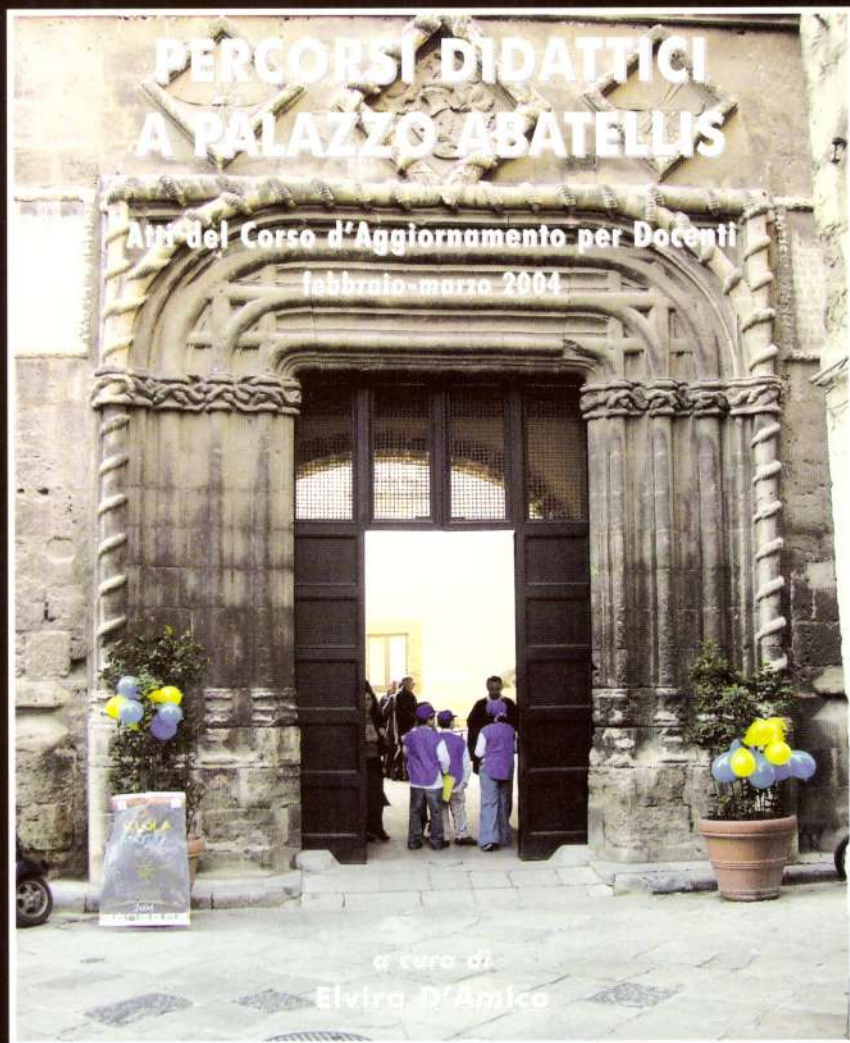


Galleria Regionale della Sicilia
Palermo

ANISA (Associazione Nazionale Insegnanti Storia dell'Arte)



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione
Dipartimento dei Beni Culturali, Ambientali e dell'Educazione Permanente
PALERMO



REGIONE SICILIANA
Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione
Dipartimento dei Beni Culturali, Ambientali e dell'Educazione Permanente



Galleria Regionale della Sicilia
Palermo

ANISA

(Associazione Nazionale Insegnanti Storia dell'Arte)

Si ringrazia per il costante supporto la dott.ssa Assunta Lupo
Dirigente dell'U.O. XV Attività di educazione Permanente

Foto di copertina: Rosario Presti

© Regione Siciliana
Assessorato BB.CC.AA. e P.I.
Dipartimento dei beni culturali, ambientali e dell'educazione permanente

Percorsi didattici a Palazzo Abatellis : atti del Corso d'aggiornamento per docenti, febbraio-marzo 2004 / a cura di Elvira D'Amico. – Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, Dipartimento dei beni culturali, ambientali e dell'educazione permanente, 2006.

ISBN 88-88559-45-0

I. D'Amico, Elvira

I. Musei – Attività didattica – Congressi – Palermo - 2004

069.15 CDD-20

SBN Pal0203028

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



ABATELLIS

Galleria Regionale della Sicilia
Palermo

ANISA (Associazione Nazionale Insegnanti Storia dell'Arte)

PERCORSI DIDATTICI A PALAZZO ABATELLIS

Atti del Corso d'Aggiornamento per Docenti
febbraio-marzo 2004

a cura di

Elvira D'Amico



Regione Siciliana

Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione
Dipartimento dei Beni Culturali, Ambientali e dell'Educazione Permanente
PALERMO

L'allestimento museale di Carlo Scarpa

Giuseppe Di Benedetto

Palazzo Abatellis e Carlo Scarpa costituiscono, oggi, un binomio davvero inscindibile; un binomio che spesso si affianca o addirittura si sostituisce a quello Carnalivari-Abatellis.

In effetti, l'intervento di Carlo Scarpa ha costituito una sorta di palingenesi per l'edificio. Un edificio, come è noto, ferito gravemente dalla furia distruttrice della seconda guerra mondiale e che, grazie al suggello progettuale di Scarpa, è nato, ormai cinquant'anni or sono, a nuova vita, dopo quella conferita alla fine del Quattrocento dal suo primigenio artefice: Matteo Carnalivari.

La complessa vicenda edilizia del palazzo, sin dalla sua fondazione, appare tuttavia meno travagliata rispetto a quella di tante altre auliche e avite dimore della città. Il precoce passaggio, per volontà testamentaria dello stesso fondatore, al monastero della Pietà, in certo qual modo, aveva impedito pesanti manomissioni o adeguamenti stilistici. Questo era valso, in particolare, per la facciata sulla via Alloro.

L'immagine della corte, fissata in una foto di fine Ottocento, ci mostra una minore integrità dell'edificio: consistenti o latenti elementi della fabbrica del Carnalivari convivono, in un'unione spesso stridente, con altri elementi sicuramente indotti dalle necessità di adeguamento dell'edificio all'uso monastico. Apparati decorativi tardo-barocchi avevano preso il posto di quelli precedenti. Si tratta della consueta immagine riscontrabile in tanta architettura della nostra città, che si presenta sotto forma di palinsesto; un'architettura spesso notevolmente stratificata, costituita da ri-scritture continue ed incessanti, ma in cui, spesso, è dato cogliere gli elementi salienti di antiche iniziali configurazioni.

L'incedere lento della storia sulle pietre di Palazzo Abatellis fu interrotto, in un sol colpo, dalla furia distruttiva della guerra.

Tra il 16 e il 17 aprile del 1943, sotto un incessante bombardamento, crollarono tutta l'ala sud ovest, cioè quella prospiciente il vicolo della Salvezza, e la parete meridionale della torre ovest; ma, soprattutto, rovinarono al suolo la loggia interna del piano nobile e il sottostante porticato.

Finita la guerra, per mesi il palazzo sarà un cumulo di macerie, di lapidi intagliate, di conci, di trafori, di interi pezzi faticosamente ricomposti a terra, nel cortile.

Fortunatamente l'edificio, di proprietà pubblica sin dalla soppressione delle corporazioni religiose attuata nel 1866, rientrava tra quei monumenti che per il loro valore storico ed artistico occorreva ricostruire. Ed il restauro fu effettivamente avviato dalla Soprintendenza ai Monumenti, sotto la direzione degli architetti Mario Guiotto ed Armando Dillon.

La ricostruzione di Palazzo Abatellis, in analogia a quanto accaduto ad altri monumenti della città distrutti dalla guerra, venne colta come occasione per ricondurre l'aspetto della fabbrica alla sua condizione originaria, che doveva, in ogni caso, prevalere su qualunque altro assetto successivo.

Un lavoro comunque arduo, durante il quale si dovettero mettere in opera una grande quantità di conci diroccati, ricostruire il portico e il loggiato, integrandoli nelle parti interamente perdute, riassetare trifore ed archi completandoli nei brani mancanti, recuperare antiche spazialità, eliminare ogni traccia di elementi stilistici incongrui.

All'inizio del 1953, la Soprintendenza ai Monumenti ritenne conclusa la fase del restauro del palazzo, ad eccezione di quelle opere definite di finitura, e trasferì l'edificio alla Soprintendenza alle Gallerie per il compimento del previsto allestimento museale.

Ed è a questo punto che entrano in gioco due figure determinanti: Giorgio Vigni, soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte di Sicilia, e Carlo Scarpa incaricato del progetto di allestimento.

L'architettura in cui realizzare il progetto espositivo rappresentava per Scarpa soprattutto un pre-testo, cioè un testo architettonico esistente e magniloquente con il quale intrattenere un dialogo serrato che si esprimesse in un eccellente gioco di commistioni, sovrapposizioni, coincidenze, fusioni, in una dialettica sempre viva tra opera da esporre e ambiente architettonico preesistente. In quella che doveva diventare la "casa dell'arte" il rapporto con la storia era obbligato, diretto e strettamente intrecciato ai compiti pedagogici del museo.

Detto questo, appare chiaro come quelle opere ancora da compiersi nel 1953, che Dillon aveva definito, alla consegna del palazzo, "minime opere di finitura", diventano per Scarpa l'occasione per un ripensamento complessivo del precedente restauro. Un restauro, certamente condotto con molta diligenza, che mancava, tuttavia, di quella capacità critica e interpretativa del monumento che soltanto Scarpa sarebbe riuscito a conferire: una capacità critica e interpretativa in grado di esaltare la potenza espressiva dell'architettura di Matteo Carnalivari.

Quindi, è con piena legittimità che oggi noi attribuiamo il restauro di Palazzo Abatellis al solo Carlo Scarpa; un restauro che gli valse, lo ricordiamo, il premio Inu/architetto e che da subito venne individuato, da personaggi come Walter Gropius o Roberto Longhi, come assoluto "capolavoro", nonché fondamentale episodio della museografia italiana.

Scarpa fa dismettere alcuni intonaci nelle sale del piano nobile, per svelare preziose trame murarie, e ispessisce quelli di altre pareti. Riconfigura le facciate del cortile con la tecnica degli "intonaci bagnati", mediante riquadrature trattate a tonalità differenti della stessa tinta, affinché le pareti possano "vivere e respirare". Ridisegna la pavimentazione del cortile conferendogli una inaspettata forza iconica di grande suggestione, che gli deriva non solo dalla scelta di impiantare del prato nei riquadri centrali. Le possenti diagonali in basolato, per esempio, sembrano introdotte per indicare alcune polarità del cortile, come le due scale *escuberte*: quella che conduce al piano nobile all'estremità del porticato e, dalla parte opposta, quella che porta ai corpi rialzati alla sinistra dell'androne. Quest'ultima venne realizzata "in stile", quasi in segreto, dallo stesso Scarpa, che non aveva resistito alla qualità e al colore della pietra originaria del palazzo e soprattutto all'abilità dei maestri intagliatori presenti in quegli anni nella nostra

città. Un'altra polarità, sottolineata dalla diagonale, è costituita dal grande fornice, ad angolo nella parete nord del cortile, sotto il quale si può vedere uno stupendo vaso Malaga.

Scarpa fa ripavimentare le sale del piano nobile con un cotto che doveva "vibrare sotto i colpi della luce", ridisegna l'intero sistema degli infissi, realizza nuove tinteggiature e nuovi intonaci, apre nuovi varchi e ne tampona altri,

Elencare tutti gli interventi realizzati da Scarpa sarebbe impresa ardua ed acquisterebbe senso soltanto in relazione alla descrizione del percorso allestitivo del museo. Ogni singolo gesto progettuale profuso da Scarpa assume un duplice significato strategico di valore assoluto e convergente: esaltare, sottolineare la magnificenza del palazzo e, nel contempo, dare forma alla costruzione di un percorso museale, lungo il quale, come ha scritto Paolo Morello, "condurre il visitatore attraverso soste elette"¹.

La narrazione museale di Palazzo Abatellis, infatti, è fatta sostanzialmente di lunghe pause e di soluzioni di continuità, ma anche di una complessiva rarefazione. Rarefazione dello spazio architettonico, rarefazione delle opere esposte, accuratamente selezionate e ridotte ad un numero essenziale ma estremamente significativo.

Per seguire il percorso costruito da Scarpa per Palazzo Abatellis utilizzeremo, innanzitutto, le piante da lui stesso disegnate e pubblicate nel 1955. Documento eccezionale, dove l'autore, come sua abitudine, annota le usuali chiose che servono a fissare le intenzioni progettuali.

Dall'atrio, attraverso un camminamento nel cortile, si entra nel museo potendo ripercorre gli itinerari mentali di Scarpa, il suo straordinario senso artistico, quel sesto senso estetico che lo caratterizzava. Lungo questo percorso, s'intesse un continuo dialogo osmotico tra interni e cortile attraverso l'alternarsi di viste e di scorci.

La prima sala, eloquentemente spoglia, costituisce il preludio all'episodio spaziale ed espositivo maggiormente carico di tensione emotiva. Entrando nella cappella adiacente il palazzo, voluta e aggiunta dalle monache intorno al 1535, si è letteralmente sopraffatti dalla mole incombente del *Trionfo della Morte*, la cui dimensione sovrasta e schiaccia il visitatore: le proporzioni vengono esaltate dallo spazio architettonico del vano presbiteriale che lo contiene e dalla visione dal basso. Scarpa ha escogitato il modo di infondere in questo ambiente e sul grande affresco una luce straordinaria e impalpabile, che piove dall'alto, ma è mitigata e diffusa da un velario la cui conformazione è stata pazientemente ricercata sino a fissarsi nell'immagine che oggi conosciamo. Il grande affresco viene evocato da Scarpa prima della sua collocazione con degli schizzi a carboncino realizzati sull'intonaco, che ne ripropongono parti salienti a grandezza naturale. Il dipinto originale verrà poi sorretto da un telaio ruotante che gli darà spessore e lo staccherà dal fondo della parete del vano che lo accoglie. Scarpa sa che il grande affresco necessita di un'altra, ultima visione prima di lasciare il museo. Dal coro della cappella si potrà vederlo ancora; questa volta a lunga distanza. Dopo lo stupore del primo incontro, il visitatore potrà fermarsi, sedere e contemplare.

Riprendendo il percorso al piano terra, attraverso stretti passaggi obbligati, ma non privi di sorprese e di visioni che riproiettano nel cortile, si inquadra, incorniciata dalla porta e in controluce, la *silhouette* inconfondibile del busto di Eleonora d'Aragona; la

¹ P. Morello, *Palazzo Abatellis. Il maragma del Maestro Portulano da Matteo Carnalivari a Carlo Scarpa*, Ponzano 1989.

si vede di spalle e di tre quarti. Prima di entrare nella stanza, nella realtà spaziale che Scarpa ha pensato per Eleonora, la posizione della scultura potrebbe non apparire la migliore; ma non è così, e non solo perché questa posizione invita a girarle attorno e a scoprirla interamente. In realtà Scarpa colloca ogni oggetto in una dimensione spazioluce definita e definitiva. Una luce estremamente sensibile, che sa quando piovere dall'alto per esaltare la ieraticità dell'inquietante e ammonitrice immagine del *Trionfo della Morte* – sa quando bagnare da destra il celebre busto muliebre di Eleonora conferendogli spessore plastico, contemporaneamente al disegnarci della sua sagoma, quando lo si guarda frontalmente, su uno stucco, di denso tono cromatico, che si staglia alle sue spalle.

Con analoga logica espositiva le altre piccole sculture di Francesco Laurana, compagne silenziose di Eleonora, rette da supporti ruotanti, si relazionano intimamente ai grandi pannelli rivestiti di stucco, dalle raffinate cromie, posti come fondali alle pareti.

Il succedersi delle sculture sui loro sostegni differenziati e l'estraniamento operata sulle sculture del Laurana, così come su quelle dei Gagini, oltre a risolversi in una magistrale lettura critica delle opere, forniscono alle stesse una nuova aura. Individualizzate, esse entrano in un mutuo colloquio, rimandando ad una rete di evocazioni messa in moto dal processo di spostamento, di estraniamento compiuto.

Tale singolare "maniera" espositiva usata da Carlo Scarpa nei suoi allestimenti museografici, caratterizzati da tali raffinate soluzioni di continuità poste, in forme sempre variate, ad isolare, letteralmente, le opere d'arte, ha certamente il prototipo ideale nella magistrale, successiva sistemazione della statua di Cangrande della Scala nel museo di Castelvecchio a Verona. L'apparizione della statua equestre di Cangrande, protesa, si direbbe sospesa, nel vuoto, ha indubbiamente un qualcosa di surreale che lo spettatore può cogliere osservandola da molteplici punti di vista.

Il passaggio a Palazzo Abatellis da una stanza all'altra appare come spostamento da una realtà ad un'altra, mediato contemporaneamente dai materiali e dalle forme (si guardino tutte le soluzioni di caratterizzazione degli sguinci o degli architravi dei varchi di collegamento tra gli ambienti, le soluzioni sempre diverse dei modi di esposizione delle opere). Questo accade, opera per opera, alle sculture di Palazzo Abatellis. Il succedersi dei materiali in forme altamente studiate ha sempre un obiettivo preciso: l'opera viene sommessamente, ma decisamente, "estraniata", sospesa nel suo tempo specifico, strappata all'idea di genericità spaziale e temporale.

La misura usata nelle astrazioni che danno vita ai congegni di mediazione elaborati nei supporti agli oggetti è segno del profondo rispetto nutrito da Scarpa per l'opera d'arte, ma anche del suo giudizio critico. Cerniere e incastri, materiali tra i più nobili e pregiati, come legno, ottone e bronzo, modellati secondo la convenienza della materia, vengono utilizzati per creare artificiosi meccanismi, il cui valore va ben oltre quello di semplice sostegno, e sono destinati alle opere più degne. Laddove giudica la qualità dell'opera di non eccelso valore, la collocazione avviene con poca enfasi e minori sottolineature.

Per ogni singola opera Scarpa offre certamente il suo commento, ma fa ben attenzione a non interpolare le proprie frasi ai "testi" delle opere da lui immerse in un tempo e in uno spazio preciso ed unico che non ha e non ci lascia alternative.

Proseguendo il percorso troviamo ancora pezzi isolati e disposti ortogonalmente rispetto alle finestre; questo accade alla Madonna del Gagini, mentre la splendida testa

di paggio volge la nuca alla finestra e staglia il suo profilo su uno sfondo nero, fuori centro rispetto al piedistallo. Solo la luce orientata di queste stanze è in grado di far vedere il senso plastico, il *ductus*, le tracce di pittura e di decorazioni in oro presenti sulle statue. Molti di questi oggetti possono ruotare attorno a perni disegnati con la sapienza di un fine cesellatore. Anche il *Trionfo della Morte* un tempo poteva ruotare così come i dipinti del Quartararo e i tre Santi di Antonello, ciascuno alla ricerca della luce migliore.

Nell'ultima stanza, prima di abbandonare il piano terra, se si volge lo sguardo all'indietro, Scarpa ci offre una *enfilade* di oggetti incorniciati dalle porte: "una porta, la Madonna del Gagini, un'altra porta, il diafano volto di Eleonora e poi, in fondo, il pannello in stucco colorato mentre il gioco delle luci laterali scandisce il tempo e lo spazio del percorso"².

Per l'ascensione al primo piano Scarpa mostra un esempio straordinario del suo magistero: una scala in pietra, con scalini a sezione esagonale che sembrano a sbalzo: "Un raffinato gioco di volumi che, senza compenetrarsi, accennano appena l'uno al successivo"³.

L'ingresso dal loggiato alle sale che danno inizio al percorso superiore, dedicato alla pinacoteca, costituisce uno dei ripensamenti più significativi maturati da Scarpa sull'assetto del precedente restauro. Alle iniziali tre grandi aperture cui far coincidere tre sale successive, Scarpa fa corrispondere la riduzione dei vani d'ingresso a finestre quadrate e un solo piccolo varco che semplifica il sistema del percorso interno. Scarpa è abilissimo nel creare aspettative nel visitatore offrendogli in anticipo scorci eloquenti dello spazio espositivo: è questo il senso delle tre finestre e, soprattutto, del taglio rettangolare alla fine della parete che delimita lo scalone d'onore.

Le sale del piano nobile sono poste in successione senza soluzione di continuità. I tritici del Duecento, la croce del Giunta che sembra galleggiare in sospensione grazie all'inquadratura di un aereo sistema espositivo. La lineare intelaiatura di ferro della croce era già stata utilizzata da Scarpa nella mostra su Antonello e la Pittura del '400 in Sicilia. Per certi versi molte soluzioni espositive sperimentate in quella mostra erano state riprese e perfezionate nell'allestimento dell'Abatellis. Del resto, nel palazzo di Palermo, Scarpa si era imbattuto in molte opere provenienti dalla mostra messinese, ad iniziare dalla magnifica tavola dell'Annunziata di Antonello.

Uno stretto andito serve ad incastrare una bacheca in vetro che custodisce i virtuosismi di un ostensorio.

Oltre la sala del Trecento ci si immette nella *magnificentia* della Gran Sala, il "Camerone", come era uso chiamarlo in passato, o il salone delle feste, come più comunemente oggi viene inteso.

Al centro della sala si ergono maestose e saldamente ancorate al pavimento da blocchi di pietra due grandi croci trecentesche. Si dispongono a distanza, evitando corrispondenze assiali, producendo uno straordinario effetto di tensione dinamica all'interno dello spazio che le accoglie. Sulle pareti lunghe della sala, che Scarpa ha voluto nella nudità della loro originaria trama muraria, vengono "appoggiati gli affreschi come

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

fossero antichi arazzi, convenienti al salone di quel tempo". Per contrasto, sui lati corti, Scarpa ispessisce l'intonaco, conferendo risalto tridimensionale alle pareti che, riquadrate e staccate dai muri ortogonali e dal tetto, si trasformano in candide lastre, pannelli su cui collocare dei polittici. L'irrompere impetuoso della luce di molte giornate di sole attraverso le ampie trifore prospicienti su via Alloro e sul cortile, viene smorzato da velari che conferiscono alla stessa luce un tono morbido e avvolgente, ideale per godere dei dettagli delle opere pittoriche.

Per passare alla stanza successiva, gravida di emozionanti sorprese, lo spettatore deve muoversi verso l'esterno allineando il proprio centro visivo con quello della porta, attratto dall'intaglio in legno di uno stendardo: ed è a questo punto che lo sguardo si incrocia con quello magnifico della Vergine Annunziata di Antonello. La giovane Madonna e l'Eleonora d'Aragona sono, nell'allestimento, personaggi che muovono verso il visitatore e gli vanno incontro pur eterni nella loro fissità e immobilità. L'Annunziata si trova come le altre opere fondamentali del museo, isolata su un pannello di Teak posto in diagonale, con uno sfondo di velluto rosso vermiglio proveniente da una cassa di stoffe antiche del museo. Lo spazio architettonico appare raccolto attorno al quadro ed una retrostante parete di legno che funge da divisorio, conclusa obliquamente da un pannello su cui ruotano i Tre Santi di Antonello, sembra comprimere maggiormente lo spazio per catalizzare tutta l'attenzione sulla *imago Matris mundi*. Scarpa immagina per l'Annunziata una vera e propria quinta scenica, la costruzione di un *artificium* prospettico attorno ad un capolavoro assoluto dell'arte disposto ad accogliere la migliore luce.

Oltre la stanza dell'Annunziata, ci si immette ancora una volta nella cappella collaterale al palazzo, ma questa volta nella parte alta, quasi a contatto con i poderosi costoloni delle volte a crociera. Qui, come già detto, si contemplerà dall'alto il *Trionfo della Morte* e dopo si riprenderà il percorso nelle ultime sale dedicate alla pittura post-antonelliana delle quali vale la pena menzionare quella dedicata al Trittico Malvagna. Per il prezioso dipinto del maestro di Anversa van Mabuse, Scarpa immagina un posizionamento al centro della stanza in un austero e silenzioso isolamento; è, questa, l'ultima grande invenzione espositiva di Scarpa, anche se il percorso riserva ancora tre sale. Il loro ordinamento, in particolare dell'ultima sala, era stato realizzato a titolo provvisorio (di-fatto diventato permanente) ad anticipazione dello sviluppo futuro della collezione del Museo.

Oltre alle cose già dette, penso che si possano descrivere sinteticamente le tematiche fondamentali presenti nell'allestimento di Scarpa a Palazzo Abatellis e, se si vuole, anche in molti altri suoi lavori: il tema del luogo, del percorso e di alcune costanti strumentali proprie dell'arte *scarpiana* del mostrare come la *luce*, il *basamento*, il *pannello*.

L'allestimento di Scarpa occupa un *luogo* che preesiste, con il quale intesse un rapporto osmotico fatto di reciproche corrispondenze e dipendenze. All'interno di Palazzo Abatellis Scarpa produce una struttura spaziale che esalta quella dell'edificio, e ne consente una lettura emozionale straordinaria. L'architettura di Palazzo Abatellis sembra offrire ordine e stabilità all'allestimento e nel contempo ne riceve senso. Scarpa opera con le regole dello spazio del palazzo; uno spazio che è sempre presente e mai negato e costantemente usato nell'artificio dell'allestimento. I margini di questo spazio, nella

sua articolazione, danno forma al percorso: altro elemento essenziale e costante dell'allestimento.

Il *percorso* ideato da Scarpa a Palazzo Abatellis misura reciprocamente spazio e tempo.

Coniugando spazio e tempo, il percorso trasforma le pause e gli intervalli nella struttura di una narrazione che concatena oggetti d'arte ed eventi spaziali.

Il racconto espositivo di Scarpa è disegno di soste contemplative (davanti l'Annunziata, l'Eleonora, il trittico Malvagna, il Trionfo della Morte) ed è anche movimento, quasi una coreografia, le cui figure da un lato sono la simultaneità e la successione (quella di alcune sale), dall'altro la discontinuità che induce il visitatore all'attenzione, alla focalizzazione accurata, che consente ai frammenti del progetto allestitivo, disseminati in tutto il palazzo, di esprimere il non consueto e l'inatteso.

Il percorso museografico di Scarpa è infine itinerario, viaggio a cui si viene iniziati sin dal varco della soglia del grande portone su via Alloro. Il visitatore di Palazzo Abatellis può divenire soggetto del percorso perché i suoi movimenti e le esperienze cognitive, che matura di sala in sala, intersecano il percorso stesso e la costruzione dell'allestimento.

Illuminare, nel senso stretto del termine, era per Scarpa mettere in luce, produrre giochi sapienti di ombre e penombre. Scarpa ha sempre sostenuto che la migliore luce in un allestimento museografico è quella naturale, certamente la più difficile da usare, e quindi la meno usata nei musei e nelle mostre, eppure l'unica in grado di riconnettere l'opera, lo spazio espositivo al luogo.

È davvero stupefacente come Scarpa, con trent'anni di anticipo, enunci quel concetto che sarà definito da Kenneth Frampton *regionalismo critico*. Una componente in Scarpa rivelatrice di questa tendenza è quella legata al modo in cui invita il visitatore a leggere l'ambiente attraverso esperienze sensibili sinestetiche, che investono cioè tutti i sensi e suggeriscono una strategia di resistenza contro il dominio della tecnologia universale e dell'omologazione imperante in altre culture museografiche.

Il tema del *basamento*, da individuare, in generale, nei sostegni delle diverse opere d'arte, consente di trasformare quest'ultime in punti isolati, polarità nello spazio. Il basamento-piedistallo pone l'oggetto da esporre come centro, riferimento polare per la visione dello spettatore e il percorso da compiere.

Se moltiplicato, il basamento, crea una costellazione che il desiderio di ordine compone in una qualche geometria (si guardi alla sala del Gagini, o a quella delle Croci). La collocazione del basamento determina una gamma piuttosto ampia di relazioni tra l'oggetto, del quale guida la tridimensionalità, e lo spazio che lo circonda. Nei confronti dell'osservatore, la conformazione del basamento e dello spazio stabilisce la quota dell'orizzonte visivo, orienta le prospettive, misura le profondità e seleziona la porzione del movimento – spaziale e temporale - intorno all'oggetto.

Infine il tema del *pannello*. Scarpa ha sempre prediletto nei suoi allestimenti l'uso di pannelli intesi sia come sfondo per cose ed eventi sia come porzioni di superfici utilizzate non soltanto per contenere e rivelare opere ma anche per dividere lo spazio o articolarlo (basti pensare alla sala dell'Annunziata di Antonello o la sala del trittico Malvagna del van Mabuse).

I pannelli di Scarpa non sono mai semplice superficie, hanno sempre uno spessore, una fattura pregiata nei materiali e nei dettagli utilizzati e straordinarie modalità di

poggiare al suolo che assicurano sempre un'assoluta stabilità.

Il pannello fornisce, dunque, ad oggetti prevalentemente bidimensionali, come le piccole tavole dipinte di Palazzo Abatellis, la stabilità della terza dimensione. Scarpa li impagina entro il chiuso di un piano e li dispone in uno spazio che contribuisce a definire.

Un discorso a parte meriterebbero i disegni realizzati da Scarpa per l'allestimento del museo cui possiamo solo accennare.

Essi costituiscono la testimonianza più vera dall'esperienza specialissima ed unica di Carlo Scarpa. I disegni spesso sono dedicati ai dettagli. Nel dettaglio si focalizzano l'attenzione e l'osservazione di Scarpa. Il dettaglio obbliga, infatti, ad una vista più acuta, induce ad accorciare le distanze. Questo restringimento della focale verso il particolare si coglie nei segni, nei vibranti appunti che Scarpa dissemina sulla carta.

L'*horror vacui* domina questo tipo di disegno a cui Scarpa applica una rigida disciplina analitica, che prelude alla pienezza formale del dettaglio.

L'abitudine, il consueto, il già visto viene cancellato dalla forma lussuosa e mirabolante del dettaglio che si oppone alla riduzione lineare dell'esperienza.

Scarpa rappresenta una precisa tendenza ad un lavoro sulla forma che genera un acuto di solipsismo, cioè di aristocratico soggettivismo.

Attraverso questa logica del dettaglio si definisce una vera e propria poetica basata sull'accumulazione dei segni, sulla moltiplicazione infinita dei suggerimenti e dei rimandi formali.

Giorgio Vigni, nel discorso tenuto per l'inaugurazione della Galleria, il 23 giugno 1954, affermava: "Ogni Museo è formato da un accostamento vario di opere, alcune delle quali brillano di luce vivissima in mezzo ad altre più modeste; quelle trascendono la regione o la scuola a cui appartengono per assumere valore universale, queste formano il clima della regione o della scuola, costituiscono il coro nei confronti dei protagonisti.

Il coro deve fondersi con lo scenario, e la Galleria di Palermo ha la fortuna di una consonanza perfetta in questo senso: l'architettura del palazzo è parte viva di questo museo e quando se ne è finita la visita il nome di Matteo Carnalivari [*e, soprattutto, quello di Carlo Scarpa, si dovrebbe aggiungere*] rimane naturalmente incluso nel ricordo accanto a quello degli artisti le cui opere costituiscono il momento principale di attrazione della Galleria"⁴.

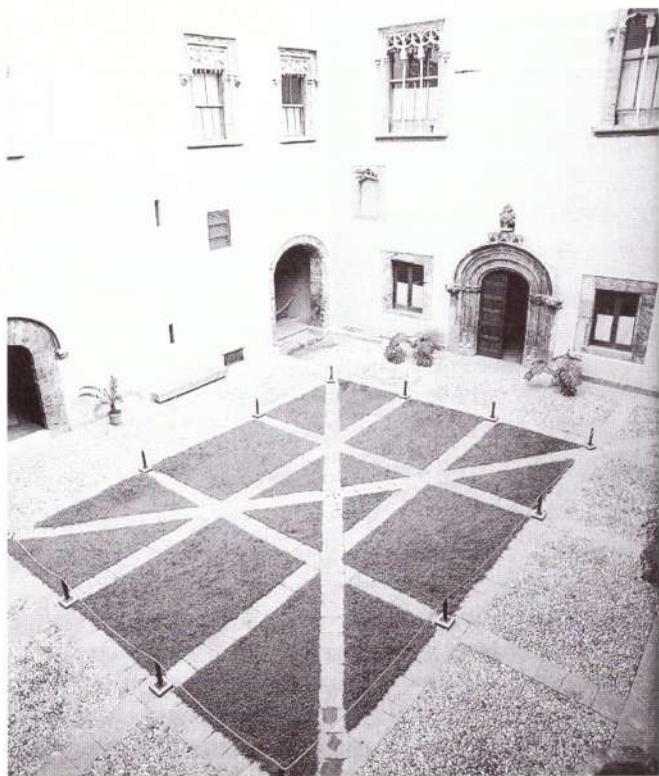
⁴ *Ibidem*



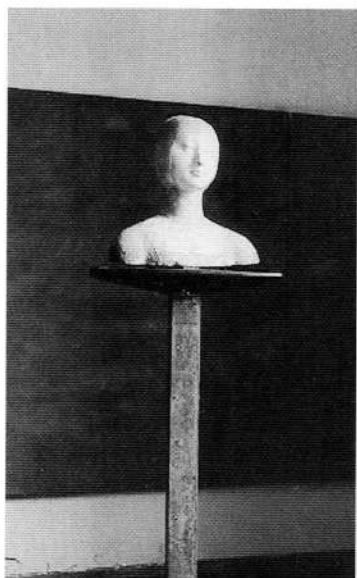
Cortile nell'800.



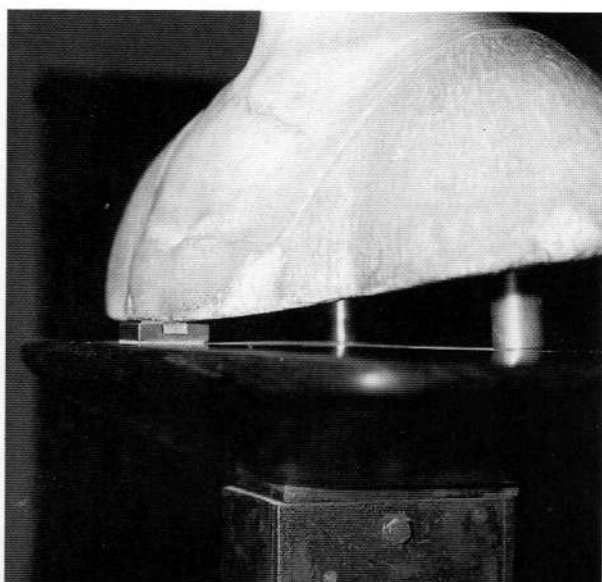
Bombardamenti.



Cortile.



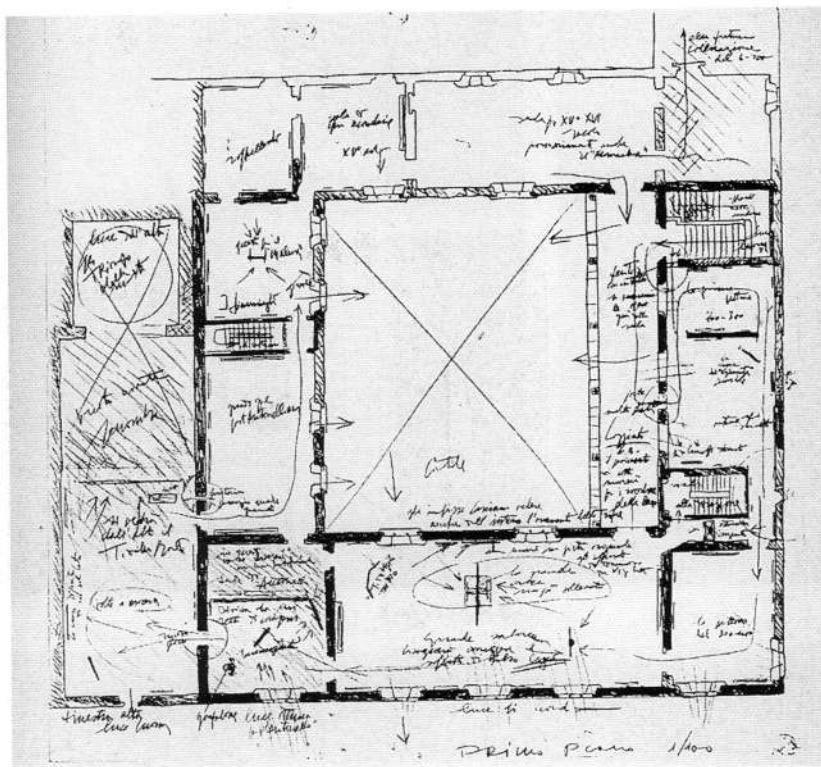
Eleonora.



Eleonora dettagli.



Verso Eleonora.



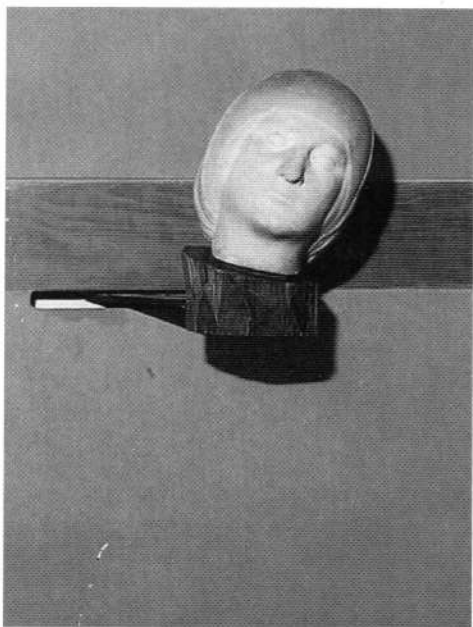
Pianta primo piano.



Sala delle Croci.



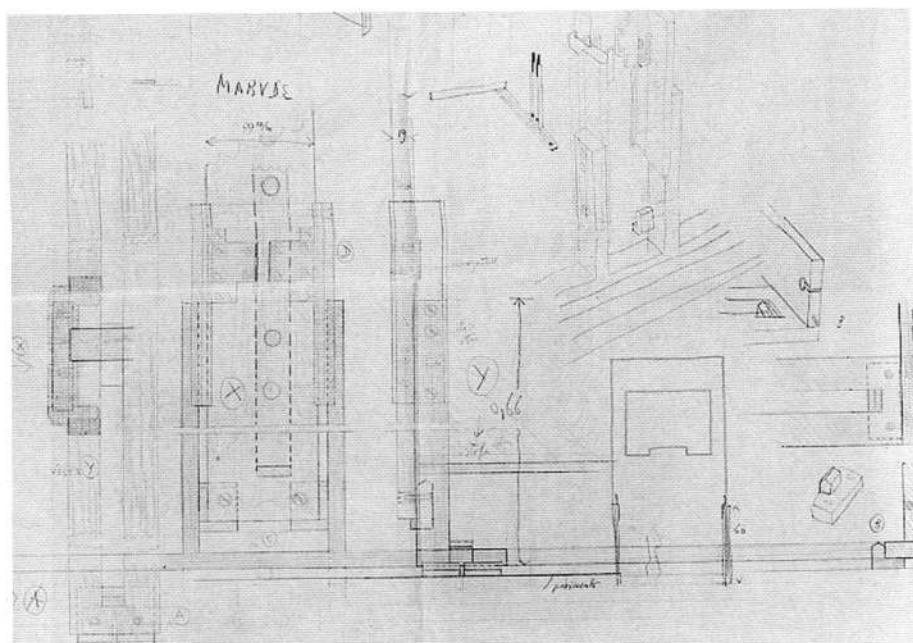
Sala Quartararo.



Testa del Laurana.



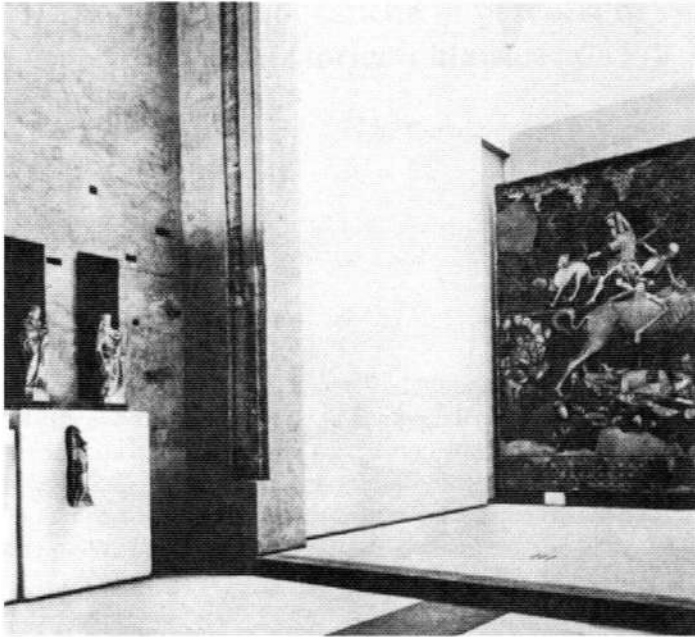
Testa del Gagini.



Disegno Scarpa.



Mabuse.



Trionfo della morte.



Annunziata.

ISBN 88-88559-45-0



9 788888 559452 >