabiano Lombardo ricorda il geniale progetto per la casa di Giuliana Benetton a Treviso (Fig. 45), a cui lui stesso ha collaborato al fianco dei due architetti-designers.

Sempre per la casa di Giuliana Benetton, è stato Tobia a risolvere le controversie con le soprintendenze. Non sapevamo come permettere alla sua automobile di entrare nel cortile, rispettando le regole del Comune, e Tobia ha avuto l’illuminazione: utilizzare il grande androne del palazzo. Abbiamo così preso tutta la parete esterna, che corrisponde alla larghezza dell’androne, l’abbiamo smontata e fatta fondere, creando due portoni di due metri ciascuno. L’idea era eccezionale e Tobia ha sfidato la soprintendenza con questo bronzo dipinto. Così, dopo dieci anni, il falso intonaco sarebbe sparito e sarebbe affiorato il bronzo, come una vera scultura.

Commenta la scelta presa in questo modo: “Per avere un’idea di questo tipo bisogna essere spudorati, bisogna avere un coraggio del fare che io non avrei mai avuto. Tobia quando voleva una cosa la otteneva e questo serviva a creare opere del genere”.

Il diverso temperamento e indole di Afra e Tobia permetteva loro di collaborare senza sovrapporsi, mantenendo ognuno la propria autonomia e ricoprendo una funzione cruciale all’interno del processo di progettazione. Forse è proprio questo l’elemento che è sfuggito alla critica e che non ha permesso ad Afra e Tobia di essere compresi e apprezzati nel loro *modus operandi*. Lombardo, infatti, nota: “Alla critica faceva comodo parlare della coppia di architetti” e sottolinea poi come i loro due ruoli fossero separati, seppur totalmente complementari. Se, infatti, dicessimo che Afra era fondamentale nella fase di disegno e prima progettazione sbagliremmo: questa fase era totalmente gestita da Tobia. Il ruolo della moglie si mostrava in un momento successivo a quello della creazione. Lei “era una grande amministratrice del bene intellettuale di Tobia”, conosceva bene le doti del marito ma capiva anche che il suo essere razionale fosse necessario perché solo così sarebbe riuscita a “rimettere in ordine la creatività e il carattere di Tobia”. In questo senso era una controfigura indispensabile perché “riusciva a placare il suo carattere, lo rimetteva in ordine. In questo lei aveva un grande ruolo, gli faceva capire che stava sbagliando, che non poteva comportarsi in certi modi”.

Un altro aneddoto sulla progettazione della casa di Guastalla permette di comprendere il carattere di Tobia e il suo modo di creare:

Lui è [...] un creativo esuberante. Quando abbiamo fatto la casa di Guastalla c'erano delle piccole volte nello studiolo che dovevano essere colorate di blu. Lui subito propose di farle in polvere di lapislazzuli, viaggiando con la fantasia e arrivando a formalismi anche scarpiani. Alla fine le abbiamo fatte in calce rasata blu. Era come se lui non avesse freni inibitori.

Fabiano Lombardo ragiona molto sul ruolo di Afra e sulla possibile definizione di architetto. Afra, secondo l'esperienza dell'intervistato, non leggeva, non era una persona colta. Il suo ruolo quindi, stando a questa visione, non può essere sovrapposto a quello dell'architetto, che fa dell'intelletto e della cultura il suo punto di partenza prediletto e necessario per dare vita a progetti innovativi e vincenti. Afra aveva però buongusto, oltre che a spiccate doti relazionali, e così riusciva ad amministrare il lavoro, il denaro, il carattere di Tobia e anche le sue scelte. È questa la chiave di lettura del rapporto fra Afra e Tobia e del loro modo di collaborare proposta da Fabiano Lombardo:

Tobia è istintivo. Afra aveva certamente buongusto ma non sapeva progettare. Non l'ho mai vista prendere in mano una matita e disegnare. Interveniva nel progetto commentando le possibili scelte da prendere e dando giudizi su quanto fatto da Tobia. Non progettavano all'unisono ma avevano entrambi il proprio ruolo.

Lombardo conclude così il proprio intervento su Afra e Tobia: “Riprendendo una citazione che amo di Proust, lo stile è capacità di rinuncia e non so quanto Tobia avesse questa capacità. Per questo c'era Afra”. Afra, che era stata difficilmente accettata dalla famiglia Scarpa in quanto ritenuta una *parvenu* nel loro mondo, era diventata la correttrice delle sbavature caratteriali tipiche degli Scarpa, dei loro eccessi creativi.

Lei si occupava del controllo psicologico di Tobia – del suo carattere e delle sue debolezze – e amministrativo, per il bene della coppia. Tobia avrebbe fatto molti errori senza di lei, se non avesse avuto Afra avrebbe avuto molte difficoltà in più a causa del suo carattere.

4.2.1.2 Il ruolo di Afra e Tobia secondo Nozomi Shinoda

Carlo Scarpa è il ponte tra Nozomi Shinoda²⁸⁹ e Afra e Tobia. Dopo essersi occupata dell'archiviazione di parte del materiale su Carlo Scarpa, la Shinoda entra a fare parte di quella "casa e bottega" di Trevignano nel 1991, diventando una stretta collaboratrice di Afra e Tobia. Ha inizio così una collaborazione durata un decennio. Ancora una volta è stato il *kairos* a permettere questo incontro. Racconta, infatti, Nozomi Shinoda:

Il lavoro di Tobia Scarpa architetto non era presentato in Giappone. Conoscevo solo qualche lavoro per Benetton, come il magazzino di Castrette, ma il resto l'ho conosciuto solo una volta arrivata in Italia. Erano gli anni Ottanta, gli anni del post-moderno e Tobia non faceva quel tipo di architettura di moda, forse per questo in quel momento come architetto italiano non era arrivato in Giappone²⁹⁰.

La Shinoda si riferisce solo alla fama di Tobia, certamente mettendolo a confronto con il padre Carlo, conosciuto e famoso in Giappone, ma eliminando totalmente Afra dal suo discorso.

Afra verrà citata in contrapposizione al creativo Tobia, arrivando a concludere che "Afra non sapeva progettare, tutto era progettato e deciso da Tobia". Se è vero che Afra non sapeva progettare, è altrettanto importante notare che "sapeva dare giudizi e consigli sulla validità di un progetto e questo era importante per Tobia che, senza di lei, non faceva nessuna riunione".

Come dall'intervista a Fabiano Lombardo, anche nelle parole di Nozomi Shinoda emerge questa impossibile sovrapposizione tra i due architetti-designers. Afra e Tobia avevano due ruoli distinti ma complementari, non erano un unico cervello, come aveva già dichiarato Tobia²⁹¹.

Continua la Shinoda:

Non sono come altre coppie di architetti in cui entrambi sono professionisti e disegnano, invece Tobia si occupava di disegni e Afra dei giudizi. [...] Non ho mai visto loro fare cose assieme ma avere due ruoli separati che riuscivano a funzionare e portare alla realizzazione dei progetti. Tobia ha il suo campo, Afra il suo, e non si disturbavano²⁹².

²⁸⁹ Laureatasi in Belle Arti e Design in Giappone e da sempre interessata all'opera scarpiana, la Shinoda si trasferisce, nei primi anni Ottanta, a Venezia dove inizia a frequentare l'Università IUAV. Entra così in contatto con Hiroyuki Toyoda, collaboratore di Carlo Scarpa, che presenterà all'architetta anche Tobia e Afra. Ha inizio così una collaborazione decennale.

²⁹⁰ Intervista a Nozomi Shinoda.

²⁹¹ Cfr. E. Ferri, *Tobia Scarpa*, cit., p. 35.

²⁹² Intervista a Nozomi Shinoda.

Qual era, quindi, il campo di Afra? Secondo Nozomi Shinoda, Afra si occupava del controllo: il controllo dei committenti, delle collaborazioni da intraprendere, delle scelte prese da Tobia, della creatività del marito e del suo carattere.

“Lei si occupava di questioni di ufficio, telefonare, prendere appuntamento, controllare i tempi, risolvere i problemi talvolta causati da Tobia nei rapporti con committenti e collaboratori”. Afra si occupava certamente di queste mansioni di ufficio, da segretaria-assistente, come vengono definite e presentate dalla Shinoda. Il suo era un lavoro di lima, quando arginava il carattere e l’estro di Tobia, e di cura, nella scelta di nuovi committenti e nella realizzazione di collaborazioni stabili e fruttuose. Infatti,

Afra sceglieva i committenti e collaboratori giusti. Tobia era il creativo, si occupava di tutto il progetto, e Afra controllava. Afra stava attenta ai possibili committenti interessanti, senza di lei Tobia rischiava di perdersi in molti lavori e progetti poi irrealizzabili.

Afra, quindi, era sempre al fianco di Tobia, erano due binari paralleli che riuscivano a incontrarsi grazie ai loro progetti a quattro mani.

Ricorda Nozomi Shinoda: “Dal 1990 in poi, quando io ho collaborato con loro, ho sempre visto Tobia venire in studio a disegnare, fare modellini con Afra, parlare con ingegneri e impiantisti. Afra c’era ma sempre per le questioni di ufficio e contabilità”. Se il ruolo di Afra sembra marginale rispetto a quello di Tobia, la Shinoda sottolinea anche: “Senza Afra c’era confusione”.

I due, quindi, progettavano sempre assieme ma ricoprendo due funzioni differenti: Tobia ideava il progetto, Afra si occupava in un primo momento di scegliere, tra i tanti, il progetto secondo lei migliore, poi si occupava della sua realizzazione, stabilendo committenti e collaboratori.

Tobia ha sempre riconosciuto il ruolo centrale di Afra nel processo che portava loro all’ideazione e realizzazione delle opere, siano esse di design, architettura o restauri. Infatti,

Tobia ha sempre firmato le opere a nome di entrambi. Tobia progettava sempre con Afra, anche se solo lui disegnava ed era il creativo. Afra e Tobia funzionavano come partners di lavoro ma la parte di Tobia era necessaria per la progettazione, Afra commentava e dirigeva i lavori”.

Il loro modo di lavorare, suddividendosi i ruoli, era sempre il medesimo e viene così descritto da Nozomi Shinoda:

Tobia proponeva dieci possibilità di progetto e Afra ne sceglieva una. Funzionavano così. Da questo punto di vista non si creava una vera e propria discussione tra i due, Tobia proponeva e Afra decideva, questi erano i loro ruoli. Afra poi guidava la scelta dei committenti e curava le relazioni con loro, Tobia invece avrebbe accettato quasi ogni proposta per dare sfogo alla sua creatività.

Afra non disegnava ma il suo ruolo era fondamentale perché controllava e stabiliva i confini, “frenava questo bisogno di esprimersi di Tobia, riusciva ad ancorarlo a terra, e lui ne aveva bisogno”.

4.2.1.3 Il ruolo di Afra secondo Alessandra Chemollo

Se Fabiano Lombardo²⁹³ e Nozomi Shinoda²⁹⁴ si concentrano sul ruolo di Afra analizzandolo in contrapposizione a quello di Tobia, Alessandra Chemollo²⁹⁵ raduna il proprio pensiero attorno alla sola Afra.

L'intervento della Chemollo parte, infatti, dal ricordo di quella “casa e bottega” di Trevignano, in cui sembrava di essere in “un racconto delle fate”²⁹⁶ perché Afra e Tobia riuscivano a mantenere un ambiente familiare, fatto di pochissimi collaboratori – all'epoca l'unica collaboratrice era Nozomi Shinoda – e pranzi-riunioni in compagnia, nonostante si occupassero di progetti importantissimi. Non hanno mai perso questa cifra di familiarità e convivialità, anche quando si occupavano di realizzare modellini in platino e pietre preziose per progetti commissionatigli dal Sultano del Brunei. Afra era al centro di questa “casa e bottega”, con le sue “mani calde” e il suo carattere forte.

²⁹³ Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo.

²⁹⁴ Cfr. Intervista a Nozomi Shinoda.

²⁹⁵ Fotografa di architettura, all'epoca ancora studentessa, la Chemollo presenta il suo portfolio a Roberto Masiero. Colpito dalle sue fotografie, Masiero le chiede di collaborare alle ricerche che stava conducendo sulle figure di Afra e Tobia. Dopo le prime foto scattate nella casa di Trevignano, i due architetti-designers le propongono di seguire il cantiere del magazzino robotizzato che stavano costruendo per Benetton a Castrette. Nel 1992 ha così inizio la collaborazione tra Afra e Tobia e Alessandra Chemollo.

²⁹⁶ Intervista ad Alessandra Chemollo.

“Forse io ho visto solo la parte superficiale di questa vita” ma – continua la Chemollo – “loro discuteva di progetto tutto il tempo, io vedevo questo, che lei era dentro”.

Infatti, a differenza di Fabiano Lombardo²⁹⁷ e Nozomi Shinoda²⁹⁸, Alessandra Chemollo pone accento sulla continuità tra Afra e Tobia: i loro ruoli sono presentanti solo come complementari, non come opposti ed escludenti. La creatività di Tobia viene sì notata e citata, ma non come elemento di maggiore rilevanza all’interno del processo di progettazione dei due architetti-designers. Anzi, la Chemollo inizia il suo ragionamento proprio dal loro logotipo, quella frazione che li ha sempre rappresentati come un tutt’uno²⁹⁹. $\frac{A}{ba}$ rappresenta l’unione indissolubile fra Afra e Tobia, “il loro nome era unito, non era solo Tobia Scarpa”³⁰⁰.

C’era quindi uno scambio continuo fra Afra e Tobia, i loro progetti nascevano dalla discussione perenne tra i due. La Chemollo, descrivendo il loro processo di progettazione, ricorda infatti come, dopo il dialogo,

Lei faceva in modo che lui avesse tutto il suo tempo per giocare con le forbici perché faceva parte del gioco che lei gestisse e che lui giocasse con le forbici, ma erano due atti necessari e questo si vede dalla qualità dei progetti di Tobia dopo che Afra è uscita dalla quadra. È evidente che lei era parte del progetto. Lui dopo non è più riuscito a progettare.

Dall’analisi proposta dalla fotografa emerge quindi come i loro ruoli si ramificassero percorrendo vie opposte solo dopo una fase preliminare di discussione comune. Afra era al fianco di Tobia, così come Tobia era al fianco di Afra, non c’era una figura che predominasse sull’altra, e a riprova di ciò la Chemollo condivide una fotografia da lei scattata durante la costruzione del magazzino robotizzato di Castrette nel 1992 (Fig. 46). È vero quindi che c’era una divisione del lavoro fra Afra e Tobia ma “era la loro organizzazione”, il loro modo di progettare in due, che permetteva loro di realizzare opere per i committenti più importanti e potenti del momento, mantenendo inalterata la loro autenticità.

²⁹⁷ Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo.

²⁹⁸ Cfr. Intervista a Nozomi Shinoda.

²⁹⁹ Cfr. Intervista ad Alessandra Chemollo.

³⁰⁰ Ibidem.

Conclude così Alessandra Chemollo, commentando il premio Compasso d'oro alla carriera assegnato solamente a Tobia nel 2008: “Il fatto che a lui sia dato il premio alla carriera e ha lavorato per tutta la vita con Afra non va bene. [...] Per me lei è stata al suo fianco per tutta la vita ed è giusto che sia riconosciuta come architetto”.

4.2.2 Il ruolo di Afra: la moralità sostituisce il disegno

L'analisi dei differenti – e complementari – ruoli assunti da Afra e Tobia nel percorso che li porta alla realizzazione di ogni loro progetto, sia esso di architettura o design, ci permette di ragionare sul significato stesso di progettare. Gli intervistati, infatti, seppur occupino posizioni talvolta differenti, partono tutti dalla medesima questione: che cosa vuol dire progettare?

È il criterio della progettazione, del diverso significato che tale parola può ricoprire, che ci permette di analizzare e risolvere le posizioni dei collaboratori, riuscendo così a comprendere il vero ruolo di Afra.

Si parte quindi da un ragionamento sul duplice significato di “lasciare il segno”: da un lato il segno a matita sul foglio che si fa disegno progettuale, dall'altro il segno astratto del pensiero, dell'idea che permette l'ideazione e la realizzazione del progetto stesso.

Dalle interviste emerge una discrepanza tra le posizioni di Fabiano Lombardo³⁰¹ e Nozomi Shinoda³⁰² da un lato, e Alessandra Chemollo³⁰³ dall'altro, che ben consentono di descrivere questa idea di “lasciare il segno” nel suo duplice aspetto.

Fabiano Lombardo, infatti, definisce Afra la “correttrice delle velleità caratteriali di Tobia”³⁰⁴ e “l'amministratrice del suo talento”³⁰⁵. Così dicendo presenta Afra come controfigura del marito e collaboratore, sempre subordinata alla figura e ruolo che lui assume. Tobia è il creativo e il suo ruolo è centrale nella progettazione, stando a questa lettura. Lombardo sottolinea come Afra fosse sì “indispensabile” perché curava i

³⁰¹ Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo.

³⁰² Cfr. Intervista a Nozomi Shinoda.

³⁰³ Cfr. Intervista ad Alessandra Chemollo.

³⁰⁴ Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo.

³⁰⁵ Ibidem.

rapporti con i committenti, cancellava le sbavature dell'estro di Tobia, lo arginava, ma il suo ruolo nella progettazione era marginale. “Al massimo dava giudizi seguendo il suo buongusto e proponendo modifiche” ma anche questo non è sufficiente per Lombardo per definire Afra un architetto poiché “dal punto di vista progettuale lei non sapeva inventare”. Tobia, sempre presentato in contrapposizione ad Afra, era invece in grado di prendere in mano la matita e dare forma a un'idea, creando così un progetto.

Nozomi Shinoda³⁰⁶ inizia la sua intervista occupando le medesime posizioni di Lombardo, attribuendo ad Afra il solo compito di controllo: controllava le relazioni, i committenti e Tobia, definendo quali progetti valesse la pena di portare avanti e quali potessero essere realizzabili.

“Afra sapeva dare giudizi e consigli sulla validità di un progetto e questo era importante per Tobia che, senza di lei, non faceva nessuna riunione”³⁰⁷ ma continua la Shinoda “Secondo me, Afra non sapeva progettare, tutto era progettato e deciso da Tobia”³⁰⁸. Ancora una volta il ruolo di Afra viene subordinato a quello di Tobia e non viceversa.

Lombardo³⁰⁹ e la Shinoda³¹⁰ sembrano quindi non riconoscere il ruolo di Afra all'interno della fase di progettazione. È come se la sua funzione possa essere solo antecedente o successiva all'atto della creazione: sceglie i committenti, stabilisce la validità di una proposta sulla base della sua realizzabilità e successivamente, solo dopo la fase di progettazione, fornisce giudizi e pareri e mantiene saldi i rapporti creatisi, controllando i comportamenti di Tobia e stemperandone il carattere. Stando alle testimonianze di Lombardo³¹¹ e della Shinoda³¹², quindi, il ruolo di Afra non è complementare a quello di Tobia ma subordinato. Viene annullata qualsiasi reciprocità tra i due architetti-designers, la formula $\frac{A}{ba}$, con cui loro stessi avevano deciso, fin dall'università, di rappresentarsi, viene scorporata.

³⁰⁶ Cfr. Intervista a Nozomi Shinoda.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo.

³¹⁰ Cfr. Intervista a Nozomi Shinoda.

³¹¹ Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo.

³¹² Cfr. Intervista a Nozomi Shinoda.

Il discrimine, sempre stando alle parole di Lombardo e della Shinoda, sarebbe proprio quella prima accezione di “lasciare il segno”: il disegno, l’impugnare una matita per dare forma graficamente a delle idee, escluderebbe Afra dalla definizione di architetto-designer, giustificando, in ultima analisi, la poca risonanza ottenuta, tra la critica, rispetto a quella del marito.

A più riprese, infatti, Lombardo sottolinea come Afra non sapesse disegnare e, per questo motivo, non fosse nemmeno in grado di progettare: “Afra aveva certamente buongusto ma non sapeva progettare. Non l’ho mai vista prendere in mano la matita e disegnare”³¹³. Secondo Lombardo, quindi, aver abbandonato il sogno di fare l’ingegnera è stato un errore: il carattere di Afra e la sua poca cultura – stando a quanto detto da Lombardo – non erano adatti al mondo dell’architettura.

Secondo Nozomi Shinoda Afra non interveniva nella fase di progettazione, completamente ruotante attorno alla figura di Tobia. Presenta le funzioni dei due architetti-designers come appartenenti a due fasi differenti: solo il ruolo di Tobia è iscrivibile all’interno della progettazione, Afra, invece, ha un ruolo subordinato, preliminare e successivo all’atto della creazione. Così come per Lombardo, anche per la Shinoda Afra non fa parte della progettazione delle opere fatte con il marito perché “non sapeva progettare”³¹⁴ e questa sua incapacità deriverebbe dal fatto che “non faceva nemmeno uno schizzo”. In realtà la stessa Shinoda racconta un aneddoto che vede Afra disegnare: “A lei comunque piaceva l’architettura e anche disegnare, ricordo che ogni volta in cui lei prendeva la matita in mano iniziava a cantare e disegnare”³¹⁵ (Fig. 47).

Infatti Afra disegnava, come riporta la testimonianza della figlia Carlotta (Fig. 48) e la stessa Shinoda. L’architetto-designer si era occupata nei primi anni della preparazione dei lucidi per i progetti fatti con Tobia, a partire dalla loro tesi di laurea sulla Casa a Trevignano³¹⁶. Riportava i disegni di Tobia, li correggeva e si occupava di tutte le annotazioni utili, come misure, materiali, dettagli interessanti da tenere a mente in fase di realizzazione.

³¹³ Intervista a Fabiano Lombardo.

³¹⁴ Intervista a Nozomi Shinoda.

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ Cfr. Ibidem.

Proseguendo quindi con la prima accezione di “lasciare il segno” e analizzando il punto di vista della figlia Carlotta³¹⁷, si nota come Afra utilizzasse sì la matita, ma il segno grafico nel suo caso era uno strumento per valutare la realizzabilità di un progetto:

Gli esecutivi, i disegni tecnici, prima dell’arrivo del computer, si facevano a mano e questo era un aspetto curato sempre da Afra, non tanto come disegnatrice ma perché le permetteva di vedere come poi le cose sarebbero state realizzate e se il progetto fosse fattibile in termini di struttura³¹⁸.

Non si tratta quindi, come invece emerge dalle parole di Lombardo e della Shinoda, di incapacità del fare creativo, quanto piuttosto di una divisione di ruoli interni alla coppia derivante da una propensione personale. Afra e Tobia avevano infatti trovato il loro modo di funzionare, senza doversi sovrapporre. Il progetto per la sedia *Libertà* (Fig. 49), prodotta da Meritalia nel 1989, è un esempio lampante della complementarità e reciprocità dei ruoli di Afra e Tobia. Secondo Enrico Morteo³¹⁹, con la semplicità di una seggiola nata dall’assemblaggio di due fogli di alluminio (Fig. 50), i due architetti-designers “espongono con chiarezza il talento per coniugare gli opposti”³²⁰.

Non si tratta quindi di subordinazione del ruolo di Afra rispetto a quello di Tobia e lo nota la figlia Carlotta quando descrive il progetto della sedia *Libertà* per Meritalia:

La sedia *Libertà*, fatta di un unico pezzo di alluminio piegato, nasce da un’idea sicuramente molto interessante ma è scomoda, come la maggior parte delle sedie di design. Si è perso il senso della funzione dell’oggetto: confondere la prova di bravura con la necessità è tipica di Tobia, mentre Afra riportava le cose alla condizione di necessità. Questo forse per una forma di moralismo, talvolta anche negativo per la progettazione. L’autocompiacimento nella creazione della cosa e il perdere di vista l’obiettivo e la funzione è più di Tobia che di Afra, che, anzi, riportava le cose nell’argine di un discorso che avesse una sua coerenza e logica. Si è creato tra di loro un equilibrio, in cui la moralità di Afra è stata fruttuosa, nonostante spesso non le venga riconosciuta questa importanza³²¹.

³¹⁷ Intervista a Carlotta Scarpa.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ Cfr. E. Morteo, *Piegando un foglio*, in *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, a cura di R. Masiero, M. Maguolo, Milano, Electa architettura, 2009, pp. 301-305.

³²⁰ *Ivi*, p. 305.

³²¹ Intervista a Carlotta Scarpa.

Se quindi Tobia ha dalla sua parte un'enorme creatività e coraggio nello sperimentare con forme, tecniche e materiali antichi e nuovi, in una commistione di passato e presente, Afra si serve della sua moralità per completare e dare vita ai progetti in collaborazione col marito. Ricorda la figlia Carlotta:

Io ho sempre visto un lavoro comune di progettazione, sia architettonica, che di restauro e design. Per quanto riguarda quest'ultimo Tobia ha una grandissima capacità di disegno, di rappresentare le cose su carta, e quindi era preponderante la sua presenza. Aveva molto talento nel trovare soluzioni, nel vedere come un procedimento esecutivo potesse realizzarsi. A questa sua capacità si aggiunge il coraggio e la follia di sperimentare con diversi materiali. Afra era sempre presente, con questo aspetto un po' di realismo e critica sugli aspetti formali, riuscendo a stemperare l'estro di Tobia. Afra aveva questo ruolo nel tenere acceso il dialogo che portava ad una progettazione: anche se lei non interveniva con la matita, c'era da parte sua un continuo rimettere in discussione certe scelte³²².

La descrizione del ruolo di Afra, secondo la figlia Carlotta, sembra andarsi a iscrivere nella seconda possibile accezione di "lasciare il segno": Afra stabilisce i confini del progetto, argina il carattere di Tobia, cura le relazioni con committenti e collaboratori e i suoi strumenti non sono una matita e un foglio di carta ma la sua capacità relazionale e dialettica. Tra Afra e Tobia si era così creato un equilibrio, che permetteva loro di progettare a quattro mani quotidianamente e per qualsiasi tipo di opera, grazie a una suddivisione dei ruoli che rispondeva a differenze caratteriali (Fig. 51).

"Afra aveva questo ruolo dialettico assolutamente fondamentale nella parte progettuale – sottolinea Carlotta Scarpa – Questo percorso critico e dialettico di Afra, faceva sì che arrivassero a una scelta consapevole. Afra ha capacità di selezionare e dialogare"³²³.

Carlotta Scarpa e Alessandra Chemollo³²⁴, a differenza delle posizioni assunte da Fabiano Lombardo³²⁵ e Nozomi Shinoda³²⁶, basano i loro ragionamenti e testimonianze su un'idea più ampia di progettazione. La matita che secondo i primi due intervistati era un discrimine e giustificazione per il mancato riconoscimento di Afra da parte della critica, scompare nei pensieri della figlia e della Chemollo, lasciando spazio a questa idea di moralità e capacità critica. Così i ruoli dei due

³²² Ibidem.

³²³ Ibidem.

³²⁴ Cfr. Intervista ad Alessandra Chemollo.

³²⁵ Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo.

³²⁶ Cfr. Intervista a Nozomi Shinoda.

architetti-designers appartengono a fasi differenti di un medesimo processo di progettazione. Afra, stando a questa lettura, non è più relegata a un tempo precedente e successivo alla progettazione ma ne diventa una protagonista a fianco del marito, smarcandosi da una posizione di subordinazione.

Conclude infatti la fotografa di architettura Alessandra Chemollo, questionando la necessità del segno grafico nella definizione del fare progettuale:

Afra non usava la matita, è vero. Ma non era una mancanza. Ci sono molti modi di progettare. [...] Secondo me non è vero che il ruolo di lei era amministrativo: una volta ho chiesto a Evelina Bazzo³²⁷ cosa facesse Afra. La risposta è stata che Afra ha funzione critica. E si vede dalla mia foto: è una donna che progetta, dentro al cantiere di Castrette, mentre discute con il committente³²⁸.

Ancora una volta il parallelismo con Carlo Scarpa permette a Carlotta Scarpa, figlia dei due architetti-designers, di delineare il processo creativo di Afra e Tobia, caratterizzato da un'unione di menti e caratteri sì opposti ma egualmente necessari alla realizzazione di ogni progetto.

I disegni dei progetti di Carlo erano pieni di vita perché lui ci lavorava all'infinito. Il lavoro che il nonno faceva da solo Afra e Tobia lo facevano in due. I disegni di Carlo erano un mondo, con numeri di telefono, appunti, colori. C'è un formalismo che un po' si assomiglia, tra i lavori di Carlo e i disegni di Tobia, ma l'anima era diversa. Questo per dire che il progetto può essere fatto da solo ma nel caso di Afra e Tobia era diviso in due³²⁹.

In questo modo viene risolta la questione del duplice significato di "lasciare il segno": nel processo di creazione di un'opera intercorrono molteplici aspetti. Progettare non significa solo disegnare, come nel caso di Tobia, e nemmeno solo dirigere o fornire giudizi, come per la moralità di Afra, il progetto non è definibile univocamente perché è

Un filo con un'infinità di nodi, ciascuno dei quali è un elemento indispensabile al progetto ma non è il progetto. Può essere un riferimento letterario, d'arte, tecnico, morale. Alla fine, l'insieme di tutte queste cose è il progetto ma non lo si può ridurre a una sola di queste cose³³⁰.

³²⁷ Collaboratrice di Afra e Tobia, si occupa della comunicazione per i progetti commissionati dal Gruppo Benetton. Nel 1980 fonda lo studio Umbrella, con sede a Treviso e Milano, occupandosi di comunicazione, *brand image* e relazioni interne ed esterne di aziende operanti nel settore del design.

³²⁸ Intervista ad Alessandra Chemollo.

³²⁹ Intervista a Carlotta Scarpa.

³³⁰ Intervista a Fabiano Lombardo.

4.3 Afra donna e madre

Ragionando sul possibile motivo per il quale Afra e Tobia non siano stati accolti dalla critica nel medesimo modo ma si sia andati incontro a una omissione e cancellazione del nome di lei, sono stati analizzati i primi due fattori di interesse nella risposta a tale questione. Una prima possibile motivazione sarebbe rintracciabile nella differente storia familiare e personale dei due; lo status sociale di provenienza ha definito anche il modo in cui i due architetti-designers sono stati accolti dai professori, durante il periodo universitario, e dalla critica, quando ormai i problemi con Carlo Scarpa si erano placati. La seconda ragione della cancellazione di Afra dalla storia è ricollegabile al diverso ruolo assunto dai due nel fare progettuale, derivante dai loro caratteri e propensioni personali differenti: Tobia è il creativo per antonomasia, descritto sempre con la matita in mano, Afra, invece, assume una funzione dialettica e morale, curando da un lato i rapporti interpersonali con committenti e collaboratori, dall'altro gestendo l'estro di Tobia e fornendo giudizi sulla fattibilità delle opere. Viene facilmente riconosciuto il primo ruolo dalla critica e difficilmente affrontato o citato il secondo, presentato alla stregua di una semplice funzione amministrativa da segretaria. Il processo di progettazione viene così ancorato alla sola figura di Tobia.

Un terzo fattore influisce la critica nella mancata riflessione sulla centralità del ruolo di Afra nel fare progettuale: Afra era una donna e come tale ricopriva un ruolo sociale differente rispetto a quello del marito³³¹. A ciò si aggiungono le vicende personali della coppia: la tragedia della morte di due figli, in due incidenti separati ma uguali, definisce la fine della storia e della collaborazione tra Afra e Tobia che rispondono al lutto in modi opposti. La prima, infatti, abbandonerà il mestiere di architetto, il secondo continuerà a progettare. Afra non è solo donna, ma è anche madre, e questo viene notato e analizzato da tutti gli intervistati.

“C’era sempre una collaborazione tra di loro. – ricorda la figlia Carlotta – Questo per tutto quello che hanno fatto, come poltrone, tavoli, lampade, oggetti d’argento e tutta l’architettura industriale e restauri e case per privati, era una collaborazione

³³¹ Cfr. C. Rossi, *Furniture, Feminism and the Female: Women designers in post-war Italy, 1945 to 1970*, in “Journal of design history”, 22, 2009, pp. 243-258.

quotidiana”³³² ma l’ombra, che rischiava di coprire Tobia sempre presentato in relazione e contrapposizione al padre Carlo, è scesa solo sulla figura di Afra.

Si ricerca quindi la motivazione di tale adombramento, rileggendo il ruolo di Afra in quanto donna e madre.

4.3.1 Afra donna

Si è visto³³³ come Afra di fatto partecipasse al processo di progettazione di ogni opera, sia nel campo dell’architettura che del design. Si è posta a monte la questione su che cosa significhi progettare e, servendosi di un punto di vista più allargato, si è notato come la funzione dialettica e morale di Afra fosse essenziale. Questo le permette a tutti gli effetti di essere definita come architetto. Qual è quindi il problema, il motivo per cui non è stata riconosciuta dalla critica e passata alla storia?

La figlia Carlotta si interroga proprio sulla ragione per la quale, nonostante la madre fosse in grado di progettare, si fosse formata come architetto e avesse svolto la professione fin da giovanissima e per gran parte della sua vita, non avesse mai realizzato nulla da sola, a differenza di Tobia.

“Afra era una professionista, sapeva fare un progetto, sapeva fare da sola qualsiasi cosa ma non l’ha mai fatto, a differenza di Tobia che non aveva nessuna remora a disegnare da solo un’etichetta di vini, una posata o un vassoio”³³⁴. Tobia ha realizzato progetti anche senza Afra, sia durante la loro collaborazione che, soprattutto, dopo la fine del sodalizio. Afra, invece, non ne ha avuto il coraggio. Non si tratta quindi di capacità, creatività o propensione personale. Afra non ha mai assunto il ruolo di protagonista e non ha mai progettato da sola, a eccezione di qualche piccola opera d’argenteria – come ricorda Carlotta Scarpa³³⁵ ma smentiscono Fabiano Lombardo³³⁶ e Nozomi Shinoda³³⁷ –. Qual è il motivo di tale scelta? Perché una persona che dedica la sua intera vita all’architettura – a cui si aggiunge poi la carriera come designer d’interni –

³³² Intervista a Carlotta Scarpa.

³³³ Cfr. supra, cap. 4.2.1.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ Cfr. Ibidem.

³³⁶ Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo.

³³⁷ Cfr. Intervista a Nozomi Shinoda.

non si sente di poter progettare da sola, come ha fatto invece il marito? Qual è la differenza fra Afra e Tobia?

Certamente Tobia era nato respirando l'arte nella sua casa in Rio Marin a Venezia, il padre era uno dei più grandi architetti del secolo e il suo carattere gli permetteva di osare senza remore con tecniche, materiali e trovate sempre differenti e interessanti. Afra proveniva da una famiglia della campagna trevigiana, piccolo-borghese, da cui si era allontanata per studiare architettura proprio assieme a quel ragazzo figlio di Carlo Scarpa. La vicinanza con il grande maestro però non ha aiutato Tobia che, anzi, si è servito della forza di Afra per riuscire a tagliare il cordone ombelicale e uscire dall'alveo del padre. Ma se è vero che solo la provenienza culturale e lo status sociale, uniti a due caratteri differenti sono i motivi del mancato riconoscimento di Afra nel processo di progettazione e creazione delle opere, allora non si spiegherebbe l'esistenza del progetto per il divano Coronado³³⁸. Qui è presente chiaramente il contributo di Afra: l'elemento che rende unica l'opera è infatti la sua struttura, che si basa su una ricerca attorno al telaio delle biciclette, quelle famose biciclette del negozio di Casimiro Bianchin, padre di Afra³³⁹.

Così Tobia descrive il progetto, come se fosse stato realizzato interamente da lui:

Devo dire che mia moglie era figlia di un produttore di biciclette e questo mi aveva permesso di conoscere da vicino quel mondo e rendermi conto, per esempio, che il telaio di una bicicletta all'epoca costava qualcosa come cinquecento lire, quando un telaio in legno per una poltrona ne costava quasi cinquemila³⁴⁰.

Afra ha progettato, il suo contributo nel processo di progettazione era tanto necessario quanto quello di Tobia, ma non ha mai avuto modo di farlo in prima persona.

“Afra non l'ha mai fatto, forse per motivi sociali, perché non si era mai presa il suo spazio e la sua confidenza. Da sola ha fatto solo una collana e un tavolino da tè, un prototipo dallo stile anche scarpiano, per il resto nessun altro progetto da sola”³⁴¹; così la figlia Carlotta si interroga sui possibili motivi:

³³⁸ Cfr. Ivi, p. 304.

³³⁹ Cfr. supra, cap. 4.1.

³⁴⁰ G. Bosoni (a cura di), *Made in Cassina*, cit., p. 196.

³⁴¹ Intervista a Carlotta Scarpa.

C'era una difficoltà da parte sua ad emanciparsi o forse non le interessava, come sostiene sua sorella, perché era in qualche modo contenta di questo suo ruolo gregario ma necessario. Lei sentiva necessario questo ruolo e le andava bene fare questa parte in cui non appariva così tanto. Anche se poi nell'esperienza familiare non è vero che lei non apparisse: interloquiva continuamente con i vari committenti, non aveva un ruolo timido, anzi³⁴².

Afra era al centro di quello studio familiare creatosi nella casa di Trevignano, loro tesi di laurea, primo progetto architettonico a quattro mani. Vi facevano parte Afra, Tobia e i pochi collaboratori, diventati ormai amici. In questo ambiente Afra aveva un ruolo centrale: si occupava dei tre figli – Sebastiano, Carlotta e Nicolò –, curava i rapporti con i committenti, gestiva i progetti, organizzava le riunioni che si tenevano puntualmente durante un pranzo in casa Scarpa-Bianchin³⁴³. Quell'impianto tipico veneto, quell'unione tra casa e bottega, metteva al centro la figura femminile.

Afra era cresciuta in quell'ambiente, la famiglia Bianchin si basava su figure femminili forti, necessarie alla gestione della famiglia e del lavoro. La *Locanda da Condo* a Col San Martino e il negozio di biciclette di Casimiro a Montebelluna avevano al proprio centro proprio una donna. Il modello si è ripetuto anche a Trevignano, sotto i portici della loro casa, dove si nascondeva un piccolo studio familiare: Afra ne era il centro e colonna portante.

Proprio quella casa, di cui Afra aveva curato il progetto assieme al marito, però viene ricordata, sulla rivista *GA Houses* nel 2009 come “Tobia Scarpa's Residence”³⁴⁴. “Era la casa di Trevignano, la tesi di laurea di entrambi, non solo di Tobia”³⁴⁵ eppure la paura di Afra si era avverata. Ricorda infatti Lombardo: “Una volta, Afra, con preoccupazione, mi ha chiesto se avrebbe avuto lavoro se si fosse lasciata con Tobia. Le ho risposto dicendo la verità e cioè che non avrebbe avuto più nessun lavoro. E così è stato. Lei non esisteva per il mondo, dal punto di vista del lavoro”³⁴⁶.

Afra aveva quindi un ruolo centrale nello studio-casa di Trevignano, ma non le è mai stato riconosciuto l'apporto ai progetti. La figlia Carlotta si interroga sul motivo per il quale il nome della madre sia stato omissso e come possa lei aver accolto questo mancato riconoscimento. Ricorda infatti la figlia: “Eppure Afra non si era mai offesa,

³⁴² Ibidem.

³⁴³ Cfr. Intervista ad Alessandra Chemollo.

³⁴⁴ Y. Futagawa, *Residential Masterpieces*, in “GA Houses”, n. 112, 2009, pp. 80-99, qui p. 80.

³⁴⁵ Intervista a Carlotta Scarpa.

³⁴⁶ Intervista a Fabiano Lombardo.

non è mai stato argomento di discussione in casa, così come il Compasso d'oro alla carriera dato a Tobia e non ad Afra”³⁴⁷.

Afra aveva abbandonato il sogno di diventare ingegnere per dedicare la sua intera vita al settore dell'architettura e del design, realizzando assieme a Tobia più di quattrocento opere. L'architettura era la loro professione, erano riusciti, assieme, a diventare i più importanti progettisti per il colosso Benetton, curandone il *brand* fin dalla nascita, e due tra le voci di designers più interessanti del momento, conquistando anche l'estero. Nessuna riunione veniva fatta in assenza di Afra, nessuna scelta veniva presa senza il suo consenso, nessun committente veniva contattato senza una sua telefonata. Allora perché quando non riceve nessun riconoscimento, nemmeno la paternità del progetto di laurea, non reagisce?

Certamente una prima risposta è legata al suo carattere: come aveva già notato Carlotta, Afra è ben consapevole del suo ruolo centrale e necessario per quanto concerne il rapporto con i committenti e collaboratori, sa che senza di lei i progetti non vengono realizzati perché Tobia rischia di perdere di vista l'obiettivo – sia esso il bisogno del committente o la semplice funzionalità dell'oggetto –.³⁴⁸ La sedia *Libertà* ne è una prova e Afra sa qual è il suo ruolo e quanto questo sia importante, al pari di quello del marito.

Partendo, quindi, dalla definizione della casa di Trevignano come “Tobia Scarpa's residence”, viene sottoposta la questione a tutti gli intervistati. Si cerca, infatti, di indagare una terza possibile causa che ha portato alla cancellazione di Afra: il suo ruolo sociale in quanto donna.

Afra già durante il sodalizio con il marito, periodo di grandi successi e progetti importanti, si confida con Fabiano Lombardo circa le sue preoccupazioni. Ha paura di essere cancellata, si chiede se avrebbe avuto ancora altro lavoro se avesse interrotto la relazione con Tobia. Lombardo non si esime dal dire la pura – seppur dura – verità, cioè che Afra senza Tobia non sarebbe più stata un architetto e non avrebbe più ricevuto commissioni. La sua figura deve essere collegata a quella di Tobia se vuole

³⁴⁷ Intervista a Carlotta Scarpa.

³⁴⁸ Cfr. *Ibidem*.

continuare a progettare. Così è stato, Afra senza Tobia non ha più progettato ma Tobia senza Afra ha continuato la sua carriera.

Per Tobia è come se, quella del sodalizio con la prima moglie Afra, sia stata solo una fase della sua vita personale e lavorativa, per Afra invece ha rappresentato la vita intera. Nei primi anni 2000, quando Afra e Tobia si separano e non collaborano più a quattro mani per i loro progetti, lei abbandona la professione di architetto-designer. Le tragedie familiari³⁴⁹ sono state il culmine di un processo già avviato da tempo: Afra sapeva, e lo testimonia la sua confessione a Lombardo, che senza Tobia la critica non la avrebbe più presa in considerazione e che non avrebbe più avuto lavoro.

Nell'impossibilità di intervistare in prima persona Afra e non riuscendo quindi a elaborare una risposta completa a tale questione, si analizzano le posizioni assunte dai collaboratori intervistati.

Fabiano Lombardo non riconosce alcun ruolo nella fase di progettazione ad Afra. Lei era certamente essenziale in altre mansioni ma era relegata alla funzione di alter ego³⁵⁰ di Tobia, era la sua controfigura e solo con Tobia il suo ruolo e presenza assumevano significato³⁵¹. È proprio questa vicinanza con Tobia che può essere riletta come motivo e giustificazione della mancata presa di posizione da parte di Afra. Sostiene infatti Fabiano Lombardo: “Mai, e dico mai, Afra ha fatto proposte sui progetti. Questo o perché Tobia non la ritenesse in grado o perché lei avesse una tale soggezione da non intervenire”³⁵². Afra non prende posizione, non progetta da sola, perché non ne ha il coraggio, forse non sente la necessità di emanciparsi dal marito perché ritiene di ricoprire già il ruolo che la società le riconosce come adeguato. Quindi non solo gli articoli della critica, ma anche l'intero modo di ragionare di Afra, stando a questa lettura, ruota attorno a Tobia. Se così fosse, allora, la critica si sarebbe limitata a riportare il vero, rispettando la volontà di Afra di assumere una posizione arretrata rispetto a quella del marito, che viene presentato come il fulcro della coppia.

³⁴⁹ Cfr. *infra*, cap. 4.3.2.

³⁵⁰ E. Favero, *Addio ad Afra Scarpa, designer alter ego di Tobia*, in “Il mattino di Padova”, 31 luglio 2011;

https://ricerca.gelocal.it/mattinopadova/archivio/mattinopadova/2011/07/31/VT2MC_VT299.html

[ultimo accesso 21 gennaio 2023].

³⁵¹ Cfr. Intervista a Fabiano Lombardo.

³⁵² *Ibidem*.

All'interno di un ambiente a lei familiare, di una dinamica che conosce da quando è nata, Afra è consapevole della centralità e necessità della sua presenza. Gestisce la "casa e bottega", così come avevano fatto, prima di lei, sua madre e sua nonna. Nel suo caso però la "bottega" si estende anche a una ricca rete di committenti e collaboratori, che Afra gestisce con la sua moralità. Il suo ruolo nella fase creativa della progettazione non era tuttavia stato mai compreso dalla critica: mentre si occupava assieme al marito dei progetti più importanti delle loro carriere, la critica non le riconosceva alcuna importanza in quanto a progettazione, subordinandola sempre alla figura necessaria di Tobia.

Nozomi Shinoda assume una posizione vicina a quella di Fabiano Lombardo. Parlando di come Afra definisca l'architettura un "benedetto mestiere"³⁵³, quasi a volersene allontanare e a specificare come la casualità e la coincidenza di conoscere Tobia l'avesse avvicinata a tale mondo, la Shinoda nota: "Alberta, la sorella di Afra, era ingegnere e forse, se non avesse conosciuto Tobia, avrebbe davvero fatto ingegneria ma avendo accanto un potente talento come Tobia si è dedicata all'architettura"³⁵⁴. La vicinanza con Tobia le ha quindi permesso di scoprire ed entrare a far parte del mondo dell'architettura, è grazie all'incontro con il futuro compagno se Afra è diventata architetto ma non è solo merito di Tobia. Afra non è diventata architetto in quanto moglie di Tobia ma perché, iscrittasi alla facoltà di architettura all'Università IUAV di Venezia per seguire Tobia, ha scoperto una nuova passione e capacità. In questo senso però, aver passato tutta la sua vita e aver creato la sua carriera attorno alla creatività di Tobia, è finito per nuocere alla sua stessa figura, mai accolta al pari del marito e dimenticata presto dalla critica. Nonostante ad Afra piacesse l'architettura e disegnare, come ricorda la Shinoda, "stare vicino a un creativo del genere, con così tante idee, forse non le ha permesso di fare progetti in prima persona"³⁵⁵. Il culto della creatività³⁵⁶ ha fatto sì che Afra non abbia trovato il coraggio di progettare da sola e abbia deciso – più o meno consapevolmente – di lavorare e operare nelle retrovie di Tobia. È così rimasta per sempre la moglie di Tobia e la sua collaboratrice; Tobia, a

³⁵³ M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: il designer*, cit., p. 302

³⁵⁴ Intervista a Nozomi Shinoda.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ W. Tatariewicz, *La Creatività: storia del concetto*, in *Storia di sei idee* (1976), tr. it. di O. Burba e K. Jaworska, Palermo, Aesthetica edizioni, 1993, pp. 285-305.

differenza sua, non è mai stato presentato, studiato e analizzato come vincolato alla figura di Afra.

Un'ulteriore interpretazione, che cerca di prendere le distanze da una rilettura di questo rapporto tra Afra e Tobia e della diversa accoglienza dei due architetti-designer da parte della critica come causato dalla differenza sociale uomo-donna, è fornita da Nozomi Shinoda.

“Secondo me non si tratta della questione uomo-donna, ma piuttosto di talento e capacità. Tobia ha rispettato molto Afra come donna”³⁵⁷, dalla testimonianza della Shinoda si evince quindi come, secondo lei, l'esclusione di Afra da qualsiasi premiazione e riconoscimento non sia dipesa dal suo essere donna ma dal ruolo che aveva assunto all'interno del processo di progettazione. Si ricorda che la collaboratrice, così come Fabiano Lombardo, ritiene che progettare sia, nella sua essenza, riducibile all'atto di disegnare e che la funzione di Afra sia stata solo di tipo amministrativo e quindi esclusa dalla progettazione stessa. È il ruolo di Afra, secondo questa lettura, ad averne causato l'esclusione da ogni riconoscimento “E questo non perché era donna ma perché era la persona giusta per quel genere di lavoro, a differenza di Tobia”³⁵⁸. Così Afra non è stata accolta come un architetto-designer, al pari di Tobia, ma come un'amministratrice del marito, del suo talento e del suo lavoro nel rapporto con i committenti. Questo perché il marito non era in grado, per carattere e propensione, di occuparsi delle funzioni assunte dalla moglie. Shinoda però continua la sua riflessione sul carattere e funzione di Afra riavvicinandosi al tema del ruolo assunto dalla donna all'interno della società: “Come tutte le donne, Afra pensava alle radici”³⁵⁹. Ancora una volta, quindi, il ruolo che Afra ha assunto all'interno del duo di architetti-designer è dipeso dal suo essere donna in rapporto a una figura maschile e, aggiunge la Chemollo, “Lui sicuramente non era una persona qualsiasi ma il figlio di Carlo Scarpa”³⁶⁰.

³⁵⁷ Intervista a Nozomi Shinoda.

³⁵⁸ Ibidem.

³⁵⁹ Ibidem.

³⁶⁰ Intervista ad Alessandra Chemollo.

Alessandra Chemollo³⁶¹ inizia la sua riflessione sottolineando la formula con cui Afra e Tobia si erano sempre descritti. Secondo lei erano un tutt'uno. Non è quindi mai nata una separazione interna ai due, una definizione dei ruoli che presupponesse la superiorità di lui rispetto a lei, ma hanno sempre, reciprocamente, riconosciuto l'apporto e l'importanza dell'altro nell'intero processo che ha portato alla realizzazione di ogni loro opera. Si noti, infatti, come il nome di Afra sia sempre stato apposto ai loro progetti. Tobia voleva che l'apporto della moglie al progetto venisse riconosciuto, forse proprio per reagire a quanto era successo al padre che, non essendo iscritto all'ordine degli architetti, non poteva firmare le sue stesse opere. Afra e Tobia ragionano così sul tema dell'anonimato e dell'autorialità:

[...] una cosa abbiamo imparato: gli oggetti che hanno resistito di più, i monumenti più clamorosi che affiorano dal passato, spesso, come le piramidi, come un cratere etrusco, sono il frutto di un maestro anonimo, non sono oggetti 'firmati'. [...] Per questo dico che noi siamo meno uguali di altri, perché ci sforziamo di stare dalla parte dell'anonimo. Sono gli oggetti e le case a giustificarsi, la firma non basta.³⁶²

Il problema della mancata eco generata da Afra non sarebbe riscontrabile quindi nel loro intimo rapporto, personale e lavorativo, ma nell'interpretazione che la critica ha fatto della coppia, derivante, secondo la Chemollo, "anche dal modo in cui si poneva lei"³⁶³. Afra si era infatti creata un personaggio, nettamente contrapposto a quello di Tobia: se lui era vanesio ed elegante, lei

Era come una nativa americana, era una cheyenne. Aveva questa parte selvaggia, molto forte, ed era forse la cosa che mi aveva colpito di più di lei. Sicuramente lei si è anche un po' creata questo personaggio, nel suo vestirsi in un modo finto trasandato. Tobia invece è un vanesio, è sempre stato un bell'uomo³⁶⁴

E negli stessi termini Afra e Tobia sono stati descritti dalla critica a loro contemporanea: si ricorda l'articolo scritto da Edgarda Ferri che parte proprio da una loro descrizione fisica che va a rappresentare la loro essenza caratteriale così contrapposta³⁶⁵.

³⁶¹ Cfr. Ibidem.

³⁶² M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: il designer*, cit., pp. 315-316.

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ Cfr. E. Ferri, *Tobia Scarpa*, cit., p. 32

Afra, quindi, si sarebbe creata un personaggio che potesse avvicinarsi il più possibile a una figura maschile. Racconta infatti la Chemollo, ritornando alla centralità della figura di Afra nel sorreggere questa “casa e botega”, il loro studio casalingo e familiare a Trevignano: “[...] in quel sistema io mi ricordo che ero colpita da lei perché era forte, Afra era una persona dalle mani calde, una persona molto particolare”³⁶⁶. Continua descrivendo le caratteristiche del personaggio Afra e di come lei volesse essere percepita da amici, collaboratori e dalla critica: “[...] si ostinava a parlare in dialetto, [...] non si truccava. Era molto diversa dallo stereotipo di mia madre – avevano un’età simile –. Lei era una donna poco femminile per gli standard di quel tempo”³⁶⁷, ricordando come si ostinasse a conservare un potente legame con le sue radici, quelle della campagna trevigiana contadina, era ancorata a terra – come aveva sostenuto anche Nozomi Shinoda³⁶⁸ – e proprio grazie a queste pesanti e potenti fondamenta era riuscita a diventare la colonna portante di Tobia. La sua forza le aveva permesso di stare al suo fianco, di permettergli di tagliare il cordone ombelicale, di non essere più l’appendice – come lui stesso si era definito³⁶⁹ – del padre e poter progettare liberamente, senza il peso di essere il figlio di Carlo Scarpa.

Conclude la figlia Carlotta, lasciando aperta, in definitiva, la riflessione sui possibili motivi che abbiano portato al mancato riconoscimento di Afra:

Sono tutte cose che ho notato solo a posteriori e quindi mi domando anche se a mia madre non interessasse o se avesse introiettato così tanto questa lettura sociale per cui era per lei scontato che fosse così. Mi chiedo anche se nella psiche di mia madre, il fatto di essere riconosciuta da suo marito fosse sufficiente come riconoscimento sociale. La realtà poi mi ha risposto di conseguenza, non riconoscendola³⁷⁰.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ Intervista a Nozomi Shinoda.

³⁶⁹ R. Zorzi, *Intervista a Tobia Scarpa*, cit., p. 77.

³⁷⁰ Ibidem.

4.3.2 Afra madre. La fine del rapporto con Tobia

Afra era al centro dello studio di Trevignano e la sua forza aveva permesso a Tobia di staccarsi dalla figura del padre Carlo e di iniziare la sua carriera di architetto-designer. Ricorda, infatti, Alessandra Chemollo: “La grande forza di lei è che ha dato forza a lui. Se li vedevi erano più come una mamma con un bambino, lei era molto protettiva e tutelante”³⁷¹. Lo aveva sostenuto e supportato, stando al suo fianco nel lavoro come nella vita. Sono stati un tutt’uno in tutto, fino all’ultima tragedia familiare, che li ha separati definitivamente. La forza di Afra non è bastata.

La vita di Afra e Tobia viene, infatti, distrutta da due lutti: la morte del primo figlio Sebastiano, in un incidente stradale, e quella del terzo figlio Nicolò, a causa del medesimo tipo di incidente.

La numerologia viene sottolineata da tutti gli intervistati, notando come il numero diciotto abbia rappresentato la morte in casa Bianchin-Scarpa: Sebastiano, nato nel 1961 e morto a diciotto anni, Nicolò, nato nel 1979, un anno dopo la morte del fratello e vittima di un incidente stradale esattamente diciotto anni dopo.

Afra e Tobia sono riusciti ad accettare e ad affrontare assieme, per quanto possibile, la morte del primo figlio, ma dopo l’incidente di Nicolò non è stato più possibile ricucire il rapporto, già straziato, tra i due.

Ricorda Alessandra Chemollo: “Forse io ho visto solo la parte superficiale di questa vita e sotto potevano esserci dei problemi, ma quello che ho visto io è che c’è stata questa tragedia terribile di Nicolò, dopo la tragedia terribile di Sebastiano. È stata una cosa oltre”³⁷².

È stata una cosa oltre e inaspettata: pensavano che la prima tragedia non fosse ripetibile. La storia, poi, ha mostrato tragicamente l’opposto. Racconta, infatti, Alessandra Chemollo:

Mi ricordo quel giorno, eravamo nel cantiere di Villa Loredan, loro erano sempre lì e poi all’improvviso è successo questo incidente. È una cosa oltre. La morte di Nicolò è l’unica cosa inelaborabile della mia vita, ancora oggi non posso capire come una madre possa sopravvivere³⁷³.

³⁷¹ Intervista ad Alessandra Chemollo.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Ibidem.

I due architetti-designer sono sopravvissuti, è vero, ma hanno reagito in opposti modi alla tragedia. Tobia ha trovato la forza di continuare la sua vita, lontano da Afra che, invece, non ha più vissuto dopo quel 25 settembre 1997. Le loro strade si sono separate, le loro carriere divise.

Tobia voleva dimenticare e continuare a vivere, dimenticando quanto successo. Afra era una madre e non voleva più lavorare. L'incidente ha rovinato tutto, anche il loro rapporto, e li ha portati alla separazione. Afra si era spenta, non camminava più, non voleva più vivere. E Tobia ha cercato di costruirsi un'altra vita, non voleva morire con Afra e i suoi figli³⁷⁴.

Ha inizio così, quindi, il processo che ha aiutato Tobia a superare i drammi familiari ma ha comportato la cancellazione di Afra, già distrutta dalla morte dei figli.

Commenta Alessandra Chemollo: “Lui non aveva altro modo di sopravvivere in quel momento, ha reagito cancellando tutto. È un'altra persona dal momento dell'incidente di Nicolò”³⁷⁵.

Afra invece si è lasciata morire, alla tristezza per la morte di Nicolò si sono aggiunti problemi di salute: viene colpita da un ictus nel 2000, anno spartiacque che segna la definitiva separazione tra Afra e Tobia e la fine della carriera di lei.

Tobia ha invece continuato la sua carriera. Dopo i primi dubbi circa la possibilità di lavorare anche senza la sua compagna, ha trovato sicurezza nella convinzione di avere, in realtà, sempre progettato da solo, come testimoniano le parole di Nozomi Shinoda: “Lui credeva di non poter fare nulla senza di Afra, invece si è accorto che ha sempre lavorato solo. Finita Afra e Tobia Scarpa, è iniziata Tobia Scarpa, ha continuato a lavorare da solo”³⁷⁶.

Afra, che si era allontanata dal mestiere di architetto, è stata così definitivamente cancellata. “Afra non progettava più perché era una madre che aveva perso due figli. Afra voleva morire e chiunque al posto suo avrebbe voluto lo stesso”³⁷⁷ e continua Nozomi Shinoda,

ha iniziato a vivere nel passato, non voleva più andare avanti, ha preferito vivere nel ricordo. Mentre Tobia non ha voluto questo. Perdere due figli, in due incidenti

³⁷⁴ Intervista a Nozomi Shinoda.

³⁷⁵ Intervista ad Alessandra Chemollo.

³⁷⁶ Intervista a Nozomi Shinoda.

³⁷⁷ Intervista ad Alessandra Chemollo.

separati ma uguali, è difficile, per una famiglia è pesantissimo. Loro hanno reagito in due modi diversi, non è colpa di nessuno³⁷⁸.

Le loro strade si dividono definitivamente, ma – commenta Alessandra Chemollo – “non è possibile giudicare né lui né lei per come hanno reagito, quello che è successo loro è oltre”³⁷⁹.

Ormai svuotata di significato e cancellata la formula $\frac{A}{ba}$, Tobia continua la sua carriera di architetto-designer³⁸⁰ e si risposa nel 2008 con la seconda moglie Valeria, Afra muore il 30 luglio 2011.

³⁷⁸ Intervista a Nozomi Shinoda.

³⁷⁹ Intervista ad Alessandra Chemollo.

³⁸⁰ Cfr. *Concorsi per Salerno (Tobia Scarpa: Concorso per il palazzetto dello sport)*, in “Casabella”, 683, 2000, pp. 9-25; *Al tavolo con Tobia Scarpa*, in “D’architettura”, 20, 2003, p. 124; *Il senso e il luogo: il palasport di Salerno*, in “Of Arch”, 99, 2007, pp. 32-34; *Tobia Scarpa: la razionalità come poetica* in “Interni”, 586, 2008, pp. 50-55; A. Marotta (a cura di), *Saper credere in architettura: sessanta domande a Tobia Scarpa*, Napoli, CLEAN, 2009; T. Scarpa, *Tobia Scarpa tra lupi e dirupi*, Treviso, RG, 2011; F. dal Co, B. de Boysson, P. Duboy, *Carlo Scarpa & Tobia Scarpa: dialogo sospeso. Architecture and design, Venise, XX-XXI siècles*, cat. (Bordeaux, Musée des Arts décoratifs de Bordeaux, 14 settembre-31 dicembre 2012), Treviso, RG, 2012; E. Pajer, E. Brigi (a cura di), *Tobia Scarpa: l'anima segreta delle cose*, Venezia, Marsilio, 2015; T. Scarpa, *Affrontando il passato: il restauro di Ca' Scarpa a Treviso / Tobia Scarpa Studio*, in “Pièra”, 15, 2022, pp. 24-33.



Fig. 42 - Afra Bianchin Scarpa, courtesy of Tobia Scarpa.



Fig. 43 - Afra e Tobia Scarpa nello studio di Treviso.

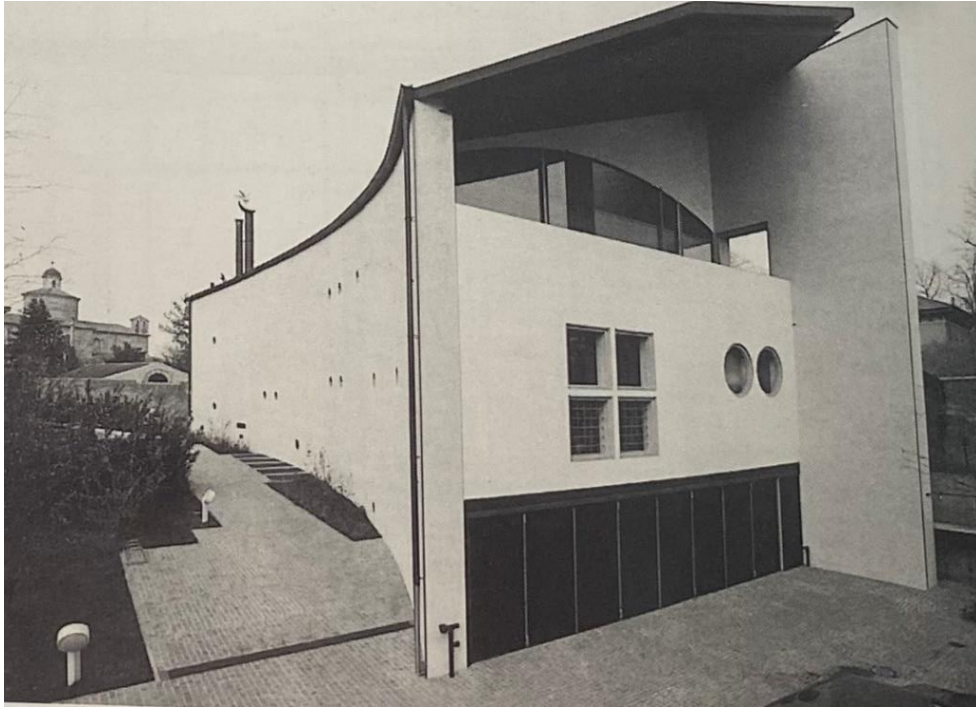


Fig. 44 – Afra e Tobia Scarpa, in collaborazione, Casa Daolio, Guastalla, 1988 (con Fabiano Lombardo).

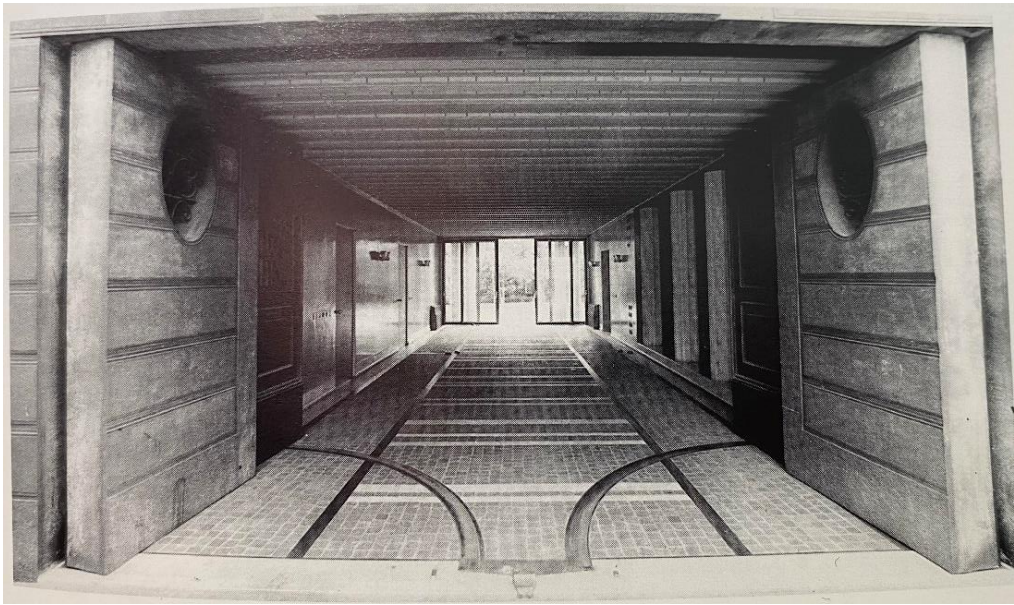


Fig. 45 - Afra e Tobia Scarpa, Casa G. Benetton, Treviso, 1990 (con Fabiano Lombardo).



Fig. 46 - Afra Scarpa e Luciano Benetton nel cantiere della fabbrica Benetton di Castrette, 1980, courtesy of Alessandra Chemollo.



Fig. 47 - Afra Bianchin Scarpa.



Fig. 48 - Afra e la figlia Carlotta.



Fig. 49 - Afra e Tobia Scarpa, Sedia Libertà, 1988 (prod. Meritalia S.p.A).



Fig. 50 - Afra e Tobia Scarpa, Sedia Libertà, fogli di alluminio, 1988 (prod. Meritalia S.p.A).



Fig. 51 - Afra e Tobia Scarpa.

Conclusione

Perché Afra Scarpa non è stata accolta dalla critica con la medesima eco del marito? Per quale motivo è stata esclusa dal premio Compasso d'Oro alla carriera, assegnato nel 2008 a Tobia?

Per cercare di rispondere a tali domande, la ricerca ha analizzato le caratteristiche principali della poetica di Afra e Tobia, riassumibili – riprendendo l'analisi svolta da Roberto Masiero e da Michela Maguolo – nei concetti di semplicità, libertà e funzionalità. Questi tre elementi cardine sono stati affrontati e illustrati scegliendo, tra le tante opere, i progetti più interessanti e importanti della coppia. Dalla poltroncina *Pigreco*, passando per la lampada in marmo *Biagio* e la casa di Trevignano, fino a giungere alle fabbriche, alle case private e ai restauri realizzati per il gruppo Benetton, si è delineato l'apporto di Afra e Tobia al mondo dell'architettura e del design.

Si è partiti, quindi, dall'analisi della bibliografia di riferimento, per lo più contemporanea ai due architetti-designers. È emersa però una discrepanza tra la raffigurazione del ruolo di Tobia rispetto a quello di Afra: il primo è sempre descritto come architetto e designer, la seconda viene spesso omessa o citata solo in riferimento al marito – a sua volta ricordato come il figlio di Carlo Scarpa –.

Per colmare eventuali lacune e descrizioni discordanti all'interno della bibliografia, si è ricorso a testimonianze dirette. L'intervista alla figlia Carlotta Scarpa è stata utilizzata per ricostruire le vicende biografiche di Tobia e, in particolare, di Afra. Le parole dei collaboratori Fabiano Lombardo, Nozomi Shinoda e Alessandra Chemollo sono invece state utili per una descrizione più accurata di quale fosse il ruolo di Afra all'interno del binomio.

Dalle interviste svolte sono emersi quattro possibili motivi che hanno concorso all'omissione e definitiva cancellazione dalla storia dell'apporto di Afra. Una prima motivazione – notata in particolare da Fabiano Lombardo – è da ritrovarsi nell'origine dei due architetti-designers. Un diverso status sociale di

provenienza, infatti, ha fatto sì – secondo questa visione – che Tobia sia stato accolto e ricordato dal mondo dell'architettura con facilità, nonostante il complesso rapporto con il padre Carlo; Afra, invece, ne è risultata esclusa a priori e ritenuta una *parvenu* in casa Scarpa.

Una seconda motivazione è da rintracciabile nei loro differenti caratteri e propensioni personali, che hanno influenzato il modo in cui i due sono stati accolti dalla critica: Tobia vanesio, creativo e intellettuale, Afra terrena, pragmatica, legata alle radici.

Si è quindi cercato di ricostruire il ruolo di Afra e Tobia nel fare progettuale. Analizzando le interviste, quindi, è emersa una terza motivazione che ha portato alla cancellazione di Afra. Si è notato, infatti, un problema comune a monte: definire che cosa possa significare progettare. In tale ottica, si è quindi cercato di ricostruire la figura e il ruolo di Afra, analizzando la duplice accezione di “lasciare il segno”: da un lato il segno a matita dell'architetto-creativo – incarnato da Tobia –, dall'altro il segno del pensiero che, nel caso di Afra, si fa “moralità”.

Adottando un punto di vista più ampio nella definizione di progettare, Afra non è quindi una mera amministratrice del bene materiale e intellettuale di Tobia, ma è parte integrante del processo che li ha portati, per quarant'anni, alla realizzazione di tutti i loro progetti.

A queste osservazioni si aggiungono le ultime due: Afra era donna e madre. Il ruolo sociale che ricopriva la obbligava a mantenere una posizione subordinata a quella del marito, vero protagonista per la critica. Si è quindi cercato di indagare, senza trovare risposta definitiva, se questo ruolo le fosse stato assegnato esternamente, da fattori sociali appunto, o se lei stessa, per indole e carattere, avesse scelto di occupare tale posizione.

Infine, il suo essere madre, oltre che donna. Straziati per la morte dei due figli Sebastiano e Nicolò, i due hanno reagito in modi opposti: Tobia continuando a vivere, eliminando il passato, Afra legandosi per sempre ai ricordi. I drammi familiari hanno diviso definitivamente la coppia che si è separata nel 2000. Tobia

ha continuato il mestiere di architetto-designer da solo, Afra, invece, non ha più progettato, uscendo definitivamente di scena.

Si è cercato, in definitiva, di ricostruire – servendosi della bibliografia di riferimento e di interviste svolte in prima persona – le motivazioni che hanno portato all'esclusione di Afra dal premio Compasso d'Oro alla carriera, assegnato a Tobia nel 2008, e alla cancellazione del suo apporto dalla storia.

La questione resta aperta: non è possibile identificare una risposta univoca a tale fenomeno. Proprio come per il processo di progettazione, che attinge a una moltitudine di fattori, anche per Afra l'omissione e cancellazione è derivata da un insieme di motivazioni. L'analisi ha permesso di sottolineare come nessun fattore, affrontato singolarmente, possa rappresentare la soluzione corretta e risolutiva. La risposta è da trovarsi proprio nella coesistenza delle parti, nelle loro relazioni – siano esse di convergenza o di divergenza –.

Elenco delle immagini

Fig. 1 - Afra e Tobia Scarpa.

Fig. 2 - Pubblicità del Divano Lara Stilwood, Pamijo Toso Massari, 1970.

Fig. 3 - Afra e Tobia Scarpa, Poltroncina Pigreco, 1959 (prod. Cassina S.p.A.).

Fig. 4 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Bastiano, 1961 (prod. Gavina).

Fig. 5 - Le Corbusier, Poltrona Grand Confort, 1928.

Fig. 6 - Afra e Tobia Scarpa, Magazzino robotizzato, Castrette di Villorba, 1980 (Benetton Group).

Fig. 7 - Afra e Tobia Scarpa, Casa di Trevignano (pianta), 1969.

Fig. 8 - Afra e Tobia Scarpa, Casa di Trevignano (facciata sud), 1969.

Fig. 9 - Afra e Tobia Scarpa, Casa di Trevignano (facciata nord), 1969.

Fig. 10 - Afra e Tobia Scarpa, Casa Giuliana Benetton (facciata), 1989 (con Fabiano Lombardo).

Fig. 11 - Afra e Tobia Scarpa, Restauro di Casa Lorenzin, 1976.

Fig. 12 - Afra e Tobia Scarpa, Lampada Biagio, 1968 (prod. FLOS).

Fig. 13 - Afra e Tobia Scarpa, Lampada Fantasma, 1961 (prod. FLOS).

Fig. 14 - Afra e Tobia Scarpa, Fabbrica Benetton (dettaglio travi a X), Paderno di Ponzano, 1966.

Fig. 15 - Tobia Scarpa, Schizzi di studio per i negozi della catena Benetton, anni Settanta.

Fig. 16 - Afra e Tobia Scarpa, Negozio Benetton, Treviso, 1971.

Fig. 17 - Afra e Tobia Scarpa, Istruzioni per il montaggio del manichino Benetton.

Fig. 18 - Afra e Tobia Scarpa, Manichino Benetton DIY.

Fig. 19 - Afra e Tobia Scarpa, Magazzino robotizzato, Castrette di Villorba, 1980 (Benetton Group).

Fig. 20 - Afra e Tobia Scarpa, Letto Vanessa, 1962 (prod. Cassina S.p.A.).

Fig. 21 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Soriana, 1970 (prod. Cassina S.p.A.).

Fig. 22 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Carlotta, 1967 (prod. Cassina S.p.A.).

Fig. 23 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Carlotta, kit di assemblaggio, 1967 (prod. Cassina S.p.A.).

Fig. 24 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Ciprea, 1968 (prod. Cassina S.p.A.).

Fig. 25 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Ciprea, 1968 (prod. Cassina S.p.A.).

Fig. 26 - Afra e Tobia Scarpa, Poltroncina Pigreco, 1959 (prod. Cassina S.p.A.).

Fig. 27 - Afra e Tobia Scarpa, Letto Vanessa, 1962 (prod. Cassina S.p.A.).

Fig. 28 - Franco Albini, Sedia Margherita, 1950.

Fig. 29 - Afra e Tobia Scarpa, Lampada Biagio, dettaglio fori, 1968 (prod. FLOS).

Fig. 30 - Afra e Tobia Scarpa, Lampada Biagio, 1968 (prod. FLOS).

Fig. 31 - Produzione della sedia Ciprea, prima poltrona unicamente in poliuretano espanso da stampi, 1968 (prod. Cassina S.p.A.).

Fig. 32 - Afra e Tobia Scarpa, Coronado, 1966 (prod. C&B).

Fig. 33 - Afra e Tobia Scarpa, Poltrona Coronado, progetto, 1966 (prod. C&B).

Fig. 34 - Afra e Tobia Scarpa, Libreria Accademia, 1975 (prod. Stildomus).

Fig. 35 - Afra e Tobia Scarpa con la libreria Mop, anni Settanta, courtesy of Aldo Ballo.

- Fig. 36 - Afra e Tobia Scarpa, Libreria Mop, 1974 (prod. Molteni & C).
- Fig. 37 - Afra e Tobia Scarpa, Fabbrica Benetton, Paderno di Ponzano, 1966 (Benetton Group).
- Fig. 38 - Afra e Tobia Scarpa, Fabbrica Benetton, Paderno di Ponzano, 1966 (Benetton Group).
- Fig. 39 - Afra e Tobia Scarpa, Magazzino robotizzato, Castrette di Villorba, 1980 (Benetton Group).
- Fig. 40 - Afra e Tobia Scarpa, Magazzino robotizzato, Castrette di Villorba, 1980 (Benetton Group).
- Fig. 41 - Afra e Tobia Scarpa, Restauro facciata di casa Bratti, Treviso, 1978.
- Fig. 42 - Afra Bianchin Scarpa, courtesy of Tobia Scarpa.
- Fig. 43 - Afra e Tobia Scarpa nello studio di Trevignano.
- Fig. 44 - Afra e Tobia Scarpa, in collaborazione, Casa Daolio, Guastalla, 1988 (con Fabiano Lombardo).
- Fig. 45 - Afra e Tobia Scarpa, Casa G. Benetton, Treviso, 1990 (con Fabiano Lombardo).
- Fig. 46 - Afra Scarpa e Luciano Benetton nel cantiere della fabbrica Benetton di Castrette, 1980, courtesy of Alessandra Chemollo.
- Fig. 47 - Afra Bianchin Scarpa.
- Fig. 48 - Afra e la figlia Carlotta.
- Fig. 49 - Afra e Tobia Scarpa, Sedia Libertà, 1988 (prod. Meritalia S.p.A.).
- Fig. 50 - Afra e Tobia Scarpa, Sedia Libertà, fogli di alluminio, 1988 (prod. Meritalia S.p.A.).
- Fig. 51 - Afra e Tobia Scarpa.

Bibliografia

T. Scarpa, *Affrontando il passato: il restauro di Ca' Scarpa a Treviso / Tobia Scarpa Studio*, in "Pièra", 15, 2022, pp. 24-33.

S. Los, *Carlo Scarpa: architetto poeta*, Bassano del Grappa, Editrice artistica Bassano, 2021.

M. Sammicheli (a cura di), *Museo del design italiano: Triennale Milano, 1946-1981*, Milano, Electa, 2021.

P. Ciocca, *L'IRI nell'economia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2020.

L. Pennati, P. Piccinini, *Carlo Scarpa: oltre la materia*, Milano, Rizzoli, 2020.

P. Battilani, F. Fauri, *L'economia italiana dal 1945 a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2019.

E. De Simone, *Storia economica. Dalla rivoluzione industriale alla rivoluzione informatica*, Milano, Franco Angeli, 2018.

G. Monti, *Il giovane Carlo Scarpa*, Treviso, Zel, 2018.

S. Casciani, *La lunga vita del design in Italia. B&B Italia: 50 anni e oltre*, Milano, Skira, 2016.

E. Pajer, E. Brigi (a cura di), *Tobia Scarpa: l'anima segreta delle cose*, Venezia, Marsilio, 2015.

F. dal Co, B. de Boysson, P. Duboy, *Carlo Scarpa & Tobia Scarpa: dialogo sospeso. Architecture and design, Venise, XX-XXI siècles*, cat. (Bordeaux, Musée des Arts décoratifs de Bordeaux, 14 settembre-31 dicembre 2012), Treviso, RG, 2012.

V. Daniele, P. Malanima, *Il divario Nord-Sud in Italia. 1861-2011*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.

T. Scarpa, *Tobia Scarpa tra lupi e dirupi*, Treviso, RG, 2011.

- V. Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- F. Semi (a cura di), *A lezione con Carlo Scarpa*, Venezia, Cicero, 2010.
- Y. Futagawa, *Residential Masterpieces*, in "GA Houses", n. 112, 2009, pp. 80-99.
- A. Marotta (a cura di), *Saper credere in architettura: sessanta domande a Tobia Scarpa*, Napoli, CLEAN, 2009.
- R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa architetti 1959-1999; Tobia Scarpa architetto 2000-2009*, Milano, Electa architettura, 2009.
- C. Rossi, *Furniture, Feminism and the Female: Women designers in post-war Italy, 1945 to 1970*, in "Journal of design history", 22, 2009, pp. 243-258.
- G. Bosoni (a cura di), *Made in Cassina*, Skira, Milano, 2008.
- Tobia Scarpa: la razionalità come poetica*, in "Interni: la rivista dell'arredamento", 586, 2008, pp. 50-55.
- M. Pierconti, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Milano, Electa, 2007.
- Il senso e il luogo: il palasport di Salerno*, in "Of Arch", 99, 2007, pp. 32-34.
- G. Beltramini, I. Zannier (a cura di), *Carlo Scarpa. Atlante delle architetture*, Venezia, Marsilio, 2006.
- L. Miotto, *Carlo Scarpa: i musei*, Venezia, Marsilio, 2006.
- D. Fausto, *Lineamenti dell'evoluzione del debito pubblico in Italia (1861-1961)*, in "Rivista di storia finanziaria", 15, 2005.
- Al tavolo con Tobia Scarpa*, in "D'architettura", 20, 2003, p. 124.
- A. Bassi, *Afra e Tobia Scarpa: l'inattualità del design del marmo*, in "Casabella", 709, 2003, pp. 98-101.
- A. Bassi, *Design e tecnologia. B&B Italia e la schiumatura di poliuretano a freddo in stampo*, in "Casabella", 67, 2003, pp. 89-92.

- B. Finessi (a cura di), *Biagio*, in "Abitare", 427, 2003, p. 202.
- G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini, *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Milano, Electa, 2000.
- Concorsi per Salerno (Tobia Scarpa: Concorso per il palazzetto dello sport)* in "Casabella", 683, 2000, pp. 9-25.
- G. Balcet, *L'economia italiana. Evoluzione, problemi e paradossi*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- G. Gramigna, P. Biondi, *Il design in Italia nell'arredamento domestico: 473 progettisti degli ultimi cinquant'anni*, Torino, U. Allemandi Editore, 1999.
- S. Polano, *Afra e Tobia Scarpa: ali strallate, stabilimenti Benetton, Castrette di Villorba (Treviso)*, in "Casabella", 651-652, 1997-1998, pp. 140-151.
- R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa: architetture*, Milano, Electa, 1996.
- A. Scarpa, T. Scarpa, *Il progetto Benetton: progetto e costruzione del nuovo stabilimento: le strutture e il sistema costruttivo*, in "L'edilizia", 9-10, 1995, pp. 45-62.
- Afra & Tobia Scarpa: Stabilimento Benetton a Castrette, Italia*, in "Abitare", 328, 1994, pp. 160-163.
- R. Masiero, *Il mondo di Afra e Tobia Scarpa*, in *Nel mondo di Afra e Tobia Scarpa*, cat. (Preganzion, Bornello La Piazza, 14 novembre- 1992-9 gennaio 1993), 1993, pp. 2-3.
- A. Pansera, *Storia del disegno industriale italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- W. Tatarkiewicz, *La Creatività: storia del concetto*, in *Storia di sei idee* (1976), tr. it. di O. Burba e K. Jaworska, Palermo, Aesthetica edizioni, 1993, pp. 285-305.
- V. Zamagni, *Dalla periferia al centro. La seconda rinascita economica dell'Italia 1861-1990*, Bologna, Il Mulino, 1993.

N. Lionello, O. Cremascoli (a cura di), *Il ritorno della credenza*, in “Interni”, 418, 1992, pp. 106-115.

E. Mibelli (a cura di), *Sintetici*, in “Interni”, 419, 1992, pp. 148-157.

L. Prandi (a cura di), *Legno*, in “Interni”, 419, 1992, pp. 114-133.

E. Morteo, *Afra e Tobia Scarpa: stazione di pesa e pigiatura, Santo Stefano, Belbo/Cuneo*, in “Domus”, 733, 1991, pp. 1-4.

S. Polano, M. Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa, 1991.

Annisettanta, in “Interni”, 403, 1990, pp. 336-347.

M. Bellini, *ATS 101 e ATS 1 design: Afra e Tobia Scarpa*, in “Domus”, 722, 1990, pp. 1-3.

M. Guaglio, G. Pareschi, L. Mascheroni (a cura di), *400 interni della nostra vita*, in “Interni”, 400, 1990, pp. 1-43.

A. Pansera, *Il design del mobile italiano dal 1946 a oggi*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1990.

G. Basilico, A. Scarpa, T. Scarpa, M. Vitta, *La centrale mondiale di smistamento*, in “L'Arca”, 29, 1989, pp. 84-91.

Grande e intima, in “Abitare”, 277, 1989, pp. 324-326.

G. Bosoni, F. G. Confalonieri, *Paesaggio del design italiano 1972-1988*, Milano, Edizioni di Comunità, 1988.

Cassettiere e complementi, in “Abitare”, 267, 1988, pp. 352-356.

Flash sui mobili per il 1988, in “Abitare”, 261, 1988, pp. 115-149.

C. Morozzi, *1956-1988, trent'anni e più di design: con Parisi, Munari, G.P.A. Monti, Tovaglia, A. e T. Scarpa, De Ferrari, Bartolomeo*, Milano, Idea Books Edizioni, 1988.

Stildomus: 1956-1988, in “Abitare”, 267, 1988, p. 264.

V. Vercelloni, *L'avventura del design: Gavina*, Milano, Jaca Book, 1987.

D. Baroni, A. D'Auria (a cura di), *Classici in produzione. Poltrone e divani*, in “Interni”, 359, 1986, pp. 66-71.

D. Baroni, A. D'Auria (a cura di), *Classici in produzione. Poltrone e divani*, in “Interni”, 361, 1986, pp. 59-65.

M. Sorteni, *Afra e Tobia Scarpa: il designer*, in *La mia professione*, a cura di C. Stajano, Roma, Bari, Laterza, 1986, pp. 293-317.

M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, PBE Einaudi, 1986.

A. Colbertaldo (a cura di), *Da Palladio all'informatica. Radici, eredità e sviluppi nel lavoro di Afra e Tobia Scarpa*, in “Interni”, 349, 1985, pp. 2-15.

Noalex informa, in “Gran Bazaar”, 4-5, 1985, pp. 126-127.

A. Piva (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa: architetti e designers*, Milano, A. Mondadori, 1985.

F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa: opera completa*, Milano, Electa, 1984.

M. A. Crippa, *Scarpa, il pensiero, il disegno, i progetti*, Milano, Jaca Book, 1984.

A. F. Marcianò (a cura di), *Carlo Scarpa*, Bologna, Zanichelli, 1984.

A. Scarpa, T. Scarpa, *Album. I mobili più belli del 1984*, in “Abitare”, 227, 1984, pp. 63-79.

A. Scarpa, T. Scarpa, *Notizie e design. Benetton: gli uffici di New York*, in “Abitare”, 227, 1984, pp. 54-55.

E. Ferri, *Tobia Scarpa*, in “Men's Bazaar”, 22, 1983, pp. 31-34.

Gran Bazaar immagine. La persistenza e il lampo, in “Gran Bazaar”, 11, 1983, pp. 96-97.

Interventi: un allestimento di Afra e Tobia Scarpa, in “Gran Bazaar”, 5-6, 1983, 198-199.

Mobili e sistemi per gli uffici, in “Abitare”, 212, 1983, pp. 51-58.

Come si esporta questo design!, in “Casa Vogue”, 104, 1980, pp. 192-197.

A. Luukela-Imperiali (a cura di), *Interpretazione del legno*, in “Interni”, 292, 1979, pp. 50-53.

D. Baroni, *I designers d’oggi: Afra e Tobia Scarpa*, in “Interni”, 271, 1977, pp. 54-57.

T. Scarpa, *Per una luce diffusa*, in “Ottagono”, 43, 1976, p. 82.

Dal Salone del Mobile di Milano, in “Casa Vogue”, 52, 1975, pp. 89-101.

La casa di Afra e Tobia Scarpa, in “Casa Vogue”, 45, 1975, p. 90.

Le ultime lampade di Tobia Scarpa, in “Ottagono”, 38, 1975, pp. 117-121.

Per un pranzo intimo geniale e un po’ misterioso, in “Casa Vogue”, 53, 1975, pp. 134-135.

G. Samonà (a cura di), *1923-1975: cinquant’anni di architetture*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 11 ottobre-30 novembre 1975), Roma, Officina, 1975.

T. Scarpa, *Apparecchio per luce esterna*, in “Ottagono”, 36, 1975, p. 96.

Mobili 1874 a Colonia, in “Domus”, 533, 1974, pp. 28-36.

Per i vostri sogni, in “Casa Vogue”, 44, 1974, p. 123.

60mila km all’anno per vivere in campagna, in “Bolaffi Arte”, 26, 1973, p. 92.

Al di là delle lampade. FLOS, da una storia di idee a una collezione di lampade, in “Ottagono”, 30, 1973, pp. 148-153.

Dove nascono le sedie Cassina. Cassina, una lunga tradizione di design, in “Ottagono”, 30, 1973, pp. 132-137.

Due lampade, in “Ottagono”, 31, 1973, pp. 80-81.

Informazioni di design, in “Domus”, 527, 1973, p. 33.

A. Rossin, *I poliuretani: forma o non forma?*, in “Ottagono”, 28, 1973, pp. 54-61.

Wohnhaus in Trevignano, Italien, in “Werk”, 7, 1972, pp. 387-392.

P. Peroni, *Mettiamoci comodi*, in “Abitare”, 92, 1971, pp. 4-29.

M. Bottero, *L'architetto fra ideologia e specificità operativa*, in “Zodiac”, 20, 1970, pp. 5-8.

G. Ponti, *Cose nuove*, in “Domus”, 485, 1970, p. 31.

A. Scarpa, T. Scarpa, *Alla Soriana il Compasso d'oro*, in “Ottagono”, 18, 1970, pp. 62-67.

R. Zorzi, *Intervista a Tobia Scarpa*, in “Zodiac”, 20, 1970, pp. 58-77.

R. Zorzi, *Introduzione*, in “Zodiac”, 20, 1970, pp. 1-2.

Nella campagna veneta, in “Domus”, 460, 1968, pp. 16-31.

Per i giovani: una poltrona di Afra e Tobia Scarpa, in “Ottagono”, 8, 1968, pp. 66-67.

Poltrona disossata, in “Ottagono”, 10, 1968, pp. 76-77.

G. Ponti, *Una poltrona molle; disegnata da Afra e Tobia Scarpa*, in “Domus”, 460, 1968, pp. 38-40.

P. C. Santini, *Immagini di architettura veneta*, in “Ottagono”, 9, 1968, pp. 100-106.

P. C. Santini, *Novità di design alla III Nazionale di Carrara*, in “Ottagono”, 11, 1968, pp. 98-103.

T. Scarpa, *L'illuminazione come sensazione e atmosfera*, in "Ottagono", 9, 1968, pp. 86-89.

Materiale e colore interpreti di arredamento, in "Ottagono", 7, 1967, pp. 32-40.

Milano: Salone del Mobile, in "Domus", 456, 1967, pp. 24-44.

G. Ponti, *Afra e Tobia Scarpa, 1964-1966*, in "Domus", 453, 1967, pp. 23-28.

G. Gramigna, *Tobia Scarpa: un'esperienza di design*, in "Ottagono", 2, 1966, pp. 60-69.

G. Ponti, *Stabilimento in pianura*, in "Domus", 438, 1966, p. 12.

Notiziario Design, in "Domus", 400, 1963, pp. 51-52.

M. Bottero, *La III Biennale dello stand nell'arredamento*, in "Abitare", 12, 1962, pp. 53-69.

Sitografia

M. Manzelle, *Corbusier e/a Venezia*, in “Arketipo Magazine”, 2006;
<https://www.arketipomagazine.it/le-corbusier-ea-venezia/> [ultimo accesso 06 febbraio 2023].

E. Favero, Addio ad Afra Scarpa, designer alter ego di Tobia, in “Il mattino di Padova”, 31 luglio 2011;
https://ricerca.gelocal.it/mattinopadova/archivio/mattinopadova/2011/07/31/VT2MC_VT299.html [ultimo accesso 21 gennaio 2023].