

スカルパが奏でる詩への軌跡  
豊田博之

**Towards Poetry:**  
**The Works of Carlo Scarpa**  
Hiroyuki Toyoda

開かれた大きな扉の内を覗くと、広間の中央に、ベッ甲の眼鏡をかけた恰幅の良い紳士が図面に向かって座っていた。5、6人の人々が緊張した面持ちで彼を取り囲み、その左手に軽く握られた鉛筆の先を見守りながら立っている。紳士は、独り言でも唱えるような調子で図面の添削にいそしんでいた。扉の外では、数名の学生たちが静かに広間の光景を見守っている。その日は、ヴェネツィア建築大学、カルロ・スカルパ教授の設計講座の試験日だったのである。

そんな緊張した場面の中を、その紳士に会いたい一心で、まっしぐらに進んでいったのが私であった。

1975年当時、スカルパは大学内でこそマエストロと呼ばれる最高の地位にあったが、その名はヨーロッパでも知る人ぞ知るといった程度で、広く社会的名声を博すようになったのは晩年、というよりは、亡くなってからである。今では世界中にその名が響きわたっていることを思うと、隔世の感がある。歴史とは、ときどきそういった悪戯をするものだ。かくいう私も、当時、日本を立つ前にはスカルパの名さえ知らなかったと白状しておこう。予備知識もなくヴェネツィア建築大学にやって来て、師と仰ぐにもっともふさわしい人は誰かと問うと、一様に彼の名が返ってきたのに驚かされた。ぜひとも面識をもち、直接に教えを乞いたいと考え、やっと巡ってきた機会をとらえて、意を決して会いに行ったのである。どこを見込まれたのかいまだによくわからないのだが、幸いにも初対面で「君は学校に来る必要はない。もし建築をやりたいのなら、私のアトリエに来ないか」という誘いを受け、その後3年間、彼のもとで実地に設計を学ぶという、またとない幸運に恵まれることになった。

ここではそうした経験をもとに、スカルパが置かれていた境遇、創作者としてたどった経験、創作の実際の場面での協同など、スカルパの建築の背景をなす時柄について、断片的ではあるが記してみたい。というも、近代建築の巨匠たちとはあらゆる点で対照的な背景をもつからで、それゆえに多くの誤解や曲解を招くことになっているのではないかと思われるからだ。

#### 職人と生きつづけるスカルパ

カルロ・スカルパ。1926年、20歳でヴェネツィア美術学校建築科を卒業。すぐにヴェネツィア建築大学のチリリ教授の助手となる。そのころ、彼の興味や研究の対象はリバイ様式からセセッションに広がり、特にヨーゼフ・ホフマンに魅かれ、さらにはオリエントから中国、日本へと拡大していった。

しかし、実際の仕事には恵まれなかった。イタリアでは、大学を出たばかりの若輩建築家に仕事が舞い込むことなどありえないのは、今も昔も変わらない。スカルパが余儀なく入っていったガラス・デザインの世界は、匠の技が力強くも十全に発揮されている独特の世界だった。

そこでは、デザインと製作作業は分離されていない。もちろん、デザイナーはあらかじめデザインを用意しておくが、それはきっかけでしかない。実際のできばえは、熱したガラスが冷えて固まるまでの短い時間に、職人とデザイナーの間で交わされるやりとりによ

って決まるのだ。デザインと製作が同時進行する。すべては瞬時に判断されねばならない。だから、デザイナーがいろいろなデザイン手法を駆使するにも、多くの職人たちと関わりをもち、彼らの技量や方法に精通していなくてはならないのである。

スカルパはこの仕事を通して、職人たちとの接し方を身をもって学んでいったのだが、それはのちに建築の設計に携わることになったときでも変わらなかった。スカルパにとって建築とは、自分がデザインし、それを職人が実現させるというのではなく、あくまでもともに歩調を合わせ、ともに作りあげていくべきものであった。実際、職人たちの誰もがスカルパを偲んで、「彼は一緒に仕事をした素晴らしい仲間だったよ」と異口同音に話すのだった。

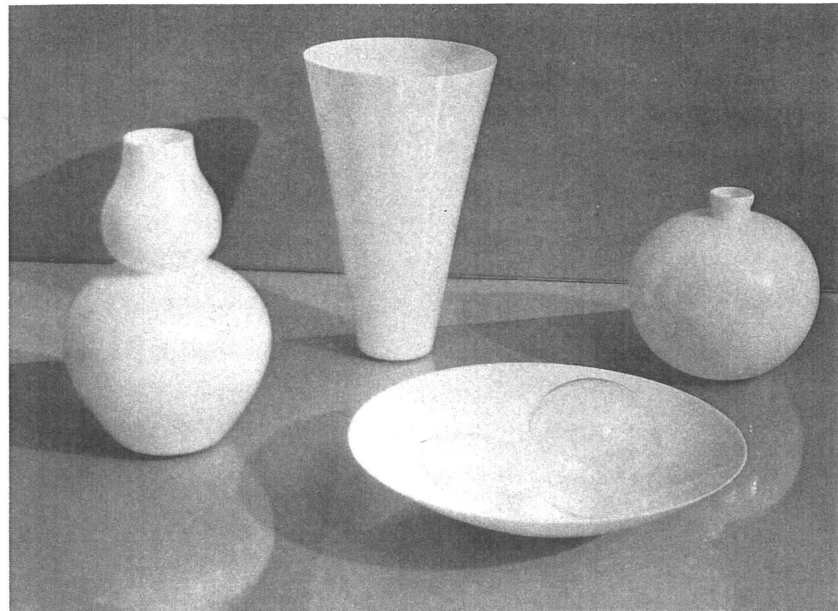
スカルパは朝にはめっぽう弱く、作業所に姿を見せるのは決まって夕方だった。その時刻には、職人たちは仕事の片づけに入っているのが普通なのだが、スカルパが来るとまたいそいそと仕事を始め、そのまま夜中近くまで働くのがしばしばだった。そんなことが重なっても、また、スカルパの仕事が当たり前のようにスケジュールより遅れたとしても、職人たちは喜んで彼についていったのである。

その証をひとつあげよう。スカルパが亡くなってすでに18年にもなるが、木工所アンフオデーロの工場長は、はにかみながら道具箱の扉を開け、私に見せてくれた。扉の裏には、雑誌から切り抜いた、茶色に色褪せたスカルパの顔写真が貼ってあった。もうひとりの職人は、彼の息子に、スカルパの息子の名前と同じピアとつけてもらったと、うれしそうに話していた。職人たちとスカルパの交流には、想像をはるかに超えて親密で深いものがある。

ただし、職人たちとの交流の深さゆえに、スカルパの建築を工芸的であるとする批評が多くあることには異議を呈しておきたい。彼は決して職人の技術が無批判に受け入れ、高度な技を一方的に頼りにし、溺れてしまい、その結果として建築を工芸の世界に縛りつけてしまうことはなかった。彼は独自のイメージーションを育む土壌の一部として職人の技をとらえていたし、逆にイメージーションを現実のものとするために、職人の技術を十二分に利用しようとしたのであった。

ガラスの世界でスカルパが求めていったテーマは、初めは近代抽象画の流れを汲むものだったが、次第にそこから離れ、伝統的なムラノのモチーフ、さらにはオリエンタルに及び、ついにはヴェネツィア——ビザンツに固有のものを取り込んでいき、スカルパ独自の世界に至ったのである。

スカルパのガラス・デザインは、技法的にはムラノ島でつくられる伝統的な吹きガラスの手法が基本となっているが、完成した作品は従来のものとは明確に一線を画すものになっている。外側には陶器や漆器に通ずる形、質感、肌触りをもったガラス、内側には半透明や透明のガラスを組み合わせ、独自のデザインの域に達している。それらから醸し出される繊細な光と色は、水の都ヴェネツィアのランドスケープと直接につながっている。ヴェネツィアでは、日向から日陰へと進むにしたがい、光は澄みわたった透明から半透明を経て、清らかな不透明へとその性状を推移させる。そして不透明の度合いが強まるほどに、色彩が生気を帯びてくる。そのような光と色彩が織りなすヴェネツィ



ヴェネーニ社におけるスカルパのガラス器  
Glassware for the Venini firm.

ア独特の交響詩を、スカルパはガラスの器に再現してみせたのだが、その手法や感性は、のちに建築の設計に従事したときにも変わることなく引き継がれた。

1951年、スカルパが尊敬していたフランク・ロイド・ライトがムラノ島を訪れ、作者名を知らずに購入したのがスカルパのガラスであったというが、一目で巨匠が惹きつけられるほどの美しいガラスづくりをスカルパは20年余りも続けなければならず、その間に彼が手掛けた建築の仕事といえば、1936年、ヴェネツィア大学の建物「カ・フォスカリ」の改装でしかなかった。

スカルパの建築と出会うと、その空間の素晴らしさと同時に、それをつくった職人たちの姿が浮かんでくる。なかでも交流の深かったのが、デコラトール(室内装飾の壁や天井の仕上げをする職人)のデ・ルイジ一家だった。一家は、親子、孫と三代にわたり、スカルパの作品の製作に携わったのである。デ・ルイジ家はデコラトールとして150年余りの歴史を有し、ヴェネツィアの古い建築の修復も手掛け、たいいていものは修復・復元できる技術をもっている。

そうした伝統の技術をもった彼らとともに、スカルパは新しい可能性に挑戦していった。なかでもスタッコ・ヴェネツィアーナは漆喰仕上げの一種で、漆喰に大理石の粉を入れ、金ゴテで仕上げている。この技法はすでにパラディオの時代には使われていて、マルモリーノという別称がある。スカルパの建築空間をつくりだすのに、この仕上げの技法は欠かせないものだったといえる。彼独特の色に調合して塗り上げるのだが、これによって現実には存在しない色の大理石ができ、あるいはコテの使い方の工夫で、大理石とは違う模様の仕上げもできる。スカルパの壁や天井は、色の調合やコテ使いの絶妙な組み合わせによってできるのである。

アンフォデーロの家族は、やはり親子二代にわたってスカルパの作品の木工を担当した。彼らは18世紀、19世紀のヴェネツィア様式の家具をつくらせている木工だ。1700年代になると、イタリアでも家具の材料となる堅木の太木が少なくなったため、寄せ木、積層、突き板の技術が発達し、ルネッサンス時代の家具とは様相が一変した。様式がバロックへと推移したこともあるが、技法の変化によるところが大きかったといえる。松や杉を積層にした心材の表面を、堅木の突き板や寄せ木で仕上げるか、金や銀箔を貼るか、塗装をするかしたものに変わっていったのである。くわえて様式上、曲線や曲面が多用され、さらに技術が向上していったのである。そうした職人技が現在も確かにヴェネツィアには残っている。

ヴェネツィアといえば、かつては商業の都であり、今では観光の都と思われがちで、ヴェネツィア人たちがものづくりに秀でていたのは意外と知られていないようだ。昔から優れた工芸品、手芸品が多く製造され、それらはヨーロッパ内の国々だけでなく、商人たちの手によってオリエントの地にまでも運ばれていった。

前述のように、ムラノ島ではガラス、プラノ島ではレース・貴金属の加工が昔から盛んに行われてきた。いずれの場合も、高いレベルの技術がほかに漏れないように島々へ隔離したのだという。そのほかにも、印刷、出版(イタリア書体はヴェネツィアで生まれた)の分野でも進んだ技術が開発され、織物では絹のヴェネツィアン・ヴェルヴェットが名高い。また金属の鋳造も隆盛であった。ヴェネツィア人はユダヤ人に対して商いを禁じたが、鋳造所で働き、そこに住みつくことは許した。鋳造所のあった地名がゲットーであったことが、今でいうゲットーの由来である。

木工技術も見べきものがあるが、それは建築方面からのみではなく、造船からも発達が促されたという事情がある。古来、貿易を立国の柱とするヴェネツィア共和国には強力な海軍と、護送や戦いのための船が必要だった。軍隊は傭兵制度を取ったが、船についてはヴェネツィアの中のアルセナーレ(造船所)で建造した。そこで培われた木工技術は、当時、ヨーロッパでは最高レベルに達していた。この船大工の技(カーペンテリア)も、スカルパは建築の中へ取り入れていったのである。

ところで、スカルパの建築をつくりあげるには欠かせない重要な職人がもう一人いる。鉄工のザノンである。彼もまた親子二代にわたってスカルパと仕事をした。ザノンは伝統的な鍛冶屋職人ではなく、機械工から転身した金物職人である。なるほど、スカルパの建築の金物をよく観察すると、何やら機械の部品のように見えてくる。実際、それらの部品は工作機械によって削り出されたものがほとんどで、鉄、銅、真鍮などの異なる金属材料が精密に組み合わせられ、ときにはネジで留められている。溶接や鍛造によって組み立てられているのはごく僅かではない。

こうした事実からも、スカルパが古い伝統からだけでなく、新しい技術や材料からも可能性を引き出すべく職人たちと不断に研究を重ね、彼の繊細な感性をもってかたちにしていき、実地に応用していったことが知られよう。その道のりは平坦でなかった。新しい素材と新しい技術を、それまでのスカルパの手法の中に違和感なく溶け込ませるためには、気の遠くなるほど繰り返して詳細図が描かれ、捨てられていったのである。実

行寸前までいきながら、満足できず、職人たちと一からやり直すのが彼流のやり方だった。今でも職人たちの事務所や工房に入ると、スカルパが入り込んでいた当時のままに、彼の建築の模型や試作品が置いてあるのを見かける。

スカルパの建築のいくつかは、竣工後30余年を経て修理や修復に入っているが、当時彼とともに働いていた職人が若い弟子を連れて、そのころと何ら変わらぬ誇りをもって修復作業にあたっている。こうした熱意と努力により、スカルパの作品は永遠に生きつづけるのだらう。羨ましいかぎりである。

何も彼の作品だけではない。歴史に名を残す多くの建築にしても、ただ保存するというのではなく生きた建築として使いつづけるには、秀でた職人の存在が不可欠であることは言を俟たない。それには、職人の技術をありのままに認め、つねに彼らと一緒に新しい試みに挑戦していく姿勢を建築家側がもっている必要がある。



#### 建築家としての教育者

第2次世界大戦が終わると、スカルパをめぐる状況は激変した。ヴェネツィア建築大学ではジュゼッペ・サモナが学長になり、彼のもとには、建築史家であり批評家でもあるブルーノ・ゼヴィが来て「有機的建築論」を唱え、フランク・ロイド・ライトのイデオロギーをヨーロッパ中に広げた。スカルパはゼヴィを通じてライトの建築を知ったとき、身体の中に稲妻が走ったという。鮮烈な出会いというべきか。

大学は1948年には正式に建築大学として認可され、当時のイタリアの錚々たる建築家が集まってきた。フランコ・アルビーニ、イグナチオ・ガルデラ、ジャンカルロ・デ・カルロなどである。かつてのバウハウスを超える教育環境をつくるという方針を打ち立てて、サモナ以下一丸となって進んでいったのだ。そして、1960年初期には、すでにバウハウスを超えたとの評価を受けたりもしていた。現在でも世界的に活躍しているイタリアの建築家の大部分は、ヴェネツィア建築大学を卒業したか、またはそこで教鞭をとっている。

そうした中、スカルパは大学にあってはいつも特異な存在であった。大学関係者のほとんどが彼を建築家として認めようとはせず、ただのプロフェッサーとしか扱わなかったのである。しかし一方では、大学施設の改装や改築は彼の手にも委ねられていた。認められないマエストロ。そうした事態について、彼は少なからず苛立ってはいたようだが、ただ創作に専念するほかに策をもっていなかったのである。そのころのスカルパの姿は写真によって想像するしかないが、繊細な目元や痩せた身体からはひ弱な印象を受ける。あの堂々としたマエストロ、スカルパからは想像しがたい姿であった。息子のトビアとの間でそのことが話題に上がったとき、彼は、「父はあまりにも長い間、貧しすぎたのだ」と語った。社会的にも経済的にも、スカルパは不遇の中での闘いを強いられてきたのである。

教育者としてのスカルパはというと、すべての学生にとって良い教師ではなかったといえよう。学業の成績が悪くても建築の設計に優れた感性を示す学生にとっては、スカルパに優る師はいなかったといつてよいが、彼の言うことは分かったとしても、ついていくことには困難を覚えた学生が多数を占めていたのも現実である。60年代に入ると学生が急増して、彼の授業方法では対応が難しくなってきたこともあった。しかし、彼は断固として授業のやり方を変えようとはしなかった。

1968年、パリから起こった学生運動の波は、イタリアではヴェネツィア建築大学から端を発した。混乱が続く中、学長はサモナからスカルパに変わったが、事態は悪化するばかりであった。もともとスカルパは孤高の芸術家であり、彼に政治能力や管理能力を求めても土台無理な話だった。紛争の最中には、学生が騒いでいる中に入っていったら突然呼子を吹いて静かにさせ、それから学生と話し合いをはじめたという。

紛争をきっかけに、イタリアの社会は共産主義、社会主義の勢力が強まり、大学の中でもスカルパのようなマエストロたちが居づらくなり、政治力をもつ人々が幅を利かすところとなっていった。しかし、ほかのマエストロたちが大学を去ったあとも、彼は大学に残った。



彼の設計の授業は、ごく限られた学生のためにしか行われなくなった。学生はスカルパのスタジオで卒業設計を仕上げ、はじめてスカルパ指導のサインをもらって卒業できる。すべてがスカルパの設計方法で進められ、1年以上の時間がかけられる。その間、学生たちは師の創作活動をじかに見ながら過ごすわけだが、そんな素晴らしい機会にあずかる学生は、毎年1500人が卒業する中で、わずか3、4人にとどまった。

それでも毎月1回の講義には300人以上が出席した。すでに教授になった人から助手まで、学生に対面して教壇側に座るのだが、講義の最中に彼らに向かってスカルパが突然質問を投げかける場合もあるので、全員が始終緊張した状態で、いつ終わっても知れない講義に聴き入るのであった。ときには守衛が門を閉める時間だと言って、講義を終わらせるよう催促に来る。だが、「ここは私の大学だ」と、夜半まで続けることも多かった。黒板の上には木炭紙が何枚も貼られ、その上につきつぎと木炭を使ってスケッチが描かれていった。描かれた木炭紙は消されずに、助手たちによって張りかえられていく。それが最後のマエストロと呼ばれた人の講義の様子であった。憑かれたように建築を語り、説きつづける姿は、時流に染まらず、信念を貫くことも、建築家としての欠けからず資質であることを教えようとしていた気がしてならない。

#### 美の響き

スカルパの業績を振り返ってみると、30数回にのぼる展示構成の仕事が大きな割合を占めることに驚き、奇異に感じる人も少なくないであろう。建築家が展示を手掛けることは多くはないし、それをみずからの作品として挙げる人はさらに少なく、ほとんどが派生的な仕事としているのが通常だ。スカルパにとってはそうではなかった。展示構成の仕事にスカルパは膨大なエネルギーを注いだし、実際、それは彼のつくりあげた空間の精髓といっても過言ではない。スカルパは展示構成を手掛けるたびに建築にも新しい試みをした。あのスカルパ独特のジグザグな意匠も、ビエンナーレのイタリア館のファサード改装において試みられたものだった。

スカルパの建築空間は、展示場のパネル的な面によって構成され、構造からは離れたものになっている。しかし、それはただの面ではなく、彼の独特で繊細な彫刻刀によって仕上げられていく。建築空間を切るには、斧と彫刻刀の二種類の刃物を用いる必要があるが、斧一つで細部まで切り込んでいく人もいる。彼の場合は、はじめの一刀こそ斧を用いるが、つぎの粗削りの段階から彫刻刀に持ちかえ、切り込み、完成へと向かっていくのだ。それがときには遅延や完成まで達しない原因となったが、彼は時間が許す限り、あくまでも彫刻刀によって膨大なエネルギーを注ぎ込んでいった。

1948年にはヴェネツィア・ビエンナーレが再開された。このとき、スカルパはパウル・クレーの展示会場を構成した。以来、数多くの展示を手掛け、そのたびに新しい展示方法を研究し試みていった。それはまた、彼にとっては偉大なる芸術家との出会いの場所でもあった。

一堂に集められた芸術家の作品をアレンジするにあたって、建築家はどのように、どこまで自分を出すべきか、難しい判断をせまられる。あるときスカルパは私にこう言った。

「展示される作品の質がすべて良いものだとはいえない。それを高い質のレベルに合わせるのが私の仕事だ」。作品の順序を考え、会場に入ってから出るまでの順路をひとつながりのドラマに仕立て上げる、各々の芸術家に合ったドラマを。そのためには作品のいちばん良いところを探し、それを観客に効果的にアピールするよう見せてやるのだ。額縁、台座、照明、パネルなど、どれひとつもおろそかにはできない。完全な作品であれば何も手を加える必要はないのだが、しかし手を加えざるをえない場合もあり、あるときには建築家が自己主張しすぎているとスキャンダルになったことさえあったという。

クレー展においては、額縁がパネルの枠内におさまるのではなく、作品と一体化して組み合わせられ、それらの構成全体がクレーの作品となるようにした。のちに彼は、クレーの多くの手法やモチーフを床や壁に大理石で描き出すことになる。

古代中国展では、ほとんどが軸物だったのでその展示方法に工夫を要した。掛け軸をただ壁面に掛けただけでは揺れてしまって作品の保護ができない。だが、ショーケースの中に納めてしまえばつまらない。そこで、スカルパは一つ一つをパネルに掛け、絵が揺れる丈だけをガラスで覆ったり、四角に組んだ鉄のフレームに軸を掛けて画面の部分だけをガラスで挟むかたちを取った。いずれも額縁のついた絵をイーゼルにのせて展示する方法からの発想である。

彼は展示構成を手掛けるつど新しい方法を提示し、50年代半ばにはこの分野の第一人者として認められ、ウフィッツィ美術館の主要な展示室をその手に委ねられるまでになった。そしていつの間にか、イタリアの美術館の展示方法はスカルピアーナ(スカルパ風)一色になっていた。

しかし、ほんとうにその成果が花開いたといえるのは晩年になってからだった。職人とともに築き上げていった独自の手法が成熟するには、長い年月が必要とされたのだろう。その中で、光の扱い、場面構成のさまざまなテクニック、シークエンスのつくり方等々、たんなる展示を超えた、建築空間そのものともいえる豊穡な世界を示してくれたのである。

事実、こうした展示構成で発揮された力が、恒久的な姿をとって実現された例もある。ひとつはカノーヴァの石膏像陳列館の建築と展示構成の仕事だ。展示品はカノーヴァの白い石膏複製像である。建築も安普請で、白い壁で囲い、必要な所に穴を開け、明かり採りにしただけの空間にすぎないように見えるのだが、実際の展示効果には目を見張るものがある。スカルパの空間の中にカノーヴァの彫刻が魔法のように蘇っているのだ。もうひとつ挙げるならば、ヴェローナのカステルヴェッキオ美術館である。ここでも展示品自体はそれほどものではないのだが、入ってから出るまでの全体が隙のない素晴らしいドラマに仕立て上がっていて、訪問者に言い知れぬ感動を与える。この二つの美術館は展示品を含め、全体がスカルパ美術館になっているといっても過言ではない。

そうした彼の建築を言葉で表現することは陳腐な作業でしかないのだろう。無心になってその建築と向き合うこと。そして、それを味わい、楽しむこと。そうしてスカルパの建築の本質にいたる術はない。私はそう考える。そのとき、スカルパの詩が聞こえるはずだ。



Beyond the massive door left ajar, a portly gentleman in tortoise-shell glasses sat facing a pile of drawings in the middle of a spacious room. Five or six people stood clustered around him with tense expressions on their faces, transfixed by the movements of the pencil held loosely in his left hand. The gentleman was busily revising the drawings, quietly mumbling as if in dialogue with himself. Several students stood outside the door quietly watching the goings on inside. It was examination day in Carlo Scarpa's design course at the Architectural Institute of Venice University.

I was there, impetuously bursting in on this tension-filled scene, thinking of nothing but how I was finally going to meet this distinguished gentleman.

At the time, in 1975, Scarpa may have been known as a 'maestro' inside the university but even in Europe his name was known only to a few. It was only in his later years, or rather after his death, that he achieved widespread social acclaim. Thinking about how famous he has become today, I can't help feeling a bit world-weary. History sometimes plays nasty tricks.

Of course I have to admit that I myself had never even heard Scarpa's name before I left Japan. I went to Venice very ill-prepared, but when I asked who would be the best person to study under, I was surprised to find that everyone I spoke to recommended Scarpa. I decided I must get to know him and place myself under his tutelage. So when the opportunity finally arose, I steeled my nerves and went straight to meet him. I still wonder what he saw in me, but on our first meeting he said to me, "You don't need to go to school. If you want to do architecture, why don't you come to my studio?" For the next three years I was privileged to work under him and learn design on the ground.

Here I would like to draw on my own memories of Scarpa to begin to sketch the conditions of his life—the time which served as a backdrop for his architecture, for his experiences as a creative artist and his interactions with others in the creative process. I believe such an account is all the more necessary because Scarpa contrasts so sharply with the other greats of modern architecture—a contrast which has led to a number of misunderstandings and distortions of his work.

#### Scarpa and His Craftsmen

A twenty-year-old Carlo Scarpa graduated from the Royal Academy of Fine Arts of Venice in 1926. Immediately thereafter he became the assistant to Professor Cirilli of the Architectural Institute of Venice University. His research interests grew and expanded from the Liberty

style to the Secession. He was particularly fascinated by Josef Hoffman and his interests reached from the Near East to China, and finally to Japan.

He was not, however, lucky enough to be able to put his ideas into practice.

In Italy, in those days as today, it is virtually impossible for young architects to get work. With no other options, Scarpa began to work in the field of glass design—a special field in which craftsmen exercised a powerful influence.

In the world of glass making, design and production are inseparable. Of course, designs are prepared in advance, but they are only the beginning. The ultimate results are determined through a process of give-and-take between craftsman and designer in the short interval before the molten glass cools to take its final shape. Design and production proceed simultaneously such that all decisions must be made instantaneously. As a result, in order for the designer to implement his various techniques, he must work together with many craftsmen and have a firm sense of their skills and methods.

It was through this work that Scarpa learned how to relate to craftsmen. Later, when he began to be involved in architectural design, he was to maintain that strong relationship. Architecture for Scarpa was not something that he designed for craftsmen to implement, but something to be created together, in close cooperation with the craftsmen. In fact, those craftsmen who worked with Scarpa all recall him fondly as 'a great companion who worked alongside us.'

Scarpa was not a morning person, and it was always early evening before he would appear at the workshop. Typically the craftsmen would be cleaning up for the day by this time, but when Scarpa came they would eagerly return to their work and often go until late at night. But no matter how late they worked, and no matter how much his projects tended to go beyond schedule, the craftsmen were always thrilled to work with him.

Eighteen years after Scarpa's death the foreman of the Anfodillo woodworking company shyly opens his tool box to show me a yellowed magazine clipping with Scarpa's picture pasted inside the lid. Another craftsman happily recounts how Scarpa christened the man's son Tobia after Scarpa's own son. There was something unimaginably intimate and profound about Scarpa's relations with these craftsmen.

I hasten to add, however, that I disagree with those who argue that Scarpa's architecture was somehow 'craftsman-like' as a result of his close connections with the craftsman's culture. He was not one to accept un-

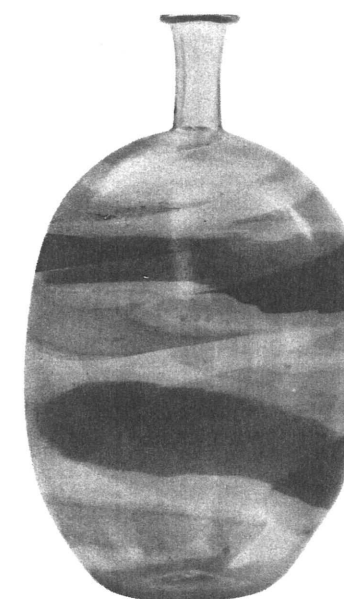
critically the techniques of the craftsmen, to rely exclusively on their highly developed skills, thus losing his integrity and reducing architecture to the level of a craft. For Scarpa the craftsman's skill was but one part of the foundation on which he cultivated his unique imagination. Indeed, he made ample use of the craftsman's techniques to make his own imagination a reality.

The first themes that Scarpa explored in glass were inspired by modern abstract paintings, but eventually he moved away from that, towards the traditional Murano motifs, going on to the Oriental, and incorporating elements unique to the Venetian-Byzantine. In this way he finally arrived at his own characteristic form of expression.

Scarpa's glass designs are based on the blown glass technique traditionally practiced on the Murano Island. But his completed works are clearly distinct from their traditional sources. Their surfaces are reminiscent of the shape, texture, and feel of ceramics or lacquerware, while on the inside they use combinations of translucent and transparent glass. The delicate light and colors they emit are immediately evocative of the landscape of Venice, the city of water. As the midday sun yields to the evening dusk in Venice, the quality of the light changes from a crisp clarity, to a radiant translucence, and finally into unmuddled opacity. As it becomes more and more opaque, the colors become more vital. It was this uniquely Venetian symphony of light and color that Scarpa reproduced in his glass works, but he was also able to incorporate the same techniques and sensibilities into his later architectural works as well.

In 1951 Frank Lloyd Wright, for whom Scarpa had enormous respect, visited the Murano Island and purchased Scarpa's works, unaware of the designer's name. Scarpa continued to produce works of the kind which attracted Wright for more than twenty years—a period in which his architectural projects were limited to the 1936 renovation of the Ca' Foscari building for the University of Venice.

Whenever one encounters Scarpa's architecture one is struck not only by the fantastic spaces, but also by the palpable presence of the craftsmen who helped to realize them. Among the craftsmen with whom Scarpa collaborated he enjoyed a particularly close relationship with the De Luigi family of Decoratore (craftsmen who specialize in the finishing of interior walls and ceilings). Three generations of the De Luigi family worked on Scarpa's projects. The family has a one hundred and fifty year history as decoratore, working chiefly on the restoration and repair of Venice's traditional architecture. They possess the skills necessary to repair just about anything.



Together with these craftsmen skilled in traditional techniques, Scarpa challenged himself to forge new possibilities. One innovation particularly deserving of note was Scarpa's original method of substituting crushed marble for the sand normally employed for the traditional Stucco Veneziana, and shaping it with a trowel. This method was already employed in the time of Palladio and is also known as Marmorino. This technique was an indispensable part of the creation of Scarpa's architectural spaces. By



historian and critic Bruno Zevi came to the university and began to expound the theory of 'organic architecture', spreading the ideas of Frank Lloyd Wright throughout Europe. Scarpa claimed that he felt as if he had been struck by a bolt of lightning the first time Zevi introduced him to Wright's work. It was certainly an electrifying encounter. In 1948 the University was officially accredited as a University of Architecture and it began to attract the finest of Italy's architects such as Franco Albini, Ignazio Gardella, and Giancarlo De Carlo. All of these architects came together under Samonà's leadership to fulfill their goal of creating a center for architectural education that would surpass the Bauhaus. By the beginning of the 1960's it had already begun to acquire a reputation for having gone beyond the Bauhaus. Even today the majority of Italian architects active on a world level are either graduates of this institution or are currently members of its teaching faculty.

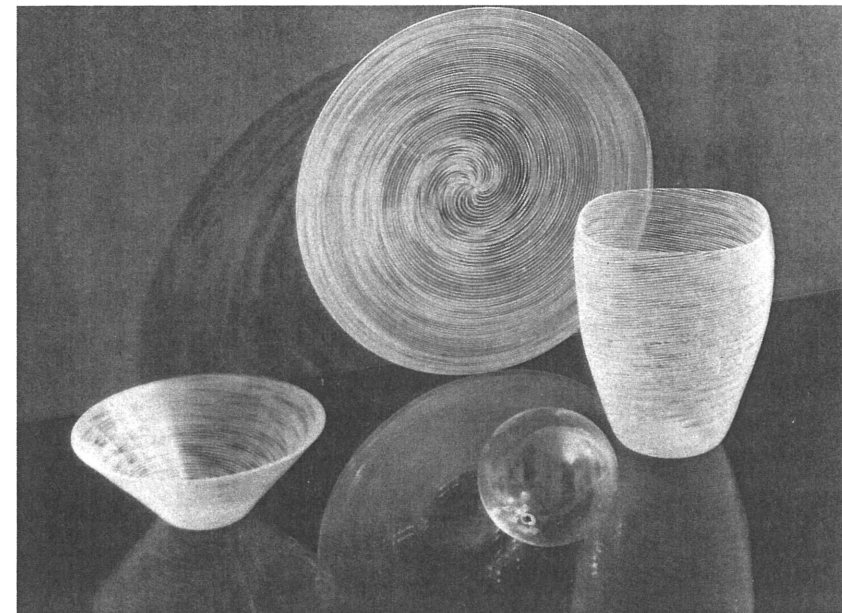
Scarpa maintained a peculiar status within this institution. He was not recognized as an architect by most of those associated with the university, for whom he was just another 'professore'. Nonetheless, it was he who was entrusted with projects for refurbishing and rebuilding the university itself. He was a maestro without recognition. This state of affairs does seem to have upset Scarpa, but all he could do was focus on his creative work. Pictures of Scarpa at this time show a thin, frail man with a soft and delicate look in his eyes—a man who seems far removed from the dramatic presence one associates with Scarpa the maestro. When I spoke of this dramatic change with Scarpa's son Tobia, he said, "My father was just too poor for too long." Both in social and economic terms, Scarpa was always fighting in the midst of misfortune.

As an educator it must be said that Scarpa was not the ideal teacher for all of his students. For those students with a good sense of design, however poor their other academic credentials, there could be no teacher better than Scarpa. But even if they managed to understand what he was saying, most students found it difficult to keep up with him. Beginning in the 1960's more and more students entered the university and it became difficult for Scarpa to continue to implement his pedagogical method. But despite the challenge, he persevered without changing it in the least.

In 1968 it was the Architectural Institute of Venice University which saw the first manifestations of the wave of student uprisings which had begun in Paris. In the midst of the resultant turmoil Scarpa took over from Samonà as chancellor of the University, but the situation only worsened. Scarpa was essentially an aloof artist without any political or managerial skills. He would throw himself into the midst of groups of agitated



The Italian Pavilion at the Venice Biennale grounds.



students, suddenly blow a whistle to quiet them down and then try and have a dialogue.

The student uprisings gave a great boost to the forces of communism and socialism within Italy, making the university an uncomfortable place for a maestro like Scarpa as control went more and more to those with political clout. But even after the other maestros had left the university, Scarpa still remained.

Scarpa's design classes became limited to a very small number of students. Students could only get Scarpa's signature and graduate if they had completed their diploma design in his studio. Everything was carried out according to Scarpa's design method and the projects would last for more than a year. During this time the students would be directly exposed to Scarpa at work. But only three or four of the 1500 students in each graduating class were blessed with this extraordinary opportunity.

Scarpa's monthly lectures, however, were attended by more than three hundred students. Other faculty, from full professors to teaching assistants, would sit behind the podium facing the students. But since Scarpa was given to putting them on the spot by asking them questions in front of the students, there was always a nervous tension in the air as they listened to his lectures. But still they listened, never knowing when the lecture would end. Often the security guard would have to ask Scarpa to stop so he could lock up the building. But sometimes Scarpa would adamantly reply that this was his university and continue his lecture into the night. The blackboard was covered with sheets of drawing paper on which Scarpa drew sketch after sketch in charcoal. As the sheets filled with sketches his assistants would replace them with new ones without erasing the old. Such were the lectures of the last architect to be called maestro. As I remember his impassioned approach to architecture and his way of narrating and explaining it I can't escape the impression that Scarpa was trying to convey how essential it is for an architect to remain un-moved by the trends of the time and to maintain the utmost consistency in his work.

#### The Echo of Beauty

Looking back on Scarpa's accomplishments, many people are surprised to find how much of his career was devoted to the more than thirty exhibition installations that he designed. It is uncommon for architects to work on exhibitions, and even less common for them to consider such projects as part of their oeuvre. For most architects, exhibition installations are secondary at best. But this was not the case for Scarpa. Scarpa put an enormous amount of energy into his exhibition installations.

Indeed, it would be no exaggeration to say that they informed the essence of every space he created.

Each time Scarpa embarked on an exhibition installation he took the opportunity to carry out new experiments in architecture. It was in the facade of the Italian Pavilion of the Biennale that Scarpa first tried out what was to become his trademark zigzag design motif. Scarpa's architectural spaces are composed of the panels that you would find in an exhibition space, entirely separate from the frame or the structure. But they are not just flat surfaces. They are carved with Scarpa's own exquisite sculptor's chisel. Carving out an architectural space requires the use of two implements: the axe and the sculptor's chisel. But some architects rely exclusively on the axe, even for the finest details. For Scarpa, the axe was only for the rough work of the initial stages. Once he entered the next stage he switched to a more exacting chisel to bring his work to perfection. There were times when this kept his projects from ever being completed. But Scarpa put all his energies into working with the chisel, as far as time would allow.

In 1948 the Venice Biennale was re-opened. Scarpa designed the exhibition space for Paul Klee. After that he went on to design many more installations, each time researching and experimenting with new methods of display. For Scarpa this also provided him with the opportunity to meet great artists.

Any architect who has taken on the job of arranging the works of an artist in a single space is faced with the difficult task of determining just how much he should assert himself in the design of the layout. Scarpa once said to me, "Not every piece in an exhibition will be great. It is my job to bring those pieces into line with those of higher quality." This meant determining a suitable order of display and creating a continuous drama to unfold as the visitor walks through the exhibition from beginning to end—a drama that would be appropriate for each artist. Scarpa identified the best aspect of each work and highlighted it to increase its appeal for the visitor. The frames, the pedestals, the lighting, and the panels—all required the utmost attention. Perfect works of art do not require any help from their installation, but there were times when Scarpa could not resist adding his own touches—giving rise to scandals over the architect's excessive self-assertion.

In the Paul Klee exhibition, the frames were not confined within the panels, but were one with the works of art, and entire composition became part of Klee's work. Scarpa depicted many of Klee's methods and motifs in marbles arranged on the floor and the walls.



Hirooyuki Toyoda with Carlo Scarpa in 1978.

In the exhibition 'Ancient Chinese Art' most of the works were hanging scrolls, and this required some inventiveness in the installation. If they were simply hung on the wall they might swing back and forth and it would be impossible to protect them from damage. But it seemed too conventional to enclose them in showcases. So Scarpa hung each of them on a panel, covered only the length that would swing with glass, and placed them on rectangular steel frames—enclosing only the painted section in glass. Both of these methods were based on an analogy with the idea of displaying a framed painting on an easel.

With every new exhibition, Scarpa came up with a new method of display. By the 1950s he was recognized as the leader in the field and had been entrusted with the installation of the main exhibition rooms of the Uffizi Museum. In time museums all over Italy had converted to the Scarpiana style.

It was, however, only in his later years that all of this work truly came to its fruition. It seems to have taken many long years before the unique style that he had developed together with the craftsmen came to its full maturity. But once it did, the result was a bountiful, truly architectural space which in its manipulation of light, its diversity of layout techniques and its way of creating sequences had become much more than a simple exhibition space.

In fact there were instances in which the work Scarpa put into his exhibition installations was preserved in permanent form. One such example was the Canova Museum, for which Scarpa designed both the building and the installation. The works on display are Canova's white plaster casts. The architecture appears extremely simple: nothing but white walls with openings where necessary to let in the light. But this simple design does wonders for the works on display. In Scarpa's space Canova's statues come alive as if by magic. Another example is the Castelvecchio Museum in Verona. There is not much on display at this museum but the path one follows on entering the structure is superbly designed to create a seamless drama, leaving an indelible impression on the visitor. Both of these museums and the items on display within them have become museums to Scarpa himself.

The attempt to describe Scarpa's works in words can only end in banality. There is no substitute for directly engaging his works with an uncluttered mind and an open heart. Only then can they truly be enjoyed and appreciated. For me, at least, this is the only way to reach the essence of Scarpa's architecture—to begin to hear his poetry.