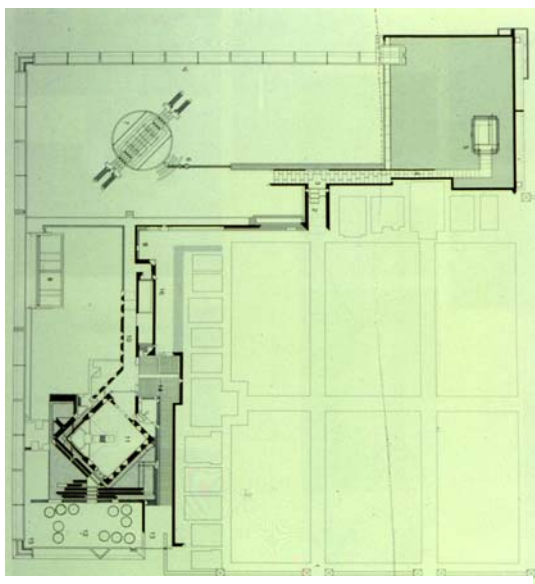


## 8. Il cimitero Brion, un esempio di ‘racconto architettonico’

Se dovessimo individuare un’opera di architettura in grado di riassumere un po’ tutte le strategie narrative di cui abbiamo parlato, questa potrebbe senz’altro essere la “tomba Brion”, costruita da Carlo Scarpa a San Vito d’Altvole (Treviso).



117. Cimitero di S. Vito d’Altvole. Il giardino a forma di L è la parte aggiunta da C. Scarpa



118. Carlo Scarpa, *Cimitero Brion*, pianta.

Non pochi critici indicano questo lavoro di Scarpa come “racconto architettonico”, esempio di “architettura narrativa”. *In questo luogo, Scarpa, non si è limitato a costruire un’architettura ammirevole. È come se uno scrittore, contemporaneamente, quasi con due mani indipendenti, scrivesse il suo testo e un sapiente commento o una lucidissima prefazione.*<sup>1</sup>

Cerchiamo allora, anche alla luce di quanto stabilito nelle pagine precedenti, di capire il perché si parli di racconto architettonico.

Quello che si chiama “tomba Brion” è uno spazio in realtà molto più grande di quanto sarebbe necessario a contenere una tomba. *A me bastavano cento metri quadrati, invece sono duemila e duecento.*<sup>2</sup> Il progetto era davvero partito con l’idea di una piccola tomba, ma poi circostanze pratiche, che obbligavano ad acquistare un appezzamento più esteso del previsto, divennero l’occasione per trasformare la piccola tomba in qualcosa di molto diverso: un vero e proprio giardino non solo per la famiglia Brion, ma per l’intero paese. *Questo è l’unico lavoro che vado a vedere volentieri, perché mi sembra di aver conquistato il senso della campagna, come volevano i Brion. Tutti ci vanno con molto affetto, i bambini giocano, i cani corrono, bisognerebbe fare tutti i cimiteri così.*<sup>3</sup>

L’area del giardino Brion si dispone a forma di L attorno al vecchio cimitero. L’asse principale del vecchio cimitero, continuazione del viale dei cipressi, viene ripreso da Scarpa e diventa l’asse dei “propilei”, passaggio coperto che ci immette nel giardino. Ma vediamo come

<sup>1</sup> Giuseppe Mazzaiol, Giuseppe Barbieri, “Vita di Carlo Scarpa”, in Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzaiol (a cura di), *Carlo Scarpa, opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 21.

<sup>2</sup> Philippe Duboy, “Scarpa/Matisse: criciverba”, in F. Dal Co, G. Mazzaiol (a cura di), op.cit., p. 171.

<sup>3</sup> “Mille Cipressi”, conferenza tenuta da Carlo Scarpa a Madrid (1978), in F. Dal Co, G. Mazzaiol (a cura di), op.cit., p. 286.



119. Ingresso ai 'propilei'

si arriva ai 'propilei'. Quando ancora ci troviamo nel viale dei cipressi, già intravediamo parte del progetto di Scarpa: quelli che si riveleranno essere i due anelli intrecciati, motivo, come sappiamo, tipicamente scarpiano, che ritorna più volte in questo progetto, e che ci appare come la meta di questo lungo asse. Notiamo che, già a partire da questo punto, lo spettatore comincia ad anticipare, prevedere, fare ipotesi su cosa troverà esattamente alla fine del suo percorso. Continuando il cammino, ci addentriamo nel viale del vecchio cimitero e i 'propilei' si fanno sempre più vicini. Finalmente entriamo: si tratta di un vano rettangolare piuttosto stretto, con poca luce. Le pareti che a una prima occhiata sembrerebbero di legno, sono invece di cemento, effetto che Scarpa otteneva non piallando il legno delle casseforme; sono decorate con pannelli scialbati a calce lucida che presentano borchie ai quattro angoli e che ricordano delle lapidi. Dopo un

brevissimo tratto, dobbiamo salire tre gradini, e già qui una prima pausa, un primo lieve rallentamento nello scoprire che questi tre gradini, chissà per quale motivo, non stanno al centro dell'ambiente, ma leggermente spostati a sinistra e frapposti a due gradoni a doppia alzata.



120. Vista sul giardino dai due anelli intrecciati.

Adesso siamo di fronte ai due cerchi intrecciati: che rappresentano? L'immagine di due occhi? L'amore coniugale? Il maschile e il femminile? Ad ogni modo, essi sono posti non a terminare il percorso, ma a dire che qui esso cambia bruscamente direzione, divenendo, ora, perpendicolare all'ingresso. Anche qui una nuova pausa; non possiamo fare a meno di affacciarci dai due occhi e guardare fuori: un grande giardino, un filo d'acciaio che a un certo punto lo taglia (delimitando che cosa esattamente?),

presenza d'acqua. Guardiamo verso destra: un padiglione come sospeso su un lago, dal quale una linea d'acqua si stacca e va verso sinistra passando in canali via via più stretti, fino ad arrivare ad un singolare arco in cemento. Noi però ci troviamo ancora sotto i propilei e dobbiamo decidere che direzione prendere: a destra verso il padiglione sull'acqua o a sinistra verso l'arco. Questo breve percorso coperto, piuttosto buio, che scherma la visuale in modo tale da anticipare solo in parte gli episodi esterni, già ha caricato lo spettatore di una certa tensione; egli non può far a meno di interrogarsi sul



121. Veduta dai 'propilei' verso l'arcosolio.

significato di ciò che ha visto: prima un percorso direzionato, poi i gradini disassati, poi subito dopo, raggiunta quella che sembrava (ma non era) la meta del percorso, un brusco cambio di direzione, quindi l'imposizione di una scelta; ormai è chiaro che si tratta di uno spazio complesso, con una pluralità di direzioni. Decidiamo di andare verso sinistra. Percorriamo l'ultimo tratto dei 'propilei' camminando su lastre che non sono fissate ma semplicemente appoggiate, e intanto udiamo il rimbombare dei nostri passi (effetto voluto, come suggerisce Mazzariol, per farci pensare che camminiamo su un vuoto?), poi finalmente ci ritroviamo nella piena luce del giardino. Andiamo verso l'arco, accompagnati dalla linea d'acqua e arriviamo in un'area circolare posta a quota più bassa, rispetto al giardino. Qui, proprio all'incrocio dei due bracci di terra, in quello che Scarpa aveva

individuato come punto più soleggiato del giardino, è l'arco, chiamato 'arcosolium' in memoria delle sepolture degli antichi cristiani. *Nelle catacombe – spiega Scarpa - le persone importanti o i martiri venivano seppelliti con una formula più costosa, si chiamava arcosolium: non è altro che un semplice arco, così. È bello che due persone*



122. L'arcosolio e i due sarcofagi dei Brion.

*che si sono amate in vita si pieghino l'una verso l'altra per salutarsi dopo la morte.*<sup>4</sup> Sotto l'arco, infatti, posto a proteggerle e custodirle, sono le tombe dei Brion. Niente di quello che vediamo in questa 'scena' può lasciarci indifferenti o tranquilli: le forme sono assolutamente inconsuete, non riducibili ad alcuna tipologia conosciuta,

<sup>4</sup> Cit. in Philippe Duboy, cit., p. 171.



123. Sarcofaghi dei coniugi Brion.



124. Arcosolio, in primo piano. Dietro le tombe dei parenti dei Brion.

dotate di una grande forza di suggestione, tanto che l'occhio ha bisogno di tempo per seguirne le articolazioni. L'arco, invaso dai rampicanti che ne rendono meno agevole la lettura, è piuttosto ribassato e ricorda un ponte; ma Scarpa non voleva che si avesse la sensazione di un ponte in cemento armato, perciò l'arco andava decorato, bisognava dipingerne la volta, come appunto avveniva nell'arcosolio dei cristiani; però in questo caso la decorazione non è un affresco, ma un mosaico (opera di Mario de Luigi): l'intradosso dell'arco è rivestito da tessere musive d'oro e colori smaltati. I due sarcofaghi, posti sotto il mosaico, paiono due culle oscillanti tra riflessi di luce: due blocchi di marmo, chiaro nella metà inferiore e scuro in quella superiore, si protendono l'uno verso l'altro. La decorazione scalettata, tipica di Scarpa, e ricorrente in maniera ossessiva qui al cimitero Brion, dà una particolare sagomatura alle due tombe. Su ognuna, su un rivestimento in palissandro, sono intarsiati i nomi in ebano e avorio (Scarpa aveva personalmente disegnato le lettere). L'osservatore non può che fermarsi e contemplare: sotto l'arcosolio si producono effetti di luminosità particolari, grazie al mosaico smaltato che riverbera le tonalità del prato circostante.



125. L' 'edicola' con le tombe dei parenti Brion.

Lasciamo l'arcosolio e percorso un tratto di giardino, attratti dalle altre possibili mete, nuovamente scendiamo di livello. A questo punto ci troviamo davanti a un percorso che ci inviterebbe a proseguire, se non fosse per qualcos'altro che ci distoglie e ci attrae sulla destra: al livello del giardino, quindi leggermente sopraelevata rispetto al punto in cui ci troviamo è l'"edicola" che si vedeva dalla tomba dei Brion; la raggiungiamo. È una sorta di tenda o di caverna in cemento che si conclude in alto con due falde asimmetriche. Un taglio, proprio allo spigolo, fa penetrare una lama di luce all'interno, accendendo qualche bagliore sulle nere sfumature del marmorino che riveste le pareti. Sotto la "caverna", che le ripara e le nasconde, sono le tombe dei parenti dei Brion. Ci allontaniamo anche di qui pieni di interrogativi (la caverna, luogo di oscurità, di passaggio tra vita e morte?) e finalmente riprendiamo il percorso.

Sembrirebbe lineare: un tratto scoperto, un cambio di livello, poi un passaggio coperto, una porta che si intravede (in realtà mentre

proseguiamo, diritto, altri spazi si aprono alla nostra sinistra invitandoci a entrare e distraendoci dal percorso principale). Ad ogni modo, il passaggio coperto ci conduce proprio alla porta che prima si intravedeva solo per metà (intanto a sinistra si apre uno spiazzo di nuovo aperto e luminoso): è una porta-pannello con riquadri in gesso bianco lucido rimarcati da un'intelaiatura metallica ed è la porta del tempietto. Entriamo, ma non siamo ancora propriamente dentro (in questo piccolo ambiente è posta l'acquasantiera, sulla quale ritorna il motivo degli anelli intrecciati); il vero ingresso, un'apertura a forma di cerchio quasi completo, è abilmente ritardato e ci costringe a ruotare verso destra, visto che il tempietto non è disposto secondo l'asse che abbiamo percorso, ma è ruotato di 45°. Ci troviamo ora nella cappella; lo spazio è raccolto e l'illuminazione perfettamente studiata per attrarre lo spettatore in una sorta di contemplazione: ci sono una serie di aperture alte e strette dall'infisso invisibile; ma l'evento, il momento culminante della



126. Percorso che conduce alla cappella.

'scena' è rappresentato dal cono di luce (il tempietto ha una copertura piramidale che rimanda ad echi wrightiani ma anche ad antiche architetture) che dall'alto cade sull'altare; ma non finisce qui: l'angolo di muro dietro l'altare, alla quota del

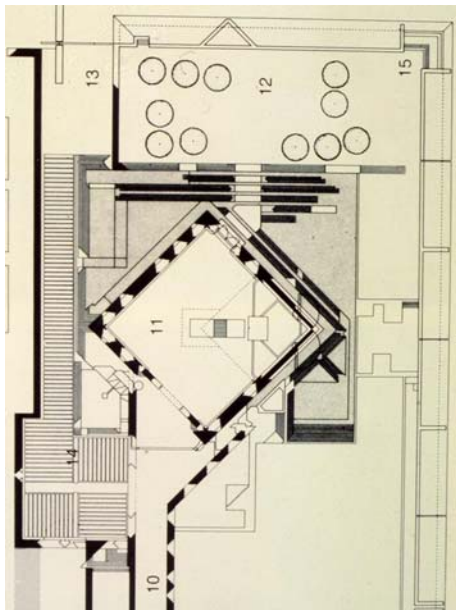


127. Porta a cerchio evista sull'interno della cappella



128. Interno della cappella, altare.

pavimento, è tagliato ed è sostituito da due ante mobili in marmo (su ognuna vediamo ancora il motivo dei due cerchi), che una volta aperte, lasciano entrare i riflessi prodotti dall'acqua. Sì, perché anche qui ritorna il tema dell'acqua a circondare il tempietto su tre lati.



129. Pianta della cappella.

Infatti quando ci affacciamo dall'altro ingresso, che si trova proprio sul lato opposto a quello dal quale siamo entrati, ci troviamo di fronte a uno specchio d'acqua. Nell'acqua, vegetazione lacustre e un passaggio fatto di pietre semi-sommerse e un po' distanziate l'una dall'altra. Al di là dell'acqua, ancora prato: una specie di isola ombreggiata dai cipressi.<sup>5</sup> Attraversiamo il ponte sull'acqua: percorso precario, richiede attenzione, e ancora una volta ci fa interrogare sul messaggio che l'architetto ha voluto darci. Qui è evidente il riferimento alla cultura giapponese e, in particolare, al percorso che conduce alla casa del tè, detto 'tobi-ishi': un sentiero di piccole dimensioni, atto per il passaggio di una sola persona e costituito da una serie di pietre staccate. Chi lo percorre deve concentrarsi su di esso, usare una certa cautela nel passare da una pietra all'altra, perché le lastre sono irregolari e oscillanti, si adagiano su aghi di pino secchi, oppure sull'acqua; non ci

sono visuali lunghe, cosicché non si capisce con esattezza dove si sta andando. In sostanza una certa 'pericolosità' viene ricercata intenzionalmente con lo scopo di

<sup>5</sup> L'idea dell'isola dei cipressi deriva dal giardino di Emmonville. È il primo tra i grandi giardini paesistici francesi e fu realizzato tra il 1766 e il 1776. L'intero parco può essere percorso e goduto mediante vie d'acqua. Nello specchio d'acqua principale è l'isoletta con la tomba di Rousseau che in questo parco abitò e morì nel 1788. Sistemata dal pittore Humbert Robert con sedici pioppi disposti intorno a un cippo funerario, quest'isola costituì un motivo celebre del giardinaggio romantico.



130. Cappella sull'acqua vista dal 'percorso giapponese'.

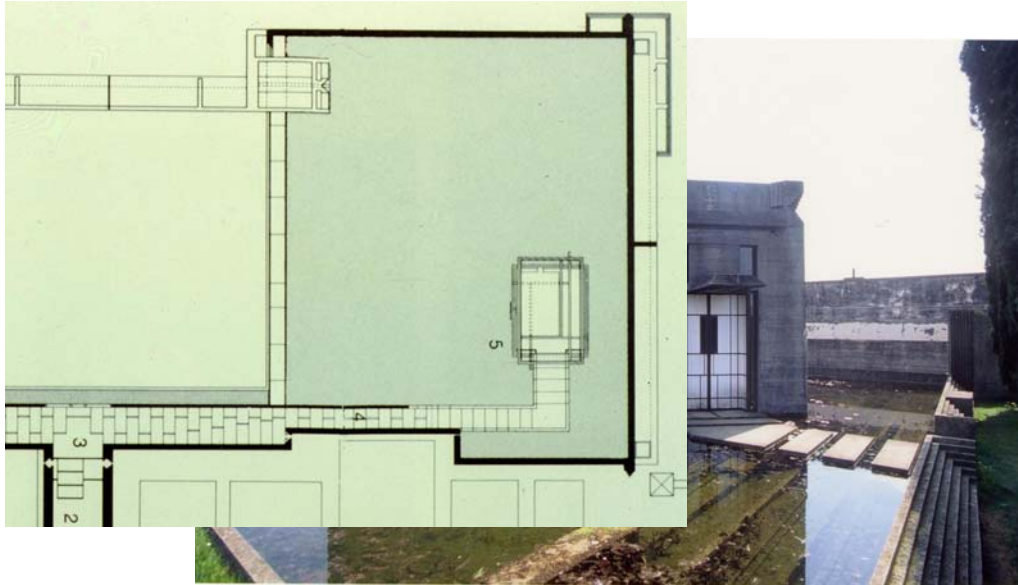
basamento del tempietto anch'esso tormentato dalla scalettatura.

preparare psicologicamente l'ospite a entrare nel regno del tè: il dover affrontare le piccole difficoltà del percorso favorisce il raccoglimento mentale e permette di liberarsi dagli affanni quotidiani. È questa, infatti, la condizione indispensabile per accedere alla cerimonia del tè, momento di pieno godimento estetico, realizzazione della perfetta armonia tra corpo e spirito.

Dall'isola dei cipressi, possiamo meglio ammirare il tempietto nella sua singolare bellezza: una parte più bassa, quella dalla quale siamo usciti, con aperture alte e strette, e con la porta a riquadri bianchi e bordi scuri che ricorda Mondrian; ed una più alta, la "prora", posta a protezione dell'altare. Questa appare più compatta, a parte lo spigolo tagliato in basso, grazie al quale il riverbero dell'acqua può invadere l'interno.

Dovunque la decorazione a dentelli frammenta i muri in cemento e assume varie forme: ad esempio quella di

‘tramoggia’ che a volte scava gli angoli, lasciando dei vuoti simili a piramidi a gradoni in negativo, a volte emerge misteriosamente da piccoli incassi rettangolari. Oppure può trattarsi di una cornice scalettata che contorna le aperture, definisce le sommità dei volumi, insinuandosi dappertutto, persino sotto il velo dell'acqua che circonda il tempietto. Infatti appena sotto la superficie, si vede, un po' deformato dall'acqua, il



131. Cappella sull'acqua, vista dal 'giardino dei cipressi'.

È stato osservato, che per quanto tipico dell'architettura di Scarpa, il motivo decorativo scalettato qui sembra davvero costituire il filo rosso che unisce il tutto: *confonde interno ed esterno, aria materia ed acqua, cadenza il cavo soffitto ligneo, modula le superfici, dissolve i profili, si immerge nel lago.*<sup>6</sup>

Dietro il tempietto, accanto al prato dei cipressi, troviamo l'altro accesso al cimitero; a segnarlo una pesante porta in calcestruzzo, mobile su rulli metallici.

Ora non ci resta che tornare ai propilei, e compiere l'altra scelta, quella che all'inizio non abbiamo fatto, che abbiamo ritardato.

Ritornati dunque ai 'propilei', e prendendo questa volta la direzione opposta a quella che prima ci ha condotto ai sarcofagi, ossia andando verso destra, ci troviamo dinanzi a una porta di cristallo; altra sosta, altra interruzione del percorso, ancora interrogativi su quello che troveremo. E qui davvero l'inaspettato: la porta, per farci passare, magicamente, senza che noi muoviamo o tocchiamo alcunché, si abbassa e scompare nell'acqua. Poi, dopo il nostro passaggio, si richiude, risalendo grondante. Lo spettatore non può capire, se non dopo un certo tempo, proprio come succede al lettore messo di

fronte agli 'inganni' dell'autore, che cos'è che muove la porta. Il complicato meccanismo di fili e pulegge che aziona

la porta è, infatti, nascosto agli occhi del visitatore, anche se, ironicamente, è proprio lì accanto,

dalla parte esterna del muro che delimita il suo percorso.

Superata la "magica" soglia, una passerella scoperta si insinua in un vasto specchio d'acqua ornato di piante lacustri e ci conduce al "padiglione della meditazione". Questo è una specie di scatola a cui sembra sia stata 'tagliata via' la metà inferiore e perciò appare come sospeso nell'aria e sull'acqua, a



132. Il 'padiglione della meditazione', pianta



133. Dai propilei verso il 'padiglione della meditazione'.

Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), op. cit., p. 135.





proteggere chissà quale invisibile presenza. In realtà è sorretto da esili montanti metallici dal profilo spezzato. Intanto altri segni enigmatici: una croce labirinto galleggia sull'acqua, forme cilindriche si nascondono appena sotto la sua superficie. (Ancora interrogativi: qual è il messaggio da cogliere? l'acqua certo ha un valore simbolico, ricordiamo che la pietra bagnata dall'acqua esprime nell'arte orientale il mistero della vita).

Intanto dal padiglione lo sguardo inevitabilmente torna indietro ai luoghi già visitati. Non abbiamo ancora detto che l'intera area del Brion è recintata da un muro, anche questo dalla forma molto particolare: è inclinato verso l'interno (se si eccettua il perimetro

del lago) ed evidenzia la differenza di livelli tra cimitero e campagna esercitando una funzione al tempo stesso di apertura e chiusura visuale, di separazione e comunicazione. Setti cementizi traforati rompono agli angoli la continuità della superficie del recinto. *Le maglie di tali setti disegnano una curiosa trasparenza e ritagliano nella luce figure che paiono ricordare quelle di ideogrammi orientali...per chi osserva la costruzione dall'esterno, la recinzione costituisce una barriera, sul cui orizzonte si stagliano il coronamento decorato del tempietto emergente come una "prora", la copertura dell'edicola addossata al muro e le sagome dei cipressi. Per coloro che si trovano all'interno del recinto, questo appare come una linea sottile, che inquadra il paesaggio, "commentandone" le lontane profondità.*<sup>7</sup>

Non è inutile, per meglio comprendere il significato del cimitero Brion, considerare

134. Il 'padiglione della meditazione'. Nell'acqua la croce-labirinto.

anche il modo in cui il progetto si è evoluto, i cambiamenti e i ripensamenti che hanno portato al risultato che oggi vediamo. Confrontando i vari disegni planimetrici, scopriremo qualcosa di interessante: l'architetto è partito da una maglia molto regolare, improntata essenzialmente a criteri di ortogonalità e assialità e poi, ha introdotto progressive trasgressioni consistenti in obliquità, asimmetrie, rotazioni. Ebbene, questo ci richiama alla mente una distinzione che abbiamo fatto all'inizio, e sulla quale abbiamo insistito, quella tra *fabula* e *intreccio*. La *fabula* è rappresentata dall'insieme

<sup>7</sup> Francesco Dal Co, "Genie ist Fleiss. L'architettura di Carlo Scarpa", in F. Dal Co, G. Mazzariol, (a cura di), op. cit., p. 64.

degli eventi che si raccontano; l'*intreccio* è il modo in cui si decide di raccontarli. Quando interviene l'intreccio, quegli eventi non saranno più raccontati secondo l'ordine temporale in cui si sono svolti, non saranno più raccontati per intero, forse alcuni non saranno raccontati affatto, lasciando che sia il lettore a ricostruirli per quanto possibile.

Allo stesso modo possiamo dire che Scarpa, una volta stabilita la *fabula*, ovvero l'insieme degli episodi che voleva raccontare (propilei, padiglione della meditazione, arcosolium, edicola, tempietto), ha complicato il tutto lavorando con l'*intreccio*. Grazie all'intreccio, pur rimanendo gli episodi sostanzialmente gli stessi, vengono 'raccontati' in modo tale da complicare la percezione dell'osservatore. Se nel progetto allo stato di *fabula* lo spettatore poteva avere visuali dirette, percezioni definite, percorsi lineari, senza subire nessuna vera sorpresa, avendo la possibilità di prevedere e verificare, nel progetto in cui è intervenuto l'intreccio, le cose sono molto diverse. Ciò che era diritto diviene obliquo, ciò che era simmetrico diviene asimmetrico, ciò che era frontale diviene ruotato, ciò che era prevedibile, si trasforma nella "mossa che spiazza".

Inoltre, come già detto, nel passaggio da *fabula* a *intreccio*, episodi che avevano una certa importanza possono essere ridimensionati. È quanto succede al nucleo delle tombe dei Brion, che con l'evolversi del progetto perde la sua centralità. Ad esempio non ha più, come Scarpa aveva inizialmente previsto, collegamenti privilegiati con gli altri episodi del complesso (nelle prime piante un percorso pedonale collegava l'arcosolio al padiglione della meditazione); dal cerchio intorno alle tombe scompare l'acqua che sembrava sgorgare di qui per poi diffondersi altrove.

*La molteplicità dei luoghi e delle mete possibili che fin dall'inizio frammenta il tema funerario, progressivamente dilatandolo dalla dimensione privata a quella universale (i coniugi, i parenti, il tempietto per l'intero paese, il padiglione di meditazione), giunge così all'assenza di ogni gerarchia, di direzione univoca prestabilita (ne è conferma la possibilità-necessità di ripercorrere strade già seguite).*<sup>8</sup>

Dovrebbe essere abbastanza chiaro a questo punto perché il cimitero Brion è considerato un racconto architettonico. Ogni strategia narrativa analizzata può trovarvi applicazione. Prendiamo ad esempio la strategia che consiste nel rallentare il corso della narrazione (percorso del visitatore), al fine di mantenere uno stato di ansiosa attesa. Ebbene, qui al cimitero Brion si agisce proprio in questo modo. Si mantiene l'osservatore in uno stato di continua attesa, perché da un lato gli si indica un percorso, dall'altro si fa di tutto per ostacolarlo. Gli ostacoli possono essere di diverso tipo: improvvisi cambi di direzione (succede proprio all'inizio dei 'propilei'), ripetuti cambi di livello, sbarramenti (porta di cristallo), passaggi precari (lastre di pietra sull'acqua).

Un rallentamento si verifica tutte le volte che è necessaria una scelta, come avviene quando siamo nei propilei e dobbiamo decidere se andare a sinistra o a destra. Ma in realtà, al Brion, ci viene chiesto di compiere una scelta ad ogni passo: qualunque percorso decidiamo di seguire, anche quello che pare il più sicuro, il più lineare, ci imporrà una scelta, perché contemporaneamente altri percorsi, altre direzioni ci attraggono e ci costringono a deviare (il percorso che conduce alla cappella è appunto costruito in questo modo).

Inducono al rallentamento anche le tante immagini problematiche che invitano a interrogarsi sul loro senso (i cerchi intrecciati, la croce-labirinto, la decorazione a dentelli, la stessa presenza dell'acqua e gli oggetti che essa nasconde, ecc.).

*Lo sguardo si sofferma ad ogni istante, attratto dal particolare, da un elemento specifico, senza considerare l'insieme, senza che possa nascere, mai, quell'immagine globale che ci domina, ma al tempo stesso ci tranquillizza [...]. Le forme [...] si*

---

<sup>8</sup> Lia Camerlengo, cit., p. 135.

*dissolvono nei molteplici riflessi degli ornamenti, nell'infinita varietà dei materiali, nel continuo spezzarsi dei contorni. Gli occhi, allettati dalle molte attrattive, vagano senza sapere dove potersi fermare.*<sup>9</sup>

Veniamo a un'altra strategia narrativa, di cui pure abbiamo trattato che è l' "ellissi", il tagliare delle parti di narrazione (edificio) lasciando al lettore (osservatore) il compito di completare. Ebbene, l'effetto che Scarpa ottiene con la decorazione a dentelli è spesso proprio di questo tipo: abbiamo l'impressione che superfici murarie prima intere, siano state, in un secondo tempo, erose, scavate, tormentate, fino a ottenere dei singolari vuoti. Ma la strategia del "tagliare delle parti" la vediamo anche nel padiglione della meditazione che appare proprio una scatola privata della sua metà inferiore, la quale viene in qualche modo ricordata dagli esili sostegni.

Abbiamo anche parlato delle strategie narrative che consistono nel recuperare il passato e anticipare il futuro. Anche queste possono essere ritrovate nel giardino Brion. Ogni nuovo episodio che vediamo, porta con sé qualcosa dei precedenti; prendiamo l'acqua ad esempio; essa, al di là del significato simbolico, serve anche a collegare i vari episodi, ricordando all'osservatore che è un elemento già visto che deriva da un episodio precedente; quando arriviamo all' 'arcosolio', siamo accompagnati dall'acqua che proviene dal padiglione e che è andata progressivamente incanalandosi e restringendosi. Prendiamo il motivo dei cerchi intrecciati: lo vediamo all'ingresso enorme, ma poi lo ritroviamo molto più piccolo sull'acquasantiera e lo ritroviamo ancora sui pannelli apribili dietro l'altare. Anche la cornice a dentelli ha lo stesso ruolo. Il tema è annunciato fin dall'inizio, quando adorna l'ingresso ai propilei, ma poi diviene una specie di guida ottica, che contorna i volumi, le aperture, i dettagli e collega così tutti gli episodi. Il ricordo insomma viene suscitato utilizzando immagini ricorrenti, idealmente collegate tra loro, il che obbliga l'osservatore a riconnettere.

Quanto alla possibilità di anticipare, anche questa è data a chi visita il Brion. Le visuali schermate lasciano intravedere le mete dei percorsi, ma fino a un certo punto; quanto basta, anche in questo caso, per creare aspettativa. Da lontano intravediamo i due anelli incrociati, poi essi stessi diventano un modo per guardar fuori, per capire in anticipo quello che si vedrà poi. Dai propilei, intravediamo l'arco delle tombe, ma non completamente. Quando ci immettiamo sul percorso che porta alla cappella ne intravediamo la porta, ma solo metà, e intanto altre visuali ci si aprono sulla sinistra.

Altra strategia narrativa: l'autore (architetto) conduce il lettore (osservatore) a formulare ipotesi sbagliate. Come fa? Prima si comporta in modo conforme a una certa regola (sapendo che il lettore/osservatore la coglierà), poi però la contraddice, la sconfessa.

Ebbene, anche di ciò si trova esempio al Brion. Ad esempio quando ci avviciniamo ai propilei. Prima ci viene dato un percorso direzionale, con un asse ben preciso, che sembra puntare a una meta ben precisa, poi però ci accorgiamo di due cose: 1) ci sono dei gradini sfalsati che contraddicono la direzionalità dell'asse; 2) l'asse in realtà termina con un muro, certo bucato da due cerchi, ma pur sempre un muro.

Stesso discorso per il percorso che porta alla cappella: sembra mirato, inquadra già una porta, però poi la vera porta della cappella è un'altra e non ha nulla a che vedere con quella che sembrava la direzione data, tant'è che ci costringe a ruotare verso destra. È stato osservato che le composizioni di Scarpa e il Brion in particolare, procedono sempre per scarti e contrasti, proprio per il sospetto nei confronti della norma, sempre messa in dubbio. Scarpa era ben consapevole del fatto che *bisogna non lasciarsi sopraffare dagli stereotipi dell'abitudine, e adottare strategie intellettuali capaci di accogliere l'inatteso, poiché, come si legge in un aforisma di Elias Canetti, "solo l'inaspettato rende felici, ma deve cozzare contro molto di aspettato che disperde"*.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Rafael Moneo, "La rappresentazione e lo sguardo", in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), op.cit., p. 236.

<sup>10</sup> Francesco Dal Co, cit., p. 34.

E infine abbiamo parlato di un'ulteriore strategia narrativa che è quella di certi libri come *Drame*, come *Tristram Shandy*, come *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. Essa consiste nel mettere in imbarazzo il lettore, non solo conducendolo a fare ipotesi sbagliate, ma mettendolo di fronte al fatto che non esiste un'ipotesi univoca. Si tratta di testi dai quali, più che trarre un'interpretazione, si possono trarre solo "riassunti discordanti", interrogativi senza risposta. E al cimitero Brion, l'interrogativo è suscitato ad ogni passo. Se alcuni misteri possono trovare soluzione, come quello della porta di cristallo che scompare nell'acqua, molti altri rimarranno in sospeso. Sin dall'inizio l'osservatore viene messo di fronte a eventi che lo sconcertano, a segni che paiono gravidi di allusioni, ma che non verranno chiariti. *Poeti e drammaturghi accettano dilemmi senza soluzioni; la validità degli interrogativi e l'incisività del significato sono ciò che rende le loro opere pertinenti al campo dell'arte più che a quello della filosofia...Nell'edificio o nell'immagine urbana validamente complessi, l'occhio non vuole essere soddisfatto troppo rapidamente o troppo facilmente [...]*.<sup>11</sup>

Foster, parlando della differenza tra fabula e intreccio, ci ha detto che quando ci troviamo di fronte a un intreccio ci chiediamo: "Perché?". È proprio quanto succede al Brion, dall'inizio alla fine, tutto o quasi tutto quello che vediamo invoca un perché: i gradini sfalsati, il simbolo dei due cerchi che ritorna ossessivamente, il rimbombare dei passi, la croce labirinto, il significato dell'acqua e di ciò che essa occulta, la cornice a dentelli che tutto frammenta e che si insinua ovunque, i percorsi indicati e contraddetti...

Il fatto che questo "perché" rimanga come sospeso nell'aria, il fatto che non tutto sia comprensibile, aumenta ancora di più il fascino di questo luogo invitando l'osservatore a dare le sue interpretazioni. Manfredo Tafuri fa notare che, quando si cercavano traduzioni architettoniche dell'*opera aperta* di Umberto Eco, pochi hanno pensato a Carlo Scarpa, eppure nessuna opera è più aperta del cimitero Brion. Le letture saranno tante e diverse. L'osservatore "colto" coglierà i numerosi riferimenti, Wright, i giardini giapponesi, Mondrian, il significato dei simboli; ma non è indispensabile coglierli e di questo era convinto anche Scarpa: *Se l'architettura è buona chi la ascolta e la guarda ne sente i benefici senza accorgersene. L'ambiente educa in maniera critica*.<sup>12</sup>

Se il significato del Brion resta per molti aspetti un enigma, è anche vero che l'osservatore è ben lieto di essere stato chiamato in causa a risolverlo. Non ci riuscirà, d'accordo, ma questo è merito dell'architetto che, forse seguendo Karl Kraus, ha dimostrato che *artista è soltanto chi sa fare della soluzione un enigma*.<sup>13</sup> Come? *Bisogna avere la mente doppia, la mente tripla, la mente del ladro, da uomo che specula, da uno che vorrebbe rubare in una banca e bisogna avere quel che io chiamo arguzia: una tensione attenta per poter capire tutto quello che succede e succederà*.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Robert Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980, p. 123.

<sup>12</sup> Da "Mille Cipressi", conferenza di Carlo Scarpa a Madrid, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), cit., p. 287.

<sup>13</sup> Karl Kraus, *Beim Wort Genommen*, München, 1955, cit. In F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), cit., p. 34.

<sup>14</sup> C. Scarpa, "Volevo ritagliare l'azzurro del cielo", in *Rassegna* n. 7, p. 83.

