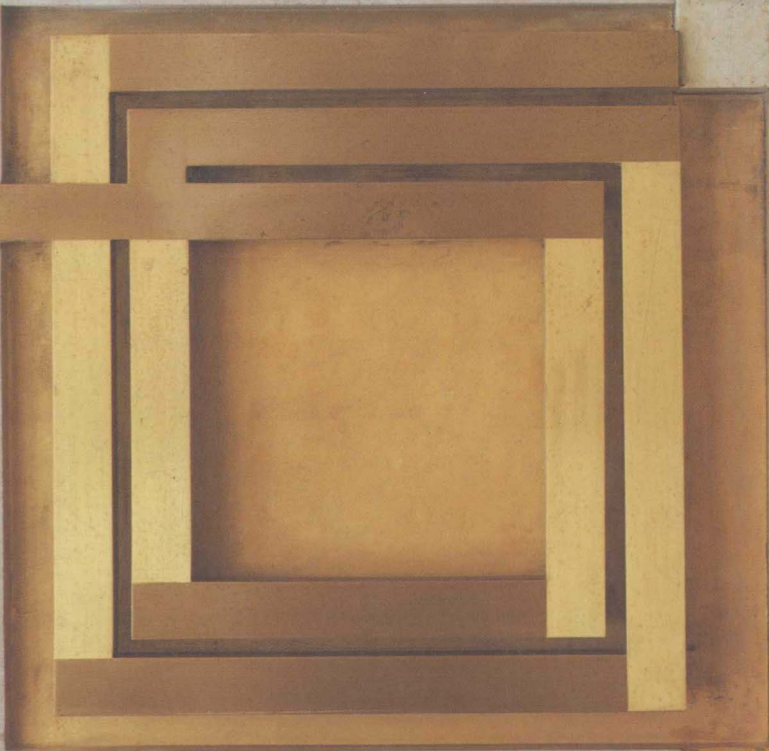


Carlo

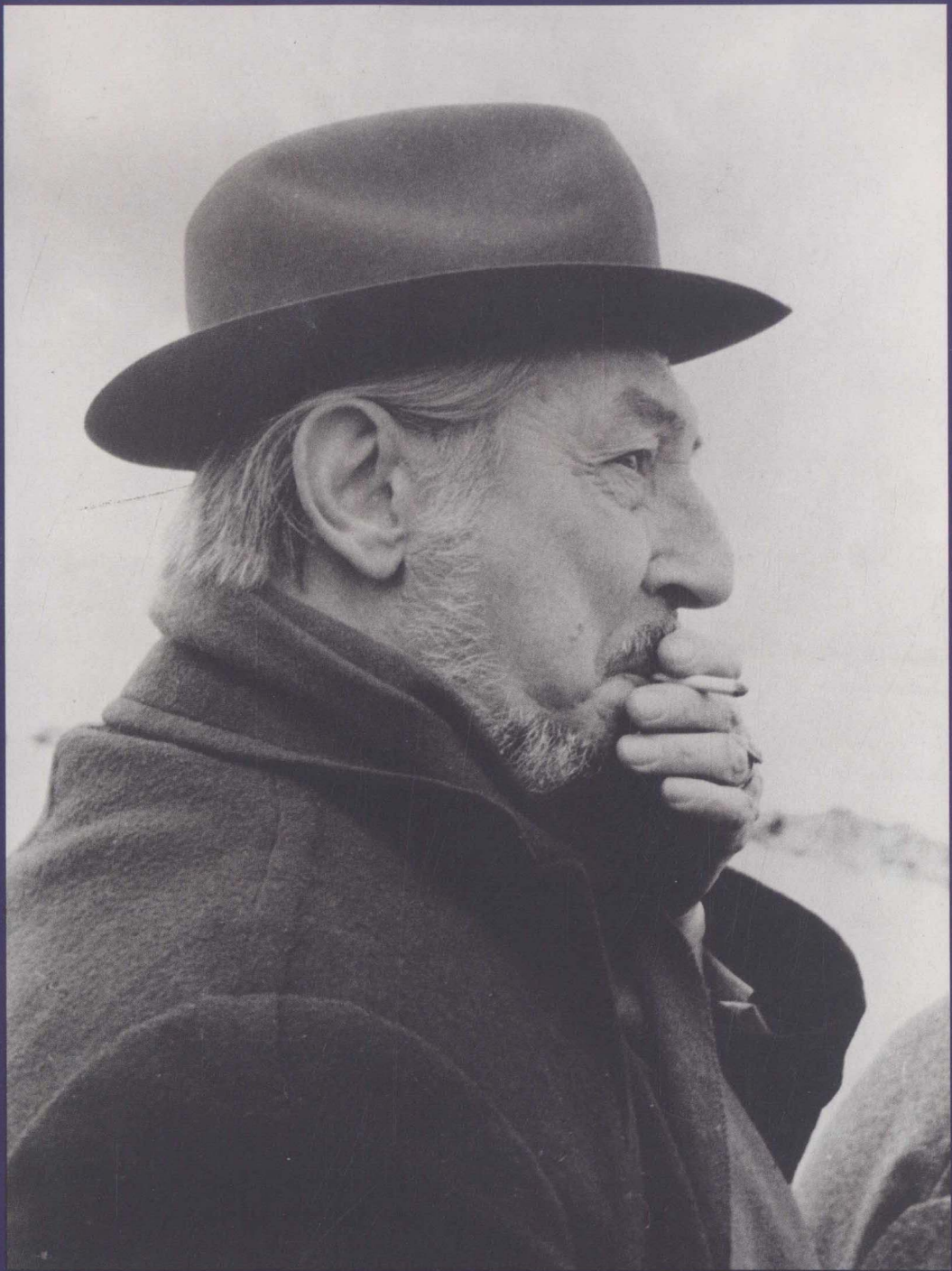
Scarpa



TASCHEN

CARLO SCARPA

江苏工业学院图书馆
藏书章



Text by Sergio Los
Photographs by Klaus Frahm

CARLO SCARPA

Benedikt Taschen

FRONT COVER · UMSCHLAGVORDERSEITE · COUVERTURE

Logo Olivetti Showroom, Venice

© Photo: Klaus Frahm

BACK COVER · UMSCHLAGRÜCKSEITE · DOS

Sketch for the redesign of the Sculpture Gallery in the Museo di
Castelvecchio, Verona

**This book was printed on 100% chlorine-free bleached
paper in accordance with the TCF standard.**

© 1994 Benedikt Taschen Verlag GmbH

Hohenzollernring 53, D-50672 Köln

© 1993 Archivio Carlo Scarpa, Tobia Scarpa, Treviso

Bildredaktion, Gestaltung, Produktion: Gabriele Leuthäuser, Nürnberg

Lektorat: Barbro Garenfeld Büning, Köln

Umschlag: Angelika Muthesius, Köln; Mark Thomson, London

Übersetzung ins Deutsche: Brigitte Brinkmann-Siepmann, Tübingen

Übersetzung ins Englische: John S. Scott, Garmisch-Partenkirchen

Übersetzung ins Französische: Marie-Anne Trémeau-Böhm, Köln

Printed in Italy

ISBN 3-8228-9441-9

CONTENTS

8 **ESSAY** CARLO SCARPA ARCHITECT

The Context · Der Kontext · Le contexte

Detail and Craftsmanship · Detail und Handwerk · Detail et artisanat

Visualisation · Die Visualisierung · La visualisation

Experiment on the Work of Art · Experiment am Kunstwerk · Experience de l'objet d'art

Design and Context · Entwurf und Geschichte · Projet et histoire

Light and Space · Licht und Raum · Lumiere et espace

The Drawing Process · Die Zeichnung · Le dessin

52 **SELECTED BUILDINGS AND PROJECTS**

172 **BIOGRAPHY AND EXECUTED WORK**

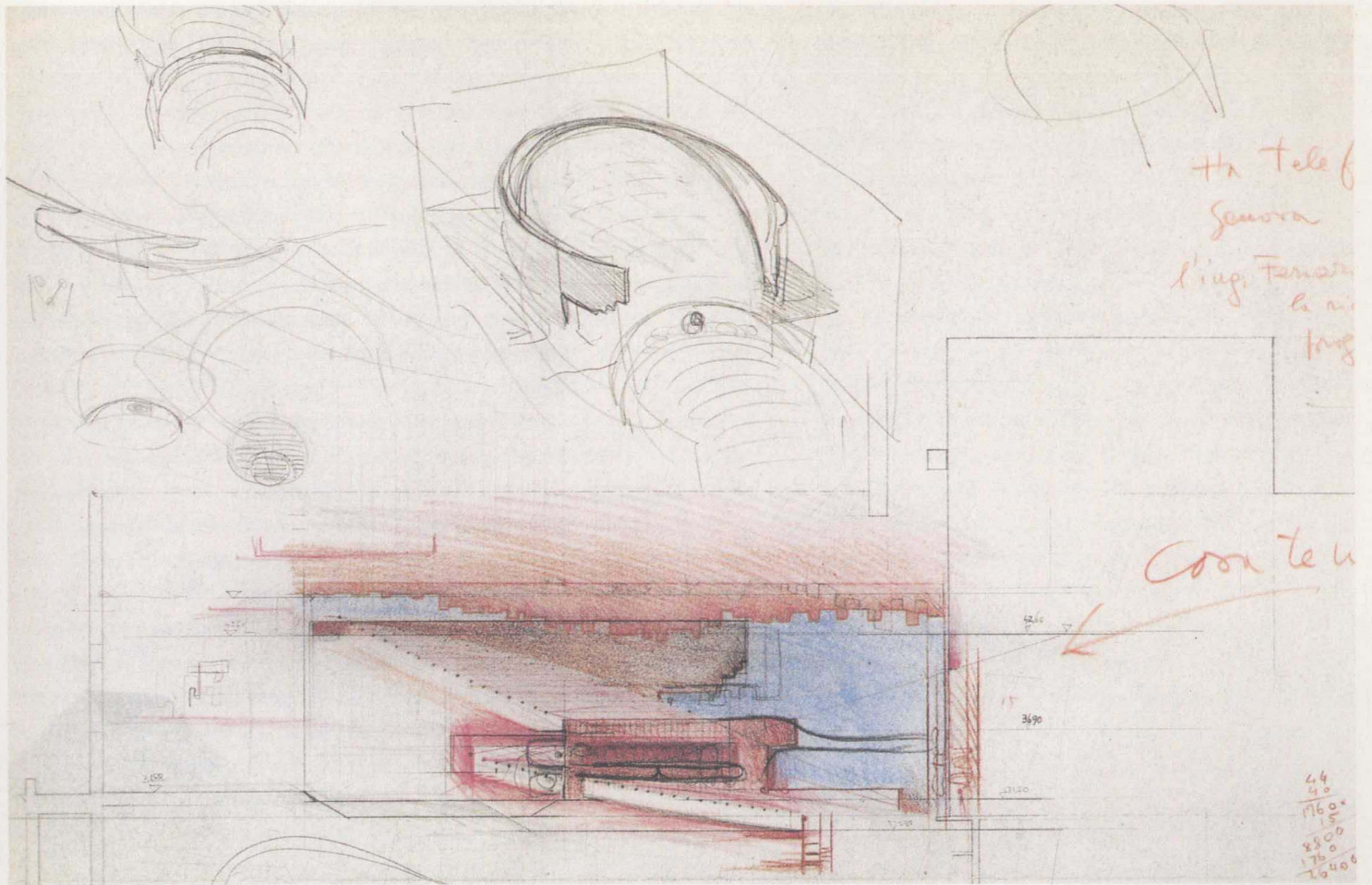
When I think of Carlo Scarpa as a teacher, the first thing I remember is that he was a rather shadowy figure in the Department. His presence was always felt, but he was seldom to be seen. He taught architectural drawing, and classes with him had to be arranged by phone either at his office or his home. He had few students, so I could spend whole afternoons alone with him. I came to realise that his drawings were very individual, a long way from simple utilitarian representations of existing or projected buildings. His teaching aimed at a form of drawing intended as thought. Thus, drawings for him were creative reflections, deliberations to explain something, or arguments which might be right or wrong and were thus far more than merely realistic depictions.

I grew up in Marostica, near Vicenza, and played as a child inside the castle walls, among the farmhouse porticos and on terraces held up by dry-stone walls, typical of areas of hillside cultivation, amidst a maze of vineyards and river embankments criss-crossed by trampled paths. I have always felt very drawn to this kind of construction, half building and half landscape. At that time the American Frank Lloyd Wright was the architect whose work I believed most closely reflected this interplay of building and natural environment. It seemed to me that he translated into architectural form my own somewhat confused feelings on this branch of human creativity.

When I arrived in Venice wishing to learn to build such houses, Scarpa seemed to be the architect whose works came nearest to Wright's. While attending two courses on interior design and architectural representation, I realised that for me Scarpa was far more than just an imparter of Wright's ideas. I realised that the connection between architecture and context was highly complex and that first and foremost the relationship with other buildings was of prime importance. I saw that behind the most remote houses was a town with a story to tell. After attending these two courses I became aware that on completing my studies I should try to join Scarpa's team.

THE CONTEXT

Who was Scarpa at that time? In what context had he developed his architecture? He had studied at the Academy of Fine Arts in Venice during the transition from Classicism to Secession. The exemplary work of Otto Wagner, the doyen of the Viennese school, drew Scarpa's attention to Josef Hoffmann and Charles Rennie Mackintosh, whose approach paid particular attention to tectonics, craftsmanship and material. Scarpa repeatedly mentioned that during his time at the Academy, more than at the Departments of Architecture, a craft atmosphere prevailed that was reminiscent



Wenn ich an Carlo Scarpa als Lehrer zurückdenke, so bleibt mir als erster Eindruck im Gedächtnis, daß er an der Fakultät auf geradezu geheimnisvolle Weise präsent war: Seine Anwesenheit war immer spürbar, aber man bekam ihn nur selten zu Gesicht. Er lehrte Architekturzeichnen, und der Unterricht fand bei Zusammenkünften statt, die man mit ihm telefonisch zu Hause oder in seinem Büro vereinbaren mußte. Er hatte nur wenige Studenten, so daß ich ganze Nachmittage mit ihm alleine verbringen konnte. Mit der Zeit wurde mir klar, daß Scarpa eine sehr eigenwillige Art zu zeichnen hatte, die nichts mehr mit einer schlichten, nur auf den praktischen Zweck ausgerichteten Darstellung bereits existierender oder geplanter Bauwerke zu tun hatte. Sein Unterricht zielte vielmehr auf ein Zeichnen ab, das sich als Denken verstand. Die Zeichnungen wurden daher bei ihm zu schöpferischen Reflexionen, zu Überlegungen, die etwas erklären sollten, zu Argumentationen, die richtig oder falsch sein konnten und daher mehr waren als lediglich mehr oder weniger realistische Darstellungen.

Ich bin in Marostica, in der Nähe von Vicenza, aufgewachsen und habe dort als Kind innerhalb der Burgmauern gespielt, zwischen den Schuppen der Bauernhäuser, den Terrassen, die, typisch für den Anbau am Hang, von Trockenmauern abgestützt waren, inmitten

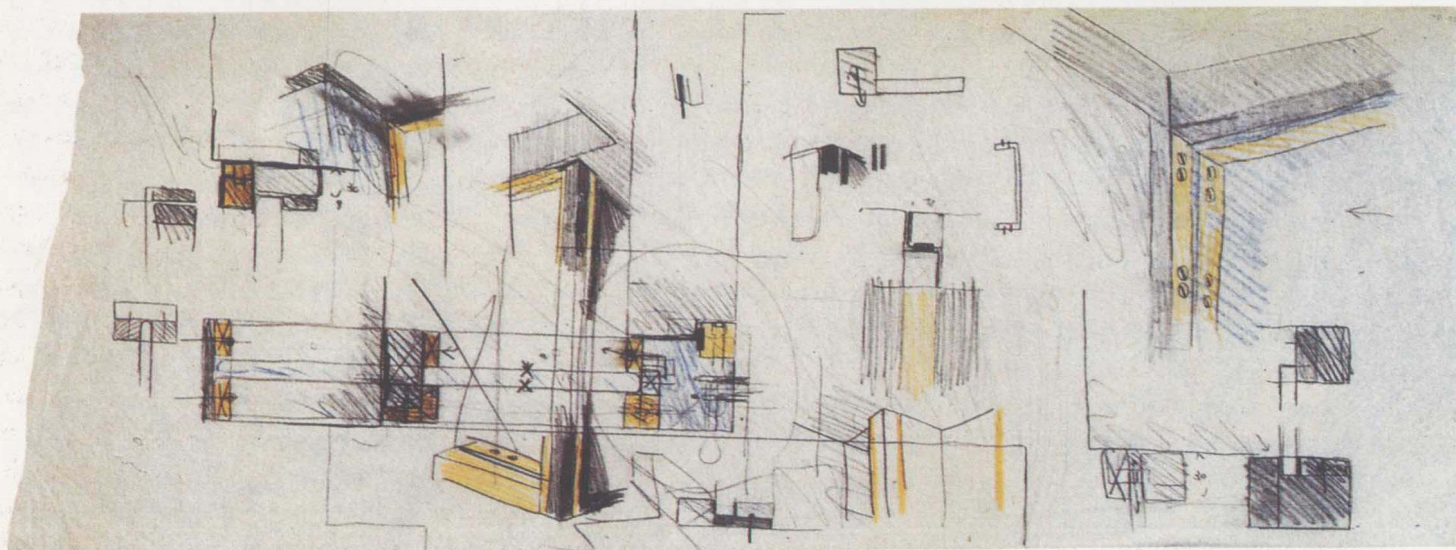
Quand je songe à Carlo Scarpa comme professeur, ma première impression est que sa présence à la faculté était franchement mystérieuse: elle était toujours sensible, mais on le voyait rarement. Il enseignait le dessin d'architecture, et les cours avaient lieu pendant des réunions qu'il fallait fixer avec lui par téléphone, soit chez lui soit dans son bureau. Il avait seulement quelques étudiants, si bien que j'ai pu passer des après-midi entiers, seul avec lui. Avec le temps, j'ai compris que Scarpa avait une manière bien à lui de dessiner qui n'avait plus rien à voir avec la simple représentation de bâtiments existants ou en projet; elle était uniquement orientée vers le but pratique. Son enseignement visait au contraire un dessin conçu comme une réflexion. Les dessins devenaient donc chez lui des réflexions créatrices, des raisonnements qui devaient expliquer quelque chose, des argumentations qui pouvaient être justes ou fausses et étaient donc davantage que des représentations plus ou moins réalistes.

J'ai grandi à Marostica, près de Vicence et y ai joué, enfant, à l'intérieur des murs du château, entre les hangars des fermes et les terrasses étayées par des murs en pierres sèches typiques des cultures étagées, au milieu des vignes, le long des digues fluviales bordées de sentiers battus. J'ai toujours été vivement attiré par ce genre d'édifices, à la fois construction et paysage. A

of a building-site. It should be mentioned that unlike other contemporary architects, such as Ludwig Mies van der Rohe, Scarpa came into modern architecture via the Secession – the movement known in the English-speaking world as Art nouveau – and not via Neoclassicism. This point of departure was decisive for the evolution of that particular Modernist architectural language. The ideas underlying the work of Modernists from Claude-Nicolas Ledoux to Le Corbusier had meant the severance of architectural composition from the visual tradition which linked architecture with the other visual arts. The distinction between design and construction made it possible to produce a kind of drawing able to depict not only facts but also wishes, not only the present but also the future. Drawing became the common »writing« of a »figurative language« of form in the early Renaissance, which embraced painting, sculpture and architecture as well. In my opinion, all attempts to separate architecture from the other visual arts and raise it to the status of an independent discipline lead only to design becoming a matter of calculation and technical craftsmanship instead of art. Pictorial thinking, thinking in images, which distinguishes Scarpa's approach, is part of a tradition which goes beyond the handicraft and even withstands the mathematical approach of engineers.

Scarpa said: »I draw because I want to see.« This shows the extent of the connection between seeing and knowing in his mind. It means that an architectural design proceeds from this differentiation between drawing and construction, which makes craft skills a topic of debate while preventing a descent to mere calculation, which came in with the architecture of the Enlightenment when architectural treatises became nothing but technical manuals.

Scarpa always distanced himself from the functionalist as well as the historical schematism of the modern



des Geflechts der Weinberge, an den von Trampelpfaden durchzogenen Dämmen des Flusses. Ich habe mich stets sehr angezogen gefühlt von dieser Art Bauwerke, die Konstruktion und Landschaft zugleich waren. Der Amerikaner Frank Lloyd Wright war damals derjenige Architekt, von dem ich den Eindruck hatte, daß er in seiner Arbeit auf dieses Zusammenspiel von Gebäude und natürlicher Umgebung am ehesten einging. Mir schien, daß er meine eigenen, eher intuitiven Überlegungen zu dieser Gestaltungsarbeit des Menschen in die Architektur umsetzte.

Als ich nach Venedig kam, mit dem Wunsch, dort zu lernen, wie man solche Häuser baut, galt Scarpa als derjenige, der mit seinen architektonischen Kompositionen Wright am nächsten kam. Im Verlauf zweier Kurse, die ich bei ihm belegte – Innenarchitektur und Architekturzeichnen, verbunden mit darstellender Geometrie –, wurde mir jedoch klar, daß Scarpa sehr viel mehr für mich bedeutete als nur ein Vermittler der Architektur Wrights. Ich begriff, daß das Verhältnis von Architektur und Landschaft äußerst komplex war, daß dabei immer und vorrangig die Beziehungen zu anderen Gebäuden ausschlaggebend waren, daß auch hinter den entlegensten Häusern immer eine Stadt mit einer Geschichte zu finden war. Am Ende dieser beiden Kurse stand für mich fest, daß ich unmittelbar nach Abschluß meines Studiums versuchen sollte, in Scarpas Architekturbüro einzutreten.

DER KONTEXT

Wer war Scarpa zu diesem Zeitpunkt? In welchem Kontext hatte sich seine Architektur entwickelt? Sein Studium an der Accademia di Belle Arti in Venedig hatte in einem Klima des Übergangs vom Klassizismus zur Sezession stattgefunden. Die exemplarische Entwicklung Otto Wagners, dem Nestor der Wiener Moderne, lenkte Scarpas Aufmerksamkeit auf Josef Hoffmann und Charles Rennie Mackintosh, die in ihrer Architektur besonderen Wert auf die tektonischen Aspekte, auf das Handwerkliche und auf die Materialien legten. Scarpa erwähnte immer wieder, daß damals, mehr als an den Architekturfakultäten, an der Akademie eine Art handwerkliche Atmosphäre geherrscht habe, die an eine Baustelle erinnerte. Man muß wissen, daß Scarpa im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Architekten wie etwa Ludwig Mies van der Rohe über die Sezession, also jene Bewegung, die in Deutschland als Jugendstil bekannt wurde, und nicht über den Neoklassizismus zur modernen Architektur gekommen war. Dieser Ausgangspunkt war ganz entscheidend für die Herausbildung der sehr individuellen modernen Architektursprache, die Scarpa für die Komposition seiner Werke verwendete. Der Gedanke, der dem Projekt der Moderne von Claude-Nicolas Ledoux bis zu Le Corbu-

l'époque, l'Américain Frank Lloyd Wright était l'architecte qui, à mon avis, se prêtait le mieux à ce jeu du bâtiment et de l'environnement naturel dans son travail. J'avais l'impression qu'il convertissait en architecture mes propres réflexions plutôt intuitives à propos du travail créateur de l'homme.

Quand j'arrivai à Venise, désireux d'y apprendre comment on construit de telles maisons, Scarpa passait pour la personne la plus proche de Wright à cause de ses compositions architectoniques. Je m'inscrivis à deux de ses cours – décoration d'intérieurs et dessin d'architecture en rapport avec la géométrie descriptive – toutefois, je me rendis compte que Scarpa représentait beaucoup plus qu'un simple intermédiaire entre l'architecture de Wright et moi. Je compris que la relation entre l'architecture et le paysage était extrêmement complexe, que les rapports avec les autres bâtiments étaient toujours et avant tout décisifs, et qu'il y avait toujours une ville avec une histoire derrière les maisons les plus isolées. A la fin de ces deux cours, il était clair que je devais essayer d'entrer dans l'agence de Scarpa dès que j'aurais terminé mes études.

LE CONTEXTE

Qui était Scarpa à cette époque? Dans quel contexte son architecture s'était-elle développée? Ses études à l'Accademia di Belle Arti à Venise s'étaient déroulées dans l'ambiance du passage du Classicisme à la Sécession. L'évolution exemplaire d'Otto Wagner, pionnier du Moderne viennois, attira l'attention de Scarpa sur Josef Hoffmann et Charles Rennie Mackintosh, qui donnait dans son architecture une grande place aux aspects tectoniques, à l'artisanat et aux matériaux. Scarpa répétait toujours que, bien plus que dans les facultés d'architecture, il régnait alors à l'académie une sorte d'atmosphère artisanale qui rappelait celle d'un chantier. Il faut savoir que, contrairement aux autres architectes contemporains tels que Ludwig Mies van der Rohe, Scarpa était parvenu à l'architecture moderne par l'intermédiaire de la Sécession, mouvement connu en Allemagne sous le nom de «Jugendstil», et non par l'intermédiaire du Néo-classicisme. Ce point de départ fut décisif pour la formation du langage architectonique moderne tout à fait individuel que Scarpa employait pour composer ses œuvres. La pensée, qui était à la base du projet moderne depuis Claude-Nicolas Ledoux jusqu'à Le Corbusier, avait entraîné la séparation entre la création architectonique et la tradition visuelle, qui rangeait l'architecture avec les autres arts plastiques. La distinction entre le dessin et la construction rendit possible une sorte de projet, qui était en mesure de rendre non seulement les faits mais aussi les désirs, non seulement le présent mais aussi le futur. Le dessin devint donc l'«écriture» commune d'un langage



Carlo Scarpa and Sergio Los

school. His feeling for learning by doing protected him from their abstractions. On the other hand, his profound historical knowledge enabled him to avoid both stylistically vague illustrations as well as the search for a »Zeitgeist« to legitimise the overthrow of natural architectural language. His cultivated perception is so rich that no-one could think it is based only on visual experience. The complexity of his outlook, where one image refers always to another, does not allow one to attribute it to the psychology of visual perception. Scarpa's ability to create designs with their own visual logic, based on a profound knowledge of traditional shapes which supplied him with the criteria of selection and evaluation, is a kind of »linguistic« competence. This sort of competence, formulated and developed by the artist-builders of the early Renaissance, later came to be regarded as mere theatricality, having been superseded by the scientific idea of objectivity.

As the classico-baroque gave way to the Secession style, there was a gradual transition from figure to form. If one studies the transition from the late baroque to the »pavilion system« that was considered by Giedion and Kaufmann to identify the architecture of the Enlightenment, one appreciates Scarpa's talent. Scarpa never used analytical architecture based on a juxtaposition of geometrically defined volumes. He accepted a Neo-Plasticist decomposition of space without passing through Neoclassicism. Through his figures he gradually achieved a transition to the pure forms of modern abstraction.

Scarpa's first drawings, apart from his student work, were in the language of Neo-Plasticism which he derived from Frank Lloyd Wright. But one must note the differences: what fascinated Scarpa about this architectural language was not the deconstruction of space in imaginary surfaces but rather the possibility of discovering joints to reconstitute the whole.

It is interesting to compare Scarpa's attitude to the new spatial concept of Neo-Plasticism with that of other architects. Two of them, Richard Neutra and Rudolph Schindler, who belonged to his generation, both from the Wagner school, with their Vienna background and attention to detail, are close to Scarpa though they were nearer to Frank Lloyd Wright in terms of culture than to Mies van der Rohe, for example. Although coming from Wagner they nonetheless radically restructured his architectural outlook, if maintaining his eye for detail and his feeling for the significance of materials. But by saying this I would not wish to imply that Scarpa's architectural outlook resembled Neutra's or Schindler's, I mean only that he came upon the discovery of the new space by a similar path.

Frank Lloyd Wright's work had interested Scarpa for years and he had tried to imagine it from publications,

sier zugrunde lag, hatte die Trennung der architektonischen Gestaltung von jener visuellen Tradition bedeutet, die die Architektur mit den anderen bildenden Künsten zusammensah. Die Unterscheidung von Zeichnung und Konstruktion ermöglichte eine Art des Entwurfs, der nicht nur die Fakten, sondern auch die Wünsche, nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Zukunft wiederzugeben in der Lage war. Die Zeichnung wurde so zur gemeinsamen »Schrift« einer Formensprache, die sich in der Frührenaissance herausgebildet hatte und sowohl Malerei als auch Skulptur und Architektur umfaßte. Meines Erachtens führen alle Versuche, die Architektur aus ihrer Verbundenheit mit den anderen bildenden Künsten herauszulösen, um ihr den Anspruch einer unabhängigen Disziplin zu verschaffen, nur dazu, daß im Entwurf an die Stelle der Zeichnung die Berechnung und das rein technische Handwerk treten. Das bildnerische Denken, das Denken in Figuren, das die Sichtweise Scarpas auszeichnete, gehört in eine Tradition, die über das rein Handwerkliche hinausgeht und zugleich der Mathematisierung durch den Ingenieur widersteht.

Scarpa sagte: »Ich zeichne, weil ich sehen will.« Das macht deutlich, in welchem Maße für ihn Sehen mit Erkennen zu tun hatte. Es bedeutet, daß der architektonische Entwurf sich aus jener Unterscheidung von Zeichnung und Konstruktion ergibt, die das rein handwerkliche Können problematisiert und andererseits zugleich die Reduktion auf die reine Berechnung verhindert, die mit der Architektur der Aufklärung eingesetzt hatte, als die architektonischen Abhandlungen zu puren Handbüchern wurden.

Scarpa hatte sich immer vom funktionalistischen und historistischen Schematismus der Moderne ferngehalten: Sein Sinn für das »Erkennen durch Tun« bewahrte ihn vor der Abstraktheit der Blockdiagramme, die an die Stelle der distributiven Merkmale des Typus traten, um auf diese Weise eine im Hinblick auf die Architektur neutrale topologische Metasprache zu erreichen. Auf der anderen Seite ermöglichte ihm seine profunde Kenntnis der Geschichte, sowohl stilistisch unbestimmte Darstellungen zu vermeiden als auch sich der Suche nach jenem »Zeitgeist« zu entziehen, der die Überwindung der natürlichen Architektursprachen legitimieren sollte.

Sein von kulturellem Wissen geprägter Blick ist frei von dem Verdacht, bloße Wahrnehmungserfahrung zu sein. Die Komplexität seiner Sichtweise, bei der ein Bild immer auf andere Bilder verweist, schließt jede schnelle Reduktion auf die Wahrnehmungspsychologie aus. Scarpas Fähigkeit, die gezeichneten Formfiguren dieser visuellen Logik entsprechend zu handhaben – angeleitet von einer profunden Kenntnis der Tradition der Formensprache, welche ihm die Kriterien für Be-

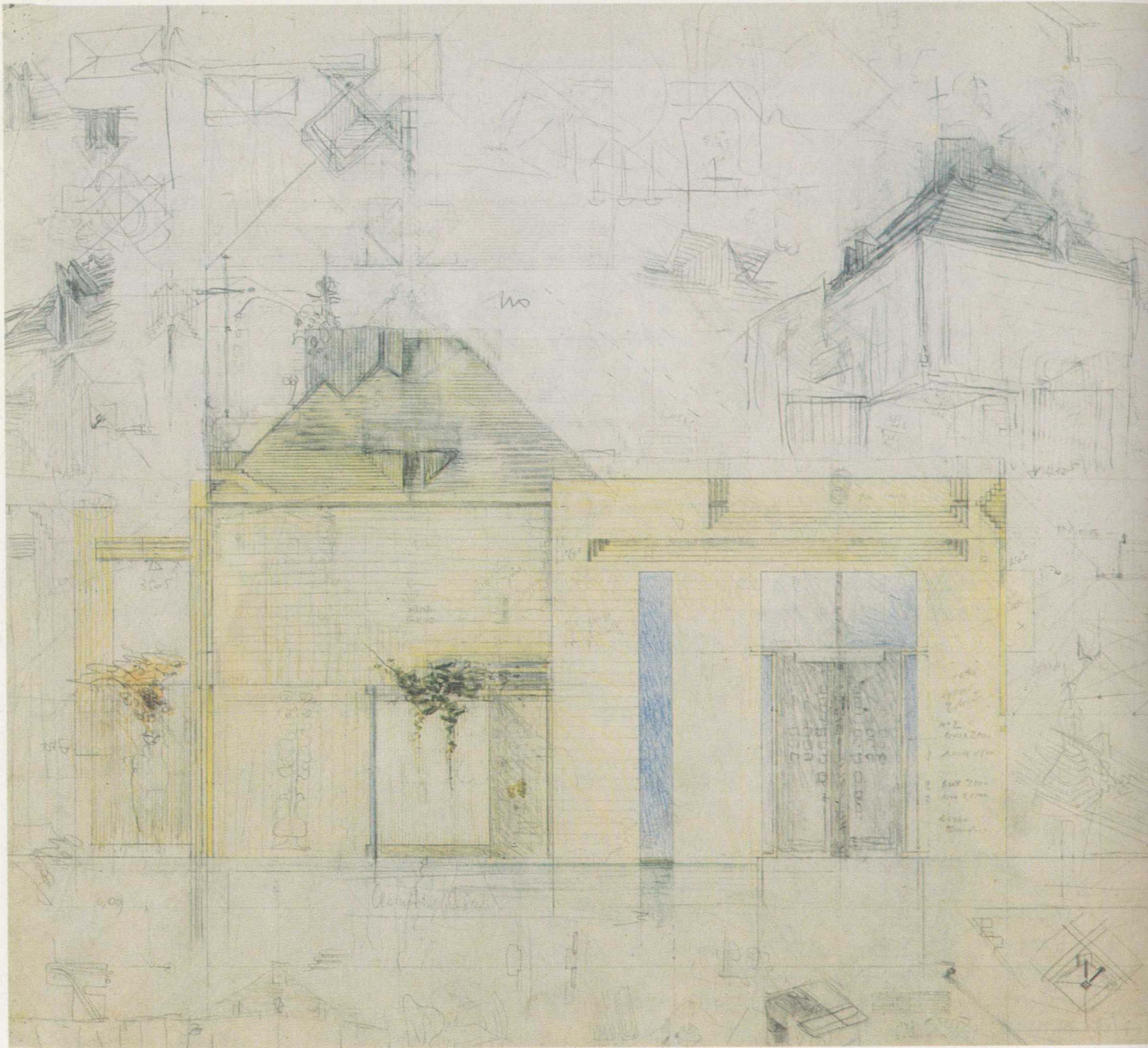
formel, qui s'était établi au début de la Renaissance et comprenait aussi bien la peinture que la sculpture et l'architecture. A mon avis, toutes les tentatives entreprises pour libérer l'architecture de son attachement aux autres arts plastiques, afin de lui donner le rang de discipline autonome, aboutissent seulement à ce que le calcul et l'artisanat purement technique remplacent le dessin dans le projet. La pensée créatrice, la pensée figurée qui caractérise la manière de voir de Scarpa, fait partie d'une tradition, qui va au-delà de l'artisanat pur et s'oppose en même temps à ce que l'ingénieur la transforme en mathématiques.

Scarpa a dit un jour: «Je dessine parce que je veux voir». Cela montre clairement dans quelle mesure la vue et la connaissance sont liées pour lui. Cela signifie que le projet architectural résulte de la distinction entre le dessin et la construction, qui pose le problème du savoir-faire purement artisanal et empêche par contre en même temps la réduction à un pur calcul, qui avait commencé avec l'architecture de l'«Aufklärung», époque à laquelle les thèses architectoniques devinrent de purs manuels.

Scarpa s'était toujours tenu à l'écart du schématisme fonctionnaliste et historiciste du Moderne: son sens pour reconnaître-en-faisant le préservait de l'abstraction des schémas fonctionnels, qui prenaient la place des caractéristiques distributives du type, pour parvenir de cette manière à un métalangage topologique neutre au niveau de l'architecture. D'autre part, sa profonde connaissance de l'histoire lui permettait non seulement d'éviter les représentations indéterminées quant au style, mais aussi de se soustraire à la recherche de l'«esprit du siècle», qui devait légitimer le triomphe remporté sur les langages architectoniques naturels.

Son regard marqué par la culture ne peut être soupçonné d'être une simple expérience basée sur la perception. La complexité de sa manière de voir, dans laquelle une image renvoie toujours à d'autres images, exclut toute réduction rapide à la psychologie de la perception. Scarpa était capable de se servir des figures formelles dessinées conformément à cette logique visuelle – guidée par une profonde connaissance de la tradition du langage formel, qui lui donnait les critères nécessaires pour noter et choisir la figure formelle chaque fois appropriée –; c'est là une compétence «linguistique» de par son essence. C'est une compétence que les artistes-bâisseurs du début de la Renaissance avaient développée et mise en théorie, mais qui fut par la suite supplantée par l'idéal objectif des sciences naturelles, parce qu'elle était seulement considérée comme un simple «effet théâtral».

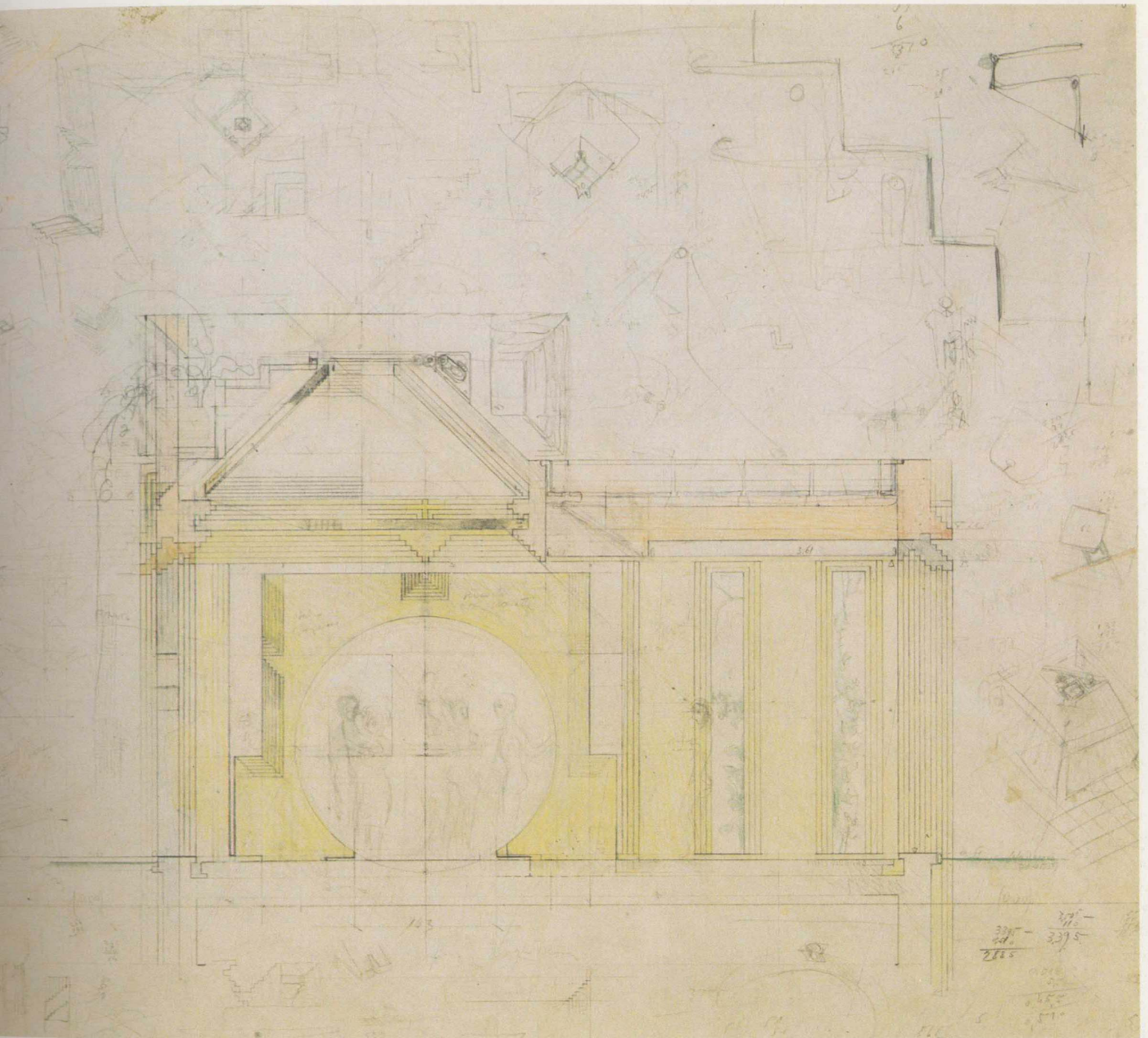
Au fur et à mesure que le système architectonique classico-baroque faisait place à celui de la Sécession, on assista également à un passage progressif de la figure à



Brion Family Cemetery, San Vito d'Altivole,
1969–1978; view and section of the chapel,
from the north-west

but when at the end of the sixties he was able to see it at first hand he was disappointed by the absence of structural details which, he thought, distinguished the new architecture. Scarpa's own formal language had attained self-sufficiency in these years, and architecture was in a state of radical change which alienated it from Wright's legacy.

Louis Kahn was developing his »architecture of remembrance«, which was closely related to Scarpa's design outlook in its attention to details and to joints. Kahn asserted that the joint was at the origin of ornament. When Scarpa applied the Neo-Plasticist decomposition of space, he considered not surfaces but structural joints. Instead of formulating a repertory of rectangular areas

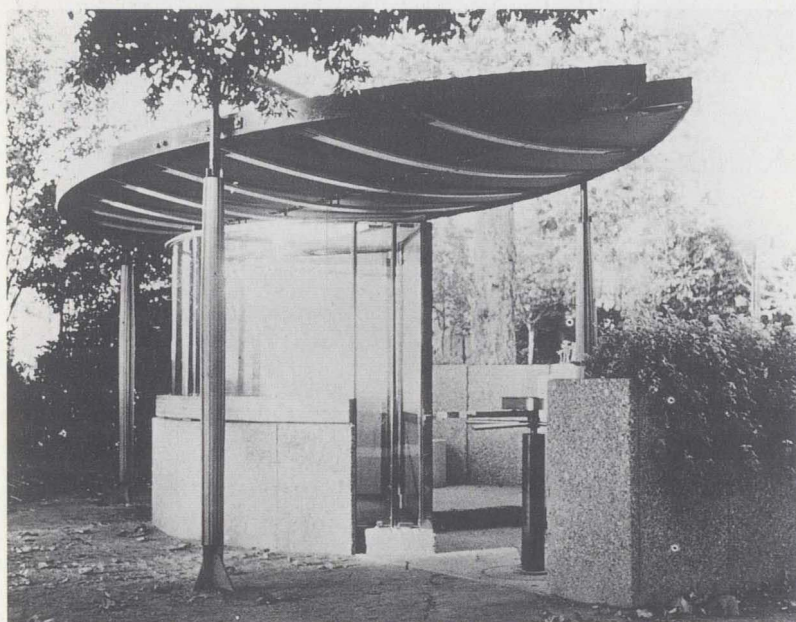


wertung und Auswahl der jeweils richtigen Formfigur an die Hand gab –, diese Fähigkeit Scarpas ist eine ihrem Wesen nach »linguistische« Kompetenz. Es ist eine Kompetenz, die die Künstler-Baumeister der Frührenaissance entwickelt und theoretisiert hatten, die aber dann durch das Objektivitätsideal der Naturwissenschaften verdrängt wurde, weil sie für bloßen »Bühnenzauber« gehalten wurde.

Mit der Entwicklung vom klassisch-barocken Architektursystem zu dem der Sezession vollzog sich auch der schrittweise Übergang von der Figur zur Form. Verfolgt man den Prozeß vom Spätbarock zum »pavillon system«, das nach Ansicht von Giedion und Kaufmann die Architektur der Aufklärung kennzeichnet, dann er-

la forme. Si l'on suit le processus de la fin du Baroque au »pavillon system«, qui caractérise pour Giedion et Kaufmann l'architecture de l'«Aufklärung», on saisit alors le caractère exceptionnel de Scarpas. Scarpas n'est jamais parvenu au langage architectonique analytique, qui résulte de la juxtaposition de volumes de construction définis par la géométrie. Son chemin l'a au contraire conduit à la décomposition néo-plastique de l'espace, sans toutefois passer par le Néo-classicisme. Dans ses figures formelles, il est peu à peu passé aux formes pures de l'abstraction moderne.

Si l'on excepte les travaux d'étude réalisés par Scarpas à l'académie, ses premiers dessins se sont exercés dans le langage d'un Néo-plasticisme qui émanait de Wright. Il



Book Pavilion at the Venice Biennale, 1950
(above); installations for the Venice Biennale,
1952 (centre and below)

without stipulating their location (floor, wall, ceiling) and thus attaining the abstraction of the Dutch De Stijl, Scarpa stressed the joints and sought to enhance them by dissociating the whole into its component parts. With Scarpa this dissociation was not an intentional breach of the rules, but it was the only way he could introduce the joints which justified ornamentation without turning his back on the modern movement.¹ Scarpa knew how much the loss of ornament – showing, at the joints, what the compositional elements are doing – would stultify architecture. Profiles, edges, mouldings etc. show how the elements of a building attack and repel each other, while their disappearance leaves all relations between these elements in limbo. Scarpa's designs were intended to supersede all these ancient architectural »prepositions«.

DETAIL AND CRAFTSMANSHIP

Scarpa did not believe that the realisation of architectural images by stonemasons, carpenters and the like should be limited to the mere execution of a drawing, because for him it also involved creative contemplation, a permanent source of inspiration for the design of his unusual details. Exhaustive discussions with the manual workers bear witness to this exchange of knowledge and to the constructive craft basis which accompanied the finalizing of much of Scarpa's work, helping to develop his architectural language.

His draft design provided the productive exchange with a script; it provided the craftsmen with a score, a system of notation. For Scarpa, draughtsmanship was comparable to the virtuosity of a performing musician: it demanded the same visual control. The drawing followed its own tradition; it too had its marks of virtuosity, its technique of instrumentation.

Scarpa's decomposition of space was determined by the progress of the building work. The »cut« of the various elements was a product of the site context, even when the work was carried out by different craftsmen. In his first attempts at the architecture of decomposition, his »fragments« can be taken as episodes of construction. The first step in the development of his architecture thus created a union between workshop and Academy, ending a separation between craftsmanship and the academic approach which had begun with the first working drawings. Hence, in my opinion, a technical interpretation of Scarpa's designs is more appropriate than the usual highly formal approach.

The Secession school, through the Venice Biennale, had influenced the Venetian visual arts since the end of the First World War, finding there an environment highly favourable to local artistic traditions. The many carpenters, stone masons, glaziers, plasterers etc. who made up the highly valued local building trade were