

Abatellis: Un punto sull'Allestimento di Scarpa 1953-54

Abatellis: A point on Scarpa's installation 1953-54

Santo Giunta

Dipartimento Architettura DARCH, Università di Palermo, Italia

Abstract

Palazzo Abatellis, completed at the end of the 15th century, underwent profound alterations following its transformation into a convent. The visitor is faced with an extraordinary planning schedule, composed between 1490 and 1953, from the beginning of construction by Matteo Carnilivari to the conclusion of the works of the National Gallery of Sicily based on a design by Carlo Scarpa. Is all this to be safeguarded or perhaps it is necessary to make “adjustments” for temporary and transitory needs?

Keywords: Room of Doubt, Architectural interiors, Carlo Scarpa.

L'allestimento di Carlo Scarpa (Venezia 1906 – Sendai 1978) realizzato a palazzo Abatellis è ancora visibile e si presenta in buono stato di conservazione.

Il visitatore è di fronte ad uno straordinario palinsesto progettuale, composto tra il 1490 e il 1954, dall'inizio della costruzione per mano di Matteo Carnilivari alla conclusione dei lavori della Galleria Nazionale della Sicilia su progetto di Carlo Scarpa.

Così, se da un lato, è storia nota la durata dei lavori dell'allestimento scarpiano che in pochi mesi sarà aperto alla pubblica fruizione (il museo sarà inaugurato il 23 giugno), dall'altro è utile ricordare che, in quegli anni, i musei erano aperti solo la mattina e le opere esposte erano visibili solo alla luce naturale. Questo studio cercherà, con l'obiettivo di innescare interrogativi successivi, di fornire nuovi dati e individuando alcuni allestimenti temporanei negli spazi espositivi dell'Abatellis. Scarpa, dopo la mostra su Antonello a Messina del 1953, arriva a Palermo e mette in atto una strategia progettuale; rimuove con sapienza alcune parti introdotte qualche anno prima da un restauro, realizzato con intenti filologici, dai soprintendenti Mario Guiotto e Armando Dillon (Iannello, 2018); studia il sistema dei percorsi e ragiona dove esporre le opere con Giorgio Vigni, soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'arte della Sicilia, negli anni '50.

I percorsi narrativi che Scarpa definisce nei suoi progetti sono tutti caratterizzati da richiami e “giochi” di memoria. La conoscenza dei luoghi e le scelte operate da Scarpa, quindi lo studio, per l'analogia, possono far emergere la complessità del progetto stesso che vede nell'opere esposte e nei display un consapevole atteggiamento progettuale.



Fig.1 e Fig. 2 Foto interna ed esterna di Palazzo Abatellis

La sua vocazione per l'interno architettonico non si è lasciata influenzare dalle mode. Scarpa ha sviluppato per l'Abatellis una gestione sistematica dello spazio espositivo che suscita nella mente di chi guarda ricordi e sensazioni che si possono vivere anche come esperienze effimere.

La disposizione delle opere d'arte e gli espositori sono all'interno di una linea costante che parte dal rilievo e comprende la forma strutturale dello spazio di questo edificio del '400.

Scarpa, partendo dal riconoscimento delle aggiunte arbitrarie non risolte dai precedenti lavori, si trova a mettere in evidenza le stratificazioni dell'Abatellis mediante alcune operazioni progettuali che ne consentono la lettura, non solo formale, delle sale stesse.

Nel leggere la forma dello spazio interno e la sottesa strategia dei percorsi che articola il progetto affiorano alcuni spunti sull'arte del comporre.

La figura di Scarpa ha rappresentato, nel panorama architettonico nazionale e internazionale, un punto di riferimento sul quale poter misurare una serie di questioni teoriche e pratiche "funzionali" alla progettazione in modo concreto e diretto.

Egli ha conformato il progetto non come una semplice sommatoria di protocolli o procedure. Non è il frutto di ricette alchemiche che legano ogni aspetto a una fisionomia, ma confina con gli estremi dell'enigma della sua singolarità di progettista attento. Per in maestro veneziano il mistero indomabile dell'*arché* è legato allo studio dei percorsi che selezionano e ponderano parti del costruito; forse una teoria del discendere che argina le modalità d'uso degli spazi interni ed esterni al cambiamento.

A tutto ciò Scarpa abbina la sua profonda sensibilità nel riconoscere i valori spaziali, la luce e l'eleganza del colore delle finiture parietali. La cura dei dettagli si potrebbe definire come un teorema *fenomenologico*, che costringe chi guarda a non perdere l'attenzione.

Il visitatore è invitato a procedere da via Alloro verso l'interno del palazzo dalla luce che piove copiosa nella corte. All'esterno dell'Abatellis, guardando verso il mare, il fronte su via Alloro "ruota" intorno a una delle due torri che, ornata da bifore e trifore, presenta un aggetto su mensoloni e archi a sesto pieno, con cornice e merli in pietra.

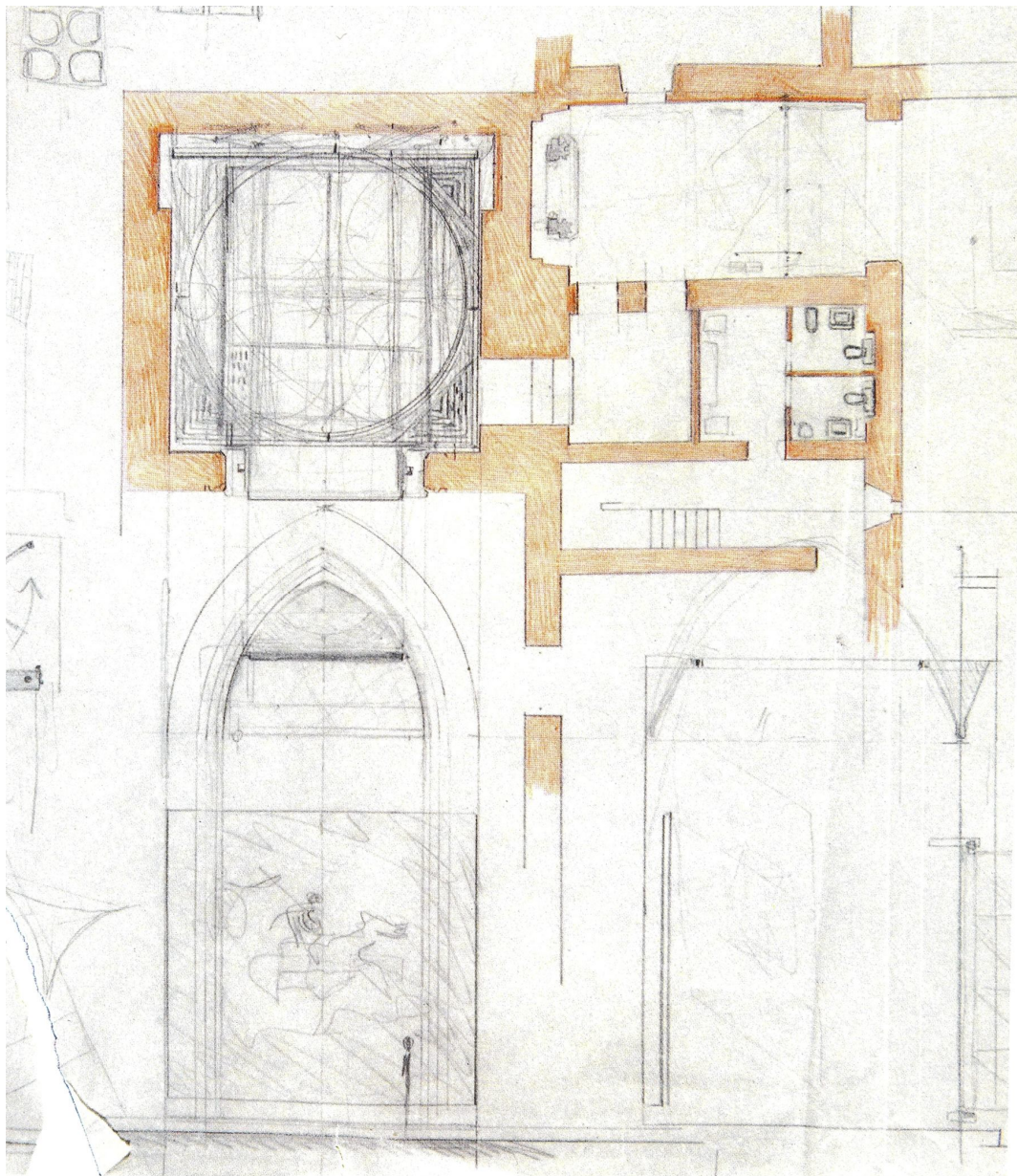


Fig. 3. Scarpa disegno della sala del Trionfo della morte (AFCS, Inv.138)

Osservando di scorcio, e “controllando” le giaciture della chiesa di S. Maria degli Angeli, detta “la Gancia”, e le relative altezze delle pertinenze adiacenti, possiamo evidenziare che, percorrendo via Alloro verso il mare, sono visibili le finestre tripartite poste in asse con lo spigolo dell’edificio, reso ancora più tagliente e acuto dal sole al tramonto, che penetra gli interni e fa vibrare la facciata sul vicolo della Salvezza. Le trifore sono quasi appoggiate allo spigolo e permettono dall’interno di trapiandare i “rumori” della strada.

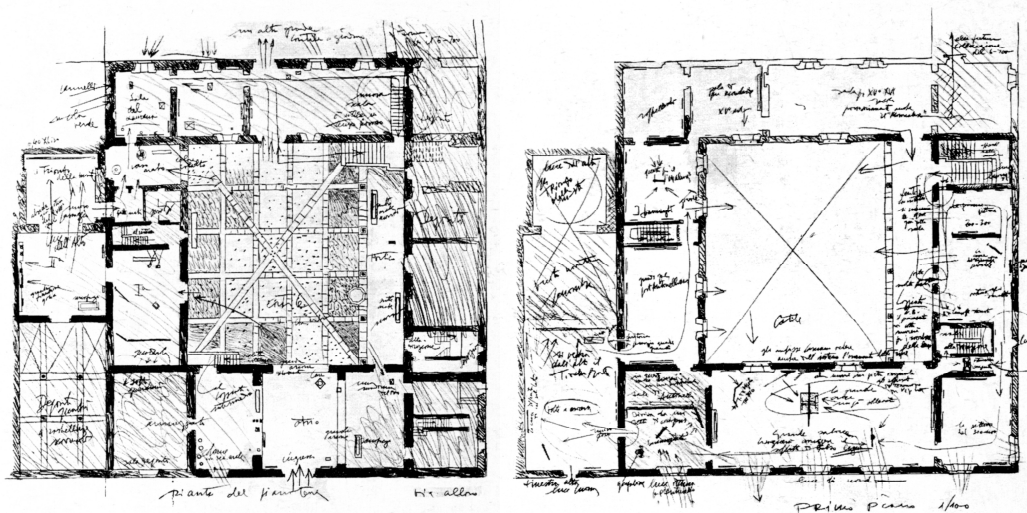


Fig. 4. e 5. Scarpa. Piano terra e primo piano. Mazzariol, G. 1955. *Opere di Carlo Scarpa*, in «L’architettura – cronache e storia», n. 3, settembre-ottobre, pp 340-367

Guardare con gli occhi del progettista veneziano è un saper riconoscere, attraverso chi osserva, come lo stato delle cose è mediato dallo studio dei luoghi e dalla razionalità degli ambiti spaziali.

Scarpa instaura con questi luoghi un rapporto dialettico ricco di verifiche non solo funzionali.

Le sue scelte progettuali non rimangono intrappolate in una sorta di *loop* temporale. È consapevole che queste potrebbero condizionare il suo fare progettuale in modo perentorio. In questo senso, la necessità dell’esplorazione dell’Abatellis, come fenomeno architettonico, è tesa a comprendere, con uno sguardo inter-scalare, il processo di *mimesis* scarpiana.

La sua attitudine registica mette letteralmente in scena uno spazio per l’uomo. È un monumento storico per una fruizione pubblica. Comprendere le sequenze spaziali come tratto distintivo di Scarpa è un’azione di sintesi percettiva mirata ad individuare la luce, la cura dei dettagli, la scoperta di un dispositivo spaziale che vede il dispay sistemato in studiate posizioni e in relazione fra interno ed esterno.

Lo studio e la lettura degli elaborati redatti da Scarpa, all’interno di un processo di ricerca continua, significa condividere la consapevolezza che ogni scelta di progetto deriva da istanze storico-artistiche. Siamo consapevoli che le potenzialità del progetto architettonico sono il frutto di un dialogo tra *traditio* e *renovatio*. Attraverso quest’esperienza verifichiamo l’uomo che si muove dentro lo spazio fisico delle cose. Noi, da progettisti, possiamo individuare e scoprire misure,

funzioni e utili configurazioni, ma anche lo spazio stesso attraverso lo studio dei percorsi e degli attraversamenti. Comprendere le dinamiche e gli impatti negativi dei possibili pericoli che offrono gli allestimenti temporanei negli spazi espositivi, in modo da acquisire gli strumenti più efficaci per far fronte a potenziali scenari di progetto e mitigare l'impatto con la collezione dell'Abatellis.

Un percorso narrativo con depositi razionali e visitabili: «Nel nostro caso – come racconterà lo stesso Vigni – la scelta del materiale e il suo proporzionamento con lo spazio disponibile erano facilitati dal carattere stesso delle collezioni palermitane, che hanno una certa abbondanza di opere di interesse limitato, di qualità non eccelsa, più adatte per gli studiosi che per il gran pubblico, quindi eliminabili senza troppo rimorso dal giro delle sale di esposizione. L'organizzazione dei relativi depositi è stata compiuta per i dipinti mediante telai metallici scorrevoli su binari, appoggiati sul pavimento nel magazzino più grande, sospesi al soffitto nell'altro magazzino più piccolo. La facile manovrabilità e sicurezza di questi telai consente a chiunque di esaminare i quadri comodamente, senza bisogno di alcun aiuto speciale». (Vigni, 1984, p 38).

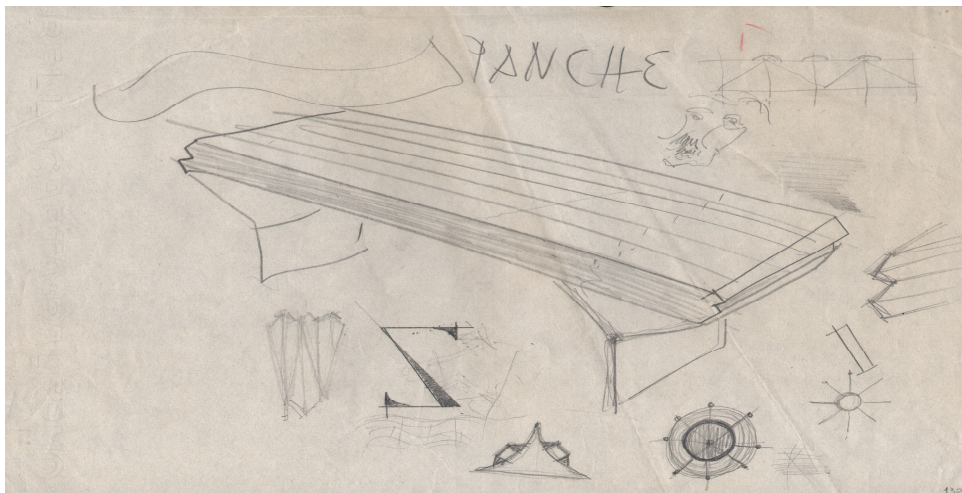


Fig. 6. Scarpa disegno di una panca (AFCS, Inv.119).

Oggi chi visita la galleria non troverà la “Sala del dubbio”, le rastrelliere mobili sono state spostate. Il tempo ha riunito gli spazi del sotto Coro, che oggi accolgono le mostre temporanee dentro la configurazione originale dell'ex Cappella.

L'elemento spaziale, la “Sala del dubbio” del percorso scarpiano, poteva vivere dentro in un possibile allestimento transitorio?

Il maestro veneziano pensa a un ambito che vive di vita propria, come oggi sono le strutture trasparenti, volute da Ettore Sottsass (Innsbruck 1917 – Milano, 2007) per la pinacoteca di Brera a Milano. Anche qui un sistema di telai mobili, all'interno di uno spazio espositivo, permette al visitatore di scoprire la natura di alcuni dipinti durante le fasi di restauro o di pulitura delle opere.

Una sollecitazione progettuale che leggiamo nella pianta del piano terra pubblicata da Bruno Zevi. Qui la numerazione delle sale si ferma alle sale Ia e IIa. (Mazzariol, 1955, pp 340-367). Sarà questo l'*ambito* chiosato da Scarpa (nella pianta scrive: Ia; IIa; deposito quadri; rastrelliere mobili) il luogo per le future mostre temporanee?

Una rilettura critica consente di sviluppare alcune considerazioni sulla strategia dei percorsi che egli definisce, spazio dopo spazio, in questo progetto e oggetto del nostro studio.

Un espediente speculativo che rende esplicite le scelte adottate in quello che non possiamo definire un progetto *in fieri*. Recentemente anche la foto di una colonna appoggiata in un angolo vicino all'ingresso di piano terra, fotografata da Stefano Graziani, ha fatto sorgere un dubbio a chi scrive (Piccoli, Graziani, 2019, p 133).

Nell'esperienza dell'Architettura degli interni, in una rinnovata percezione del temporaneo, possiamo riconoscere una complessità sistemica, materiale e immateriale, che verifica il luogo del progetto. Questi possono essere dei sistemi temporanei che individuano nuove questioni progettuali?

La sfida non è sola quella di distinguersi o di attirare l'attenzione; infatti, siamo di fronte a degli allestimenti temporanei che non sono una risposta a bisogni funzionali, ma son strumento necessario per evidenziare "oggetti" e la loro capacità di dialogo con ciò che li circonda.

Questo risulta, nel gioco della percezione, immediato e spiazzante e colpisce gli occhi e la mente di chi osserva e scandisce l'interconnessione di luoghi tramite la compenetrazione di forme geometriche per dare vita a nuovi spazi.



Fig. 7. (sinistra) Ph. Stefano Graziani. Cfr. Piccoli, C., Graziani, S. 2019. *Palazzo Abatellis Palermo*. Milano: Humboldt Books, p 133.

Fig. 8. (destra) Ph. Greg Taig. Sala Ia indicata da Carlo Scarpa nella pianta Piano terra (vedi Fig.4). Mazzariol, G. 1955. *Opere di Carlo Scarpa*, in «L'architettura – cronache e storia», n. 3, settembre-ottobre, pp 340-367.

Nel tempo, come succede in tutti i musei, alla collezione permanente si sono aggiunti alcuni allestimenti temporanei. A ben osservare anche Scarpa dimostra questa capacità di visione che include, nel fare progettuale, molti elementi che arginano un dispendio di energie, non solo economiche. Ad esempio, i basamenti lapidei su cui poggiano le strutture per le quattrocentesche Croci di Piazza Armerina e di Agira, sono dei perfezionamenti delle soluzioni adottate nella mostra del '53 a Messina, dove delle intelaiature metalliche le sollevano, rendendole visibili su entrambi i

lati. Dallo studio dei disegni constatiamo con quale attenzione Scarpa definisce gli elementi d'attacco al basamento di pietra di Carini e indica la loro posizione parallela alle pareti. Le Croci idealmente dividono questo luogo in fasce di diversa ampiezza, in corrispondenza con la ritmica compositiva che segue la partitura delle finestre. In questa sistemazione, dove il pavimento in cotto vibra sotto i colpi della luce, comprendiamo che per mostrare bisogna saper veder nell'intimo un sistema concettuale che potenzia lo spazio rendendolo quasi metafisico. È palese che le croci sono centri d'attenzione che stabiliscono delle gerarchie spaziali e, come nei quadri di Carrà o De Chirico, le loro potenzialità espressive emergono dalla composizione complessiva. Se è vero che «l'allestimento di palazzo Abatellis a Palermo, compiuto nel 1953-54, mostra più di qualsiasi altra opera la sua riflessione intorno allo spazio indagato dalla metafisica» come ha posto in risalto Orietta Lanzarini, è anche certo che sappiamo poco dei rimandi figurativi pensati dal maestro veneziano (Lanzarini, 2003, pp 31-32).

Sono gli spazi, le opere d'arte, i supporti per contenerle, le relazioni fra gli oggetti e le persone che rappresentano nell'insieme il luogo d'incontro e di messa in forma, se così si può dire, di molti saperi (ergonomia, fisica tecnica, psicologia, tecnologia dei materiali) che hanno richiesto a Scarpa un'azione progettuale verso il sogno moderno di un allestimento spazialmente complesso.

In questa sala riscontriamo un metodo progettuale che vede lo stare, il sostare, il traguardare come misura di un sistema evolutivo fatto di segni scrutati in parallelo e scelti per le loro proprietà comparative.



Fig. 9. Foto delle basi per le quattrocentesche Croci di Piazza Armerina e di Agira.

Cosa succede “*dopo*” con lo smontaggio o il riuso dei sistemi temporanei? Questi si realizzano per un istante e forse svaniscono per poi riaffiorare in un momento successivo in altri luoghi?

La risposta a queste domande dovrà evidenziare un nuovo approccio olistico, con implicazioni culturali e pratiche e/o socio-economiche, che come insieme logico e complesso non mira soltanto all'organizzazione degli spazi (concatenazione in orizzontale e in verticale) o al controllo di una realtà che attraverso una rarefazione spaziale e funzionale sia l'elemento caratterizzante di queste realtà urbane legate alla temporaneità (montabilità, smontabilità, assemblaggio, flessibilità, trasportabilità, ecc.).

Nei disegni di Carlo Scarpa per palazzo Abatellis, conservati negli archivi della Galleria di Palermo e al MAXXI di Roma, possiamo riconoscere alcune valenze elaborate per tutto il congegno architettonico. In questo senso, proprio in questi disegni, colorati molto spesso d'azzurro, si possono individuare, ancora oggi, alcuni interessanti dispositivi spaziali, che sono il lascito di questo straordinario amante dell'architettura. «L'uso di cartoni e di altri tipi di carta – racconta Guido Pietropoli – da parte di Scarpa invece mi ha trasmesso un piacere anche fisico; sulla carta che utilizzava lui la matita scorre e il pensiero gira, mentre la carta da lucido è per sua natura repellente, è uno dei supporti più inospitali per il disegno» (Pietropoli, 2009).

Le tavole per l'Abatellis sono un invito a cogliere, con uno sguardo più profondo, alcune costanti che riflettono la memoria dei luoghi.

Chi si misura con questo progetto dovrà “vedere” gli elementi di questa realtà costruita. In questo senso la vista del progettista dell'allestimento temporaneo dovrà percepire per questi spazi noti con l'ausilio della sua memoria sul fare scarpiano. Tutto ciò per far leva su un all'allestimento di opere di proprietà o in prestito per un periodo limitato di tempo. Una possibile realtà temporanea che si fa esperienza visiva in un tema specifico che guarda una visione d'insieme.

In questo complesso ambito la corrispondenza tra il gesto compositivo di Carlo Scarpa, la natura dei disegni e la poetica di un linguaggio architettonico, non solo concettuale, ma è incentrata in questa esperienza visiva. L'allestimento temporaneo, quindi, dovrebbe essere un rimando a questo palinsesto costruito tra il 1490 e il 1954 da Matteo Carnilivari a Carlo Scarpa, che argomenta ed evidenzia, ancora oggi, il ruolo del suo ultimo progettista. Il guardare, in senso fenomenologico, caso per caso, stanza dopo stanza, non riguarda solo l'esperienza di che entra in questo luogo ma si estende, per in processo analogico, anche ad altri ambiti non noti su cui noi, anche letteralmente, proiettiamo visioni già assimilate. È una visione d'insieme e non oggettiva che esiste solo se significativamente guidata e integrata dalla nostra cultura sul fare scarpiano. È nella percezione di ambiti, a noi noti, che avviene la consapevolezza di un vedere che ricorre alla memoria di quanto studiato. Tutto ciò non può avvenire con progetti che imitano i modi – alla scarpa – e tradiscono i valori contenuti nella Galleria voluta da Carlo Scarpa e Giorgio Vigni. Si tratta di camminare dentro un spazio storicamente determinato, cioè fortemente indirizzato ad un passato visuale a noi contemporaneo e storicizzato. L'allestimento temporaneo dovrà, quindi, essere indirizzato dalla cultura del fare scarpiano e non sovrapporsi ad esso.

La questione può essere posta in termini meno radicali. Per esempio, leggendo Heidegger scopriamo che subordina la vista non già alla cultura ma al primato del linguaggio: vediamo ciò che diciamo, vediamo ciò che si dice delle cose. Per chi allestisce dentro il percorso scarpiano, come abbiamo accennato, la questione è più complessa in quanto alla percezione degli oggetti esposti interviene, e non con l'immaginazione, la vista del fare scarpiano.



Fig. 10. e 11. Le basi e i capitelli di Domenico Gagini. Allestimento di Vladimir Zorić dei primi anni '80.

Bisogna riconoscere nella fisicità dell'architettura dell'Abatellis e nell'allestimento di Scarpa il mediato rapporto luce/ombra; il sovrapporre allo stato fisico delle cose un allestimento temporaneo può definire un nuovo "territorio" e diventare egli stesso un limite oltre non avventurarsi e di sicuro per un tempo limitato.

«L'altezza dell'occhio di un uomo medio è quasi sempre intorno al metro e sessanta, – racconta agli studenti lo stesso Scarpa – cioè alla metà circa di un valore architettonico. Ma una metà non dice nulla, non posso tagliare un oggetto in due perché non creo nulla: per questo qualche volta si giunge anche al rapporto cosiddetto armonico. Ci sono dei rapporti che bisogna inventare per fare qualcosa di vivido» (Semi, 2019, p. 61).

Questa esortazione del maestro veneziano non deve essere tradita. L'allestimento dello spazio interno di palazzo Abatellis è un luogo vissuto dal visitatore che lo usa e, con la sua presenza, gli conferisce una nuova identità che lo rende sempre diverso.

Un'attenta progettazione deve concorrere ad accogliere i sistemi temporanei, ma una volta raggiunto lo scopo per cui sono stati assemblati, questi devono essere smontati o ritornare in vita, in un altro luogo, per una "controllata" metamorfosi. Poco importa cosa succede dopo lo smontaggio. Ogni progetto temporaneo deve fronteggiare e predisporre all'eventualità di una consapevole provvisorietà. Come le basi e i capitelli di Domenico Gagini che nei primi anni '80 sono stati progettati da Vladimir Zorić. Le "colonne" sono ancora lì (allestimento è ben documentato in Barbera, 2015, pp. 191-198).

Ritornando indietro nel tempo forse possiamo trovare una possibile risposta a queste domande nel discorso di Vigni, preparato per il giorno dell'inaugurazione (Morello, 1989, pp. 105-107).

Una lettura che va ben oltre del carattere descrittivo. Egli, infatti, non presenta gli spazi seguendo una traccia lineare – “da qui si entra e da qui si esce” – ma racconta i luoghi in relazione alle opere esposte, ponendo l’accento su quella che per l’epoca era una “novità”, da lui denominata «la sala del Dubbio, così come altrove si trova la sala dei Passi Perduti!». E scrive: «D’altronde, è stata prevista anche la possibilità di un’attività culturale della galleria, a mezzo di mostre temporanee, di mostre dei restauri via via compiuti, di apertura notturna con illuminazione artificiale, in modo che tale istituto entri a far parte della vita cittadina più completa possibile» (Ivi, p. 107).



Fig. 12. e 13. Foto storiche delle mostre temporanee del 1962 e del 1968. Cfr. Barbera, G. 2015 a cura di. *1954-2014. Sessanta anni della Galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*. Messina: Magika, p 161 e p 194.

Si può trarre quindi la conclusione che la visione immaginifica di un operatore che si confronta con il percorso scarpiano di palazzo Abatellis non deve essere legato ad una “fase” creativa che si innesta su un processo assolutamente oggettivo di registrazione di immagini. In questo senso, a nostro avviso è certamente poco significativo, e forse addirittura fuorviante, insistere - come invece spesso si è fatto - che esista una vita propria di un allestimento dentro l’opera scarpiana.

Seppur si tratti di un fatto che probabilmente potrà accadere, esso risulta di scarsa utilità, se inquadrato solo in ambito pragmatico. Certamente risulta più denso di significato se riportato dentro la prospettiva scarpiana.

L’impegno progettuale di Scarpa è stato sicuramente mediato dallo stesso Vigni con una non troppo velata preoccupazione che la presentazione acquisti più importanza degli oggetti presentati!

Sorge perciò il sospetto che Scarpa, anche in previsioni di occasioni o situazioni contingenti, intendesse destinare le sale *Ia*, *Ila* e l’attigua, quella “del Dubbio”, alle mostre temporanee (Giunta, 2020, pp 39-41).

Per il maestro veneziano il ruolo del dettaglio è la misurazione di un vuoto, che rende distanti, intoccabili, cose, opere, materia, con un procedimento percettivo, tecnico, narrativo e sensoriale. Lo spazio è visione e percorso che si limita a pochi ma significativi interventi (Polano, 1989).

Quello che vogliamo qui stigmatizzare è che l’allestimento temporaneo, dentro le sale allestite da Scarpa, può talvolta impoverire, fra luce e ombra, la nozione stessa di visione complessiva.

Scrivo a tal proposito Heidegger: «Il modo di pensare quotidiano vede nell'ombra la semplice assenza di luce, se non addirittura la sua negazione. Ma in realtà l'ombra è la manifesta, anche se misteriosa, testimonianza dell'illuminazione nascosta» (Heidegger, 1968).

L'architettura dell'Abatellis si offre allo sguardo del visitatore come fenomeno che avviene in una relazione del fare scarpiano e le opere esposte. Il rischio è porre allo sguardo del visitatore, in virtù di una vista o per un'altra opera esposta temporaneamente, verso un rifiuto sia della memoria che dell'immaginazione dell'intero percorso. Come dice Merleau-Ponty, non dobbiamo intendere "l'invisibile come un altro visibile possibile, o un possibile visibile per un altro" (Merleau-Ponty, 1989, p. 242). Questo accade anche quando ci troviamo ad osservare il verde nella corte dell'Abatellis. La vera sorpresa "visibile" è quella di scoprire che il prato è stato aggiunto alla fine anni '60 sotto la direzione di Vincenzo Scuderi. In questo contesto comprendiamo un convincimento che matura quando si visita in palazzo: la narrazione voluta da Scarpa attraverso lo spazio è la costruzione di un desiderio in un luogo aperto a possibili e circoscritti cambiamenti? A noi la capacità di saperli riconoscere.



Fig. 14. Foto del cortile interno.

Bibliografia

- Barbera, G. 2015 a cura di. *1954-2014. Sessanta anni della Galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*. Messina: Magika, pp 191-198.
- Giunta, S. 2020. *Carlo Scarpa. A (curious) shaft of light, a golden Gonfalon, the hands and a face of a women. Reflections on the design process and layout of Palazzo Abatellis 1953-1954*, foreword by Murphy, R., afterword by Bosoni, G. Venice: Marsilio, pp 39-41.
- Heidegger, M. 1968. *Holzwege*. Frankfurt, 1950, tr. it. *Sentieri interrotti*, a cura di Chiodi, P. Firenze: La nuova Italia, p 100 in nota.
- Iannello, M. 2018. *Carlo Scarpa in Sicilia, 1952-1978*. Roma: Campisano Editore.
- Lanzarini, O. 2003. *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*. Venezia: Regione del Veneto – Marsilio, pp 31-32.
- Marcianò, A.F. 1984, a cura di. *Carlo Scarpa*. Bologna: Zanichelli, p 49.
- Mazzariol, G. 1955. *Opere di Carlo Scarpa*, in «L'architettura – cronache e storia», n. 3, settembre-ottobre, pp 340-367.
- Merleau-Ponty, M. 1989. *L'oeil e l'esprit*. Paris: Gallimard, 1961 (tr. it. *L'occhio e lo spirito*. Milano: casa editrice SE), p 242.
- Morello, P. 1989. *Palazzo Abatellis. Il maragma del Maestro Portulano da Matteo Carnilivari a Carlo Scarpa*. Ponzano/Treviso: Grafiche Vianello, pp 105-107.
- Piccoli, C., Graziani, S. 2019. *Palazzo Abatellis Palermo*. Milano: Humboldt Books, p 133.
- Pietropoli, G. 2009. «Con Scarpa – continua Pietropoli che per anni è stato suo collaboratore di studio – si disegnava moltissimo a schizzo: aveva dei rotoli di carta sottile, prima la bianca svedese – Vangshir – e dopo, quando Louis Kahn gliene regalò dei rotoli, la gialla (Canary tracing paper), che veniva adoperata anche per i disegni definitivi (era considerata una carta pregiata se non altro perché gliel'aveva regalata Kahn)». Cfr. Intervista di Orietta Lanzarini a Guido Pietropoli, del 20 aprile 2009, rilasciata a Treviso nel Centro Carlo Scarpa. [Online] Available at: <http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/videointervista.php?id=11> [Accessed 14 ottobre 2021].
- Polano, S. 1989. *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La galleria della Sicilia, Palermo 1953-54*. Milano: Electa.
- Semi, F. 2019. *A lezione con Carlo Scarpa*. Milano: Hoepli, p 61.
- Vigni, G. 1984. «Ricordo di un lavoro con Scarpa. La sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo», in Boccato, M., Duprè, R., Guariglia, G., Val, P. A. Viscuso, B. 1984 a cura di. *Carlo Scarpa: il progetto per Santa Caterina a Treviso, catalogo della mostra Carlo Scarpa: il progetto per S. Caterina a Treviso, Convento di S. Caterina, Treviso 26 maggio-14 luglio 1984*. Treviso: Ed. Grafiche Vianello, p 38.