



testo di/ text by
ANDREA SCIASCIA

S Carlo Scarpa
U e la Galleria
S Regionale
C della Sicilia¹

F L'assenza dell'angelo Gabriele
O e la presenza di Frank Lloyd
C Wright

A Palermo in via Alloro, nel mandamento Tribunali², si trova il Palazzo Abatellis³ sede dal 1954 della Galleria Regionale della Sicilia, a pochi metri dalla chiesa di Santa Maria degli Angeli. Varcato il portale, in una giornata di sole, gli occhi dei visitatori scoprono, in modo inconscio, l'alternanza di spazi in ombra e in piena luce, senza ancora sapere che tale sequenza sarà uno dei motivi conduttori dell'allestimento. Tale intuizione, maturata ancor prima di acquistare il biglietto, deve essere preceduta dall'esplicitazione di alcune ragioni del progetto. Innanzitutto ci si chiede perché Carlo Scarpa, nei primi anni Cinquanta del XX secolo, sia presente a Palermo. Si possono individuare due itinerari che guidano Scarpa nell'Isola⁴. Il primo è generato da occasioni di lavoro: nel 1952 allestisce, nell'Ala Napoleonica di piazza San Marco a Venezia, una mostra su Toulouse Lautrec, e nel 1953, nel Palazzo municipale di Messina, quella su Antonello da Messina e il Quattrocento siciliano. Sarà Roberto Calandra, favorevolmente impressionato dalla mostra veneziana, a maturare «la decisione di affidare a Scarpa il compito di allestire la rassegna messinese»⁵. Il successo nella città dello Stretto motiva l'affidamento a Carlo Scarpa da parte di Giorgio Vigni – soprintendente alle Gallerie e alle opere d'arte della Sicilia – del progetto della Galleria Nazionale della Sicilia e conseguentemente del restauro e della sistemazione museale di Palazzo Abatellis⁶.

L'itinerario bizantino

Richiamate alla memoria le ragioni professionali che conducono Scarpa nella città della Conca d'Oro, parallelamente, si ricorda come lo stesso progettista, attento studioso dell'architettura di Joseph Hoffmann⁷, sia stato definito da Manfredo Tafuri: «maestro d'età bizantina casualmente vissuto nel XX secolo, e che conseguentemente usa scritture attuali per far parlare verità antiche»⁸. L'architettura e l'arte bizantina costituiscono una delle fonti principali della *wagnerschule*, di cui Hoffmann faceva parte. Infatti Roberto Gargiani scrive: «Nel concentrarsi sui valori di superficie come mezzo privilegiato del linguaggio architettonico, le ricerche dei protagonisti della "Moderne Architektur" hanno individuato riferimenti fondamentali in culture nelle quali la superficie aveva assunto un ruolo simbolico e formale centrale. Non è un caso che tappe fondamentali nell'itinerario di viaggio di studio degli allievi della *wagnerschule* fossero Venezia e Ravenna, e che potenti riflessi dell'architettura bizantina, islamica e giapponese si riscontrino nelle opere di Wagner, Hoffmann, Olbrich e dei loro epigoni»⁹. Seguendo l'interpretazione di Tafuri, il maestro bizantino ritrova nell'architettura di Hoffmann parte degli echi delle sue fonti originarie, e il viaggio in Sicilia, prima a Messina e poi a Palermo, si trasforma in un ritorno irrinunciabile alla ricerca delle «verità antiche».

Frank Lloyd Wright a Palermo

Dal punto di vista sopra menzionato l'Austria e la Sicilia diventano terre d'elezione, legate in diverso modo dall'itinerario bizantino, indispensabile a spiegare una parte dell'*humus* su cui si fonda il progetto di Palazzo Abatellis il quale, tuttavia, trova radici ancora più salde nell'architettura di Frank Lloyd Wright. Infatti, negli anni precedenti il progetto palermitano, Scarpa progetta e realizza una serie di opere dichiaratamente wrightiane come: il Padiglione del Libro d'Arte a Venezia (1950), la biglietteria e nuovo ingresso alla Biennale a Venezia (1952), la casa Romanelli a Udine (1950-1955), e la Villa Zoppas a Conegliano (1952-1953). D'altra parte lo stesso architetto veneziano afferma: «Ho sempre ammirato Mies e Aalto, ma per me l'opera di Wright è stata un "colpo di fulmine" [...]. In alcune mie case dei primi anni credo di aver sfiorato il limite dell'adulazione»¹⁰. Allora bisogna chiedersi in che modo, negli stessi anni, resta viva la lezione del maestro americano a Palermo; in caso contrario bisognerebbe spiegare come mai il riferimento privilegiato sia stato cancellato. Si torna all'intuizione iniziale relativa alla sequenza di spazi in ombra e in piena luce, percepiti appena valicata la soglia d'ingresso. E, in effetti, Scarpa a Palermo distilla e matura quella concatenazione di eventi spaziali che Wright con coerenza elabora, seppur in forme diverse, dalla sua casa di Oak Park del 1889 sino alle sue ultime opere, fra le quali spicca il Guggenheim di New York. Scegliere queste due architetture – casa e museo – fra le tante possibili è un modo per affrontare ed enucleare il fulcro tematico attorno al quale ruota la spazialità del progetto di sistemazione museale di Palazzo Abatellis. In particolare ci si riferisce, per la casa di Oak Park, alla sorpresa che si ha, provenendo da spazi più contenuti, entrando nella *play room*, conclusa da una volta a botte, e illuminata dall'alto. E, per il Guggenheim, dopo avere superato l'ingresso particolarmente compresso, alla sensazione provocata dal grande vuoto della cosiddetta "*ziggurat*" del museo, definita perimetralmente dal percorso a spirale e in alto chiusa dallo straordinario lucernaio. Esistono dei rimandi figurativi a Wright a Palazzo Abatellis, come i gradini esagonali della scala posta a conclusione della sala dei capitelli, ma Scarpa va oltre la citazione riuscendo a fare rivivere a Palermo, l'emozione e lo stupore generati dalla *play room* e dalla *ziggurat* costruendo, pur con i vincoli della architettura preesistente, tutta la narrazione spaziale necessaria a produrre quel tipo di effetti. Senza entrare, almeno per ora, nel merito e nel ruolo importantissimo delle sezioni, pure ad uno sguardo sommario, le piante del piano terreno e del primo piano traducono con immediatezza, e con qualche relativa eccezione, come a spazi compressi

Carlo Scarpa and the Galleria Regionale della Sicilia¹. The absence of the Angel Gabriel and the presence of Frank Lloyd Wright.

The Mandamento Tribunali is situated on Via Allora in Palermo.² Within this historical quarter, you find Palazzo Abatellis.³ It stands only a few metres from the church of Santa Maria degli Angeli and since 1954, it has been home to the Galleria Regionale della Sicilia. On a sunny day, while looking through the portal, one can unconsciously discover an alternation of spaces defined by shadow and light. The spectator is unaware that this sequence of shadow and light will be one of the guiding themes throughout the gallery. The initial sensation occurs before even entering the building and as such, the project must be clearly explained. Above all, we must ask why Carlo Scarpa, at the beginning of the 1950's, is present in Palermo. One could identify two paths that drew Scarpa to the island.⁴ The first was generated by employment opportunities: in 1952 he arranged (in the Ala Napoleonica of Piazza San Marco in Venice), an exhibition on Toulouse Lautrec, and in 1953 (in the Palazzo municipale di Messina), one on Antonello da Messina and the Sicilian 15th century. Roberto Calandra was highly impressed by the Venetian exhibition and therefore made "the decision to entrust Scarpa with the task of setting up the Messina exhibition."⁵ The success in Messina motivated Giorgio Vigni - supervisor of the gallery and of the works of art of Sicily - to entrust Carlo Scarpa with the design of the National Gallery of Sicily and consequently, the restoration and the museum arrangement of Palazzo Abatellis.⁶

The Byzantine Route

The professional reasoning that brought Scarpa to the city of the Conca d'Oro, is of large significance. Scarpa was the diligent student of the architecture of Joseph Hoffmann.⁷ He was defined by Manfredo Tafuri as: "master of the Byzantine era who casually lived in the 20th century, and that consequently uses current writings to speak ancient truths."⁸ The architecture and Byzantine art together constitute one of the principle sources of the wagner schule, of which Hoffmann was part of. Indeed, Roberto Gargiani writes: "Focusing on surface values as a privileged means of architectural language, the research of the protagonists of the 'Moderne Architektur' has identified fundamental differences in cultures in which the outward appearance had assumed a symbolic and formal central role. It is not a coincidence that the main stages in the study tour route for the students of the wagner schule were Venice and Ravenna, and that powerful reflections of Byzantine, Islamic and Japanese architecture, are found in the work of Wagner, Hoffmann, Olbrich and their imitators."⁹ Following the interpretation of Tafuri, Scarpa - the Byzantine master - finds echoes of original sources in the architecture of Hoffmann. Therefore, his visit to Sicily (first to Messina and then Palermo) turns into an indispensable return to the search for

seguono quelli dilatati, costruendo un ritmo che sembra avere nella sala "III A", del piano terra, se non un assoluto modulo di riferimento, una dimensione in base alla quale graduare le sensazioni spaziali. Il movimento sistolico riguarda ovviamente l'intera sequenza - dalla soglia su via Alloro sino all'ultima sala - e la dimensione di ogni singolo vano riceve delle modifiche, attraverso una serie di calibrati accorgimenti architettonici. Nel gioco di compressioni e dilatazioni si sviluppa una sintassi rafforzata dall'uso della luce. Come nelle citate *play room* e *ziggurat* di Wright, agli spazi ampi corrisponde una luce diffusa proveniente dall'alto e agli spazi più minuti, dei fasci puntuali. Questo tipo di "meccanismo" fa contrarre e ampliare la pupilla trasformando la spazialità interna, in una successione di spazi aperti e chiusi. Parte integrante di questo modo di comporre lo spazio è il rapporto figura - sfondo utilizzato da Scarpa per attrarre l'attenzione del visitatore e migliorare la leggibilità delle opere. L'effetto complessivo di tutte queste azioni è molto più di un omaggio al maestro di Taliesin, testimoniato dagli esiti di un insegnamento finalmente appreso e interpretato in modo sapiente. Scarpa attraverso la lezione di Wright produce una mutazione radicale di *status* negli elementi esposti trasformandoli da oggetti a soggetti che riescono ad intrattenere con chi li osserva, un rapporto attivo. Pitture, sculture e tutte le altre opere sviluppano dei campi di energia all'interno dei quali il pubblico si muove con ordine, senza alcun bisogno di altre indicazioni. Esito di questo *modus operandi* è una densità spaziale inusitata, dove accelerazioni e pause nell'incedere della visita sono regolate da principi architettonici, tanto apparentemente invisibili quanto concretamente presenti. Per motivi di sintesi, una parte consistente della collezione¹¹ sarà vista *en passant*, mentre con più determinazione ci si soffermerà sulla interazione che alcuni capolavori hanno nella costruzione dello spazio.

Le sale e il tema della soglia

Presentate alcune delle ragioni alla base del progetto, si riprende la visita, cercando di spiegare come il rapporto tra spazio architettonico e progetto museografico si manifestano nel progredire del percorso. Superata la soglia della via Alloro, si rivela, con più facilità in una giornata di sole, la grande corte del palazzo, la cui parte centrale è sistemata a prato. Per iniziare l'itinerario ci si ferma al di sotto della loggia del primo piano, rivolgendo le spalle allo scalone principale. Da questo punto di vista si osserva il prospetto che limita la corte a nord-est dove, nella fascia del piano terreno, si notano due diversi modi di trattare la luce. Un po' fuori asse rispetto al centro della facciata, si trova l'ingresso della prima sala, la cui soglia sembra essere accentuata dalla presenza di un velo grigio scuro, in realtà inesistente, e, sempre sullo stesso lato, sul margine del lato sud, in contrapposizione, rifulge, come da un antro scavato, la *Grande anfora del tipo Alhambra*, detta anche *Vaso di Malaga* (sec. XIV). Entrati nella sala, in realtà, i primi due elementi che si notano sono due sculture della sala successiva, la *Carità* e la *Provvidenza* (scuola napoletana XV sec.) su fondo ligneo, poste al di sopra di un parallelepipedo bianco. L'attrazione verso le sculture, e la conseguente fuga in avanti, è frenata a destra, dallo *Stipite di porta di casa Marturano* (Arte fatimita, sec. XII) che, leggermente ruotato, invita a dirigersi verso la *statua di San Giovanni Evangelista* (sec. XIV) in evidenza su un fondo verde, posto a contenere la dimensione complessiva della stanza¹². La distanza tra pannello e statua permette di girare attorno al *San Giovanni* e scoprire così la tela della *Natività di Gesù* (Scuola messinese, inizi sec. XVI), dove lo sfondo tende a trasformare l'interno in un esterno. Nel proseguire si osservano le altre sculture (*Santa monaca francescana* - Anonimo siciliano, fine del sec. XVI) e l'affresco con il soggetto della *Madonna in trono con il Bambino e Angeli tra i SS. Giovanni Battista e Benedetto* (Bottega di Tommaso de Vigilia, metà sec. XV), che, grazie al tipo di supporto, consente al dipinto di avere qualche grado di rotazione accompagnando il visitatore nella seconda sala. Appena entrati, la prospettiva, prima dominata dalle due sculture della *Carità* e della *Provvidenza*, include, in posizione simmetrica rispetto alla parete, l'edicola marmorea del XV secolo, proveniente dal Monastero di Santa Maria delle Grazie di Palermo¹³. La soglia fra la prima e la seconda sala contraddistingue il passaggio dalla struttura del palazzo a quello della chiesa dedicata alla Madonna della Pietà (detta anche del Portulano), costruita in aderenza al primo negli anni trenta del Cinquecento¹⁴. Tale spazio, con asse prevalente in direzione nord-sud, costituito da due vani ha una lunghezza all'incirca doppia rispetto alla prima sala e un'altezza ben maggiore. Nella parete sud dell'originario presbiterio, Scarpa sistema l'affresco del *Trionfo della Morte*¹⁵ (metà sec. XV). L'ermeneutica del dipinto è stata recentemente svelata, in modo compiuto, da Michele Cometa¹⁶ che ha individuato nella vicenda spirituale e umana del cardinale Tudeschi - rappresentato in rosso, al centro al di sotto della catasta umana - la logica narrativa del dipinto. Alle frecce scagliate dalla morte, nell'attimo in cui il cavallo compie un balzo in una dimensione atemporale, si accompagna il gioco di sguardi fra i vari protagonisti; tali traiettorie comunicano, come ha chiarito Cometa: lo stupore e lo sdegno; la consolazione e la cura; la nostalgia e la speranza. In particolare, però, alcune delle figure - il pittore e il suo allievo, disposti in alto a sinistra, i cani, i personaggi attorno alla fontana - rivolgono i loro occhi oltre i confini del perimetro della pittura, ampliando la scena rappresentata ad un luogo da immaginare. Alla logica interna all'affresco e alla sua dimensione fisica più grande della parete, Scarpa risponde in due modi che potrebbero sembrare soltanto superficialmente contraddittori. Nel vano del presbiterio, in alto, i pennacchi sferici inquadrano un velario che lascia propagare la luce proveniente dalla volta forata, immergendo il

"ancient truths."

Frank Lloyd Wright in Palermo

From the aforementioned point of view, Austria and Sicily become the elected lands, linked in different ways by the Byzantine route. They are indispensable in explaining a part of the grounds on which the project of Palazzo Abatellis is based. However, the project of Palazzo Abatellis finds even more steady roots in the architecture of Frank Lloyd Wright. In fact, in the years previous to the Palermo project, Scarpa designed and created a series of works with an overtly Wright influence: the Pavilion of the Books of Art in Venice (1950), the ticket office and the new entrance to the Biennale in Venice (1952), Villa Romanelli in Udine (1950-1955), and Villa Zoppas in Conegliano (1952-1953). The same Venetian architect says: "I have always admired Mies and Aalto, but for me Wright's work was a 'love at first sight' [...]. In some of my early works I think I have touched the edge of flattery."¹⁰ Then we must ask ourselves how the lesson of the American master remained alive in Palermo; otherwise it would be necessary to explain why this favoured reference had been erased. This brings us back to the initial perception relative to the sequence of space in shadow and bright light, discerned as soon as you enter the threshold. And, in effect, Scarpa distilled and matured that chain of spatial events in Palermo which was ultimately inspired by Wright. The elaborate coherences, albeit in different forms, are seen from his Oak Park home from 1889 until his latest works, among that which stands the Guggenheim in New York. Choosing two architectural types - home and museum - is a way in which to tackle and enucleate the thematic hub which rotates around the redevelopment project of the museum of Palazzo Abatellis. In particular it refers to the Oak Park house - to the surprise that you have, coming from smaller spaces, entering into the playroom, culminating with an illuminated barrel vault. And the Guggenheim - after having passed the particularly compressed entrance, a profound sensation is caused by the great void of the so-called "ziggurat" of the museum, peripherally defined by the spiral walkway and closed at the top by the extraordinary skylight. There are figurative references to Wright at Palazzo Abatellis, such as the hexagonal steps of the staircase at the end of the Sala dei Capitelli. However, Scarpa goes beyond the reference to Wright; he is faced with the constraints of pre-existing architecture, yet despite this, Scarpa manages to revive Palermo, with the emotion and amazement generated by the *playroom* and the *ziggurat*, and creates all of the spatial narrative needed to produce the great effects. Before even entering, we get a summary glance of the merit and the important role of the sections. The plans of the ground floor and the first floor immediately illustrate a rhythm built upon compressed and dilated spaces (with only some relative exception). Room "III A", on the ground floor has, if not an

dipinto in una luminosità diffusa che sembra favorire *extra moenia* l'estensione della raffigurazione; mentre incidendo il muro di fondo per guadagnare spazio, costruisce uno sfondo tridimensionale in cui i centimetri di distanza dalla pittura diventano una misura a disposizione della mente di chi osserva. Dal vano del presbitero della chiesa, si passa nella sala "III A", e anche questo passaggio, prima del nuovo impianto di illuminazione, era caratterizzato da un velo d'ombra. La superficie in cui si entra è circa un decimo della precedente e l'altezza, già molto contenuta, è ulteriormente ridotta, nella parete di fondo, da una *palpebra* inclinata. A tale condizione spaziale corrispondeva, una luce puntuale indirizzata verso un pannello ligneo del sec. XII¹⁷. Ruotando sulla sinistra si torna a vedere il *Vaso di Malaga* e, in fondo, il *Busto di gentildonna, di Eleonora D'Aragona* di Francesco Laurana. Si è già pienamente all'interno della densa narrazione espositiva e alla compressione della sala "III A", segue la dilatazione, in senso laterale, della "III B" presieduta dalla Grande anfora, la cui posizione stabilisce in modo fluente il limen tra interno ed esterno. I raggi del sole, in particolare quelli del meriggio, trasformano il vaso da oggetto che assorbe luce a figura che la irradia dalla decorazione dorata che la percorre. L'azione centrifuga dell'oro è bilanciata dal fondo verde su cui si esalta, nella sala successiva, il busto di Eleonora D'Aragona. Da subito si scopre che la scultura del Laurana è fuori asse rispetto al centro della porta che la inquadra come se la donna fosse attratta da una forza invisibile, come se volesse annunciare qualcos'altro. Entrando nella quarta sala, si è subito sedotti dal busto di Eleonora e girandole intorno, si scoprono le altre opere. In successione la *Madonna del Latte* (Domenico Gagini, sec. XV) e la *Natività con cori di angeli*, (Officina palermitana, fine sec. XV) e, con gli occhi pieni dell'azzurro su cui si staglia il ritratto di gentildonna, e il verde che evidenzia la *Testa di giovinetto* da tutt'altra prospettiva, si vede il piatto nella sala "III A" (della serie dei tre piatti custoditi nella teca, Officina di Manises, Valencia, secc. XV-XVII), la cui posizione, da questo punto di vista, assume tutt'altro valore. È evidente, ormai, come ogni sala contenga elementi della successiva e, nello stesso tempo in considerazione del movimento flessuoso, spesso circolare che compie il visitatore - la memoria torna a Wright e al suo modo di far percepire il vuoto - il progettista si preoccupa di controllare anche gli sguardi rivolti in direzione dello spazio da cui si proviene. A questa logica appartiene pienamente la posizione del busto di Eleonora che governa lo spazio indicando i movimenti da fare all'interno della sala IV e con la sua posizione guida l'esplorazione della sala V. Nella sala V potrebbe sembrare enigmatica la posizione di spalle, rispetto al senso di marcia, della *Madonna con il Bambino* (Antonello Gagini, sec. XVI). In realtà la fattura del mantello merita attenzione e la linea curva dello stesso è esaltata dallo spigolo del piedistallo su cui poggia e, soprattutto la disposizione della statua invita a compiere una rotazione di 180° per osservare le fattezze della stessa Madonna, rivedere in lontananza il busto di Eleonora, e attivare quella dinamica che porta a scoprire le altre opere della stessa sala. Come nel *Trionfo della Morte*, i protagonisti sono legati l'uno all'altro da un gioco di reciproci sguardi. La Madonna del riposo, sempre del Gagini, rivolge lo sguardo alla piccola scultura *Ritratto di giovinetto*. Mentre la *Madonna della Neve* (1546), su un alto piedistallo, rende evidenti tutti i suoi dettagli ricambiando lo sguardo del visitatore che, superatala, incontra l'Annunciazione. Continuando nella sala VI, o sala dei capitelli¹⁸, si è attratti dalla scala posta sul fondo, caratterizzata dai gradini a sezione esagonale in pietra di Carini, di cui si è già detto, utile a raggiungere il pianerottolo intermedio dello scalone principale, garantendo, così, un percorso interamente al coperto. Il carabottino, posto in alto a conclusione della scala lascia filtrare la luce disegnando con motivi geometrici la parete di fondo. Se la *Madonna della Neve* è situata più in alto per consentirne un'osservazione dal basso, i capitelli sono posti su elementi verticali di metallo ad una quota inferiore, rispetto alla probabile altezza della colonna, in modo tale da rendere più agevole la comprensione di ogni dettaglio. Nella sala sono presenti altre sculture purtroppo, però, il senso complessivo dell'esposizione è tradito dal mancato uso della scala. Senza raggiungere l'ultimo gradino è impossibile vedere la Madonna col bambino, posta accanto allo stipite del varco chiuso dal carabottino, ed è altrettanto difficile cogliere le caratteristiche di altri elementi sistemati per essere osservati dall'alto. Dalla sala dei capitelli si è, ad oggi, costretti, ad uscire nella corte e a raggiungere il piano nobile dallo scalone, più volte menzionato. Nel guadagnare progressivamente quota si apprezza il primo affresco, *l'Arcangelo Gabriele* e a seguire, la *Madonna con bambino*, entrambi posti su un fondo giallo che conferisce loro una sorta di riverbero luminoso. I due affreschi accompagnano il percorso e sostengono il movimento del visitatore, insieme alla Crocifissione che si contempla prima di percorrere l'ultima rampa. A conclusione di questa, sulla sinistra, si nota un taglio verticale nel muro attraverso il quale si osserva, prima di arrivare al piano, la Madonna della Umiltà (Bartolomeo Pellerano da Camogli, 1346). Il taglio sul muro e il quadro sullo sfondo suggeriscono, raggiunto il loggiato, la direzione da intraprendere, e di entrare, percorso il loggiato, nella settima sala. Il nuovo varco di ingresso, privo di qualsiasi infisso, sostituisce i precedenti accessi, trasformati in finestre, e la cui originaria traccia al suolo resta segnalata all'interno grazie a delle cornici lignee. Accedendo alla sala VII, la posizione del frammento musivo bizantino *Madonna Hodigitria* (di bottega greca), e la posizione ruotata della *Croce dipinta con il Crocifisso tra la Madonna, S. Giovanni, due Angeli e l'Eterno* (Maestro della Croce di Castelfiorentino, seconda metà sec. XIII) guidano il visitatore verso sinistra e ad accedere nella sala adiacente. Il percorso a "C" della sala consente la visione di frammenti di affreschi e di alcune tempere su tavola del XIV secolo di Jacopo da Michele, Turino Vanni, Antonio Veneziano e

absolute form of reference, a dimension based on which to measure the spatial sensations. The systolic movement obviously involves the whole sequence - from the threshold on via Alloro, all the way to the last step - and the dimensions of each single space have received variations through a series of calibrated architectural details. In the game of compression and dilation you uncover syntax, reinforced by the use of light. As alluded to in Wright's playroom and zigurat, ample spaces correspond to a diffused light coming from above and in the smaller spaces, there are precise beams. This type of "mechanism" contracts and dilates the pupil, transforming the inner space into a succession of open and closed spaces. An integral part of this way of compiling space is the setting used by Scarpa to attract the attention of the visitor and improve the legibility of the works. The overall effect of all these actions is far more than a tribute to Wright; it is evidently seen as the results of a teaching that has been learnt and interpreted in a knowledgeable manner. Through the teachings of Wright, Scarpa produced a radical mutation of status of the exhibited items transforming them from objects to subjects and providing an interesting dynamic for the observer. Paintings, sculptures and all other works develop energy fields within which the audience are directed to move, without the need for further information. The result of this modus operandi is an unusual spatial density, where accelerations and breaks in the advance of the visit are governed by architectural principles, as apparently invisible as they are concretely present. For reasons of synthesis, a substantial part of the collection will be seen en passant.¹⁰ It is with more determination that we can focus on the interaction that some masterpieces have in the construction of space.

The halls and the theme of the threshold

Having presented some reasons behind the project, the visit is resumed. The aim is to try and explain how the relationship between architectural space and museum design is manifested in the progression through the gallery. Once having passed the threshold of Via Alloro, the large courtyard of the palazzo is revealed. The central part of this courtyard is arranged in a lawn. To begin the path, you stop under the loggia of the first floor, turning your back to the grand staircase. From this point of view we see the prospect that limits the courtyard to the northeast where, in the strip of the ground floor, one can see two different ways light treatment. A bit off the centre of the façade, there is the entrance to the first hall, whose threshold seems to be accentuated by the presence of a non-existent dark gray veil. Carrying along the same side (on the southern edge), in contrast, there is a large 'Alhambra type' amphora called the Vase of Malaga (14th century). Entering into the room, the first two elements to be noticed are two sculptures in the following room, Charity and

Niccolò di Maggio. Alla fine della sala VII A, si apprezza una lunga infilata, radente il muro ovest, che ha come sfondo il trittico della sala VIII, intitolato *Incoronazione della Vergine tra gli Arcangeli Michele e Raffaele*. Lungo questa prospettiva, si attraversa uno spazio compresso e prima di valicare la soglia della sala VIII, si apre un vano tagliato di sguincio, che fa intravedere il salone delle Croci. All'interno di questo interstizio una teca di vetro contiene la *Custodia del Corpus Domini*, di argento e argento dorato, che ha come sfondo la *Croce* del Maestro di Galatina (prima metà sec. XV); ponendo quindi una figura, la croce, come fondale di un'altra figura, la Custodia. La sala VIII, che espone dei dipinti su tavola del Quattrocento (tra cui un' *Annunciazione*, *l'Incoronazione della Vergine tra i SS. Michele Arcangelo e Raffaele*, *la Vergine in trono con il Bambino e Angeli*), si percepisce come una pausa nel sistema complessivo e la si attraversa per giungere nel salone delle croci, precedentemente intravisto. Lo spazio della sala IX è illuminato in maniera diffusa da nord e da sud¹⁹ e vi si trovano, oltre la *Croce* del Maestro di Galatina già scorta, le *Croci dipinte* di Pietro Rozzolone, fine sec.XV e, tra le altre, le opere raffiguranti *San Sebastiano*, *San Giorgio libera la principessa*, la Madonna in trono tra Angeli e Santi. Dopo aver osservato croci e dipinti, si percorre il margine nord e si inquadra, come fuoco della lunga traiettoria, nella sala successiva, la Cornice di un Gonfalone processionale. Continuando a camminare su questo margine, in prossimità dell'ultima finestra, si scopre una nuova soglia, di cui non vi è alcuna traccia nel pavimento in cotto. A partire da questa invisibile traccia si scorge il *passepartout* all'interno del quale è inserita l' *Annunziata* di Antonello da Messina, figura che si svela interamente quando si arriva all'ingresso della sala X. L' *Annunziata*²⁰, con la sua postura ruotata, mette il visitatore, nella posizione dell'angelo Gabriele. In molte annunciazioni, infatti, la Madonna è rappresentata insieme al messaggero alato che annuncia la stupefacente gravidanza. Nelle varie interpretazioni pittoriche uno dei tanti fattori a mutare è la distanza fra i due soggetti: angelo e Madonna. A Palazzo Abatellis la misura è stabilita da Scarpa che prepara per tempo la scoperta di una donna la cui emozione è da una parte contenuta in un volto sereno e determinato e, dall'altra, solo in parte tradita dalle mani: una chiude il mantello azzurro in prossimità del petto; l'altra è alzata ad indicare di attendere, forse di più: a chiedere di sospendere il tempo, per meditare sul cambiamento della propria vita e del mondo. La prima mano è terrena, la seconda divina. Scarpa nel collocare l' *Annunciazione*, asseconda l'ermeneutica data da Antonello da Messina che ha trasformato l'eterno stupore della Madonna, in una meditata consapevolezza. Tale scelta, nella finzione pittorica, ha fatto a meno dell'angelo Gabriele ma nella realtà della pinacoteca rischiava di lasciare interdetto il visitatore. Per evitare questo effetto la preparazione dell'incontro con la Madonna avviene gradualmente evitando una sorpresa *ex abrupto*, e la luce indiretta da nord, oltre a non rovinare la tela, evita qualsiasi inopportuno abbagliamento. Inoltre, il supporto del quadro restituisce una altezza plausibile all'intera figura, rendendo ancora più vero l'incontro con la Madonna, trasformando la pittura in realtà. Superando il dipinto, inizia un movimento rotatorio compreso tra la *Cornice del gonfalone* e la parete in legno sulla quale sono posti i tre dipinti di *S. Girolamo*, *S. Gregorio*, *S. Agostino*. Passando alla sala XI, in buona parte dedicata ai dipinti di Riccardo Quartararo, si torna, dall'alto, nello spazio della chiesa del monastero e si colgono con precisione le tre volte a crociera e il presbiterio con il *Trionfo della Morte*. Lo spazio liturgico, rappresentato nella sua interezza dalle sale XI e II, ha un salto di quota sul margine della prima sala, dove si manifesta la doppia altezza. Su questo bordo, in maniera analoga all'ambito d'ingresso dalla via Alloro, Scarpa distende in modo delicato una gomena²¹ per segnalare il vuoto, senza però impedire che la sensazione di smarrimento si mischi alla raffigurazione del Trionfo della Morte. Se appena usciti dalla sala X l'azione dell'affresco sembra estremamente lontana, giunti sul bordo quella sospensione del tempo, notata dalla prospettiva dal basso, scompare e la vertigine causata dal vuoto rimette in moto il tempo e il visitatore, come nella contemplazione di altre opere, si sente, con i suoi sentimenti, parte del dipinto.

Mabuse, l'allievo del Garofalo e il rapporto tra limen e limes

Attraversando le sale successive con molta rapidità, per necessità di sintesi, si propongono soltanto altre due soste. La prima per osservare il preziosissimo Trittico Malvagna, nella sala XIII, «concordemente riferito a Jan Gossart detto Mabuse (1478 – 1532), un artista che riesce a coniugare nella sua opera la grande tradizione fiamminga, le influenze della grafica di Dürer e di Luca Leyda nonché la scoperta del Rinascimento italiano per dar vita ad una delle prime manifestazioni di manierismo fiammingo»²². La seconda pausa riguarda una piccola composizione della sala XIV: la *Madonna in trono con il Bambino e S. Giovannino*, di un allievo di Benvenuto Tisi detto il Garofalo (prima metà sec. XVI). Quasi in uscita dalla Galleria Regionale della Sicilia, e prima del saluto del *Sant'Andrea* di Girolamo Muziano, posto a conclusione della sala XVI, perché fermarsi davanti all'opera dell'allievo del Garofalo? La Madonna, Gesù, e San Giovanni danno forma al tema della soglia, come nel *Tondo Doni* di Michelangelo (1503-1504), dove la balaustra grigia delimita due mondi. Proprio sulla distinzione tra limen e limes, tra soglia e limite, Scarpa a Palazzo Abatellis scrive pagine mai lette proponendo infinite variazioni nell'accostare e distinguere materiali, colori, luci ed ombre, interni ed esterni senza mai tradire la lezione di Wright e l'assenza dell'angelo Gabriele.

Providence (Neapolitan school of the 15th century) on a wooden background, placed above a white parallelepiped. The attraction to the sculptures, and the consequent leap forward, is arrested to the right, by the door jambs of casa Marturano (Fatimid Art, 12th century). With a slight rotation, you are invited to move towards the statue of St. John the Evangelist (14th century) highlighted on a green background, placed to restrain the complete dimensions of the room.¹² The distance between the panel and the statue allows you to walk around the St. John and discover the canvas of the Nativity of Jesus (Messina School, beginning of the 16th century), where the background seems to transform the interior into an exterior. Continuing, further sculptures are seen (Holy Franciscan Monk - Anonymous Sicilian, late 16th century) and the fresco with the subject of Madonna enthroned with the Child and Angels among John the Baptist and Benedict (Workshop of Tommaso de Vigilia, mid 15th century), that, thanks to the type of support, allows the painting to have some degree of rotation, therefore accompanying the visitor into the second room. As soon as you enter, the perspective that is first dominated by the two sculptures of Charity and Providence, goes on to include a marble statue of the 15th century, coming from the Monastery of Santa Maria delle Grazie in Palermo.¹³ It is placed in a symmetrical position with respect to the wall. The entry between the first and the second hall highlights the passage from the structure of the palazzo to that of the church dedicated to the Madonna della Pietà (also called Portulano), built in the style of the early 1530s.¹⁴ This space, with a prevailing north-south axis, consisting of two compartments, is about twice as long as the first room and a much larger height. On the south face of the original chancel, Scarpa placed the fresco of the Trionfo della Morte (mid 15th century).¹⁵ The hermeneutics of the painting were recently unveiled by Michele Cometa, who identified the narrative logic of the painting by pinpointing the spiritual and human events of Cardinal Tudeschi - represented in red, to the centre below the pile of bodies.¹⁶ The game of glances between the various protagonists accompanies the arrows thrown from death, in the moment when the horse makes a leap into a timeless dimension; as Cometa clarifies, these trajectories communicate: wonder and anger; consolation and care; nostalgia and hope. In particular, however, some of the figures - the painter and his pupil (arranged at the top left), the dogs, and the characters around the fountain - point their eyes beyond the boundaries of the perimeter of painting, expanding the scene represented into an imaginary setting. Due to the large size and internal logic of the painting, Scarpa responds in two ways that might seem superficially contradictory: In the chancel room above, the spherical plumes frame a canopy that propagates the light coming from the perforated vault, immersing the painting in a diffuse light that seems to favour the extra moenia

extension of the representation; while carving out the bottom wall to gain space, a three-dimensional background is built in which these centimetres in between wall and painting become a measure available to the mind of the observer. From the chancel of the church, you pass into Room "III A", and also this passage (before the new lighting system) was characterised by a veil of shadow. The area to which you enter is circa a tenth of the one before and the height, already restrained, is further reduced on the back wall. The spatial composition corresponds to a precise light channelled towards a wooden panel from the 12th century.¹⁷ By turning to the left you see the Vase of Malaga and, in front, the bust of Eleonora D'Aragona by Francesco Laurana. The interior is already full with dense exhibition narrative and the compression of the Room "III A" follows the lateral dilation of the "III B" (presided over by the Great Amphora), and whose position fluidly creates the limen between the interior and exterior. The rays of sun, (especially those of the afternoon), transform the vase from an object that absorbs light to a figure that radiates from the golden decoration that runs through it. The centrifugal action of gold is balanced by the green background on which the bust of Eleonora D'Aragona is exalted in the next room. From here, it turns out that Laurana's sculpture is off the centre of the door that frames her, as if she was attracted to an invisible force, as if she wanted to announce something else. Entering into the fourth room, you are immediately lured by the bust of Eleonora and as you turn, you discover other works. In succession: the Madonna del Latte (Domenico Gagini, 15th century) and the Natività con cori di angeli (Officina palermitana, late 15th century), the *Ritratto di gentildonna*, and the *Testa di giovinetto*. From a different perspective, you can see a plate in Room "III A" (from the series of the three plates kept in the case, Officina di Manises, Valencia, 15th-17th century) whose position, from this point of view, assumes a completely different value. It is now evident that each room contains elements of the next and, at the same time, in consideration of the supple, often circular movement that the visitor takes, the architect has taken care that the eye is directed back towards the space from where it came. Here we can see the recollection of Wright and his perception of emptiness. The position of Eleonora's bust fully belongs to the logic that governs the space by indicating the movements to be made inside Room IV while also driving the viewer towards exploration of Room V. In Room V, the position of Madonna con il Bambino (Antonello Gagini, 16th century) may seem enigmatic when considering the stance of the viewer with respect to the direction of travel. This sculpture deserves attention - the curved line is enhanced by the corner of the pedestal on which rests; the arrangement of the statue invites you to make a 180° rotation to observe the Madonna, review the bust of Eleonora in the distance, and activate the

dynamic that leads one to discover the other works in the same room. Like in *The Trionfo della Morte*, the protagonists are linked to each other in a game of reciprocal glances. The Madonna del riposo (also by Gagini), turns her gaze to the small sculpture of the *Ritratto di giovinetto*. The Madonna della Neve (1546) sits on a high pedestal and renders itself evident by returning the gaze of the visitor who, after passing it, meets the *Annunciazione*. Room VI is otherwise known as *Sala Dei Capitelli*.¹⁷ Continuing through here, one is attracted by the staircase at the bottom, characterised by the hexagonal section steps constructed from Carini stone. This staircase is useful to reach the intermediate landing of the main staircase, thus guaranteeing an entirely covered path to the visitor. The grating, placed at the top at the end of the staircase, lets light filter through in a geometric pattern to the back wall. The Madonna della Neve is situated higher up to allow an observation from below, whereas the capitals are placed on vertical elements of metal at a lower height (compared to the probable height of the column) so as to make it easier to understand each detail. In the room there are other sculptures, however, the overall sense of exposure is not fully expounded due to the lack of use of the staircase. Without reaching the last step it is impossible to see the *Madonna col bambino*, placed next to the jamb of the passage closed by the grating, and it is equally difficult to grasp the characteristics of other elements that have been arranged to be viewed from above. As mentioned above, one is forced to leave the *Sala dei Capitelli* and rejoin the piano nobile via the monumental staircase. The higher you go, the more you can appreciate the first fresco. The Archangel Gabriel is followed by the *Madonna con Bambino*, both placed on a yellow background that gives them a sort of luminous reverberation. The two frescoes accompany the path and support the visitor's movement. They are followed by the *Crucifixion* that is on display before travelling along the last ramp. At the end, on the left, there is a vertical cut in the wall through which one observes, before arriving at the floor, the *Madonna dell'Umiltà* (Bartolomeo Pellerano da Camogli, 1346). The cut on the wall and the painting in the background suggest the direction to be taken and point you towards entering the arcade that leads to the seventh room. The new entrance point replaces the previous access which has been transformed into windows, and whose original trace remains on the ground inside thanks to the wooden frames. Accessing Room VII, the position of the fragment of Byzantine mosaic *Madonna Hodigitria* (Greek workshop), and the rotated position of the *Croce dipinta con il Crocifisso tra la Madonna, S. Giovanni, due Angeli e l'Eterno* (Maestro della Croce di Castelfiorentino, second half of the 13th century) lead the visitor to the left and to the entrance the adjacent room. The "C" path of the room allows one to see the fragments of frescoes and of some

tempera paintings from the 14th century by Jacopo da Michele, Torino Vanni, Antonio Veneziano and Niccolò di Maggio. At the end of Room VII A, a long enfilade can be seen against the west wall, which has the triptych from Room VIII, entitled *Incoronazione della Vergine tra gli Arcangeli Michele e Raffaele*. Along this view, one crosses a compressed space and a vaulted room opens up before crossing the threshold of Room VIII. This room reveals the Salone delle Croci. Inside this interstice, a glass vitrine contains the Custodia del Corpus Domini made of silver and gilded silver and the Croce del Maestro di Galatina (first half of the 15th century) is in the background. This places the shape of the cross as the backdrop to the shape of the Custodia. Room VIII, which exhibits panel paintings from the 15th century (including an *Annunciazione*, an *Incoronazione della Vergine tra i SS. Michele Arcangelo e Raffaele*, and a *Vergine in trono con il Bambino e Angeli*), is perceived as a pause in the overall system and can be passed through to reach the Salone delle Croci. The space within Room IX is diffusely illuminated from the north and from the south.¹⁹ This room contains (besides the previously seen Croce del Maestro di Galatina) the Croci dipinte by Pietro Rozzalone (end of the 15th century) and, among others, the works depicting San Sebastiano, San Giorgio libera la principessa, la Madonna in trono tra Angeli e Santi. After observing crosses and paintings, we walk along the northern edge and in the next room there is the Cornice of a Gonfalone processionale. Continuing along this path, near the last window, we discover a new threshold which is not outlined in the terracotta floor. Starting from this invisible trail, we can see the passepartout inside of which the Annunziata by Antonello da Messina is situated - a figure that reveals itself entirely when you arrive at the entrance to Room X. The rotated positioning of the Annunziata puts the visitor in the position of the Angel Gabriel.²⁰ In many Annunciations, the Madonna is represented together with Gabriel who announces the astonishing pregnancy. In the various pictorial interpretations, one of the many factors that change is the distance between the two subjects: the angel and Madonna. At Palazzo Abatellis the dimension is established by Scarpa who prepares for the discovery of a woman whose emotion is contained in a serene and determined face. This serenity is partially betrayed by the hands: one closes the blue cloak near her chest; the other is raised to indicate waiting - or perhaps more - to ask to suspend time, to meditate on the change of one's life and of the world. The first hand is earthly, the second divine. In the placement the Annunziata, Scarpa follows the hermeneutics provided by Antonello da Messina who has transformed the eternal wonder of the Madonna through a meditated and thoughtful awareness. This choice to exclude the Angel Gabriel, in pictorial fiction, was done at the risk of leaving the visitor shocked. To avoid this effect, the preparation of the

encounter with the Madonna takes place gradually avoiding a sudden surprise; indirect light from the north allows the avoidance any inappropriate glare (at the same time as preserving the canvas). Moreover, the support of the painting gives a plausible height to the entire figure, making the meeting with the Madonna even truer, turning painting into reality. Passing the painting, a rotational movement begins between the Cornice del gonfalone and the wooden partition on which the three paintings of S. Girolamo, S. Gregorio, and S. Agostino are placed. Passing to Room XI, (a good part is dedicated to the paintings of Riccardo Quattararo), we return into the space of the church from above. This view accurately captures the three cross vaults and the chancel with the Trionfo della Morte. The liturgical space, represented in its entirety by the Rooms XI and II, doubles in height after the first room. On this border, similarly to the entrance area from the Via Alloro, Scarpa delicately places a hawser.²¹ This is to delineate the emptiness yet preventing the feeling of loss being mixed with the representation of the Trionfo della Morte. If the frescoes seem very distant when one immediately exits Room X, once upon the edge, the suspension of time, noticed from the perspective from below disappears and something changes - the vertigo caused by the empty space sets time in motion, and just as before, the visitor feels engaged in the painting.

Mabuse, the pupil of Garofalo and the relationship between limen and limes

Going through the next rooms very quickly (in order to summarise), only two other stops are suggested. The first to see the priceless Trittico Malvagna, in Room XIII, "*unanimously attributed to Jan Gossart (known as Mabuse) (1478 - 1532), an artist who manages to combine the great Flemish tradition, the influences of the designs of Dürer and Luca Leyda as well as the discovery of the Italian Renaissance in his work to give life to one of the first manifestations of Flemish mannerism.*"²² The second stop concerns a small composition in Room XIV: the Madonna in trono con il Bambino e S. Giovannino (first half of the 16th century), by a pupil of Benvenuto Tisi (known as il Garofalo). It is located as you are almost out of the Galleria Regionale della Sicilia, and before the see the Sant'Andrea by Girolamo Muziano, placed at the end of the Room XVI. Why stop in front of the work of the pupil of Garofalo? The Madonna, Jesus, and San Giovanni give shape to the theme of the threshold, as in Michelangelo's Tondo Doni (1503-1504), where the gray parapet delimits two worlds. Precisely on the distinction between limen and limes, between threshold and limit, at Palazzo Abatellis, Scarpa writes pages that have never been read, proposing infinite variations in approaching and distinguishing materials, colours, lights and shadows, interiors and exteriors without ever betraying Wright's lesson.

Note

- 1 L'articolo è una sintesi della visita guidata che Andrea Sciascia compie, dalla metà degli anni Novanta del XX secolo, nei suoi corsi di Teorie e tecniche della progettazione architettonica e nei Laboratori di progettazione architettonica, del Corso di Laurea in Architettura prima della Facoltà di Architettura e dall'a.a. 2013/2014 del Dipartimento di Architettura dell'Università degli studi di Palermo. Una breve sintesi degli argomenti trattati si trova nel volume Andrea Sciascia, *Architettura contemporanea a Palermo*, L'Epos, Palermo 1998.
- 2 Con il taglio della via Maqueda, agli inizi del Seicento, e la formazione della croce di strade Maqueda - Toledo (l'antico Cassaro), la città fu suddivisa in quattro "sezioni" o *Mandamenti*, ciascuno dei quali prese il nome dall'edificio più rappresentativo in esso contenuto. La quadripartizione era così formata: a sud-ovest il Mandamento Palazzo Reale; a nord-ovest, il Mandamento Monte di Pietà; a nord-est, il Mandamento Castellammare e, infine, a sud-est il Mandamento Tribunali. Il tessuto urbano di quest'ultimo era in prevalenza costituito da grandi complessi conventuali e dalle principali dimore aristocratiche della città.
- 3 Il palazzo di Francesco Abatellis, gran portulano del regno e personalità politica di spicco nella Sicilia del tardo Quattrocento, fu costruito tra 1490 e 1495 ad opera del maestro Matteo Carnilivari, originario di Noto. Il suo prospetto interamente in pietra da taglio, tra due torri merlate, con grandi trifore al piano nobile e un elegante portale, così come la sua geometria regolare e, infine, a sud-est il Mandamento Tribunali. Il tessuto urbano di quest'ultimo era in prevalenza costituito da grandi complessi conventuali e dalle principali dimore aristocratiche della città.
- 4 Cfr. Andrea Sciascia, *op.cit.*, pp. 35-40.
- 5 Francesco Dal Co, *Introduzione*, in Sergio Polano, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis*, Electa, Milano 1989, p. 9.
- 6 Si veda l'intervista di Matteo Iannello a Roberto Calandra, del 27 aprile 2010, <http://medioteca.palladiomuseum.org/scarpa/web/videointervista.php?id=3>. A questa committenza seguirà, a distanza di vent'anni, la collaborazione fornita allo stesso Calandra per il restauro del palazzo Chiaromonte, sede del Rettorato dell'Università degli Studi di Palermo.
- 7 Sull'influenza di Hoffmann su Scarpa si veda invece *Carlo Scarpa, Può l'architettura essere poesia?*, conferenza tenuta all'Accademia di Belle Arti di Vienna il 16 novembre 1976, in Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa-Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 283.
- 8 Manfredo Tafuri, *Storia dell'Architettura Italiana 1944-85*, Einaudi, Torino 1986, p. 142.
- 9 Roberto Gargiani, *Otto Wagner, Joseph Hoffmann, Josef Plešnik o del sublime della superficie*, in Giovanni Fanelli - Roberto Gargiani, *Il principio del rivestimento*, Laterza, Roma-Bari 1994, p.69. Cfr. anche Maria Antonietta Crippa, *L'eredità culturale di Vienna e il contesto veneziano*, in Scarpa, *il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaka Book, Milano 1984, p. 41.
- 10 Ada Francesca Marcianò (a cura di), *Carlo Scarpa*, Zanichelli, Bologna 1984, p. 34.
- 11 Per una esaustiva ermeneutica delle opere della collezione della Galleria Regionale della Sicilia, cfr. Giulio Carlo Argan, Vincenzo Abbate, Eugenio Battisti, *Palazzo Abatellis*, Edizioni Novecento, 1991.
- 12 Dietro il pannello ligneo, si possono ancora notare degli schizzi probabilmente dello stesso Scarpa.
- 13 L'edificio di culto risale agli anni compresi fra il 1535 e il 1537 ed è opera di Antonio Belguardo.
- 14 Alla morte della seconda moglie di Francesco Abatellis, nel 1526, il Palazzo passò in uso alle monache domenicane divenendo sede di un monastero di clausura. L'incarico per la costruzione della chiesa, a servizio del monastero, fu affidata dai rettori dell'eredità di Francesco Abatellis al maestro Antonio Belguardo nel 1535.
- 15 L'affresco, staccato nel 1944 dal cortile di Palazzo Sclafani, fu trasferito per breve tempo a Palazzo delle Aquile e poi definitivamente collocato a Palazzo Abatellis.
- 16 Michele Cometa, *Il Trionfo della morte di Palermo. Un'allegoria della modernità*, Quodlibet, Macerata 2017. Cfr. anche: Gioacchino Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Alberto Reber, Palermo 1899, pp.169 e sgg.; Libero De Libero, *Il Trionfo della Morte*, Galleria Nazionale della Sicilia, Flaccovio, Palermo 1958.
- 17 La nuova illuminazione ha modificato almeno in parte il progetto originario, ponendo un sistema di luce diffusa laddove era invece previsto un faro puntuale.
- 18 I capitelli, scolpiti da Domenico Gagini, provengono dalla chiesa dell'Annunziata di Palermo, distrutta nel 1943.
- 19 In questa sala Carlo Scarpa aveva previsto un'illuminazione con delle bocce di Venini (vetro di murano) che, alla fine, non fu montata.
- 20 Eugenio Battisti, *Una mano verso di noi*, in Giulio Carlo Argan, Vincenzo Abbate, Eugenio Battisti, *op. cit.*, p.120 e sgg.
- 21 L'attuale soluzione in vetro non riesce ad avere la trasparenza e la leggerezza della corda. Inoltre il rapporto con la doppia altezza e con il Trionfo della Morte non ha più la stessa immediatezza.
- 22 Vincenzo Abbate, *Il palazzo, le collezioni, l'itinerario*, in Giulio Carlo Argan, Vincenzo Abbate, Eugenio Battisti, *op.cit.*, 1991, p. 96.

a destra/ on right: dettaglio dell'allestimento interno di Carlo Scarpa/ detail of exhibit of Carlo Scarpa

