



## L'AZZURRO DEL CIELO: CARLO SCARPA A PALERMO THE BLUE OF THE SKY: CARLO SCARPA IN PALERMO

Santo Giunta\*

**ABSTRACT** - Cercare l'azzurro del cielo è un monito di Carlo Scarpa per comprendere l'appartenenza a un luogo. In particolare nel riadattare Palazzo Abatellis ha proposto soluzioni e ipotesi di riuso per la ridefinizione di un principio organizzativo su cui ha re-imperniato lo spazio esistente e da dove emergono regole che nel farsi danno significato all'intero ambiente fisico.

Seek the blue of the sky - this is an exhortation from Carlo Scarpa to comprehend being part of a place. In particular, in the re-adaptation of Palazzo Abatellis, he proposed solutions and hypotheses for its re-use in order to redefine an organizational principle upon which to base the existing space and from which rules emerge which, in his treatment, give meaning to the entire physical and visible environment.

**KEYWORDS:** Luogo, luce, ritaglio.  
Cut-out, light, place.

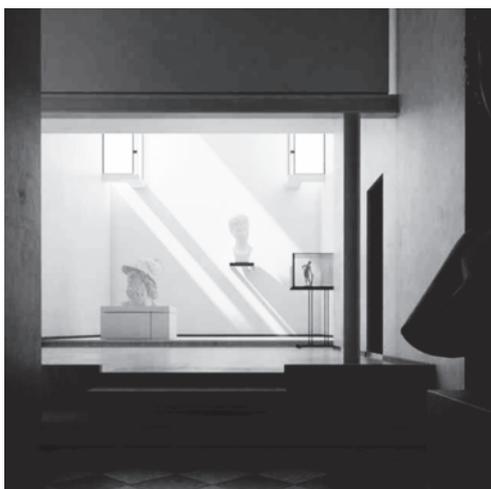


Fig. 1 - Carlo Scarpa: interno della Gipsoteca Canoviana a Possano.

Se, come dice Carlo Scarpa, «catturare l'azzurro del cielo»<sup>1</sup>, è il monito per comprendere alcune sequenze spaziali che, attraverso i suoi progetti realizzati, sono in grado di raccontarci il luogo come elemento fondativo di scelte progettuali. Che fare dunque? Cercare l'azzurro del cielo, come suggerisce Scarpa? A dire il vero il "ritaglio" del cielo, ricercato da Scarpa (Venezia, 2 giugno 1906 - Sendai 28 novembre 1978), è quello dalle aperture realizzate per il nuovo Padiglione della Gipsoteca Canoviana di Possano (1955-57). Il maestro veneziano, in questo spazio espositivo, dove la luce del sole piove dall'alto, «si improvvisa regista della messa in scena di uno spettacolo surreale, per il quale appronta una scenografia essenziale»<sup>2</sup> (Fig. 1). In questa costruzione sperimenta il dosaggio della luce naturale già studiato nel Padiglione del Venezuela (1954-56) per la Biennale di Venezia. Qui realizza uno dei suoi capolavori che - come scrive Francesco Dal Co - «è inevitabile mettere a confronto con altre due coeve opere museali, ovvero la sistemazione della Galleria Nazionale di Sicilia di Palazzo Abatellis a Palermo (1953-54) e il restauro e l'allestimento del Castelvecchio di Verona (iniziati nel 1956, in seguito ripresi e poi terminati nel 1974)»<sup>3</sup>. Scarpa ha ragionato molto su quegli aspetti che, attraverso la manipolazione di elementi specifici come gli arredi e la finitura delle superfici, hanno contribuito a dare agli ambienti un'identità e un'atmosfera talvolta oniriche. In questa chiave abbiamo provato a interpretare, in un recente studio<sup>4</sup>, il percorso progettuale di Palazzo Abatellis che ha un inizio e una fine, obbligando lo sguardo del visitatore, in una sensazione di raccoglimento, a riconoscere l'azzurro del cielo.

Entrando in questo edificio eretto nel 1490 da Matteo Carnelivari, è protagonista la luce. Essa illumina il cortile interno e fa vibrare le basole. Queste, disposte in modo geometrico da Scarpa, danno risalto alla nuova pavimentazione di ciottoli che in primavera assume un gradevole tono di verde: è il muschio tra questi ciottoli che trasforma in una distesa ricamata di color verde lagunare, che è forse un rimando inatteso. Alcuni ciottoli di riporto del pavimento originario, posti dentro una griglia in basole di billiemi, disegnano un prato di gramigna, forse pensato da Scarpa<sup>5</sup> (Fig. 2). Carlo Scarpa arriva per la prima volta a Palermo negli anni '50<sup>6</sup>. Nel nostro studio, pubblicato da Marsilio, si racconta della nota storia che vede Roberto Calandra come colui che decide di contattare il progettista, non sapendo che è tra i più apprezzati architetti veneziani. Calandra propone a

Scarpa, che accetta, di recarsi a Messina per allestire la mostra "Antonello e la Pittura del '400". È questo l'inizio di una sincera amicizia che, dopo l'evento realizzato nella città dello Stretto e l'allestimento di Palazzo Abatellis<sup>7</sup>, li vedrà impegnati, dal 1972, in sodalizio umano e professionale, nel restauro di Palazzo Chiaramonte, detto Steri (*Hosterium*, palazzo fortificato)<sup>8</sup>.

La mostra sui capolavori di Antonello fu realizzata a Palazzo Zanca, con grande consenso di critica e di pubblico<sup>9</sup>; come scriveva Lionello Venturi, in Sicilia tutti dovrebbero essere grati «specialmente a Fiocco, a Vigni e a Carandente»<sup>10</sup>. Il grande successo e la raffinatezza dell'allestimento porterà Giorgio Vigni<sup>11</sup>, curatore con Giovanni Carandente della mostra messinese, a conferire a Scarpa l'incarico della nuova sistemazione museale di Palazzo Abatellis. Dopo la guerra, l'edificio, uno degli esempi fulgidi dell'architettura gotico-catalana della Sicilia, è ristrutturato e completamente ricostruito con intento filologico prima dell'intervento scarpiano del 1953, dalla locale Soprintendenza ai Monumenti (Mario Guiotto e Armando Dillon), con l'eliminazione di alcune superfetazioni, il rifacimento del tetto nel salone maggiore con travi in cemento a vista, e il rimontaggio del loggiato nel patio interno.

Carlo Scarpa è consapevole della nuova sfida che sta per intraprendere in Sicilia. In pochissimi mesi (il Museo sarà inaugurato il 23 giugno 1954) egli mette in atto una strategia progettuale che, oltre a prevedere il completamento dei lavori, studia il sistema di percorsi e sceglie, con l'aiuto del curatore e storico d'arte Giorgio Vigni, le opere da esporre. Si tratta, come descritto dallo stesso Vigni, di un museo con tre punti focali, dei luoghi-cardine: il primo è costituito dalle *Sale Ia e Iia* con la vicina "Sala del Dubbio" (oggi attiva per la visione delle mostre temporanee), dove si può ammirare il *Trionfo della morte*; il secondo ambito è quello delle sculture, collocato «dopo il dramma della Morte, carico del greve significato di un pessimismo ancora medioevale»<sup>12</sup>, dove è sistemato il busto di Eleonora di Aragona; il terzo punto focale coincide con gli spazi della «pinacoteca, a cui è dedicato il primo piano» (Fig. 3)<sup>13</sup>.

La complessità del progetto elaborato da Scarpa, lo studio delle corrispondenze e dei disegni, non sempre conosciuti e pubblicati, sembra risolversi in un assetto spaziale definito. Si entra salendo al piano nobile, attraverso la Sala della *Croce pisana* (Fig. 4), la cui ricercata posizione è l'inizio di eventi comples-



Fig. 2 - Patio interno di Palazzo Abatellis (Ph. Greg Taig).

si. Nell'allestimento Scarpa affronta un tema singolare, legato alla visibilità delle mani, trattate non solo come realtà figurativa fin dall'inquadratura della *Croce pisana*. Uno sguardo sulle mani "poste" sull'Ostensorio, sospeso tra due quinte murarie, è forse una sorta d'anticipazione del gesto legato a un movimento del corpo? Ancora, nella possibilità di ammirare la mano sconvolgente dell'*Annunziata*. Ma anche nell'atto del vedere la tua propria mano che sposta uno dei tre pannelli rotanti in cui è montata ognuna delle tavolette con i Dottori della Chiesa, quando cerchi il contrasto più adatto alla luce che proviene dall'esterno. Oppure nel nugolo di mani illuminate dalla lama di luce che piove dall'alto nel Trionfo della morte. O ancora nello stupore disarmante, quando scrutiamo il busto senza mani di *Eleonora d'Aragona*.

È forse un monito non scontato da tenere in mente, quello del rapporto tra la realtà delle mani e il manufatto, per comprendere che la dimensione temporale che lega, in questa prospettiva, il senso oggettivo è un sistema coerente che diventa un rimando all'ermeneutica delle cose comprensibili per l'osservatore. Forse si tratta di un gioco di rimandi, che partendo dall'etimo di poche parole (mani, manuale, ecc.) consente, oggi, una visione generale di questo manufatto architettonico. Scrive Ada Francesca Marciano: «Dopo Scarpa, non è più possibile tornare al ripristino di Camillo Boito, né cedere alla pigrizia della mimesi»<sup>14</sup>. Entrare oggi da via Alloro vuol dire percepire subito che gli spazi del Palazzo sono divenuti il contenitore di una nuova funzione e che esso si presenta sotto forma di spazio scenico. Egli ordina le singole opere dopo averle studiate minuziosamente quadro per quadro, scultura per scultura, prefigurando la vista del visitatore.

Il nostro studio (Giunta, 2016) racconta di ambiti spaziali che, come storie parallele disgiunte fino alla fine, tornano ad avvitarsi insieme, e rivela una verità possibile sulla *Crocifissione di Sibiu* di Antonello, presente alla mostra di Messina del 1953, di cui, lungo il percorso espositivo di Palazzo Abatellis, si ritrova l'ipotetico "contenitore", il *Gonfalone* d'oro esposto oltre la Sala delle *Croci* (Figg. 5, 6). Il visitatore colto, che qui traguarda e intravede la forma lignea di un *Gonfalone* vi riconosce la dimensione di quel dipinto nel piccolo riquadro vuoto, posto sullo sfondo di un pannello verde, e, con consapevolezza acquisita, media, medita e per effetto della presenza (nella memoria colta) / assenza (dall'esposizione) del

dipinto di Sibiu ne riconosce la misura nella figura (cm 39 d'altezza per cm 23,5) che, di fatto, può essere contenuta (Fig. 7). Lo spettatore, guardando il *Gonfalone*, si ritrova all'interno di una scansione temporale "trasferita", che lo rimanda alla memoria delle figure dolenti nel dipinto di Antonello. Secondo quanto appena detto, si potrebbe supporre che il maestro veneziano legga nell'essenza delle linee di costruzione nella *Crocifissione di Sibiu* l'elaborazione armonica legata alla figura delle *Croci*, che sono disposte al centro della grande sala dalle pareti longitudinali scrostare volutamente da Scarpa.

Le attuali collezioni della Galleria traggono origini da un lascito di 53 dipinti da Giuseppe Emanuele Ventimiglia, Principe di Belmonte, al quale seguirono acquisizioni e donazioni, fino al dono dell'*Annunziata* del 1906 dal Cavalier Di Giovanni. L'*Annunziata* di Palermo è un capolavoro, dipinto intorno al 1473, e Scarpa, da par suo, comprendendo le ragioni che compongono il dispositivo spaziale all'interno dell'opera d'arte, suggerisce, per mezzo di un'operazione nominabile, una leggera rotazione, una profondità che è accentuata dalla luce radente della sala (Fig. 8). Nel guardare l'*Annunziata* il rimando alle mani, adesso, non sembra scontato. Il viso e le forme reali sono divisi da una luce certa dentro una profondità dominata dalla mano protesa quasi a voler allontanare l'intruso, mentre l'altra stringe pudicamente il manto. Il visitatore dopo aver osservato dall'alto il *Trionfo della morte* (Fig. 9) - un grande affresco della metà del Quattrocento, proveniente dal Palazzo Sclafani di Palermo - è accolto in un'altra sala, dedicata alla pittura fiamminga, dalla *Deposizione* di Giovanni Prevost che, incerniera su un lato della parete di destra è figura sullo sfondo

del breve corridoio, in un'oggettiva condizione di luce radente (Fig. 10).

Essa sembra cercare un dialogo diretto con lo spazio immediato dove è collocato il prezioso dipinto *Madonna col Bambino fra angeli*, eseguito intorno al 1510, capolavoro di Jan Gossaert detto Mabuse (1478-1532). Arrivati nell'ultima sala del primo piano - dove finisce l'attuale percorso - è utile fare una riflessione su quello che abbiamo visto. Il primo pensiero è rivolto agli "oggetti" ritrovati. Se da un lato osserviamo giocosi paradossi chiaramente ispirati al mondo surrealista, l'*Ostensorio* (Figg. 12-15) in uno stretto corridoio o il *Gonfalone* (Fig. 16) nella sala di Antonello, dall'altro i nostri occhi, una volta "educati", riescono a leggere il dettato del pensiero scarpiano. Questo è denso di rimandi che, come elementi del progetto, contribuiscono a una visione d'insieme di spazio e involucro, individuandone con opportunità progettuale i punti di forza anche dentro le opere esposte. Ad esempio è lo straordinario testo della pittura universale, rappresentato dal *Trionfo della morte*, a colpire ogni visitatore per la sua bellezza. Il grande affresco della metà del Quattrocento è un'enorme scena in cui la Morte a cavallo, dalle mani non ancora scheletriche, è mostrata nell'atto di colpire con le sue frecce un gruppo di gaudenti, avendo già ucciso i potenti e risparmiato gli storpi e i mendichi (Fig. 17).

Ma è il Falconiere che guarda oltre la siepe di leopardiana memoria, verso l'azzurro del cielo, che per chi scrive è il rimando a un appartamento che Le Corbusier nel 1929 realizzò per Charles de Beistegui, oggi andato distrutto, al numero 136 di Avenue des Champs-Élysées (e a due passi dall'Arco di Trionfo). Nell'appartamento realizzava uno spazio esterno

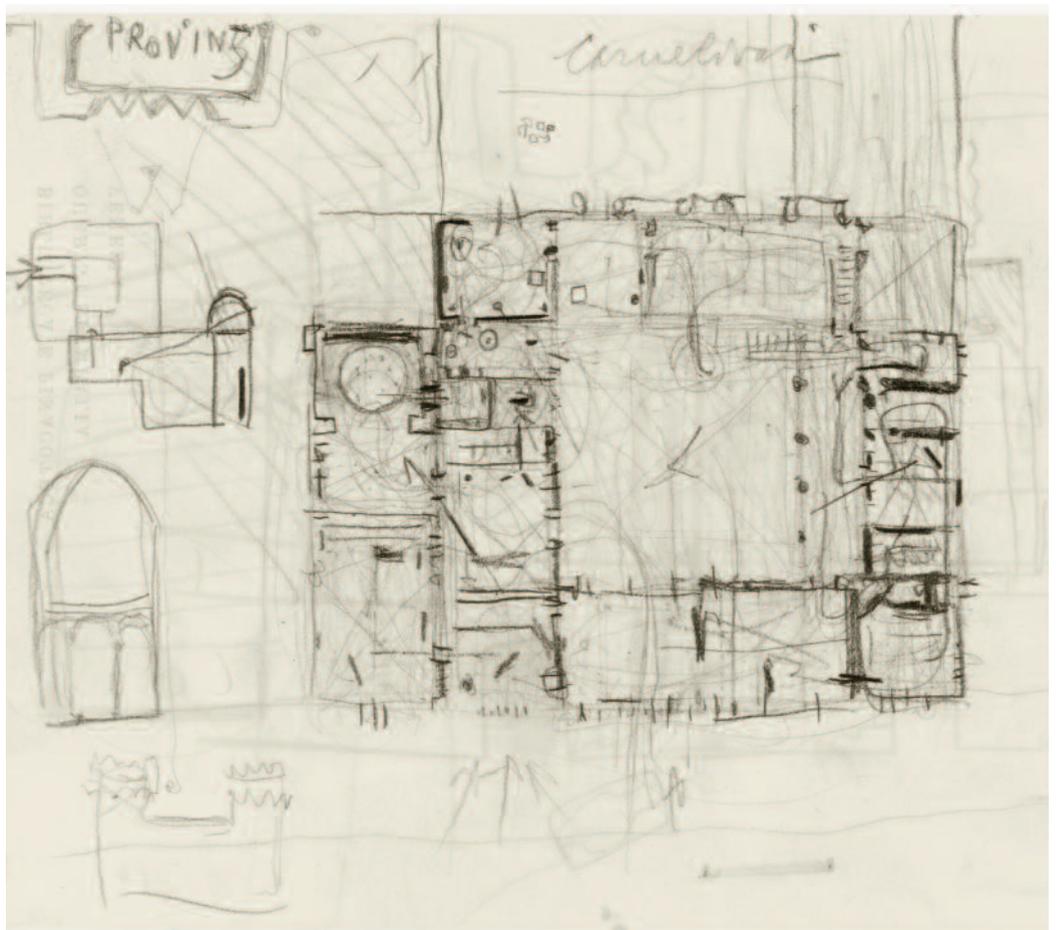


Fig. 3 - Carlo Scarpa: pianta di studio per l'Abatellis con la sovrapposizione del piano primo con visione di parte del piano terra (Roma, MAXXI Museo nazionale delle arti del sec. XXI, coll. MAXXI Architettura - Archivio Carlo Scarpa 03425R).



Fig. 4 - Sala della Croce pisana o Croce del Maestro di Castelfiorentino, (Ph. Greg Taig).

dagli alti muri, limite tra il dentro e il fuori, posizionando uno specchio, un camino, delle sedie e altri arredi per interni che in un paradosso surrealista, trovano posto all'esterno. Ma se poniamo attenzione alla nostra memoria ritorna anche lo schizzo. Le Corbusier disegna un alto muro che di fatto seleziona una porzione di cielo e ritaglia, fra realtà e sogno, a sinistra la Torre Eiffel e al centro, sotto una grande nuvola, il vicino Arco di Trionfo.

In conclusione, dobbiamo dichiarare che la tesi principale di questo scritto prende spunto da una lezione itinerante dal titolo: *Uno sguardo sulle mani. Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis passando dallo Steri*. Quest'ultima, per sua natura, è senza tempo e per mezzo di essa abbiamo cercato di far comprendere allo studente/visitatore la differenza fra guardare e vedere. «Non ci deve porre affatto nella posizione neutrale dell'osservatore esterno - scrive Vittorio Gregotti - ma abituarci invece a scegliere e a giudicare. Si tratta di una facoltà che dobbiamo continuamente coltivare. Guardare non è la stessa cosa che vedere: vedere le cose nella logica della loro interconnessione, capire perché alcuni hanno compiuto determinate scelte anziché altre, in che modo queste scelte sono adatte allo scopo, come esse si compongano in un linguaggio coerente ed organico, ci è di grande aiuto per capire come noi, in altro modo, compiremo le nostre scelte progettuali».<sup>15</sup>

*Perché vedere prima lo Steri nella lezione itinerante?*

Per rispondere a questa domanda dobbiamo fare una breve premessa su questo "manufatto architettonico" e porre l'attenzione sulla strategia dei percorsi studiati da Scarpa. Carlo Scarpa nel 1972 inizia una collaborazione con Roberto Calandra, titolare della Cattedra di Restauro dei Monumenti alla Facoltà di Architettura, che ha assunto l'onere per l'Ateneo di Palermo di redigere un progetto di architettura degli interni e di arredamento per lo Steri, in armonia con la sua nuova destinazione - sede del Rettorato - sotto la vigilanza o della Soprintendenza. In effetti, l'intervento da attuare prevedeva un programma piuttosto complesso: il completamento (1973-1986) di quanto lasciato irrisolto da precedenti lavori realizzati dalla Soprintendenza e la valorizzazione del Palazzo ora monumento storico aperto alla pubblica fruizione<sup>16</sup>. Carlo Scarpa proporrà soluzioni utili fino al 1978 - anno del suo incidente mortale in Giappone - e il progetto finale con l'impronta scarpiana sarà continuato da Calandra che lo porterà a termine vent'anni dopo.

La lezione itinerante comincia sotto il vicino *figus macrophylla*, per scoprirne la dimensione che esso istaura con Piazza Marina. È questo l'inizio del nostro percorso che lievemente in salita conduce fino alla portineria, dove è stato inserito un nuovo ascen-

sore. Da qui, attraverso il portico si arriva all'ingresso celato da una griglia in ferro, ma che abbiamo intravisto da Piazza Marina. Questo luogo, aperto in particolari occasioni e per eventi eccezionali, raccorda la quota della Piazza con quella del portico e per il tramite di una passerella mette in relazione questo ambito, attraverso una porta a "P", con la scala antica. Al di sotto di questa porta un'altra apertura collega, attraverso un percorso in quota e per il tramite di una nuova scala, il piano della piazza con la Sala Terrana, comunemente detta *delle Armi*. Da questa Sala, in cui era stata demolita gran parte delle "segrete" del Sant'Uffizio, insediato nello Steri dal 1601 al 1782, dipartono altri percorsi verticali e orizzontali. Comprendere la circolarità di questi percorsi induce lo studente/osservatore verso sottintesi rapporti spaziali che misurano, sfruttano e calibrano di volta in volta lo spazio esistente<sup>17</sup>.

Ultimamente un libro curato da Antonietta Iolanda Lima, come scrive Philippe Duboÿ, restituisce «implicitamente il vero iter progettuale. Anche nell'illustrazione perfetta dei disegni del progetto diretto da Roberto Calandra con Camillo Filangeri e Nino Vicari, la mano di Carlo Scarpa si rivela importante»<sup>18</sup>. Saliti al piano nobile possiamo ammirare il restauro pittorico eseguito sul soffitto ligneo trecentesco della Sala Magna. Basterebbe questo capolavoro per giustificare una visita dello Steri. Sempre sullo stesso piano intravediamo la scala antica che sale fino alla terrazza. È significativa - scrive Pasquale Culotta - «la linea superiore del misurato recinto all'ultimo livello del cortile, la terrazza esterna alla sala delle Capriate, che allo sguardo esclude la 'presenza del contesto urbano' e dilata le relazioni essenziali che lo Steri instaura con l'architettura e la geografia della città, lasciando visibili nella superficie magica del cielo la torre campanaria della vicina Chiesa della Gancia e il lontano profilo delle monta-

gne della Conca d'oro<sup>19</sup> (Fig. 18). Il processo progettuale scarpiano è metodologicamente fondato su scelte e considerazioni di carattere relazionale, geometrico e funzionale - anche in risposta alle motivazioni didattiche sul perché iniziare dallo Steri - che hanno la necessità di considerare la dimensione dell'uomo nello spazio come valore intrinseco. Per procedere oltre sono però opportune altre considerazioni sul già visto e misurato con il proprio corpo. Il visitatore, dopo lo Steri, ha la sensazione che qualcuno gli stia rivelando una realtà recondita: «non esiste il passato - scrive Gio Ponti nel 1957 - tutto è simultaneo nella nostra cultura; esiste solo il presente, nella rappresentazione che ci facciamo del passato, e nell'intuizione del futuro».<sup>20</sup>

Grande rilievo, quindi, assume la scoperta in sito della concatenazione spaziale dello Steri e poi dell'Abatellis. È un richiamo alla mente di possibili rimandi di forma, di colore, di luce. Questi ne suscitano altri in un intreccio inarrestabile. Il pensiero volge al *Trionfo della morte* e alla luce che cade, inaspettata dall'alto, che imprime, nella mente del visitatore curioso, i dettagli iconografici, gli sguardi e le relazioni tra le figure, in un racconto generale, quando ancora si ha in mente la mano protesa dell'*Annunziata* di Antonello. Queste sequenze spaziali, e la connessa reazione emozionale, trovano un altro dispositivo significativo in un nuovo collegamento verticale. È una nuova scala fortemente voluta da Scarpa e «utile in tempo piovoso»<sup>21</sup> (Fig. 19). È proprio in quest'idea di unità delle parti, che lega il piano terra e il primo, e viceversa, che il percorso di Palazzo Abatellis diventa ben chiaro e si ha la voglia di scendere verso il basso alla scoperta di quello che si è intravisto dall'alto. Rispetto a questo stato di cose - è un nostro convincimento che l'attuale numerazione delle Sale forzi il percorso espositivo - bisogna sviluppare alcune considerazioni a partire pro-

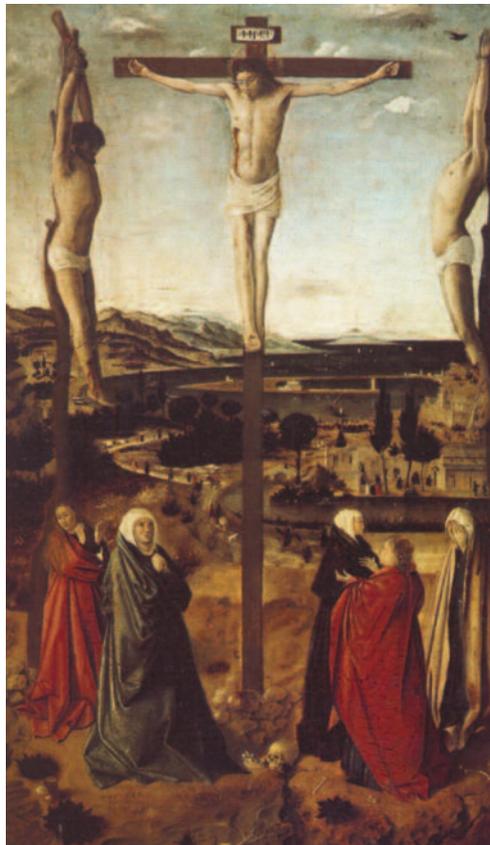


Fig. 5, 6 - Antonello da Messina, La Crocifissione di Sibiu, 1468-1470, olio su tavola. Bucarest, Muzeul de Artă; Sala delle Croci e sullo sfondo il Gonfalone nella Sala di Antonello.

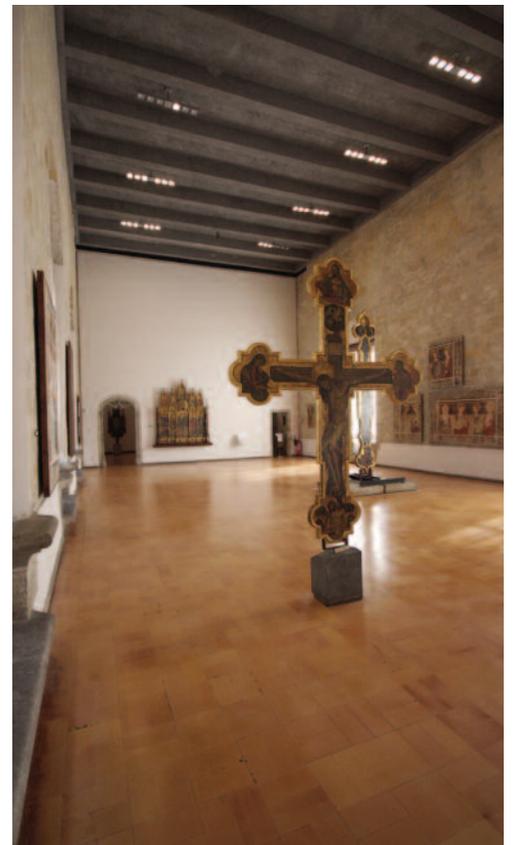




Fig. 7 - Il Gonfalone e l'Annunziata di Antonello da Messina.

prio dalla nuova scala 'esagonale', l'elemento cardine dell'intero progetto scarpiano.

Arrivati al piano terra troviamo l'ambito delle sculture presentati entro spazi proporzionali (la *Testa di paggio* dal 'casco d'oro' di Antonello Gagini), nel massimo possibile isolamento, a seconda della loro qualità e importanza. Dal gradino d'invito della scala esagonale si scorge stagliarsi con chiarezza, sullo sfondo verde, il profilo in luce di Eleonora d'Aragona, capolavoro assoluto del Rinascimento, di Francesco Laurana, scultore dalmata attivo in Sicilia dal 1468. Lo sguardo di Eleonora è una nuova cerniera spaziale (Figg. 19, 20): il suo profilo è figura sullo sfondo nei pannelli di panforte colorati di verde. Questi si compongono in angolo retto, sono leggermente sporgenti dalle relative pareti e inducono a ruotare intorno al busto, per scoprire che nella parete di fronte il pannello è del colore del cielo. Ecco allora che questo pannello di colore diverso è capace, caricando d'azzurro l'alto spazio di questa Sala, di porre l'accento sulla relazione tematica tra il bianco del busto di Eleonora. Si tratta di un altro dispositivo che ordina possibili affinità iconiche ed è in grado di restituire un nuovo valore associativo reso implicito tra i differenti elementi messi in gioco.

Con le spalle alla luce e al busto di Eleonora lievita da una fascia di legno una *Testa muliebre* di Francesco Laurana che, leggermente inclinata, sembra indicare una direzione, una porta. Fa coppia, sul lato opposto, un busto di Giovinetto disposto su un alto piedistallo conficcato a terra. Di qui è l'uscita sull'azzurro del cielo (Fig. 21). La poetica conclusione nella Sala del Laurana verso l'azzurro del cielo indirizza, oltrepassata la porta, a una successione d'eventi. È forse questa ricerca di logica visiva la chiave per 'catturare' il complesso processo progettuale scarpiano? La conoscenza del processo progettuale è connessa a chi osserva, ma questo è messo in atto dal progettista. E se pensiamo più strettamente ai principi compositivi del progetto questi emergono nelle regole del suo farsi dando significato all'intero ambiente fisico e visibile. La vera questione non è quella di ritagliare un colore come premessa di un dialogo necessario tra il progettista e il visitatore, ma è quella di utilizzare la verità che esso produce o rivela nell'estensione mutevole tra interno ed esterno e nei rapporti spaziali che esso ordina e organizza.

Indicare l'azzurro del cielo è una metafora che individua nella scoperta delle infinite e possibili gradazioni di un colore la paziente ricerca del gioco di risonanze che il processo progettuale stabilisce con esso<sup>22</sup>. Per Scarpa «catturare l'azzurro del cielo» è comprendere l'appartenenza a un luogo che diventa, attraverso una progressiva lettura, l'interpretazione del contesto stesso e non solo la definizione di una scelta formale, strutturale o tipologica. Una ricorrenza e un riconoscimento che si possono sintetizzare con una frase dello stesso Scarpa: «Per ottenere qualche cosa bisogna inventare dei rapporti».<sup>23</sup>

#### ENGLISH

If, as Carlo Scarpa says, «capture the blue of the sky»<sup>1</sup> is an exhortation to understand spatial sequences which, by means of designs realized by him, are able to narrate places as foundational elements in design choices, what is to be done then? Seek the blue of the sky, as Scarpa suggests? To tell the truth, the "cut-out of sky", sought by Scarpa (Venezia 2nd June 1906 – Sendai 28th November 1978) is that of the apertures created for the new Padiglione della Gipsoteca Canoviana of Possano (1955-57). The Venetian maestro, in this exhibition space in which sunlight pours down from above, «improvises as director in the staging of a surreal show, for which he prepares an essential scenography»<sup>2</sup> (Fig. 1). In this construction he experiments with doses of natural light, as he had already done in the *Venezuela Padiglione* (1954-56) for the Venice Biennale. Here he realizes one of his masterpieces and - as Francesco Dal Co writes - «it is inevitable that a comparison be made with two other museum works of the same period, the fitting out of the *Galleria Nazionale di Sicilia* of Palazzo Abatellis in Palermo (1953-54) and the restoration and setting up of *Castelvecchio* di Verona (begun in 1956, later resumed and finished in 1974)»<sup>3</sup>. Scarpa gave a lot of thought to those aspects which, through the manipulation of specific elements such as the furnishings and surface finishing, contributed to giving the settings an identity and, at times, a dreamlike atmosphere. According to this key of interpretation we tried to narrate, in a recent study<sup>4</sup>, the exhibition route of Palazzo Abatellis, which has a beginning and an end, and obliges the visitor, in a meditative manner, to recognize the blue of the sky.

When one enters this building, which was built in 1490 by Matteo Carnelivari, the protagonist is the light. It illuminates the inner courtyard and makes the paving stone slabs vibrate. These were laid out in a geometrical pattern by Scarpa, highlighting the new cobbled paving which in spring takes on a pleasant green hue. This is caused by the moss which grows in between the cobbles, transforming the courtyard into an embroidered expanse of lagoon green, which is perhaps an unexpected reference. Some pebbles, used for filling from the original paving and placed inside a grille in blocks of billiemi stone, form a pattern in a grass lawn, perhaps designed by Scarpa<sup>5</sup> (Fig 2). Carlo Scarpa arrived for the first time in Palermo in the fifties<sup>6</sup>. In my work, published by Marsilio, the well-known story is recounted of when Robert Calandra, decided to contact a designer, not knowing that he was one of the most esteemed Venetian architects. Calandra proposed and Scarpa accepted to go to Messina to design and set up the exhibition "Antonello and Fifteenth Century Painting". This was the beginning of a sincere friendship which, after the exhibition organized in the city of the Strait, and the design and setting up of Palazzo Abatellis<sup>7</sup>, saw them involved, from 1972 on, in a fraternal and professional association, for the

restoration of Palazzo Chiaramonte, the so-called *Steri* (from *Hosterium*, fortified palace).<sup>8</sup>

The exhibition of Antonello's masterpieces, fitted out in the Palazzo Zanca, was widely heralded by critics and public<sup>9</sup>; as Lionello Venturi wrote, in Sicily everyone should be grateful «especially to Fiocco, to Vigni and to Carandente»<sup>10</sup>. The great success and refinement of the design layout would lead to Giorgio Vigni<sup>11</sup>, curator with Giovanni Carandente of the Messina exhibition, to commission Scarpa for the design and setting up of the new museum, Palazzo Abatellis. After the war, and before Scarpa's intervention in 1953, the building, a shining example of Gothic-Catalan architecture in Sicily, was restructured and completely rebuilt with a philological intention by the local Superintendent of Monuments (Mario Guiotto and Armando Dillon), with the elimination of some superfluous parts, the reconstruction of the roof of the main hall with visible cement girders and the reconstruction of the arcade in the internal patio.

Carlo Scarpa was conscious of the new challenge he was about to undertake in Sicily. In the space of a few months (the Museum would be inaugurated on 23rd June 1954), he carried out a design strategy which, besides anticipating the completion of the work, studied the system of routes and chose, with the help of the curator and art historian Giorgio Vigni, the works to be displayed. As described by Vigni, we are dealing with a museum with three focal points of the principle places: the first consists in rooms Ia and IIa with the nearby "Room of Doubt" (currently used for viewing temporary exhibitions), where the *Triumph of Death* can be admired; the second ambit is that of the sculptures, collocated after the drama of the *Death*, charged with the oppressive significance of a medieval pessimism<sup>12</sup>, where the bust of Eleonora d'Aragona is placed (Fig. 3); the third focal point coincides with the spaces of the «picture gallery to which the first floor is dedicated».<sup>13</sup> The complexity of the project elaborated by Scarpa, the study of his correspondence and designs, some of which either unknown or unpublished, seem to develop into a precise spatial order. One enters the building by going up the stairs to the first floor, passing through the Hall of the Pisan Cross (Fig. 4), whose exact positioning, sought for by Scarpa, is the starting point of complex

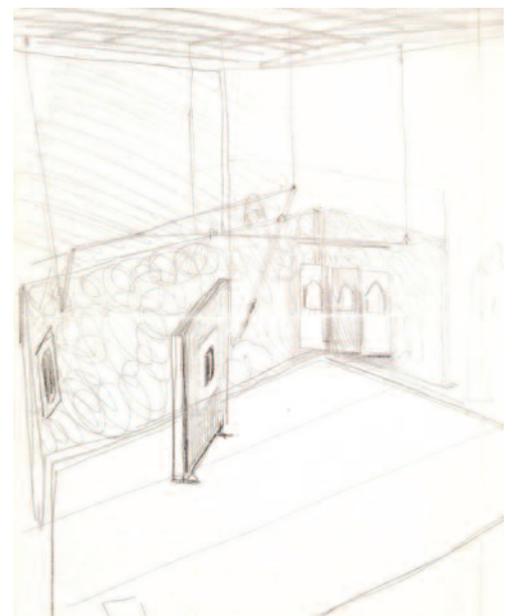


Fig. 8 - Schizzo della Sala di Antonello (AFCS, Inv. 152R).



Fig. 9 - Il grande affresco del Trionfo della morte visto dall'alto.

events. In his design layout Scarpa deals with an unusual theme, to do with the visibility of hands, which are not treated just as a figurative reality, beginning with his framework for the Pisan Cross. Is the sight of the hands "placed" on the Monstrance, suspended between two low dividing walls (Fig. 5), perhaps a sort of preview of a gesture linked to a movement of the body? Then again, in the possibility of admiring the disturbing hand of the Annunziata. Also in the act of seeing one's own hand moving one of the three rotating panels on which are mounted each of the tablets with *I Dottori della Chiesa*, while seeking the most suitable contrast to the light coming from outside. Or in the multitude of hands illuminated by the shaft of light which pours down from above in the *Triumph of Death*. Or yet again, in the disarming stupor with which we see the bust without hands of Eleonora d' Aragona.

Perhaps this relationship between the reality of the hands and what is hand-made is an unexpected exhortation for us to keep in mind in order to understand that the temporal dimension linking, in this perspective, the objective meaning is a coherent system which becomes a reference to the hermeneutics of the things which are comprehensible to the observer. Perhaps it is a play of references which, starting from the root of a few words (manual, manufacture), allows today a general vision of this architectural handmade construction. As Ada Francesca Marciànò writes: «After Scarpa it is no longer possible to go back to the restoration of Camillo Boito, or yield to the laziness of imitation»<sup>14</sup>. To enter the building today from *Via Alloro* means immediately perceiving that the spaces of the Palazzo have become a container for a new function and that it is presented in the form of scenic space. The single works are put in order by him only after studying in great detail every picture and every sculpture, anticipating the eye of the visitor.

Our study (Giunta 2016) tells about spatial ambits which are like parallel stories detached from each other right up to the end, which then come together and fit into each other. They reveal a possible truth regarding Antonello's *Sibiu Crucifixion*, displayed in the *Messina Exhibition of 1953*, and its hypothetical "container", the golden *Gonfalon*, displayed in the exhibition route of Palazzo Abatellis, behind the *Hall of the Crosses*. The well-educated visitor, who from this point looks beyond the crosses, notices the wooden form of a *Gonfalon*, completely covered in pure gold. Inside it he will be able to recognize the dimensions of the *Sibiu painting* in the small empty square placed against the background of a green panel. With his acquired knowledge he calculates, meditates and because (in an educated memory) of the presence/absence (from the exhibition) of the *Sibiu painting*, he recognizes its proportions in the figure (the *Sibiu Crucifixion* is 39 cm high by 23.5 cm wide), which in fact the *Gonfalon* would have been able to contain (Fig. 5, 6). The spectator, looking at the *Gonfalon*,

finds himself inside a transferred temporal scanning, sending him back in his memory to the sorrowful figures in the Antonello picture (Fig. 7). According to what we have just said, it is possible to suppose that the Venetian maestro read into the essence of the lines of construction of the *Sibiu Crucifixion*, a harmonic elaboration linked to the figures of the Crosses, displayed in the centre of the *Great Hall* with longitudinal walls deliberately scraped of plaster by Scarpa.

The current collections of the Gallery trace their origins to a legacy of 53 paintings by Giuseppe Emanuele Ventimiglia, Prince of Belmonte, followed by acquisitions and donations until the donation of the *Annunziata* in 1906 by the Cavalier Di Giovanni. The *Annunziata* of Palermo is a masterpiece (34.5 x 45.5 cm), and was painted in about 1473. Scarpa, on his part, understanding the reasons which compose spatial devices inside works of art, by means of a nameable operation, that of a slight rotation, suggests a depth which is accentuated by the superficial light in the room (Fig. 7, 8). While looking at the *Annunziata*, the reference back to the hands now doesn't seem obvious. The face and the actual forms are divided by a certain light inside a depth dominated by the outstretched hand which almost seems to want to remove an intruder, while the other hand modestly holds her cloak closer. After observing from above the *Triumph of Death* (Fig. 9) - a huge mid-fifteenth century fresco from Palazzo Sclafani in Palermo - the visitor is received by the *Deposition of Giovanni Prevost* in another room dedicated to Flemish painting, which is hinged on one side to the right hand wall and appears in the background of the short corridor where it receives only superficial light (Fig. 10).

It seems to seek a direct dialogue with the immediate space where a precious painting, *Madonna col Bambino fra gli angeli*, is collocated. This was painted in about 1510 and is a masterpiece by Jan Gossaert, known as *Mabuso* (1478-1532). Having arrived in the last room on the first floor - where the present route ends - it is useful to reflect on what we have seen. Our first thought goes to the "objects" discovered. If on the one hand we see playful paradoxes clearly inspired by the surrealist world: the *Monstrance* (Fig. 12-15) in a narrow corridor or the *Gonfalon* (Fig. 16) in the room for Antonello, on the other hand our eyes, once they have been "educated", are able to read Scarpa's line of thought. It is dense with references which, as design elements, contribute to an overall vision of space and covering, while identifying, with an appropriateness in design, its strong points within the works displayed. An example is the extraordinary text of the universal painting represented by the *Triumph of Death*, which impresses every visitor with its beauty. The great mid-fifteenth century fresco is an enormous scene in which Death, astride a horse and with hands not yet skeletal, is depicted in the acting of shooting his arrows at a group of pleasure-seekers, having already killed the powerful, while allowing the beggars and lame to live (Fig. 17).

It is the Falconer who looks beyond the hedge, reminding us of Leopardi, towards the blue of the sky. For the writer of this work, this brings to mind an apartment which Le Corbusier designed in 1929 for Charles de Beistegui, since destroyed, at no.136 Avenue des Champs-Élysées (a stone's throw from the Arc de Triomphe). For the apartment he designed a space outside with high walls, making a boundary for the interior from the exterior and he placed, in a surrealist paradox, a mirror, a fireplace, chairs and other interior furnishings on the outside. But if we think back, his sketch also comes to mind. Le Corbusier designed a

high wall which actually selects a portion of the sky with a cut-out, mixing reality and dream, of the Eiffel Tower on the left and at the centre, under a great cloud, the nearby Arc de Triomphe.

In conclusion, we must mention that the main thesis of this piece of writing has its origin in an itinerant lesson entitled: *A glance at the hands*. Carlo Scarpa at Palazzo Abatellis passing through the Steri. The latter, by its nature is timeless and by its means we have tried to help the student/visitor understand the difference between looking and seeing. «This must not place us at all in the neutral position of an external observer - writes Vittorio Gregotti - but it must instead accustom us to choosing and judging. We are dealing with a faculty which we must continually cultivate. Looking isn't the same as seeing. Seeing things in the logic of their interconnections, understanding why certain choices have been made instead of others, in what ways these choices are appropriate to their purpose, how they are composed in a coherent and organic language is of great help in understanding how we, in a different way, will fulfill our design choices».<sup>15</sup>

Why first of all see the Steri in the itinerant lesson? - In order to answer this question, we must make a brief introduction regarding this "architectural handiwork" and direct our attention to the strategy of routes studied by Scarpa. In 1972 he began working with Roberto Calandra, full professor of Restoration of Monuments in the Faculty of Architecture, who had undertaken the responsibility for the University of Palermo of drafting a plan of interior design and furnishings for the Steri, in keeping with its new destination - as the seat of the University Chancellorship - under the control of the Superintendency. In effect, a rather complex programme was to be undertaken for the realization of the intervention: the completion (1973-1986) of what had been left unresolved by previous works carried out by the Superintendency, together with the development of the building, by now recognized as a historical monument and open for public enjoyment<sup>16</sup>. Carlo Scarpa would propose solutions until 1978 - the year of his fatal accident in Japan - and the final project, still bearing



Fig. 10 - La sala dedicata alla pittura fiamminga con *La Depositione di Giovanni Prevost*.

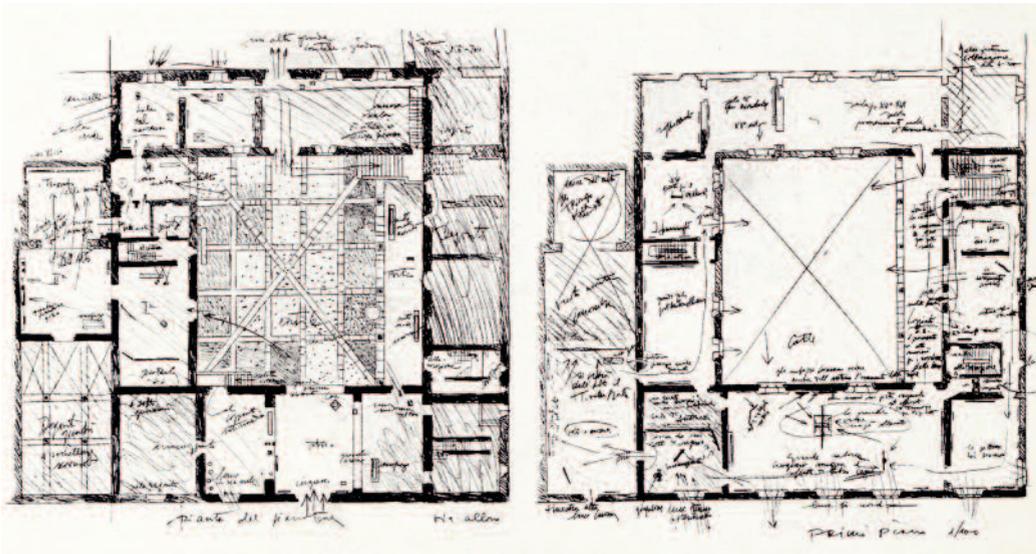


Fig. 11 - Carlo Scarpa: piante del piano terra e del primo piano pubblicata in «L'architettura: cronache e storia», n.3, p. 358.

Scarpa's stamp, would be continued by Calandra and concluded twenty years later.

The itinerant lesson begins underneath the nearby *figus macrophylla*, in order to discover the dimension it establishes with Piazza Marina. This is the beginning of our route which, rising up a slight incline, leads to the porter's lodge, where a new lift has been installed. From here, through the arcade we arrive at the entrance hidden by an iron grille, but which we have already caught a glimpse of in Piazza Marina. This place, open only on particular occasions for exceptional events, connects the elevation of the piazza with that of the arcade while a walkway links this ambit with the ancient stairway by means of a door. Beneath this door another aperture connects, through an elevated route by means of a new stairway, the level of the Piazza with the Sala Terrana, commonly known as delle Armi. From this hall, in which were demolished most of the dungeons belonging to the Inquisition established in the Steri from 1601 to 1782, other vertical and horizontal routes branch off. Understanding the circularity of these routes leads the student/observer in the direction of implied spatial relationships, which exploit and calibrate, from time to time, existing space<sup>17</sup> According to Philippe Duboy, a recent book edited by Antonietta Iolanda Lima, restores «implicitly the true design procedure. Even in

the perfect illustration of the designs of the project directed by Roberto Calandra with Camillo Filangeri and Nino Vicari, the importance of Carlo Scarpa's hand is revealed<sup>18</sup>. On going up to the piano nobile we can admire the pictorial restoration carried out on the fourteenth century wooden ceiling of the sala magna. This masterpiece alone would justify a visit to the Steri.

On the same floor we catch a glimpse of the ancient staircase which leads up to the terrace. Pasquale Culotta sees significance in, «the upper line of the measured enclosure at the last level of the courtyard, the outer terrace to the hall of the Capriate, which excludes the "presence of the urban context" from our sight and enlarges the essential relationships which the Steri establishes with the architecture and the geography of the city, while allowing to remain visible on the magic surface of the sky, the bell towers of the nearby Church of the Gancia and the distant profile of the mountains of the Conca d'Oro»<sup>19</sup> (Fig. 18). Scarpa's design process is methodologically founded on choices and considerations of a relational, geometrical and functional nature – also in response to the didactic motivations regarding the reasons for beginning with the Steri – which necessitate considering the dimensions of man in space as an intrinsic value. In order to proceed beyond this, however, other considerations are opportune, about what has already been seen and measured by one's own body. The visitor, after the Steri, has the sensation that someone is revealing to him a hidden reality: «The past doesn't exist - writes Gio Ponti in 1957 - everything is simultaneous in our culture; there exists only the present, in the representation that we make for ourselves of the past and in intuitions of the future»<sup>20</sup>.

Thus, the on-site discovery of the spatial concatenation of the Steri and then of the Abatellis assumes great importance. It is calling to mind possible references to form, colour and light which arouse still others in an unstoppable interlacement. Our thoughts turn to the Triumph of Death and to the light which falls unexpectedly from above which impresses in the mind of the curious visitor the iconographic details, the relationships and the looks exchanged between the figures in a general narration, while one still has in mind the outstretched hand of Antonello's Annunziata. These spatial sequences, and the emotional reaction connected to them, find another meaningful device in a new vertical connection, It is a new staircase strongly desired by Scarpa, «useful in rainy weather»<sup>21</sup> (Fig. 19). It is in this idea of the unity of the parts connecting the ground floor with the first floor and

vice versa that the route of Palazzo Abatellis becomes clear, making one want to go downstairs to discover what one had caught a glimpse of from above. With respect to this state of things - it is our conviction that the current numbering of the rooms distort the exhibition route - several considerations must be developed, beginning with the new hexagonal staircase, the pivotal element in the entire Scarpian project.

Having arrived on the ground floor, we find the area of the sculptures presented within proportional spaces (The testa di paggio, "the golden-haired boy" by Antonello Gagini) with the maximum isolation, according to their quality and importance. From the first step on the hexagonal stairway can be seen the lighted profile, clearly standing out against a green background, of Eleonora d'Aragona, an absolute Renaissance masterpiece by Francesco Laurana, a Dalmatian sculptor who arrived in Sicily in 1468. Eleonora's glance is a new spatial hinge (Fig. 20, 21). Her profile appears against the background of green-coloured wooden panels which are arranged at right angles and project slightly from the relative walls, inducing you to go round the bust. In so doing, you discover that on the wall opposite it, the panel is the colour of the sky. Here then, this panel of a different colour is able, by filling the high space of this room with blue, to accentuate the thematic relationship with the white bust of Eleonora. This is another device which organizes possible iconic affinities and is able to restore a new associative value made implicit by the different elements involved.

With your back to the light and to Eleonora's bust, a Female Head by Francesco Laurana rises from a strip of wood which, slightly leaning to one side, seems to indicate a direction, a door. It forms a pair with a bust of Giovinetto opposite it, fitted onto a high pedestal which is attached to the floor. From here is the way out to the blue of the sky (Fig. 21). The poetic conclusion of the Laurana room towards the blue of the sky, after having passed through the door, directs to a succession of events. Is perhaps this search for a visual logic the key for "grasping" the complex Scarpian design process? The knowledge of the design process is linked to the observer, but this is set by the designer. If we think more strictly about the compositional principles of design, these emerge in the rules of his treatment, giving meaning to the whole physical and visible environment. The real



Fig. 12 - L'Ostensorio d'argento.

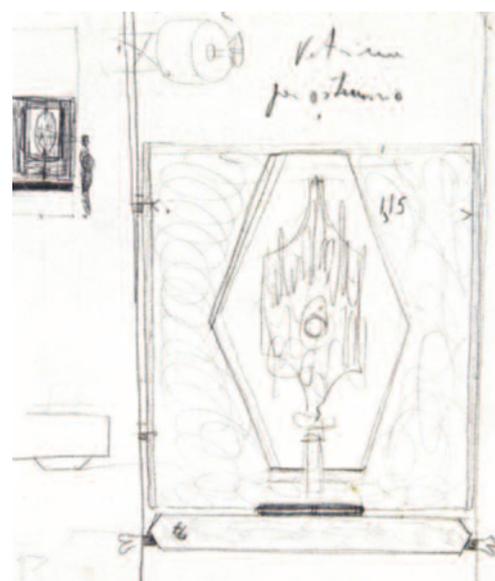


Fig. 13 - Carlo Scarpa, studio per il supporto dell'Ostensorio con base a sezione esagonale (AFCS, Inv. 90R).

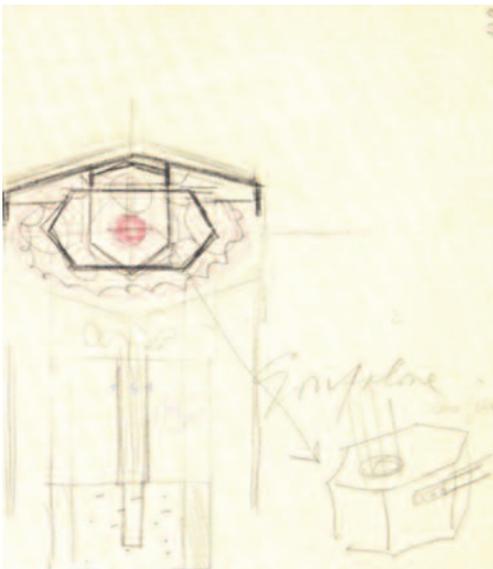
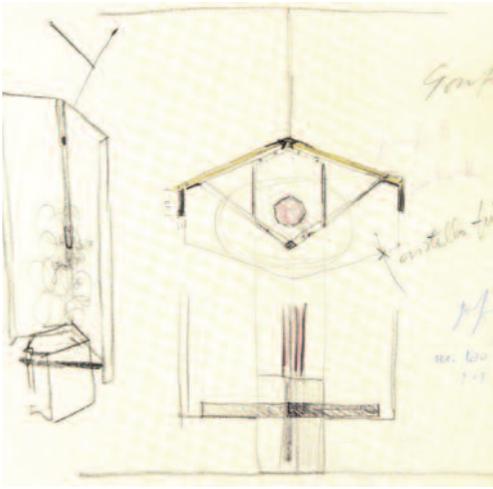


Fig. 14, 15 - Carlo Scarpa: studio per il supporto dell'Ostensorio con base a sezione esagonale (AFCS, Inv. 90R).



Fig. 16 - Il Gonfalone d'oro su base esagonale e il pannello di fondo di colore verde (Ph. Greg Taig).

question is not that of the cut-out of a colour as the premise to a necessary dialogue between the designer and the visitor, but that of using the truth which it produces or reveals in the changeable extension between interior and exterior and in the spatial relationships that it orders and organizes.

To indicate the blue of the sky is a metaphor which identifies in the discovery of infinite and possible grades of colour the patient research in the play of resonances that the design process establishes with it<sup>22</sup>. For Scarpa «to capture the blue of the sky» is to comprehend being part of a place which becomes, through a progressive reading, the interpretation of the context itself and not only the definition of a formal, structural or typological choice. A recurrence, a recognition that can be synthesized by a phrase expressed by Scarpa himself: «To obtain something you must invent relationships».<sup>23</sup>

#### NOTES

- 1) Si veda la trascrizione, a cura di Franca Semi, della lezione con diapositive sul progetto di ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possano, tenuta da Carlo Scarpa agli studenti il 13 gennaio 1976 e pubblicata con il titolo "Volevo ritagliare l'azzurro del cielo", in «Rassegna», n. 7, luglio 1981, pp. 82-85.
- 2) Dal Co F. (2006), *Carlo Scarpa. Appunti per una biografia critica*, in «Casabella», n. 742, p. 6.
- 3) *Ibidem*.
- 4) Giunta, S. (2016), *Carlo Scarpa. Una [curiosa] lama di luce, un gonfalone d'oro, le mani e un viso di donna. Riflessioni sul processo progettuale per l'allestimento di*

*Palazzo Abatellis, 1953-1954*, Marsilio, Venezia.

5) Il prato è stato voluto alla fine degli anni sessanta da Vincenzo Scuderi.

6) Lanzarini, O. (2003), *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Regione del Veneto - Marsilio, Venezia, p. 29.

7) Sulla storia di palazzo Abatellis si rimanda a: Meli, F. (1939), *Matteo Carnilivari e l'architettura del '400 e '500 in Palermo*, Palombi, Roma; Ziino, V. (1982), *Nuovi documenti sull'attività edilizia in Sicilia nel '400 e nel '500*, in Giuseppe Caronia (a cura di), *Vittorio Ziino Architetto*, Stass, Palermo, pp. 73-94; Nobile, M. R. (2006), a cura di, *Matteo Carnilivari. Pere Compte. Due maestri del gotico nel Mediterraneo*, Edizioni Caracol, Palermo.

8) 1972-1998 *Il progetto della Cattedra di Restauro dell'Università di Palermo diretta da Roberto Calandra con Camillo Filangeri e Nino Vicari e la consulenza di Carlo Scarpa*. Cfr. Lima, A. I. (2006), a cura di, *Lo Steri di Palermo nel secondo Novecento. Dagli studi di Giuseppe Spatriano al progetto di Roberto Calandra con la consulenza di Carlo Scarpa*, Diario Flaccovio Editore, Palermo, pp. 111 sgg.

9) Barbera, G. (2004), *Carlo Scarpa a Messina: l'allestimento della mostra antonelliana (1953) e il progetto non realizzato del Museo Nazionale (1974-1976)*, in Forster, K. W. e Marini, P. (2004), *Studi su Carlo Scarpa, 2000-2002*, Regione del Veneto - Marsilio, Venezia, p. 289; vedi anche Marini, P. (2000), *Mostra Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, in Beltramini, G., Forster, K. W. e Marini, P. (2000), a cura di, *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano, pp. 120-125.

10) Vigni, G. e Carandente, G. (1953), a cura di, *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, Catalogo della mostra, Messina, Palazzo Comunale, 30 marzo-30 giugno 1953 e pubblicato nell'Antologia di scritti su Antonello (a cura di Riccardo Pacciani), in Battisti, E. (1985), *Antonello. Il teatro sacro, gli spazi, la donna*, Novecento, Palermo, p. 293.



Fig. 17 - Il Trionfo della morte, il grande affresco della metà del Quattrocento..



Fig. 18 - Dalla terrazza esterna alla Sala delle Capriate il recinto all'ultimo livello dello Steri (Ph. Greg Taig).

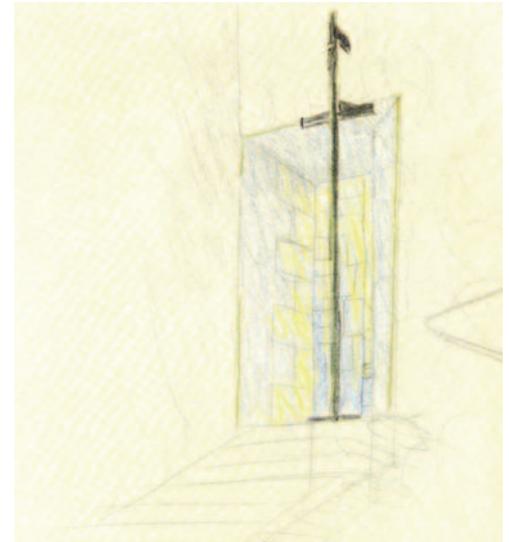


Fig. 19 - Carlo Scarpa, Schizzo prospettico della nuova scala, particolare (AFCS, Inv. 174).

- 11) Sul noto epistolario fra Giorgio Vigni e Carlo Scarpa si veda Morello, P. (1989), *Palazzo Abatellis. Il maragma del Maestro Portulano da Matteo Carnilivari a Carlo Scarpa*, Grafiche Vianello, Ponzano/Treviso; in particolare la documentata analisi nel saggio dello stesso autore, *Il museo di Carlo Scarpa. Dal restauro del palazzo all'allestimento della Galleria*, pp. 55-62. Si veda anche l'Antologia epistolare, in Polano, S. (1989), *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La galleria della Sicilia*, Palermo 1953-54, Electa, Milano, pp. 82-85.
- 12) Morello, P. (1989), *op. cit.*, p. 108.
- 13) *Ibidem*.
- 14) Marciànò, A. F. (1984), a cura di, *Carlo Scarpa*, Serie di Architettura/15, Zanichelli, Milano, p. 8.
- 15) Gregotti, V. (2000), *Sulle orme di Palladio*, Laterza, Roma-Bari, p. 87.
- 16) Lima, A. L. (2006), a cura di, *Lo Steri di Palermo nel secondo Novecento...*, *op. cit.*, p. 62.
- 17) Calandra, R. (1991), *Il palazzo Chiaramonte o "lo Steri" di Palermo*, in «Demetra», semestrale degli architetti di Enna, n. 1, dicembre, p. 34.
- 18) Duboÿ, P. (2007), *Carlo Scarpa lo Steri di Palermo*, in «Abitare», n.474, p. 118.
- 19) Culotta, P. (2006), *Metamorfosi*, in Lima, A. L., *op. cit.*, p. 18.
- 20) Ponti, G. (1957), *Amate l'architettura. L'architettura è un*

- crystallo*, Società editrice Vitali e Ghianda, Genova, p. 93.
- 21) Polano, S. (1989), *op. cit.*, pp. 82-85. Si veda anche la chiesa sulla pianta del piano terra pubblicata in Mazzariol G. (1955), *Opere di Carlo Scarpa*, in «L'architettura - cronache e storia», n. 3, p. 358.
- 22) Per quanto riguarda i colori, ad esempio Goethe ritiene inammissibile ridurre la fenomenologia ad una pura e semplice manifestazione ottica; nella percezione dei colori vi è una componente soggettiva. Cfr. Goethe, J. W. (1995), *Dalla Teoria dei colori*, traduzione di Giuseppina Quattrocchi, Demetra Editrice, pp. 136-140.
- 23) Dalla trascrizione della Prolusione tenuta in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1964-65 all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e pubblicata con il titolo *Arredare*, in Dal Co, F. e Mazzariol, G. (1984), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano, p. 282.

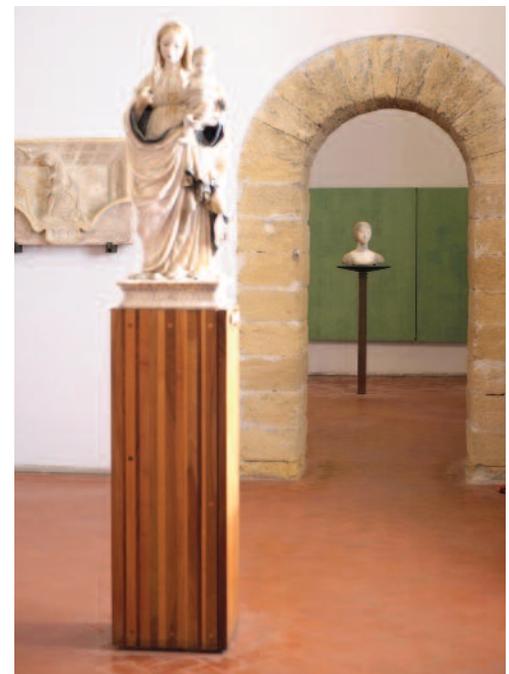


Fig. 20 -In primo piano la Madonna col Bambino di Antonello Gagini e sullo sfondo verde il Busto di Eleonora d'Aragona.



Fig. 21 - La Sala di Francesco Laurana (Ph. Greg Taig).

\*SANTO GIUNTA, architetto, PhD e ricercatore in Composizione architettonica e urbana, svolge attività didattica e di ricerca presso il Dipartimento di Architettura della Scuola Politecnica all'Università degli Studi di Palermo. Nel 2006 è stato invitato a esporre alla X Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia; nel 2008 gli è stato conferito il Premio Giovanni Battista Vaccarini dall'Associazione Quadranti d'Architettura; nel 2009 ha ricevuto il primo premio dedicato a Emanuele Rimini dall'Ance Catania ed è stato finalista alla Medaglia d'oro dell'architettura italiana della Triennale di Milano. Nel 2010 è stato invitato a esporre alla XII Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia. Cell. 3296247504, [santo.giunta@unipa.it](mailto:santo.giunta@unipa.it)