

## Carlo Scarpa

Francesco Dal Co

Carlo Scarpa ha estat un dels pocs mestres de l'arquitectura italiana contemporània i ho ha estat de la manera més original: mantenint-se a part, conreant discretament la seva extraordinària vocació. És inútil cercar el nom de Scarpa entre els dels protagonistes principals del debat arquitectònic italià a partir de finals dels anys 20. A pesar de pertànyer a la generació de Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Giuseppe Samonà, dels BBPR, d'Albini, de Gardella, i d'haver començat a treballar quan la cultura moderna s'estava afermant els anys 30, per trobar-se després al costat dels protagonistes dels fets lligats a la reconstrucció post-bèl·lica, i conèixer per tant la crisi que ha somogut l'arquitectura italiana dels anys 60 i 70, Scarpa ha passat pel temps i ha conreat les seves amistats amb una participació distant.

Massa compromès a aclarir les premisses d'una poètica destinada a esclatar a partir de finals dels anys 50, Scarpa ha estat un protagonista silenciós i anòmal. Mentre que l'arquitectura italiana era esquinçada per polèmiques, tant durant el període feixista com en els anys de la postguerra, i els arquitectes lluitaven de manera més o menys coherent per guanyar a la professió i a si mateixos un paper privilegiat en l'obra de construcció de la Itàlia moderna, Scarpa va prosseguir tranquil·lament el seu rumb per camins aparentment oblics. En realitat, va romandre coherentment fidel a si mateix i a una concepció serena i compromesa del treball propi.

La idiosincràsia de Scarpa per la paraula escrita, per l'ús de sistemes de comunicació que en el fons li devien semblar tan estranys com superflus, va confirmar a través dels anys la seva anòmala situació en el marc d'una cultura disciplinar com la italiana, propensa a teoritzar les pròpies aspiracions en formulacions ideològiques fins i tot abans d'haver-ne experimentat les implicacions pràctiques. El llenguatge que Scarpa coneixia i usava era constituït exclusivament per les formes de la seva arquitectura, per les complexes narracions dels seus dissenys. En aquest aspecte, la seva coherència és la despietada sinceritat del seu *mostrar-se* —de mostrar el seu mateix procés de formació de les experiències en la concreció del procediment projectual.

La coincidència absoluta de la lliçó scarpiana amb els seus projectes constitueix la dada que sanciona l'anomalia de l'arquitecte venecià. D'aquí ve la seva desconfiança per qualsevol temptació o temptativa de fer del projecte una ocasió per «parlar d'altra cosa», i el seu refús de tota ideologia i, per tant, de tot esforç dirigit a atribuir al projecte arquitectònic responsabilitats que no li corresponen. El projecte, per Scarpa, és una experiència fonamentalment privada. El disseny és responsable exclusivament pel que fa a la forma bella. El joc intel·lectual

## Carlo Scarpa

Carlo Scarpa è stato uno dei pochi maestri dell'architettura italiana contemporanea. Lo è stato nella maniera più originale, rimanendo in disparte, coltivando sommessamente la propria straordinaria vocazione. Inutile cercare il nome di Scarpa tra quelli dei protagonisti di punta del dibattito architettonico italiano a partire dalla fine degli anni '20. Pur appartenendo alla generazione di Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Giuseppe Samonà, dei BBPR, di Albini, di Gardella, e iniziatosi nel suo operare allorché la cultura moderna andava affermandosi negli anni '30, per trovarsi poi a fianco dei protagonisti delle vicende legate alla ricostruzione postbellica, e conoscere quindi la crisi che ha scosso l'architettura italiana negli anni '60 e '70, Scarpa ha attraversato il suo tempo e ha coltivato le sue amicizie con distaccata partecipazione.

Troppo impegnato nel chiarire le premesse di una poetica destinata ad esplodere a partire dalla fine degli anni '50, Scarpa è stato un protagonista silenzioso e anomalo. Mentre l'architettura italiana veniva lacerata dalle polemiche, sia durante gli anni del fascismo che nel primo dopoguerra, e gli architetti si battevano in maniera più o meno coerente e più o meno verbosa per conquistare alla disciplina e a se stessi un ruolo privilegiato nell'opera di costruzione dell'Italia contemporanea, Scarpa ha proseguito tranquillamente il proprio cammino per strade apparentemente oblique. In realtà, è rimasto coerentemente fedele a se stesso e a una concezione del proprio lavoro serena ed impegnata.

L'idiosincrasia di Scarpa per la parola scritta, per l'uso di sistemi di comunicazione che in fondo gli dovevano apparire tanto estranei quanto superflui, ha confermato negli anni la sua anomala collocazione nel quadro di una cultura disciplinare come

quella italiana, incline a teorizzare le proprie aspirazioni in formulazioni ideologiche ancor prima di averne sperimentato le implicazioni operative. Il linguaggio che Scarpa conosceva ed usava era costituito esclusivamente dalle forme delle sue architetture, dalle complesse narrazioni dei suoi disegni. In ciò la sua coerenza è la spietata sincerità del suo *mostrarsi* —del mostrare il formarsi stesso delle sue esperienze nella concretezza dei procedimenti progettuali.

L'assoluta coincidenza della lezione scarpiana con i suoi progetti costituisce il dato che sancisce l'anomalia dell'architetto veneziano. Da ciò la sua diffidenza per ogni tentazione o tentativo di fare del progetto un'occasione per «parlare d'altro», e il suo rifiuto di ogni ideologia e, quindi, di ogni sforzo compiuto per attribuire al progetto architettonico responsabilità che non gli appartengono. Il progetto per Scarpa rimane un'esperienza fonamentalmente privata. Il disegno è responsabile esclusivamente nei confronti della buona forma. L'impegnativo gioco intellettuale a cui Scarpa si dedica consiste nel tentativo di coniugare la ricerca sulla forma —sulla buona forma— con il solipsismo del progetto.

Sono dunque ragioni ben di fondo quelle che rendono problematico collocare l'opera di Scarpa nel quadro delle esperienze di corrente o delle comuni tensioni poetiche dell'architettura italiana del '900. Se l'atteggiamento operativo di Scarpa può essere avvicinato a quello di Ridolfi, le matrici della sua formazione culturale lo collocano assai lontano dall'humus da cui trae origine l'opera dell'architetto ternano. D'altro canto, se durante la sua lunga attività di docente Scarpa è venuto a contatto con personalità emergenti come quelle di Gardella, Samonà, Albini, se i suoi scambi gli hanno permesso di stabilire rapporti con i princi-

compromès al qual es dedicà Scarpa consisteix en la temptativa de conjugar la recerca sobre la forma —sobre la forma bella— amb el solipsisme del projecte.

Si la disposició operativa de Scarpa pot ser comparada a la de Ridolfi, les matrius de la seva formació cultural el situen bastant lluny de l'humus on s'origina l'obra de l'arquitecte de Terni. D'altra banda, si durant la seva llarga activitat de docent Scarpa va tenir contacte amb personalitats primoteres com Gardella, Samonà, Albini, si els seus intercanvis li van permetre d'establir relació amb els principals arquitectes italians, no és però fàcil imaginar quines poden ser les influències produïdes per aquests contactes. I si és problemàtic trobar el denominador comú entre personatges tan diversos, si és difícil imaginar Scarpa sense recordar la seva relació visceral amb Venècia i les seves inesgotables curiositats que sempre el van portar a la superació d'una dimensió cultural provincial, és igualment difícil imaginar en l'aspecte immediat quina pot ser l'herència deixada per Scarpa. La riquesa de la seva obra, la colpidora individualitat que es manifesta en les seves arquitectures fan difícil a qualsevol alumne aproximar-se a l'experiència d'un mestre com aquest de manera crítica i creativa. És, per tant, molt probable que tot el que Scarpa ha deixat hagi de madurar encara llargament abans de donar els fruits. Cal que la lliçó de coherència que les seves obres reblen sigui meditada i assimilada completament, abans que la veneració dels alumnes arribi a deslliurar-se de la fascinació que la infinita gamma de solucions i invencions scarpianes exerceix sobre tots els projectistes. Només quan la recerca i la meditació sàpiguen penetrar sota la superfície dels simulacres que Scarpa ha escampat pels seus itineraris arquitectònics, serà potser possible establir un balanç i avaluar amb coneixement de causa el pes que la seva obra ha tingut en l'obertura de noves vies per a la cultura arquitectònica. Però si encara quedessin dubtes sobre la inquietant actualitat de Scarpa, altres consideracions, bé que sumàries, poden fer llum sobre la seva personalitat i fornir també posteriors estímuls crítics.

Quan Scarpa va morir al Japó el 28 de novembre del 1978, a pesar de tenir 72 anys es trobava en una inesperada joventut. Les seves darreres obres, deixades sovint inacabades, els esbossos de projecte, i els darrers esbossos, contenen més d'una promesa. Això complica en darrer terme i a pesar del pas dels anys, l'examen de la seva obra. Però d'altra banda, la fantasia de Scarpa, el seu gust refinat i curiós, les seves alquímies hermètiques, els seus arravataments improvisats i la seva fertilitat sempre han causat perplexitat a la crítica. És tan difícil desxifrar l'obra de Scarpa que s'ha acabat per parlar-ne per mitjà de llocs comuns —com són, evocats de tant en tant, però mai no aclarits veritablement, la «venecianitat» de Scarpa, la reducció de la seva recerca a una refinada pràctica artesanal, la insistència en els seus arranjaments o aportacions museogràfiques sense comprendre'n el nexa profund amb altres obres, els reconeixements fets a les seves intervencions en restauracions, i, després, una sèrie infinita d'anècdotes, d'estereotips avui ja mancats de valor. Certament,

pali architetti italiani, non è tuttavia facile immaginare quali possano essere le influenze prodotte da tali esperienze. E se è problematico trovare un denominatore comune tra personaggi così diversi, se è difficile immaginare Scarpa senza ricordare il suo viscerale rapporto con Venezia e le sue inesauste curiosità che sempre gli sono valse la fuoriuscita da una dimensione culturale provinciale, altrettanto arduo è immaginare nell'immediato quale possa essere il lascito di Scarpa. La ricchezza della sua opera, la prorompente individualità che si manifesta nelle sue architetture rendono difficile per qualsiasi allievo avvicinarsi all'esperienza di un simile maestro in maniera critica e creativa. È quindi probabile che quanto Scarpa ha lasciato debba maturare ancora a lungo prima di dare i frutti necessari. Occorre che la lezione di coerenza che le sue opere ribadiscono venga meditata e completamente assorbita, prima che la venerazione degli allievi giunga a liberarsi dal fascino che l'infinita gamma delle soluzioni e delle invenzioni scarpiane esercita su di ogni progettista. Solo quando la ricerca e la meditazione critica sapranno scavare sotto la superficie dei simulacri di cui Scarpa ha disseminato i propri itinerari architettonici, solo allora sarà forse possibile stilare un bilancio e valutare con cognizione di causa il peso che la sua opera ha avuto nell'aprire nuove strade per la cultura architettonica. Ma se ancora vi fossero dei dubbi circa l'inquietante attualità di Scarpa, altre seppur sommarie considerazioni possono lumeggiarne la personalità e fornire così ulteriori stimoli critici.

Allorché Carlo Scarpa morì in Giappone, il 28 novembre 1978, nonostante i suoi settantadue anni egli si trovava nel pieno di un'inattesa giovinezza. Le sue ultime opere, lasciate per lo più incompiute, gli abbozzi di progetto, e gli ultimi schizzi contengono più di una promessa. Ciò rende ulteriormente complicato, nonostante il trascorrere degli anni, fare i conti con il suo lavoro. Ma d'altro canto, la fantasia di Scarpa, il suo gusto raffinato e curioso, le sue ermetiche alchimie, i suoi slanci improvvi-

si e la sua fertilità hanno sempre imbarazzato la critica. È talmente difficile decifrare l'opera di Scarpa che si è finito per parlarne tramite luoghi comuni —ecco allora, di volta in volta evocati, ma mai veramente risolti, la «venezianità» di Scarpa, la riduzione della sua ricerca a raffinata pratica artigianale, l'insistere sui suoi allestimenti o contributi museografici senza intenderne il nesso profondo con altre opere, i riconoscimenti tributati agli interventi di restauro, e, poi, una serie infinita di aneddoti, di stereotipi ormai privi di valore. Certo, anche in ciò sono tante piccole verità. Ma esse non colgono il significato pieno di ciò che Scarpa ha rappresentato con il suo lavoro, al di là delle apparenze dissimulatrici che egli stesso ha contribuito ad alimentare con ironia. Dando cittadinanza a tali apparenze, lasciando quasi credere che il suo fosse un «piccolo fare» ai margini dei «grandi» problemi dell'architettura, Scarpa evitava di dover *parlare* troppo del proprio lavoro, poiché era convinto che nessuna «scrittura» poteva interferire con il *linguaggio* che egli intendeva dominare e costruire.

Con simile coerenza, d'altro canto, egli era impegnato a condurre una implicita, continua polemica contro la decadenza contemporanea della ricerca architettonica, contro le sue superfetazioni ideologiche. I suoi progetti e le sue opere sono un chiaro atto di denuncia rivolta contro il progressivo involgarimento della pratica professionale e la montante tentazione di ridurre l'architettura ad un gioco facile ed effimero. Ma, al contempo, il suo lavoro è una accusa levata contro la paralisi immobilizzante che attanaglia politiche e progetti, contro la conservazione intesa come rinuncia o falsa riedificazione, contro la mancanza di cultura che rende impraticabile ogni dialogo produttivo tra la città, gli ambienti storici e il progetto moderno.

Né Scarpa era solo un maestro-artigiano o un architetto-poeta. Egli amava gli strumenti del proprio mestiere ma, soprattutto, provava piacere nel metterli alla prova. Il *piacere* è il vero oggetto del suo lavoro e la

també en això hi ha moltes petites veritats. Però aquestes no capten el significat ple d'allò que Scarpa ha representat amb la seva obra, més enllà de les aparences dissimuladores que ell mateix va contribuir a nodrir amb ironia. Bo i acceptant aquestes aparences, deixant creure que la seva era una «petita obra» al marge dels «grans» problemes de l'arquitectura, Scarpa evitava haver de *parlar* massa de la seva feina, ja que estava convençut que cap «escriptura» no podia interferir el *llenguatge* que ell intentava dominar i construir.

Amb una coherència similar, estava d'altra banda compromès a portar una implícita, contínua, polèmica contra els seus abusos ideològics. Els seus projectes i les seves obres són una clara denúncia dirigida contra la progressiva vulgarització de la pràctica professional, contra la creixent temptació de reduir l'arquitectura a un joc fàcil i efímer. Però, al mateix temps, la seva obra és una acusació dirigida contra la paràlisi immobilitzadora que atenalla polítiques i projectes, contra la conservació entesa com a renúncia o falsa reedificació, contra la manca de cultura que fa impracticable tot diàleg productiu entre la ciutat, els ambients històrics i el projecte modern.

Scarpa tampoc no era solament un mestre-artesà o un arquitecte poeta. Estimava les eines de l'ofici, però, sobretot, trobava plaer a fer-les servir. El *plaer* és el veritable objecte del seu treball i la clau de la seva experiència projectual. Cada detall irresolt, cada circumstància constructiva, la recerca d'un control formal subtil i perillós sobre la indeterminació del superflu, eren per a Scarpa ocasions per prolongar l'èxtasi del projecte, per ajornar l'acabament del treball, per allargar el seu domini sobre les coses. Per aquesta raó potser Scarpa era inactual: buscant el plaer de la construcció per mitjà del domini exercit sobre la realització de les formes, Scarpa s'exiliava voluntàriament del camp de la necessitat que converteix l'arquitectura moderna en presonera dels fins i de la necessitat. Inactual, també, per l'optimisme amb què es posava davant el full de dibuix, a l'espera de veure plasmar-s'hi la forma en un animat diàleg volgut tan viu que garantis a la matèria totes les qualitats de la invenció i a la invenció totes les qualitats de la matèria. La creativitat del seu disseny el situava així en un terreny ben divers d'aquell altre estret on es realitza la mera pràctica artesanal. La invenció scarpiana no té models estables, ni pel fet de referir-se a la pràctica constructiva, ni pel que concerneix les referències intel·lectuals més abstractes. És clar que Scarpa estimava l'obra de Wright, al qual sovint va retre veritables homenatges. Però també apreciava les dots de Sullivan i sabia comprendre i *veure* l'extraordinària lliçó de Viena. Com un veritable vienès, Scarpa sabia veure —veure darrera les coses, assaborir les coses pel que les coses amaguen, captar amb els ulls allò que les aparences oculten. Per això la seva relació amb Wright, tot i ser tan intensa, no es redueix a una sèrie d'homenatges i citacions. Scarpa va veure «reflectida» en Wright una gamma de suggestions que eren les mateixes que ell perseguia: el Japó, abans que tot, però tot seguit la materialització d'una inexaurible curiositat de la mirada, amb els ulls oberts en

cifra della sua esperienza progettuale. Ogni particolare irresolto, ogni accidente costruttivo, la ricerca di un controllo formale sottile e pericoloso sull'indeterminatezza del superfluo, sono per Scarpa altrettante occasioni per protrarre l'ebrezza del progetto, per procrastinare la conclusione del lavoro, per prolungare il suo possesso sulle cose. Per questa ragione forse egli era inattuale: ricercando dal possesso esercitato sul farsi delle forme il piacere del costruire, egli si esilia volontariamente dal dominio della necessità, che rende l'architettura moderna prigioniera degli scopi e del bisogno. Inattuale, anche, per l'ottimismo con cui si poneva di fronte al foglio da disegno, in attesa del piacere di vedere plasmarsi la forma in un concitato dialogo voluto talmente serrato da assicurare alla materia tutte le qualità dell'invenzione e all'invenzione tutti i pregi della materia. La creatività del suo disegno lo colloca casi su un terreno ben diverso da quello angusto ove si esplica la mera pratica artigianale. L'invenzione scarpiana non possiede modelli stabili, né per quanto riguarda la pratica costruttiva, né per ciò che concerne i riferimenti intellettuali più astratti. Certo, Scarpa amava l'opera di Wright, a cui spesso ha tributato veri e propri omaggi. Ma non meno di Wright apprezzava le doti di Sullivan e sapeva capire e *vedere* la straordinaria lezione di Vienna. Come un vero viennese egli sapeva vedere —vedere dietro le cose, assaporare le cose per ciò che esse celano, raccogliere con gli occhi ciò che le apparenze velano. Per questo il suo rapporto con Wright, pur così intenso, non si riduce ad una serie di omaggi e di citazioni. Scarpa vede in Wright «riflesso» una gamma di suggestioni che erano le medesime da cui egli attingeva: il Giappone, prima di tutto, ma poi il materializzarsi di una inesausta curiosità dello sguardo, gli occhi aperti sulle forme, al di là dei confini stabiliti dalla storia, dalle civiltà, dalle tradizioni. La voracità dello sguardo, una cultura che si rinnova nel vedere addolciscono le radici veneziane a cui Scarpa tante volte ha dato modo di manifestarsi nei suoi progetti, confondendole con

curiosità intellettuali proiettate verso universi formali anomali. E lo sguardo, l'accumulazione prodotta dall'indulgenza concessa al vedere, ritorna puntuale nei progetti, ne dilata le atmosfere, ne muta continuamente la meccanica, mentre una sensibilità straordinaria compendia la solitudine dei tragitti poetici scarpiani. Tutto ciò contribuisce ad isolarlo e a renderlo poco comprensibile. Ma è un isolamento che Scarpa accettava con orgoglio e umanità al contempo, senza tradire la propria generosità. Era indifferente ad ogni establishment, il quale anzi guardava con ironia, salvo poi riservare il suo disprezzo per i custodi del corporativismo e dell'idiozia professionale. E tra costoro vanno annoverati per primi proprio i rappresentanti dell'Ordine degli Architetti di Venezia che, negli anni '60, trascinarono Scarpa in tribunale, accusandolo di esercitare illegalmente una professione per la pratica della quale egli non aveva mai conseguito la laurea. E senza laurea in architettura, Carlo Scarpa, che pure era stato direttore della Scuola di Architettura di Venezia, se ne è andato nel 1978, poco prima che gli venisse ufficialmente riconosciuta, ahimé quanto in ritardo, la laurea ad honorem.

Carlo Scarpa sapeva come Mies che il buon Dio si nasconde nei particolari. Ma certo, al famoso aforisma di Mies, Scarpa avrebbe aggiunto: «anche» nei particolari. Era lontano dai grandi maestri del contegno classico, Behrens, Fischer, Tessenow —ma di Loos condivideva la convinzione che l'architettura ha un intimo carattere *conservatore* e, come il grande viennese, sapeva quanto sottile eppur resistente è la barriera che divide l'architettura dall'arte. Non a caso nel leggere l'edizione italiana dei *Detti e contraddetti* di Karl Kraus, Scarpa aveva fissato la sua attenzione su un aforisma famoso, quello dove si legge: «Adolf Loos e io, lui letteralmente, io linguisticamente, non abbiamo fatto e mostrato nient'altro se non che fra un'urna e un vaso da notte c'è una differenza e che proprio in questa differenza la civiltà ha il suo spazio. Gli altri invece, gli spiriti positivi, si dividono fra quelli che usano l'urna come va-

vers les formes, més enllà dels límits establerts per la història, per les civilitzacions i per les tradicions. La voracitat de la mirada, una cultura que es renova per la mirada, suavitzen les arrels venecians a les quals Scarpa tantes vegades ha facilitat la manera de manifestar-se en els seus projectes, confonent-les amb les curiositats intel·lectuals projectades cap a universos formals anòmals. I la mirada, l'acumulació produïda per la indulgència concedida al veure, torna puntual als projectes, en dilata les atmosferes, en canvia contínuament la mecànica, mentre que una sensibilitat extraordinària compendia la solitud dels trajectes poètics scarpianes. Tot això contribueix a isolar-lo i fer-lo poc comprensible. Però és un aïllament que Scarpa acceptava amb orgull i humanitat al mateix temps, sense traïr la seva generositat. Era indiferent a l'*establishment*, al qual mirava més aviat amb ironia, encara que després reservés el seu menyspreu pels guardians del corporativisme i de la idiòcia professional. Entre aquests, cal veure-hi, en primer lloc, els representants precisament de l'Ordre dels Arquitectes de Venècia, que, els anys 60, van arrossegar Scarpa als tribunals acusant-lo d'exercir il·legalment una professió per a la pràctica de la qual no havia mai obtingut llicenciatura. I, sense llicenciatura, Carlo Scarpa, que també havia estat director de l'Escola d'Arquitectura de Venècia, es va morir el 1978, poc abans que li fos reconeguda oficialment —per desgràcia amb retard— la llicenciatura *ad honorem*.

Carlo Scarpa sabia, com Mies van der Rohe, que Déu s'amaga en els detalls. Però hauria afegit al famós aforisme de Mies la paraula «també» en els detalls. Era lluny dels grans mestres de filiació clàssica, Behrens, Fischer, Tessenow —però compartia amb Loos la convicció que l'arquitectura té un íntim caràcter *conservador* i, com el gran vienès, sabia com era prima però alhora resistent la barrera que separava l'arquitectura de l'art. No per casualitat, en llegir l'edició italiana de *Detti e contraddetti* (Dites i contradites) de Karl Kraus, Scarpa s'havia fixat en un aforisme famós que diu: «Adolf Loos i jo, èll literalment i jo lingüísticament, no hem fet ni mostrat res més que això: entre una urna i un orinal hi ha una diferència, i precisament en aquesta diferència la civilització té el seu espai. Els altres, en canvi, els esperits positius, es divideixen entre els que usen l'urna com a orinal i els que usen l'orinal com a urna.»

Si els projectes de Scarpa són la quinta essència de l'art de veure, les seves construccions tenen la forma de jeroglífics dissenyats al voltant de la diferència. Aquests volen mostrar la inexhaurible dialèctica de la diferència fixant l'atenció a través del meravellós en un esforç de descripció. Que la diversitat fos la premissa de la forma bella era una convicció profunda de Scarpa. Hi creia, «com a vienès», amb el mateix arrauxament amb què, «com a venecià», cercava el plaer de la mirada a la seva pròpia feina.

L'única veritable inactualitat de Carlo Scarpa és aquesta: mai no va deixar de creure que els dons que la vida ofereix són més bells i dolços que la vida mateixa.

**Francesco Dal Co**

so da notte e quelli che usano il vaso da notte come urna».

Se i progetti di Scarpa sono il distillato dell'arte del vedere, le sue costruzioni hanno la forma di geroglifici disegnati intorno alla differenza. Esse intendono mostrare l'inesauribile dialettica della differenza, coinvolgendo l'attenzione tramite il meraviglioso in uno sforzo di decrittamento. Che la diversità sia premissa della buona forma era una convinzione profonda di Scarpa. In essa credeva, «da viennese», con lo stesso slancio con cui, «da veneziano», cercava il piacere dello sguardo nel proprio lavoro.

L'única vera *inattualità* di Carlo Scarpa sta qui: non aveva mai smesso di credere che i doni che la vita offre sono più belli e dolci della vita stessa.

**Francesco Dal Co**