

Carlo Scarpa i Antonio Canova a Possagno

Joan Tarrús



A la tardor de 1973 vaig anar a Vicenza i a d'altres ciutats del Veneto, tot seguit l'itinerari palladià. Al mateix temps, interessat per l'obra de Carlo Scarpa, vaig anar a veure el cementeri de St. Vito, el Museu del Castelvecchio de Verona i el Museu d'Antonio Canova a Possagno.

D'aquestes tres obres, el Museu de Castelvecchio fou la que llavors em suscità un major entusiasme, fins al punt que un projecte, com el de remodelació del Museu Municipal de St. Feliu de Guíxols, realitzat immediatament després d'aquest viatge és, en gran part, conseqüència d'aquest enlluernament i d'una certa ingenuïtat a l'hora d'utilitzar les solucions tan personals de C. Scarpa.

Actualment els meus entusiasmes s'han anat matissant i malgrat seguir pensant que el Museu del Castelvecchio és una de les obres bàsiques de C. Scarpa, les meves preferències són pel petit museu de Possagno; on el seu característic disseny, que sens dubte és d'un gran virtuosisme, refinament i precisió però que també és tan minu-

ciós i reiteratiu que arriba a convertir-se en el protagonista dels seus projectes, queda relegat a un segon pla davant d'una concepció molt clara de l'espai i de la llum, que encara ara em ve a la memòria amb nitidesa.

A Possagno, d'altra banda, vaig descobrir a Antonio Canova, primer a partir del Museu, és a dir de la gipsoteca Canoviana, però no únicament per això, ja que a Possagno tot gira entorn del gran escultor neoclàssic. Tant la seva casa, que es conserva amb l'ambient, els objectes, els quadres i els frescos que Canova hi pintà, com el temple que ell va dissenyar¹ i féu construir, són testimonis d'una de les personalitats més importants i, segurament, poc conegudes de l'art europeu de finals del s. XVIII a primers del s. XIX. La seva obra, considerada i etiquetada com acadèmica —«*Gelida, intellectualistica, tutta cultura*» en cita de G.C. Argan— em sedueix pel que té d'inquietant i d'ambigüitat sota l'aparent màscara de fredor. Com passa amb d'altres artistes neoclàssics, la seva obra, malgrat la voluntat de regir-se pels canons clàssics, o pot-

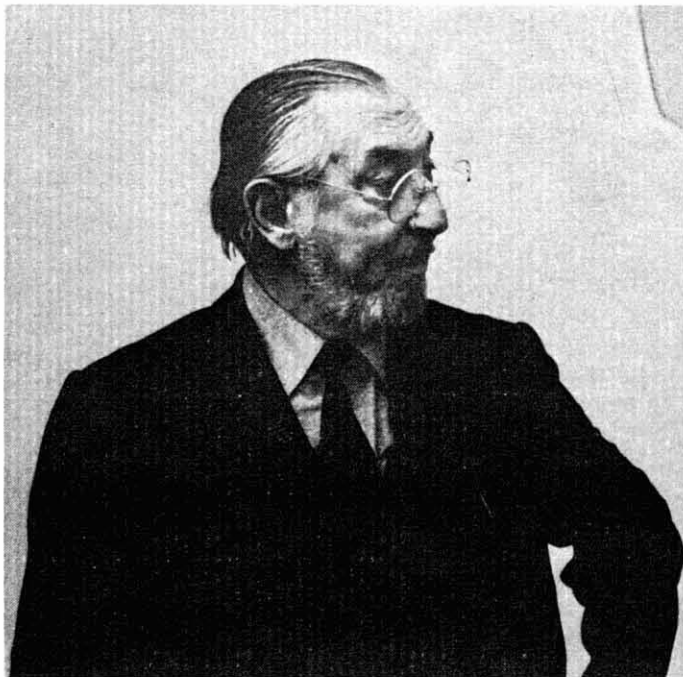
ser precisament per això, té un esperit anti-clàssic, que és en molts aspectes el precedent immediat d'un món formal, simbòlic, torturat, necròfag i putrefacte, que serà un dels components essencials de l'art del s. XIX. El cas de Canova, per altra banda, ha de contemplar-se com un producte de l'ambient i de la cultura veneciana; la cultura clàssica que a Roma és tan present, no l'arriba a assumir, ja que hi entra en contacte un cop format. Les seves obsessions o motivacions artístiques, com l'aspiració al sublim i a l'absolut, l'admiració per la cultura anglesa (J.H. Füssli, T. Lawrence, etc.), el simbolisme donat a les obres i també la seva fascinació pel món clàssic grec i romà, per ells tan llunyà, són el reflex d'un esperit essencialment romàntic, cosa que la crítica romàntica no va saber veure, dins d'una cultura acadèmica que li imposava el domini dels sentiments.

Tot això, evidentment, no té res a veure amb C. Scarpa ni segurament amb l'obra de la qual es tractava de parlar, però posats a dir quelcom del que recordo de la meua visita al Museu Possagno, se'm fa difícil de separar aquest del «meu» descobriment: Antonio Canova; que més tard, a Roma i a Viena, se m'ha anat acabant de configurar a la vista d'algun dels esbossos o dels guixos de Possagno traslladats al marbre, obres que possiblement no hauria apreciat sense l'experiència de Possagno.

La intervenció de Carlo Scarpa a Possagno, 1956-57, és de dimensions molt reduïdes. Es tractava d'ampliar la «gipsoteca Canoviana» construïda per l'arquitecte Giuseppe Segusini als anys 1831-1836, quan els hereus de Canova decidiren traslladar a Possagno tot el material conservat al seu estudi de Roma, integrat bàsicament pels guixos, originals o calcs de bona part de l'obra de Canova,

1. A l'esquerra, l'interior de la Gipsoteca Canoviana. Arquitecte: Giuseppe Segusini, 1831/36. A la dreta, l'entrada a l'ampliació de la gipsoteca feta per Scarpa, 1956/57. Foto E. Bru.

1. A sinistra, interno della Gipsoteca Canoviana, architetto: Giuseppe Segusini 1831/36. A destra, l'ingresso all'ampliamento della gipsoteca, fatto da Scarpa, 1956/57.



2

i també per alguns marbres inacabats i petits esbossos de terra cuita.

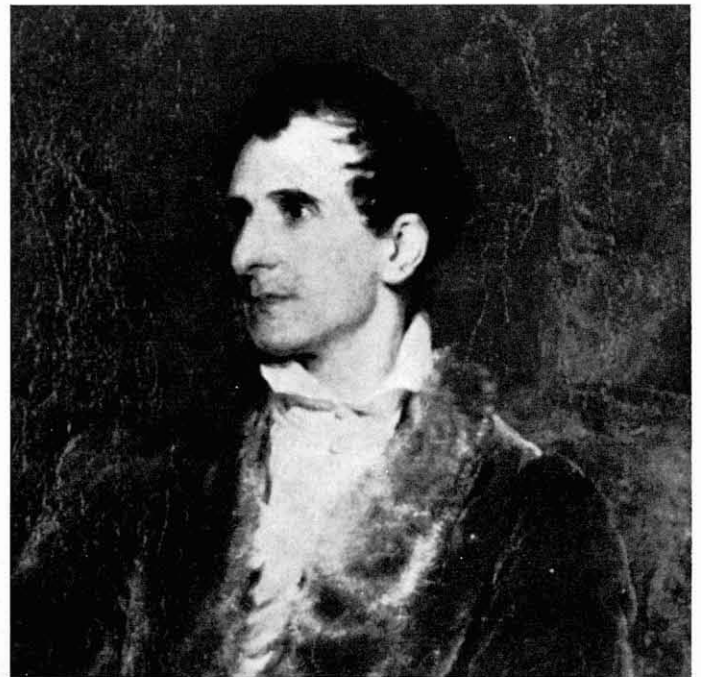
Al costat de la gran nau neoclàssica, «la basílica» de Segusini, Scarpa construeix una petita sala d'exposició, formada per dos espais connectats entre si. Un d'ells, és un espai paral·lelepípedic de planta quadrada, amb més alçada que no pas amplada i que està il·luminat zenitalment pels quatre vèrtexs amb les *finestres-lluernari* tan característiques de la «manera» de Scarpa. L'altre, és un espai allargat, de sostre més baix, que s'adapta als límits i al pendent del terreny disponible, agafant una forma convergent i escalonada (paviment i sostres), i que deixa un pati de separació amb la nau neoclàssica. La il·luminació d'aquest espai és doble, per una banda unes finestres lluernari situades a les arestes que es formen en el pla retranquejat del sostre, donen una llum zenital i per l'altre les obertures situades al fons de l'espai convergent i a un dels seus costats, deixen entrar (directament o bé per reflex del mur lateral de la «basílica») una llum horitzontal. Aquests dos espais són totalment cecs respecte al carrer que delimita el solar, obrint-se únicament cap al pati dissenyat com una prolongació de l'espai interior.

Un primer aspecte que m'interessa destacar és la claredat i la sensibilitat amb què es posa en relació la nova edificació i la vella. La precisió amb què s'individua litzzen i s'uneixen els dos edificis, és, encara avui dia per a mi, una lliçó exemplar.

L'ampliació està pensada com un edifici autònom, connectat només al hall de l'antiga «Gipsoteca», amb una volumetria menuda i descomposada que el deslliga del volum gran i unitari de la nau neoclàssica. L'espai interior que respon a aquesta volumetria, és un espai fluid, divers,

2. Carlo Scarpa.
3. Thomas Lawrence, retrat d'Antonio Canova.

2. Carlo Scarpa
3. Thomas Lawrence, ritratto di Antonio Canova.



3

fraccionat amb múltiples punts de vista, radicalment diferent a l'espai perspectiu i unitari de l'obra de Segusini. Aquesta concepció de l'espai interior és conseqüència, evidentment, de l'assimilació per part de C. Scarpa de l'experiència del moviment modern i més concretament de l'arquitectura de F.L.L. Wright, però alhora respon també a la voluntat d'individualitzar les obres a exposar, de situar-les dins un marc propi o, dit una altra forma, dins d'un punt de vista específic. L'encert de C. Scarpa, en aquest sentit, és el d'evitar, malgrat aquest plantejament, una dependència massa directa de l'espai dissenyat respecte a les escultures, conservant així la independència del seu discurs arquitectònic.

Un altre aspecte per a mi molt suggerent és la utilització exclusiva de la llum natural i del color blanc dins els espais interiors. Una llum natural per la qual Scarpa ha manifestat sempre les seves preferències —*«Io amo molto, come vi ho detto, la luce naturale»*² i que cau d'una forma intensa i directa sobre els guixos i els paraments blancs de sostres i parets, creant un cert «clima» abstracte i absolut, molt favorable, al meu entendre, per posar de relleu els valors més estrictament plàstics de les escultures d'Antonio Canova.

Finalment voldria analitzar un aspecte que em sembla important: la concepció del museu que hi ha darrera el projecte de C. Scarpa.

La voluntat de desmarcar-se de la «basílica», que, com ja he ressenyat, és fruit d'una concepció de l'espai interior totalment oposada a la de la nau neoclàssica; respon, no solament al manifest i declarat anti-academicisme de C. Scarpa —*«sono non razionali e non funzionali tutte le accademie, tutte le imitazioni, tutti gli eclettismi, perché si riferiscono a fatti inventati da altri...»*³— sinó que també respon a una nova manera de «veure» l'obra de Canova, on el que interessa posar de manifest són els valors més estrictament visuals de les escultures, relegant els aspectes més temàtics, històrics o simbòlics. Per aconseguir això, el que fa és aïllar les peces, o millor dit descontextualitzar-les.

El plantejament de C. Scarpa és tot el contrari del de Giuseppe Segusini. Aquest disposa les obres dins d'un espai «versamblable», situant les més significatives sobre els eixos de simetria o bé sobre altres punts destacats de la nau i, a ser possible, d'una forma similar a l'emplaçament previst per l'obra definitiva (com és el cas del monument funerari a Maria Cristina d'Àustria), deixant a un segon terme les obres (relleus, etc.) considerades de menys «impegno». La forma com C. Scarpa concep el museu és el resultat, en definitiva, d'un canvi de sensibilitat general, lligat a l'experiència de l'art modern i que lògicament comparteix amb els responsables de la Gipsoteca Canoviana. La finalitat de la mateixa ampliació, és molt possible que respongués al desig d'exposar les obres revalorades a partir d'aquest canvi de sensibilitat, com serien els petits esbossos de terra cuita (que dins d'una visió «moderna» de l'obra Canoviana es devien considerar més expressius que l'obra acabada) o bé els guixos mutilats, sense cap i/o sense braços i, per tant, reduïts als seus

valors formals més essencials al eliminar-se els aspectes més d'època o, dit d'una altra forma, els elements amb més càrrega temàtica o simbòlica. El mateix Scarpa ens ho explica així: *«Il problema era che in quell'epoca già napoleonica, teste, gambe a piedi erano tutti tradotti con quel gusto un po'lezioso..., quel gusto neoclassico che veramente fa diventare antipatico Antonio Canova. Bisognerebbe allora fare una cosa, un'operazione che rappresenta un rischio per qualche statua: la rottura completa di mani, piedi e teste, perché sono i punti in cui ci sono i calzari, c'è il coturno, ci sono i riccioli. Ecco: in quei punti c'è lo stile neoclassico, invece dal collo fino sotto il ginocchio c'è lo stile vero, la verità fatta, l'arte che diventa viva»*.

Un altre aspecte, lligat també a una visió més abstracta de l'obra d'art, que sembla interessar a C. Scarpa i que malgrat sigui d'una forma més marginal pot acabar d'explicar la selecció de les obres exposades dins l'ampliació, és la textura que agafen les superfícies llises dels guixos amb els punts de plom que servien per a traslladar-los al marbre definitiu. *«Questi punti neri sui corpi giovani di donne nude sono di un fascino indescrivibile, ma anche sulle altre statue...»*⁵

Pel que podem veure a través d'aquesta obra, a C. Scarpa no li interessien gaire les interpretacions de l'art a partir de la història, la filosofia, la psicologia, etc. Ni la selecció de les obres ni el muntatge, estableixen cap fil interpretatiu. Tampoc els aspectes cronològics o biogràfics no donen cap suport a la disposició de les peces, ja que el punt de partida de C. Scarpa, com es pot deduir de les cites ressenyades, és únicament la percepció de la forma, cosa amb la qual em sento totalment identificat, però entesa com a forma abstracta, és a dir, negant-li els seus valors figuratius i amb això ja no hi estic tan d'acord.

Sintetitzant, considero que la intervenció de C. Scarpa és el resultat d'una determinada visió de l'obra d'Antonio Canova que, per entendre'ns, qualifico de «moderna», ja que és conseqüència d'haver assumit l'experiència de l'art modern en general. Dit d'una altra forma, la intervenció ha d'entendre's a partir de la seva voluntat en posar de relleu uns determinats aspectes o valors formals de l'obra canoviana per damunt d'uns altres, també formals, que avui en dia a nosaltres ens resultarien tan o més interessants i que possiblement estarien més a la vora.

Amb això no vull fer cap retret a l'obra de Carlo Scarpa, sinó pel contrari valorar-la posant de manifest el rerafons de la seva intervenció, el que fa d'ell no sols un dissenyador hàbil, sinó un arquitecte culte, és a dir amb una visió personal de la cultura.

Joan Tarrús

1. Amb la col·laboració del seu amic i arquitecte G.A. Selva.
2, 3, 4 i 5. Cites del text «Volevo ritagliare l'azzurro del cielo», d'una conferència donada per Carlo Scarpa el 13/1/76, publicada en aquest mateix número de «Quaderns».