Guido Guidi, notes de treball[1]

¿És que no soc,
jo mateix, solament una espècie d'imatge a mitges,
una figura entrevista, o vista un instant, un home
de la ment, una aparició abillada amb
abillaments d'aspecte tan lleuger que, si em giro d'esquena
ràpid, massa ràpid, desaparec?

Wallace Stevens, *Angel surrounded by paysans*

Aquest treball sobre la Tomba Brion projectada per Carlo Scarpa a San Vito di Altivole és la continuació d'un estudi iniciat oficialment el 1996, amb motiu d'una exposició i d'una publicació del Canadian Center for Architecture de Montreal.[2] En el text que vaig escriure per a l'ocasió, subratllava que havia emprès el treball amb la modalitat de l'aprenentatge, tractant d'entrar en el procés mental de l'arquitecte.[3] Scarpa m'havia fascinat des que era estudiant a l'IUAV (Istituto Universitario di Architettura de Venècia), a principis dels anys seixanta, però no volia veure allò que ja sabia: volia tornar-hi com a estudiant i, aquesta vegada, volia que fos la càmera fotogràfica la que m'indiqués el camí a seguir.

Una de les funcions importants de la crítica consisteix a veure quelcom que és aquí, en l'obra, i que se'ns ha passat per alt, però en aquest cas no podia escapar de l'aparell, sobretot si el tema és la forma que assumeix la llum, les infinites variacions amb què es manifesta quan es projecta en la superfície del món. En aquest cas, «el món» era la tomba dissenyada per Scarpa.

D'una banda, es tractava d'interrogar un text visual mutable mirant-lo través del seu reflex, inclinat i invertit en el vidre esmerilat de la càmera,[4] considerant l'arquitectura no solament com a artefacte, sinó també com a màquina a través de la qual mirar el temps o, més ben dit, l'arquitectura mateixa en el seu *esdevenir*: els murs projectats per recollir l'ombra que es mou de l'alba a la posta de sol, la projecció de si mateixa sobre les seves pròpies parets. D'altra banda, es tractava també d'interrogar el mitjà fotogràfic, redescobrint la seva predisposició més antiga i primària: segons W.H.F. Talbot, «l'art de fixar les ombres».

PELS VOLTS DEL MIGDIA

El 26 d'agost de 1996, pels volts del migdia, vaig viure un d'aquells moments en què la càmera ajuda a *veure*. Aquell matí tenia la intenció de fotografiar l'interior de la capella. Per sort, vaig arribar tard, cap a les onze. Era la primera fotografia que feia a l'interior i, en col·locar el trípode a la cantonada prop de la porta de sortida de la banda nord-oest, vaig pensar a utilitzar el gran angular més extrem que tenia (el 120 mm en el meu aparell 8 x 10"):[5] volia abraçar l'espai d'un sol cop. Mentre enfocava sobre el vidre esmerilat, em vaig adonar que el paral·lelepípede de llum directa del sol, procedent de l'obertura quadrada de la cúpula en forma de piràmide truncada,[6] es desplaçava de la paret nord-oest a la nord-est i es transformava progressivament, en acostar-se el migdia, en un triangle de cap per avall. Una fletxa que indica el nord, però també l'obertura cap a l'estany a l'exterior de la capella.

---

[1] La traducció al català de *Note di lavoro*, de Guido Guidi, pren com a referència la versió publicada a Guido Guidi, *Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, pp. 35-39. Els números de pàgina indicats entre parèntesis en el text pel mateix autor remeten a aquest mateix volum.

[2] Nicholas Olsberg *et al.*, *Carlo Scarpa Architect: Intervening with History*, Montreal / Nova York, Canadian Center for Architecture / Monacelli Press, 1999.

[3] Guido Guidi, «Thinking with the Eyes», a *Carlo Scarpa Architect, op. cit.*, pp. 205-215. El text és la reelaboració d'una conversa amb Nicholas Olsberg.

[4] Vegeu les observacions sobre Perseu i el cap de la Medusa a Italo Calvino, *Lezioni americane,* Milà, Garzanti, 1988 (traducció a l'espanyol: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 2018).

[5] Vaig aconseguir comprar-lo a meitat de preu al meu amic Claudio Puppini quan m'allotjava a casa de l'estudiant i en Claudio necessitava diners.

[6] Fotografia reproduïda a *Carlo Scarpa Architect, op. cit*., p. 181.

EXERCICI NÚM. 1
FIXAR EL TEMPS

He buscat entre els meus dos volums de *Teoria della forma e della figurazione*, de Klee.[7] He tornat a prendre en consideració la figura de la fletxa del temps, que apareix en molts dels seus dibuixos i pintures; l'he buscada en les seves variacions i l'he comparada amb les de la tomba. He començat a entendre que hi ha molta feina per fer. La major part de les fotografies que havia vist no m'acabaven de convèncer. Sovint enaltien la matèria de l'artefacte; la llum solament tenia la funció d'embellir la textura, no tenien prou en compte la llum en la seva transformació en el temps.[8]

EXERCICI NÚM. 2
FOTOGRAFIAR LA PARET A L'OEST DE L'ESTANY MENTRE ÉS IL·LUMINADA PEL SOL NAIXENT (O FOTOGRAFIAR L'ARQUITECTURA DE SCARPA COM MUYBRIDGE HAVIA FOTOGRAFIAT EL CAVALL AL GALOP)

El 30 de gener de 1997 vaig sortir de Venècia ben d'hora per arribar a San Vito abans de l'alba. Volia fotografiar les politges il·luminades pel sol naixent, les «estrelles» que s'esvaeixen amb els primers raigs de sol i, a continuació, volia estudiar com es comportava el doble lòbul del contrapès, una omega (Ω) minúscula dirigida cap a orient (pp. 106-107)[9]. Però l'alba era una mica boirosa i vaig haver de desistir-hi.[10]
Vaig esperar que la boira s'escampés i, cap a les deu, vaig començar a ocupar-me de l'ombra que el pavelló sobre l'aigua formava a la paret oest (aquesta paret amaga el passadís que dona accés al pavelló mateix). A l'esquerra de les politges, vaig notar que la projecció trapezoïdal de l'ombra del pavelló, així com el seu reflex còmplice en l'aigua, adquiria la forma d'una fletxa que assenyala cap al nord. Vaig aconseguir fotografiar part d'aquesta metamorfosi. No vaig fer cap fotografia aleshores, però vaig aconseguir captar part d'aquella metamorfosi en una sèrie de quatre fotografies realitzades el 20 de febrer de 1997, cap a les 10.30 del matí (p. 60).
Durant els mesos d'estiu els nenúfars cobreixen la superfície de l'aigua i amaguen el reflex quasi especular.[11] Examinar la qüestió: ull obert/ull tancat.

---

[7] Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. 1, trad. it. Mario Spagnol i Francesco Saba Sardi, ed. Jürg Spiller, Milà, Feltrinelli, 1959.
[8] Entenc aquest enfocament com a antiimpressionista: no hi ha un instant privilegiat; per contra, el tema és la transformació en acte, la cosa que es transforma. Tot el període de temps de la transformació de l'arquitectura en el breu període de temps de la presa. Això està en consonància amb tota la modalitat de viure i projectar de Scarpa.
[9] Aquest doble lòbul cal posar-lo en relació amb el treball precedent de Scarpa per al Palazzo Abatellis, a Palerm. A la sala d'Antonello da Messina, el mantell que cobreix el cap de la Mare de Déu de l'Anunciació té un plec que se sobreposa al front com si es tractés de dues celles solapades. La intuïció de Scarpa és increïble (he tractat de fotografiar-ho, però és impossible): instal·lant el quadre al bell mig de la sala, el situa de manera que estigui orientat cap a la porta. En aquesta última, el dibuix de l'arc és un parèntesi que evoca el vel de la verge invertit. A Scarpa sempre es troba aquesta contraposició —blanc i negre, alt i baix, la fletxa—, tot i que no immediatament visible, sinó que es manifesta amb el temps, al llarg de les estacions. Es tracta d'una cosa que també he après de Walker Evans: el món com a cicle etern, com a etern retorn. Guido Guidi, «Thinking with the Eyes», a *Carlo Scarpa Architect*, *op. cit.*, p. 214.
[10] Vaig tornar per fer aquelles fotografies el 12 del mes següent, el març de 1997 (pp. 106-107).
[11] El reflex és gairebé especular perquè el punt de vista de l'espectador no està a l'alçada de l'aigua, sinó d'una persona. Des d'aquest punt, una petita porció de la paret interna de passadís, blanc calç, resulta visible a través d'una estria del mur extern; en el reflex sobre l'aigua, l'àrea blanca està parcialment coberta per una ombra que adquireix forma rectangular (pp. 51-55).

EXERCICI NÚM. 3
FIXAR EL ROSTRE MENTRE ES TRANSFORMA EN FLETXA[12]

He provat de girar 90º la fotografia (pp. 52-54, fig. 1) i de comparar-la amb la fotografia de la façana nord-oest de la capella (p. 71) feta en el moment en el qual la llum és rasant i llisca a través de la motllura interrompuda que corona la paret alta de la capella, dibuixant una diagonal de llum al llarg de la façana.[13]
Aquesta comparació m'ha fet veure millor aquesta mena d'autoretrat que Scarpa sembla haver construït a la seva arquitectura, amb ulls i nas-bec d'òliba o de falcó (p. 71).[14]
D'altra banda, la vista invertida, l'ombra que fins un moment abans havia considerat com una figura geomètrica o una fletxa típica de Klee, ara se m'apareixia com un triangle, però també com un rostre: un estrany rostre punxegut, com en algunes pintures de Max Ernst (pp. 52-54).[15]
Una vegada s'ha tornat a la fotografia en qüestió la seva natural horitzontalitat, apareix un rostre recolzat i a mitges submergit en l'aigua. A dalt, el blanc de l'ull, lluminós, incrustat a la preciosa estria de la paret blanca mentre mira al lluny, cap a orient. A sota, l'altre ull reflectit o, més ben dit, submergit en l'aigua, fosc, introvertit, com d'una persona que somia o que dorm, però que es desperta amb la mutació de la llum (pp. 51-65).[16]
D'altra banda, els llavis fins i allargats (el contrapès duplicat per l'aigua), ho reconnectava tot a la imatge d'un peix; però d'una altra banda (els ulls sortints), a Caront, el barquer d'ànimes.[17]
He tornat altres vegades per precisar millor aquests aspectes que acabo de descriure, i sempre he trobat, malauradament, el cel cobert. Deu anys després, exactament el mateix dia, he aconseguit dur a terme la seqüència que obre aquest llibre i que he volgut integrar amb una de les cinc fotografies fetes el 20 de febrer de 1997 (p. 60).

EXERCICI NÚM. 4
LA PARET EST DE L'ESTANY

---

[12] Fixar intensament un rostre que al seu torn et mira fixament. El problema és captar aquest cara a cara.
[13] La primera sensació que vaig tenir en arribar a San Vito va ser la de veure un rostre. Fins i tot quan s'hi arriba en cotxe, la façana de la capella s'erigeix per sobre del mur circumdant per veure qui arriba. L'estructura de la capella remet als búnquers, amb les petites finestres dissenyades com a ranures des de les quals disparar, que es converteixen en ulls —el de l'esquerra lleugerament més gran; l'altre, més petit. La nostra tendència a l'antropomorfisme forma part del fet d'ésser humanoides, però probablement no hauria captat aquesta qüestió sense l'ajuda de Walker Evans i Lorenzo Lotto. En el retrat *Micer Marsilio Cassotti i la seva esposa Faustina*, de Lorenzo Lotto (1523, Museo del Prado, Madrid), la boca de l'home es mostra mig somrient, mig malenconiosa. En els autoretrats d'Evans, un ull és més vivaç i l'altre més petit, més introvertit, més intern. Jo també crec que surto així; així com el meu pare abans que jo. Un defecte físic que en el moment de la visualització pot convertir-se en l'emblema d'una manera de ser: amb una part, miro enfora; amb l'altra, miro dins meu.
[14] Un dibuix de Klee titulat *Mr. Z* (1934) mostra un oval amb una 'Z' en lloc del nas i la cella, i amb una diagonal per a la boca. En l'arquitectura de Scarpa, un element fonamental és el temps de les transformacions: inicialment hi distingeixo clarament el rostre i només vagament la fletxa, però si fixo llargament la mirada en la transformació, em quedo enlluernat i m'adono que el rostre desapareix per esdevenir una fletxa. Necessito temps, un període de temps, per poder percebre la transformació en el seu sentit específic. Com en el cubisme, totes les metamorfosis, tots els rostres es solapen. Tota l'arquitectura de Scarpa està projectada i construïda per funcionar d'aquesta forma, però l'ombra augmenta l'eficàcia d'aquesta manera d'estructurar l'objecte.
[15] Obres de Max Ernst havien estat presents durant molt de temps al Museu Guggenheim de Venècia, i Scarpa no podia sinó conèixer-les bé. No sé si tenia la mateixa familiaritat amb l'obra de Malèvitx (*Suprematism*, 1920).
[16] Per ajudar a la percepció visual d'aquest despertar, a la segona part de la seqüència he hagut de fer servir un petit estratagema (pp. 57-59, 61-65): aquell matí no hi havia ni una bufada de vent que arrissés l'aigua, i els peixos, encara adormits, no mostraven interès per les molles del meu entrepà; confesso que em vaig veure obligat a llençar —d'amagat de Bepi, el guardià del cementiri— algunes pedretes a l'aigua, exactament abans d'obrir l'obturador.
[17] El fill de Carlo Scarpa, en Tobia, també arquitecte, m'ha confirmat que efectivament el seu pare li havia demanat que dissenyés una barca per col·locar-la en aquest punt, però la idea va ser després abandonada.

Es pot veure un fenomen anàleg al que acabo de descriure a la posta de sol a la paret oposada, a l'est de l'estany, però aquí la projecció de l'ombra produïda pel pavelló té un comportament completament diferent (pp. 108-110): al principi, l'ombra en forma de fletxa augmenta de gruix i avança cap al test — que, vist des del pavelló, adquireix la forma d'una V, una fàcil al·lusió al pubis femení, o d'una X d'una clepsidra quan els nenúfars no impedeixen el reflex especular a l'aigua (pp. 140, 141). Tanmateix, després la fletxa d'ombra continua augmentant per començar a retreure's fins a dissoldre's, en desaparèixer l'última llum de la posta de sol (pp. 140, 144-165).

EXERCICI NÚM. 5

FOTOGRAFIAR L'ARQUITECTURA COM A MÀQUINA PER A MIRAR

En el passat he proposat la hipòtesi que l'arquitectura de Scarpa no és únicament per a ser vista, sinó, sobretot, una màquina per a mirar, a través de la qual veure millor.[18] També he fet referència a l'experiència que vaig tenir en entrar a la Tomba Brion fa molts anys, quan encara era estudiant.[19] En entrar al *propylaeum* del vell cementiri m'havia sentit embolcallat, com contingut per una closca; «el casquet del meu pensament», com hauria dit Eugenio Montale.[20] La sensació de portar un casc japonès des del qual mirar l'exterior, a través de dos cercles dirigits cap a orient; però, d'altra banda, el *propylaeum* mateix està construït a manera de túnica en forma de T, una túnica per posar-nos-la, que ens ajudi a viure l'experiència d'un orant, el sacerdot que resa amb els braços oberts com els de Crist a la creu. A la tomba, la mà dreta es perllonga més enllà del *propylaeum* i es recolza a l'estany; la mà esquerra, en canvi, es converteix en un rierol d'aigua sempre més fi, que flueix cap a l'arcosoli.[21]

ENCARA EL TEMPS

He fotografiat una pàgina d'un catàleg. A la pàgina es reprodueix una pintura de Paul Klee titulada *Die Zeit* (*El temps*, 1933).[22] Intentaré descriure-la: una tela de jute o de gasa rectangular com a suport, tres teles rectangulars, cadascuna més petita que l'altra, sobreposades i lliscades alguns graus l'una respecte de l'altra; sobre l'última, la més petita, recoberta d'un color més dens fins a amagar gairebé completament la trama de la tela, s'hi ha pintat de negre una línia en forma de V dirigida cap a la dreta.
Miro millor la fletxa i m'adono que un segment és més curt. Penso en les agulles d'un rellotge. La més curta, a la part inferior, assenyala les hores; naturalment, les hores són més pesants i per això són a sota. Les agulles assenyalen una hora una mica incerta, ja que no hi ha números. Miro de comparar-ho amb el meu rellotge: semblen les set i set minuts, no sabem si del matí o del vespre.
Torno a mirar una seqüència de l'interior de la capella i en selecciono un parell (pp. 130, 131). La llum, que plou des de dalt i colpeja sobre la paret nord-est, genera un reflex a la tarima de manera fosca; produeix un dibuix de llum molt similar a les agulles del rellotge de Klee, però en negatiu. L'horari és una mica imprecís. L'hora registrada pel meu rellotge en el moment de la presa era gairebé les dotze i vint minuts del migdia; la fletxa està girada cap a l'esquerra, a l'inrevés de la de Klee. Però de l'altre costat de l'altar i quaranta minuts abans estava girada cap a la dreta, com la de Klee (pp. 125, 126).

---

[18] Fa poc he fotografiat un seguit de búnquers al llarg de la costa atlàntica, vinculant l'experiència de mirar a la de disparar a una diana: Guido Guidi, *Bunker: Along the Atlantic Wall*, Milà, Electa, 2006.
[19] Guido Guidi, «Thinking with the Eyes», a *Carlo Scarpa Architect, op. cit.*, pp. 214-215.
[20] Eugenio Montale, «Piccolo testamento», a *La bufera e altro*, Venècia, Neri Pozza Editore, 1956, p. 127.
[21] Italo Zannier em va explicar un episodi que sembla confirmar l'interès de Scarpa per la figura de l'orant: en trobar-lo per casualitat a Venècia, l'arquitecte es va inclinar tres vegades davant d'ell fins a fregar el terra amb la mà: «Deus pensar que soc boig —va dir Scarpa—, però al Marroc és costum saludar així la primera aparició de la lluna nova».
[22] Paul Klee, *Die Zeit*, 1933, aquarel·la i tinta sobre guix, tela i fusta, 25,5 x 21,5 cm (Sammlung Berggruen, Staatliche Museum zu Berlin).

He decidit publicar també algunes fotografies d'alguns llindars o passatges d'un lloc a un altre que em semblen confirmar, amb infinites variacions, la idea de fletxa i de la modificació espacial que flueix (pp. 90, 91, 96).

EXERCICI NÚM. 6
FOTOGRAFIAR L'OMEGA (Ω)

Ja he parlat de l'omega que mira al sol naixent a la zona de l'estany; en aquest cas, una omega minúscula (pp. 106, 107).
És només fa poc que he decidit que havia d'ocupar-me de l'entrada per l'est a la capella. Vista des de l'interior, és un cercle interromput a la base per una estria que entra al mur a l'altura del terra; bàsicament, una omega majúscula (Ω). Moltes persones han fotografiat aquesta obertura, i potser aquesta és una de les raons per les quals no me n'havia ocupat fins aleshores. L'havia fotografiat únicament en relació amb tota la capella, vinculant-la amb la zona de l'altar (p. 82). Les preses sempre s'executaven des dels angles d'oest a est, o a sud, a l'obertura de la capella; però quan em vaig decidir a ocupar-me només d'aquesta obertura va resultar convenient de fotografiar-la frontalment, així com havia fet molt temps enrere fotografiant l'altra porta, la que dona al jardí cap a l'oest (p. 85).
Però en desplaçar-me en línia recta des de l'entrada, em vaig sentir indecís, perquè òbviament el cercle esdevenia perfectament circular (de fet, l'omega és una mica oblonga; però, sobretot, ja no es corresponia amb les dues esquerdes verticals de la porta sobre el fons, i encara menys es veia l'esquerda horitzontal sobreposada a l'esquerda de l'esquerra: una T?, una tau?
He tornat sobre els meus passos, exactament al punt en el qual havia fet les altres fotografies a prop de la sortida oest i obliquament respecte de la paret. Per tornar a obtenir una il·lusòria frontalitat he descentrat lateralment tot el que em permetia la càmera (pp. 86, 87).
N. B. Fotografiant Ω en les diferents estacions de l'any, fer més atenció als signes de llum al terra.

EXERCICI NÚM. 7
APROFUNDIR EN LA RELACIÓ AMB ELS FEIXOS DE LLUM SOBRE EL SÒL ALS PEUS D'OMEGA (Ω) I RASTREJAR ALFA (A)

A l'interior de la capella, a l'esquerra o abans de l'omega (Ω), havia de ser-hi, d'alguna forma encara que fos dissimuladament, la primera lletra de l'alfabet grec, l'alfa (A). No hi va haver manera; m'havia semblat que sí, però potser era només la meva voluntat de voler veure.
A continuació, amb un llapis gras, he intentat visualitzar la línia de l'horitzó en algunes fotografies de la capella, enllaçant les parets i traçant línies de fuga (pp. 81-83). La meva primera intenció era únicament descriptiva: volia mostrar on havia col·locat la càmera en les fotografies precedents i en aquelles successives de la sèrie. Però traçant les línies m'he adonat (com és que no hi havia pensat abans?) que la piràmide visual albertiana (<) també pot ser vista com a lletra de l'alfabet grec (A), una alfa recolzada. Ara podia distingir l'omega a la dreta, però no la lletra alfa, que continua sent elusiva. Solament puc imaginar-la en la conjunció perspectiva ideal de la paret que conté físicament l'omega i la paret de l'esquerra (p. 82).
Torno a mirar la fotografia i noto que el punt de fuga a l'esquerra es troba sobre la vertical dels dos lòbuls enclavats en l'obertura que dona a l'estany i que són a l'alçada dels ulls d'un nen. Si busco l'alfa, l'origen, naturalment haig d'adoptar el punt de vista d'un nadó; però, precisament, Scarpa amaga l'alfa, la mirada de l'infant, perquè quan som adults no recordem aquelles imatges —la memòria del nostre naixement és boira.

EXERCICI NÚM. 8

REPETIR LA FOTOGRAFIA BAIXANT EL PUNT DE VISTA

Així com les politges ajuden a pujar i baixar la porta corredissa de vidre que permet l'accés al pavelló sobre l'aigua (pp. 66-68), els subtils feixos de llum que al migdia durant l'hivern, pel sol baix sobre l'horitzó, s'insinuen allargant-se en profunditat fins a «aixecar» l'altar, amb el temps són contrarestats per la fletxa de llum que en el solstici d'estiu descendeix des de dalt, de l'equinocci de primavera a l'equinocci de tardor, en un moviment incessant de puja i baixa (pp. 119-123).
Si hagués pogut, de tant en tant hauria detingut el sol —*don't move*!— i hauria anat a correcuita a registrar com era la llum en altres parts de la tomba. Però naturalment tot fluïa, de manera que he hagut de tornar-hi infinites vegades esperant trobar de nou la mateixa situació en les altres parts, en les mateixes dates, a la mateixa hora, en el mateix minut; amb el permís del temps atmosfèric i la precessió de l'eix terrestre.