

Carlo Scarpa: arquitectura, abstracción y museografía

Carlo Scarpa: architecture, abstraction and museology

Andrés Ros Campos 

Cardenal Herrera University-CEU. roscampos@uchceu.es

Received 2018.11.15

Accepted 2019.09.20



To cite this article: Ros Campos, Andrés. "Carlo Scarpa: architecture, abstraction and museology." *VLC arquitectura* 6, no. 2 (October 2019): 147-174.
ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2019.10989>



Resumen: *El último año que Carlo Scarpa impartía clase en el IUAV propuso como tema del curso un museo cívico, concretamente en el antiguo Convento di Santa Caterina en Treviso, que actualmente es la sede del archivo del arquitecto. El tema sobre la museografía fue desarrollado durante las lecciones impartidas en la Universidad y trató varios de sus proyectos más reconocidos, con el fin de exponer las directrices de su enfoque museográfico. El mensaje que trasladaba en sus clases no describía tanto detalles concretos como estrategias de actuación. Sin embargo, la aproximación a la obra de Carlo Scarpa nos descubre una escala del detalle museográfico que nunca antes se había experimentado. Ese cuidado por las soluciones de encuentros y por la idoneidad de los planteamientos expositivos constituye un verdadero aporte a la historia de la arquitectura, y es por tanto un modelo de la teoría museográfica contemporánea. El interés de las intervenciones de Scarpa radica en la abstracción y depuración, tanto de sus espacios expositivos como de los elementos de soporte de las obras a exponer, permitiéndose en ocasiones recrearse en matices que enriquecen las piezas con una extrema delicadeza que casi podríamos calificar de orfebrería.*

Palabras clave: Carlo Scarpa; arquitectura; exposiciones; museografía; abstracción.

Abstract: *The last year that Carlo Scarpa taught at the IUAV, he proposed a civic museum as the topic of the course, in particular in the old Santa Caterina Convent in Treviso, which is currently the headquarters of the archive of the architect. The issue of the museology was developed during the lessons given at the University and dealt with several of his most recognised projects, in order to expose the guidelines of his museology approach. The message he conveyed in his classes did not describe precise details as much as acting strategies. But nevertheless, the approach to the work of Carlo Scarpa reveals a scale of museum detail that has never been experienced before. This care for the solutions of encounters and for the suitability of expositions constitutes a true contribution to the history of architecture and is, therefore, a model of the contemporary museology theory. The interest of the interventions of Scarpa, lies in the abstraction and refinement, both of his exhibition spaces and of the support elements of the works to be exhibited. This allows on occasions to be recreated in nuances that enrich the pieces with a delicacy that we could almost describe as a work of goldsmithing.*

Keywords: Carlo Scarpa; architecture; exhibitions; museology; abstraction.

INTRODUCCIÓN

El concepto de museografía contempla las actuaciones espaciales y compositivas que contribuyen al buen funcionamiento de cualquier exposición y en extensión del museo. La arquitectura puede y debe intervenir activamente en el proceso expositivo. En este sentido la abstracción como lenguaje, tiene un valor en su aplicación al espacio museográfico, permitiendo no distraer la atención del objeto expuesto, y reforzar aquellas características que verdaderamente valoran la obra de arte y acentúan su carácter pedagógico.

El arquitecto veneciano Carlo Scarpa (1906-1978) contribuyó a proponer nuevas formas de enfoque museográfico, consiguiendo relacionar arquitectura, contenido expositivo y entorno. En su trabajo consideró siempre tres cuestiones: qué se ha de exponer, dónde hacerlo y cómo hacerlo. El “qué” requiere el conocimiento de la pieza que va a ser expuesta, sus características y su interés como objeto artístico. El “dónde” exige elegir el espacio concreto donde colocar cada objeto, interviniendo en su percepción para destacar sus virtudes. Por último, el “cómo” pretende solucionar los elementos de apoyo, las condiciones de luz y los elementos de fondo y todo ello diseñando los elementos necesarios para que dialoguen con la pieza sin restarle importancia, destacando sus cualidades (pedestales, peanas, atriles, caballetes, paneles, vitrinas, urnas...etc.).¹

EXPERIMENTOS EXPOSITIVOS: ARTE, ARQUITECTURA Y ABSTRACCIÓN

Con el fin de hacernos una idea del panorama museográfico del siglo XX, fijémonos en algunos acontecimientos de la primera mitad del siglo. En 1942 Ludwig Mies van der Rohe propuso por primera vez la idea de resolver el museo como un espacio

INTRODUCTION

The concept of museology contemplates the spatial and compositional actions that contribute to the proper functioning of any exhibition and its host museum. Architecture can and should actively intervene in the exhibition process. In this sense, abstraction as a language has a value in its application to the space of the museum, allowing not to distract the attention of the exhibited object, and reinforcing those characteristics that truly value the artwork and emphasize its pedagogical character.

The Venetian architect Carlo Scarpa (1906-1978) contributed to propose new forms of museum approach, managing to relate architecture, exhibition content and environment. In his work, he always considered three questions: what is to be displayed, where and how. The “what” requires knowledge of the piece that will be exhibited, its characteristics and its interest as an artistic object. The “where” requires choosing the specific space where to place each object, intervening in their perception to highlight their virtues. Finally, the “how” intends to solve the support elements, the light conditions and the background elements, and all this by designing the necessary elements to dialogue with the piece without diminishing importance, but highlighting its qualities (pedestals, stands, lecterns, easels, panels, showcases, urns ... etc.).¹

EXHIBITION EXPERIMENTS: ART, ARCHITECTURE AND ABSTRACTION

To get an idea of the 20th century museum panorama, let's focus on some events from the first half of the century. In 1942 Ludwig Mies van der Rohe first proposed the idea of approaching the museum as an open space, absolutely flexible and neutral,

diáfano, absolutamente flexible y neutro, renunciando así a la posibilidad de intervenir en la posición del contenido para centrarse en la propuesta generalista del contenedor, y planteando multitud de soluciones en cuanto al posicionamiento de la obra de arte en un espacio neutro y aséptico.²

Sin embargo, este posicionamiento teórico no pareció ser tan claro años atrás, ya que en el pabellón de Barcelona se producía un potente diálogo entre la escultura de George Kolbe y la propia arquitectura del pabellón.³ La escultura se situó en un lugar estratégico que la enriquecía potencialmente, proyectando su reflejo y ofreciéndonos imágenes especulares diferentes sobre la superficie pulida del mármol del plano vertical, el agua del pequeño estanque o el pavimento de travertino. El pabellón, arquetipo de arquitectura abstracta, es a su vez modélico a la hora de persuadirnos sobre las posibilidades museográficas que ofrece la arquitectura.

Mies van der Rohe nos ofrece también una versión depurada de su idea museográfica en la Neue Nationalgalerie (Berlín, 1968), donde el espacio expositivo se resuelve arquitectónicamente con una cubierta. El cerramiento de vidrio y los núcleos de comunicación vertical se diluyen permitiendo la fluidez visual, e intentando pasar desapercibidos sin contaminar la idea original de diaphanidad. En el nivel inferior alberga las galerías permanentes y otros espacios de servicio, ambos en una configuración más compartimentada.

Podríamos afirmar que el espacio de Mies van der Rohe no generaba a priori un orden de los objetos a exponer, sino que esta opción quedaba abierta a infinitas posibilidades. Prácticamente el espacio arquitectónico no contribuía más que a albergar lo expuesto con una iluminación uniforme para todos los elementos. Esta idea es precisamente contraria a lo que la arquitectura de Scarpa proponía; que los

thus disregarding the possibility of designing the position of the exhibits. He focused on the generalist proposal of the container, and proposed many different solutions regarding the positioning of the work of art in a neutral and aseptic space.²

However, this theoretical positioning did not seem so clear years before, since in the Barcelona pavilion there was a powerful dialogue between the sculpture of George Kolbe and the architecture of the pavilion.³ The sculpture was placed in a strategic place that potentially enriched it, projecting its reflection and offering different mirror images on the polished surface of the marble of the vertical plane, on the water of the small pond or on the travertine pavement. The pavilion, an archetype of abstract architecture, is in turn exemplary when it comes to persuading us about the museology possibilities offered by architecture.

Mies van der Rohe also offers us a refined version of his museum idea at the Neue Nationalgalerie (Berlin, 1968), where the exhibition space is architecturally resolved with a roof. The glass façade and the vertical communication cores are diluted allowing visual fluidity, trying to go unnoticed without distorting the original idea of transparency. On the lower level it houses the permanent galleries and other service spaces, in a more closed and compact configuration.

We could say that the space of Mies van der Rohe did not generate a priori an order of the objects to be exhibited, but rather was open to infinite possibilities. Practically, it only contributed to house the exhibition with a uniform illumination for all the elements. This idea is precisely the opposite to Scarpa's architecture; he rather sought to arrange the objects in the space through

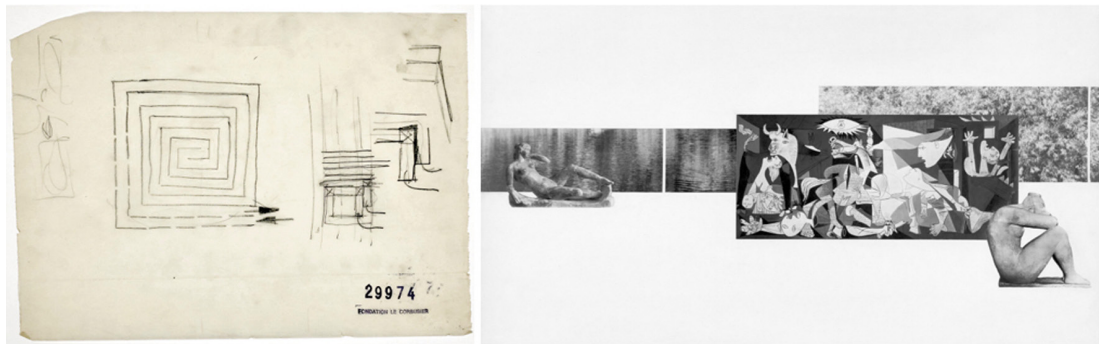


Figura 1. Museo de crecimiento ilimitado. Le Corbusier. 1931. Le Corbusier resolvió un espacio enroscado en sí mismo, usando formas lineales y ortogonales entre sí, desplegándose desde el centro hasta el infinito. Todo el espacio se alzaba sobre pilares, posibilitando así el acceso inferior a la parte central del edificio desde donde empezaría el recorrido. Perspectiva interior de museo para una pequeña ciudad. Ludwig Mies van der Rohe. 1941-43. A pesar de representar y mostrar las obras expuestas, el planteamiento proponía un espacio flexible que admitía variedad de obras.

Figure 1. Museum of unlimited growth. Le Corbusier 1931. Le Corbusier solved a space curled up in itself, using linear and orthogonal shapes, unfolding from the centre to the infinite. All the space was elevated on pillars, thus allowing lower access to the central part of the building from where the tour would start. Inside museum perspective for a small city. Ludwig Mies van der Rohe. 1941-43. Despite representing and showing the works exhibited, the approach proposed a flexible space that admitted a variety of artworks.

objetos se dispusieran en el espacio a través de elementos diseñados deliberadamente, que formaran parte del espacio completo de las salas y ayudaran a resolver la circulación.

deliberately designed elements, which would be part of the entire room space, and would help to solve the circulation.

Por otra parte, Le Corbusier propuso en 1931 una solución de "museo infinito" que atendía a la ampliación de sus fondos y su crecimiento, pero desatendió el detalle museográfico del contenido. Como proyecto utópico carecía quizás de sentido enfrentarse al problema de resolver la exposición de una colección indefinida (Figura 1).

On the other hand, Le Corbusier proposed in 1931 an "infinite museum" solution, that would cater for the expansion of its funds and its growth, but disregarded the museology detail of the content. As a utopian project, it was perhaps pointless to face the problem of solving the exhibition of an indefinite collection (Figure 1).

Otro concepto que influyó en la museografía antes de la Segunda Guerra Mundial fue el de "museo viviente," concepto que venía utilizándose desde los años treinta, en contraposición al calificativo de "museo como cementerio de obras" donde éstas quedaban depositadas sin el correcto trato en su

Another concept that influenced museology before the Second World War was that of the "living museum," an idea that had been used since the thirties, in contrast to the "museum as a cemetery of artworks," where the exhibits were placed without proper treatment in their presentation or in the

presentación ni en el espacio que las contenía.⁴ La nueva idea suponía reconsiderar la posición de cada pieza en el espacio con el fin de conseguir toda la capacidad pedagógica del arte.⁵

Tal y como explica Morello (1997), el origen del concepto de "museo viviente," está ligado a los experimentos museográficos desarrollados entre los años 1923 y 1936 por Alexander Dorner en el Landesmuseum de Hannover.⁶ En él se proyectaron el "Gabinete Abstracto" (*Kabinett der Abstrakten*) de El Lissitsky en 1925, que fue construido, y la "Sala de nuestro tiempo" (*Raum der Gegenwart*), proyectada por Moholy-Nagy en 1930, y diseñada para realizar proyecciones cinematográficas y experimentos fotográficos con la luz, pero que finalmente no fue construida.⁷ El Gabinete de El Lissitsky fue destruido por los nazis al considerarlo arte degenerado (*Entartete Kunst*).

LA NUEVA MUSEOGRAFÍA EN ITALIA A PARTIR DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Tras la Segunda Guerra Mundial se plantea la reconfiguración de las colecciones museísticas en Italia y la necesidad de repensar la ubicación y la selección de las obras a exponer. En este contexto Carlo Scarpa comenzó en 1945 la intervención museográfica de la Galleria dell'Accademia en Venecia, constituyendo la inauguración de la nueva teoría museográfica.

En cuanto al lenguaje apropiado en las intervenciones arquitectónicas y en el diseño de exposiciones, se estableció la recomendación de la depuración exquisita y la neutralidad. Adicionalmente se planteó el cromatismo de los planos de fondo de las piezas expuestas, en función del periodo histórico al que pertenecían. Ya en los años cincuenta se introdujo

space that contained them.⁴ This new idea involved reconsidering the position of each piece in the space in order to develop the full pedagogical capacity of art.⁵

*As Morello (1997) explains, the origin of the concept of "living museum" is linked to the museology experiments developed between 1923 and 1936 by Alexander Dorner in the Landesmuseum in Hannover.⁶ Two exhibitions were to be hosted in it: the "Abstract Cabinet" (*Kabinett der Abstrakten*) of El Lissitsky, designed in 1925 and actually built, and the "Hall of our time" (*Raum der Gegenwart*), designed by Moholy-Nagy in 1930, and intended to perform film projections and photographic experiments with light, which was not finally built.⁷ The Lissitsky Cabinet was destroyed by the Nazis when it was considered "degenerate art" (*Entartete Kunst*).*

THE NEW MUSEOLOGY IN ITALY FROM THE SECOND WORLD WAR

After World War II, a reconfiguration of museum collections was considered in Italy, as well as the need to rethink the location, and the selection of the artworks to be exhibited. In this context Carlo Scarpa began in 1945 the museum intervention of the Galleria dell'Accademia in Venice, a work that would be the starting point of the new museum theory.

As for the appropriate language to be used in architectural interventions and in the design of exhibitions, a recommendation for exquisite refinement and neutrality was established. Additionally, the chromatism of the background plans of the displayed pieces was raised, in accordance with the historical period to which they belonged. Already in the fifties, the issue

el tema de la iluminación artificial combinada con la natural, tema del que Scarpa es precursor con su intervención en el Palazzo Abatellis.⁸

En esta segunda mitad del siglo XX se produjeron en Italia influencias recíprocas entre ciertas obras coetáneas que contribuyeron a enriquecer para siempre la teoría museográfica. El valor de estas actuaciones radica en los mecanismos abstractos utilizados por los arquitectos del momento. Las intervenciones de Franco Albini junto con las de BBPR, Ignazio Gardella y Scarpa son los mejores exponentes de la museografía italiana de posguerra.⁹ Se caracterizarán por la innovación de las técnicas expositivas, la integración del arte antiguo con el diseño contemporáneo y la consideración del museo como espacio pedagógico.¹⁰

Podríamos citar otros ejemplos paradigmáticos en el campo de la museografía: Franco Albini con su intervención en la Galería del Palazzo Bianco en Genova en 1949, BBPR en el Museo del Castello Sforzesco en Milán o Giovanni Michelucci junto con Carlo Scarpa e Ignazio Gardella que colaboraron en el rediseño y disposición museográfica de las primeras salas de los Uffizi en Florencia entre 1954 y 1956.

LA MUSEOGRAFÍA DE CARLO SCARPA

La extensa trayectoria de Scarpa en el diseño de exposiciones tiene su origen a principios de los años treinta del siglo XX con la realización de una serie de intervenciones en establecimientos comerciales. El reconocimiento internacional a su labor museográfica se produjo en 1968 con la presentación de sus proyectos en el MoMA de Nueva York, en la exposición con el título "Arquitectura del museo."¹¹

of combining artificial with natural lighting was introduced, a topic in which Scarpa was a forerunner with his intervention in the Palazzo Abatellis.⁸

In this second half of the twentieth century, there were reciprocal influences in Italy between certain contemporary works, which became key contributions for the museum theory. Their value lies in the abstract mechanisms used by their architects. The interventions of Franco Albini together with those of BBPR, Ignazio Gardella and Scarpa were the best examples of post-war Italian museology.⁹ They were characterized by the innovation of the exhibition techniques, the integration of ancient art with contemporary design and the consideration of the museum as a pedagogical space.¹⁰

We could mention other paradigmatic examples in the field of museology: Franco Albini with his intervention at the Palazzo Bianco Gallery in Genoa in 1949, BBPR at the Castello Sforzesco Museum in Milan or Giovanni Michelucci together with Carlo Scarpa and Ignazio Gardella, who collaborated on the redesign and museum layout of the first rooms of the Uffizi in Florence between 1954 and 1956.

THE MUSEOLOGY OF CARLO SCARPA

Scarpa's extensive career in the design of exhibitions started in the early thirties of the twentieth century with a series of interventions in commercial establishments. The international recognition for his work in the field of museology came about in 1968 with the display of his projects at the MoMA in New York, in an exhibition entitled "Architecture of Museums."¹¹



Figura 2. Victoria alada de Samotracia. Escultura de mármol que representa a la diosa griega Nike. Siglo II a.C. Museo del Louvre, París. En la imagen de la izquierda vemos la escultura en su habitual ubicación dentro del Louvre. A la derecha se aporta una simulación de la descripción teórica que hizo Scarpa.

Figure 2. *Winged Victory of Samothrace.* Marble sculpture depicting the Greek goddess Nike. 2nd century B.C. Louvre Museum, Paris. In the image on the left, we see the sculpture in its usual location inside the Louvre. On the right, a simulation of the theoretical description of Scarpa.

En 1976, el último año que impartía clase en el IUAV, Carlo Scarpa propuso como tema del curso un museo cívico en el antiguo Convento de Santa Caterina en Treviso, que actualmente es la sede del archivo del arquitecto.¹² Scarpa impartió varias lecciones en la Universidad sobre el tema y explicó varios de sus proyectos más reconocidos, con el fin de transmitir las pautas de su enfoque museográfico.¹³

Sobre un referente que le inspiró, La Victoria de Samotracia, se mostraba díscolo con la colocación sobre la escalera decimonónica de Hector-Martin Lefuel.¹⁴ Si bien el efecto perspectivo le parecía majestuoso, la iluminación no era de su agrado y Scarpa proponía, para recuperar las antiguas condiciones de iluminación de la pieza, una enorme abertura de 10 metros de alto y 6 de ancho que permitiera tener el cielo de fondo (Figura 2).

In 1976, the last year Carlo Scarpa taught at the IUAV, he proposed, as the topic of the course, a civic museum in the former Santa Caterina Convent in Treviso, which is currently the headquarters of the archive of the architect.¹² Scarpa gave several lessons at the university on the issue and explained several of his most recognized projects, in order to convey the guidelines of his museology approach.¹³

Concerning a reference that inspired him, *The Winged Victory of Samothrace*, he showed discontent with its positioning on the nineteenth-century staircase of Hector-Martin Lefuel.¹⁴ Although the perspective effect seemed majestic, the lighting was not to his liking, and, in order to recover the original lighting conditions of the piece, Scarpa proposed a huge opening 10 meters high and 6 wide that would have the sky in the background (Figure 2).

Frente a la idea de museo diáfano de Ludwig Mies van der Rohe o la teoría del “museo sin muros” de Malraux, citada por Beatriz Colomina, Carlo Scarpa concebirá el espacio museográfico como un espacio acotado y no diáfano, un espacio limitado tanto por los planos de fondo como por los propios objetos en él expuestos.¹⁵ Es un espacio por tanto finito y controlado. Los recursos abstractos utilizados evidencian una herencia del Neoplasticismo, prevaleciendo lo abstracto frente a lo figurativo, lo geométrico frente a lo orgánico, y lo intelectual frente a lo inmediato.

Lo más relevante del diseño de los elementos de soporte de las piezas a exponer, recae en la idea de que los mismos han sido creados para ese fin concreto. Existe por tanto una total sincronía entre obra, soporte y espacio arquitectónico, consiguiendo una lectura comprensiva, atemporal y racional de la esencia de cada pieza en una triple escala.

La reflexión sobre la disposición de las piezas a exponer afecta a lo pictórico y a lo escultórico, y su estudiada disposición en las salas permite una circulación ordenada, rotacional y contemplativa. En el caso de las exposiciones de esculturas, demuestra especial cuidado, permitiendo la variación de puntos de vista que resaltan su interés y facilitan su percepción y comprensión. Una vez creado el soporte de la obra, pasa a formar parte de ésta, como algo inseparable y atemporal.¹⁶

En la obra de Scarpa el objeto dialogará con el espacio y los elementos que lo componen y viceversa. Existe pues un proceso de reflexión sobre la esencia de cada objeto que afectará a múltiples parámetros, desde la iluminación, su posición en el espacio en relación con los condicionantes del mismo, o la estrategia visual estudiada al milímetro y al cuidado de la materialidad, que hará que cualquier atril o soporte de las obras deba dialogar tanto

In contrast to Mies van der Rohe's idea of the open museum or Malraux's theory of the "museum without walls," mentioned by Beatriz Colomina, Carlo Scarpa conceived the museum space as a limited and non-diaphanous space, a space bounded both by background planes and the exhibits themselves.¹⁵ It is therefore, a finite and controlled space. The abstract resources he used show the legacy of Neoplasticism: the abstract prevailing over the figurative, the geometric versus the organic, and the intellectual versus the immediate.

The most relevant feature concerning the design of the support elements of the pieces to be exhibited, lies in the idea of creating them for that specific purpose. There is therefore a total synchrony between artwork, support and architectural space, allowing a comprehensive, timeless and rational perception of the essence of each piece on a triple scale.

Thinking about the layout of the pieces to be exhibited affects the pictorial and the sculptural, and their studied arrangement in the rooms allows an orderly, rotational and contemplative circulation. In the case of exhibitions of sculptures, he shows special care to allow the variation of points of view that should enhance their interest and facilitate their perception and understanding. Once the support of the artwork has been created, it becomes part of it, as something inseparable and timeless.¹⁶

In Scarpa's museum theory, the object should dialogue with the space and the elements that make it up. There is, therefore, a process of thinking about the essence of each object that affects multiple parameters, ranging from lighting, to its position in the space in relation to its conditioning factors, or the carefully studied visual strategy and the care of the materiality. This should make possible a smooth dialogue between any lectern or support

con la obra como con el espacio sin producir estridencias. A este proceso de abstracción se acoge Scarpa para intervenir en cada uno de los museos o exposiciones que acomete. Las consecuencias de estas operaciones serán la integración con el espacio arquitectónico y la obtención de unas nuevas condiciones de percepción.

De la labor de Scarpa como diseñador de exposiciones podemos destacar sus intervenciones en exposiciones de arte como la de Paul Klee (Venecia 1948), la de Piet Mondrian (Roma 1956) o la exposición de "Antonello de Messina y el Quattrocento Siciliano" (Messina 1953). Con motivo de la muestra sobre Piet Mondrian, en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma en 1957, Scarpa profundizó en un conocimiento exhaustivo de la obra del artista llegando a la intención de transformar la galería destinada a la exposición en una escenografía neoplasticista que integrara la esencia de las teorías de Mondrian. "La solución espacial adopta así un efecto pictórico" resuelta con grandes lienzos blancos montados sobre bastidores que iban ordenando el espacio de circulación y servían de fondo de los cuadros de expuestos.¹⁷ A partir de este momento, Carlo Scarpa no podría disimular en sus composiciones su admiración hacia el orden de las líneas neoplasticistas.

En cuanto a las exposiciones dedicadas a la arquitectura, en 1960 con motivo de la Trienal de Milán se le encargó la ordenación de la exposición de la obra arquitectónica de Frank Lloyd Wright.¹⁸ Para el diseño de la exposición en una gran sala rectangular, dispuso paneles móviles y un espacio para proyectar imágenes. El techo lo trabajó con telas translúcidas que contribuían a crear una iluminación difusa de la exposición. En el vestíbulo del edificio dispuso unos paneles móviles curvos de madera para configurar el acceso.

of the art-works both with the work and with the space. Scarpa embraces this process of abstraction to intervene in each of the museums or exhibitions he undertakes. The results are a better integration with the architectural space and the appearance of new conditions of perception.

From his work as an exhibition designer, we can highlight his interventions in art exhibitions such as those of Paul Klee (Venice 1948), that of Piet Mondrian (Rome 1956) or the exhibition of "Antonello de Messina and the Sicilian Quattrocento" (Messina 1953). On the occasion of the exhibition on Piet Mondrian, in the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome in 1957, Scarpa gained an exhaustive knowledge of the artist's work, reaching the intention of transforming the gallery for the exhibition into a Neoplasticist setting, that should integrate the essence of Mondrian's theories. "The spatial solution thus adopts a pictorial effect" solved with large white canvases mounted on frames that arranged the circulation space and served as the background of the displayed paintings.¹⁷ From then on, Carlo Scarpa could not hide in his compositions his admiration for the order of the Neoplasticist lines.

As for the exhibitions devoted to architecture, in 1960 on the occasion of the Triennial of Milan, he was commissioned to organize the exhibition of Frank Lloyd Wright's architectural work.¹⁸ For the design of the exhibition in a large rectangular room, he arranged mobile panels and a space to project images. He designed the ceiling with translucent pieces of cloth that contributed to creating a diffuse lighting of the exhibition. In the lobby of the building he arranged curved wooden panels to shape the access.

En 1969 realizó la intervención para la exposición de dibujos de Erich Mendelsohn en la Universidad de California, Berkeley.¹⁹ De nuevo debió resolver un espacio rectangular y de nuevo recurrió al diseño de paneles móviles que le ayudarían a romper la rigidez del espacio y a ordenar la circulación. Los paneles, de colores vivos (verdes y naranjas) los dispuso de forma ortogonal, configurando el espacio expositivo y ordenando el recorrido museográfico. El despiece de los paneles era vertical y en el centro de cada uno se disponían los dibujos montados en un marco de 30×30 cm.

Scarpa participó en la Esposizione Internazionale d'Arte en 1972 como comisario para diseñar la exposición "Quattro progetti per Venezia."²⁰ En ella se presentaron los proyectos no realizados de Masieri Memorial (1953) de Frank Lloyd Wright, el hospital de Venecia (1963) de Le Corbusier, el Palazzo dei Congressi (1968) de Louis Kahn y un parque entre el mar y la laguna de Jesolo (1970) de Isamu Noguchi.

En 1975 es requerido por el IUAV para diseñar la exposición del arquitecto y urbanista italiano Giuseppe Samonà (1898-1983).²¹ La exposición se realizó en el Palazzo Grassi, abarcando dos niveles. Utilizó de nuevo paneles para organizar el recorrido y en el centro de la sala, en el espacio liberado de paneles, dispuso las maquetas colocadas en bases blancas de madera y tela. Los dibujos no tenían ningún tipo de protección para favorecer su contemplación y la iluminación artificial se fijaba sobre los paneles.

Scarpa también diseñó exposiciones de su propia obra. En 1974 fue invitado por el RIBA de Londres para ello y en 1976 hace lo mismo en el Institut de l'Environnement en París. En el año de su muerte, en 1978, realizaría la última exposición de su propia obra en Madrid.²² Para ella eligió sus proyectos más

In 1969 he designed the exhibition of drawings by Erich Mendelsohn at the University of California, Berkeley.¹⁹ Once more he had to solve a rectangular space and, again, he resorted to the design of mobile panels that would help him to break the rigidity of the space and to organize the circulation. The brightly coloured panels (green and orange) were arranged orthogonally, configuring the exhibition space and ordering the museum route. The panel layout was vertical and in the centre of each one the drawings were mounted on a 30×30 cm frame.

Scarpa took part in the Esposizione Internazionale d'Arte in 1972 as curator, to design the exhibition "Quattro progetti per Venezia."²⁰ It displayed the unrealized projects of Masieri Memorial (1953) by Frank Lloyd Wright, the Hospital of Venice (1963) by Le Corbusier, the Palazzo dei Congressi (1968) of Louis Kahn, and a park between the sea and the lagoon of Jesolo (1970) by Isamu Noguchi.

In 1975 he was required by the IUAV to design the exhibition of the Italian architect and urban planner Giuseppe Samonà (1898-1983).²¹ The exhibition was held at Palazzo Grassi, covering two levels. He used panels again to organize the tour, and in the centre of the room, in a space released from panels, he arranged the models placed on white wooden and fabric bases. The drawings did not have any protection to favour their view, and the artificial lighting was fixed on the panels.

Scarpa also designed exhibitions of his own work: in 1974 invited by the RIBA in London, and in 1976 at the Institut de l'Environnement in Paris. In the year of his death, in 1978, he carried out the last exhibition of his own work in Madrid.²² He chose for it his most important projects, and the original drawings were

importantes y los planos originales los expuso de nuevo sin ningún tipo de protección, presentados frente a un fondo de color neutro.

En cuanto a intervenciones más profundas en espacios arquitectónicos, podemos destacar: la Galleria dell'Accademia" (Venecia 1952-1956), el Museo Correr (Venecia 1952-1956), la Galleria Nazionale (Messina 1953-1954), el Palazzo Abatellis (Palermo 1953-1954), la Gipsoteca Canoviana (Possagno 1956-1957) y el Museo di Castelvecchio (Verona 1958-1964).

Deteniéndonos en algunas de sus intervenciones más significativas, podemos descubrir la meticulosidad con la que Scarpa coloca las piezas (ya sean pinturas, esculturas u otros objetos) y resuelve sus apoyos y elementos de soporte integrándolos en el espacio con los demás objetos. La delicadeza de su diseño invita a pensar en un trabajo de artesano que crea en cada ocasión una solución exclusiva, en similitud al orfebre, que para cada "joya" crea un engarce único.

Esta minuciosidad alude a una escala de lo pequeño, de lo casi imperceptible, que requiere de la observación concienzuda para descubrir los pequeños elementos que solucionan las juntas, los pernos, la tornillería o los solapes y encuentros de materiales. Pero también descubrimos la escala urbana en sus espacios expositivos. La actuación en edificios como Castelvecchio, la Fundación Querini o la Gipsoteca Canoviana, por citar algunos de ellos, afectan al diálogo con la ciudad de forma directa y de forma poética; en el primero de los casos con la visión de la descomposición de la cubierta que se produce desde el puente Scaligero en Verona, en el segundo de los casos, la unión de la Fundación con el Campo Santa María Formosa mediante el delicado puente diseñado y finalmente, en el tercer caso citado, la relación de la ampliación del museo con la casa natal de Antonio Canova.

displayed again without any protection, against a neutral-coloured background.

Regarding deeper interventions in architectural spaces, the following stand out: The Gallery of the Academy (Venice 1952-1956), the Correr Museum (Venice 1952-1956), the National Gallery (Messina 1953-1954), the Abatellis Palace (Palermo 1953-1954), the Canovian Museum (Possagno 1956-1957) and the Museum of Castelvecchio (Verona 1958-1964).

Focusing on some of his most significant interventions, we can discover the meticulous way used by Scarpa to position the pieces (paintings, sculptures or other objects) and to solve their bases and supporting elements by integrating them into space with the other objects. The delicacy of his design invites us to think of a craftsman work that creates on each occasion an exclusive solution, similar to the goldsmith, who for each jewel creates a unique set.

This thoroughness refers to a small scale, the almost imperceptible, which requires careful observation to discover the small elements that solve the joints, bolts, screws or overlaps and material encounters. But we also discover the urban scale in his exhibition spaces. His interventions in buildings such as Castelvecchio, the Querini Foundation or the Canova Museum, just to mention a few, affect the dialogue with the city directly and poetically; in the first case with the vision of the roof breakdown that occurs from the Scaligero Bridge in Verona, in the second case, with the connection of the Foundation with the Campo Santa María Formosa through the delicate bridge designed, and finally, in the third case, with the relationship between the extension of the museum and Antonio Canova's birth house.

Así el concepto museográfico de Scarpa baraja tres escalas que tratará con precisión. Por un lado, la escala del detalle, que atiende a pequeños matices de elementos diseñados, principalmente soportes. Seguidamente la escala del espacio, que considera la relación entre los objetos expuestos y el espacio en el que se encuentran. Y por último la escala del edificio con la ciudad, es decir, la unión del edificio con la realidad urbana o incluso la condición poética de la ciudad, ya sea Verona, Venecia o Possagno.²³ Veámoslo con mayor detenimiento.

Jardín de las esculturas, Venecia, 1952 (Figura 3)

Con motivo de la XXVI Biennale di Venezia se recurre a Carlo Scarpa como asesor para actuaciones puntuales en el pabellón de Italia. Su intervención se ceñirá a zonas muy concretas del edificio. Entre 1950 y 1952 Scarpa aborda el diseño del jardín de las esculturas, como parte de las actuaciones que tienen como objetivo adecuar el espacio museográfico del edificio.

El destino del espacio era acoger diferentes esculturas. Scarpa debía contrarrestar a su vez la sensación de verticalidad del patio acotando el espacio para que el visitante sintiera la escala apropiada del recorrido. De este modo, una escala más humana facilitaría la percepción de las esculturas, y el espacio diseñado permite un entorno rico en estímulos visuales que contrarresta la agresividad de los altos muros que lo delimitan. Además, incluye el agua como plano reflectante de toda la escena, permitiendo así la prolongación perspectiva que el recinto preexistente le negaba.

A la vez que acota la escala, la cubierta nos muestra el infinito del cielo entre sus huecos de geometrías curvas. Consigue desviar la atención del recinto que disponía de una gran verticalidad por sus seis metros de altura. Podemos interpretar la cubierta como

Thus, the museum concept of Scarpa considers three scales that he handles accurately. On the one hand the scale of the detail, which deals with small nuances of designed elements, mainly supports. Then the scale of space, which considers the relationship between the exhibits and the space in which they are located. And finally, the scale of the building in the city, that is, the connection of the building with its urban environment, or even the poetic condition of the city, be it Verona, Venice or Possagno.²³ Let's look more closely.

Garden of sculptures, Venice, 1952 (Figure 3)

On the occasion of the XXVI Venice Biennale, Carlo Scarpa was commissioned as an advisor for specific works to be carried out in the Italian Pavilion. His intervention was limited to very specific areas of the building. Between 1950 and 1952 Scarpa deals with the design of the sculpture garden, as part of the actions that aim to adapt the museum space.

The space was meant to host different sculptures. Scarpa had to counteract the courtyard's sensation of verticality by limiting the space, so that the visitor could feel the appropriate scale of the route. In this way, a more human scale should facilitate the perception of the sculptures, and the designed space should provide a rich environment in visual stimuli that counteracts the aggressiveness from the high walls that delimit it. He also includes water as a reflective plane of the entire scene, thus allowing the extended perspective that the pre-existing enclosure denied.

At the same time as limiting the scale, the roof shows us the infinite sky between its hollows of curved geometries. He managed to divert attention from the great verticality of the enclosure six meters high. We can interpret the roof as an element that

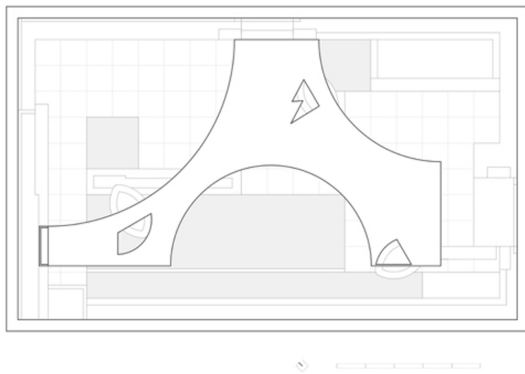


Figura 3. Jardín de las esculturas. Carlo Scarpa. Venecia 1952. En estas imágenes se aprecia el contraste entre la geometría del patio y la cubierta. La intención de la misma era acotar el espacio cubierto destinado a la exposición de esculturas.

Figure 3. Garden of the sculptures. Carlo Scarpa. Venice 1952. In these images, we can perceive the contrast between the geometry of the courtyard and the roof. Its intention was to limit the covered space destined to the exhibition of sculptures.

un elemento que se exhibe a sí mismo, apoyándose sobre los enormes pilares de carácter estereotómico, destacando la delicadeza con la se produce el contacto, entre la superficie horizontal de la cubierta y los soportes, a través de una pequeña esfera metálica que con precisión de orfebre resuelve el contacto puntual entre los dos elementos.

exhibits itself, resting on the huge stereotomic pillars, highlighting the delicacy of the joint between the horizontal surface of the cover and the supports, through a small metal sphere that solves the contact between the two elements with goldsmith precision.

Actualmente las antiguas peanas de obra y las esculturas expuestas han desaparecido de este espacio, pero pervive esa doble lectura de escalas; la finita (y humana) que se percibe al recorrer el espacio y la infinita (y urbana) que se lee en los reflejos sobre el agua y en las vistas del cielo. Esto constituye precisamente la relación con la ciudad, el agua y el cielo de Venecia.

Nowadays, the old masonry bases and the exhibited sculptures have disappeared from this space, but that double perception of scales survives; the finite (and human) one that is perceived when touring through space, and the infinite (and urban) one that is read in the reflections on the water and in the views of the sky. Here we can find that relationship with the city, the water and the sky of Venice.

Pabellón de Venezuela, Venecia, 1953-56 (Figura 4)

Venezuela Pavilion, Venice, 1953-56 (Figure 4)

Josef Hoffmann sentó un precedente "purista" en la bienal de 1934 con su pabellón austriaco, que sorprende por la rotundidad de su forma y la ausencia

Josef Hoffmann set a "purist" precedent in the 1934 Biennale with his Austrian Pavilion, which surprises for the rotundity of its shape and the absence of

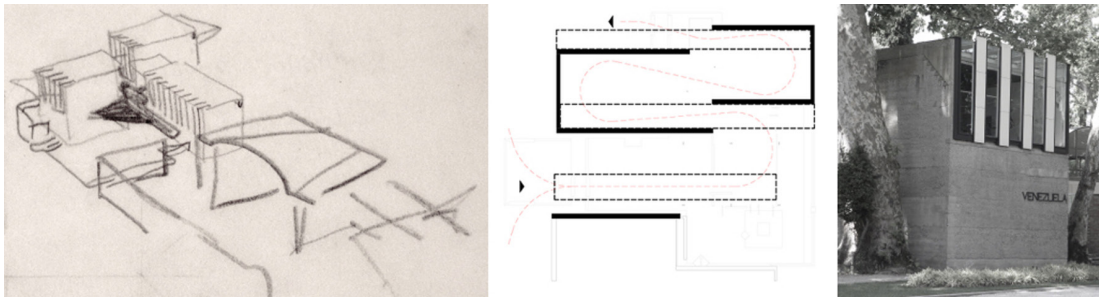


Figura 4. Pabellón de Venezuela. Carlo Scarpa. Venecia, 1953-1956. Dibujo original de Scarpa de la volumetría del pabellón. Esquema de circulaciones. Imagen del exterior del pabellón.

Figure 4. Venezuela Pavilion. Carlo Scarpa. Venice, 1953-1956. Original sketch by Scarpa. Circulation scheme. Image of the exterior of the pavilion.

de elementos que la distorsionen. El Pabellón de Venezuela, concebido para la XXVI bienal de 1956, plantea una similar rotundidad geométrica y ausencia de elementos discordantes con la pureza formal, con rasgos brutalistas por el empleo de hormigón visto en sus muros. Durante su diseño, Scarpa conoció a Gerrit Rietveld y a Alvar Aalto, que al mismo tiempo, construían sus pabellones para Alemania y Finlandia respectivamente. La abstracción formal de ambos influenció la intención de Scarpa, que llegó a dibujar ambos pabellones en una de las láminas en las que diseñaba el suyo. No es de extrañar, por tanto, que el pabellón de Rietveld, extremadamente explícito, regular y blanco, se asemeje, en su contención formal, a lo planteado por el maestro veneciano.

La geometría que subyace en el proyecto, resalta la direccionalidad con la que se define el espacio. Esta direccionalidad favorece, por un lado, el acceso, y por otro la ordenación de las circulaciones, permitiendo un recorrido expositivo sin interferencias. Así, de la secuencia de espacios se crea un recorrido de circulación que necesariamente va serpenteando por el espacio para mostrar todo lo expuesto.

elements that distort it. The Venezuelan Pavilion, conceived for the XXVI Biennale of 1956, proposed a similar geometric rotundity and excluded any discordant elements with that formal purity, including some brutalist features due to the use of seen concrete on its walls. During the design, Scarpa met Gerrit Rietveld and Alvar Aalto, who at the same time were building their pavilions for Germany and Finland respectively. The formal abstraction of both influenced the intention of Scarpa who came to draw both pavilions on one of the sheets in which he designed his. It is not surprising, therefore, that the Rietveld pavilion, extremely explicit, regular and white, resembles, in its formal containment, what was raised by the Venetian master.

The geometry underlying the project highlights the directionality, which defines the space. This directionality favours, on the one hand, the access, and, on the other, the ordering of the circulations, allowing an exhibition route without interferences. Thus, from the sequence of spaces, a circulation path is created, which necessarily meanders through the space to show all the exhibits.

El pabellón, entendido como contenedor expositivo, se resuelve con rotundidad y abstracción de sus elementos que, aunque pueden ser reconocidos con cierta autonomía, constituyen un edificio unitario que propone un recorrido ordenado por el espacio expositivo. A la vez, la solución de iluminación natural como rasgaduras de vidrio que nacen en la fachada y se prolongan en la cubierta supone la demostración de la relevante propuesta moderna del arquitecto.

Museo Gipsoteca Canoviana, Possagno, Treviso, 1955-57 (Figura 5)

A Scarpa se le encargó ampliar el museo para dar cabida a la colección de yesos, aunque no se limitó exclusivamente a resolver un nuevo edificio, sino que ordenó las piezas en el espacio preexistente dotando de escenografía a las esculturas de yeso.

La ampliación del museo Canoviano supone un ejercicio de percepción y de diálogo entre la arquitectura y las obras expuestas. Las piezas encuentran el lugar durante el desarrollo del proyecto. La pieza protagonista, "las tres gracias," se dispone en el espacio alargado con paredes convergentes que alteran la perspectiva. Esta puesta en escena demuestra la importancia de la luz natural en el museo y la relación de la escultura con el espacio arquitectónico, tanto interior como exterior.

La secuencia de perspectivas desde el acceso va descubriéndonos imágenes sugerentes, contraluces, oscuros, juntas y rasgaduras que separan unos elementos con otros. El refinado diseño de las vitrinas, los pedestales y los soportes, anclados al muro, permite que funcionen como focos de atención visual, dinamizando por tanto el recorrido. Los límites del espacio se rompen visualmente generando un diálogo con el exterior, potenciado por el vidrio. Los reflejos del estanque, estratégicamente

The pavilion, understood as an exhibition container, is resolved with the clearness of its abstract elements. Although they can be recognized with certain autonomy, they make up a unitary building, that suggests an orderly route through the exhibition space. At the same time, natural lighting provided by glass-vertical openings that start on the façade and extend into the roof is the proof of the relevant modern stance of the architect.

Canovian Gypsotheca Museum, Possagno, Treviso, 1955-57 (Figure 5)

Scarpa was commissioned to expand the museum to accommodate the plaster collection. He did not confine himself to design a new building, but he also ordered the pieces in the pre-existing space, providing the plaster sculptures with a new setting.

The extension of the Canovian Museum is an exercise in perception and dialogue between architecture and the exhibited artworks. The pieces find their place during the development of the project. The main piece, The Three Graces, is arranged in the long space with converging walls that affect the perspective. This staging demonstrates the importance of natural light in the museum and the relationship of the sculpture with architectural space, both interior and exterior.

The sequence of perspectives from the access reveals us suggestive images, backlights, dark lines, joints and openings that separate some elements from others. The refined design of the showcases, the pedestals and the supports, anchored to the wall, make them function as focal points of visual attention, thus strengthening the path. The limits of the space are visually broken generating a dialogue with the outside, enhanced by the glass. The reflections of the pond, strategically located, also break

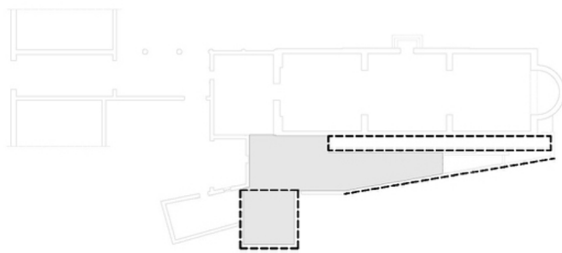


Figura 5. Museo Gipsoteca Canoviana, Possagno, Treviso. 1955-1957. Esquema compositivo de la geometría de la ampliación de Carlo Scarpa. En la foto apreciamos la escultura en yeso de la Ninfa Durmiente 1820 (el mármol original se encuentra en el Victoria and Albert Museum, Londres). También apreciamos el yeso de la escultura de George Washington.

situado, transgreden también el límite, pero en sentido contrario, invadiendo el interior. El suelo con sus desniveles contribuye a distinguir las diferentes zonas, generando en el espacio distintos ámbitos.

Los pedestales definen sus posiciones concretas y estudiadas. La sintonía entre las piezas expuestas y la propia configuración espacial es tal que la escultura de la "Ninfa durmiente" une dos espacios a diferente cota, salvando el desnivel con el diseño de su lecho, convirtiéndose así la propia escultura en el nexo de unión entre el espacio vertical y el horizontal. Así en el soporte (diseñado por Scarpa)



Figure 5. Canovian Gypsotheca Museum, Possagno, Treviso. 1955-1957. Compositional scheme of the geometry of the expansion of Carlo Scarpa. In the photo, we see the plaster sculpture of Sleeping Nymph, 1820 (the original marble is in the Victoria and Albert Museum, London). We also see the plaster of the sculpture of George Washington.

the limit, but in the opposite direction, invading the interior. The ground with its unevenness contributes to distinguishing the different zones, generating different areas in space.

The pedestals define their specific and studied positions. The link between the displayed pieces and the spatial configuration itself is so close that the sculpture of the Sleeping Nymph links two spaces at different levels, bridging the drop with the design of her bed, thus turning the sculpture itself into the link between vertical and horizontal space. Thus, in the support (designed by Scarpa) for this sculpture,

para esta escultura, se aprecia que las patas de un lado son más largas que las del otro con el fin de proporcionar un apoyo horizontal, a pesar del desnivel del suelo.

Otro ejemplo lo constituye la figura de George Washington esculpida entre 1815-1820. Este yeso, de base cuadrada, se complementa con un pedestal realizado por Scarpa, que tiene reminiscencias neoplasticistas en la composición de sus juntas, buscando un juego de equilibrio entre la horizontalidad y la verticalidad.

Tienda Olivetti, Venecia, 1957-58 (Figura 6)

A raíz de la obtención del premio Olivetti, reconociendo su labor en el diseño de la arquitectura, en 1956 Scarpa recibió el encargo de diseñar, en Venecia, el local de la marca, con el fin de realizar exposiciones de los productos que fabricaba. El mayor interés de este proyecto radica en el control de la sensación de profundidad. Para ello Scarpa optó por situar una barrera visual en el centro del espacio, constituida por la escalera que conecta con el nivel superior.

Además, la planta se llenará de continuas llamadas de atención que diversifican la mirada y suavizan la sensación de profundidad. Scarpa trabajará la fragmentación a través de la lectura de elementos autónomos, separados unos de otros por juntas de montaje o cambios de material. La escultura de formas orgánicas, de Alberto Viani, que encontramos en el acceso, también contribuye a evitar la mirada hacia el final de la parcela.

El diseño atiende a la forma en la que los objetos debían presentarse al público. Así se estudian los elementos de apoyo de las máquinas de escribir Olivetti que debían presentarse en el espacio. Para ello su presentación resalta la importancia del

it can be observed that the legs on one side are longer than those on the other one in order to provide horizontal support, despite the uneven floor.

Another example is the figure of George Washington, sculpted between 1815-1820. A pedestal made by Scarpa, which is reminiscent of Neoplasticists in the composition of its joints, seeking a balance between horizontality and verticality, complements this plaster, with a square base.

Olivetti Showroom, Venice, 1957-58 (Figura 6)

Following the Olivetti prize, recognizing his architectural work, in 1956 Scarpa was commissioned to design, in Venice, the showroom of the brand, in order to make exhibitions of the manufactured products. The main interest of this project lies in the control of the feeling of depth. For this, Scarpa chose to place a visual barrier in the centre of the space, made up by the staircase that connects to the upper level.

Additionally, the project was filled with frequent elements that draw your attention, diversifying the look and softening the feeling of depth. Scarpa worked fragmentation through the perception of autonomous elements, separated from each other by assembly joints or changes of material. The sculpture of organic forms, by Alberto Viani, which we find in the access, also helps to avoid looking towards the end of the plot.

The design deals with the way in which objects should be presented to the public. The supporting elements of Olivetti typewriters are carefully studied to be presented in space. To this end, their presentation highlights the importance of the object by

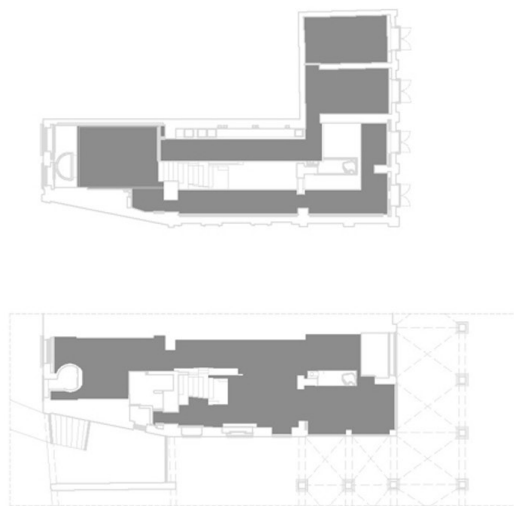


Figura 6. Tienda Olivetti. Carlo Scarpa. Venecia. 1957-58. Esquema de la geometría de la planta de Olivetti Showroom. En las dos figuras de la izquierda se representa, sombreado, el espacio destinado a las exposiciones. En las imágenes se aprecia la escalera con el escalón extendido para exposiciones.

objeto realizando un ejercicio de equilibrio que a su vez se consigue con el esmerado detalle resuelto de la repisa colgada del techo y apoyada sutilmente en el suelo mediante dos apoyos. Se minimiza así la ocupación de la planta y se permite que aparezcan los objetos como flotando en el espacio expositivo.

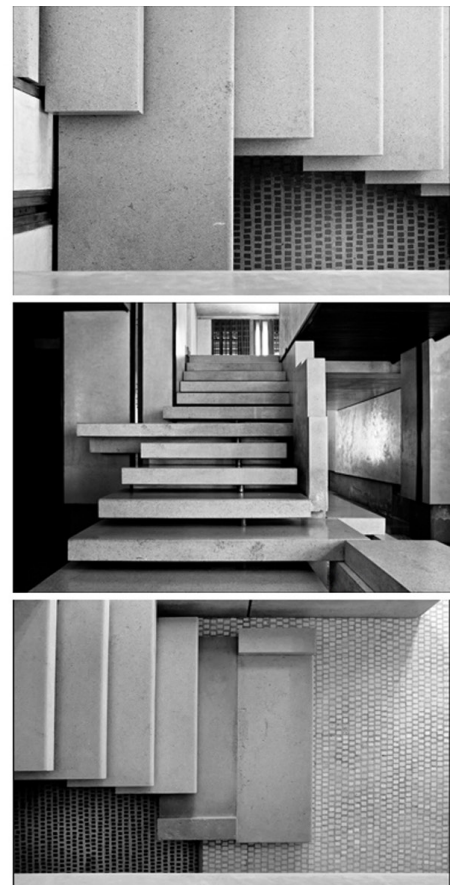


Figure 6. Olivetti Showroom. Carlo Scarpa Venice. 1957-58. Scheme of the geometry of the Olivetti Showroom plan. In the two pictures on the left, the space destined for the exhibitions is represented, hatched. In the images, we can see the staircase with the extended step for exhibitions.

performing an equilibrium exercise, achieved with the carefully designed detail of the shelf hanging from the ceiling and subtly supported on the floor by two points. Thus, the occupation of the floor is minimized and the objects are allowed to appear as floating in the exhibition space. The central

La propia escalera central dispone de trece peldaños, necesarios para salvar el desnivel de una planta. Sin embargo, algunos de ellos se prolongan queriendo transformarse en algo más que simples peldaños de escalera y convirtiéndose en bandejas expositivas.

Museo di Castelvecchio, Verona, 1957-64, 1967-70, 1974 (Figuras 7, 8, 9 y 10)

Scarpa recibió la petición de intervenir tanto en la ordenación de los fondos del museo como en el propio edificio de Castelvecchio, el cual había sufrido daños en la Segunda Guerra Mundial además de numerosas ampliaciones poco respetuosas con su historia.²⁴ A estos condicionantes había que unir el reto de ubicar la estatua de Cangrande della Scala.²⁵

La estatua fue colocada en el encuentro del ala napoleónica frente a la antigua torre del castillo. Para ello Scarpa realizó una operación de descomposición de la forma del edificio principal del museo con el fin de separar dos actuaciones que cronológicamente no se correspondían. Para ello hizo explícita la composición de las capas constructivas, de la estructura y del revestimiento, ofreciendo una lectura por capas de montaje que contribuye a la comprensión tectónica de la actuación.

En este punto fragmentado, plantea la colocación de la escultura sobre un soporte de hormigón que destaca por su condición moderna. Con esta operación pretende evidenciar la constitución estratificada de su intervención.²⁶ Sobre el enorme pedestal de hormigón, la escultura queda suspendida en una ménsula en el vacío lo que permite observar la pieza desde distintos puntos de vista. Así la solución adoptada se ajusta no sólo a las dimensiones de la pieza sino al sitio exacto donde aparece y a las características espaciales,

staircase has thirteen steps, necessary to overcome the height of the ground floor. However, some of them are expanded, trying to become something more than just stair-steps, and turning into exhibition pedestals.

Castelvecchio Museum, Verona, 1957-64, 1967-70, 1974 (Figures 7, 8, 9 and 10)

Scarpa was requested to intervene both in the arrangement of the funds of the museum and in the Castelvecchio building itself, which had suffered damage in World War II, as well as numerous extensions that were not respectful to its history.²⁴ In addition to these conditioning factors he had to consider the challenge of locating the statue of Cangrande della Scala.²⁵

The statue was placed at the intersection of the Napoleonic wing in front of the old castle tower. For this, Scarpa carried out a breakdown operation in the form of the main building of the museum in order to separate two actions that chronologically did not correspond. For this, he made explicit the composition of the construction, the structure and cladding layers, offering a reading by assembling layers that contributes to the tectonic understanding of the designed work.

At this fragmented point, he raised the position of the sculpture on a concrete support that stands out for its modern condition. With this operation, he intends to show the stratified character of his intervention.²⁶ On the huge concrete pedestal, the sculpture is suspended on a cantilever in the void, which allows the piece to be seen from different points of view. Thus the adopted solution is adjusted not only to the dimensions of the piece, but also to the exact place where it is and to its spatial characteristics. This makes it possible to include the



Figura 7. Estatua de Cangrande de la Scala. Siglo XV. Museo de Castelvecchio, Verona, Italia. El pedestal y la disposición estudiada por Carlo Scarpa contribuyen a destacar la pieza en el espacio.

Figure 7. Statue of Cangrande de la Scala. 15th century. Castelvecchio Museum, Verona, Italy. The pedestal and the studied layout by Carlo Scarpa contribute to enhance the piece in space.

permitiendo incluir la visión de la misma como parte de una visión lejana (escala del edificio), como parte de los elementos fragmentados que aparecen en ese extremo del edificio (escala arquitectónica) y como pieza artística que permite contemplar sus detalles más pequeños (escala humana) (Figura 7).

vision of the piece as part of a distant view (scale of the building), as part of the fragmented elements appearing at that end of the building (architectural scale), and as an art piece that allows us to contemplate its smallest details (human scale) (Figure 7).

No obstante, en contra de lo que podría parecer, la genialidad de su solución se manifiesta en la idea de que a pesar de la fragmentación de elementos, se mantiene la lectura unitaria del conjunto del edificio. Según Paolo Morello, "la intervención de Carlo Scarpa para la instalación de la estatua de "Can Grande" en Castelvecchio, su colocación surrealista y llena de metáforas, debería enmarcarse en la historia de la arquitectura, ya que supone una superación de la modernidad y un diálogo con la historia."²⁷

However, contrary to what it might seem, the genius of his solution is manifested in the idea that despite the fragmentation of elements, the unitary character of the building as a whole is maintained. According to Paolo Morello, "Carlo Scarpa's intervention for the installation of the statue of "Can Grande" in Castelvecchio, and its surrealist placement full of metaphors, should be included in the history of architecture, since it means an overcoming of modernity and a dialogue with history."²⁷

Por otro lado, si nos fijamos en la escultura de Santa Cecilia descubrimos que el contacto con el suelo queda invisible por el oscuro creado, generando la sensación de que la escultura levite. Para Scarpa la luz es el claroscuro que hace vibrar las esculturas,

On the other hand, if we look at the sculpture of Santa Cecilia, we discover that the contact with the ground is invisible because of the dark-line created, arousing the feeling that the sculpture levitates. For Scarpa, light is the chiaroscuro that makes

Figura 8. Escultura de Santa Cecilia. Iglesia de los santos Giacomo y Lazzaro en Verona. Maestro de San Anastasia. Primera mitad del siglo XIV. Museo de Castelvecchio, Verona, Italia.

Figure 8. Sculpture of Santa Cecilia. Church of Saints Giacomo and Lazzaro in Verona. Master of San Anastasia. First half of the 14th century. Castelvecchio Museum, Verona, Italy.



y ese juego de sombras lo consigue a través de sus pedestales (Figura 8).

Podríamos citar otros ejemplos que apreciamos en Castelvecchio, sobre lo que supone la sintonía entre pieza y soporte, como una metáfora de la orfebrería. Cabe resaltar dos aspectos en estos detalles: por un lado, la solución de cada pieza de apoyo, artesanal y exclusiva, y por otro, la belleza y la creatividad de las soluciones adoptadas, que las convierte en pequeñas joyas formadas por la escultura (piedra preciosa) y el soporte metálico (engarce) (figuras 9 y 10).

Así, los soportes metálicos se adaptan con perfección a las bases de las esculturas. En estos dos

the sculptures vibrate, and that shadows game is achieved through their pedestals (Figure 8).

We could mention other examples in Castelvecchio, to illustrate the link between piece and support, as a metaphor about goldsmithing. Two aspects should be highlighted in these details; on the one hand the solution of each piece of support, handcrafted and exclusive; and on the other, the beauty and creativity of the adopted solutions, turning them into small jewels formed by sculpture (precious stone) and metal support (crimp) (Figures 9 and 10).

Thus the metal supports adapt perfectly to the bases of the sculptures. In these two cases, the



Figura 9. Madonna con niño. Maestro de San Anastasia. Primera mitad del siglo XIV. Museo de Castelvecchio, Verona, Italia. Soportes de acero diseñados por Scarpa para obras de arte que se extienden desde el bastidor de acero de los paramentos.

Figure 9. Madonna with the child. Master of San Anastasia. First half of the 14th century. Castelvecchio Museum, Verona, Italy. Steel brackets designed by Scarpa for artworks that extend from the steel frame of the panels.

casos el soporte a modo de ménsula se retuerce desde el marco del paramento, que genera el fondo. Así se consigue una mayor expresividad y la aparición de las sombras arrojadas de las esculturas sobre el fondo coloreado. Se da a entender que el propio soporte forma parte de un conjunto expositivo indisoluble, formado por el panel de fondo y su bastidor, incluyendo las ménsulas y las tres esculturas expuestas (Figura 9).

bracket-like support is extended from the frame of the panel, which generates the background. Thus, greater expressiveness and the appearance of the shadows cast by the sculptures on the coloured background are achieved. It is implied that the support itself is part of an indissoluble exhibition set, formed by the background panel and its frame, including the brackets and the three exposed sculptures (Figure 9).



Figura 10. Secuencia de imágenes sobre varios detalles, diseñados por Scarpa, de elementos de apoyo de obras expuestas. Museo de Castelvecchio, Verona, Italia. Se puede apreciar la exclusividad de cada uno de ellos adaptándose a la obra expuesta. La fila inferior corresponde a elementos pictóricos sobre caballetes diseñados por Scarpa.

Figure 10. Sequence of images of various details, designed by Scarpa, with supporting elements of exhibited artworks. Castelvecchio Museum, Verona, Italy. We can see the exclusivity of each of them adapting to the artwork displayed. The bottom row corresponds to paintings on easels designed by Scarpa.

CONCLUSIONES

Los planteamientos de Scarpa sobre la museografía, nacen de la idea de que una pieza de arte debe disponerse en un espacio que potencie su percepción y su comprensión. Esto supondrá plantearse la solución para exponer cada pieza de forma exclusiva, en función de su naturaleza, su relevancia y su poder pedagógico. El concepto de museo, para Scarpa, surge de la necesidad de ordenar y exponer correctamente las piezas de valor artístico, considerando que el espacio en el que se disponen y la forma en que ello se resuelve es fundamental para la correcta comprensión del objeto expuesto, es decir la arquitectura influye activamente en la percepción de los objetos dispuestos en el espacio.

Este enfoque aportado por Carlo Scarpa a través de su obra supuso una revolución en la concepción del espacio expositivo y el tratamiento de los contenidos museográficos. Sus planteamientos demostraron aquello que nadie antes había experimentado, como es la capacidad del nuevo diseño y de la nueva arquitectura para responder de forma individualizada a cada una de las piezas expuestas en un museo.

El gusto por el detalle no resulta un ornamento innecesario, sino que cada matiz, cada soporte, cada pedestal o vitrina, responde a razones propias, racionales y estéticas, relacionadas con la obra de arte a la que acompañan. La abstracción aparece en la arquitectura de Scarpa revalorizando el espacio, resaltando la obra artística y posibilitando integrar los delicados diseños en los espacios neutros y abstractos que creaba.

La codificación abstracta, casi aséptica, del problema impone a la arquitectura la condición de lo esencial, para no competir con el valor artístico

CONCLUSIONS

The approaches to museology by Scarpa are born from the idea that a piece of art should be arranged in a space that enhances its perception and understanding. This means considering the exclusive exposure of each piece, depending on its nature, its relevance and its pedagogical power. The concept of a museum, for Scarpa, arises from the need to correctly order and exhibit pieces of artistic value, considering that the space in which they are arranged and the way in which this is solved, is fundamental for the correct understanding of the exhibited object. That is to say, architecture actively influences the perception of objects arranged in space.

This approach provided by Carlo Scarpa through his work meant a revolution in the conception of the exhibition space and the treatment of museum contents. His approaches demonstrated what nobody had experienced before, such as the ability of the new design and the new architecture to respond individually to each of the pieces exhibited in a museum.

The taste for detail is not an unnecessary ornament, but each nuance, each support, each pedestal or showcase, responds to specific rational and aesthetic reasons, related with the artwork they accompany. Abstraction appears in the architecture of Scarpa, reassessing space, highlighting the artwork and making it possible to integrate his delicate designs into the neutral and abstract spaces he created.

The abstract, almost aseptic codification of the problem imposes on architecture the condition of the essential, so as not to compete with the artistic

de las obras que contiene. De esta forma, propone que cada obra es susceptible de estudiarse de forma individualizada para disponer de una respuesta arquitectónica propia, en la que intervendrá el espacio en el que se exhibe. Esta consideración de exclusividad de cada objeto supone un hecho diferenciador frente a la visión generalista sobre el tema, desarrollada durante el siglo XX.

Los maestros del Movimiento Moderno se limitaron a una concepción general del espacio arquitectónico, sin atender a una escala menor que relacionara de forma más próxima el arte y el museo. Ni Frank Lloyd Wright, ni Le Corbusier, ni Mies van der Rohe se preocuparon por considerar las características de los objetos que contendrían sus museos. El Guggenheim de Nueva York obliga al observador a asumir una posición incómoda a lo largo de la rampa helicoidal y el museo sin fin de Le Corbusier o el museo para una pequeña ciudad de Mies van der Rohe, tampoco atienden a los matices de lo expuesto.

Esta síntesis generalizada contrasta con las estrategias de actuación museográfica comentadas, insistiendo en la idea de que el enfoque museográfico de Scarpa barre todas las escalas. Así la consideración de Scarpa va de lo urbano a lo humano, es decir desde la relación con la ciudad a la pequeña escala del detalle. Llegar al fondo de la cuestión sería una tarea imposible en este limitado espacio de escritura, pero queda la invitación a profundizar en el pensamiento complejo de Scarpa, que proponía soluciones abiertas a la interpretación. Como él mismo decía; *"suggerisco, ma trovatelo voi"* (te sugiero, pero encuéntralo tú mismo).²⁸

value of the artworks it contains. In this way, he proposes that each artwork can be studied individually to have its own architectural response, in which the space where it is exhibited will intervene. This consideration of exclusivity of each object supposes a differentiating fact against the general vision of the issue, developed during the 20th century.

The masters of the Modern Movement limited themselves to a general conception of architectural space, disregarding a smaller scale that more closely related the art and the museum. Neither Frank Lloyd Wright, nor Le Corbusier, nor Mies van der Rohe worried about considering the characteristics of the objects that their museums would contain. The Guggenheim in New York obliges the observer to assume an uncomfortable position along the helical ramp, and the endless museum of Le Corbusier or the museum for a small town of Mies van der Rohe, disregard the nuances of the exhibited.

This generalized synthesis contrasts the discussed museum strategies, insisting on the idea that Scarpa's museum approach considers all the scales. Thus, consideration by Scarpa goes from urban to human, that is, from the relationship with the city to the small scale of the details. Getting to the bottom of the matter would be an impossible task in this limited writing space, but the invitation remains to go deeper into the complex thinking of Scarpa, which proposed open solutions to interpretation. As he said; "suggerisco, ma trovatelo voi" (I suggest, but find it yourself).²⁸

Notes y Referencias

- ¹ Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa* [Con CD Audio] (Venecia: Cicero Editore, 2010), 160. Las palabras exactas de Scarpa eran "Perché nel fare un museo è, in primis, necessario conoscere il materiale da esporre" (Porque al hacer un museo es, ante todo, necesario conocer el material a exponer). Y en la página 55, hablando de ornamento y decoración, en sus clases Scarpa afirmaba: "La grande architettura, la parte più somma dell'architettura è piuttosto semplice, in un certo senso; ha quella semplicità ricca di contenuti che sono le vere validità delle arti" (La gran arquitectura, la mayor parte de la arquitectura es bastante simple, en cierto sentido; tiene esa simplicidad rica en contenido que es la verdadera validez de las artes).
- ² Ludwig Mies Van der Rohe. Proyecto de Museo para una pequeña ciudad. 1942.
- ³ Ludwig Mies Van der Rohe. Pabellón de Alemania en la Exposición internacional de Barcelona 1929.
- ⁴ Samuel Cauman, *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director – Alexander Dörner* (New York: New York University Press, 1958).
- ⁵ Cabe recordar que el primer congreso sobre museografía se celebró en Madrid en 1934 por lo que las nuevas teorías llegan con cierto retraso a Italia respecto de la experiencia europea, aunque lo harán con gran intensidad convirtiéndose en un modelo a seguir. Entre los parámetros considerados en los años 30 destaca la idea de la selección de obras, frente a la inercia de mostrar todos los fondos artísticos de las colecciones.
- ⁶ Paolo Morello, "La museografía del dopoguerra. Opere e modelli storici," in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo novecento*, ed. Francesco Dal Co (Milán: Electa, 1997), 392-417.
- ⁷ Alexander Dörner, *The way beyond art; the work of Herbert Bayer* (New York: Wittenborn & Schultz, 1947), 74. Alexander Dörner (1893-1957) fue director del Museo Provincial de Hannover (Landesmuseum Hannover) entre estos años, y fue uno de los mayores coleccionistas de arte de vanguardia adquiriendo obras de Piet Mondrian, Naum Gabo, Kazimir Malevich y El Lissitzky, entre otros.
- ⁸ Carlo Scarpa. Palazzo Abatellis. Sicilia, Palermo, 1953-54. En sus clases se esmeraba en explicar cómo llegó a determinar el lugar exacto donde colocó "Il trionfo della morte," en el Museo del Palazzo Abatellis de Palermo.
- ⁹ BBPR: Acrónimo formado por los nombres de los arquitectos italianos que componían en equipo. Banfi, Belgiojoso, Peressutti y Rogers. Franco Albini (1905-1977) arquitecto y diseñador exponente del racionalismo italiano.
- ¹⁰ Alabado y reconocido por Scarpa durante sus clases en la universidad, Franco Albini diseñó el museo del tesoro de San Lorenzo (1952-1956) en una antigua cripta bajo un patio del palacio arzobispal, colindante con la catedral de Génova. Uno de los valores más destacados conseguidos por Albini en este espacio museístico es la atmósfera misteriosa que destaca los brillos sutiles de lo expuesto. Conseguido gracias al contraste entre los metales de las joyas y la piedra gris elegida como revestimiento, junto con la tenue iluminación natural que proporciona una pequeña abertura en la clave de la bóveda de cada espacio circular.
- ¹¹ Referencia: 867. Architecture of Museums MoMA, Exh. #867, September 25-November 11, 1968.
- ¹² IUAV. Istituto Universitario di Architettura di Venezia.
- ¹³ Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa* [Con CD Audio] (Venecia: Cicero Editore, 2010). Las clases transcritas por Franca Semi desvelan las inquietudes del maestro. En ellas no describe tanto detalles concretos como estrategias de actuación.
- ¹⁴ Hector-Martin Lefuel. Arquitecto Francés. 1810-1880.
- ¹⁵ Beatriz Colomina, *Doble exposición: Arquitectura a través del arte* (Madrid: Akal, 2006), 48. Citando a André Malraux. "Les Voix du silence: Le musée imaginaire. Les métamorphoses d'Apollon. La création artistique. La monnaie de l'absolu," 1951.

Notes and References

- ¹ Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa* [with CD Audio] (Venice: Cicero Editore, 2010), 160. The exact wording of Scarpa was "Perché nel fare un museo è, in primis, necessario conoscere il materiale da esporre" (Because when making a museum it is, first and foremost, necessary to know the material to be exhibited). And on page 55, speaking about ornament and decoration, Scarpa claimed in his classes: "La grande architettura, la parte più somma dell'architettura è piuttosto semplice, in un certo senso; ha quella semplicità ricca di contenuti che sono le vere validità delle arti" (The great architecture, most of the architecture is quite simple, in a sense; it has that simplicity, rich in content, that is the true validity of the arts).
- ² Ludwig Mies Van der Rohe. Project of a museum for a small city. 1942.
- ³ Ludwig Mies Van der Rohe. German Pavilion at the International Exhibition of Barcelona 1929.
- ⁴ Samuel Cauman, *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director – Alexander Dörner* (New York: New York University Press, 1958).
- ⁵ It should be remembered that the first congress on museology was held in Madrid in 1934. The new theories actually arrived with some delay in Italy in relation to the European experience, although they did so with great intensity, to the extent of becoming a role model. Among the parameters considered in the thirties, the idea of displaying a selection of works stood out, as opposed to the inertia of showing all the art collections.
- ⁶ Paolo Morello, "La museografia del dopoguerra. Opere e modelli storici," in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, ed. Francesco Dal Co (Milán: Electa, 1997), 392-417.
- ⁷ Alexander Dörner, *The way beyond art; the work of Herbert Bayer* (New York: Wittenborn & Schultz, 1947), 74. Alexander Dörner (1893-1957) was director of the Hannover Provincial Museum (Landesmuseum Hannover) for these years, and he was one of the greatest avant-garde art collectors, acquiring works by Piet Mondrian, Naum Gabo, Kazimir Malevich and El Lissitzky, among others.
- ⁸ Carlo Scarpa. Palazzo Abatellis. Sicilia, Palermo, 1953-54. During his classes, he took great care to explain how he came to determine the exact site where he placed "Il trionfo della morte," in the Museum of the Palazzo Abatellis in Palermo.
- ⁹ BBPR: Acronym formed by the name of the Italian architects that made up the team. Banfi, Belgiojoso, Peressutti and Rogers. Franco Albini (1905-1977), architect and designer, was an epitome of Italian rationalism.
- ¹⁰ Praised and recognized by Scarpa during his classes at the university, Franco Albini designed the treasure museum of San Lorenzo (1952-1956) in an ancient crypt under a courtyard of the Archbishop's Palace, adjacent to the Cathedral of Genoa. One of the most outstanding achievements of Albini in this museum space is the mysterious atmosphere that enhances a subtle glittering of the exhibits, thanks to the contrast between the metals of the jewels and the grey stone chosen as cladding, together with the tenuous natural lighting provided by a small opening in the vault key of each circular space.
- ¹¹ Reference: 867. Architecture of Museums MoMA, Exh. #867, September 25-November 11, 1968.
- ¹² IUAV. Istituto Universitario di Architettura di Venezia.
- ¹³ Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa* (Venice: Cicero Editor, 2010). The transcribed classes by Franca Semi reveal the concerns of the master. There, he does not describe so much specific details as action strategies.
- ¹⁴ Hector-Martin Lefuel. French architect. 1810-1880.
- ¹⁵ Beatriz Colomina, *Doble exposición: Arquitectura a través del arte* (Madrid: Akal, 2006), 48. Quoting André Malraux. "Les Voix du silence: Le musée imaginaire. Les métamorphoses d'Apollon. La création artistique. La monnaie de l'absolu," 1951.

- ¹⁶ Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa* [Con CD Audio] (Venecia: Cicero Editore, 2010), 163. "Conoscere le opere da esporre e considerare gli spazi disponibili" (Conocer las obras a exponer y considerar los espacios disponibles).
- ¹⁷ Rita Ladogana, "Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo," *Locus Amoenus* 12 (2013-2014), 238.
- ¹⁸ Francesco Dal Co y Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa Opera Completa* (Milán: Electa, 1984), 123, proyecto 135.
- ¹⁹ *Ibid.*, 136, proyecto 176.
- ²⁰ Texto explicado en la 16ª Exposición Internacional de Arquitectura, la Biennale di Venezia 2018. Cuatro diseños arquitectónicos modernos no realizados para Venecia en 1972 de Carlo Scarpa.
- ²¹ Francesco Dal Co y Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa Opera Completa*, 144, proyecto 208.
- ²² *Ibid.*, 141, proyecto 196. 144, proyecto 209. 149, proyecto 237.
- ²³ La extensión del artículo imposibilita profundizar más en esta idea, que sería futuro de otros análisis pormenorizados. No obstante, si se quiere profundizar en el conocimiento de la relación entre edificio y ciudad propuesta por Scarpa, se recomienda la lectura del libro de Robert McCarter, *Carlo Scarpa* (Londres: Phaidon Press, 2013).
- ²⁴ Desde su funcionamiento como museo en 1923, el problema expositivo había carecido de un criterio válido a la altura del contenido de los fondos.
- ²⁵ Alberto I Canfrancesco della Scala. 1291-1329. Conocido como Cangrande della Scala, Señor de Verona. La escultura fue trasladada desde la fachada principal de la Iglesia de Santa María Antica, donde fue sustituida por una reproducción.
- ²⁶ Bruno Reichlin, "Le vie traverse della tettonica scarpiana," en *Carlo Scarpa: Struttura e Forme*, ed. Wolf Tegethoff y Vitale Zanchettin (Venecia: Marsilio Editore, 2007), 13. Destaca el museo de Castelvechio y en concreto la zona cubierta de la estatua de Cangrande. Lo define como un verdadero teatro tectónico.
- ²⁷ Morello, "La museografía del dopoguerra."
- ²⁸ Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa* [Con CD Audio] (Venecia: Cicero Editore, 2010), 18.
- ¹⁶ Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa* (Venice: Cicero Editor, 2010), 163. "Conoscere le opere da esporre e considerare gli spazi disponibili" (To know the artworks to be exhibited and consider the available spaces).
- ¹⁷ Rita Ladogana, "Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo," *Locus Amoenus* 12 (2013-2014), 238.
- ¹⁸ Francesco Dal Co and Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa Opera Completa* (Milán: Electa, 1984), 123, proyecto 135.
- ¹⁹ *Ibid.*, 136, project 176.
- ²⁰ Text explained in the 16th International Architecture Exhibition, the Biennale di Venezia 2018. Four unrealized modern architectural designs for Venice in 1972 by Carlo Scarpa.
- ²¹ Francesco Dal Co and Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa Opera Completa*, 144, project 208.
- ²² *Ibid.*, 141, project 196. 144, project 209. 149, project 237.
- ²³ The extension of the article makes it impossible to delve deeper into this idea, which should be the subject of other detailed analysis. However, if we want to deepen our knowledge about the relationship between building and city proposed by Scarpa, the following book is recommended: Robert McCarter, *Carlo Scarpa* (London: Phaidon Press, 2013).
- ²⁴ Since its operation as a museum in 1923, the exhibition had lacked a valid criterion that could match the importance of the funds.
- ²⁵ Alberto I Canfrancesco della Scala. 1291-1329. Known as Cangrande della Scala, Lord of Verona. The sculpture was moved from the main façade of the Church of Santa Maria Antica, where it was replaced by a reproduction.
- ²⁶ Bruno Reichlin, "Le vie traverse della tettonica scarpiana," in *Carlo Scarpa: Struttura e Forme*, ed. Wolf Tegethoff and Vitale Zanchettin (Venice: Marsilio Editore, 2007), 13. He highlights the Castelvechio Museum and specifically the covered area of the statue of Cangrande. He defines it as a true tectonic theatre.
- ²⁷ Morello, "La museografia del dopoguerra."
- ²⁸ Franca Semi, *A lezione con Carlo Scarpa* (Venice: Cicero Editore, 2010), 18.

BIBLIOGRAPHY

- Abbondandolo, Ilaria, Kurt Walter Forster, and Laura Orsini. *Carlo Scarpa: atlante delle architetture*. Venice: Marsilio, 2006.
- Albertini, Bianca. *Carlo Scarpa, Architecture in Details*. Cambridge: MIT Press, 1988.
- Albertini, Bianca, and Alessandro Bagnoli. *Scarpa, i musei e le esposizioni*. Milan: Jaca Book, 1992.
- Beltramini, Guido, Kurt Walter Forster, Paola Marini, and Museo di Castelvechio. *Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978* [Exhibition Catalog]. Milan: Mondadori Electa, 2000.
- Carmel-Arthur, Judith, Stefan Buzas, and Richard Bryant. *Carlo Scarpa: Museo Canoviano, Possagno*. Stuttgart/London: Edition Axel Menges, 2002.
- Cauman, Samuel. *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director – Alexander Dornier*. New York: New York University Press, 1958.
- Codello, Renata, and Alberto Torsello. *Architetture veneziane di Carlo Scarpa: percorsi e rilievi di cinque opere*. Venice: Marsilio, 2009.
- Colomina, Beatriz. *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006.
- Crippa, Maria Antonietta. *Carlo Scarpa: il pensiero, il disegno, i progetti*. Milan: Jaca Book, 1984.
- Dal Co, Francesco, and Giuseppe Mazzariol. *Carlo Scarpa: The Complete Works*. Milan: Electa, 1985.
- Di Lieto, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvechio*. Venice: Marsilio Editore, 2006.

- Domínguez, Martín. "Entrevista a Carlo Scarpa." *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, no. 158 (1983).
- Dorner, Alexander. *The way beyond art; the work of Herbert Bayer*. New York: Wittenborn & Schultz, 1947.
- d.teil. "Olivetti Showroom – Venice." Accessed April 7, 2019. <https://www.flickr.com/photos/dteil/albums/72157631301552226/with/6929859324/>.
- Frampton, Kenneth, John Cava, and Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Chicago: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1995.
- Gregotti, Vittorio, ed. "Carlo Scarpa. Frammenti 1926-1978." *Rassegna*, no. 7 (1981).
- Italian Ways. "The Canova Museum and Cast Gallery." Accessed August 15, 2019. <http://www.italianways.com/the-canova-museum-and-cast-gallery/>.
- Ladogana, Rita. "Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo." *Locus Amænus* 12 (2013-2014). <https://doi.org/10.5565/rev/locus.12>
- Lanzarini, Orietta. *Carlo Scarpa: l'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia, 1948-1972*. Venice: Marsilio Editore, 2003.
- Marcianò, Ada Francesca. *Carlo Scarpa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- McCarter, Robert. *Carlo Scarpa*. New York: Phaidon Press, 2013.
- Miotto, Luciana. *Carlo Scarpa et le Musée de Véronne*. Paris: Institut culturel italien de Paris, 1983.
- Miotto, Luciana. *Carlo Scarpa: i musei*. Venice: Marsilio Editore, 2006.
- MoMA. "Ludwig Mies van der Rohe. Museum for a Small City project (Interior perspective). 1941-43." Accessed April 7, 2019. <https://www.moma.org/collection/works/757>.
- Morello, Paolo. "La museografia del dopoguerra. Opere e modelli storiografici." In *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, edited by Francesco Dal Co, 392-417. Milan: Electa, 1997.
- Murphy, Richard, and Giorgio Busetto. *Querini Stampalia Foundation: Carlo Scarpa*. London: Phaidon Press, 1993.
- Polano, Sergio. *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis: La Galleria della Sicilia, Palermo 1953-54*. Milan: Mondadori Electa, 1997.
- Semi, Franca. *A lezione con Carlo Scarpa* [with CD Audio]. Venice: Cicero Editor, 2010.
- Tegethoff, Wolf, and Vitale Zanchettin, eds. *Carlo Scarpa: Struttura e Forme*. Venice: Marsilio Editor, 2007.

IMAGE SOURCES

1. © FLC / ADAGP. 1931. Musée à croissance illimitée, sans lieu. Le Corbusier Foundation, Paris, France. MOMA Object number 724.1963. © 2019 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. <https://www.moma.org/collection/works/757>. Accessed April 7, 2019. Composition A. Ros. 2. Photomontage; A. Ros. Collage made on the photo of EFE / Cécile Dégremont. Published in EFE. The universal. Paris Tuesday, 3rd September 2013. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2013/museo-louvre-victoria-samotracia-947550.html>. Accessed 15th August 2019. 3. Photo and drawing A. Ros. Composition A. Ros. 4. Original drawing by Carlo Scarpa. Archive Carlo Scarpa. Treviso. Photos and scheme A. Ros. Composition A. Ros. 5. Drawing A. Ros. Photo: Christian Kerber. <http://www.italianways.com/the-canova-museum-and-cast-gallery/>. Accessed 15th August 2019. Composition A. Ros. 6. Drawings A. Ros. Photos: d.teil. <https://www.flickr.com/photos/dteil/albums/72157631301552226/with/6929859324/>. Accessed 7th April 2019. Composition A. Ros. 7, 8, 9, 10. Photos A. Ros.