

Filippo Bricolo
**Carlo Scarpa ed il racconto di Castelvecchio.
Analisi narratologica della Galleria delle Sculture**

Abstract

A quarant'anni dalla morte, la figura di Carlo Scarpa appare ancora indissolubilmente legata a sfalsanti clichè critici ed interpretativi che impediscono un'analisi profonda della complessità della sua opera. Tra gli aspetti meno studiati e più fraintesi vi è quello della narratività ovvero il complesso delle strutture profonde che organizzano i suoi racconti architettonici. Tali macchine del progetto sfuggono alle strumentazioni tipiche della critica e possono essere comprese solo attraverso l'analisi narratologica. Il saggio si muove in questa direzione affrontando l'analisi della Galleria delle Sculture del Museo di Castelvecchio una delle sequenze narrative più intense del corpus architettonico scarpiano.

Parole Chiave

Carlo Scarpa — Architettura narrativa — Narratologia

Tra gli architetti narratori, Carlo Scarpa, merita un ruolo di primo piano. In ogni sua opera possiamo leggere brani e passaggi che rimandano alle procedure ed ai dispositivi del racconto. Tutti i suoi capolavori, come il Museo di Castelvecchio, la Tomba Brion o Villa Ottolenghi, sono interamente basati su precise sequenze narrative. Tali aspetti sono stati spesso oggetto di sfalsanti letture elegiache suggerite dalla fascinazione che storicamente emana la sua figura ma non sono mai stati analizzati con le strumentazioni proprie della narratologia. Inoltre, le mutazioni che hanno coinvolto la narratività in tutti i campi, con le influenze dei media non lineari e la spettacolarizzazione dell'immagine, hanno legato con forza, la figura di Scarpa, alla iconizzazione di frammenti delle sue opere dimenticando la natura consequenziale ed intimamente diegetica dei suoi spazi. Attivare una fase di studio sull'architettura di Scarpa, basandosi sulle tecniche già ampiamente sperimentate nell'analisi del film o del racconto letterario, può aprire un nuovo sguardo sulla fraintesa identità della sua figura e, allo stesso tempo, offrire esempi per uno sviluppo di questo tipo di analisi all'interno dei discorsi possibili sull'architettura.

Ai fini di poter offrire, nell'economia di spazio data da un saggio breve, un esempio concreto e fattivo della narratività di Scarpa e della potenzialità di questo tipo di ricerca, il testo si concentra sull'analisi narratologica di un breve frammento tratto da una delle opere più importanti del maestro veneziano: il Museo di Castelvecchio in Verona. In particolare si è scelto di proporre una prima e sintetica analisi del brano narrativo della Galleria delle Sculture che costituisce una delle sequenze spaziali più intense dell'opera di Carlo Scarpa e della storia della museografia italiana. L'analisi è stata svolta con l'obiettivo di rendere intelligibili i meccanismi di signi-

Fig. 1

La sequenza narrativa della Galleria delle sculture presso il Museo di Castelvecchio in Verona realizzato da Carlo Scarpa (1964).

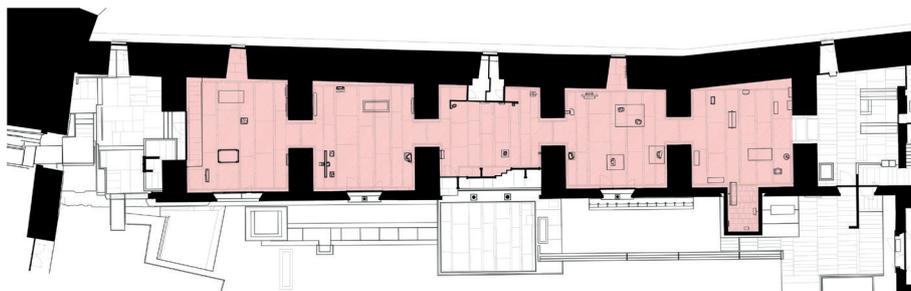


Fig. 2

L'esordio della Galleria delle Sculture del Museo di Castelvecchio di Carlo Scarpa (Fotografia di Klaus Frahm).

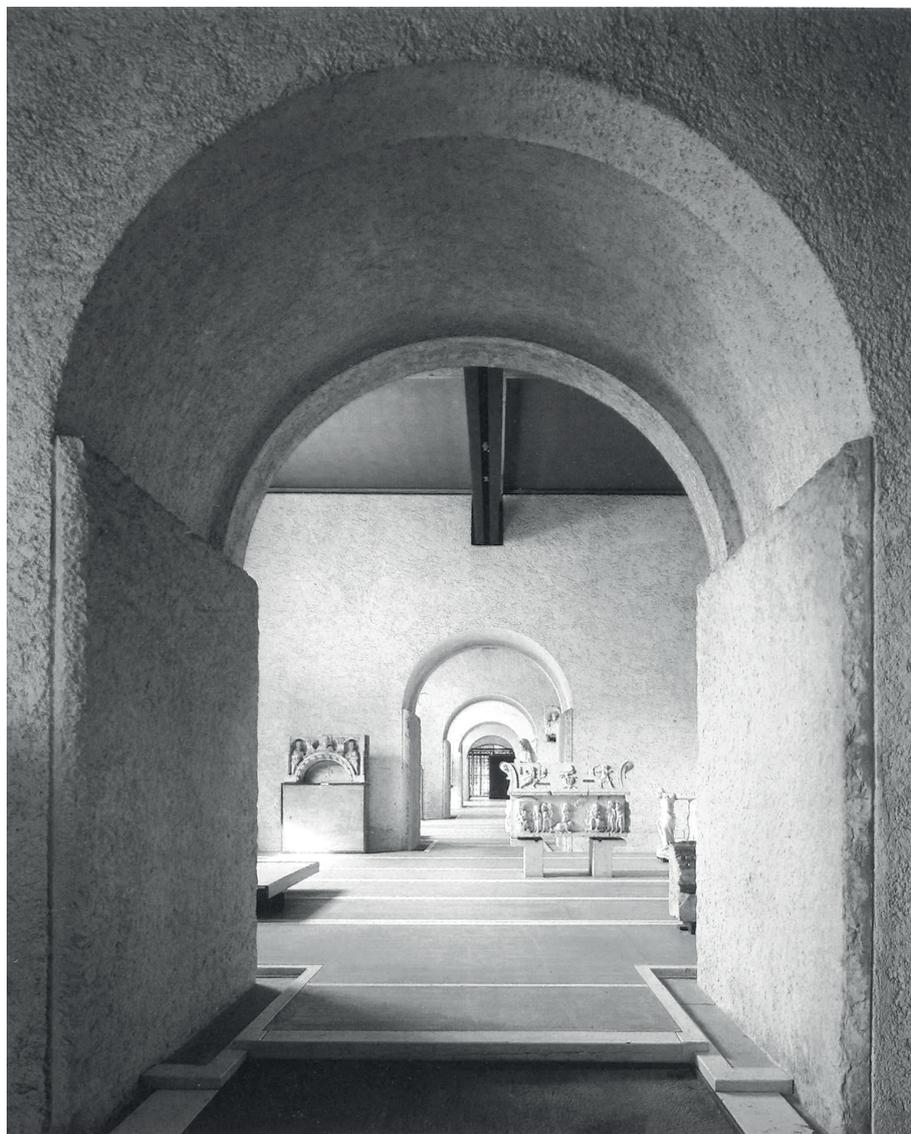


Fig. 3
Prima sala: diagramma.

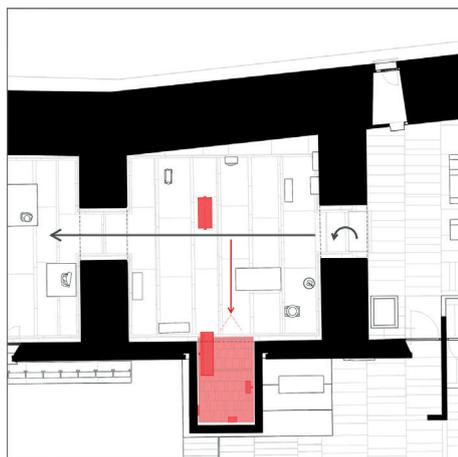
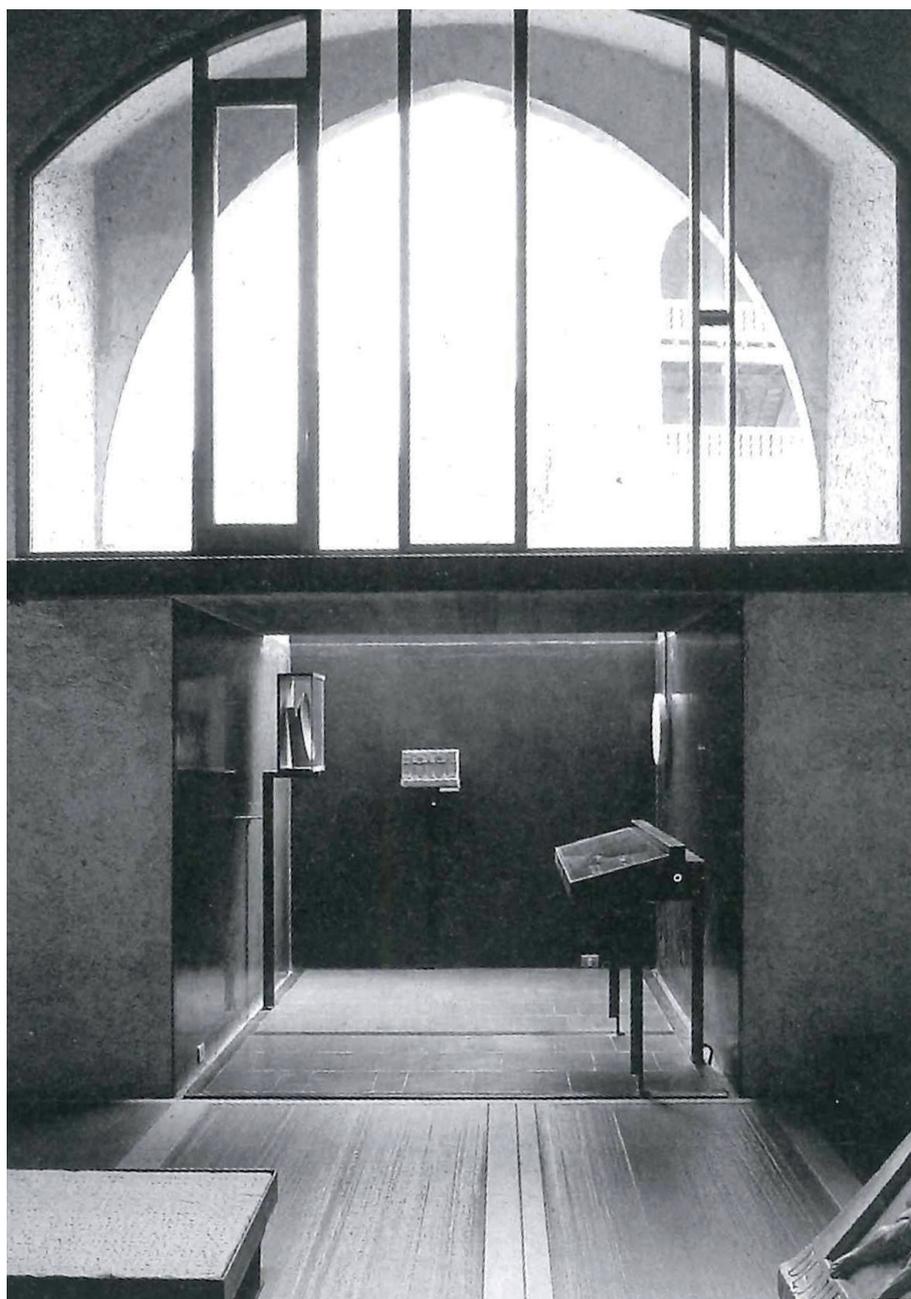


Fig. 4
Prima Sala: vista del Sacello.
(Fotografia di Paolo Perina).



ficazione celati in questi spazi concatenati attivando una decodificazione dei sistemi e dei codici comunicativi e narrativi adottati da Scarpa.

La sequenza oggetto di studio inizia nella stanza d'ingresso posta al piano terra, all'estremo lato est della Galleria delle Sculture e si conclude, sul lato opposto della stessa manica, nel noto episodio della collocazione della statua equestre di Cangrande I della Scala. Il visitatore, per compiere questo percorso, deve attraversare cinque sale contenenti sculture ed elementi lapidei raccolti dal territorio veronese e disposti con calibrata finezza. Le cinque sale sono collegate, una all'altra, attraverso una serie di scenografici varchi ad arco che determinano un'infilata prospettica di grande impatto. Contrariamente a quanto si possa inizialmente pensare, il fattore che rende questa sequenza espressiva ed efficace sotto il profilo narrativo, non è dato dall'effetto *spannung (climax)* generato dalla lunga prospettiva ma, paradossalmente, dalle forze opposte messe in atto per contrastarne la spiccata unidirezionalità. Queste forze opposte sono rappresentate dalla composizione delle cinque sale della Galleria le quali, come vedremo, assumono il ruolo di agenti narrativi che, attirando al loro interno il visitatore e facendolo spostare nello spazio, determinano calcolati fattori *anti-climax*.

Questa prima analisi del testo architettonico della Galleria delle Sculture ci permette di individuare, nel conflitto indotto da Scarpa tra tensioni opposte, la coincidenza tra il brano esaminato e la radice base di ogni racconto in ogni forma narrativa che è data dalle *opposizioni* (le azioni complicanti delle cinque sale) che il soggetto (il visitatore) deve superare ai fini di raggiungere un *oggetto di valore* (la fine del percorso) passando da una situazione iniziale di equilibrio, ad una di squilibrio, per ritornare infine all'equilibrio. Nelle ricerche sulla struttura profonda del racconto e della sua narratività, tali figure, prendono il nome di *attanti* e sono affiancate ad altri tre agenti: l'*adiuvante* (tutti gli elementi che spingono verso la soluzione dell'intreccio ad esempio la sequenza reiterata degli archi), il *destinatario* (il gradino posto nella prima sala che porge al visitatore l'inizio dell'intreccio determinando l'annodamento) ed il *destinatario* (nel nostro caso coincidente con il *soggetto* ovvero il visitatore).

Per addentrarsi, ancora di più, nello studio del testo della Galleria delle Sculture è importante analizzare il modo in cui queste figure vengono introdotte nel racconto architettonico attraverso la tecnica narrativa della *prolessi* ovvero dell'anticipazione di figure che si trovano fisicamente in punti più avanzati del racconto-percorso. Questa prassi di narrazione acronica, tipica della letteratura e del cinema, è utilizzata, da Scarpa, per determinare attese e rituali e costituisce un elemento ricorrente in tutta la sua opera, basti pensare al sistema di ingresso alla Tomba Brion con la finestra realizzata sulla figura della *vescica piscis* che, dai propilei, permette la vista dello spazio interno impedendone, allo stesso tempo, l'accessibilità diretta o al vano rettangolare aperto all'inizio del corridoio di accesso alla mostra di Piet Mondrian alla Galleria d'arte moderna di Roma (1956-57) che anticipa, all'inizio del percorso cronologico, la vista del quadro *Broadway Boogie Woogie* presente nell'ultima sala in quanto punto d'arrivo dello sviluppo dell'artista. Ma è nella Galleria delle Sculture di Castelvecchio che la *prolessi* scarpiana raggiunge forse il suo apice attraverso la visione sincronica, in un'unica cornice (il primo arco), non solo della parte terminale del percorso (la fine all'inizio tipica della letteratura *Cronaca di una morte annunciata*, *La morte di Ivan Il'ic*) ma di tutte le figure, determinando la sovrapposizione di tutte le tensioni latenti. Solo analizzando questa densità di segni si può capire, in maniera cosciente,

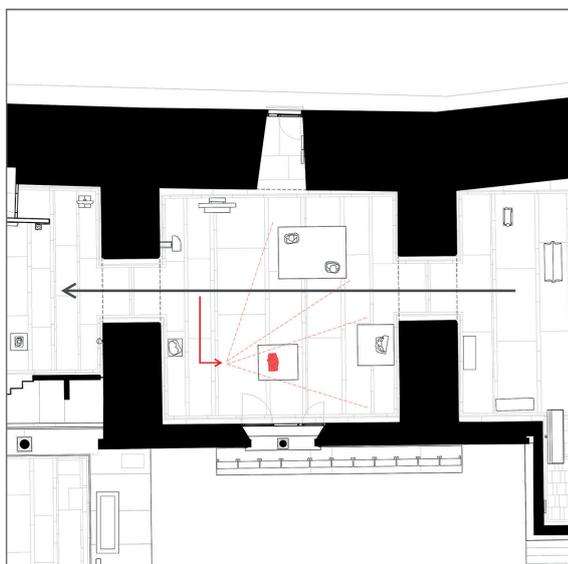


Fig. 5
Seconda Sala: diagramma.

Fig. 6
Seconda Sala: a sinistra la statua di Santa Cecilia (Fotografia di Klaus Frahm)

la forza dello spazio incorniciato che accoglie il *soggetto-visitatore* all'ingresso. Qui, vediamo il piccolo gradino di accesso che porta alla quota delle sale trasformando, l'attraversamento dell'arco, in un passaggio rituale e denso di significazioni (*destinatore*). Qui, vediamo l'elemento finale del percorso (*l'oggetto di valore*) con anteposta l'infilata seriale degli archi. Qui, vediamo le grandi pietre affiancate agli archi stessi che segnano la ritmicità rigorosa della serie o la grande trave centrale che regge il soffitto e corre nella direzione del movimento principale come un filo conduttore (*adiuvanti*). Qui, vediamo le ricorrenze in pietra bianca che dividono la pavimentazione di cemento in senso opposto alla direzione di percorrenza o gli elementi dell'allestimento che invadono parzialmente l'asse centrale minandone la forza (*oppositori*).

Ecco allora che, attraverso questa forma di *prolessi* totale, il grande arco della stanza d'ingresso della Galleria, assume il ruolo di una stratificata metonimia che introduce l'intero intreccio caricando il racconto di attese. I primi semi narrativi, generati dalle anticipazioni percepibili nell'esordio, iniziano a maturare già nell'episodio della prima sala, una volta oltrepassato l'arco d'ingresso alla parte espositiva. In questo spazio, il percorso prospettico centrale viene invaso, per metà, dalla collocazione dell'*Arca con i santi Sergio e Bacco* che sembra avanzare da destra verso il centro dello spazio. Questa disposizione assume il ruolo di un *opponente* rispetto all'asse principale di percorrenza. La presenza dell'arca e la sua direzionalità opposta al passo e parallela alle listature bianche del pavimento, spinge, inoltre, il *visitatore-soggetto* a voltarsi verso sinistra ed ad entrare in contatto visivo con una suggestiva ed invitante cavità scura ricavata nelle murature della Galleria al di sotto di un grande arco posto verso l'esterno. Questa piccola camera è aperta verso lo spazio espositivo principale e si propone come un nuovo *oggetto di valore* che attira, al suo interno, il *soggetto-visitatore*. In questo caso non si tratta solamente della visione di una nuova figura ma del ricongiungimento con il Sacello, uno degli agenti narrativi principali del brano del giardino antecedente a quello trattato in questo saggio. In questo episodio, Scarpa, ai fini di attivare l'attenzione del visitatore, inserisce strategicamente degli elementi di contraddizione narrativa tra l'interno e l'esterno del Sacello e tra l'interno del Sacello e l'interno della sala. Vista dal giardino, infatti, la figura si presenta come un parallelepipedo convesso rivestito di tessere in pietra di Prun bianca e

rosa in contrasto con l'intonaco grigio della facciata esterna. Mentre, vista dall'interno della sala, la figura si presenta, all'opposto, come uno spazio concavo finito in calce rasata color verde fondo di bottiglia (quasi nero) altamente riflettente, in netto contrasto anche con la finitura in intonaco grezzo bianco della sala. Attraverso la sovrapposizione di questi contrasti bilanciati si viene a determinare, nella prima sala, un centro di forza che risulta di fondamentale importanza per l'elaborazione e la gestione narrativa del conflitto tra il congiungimento e il disgiungimento nei confronti dell'*oggetto di valore*.

Uscendo dal Sacello si ritorna nel percorso centrale attraversando il secondo arco fino ad entrare nella seconda sala. In questo spazio, la figura che maggiormente si oppone al climax dell'infilata prospettica, corrisponde alla magistrale collocazione della statua di Santa Cecilia. L'aspetto innovativo di questo episodio sotto il profilo museografico è determinato, come è noto, dalla scelta di posizionare la statua in maniera da porgere le spalle della stessa verso il visitatore che proviene dalla prima sala. Scarpa giustifica questa sua scelta con la volontà di mettere in mostra le finiture ed il modellato posteriore della scultura che altrimenti non sarebbe risultato visibile. In realtà, l'aspetto innovativo della collocazione è dato dall'evidente metonimia narrativa che viene a formarsi per effetto della coesistenza, nello stesso punto di osservazione, dell'anticipazione della vista della statua e della negazione della sua corretta percezione frontale. Questa duplicità indotta e la conseguente volontà del visitatore di risolverla, muovendosi nello spazio di 180° per raggiungere la vista anteriore, determina un dinamismo spaziale rotatorio che tende a fermare il flusso direzionale altrimenti proiettato verso il punto finale del percorso. Questa azione determina, inoltre, una visione della sala in totale controcampo permettendo al soggetto-visitatore di vedere la statua posta sulla parete di confine con la prima sala (*Santa Caterina d'Alessandria*) che altrimenti verrebbe sacrificata per la tendenza a procedere lungo l'asse principale.

Il rapporto tra climax ed anticlimax trova ancora una diversa tematizzazione nell'episodio del passaggio centrale posto nella mezzeria del percorso-racconto. Ai lati di questa sala sono disposti due diversi insiemi di pareti che determinano un notevole restringimento spaziale ed un conseguente aumento della tensione direzionale del percorso principale. Tuttavia, una serie di accorgimenti spinge il visitatore ad avvicinarsi alle pareti stesse, interrompendo il flusso centrale del percorso e bilanciandolo. I gruppi agiscono, a livello di significazione, in modalità diverse. Sul lato sinistro l'agente narrativo che richiama l'attenzione è dato dalle vetrate senza profili sottese ad un ciellino in cemento armato che, frapposte a pareti finite a calce rasata color nero, consentono, per la prima volta in tutto il percorso espositivo, la vista del giardino al di là degli archi gotici. Sul lato destro l'agente narrativo è dato dalla prima apparizione, in tutto lo spazio espositivo, del colore con una lunga parete finita a grassello di calce color rosso e grigio-azzurro sulla quale trovano una perfetta collocazione piccole opere come la *Madonna in trono con bambino* o la piccola edicola con la *Crocifissione*.

Dopo la sala centrale, spazio di passaggio e riposo, si accede alla quarta sala che costituisce l'episodio di maggior coinvolgimento emotivo di tutta la sequenza. Lo spazio è dominato dalla collocazione del gruppo scultoreo della *Crocifissione* con la *Madonna e San Giovanni* attribuito al *Maestro di Sant'Anastasia*. La presenza di questa opera e la sua particolare disposizione ferma il *visitatore-soggetto* richiamandone fortemente l'attenzio-

Fig. 7
Terza Sala: diagramma.

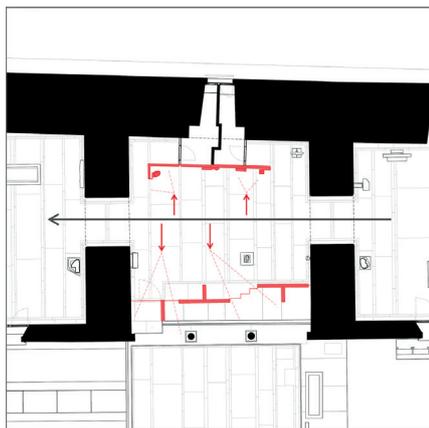


Fig. 8
Terza Sala: a destra i pannelli in
grassello di calce rosso e grigio-
azzurro a destra i pannelli neri e
la vista sul giardino.



Fig. 9

Quarta Sala: diagramma

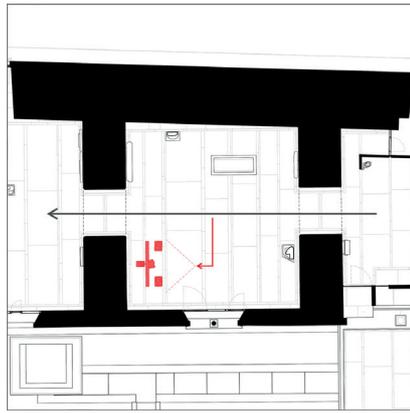


Fig. 10

Quarta Sala: il gruppo della Crocefissione (Fotografia Bianca Albertini).



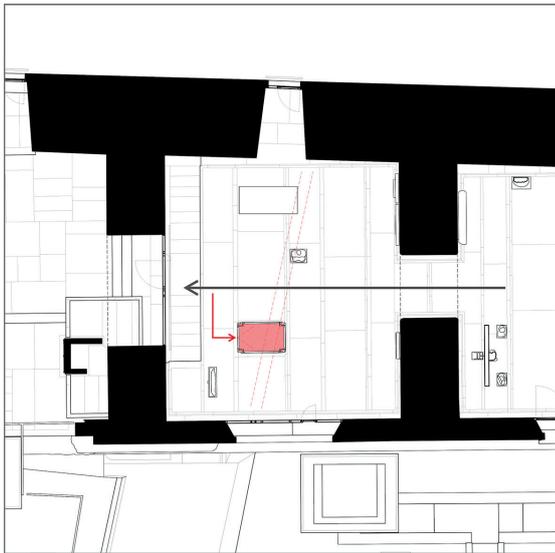


Fig. 11
Quinta Sala: diagramma

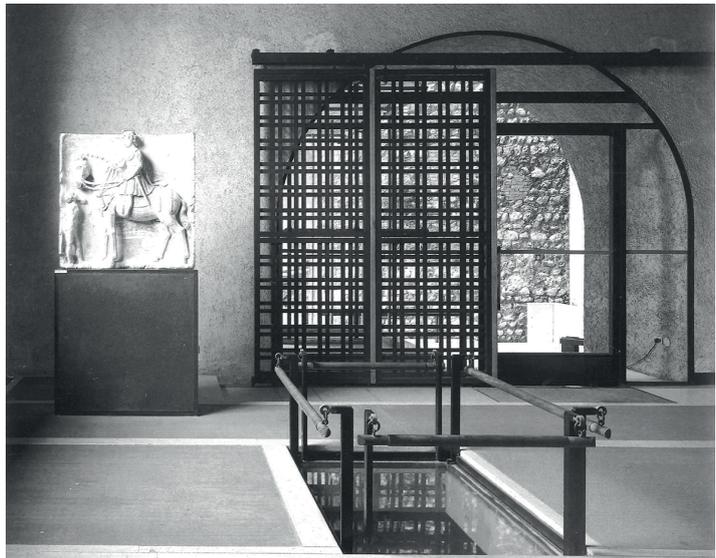


Fig. 12
Quinta Sala: L'apertura nel pavimento con la vista sul Vallo.

ne. Elemento cardine del gruppo scultoreo è il *Cristo* urlante un'opera di straordinaria espressività che Scarpa colloca in modo da far sì che la luce proveniente da un'alta finestra colpisca lateralmente il volto del Cristo sofferente con le orbite degli occhi sfalsate. L'analisi di questa collocazione ci permette di comprendere come, anche la luce, venga usata da Scarpa a fini narrativi per dare senso al percorso museografico ovvero per drammatizzarlo attraverso la costruzione di un intimo ed intenso dialogo con l'opera esposta. La diegesi di Scarpa trova, in questa perfetta cooperazione tra opera e luce, l'attivazione di un processo di significazione che determina il coinvolgimento emotivo ed intellettuale del *visitatore-soggetto*. La luce naturale che bagna il volto del *Cristo* diventa costrutto e si metaforizza determinando attribuzioni di senso.

Dopo questo episodio, caratterizzato da una grande intensità, si accede alla quinta sala che rappresenta la fine del brano narrativo della Galleria delle Sculture e costituisce, infine, il ricongiungimento tra il *soggetto-visitatore* e l'*oggetto di valore*.

Ma prima della fine del percorso c'è, per Scarpa, il tempo di offrire un'ultima e destabilizzante prova della sua maestria narrativa. Nel pavimento dell'ultima sala si apre una finestra rettangolare ritualizzata da un parapetto di reminiscenza orientale. Dal foro si vede una stanza segreta, inaccessibile. Scopriamo che è la stanza che accoglie il muro del vallo presente prima della costruzione della Galleria. Capiamo che il foro è una macchina del tempo che riapre il racconto ed innesca un'*analessi* nel punto di compimento della *metonimia* iniziale.

Note

¹ Per una analisi puntuale di questo frammento sotto il profilo museografico e dell'evoluzione del progetto vedesi: DI LIETO A. (2006) – *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvechio*, Marsilio, Venezia e MURPHY R. (2017) – *Carlo Scarpa and Castelvechio revisited*, Breakfast Mission Publishing, Edinburgh

² Vedesi MARCHESE A. (1990) – “Teorie della narratività” in *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, pp.5-68 RONDOLINO G. – TOMASI D. (2011) - “Che cosa è un racconto” in *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, De Agostini, Novara, pp.10-17

³ Questo approccio è ravvisabile, seppur in modi diversi, in tutte le architetture narrative. La forza di un'opera come la cappella di Bruder Klaus realizzata sulle colline dell'Eifel da Peter Zumthor sta nella tensione che si forma tra l'oggetto di valore

(in questo caso la cappella) ed il lungo percorso (l'opponente) che il soggetto deve compiere per raggiungere l'oggetto stesso. Lo stesso si può dire per la biblioteca Liyuan realizzata da Li Xiaodong dove il gradiente emotivo è dato dalla tensione che si forma dalla vista dell'oggetto di valore (l'edificio) e la necessità del soggetto di scendere un dirupo ed attraversare il fiume (gli opposenti). Simili approcci si possono trovare anche nelle sequenze d'ingresso di due edifici molto vicini sotto il profilo della narratività come la Biblioteca di Stoccolma di Gunnard Asplund e la Biblioteca di Lubiana di Jože Plečnik dove il conflitto si configura nella scala buia, nera (opponente) che bisogna attraversare per raggiungere la sala luminosa della cultura (l'oggetto di valore).

⁴ Palma Bucarelli, Mostra di Piet Mondrian a Roma, in *L'architettura. Cronache e storia*, n.17, marzo 1957, pp.786-789

⁵ Vedesi ad esempio il capitolo *La fine all'inizio* in Vincenzo CERAMI, *Consigli a un giovane scrittore. Narrativa, cinema teatro, radio*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1996, pp.66-73

Bibliografia

ALBERTINI B. e BAGNOLI S. (1992) – *Scarpa. Musei ed esposizioni*, Jaka Book, Milano.

BRICOLO F. (2014) – *Sulle tracce di Carlo Scarpa. Innesti a Castelvechio*, Cierre, Verona.

BRICOLO F. e DI LIETO A. (2010) – *Allestire nel museo. Trenta mostre a Castelvechio*, Marsilio, Venezia.

BUCARELLI P. (1957) – “Mostra di Piet Mondrian a Roma” . *L'architettura. Cronache e storia*, 17 (marzo).

DALAI EMILIANI M. (2008) – *Per una critica della museografia del Novecento in Italia*. Il “saper mostrare” di Carlo Scarpa, Marsilio, Venezia.

DI LIETO A. (2006) – *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvechio*, Marsilio Editori, Venezia.

DUBOŇ P. (2016) – *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Johan & Levi, Monza.

MARCHESE A. (1990) – *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Mondadori, Milano.

MARINELLI S. (1991) – *Castelvechio a Verona*, Electa, Milano.

MURPHY R. (2017) – *Carlo Scarpa and Castelvechio Revisited*, Breakfast Mission Publishing, Edimburgo.

RONDOLINO G. e TOMASI D. (2011) – *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet – De Agostini, Novara.

Filippo Bricolo (Verona, 1970), architetto, si laurea con lode presso lo IUAV di Venezia. Presso lo stesso istituto consegue, con menzione di pubblicazione, il titolo di Dottore di ricerca in Composizione Architettonica con una tesi di analisi composita sul Memoriale di Kampor di Edvard Ravnikar (relatore Luciano Semerani). Ha insegnato presso lo IUAV di Venezia e l'Università di Parma. Attualmente è professore a contratto presso il Politecnico di Milano Polo Territoriale di Mantova. Tra le sue pubblicazioni: *Sulle tracce di Carlo Scarpa. Innesti a Castelvechio* (Cierre), *Allestire nel Museo. Trenta mostre a Castelvechio* (con Alba di Lieto, Marsilio). Nel 2003 fonda lo studio Bricolo Falsarella con il quale ha ricevuto diversi premi e segnalazioni. Nel 2017 ha completato il recupero dell'Ala Est del Museo di Castelvechio lasciata incompiuta da Carlo Scarpa nel suo restauro del 1964.