

L'arte del mostrare

alcune riflessioni
sull'architettura museale
di Carlo Scarpa

Passato un ponte di legno, attraverso un portale ad arco si entra nel giardino di Castelvecchio. Di fronte ci sono due siepi parallele appena slittate l'una rispetto all'altra; in fondo, al di là del prato, dei cespugli si stagliano di fronte ad un muro in calcestruzzo ripiegato verso il prato, poi la facciata dell'ala napoleonica, poi ancora altre facciate, nascoste. L'attenzione viene catturata a destra dal suono dell'acqua delle fontane, un gioco di luccichii, il percorso che dapprima volge sul ghiaio poi su lastre di pietra ci porta verso l'ingresso: i sensi ci guidano...

E così si potrebbe procedere all'infinito nel descrivere le sensazioni che si ricevono nel percorrere e fruire gli spazi del museo di Castelvecchio di Carlo Scarpa, ma tale descrizione è valida anche per la sistemazione museale dell'Accademia e del Correr a Venezia, per la gipsoteca di Possagno e così via. L'architettura tiene per mano e conduce il visitatore entro i suoi spazi. Un edificio collocandosi in uno spazio delimita, circonda luoghi e negli edifici museali di Carlo Scarpa la discontinuità spaziale è matrice fondamentale per la disposizione degli oggetti d'arte secondo sequenze attentamente calcolate. È la struttura architettonica che decide come

esse si dispongono l'una dietro l'altra. L'architettura si scopre solo camminando, lo spazio vivo, come quello emozionale, può essere percorso.

A monte del progetto di recupero museale dell'edificio di Castelvecchio c'è una forte idea poetica unitaria secondo un piano di composizione organico e generale, niente è lasciato al caso. A dispetto di molta critica che rivela nel lavoro progettuale scarpiano una forte vocazione per la frammentazione e disseminazione degli elementi architettonici autonomi e slegati tra di loro, il museo veronese documenta con la sua forte presenza architettonica, con l'eleganza delle sue soluzioni compositive, un intenso lavoro di regia volto a coordinare gli episodi sparsi sotto il controllo di un accurato lavoro di montaggio.

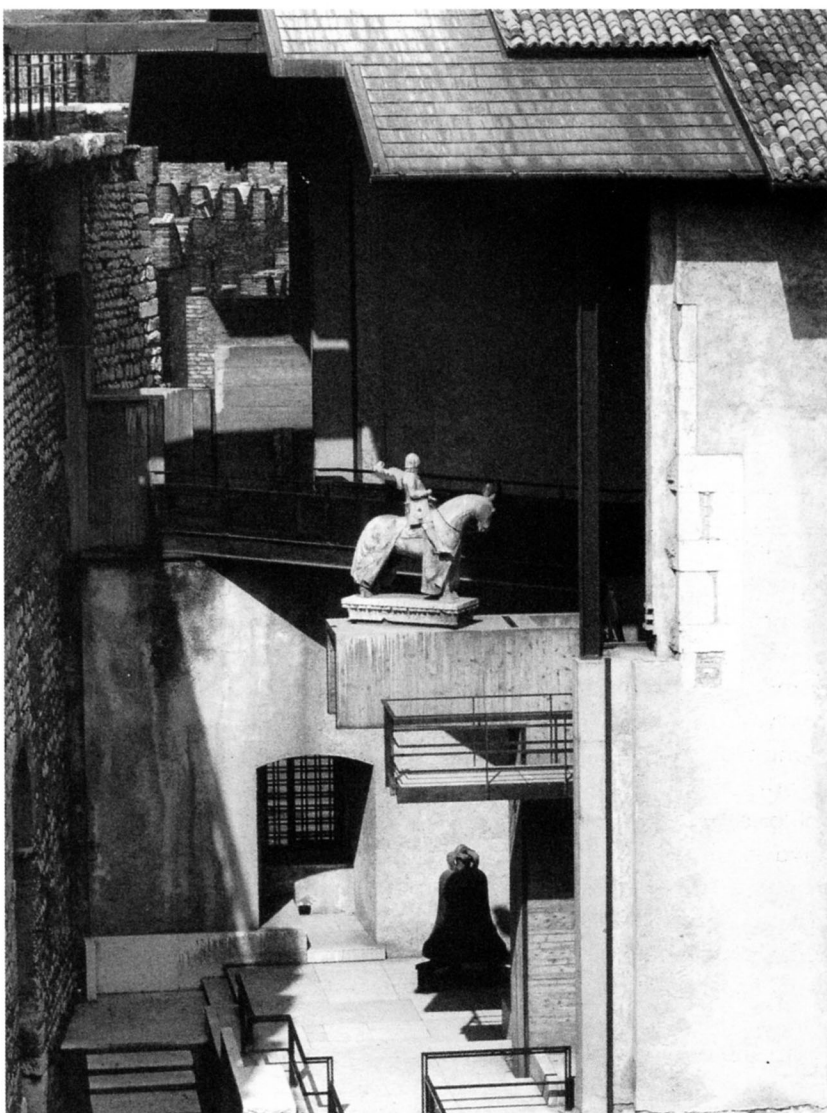
Il sistema coagulante è rappresentato da un'attenzione scrupolosa per il disegno unitario delle singole sequenze mediate ed intervallate da punti di cesura e di connessione quali ponti, scale, percorsi lastricati. A Castelvecchio si possono individuare tre sequenze espositive: la galleria delle sculture medievali; la reggia delle opere veronesi di pittura; la galleria superiore con opere del Cinquecento e del Seicento veneto. Ad intercalare i tre momenti espositivi ci sono degli elementi di forte presenza architettonica quali il giardino, la torre del Morbio, la statua di Cangrande. Questi ultimi vanno a configurare spazi di connessione, ma allo stesso tempo di cesura. Essi rappresentano zone di passaggio e pertanto sono necessari al senso del ritmo del percorso espositivo fatto di accelerazioni, decelerazioni, luoghi di sosta e di riposo che servono a tenere vivo l'interesse e a non stancare chi frequenta il museo. "Lo stile di Carlo Scarpa consiste nell'assemblaggio di frammenti, nel ri-

cucire con eleganza episodi anche sparsi, costituendo ciascuno di essi un *exemplum* del divenire architettonico"¹.

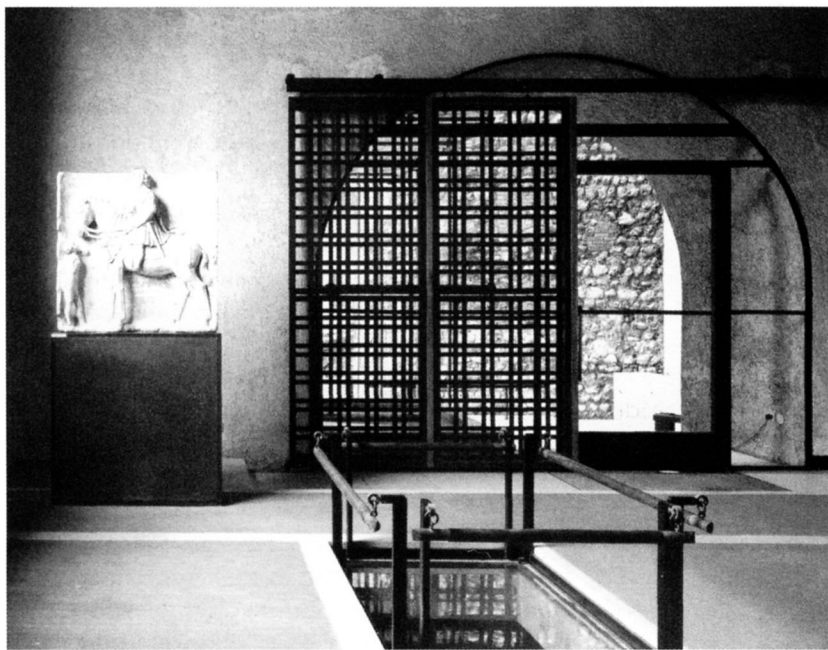
Rispetto ad altri interventi museali di Carlo Scarpa, nel museo di Castelvecchio la collocazione della statua di Cangrande, con la sua forte presenza simbolica, rappresenta un fatto eccezionale. I percorsi espositivi hanno quale elemento centrale il monumento equestre e tutto il cammino fa riferimento al simulacro. Quest'opera attraverso la sua disposizione eccezionale, tuttavia, non fa altro che accentuare il valore ritmico della composizione d'insieme, la sua presenza costituisce una grande forza di sintesi.

Rompendo con gli schemi espositivi dell'Ottocento, l'intreccio narrativo sviluppato dall'architetto veneziano prevede una visione delle opere caleidoscopica, in cui il vedere, rivedere ed intravedere è il tratto distintivo. Avviene allora che un'opera di particolare pregio, in genere il pezzo più rappresentativo dell'esposizione, come nel caso della statua di Cangrande, può essere visto a distanza per essere ritrovato nella sua intera bellezza nel corso del tragitto e di seguito essere ancora rivisto all'interno di un'altra sequenza espositiva.

La delimitazione dei luoghi, la varietà percettiva dei medesimi, determinata da una differenziazione spaziale alquanto evidente serve a sviluppare un discorso architettonico in cui è negato il concetto del raccontare lineare a favore di un metodo diegetico tipico del romanzo moderno che elimina ciò che è superfluo in modo che il visitatore si possa concentrare di più sull'opera. Per poter comprendere appieno il significato critico delle opere esposte Carlo Scarpa sollecita la curiosità che R. Barthes chiama "ermeneutica", in modo da allenare il visitatore a



C. Scarpa. Museo di Castelvecchio, Verona, 1956-64. Veduta dello spazio Cangrande (in alto) e la quinta e ultima sala della Galleria delle Sculture (in basso).



sviluppare le proprie capacità percettive. Questo atteggiamento descrittivo si avvale dunque della tecnica moderna dell'intreccio che è diventato nel ventesimo secolo con Woolf, Joyce, Proust, Mann una scrittura aperta.

Ma alla componente spaziale-diegetica è necessario aggiungere una componente temporale. Paul Ricoeur parla dell'esperienza temporale della *fiction* come metodologia che ha come orizzonte "il mondo immaginario"², Scarpa è conscio di questa dimensione temporale *immaginativa* caratterizzata da un fluire processionale che dà luogo a luogo, da stanza a stanza, attiva la curiosità e il desiderio di fruire le opere in modo inusitato.

La forma *immaginativa* temporale presente nell'allestimento scarpiano di Castelvecchio fa accedere ad una dimensione *altra*. Michel Foucault indica nel concetto di eterotopia la definizione di un luogo altro, spazio cosiddetto della crisi; le eterotopie sono luoghi privilegiati, o sacri, o proibiti, riservati agli individui che si trovano in uno stato di crisi in rapporto alla società e all'ambiente in cui vivono. Foucault estende il concetto di eterotopia a quei luoghi in cui è presente anche una cesura del tempo. In questi luoghi avviene una rottura con il tempo tradizionale; anziché di eterotopia si può parlare di eterocronia: "Si hanno allora le eterotopie del tempo che si accumulano all'infinito [...] Sono, queste, eterotopie in cui il tempo non cessa di accumularsi, appollaiandosi, per così dire [...]. L'idea di accumulare tutto, di costituire una sorta di archivio generale, la volontà di rinchiudere in un luogo tutti i tempi, tuttavia fuori dal tempo, inaccessibile all'usura dei giorni, inseguendo un progetto di accumulazione perpetua e indefinita del tempo entro un luogo inamovibile, tutto questo appartiene a pieno diritto alla nostra modernità"³.

A Castelveccchio esiste un'opposizione temporale di ordine spaziale tra un tempo del museo ed un tempo della città, di ciò che sta fuori la galleria. Il giardino del cortile maggiore per esempio rappresenta uno spazio-soglia, uno spazio di decantazione, un luogo dove le due temporalità vengono a contatto, il giardino è un luogo di passaggio per chi vuole accedere ad una dimensione spirituale dell'arte, per chi vuole accedere al piano della composizione estetica.

Carlo Scarpa, con genialità fabulatoria, accompagna il visitatore attraverso la guida prima dei sensi, poi dell'intelletto, sollecitando il desiderio di fruire e procedere all'interno di uno spazio denso di episodi artistici di alto valore. Ogni sequenza spaziale quindi può essere analizzata singolarmente, ogni sequenza spaziale è un palinsesto visivo che detta i tempi della percezione estetica dell'opera, ogni sequenza spaziale è costituita da un proprio ritmo che tuttavia entra all'interno del ritmo generale dell'opera. Carlo Scarpa è il fine regista di quest'opera di montaggio architettonico.

Egli è dunque abile maestro nel coordinare la sequenza di percezione dinamica delle opere, ma la sua genialità dà prova di alto valore quando si tratta di proporre in uno spazio circoscritto un'opera d'arte o un insieme di oggetti artistici.

Ma cos'è un'opera d'arte?

G. Deleuze e F. Guattari in *Che cos'è la filosofia?* affermano che lo scopo dell'arte è quello di conservare un blocco di sensazioni: "Il giovane continuerà a sorridere sulla tela fintanto che questa durerà: il sangue pulsa sotto la pelle di questo volto di donna e il vento agita un ramo [...] L'arte conserva ed è il solo mondo che si conservi [...] la giovane conserva la posa che aveva cinquemila anni fa, un gesto che non

dipende più da colei che l'ha fatto [...] Ciò che si conserva, la cosa o l'opera d'arte è un blocco di sensazioni, ossia un composto di percetti ed affetti [...] I percetti non sono percezioni sono indipendenti dallo stato di chi li prova; gli affetti non sono sentimenti o affezioni, eccedono la forza di chi li attraversa. Sensazioni, percetti ed affetti sono esseri che esistono di per sé ed eccedono ogni vissuto"⁴. Carlo Scarpa è sempre stato consapevole di questo aspetto dell'arte. Egli riattiva l'esperienza sensibile dell'opera d'arte costituendo le condizioni migliori perché questa particolarità venga catturata. A Castelveccchio, ma allo stesso modo negli altri interventi allestitivi, lo spazio alchemicamente modulato prende forma per favorire una lettura equilibrata dell'opera in cui funzione espositiva e manufatto architettonico siano in perfetta sintonia. L'involucro murario che ospita le opere d'arte non viene mai mostrato in sé, ma grazie allo sdoppiamento dei muri, alla sovrapposizione di piani, alle alterazioni cromatiche per dilatare o diluire la profondità visiva si piega alle ragioni della percezione dell'opera. Gli oggetti così esposti sono integrati in uno scenario architettonico che attiva i sensi, che coinvolge, oltre che la vista, l'olfatto, l'udito, il tatto. È un tipo di architettura che predilige l'aspetto multimediale della percezione. La scatola muraria dissimula la funzione tettonica a scapito della costruzione di un *Raumbild* che produce lo spazio, fa lo spazio, favorendo un edonismo della corporeità. Come afferma Roberto Tagliaferri: "Il corpo è radice di immediatezza con lo spirito, innesca una mediazione del tipo non-concettuale"⁵. L'alterazione dello spazio con lo sviluppo del tema della parete sovrapposta ad un'altra parete, l'alterazione quindi cromatica della profondità di cam-

po, il concetto di figura-sfondo vengono indagati attraverso una sapienza visiva prossima alle teorie gestaltiche. Si tratta in sintesi di un tipo di architettura intesa come dispositivo dell'esperienza della visione, una macchina spaziale che predilige la *qualità tattile del vedere* secondo un meccanismo cinestetico che coinvolge i sensi, più che l'intelletto.

Nella sala de *Le Cortigiane* al museo Correr a Venezia, Carlo Scarpa dispone i dipinti secondo una tecnica di simmetria dinamica. L'ambiente viene rivestito da una pelle, da una scatola parietale che funziona da sfondo visuale per l'ottimizzazione della percezione delle opere del Carpaccio. La tecnica del giunto in questo caso è completamente sviluppata attraverso una semplice differenziazione dei piani verticali ed orizzontali indicata dal disegno di una robusta zoccolatura in legno. In alto il soffitto prosegue oltre la quinta parietale per aumentare l'effetto della scatola dentro la scatola. Le opere dell'artista rinascimentale applicate ai pannelli sono visivamente correlate da una fascia scura in legno interrotta da un piano verticale che ha la sola funzione di equilibrare i piani visivi. Le figure umane rappresentate nelle opere sembrano invocarsi attraverso sguardi e ammiccamenti. In alto il soffitto è colorato con una tinta scura ad indicare un abbassamento del livello dello spazio ed un controllo in senso dinamico-percettivo della stanza che altrimenti porterebbe lo sguardo a fuggire oltre le pareti per proiettarsi verso l'alto, il pavimento è di velluto scuro per intensificare ancor più questo equilibrio. Carlo Scarpa sviluppa una vera e propria *grammatica della visione* attraverso lo sviluppo di una forma poetica che si avvale di una tecnica sintattica quanto mai forte ed evidente. Per giun-

gere ad un alto livello di poesia necessita di uno stile, quindi di una sintassi, "per elevarsi dalle percezioni vissute al percelto, dalle affezioni vissute all'affetto, come rendere durevole un momento del mondo e farlo esistere di per sé"⁶. Nell'analisi dell'opera scarpiana è possibile osservare la presenza costante di una grammatica compositiva che dimostra che l'architetto veneziano ricorre spesso ad espedienti stilistici unitari e coerenti. In architettura ci sono problemi tecnici: la scienza interviene per risolverli e si ha come esito che le soluzioni tecniche entrano a far parte della composizione estetica. Ecco allora che una volta definito il *piano di composizione* attraverso un metodo ed una tecnica questi entrano in sintonia e collaborano con l'altro *piano di composizione*, che è quello relativo all'opera d'arte esposta. Carlo Scarpa spoglia ogni opera d'arte che deve esporre, la spoglia di ogni contenuto superfluo, di ogni sovrappiù accidentale per indagare le qualità sul piano estetico, così da fare entrare l'opera dentro il suo mondo architettonico in una sorta di *contrappunto*. "Esiste allora contrappunto ogni qualvolta una melodia interviene come motivo in un'altra melodia"⁷. Quello che ne risulta non è una condizione dell'architettura sottomessa all'opera d'arte, né tanto meno il contrario: è un equilibrio di forze, di vettori. Ogni *piano di composizione* mantiene la propria autonomia, ma non può essere letto come fatto isolato, bensì in un rapporto sinfonico. L'uno interviene nell'altro e viceversa. Dalla definizione delle due tecniche, quella architettonica e quella artistica nasce un nuovo connubio, un nuovo quadro di *composizione sinfonica* che non è da comprendere nell'accezione strettamente tecnica, ma in quella della composizione estetica che rive-

la solo se stessa così da estrarre un nuovo blocco di sensazioni inedito, dell'architettura, dell'arte. Negli allestimenti scarpiani si ha la possibilità di una doppia percezione estetica, quella architettonica e quella artistica. Il gioco di *contrappunto* le rivela in una nuova dimensione che non è dell'una né dell'altra.

La luce così sempre attentamente studiata dal maestro veneziano talvolta rappresenta il *medium*, il terreno comune sul quale architettura e arte possono danzare in una felice sintesi. In architettura, come in pittura, l'organizzazione spaziale della luce è fondamentale, è una palpebra artificiale, un marchingegno per convogliare l'attenzione e la conoscenza in qualche direzione. Scarpa usa la luce come elemento centrale della creazione dello spazio allestitivo sul piano eminentemente tecnico e soprattutto su quello ambientale. La scatola muraria, attraverso i suoi materiali e le sue qualità tattili, viene modulata dalla luce che naturalmente entra nella stanza per stabilire differenze, luoghi di ombra, luoghi di luce. L'opera d'arte ha bisogno della luce per portare in evidenza le qualità tecniche e tattili di cui è composta. A Possagno nella gipsoteca canoviana l'ambiente è concepito per escludere le visuali.

I quattro lucernari posti in alto ad angolo della scatola muraria, fanno entrare una luce che pervade lo spazio e avvolge le opere come un fluido. La luce diventa il vero e proprio supporto espositivo. Le statue di gesso (*Amore e Psiche*, *Washington*, *la Ninfa dormiente*) poste le une vicine alle altre senza alcun ordine gerarchico, ma solo secondo rapporti di vicinanza senza sopraffazione tra loro, vengono rivelate dalla luce del sole che dona espressione piena al gesso. Il fondo luminoso e lucido degli intonaci sembra attribuire luminosità ad un materiale la cui

principale caratteristica è l'opacità. La luce del sole investe lo spazio in una sequenza di rimandi che esalta la splendida arte del Canova in un gioco di rapporti apollinei di nietzschiana memoria. Solamente un profondo conoscitore ed estimatore dell'opera canoviana, quale era appunto Carlo Scarpa, poteva capire la qualità intrinseca del gesso, materiale la cui opacità non poteva che essere esaltata con l'utilizzo di questo tipo di luce ed elevare così la percezione estetica delle statue ad un più alto grado di qualità. L'architettura interviene nella percezione dell'opera d'arte, l'opera d'arte rivela la qualità dell'architettura.

Note

¹ B. ALBERTINI, S. BAGNOLI, *Scarpa: i musei e le esposizioni*, Milano, Jaka Book, 1992.

² P. RICOEUR, *Tempo e racconto* vol. 2, *La configurazione nel racconto di finzione*, trad. it. di G. Grampa, Milano, Jaka Book, 1985.

³ M. FOUCAULT, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis, 1994.

⁴ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, Torino, Einaudi, 1996.

⁵ R. TAGLIAFERRI, *Corpo, spazio, architettura e religione* in Aa/Vv, *Lo spazio sacro: architettura e liturgia*, a cura di V. Sanson, Messaggero, Padova, 2002.

⁶ G. DELEUZE, F. GUATTARI, op. cit.

⁷ G. DELEUZE, F. GUATTARI, op. cit.