

883

METRO ARQUITETOS
SÃO PAULO

MASP, SÃO PAULO
P.M. BARDI, L. BO BARDI, METRO

INÊS LOBO
MAX DUDLER
DUE BIBLIOTECHE

JAKOB+MACFARLANE
SCUOLA PER MUSICA E DANZA

GORDON BUNSHAFT
STABILIMENTO PHILIP MORRIS
A RICHMOND IN VIRGINIA (1970-1974)

BIBLIOTECA
ETTORE SOTTASS

CASABELLA

DAL 1928

ITALIAN+ENGLISH EDITION
ANNO LXXXII N.03 - 09 MAR 2018
ITALIA €12,00
AUT €22,50, BEL €21,70, CAN \$37,00,
CHE IT CHF27,00, CHE DE CHF27,50,
DEU €28,00, ESP €21,40, FIN €22,00,
FRA €20,00, GBR £22,00,
PRT CONT €20,10, USA \$31,50.



GRUPPO  MONDADORI



TOBIA SCARPA E RENATA CODELLO — LA 'GRANDE ACCADEMIA', VENEZIA

FRANCESCO DAL CO



A. CHEMOLLO / F. ORSENIGO

Venezia, la “Grande Accademia”. Un’occasione che l’Italia ha perduto

Il 18 dicembre 2013 il Ministro dei Beni Culturali, all’epoca Massimo Brai, inaugurava a Venezia la “Grande Accademia”. I lavori destinati ad ampliare gli spazi espositivi di uno dei più importanti musei del mondo, portandoli da 5.000 a 10.000 metri quadrati circa di estensione, erano stati avviati in seguito a una serie di complesse decisioni, prese dalle Pubbliche Amministrazioni nel 1997. La determinazione di porre mano a questo progetto era maturata a ridosso del 26 gennaio 1996. Quella sera un incendio aveva devastato il Teatro La Fenice. Il Presidente della Repubblica in carica, Oscar Luigi Scalfaro, il 3 febbraio dello stesso anno si era recato a Venezia. Oltre ai resti de La Fenice aveva visitato le Gallerie dell’Accademia, dove il sindaco dell’epoca gli aveva fatto notare come la compresenza nello stesso complesso dell’ex Convento della Carità delle Gallerie, ospitate ai piani superiori, e dell’Accademia di Belle Arti, sistemata al piano terra, rappresentasse un pericolo che avrebbe potuto esporre il museo a un destino non diverso da quello subito da La Fenice (alcune fotografie pubblicate in queste pagine lasciano intuire come sollevare una simile ipotesi fosse più che prudente). A seguito dagli accordi apprezzabilmente solleciti intervenuti tra diverse Amministrazioni Pubbliche nello stesso 1997, negli anni successivi si provvedeva al trasferimento dell’Accademia di Belle Arti in una nuova sede e, nel 2000, iniziava la stesura del progetto che avrebbe dovuto portare alla realizzazione della “Grande Accademia”, un «sogno» che la direttrice dell’epoca, Giovanna Nepi Sciré, condivideva con quanti l’avevano preceduta nella carica da lei ricoperta nel museo dal 1997.

Alla fine del 2013, come si diceva, il nuovo complesso veniva inaugurato. O meglio: venivano temporaneamente aperti al pubblico gli spazi destinati ad accogliere l’ampliamento del museo. Lo spettacolo che quanti erano presenti alla cerimonia allestita per l’occasione potevano osservare era il più contraddittorio, ma alla fine deprimente, al quale fosse dato assistere. Chi si aspettava di entrare in uno dei musei più gloriosi e belli del mondo, perfettamente allestito, in grado di offrire al pubblico le sue collezioni riordinate e una selezione di opere significativamente ampliata (opere tratte dai depositi, ma anche recuperate da altri musei veneziani che da anni godono degli innumerevoli “prestiti” elargiti dalla Gallerie, come tante volte ha ricordato Giovanna Nepi Sciré) non poteva non provare una delusione che la vista di quanto i restauri avevano permesso di recuperare rendeva cocente.

Nonostante fossero stati approntati da mesi, gli spazi che con un lavoro protrattosi per una decina d’anni Tobia Scarpa e il Soprintendente ai Beni Architettonici di Venezia, Renata Codello, avevano recuperato e sistemato, risultavano desolatamente vuoti, in grado di esibire soltanto i cromatismi dei materiali sapientemente impiegati per riconfigurarli e renderli accoglienti per le opere che avrebbero dovuto (e dovrebbero) ospitare. Una indecorosa serie di ritardi era stata accumulata da quanti avrebbero dovuto provvedere al progetto di allestimento della “Grande Accademia”. Una sequela altrettanto cervellotica di scelte era stata fatta da coloro che, a partire dal 2010, avevano avuto qualche titolo per occuparsi delle Gallerie. Nessuno di costoro, affaccendato a prendere decisioni estem-

poranee per la sistemazione dei piani già occupati dalle sale espositive, promuovendo concorsi tra progettisti o affidando incarichi rimasti fortunatamente privi di conseguenze, almeno sino a oggi, si è preoccupato di predisporre un progetto di allestimento per l’intero museo, ovvero un riordino organico, in spazi finalmente di dimensioni adeguate, delle opere esposte, avvalendosi della consulenza di competenze all’altezza nell’approntarlo. Né si erano impegnati quanti, afflitti da una coriacea inclinazione autoreferenziale, avrebbero dovuto affrontare questo compito, a confrontarsi, sulla base di un credibile progetto di riordino delle collezioni, con chi aveva provveduto al recupero dei nuovi spazi e deciso le loro destinazioni di concerto con l’ultimo direttore delle Gallerie che avesse effettivamente creduto nella necessità di realizzare la “Grande Accademia”, Giovanna Nepi Sciré. Mentre così si ignorava la straordinaria opportunità di disporre di 5.000 metri quadrati per nuovi spazi espositivi, l’attenzione dei responsabili della gestione del museo si era andata strumentalmente spostando sul “recupero” delle sale già allestite ai piani superiori, segnate in maniera indelebile dai tanti interventi lì firmati da Carlo Scarpa dal 1940 al 1960 di concerto con il direttore dell’epoca, Vittorio Moschini, come vedremo tra poco. Così facendo si ignorava (o si faceva finta di ignorare, operando quella che bonariamente si potrebbe definire una rimozione priva di spiegazioni logiche) non soltanto che nel cantiere dell’Accademia era già presente la persona che quei lasciti avrebbe saputo ripristinare in maniera inappuntabile, ossia il figlio di Carlo, Tobia Scarpa, ma che proprio Tobia Scarpa era stato l’autore delle trasformazioni decisive compiute nei piani superiori delle Gallerie per rendere efficienti i sistemi di illuminazione e condizionamento. Per questo insieme di ragioni, dal dicembre 2013 sino a oggi, il piano terra delle Gallerie è stato trattato come un territorio *extra moenia* e, pertanto, è rimasto deliberatamente inutilizzato.

Il restauro realizzato da Tobia Scarpa e Renata Codello non ha comportato soltanto l’acquisizione a funzioni espositive di superfici che rendono la “Grande Accademia” lievemente più vasta degli Uffizi. Una nuova centrale tecnologica è stata costruita, gli impianti sono stati messi in sicurezza, un nuovo accesso è stato sistemato insieme a nuovi servizi per il pubblico, un vano scala con ascensori è stato inserito per collegare i piani del museo. Sfogliando queste pagine, ognuno potrà giudicare i risultati ottenuti e valutarli, anche tenendo conto che il costo dei lavori eseguiti è stato di ventisette milioni di euro. Non è però difficile supporre che nessuno vorrà ignorare una conseguenza solo in apparenza d’altra natura, ma che non è azzardato considerare una delle più importanti fra quelle che il completamento dei lavori per la “Grande Accademia” ha comportato. Dopo la conclusione delle opere di restauro, i nuovi spazi espositivi sono aperti sul cortile del convento e alla corte, percorrendola, il pubblico, a differenza di quanto accadeva in passato, potrebbe ora accedere. La vista che, seguendo il percorso ridisegnato all’interno del complesso, si può da qui apprezzare è all’altezza dei tanti capolavori esposti nelle sale del museo. La corte della Carità, ossia l’ampliamento di quella trecentesca del Convento dei Canonici Lateransi, infatti, è dominata da un imponente

1, 2
 -il complesso delle Gallerie dell'Accademia di Venezia visto dal Canal Grande
 -the complex of the Gallerie dell'Accademia in Venice, seen from Canal Grande

prospetto in laterizio scandito da archi su eleganti semicolonne a ordini sovrapposti -un merletto "all'antica" intrecciato con mattoni rossastri e capitelli e chiavi di volta in pietra bianca. Questo prospetto è quello dell'"ala palladiana"; nel disegnarlo e costruirlo, dopo aver predisposto nel 1561 il modello della fabbrica, Palladio offrì una delle prove più nobili delle sue doti e diede forma a uno dei più eloquenti documenti di cui si disponga per comprendere la tormentata natura dei rapporti che intrattenne con la cultura veneziana



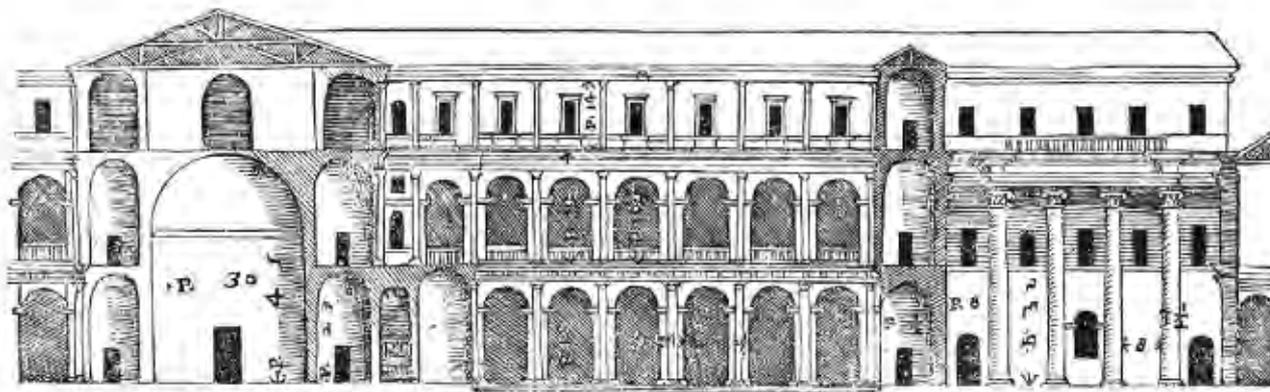
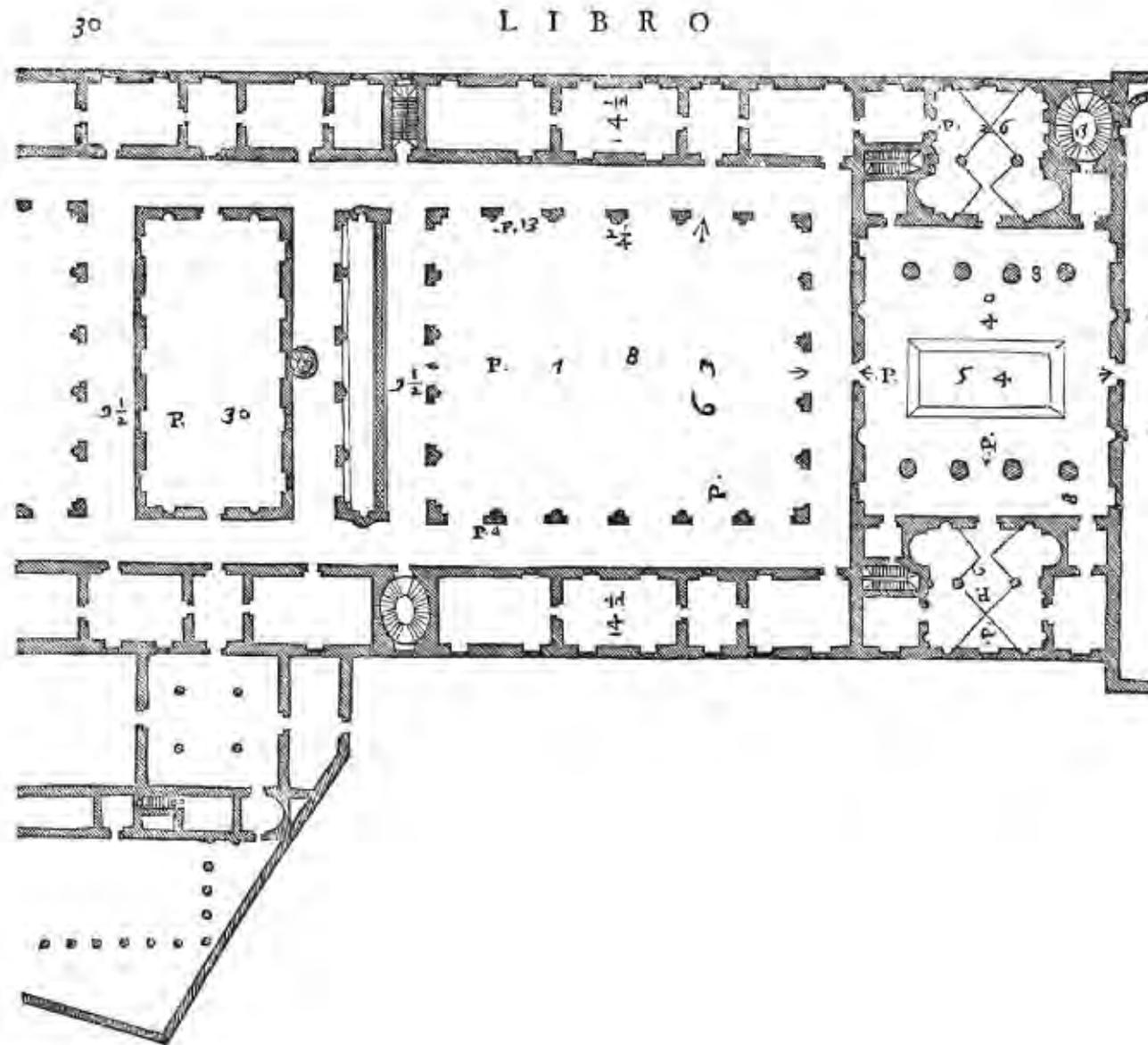
e la complessità del suo legame con Venezia, come lascia intuire anche il fatto che, avendo egli «cercato di assomigliar questa casa à quelle degli antichi», pubblicò i disegni approntati per il convento nel secondo de *I quattro libri*.

Per qualsiasi grande museo che decidesse di riconfigurare i propri spazi come al giorno d'oggi accade di frequente, non sarebbe possibile immaginare di disporre di un edificio più rappresentativo di quello che Palladio concepì per i Canonici Lateranensi alla metà del Cinquecento, incastonandovi all'interno, tra l'altro, anche la scala ovata che Goethe riteneva fosse la "più bella scala mai costruita". Qualsiasi museo o istituzione degna di questo nome, avrebbe salutato con orgoglio e fervore la sola possibilità di acquisire un tale patrimonio per poterlo offrire alla vista e alla fruizione dei visitatori, considerandolo, al contempo, uno dei tratti salienti della propria identità. Qualsiasi direttore di museo sarebbe stato sollecitato a prendere decisioni meditate, condivise e autorevoli per allestire, dietro a una quinta di tal fatta, il più prezioso e raffinato dei percorsi espositivi da offrire al pubblico insieme alla fabbrica all'interno della quale si snoda. Qualsiasi persona dotata di buon senso, sentendosi cittadino di un Paese quale è l'Italia che tanto dovrebbe impegnarsi per salvaguardare e valorizzare il proprio patrimonio artistico, avrebbe dovuto comprendere che l'apertura della "Grande Accademia" rappresentava una occasione unica per dimostrare che le istituzioni, gli amministratori pubblici e gli esponenti del mondo politico dispongono di una cultura all'altezza delle responsabilità che ricadono su tutti coloro che delle nostre più certe ricchezze sono a vario titolo i custodi. Ma come abbiamo visto, le cose non sono andate così.

sono stati i Ministri che, a partire dal 1997, hanno avuto voce in capitolo nella vicenda "Grande Accademia"), trascorsi pochi mesi durante i quali non soltanto i cittadini veneziani hanno potuto prenderne visione, quegli spazi vuoti sono stati sgomberati e ottusamente richiusi. Il 18 dicembre 2013, però, il Ministro Brai non ha pronunciato una sola parola per sottolineare quello che tutti coloro che si erano dati appuntamento all'Accademia per ascoltarlo potevano constatare: si era perduta una occasione forse irripetibile, non soltanto per Venezia ma, soprattutto, per il nostro Paese. Il Ministro, infatti, non aveva usato un solo aggettivo di rammarico né aveva fatto un solo cenno per stigmatizzare quanto era accaduto, ovvero che quella che si era celebrata era stata l'inaugurazione di un museo vuoto.

Sono trascorsi diciotto anni da quando il Presidente della Repubblica, Oscar Luigi Scalfaro, e il Sindaco di Venezia dell'epoca, Massimo Cacciari, si recarono alle Gallerie dell'Accademia dopo avere visitato il cratere che il fuoco aveva scavato all'interno de La Fenice. Ma ancora oggi, per la precisione il 28 marzo 2015, alle nuove sale della "Grande Accademia" nessuno può accedere -pare, però, che in alcune di esse al piano terreno sia in via di approntamento un allestimento temporaneo, il che è l'esatto opposto di quello che sarebbe necessario realizzare nelle Gallerie. Stando così le cose, anche del prospetto di Palladio, al momento, si possono osservare soltanto alcuni scorci, scegliendo qualche affaccio non autorizzato. Soltanto la nuova scala, costruita a completamento di quello che dovrebbe essere il nuovo percorso espositivo, è parzialmente in funzione: permette di accedere ai nuovi servizi igienici.

Francesco Dal Co

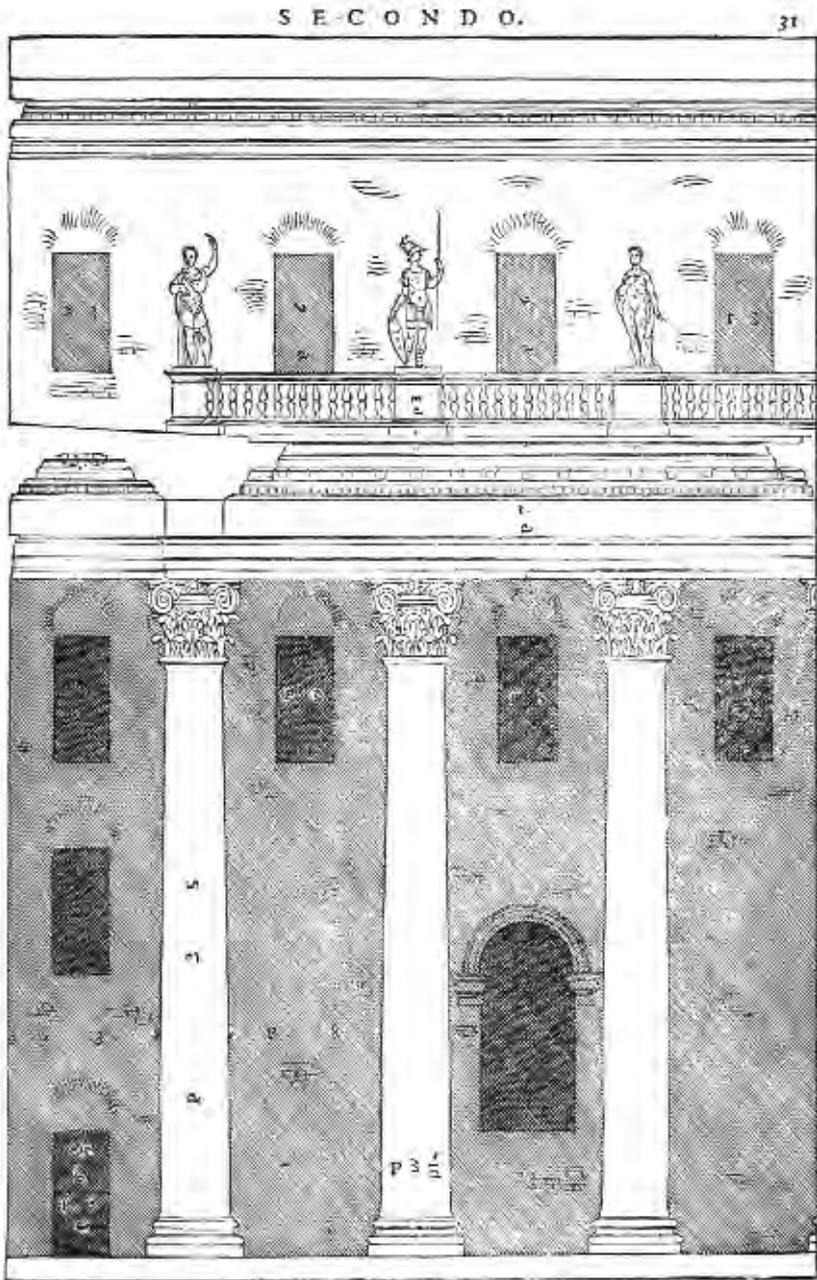


DE I DISEGNI che seguono, il primo è di parte di questo Atrio in forma maggiore, & il secondo di parte dell'Inclaustro.

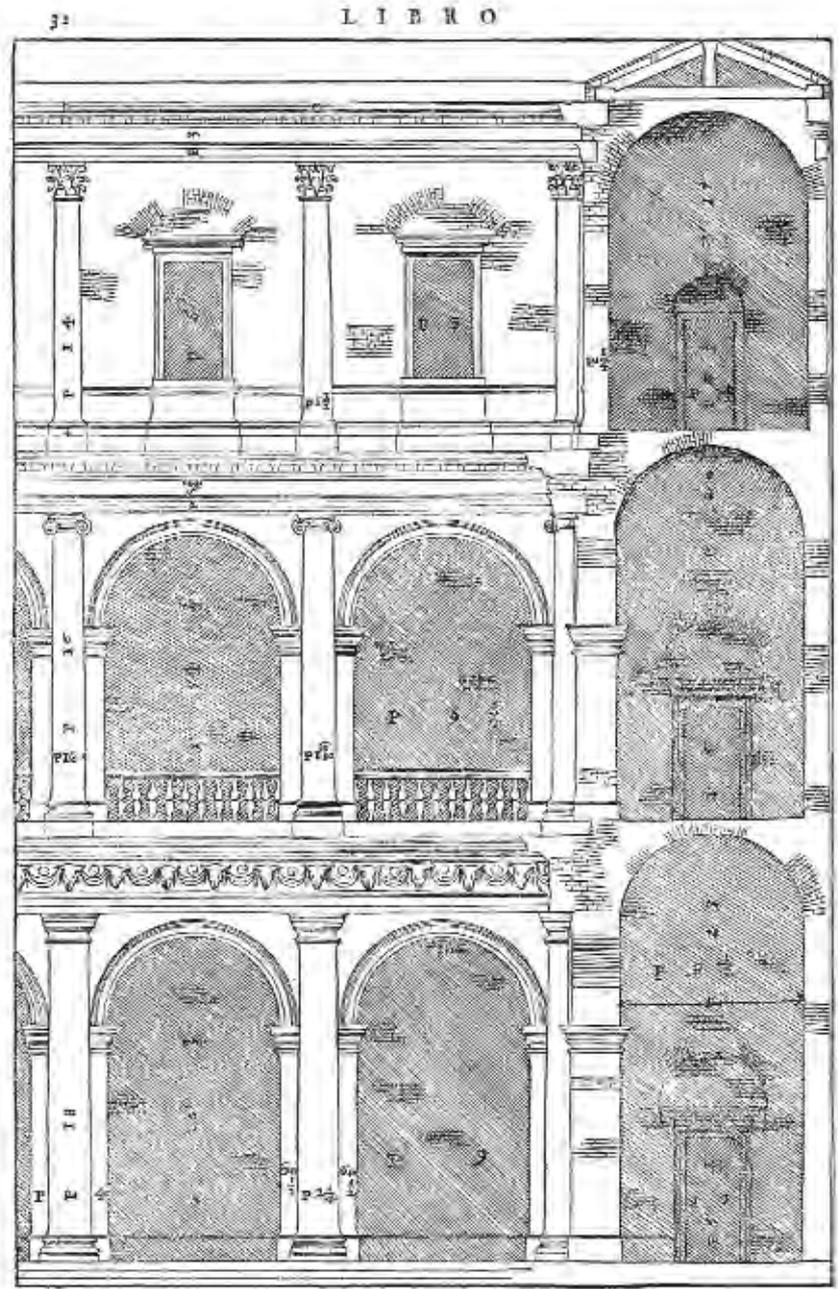
DELL'ATRIO

3, 4, 5
-Palladio, *I quattro libri*,
Libro II
-Palladio, *The Four Books*,
Book II

4



5





6, 7, 8
 -corte interna del complesso delle Gallerie dell'Accademia, prospetto palladiano prima e dopo il restauro
 -the internal courtyard of the Gallerie dell'Accademia complex, elevation by Palladio before and after restoration

A. CEMOLLO / F. ORENGICO

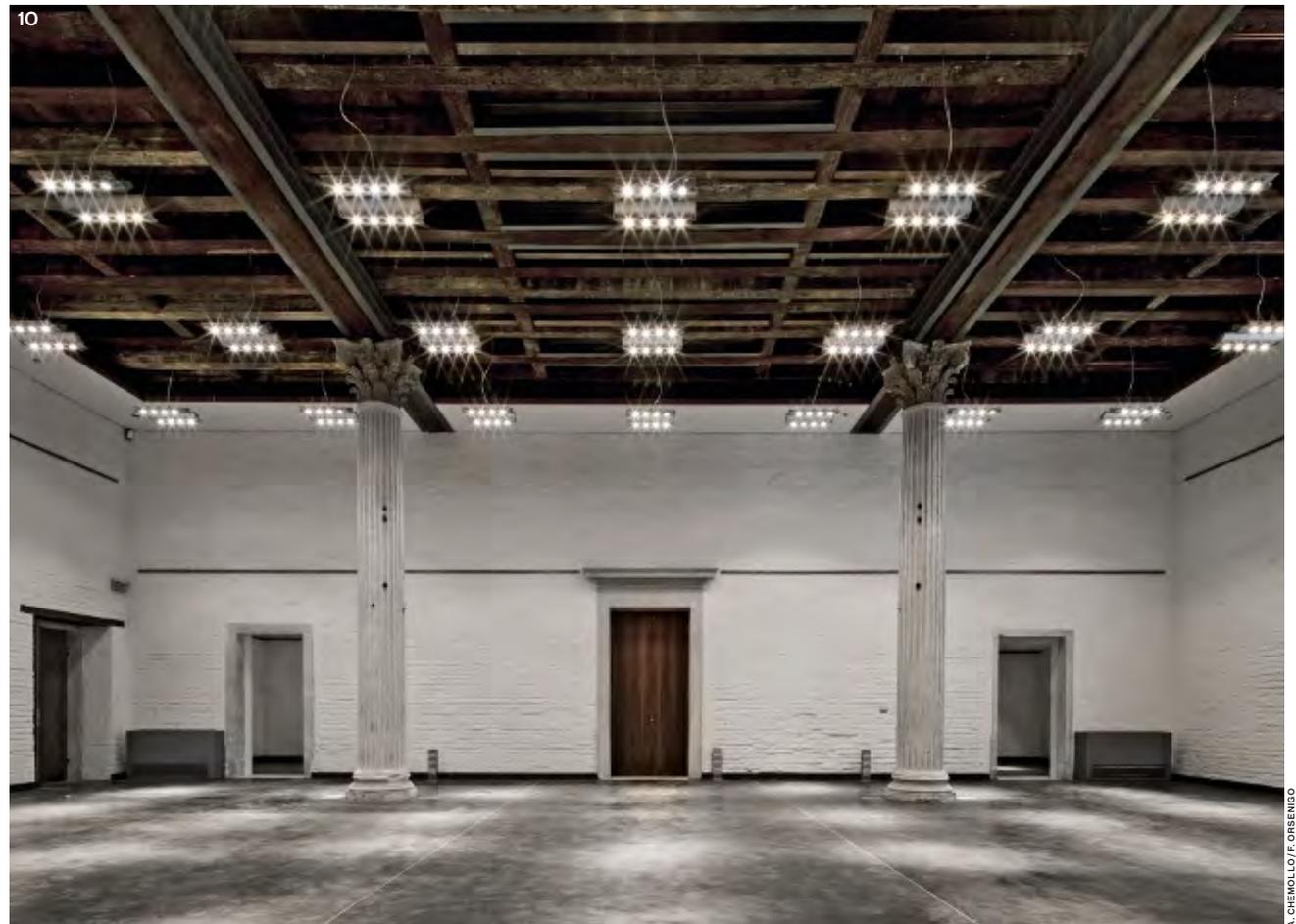


A. CEMOLLO / F. ORENGICO





9-13
-interni dell'Accademia
di Belle Arti e gli spazi ora
a disposizione delle Galle-
rie dell'Accademia dopo
i restauri
-interiors of the Accademia
di Belle Arti and the spaces
now available to the Gallerie
dell'Accademia after restora-
tion



11



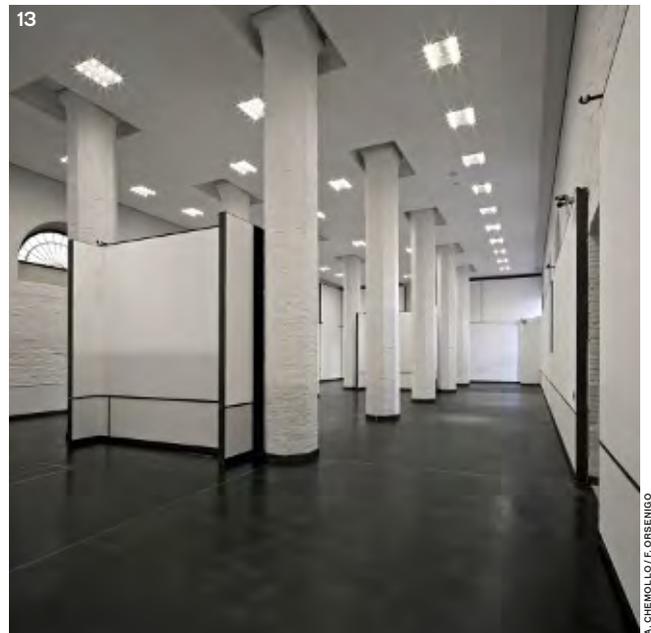
A. CIEMOLLO / F. ORSENIGO

12



A. CIEMOLLO / F. ORSENIGO

13



A. CIEMOLLO / F. ORSENIGO

14



A. CEMOLLO / F. ORSENGO

14-19
 -l'Accademia di Belle Arti
 e il tablino palladiano pri-
 ma dei restauri. I nuovi
 spazi a disposizione delle
 Gallerie dell'Accademia
 dopo i restauri
 -the Accademia di Belle Arti
 and the Palladian tablinum
 before restoration. The new
 spaces available to the Gal-
 lerie dell'Accademia after
 restoration

15



A. CEMOLLO / F. ORSENGO

16



A. CEMOLLO / F. ORSENGO

17



A. CHEROLLO / F. ORSENIGO

18

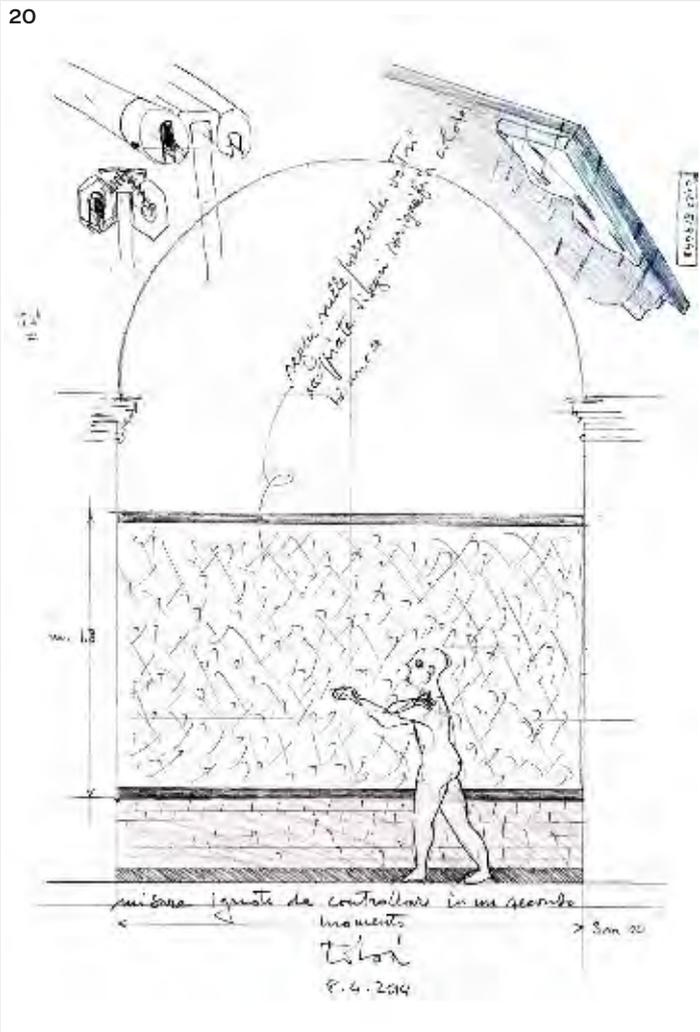


A. CHEROLLO / F. ORSENIGO

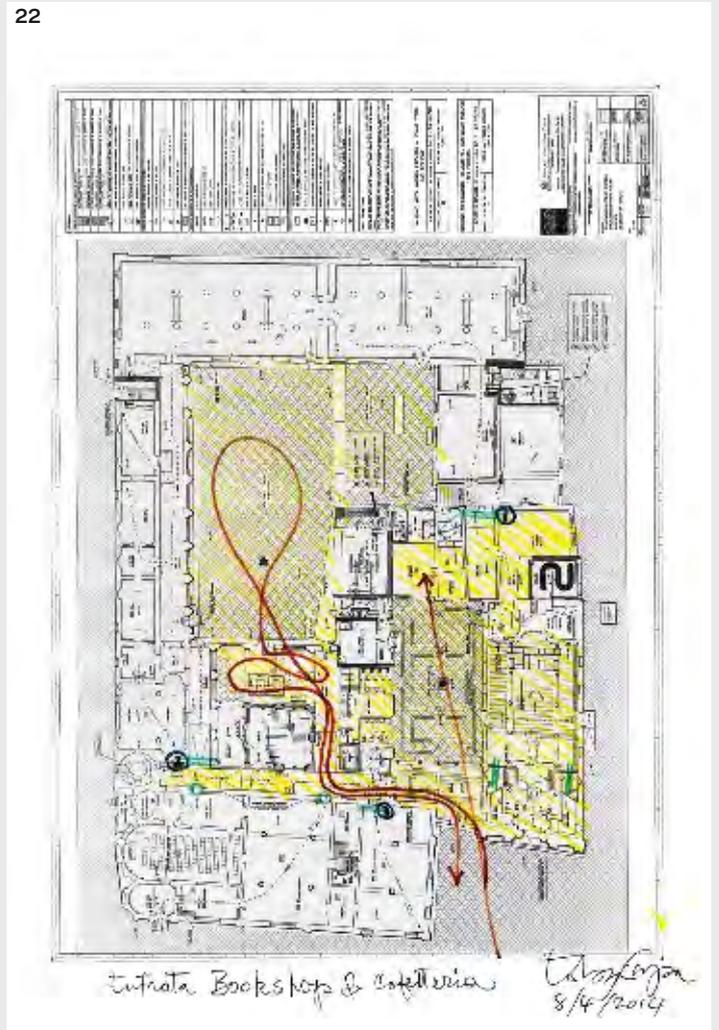
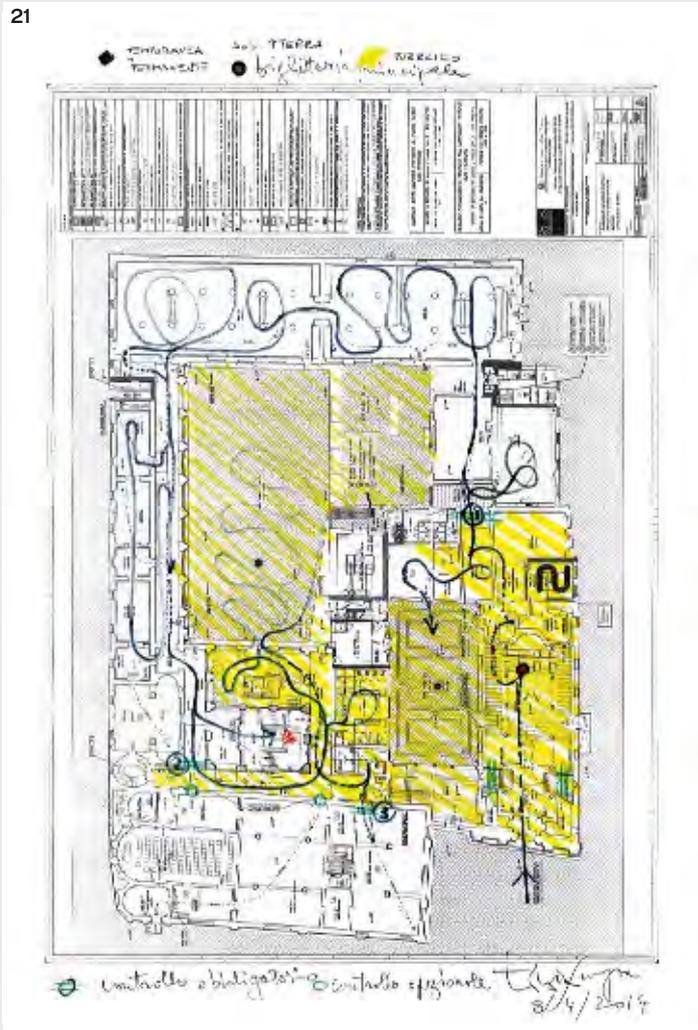
19



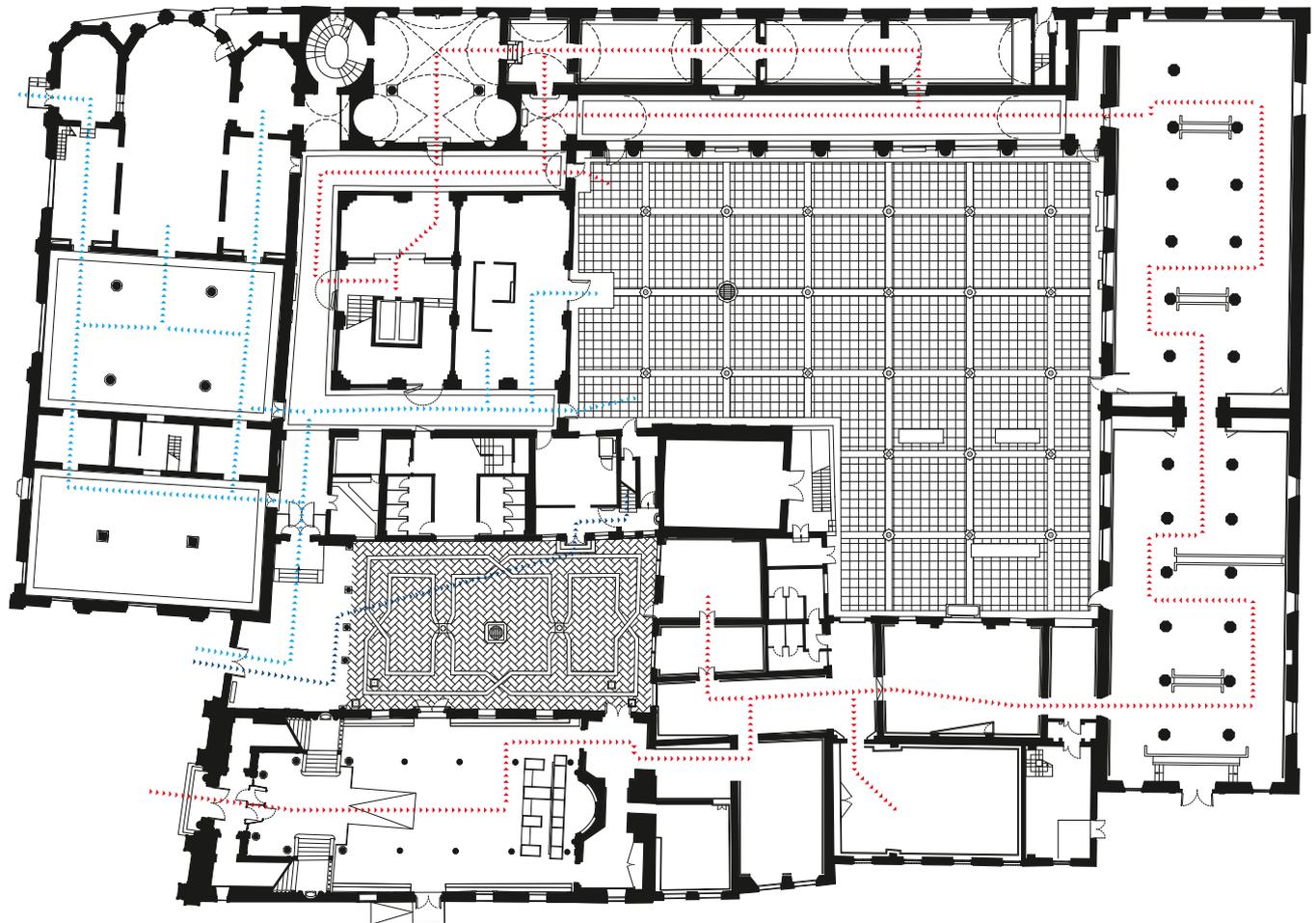
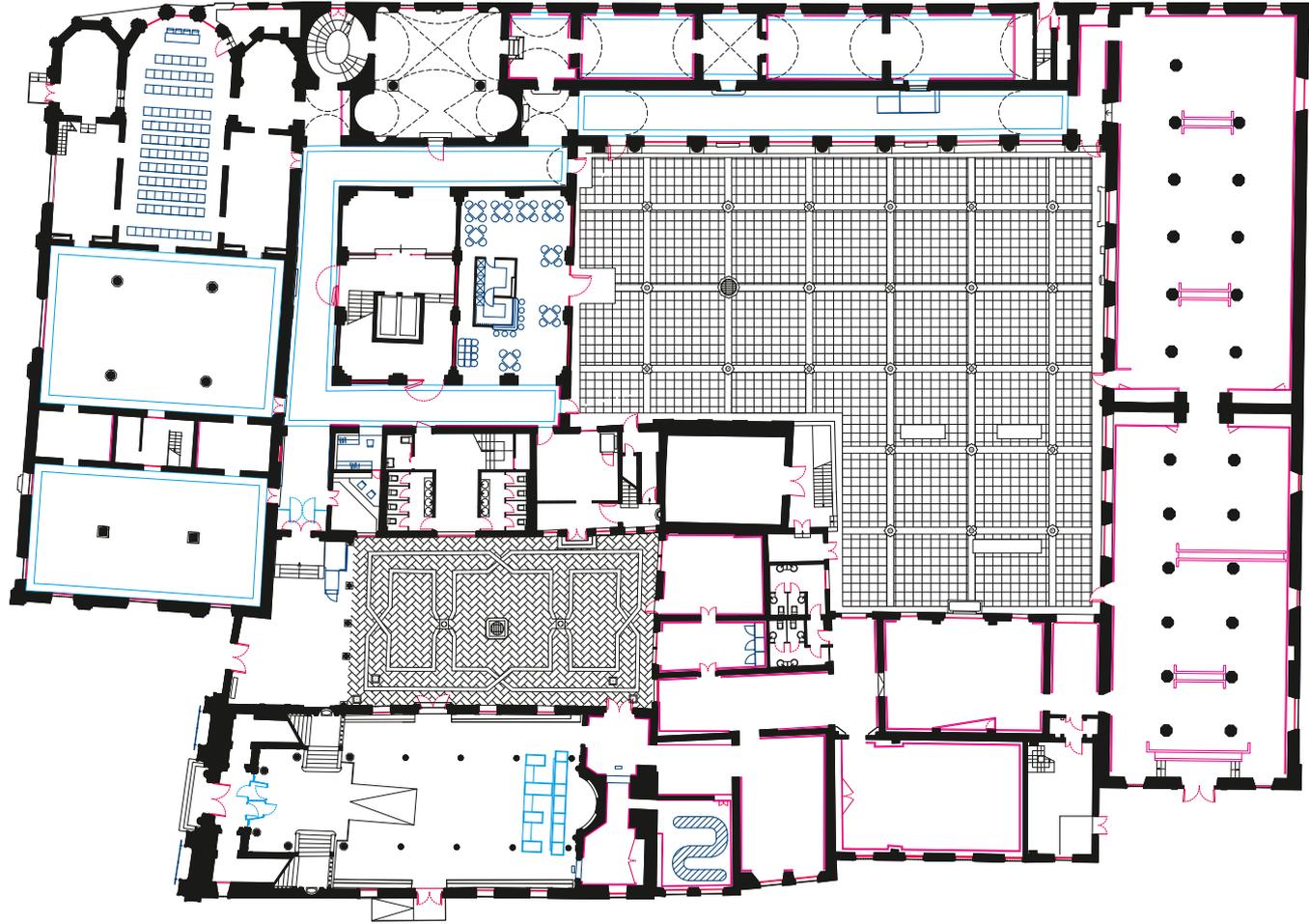
A. CHEROLLO / F. ORSENIGO



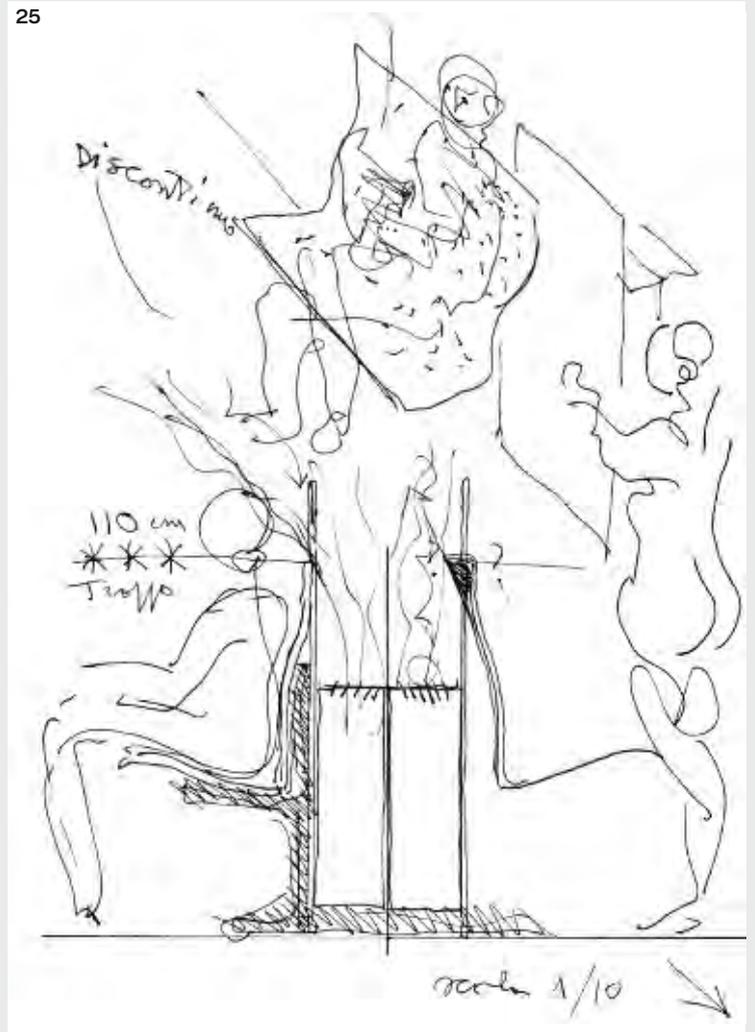
20, 21, 22
 -Tobia Scarpa, schizzi per il trattamento delle vetrate, per definire i movimenti del pubblico con i punti di controllo, per l'entrata al bookshop e alla caffetteria. Piano terra delle Gallerie dell'Accademia
 -Tobia Scarpa, sketches for the treatment of the glazings, to define the movements of the public with control points, for the entrance to the bookshop and the cafe. Ground floor of the Gallerie dell'Accademia



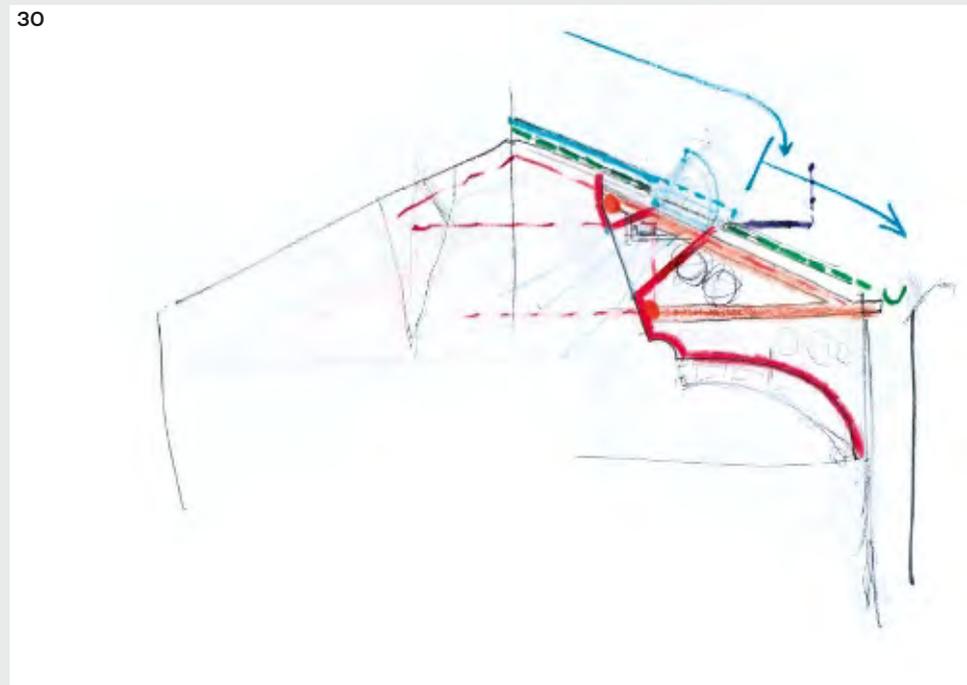
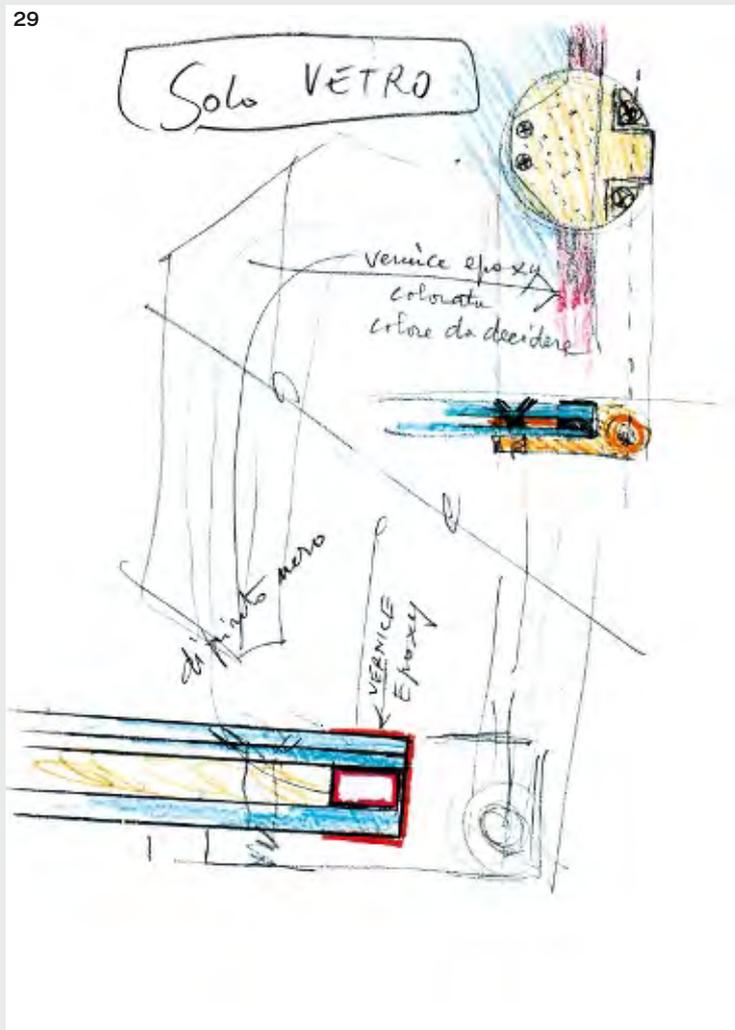
23, 24
 -piano terra delle Gallerie dell'Accademia: sistemazione dei pannelli espositivi e percorsi del pubblico a partire dall'ingresso principale e dall'ingresso agli spazi per mostre temporanee (in blu)
 -ground floor of the Gallerie dell'Accademia: arrangement of the display panels and the public routes starting from the main entrance and the entrance to the spaces for temporary exhibitions (in blue)



25, 26, 27
 -Tobia Scarpa, schizzi di studio per le sedute accoppiate ai diffusori dell'aria al primo piano delle Gallerie dell'Accademia e per il sistema di illuminazione
 -Tobia Scarpa, study sketches for the seating paired with the air vents on the first floor of the Gallerie dell'Accademia, and for the lighting system



28, 29, 30
 -Tobia Scarpa, Gallerie
 dell'Accademia: schizzi
 di studio per i rivestimenti
 parietali
 -Tobia Scarpa, Gallerie
 dell'Accademia: study sketch-
 es for the wallcoverings





31, 32
 -l'ingresso delle Gallerie dell'Accademia
 -entrance of the Gallerie dell'Accademia
 33-36
 -viste delle sale ora a disposizione delle Gallerie dell'Accademia
 -views of the rooms now available to the Gallerie dell'Accademia

A. CHEMOLLO / F. ORENGIO

A. CHEMOLLO / F. ORENGIO



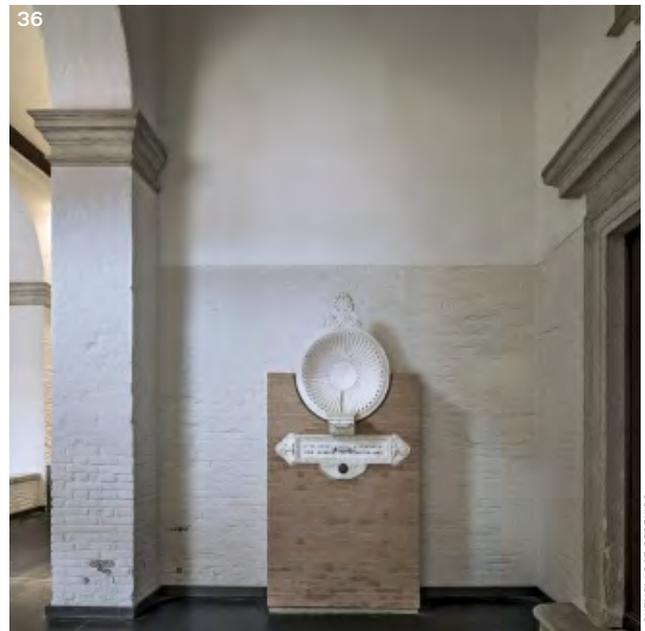
A. CHERMOLLO / F. ORSENIGO



A. CHERMOLLO / F. ORSENIGO



A. CHERMOLLO / F. ORSENIGO



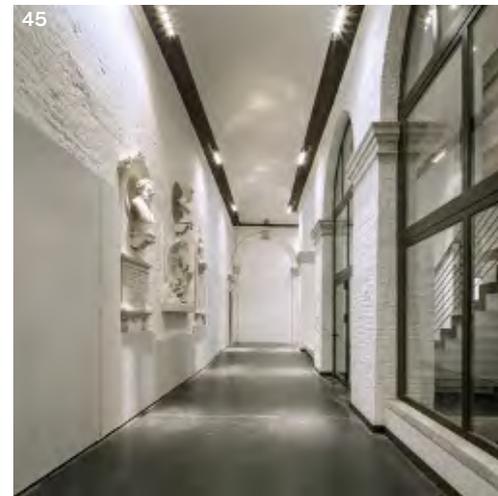
A. CHERMOLLO / F. ORSENIGO





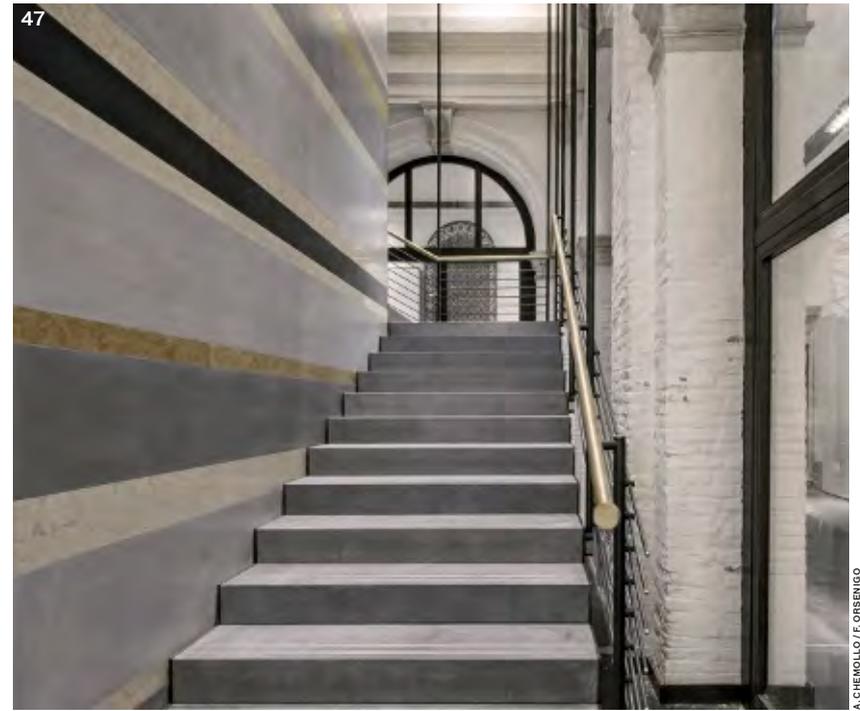
37, 39-41
 -viste delle sale ora a disposizione delle Gallerie dell'Accademia
 -views of the rooms now available to the Gallerie dell'Accademia

38
 -Tobia Scarpa, schizzo per lo studio dei pannelli espositori
 -Tobia Scarpa, study sketch for display panels





A. CHEROLLO / F. ORENGIO



A. CHEROLLO / F. ORENGIO

42-45
 -l'abside della Chiesa della Carità utilizzata come sala per conferenze e viste dei corridoi circostanti
 -the apse of the Carità church used as a conference room, and views of the surrounding corridors
46, 47, 48
 -il nuovo vano scala con il montante per l'ascensore
 -the new stairwell with shaft for the elevator



A. CHEROLLO / F. ORENGIO

49



A. CEMOLLO / F. ORSENIGO

50



A. CEMOLLO / F. ORSENIGO



51

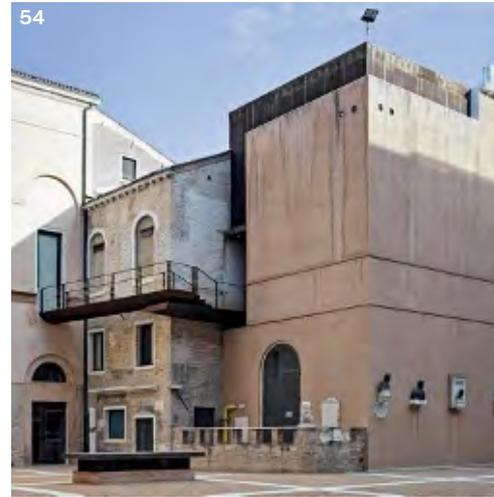
A. CHEROLLO / F. ORBENIGO

49-52
-viste degli spazi espositivi
ora a disposizione delle
Gallerie dell'Accademia
-views of the rooms now
available to the Gallerie
dell'Accademia

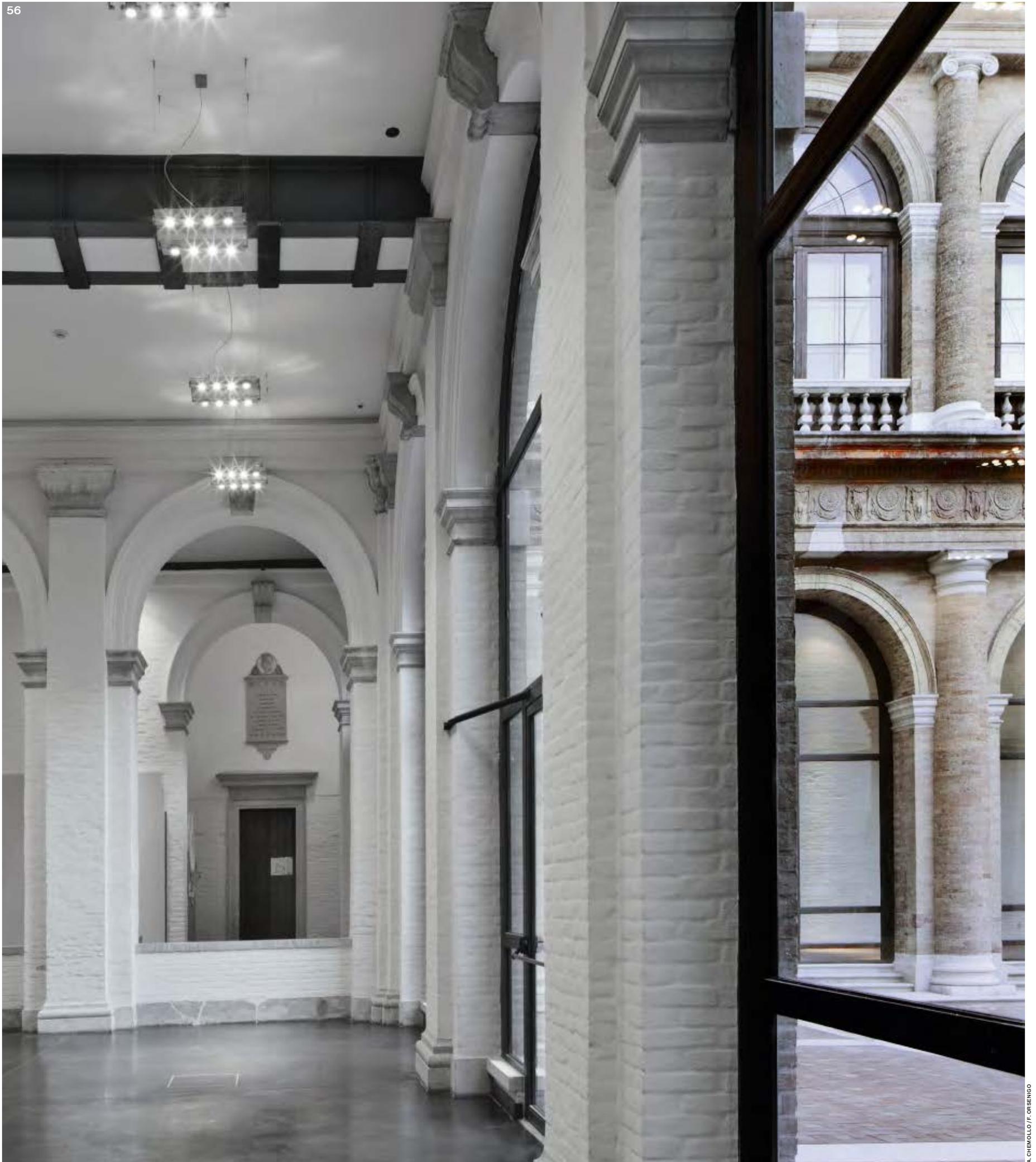


52

A. CHEROLLO / F. ORBENIGO



53-56
 -varie vedute della corte principale del complesso delle Gallerie dell'Accademia, con il prospetto palladiano
 -various views of the main courtyard of the complex of the Gallerie dell'Accademia, with the elevation by Palladio



1940–1960: Carlo Scarpa e le Gallerie dell'Accademia a Venezia

Dal 1933 non ufficialmente e dal 1941 in qualità di Sovrintendente della Gallerie di Venezia e del Veneto, Vittorio Moschini (1896–1976) è stato il direttore delle Gallerie dell'Accademia a Venezia, la cui istituzione risale al 1807. Sin dal 1940, Moschini, allievo di Adolfo Venturi e amico di Mario Praz, aveva pensato un riordino radicale delle Gallerie. Per questa ragione si era rivolto a Carlo Scarpa (1906–78), convinto che per mettere a punto un simile progetto bisognasse puntare «sulla intima e libera collaborazione di un critico che abbia una conoscenza storica e visiva del materiale da esporre in una meditata distribuzione e di un architetto che senta gli ambienti in funzione della loro destinazione museografica e le opere nella loro sostanza figurativa», come scriveva nel 1957 usando parole che, come si può constatare alla luce di quanto si è detto nelle pagine precedenti, suonano più che attuali. Innumerevoli prove, oltre ai disegni qui di seguito pubblicati e a quanto si può ancora ammirare nel museo, dimostrano che Scarpa era l'architetto che, meglio d'ogni altro, poteva comprendere la «destinazione museografica» degli spazi delle Gallerie e interpretare la «sostanza figurativa» delle opere da esporre (la folla di numeri, misure e calcoli, di rapporti geometrici che si può notare negli schizzi che Scarpa predispose per presentare i quadri nelle diverse sale del museo, offre una limpida ed eloquente dimostrazione della sua acribia museografica e dell'impegno che dedicò al lavoro affidatogli alle Gallerie dell'Accademia). Così sin dal 1940, la necessità di ampliare il museo e di riconfigurarlo secondo nuovi criteri museografici si era tradotta in un progetto ambizioso sostenuto da Moschini ed elaborato da Scarpa. Di questo progetto non si conosce molto, ma quanto si evince dai disegni della pianta è significativo anche alla luce di quanto abbiamo avuto modo di dire parlando delle vicende che hanno accompagnato i lavori per la costruzione della "Grande Accademia". Già Moschini e Scarpa, infatti, avevano previsto di ampliare le Gallerie incorporando al museo il piano terra occupato dall'Accademia di Belle Arti, ma non solo. Stando ai documenti di cui disponiamo, l'ipotesi da loro accarezzata era di costruire un nuovo e rilevante corpo di fabbrica sul lato del complesso della Carità opposto al fronte affacciato sul Canal Grande, collegato alla costruzione più antica grazie a un passaggio aereo. Rimasta sulla carta questa ipotesi, dopo il 1945 Scarpa iniziò a porre mano alle opere che sono state realizzate nel corso dei successivi quindici anni, durante i quali egli è intervenuto in tutti i passaggi salienti del riordino delle Gallerie.

Ancor oggi, attraversando le sale del museo è possibile constatare sino a che punto la presenza di quanto Scarpa ha fatto sia pervasiva e diffusa, testimoniata da innumerevoli episodi suscettibili di venire definiti nei modi più diversi, a patto di evitare di utilizzare l'aggettivo *frammentario*. Infatti, nonostante questi interventi siano stati realizzati nel corso di diversi anni, scadenzati dalle erogazioni dei finanziamenti concessi dall'Amministrazione dello Stato alla direzione delle Gallerie, la loro unitarietà è tanto sorprendente quanto ammirevole. Collegati l'uno all'altro offrono una viva le-

zione di museografia e una prova tra le più luminose delle doti che Scarpa seppe mettere in campo senza cadute di tensione nel corso di un ventennio.

È un serrato itinerario quello che Scarpa ha disegnato nel museo, sistemando le sale più celebri e impegnative, quelle che dal 1959–60 ospitano "I primitivi" e i cicli meravigliosi dei *Miracoli della Croce* e delle *Storie di Sant'Orsola*, o nel presentare la *Tempesta* di Giorgione, il *San Giorgio* di Mantegna, la *Madonna col Bambino* di Bellini e l'*Indovina* di Piazzetta, oppure nel disegnare con cura certosina espositori, cavalletti, pannelli, agganci, fodere e piccoli capolavori di tecnologia metallurgica quale la teca per la *Croce di San Teodoro*, collocata al centro della sala dove anticamente si riuniva il Capitolo della Scuola della Carità. Quella che le Gallerie consentono di apprezzare è una lezione di museografia che dimostra come l'arte del porgere di cui Scarpa fu maestro non comportasse, però, soltanto continue invenzioni nel disegnare nodi e incastri, cerniere e cunei, sagome di profilati in legno e in ferro, nel predisporre sfondi e panneggi, ma implicasse una sorta di "numerologia" e uno studio continuo delle fonti di luce, degli effetti prodotti dalla luce naturale sulle superfici murarie, delle configurazioni spaziali.

Ne sono prove, da un lato, gli interventi compiuti sulle aperture laterali di diversi ambienti e le sistemazioni dei lucernari nelle sale principali e, dall'altro, i rivestimenti parietali, gli intonaci e i marmorini, che li accompagnano. Questi rivestimenti misurano gli spazi insieme alla luce. Riferendosi alle loro luminosità, Moschini non mancava di sottolineare le qualità del lavoro compiuto dagli artigiani convocati da Scarpa per realizzare le opere da lui progettate. Le tracce di questo lavoro accurato e colto sono ancora oggi evidenti. Sono le impronte lasciate da una cultura artigianale ormai scomparsa, ma proprio per questo degne del massimo rispetto, di cui erano esponenti figure ben note a quanti amano le opere di Carlo Scarpa, il pittore De Luigi, i falegnami Capovilla e Anfodillo, il fabbro Zanon tra gli altri, che hanno accompagnato l'architetto veneziano per lunghi tratti della sua carriera.

Per ricondurre quanto Scarpa ha realizzato nelle Gallerie dell'Accademia alle configurazioni originarie, fatti salvi alcuni interventi andati ormai perduti, non vi sarebbe molto da fare. Inutile rivolgersi ad architetti più o meno noti. Basterebbe studiare con attenzione, osservare diligentemente, imparare come tutto ciò che Scarpa realizzò nelle Gallerie venne costruito, ripulire tutto con cura, predisporre un programma di manutenzione: *Simplex sigillum veri*. Scarpa amava questo motto tratto da Seneca; pensava di inciderlo anche sull'ingresso in pietra che aveva disegnato per la scuola di architettura, l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, dove ha trascorso la sua vita di insegnante. Di questo motto l'IUAV non ha fatto tesoro. Sapranno farne tesoro, come fece Vittorio Moschini negli anni che trascorse alla guida del museo, coloro ai quali spetterà di dirigere in futuro le Gallerie dell'Accademia? È un augurio e una speranza.

Francesco Dal Co

I disegni e gli schizzi di Carlo Scarpa riprodotti in queste pagine rappresentano solo una piccola parte di quelli ben più numerosi che documentano il lavoro da lui svolto tra il 1940 ca. e il 1960 ca. nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia, conservati dal Centro archivi di architettura del MAXXI, Roma. La scelta dei disegni pubblicati è stata fatta allo scopo di consentire ai lettori di percepire la varietà dei temi affrontati da Scarpa e degli interventi da lui realizzati, nonché di familiarizzarsi con il suo metodo di lavoro. Le riproduzioni fotografiche di questi documenti sono di F. Orsenigo e sono state gentilmente fornite da Renata Codello.

57
-proposta di allestimento delle sale 4 e 5 con le annotazioni: *Gallerie dell'Accademia sale 4 e 5 parete di Piero e Mantegna scala 1/25 soluzione per i due quadri Caro Moschini direi che è meglio così! è come la parete che avevi fatto nelle vecchie salette ti ricordi?*

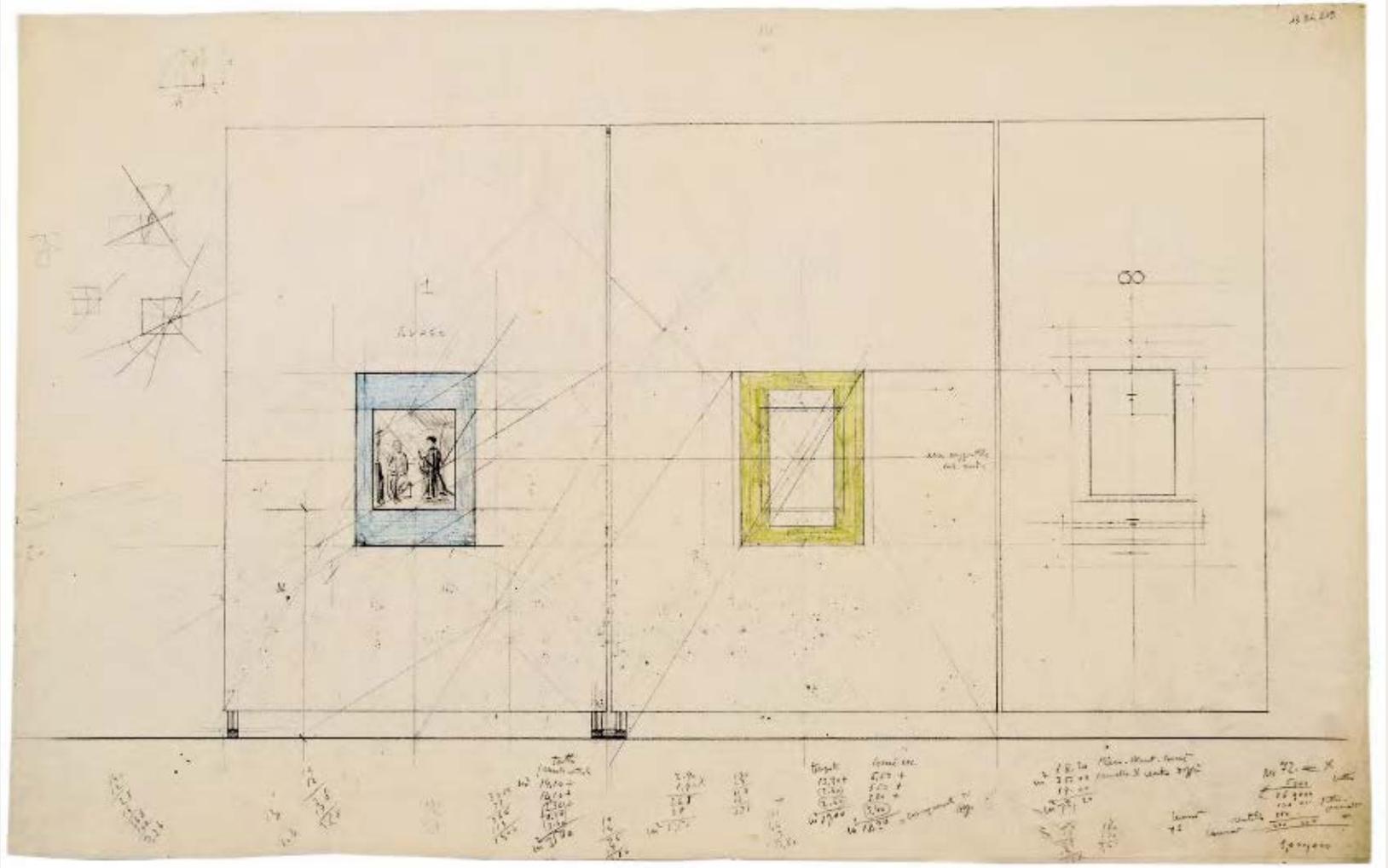
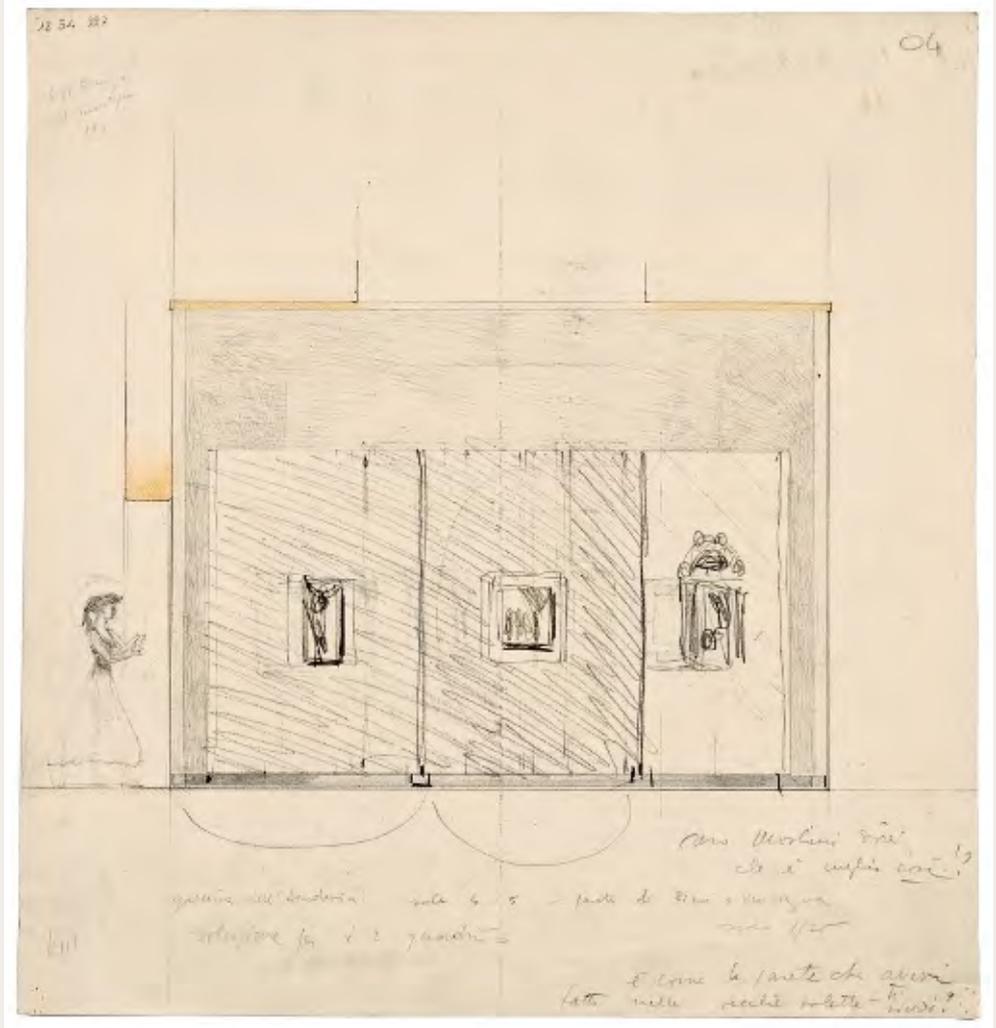
Le opere alle quali Scarpa si riferisce sono: Andrea Mantegna, *San Giorgio* e Piero della Francesca, *San Girolamo e un devoto* (lo schizzo nel terzo riquadro a destra è probabilmente riferibile alla tavola di Cosmè Tura, *Madonna col bambino*)

-proposal for exhibit design of rooms 4 and 5 with annotations: "Gallerie dell'Accademia rooms 4 and 5 wall of Piero and Mantegna scale 1/25 solution for two paintings Dear

Moschini I'd say it's better like this! It is like the wall you did in the old rooms, do you remember?"

The works to which Scarpa refers are: Andrea Mantegna, *St. George*, and Piero della Francesca, *St. Jerome and a Donor* (the sketch in the third panel to the right probably refers to the painting by Cosmè Tura, *Madonna with Child*)

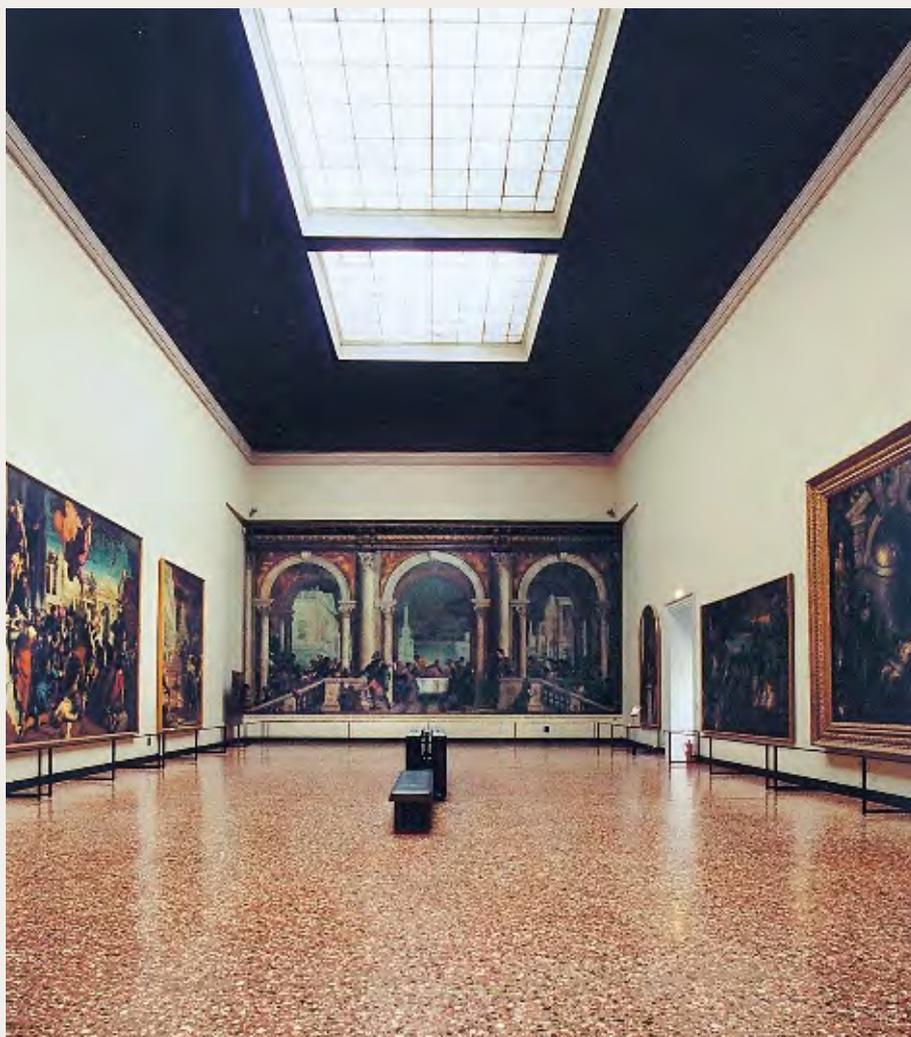
58
-progetto di allestimento delle sale 4 e 5. Studio della collocazione dei quadri secondo la sezione aurea, a partire da *San Girolamo e un devoto* di Piero della Francesca sulla sinistra -installation project for rooms 4 and 5. Study of the position of paintings in keeping with the Golden Section, starting with *St. Jerome and a Donor* by Piero della Francesca, on the left



61
-allestimento della sala
X della nuova Pinacoteca
con la tela di Veronese,
Convito in casa di Levi, si-
tuazione attuale
-installation of room X of
the new Pinacoteca with the
canvas by Veronese, *Feast
in the House of Levi*, present
situation

62
-allestimento della sala
dei teleri con i *Miracoli
della Croce*, 1959-60,
situazione attuale
-installation of the Sala dei
Teleri with the *Miracles of
the Cross*, 1959-60, present
situation

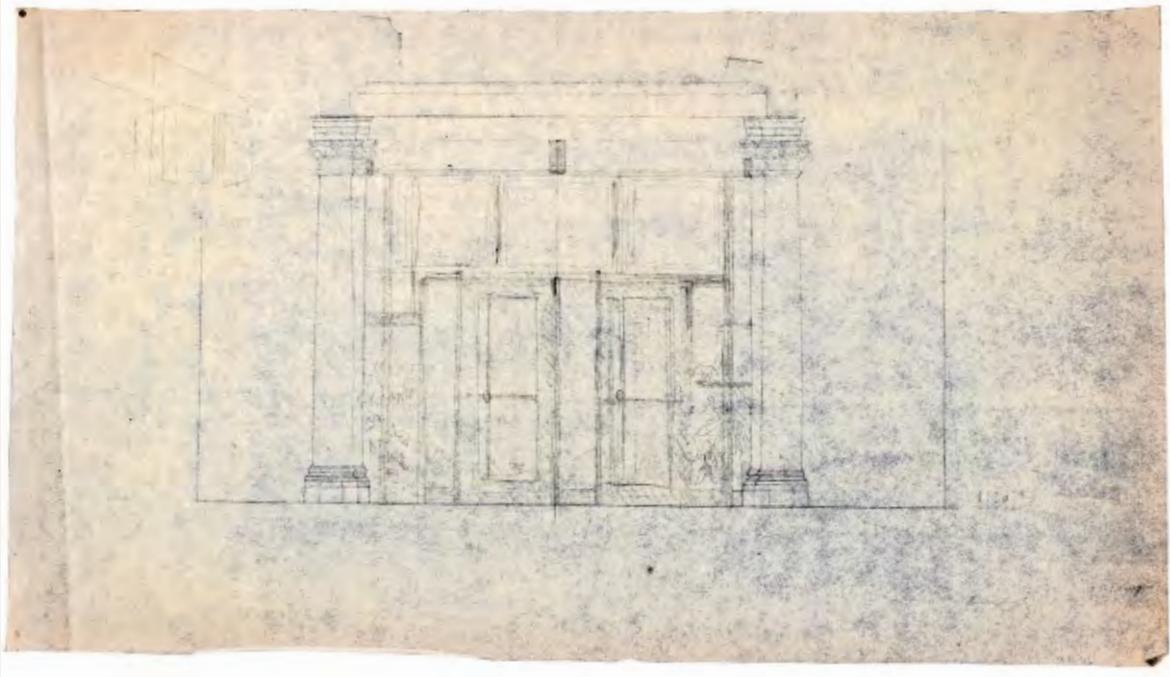
61



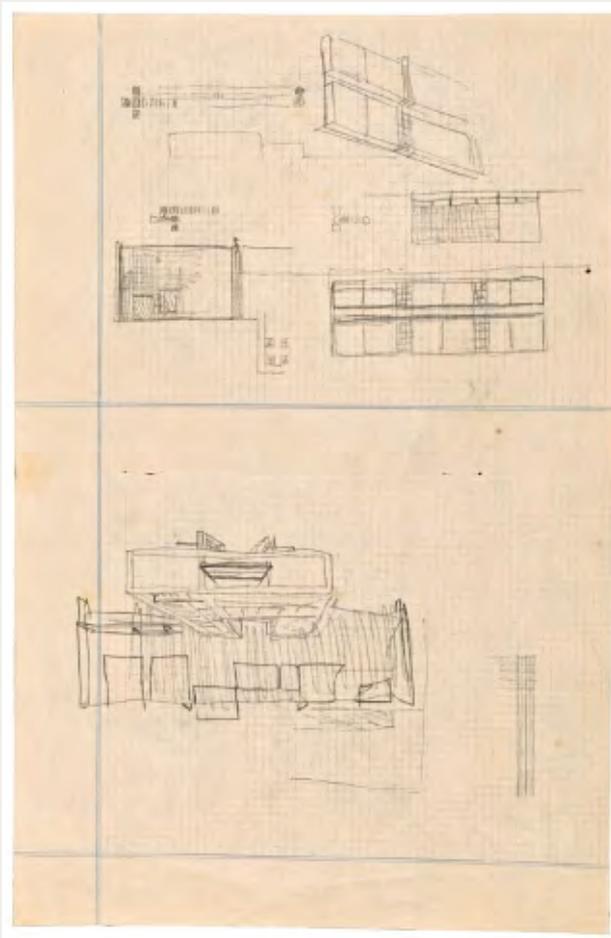
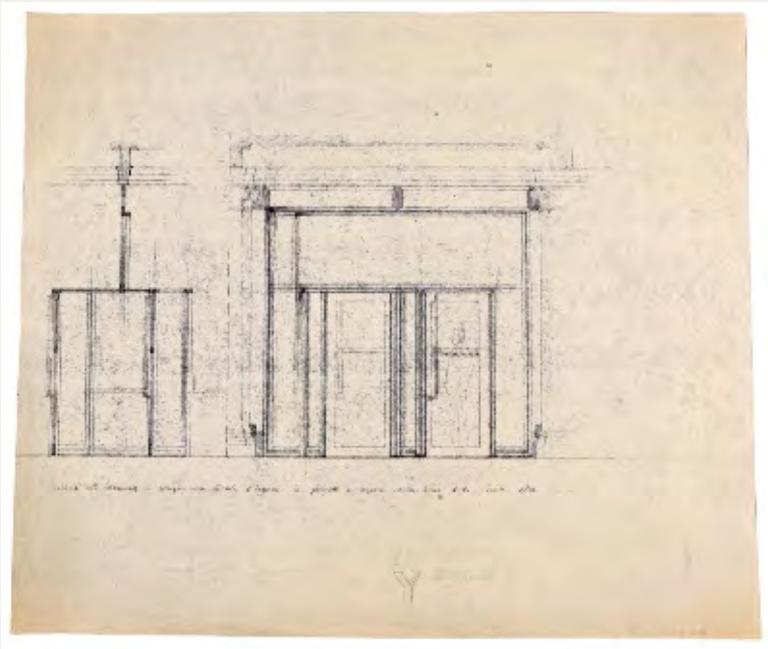
62



63



64



65

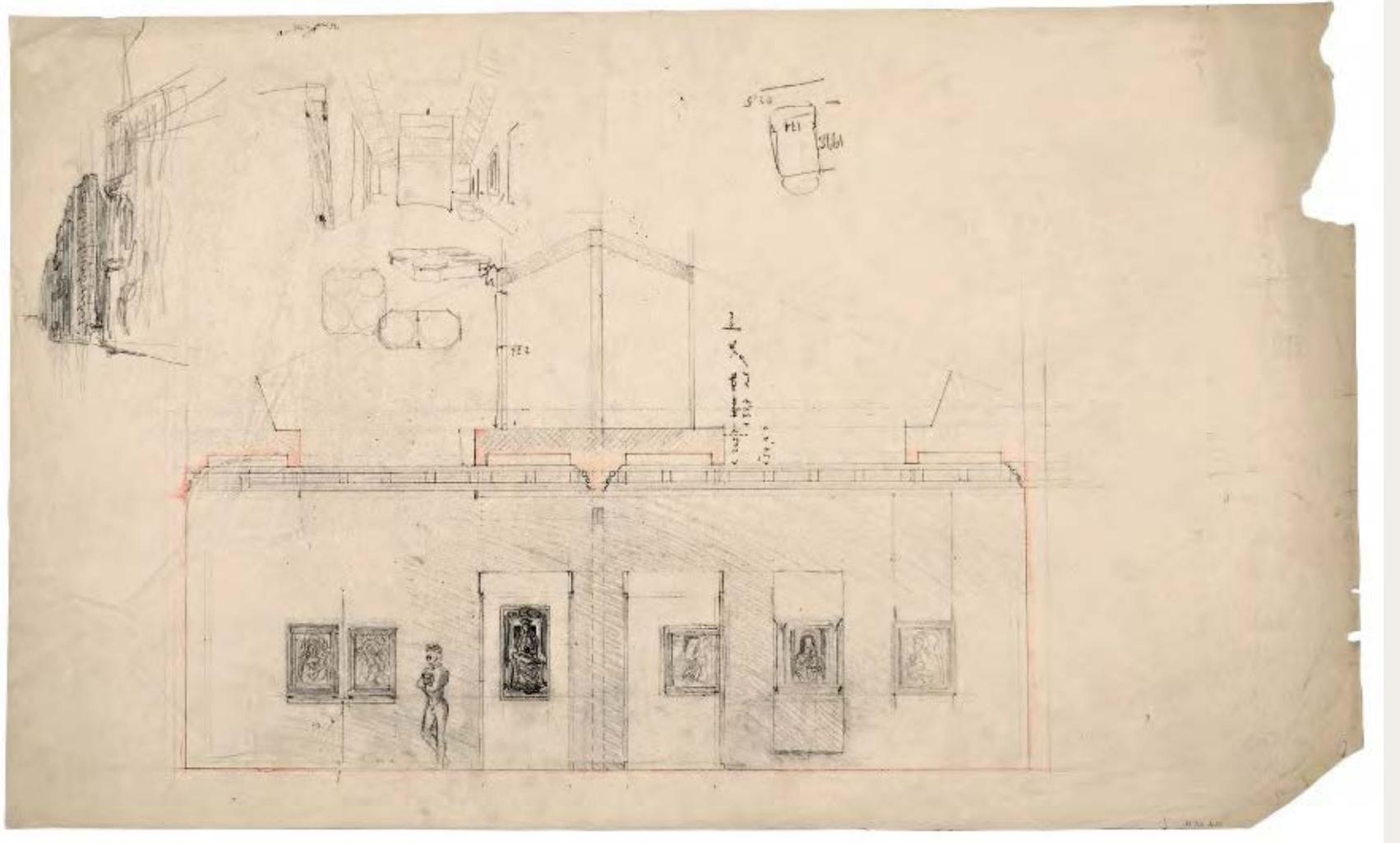
63, 64
-studi per la bussola all'ingresso delle Gallerie
-studies for the entrance to the Galleries

65
-studi per la sistemazione della sala di ingresso
-studies for the organization of the entrance hall

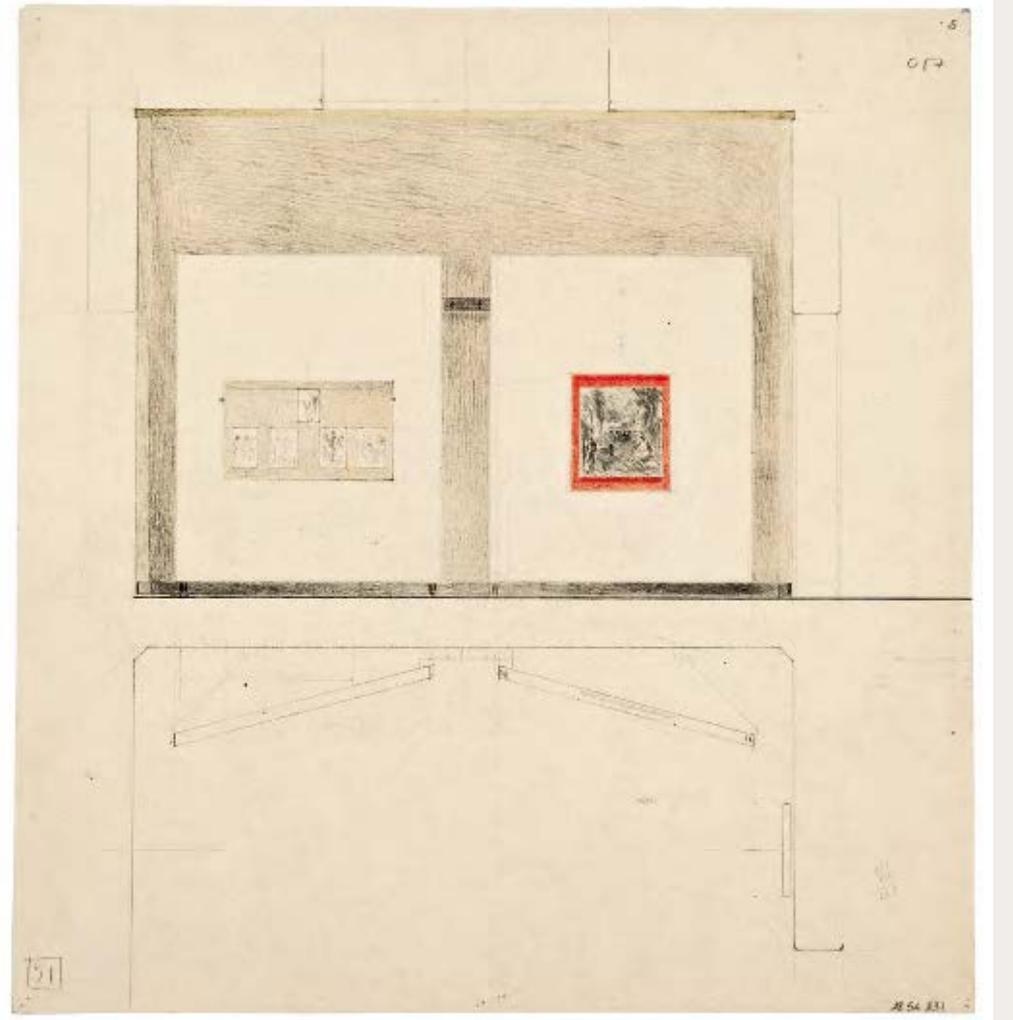
66
-studio per la presentazione della *Madonna in trono che adora il Bambino* e della *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini (?)
-study for the display of the *Madonna Enthroned Adoring the Sleeping Child* and the *Madonna with Child* by Giovanni Bellini (?)

67
-studio per la presentazione de *La tempesta* di Giorgione (?)
-study for the presentation of *The Tempest* by Giorgione (?)

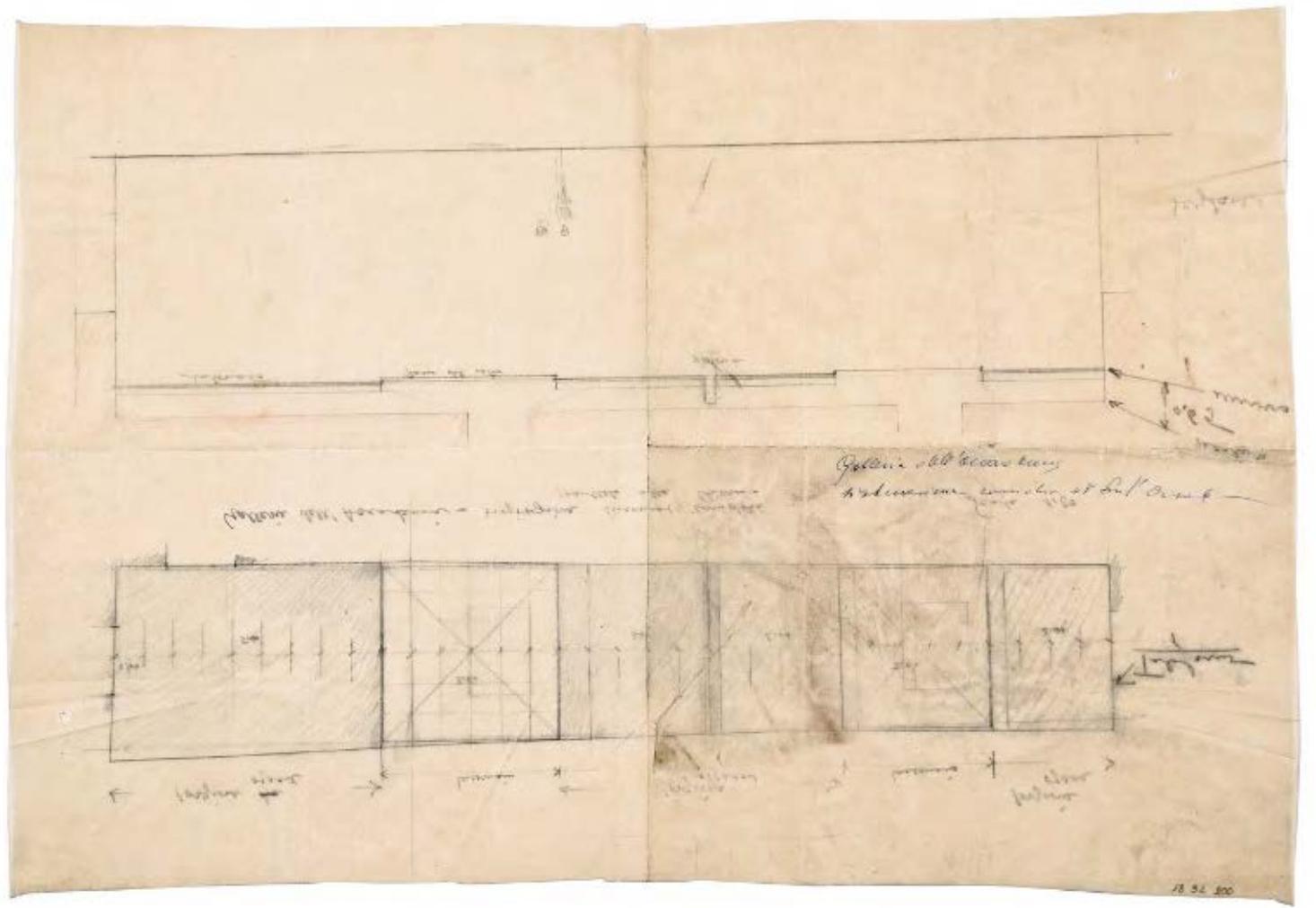
66



67

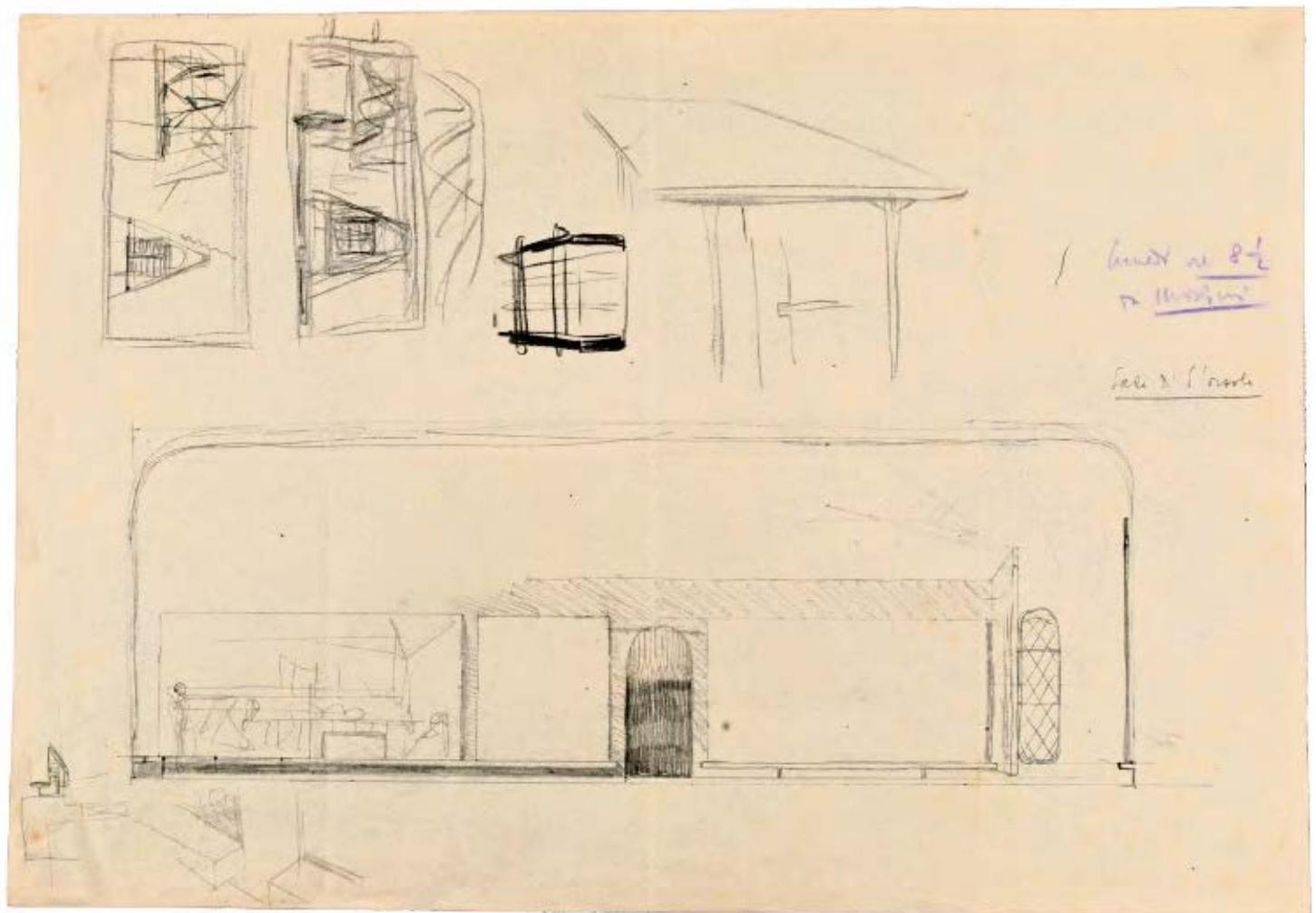


71

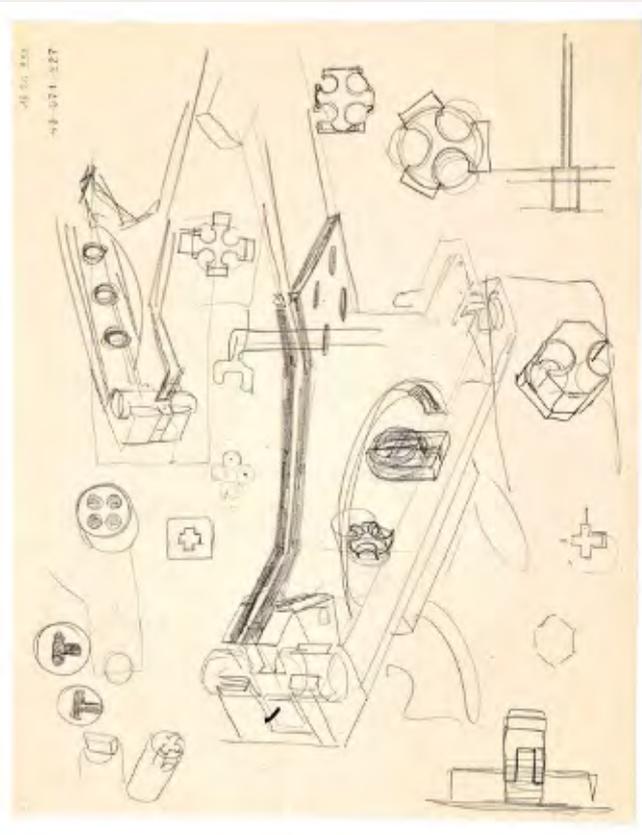


71, 72
 -studi per la sistemazione
 della sala per il ciclo delle
 Storie di Sant'Orsola
 di Carpaccio
 -studies for the organization
 of the room for the cycle of
 Stories of St. Ursula by Car-
 paccio

72



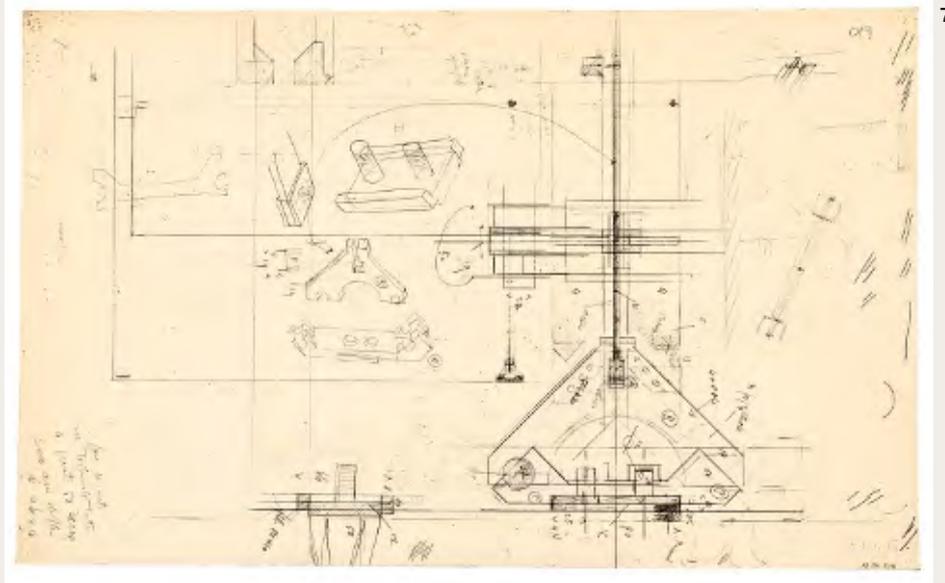
73



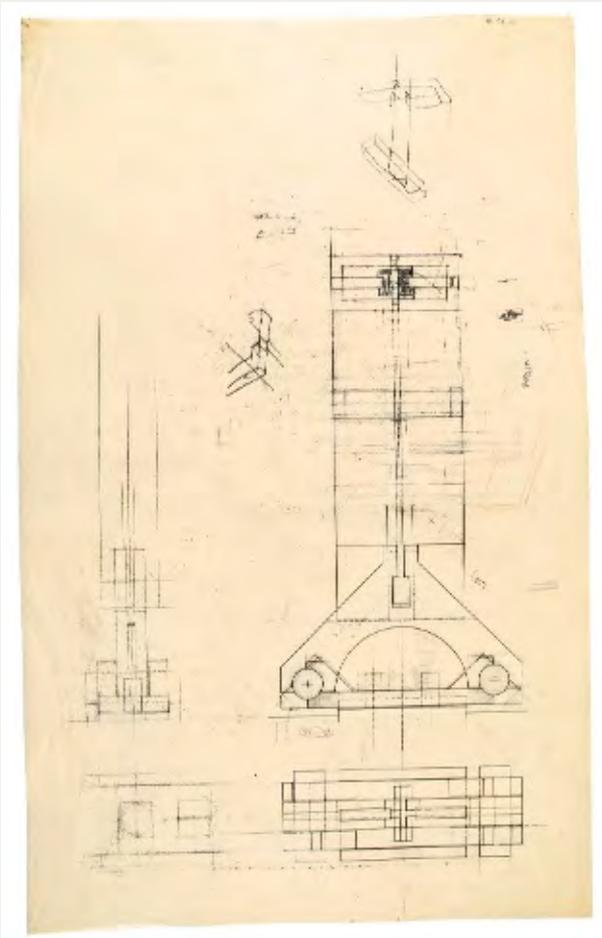
73, 74, 75
 -studi per le basi dei pan-
 nelli espositivi
 -studies for the bases of the
 display panels

76
 -studio della teca per
 il Reliquiario del cardinale
 Bessarione
 -study for the display case
 for the Reliquary of Cardinal
 Bessarione

74



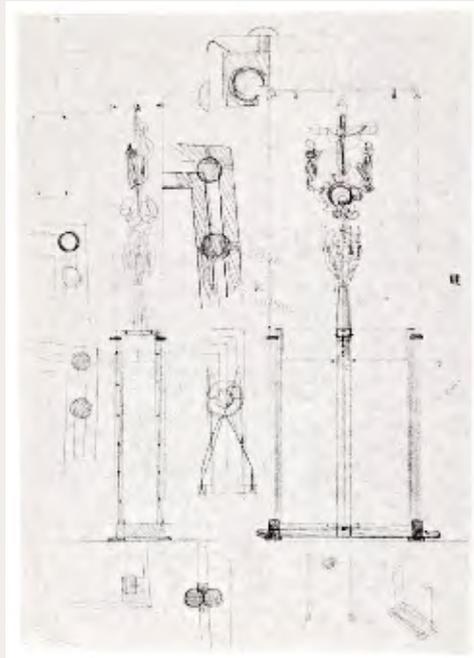
75



76



77



77, 78
 -studio per la teca della
Croce di San Teodoro e la
 medesima teca al centro
 della sala 1
 -study for the case of the
Cross of St. Theodore and
 the same case at the center
 of room 1

78

