

## Entrevista a Carlo Scarpa

Martín Domínguez

Tras algunos años e innumbrables peripecias, resucitamos esta entrevista con Carlo Scarpa, realizada en mayo de 1978 en Vicenza. El encargo lo hizo «Bauen + Wohnen», revista frustrada en sus esfuerzos por publicar el proyecto de la Banca Popolare de Verona por falta de planos. (Scarpa no producía planos fácilmente adaptables a las necesidades de la publicación. Tampoco le sobraban las ansias de reproducirse en las revistas, prefiriendo dedicarse a su trabajo en las obras o sobre el tablero). Hubieron otros intentos para sacar esta entrevista a la luz del día, pero todo parecía condenarla a la obscuridad periodística, arrinconada entre los papeles amarillentos y pensamientos incompletos de vuestro servidor. Esta situación dura hasta que los piadosos amigos de la redacción de «Quaderns» vuelven a interesarse en el asunto.

Cuando se hizo la entrevista, en mayo del 78, la Banca Popolare di Verona era un proyecto desconocido que iba realizándose lentamente. Se podía decir que, en cierta manera, la obra de Scarpa, aunque bastante conocida, no había alcanzado su actual auge. Esta nueva importancia póstuma, tan merecida, se deberá, seguramente, a la elocuencia con que estas realizaciones contradicen aquella dimensión exclusivamente polémica de los proyectos de los años 70, destinados a cualquier sitio que no fuese la obra.

Scarpa demostraba no solamente que el proyecto cobra su significado completo y su dimensión artística en el momento de transfigurarse en materia; sino que aún usando la piedra, no había que sacrificar la experiencia visual y cognoscitiva que nos aportaban las diversas corrientes de la tradición moderna. Una arquitectura elocuentemente actual, con piedra, cerámica, hormigón, acero y bronce; con acabados naturales o de la máquina (saboreábamos todo lo sensual de estos materiales), con sus juntas de concepción artesanal; iba a oponerse alegremente a las arqueologías historicistas en cartón pintado (o, lo que es peor, al hormigón prefabricado con la apariencia del cartón escenográfico). Al resto de la «presencia del pasado» oponía la presencia de un presente, tan vital como inevitable. Y lo más intrigante era que en la época de las innumerables tendencias, su obra subrayaba la importancia de la contribución del individuo, recluso en la inevitable soledad creativa, apoyándose en una inteligencia visual sin par en nuestros días. Esperamos que sus propias palabras puedan añadirle algo a una obra por sí misma tan elocuente.

### ENTREVISTA

No nos puede extrañar demasiado que Carlo Scarpa viva y trabaje en las antiguas caballerizas de la Villa Val-

marana, a unos metros de la Villa Rotonda del Palladio, en Vicenza. Este sitio le estaba predestinado. La naturalidad sofisticada y sin pretensiones de los jardines y paisajes vecinos que le rodean constituyen un telón de fondo perfecto al trabajo de este hombre, maestro en el sentido milenario de la palabra, de nuestra profesión. El estudio, situado en los bajos, es un espacio alto, abovedado, con columnas delgadas que descienden milagrosamente al nivel de las mesas de trabajo. La luz matinal de mayo comienza a invadir este espacio generoso y tranquilo. Es domingo. Más allá, hacia el fondo, vemos el jardín con su pérgola, invitándonos a la seducción de un paseo solitario.

¿Cuánta gente te ayuda?

Aquí sólo trabajo yo. De vez en cuando viene alguien que desearía trabajar conmigo. Pero en general trabajo solo. La última persona que vino fue un joven arquitecto japonés, colaborador de la revista «Space Design». Recogía el material para el número que salió el año pasado, pues yo no tengo tiempo para eso.

¿Entonces eres el eje de toda esta actividad?

Pues sí. No está muy ordenado, por cierto. Pero es que necesito muchas mesas. Así voy de una a otra según el proyecto, o el problema que surge en la obra, o que me está preocupando en ese momento. Aquí tienes este dibujo de la escalera de la Banca Popolare de Verona. Estos dibujos los hago para resolver algún problema. No son para las revistas. La mayor parte de ellos se los doy a los trabajadores de la obra. Son ellos los que mejor los pueden usar. Pero subamos un momento. El café ya estará listo.

Dibujaba sobre todo en papel o cartón blanco, como lo había aprendido en la Academia de Bellas Artes. Prefería la pluma, y sobre todo el lápiz y lápices de colores. Dibujaba con la seguridad de un hombre que sólo intentaba convencerse a sí mismo de lo que estaba proponiendo: del color, dimensión, geometría y juntas de los materiales, espacios y acontecimientos de los edificios que proyectaba. Los márgenes estaban llenos de apuntes y croquis caligráficos (como en un diario). Los colores no siempre ocupaban superficies completas. Con una esquina que capturase el color y textura de una superficie, o la luz de un espacio bastaba. No ponía las dimensiones, sistemáticamente, prefiriendo dibujar la figura humana: mujeres, y de vez en cuando un autorretrato irónico.

*Recordando la entrevista que acabábamos de terminar, volvimos a subir a tomar el café que su mujer nos acababa de preparar...*

*Recuerdo que habíamos decidido hablar italiano (él) y francés (yo). Al enterarse que había estudiado en Filadelfia, me sacó la copia de un poema que Louis I. Kahn le dedicaba a su obra.*

En la obra de Carlo Scarpa

«Belleza»

El primer sentido

Arte

La primera palabra

y entonces el Milagro

y entonces el íntimo reconocimiento de la «Forma»

El sentido de la totalidad de los elementos inseparables

El Diseño consulta a la Naturaleza

para dar presencia a los elementos

Una obra de arte manifiesta la totalidad de las Formas

La sinfonía de las formas escogidas de los elementos

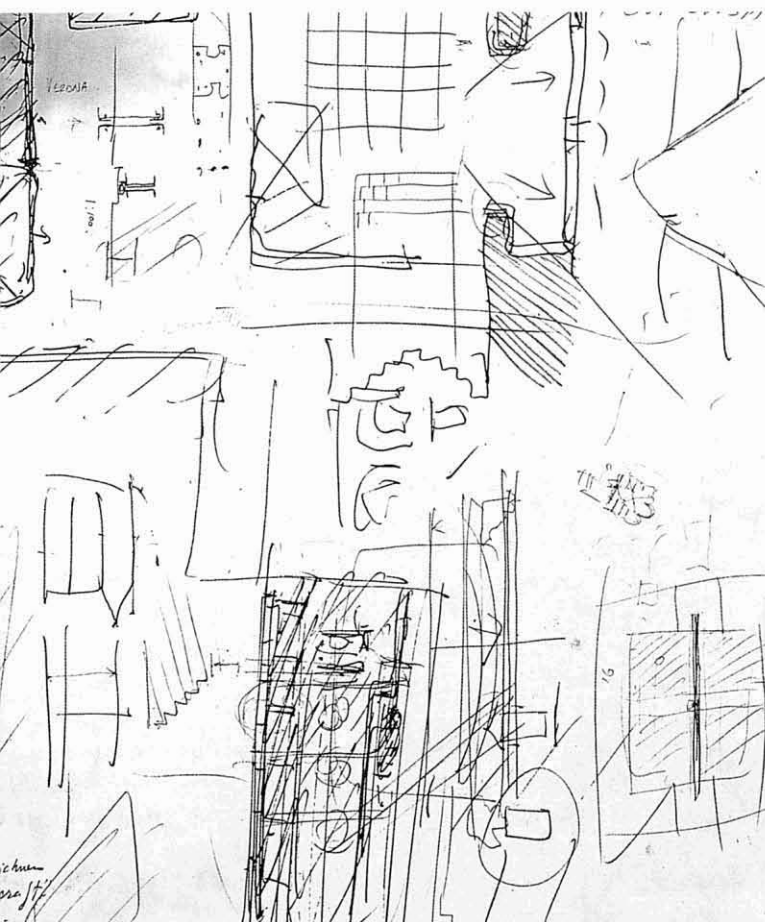
En los elementos

la junta inspira ornamentación, su exaltación

El detalle es la adoración de la Naturaleza

Bueno, ¿de qué querías hablar? ¿Qué cosas te interesan?

*Acabo de venir de Venecia, donde visitamos tu Galería Querini Stampalia. Tienes una actitud muy clara en lo que concierne a la relación entre lo antiguo*



*y lo nuevo. Es una actitud bastante distinta a lo que se plantea hoy en día acerca de la ciudad, o a ciertos planteamientos historicistas y eclécticos.*

Ya, ya. Te advierto que ni leo mucho las revistas, ni me preocupo demasiado por las polémicas de hoy en día. No tengo tiempo. El problema del material histórico, material que nunca podremos ignorar, pero tampoco imitar directamente, es una cuestión que siempre me ha preocupado. Las imitaciones estúpidas, como las que exigen las ordenanzas actuales en Venecia, nos llevan por mal camino. No resuelven nada. No te puedes imaginar lo que he tenido que luchar contra esos burócratas tontos.

*¿De qué época es ese encargo?*

De cuando enseñaba en Venecia. Vivíamos allí. Ahora he preferido volver a esta zona, donde trabajo más tranquilo. Quizás sería útil contarte algo de mi historia personal. Así se entienden mejor las cosas, creo. Aunque fui profesor en Venecia, en la Facultad de Arquitectura, nunca estudié en una escuela de arquitectura.

*Te acordarás de Mario Botta, que fue alumno tuyo.*

Fue un buen alumno. Me acuerdo de su proyecto de final de carrera. Había otros alumnos buenos por esa época, pero Botta es el más conocido. La escuela estaba casi vacía, pues era el tiempo de las huelgas y de las interrupciones. Como era uno de los poquísimos que asistía a clase estuvimos bastante tiempo juntos.

Mi situación fue muy distinta. Como te decía, estudié en la Academia de Bellas Artes de Venecia. Nos enseñaban cosas muy útiles. Aprendíamos a dibujar, toda la técnica de representación. Pienso que en las escuelas de arquitectura se deberían preocupar más por las cosas técnicas, por ejemplo, el dibujo clásico a mano libre. Si se les enseña a dibujar, los buenos ya sabrán qué hacer con ello más adelante. Así se aprendía antes. Los estudiantes pierden demasiado tiempo en discusiones inútiles, y en las revistas, que no aportan nada.

*Tenía un profesor que nos decía que lo que hiciéramos antes de los 30 años no tendría ninguna importancia.*

Efectivamente. Es inútil controlar lo que hace un joven de 20 años. No se enteran de nada. Ya descubrirán, más tarde o más temprano, una manera de pensar y de expresarse más personal, más suya. Lo mejor que se puede hacer es aprender la técnica de expresión visual y gráfica. Eso es lo que me ocurrió. Después de la Academia, encontré trabajo en una de las fábricas de cristal de Murano. Aprendí a trabajar con este material maravilloso. Hoy me siguen pidiendo de vez en cuando que les diseñe algo para producir en la fábrica. Conozco el cristal, y sé lo que se puede hacer con él. Me gustaba mucho ese tipo de trabajo. Conociendo bien los materiales se pueden hacer muchas cosas que no se aprenden en discusiones esotéricas.

*Pero ¿cuándo te interesaste por la arquitectura?*

Poco después de haber acabado mis estudios, en 1926, encontré trabajo en el estudio del Profesor Guido Civilli. Tú no sabrás quien era, pero me parece que tiene su gracia la historia. Resulta que Civilli era el discípulo predilecto de Giuseppe Ciarconne. Y Ciarconne fue el arquitecto que hizo el monumento de Vittorio Emmanuel en Roma. ¿Lo conoces?

*Sí que lo recuerdo.*

Pues bien, se podría decir que soy un producto de esa tradición que produjo esa famosa «*bête blanche*» de la arquitectura moderna. Claro está, siempre he creído en el movimiento moderno. *Vers une Architecture* de Le Corbusier provocó en mí una reacción cultural. Había que replantearse muchas cosas. Siempre he admirado a Mies y a Aalto, pero para mí, la obra de Wright fue un «*coup de foudre*». No había tenido nunca una experiencia comparable. Me arrastró como una ola. Lo puedes ver en algunas de esas casas que hacía antes. (Saca el número de «*Space Design*» dedicado a su obra, y miramos algunas casas que acusan la influencia wrighteana).

Mira aquí, ésta es típica. Creo que puedes ver las limitaciones de la adulación... Es que estaba demasiado impresionado con Wright. Hoy no me gustan tanto estas casas, pues no creo que se puedan tomar cosas tan directamente. ¿Te acuerdas de la casa que proponía Wright en Venecia?

*Sí, la tengo en mente.*

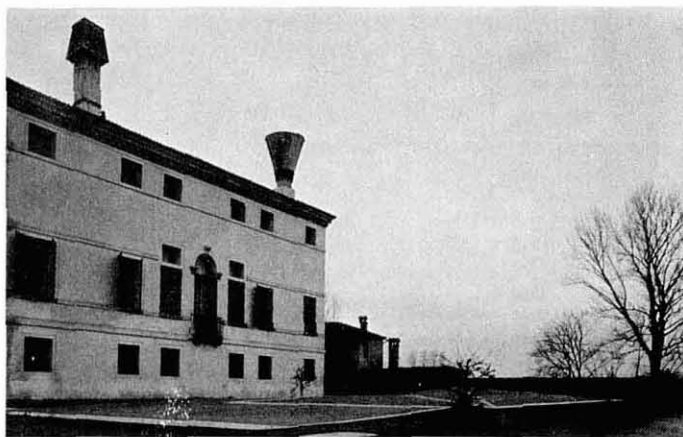
Wright no copiaba las ventanas de los vecinos. Proponía una obra de su tiempo, sin olvidar que lo esencial en Venecia era, y sigue siendo, el agua. Como te decía, yo no he tenido más que problemas con las ordenanzas venecianas, y con los burócratas que las interpretan. Te exigen que copies las ventanas antiguas...

*En Suiza también les gusta mucho aplicar este tipo de ordenanza en los cascos antiguos.*

... Pues aquí olvidan que estas ventanas son productos de otras épocas, de otras maneras de vivir con una ventana, productos de otros materiales y maneras de hacer ventanas. Además, estas imitaciones estúpidas siempre salen mal. A los edificios que intentan imitar se les ve siempre como impostores, que es lo que son en realidad. No engañan a nadie.

Al hacer los interiores, tenía más libertad, claro está.

Aquí por ejemplo (se trataba de la renovación del Aula Magna del Cà Foscari), pude trabajar con más tranquilidad. Me interesaba explorar la diferencia entre el muro exterior con sus oberturas, y la estructuración del espacio. Por eso ves los pilares de madera yuxtapuestos a las ventanas. Por su posición y geometría, forman una entidad, pero el cambio de materiales destaca los momentos distintos del edificio. También anclaba la columna articulada al suelo con una pieza metálica. La junta se resuelve claramente. Son temas que siempre han preocu-



pado al constructor. Sólo que las soluciones son distintas a las que proponían otras épocas.

*Creo que ahí está el punto débil del eclecticismo. Lo importante del pasado no son tanto las soluciones que proponían, sino los temas que se planteaban, los puntos críticos que hay que resolver en todo edificio.*

*Recuerdo en la Galería Querini Stampalia cómo habías resuelto la restauración de la escalera de acceso secundaria. Colocabas unas losas de marmol que no tocaban los lados sobre los peldaños dañados.*

Claro. De esa manera puedes renovar la escalera sin destruirla. La dejas mantener su propia identidad, su propia historia. Y aumentas la tensión entre lo nuevo y lo viejo. En esa obra me preocupaba mucho articular las juntas, para explicar la lógica visual de la unión de cosas distintas.

¿Te acuerdas de la puerta de mármol? Pues bien, el material es el mismo que el de la pared. Pero te das cuenta que se trata de una puerta porque te lo dice la articulación de la junta entre pared y puerta. Te invita a poner la mano allí para abrirla. Era otra manera distinta de resolver un problema antiguo. Así te das cuenta de lo que es una puerta.

*Sí, pero sólo en fotografía. Quisiera verlo muy pronto. Pues allí me planteaba los mismos problemas.*

*Te refieres a la relación de lo tradicional y lo nuevo.*

Eso es. Me gusta comprender la lógica visual de una obra antigua de una dimensión importante. Es el mismo tipo de problema, pero a otros niveles, que comprender la lógica y funcionamiento de una ventana. Sólo que en el Castelvecchio, los constructores antiguos se planteaban el problema de la identidad formal de una serie de habitaciones, y de las conexiones entre ellas. Los cuartos estaban puestos en hilera entre dos muros importantes distintos. Eran las fachadas del castillo. El muro trasero, más antiguo y macizo, casi sin aberturas, daba al río, al exterior. El otro, más reciente (del medioevo), era más ligero y abierto hacia el jardín. (Ya ves como hasta en las construcciones monumentales del pasado, cada época al edificar conservaba su identidad. Éste es un principio fundamental.).



*Eso es lo que se olvida con demasiada frecuencia cuando intentan recuperar, literalmente, el pasado.*

Bueno, los antiguos constructores habían puesto una serie de viguetas de madera paralelas, entre los dos muros. No tenían función estructural. Eran falsas, pero ayudaban a comprender la geometría de estos espacios, articulando sus techos. Pude haber dejado un simple techo enfoscado, pues no hacían falta elementos portantes. Pero hubiera faltado algo. Había que subrayar la geometría, la individualidad de estas habitaciones, pues...

*La estructura virtual...*

...exacto. Los muros laterales estaban perforados con un arco, revelando así todo su espesor. Se abre una *enfilada*, una perspectiva de cuartos adyacentes, en dirección perpendicular a la antigua orientación principal de los cuartos. Aquí estaba el problema. Quería preservar el carácter e identidad de cada cuarto, pero sin usar las mismas vigas de madera de antes. Como las habitaciones eran cuadradas, puse dos vigas de acero, falsas, en el techo, bajo las dos vigas cruzadas de hormigón. Cada una indicaba una de las dos direcciones importantes para la estructura formal del edificio. Y al cruzarse se acentuaba la importancia del cuadrado, como elemento unitario, individual. El cruce de las dos vigas en el centro implica una columna. Aquí tenemos una columna implícita que ayuda a definir el cuadrado.

*Marcando el centro de la habitación.*

Exacto. Ésta era la lógica visual a la que me refería. También en la manera de hacer las vigas se plantea el problema de la lógica visual, pero a nivel de detalle. Aquí pude haber utilizado los perfiles de acero convencionales. Pero esto hubiera sido la solución del ingeniero, sin explicar la estructura visual y geométrica. Me pareció más interesante recoger perfiles parciales y unirlos yo mismo. Las nuevas juntas revelan la estructura del elemento, y de la intersección.

*Me interesa la manera cuidadosa con que expresas los objetos.*

*Les preparas un contexto que les ayuda a cobrar dignidad. Tu manera de colocar estos elementos sobre ese suelo tan trabajado...*

Claro. El suelo es una de las superficies claves para definir la geometría de un espacio. El modelo se informa por la geometría cuadrada de la habitación. Había que resolver el problema de la junta entre la pared, superficie vertical luminosa y el suelo, superficie horizontal, más oscura.

*Como el agua.*

Exacto, exacto. Pensaba en el agua alrededor de los muros de un castillo. Esto me dio la idea de hacer una junta en negativo. El suelo de cada cuarto se individualiza, como si fueran una serie de plataformas. Cambiaba

el material en los bordes, de pizarra a una piedra más clara para mejor definir el cuadrado. De esta manera se modula el movimiento.

*Claro. Las líneas blancas se comprimen en los arcos de entrada, mientras que al entrar en la habitación se abren, invitándote a detenerte y a mirar. Pero los objetos que exhibías...*

Había que ponerlos con mucha precisión sobre el suelo, para que no interfiriesen con la geometría de estas habitaciones y el movimiento. Tampoco tenían que ser muebles, sino presencias muy importantes. Por eso el suelo tenía que ser más oscuro.

*Son como personas que habitan estos ámbitos. Y los espacios subordinados que crean entre sí provocan otro movimiento dentro de la habitación.*

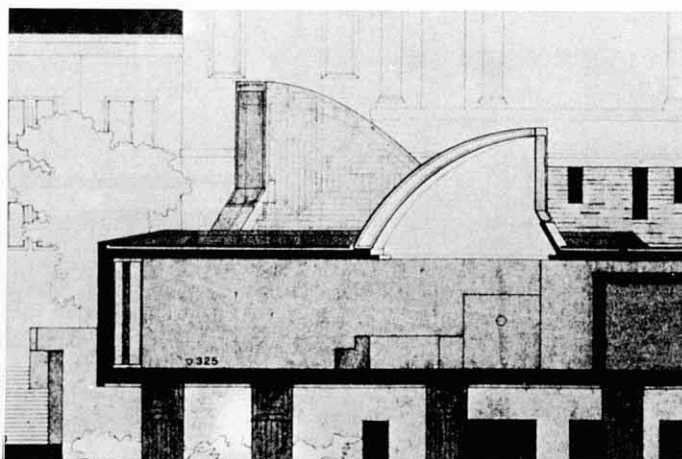
También había que controlar la luz. La forma de las ventanas la pensé en función de las habitaciones y de los objetos de exposición. A veces la ventana se convierte en un espacio más bajo, con luz propia. Es un lugar de exposición especial. Un foco. Mientras que la porción más alta ilumina al resto de la habitación. Pero mi problema más grande fue colocar el «Cangrande», la escultura ecuestre. No fue nada fácil encontrar esta solución. Aún puesta allí en el aire, estaba relacionada con el movimiento, condicionándolo. Marcaba una de las articulaciones históricas entre las partes distintas del Castillo. También decidí girarla, para destacarla de la estructura que la soportaba. Así forma parte del conjunto, pero continúa su vida independiente.

*Pero siempre estamos hablando de intervenciones a escalas muy reducidas; inteligencia visual al nivel del cuarto, o de un objeto.*

Podríamos hablar de la Villa «Palazetto» en Monselice. Aquí me planteaba el problema del acceso a la ca-

1. Croquis realizado por Scarpa durante la entrevista.  
2. Villa «Palazetto», Monselice (Padua) 1974/75. Fachada del patio.  
3. Proyecto de una sede de la Banca Antoniana con Paolo Righi. Monselice (Padua) 1977.

1. Schizzo fatto da Scarpa durante l'intervista.  
2. Villa «Palazetto», Monselice (Padova) 1974/75. Facciata della corte.  
3. Progetto per una sede della Banca Antoniana con Paolo Righi. Monselice (Padova) 1977.



sa, tratando de presentarla como un objeto. Era una antigua casa de campo. Tenía una pequeña plaza delante donde antes se pisaba el heno. Yo llené esta plaza con una superficie de ladrillo (el material tradicional), elevándola ligeramente. De esta manera preservaba el vacío delante de la casa, pero controlaba el movimiento de acceso.

*La casa se convierte pues en un objeto.*

Eso es. No era la primera vez que se renovaba. Le habían puesto una chimenea algo extraña. Yo prefería las chimeneas tradicionales, rematadas con una sección cónica invertida por arriba. Eran muy bonitas. Les hice poner una copia de una de las chimeneas tradicionales, pero sin derrumbar la otra. Así que el error de antes se convierte en diálogo. La chimenea tradicional es aún más interesante.

*Entonces imitabas.*

Sí, pero para comentar, con precisión, sobre el problema.

*Hablemos de la Banca Antoniana en Monselice. El cliente quería un muro cortina que bajase hasta el suelo. Todo de cristal. Esto era bastante problemático.*

Mira: Mies fue un gran arquitecto. El Seagram en Nueva York es un edificio magnífico; pero, cuando nos acercamos para verlo mejor, *todo lo que vemos son los reflejos de sus vecinos. Hay demasiado cristal.* De esta manera estas obras pierden su estructura propia. No existe otro período en la historia de la arquitectura donde emplearan tales cantidades de cristal. Los constructores del pasado usaban materiales sólidos. El problema estaba en cómo hacer las aberturas. Éste era el momento donde el artesano tenía la oportunidad de exhibir su maestría, marcando uno de los momentos críticos de cualquier edificio: la ventana. La ventana es un *motivo* muy importante en la Banca de Verona, pero en Monselice lo resolví de otra manera. Hice levantar todo el edificio, con un muro ciego, sin aberturas. Lo puse sobre pilotos. Así se creaba una plaza porticada, un espacio urbano público. Podía comprarle una corbata a un vendedor ambulante, o entrar al banco. El límite trasero de este espacio era un muro de contención y su escalera, de otra manera hubiera quedado tapado por el nuevo edificio. Así formaba parte del espacio público, como antes. Y el movimiento seguía funcionando como antes. Como te decía, en vez de cristal proponía un muro ciego. La luz entraría por arriba. Los *grandes lucernarios* dialogarían con la topografía y la silueta accidentada de la ciudad.

*En Verona afrontaste de nuevo el programa de un banco.*

Aquí el problema era algo más complejo. Detrás de la Arena existen dos plazas que no se sabe si son un espacio dividido en dos, o un gran espacio. En la plaza trasera hay una Iglesia de escaso valor, por cierto. El centro lo ocupa un edificio que divide el espacio en dos plazas. En la esquina de la plaza delantera está la Banca actual. Es un edificio de finales del XVIII. Cuando me hicieron el encargo, habían comprado la parcela vecina pa-

ra ampliar el Banco. Lo primero que les dije era que tenían que comprar más terreno. Sólo así la *fachada de la extensión de la Banca iría más allá del edificio entre las dos plazas*. La nueva fachada continua ayudaría a unir los dos espacios; a establecer o indicar la continuidad espacial. No era ni necesario ni posible tirar el edificio entre las dos plazas. Bastaba con indicar que el espacio continúa. La fachada se convierte en un elemento que asume su función urbana.

El techo es otro elemento importante. Lo traté como una especie de plaza sobreelevada. El pavimento estará hecho de la misma manera que en la plaza de abajo. El borde será de mármol, y allí propongo poner unos estanques que se llenarán con agua de lluvia. Los pájaros vendrán a bañarse, y cuando subas al techo pensarás que estás, efectivamente, en la plaza. Es una extensión del espacio urbano sobre el edificio, y no debajo de él.

*¿Y la fachada?*

Sí, ya llego. El problema, como decía antes, era bastante complejo. El nuevo edificio era una ampliación del antiguo. Pero la nueva *extensión* era más importante, más grande, que el edificio existente. No se podía copiar la arquitectura anterior; pero sí había que entenderla bien. El antiguo constructor sabía que había ciertos puntos críticos, bastante más trabajados que los otros. Ya hemos hablado de la ventana. También trabajaban mucho la cornisa y el zócalo. Es decir, los puntos de contacto con el cielo y con la tierra. En la cornisa, invertí el patrón del edificio existente. De esta manera, la pieza de cornisa hace un dibujo interesante contra el cielo. Una línea de diseño geométrico, hecho por la maquinaria que aligera el edificio hacia arriba. La estructura de acero que soporta esta piedra de remate también ayuda a aligerar al edificio. Se apoya sobre el muro opaco con aperturas, contrastando fuertemente con él. Así lo opaco tiene más peso, y lo ligero casi se despega. El problema que se planteaba aquí era el de siempre, sólo que la solución es distinta.

El otro punto crítico era el punto de contacto con la tierra. Aquí también pongo una piedra más trabajada, para acentuar el zócalo. La línea se interrumpe en el punto de perforación del zócalo, marcando así la puerta de entrada.

Otra cuestión que me interesaba aquí era la escalera. Como verás, son las cosas que siempre habían preocupado a los antiguos constructores: la cornisa, la ventana, el zócalo y la escalera como elemento dominante del espacio interior. Intentaba hacer la escalera como una especie de *«promenade dans l'espace»*, como un acontecimiento espacial importante.

Pero bajemos al estudio si quieres, para que te enseñe los dibujos.

*Y bajamos. Yo había preparado una serie de preguntas cuidadosamente. Más por el miedo a que se nos acabase la conversación que por otra cosa. No fueron necesarias porque Carlo Scarpa fue un hombre de ideas excepcionalmente claras. Contestó a todas las preguntas que me había imaginado y a muchas más, en esa mañana de mayo del 78.*