

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN ARCHITETTURA

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA  
CAMPUS DI CESENA  
SCUOLA DI INGEGNERIA E ARCHITETTURA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE A CICLO UNICO IN ARCHITETTURA

TITOLO DELLA TESI

Carlo Scarpa e la Gipsoteca Canoviana di Possagno: il dialogo con Francesco Lazzari,  
.....  
tra tradizione e innovazione  
.....  
.....  
.....

Tesi in

Storia dell'architettura  
.....

Relatore

Prof. Giovanni Leoni  
.....

Presentato da

Caterina Landi  
.....

Correlatori

Prof. Matteo Cassani Simonetti  
.....

Sessione..... II .....  
Anno Accademico..... 2015/2016 .....

Elenco delle abbreviazioni:

SBAPPVBPT: Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso.

Ringraziamenti

Il primo ringraziamento lo devo senza dubbio a me stessa, per la tenacia e i sacrifici fatti in questi cinque anni di università, per aver concluso un percorso che si è dimostrato duro e impegnativo, ma che nonostante tutto spero possa darmi soddisfazioni in un futuro molto prossimo.

Il secondo Grazie è per i miei esemplari genitori, i quali mi hanno sempre sostenuta in qualsiasi bisogno, necessità, e volontà, mettendo spesso loro stessi in secondo piano in favore del mio avvenire.

Tra le amiche spicca Laura, una persona di rara personalità, il gioiello più luminoso della corona delle mie amicizie (non fare quella faccia Gigini). Mi hai fatto crescere tanto attraverso un confronto continuo, una disponibilità all'ascolto e al consiglio infinita e sincera, su cui spero di poter contare e ricambiare sempre.

Il grazie seguente è tutto per Pepo, che chiamare Emanuele è ormai impossibile: anche tu emergi sia in altezza fisica che morale tra tutti; sei un amico puro, vero e unico, con cui ho passato e sicuramente passerò tra i momenti qualitativamente, esperienzialmente, e personalmente più stimolanti.

Un Grazie enorme ai miei nonni, a tutta la mia famiglia e ai miei amici: Irene, Silvia, Tunio, Ilaria, Petra, Samanta, Mirko, Alice, Luana, Roberta, Alessia, Gennj, Giulia, che hanno arricchito e arricchiscono la mia vita da tanti anni, aiutandomi a migliorare me stessa e a tendere sempre al meglio.

## **Carlo Scarpa e la Gipsoteca Canoviana di Possagno: il dialogo con Francesco Lazzari, tra tradizione e innovazione**

Indice

Prologo	3
1. Musei dal Settecento al Secondo dopoguerra:	
1.1 La nascita dei musei;	8
1.2 I musei dell'Ottocento:	28
1.2.1 Le Gallerie dell'Accademia di Venezia: l'intervento di Francesco Lazzari;	50
1.3 I musei del Novecento in Italia:	66
1.3.1 Le Gallerie dell'Accademia di Venezia: l'intervento di Carlo Scarpa;	90
2. La Gipsoteca Canoviana di Possagno:	
2.1 Basilica lazzariana:	
2.1.1 Storia della galleria;	104
2.1.2 Il progetto e l'allestimento;	112
2.2 Ampliamento scarpiano:	
2.2.1 Le motivazioni dell'intervento;	126
2.2.2 Il progetto e l'allestimento;	140
3. Influenze, incontro, e dialogo in Gipsoteca;	160
4. Apparati: documenti, schede archivistiche, scheda progetto.	172
Epilogo	
Bibliografia per argomenti	

## Prologo

La tesi elaborata verte sulla Gipsoteca Canoviana di Possagno, e in particolare sul progetto di Carlo Scarpa, la cui vicenda è per molti versi analoga a quella di Francesco Lazzari, autore della primigenia fabbrica ottocentesca della Gipsoteca.

La Gipsoteca nasce nel 1836 per volontà del fratello uterino del Canova, Giovanni Battista Sartori Canova, il quale decise di esporre le opere dello scultore nel suo paese natale. Il fatto che sia stata costruita una galleria, e quindi un museo, *ex novo*, è per l'epoca cosa rara, tant'è che la Gipsoteca sarà, insieme alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, l'unico intervento di edilizia museale nel Veneto all'epoca della Restaurazione.

Sopraggiunta la Prima Guerra Mondiale, la copertura della Gipsoteca sarà compromessa dai bombardamenti, e purtroppo molte sculture subiranno danni ingenti. Il conservatore Stefano Serafin, insieme al figlio Siro, inizierà perciò un'opera di restauro che si protrarrà fino al 1922 ed oltre.

Il sempre maggior bisogno di spazi adibiti all'esposizione dei gessi e delle opere, che nel tempo verranno incrementate grazie a restauri e nuovi acquisti, necessiterà di un primo ampliamento nel 1948. Quest'ultimo sarà eliminato dal secondo ampliamento, ad opera di Carlo Scarpa, a cui il progetto verrà affidato dapprima per trovare collocazione ad alcuni colossi di nuova acquisizione, poi per esporre i bozzetti canoviani in terracotta.

Oltre l'occasione, al di là delle analogie che legano l'operato di Lazzari e Scarpa, nette sono le differenze non solo storiografiche che distinguono i due progetti: sulla basilica di Lazzari sono piuttosto scarse le fonti documentarie utili anche all'attribuzione del progetto, tanto che per molto

tempo si è pensato che l'autore fosse Giuseppe Segusini. L'opera di Scarpa è invece stata oggetto nel tempo di innumerevoli studi e interpretazioni, che tuttavia hanno lasciato alcuni caratteri di questo progetto ancora inesplorati: le fonti infatti sono piuttosto frammentarie, e concentrano la trattazione solo su alcuni aspetti ricorrenti dell'architettura di Scarpa, ma mai esaminando dettagliatamente la vicenda realizzativa di quest'opera, nonché il suo legame con l'edificio preesistente.<sup>1</sup>

Si è reso perciò necessario iniziare la ricerca da una breve analisi della nascita dei musei, e se ne ripercorre la storia in particolare su due fronti: l'evoluzione del rapporto tra pubblico e privato nelle istituzioni museali per meglio inquadrare il periodo

---

<sup>1</sup> L'elaborazione della ricerca si è basata in primo luogo sullo studio della bibliografia, molto abbondante per quanto riguarda l'intervento di Scarpa, poi sulle ricerche archivistiche, e infine sui disegni, ritrovati sia nelle pubblicazioni, sia negli archivi.

Dopo la ricostruzione dello stato dell'arte degli studi sulla gipsoteca, sulle vicende della sua realizzazione e su quelle più recenti che hanno riguardato l'ultimo ampliamento di Scarpa, si è reso necessario un sondaggio archivistico di alcune fonti parzialmente trascurate da altri studiosi: sono state per questo visitate la biblioteca del Museo Canova di Possagno, la Soprintendenza di Venezia, e il Centro Carlo Scarpa, i quali hanno permesso di colmare alcune lacune nelle vicende del complesso.

Accanto a questi approfondimenti archivistici è stata di primaria importanza la stessa presentazione di Scarpa pubblicata su "Casabella-Continuità" nel 1958 a intervento non del tutto ultimato, e in "Rassegna" nel 1981, articolo pubblicato dopo la sua morte.

Luce, colore, e acqua sono gli argomenti su cui la maggioranza dei precedenti studi sull'ampliamento scarpiano si concentrano, arricchendo la trattazione mutuando da altri interventi del progettista: Paola Marini ad esempio, mette in luce le assonanze tra la Gipsoteca e il Padiglione del Venezuela, e ipotizza una relazione tra gli schizzi per i lucernari angolari, la tomba Brion e villa Ottolenghi. (Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944-1976: Case e paesaggi 1972-1978, Electa, Milano 2000, pp. 136-145)

Lo studio di Fernando Fiorino e Marta Mazza poi, apporta un contributo su un aspetto poco trattato, ovvero la pianificazione del restauro dell'ampliamento: un testo specifico perciò, che fa luce su come si presenta la fabbrica oggi e sulle disposizioni recenti attuate per preservarla. (Fiorino F., Mazza M., La progettazione del restauro della Gipsoteca Canoviana di Possagno, in Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), Studi su Carlo Scarpa: 2000-2002, Marsilio, Venezia 2004, pp. 301-315)

Infine Fiorino scrive un altro testo molto specifico, una relazione sul restauro di cinque disegni di Scarpa, analizzandoli sistematicamente uno ad uno, e descrivendoli non solo dal punto di vista del contenuto, ma anche del metodo e dei materiali utilizzati per redigere le tavole. (Fiorino F., Cinque disegni dell'Archivio della Fondazione Canova per l'ampliamento della Gipsoteca, in Ghizoni G. (a c. di), Carlo Scarpa a Possagno, disegni per l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana (1957), Fondazione Canova, Possagno 1999, pp. 15-31).

politico e storico in cui la Gipsoteca nascerà, e la tipologia edilizia per far luce sulle tendenze stilistiche da cui essa prenderà forma. Dopo le collezioni private Trecentesche, ci si è concentrati sui musei pubblici nell'Ottocento, terminando con l'avvento della Seconda Guerra Mondiale, epoca di ricostruzione e innovazione, in particolar modo in Italia. Tra i vari esempi di musei ci si sofferma maggiormente sulle Gallerie dell'Accademia di Venezia, dove nell'Ottocento lavorò Francesco Lazzari, e nel Novecento Carlo Scarpa. Le influenze che questi interventi ebbero sui due architetti, e in particolare su Scarpa, determineranno la riuscita dell'esperienza a Possagno.

Il primo termine di confronto tra le due gallerie canoviane riguarda il sistema di illuminazione: quello zenitale della basilica lazzariana, tipico del modo di concepire il museo nell'Ottocento, si contrappone allo studio dettagliato delle aperture progettate da Scarpa, che avvolgono l'ampliamento in un'atmosfera unica di candore, esaltando il bianco dei gessi canoviani.

Il tema del colore poi, rappresenta un'evoluzione, sia nella galleria lazzariana sia in quella scarpiana: nella basilica sono quattro le ritinteggiature, fino all'arrivo di Scarpa, che audacemente sceglie il bianco per enfatizzare il gioco di luci ed ombre creato con le aperture.

Dal punto di vista dell'allestimento, nell'ala ottocentesca le opere erano sistemate in semplice successione, numerate in base al catalogo, e disposte tutte nella galleria lazzariana lungo le pareti. Nel Novecento poi, in seguito al bombardamento durante la Prima Guerra Mondiale, molti gessi furono gravemente danneggiati: seguirono quindi i già citati restauri, con ovvio diradamento delle opere esposte nella basilica, fino al riallestimento del 1922. La necessità di nuovi spazi, per una migliore fruizione delle opere restaurate e acquisite, si concretizzò

nell'ampliamento di Scarpa, che sistemò i gessi e i bozzetti lungo una *promenade*, come a proseguire la sensazione di trovarsi lungo una strada di Possagno da cui si possono ammirare i paesaggi e le colline circostanti, unendo la dimensione del paesaggio veneto con quella dell'opera di Canova. Particolare menzione meritano gli ostensori originali della galleria ottocentesca, poiché dotati di un meccanismo in grado di ruotare la scultura per ammirarla a tutto tondo, e in seguito quelli scarpiani, differenziati e studiati in base alla tipologia di opera da mostrare.

In seguito, l'importanza dello studio corale dei due progetti ha permesso di individuare un percorso alternativo a quello odierno, che possa tener conto della storia di entrambe le gallerie, e della miglior fruizione dell'esperienza di visita grazie al pathos crescente, fino alla scoperta delle *Tre Grazie*.

## 1. Museografia dal Settecento al Secondo dopoguerra:

### 1.1 La nascita dei musei

Il termine "museo" deriva da *Museion*, il "luogo delle muse", divinità protettrici delle arti e delle scienze, figlie del signore degli dei Zeus e di Mnemosine, dea della memoria.

Nel III secolo a. C. il *Museion* consisteva in una straordinaria raccolta, che Tolomeo I Soter costituì ad Alessandria d'Egitto nel suo palazzo reale, in cui trovavano spazio una biblioteca, un osservatorio astronomico, un istituto anatomico, un giardino botanico e uno zoologico.<sup>1</sup>

All'inizio del Cinquecento la parola "museo" inizia a convivere con le già conosciute definizioni di studio, studiolo, antiquario, e la nuova creazione per la collezione di statuaria, ovvero la galleria. Ma la vera codificazione del termine è ad opera di Paolo Giovio, che lo utilizza nel 1539 per indicare la sua collezione, come rilevato dall'iscrizione "Musaeum" sull'edificio che la custodiva: perciò il "museo" in questo caso, indica un edificio nuovo, dedicato alle Muse, alle quali è destinata una sala. Dieci anni dopo infine, Jacopo Strada pubblicò un catalogo della sua collezione di monete, nel cui titolo compariva proprio la parola *Museo*.<sup>2</sup>

Del termine "museografia" poi, si ha una prima testimonianza nel 1727 da Caspar Friedrich Neickel, nel testo *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern*<sup>3</sup>, usando questa parola nell'analisi

<sup>1</sup> Marini Clarelli M. V., *Che cos'è un museo*, Carocci, Roma 2005, p. 9

<sup>2</sup> Basso Peressut L., *I luoghi del museo. Tipo e forme fra tradizione e innovazione*, Editori Riuniti, Roma 1985, pp. 42-44; Lugli A., *Museologia*, Jaca Book, Milano 1992, pp. 63, 64

<sup>3</sup> Neickel C. F., *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher*



<sup>1</sup> Frontespizio del volume di Neickel, 1727  
Neickel C. F., *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern*, Leipzig e Breslau, 1727

*Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern : Darinnen gehandelt wird I. Von denen Museis, Schatz- Kunst- und Raritäten-Kammern insgemein, welche heutiges Tages grösten theils annoch in vielen Europaeischen Orten gefunden werden. II. Dem nachmals ein Anhang beygefüget ist, von vielen, welche vor Alters in der Welt berühmt gewesen. III. Im dritten Theile wird von Bibliothequen insgemein, als einem zu einem vollständigen und wohl eingerichteten Museo unentbehrlichen Wercke gehandelt. IV. Der vierte und letzte Theil aber ist eine Anmerckung oder unvorgreifliches Bedencken von Raritäten-Kammern oder Museis insgemein, Leipzig e Breslau, 1727*

delle forme dei musei esistenti, ponendo attenzione alle denominazioni nei diversi paesi in base ai contenuti, e all'ambiente; sono inoltre definite le tipologie di oggetti collezionati secondo le classi di *Naturalia* e *Artificialia*, di cui si riparlerà a breve.<sup>4</sup>

Nel frontespizio del volume di Neickel, è raffigurato un studioso in un ambiente ricco di libri, dipinti, scheletri e oggetti di varia natura, e sono proprio questi gli artefatti che si ritrovano nelle collezioni private degli eruditi, che hanno segnato la nascita dei musei.

Uno dei primi documenti scritti relativi ad una collezione italiana è il taccuino (1335) del notaio trevigiano Oliviero Forzetta, in cui annotava gli acquisti da effettuare a Venezia, rendendo così noti i nomi dei venditori presso cui si potevano reperire bronzi, marmi, manoscritti, quadri, disegni, stampe e monete antiche. Forzetta può essere riconosciuto come il primo collezionista moderno e privato, e la sua raccolta abbondava soprattutto di libri antichi e classici.<sup>5</sup>

A proposito del collezionismo, merita un approfondimento il caso veneziano. Nella prima metà del XV secolo si diffonde l'usanza di accumulare e conservare reperti antichi, ovvero collezioni umanistiche, differenziandosi dalle ben più numerose collezioni di numismatica. Nel secolo successivo Venezia divenne «uno fra i più importanti centri di raccolta di reperti d'arte antica dell'Europa umanistica»<sup>6</sup>, tanto che già dalla prima metà del XV secolo, in termini di consistenza numerica delle collezioni, Venezia rivaleggiava con Firenze, mentre a distanza seguiva Roma. Il fenomeno del

<sup>4</sup> Lugli A., *op. cit.*, pp. 18, 19

<sup>5</sup> Marini Clarelli M. V., *op. cit.*, pp. 37, 38; Mottola Molino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998, pp. 77-80; Pomian K., *Dalle sacre reliquie all'arte moderna: Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, il Saggiatore, Milano 2004, trad. it. Serra A., pp. 34, 35, 37

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 46, 47



2 Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, olio su tavola di tiglio, 1474-75, National Portrait Gallery, Londra  
<<https://abecedarte.wordpress.com/2014/03/01/san-gerolamo-nello-studio-antonello-da-messina/>>

collezionismo nasce quindi in queste due città, e si espanderà all'estero a partire dalla seconda metà del XVI secolo. Tra i collezionisti veneziani c'era anche Antonio Nani, che assumerà una certa importanza nel corso della trattazione di questa tesi: egli, insieme ai due figli, radunò una raccolta di sculture, medaglie, pietre incise, cammei, pietre dure lavorate, iscrizioni, altari, urne cinerarie, vasi, creando la maggior collezione di antichità e di oggetti di origine orientale nella Venezia del Settecento.

Altra menzione merita l'unica raccolta veneziana, sempre settecentesca, che si possa definire neoclassica, quella di Girolamo Zulian<sup>7</sup>, a cui appartenevano anche stampi in gesso e sculture originali del Canova.<sup>8</sup>

Sul versante fiorentino invece, le celeberrime collezioni medicee<sup>9</sup>, inaugurate da Cosimo il Vecchio, prendono forma con il primo vero collezionista della famiglia, il figlio Piero il Gottoso. Ad arricchire ulteriormente le raccolte sarà Niccolò Niccoli, archetipo del collezionista umanista, il quale tramandò la collezione a Cosimo de' Medici dopo la sua morte, a causa dei debiti che aveva contratto verso il signore di Firenze. Le collezioni si arricchirono ancora grazie a Lorenzo il Magnifico, appassionato continuatore dell'attività di famiglia, il quale,

<sup>7</sup> Sull'argomento si veda: Favaretto I., *Girolamo Zulian e la sua collezione di vasi italoti ed etruschi nel Museo Archeologico di Venezia*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Classe di scienze morali e lettere, 123, 1964-1965; Favaretto I., *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1990

<sup>8</sup> Pomian K., *op. cit.*, pp. 39-106

<sup>9</sup> Sull'argomento si veda: Barocchi P., Bertelà G. G., *Collezionismo mediceo e storia artistica*, S.P.E.S., Firenze 2002-2011; Barocchi P. (a c. di), *Il cardinal Leopoldo: Archivio del collezionismo mediceo*, R. Ricciardi, Milano 1987; *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del 500*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1983; Heikamp D. (a c. di), *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, Sansoni, Firenze 1972; Russo C. (a c. di), *Siena e San Gimignano: le chiese, i palazzi, i tesori d'arte: collezione Medici*, G. Fattorusso, Firenze 1965; Sisi C. (a c. di), *Nelle stanze dei granduchi: dagli Uffizi ad Arezzo: opere scelte dalle collezioni medicee*, Maschietto, Firenze 2014; Tuena F. M., Mori G., *Il tesoro dei Medici: collezionismo a Firenze dal '400 al '600*, Giunti, Firenze 1987; Winspeare M., *I Medici: l'epoca aurea del collezionismo*, Sillabe, Livorno 2000



3 Museo di Ole Worm, da Worm O., *Musei Wormiani historia*, 1655

Lugli A., *Naturalia et Mirabilia: Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1990, (1° ed. 1983), p. 34



4 Daniel Mytens, Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel and Surrey, National Portrait Gallery, Londra, 1618; 5 Daniel Mytens, Alathe, Countess of Arundel and Surrey, National Portrait Gallery, Londra, 1618. [http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id\\_articolo=2350](http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2350)

stando al racconto di Vasari, istituì una scuola per formare gli artisti grazie alle sculture della sua raccolta. Si delinea così un primo esempio di educazione tramite la collezione di opere, in questo caso ancora privata, che troverà poi, nel corso dell'Ottocento all'interno dei musei annessi alle accademie, espressione ancor più viva.

Quando poi l'ultimo erede maschio della famiglia Medici morì (1737), l'ultima discendente, la principessa Anna Maria Luisa, stipulò il "Patto di Famiglia", legando le collezioni granducali alla città di Firenze, e fissando in questo modo le premesse per l'apertura della Galleria degli Uffizi nel 1769.<sup>10</sup>

Ma dove e come erano allestite le collezioni private?

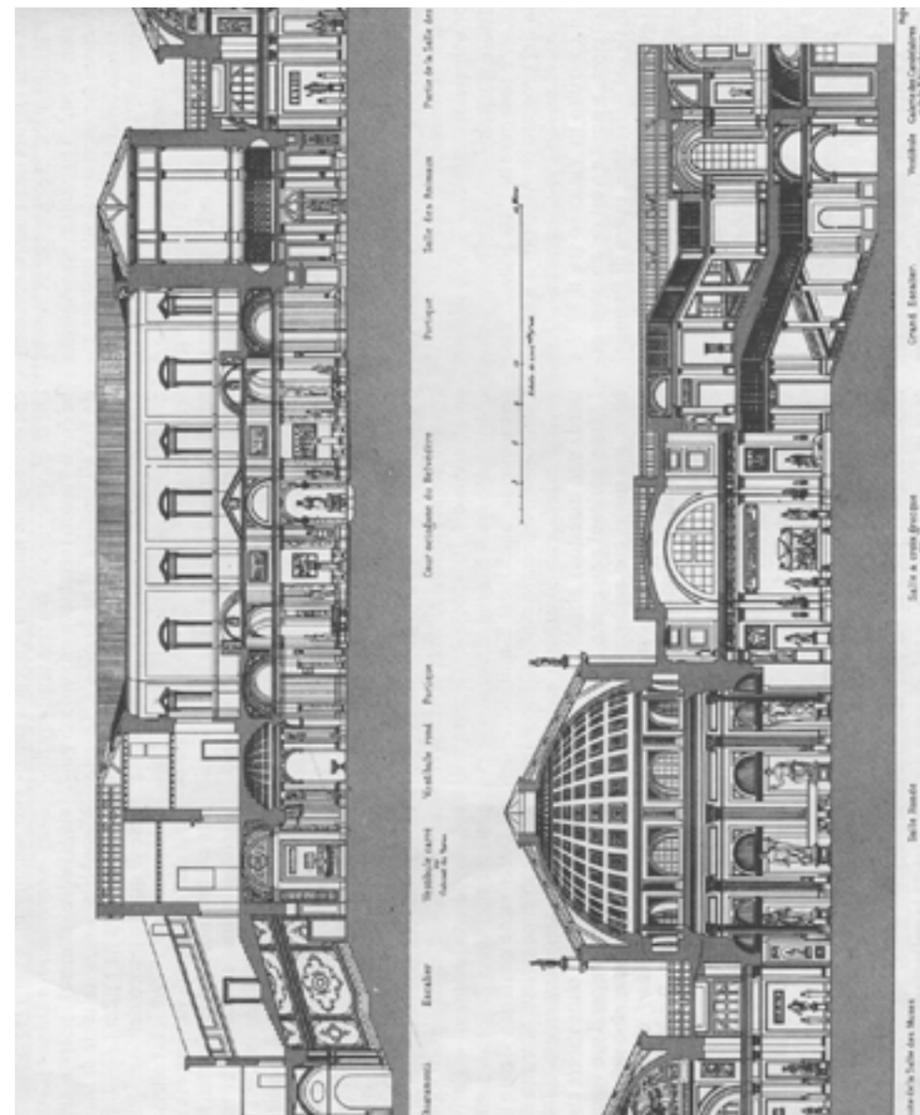
Tra Tre e Quattrocento, il mondo classico è la colonna portante su cui costruire la propria cultura e verso cui indirizzare i propri studi, anche grazie al supporto visivo di piccoli oggetti di scavo come monete, bronzetti, gemme, insieme ovviamente ai libri.<sup>11</sup> La personalità che maggiormente ha influenzato queste tendenze è da ricercare in Francesco Petrarca: interessato a scultura, iscrizioni, monete antiche, pittura, insegna ai suoi lettori il valore delle Antichità, che tutti gli uomini colti dovrebbero collezionare, ammirare e studiare per accrescere il loro sapere e gusto.<sup>12</sup> Per fare questo si rende allora necessario un luogo di raccolta, solitario e appartato dal resto dell'abitazione: lo studio, studiolo, o antiquario<sup>13</sup>, che poteva avere una

10 Basso Peressut L., *I luoghi del museo. Tipo e forme fra tradizione e innovazione*, Editori Riuniti, Roma 1985, pp. 42-44; Fiorio M. T., *Il Museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, Milano 2011, pp. 32-34; Pomian K., *op. cit.*, pp. 127-131

11 Fiorio M. T., *op. cit.*, pp. 11, 12

12 Barbanera M. (a c. di), *Relitti riletti: metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 26, 134; Pomian K., *op. cit.*, pp. 37, 38

13 Sull'argomento di veda: Bagatin P. L., *Le tarsie dello Studiolo d'Urbino: catalogo commentato con 50 illustrazioni*, LINT, Trieste 1993; Balboni Brizza M. T., *Dalla casa al museo: capolavori da fondazioni artistiche italiane*, Electa, Milano 1981; Béguin S. (a c. di), *Lo Studiolo di Isabella d'Este*, Editions des Musées Nationaux, Parigi 1975; Benazzi G. (a c. di), *Lo studiolo*



6 Museo Pio-Clementino, Roma, 1773-80, progetto di M. Simonetti e G. Camporesi; sezione sulla corte del Belvedere e sulla Rotonda. Basso Peressut L., *I luoghi del museo. Tipo e forme fra tradizione e innovazione*, Editori Riuniti, Roma 1985, p. 50

di Federico da Montefeltro, Motta, Milano 2007; Campbell S. J., *The Cabinet of Eros: Renaissance mythological painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Yale University Press, New Heaven 2004; Eorsi A. K., *Lo studiolo di Lionello D'Este e il programma di Guarino da Verona*, 1975; Franchini D. A., *La scienza a corte, Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova tra Rinascimento e Manierismo*, Bulzoni, Roma 1979; *Le muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*, Panini, Modena 1991; Marani E., *Una monografia sullo studiolo di Isabella D'Este*, Accademia Virgiliana, Mantova 1972; Raggio O., Wilmering A. M., *The Gubbio studiolo and its conservation*, Mondadori, Verona 1999; Tenzer V. G., *The iconography of the "Studiolo" of Federico da Montefeltro in Urbino: Brown University, 1985, UMI, Ann Arbor 1989*

conformazione simile a quello rappresentato sul già citato frontespizio dell'opera di Neickel (fig. 1), o al dipinto di Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio* (fig. 2).

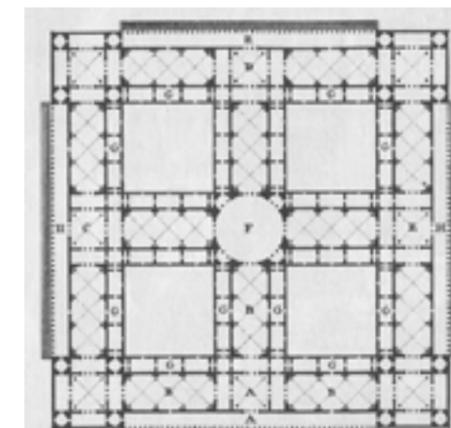
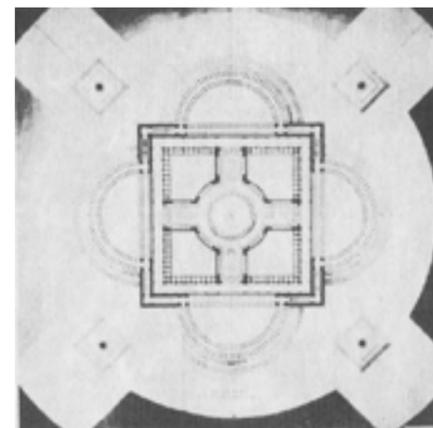
Lo studiolo è per i collezionisti uno spazio privato in cui poter godere del piacere sia intellettuale sia estetico che gli oggetti raccolti conferivano loro, in cui dipinti, sculture, oggetti e libri rievocavano eroi e divinità antiche, ispirando ed elevando la mente dello studioso. Tra i più celebri si annoverano gli studioli di Lionello e Borso d'Este a Ferrara, di Federigo da Montefeltro a Urbino, di Isabella d'Este a Mantova.

L'allestimento di questi ambienti era a discrezione del proprietario, secondo un criterio soggettivo, spesso di puro piacere visivo.<sup>14</sup>

Nel corso del 1500 lo studiolo evolve e trova declinazione nelle *Wunderkammern*<sup>15</sup>, termine tedesco che significa "stanze delle meraviglie", in cui

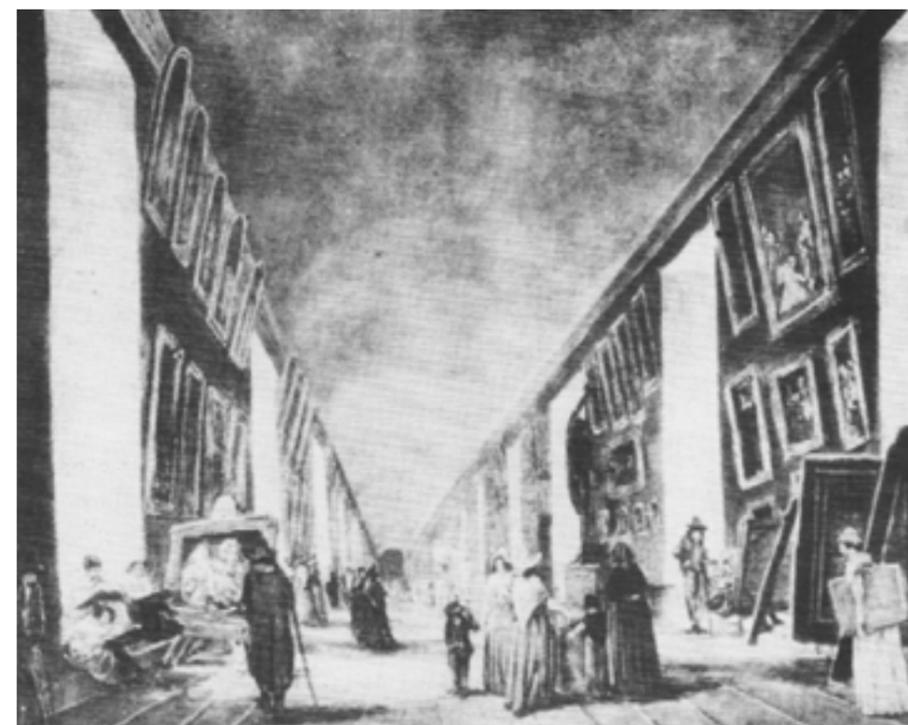
14 Lugli A., *Naturalia et Mirabilia: Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1990, (1° ed. 1983), pp. 37-70; Lugli A., *Wunderkammer*, Edizioni La Biennale e Electa, Venezia e Milano 1986; Marini Clarelli M. V., op. cit., pp. 37, 38; Mottola Molfino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998, pp. 63-69, 77-80

15 Sull'argomento di veda: Alba G., *Le stanze delle meraviglie: aspetti del collezionismo in Sicilia e in Europa*, Qanat, Palermo 2014; Alberghino M., *Wunderkammer barocca*, Maimone, Catania 2010; Bondeson J., *Il libro segreto della medicina: guida ai fenomeni naturali più strani del mondo*, Castelvevchi, Roma 2011, Trad. italiano Buttazzi S.; Casati M., *Cabinet of curiosities: Museo Civico di Rovereto, 11 luglio-29 settembre 2008*, Museo Civico, Rovereto 2008; Cicala V., *Le stanze delle meraviglie. In mostra il patrimonio dei musei universitari di Bologna*, in *IBC : informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali/Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna*, IBS, Bologna 1993; *Le stanze delle meraviglie: viaggio fra collezioni, curiosità e stranezze alla scoperta di un'epoca consacrata al culto della bellezza, della conoscenza e del piacere di vivere: Castello di Masino, Caravino (TO), 22 giugno-8 dicembre 2002*, FAI-Fondo per l'Ambiente Italiano, Milano 2002; Marcenaro G., *Wunderkammer*, Aragno, Torino 2013; Mauriès P., *Le stanze delle meraviglie*, Rizzoli libri illustrati, Milano 2002; McKeown J. C., *A cabinet of Roman curiosities: strange tales and surprising facts from the world's greatest empire*, Oxford University Press, Oxford 2010; Schmidt J. A., *Theatrum naturæ et artis singulis semestribus novis machinis et experimentis augendum in academia julia curiosis B. C. D. pandet J. A. S. D.*, typis Georgi-Wolfgangi Hammii acad. typogr, Helmstadl; Vescovo M., *Le stanze delle meraviglie*, Charta, Milano 1996; Weil S. E., *A cabinet of curiosities: inquiries into museums and their prospects*, Smithsonian Institution Press, London, Washington 1995; Zandrino L., *Wunderkammer*, Statale 11, Caldogno 2007



7 E.-L. Boullée, Progetto per un museo, 1783; pianta. Basso Peressut L., op. cit., p. 53

8 J.-N. L. Durand, Museo; pianta. Da Précis des leçons d'Architecture, 1802-9. Basso Peressut L., op. cit., p. 53



9 Hubert Robert, *La Grande Galerie du Louvre*, Parigi, Musée du Louvre  
Fiorio M. T., *Il Museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, Milano 2011, p. 54

sono collezionati insieme oggetti mistici, rari e misteriosi, alcuni creduti magici, singolari e curiosi (*Mirabilia*), di provenienza naturale (*Naturalia*), animale o artigianale (*Artificialia*), ed esposti per destare meraviglia nei pochi e selezionati ospiti (fig. 3). Le *wunderkammern* si differenziavano dai gabinetti o stanze delle curiosità italiane per l'assenza di reperti archeologici e antiquari, ma condividevano oggetti affascinanti e mostruosi, come gusci di tartaruga, corna di antilope in funzione di artigli di grifone, meteoriti, ossa di cetacei credute di giganti. L'allestimento era a dir poco caotico: tutte le superfici erano colme di oggetti, dalle pareti, al soffitto, ai pavimenti, proprio perché l'effetto generato dall'insieme contava di più dell'opera singola.<sup>16</sup>

«Questa è l'esistenza del collezionista, sempre in tensione dialettica tra i due poli del disordine e dell'ordine».<sup>17</sup>

Proprio da questo disordine nell'esposizione derivano i primi tentativi di classificazione delle raccolte.

Nello stesso periodo infatti, si assiste ad una specificazione degli spazi e delle collezioni. La camera delle meraviglie e lo studiolo erano concepiti come spazi per un impiego individuale, inadatti per un uso pubblico; così prende piede la galleria, in cui il visitatore passeggiando si accosta alle opere, che sono ordinate progressivamente e gerarchicamente. La galleria sarà eletta a forma predominante per le prime esposizioni di statuaria, tanto da divenire sinonimo

<sup>16</sup> Lugli A., *Museologia*, Jaca Book, Milano 1992, p. 66; Lugli A., *Naturalia et Mirabilia: Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1990, (1° ed. 1983); Lugli A., *Wunderkammer*, Edizioni La Biennale e Electa, Venezia e Milano 1986; Mottola Molino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998, pp. 63-68

<sup>17</sup> Benjamin W., *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln*, in Benjamin W., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1972, vol. IV, 1, pp. 388-396, riportato in Mottola Molino A., *Casa-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in Kannès G. (a c. di), *Casa museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2003, p. 28



10 Auguste Coder, Percier e Fontaine presentano a Napoleone la planimetria dello scalone del Musée Napoléon, Parigi, Musée du Louvre. Fiorio M. T., op. cit., p. 52

di museo: nel 1574, Bernardo Buontalenti trasformò l'ala est degli Uffizi in una galleria di opere d'arte che pare potesse essere visitata; nel palazzo dei Gonzaga a Mantova, fu costruita una galleria voltata a botte nel 1570; nel 1580, i Medici ne aggiunsero una alla loro villa romana; l'Antiquarium di Alberto V di Baviera, edificato nel palazzo di Monaco tra il 1569 e il 1571, era voltato a botte, accompagnato da un ricettacolo per la statuaria antica simile al Pantheon, e quindi illuminato solamente dall'alto; e ancora, nel 1618 il conte di Arundel fece costruire nella sua casa di Londra un'apposita galleria per la collezione di statuaria, e una esclusivamente per i dipinti, probabilmente su progetto di Inigo Jones<sup>18</sup> (figg. 4, 5). Verso la fine del Seicento e nel Settecento infatti, gallerie specifiche per i dipinti divennero ricorrenti nella progettazione di palazzi, come in quelli urbani a Roma, o nelle residenze principesche in Germania.<sup>19</sup>

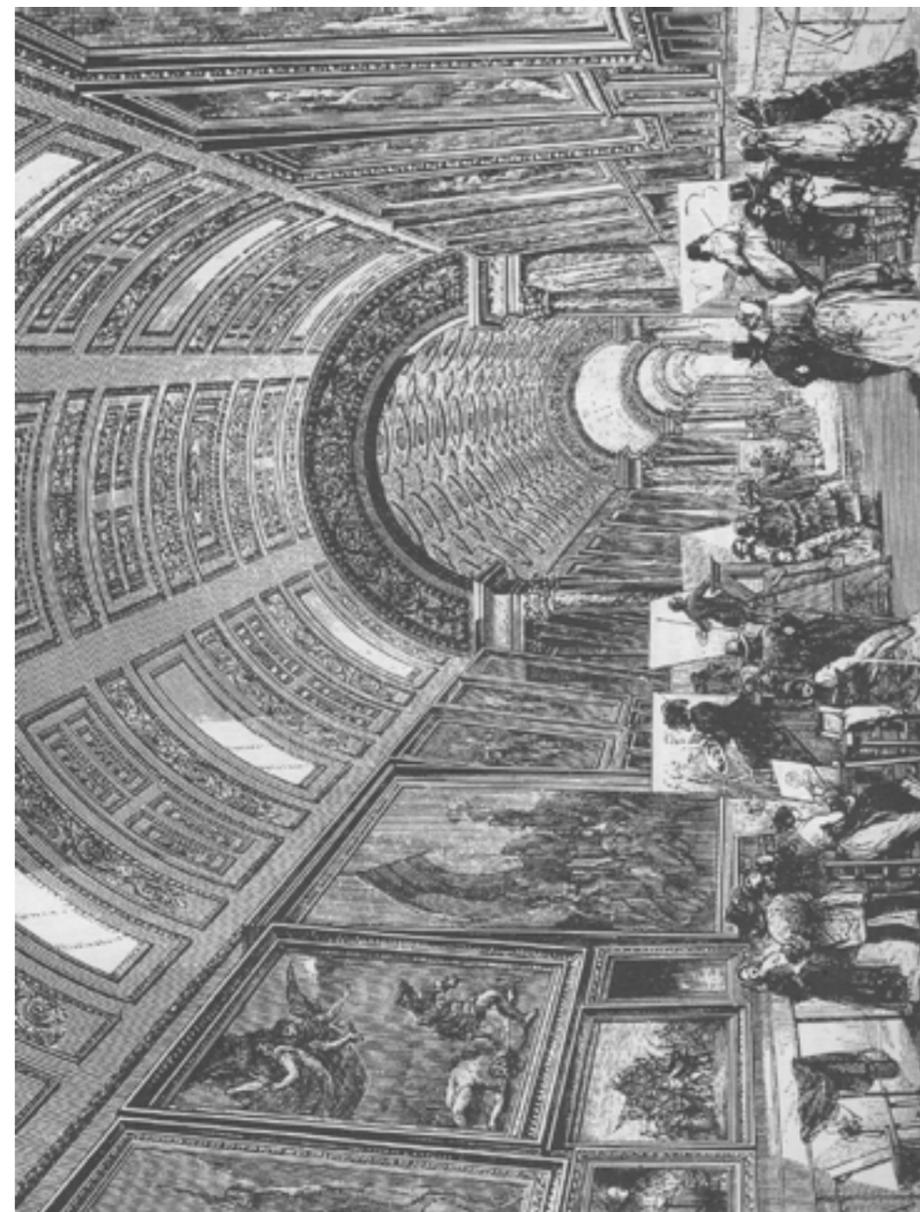
«Se lo studiolo era stato l'elemento distintivo dei palazzi aristocratici rinascimentali e la galleria d'antichità quello delle residenze principesche e cardinalizie del Cinquecento, nel tardo Seicento e nel Settecento la "quadreria", come spazio specifico destinato ai dipinti, si impone nella progettazione dei nuovi palazzi nobiliari [...] dove le pareti erano completamente rivestite di quadri, in un'impaginazione fitta nella quale le opere interferivano una con l'altra senza intervalli.»<sup>20</sup>

Fino al XVIII secolo, nonostante si fossero diffuse

<sup>18</sup> Basso Peressut L., *Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico*, aprile 2015, in [http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id\\_articolo=2350](http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2350) (13/7/2016)

<sup>19</sup> Basso Peressut L., *op. cit.*, pp. 42-44; Lugli A., *Naturalia et Mirabilia: Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1990, (1° ed. 1983), p. 8, 9

<sup>20</sup> Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 32



11 La Grande Galerie in un giorno di studio, Museo del Louvre, Parigi; stampa del 1844. Basso Peressut L., *op. cit.*, p. 55

le gallerie per la statuaria e le quadrerie per i dipinti, non esisteva perciò un criterio espositivo specifico, e fino al XIX secolo spesso la scultura e la pittura si trovavano mescolate alle scienze naturali, secondo la discrezione e il gusto del proprietario. Le collezioni inoltre erano ancora private, anche se molte visitabili, e per l'apertura al pubblico si dovrà attendere l'Illuminismo.<sup>21</sup>

Una svolta in questo senso si avrà con l'apertura dei Musei Capitolini. Le collezioni del Campidoglio, furono fondate nel 1471, quando Papa Sisto IV donò al popolo di Roma alcuni bronzi, tra cui la *Lupa capitolina*. In seguito l'editto del cardinale Annibale Albani del 1733 fu emanato per fermare l'emorragia di statue antiche che in quegli anni trasmigravano nelle mani di acquirenti stranieri, andando a fondare il nucleo dei più importanti musei d'Europa: Papa Clemente XII impedì l'esportazione, acquistandola, della collezione del fratello del cardinale Albani, e la donò alle collezioni capitoline, aggiungendosi così a quelle precedenti. L'editto aprì le porte al concetto della protezione del patrimonio artistico e archeologico della città di Roma, oltre a quello della pubblica utilità:

«Di qui nasce quella svolta che, in Italia prima che altrove, porterà a considerare le opere d'arte un bene dello Stato, e quindi dei cittadini, un patrimonio necessario alla loro crescita culturale e alla formazione di un'identità nella quale essi si possano riconoscere.»<sup>22</sup>

Nascevano così i Musei Capitolini, la prima raccolta pubblica di antichità, inaugurati nel 1734.

<sup>21</sup> Basso Peressut L., *op. cit.*, pp. 42-44

<sup>22</sup> Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 34

Interessante la testimonianza di Winckelmann, il quale scrive che il museo era visitabile «in tutta libertà da mattina a sera»<sup>23</sup>.

Nello stesso anno poi, venne inaugurata insieme ai Musei anche l'Accademia Capitolina, rinforzando così il felice sposalizio tra Musei e Accademie, che mutuavano l'uno dall'altra formando i futuri artisti attraverso lo studio degli elementi presenti nelle collezioni.

Nel 1770 l'acquisto delle collezioni Fusconi e Mattei, da parte questa volta di papa Clemente XIV, impose la necessità di costruire nuovi spazi di esposizione per le opere, al fine di «collocarle a pubblico decoro»<sup>24</sup>. Così, a partire dal 1773 fu costruito in Vaticano il Museo Pio-Clementino, sotto i pontificati del già citato Clemente XIV e Pio VI: ad opera di Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporesi, insieme agli archeologi Giovanni Battista ed Ennio Quirino Visconti, a nord-est del chiostro bramantesco ottagonale del Belvedere, al quale fu aggiunto un portico, le nuove sale si ispirarono ai palazzi e le terme rotonde, poligonali e oblunghe dell'antica Roma. Lo stile è pienamente neoclassico, e «La sua influenza fu [...] enorme, amplificata dai diari di viaggio, dai commenti ammirati dei visitatori, che ne fecero una meta obbligata eleggendolo ad archetipo dei futuri musei d'antichità e favorendone il mito.»<sup>25</sup>

L'influenza che i Musei Vaticani ottennero, riportò Roma in primo piano, ritrovando così il suo ruolo di capitale europea dell'arte, tanto che sarà proprio qui che si trasferiranno i due maggiori artisti della seconda metà del '700, Piranesi e Canova.

Infine l'allestimento era per argomento, e al culmine si trovava la Rotonda dedicata alle divinità (fig.

<sup>23</sup> Basso Peressut L., *op. cit.*, p. 47

<sup>24</sup> Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 45

<sup>25</sup> Ivi, pp. 49, 50

6). I Musei Vaticani<sup>26</sup> non erano accessibili al pubblico, ma erano facilmente visitabili da chiunque volesse accedervi.<sup>27</sup>

Spostando l'attenzione verso la Francia il tema del museo fu proposto più volte nei concorsi per il *Prix de Rome* indetti dall'Académie d'Architecture.

Boullée, membro dell'Académie, progettò un museo ideale nel 1783 (fig. 7), che influenzò moltissimo le proposte dell'epoca in ambito museografico, in particolare in Germania come si vedrà più avanti. Il progetto consisteva in una pianta quadrata, che racchiude una croce greca, culminante ad ogni estremità in esedre semicircolari, e con una rotonda al centro. Altro personaggio influente fu Durand, allievo di Boullée e docente all'École Polytechnique, che con il suo *Précis des leçons d'Architecture*, pubblicato tra il 1802 e il 1809, divenne il riferimento della museografia del 1800. Le proposte richiamano quella di Boullée, e i punti di forza sono certamente la duttilità e la semplicità degli schemi: l'esempio della figura 8 consiste in una pianta quadrata, divisa da gallerie a croce greca, con all'incrocio la tipica rotonda.<sup>28</sup>

Sempre in Francia l'Assemblea Nazionale in data 27

---

26 Sull'argomento si veda: Benedetti S., *Il Palazzo Nuovo nella piazza del Campidoglio dalla sua edificazione alla trasformazione in museo*, Quasar, Roma 2001; *Da Pisanello alla nascita dei Musei capitolini: l'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Mondadori A. e De Luca, Milano e Roma, 1988; Daltrop G., Roncalli F., *I musei vaticani: Monumenti, musei e gallerie pontificie*, Scala, Firenze 1988; *Descrizione dei Musei Vaticani*, Tip. F.Lli Monaldi, Roma 1870; Guarino S., Masini P., *La Pinacoteca Capitolina*, Palombi, Roma 2000; *Il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio: momenti di storia urbana di Roma*, Pacini, Pisa 1996; Molisani G. (a c. di), *La collezione epigrafica dei Musei capitolini: le iscrizioni greche e latine*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1973; *Musei Vaticani: arte, storia, curiosità*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2016; Papafava F., *Vatican: monumenti, musei e gallerie pontificie*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 1993; Papiani G., *Monumenti. Musei e Gallerie Pontificie*, 12/7, Città del Vaticano 1937; Sapelli Ragni M. (a c. di), *Anzio e Nerone: tesori dal British Museum e dai Musei Capitolini*, Gangemi, Roma 2009

27 Basso Peressut L., *op. cit.*, pp. 45, 49; Marini Clarelli M. V., *op. cit.*, pp. 44, 45; Mottola Molino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998, pp. 11-22; Pomian K., *op. cit.*, pp. 177, 240, 246

28 Fiorio M. T., *op. cit.*, pp. 50, 51

settembre 1792, decretò la creazione di un museo nelle gallerie del Louvre<sup>29</sup>, il quale fu ufficialmente aperto il 9 novembre dell'anno successivo, con il nome di Musée Central des Arts.<sup>30</sup>

«Il Louvre è stato spesso indicato come primo museo moderno aperto al pubblico. Anche se in realtà l'istituzione di musei pubblici lo precede di molti decenni, il Louvre ha indubbiamente caratteristiche diverse: non nasce, infatti, dal gesto liberale di un sovrano illuminato ma, sulla spinta della Rivoluzione Francese, trae origine dalla statalizzazione delle raccolte reali e dalla confisca dei beni di proprietà ecclesiastica e dei patrimoni appartenuti agli *émigrés*, cioè quegli aristocratici legati all'*ancien régime* che avevano dovuto lasciare il paese infiammato dalla rivolta. [...] Si apriva così una fase nuova nella storia dei musei: per la prima volta se ne riconosceva il carattere di istituzione di interesse nazionale, si affermava l'appartenenza alla comunità del patrimonio storico-artistico e lo Stato si faceva carico della sua amministrazione. Il ruolo educativo del museo includeva ora nuove categorie di fruitori, aprendosi a quegli strati sociali che il museo illuminista aveva di fatto escluso. Il diritto di accedere alle collezioni non era più concesso dal principe, spesso con le modalità del protocollo di corte, ma rientrava nelle finalità educative che lo Stato si impegnava a perseguire.»<sup>31</sup>

La destinazione ad uso pubblico quindi diventa un

---

29 Sull'argomento si veda: Aulanier C., *Histoire du Palais et du Musée du Louvre*, Editions des Musées Nationaux, Paris; Chatelain J., *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoleon*, Saint-Armand-Montrond: Bussiere Camedan, Perrin 1999; Fouche M., *Percier et Fontaine: biographie critique*, Laurens H., Paris; Garric J. P., *Percier et Fontaine: les architectes de Napoléon*, Belin, Paris 2012; Huyghe R., *Il Museo del Louvre*, Garzanti, Milano 1969, tra. italiano Dalai Emiliani M.; *Le photographe et l'architecte: Edouard Baldus, Hector-Martin Lefuel et le chantier du Nouveau Louvre de Napoleon III*, Reunion des Musée Nationaux, Paris 1995; Lefuel O., *Percier et Fontaine*, Connaissance des arts, Paris 1954; *Musee du Louvre: departement des sculptures*, Reunion des Musée Nationaux, Paris 1980; Sollers P., *Le cavalier du Louvre: Vivant Denon, 1747-1825*, Plon, Paris 1995;

30 Basso Peressut L., *op. cit.*, p. 54

31 Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 53

diritto del cittadino, e non più una concessione del sovrano o del principe. Inizialmente però, il Louvre aveva conservato l'aspetto di residenza reale, con mobili preziosi e arredi, e la Grande Galerie aveva un aspetto disordinato, per nulla all'altezza dei musei italiani come il Pio-Clementino o gli Uffizi (fig. 9).

La svolta avvenne in seguito alle campagne napoleoniche, grazie a cui Parigi venne sommersa dall'affluire di opere confiscate. Dopo i Paesi Bassi, nel 1796 Napoleone avanzò in Italia, in cui venne accolto come un eroe liberatore sia nelle città sottomesse all'Austria, sia in quelle dello Stato Pontificio. Così il Louvre crebbe fino a diventare il più grande e spettacolare dei musei: grazie anche agli acquisti del brillante direttore generale Vivant Denon, che aveva affiancato Napoleone durante la campagna d'Egitto del 1802, rilevando e disegnandone i monumenti archeologici, si registrarono grandi folle che accorrevano al museo per visitarlo, avide di richieste d'informazioni e frementi di esprimere apprezzamenti o critiche. Le nuove conquiste e il successo richiesero presto modifiche architettoniche, e Napoleone affidò agli architetti Percier e Fontaine i lavori di sistemazione nel 1805-1810: la Grande Galerie fu divisa in sei sale grandi e tre piccole, ma il capolavoro fu la monumentale scalinata, ispirata a quella del Museo Pio-Clementino (figg. 10, 11).<sup>32</sup>

«A Parigi, dunque, nasceva, a cavallo dei due secoli, un nuovo tipo di museo, la cui influenza sarà decisiva per tutto il XIX secolo: un museo deposito delle opere strappate ai loro contesti originari; per guerra di conquista o per soppressioni e demolizioni.»<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Basso Peressut L., *op. cit.*, p. 54; Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 55; Dalai Emiliani M., *Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 13-24; Marini Clarelli M. V., *op. cit.*, pp. 46, 47; Mottola Molfino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998, pp. 22-27; Sefrioui A. (a c. di), Geoffroy-Schneiter B., (a c. di), Jover M. (a c. di), *La guida del Louvre*, Musée du Louvre Éditions, Paris 2005, trad. di Valli L., pp. 9-13

<sup>33</sup> Mottola Molfino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998, pp. 22, 23

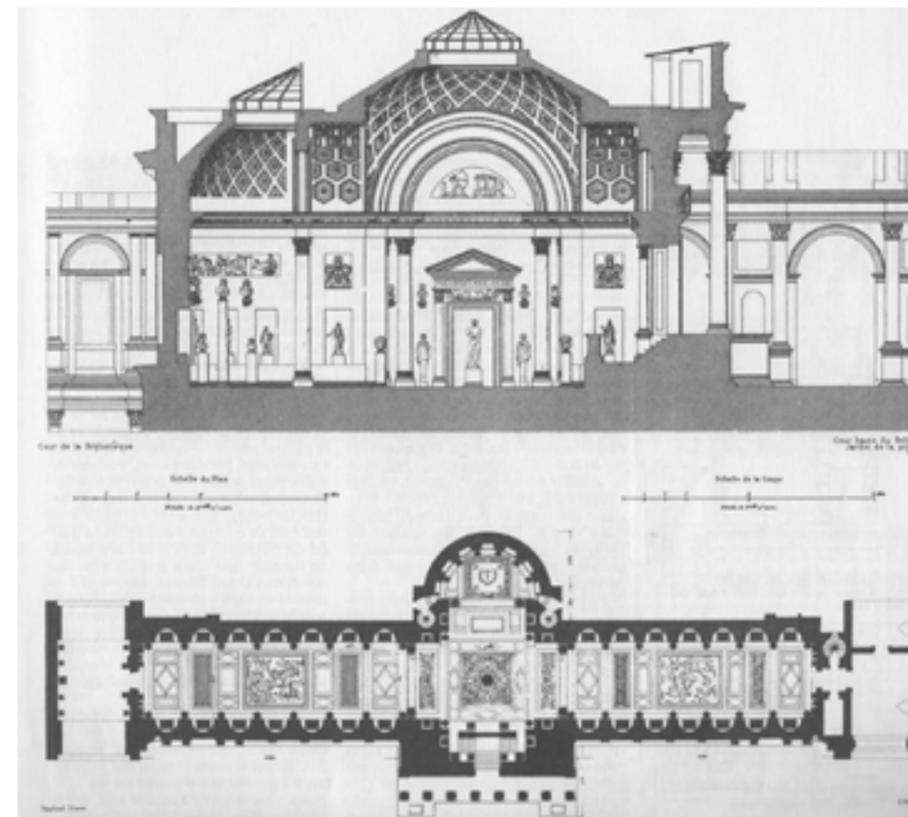
## 1.2 I musei dell'Ottocento

Nel 1796, Quatremère de Quincy fu uno dei pochi francesi a schierarsi contro lo scempio culturale dei furti napoleonici durante la Campagna d'Italia, pubblicando a Parigi le *Lettres à Miranda*<sup>1</sup>. Le sue argomentazioni partivano dal presupposto che l'Italia fosse un museo all'aperto, come un deposito di tutti gli oggetti necessari per lo studio delle arti, e il solo paese che potesse godere di questo privilegio, alternativa "naturale" a quella "artificiale" che si stava costituendo al Louvre.

L'opera rimase pressoché sconosciuta, fino alla Restaurazione. Nonostante la caduta dell'impero infatti, il nuovo re Luigi XVIII, aveva affermato in Parlamento che le opere d'arte confiscate appartenevano alla Francia: il 2 ottobre 1815 quindi, Antonio Canova, allora ispettore generale delle Antichità e delle Arti, che trattava per il papa, distribuì le copie dello scritto dell'amico Quatremère ai delegati riuniti a Parigi per negoziare la restituzione delle opere d'arte confiscate. Grazie anche al prestigio di cui lo scultore godeva presso i sovrani, e la sua competenza professionale, riuscì a riportare in patria circa la metà delle opere registrate negli inventari.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Francisco de Miranda: generale e uomo politico venezuelano (Caracas 1750 - Cadice 1816). Combatté nell'esercito spagnolo in Africa e nelle campagne contro gli Inglesi nell'America Settentrionale e nei Caraibi (1781-82). Accusato di irregolarità finanziarie, nel 1783 dovette esulare negli Stati Uniti; [...]. Scoppiata la Rivoluzione francese, M. combatté nell'esercito rivoluzionario che nel 1792 conquistò Anversa e divenne (1793) comandante in capo delle truppe francesi nel Belgio. Resosi sospetto per i suoi rapporti coi girondini, fu processato con l'accusa di tradimento. Assolto, preferì tornare in Inghilterra, dove continuò a cercare aiuti per l'emancipazione dell'America spagnola. [...] Fonte: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/francisco-de-miranda/>>

<sup>2</sup> Farinati V., *Quatremère de Quincy e l'Italia*, in Tedeschi L. (a c. di), Rabreau D. (a c. di), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie : institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, Academy Press, Silvana Editoriale, Mendrisio, Cinisello Balsamo, 2012, p. 416; Fiorio M. T., *op. cit.*, pp. 60, 61; Marini Clarelli M. V., *Musei, mostre e pubblico nell'800 italiano*, <[http://www.artelabonline.com/article\\_files/file\\_1203615143\\_707.pdf](http://www.artelabonline.com/article_files/file_1203615143_707.pdf)>.



1 Museo Chiaramonti, Roma, 1806-23, progetto di R. Stern; sezione e pianta. Da P. Letarouilly, *Les Bâtiments du Vatican*, Parigi 1882. Basso Peressut L., *op. cit.*, p. 51



2 Il Braccio Nuovo, Musei Vaticani, Città del Vaticano. Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 86

(24/3/2016); Mottola Molfino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998, p. 24

«con la riappropriazione dei beni requisiti da parte degli stati coinvolti si fece strada un sentimento nuovo: la coscienza dell'appartenenza a un popolo del patrimonio artistico come fondamento della sua identità culturale, e dunque il superamento dei concetti di valore estetico, erudito o economico tradizionalmente attribuiti alle opere d'arte, che venivano ora a assumere la più forte connotazione di beni legati alla nazione.»<sup>3</sup>

Si vengono così a costituire i primi musei civici, legati al territorio, alle testimonianze della storia locale e delle memorie cittadine, che esulano dagli interessi dei musei nazionali<sup>4</sup>:

«il fenomeno di gran lunga più tipico degli anni della Restaurazione è certamente il "museo di ricovero", che coincide il più delle volte con il museo civico [...]. Tale fenomeno ha grande e tempestiva diffusione nel Veneto e si ripete puntualmente in un arco di tempo compreso tra il 1825 e il 1866 [...] a Bassano, Venezia, Vicenza, Possagno, Treviso e Rovigo.»<sup>5</sup>

Se da un lato quindi, lo Stato progredisce costituendo la quadreria napoleonica e i grandi musei nazionali, antitetivamente ma complementariamente dall'altro il Municipio contrappone il museo civico, sollecitato ancora da privati, grandi collezionisti e mecenati. Appare per altro curioso come la nascita di questi musei prenda forma nelle grandi istituzioni nazionali: i primi centri di aggregazione sono infatti le pinacoteche e le accademie, che costituiscono una

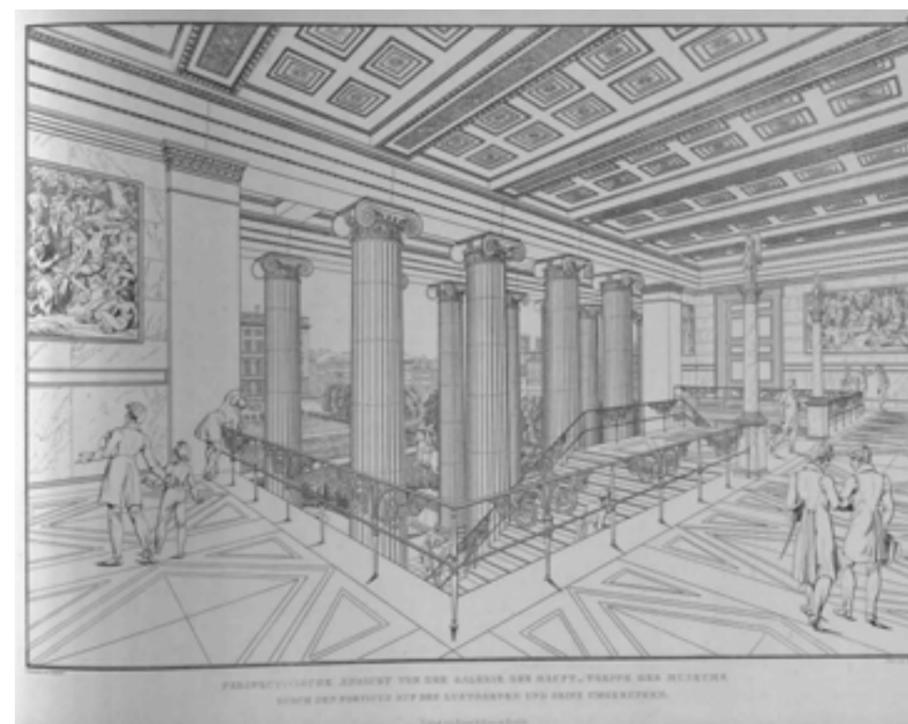
<sup>3</sup> Fiorio M. T., op. cit., p. 61

<sup>4</sup> Ivi, pp. 111-115

<sup>5</sup> Marinelli S. (a c. di), Mazzariol G. (a c. di), Mazzocca F. (a c. di), *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, Electa, Milano 1989, p. 300



3 Schinkel C. F., Altes Museum, Berlino, 1823  
Schinkel C. F., *Sammlung architektonischer Entwürfe*, F. Riegel, Potsdam 1841-1843, p. 37



4 Schinkel C. F., veduta dal pianerottolo dell'Altes Museum che guarda sull'ingresso porticato  
Schinkel C. F., op. cit., p. 43

sorta di apparato illustrativo della storia dell'arte italiana, la quale, a Venezia e Bologna è incentrata principalmente sulle testimonianze artistiche regionali.

«esso fonda le sue origini nel senso di autocoscienza civile e di identità culturale che la storiografia sette-ottocentesca, con lo scavo archivistico e documentario delle fonti e con lo sforzo di inventariazione e sistematizzazione delle stesse, costruisce e alimenta. [...] In tal senso, il museo civico si propone come sistema complesso di beni culturali, di cui sono parte integrante, accanto agli oggetti d'arte, la biblioteca, l'archivio, le collezioni naturalistiche; tutti interagiscono nell'offrire un archivio della storia e dell'immagine della città.»<sup>6</sup>

Accanto e altresì parallelamente all'aspetto memoriale dei musei civici, le raccolte di opere di Antonio Canova diventeranno fondamentali, dal momento che andranno a costituire parte del *corpus* di molti di questi, soprattutto in Veneto. Oltre ovviamente alla Gipsoteca Canoviana di Possagno, che assieme alle Gallerie dell'Accademia di Venezia è l'unico esempio di edilizia museale veneta dell'età della Restaurazione, «La presenza dei gessi di Canova improntò fortemente anche il Museo di Bassano»<sup>7</sup>, e più tardi quello di Asolo.<sup>8</sup>

«Il ruolo esercitato direttamente e indirettamente

<sup>6</sup> Marinelli S. (a c. di), Mazzariol G. (a c. di), Mazzocca F. (a c. di), *op. cit.*, p. 302

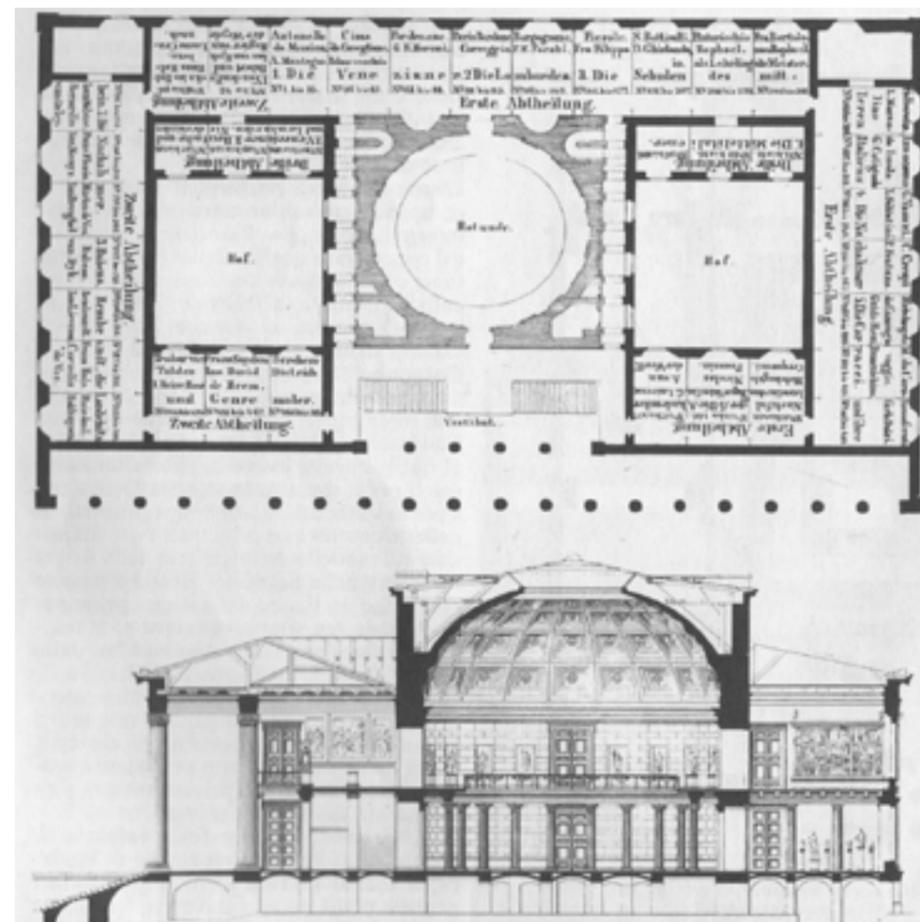
<sup>7</sup> Ivi, p. 304

<sup>8</sup> Ivi, pp. 300-304; Mengone F. (a c. di), Tampieri M. G. (a c. di), *Architettare l'Unità: architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia, 1861-1911*, Paparo, Napoli 2011, pp. 199-206, 219-225; Mottola Molino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998, p. 44



5 Schinkel C. F., scalinata nell'Altes Museum, Berlino, 1823. Watkin D., Mellinghoff T., *Architettura neoclassica tedesca, 1740-1840*, Electa, Milano 1990, p. 80

6 Freydank C. D., veduta dalla scalinata dell'Altes Museum, Berlino, Charlottenburg. Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 79



7 Altes Museum; pianta e sezione. Basso Peressut L., *op. cit.*, p. 60

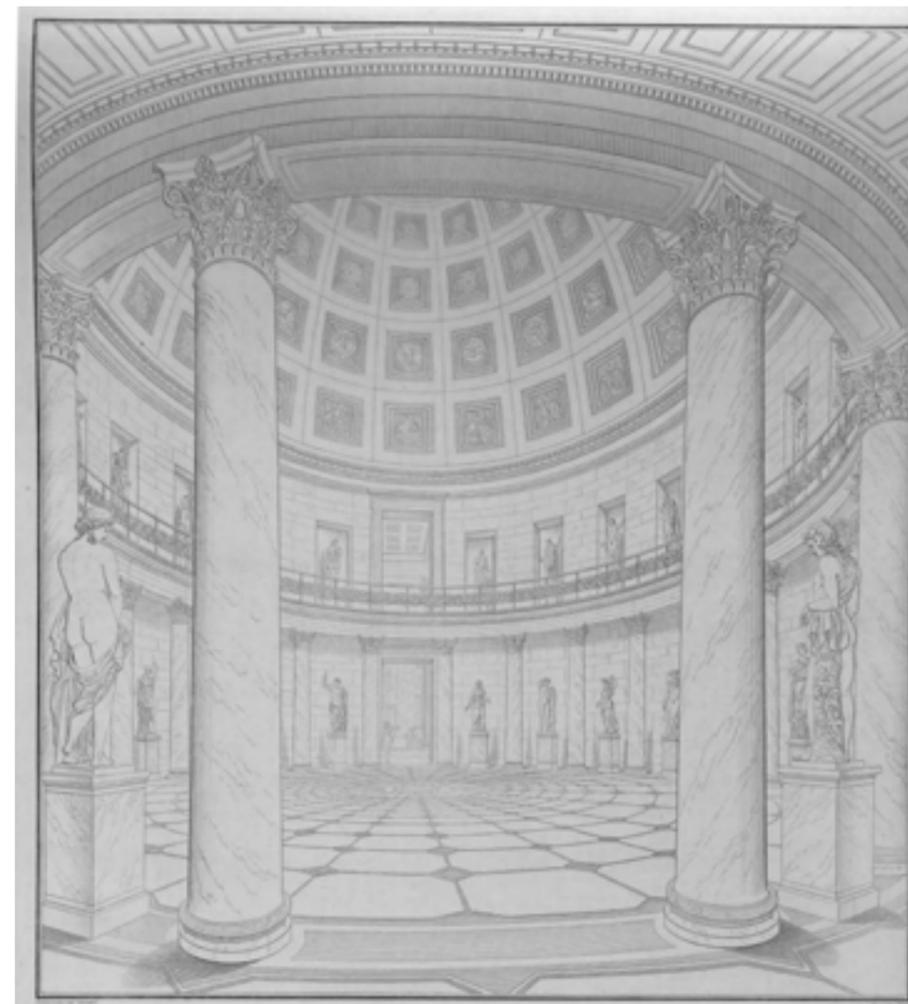
da Canova [...] è senza dubbio centrale, ancor più che per l'altissimo numero di nuovi materiali immessi nel settore della conservazione, per un'attenzione specifica e onnipresente al problema della collocazione delle opere.»<sup>9</sup>

Continuando infatti la politica papale a favore dei musei, dal 1802 Pio VII Chiaramonti affidò al Canova, nominato ispettore generale delle Belle Arti a Roma e nello Stato Pontificio, la sistemazione del complesso dei Musei Vaticani.

Alla vigilia dell'occupazione napoleonica, gli ambienti museali e le opere versavano in una condizione di trascuratezza piuttosto preoccupante. Solo il Pio-Clementino si salvava, grazie ai lavori che Canova aveva intrapreso immediatamente, per risollevarlo dalla desolazione in cui era caduto a seguito delle confische: furono infatti rimpiazzati i marmi con calchi in gesso di ottima fattura, mantenendo la disposizione originaria, e illuminati dall'alto dagli abbaini costruiti da Simonetti. La nuova sezione di scultura antica poi, il Museo Chiaramonti, nella parte finale del corridoio orientale di Bramante che si collega al Pio-Clementino, sarà allestito sempre da Canova, con l'aiuto di Antonio D'Este tra il 1805 e il 1807, con più di mille marmi acquistati presso artisti, antiquari ed esponenti della nobiltà.

Durante l'impero napoleonico, i Palazzi Apostolici vennero assorbiti nel patrimonio della Corona, al cui intendente, Martial-Noël-Pierre Daru, venne affidato l'adeguamento dei locali, insieme al direttore dei musei imperiali Antonio Canova, all'architetto imperiale Raffaele Stern, e al riconfermato conservatore Antonio D'Este. Rientrando nei lavori tutti i locali intorno al cortile del Belvedere, Daru e Canova operarono specialmente in

<sup>9</sup> Marinelli S. (a c. di), Mazzariol G. (a c. di), Mazzocca F. (a c. di), op. cit., p. 303



8 C. F. Schinkel, la Rotonda dell'Altes Museum. Schinkel C. F., op. cit., p. 44



9 Prospetto principale del Neues Museum (dopo il restauro del 2010)  
<<https://memphistours.wordpress.com/2010/10/27/neues-museum-celebrates-first-anniversary/>>

due sensi: la messa in sicurezza del complesso, e l'estensione dell'itinerario di visita. Per il primo obiettivo vennero però autorizzati i soli lavori urgenti, e tra il 1812 e il 1813, buona parte dei tetti venne liberata dalle stratificazioni naturali e dall'umidità, i canali di scolo vennero puliti e i solai rinforzati. L'ampliamento del percorso di visita poi, risultò correlato all'incremento delle collezioni e all'esposizione delle opere provenienti dai depositi. Tra i primi provvedimenti vi è la sistemazione delle tre sale contigue alla galleria dei Candelabri (oggi galleria degli Arazzi), che dopo essere state spogliate dei dipinti, divenute ricovero di quadri confiscati, e infine saccheggiate, vennero chiuse nel 1802 su decisione di Canova. Nove anni dopo, lo scultore decise di farvi convergere parte della collezione archeologica, che sistemò lungo il perimetro dei vani e sulle pareti, per simmetria e corrispondenza tipologica: piccole sculture, vasi, urne cinerarie, frammenti di colonna, fregi, formarono un ordinamento simile a quello del Museo Chiaramonti, in cui le sculture monumentali venivano accostate ad elementi decorativi e bassorilievi. In seguito, la ristrutturazione dell'appartamento di San Pio V e la sistemazione della galleria delle Carte Geografiche, misero in comunicazione il Pio-Clementino con le Stanze di Raffaello, gli ambienti più prestigiosi del complesso, rendendo così possibile la modifica dell'itinerario, che divenne più agile, chiaro e vario.

Dopo la caduta dell'impero, per esporre le opere riportate in patria, lo scultore sollecitò il papa perché istituisse un nuovo museo e, lavorando all'unisono con Stern, Canova progettò l'allestimento della Protomoteca Capitolina, e la costruzione, tra il 1817 e il 1821, del Braccio Nuovo dei Musei Vaticani: adottando lo stesso stile dei precedenti interventi di Simonetti e Camporesi, Stern costruì al centro dell'edificio una cupola con lucernario, e



10 Hedwig Schulz-Völker, lo scalone del Neues Museum (particolare), Berlino, Kupferstichkabinet. Fiorio M. T., op. cit., p. 70

un'abside sul lato nord (figg. 1, 2).<sup>10</sup>

«Capolavoro dell'architettura neoclassica, è una superba galleria con volta a cassettoni interrotta da lucernari dai quale spiove la luce zenitale, già utilizzata in molti musei in quanto ritenuta la più adatta per illuminare le opere.»<sup>11</sup>

Fu però in Germania che, nei primi decenni dell'Ottocento, si concretizzarono nella realtà quei principi che la Francia aveva solo teorizzato. Le città protagoniste sono Monaco e Berlino, in cui la costruzione dei nuovi musei divenne anche occasione per ridisegnare il centro urbano, assegnando loro il ruolo di edifici simbolo della città.<sup>12</sup>

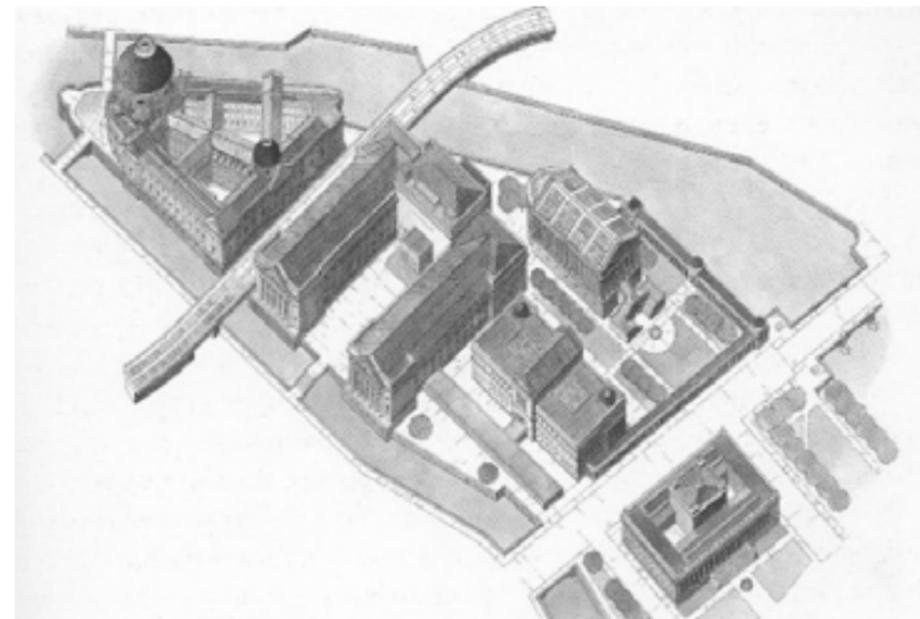
A Berlino, Schinkel redige nel 1817 il primo dei molti piani di sviluppo della città: «La gamma delle funzioni, da quelle militari a quelle culturali, dei primi e più importanti edifici cittadini eseguiti è significativa e va dalla Neue Wache (1816-18) alla Schauspielhaus (1818-26), fino all'Altes Museum (1823-33).»<sup>13</sup>

10 Basso Peressut L., *op. cit.*, p. 49; Fiorio M. T., *op. cit.*, pp. 84-86; Marinelli S. (a c. di), Mazzariol G. (a c. di), Mazzocca F. (a c. di), *op. cit.*, pp. 303, 304; Sgarbozza I., *Il Museo Vaticano in epoca napoleonica: oltre la forma settecentesca*, in Tedeschi L. (a c. di), Rabreau D. (a c. di), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie : institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, Academy Press, Silvana Editoriale, Mendrisio, Cinisello Balsamo, 2012, pp. 445-455

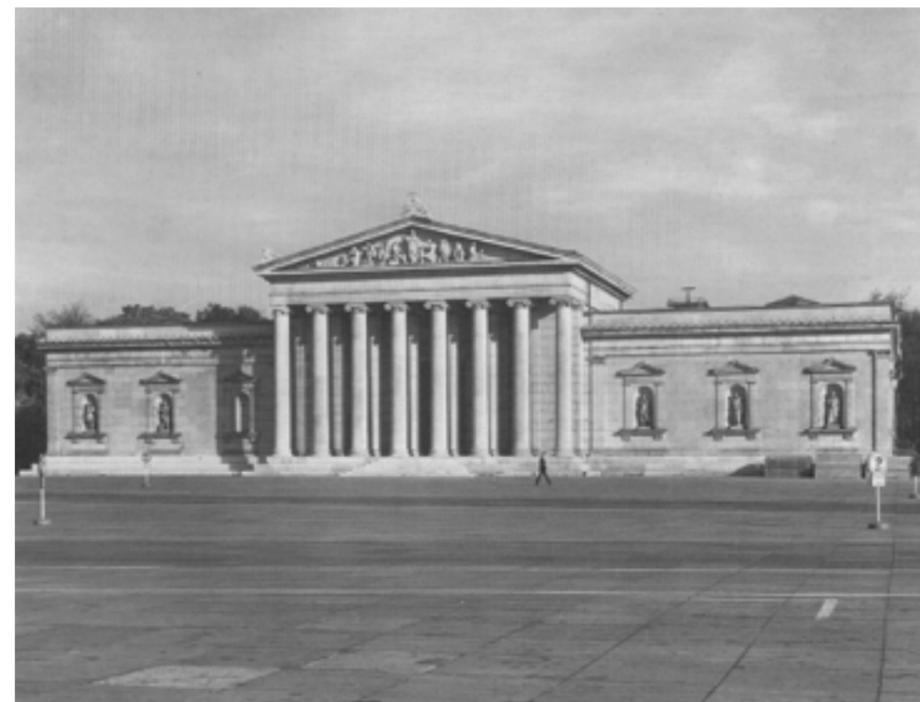
11 Fiorio M. T., *op. cit.*, pp. 85, 86

12 Sull'argomento di veda: Buttlar von A., *Leo von Klenze: Leben, Werk, Vision*, Beck, Munchen 1999; Cometa M., *Duplicità del classico: il mito del tempio di Giove Olimpico da Winckelmann a Leo von Klenze*, Medina, Palermo 1993; Detlef H., *Leo von Klenze im Park von Pratolino*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1975; Hederer O., *Leo von Klenze: Persönlichkeit und Werk*, G. D. W. Callwey, Munchen 1964; Klaus J. P., *Um 1800: Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Axel Menges, London 1997; Klenze von L., *Beschreibung der Glyptothek sr. Majestat des Königs Ludwig 1. von Bayern*, In Commission der J. G. Catta'schen lit. artist. Anstalt, Munchen 1833; Nerdinger W., *Leo von Klenze: Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, Prestel, Munchen 2000; Watkin D., Mellinghoff T., *German architecture and the classical ideal 1740-1840*, Thames and Hudson, London 1987

13 Watkin D., Mellinghoff T., *Architettura neoclassica tedesca, 1740-1840*,



11 Ricostruzione grafica della Museuminsel di Berlino  
Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 83



12 Gliptoteca di Monaco. Watkin D., Mellinghoff T., *op. cit.*, p. 122

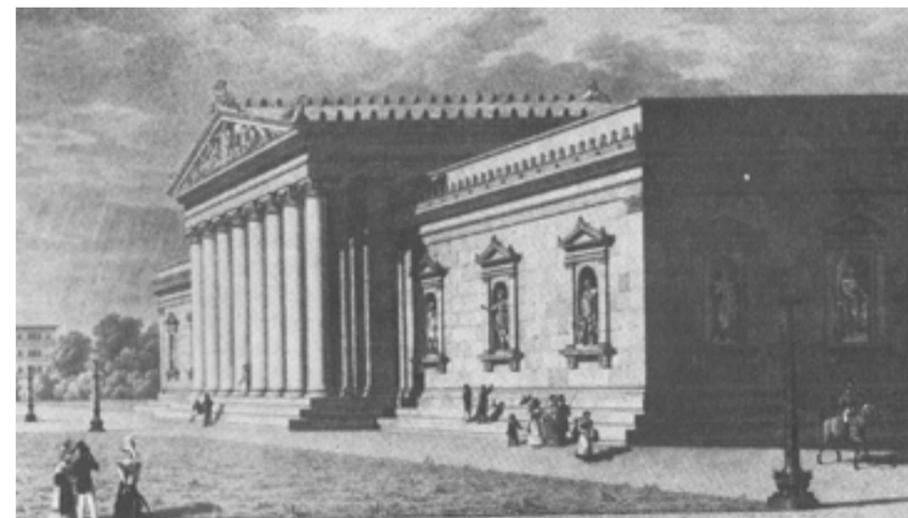
Electa, Milano 1990, p. 76

Dopo l'esperienza del Louvre, e di nuovo grazie al ritorno in patria delle opere confiscate da Napoleone, finalmente si prospettò l'occasione per costruire un museo pubblico, come Aloys Hirt, docente di Teoria delle Belle Arti e maestro di Schinkel, aveva più volte suggerito al re. Nel 1822 Schinkel viene invitato quindi a redigere una proposta per migliorare il Lustgarten: così l'architetto aveva sognato di costruire un museo nuovo, non adattato agli edifici dell'accademia, sulla piazza dove affacciava il palazzo reale, con a destra il duomo e a sinistra l'arsenale; e a tal proposito egli stesso affermava:

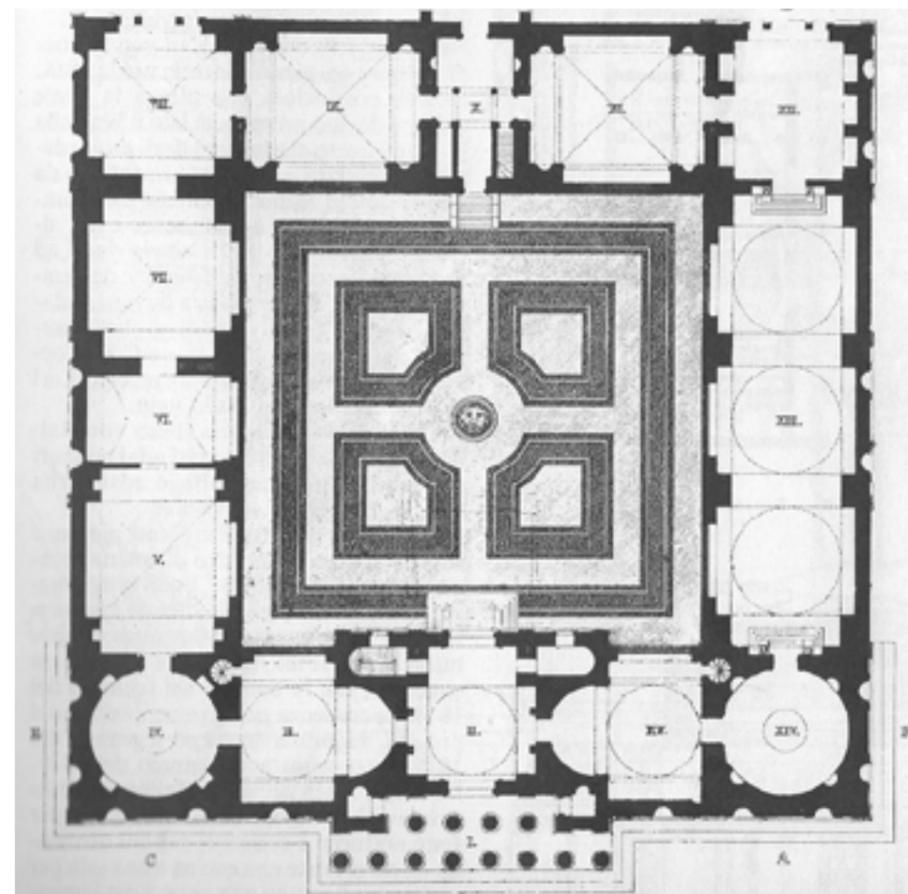
«la bellezza del paesaggio trova nella costruzione [del museo] il proprio completamento; così, infatti, il quarto lato della vecchia piazza suggestiva [...] verrà delimitato adeguatamente».<sup>14</sup>

Approvato il progetto nel 1823, la costruzione dell'Altes Museum si concluse nel 1830 (fig. 3): la facciata è composta da un lungo colonnato di imponenti colonne ioniche di ordine gigante, dal portico si accede alla doppia scalinata, che rompe la barriera tra spazio interno ed esterno (figg. 4-6); la pianta rettangolare invece (fig. 7), si articola intorno a due corti interne, con al centro una rotonda disposta su due livelli, coperta da una cupola, molto simile al Pantheon e già sperimentata da Simonetti nel Pio-Clementino, che fungeva da prezioso santuario (fig. 8). Ai lati della rotonda sono collocate le sale per le sculture al piano terra, e per i dipinti al primo piano, questi ultimi ordinati in base alle diverse scuole. Tutto è riccamente decorato e dipinto con grandi pitture parietali per rappresentare la solennità del luogo che custodisce le arti. L'allestimento era raffinato e vario: furono adottate

<sup>14</sup> Schinkel C. F., *Sammlung architektonischer Entwürfe*, F. Riegel, Potsdam 1841-1843, cit. tradotto in Steffens M., *Schinkel*, Taschen, Köln 2004, p. 47



13 Gliptoteca di Monaco, progetto definitivo di von Klenze. Basso Peressut L., op. cit., p. 58



14 Gliptoteca di Monaco, progetto definitivo di von Klenze, pianta. Basso Peressut L., op. cit., p. 59

diverse soluzioni per i rivestimenti parietali a seconda degli oggetti esposti; il piano inferiore era riservato alla scultura antica, quello superiore alla pinacoteca, in cui i dipinti erano divisi in categorie per importanza.

L'Altes Museum è il primo edificio realizzato nella futura Museuminsel, l'Isola dei Musei di Berlino: tra il 1841 e il 1859, si aggiunse il Neues Museum, e nel 1876 la Nationalgalerie, entrambi progettati da August Stüler. Il Neues Museum era destinato alle collezioni egizie e all'archeologia greco-romana, e sorge alle spalle dell'Altes Museum, di cui ripropone il portico frontale, ma raddoppiando il numero di colonne (fig. 9). Anche gli interni sono improntati alla magnificenza, grazie alla monumentale scalinata doppia (fig. 10), le sale colonnate, e le ricche decorazioni pittoriche. Per la Nationalgalerie, l'architetto ricorre nuovamente al linguaggio classico, di certo per armonizzarsi con gli altri edifici, ma anche perché ormai designato come tipico del museo.

Completarono l'Isola dei Musei (fig. 11) il Kaiser Friedrich Museum (1897-1904), e il Pergamon Museum (1906-1930).<sup>15</sup>

A Monaco invece, nel 1808 venne bandito un concorso per l'ampliamento della città, a seguito dell'instaurazione della monarchia, avvenuta due anni prima. L'anno successivo, Karl von Fischer, allora architetto ufficiale del regno, elaborò una piazza principale dove dovevano affacciarsi un Walhalla, come tempio commemorativo dell'identità nazionale, e un museo. Nel 1814 l'accademia aveva bandito un concorso per un ospedale militare, uno

<sup>15</sup> Fiorio M. T., *op. cit.*, pp. 81-84; Marini Clarelli M. V., *op. cit.*, p. 50, 51; Mottola Molino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998, pp. 28-40, 48-58; Steffens M., *Schinkel*, Taschen, Köln 2004, pp. 47-51; Watkin D., Mellinghof T., *Architettura neoclassica tedesca, 1740-1840*, Electa, Milano 1990, pp. 76, 79-82



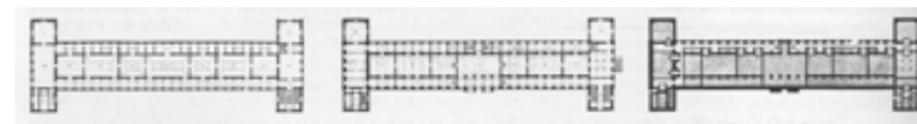
15 Sala romana, Glyptoteca di Monaco  
Watkin D., Mellinghof T., *op. cit.*, p. 128

per un monumento nazionale tedesco, e l'ultimo per un museo di scultura antica. Appoggiato e spinto dal principe ereditario Ludwig I, suo conoscente, Leo von Klenze presentò l'anno dopo la sua proposta per la Glyptothek, con la quale superò l'idea di Fischer e si aggiudicò la vittoria. La Gliptoteca quindi, in costruzione dal 1816 al 1830 sul lato nord della piazza principale, si presenta come una galleria su un piano, dalle marmoree facciate di ispirazione greca nei capitelli del pronao, ellenistica in quelli dei pilastri, e rinascimentale nelle edicole ad arco tondo; gli interni sono sontuosi e di gusto storicistico, con pavimenti di marmi policromi, volte affrescate, e pareti ricche di stucchi (figg. 12, 13). La pianta (fig. 14) ricorda i disegni di Durand, quadrata e a corte centrale, con cupole cassettonate e sale affrescate con scene di mitologia e storia greca. L'allestimento delle sculture è cronologico, iniziando dalle opere più antiche nella sala egizia, poi quelle greche e romane (fig. 15), e terminando con la sala degli scultori neoclassici contemporanei.

L'Alte Pinakothek invece (fig. 16), progettata nel 1822 e realizzata tra il 1826 e il 1836, fu costruita per ospitare la collezione di quadri dei Wittlesbach, che Ludwig aveva donato al popolo. La pianta esprime molto chiaramente la funzione di galleria d'arte (fig. 17): il corpo rettangolare principale culmina in due più piccoli e perpendicolari; si susseguono 7 sale principali, a cui si affiancano parallelamente una loggia da una parte e altre numerose salette più piccole, destinate ai dipinti di minori dimensioni, dall'altra. I prospetti esterni appaiono di ispirazione neorinascimentale, come per adattarsi ai dipinti che la pinacoteca doveva contenere. I criteri museografici qui utilizzati diverranno canonici per le pinacoteche ottocentesche grazie all'attenzione alla sicurezza, la disposizione interna degli spazi, la ripartizione dei quadri per dimensione e per esigenze di luce. Per l'allestimento interno, sarà d'ispirazione il modello italiano della quadreria,



16 Facciata dell'Alte Pinakothek. Watkin D., Mellinghof T., *op. cit.*, p. 130



17 Alte Pinakothek; piante. Watkin D., Mellinghof T., *op. cit.*, p. 130



18 Leo von Klenze, Vista del Valhalla vicino a Regensburg, 1836, Museo dell'Hermitage, San Pietroburgo  
<<https://visualelsewhere.wordpress.com/tag/leo-von-klenze/>>

come attesta von Klenze stesso:

«è necessario scegliere un tipo di decorazione che unisca grandezza e splendore senza nuocere alle opere, al loro effetto e alla loro calma contemplazione. Le sale e i saloni che ospitano l'impareggiabile collezione di dipinti di Palazzo Pitti a Firenze sembrano, quanto a grandezza e magnificenza, poter fornire un orientamento appropriato.»<sup>16</sup>

Poiché non venne proclamato un vincitore per il concorso del Walhalla, nel 1819 il principe Ludwig incaricò von Klenze di redigere un nuovo progetto, non più sulla piazza principale di Monaco, ma presso Regensburg; il progetto definitivo risale al 1821, ma solo nel 1830 si iniziò a costruire, terminando nel 1842. Un'imponente costruzione di terrazze a gradoni e scalinate, che si erge ad una decina di metri sul Danubio, richiama le ziggurat e la torre di Babele nel basamento, mentre il tempio si ispira al Partenone sull'Acropoli. Gli interni sono ricchi, rivestiti in marmo, e sulle pareti policrome sono allineati vari busti di influenti personalità tedesche. La trabeazione che regge il soffitto in bronzo dorato, è sostenuta da 14 statue di Valchirie, rappresentate come Cariatidi greche, ma vestite con pelli d'orso; il fregio descrive la storia del popolo tedesco e della Germania, dalle migrazioni alla proclamazione del cristianesimo (figg. 18-20).<sup>17</sup>

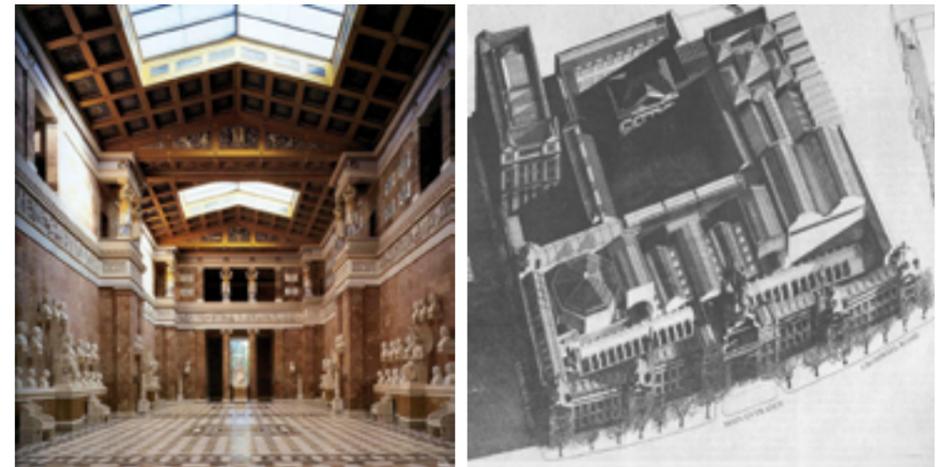
Sul versante inglese, un caso particolare è quello

<sup>16</sup> Müller S., Dube W.-D., Neumeyer F., *Gemäldegalerie Berlin : der Neubau am Kulturforum*, G-und-H, Berlin 1998, pp. 28, 29, riportato in Marini Clarelli M. V., *op. cit.*, p. 50

<sup>17</sup> Celli L., *L'architettura del mostrare*, in Polano S., *Mostrare: l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988, pp. 127, 128; Marini Clarelli M. V., *op. cit.*, pp. 49-52; Mottola Molfino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998, pp. 28-40, 48-58; Watkin D., Mellinghof T., *op. cit.*, pp. 124-127, 134, 141-143



19 Vista del Walhalla  
<<http://www.schloesser.bayern.de/deutsch/schloss/objekte/walhalla.htm>>



20 Vista del Walhalla, interno  
<<https://it.pinterest.com/pin/521925044287961436/>>  
21 Victoria and Albert Museum, Londra; assonometria  
Basso Peressut L., *op. cit.*, p. 71

del South Kensington Museum, ora Victoria and Albert Museum, a Londra (fig. 21). Fondato nel 1852 da Sir Henry Cole, all'epoca membro del comitato esecutivo per l'Esposizione Universale del 1851, è il primo istituito per le arti applicate: con l'intento di perpetuare l'esperienza dell'Esposizione, fenomeno che in quegli anni prese altrettanto piede, raccoglieva alcune delle opere più interessanti presentate, le quali potevano così essere studiate e ammirate come modelli dagli allievi della scuola di disegno industriale, e contribuire all'educazione del gusto. Ed oltre all'educazione, si misero anche a disposizione attività per il pubblico, come aperture serali, cataloghi a basso costo, e mostre.

Dal Crystal Palace mutuava infine le leggere strutture in ferro e vetro, suggerendo così la possibilità di adottare materiali e percorsi liberi anche per i musei, anticipando la rivoluzione museografica novecentesca.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Basso Peressut L., *op. cit.*, p. 70; Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 117; Marini Clarelli M. V., *op. cit.*, p. 52; Mottola Molino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998, p. 48; Ranellucci S., *Allestimento museale in edifici monumentali*, edizioni Kappa, Roma 2005, p. 14

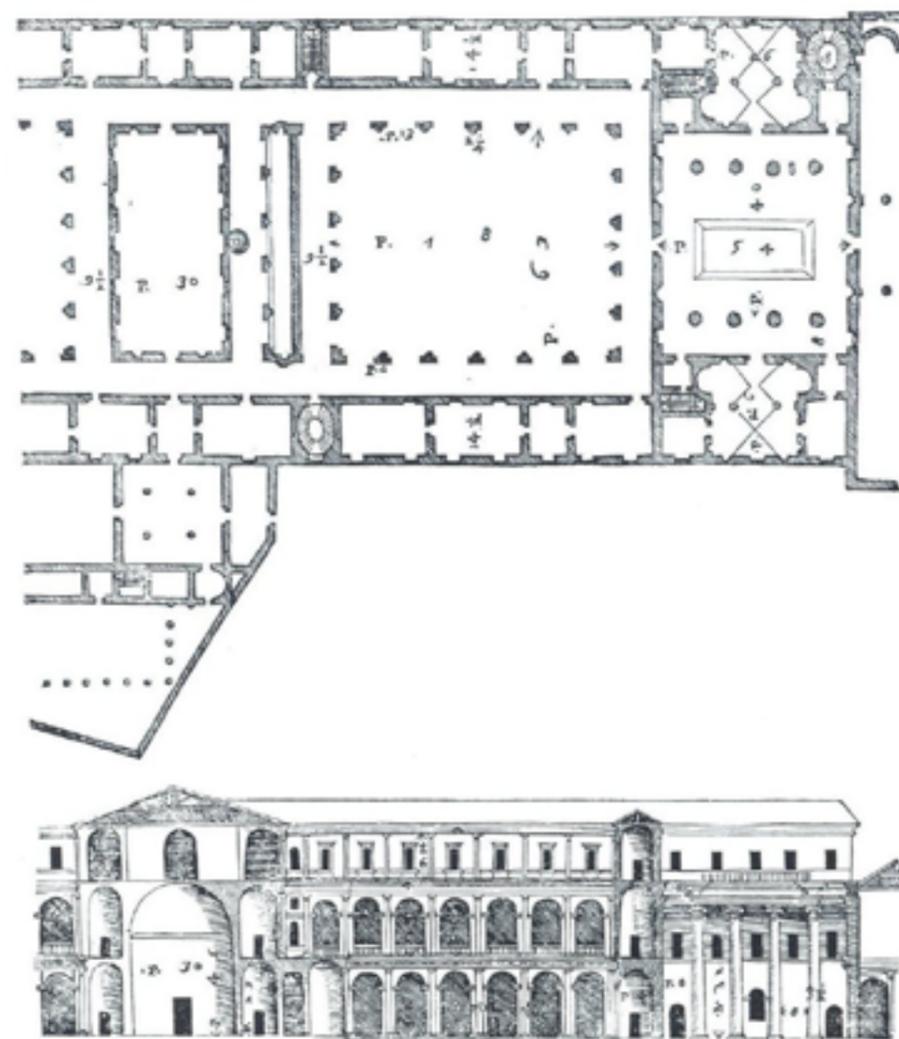
1.2.1 Le Gallerie dell'Accademia di Venezia:  
l'intervento di Francesco Lazzari

Tra gli esempi di musei realizzati o modificati nel corso dell'Ottocento, è importante, ai fini della trattazione di questa tesi, approfondire l'intervento che l'architetto Francesco Lazzari ha realizzato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Come si vedrà più avanti, i lavori alle Gallerie saranno gli unici interventi di edilizia museale nel Veneto durante la Restaurazione, insieme alla Gipsoteca di Possagno, e si dimostreranno intimamente legati alle vicende di quest'ultima.<sup>1</sup>

Il complesso di Santa Maria della Carità risale agli inizi del XII secolo, e fino all'Ottocento gli edifici che lo componevano ospitarono due diverse istituzioni religiose, ovvero una canonica e una confraternita laica con scopi devozionali e caritativi. Nel corso dei secoli, le costruzioni subirono diversi cambiamenti e sovrapposizioni.<sup>2</sup> Nel 1560 infatti, Andrea Palladio riedificò gran parte della canonica e presentò il progetto nei *Quattro Libri* (1570, II, VI, pp. 30-32), intitolando il capitolo "Dell'Atrio Corinthio", ad indicare la corte circondata su tre lati da colonne, affiancata alla chiesa, e ispirata all'atrio nelle case degli antichi (figg. 1, 2); tuttavia del Convento della Carità, Palladio parlava già nel primo libro, a proposito della scala a lumaca o ad ovata (figg. 3, 4). Purtroppo nel 1569 i canonici dovettero scrivere all'architetto perché dalla terrazza dell'*impluvium* filtrava acqua: le otto colonne giganti in mattoni reggevano una copertura di legno sulla quale era posto un pavimento in cotto, e per ovviare al problema la terrazza fu coperta, come informa Inigo Jones nel 1597; il rimedio tuttavia, alterava l'idea del

<sup>1</sup> Marinelli S. (a c. di), Mazzariol G. (a c. di), Mazzocca F. (a c. di), *op. cit.*, p. 304

<sup>2</sup> Codello R. (a c. di), *Progettare un museo: le nuove Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Electa, Milano 2005, p. 18



1 Andrea Palladio, pianta e sezione del Convento della Carità  
Bassi E. (a c. di), *Il complesso palladiano della Carità*, Electa, Milano 1980,  
p. 17

Palladio, trasformando la terrazza in un corridoio coperto, che non permetteva più alla luce di filtrare nelle celle.

Il 20 novembre 1630 un incendio bruciò parte del convento e della scuola, e l'atrio corinzio venne completamente distrutto e perduto. Le sistemazioni furono eseguite modestamente: dove si trovavano le otto colonne giganti, vennero posti tre ordini di pilastri, e si continuò con materiali poveri il motivo delle archeggiature, riuscendo a conservare due archi voltatesta.

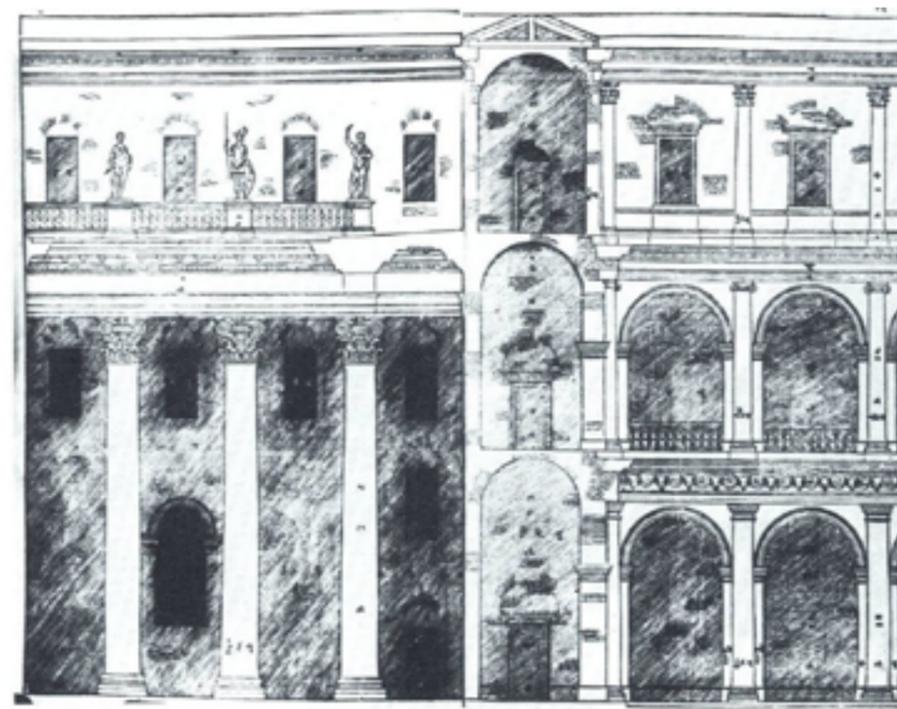
In seguito, furono soppresse la canonica nel 1792, e la confraternita laica nel 1806. Durante gli anni in cui francesi e austriaci si alternavano a Venezia, il convento ospitò le truppe straniere, fino a che nel 1807 Napoleone assegnò il complesso all'Accademia di Belle Arti, il quale doveva comprendere sia una scuola sia una galleria. Le collezioni, che integrarono quelle già presenti, provenivano da chiese e monasteri soppressi, oltre al gruppo di gessi tratti da sculture classiche dell'abate Filippo Farsetti.<sup>3</sup> Iniziò quindi una serie di costruzioni e trasformazioni, determinate soprattutto dal bisogno sempre maggiore di spazio delle Gallerie, che le indussero infine a rendersi indipendenti dall'Accademia.<sup>4</sup>

Per la ristrutturazione del complesso si incaricò dapprima Giovanni Antolini, il quale dovette però rinunciare a causa dei numerosi impegni, poi Giannantonio Selva, docente di architettura alla rinnovata Accademia.

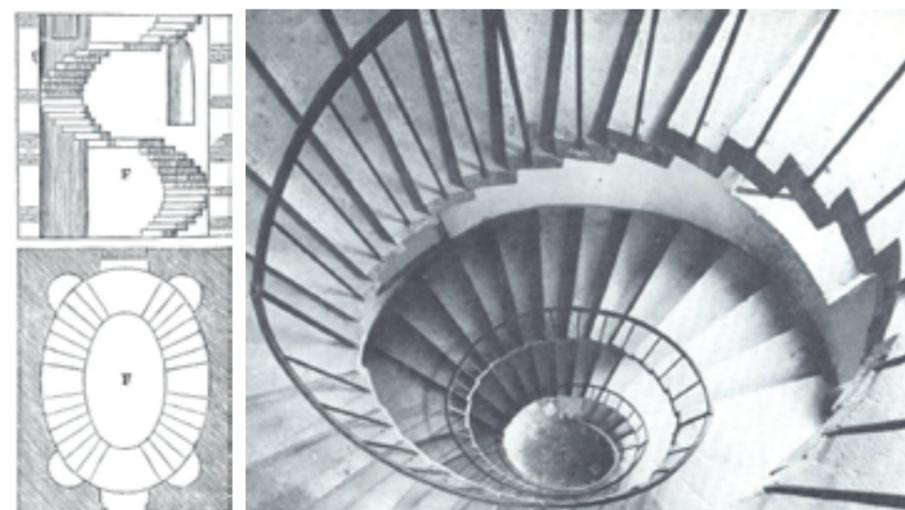
Nonostante che l'intervento del Selva abbia mutato completamente il complesso, egli ebbe rispetto per quel che rimaneva della costruzione palladiana, in particolar modo per la scala ovata e il tablino adibito a sagrestia (fig. 5). Nel convento rialzò il

<sup>3</sup> Bassi E. (a c. di), *Il complesso palladiano della Carità*, Electa, Milano 1980, pp. 8-11

<sup>4</sup> Codello R. (a c. di), *op. cit.*, p. 18



2 Andrea Palladio, atrio e peristilio del Convento della Carità Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, p. 20



3 Andrea Palladio, sezione e pianta della scala ad ovata del Convento della Carità. Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, p. 17

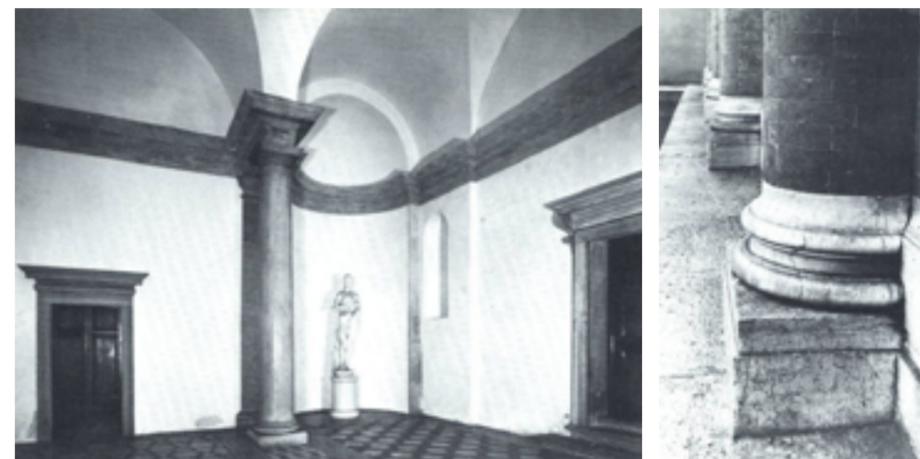
4 Scala ad ovata del Convento della Carità, Venezia. Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, p. 18

piano di calpestio, al fine di diminuire l'umidità, ma il tablino venne lasciato al livello cinquecentesco per non interrare le basi delle colonne (fig. 6), e venne aperta una porta in stile per scendere alla quota dell'intervento palladiano; chiuse le arcate del loggiato ionico, lasciando solo delle aperture a mezzaluna, così da disporre di maggior superfici per l'esposizione dei quadri (fig. 7); nella pinacoteca rialzò le finestre sul Rio di Sant'Agnese, perché potesse beneficiare di una luce migliore, ma così facendo il prospetto risultò asimmetrico; la scala ovata poi venne dotata di una nuova ringhiera (fig. 4). Nel 1812, Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia, avanzò la richiesta al direttore della Pubblica Istruzione, di ampliare l'edificio, su progetto del Selva, dove il Palladio aveva già programmato il refettorio, in modo da poter riaprire le arcate della loggia ionica, per riportare la corte palladiana all'aspetto originario (fig. 8); ma per questo, si dovrà attendere l'intervento di Francesco Lazzari, allievo e successore del Selva, che lo accostò nei lavori e infine lo sostituì dopo la sua morte nel 1828 (fig. 9).

Egli portò a termine la Pinacoteca progettata dal maestro, e costruì l'"ala nuovissima", costituita da due grandi saloni e un fabbricato che collega la nuova Pinacoteca e l'ex Scuola della Carità: per quest'ultimo furono proposti diversi studi, di cui alcuni riutilizzavano parti di edificato esistente (fig. 10), ma si optò infine per la completa demolizione; una delle ipotesi prevedeva una tribuna nella sala per l'Assunta di Tiziano, successivamente coperta in attesa di una nuova sede, e nella sala successiva Lazzari aveva collocato il *Teseo vincitore sul Centauro* di Canova (figg. 11-13), donato insieme all'*Ercole e Lica* da Sartori in quegli anni.<sup>5</sup>

«La costruzione dei due saloni progettati dal

<sup>5</sup> Codello R. (a c. di), *op. cit.*, pp. 55-63; Romanelli G. (a c. di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *Antonio Canova*, Marsilio, Venezia 1992, p. 361



5 Tablino adibito a sagrestia, Convento della Carità, Venezia. Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, p. 28

6 Base in pietra di semicolonna ionica, area del peristilio, Convento della Carità, Venezia. Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, p. 25



7 Il cortile dell'Accademia dopo l'intervento del Selva e prima di quello del Lazzari, fino al 1828. Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, p. 30

Selva, affidata nel 1821 a Francesco Lazzari, era già portata a termine nel 1824 e quattro anni dopo in quello cui conduce il corridoio palladiano trovarono collocazione 56 dipinti del Quattrocento e del Cinquecento [...]. Sulla parete di fondo gli Accademici vollero collocare il grande modello in gesso con "Ercole e Lica" di Antonio Canova [fig. 14], mentre l'altro enorme modello canoviano raffigurante "Teseo e il Minotauro", posto di fronte al primo nel secondo salone, fu sostituito definitivamente nel 1834 dalla smisurata "Cena in Casa di Levi" di Paolo Veronese.»<sup>6</sup>

Sul prospetto sul rio della Carità venne adattato il portale di San Nicolò di Castello, una delle chiese distrutte dal Selva per fare spazio ai giardini pubblici, mentre sopra, nelle sale, vennero adattate quattro colonne di marmo greco provenienti dalla scuola della Misericordia.<sup>7</sup> La nuova facciata della Scuola della Carità fu modificata sul prospetto esistente, progettato per la Scuola Grande da Giorgio Massari nel 1756 (figg. 15, 16):

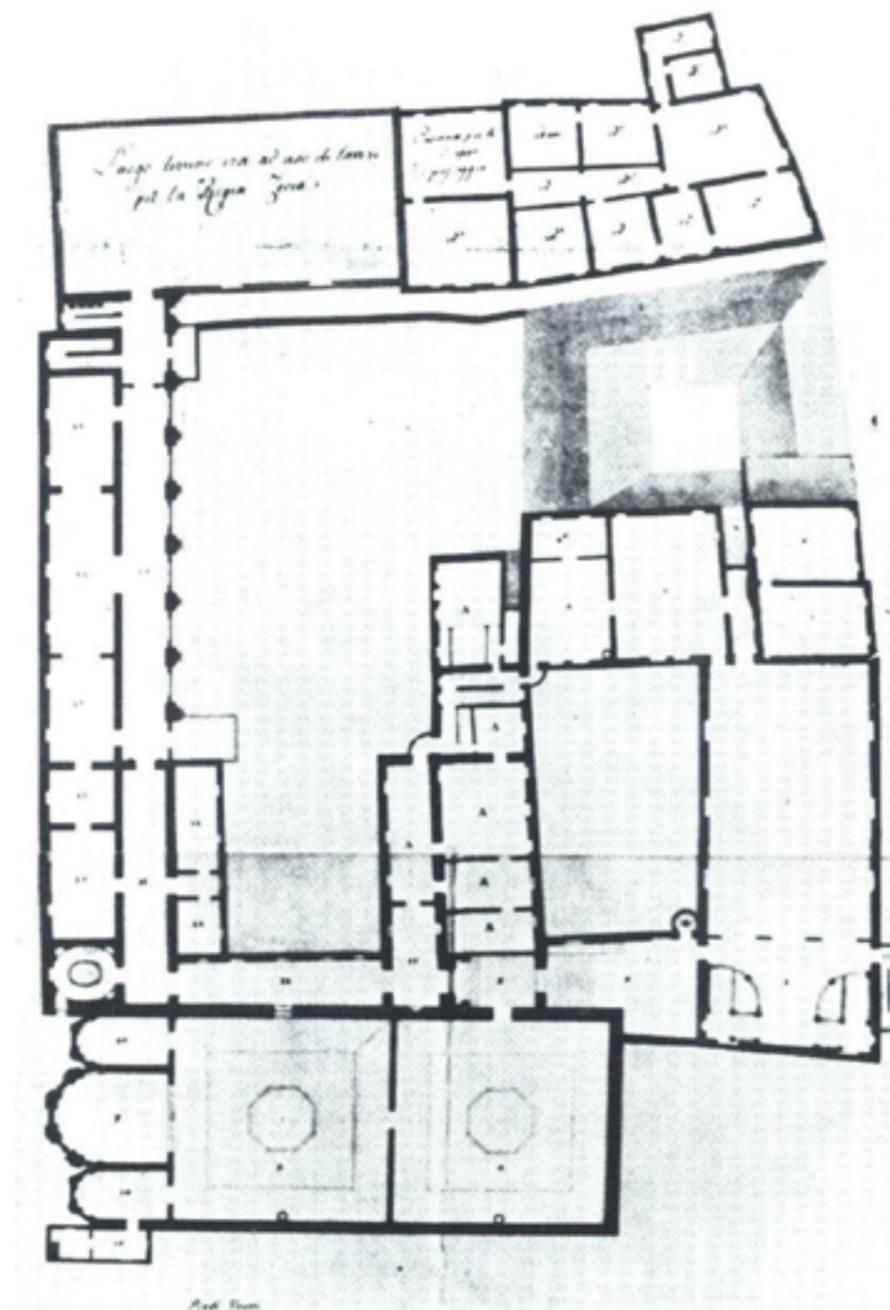
«Sostituendo il coronamento veneziano con un attico, eliminando la nicchia centrale e le decorazioni, rendendo rettangolari i finestroni e più trionfale la trabeazione con aggetti in corrispondenza delle colonne, Lazzari rese la facciata simile a un arco trionfale [...]. Vi furono poi apposti sculture e rilievi di allievi dell'Accademia: il gruppo di Minerva che cavalca un leone - la dea protettrice delle arti e delle scienze e simbolo di Venezia - di Antonio Giaccarelli, [...] e gli emblemi delle arti e lo stemma imperiale [...] di Luigi Cecchetto.»<sup>8</sup>

Sul rio Sant'Agnesa invece, fu ampliato il prospetto come da progetto del Palladio (fig. 17), così da continuare il ritmo delle aperture e le decorazioni;

<sup>6</sup> Valcanover F., *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1955, p. 3

<sup>7</sup> Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, pp. 11, 12

<sup>8</sup> Codello R. (a c. di), *op. cit.*, p. 25



<sup>8</sup> Giannantonio Selva, proposta di adattamento del terzo piano del convento della Carità ad Accademia. Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, p. 29

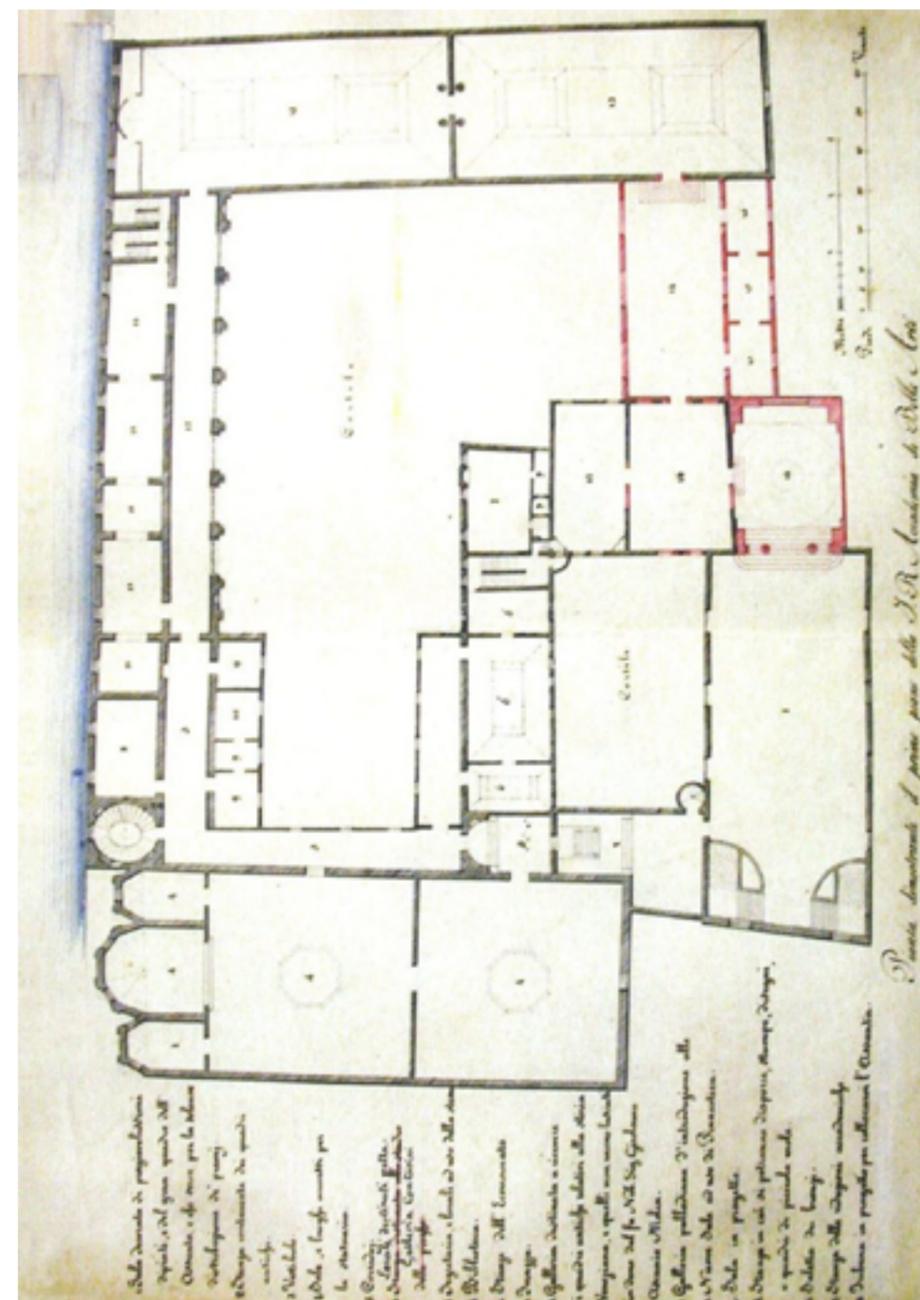
al piano terra si predisposero i magazzini, mentre al primo le sale espositive. Nel convento poi, Lazzari distrusse i due archi voltatesta, superstiti dopo l'incendio del 1630 e conservati scrupolosamente dal Selva, dilatò le estremità dei tre piani tramite due intercolumni, edificati con gli stessi mattoni curvi delle colonne del Palladio, riuscendo così a riportare la simmetria nella corte. In questo modo fu garantito nuovo spazio per l'esposizione delle collezioni della pinacoteca, e fu possibile riaprire le archeggiature dell'ordine ionico; inoltre, costruì il parapetto di balaustri previsto, ma non eseguito, nell'intervento cinquecentesco. Il porticato ed il loggiato vennero chiusi da vetrate, e le archeggiature aggiunte sono distinguibili grazie alla diversa colorazione del mattone (fig. 18).<sup>9</sup> Il chiostro presentava cornici molto deteriorate, perciò Lazzari sostituì le formelle e i mattoni degradati nel 1828, data incisa nei quattordici bucrani nel fregio del primo ordine, per ricordare il minuzioso intervento.<sup>10</sup>

Il tablino infine, rimase inalterato a seguito della sistemazione del Selva: al Lazzari si deve il rilievo della trama del pavimento in cotto, in seguito cancellata dall'usura a causa della nuova funzione dell'aula (fig. 19), e per questo sostituito da tavole in larice.<sup>11</sup>

9 Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, pp. 8-11

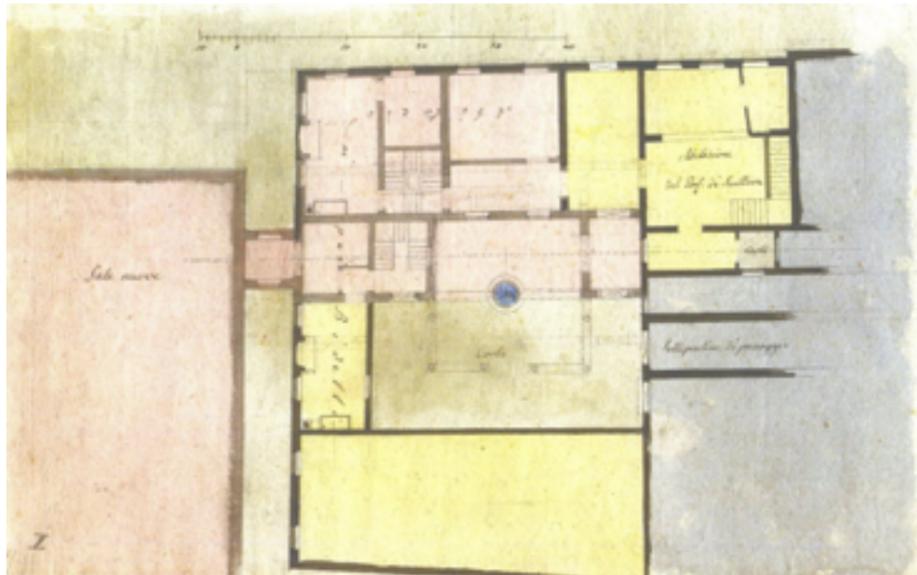
10 Codello R. (a c. di), *op. cit.*, p. 55

11 Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, p. 12

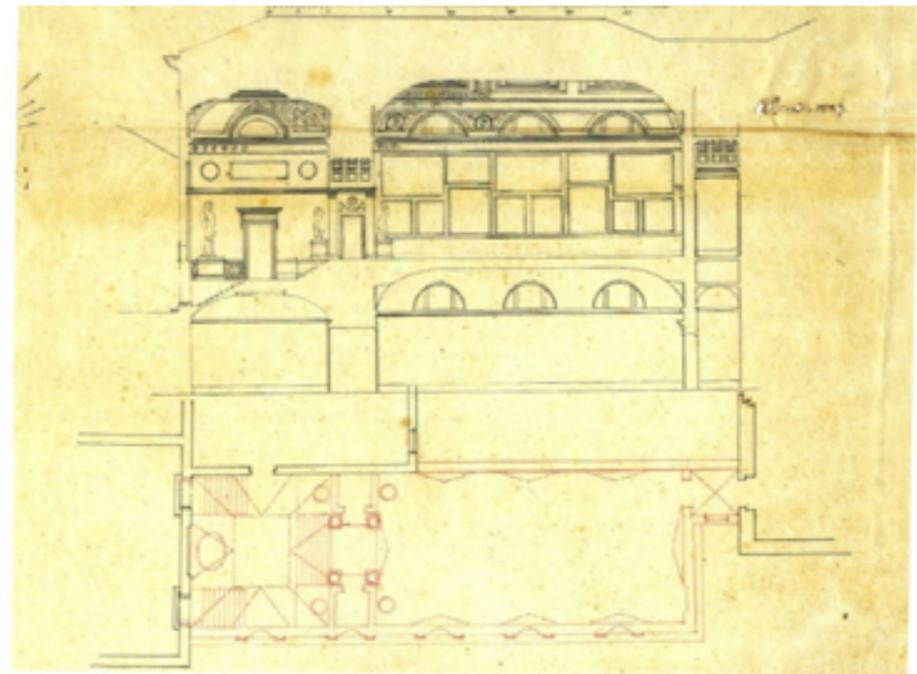


9 Francesco Lazzari, planimetria dell'Accademia con progetto dell'ala "nuovissima", 1829

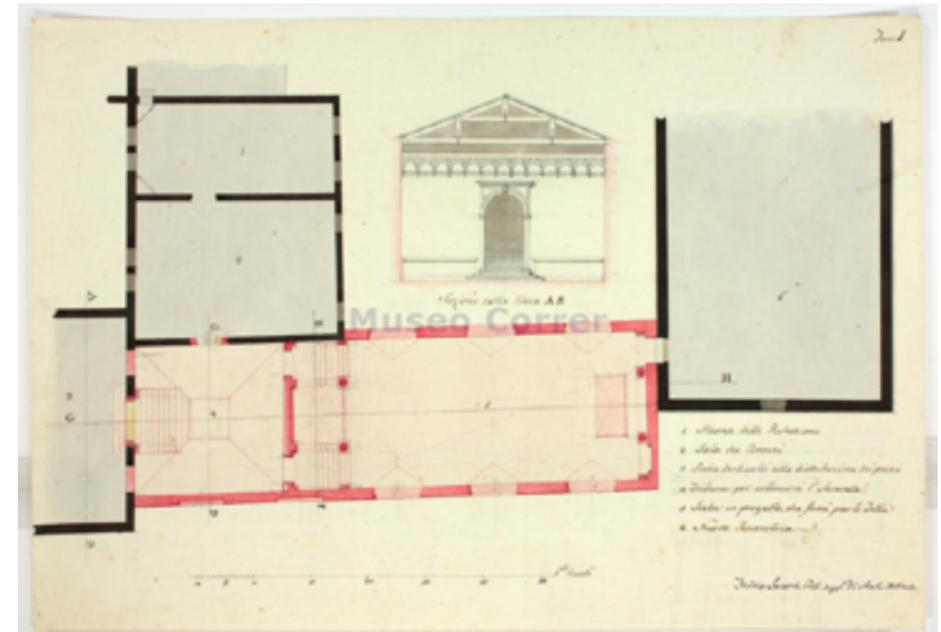
Codello R. (a c. di), *Progettare un museo: le nuove Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Electa, Milano 2005, p. 26



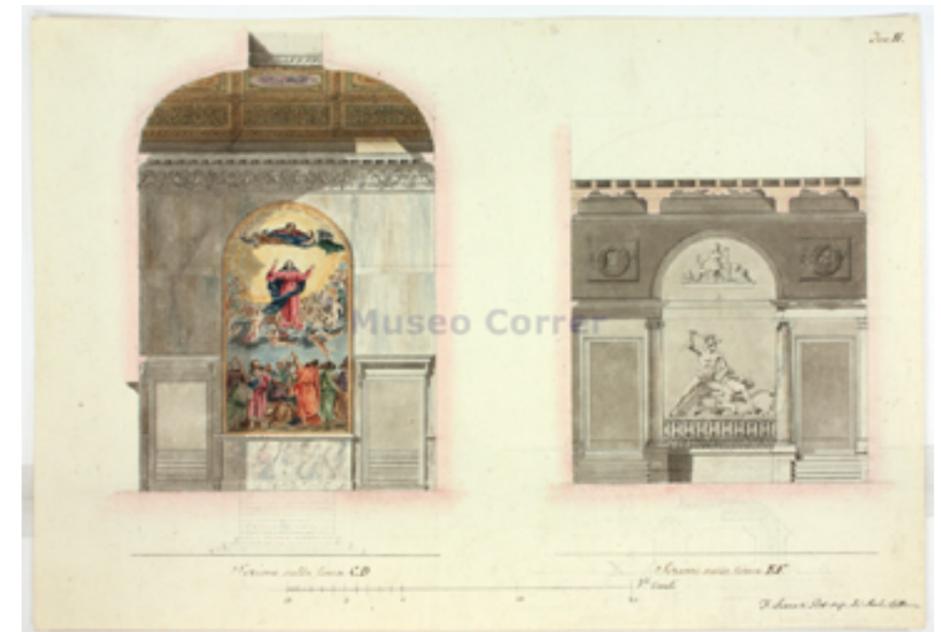
10 Francesco Lazzari, progetto per il collegamento tra la nuova Pinacoteca e l'ex Scuola della Carità con la conservazione di alcune strutture dell'ospedale; pianta. Codello R. (a c. di), op. cit., p. 61



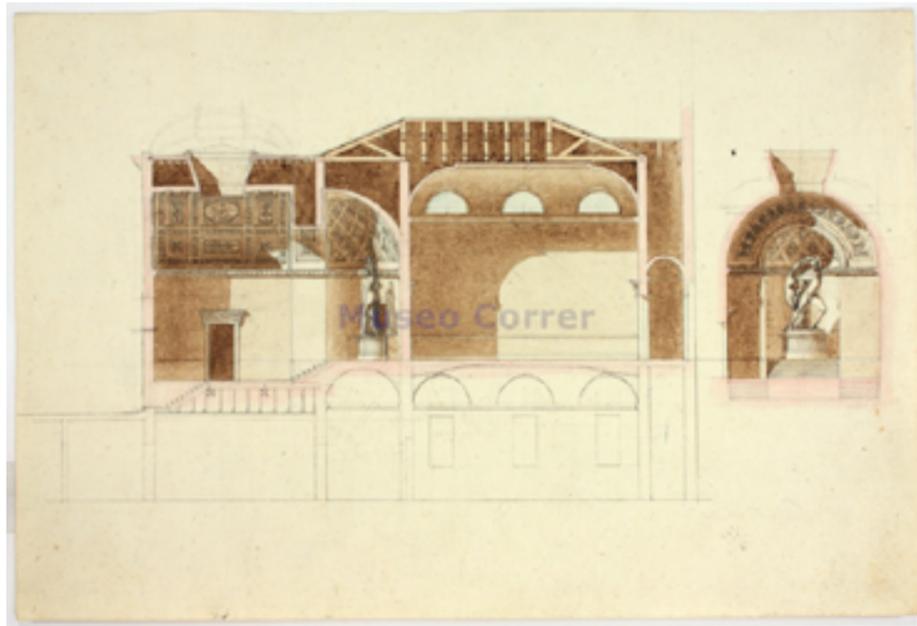
11 Francesco Lazzari, disegno di studio per un fabbricato tra la nuova Pinacoteca e l'ex Scuola della Carità con una sala per l'Assunta di Tiziano; pianta e sezione. Codello R. (a c. di), op. cit., p. 60



12 Francesco Lazzari, disegno di studio per un fabbricato tra la nuova Pinacoteca e l'ex Scuola della Carità con una sala per l'Assunta di Tiziano; pianta parziale  
<http://www.archiviodellecomunicazione.it/Sicap/Disegni/89200/?WEB=MuseiVE>



13 Francesco Lazzari, sezione delle tribune nella sala dell'Assunta di Tiziano e della sala successiva con il Teseo vincitore sul Centauro di Canova  
<http://www.archiviodellecomunicazione.it/Sicap/Disegni/89280/?WEB=MuseiVE>



14 Francesco Lazzari, spaccato con gesso canoviano dell'Ercole e Lica  
<http://www.archiviodelcomunicazione.it/Sicap/Disegni/89793/?WEB=MuseiVE>

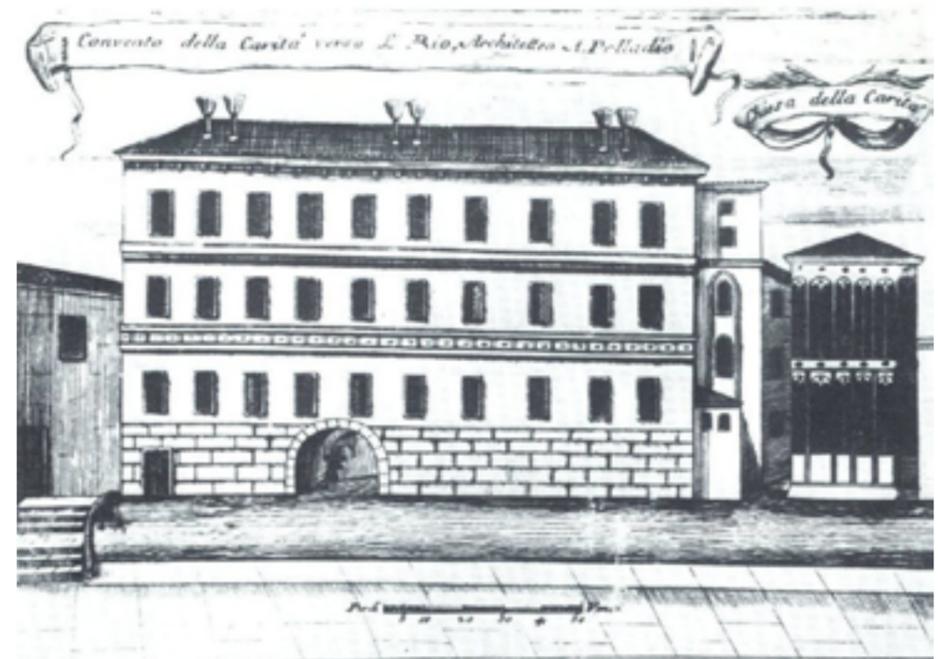


16 Facciata delle Gallerie dell'Accademia di Belle Arti di Venezia  
<http://www.gallerieaccademia.it/le-gallerie-dellaccademia>

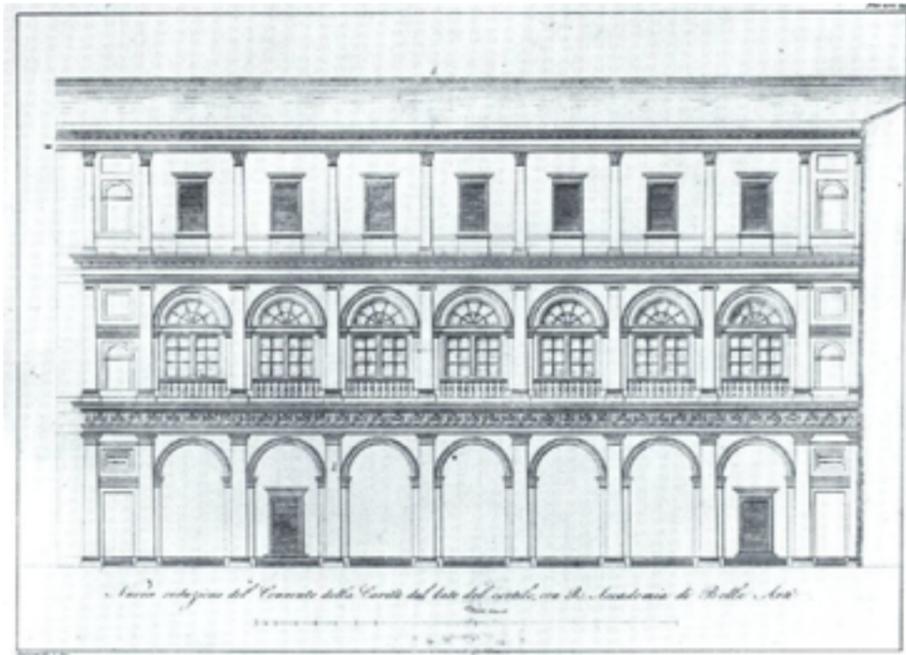


*Académie des Beaux-Arts*    *Die Akademie der schönen Künste.*    *The Academy of the Liberal Arts.*  
 ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI.

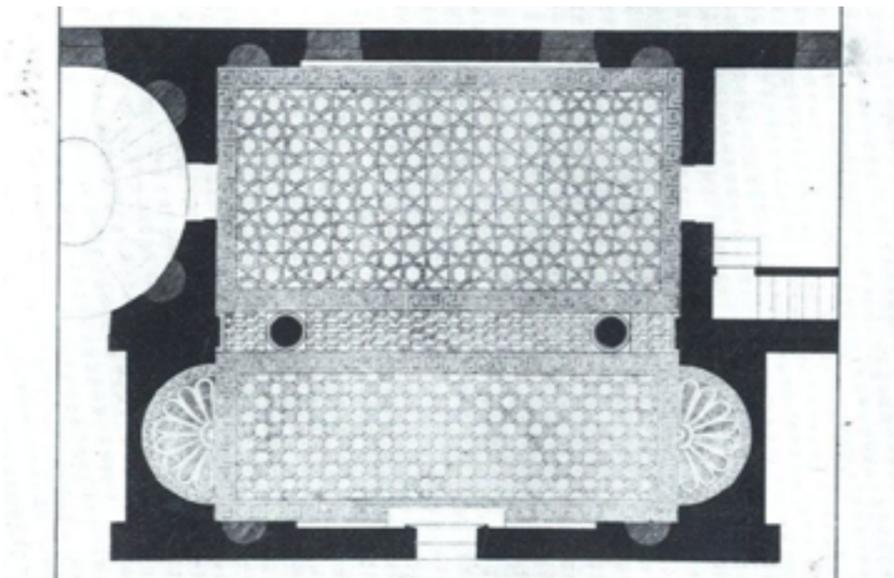
15 Luigi Viganò, Accademia di Belle Arti, Gabinetto Disegni e Stampe del Museo Correr  
 Codello R. (a c. di), op. cit., p. 35



17 Vincenzo Coronelli, Il convento della Carità verso il rio di Sant'Agnese, incisione, Museo Correr, Venezia  
 Bassi E. (a c. di), op. cit., p. 36



18 Francesco Lazzari, ala del peristilio dopo la sistemazione ottocentesca; prospetto. Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, p. 40



19 Francesco Lazzari, tablino del convento della Carità; pianta Bassi E. (a c. di), *op. cit.*, p. 39

### 1.3 I musei del Novecento in Italia

«Neogreco, neoromanico, neorinascimentale, neobarocco: in queste forme lo storicismo ottocentesco aveva concepito il museo e lo consegnava al nuovo secolo con una sua identità consolidata e riconoscibile. Ma all'inizio del Novecento la pur articolata varietà di modelli messa a punto nel corso del XIX secolo non rispondeva più alle esigenze di una società che aveva conosciuto profondi rivolgimenti politici, economici e sociali e alla quale il progresso scientifico spalancava le porte alla modernità.»<sup>1</sup>

Dopo l'innovazione del South Kensington Museum, che poneva al centro dell'esposizione l'invenzione dell'uomo e non più l'opera d'arte o le scienze naturali, i musei si moltiplicarono a dismisura, e divennero pretesto per musealizzare qualsiasi creazione.

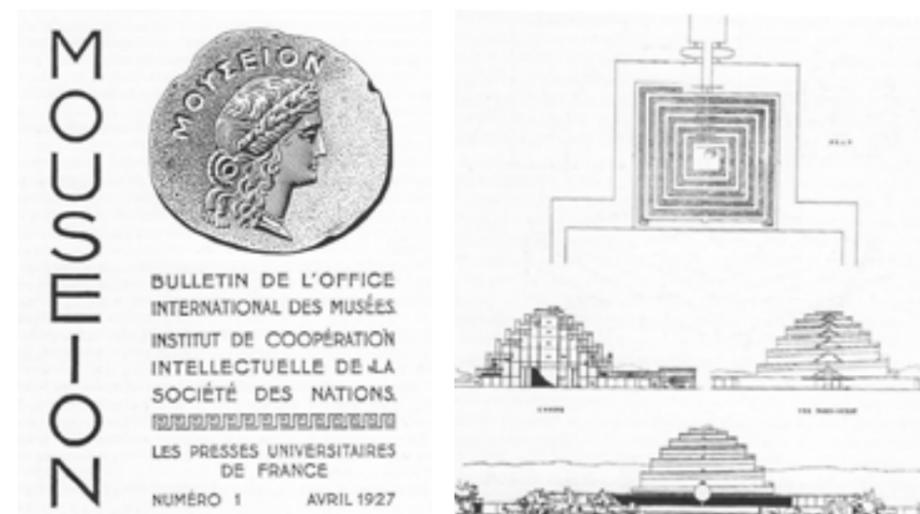
L'Italia però, un tempo vera e propria culla dell'idea stessa di museo, fino alla Seconda Guerra Mondiale registrerà un forte ritardo rispetto agli altri paesi, che si lasceranno con molta più facilità pervadere dall'innovazione, e faticcherà a trovare la soluzione per creare un giusto connubio tra la ricchezza delle collezioni e le esigenze moderne della nascente museografia.<sup>2</sup>

Come sintomo di questa arretratezza prende piede il Futurismo di Marinetti, caratterizzato dalla repulsione per tutto ciò che fosse classico e antico. I musei, le biblioteche, le accademie e persino alcune venerate città come Venezia, ogni istituzione rappresentante «la vuota celebrazione dei valori acquisiti [...] considerati depositi di nostalgia»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 117

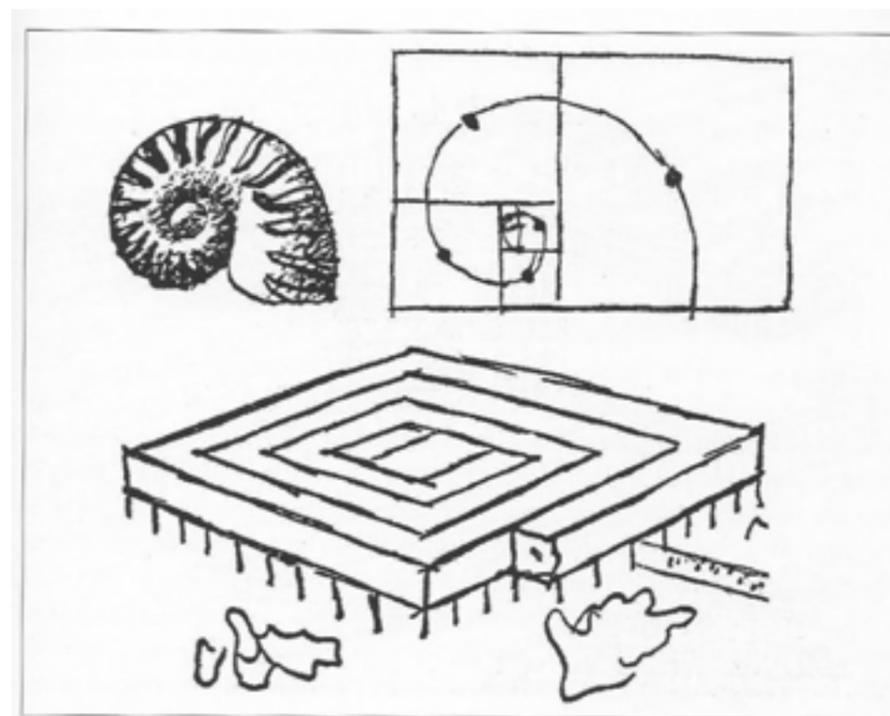
<sup>2</sup> Huber A., Polano S., Mulazzani M., *Il Museo italiano: La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra immagine, Milano 2005, CD-ROM, 2.1

<sup>3</sup> De Poli A., Piccinelli M., Poggi N., *Dalla casa-atelier al museo: la*



1 Frontespizio del primo numero della rivista "Museum", aprile 1927. Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 116

2 Le Corbusier, Progetto per il Musée Mondial, Parigi, Fondation Le Corbusier. Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 126



3 Le Corbusier, Museo a crescita illimitata, Parigi, Fondation Le Corbusier. Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 127

valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista, ed. Lybra, Milano 2006, p. 51

dovevano essere demolite, così da permettere il trionfo dell'industrializzazione e dell'innovazione<sup>4</sup>:

«Musei: cimiteri!.. Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto a essere odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo pareti contese!»<sup>5</sup>

L'accumulo degli innumerevoli oggetti d'arte infatti, aveva portato ad una saturazione tale, da indurre i Futuristi a paragonare i musei ai cimiteri, mostrandoli come luoghi in cui l'arte muore a favore di una disordinata disfosofobia.<sup>6</sup>

D'altra parte la situazione italiana può essere considerata a sé stante, poiché la storicizzazione ambientale e il cospicuo Patrimonio hanno portato all'adattamento di ambienti esistenti e storici alle funzionalità museografiche, cosa inevitabilmente limitante rispetto ai nuovi musei costruiti appositamente per lo scopo che dovevano assolvere; questa conformazione è stata definita "museo interno", e vedrà la sua più felice risoluzione negli allestimenti degli anni '50, in cui si cercherà l'equilibrio tra edifici monumentali e nuove funzioni.<sup>7</sup>

«L'intento dell'architetto è quello di trovare un accordo tra monumentalità e funzionalità, di coniugare storicismo e modernità piegando gli stili storici alle necessità pratiche.»<sup>8</sup>

Uno dei principali riferimenti riguardo queste

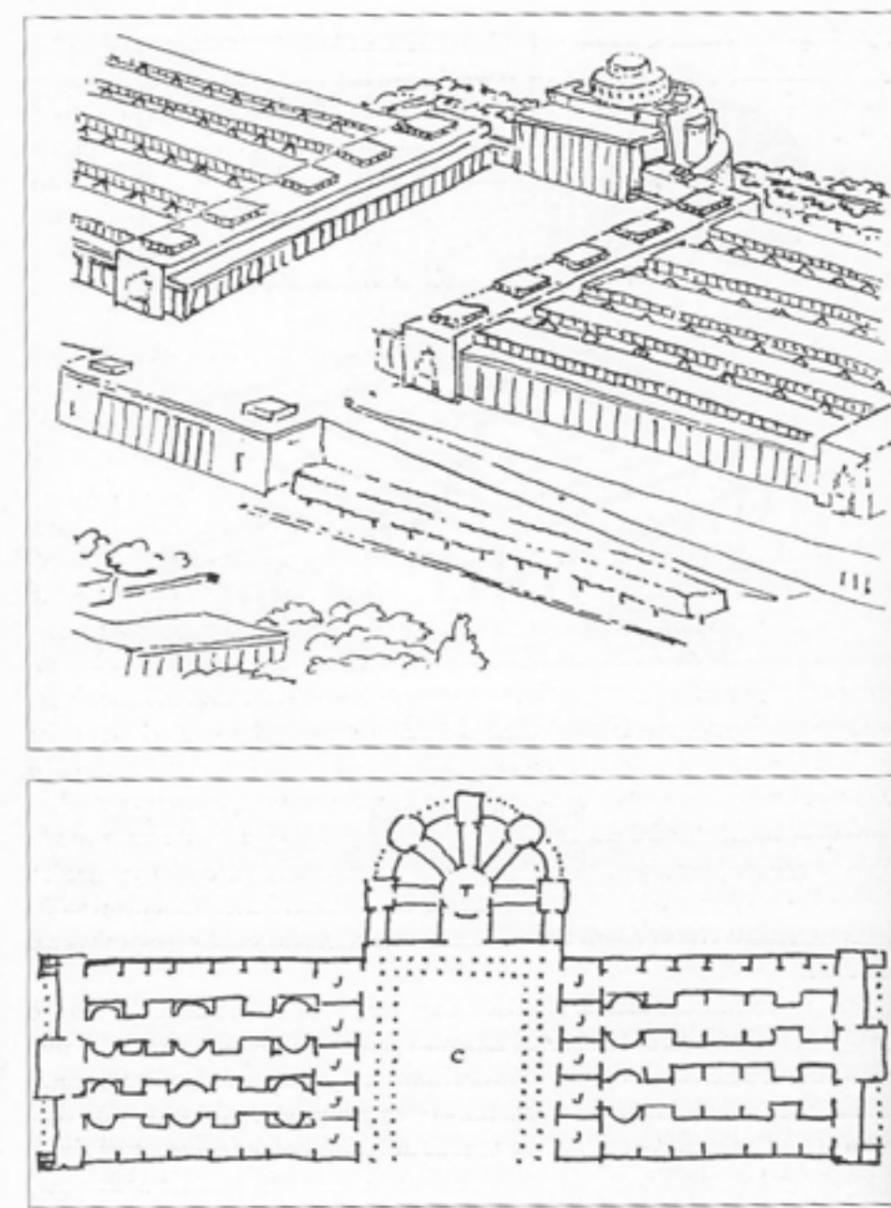
4 Mazzocca F. (a c. di), *Novecento : arte e vita in Italia tra le due guerre*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 352-358; De Poli A., Piccinelli M., Poggi N., *op. cit.*, p. 51; Frampton K., *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993 (1° ed. 1986), pp. 89-95

5 Marinetti F.T., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, "Le Figaro", 20 febbraio 1909

6 Huber A., Polano S., Mulazzani M., *op. cit.*, 2.5

7 *Ivi*, introduzione

8 Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 117



4 Auguste Perret, *Il museo moderno*; pianta e prospetto. Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 128

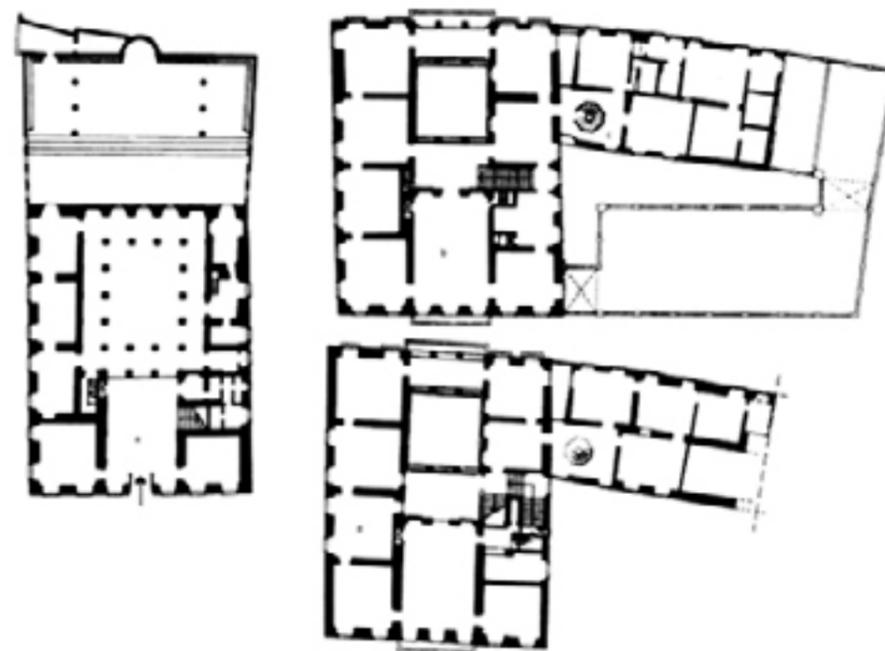
tendenze, fu innanzitutto Henri Focillon, docente di Archeologia e Storia dell'arte medievale alla Sorbona, e figura decisiva nell'organizzazione culturale della Società delle Nazioni, il quale espose le proprie idee all'XI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, nel 1921 a Parigi. Focillon afferma che la tradizione ottocentesca aveva contrapposto il museo per soli artisti, che vedono la storia dell'arte come una successione di lavori isolati, a quello per storici dell'arte, secondo cui si tratta di una concatenazione di opere anche con carattere documentario; entrambe lasciano in disparte il pubblico, che dovrebbe essere il vero destinatario del messaggio del museo, e conciliare le domande del curioso con le risposte dello studioso. Per fare questo però, i musei dovevano rinnovarsi.

Fu inoltre lo stesso Focillon, a promuovere la prima rivista internazionale di museografia: "MOUSEION: Bulletin de l'Office International des Musées", edita dal 1927 al 1946, con interruzione durante gli anni della guerra (fig. 1). La rivista diede un immenso contributo per la divulgazione e l'evoluzione delle teorie che si stavano affermando in tutto il mondo:

«Gli argomenti dibattuti su "Mouseion" vertevano su alcuni temi ritenuti prioritari: la necessità di non esporre l'intera collezione ma di operare una selezione che avrebbe decongestionato il museo; la possibilità di ampliamenti in previsione dell'incremento delle raccolte; l'esclusione di elementi decorativi per lasciare libera la parete come campo neutro della visione; la creazione di percorsi più flessibili e di ambienti diversi nelle forme e nei colori per combattere la monotonia della sequenza indifferenziata di sale. E, naturalmente, problemi tecnici soprattutto nell'ambito dell'illuminazione, della climatizzazione e dei servizi al pubblico.»<sup>9</sup>

Vennero pubblicate diverse proposte interessanti, tra cui quelle di Le Corbusier e di Auguste Perret.

<sup>9</sup> Ivi, p. 123



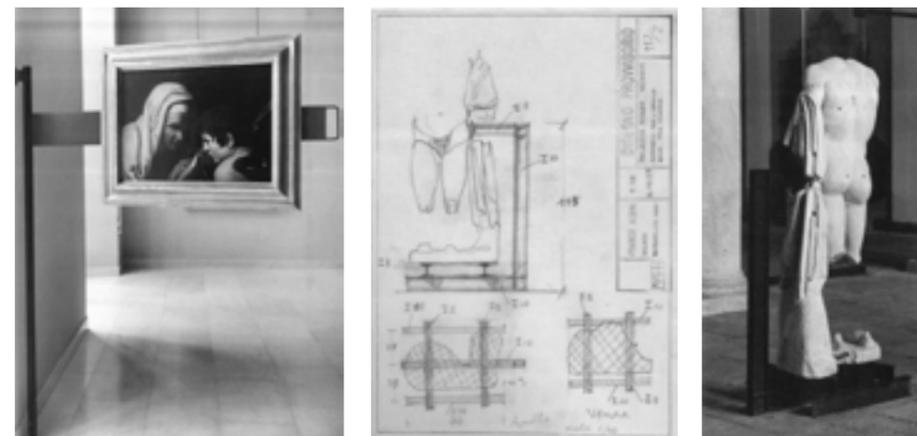
5 F. Albini e C. Marcenaro, Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961; pianta piano terra, primo e secondo  
Huber A., Polano S., Mulazzani M., *Il Museo italiano: La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra immagine, Milano 2005, CD-ROM, 4.2.7



6 F. Albini e C. Marcenaro, Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961; galleria al primo piano  
Huber A., Polano S., Mulazzani M., *op. cit.*, 4.2.7

Nel 1928 venne affidata a Le Corbusier la progettazione di un Museo Mondiale all'interno della città culturale internazionale del Mundaneum, presso Ginevra. Il museo si erge su *pilotis* che assicurano libera circolazione, permettono di ammirare da una parte all'altra l'orizzonte e il paesaggio circostante il sito, e consentono un'illuminazione della parte bassa dell'edificio, evitando zone d'ombra (fig. 2): formato da tre navate, senza muri che le separino, ma diversificate dai materiali esposti, si sviluppa dall'alto in una spirale che si ingrandisce decrescendo, conformandosi infine come una piramide, sulla cui sommità trovano spazio i reperti preistorici, di numero piuttosto esiguo, e man mano che la piramide si allarga sono collocate le collezioni delle diverse epoche storiche, in numero crescente. Questo progetto costituì la base per l'idea del "museo a crescita illimitata" (fig. 3): visto come "macchina per esporre", era poco costoso, costruito su *pilotis* e con materiali semplici, senza facciata, su un piano, e si sviluppava a partire dalla sezione aurea, rispondendo perfettamente ai principi di flessibilità, economia e modernità: partendo dalla prima sala, ovvero il cuore del museo, potevano aggiungersene altre a piacere secondo una spirale quadrata, senza che il visitatore si accorgesse di essere in un cantiere, perché avrebbe visto solo l'interno del museo, accedendovi attraverso un percorso sotterraneo.

A queste radicali proposte, tramite le pagine di "Mouseion", Perret nel 1929 contrapponeva alla "macchina per esporre" il "museo dell'avvenire" (fig. 4): in cemento armato, da una rotonda (forma ricorrente nei primi musei) si dipartivano cinque gallerie a raggiera, che terminavano in sale circolari o quadrate, in cui le opere erano esposte in ordine cronologico; mentre davanti alla rotonda, un'ampia corte porticata collegava le molteplici sale e studi. Riproponendo e conciliando perciò gli aspetti monumentali e cari alla tradizione con



7 F. Albini e C. Marcenaro, Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961; ostensorio a bandiera. Bucci F. (a c. di), Rossari A. (a c. di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005, p. 53

8 F. Albini e C. Marcenaro, Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961; schizzo del supporto per le statue. Bucci F. (a c. di), Rossari A. (a c. di), *op. cit.*, p. 56

9 F. Albini e C. Marcenaro, Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961; supporto per statue. Piva A., Prina V., Franco Albini: 1905-1977, Electa, Milano 1998, p. 297



10 F. Albini e C. Marcenaro, Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961; vetrinetta espositiva per ceramiche. Huber A., Polano S., Mulazzani M., *op. cit.*, 4.2.7

le nuove tendenze e i materiali moderni, Perret poneva in risalto problematiche tecniche come la costanza della temperatura e del tasso igrometrico e il dosaggio dell'intensità della luce in base alle diverse tipologie dei materiali.<sup>10</sup>

Oltre all'opportunità di conoscere e far conoscere le nuove proposte in ambito museografico, "Mouseion" preparò anche il terreno per la Conferenza di Madrid del 1934.

Funzione-decorazione, selezionare-ambientare, spazio fluido-percorso obbligato, sono le opposizioni su cui si incentrò il dibattito, oltre al tema dell'illuminazione e della flessibilità<sup>11</sup>:

«Altro argomento centrale della Conferenza, insieme al rifiuto del museo evocativo, fu quello della flessibilità, nuovo imperativo nella progettazione museale che, associato all'idea di una maggiore libertà di circolazione, interpretava l'interno come spazio aperto e globalmente percepibile. [...] La flessibilità, dunque, non investiva solo la museografia, ma anche il criterio espositivo della collezione, mai fissa, mai inchiodata alle pareti, aperta a nuove letture.»<sup>12</sup>

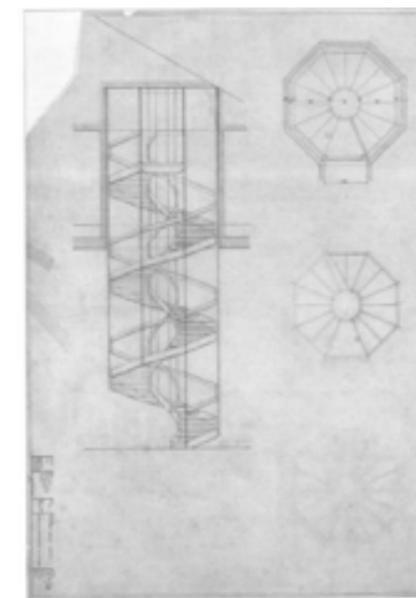
Il tema scelto dai rappresentanti dei musei italiani alla Conferenza fu il riadattamento di edifici storici come sedi di musei, sulla scia dell'articolo di Gustavo Giovannoni su "Mouseion"; altra figura di spicco fu Ugo Ojetto, testimone oculare dei bombardamenti alla Gipsoteca di Possagno<sup>13</sup>, accademico votato alla

<sup>10</sup> Basso Peressut L., *Il Museo Moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*, ed. Lybra immagine, Milano 2005, pp. 58-63, 99-109; Dalai Emiliani M., *Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il saper mostrare di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 24-27; Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 131; Ranellucci S., *Allestimento museale in edifici monumentali*, edizioni Kappa, Roma 2005, pp. 14, 15

<sup>11</sup> Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 131-133

<sup>12</sup> Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 131

<sup>13</sup> Rossi M. (a c. di), *Catalogo illustrato delle opere di Antonio Canova : con cenni sulla vita dello scultore, sulla gipsoteca e sul tempio di Possagno*, Libreria Editrice Canova, Treviso 1954 (1° ed. 1950), pp. 35-37



11 F. Albinì e C. Marcenaro, Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961; candelabro. Basso Peressut L., *op. cit.*, p. 224

12 F. Albinì e C. Marcenaro, Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961; schizzo della scala ottagonale. Bucci F. (a c. di), Rossari A. (a c. di), *op. cit.*, p. 57



13 F. Albinì e C. Marcenaro, Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961; scala. Huber A., Polano S., Mulazzani M., *op. cit.*, 4.2.7

14 BBPR, Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1954-56; assometrie piano terra e primo del Cortile Ducale. Huber A., Polano S., Mulazzani M., *op. cit.*, 4.2.8

politica culturale del regime fascista, che trattò il tema delle mostre temporanee in rapporto al museo:

«Nonostante la sua posizione a favore di un'architettura aulica e accademica, fortemente opposta alla corrente modernista, Ogetti riuscì a dare un contributo nuovo alla discussione nel riconoscimento del ruolo delle mostre organizzate all'interno del museo come primo anello di contatto tra arte e pubblico, e soprattutto come momento di sperimentazione espositiva in grado, per il suo carattere provvisorio, di saggiare soluzioni nuove che avrebbero poi potuto trovare applicazione anche nell'allestimento permanente.»<sup>14</sup>

Parvero perciò evidenti la cautela e la prudenza con cui l'Italia trattava l'argomento del nuovo museo, non ancora disposta ad abbandonare l'idea che gli innumerevoli edifici storici dovessero essere lasciati a loro stessi in favore di nuove costruzioni univocamente destinate a musei. Il Conte Francesco Pellati, ispettore superiore delle Antichità e Belle Arti, tra gli italiani presenti a Madrid, affermerà a questo proposito: «Nella creazione di nuovi musei, così come nell'ampliamento e nella riorganizzazione di quelli esistenti, l'Italia non può sottrarsi alla tradizione, è necessario rispettare i caratteri storici delle sue diverse componenti, le particolarità che in ogni regione della penisola sono testimonianza di antiche civiltà.»<sup>15</sup>

Fu l'avvento della Seconda Guerra Mondiale a permettere la realizzazione degli argomenti dibattuti durante la conferenza di Madrid; la distruzione causata dalla tragedia impose la necessità di ricostruire tra tanti edifici, anche i musei.

<sup>14</sup> Fiorio M. T., *op. cit.*, pp. 132, 133

<sup>15</sup> Pellati F., *Les Musées d'Italie et les principes de leur organisation*, in *Musées*, XIII "Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts", Parigi 1930, pp. 156-165, in Huber A., Polano S., Mulazzani M., *Il Museo italiano: La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra immagine, Milano 2005, CD-ROM, 2.5



15 BBPR, Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1954-56; sala dei portali rinascimentali al piano terra. Belgiojoso L., Peressutti E., Rogers E. N., *Carattere stilistico del Museo del Castello*, in "Casabella-Continuità", 1956, n. 211, p. 70

16 BBPR, Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1954-56; sala delle Asse. Huber A., Polano S., Mulazzani M., *op. cit.*, 4.2.8



17 BBPR, Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1954-56; sala del monumento equestre di Bernabò Visconti. Samonà G., *Un contributo alla museografia*, in "Casabella-Continuità", 1956, n. 211, p. 56

Proprio nel secondo dopoguerra allora, l'Italia potrà riscattarsi dal ritardo accumulato rispetto agli altri paesi, e scriverà alcune tra le sue pagine più alte con i lavori di Albini, BBPR, Gardella, e Scarpa.<sup>16</sup>

Se quindi nell'Ottocento i musei erano letteralmente ricoperti di quadri per tutta l'altezza della parete, e le sculture e i documenti trovavano spazio su mensole e armadi, si assiste in questi allestimenti novecenteschi alla rarefazione e selezione delle opere esposte, destinando spazi appositi per il deposito ordinato degli elementi d'archivio, alla neutralità dell'allestimento, che si presenta asettico, disadorno, e in toni per lo più neutri, alla progettazione ponderata di un percorso che possa valorizzare i punti forti delle collezioni, tanto che Argan pone in risalto come, negli allestimenti di Scarpa, ogni oggetto sia «il vertice di una prospettiva immaginaria»<sup>17</sup> (considerazione particolarmente veritiera per Possagno), ma prima di tutto alla ricerca di un'armonia tra il nuovo intervento e l'edificio storico ospitante, cosa che spesso sfocerà nel campo del restauro.<sup>18</sup>

16 Sull'argomento si veda: Albini F., *Franco Albini: 1930-1970*, Academy Editions, London 1981; Albini F., *Franco Albini: i musei e gli allestimenti, il design e gli interni: volume 1 + volume 2*, Electa architettura, Milano 2009; Albini P., Albricci E., *Franco Albini*, Hachette, Milano 2011; Bonfanti E (a c. di), Porta A. (a c. di), *Città, museo e architettura: il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 2009; Bosoni G. (a c. di), Bucci F. (a c. di), *Il design e gli interni di Franco Albini*, Electa architettura, Milano 2009; Bucci F. (a c. di), Rossari A. (a c. di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005; Errico M. G., *Tra razionalismo e continuità: Ernesto Nathan Rogers e i BBPR*, Aracne, Roma 2012; Irace F., *Franco Albini*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2013; Maffioletti S., *BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994; Mazzariol G., *Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Università internazionale dell'arte, Venezia 1985; Paci E., *Continuità e coerenza dei BBPR*, G. Colombi, Milano 1959; Paci E., *L. B. Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers: BBPR*, Zodiac, Milano 1959; Piva A. (a c. di), *Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers: lo studio architetti BBPR a Milano: l'impegno permanente*, Electa, Milano 1982; Piva A. (a c. di), *BBPR a Milano*, Electa, Milano 1982; Piva A., Prina V., *Franco Albini (1905-1977)*, Electa, Milano 1998; Samonà G., *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, G. Colombi, Milano 1957. Su Carlo Scarpa si veda la bibliografia di questo volume.

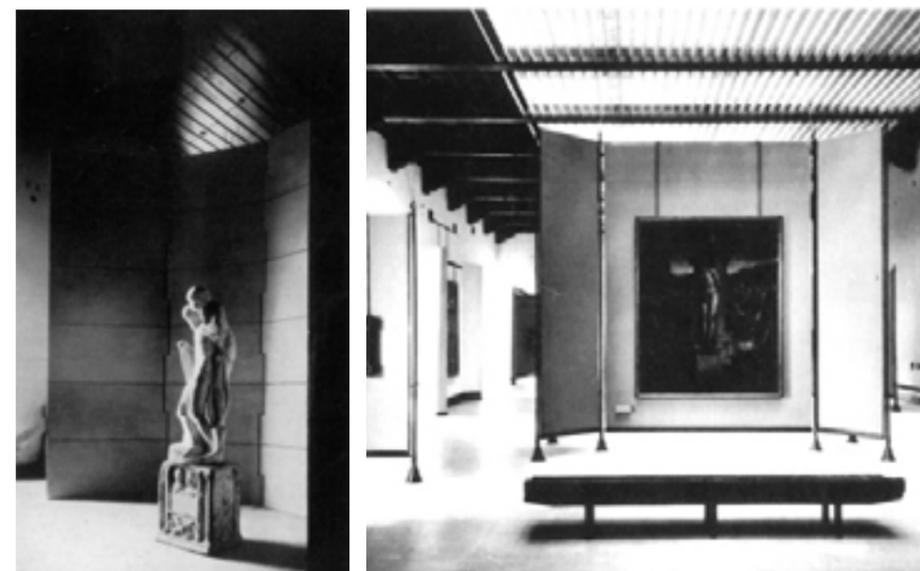
17 Argan C. G., *Problemi di museografia*, in "Casabella-Continuità", 1955, n. 207, p. 67

18 Fiorio M. T., op. cit., p. 133; Polano S., *Mostrare: l'allestimento in*



18 BBPR, Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1954-56; Cappella Ducale. Belgiojoso L., Peressutti E., Rogers E. N., op. cit., p. 69

19 BBPR, Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1954-56; sala degli Scarlioni. Belgiojoso L., Peressutti E., Rogers E. N., op. cit., p. 72



20 BBPR, Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1954-56; sala degli Scarlioni. Belgiojoso L., Peressutti E., Rogers E. N., op. cit., p. 72

21 BBPR, Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1954-56; una sala della pinacoteca. Belgiojoso L., Peressutti E., Rogers E. N., op. cit., p. 75

*Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988, pp. 13-104; Ranellucci S., *Allestimento museale in edifici monumentali*, edizioni Kappa, Roma 2005, pp. 8-24

«Cos'è che caratterizza i più riusciti musei italiani rispetto ai coevi esempi stranieri? Il fatto nuovo [...] è che sono quasi tutti frutto di un elaborato lavoro di restauro, e dunque da questo punto di vista vanno sostanzialmente giudicati. Si tratta [...], di una particolare nozione di restauro che, nella specifica situazione italiana del dopoguerra, si amplia e, come scriveva Bruno Zevi nel 1954, "richiede, oltre che scienza, capacità creative", mirando ad un "avvaloramento del monumento, sua trasformazione in una nuova opera d'arte in cui l'antico sia intimamente legato al moderno".»<sup>19</sup>

Queste soluzioni quindi, non si limitano a risolvere il rapporto tra architettura del monumento e allestimento delle opere, ma considerano dettagliatamente i diversi aspetti tecnici, come la predisposizione della luce, lo studio del supporto e delle cornici, l'isolamento dell'opera per la giusta valorizzazione della stessa e dello spazio architettonico, atteggiamento assai differente rispetto al secolo precedente.<sup>20</sup>

«L'intenzione è di comunicare le idee con la diretta emozione destata dalle immagini esteticamente e concettualmente contrastanti. Per ottenere questo scopo grandi telai sono disposti liberamente a formare una plastica composizione spaziale entro la quale il visitatore può individuare (e quasi creare) molteplici punti di vista e svariate combinazioni del materiale illustrativo.»<sup>21</sup>

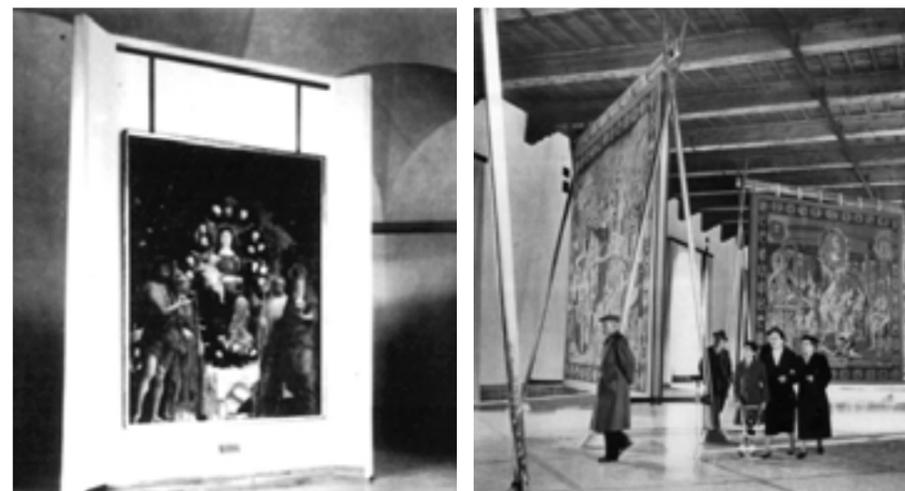
Ad esemplificazione si ripropongono, dei tanti validi esempi di allestimenti del secondo dopoguerra, i lavori di Franco Albini a Palazzo Rosso, e quello del gruppo BBPR al Museo Sforzesco.

A Genova, il tetto del seicentesco Palazzo Rosso crollò in seguito ai bombardamenti del '42,

<sup>19</sup> Huber A., Polano S., Mulazzani M., *op. cit.*, 4.1

<sup>20</sup> Ranellucci S., *Allestimento museale in edifici monumentali*, edizioni Kappa, Roma 2005, pp. 8-24

<sup>21</sup> Rogers E. N., *Architettura, misura dell'uomo*, in "Domus", luglio-agosto 1951, n. 260, p. 385



22 BBPR, Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1954-56; sala della pala del Mantegna. Huber A., Polano S., Mulazzani M., *op. cit.*, 4.2.8

23 BBPR, Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1954-56; sala degli arazzi tri-vulziani. Belgiojoso L., Peressutti E., Rogers E. N., *op. cit.*, p. 76

danneggiando quadri, stucchi e affreschi. Così nel 1951 si prospettò l'occasione di restaurare il palazzo, eliminando le sovrapposizioni difformi dal suo carattere originario, e allestire le collezioni recuperate secondo i moderni principi della museografia. L'incarico venne affidato a Franco Albini dal '53 al '61 (fig. 5), con la felice collaborazione di Caterina Mercenaro, con la quale progettò anche le sale di Palazzo Bianco e del Museo del Tesoro di San Lorenzo, sempre a Genova. Furono dapprima recuperate e restaurate tutte le parti pericolanti, e una testimonianza di barocco genovese del palazzo Brignole Sale.

Per la classificazione e l'archiviazione in ogni piano è disposto un deposito, il cui soffitto è dotato di binari su cui i supporti possano scorrere, così da permettere lo stoccaggio del materiale non esposto. L'atrio e le logge poi, sono chiuse con vetrate di cristallo non intelaiate, collegate da giunti e perni di bronzo brunito, permettendo così la trasparenza e la continuità degli spazi interni.

Nelle sale adibite a galleria, i quadri sono appesi tramite tondini in acciaio, che scorrono grazie ad una barra, anch'essa in acciaio, fissata sotto l'imposta della volta delle sale (fig. 6). Altri tipi di supporti sono quelli a bandiera (fig. 7), dotati di bracci orizzontali telescopici, che possono ruotare, in modo da permettere l'orientamento del quadro in base alla luce. Al secondo piano invece, le opere sono esposte in modo isolato, tramite supporti in profilato d'acciaio, o a doppio T (figg. 8, 9), intelaiando il pannello rivestito.

Il piano terra è destinato ad ospitare un archivio fotografico, e una sezione per mostre temporanee, realizzata con montanti in legno nero, fissabili al pavimento e ad una rete di fili metallici a mezz'aria.

Per l'esposizione di ceramiche, monete e piccole sculture, Albini studiò diversi tipi di vetrine:

alcune cruciformi (fig. 10), con bracci di diversa lunghezza, in profilato metallico e lastre di cristallo, e altre sospese al muro.

Scale e pavimentazione del primo piano sono in marmo bianco, mentre al secondo piano il pavimento è ricoperto in feltro rosso; le pareti e le volte non affrescate sono dipinte di grigio-violetto al primo piano, rivestite in panno di lana grigio indaco al secondo.

Per l'illuminazione invece, quella naturale delle finestre è integrata da lampade a incandescenza, agganciate al tondino che regge i quadri, e costituite da un braccio tubolare di acciaio con un proiettore interno e una sorta di coperchio mobile in vetro smerigliato.

Le vetrinette da esposizione poi, sono tutte illuminate artificialmente con luce fluorescente sulla chiusura superiore delle stesse. Nell'atrio, sulle scale e le logge, nel salone e in alcune sale del secondo piano, furono riutilizzati lampadari e candelabri, quasi tutti settecenteschi, montati su sostegni in profilato d'acciaio, volti a sottolineare il nuovo riadattamento (fig. 11).

L'intervento è rigoroso a tal punto, che, in mancanza di documenti riguardanti un collegamento tra l'ala sud delle dipendenze e il corpo principale, Albini e Marcenaro risolsero questo spazio come un vuoto di passaggio; essendo poi mancante anche la documentazione sui collegamenti verticali, i quattro piani della sezione Arti Applicate sono collegati tramite una scala ottagonale (figg. 12, 13), sostenuta da tiranti in acciaio, staccata dalle solette dei piani, e impreziosita da un corrimano continuo in legno ricoperto di cuoio.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Albini F., *Funzioni e architettura del museo*, in "La Biennale di Venezia: rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia", VIII, aprile-giugno 1958, n. 31, pp. 25-31; Bucci F. (a c. di), Rossari A. (a c. di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005, pp. 50-57; Huber A., Polano S., Mulazzani M., *op. cit.*, 4.2.7; Piva A., Prina v., *Franco Albini: 1905-1977*, Electa, Milano 1998, pp. 292-297

«Tra i musei realizzati da Albini con la direzione della Marcenaro, Palazzo Rosso è oggi uno dei più fedeli rispetto alla concezione originaria. Quello in cui, cioè, le modifiche della storia recente sono state minime e legate non all'invecchiamento delle soluzioni ma sostanzialmente ad alcune diversificazioni nella distribuzione delle opere.»<sup>23</sup>

Anche il restauro e il riallestimento dei Musei del Castello Sforzesco di Milano si prospettarono necessari a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, i quali avevano gravemente danneggiato la struttura dell'edificio. Il Gruppo BBPR (Banfi, Barbiano di Belgiojoso, Peresutti, Rogers) si occupò dal 1954-56 dei lavori nel Cortile Ducale, e dal 1962-63 del Cortile della Rocchetta (fig. 14).

«L'impostazione del progetto di allestimento include in una prima fase prettamente restaurativa, coincidente con il recupero dei valori del monumento ospitante. Successivamente a questa prima esigenza di carattere critico generale, il progetto del museo tende a verificare le percorrenze in rapporto alla funzione, nonché l'articolazione complessiva degli spazi. Di massima le soluzioni per le apparecchiature espositive risultano molto curate e diversificate. [...] La forte enfaticizzazione dell'opera, resa autonoma tramite quinte, determina intenzionalmente una forte gerarchia di valori rispetto alle altre opere presenti nella sala.»<sup>24</sup>

Anche in questo caso quindi, si affrontò dapprima il restauro. Vennero infatti alleggerite le decorazioni dalle aggiunte ottocentesche (non del tutto autentiche), e i muri divisorii delle prime due sale della Corte Ducale furono abbattuti: qui erano stati individuati tre pilastri esagonali risalenti al periodo visconteo, e corrispondenti alla cappella di San Donato, i quali costituivano l'appoggio di

<sup>23</sup> Huber A., Polano S., Mulazzani M., *op. cit.*, 4.2.7

<sup>24</sup> Ranellucci S., *Allestimento museale in edifici monumentali*, edizioni Kappa, Roma 2005, p. 22

tre arcate trasversali che Beltrami, nel restauro effettuato cinquant'anni prima, aveva chiuso per ragioni statiche, ma che ora, grazie all'avanzamento delle nuove tecnologie, poterono essere riportate alla luce demolendo i muri di riempimento. Grazie a questo espediente, si ottenne un recupero filologico, ma anche una fluidità degli spazi che il Castello prima non offriva.

All'inizio del percorso, per aumentare l'effetto scenografico della sala, è collocata la trecentesca *Posterla dei Fabbri*, una delle porte minori della città che precedentemente era posizionata nella corte esterna. Il tema viene ripreso nella sala dei portali rinascimentali, disposti come quinte di una scenografia popolata da armi e cimeli dei cavalieri antichi, armature e insegne araldiche (fig. 15).

Ulteriore scoperta fu il monocromo di Leonardo nella Sala delle Asse, che l'intervento del Beltrami aveva nascosto sotto rivestimenti lignei; per dare risalto all'affresco allora, si optò per un rivestimento in pannelli di noce dal profilo merlato alle pareti, e pannelli rimovibili adattabili per mostre temporanee, in modo da poter lasciare la sala libera per ammirare l'opera leonardesca (fig. 16).

Punto cardine dell'allestimento fu la monumentalizzazione di alcune opere importanti, come nella seconda sala, dove la statua equestre di Bernabò Visconti è collocata al centro, attorniata da quattro leggi in pietra (fig. 17); nella piccola Cappelletta, con il Cristo medievale sostenuto da un telaio cruciforme asimmetrico e drammatizzato dall'illuminazione in controluce; o nella Cappella Ducale in cui, con gli affreschi restaurati, si offrono al visitatore due soli oggetti, una Madonna a parete e una figura orante collocata sul pavimento (fig. 18). Senza dubbio però, il pathos maggiore si raggiunge alla fine del percorso, nella Sala degli Scarlioni: rivestita da un controsoffitto in legno a quattro spioventi, la sala è articolata su tre

livelli, grazie ad un abbassamento di quota della pavimentazione, introducendo così una serie di pause in cui potersi soffermare sulle opere, fino alla scoperta della *Pietà Rondanini* di Michelangelo, nascosta alla vista da un paravento in pietra serena, a cui si opponeva dinanzi una nicchia in legno d'olivo. La volontà dei progettisti era quella di dare sia al capolavoro che alle opere minori la giusta rilevanza, senza influenzare l'ammirazione di queste ultime ponendole all'ombra della *Pietà* (figg. 19, 20).

Il piano superiore è riservato alla collezione di mobili e alle sale riservate alla Pinacoteca, queste completamente rielaborate successivamente dallo studio Albin, Helg, Piva nel 1975-80.

Per evitare l'effetto di ricostruzione d'ambiente, i mobili erano disposti su sistemi di ripiani combinabili, di diversa altezza.

Nella pinacoteca, i quadri isolati e spesso privati delle cornici erano appesi a pannelli mobili, rivestiti di stoffa di colore neutro, con supporti metallici a vista (fig. 21). La sala della torre d'angolo poi, ospitava la pala del Mantegna: qui, a differenza delle altre sale, la copertura a ombrello non consentì l'apertura di un lucernario, così furono realizzate quinte in muratura, trattate sul *recto* con intonaco grezzo e, sul *verso*, finite a stucco alla romana di colore rosa antico, distribuite secondo un attento studio del dosaggio della luce naturale e artificiale, realizzato tramite un velario di tavole di pino orientabili, evitando così la creazione di zone di penombra (fig. 22).

Nell'ultima sala, infine, gli arazzi trivulziani vennero sospesi ad architravi di legno tese tra aste di ottone lucido, confitte in blocchi di marmo scolpito solidali con il pavimento (fig. 23). Il secondo intervento, sei anni dopo, partiva dagli stessi presupposti del primo, essendo quelli attorno alla

Rocchetta ambienti più modesti e quasi completamente distrutti dalle vicende belliche, ma destinati ad accogliere oggetti di natura diversa rispetto alle collezioni del Ducale.

Estremamente curata fu la scelta dei materiali degli ostensori e dei colori: supporti, mensole, lampade e vetrine furono studiati e disegnati caso per caso, privilegiando materiali primitivi come ferro, bronzo, legno e pietra; questi, insieme alle sezioni e ai profili, spesso sovradimensionati, rispondevano al carattere massiccio dell'architettura del Castello. La scelta dei colori è tendenzialmente neutra, ma in alcuni casi, attinge ad una maggiore libertà interpretativa, come nella Sala dei Portali, dipinta in verde smeraldo, contrastato dal rosso lacca dei manichini e dei busti che reggono le armature.

La flessibilità era permessa da spinotti alle pareti o tagli nei pavimenti, predisposti per accogliere gli eventuali sostegni di nuove acquisizioni.

L'illuminazione studiata è sia naturale che artificiale, grazie a lampade a incandescenza o fluorescenza, e in alcuni casi accentuata ed estremizzata, come nel caso del Crocifisso. Importante innovazione a livello impiantistico costituì l'installazione del riscaldamento a pannelli radianti nel pavimento, all'avanguardia per i tempi, ma in questo caso nocivo per la conservazione delle opere.<sup>25</sup>

«Il dialogo tra ambiente storico e oggetti esposti fu dunque il cardine progettuale dell'allestimento, che acquistava nuovo valore dal riconoscimento dell'architettura come parte integrante del percorso e da esso inscindibile. [...] coinvolgere il pubblico

<sup>25</sup> Belgiojoso L., Peressutti E., Rogers E. N., *Carattere stilistico del museo del Castello*, in "Casabella-Continuità", 1956, n. 211, pp. 63-77; Bonfanti E., Porta M., *Città, museo e architettura: il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 2009 (1° ed. 1973), pp. 150-156; Fiorio M. T., *op. cit.*, pp. 143-145; Huber A., Polano S., Mulazzani M., *op. cit.*, 4.2.8; Maffioletti S. (a c. di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994, pp. 124-129; Samonà G., *Un contributo alla museografia*, in "Casabella-Continuità", 1956, n. 211, pp. 51-62

e tenerne desta l'attenzione: di qui la scelta di superfici e spazi chiari e rigorosamente definiti, la collocazione di ciascuna opera in una propria situazione, fossero leggi, pareti o nicchie, purché in grado di attribuire a ogni scultura il proprio "luogo", l'isolamento dei "pezzi" più importanti al culmine di un "cannocchiale" visivo. Prospettive inaspettate, ritmica disposizione dei supporti appositamente disegnati, attento studio dell'illuminazione drammatizzavano il percorso, sottraendo le opere alla monotona successione che ne aveva fino allora mortificato il potenziale espressivo.»<sup>26</sup>

---

26 Fiorio M. T., *op. cit.*, p. 145

1.3.1 Le Gallerie dell'Accademia di Venezia:  
l'intervento di Carlo Scarpa

Così come l'intervento di Lazzari segnerà la storia della Gipsoteca di Possagno, altrettanto e in maggior misura farà quello realizzato da Carlo Scarpa alle Gallerie dell'Accademia, per cui se ne propone un approfondimento a corredo degli allestimenti museali novecenteschi.

Già prima della Seconda Guerra Mondiale il sovraffollamento, le ambientazioni "in stile", e il percorso discontinuo e disordinato della Gallerie richiedevano un riallestimento. Così il Soprintendente e direttore Vittorio Moschini, dal 1941 e durante gli anni della guerra, studiò con Carlo Scarpa un'articolata ristrutturazione, che doveva inizialmente prevedere un ampliamento tramite esproprio di un edificio verso le Zattere, da collegarsi al museo con un cavalcavia. Terminata la guerra, le urgenze di ricostruzione di altri musei ed edifici erano innumerevoli, per cui un progetto così ampio e costoso non fu realizzabile; ma, a seguito dei danni subiti a causa dei bombardamenti, si utilizzarono i fondi per le Gallerie anche per un rinnovamento degli allestimenti.

Ebbe perciò inizio la collaborazione tra Moschini e Scarpa, il quale sviluppò il suo primo e determinante allestimento museale dal 1945 al 1959, in più interventi (fig. 1).

Dapprima vennero eliminate tappezzerie e boiserie, decorazioni in stile e tinteggiature troppo cupe. Queste ultime vennero sostituite da diversi tipi di intonaco, in tonalità chiare e neutre, di diversa finezza, da tinte fluide a caseina a impastate con olio e gesso e rifinite con polvere di talco; lo scopo era quello di ottenere superfici mosse, e per questo il metodo di stesura si rese determinante, così che da uno spruzzo irregolare di intonaco si lavorò a mano



1 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, pianta  
Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944-1976: Case e paesaggi 1972-1978, Electa, Milano 2000, p. 92

tramite stracci.<sup>1</sup>

Per ovviare alla scarsa fluidità del percorso e al rischio di monotonia, Scarpa lavora nelle sale tramite pause e passaggi, poiché «Il percorso è disegno di sosta e movimento, quasi una coreografia, le cui figure sono, da un lato, la simultaneità e la successione, dall'altro, la continuità - o la discontinuità - di un verso, di una direzione.»<sup>2</sup> Il primo scorcio si incontra allora tra la prima sala, dei Primitivi, e la seconda, delle Pale d'Altare: l'apertura nella parete avrebbe turbato la maestosità della sala, così viene schermata da una parete-pannello, che funge inoltre da supporto ad un grande polittico, ed è raggiungibile, per raccordare i piani di calpestio delle due sale, sia da destra sia da sinistra tramite gradini in pietra d'Istria, già evidenti testimonianze dell'influenza del neoplasticismo su Scarpa (fig. 2). La sala delle Pale d'Altare risale alla sala dell'Assunta costruita dal Lazzari, e per questo si sviluppa soprattutto in altezza, permettendo così il raccordo alla terza sala, quella del Bellini, tramite altri gradini, simili a quelli precedenti (fig. 3). Si assiste poi ad un'elegante pausa nel percorso: un bow-window costruito fuori dall'edificio, ampiamente finestrato, per permettere all'occhio di riposarsi ammirando la corte palladiana all'esterno.

I toni neutri e chiari sono spezzati da alcuni episodi di colore deciso, come nel caso della *Tempesta* di Giorgione, che si staglia su un fondo verdeoro, oggi imbrunito, e un sostegno in velluto, invece del fustagno.

Per quanto riguarda l'allestimento, la prima sala è sovrastata da un ricco soffitto gotico in legno intagliato, e presenta una colorata pavimentazione settecentesca ad intarsi marmorei, così Scarpa

<sup>1</sup> Dal Co F., Mazzariol G., Carlo Scarpa: 1906-1978, Electa, Milano 1996, p. 154; Ranellucci S., Allestimento museale in edifici monumentali, edizioni Kappa, Roma 2005, p. 17

<sup>2</sup> Marras N., Breviario strumentale, in Polano S., Mostrare: l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta, Lybra Immagine, Milano 1988, p. 111



2 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, passaggio dalla prima alla seconda sala. Albertini B., Bagnoli S., Scarpa: i musei e le esposizioni, Jaca book, Milano 1992



3 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, passaggio dalla seconda sala a quella del Bellini. Albertini B., Bagnoli S., op. cit.

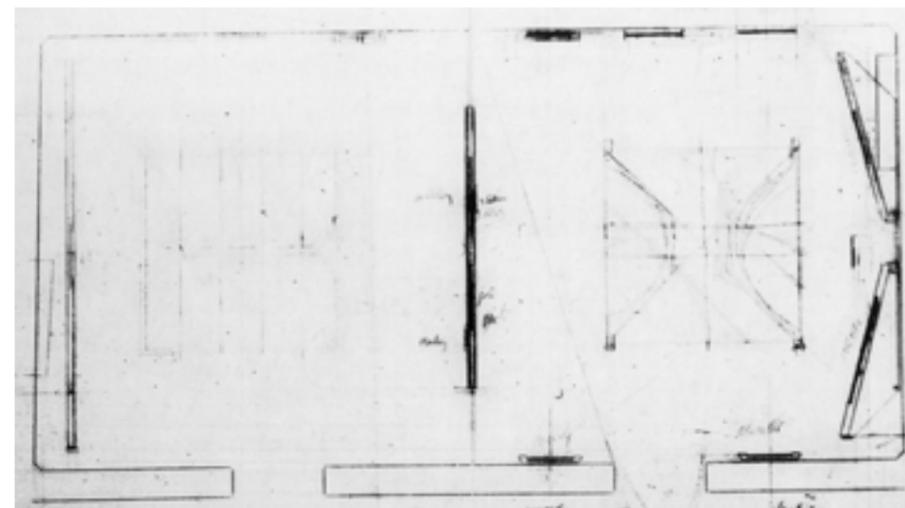


4 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, sala dei Primitivi. Valcanover F., Gallerie dell'Accademia di Venezia, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1955

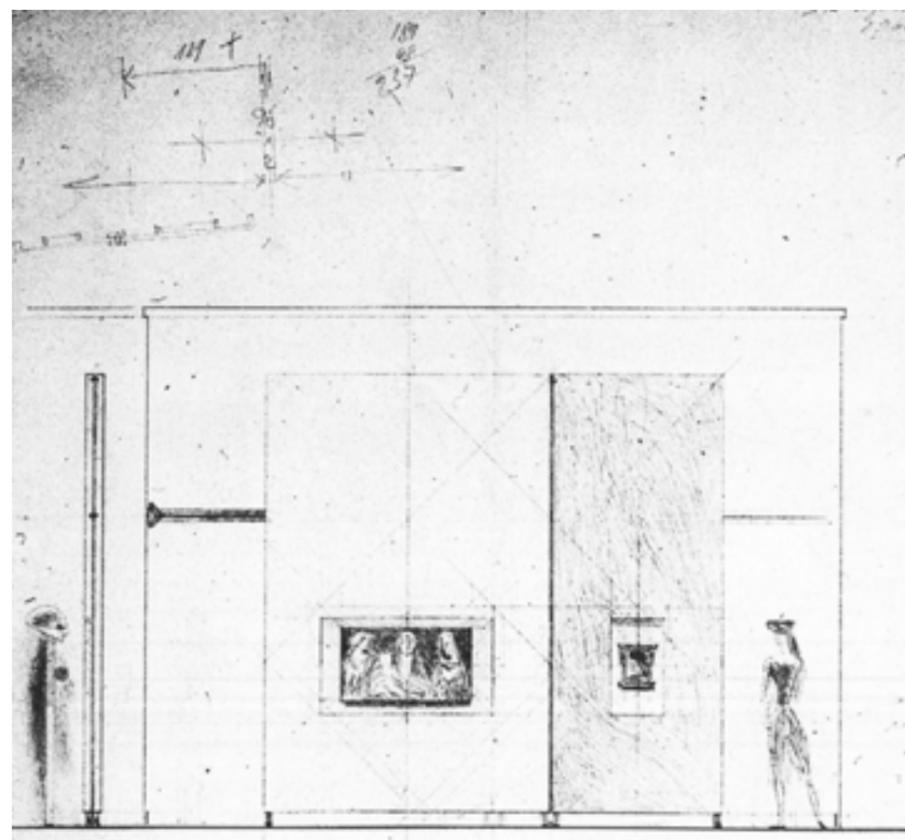
opta per tinte neutre alle pareti, e pannelli per le opere, in molte delle quali predomina l'oro, rivestiti in fustagno o stucco color sabbia e grigio per valorizzare i capolavori, posizionati al centro della sala ma perpendicolarmente alle finestre (fig. 4).

Nella saletta dei Piccoli Capolavori invece, realizzata unificando due preesistenti vani, le opere sono collocate in grande parte a parete, nelle loro cornici o in pannelli bordati in legno e rivestiti in fustagno chiaro, i quali ospitano ognuno una sola opera; nelle pareti corte si trovano da una parte tre pannelli, di cui uno bianco è inclinato verso la parete adiacente, dall'altra due pannelli disposti in diagonale, a libro, opponendosi a quelli centrali, a ricordare la parete abbattuta, e ancorati alle pareti da due tiranti (figg. 5-11). L'altezza a cui sono collocate le opere è quella dell'occhio del visitatore, rimanendo perciò costante la linea di riferimento, ma creando movimento nella parte alta a causa delle diverse dimensioni delle cornici. L'illuminazione proviene da lucernari sul soffitto, schermati da tendaggi in seta chiara per attenuare la freddezza della luce zenitale; mentre la pavimentazione, come in tutto l'intervento di Scarpa, è stata rifatta in "terrazzo" alla veneziana e in tonalità calde, completata da un battiscopa in ferro (utilizzato qui per la prima volta), distanziato leggermente dalle pareti e dal piano di calpestio.

Nelle grandi sale X e XI, costruite da Lazzari, Scarpa opera ponendo semplicemente alle pareti a fondo grigio, le une accanto alle altre, le tele di notevoli dimensioni del Veronese, Tiziano, Tintoretto; solo la *Pietà* di Tiziano, ultima opera dell'artista, è avanzata rispetto alla parete, e rialzata su un basamento liscio a sostegno della cornice. Nel secondo salone poi, due pannellature al centro separano le opere cinquecentesche da quelle



5 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, studio per la sala dei Piccoli Capolavori. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*



6 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, studio per la sala dei Piccoli Capolavori. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*

di epoca posteriore.<sup>3</sup>

Le salette del Settecento sono messe in comunicazione, creando una galleria articolata, in cui la pavimentazione è a mosaico in toni di grigio chiaro, le pareti sono color avana, e un unico arioso velario filtra la luce dei lucernari (figg. 12, 13).

La sala dei Miracoli della Croce è stata risistemata abolendo i pannelli perimetrali su cui erano collocate le tele, cambiando il profilo del soffitto, rifacendo il lucernario per migliorare la diffusione della luce, e tinteggiando sempre in toni chiari le pareti, così da valorizzare il cromatismo dei dipinti appoggiati su una fascia continuativa in ferro scuro (fig. 14).

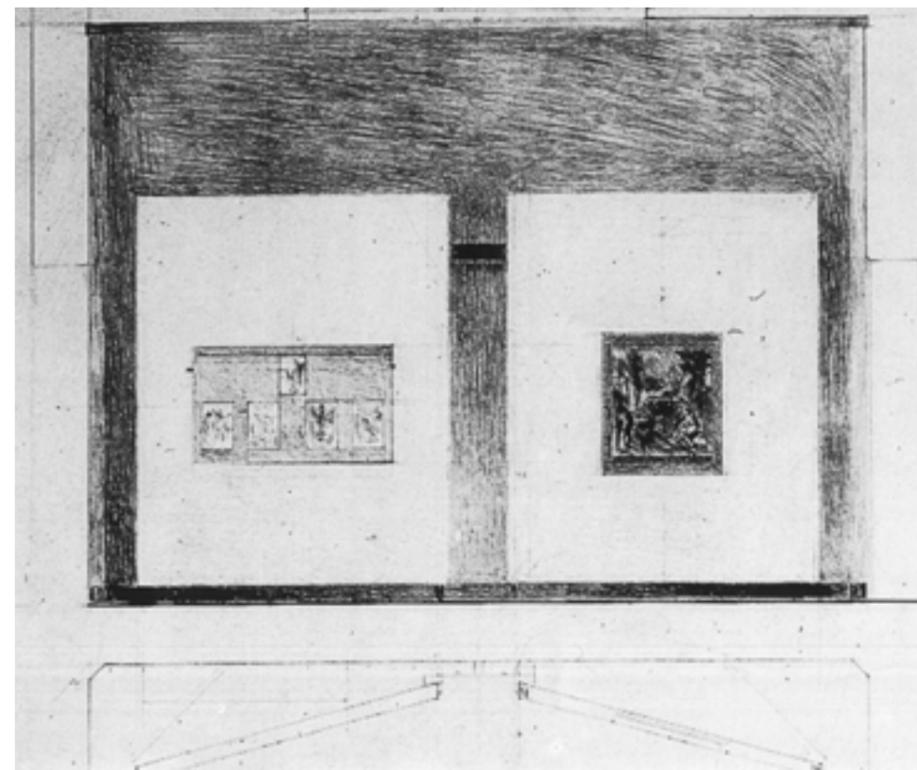
Nella sala di Sant'Orsola vennero abbassate le grandi tele, prima poco visibili poiché posizionate a quasi due metri di altezza, ed ora sostenute da una mensola in legno chiaro di quercia rifinito con un profilo dorato, a cui fa da sfondo una parete avorio (figg. 15, 16). La Pala dell'Apoteosi della Santa è leggermente arretrata, e separata dai teleri mediante due schermi in legno impastellato bianco.<sup>4</sup>

Verso la fine del percorso, si giunge al soppalco della Chiesa della Carità, illuminato dalle finestre gotiche originali e dai lucernari, che illuminano i grandi dipinti, sistemati su pannelli rivestiti di panno o stucco beige chiaro.

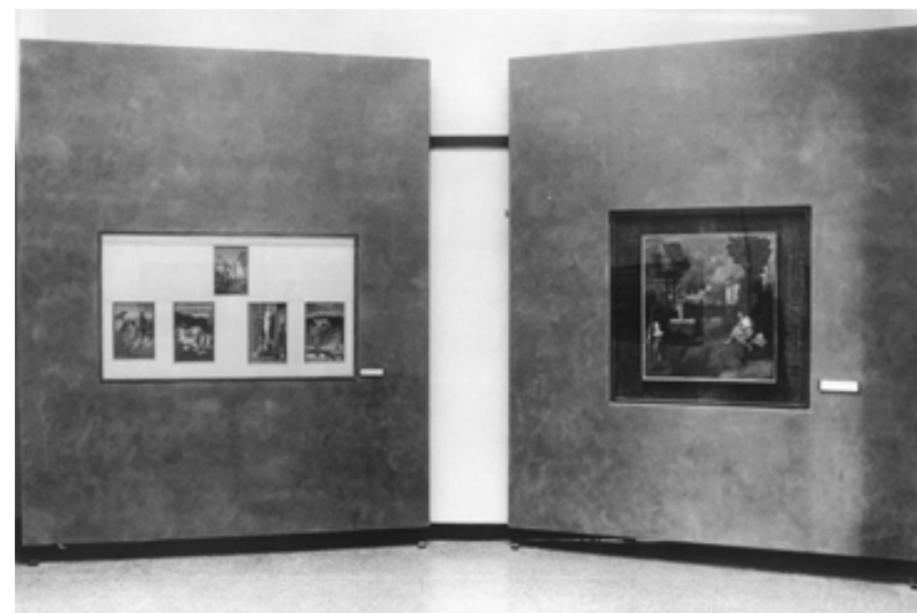
Purtroppo alle Gallerie non è stato possibile realizzare un percorso cronologico delle opere, a causa dell'articolata conformazione dell'edificio; ma non mancarono, in questo senso, gli studi di Scarpa, che ipotizzò di ovviare a uno dei salti temporali tramite un ballatoio esterno, che collegasse la sala

<sup>3</sup> Albertini B., Bagnoli S., Scarpa: *i musei e le esposizioni*, Jaca book, Milano 1992, pp. 22, 27-29, 34, 35, 40, 45-48, 54, 56

<sup>4</sup> Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), Carlo Scarpa: *Mostre e musei 1944-1976: Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano 2000, pp. 92-95



7 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, studio per la sala dei Piccoli Capolavori. Albertini B., Bagnoli S., op. cit.



8 Sala dei Piccoli Capolavori, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Albertini B., Bagnoli S., op. cit.

dei Piccoli Capolavori con quella di Sant'Orsola.<sup>5</sup>

Altrettante ipotesi furono redatte per la sistemazione dell'entrata alle Gallerie, che Moschini aveva più volte richiesto. Vennero realizzate quindi, la bussola in ferro, quercia e cristallo (figg. 17, 18), e un bancone per le vendite, sempre in quercia con un piano in fustagno dello stesso colore rossiccio del pavimento, e dietro cui trovò collocazione un carabottino per l'esposizione di manifesti, il quale nascondeva l'entrata del guardaroba (fig. 19).

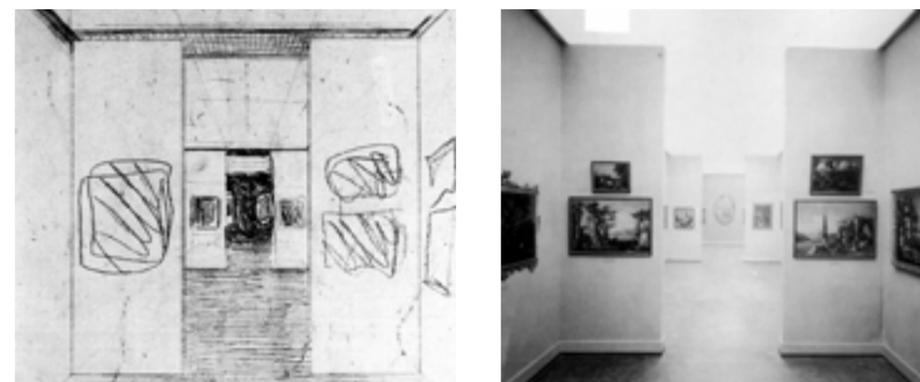
A corredo dell'allestimento, Scarpa progettò anche diverse sedute (fig. 20): tra le varie proposte, tra cui panche circolari e poltrone singole o appaiate, Moschini sceglierà delle semplici panche rettilinee, ma i disegni scarpiani saranno d'ispirazione per le successive sedute poligonali della sala di Sant'Orsola.



9 Sala dei Piccoli Capolavori, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*

10 Sala dei Piccoli Capolavori, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*

11 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, studio per l'attacco del pannello centrale della sala dei Piccoli Capolavori. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*



12 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, studio per la sala del Settecento. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*

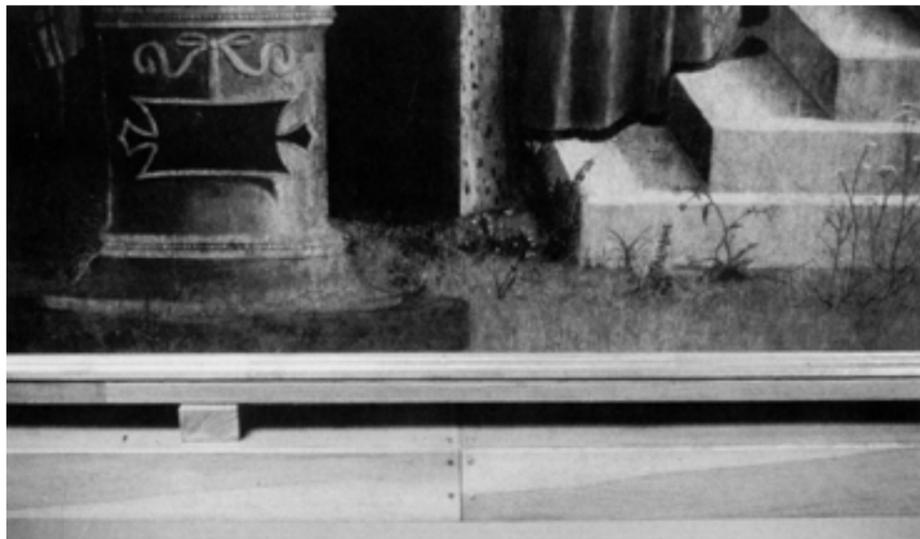
13 Sala del Settecento, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*

<sup>5</sup> Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*, pp. 22, 27-29, 34, 35, 40, 45-48, 54, 56



14 Sala dei Miracoli della Croce, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*

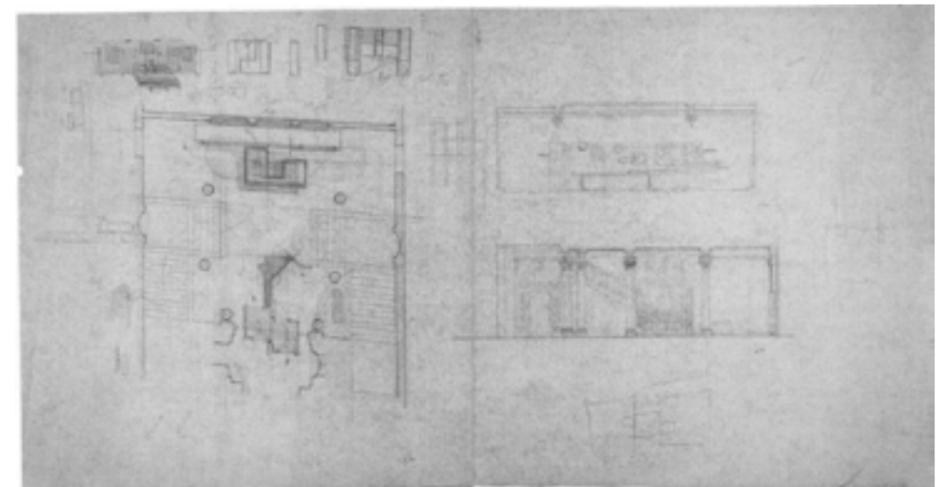
15 Sala di Sant'Orsola, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*



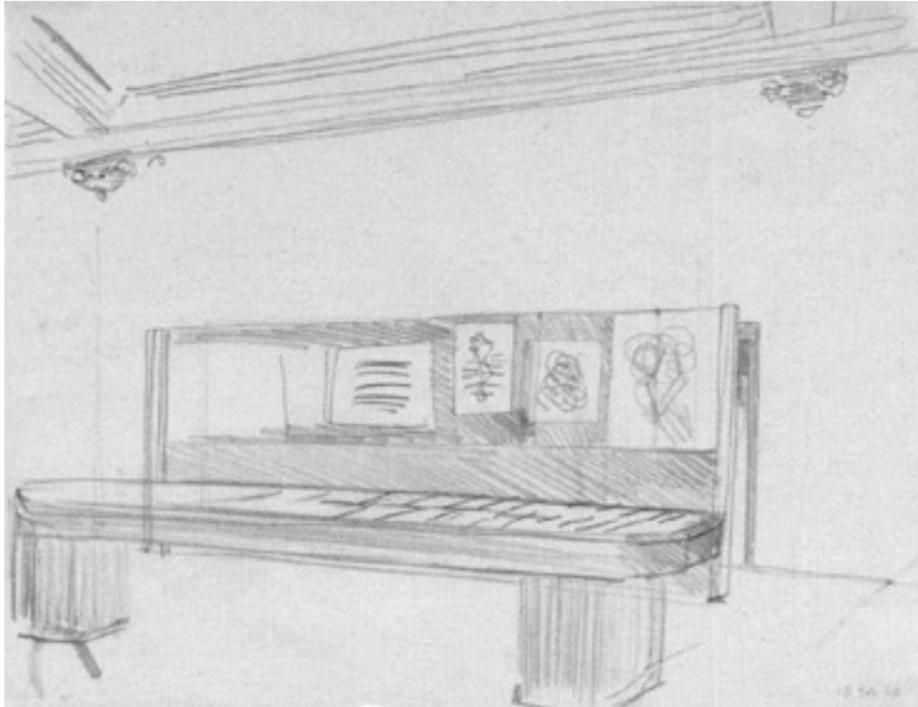
16 Sala di Sant'Orsola, Gallerie dell'Accademia di Venezia, dettaglio dell'appoggio dei teleri. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*



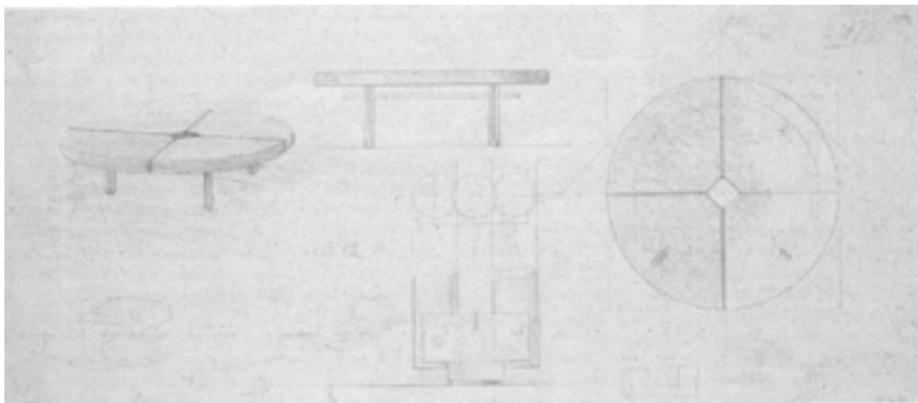
17 Esterno ed interno della bussola d'ingresso, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *op. cit.*, p. 95



18 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, pianta e prospetto dell'entrata. Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *op. cit.*, p. 97



19 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, studio per banco vendita all'ingresso e carabottino. Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *op. cit.*, p. 98



20 Carlo Scarpa, Gallerie dell'Accademia di Venezia, studio di panche, sedili e poltrone. Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *op. cit.*, p. 103

Gipsoteca Canoviana di Possagno

## 2.1 Basilica Ottocentesca

### 2.1.1 Storia della galleria

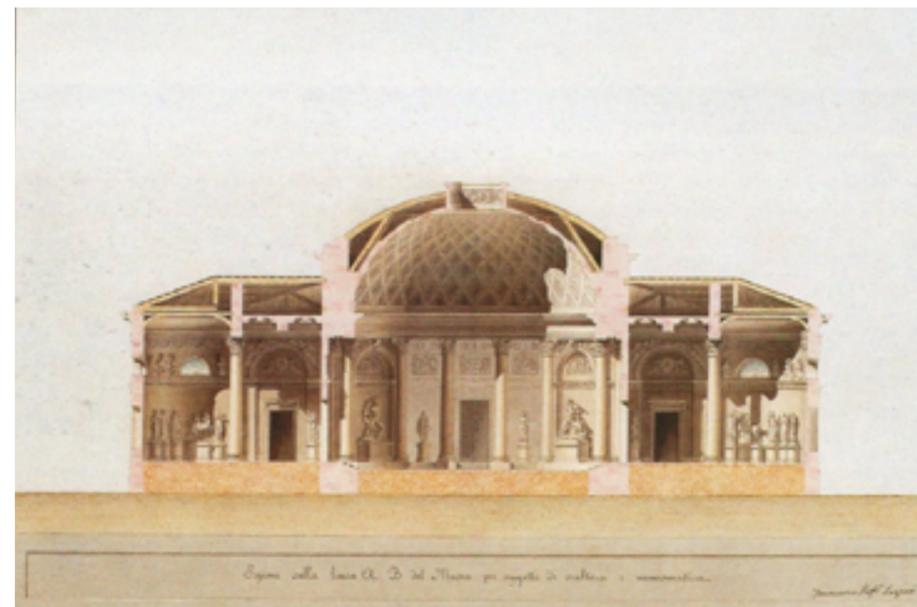
«Intendo ed ordino che l'abate Giovanni Battista Sartori Canova, mio fratello uterino, sia l'erede generale ed esecutore della mia disposizione.»<sup>1</sup>

Nel testamento di Antonio Canova si legge molto chiaramente la volontà dello scultore di lasciare tutti i suoi beni e opere al fratellastro, molto probabilmente perché l'artista desiderava che il Tempio da lui progettato fosse terminato, e temeva che le sue finanze non fossero sufficienti per concludere l'opera.

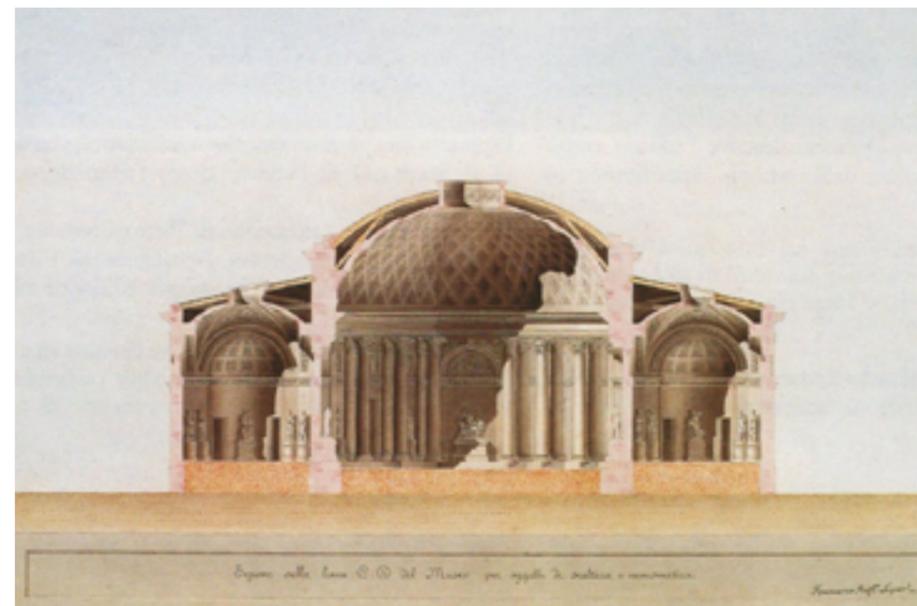
Parallelamente alla costruzione del Tempio Canoviano, Sartori decise di omaggiare lo scultore fabbricando un museo che racchiudesse tutte le opere provenienti dallo studio romano del Canova (fig.1). Purtroppo le notizie storiche al riguardo sono piuttosto scarse, ma è molto ben descritto il trasporto delle sculture, dei modelli e dei disegni, da Roma a Possagno. Dal 1829 l'ingegnere Pietro Stecchini, incaricato da Sartori Canova, si occupò dell'imballaggio e del trasporto<sup>2</sup>: i gessi tramite casse numerate progressivamente con numeri arabi da 1 a 93, alcune contenenti solo parti di un'opera, poiché quelle di grandi dimensioni vennero sezionate per facilitare il trasporto; i marmi invece, collocati in casse numerate progressivamente con numeri romani da I a X. Oltre alle sculture, vennero inseriti nei colli anche diversi schizzi, disegni e quadri. Nell'archivio della Fondazione Canova, sono custoditi tutti i documenti relativi alla spedizione, ed elencate minuziosamente tutte

<sup>1</sup> Mascotto M., *Giovanni Battista Sartori e la Gipsoteca di Possagno*, Università degli studi di Udine, A.A. 2009-2010, p. 8

<sup>2</sup> Guderzo M. (a c. di), *Gipsoteche: realtà e storia: atti del convegno internazionale di studi, Possagno, 19-20 maggio 2006*, Canova, Treviso 2008, p. 142



Tav. 1 F. Lazzari, Progetto di un Museo per oggetti di scultura e numismatica, disegni acquerellati, 1832, Venezia, Museo Correr; sezione a. Romanelli G. (a c.di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *Antonio Canova*, Marsilio, Venezia 1992, p. 362



Tav. 2 F. Lazzari, Progetto di un Museo per oggetti di scultura e numismatica, disegni acquerellati, 1832, Venezia, Museo Correr; sezione b. Romanelli G. (a c.di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *op. cit.*, p. 362

le casse e il loro contenuto, nonché le indicazioni sul trasporto e il contratto per il noleggio del bastimento, stipulato a Roma il 4 giugno 1829 tra Pietro Stecchini e il Capitano del piulègo Dorotea, Nicola Rossi.

Una volta trasportati via mare fino a Mestre, i beni arrivarono a Possagno via terra grazie a carri trainati da buoi. Pasino Tonin, scultore e amico di Canova, che diverrà il primo conservatore della Gipsoteca (ufficialmente nel 1857 e per 25 anni)<sup>3</sup>, probabilmente assemblò le sculture sezionate, e custodì tutte le opere a Casa Canova, fino al completamento della Gipsoteca.<sup>4</sup>

La paternità di quest'ultima fu attribuita all'architetto feltrino Giuseppe Segusini, il quale completò il piazzale antistante il Tempio.

Il Tempio Canoviano è stato costruito su un'altura che domina il paese, caratterizzando il territorio e legandolo alla memoria dello scultore, ed è collegato alla Casa del Canova, e quindi alla Gipsoteca, tramite uno stradone, che assume il ruolo di asse che unisce i poli attrattivi della città (figg. 2-4).<sup>5</sup>

«A suo modo geniale appare anche la connessione fisica tra la casa dello scultore e il Tempio: sorta di *via triumphalis* e di scala di Giacobbe, la rampa che conduce ai ciottoli del piazzale e ai gradoni dell'edificio suggerisce una esaltazione e un crescendo degni di un Walhalla.»<sup>6</sup>

Il Tempio (figg. 5, 6) è sollevato da un basamento in ciottoli bianchi e neri raccolti dal Piave e, come

<sup>3</sup> Guderzo M. (a c. di), Cunial G., Pavan M., *Il Museo e la Gipsoteca di Antonio Canova di Possagno*, Fondazione Canova, Possagno 2012, p. 287

<sup>4</sup> Mascotto M., *op. cit.*, pp. 12, 13

<sup>5</sup> Romanelli G., *Il Tempio Canoviano*, in Romanelli G. (a c. di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *Antonio Canova*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 347-359

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 350



Tav. 3 F. Lazzari, Progetto di un Museo per oggetti di scultura e numismatica, disegni acquerellati, 1832, Venezia, Museo Correr; prospetto  
<<http://www.archiviodeliacomunicazione.it/Sicap/Disegni/87635/?WEB=MuseiVE>>



1 F. Chiarottini, Lo studio di Canova in via San Giacomo a Roma, disegno a inchiostro e acquerello, Museo Civico di Udine  
Mascotto M., *Giovanni Battista Sartori e la Gipsoteca di Possagno*, Università degli studi di Udine, A.A. 2009-2010, p. 11

anticipato, sarà completato da Giuseppe Segusini nel 1853, insieme alle scale e allo stradone. La trama dell'acciottolato sarà inoltre ripresa da Scarpa nella "calletta" della Gipsoteca. La Casa del Canova si trova invece più in basso, così che l'asse stradale consista in una larga rampa, terminante in una scalinata (figg. 7, 8).<sup>7</sup>

Tornando alla questione della paternità della Gipsoteca, nel 1992 Giuseppe Pavanello riconobbe la progettazione del museo al veneziano Francesco Lazzari, maestro del Segusini, citando come fonti gli *Annali delle Province venete dall'anno 1801 al 1840* (1843), e il volume di Pietro Chevalier, che riporta la «Galleria di Possagno», su «ingegnoso progetto del signor Lazzari»<sup>8,9</sup>

Sartori Canova affidò il progetto a Lazzari, molto probabilmente perché allievo e seguace di Giannantonio Selva, caro amico e consigliere del Canova, per il suo legame con l'ambiente accademico e per il lavoro alle Gallerie, nel quale poneva in particolare risalto alcuni gessi colossali donati da Sartori, come l'*Ercole e Lica* e il *Teseo in lotta con il Centauro*; inoltre Lazzari ricopriva la cattedra di Architettura, ereditata da Selva presso l'Accademia.<sup>10</sup>

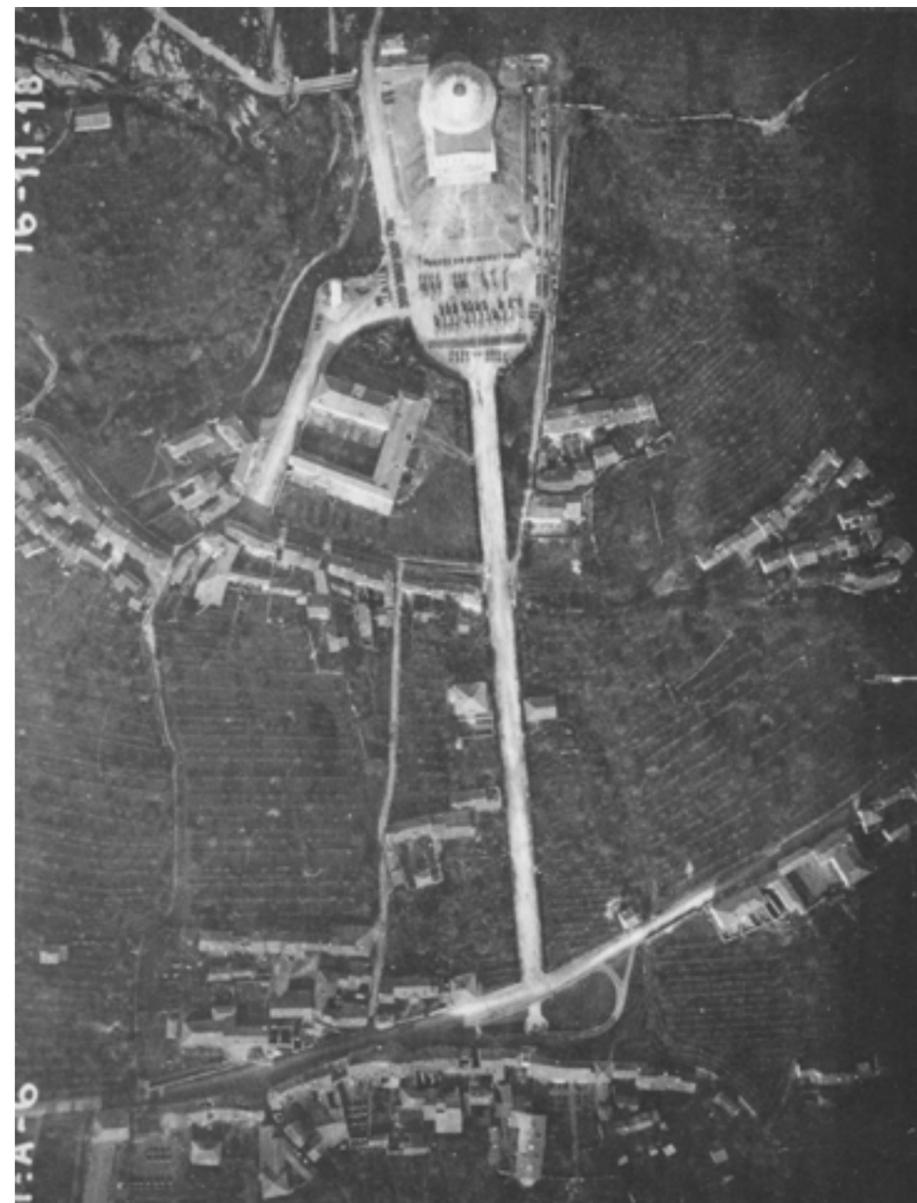
Il progetto fu quindi redatto nel 1832, ma il cantiere

7 Carmel-Arthur J., Buzas S., *Carlo Scarpa: Museo canoviano, Possagno*, Menges, Londra 2002, p. 6; Cusenza P. (a c. di), Negro M. (a c. di), Brusatin M. (a c. di), *Canova gypsotheca*, Vianello libri, Ponzano Veneto 1987, p. 12; Frediani G., *Quote e orizzonti: Carlo Scarpa e i paesaggi veneti*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 56; Missirini M., *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova*, G. Antonelli, Venezia 1833; Nani A., *Canova ed il suo tempio di Possagno*, illustrazione di Antonio Nani, Novelli G., Treviso 1882, p. 32

8 Chevalier P., *Note su alcune produzioni di belle arti, Hopfner, Venezia 1832*, p. 118

9 Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *op. cit.*, p. 139; Fogolari G. (a c. di), *Catalogo della Gipsoteca Canoviana, primo centenario del Canova 1822-1922*, Bestetti e Tumminelli, Milano 1922, p.33; Ghizzoni G. (a c. di), *Carlo Scarpa a Possagno, disegni per l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana (1957)*, Fondazione Canova, Possagno 1999, p. 53; Marinelli S. (a c. di), Mazzariol G. (a c. di), Mazzocca F. (a c. di), *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, Electa, Milano 1989, p. 306; Romanelli G. (a c. di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *Antonio Canova*, Marsilio, Venezia 1992, p. 361, 363

10 *Ibidem*



2 Ortofoto dell'asse di collegamento tra il Tempio Canoviano e la Casa del Canova. Romanelli G. (a c. di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *op. cit.*, p. 343



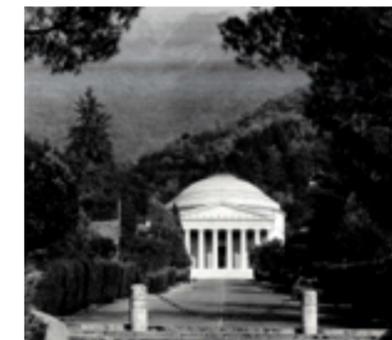
## 2.1.2 Il progetto e l'allestimento

La scarsa disponibilità di documenti e soprattutto di disegni tecnici sulla Gipsoteca, ha messo in dubbio la paternità del progetto, tanto che negli anni è stata attribuita dapprima a Giuseppe Segusini, da alcuni a Raffaele Stern, e da ultimo a Francesco Lazzari.<sup>16</sup>

Tuttavia, nel 1832 Lazzari esponeva all'Accademia di Venezia le tavole di un progetto di un *Museo per oggetti di scultura e numismatica*, verosimilmente in accordo con l'incarico della Gipsoteca. Indicativo il fatto che il museo non fosse solo di scultura, ma anche di numismatica: infatti Giambattista Sartori possedeva un'importante raccolta di monete, che donerà l'anno seguente al Seminario di Padova. Nelle tavole 1, 2 e 3 si possono ritrovare alcuni riferimenti alla Gipsoteca, come il motivo che decora la grande cupola, identico a quello dell'abside di Possagno, le aperture a mezza luna nel registro superiore del prospetto, o la collocazione di alcune inequivocabili sculture di Canova, come l'*Ercole e Lica* a sinistra e il *Teseo in lotta con il Centauro* a destra (tav. 1). Questo progetto attirò l'attenzione di Pietro Chevalier, che ne giudicò entusiasticamente l'ingegnosità e la conformità alla tipologia richiesta, ma descrisse come troppo decorata la sala centrale:

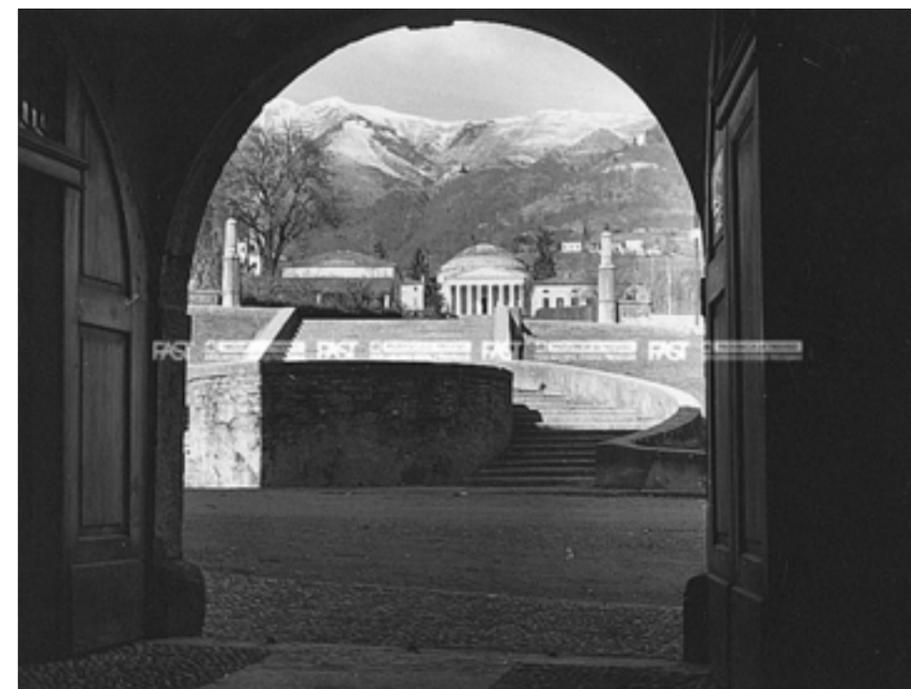
«magnifica tanto da indur forse a sospetto che lo fosse un po' troppo, relativamente all'esigenza degli oggetti di scultura che abbisognano, per ispacciare, di campi possibilmente quieti; e relativamente pure alla stessa loro importanza: giacché essendo essi l'oggetto del luogo potrebbero, chi sa per avventura, rimanere così quasi parti accessorie in

<sup>16</sup> Romanelli G. (a c.di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *op. cit.*, pp. 361-367



6 Tempio Canoviano nel 1896. Romanelli G. (a c.di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *op. cit.*, p. 346

7 Veduta del Tempio Canoviano dalla scalinata antistante la Casa del Canova Carmel-Arthur J., Buzas S., *Carlo Scarpa: Museo canoviano, Possagno*, Menges, Londra 2002, p. 7



8 Veduta del Tempio Canoviano e della scalinata da Casa del Canova  
<<http://fastarchivio.provincia.treviso.it/DocVisuCS.do?searchSet=StoreSel2&visuCour=DocPC&numPage=2>>

tanta magnificenza puramente decorativa.»<sup>17</sup>

Pare perciò che Lazzari abbia tratto spunto da questa critica per semplificare l'aspetto decorativo della Gipsoteca, sebbene le ragioni economiche siano sicuramente state la causa primaria.<sup>18</sup>

La pianta più antica rinvenuta della Gipsoteca è una perizia dei danni della Grande Guerra (fig. 9).<sup>19</sup>

L'edificio è a pianta basilicale ad aula unica, tripartito in ambienti quadrati di dimensioni 9,70 metri per 9,80 metri di larghezza, culminante in un'abside semicircolare, e chiusa da una volta a botte cassettonata. La pavimentazione (fig. 10) è composta da motivi geometrici a forma quadrata e trapezoidale, in marmo Bianco di Verona e Rosso del Grappa, disposti su acciottolato<sup>20</sup> che, durante i lavori del 1964 per preservare la Gipsoteca dall'umidità, fu sostituito con una soletta di calcestruzzo a serpentina per permettere l'aerazione<sup>21</sup>.

I tre vani erano inizialmente separati da due cancellate alte 75 centimetri, e larghe 2,90 metri, oggi assenti (fig. 11).<sup>22</sup>

Le pareti hanno subito almeno quattro ritinte. Durante i lavori del '64 infatti è stato possibile constatare la sovrapposizione degli intonaci: il colore originario era un celeste chiaro, amato dal Canova,

17 Chevalier P., *op. cit.*, p. 118

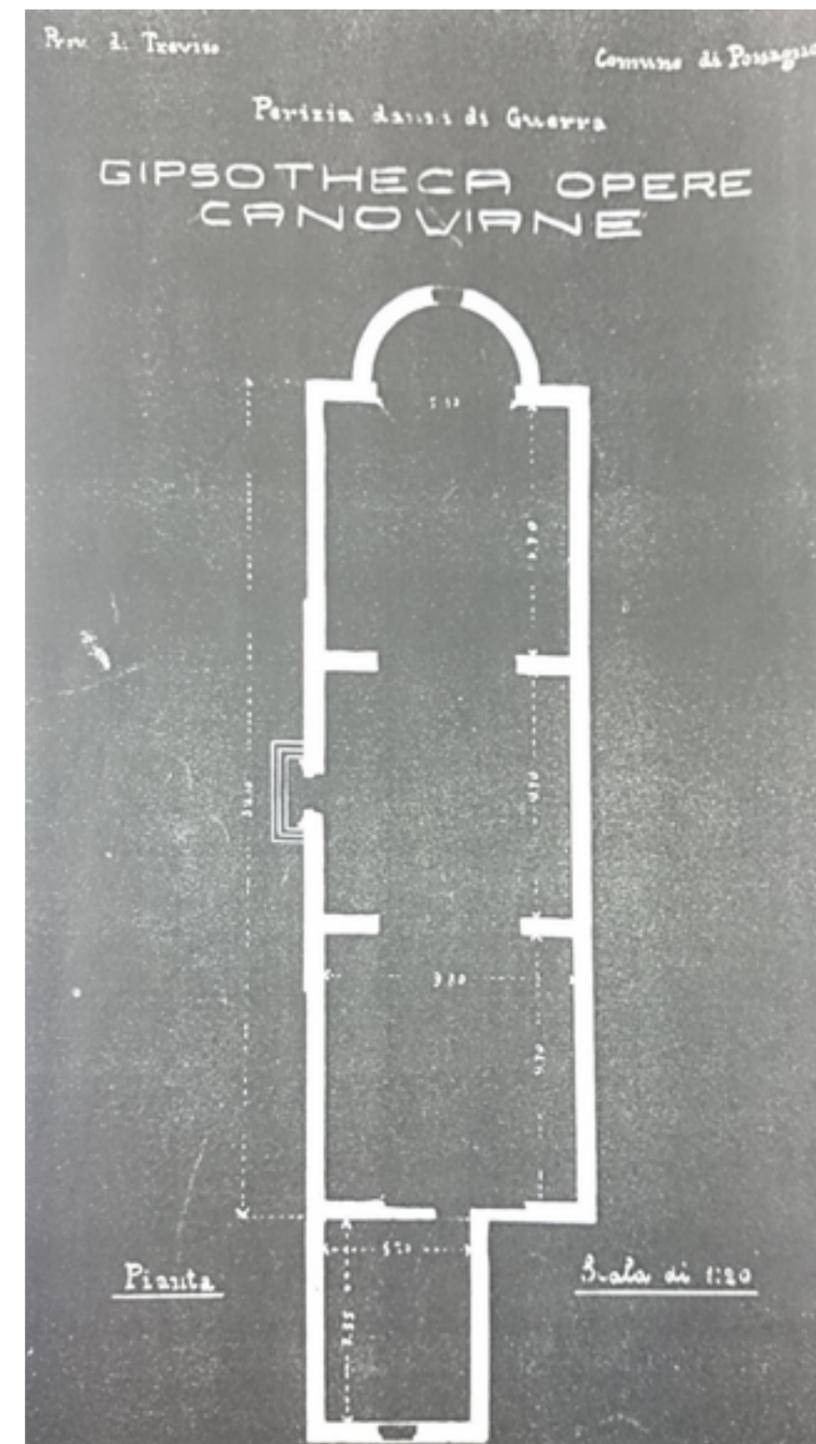
18 Romanelli G. (a c.di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *op. cit.*, p. 363

19 La pianta risale a quasi un secolo dopo l'edificazione dell'edificio. Sono stati consultati i seguenti archivi: archivio di Stato di Treviso, Centro Carlo Scarpa, fondo Gipsoteca Possagno; archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, fondo TV061; archivio del Museo Correr; archivio Vescovile della Diocesi di Treviso; archivio Fondazione MAXXI, fondo Carlo Scarpa; archivio del Comune di Possagno; archivio di Bassano del Grappa. Non sono stati rinvenuti documenti precedenti la suddetta pianta.

20 Anzil S., Celegghin G., *L'ampliamento alla Gipsoteca di Possagno di Carlo Scarpa*, A.A. 1999-2000, p. 8

21 *Ibidem*

22 Mascotto M., *op. cit.*, p. 16



9 Perizia danni di guerra, risalente alla Prima Guerra Mondiale, scala 1:20. Anzil S., Celegghin G., *L'ampliamento alla Gipsoteca di Possagno di Carlo Scarpa*, A.A. 1999-2000, p. 3

sostituito dal grigio cenere a inizio Novecento, poi dal grigio spento nella ritinteggiatura del '48, subito dopo la Seconda Guerra Mondiale, e infine dal bianco scelto da Carlo Scarpa nel suo intervento.<sup>23</sup>

L'interno appare essenziale nelle decorazioni: una modanatura bianca corre lungo tutto il perimetro all'altezza del piano di imposta della volta, dei motivi adornano la copertura absidale e la cassettonatura della copertura (fig. 12), e infine le cornici delle aperture (figg. 13, 14).

Per l'illuminazione invece, sopra ogni vano è presente un lucernario che diffonde luce zenitale, concetto che sarà ripreso da Scarpa.

È però interessante la porta che dalla seconda aula si affaccia sul giardino (figg. 14, 15), poiché oggi è chiusa e inutilizzata, ma nel primo catalogo della Gipsoteca, è descritta come l'ingresso principale.<sup>24</sup>

Ipotizzando infatti che la disposizione delle opere non fosse cambiata dall'inaugurazione fino al primo conflitto mondiale<sup>25</sup>, confrontando l'incisione di Antonio Nani del 1882<sup>26</sup> (fig. 17), le foto d'epoca (figg. 11-13, 16), e la sistemazione delle opere secondo indicazioni del catalogo stesso, sembra proprio che il prospetto principale fosse quello sul giardino. Di certo sembrerebbe essere la facciata più importante, grazie all'iscrizione sopra l'entrata, rialzata di tre gradini, "GYPSOTHECA EX CANOVAE OPERIBUS" (fig. 18), e agli affreschi monocromi di Sebastiano Santi, oggi non più visibili ma immortalati nell'incisione

<sup>23</sup> Marchesan A., *op. cit.*, p. 13

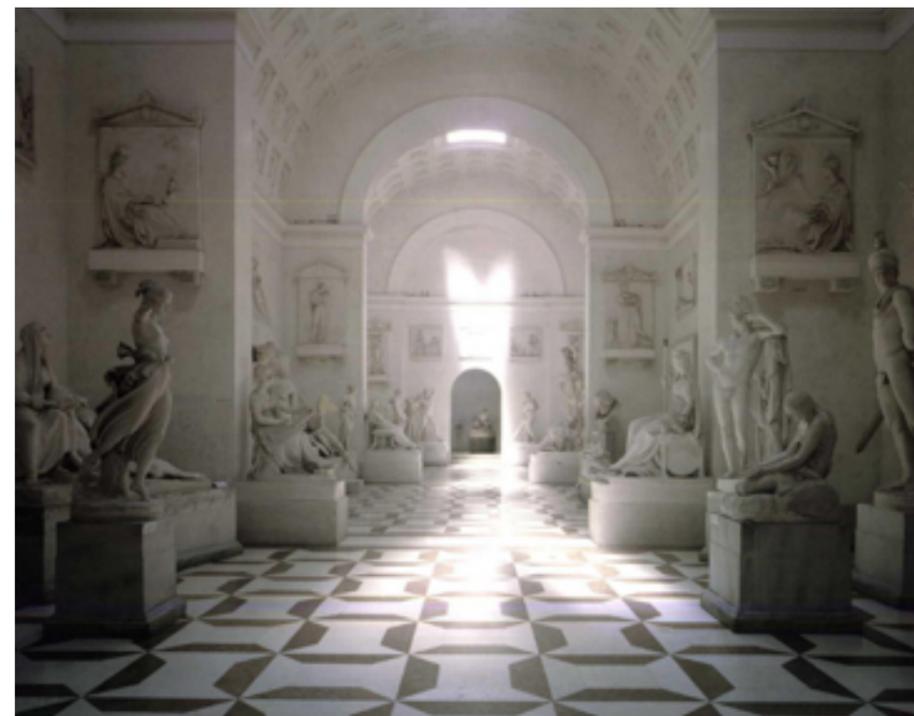
<sup>24</sup> «78 Cane che sta di dietro del gruppo di Venere e Adone. Gesso N. 172 Vedesi a sinistra dello ingresso della Gypsotheca.

<sup>25</sup> Altro cane, studio dal vero. Modello. Vedesi a destra dello stesso ingresso.»

*Gypsotheca canoviana eretta in Possagno da Mons. Giambattista Sartori Canova, vescovo di Mindo, Tipi Basilio Baseggio, Bassano [1837?], pp. 19, 20*

<sup>25</sup> Romanelli G. (a c.di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *op. cit.*, pp. 369, 370

<sup>26</sup> Nani A., *Canova ed il suo tempio di Possagno*, illustrazione di Antonio Nani, Novelli G., Treviso 1882, p. 78-81



10 Interno della Gipsoteca Ottocentesca. Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, p. 26



11 L'interno della Gipsoteca nel 1901. Fogolari G. (a c. di), *Catalogo della Gipsoteca Canoviana, primo centenario del Canova 1822-1922*, Bestetti e Tumminelli, Milano 1922, p. 4

di Nani, che raffiguravano Canova scultore, pittore e architetto negli affreschi rettangolari, e due allegorie in quelli circolari.<sup>27</sup>

Come si nota poi, è collocato asimmetricamente sul lato minore della pianta (fig. 9) un piccolo vano, che oggi funge da atrio di ingresso, e da cui si snodano le due gallerie, dopo le modifiche attuate da Scarpa. Paragonando le figure 13 e 19, appare chiaro che la porta sia stata modificata nel tempo, sostituendo l'apertura decorata alla sommità da un timpano, con un arco disadorno. Ancora con riferimento al primo catalogo della Gipsoteca, l'atrio era inizialmente una stanza alla fine del percorso in cui erano custoditi i modelli in creta e gesso (fig. 20).

«La porta in cui sta nicchiato il primo Monumento all'Alfieri, al num. 189, serve d'ingresso alla Stanza dei modelletti in creta e gesso.»<sup>28</sup>

Inoltre l'ingresso odierno (fig. 21) è piuttosto semplice, ordinario e poco evidente, nonché asimmetrico rispetto all'arco da cui oggi si entra nella galleria; questa sembrerebbe un'ulteriore testimonianza del ruolo secondario che in origine aveva la piccola stanza.

Non è chiaro quando il percorso museale sia stato modificato, ma già nel 1885, in una guida di Bassano e dintorni, si può capire dalla lettura di presentazione della Gipsoteca che l'entrata era già mutata, ma non la disposizione delle opere.

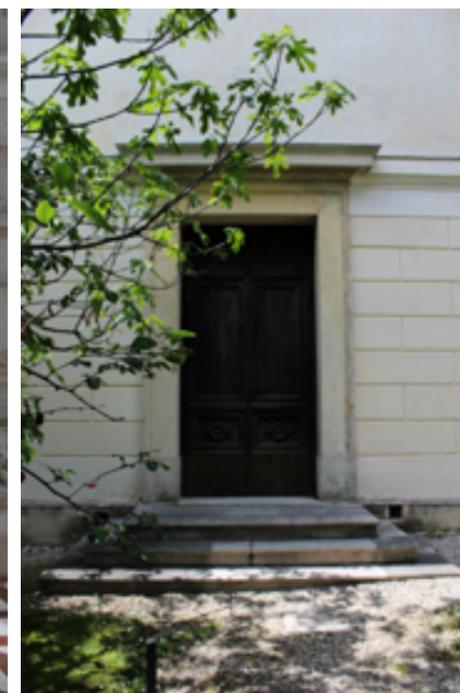
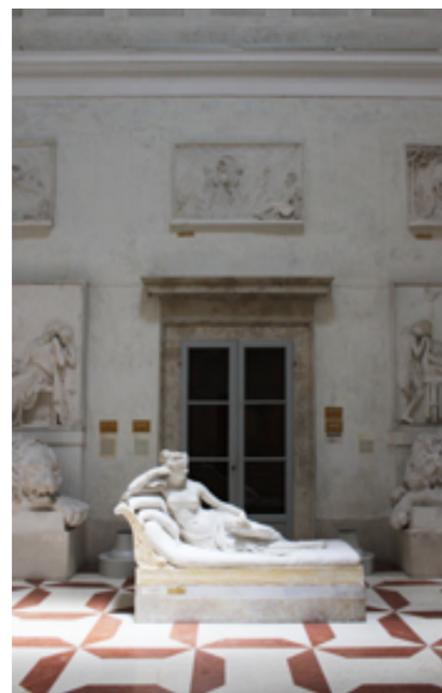
«Fuori della porta che conduce alla galleria vi sono alcune antichità romane, fra cui due piedi colossali. Nell'antigalleria vi sono molti studi in creta, parte compiuti e parte appena abbozzati, modelletti di varie statue e monumenti scolpiti dal Canova, e studi in cera per il monumento a Nelson.

<sup>27</sup> Mutinelli F., *Annali delle Province venete dall'anno 1801 al 1840*, tipografia di G. B. Merlo, Venezia 1843, p. 468

<sup>28</sup> *Gypsotheca canoviana eretta in Possagno da Mons. Giambatista Sartori Canova, vescovo di Mindo*, Tipi Basilio Baseggio, Bassano [1837?], p. 45



12 Interno della Gipsoteca, 1917  
<<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>>  
13 Interno della Gipsoteca  
<<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>>



14 Interno della Gipsoteca, porta sul giardino. Caterina Landi  
15 Esterno della Gipsoteca, porta sul giardino. Caterina Landi



16 Interno della Gipsoteca, 1901-1903. Marchesan A., *La Gipsoteca di Possagno, il riallestimento del 1922*, Università degli studi di Padova, A.A. 2005-2006, p. 24



17 Antonio Nani, *Veduta della Gipsoteca e della Casa di Canova a Possagno*, incisione. Nani A., *op. cit.*, p. 78



18 Esterno della Gipsoteca, iscrizione sopra ingresso. Caterina Landi

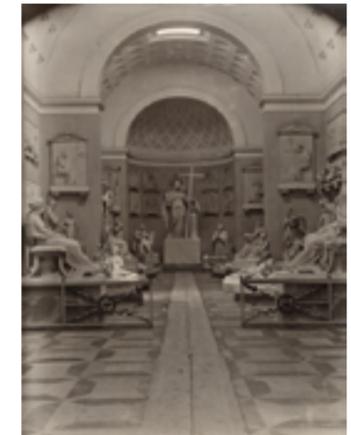


19 Interno della Gipsoteca. <<http://www.deifiori.it/>>

20 Interno della Gipsoteca, porta sull'atrio e ingresso odierno. In origine l'atrio era una stanza per i modelli in creta e gesso. Caterina Landi



21 Ingresso odierno della Gipsoteca. Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, p. 23



22 Interno della Gipsoteca, primo allestimento, ultimi decenni dell'800 <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>>

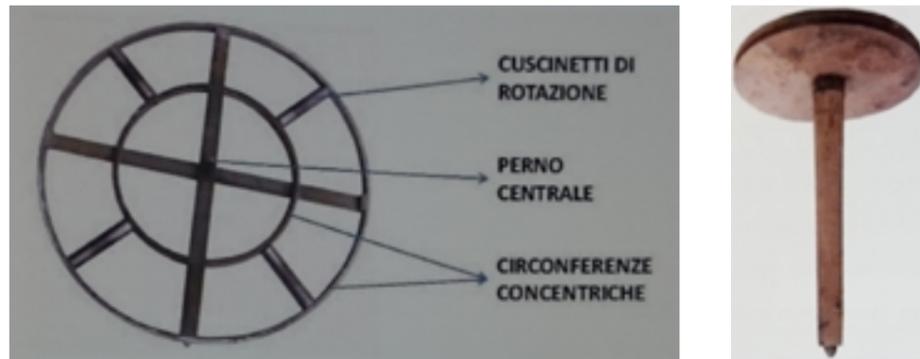
23 Interno della Gipsoteca, primo allestimento, ultimi decenni dell'800 <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>>



24 Basamento girevole. Marchesan A., *Problematiche museografiche: il basamento come strumento espositivo*, Università Ca' Foscari, Venezia A.A. 2007-2008, p. 67

25 Basamento girevole. Caterina Landi

26 Meccanismo di rotazione del basamento girevole. Marchesan A., *op. cit.*, p. 62



27 Meccanismo di rotazione del basamento girevole. Marchesan A., *op. cit.*, p. 61

28 Perno del basamento girevole. Marchesan A., *op. cit.*, p. 69



29 Meccanismo completo all'interno del basamento girevole. Marchesan A., *op. cit.*, p. 72

30 Maniglia innestata nel foro del basamento, azionamento esterno della rotazione della base circolare lignea. Marchesan A., *op. cit.*, p. 72



31 Armadio in cui erano custoditi i bozzetti fino al 1864. Marchesan A., *La Gipsoteca di Possagno, il riallestimento del 1922*, Università degli studi di Padova, A.A. 2005-2006, p. 14

32 Bacheche di vetro e legno per i bozzetti. Marchesan A., *op. cit.*, p. 15

## 2.2 Ampliamento scarpiano

### 2.2.1 Le motivazioni dell'intervento

Immediatamente dopo il termine della Prima Guerra Mondiale, fu evidente la necessità di un ampliamento della Gipsoteca. Nel 1917 infatti, l'ala Lazzari fu bombardata, ed oltre ai danni subiti dalla copertura (figg. 1-3), i modelli in gesso furono fortemente compromessi, come l'allora Conservatore della Gipsoteca il Prof. Giovanni Stefano Serafin ha documentato attraverso numerose fotografie, oggi conservate nel Fondo Serafin del FAST (Foto Archivio Storico Trevigiano) di Treviso (figg.4,5). Nel 1919 Serafin iniziò l'enorme opera di restauro dei modelli in un locale a fianco dell'atrio della Gipsoteca, che verrà chiamato "l'ospedale dei gessi". Aiutato dal figlio Siro a partire dal 1920, i restauri furono conclusi, e la Gipsoteca aprì di nuovo le porte al pubblico nel 1922, in occasione del centenario della morte del Canova.<sup>1</sup>

Durante la Seconda Guerra Mondiale furono prese precauzioni per evitare il disastro avvenuto nel precedente conflitto, e tutte le opere trovarono rifugio nel Tempio Canoviano. Terminata la guerra, fu organizzato il ritorno in Gipsoteca non solo dei gessi rifugiati, ma di tutti i modelli del Canova: in particolare dalle Gallerie dell'Accademia furono trasferiti infatti i colossi *Ercole* e *Lica*, il monumento ad *Angelo Emo*, e il *Teseo vincitore sul Centauro*.<sup>2</sup> A quel punto fu evidente l'urgenza di un ampliamento più consistente, e nel 1947-1948 il Comune di Possagno affidò all'architetto Fausto Scudo e al geometra Giuseppe Fantuzzo l'adeguamento dei locali in cui i Serafin avevano operato i restauri (tavole 1-3), creando «due piccole sale, immediatamente a ridosso della Scuderia, utilizzate come deposito, spazio per interventi di restauro ed esposizione di

<sup>1</sup> Ghizzoni G. (a c. di), *op. cit.*, p. 53

<sup>2</sup> Caregnato P., *op. cit.*, p. 8



1 Bombardamento della copertura dell'ala Lazzari della Gipsoteca, 1917  
<[http://www.14-18.it/album/mcrr\\_fp\\_2/fotografia/0074?search=af881f16c6e63cf965f23a2d8be621d2&searchPos=3](http://www.14-18.it/album/mcrr_fp_2/fotografia/0074?search=af881f16c6e63cf965f23a2d8be621d2&searchPos=3)>



2 Bombardamento della copertura dell'ala Lazzari della Gipsoteca, 1917  
Romanelli G. (a c.di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *op. cit.*, p. 370

alcuni gessi e dei bozzetti di Antonio Canova.»<sup>3</sup>

Tuttavia, se in un primo momento la collocazione dei colossi arrivati dalle Gallerie sembrò essere la causa primaria del necessario ampliamento, fu poi la volontà di dare risalto e degna collocazione ai bozzetti la preponderante motivazione, grazie alla critica positiva ottenuta dalla tesi di laurea della giovane Elena Bassi sulle terrecotte canoviane.<sup>4</sup> La storica dell'arte ha inoltre il merito (assieme ad altri specialisti come Rudolf Zeitler), di aver risollevato il nome di Canova, dopo il diffamante e conciso giudizio di Roberto Longhi di un decennio prima; importante anche ricordare che fu proprio la Bassi a preparare il primo catalogo generale della Gipsoteca, dopo il riallestimento.<sup>5</sup>

«Ma gli spazi espositivi non erano ancora sufficienti a contenere tanti pezzi preziosi, a porli nel giusto risalto di luci e distanze, a dare loro aria, "a spaziarli", come diceva Scarpa. Inoltre, molte opere erano sopravvenute nei magazzini, nelle casse, dopo i restauri; i bozzetti e i busti napoleonici, situati in quella specie di scuro atrio d'ingresso, erano troppo accatastati e l'occhio si stancava e faceva confusione.»<sup>6</sup>

Iniziò così il carteggio tra il Lascito Fondazione Canova (oggi Fondazione Canova ONLUS), il Sovrintendente alle Gallerie Vittorio Moschini, e il Ministero della Pubblica Istruzione, per la concessione dei fondi necessari per ultimare i restauri, ma soprattutto per un finalmente adeguato ampliamento della Gipsoteca. Dopo un primo diniego del Ministero, grazie a qualche insistenza, si riuscirono a reperire i sussidi, e

<sup>3</sup> Ghizzoni G. (a c. di), *op. cit.*, p. 49

<sup>4</sup>

Cunial G., *La Gipsoteca canoviana di Possagno*, Fondazione Canova, Possagno 2003, p. 198

<sup>5</sup> Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *op. cit.*, p. 136

<sup>6</sup>

Guderzo M. (a c. di), Cunial G., Pavan M., *Il Museo e la Gipsoteca di Antonio Canova di Possagno*, Fondazione Canova, Possagno 2012, p. 272



3 Bombardamento della copertura dell'ala Lazzari della Gipsoteca, 1917  
<[http://www.14-18.it/negativo/mcrr\\_neg\\_p50458?search=af881f16c6e63cf965f23a2d8be621d2&searchPos=16](http://www.14-18.it/negativo/mcrr_neg_p50458?search=af881f16c6e63cf965f23a2d8be621d2&searchPos=16)>



4 Danni ai gessi de La Pace, Perseo Trionfante, Venere e Adone, dopo il bombardamento del 1917. *L'arte ferita: mostra fotografica: le opere di Antonio Canova danneggiate nella guerra 1915-18*, Gipsoteca, Possagno, 1993, p. 13  
5 Danni al gesso de Le Tre Grazie, dopo il bombardamento del 1917. *Ivi*, p. 14

già nel 1951 si legge in una lettera di Moschini al presidente della Fondazione il nome di Carlo Scarpa, in quegli anni impegnato nell'allestimento delle Gallerie dell'Accademia (doc. 1).

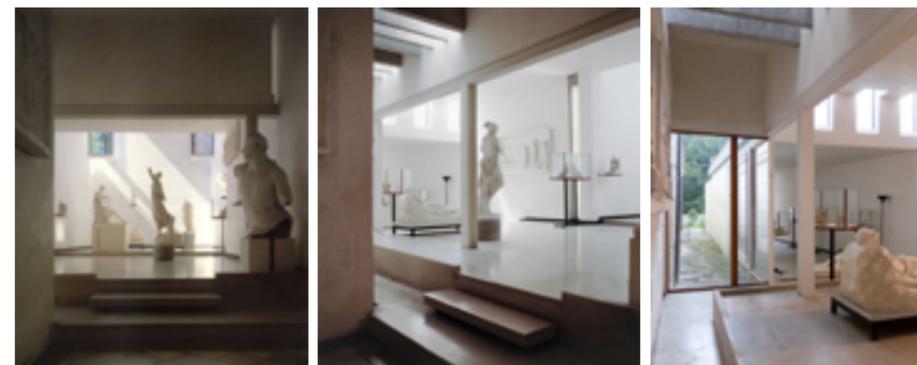
«Una degna sistemazione della sala e delle vetrine non potrà farsi che dopo studi e prove di ogni particolare e con l'intervento di un architetto particolarmente esperto, quale a nostro avviso sarebbe il Prof. Carlo Scarpa dell'Istituto Universitario d'Architettura di Venezia, nostro collaboratore per il nuovo ordinamento della Galleria di Venezia.»<sup>7</sup>

Il lavoro fu quindi affidato a Scarpa negli anni 1955-1956, ma doveva essere terminato entro il 1957, anno in cui ricorreva la celebrazione del bicentenario dalla nascita del Canova.<sup>8</sup>

Scarpa in quegli anni stava lavorando a diversi importanti cantieri: le già citate Gallerie dell'Accademia, il Museo Correr, gli Uffizi, e Castelvecchio sono i più celebri esempi. A causa della contemporaneità dei lavori e dei cantieri, e della sua maniacale quanto caratteristica cura dei particolari, non stupisce perciò, il fatto che nonostante la scadenza preannunciata il cantiere della Gipsoteca subì numerosi e notevoli ritardi, sia per quanto riguarda la presentazione delle tavole di progetto, sia per la chiusura vera e propria del cantiere. Scarpa riceve solleciti dal Sovrintendente ai Monumenti Antonino Rusconi, e dal Presidente del Comitato per le celebrazioni del secondo centenario dalla nascita di Antonio Canova, a poco più di un mese di distanza l'uno dall'altro, poiché a ottobre del 1956 il progetto si basava ancora sui tipici schizzi fatti in cantiere, mentre si confrontava con le maestranze, o catturava una vista fulminea che gli suggeriva nuove ipotesi (doc. 2,3).

<sup>7</sup> Documento 1, Ghizzoni G. (a c. di), *Carlo Scarpa a Possagno, disegni per l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana (1957)*, Fondazione Canova, Possagno, 1999, p. 43.

<sup>8</sup> Ghizzoni G. (a c. di), *op. cit.*, pp. 34, 52



6 Vista della galleria scarpiana dall'atrio di ingresso. Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, p. 29

7 Vista della galleria scarpiana dall'atrio di ingresso  
<[https://40.media.tumblr.com/a9c21f3f83a5fedb410932632a1ded48/tumblr\\_o044ugGqH81ur055ool\\_540.jpg](https://40.media.tumblr.com/a9c21f3f83a5fedb410932632a1ded48/tumblr_o044ugGqH81ur055ool_540.jpg)>

8 Vista della sala centrale. <<https://it.pinterest.com/pin/453034043743111219/>>



9 Vista della sala centrale dal "cannocchiale"  
Ghizzoni G. (a c. di), *Carlo Scarpa a Possagno, disegni per l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana (1957)*, Fondazione Canova, Possagno, 1999, p. 47



10 Vista della "torre". Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, p. 31

11 Vista della sala centrale e della "torre". Saito Y., *Carlo Scarpa*, TOTO Shuppan, Tokyo 1997, p. 165

«Disegni in cantiere se ne videro pochi: erano più che altro schizzi, soprattutto all'inizio dei lavori, stesi su carta improvvisata, o aggiunte a disegni precedenti che, spesso, a distanza di pochi giorni, potevano non soddisfare più l'autore. C'è voluto più di qualche sforzo di volontà interpretativa da parte dell'impresario e molto spirito di adattamento: Scarpa era dotato di un estro inventivo velocissimo, talora lasciava detto a voce, a qualche operaio del cantiere, il mutamento di particolari costruttivi perché quelli che aveva messo sui progetti andavano cambiati ancora prima di cominciarli. Poi, in corso d'opera, poteva cambiare ancora parere e faceva fermare il lavoro anche solo per ridefinire una cornice o a ripensare uno sporto.»<sup>9</sup>

I lavori ebbero ufficialmente inizio il 21 gennaio 1957, nonostante si lavorasse già dal luglio del '56; l'inaugurazione della nuova ala della Gipsoteca Canoviana avvenne il 15 settembre 1957, ma i lavori furono consegnati il 19. Nonostante i festeggiamenti, la sistemazione dei locali si protrasse ancora per due anni, e solo nel 1959 si poté definitivamente considerare il cantiere chiuso.

Durante gli ultimi due anni di lavoro, le tensioni si fecero sempre più opprimenti, sia per il Soprintendente Rusconi, sia per Moschini (che quasi si pentì di aver fatto il nome di Scarpa), sia per tutte le imprese coinvolte, molte delle quali non ricevettero il pagamento dovuto a causa dei mancati fondi del Ministero: «I rapporti tra Scarpa e il soprintendente Rusconi si fecero di settimana in settimana sempre più tesi: da una parte c'era la necessità di chiudere i conti di cantiere e di liquidare le ditte che realizzavano i lavori, dall'altra la necessità di salvaguardare i gessi e i bozzetti, dall'ultima Scarpa i cui ritmi di lavoro e di consegna dei grafici non coincidevano con le scadenze dell'amministrazione e delle imprese. [...]

<sup>9</sup> Ivi, p. 51



12 Vista de Le Grazie e dei bozzetti nelle vetrinette  
Carmel-Arthur J., Buzas S., op. cit., p. 39

La circostanza, ricordata anche da Scarpa, si protrasse almeno un paio d'anni, suscitando grande apprensione per la conservazione dei gessi e reiterate minacce di ritiro da parte del pur favorevolissimo Moschini. A fronte di una spesa preventivata di ventuno milioni, il Ministero ne erogò con molto ritardo solo cinque e non si poterono pagare le ditte<sup>10</sup>: l'impresa di costruzioni Pietro Protto di Gorizia, G. Cecchin di Venezia per i vetri, Giovanni Tis di Venezia per i ferri.

Il 19 agosto 1958, in procinto di lasciare l'incarico, Rusconi accuratamente informa il direttore generale delle Antichità e Belle Arti Guglielmo De Angelis D'Ossat delle difficoltà dell'impresa: "Non volevo eseguire i lavori - egli scrive - ma venni premurato da tutte le parti assicurando che la prima parte dei fondi sarebbero stati senz'altro concessi e messi a disposizione. Incidentalmente devo dire che ebbi l'ingenuità di affidare il lavoro all'arch. Scarpa, il quale, ha bensì fatto una cosa buona ed interessante, ma ci ha portato veramente alla disperazione con lungaggini nel consegnarci i disegni e col causare così un notevolissimo aumento nella spesa prevista per le saltuarie sospensioni dei lavori, per mancanza dei disegni di dettaglio e per il pagamento dei venti operai che, essendo in trasferta, dovevano venire pagati anche se stavano con le mani in mano. Così i lavori non vennero del tutto finiti all'atto dell'inaugurazione sia per i vari ritardi sia per la mancanza di alcuni disegni che oggi, ad un anno di distanza, nonostante le innumerevoli sollecitatorie, non sono riuscito ad avere. Oggi, anche avendo i disegni non potrei ultimare i lavori perché non ho più imprese o fornitori che mi facciano credito.»<sup>11</sup>

Ancora lamentele, solleciti, e pressioni per indurre il termine dei lavori furono inviate da parte del

<sup>10</sup> Riguardo i mancati pagamenti, sono ancora conservati in Soprintendenza i diversi richiami dall'avvocato della ditta Cecchin e dalla ditta Giovanni Tis (doc. 4-10).

<sup>11</sup> Ghizzoni G. (a c. di), *op. cit.*, pp. 34, 52



13 Vista de Le Grazie e dei riflessi della vasca esterna. Caterina Landi



14 Vista della scanalatura alla base della parete e del basamento sottostante le vetrate. Caterina Landi

Presidente della Fondazione Canova, dal Conservatore, e dall'Ispettore Onorario, alle Soprintendenze: erano infatti già evidenti le infiltrazioni d'acqua dovute ai serramenti progettati da Scarpa, e tutti erano estremamente preoccupati per lo stato di conservazione dei gessi e dei bozzetti del Canova (doc. 11-23).

Si legge infatti che «nell'interno della Gipsoteca filtra umidità proveniente dalla calotta. Urge per la buona conservazione delle strutture di fabbrica ma soprattutto per la buona conservazione dei modelli eliminare il dannoso inconveniente.»<sup>12</sup>

L'Ispettore ai Monumenti Monsignor Mariano Fantuzzo scrive più volte alle soprintendenze, in seguito a diversi sopralluoghi per verificare lo stato della Gipsoteca: «mi vedo costretto a segnalarle ancora una volta gli inconvenienti che si verificano nella Gipsoteca per la mancata rifinitura dei lavori: infiltrazioni d'acqua, serramenti provvisori e non efficaci, opere accatastate, [...] Temo un deprimimento progressivo di alcuni, almeno, dei modelli in gesso.»<sup>13</sup>

Ancora: «In una visita fatta in questi giorni ai nuovi locali della Gipsoteca di Possagno ho constatato quello che un'altra volta ho fatto rilevare e cioè che dalle finestre scende la pioggia sui modelli e sul pavimento in varie parti; ma ora il fenomeno si fa assai più intenso e vasto e quindi preoccupante. Inoltre sotto il pavimento scorre una conduttura di scarico - non ben sistemata durante i lavori - che in momenti di maggior afflusso di acqua traborda e le macchie di umido sono evidenti persino sulle lastre di marmo del pavimento.»<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Documento 12, Anzil S., Celeggin G., L'ampliamento alla Gipsoteca di Possagno di Carlo Scarpa, A.A. 1999-2000, p. 18

<sup>13</sup> Documento 15, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956

<sup>14</sup> Documento 20, Anzil S., Celeggin G., L'ampliamento alla Gipsoteca di Possagno di Carlo Scarpa, A.A. 1999-2000, p. 19



15 Vista della "calletta". Caterina Landi



16 Tempio Canoviano. <<http://www.marcadoc.com/tempio-di-antonio-canova-a-pos-sagno/>>



17 Il cubo di luce visto dall'esterno della "torre". <<http://openbuildings.com/buildings/museo-canoviano-profile-41308/media>>



18 Il parallelepipedo vetrato visto dall'esterno della "torre" <<http://openbuildings.com/buildings/museo-canoviano-profile-41308/media>>

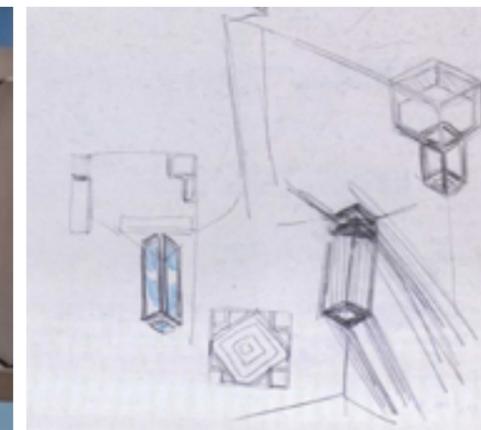
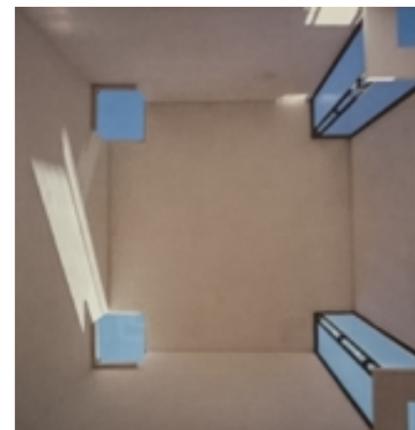
Inoltre Moschini nel '61 scrive a Scarpa, per informarlo della precaria e preoccupante situazione non solo della nuova ala, ma anche dell'ala ottocentesca della Gipsoteca: «essendo stata riempita la zona tra il fabbricato nuovo e quello vecchio, quest'ultimo ne ha risentito, mancando l'aerazione, e si sono prodotte delle macchie di umidità. [...] per eseguire quanto occorre è indispensabile che tu al più presto possibile prenda accordi diretti con lo stesso Prof. Guiotto, trattandosi di modificare qualche particolare del tuo lavoro. Ti prego assai di far questo senza indugio, perché la situazione della Gipsoteca è assai preoccupante, anzitutto per la conservazione dei gessi canoviani.»<sup>15</sup>

Significativa infine, la richiesta del soprintendente Rusconi al Presidente della Fondazione Canova: «In occasione della visita del Consiglio Superiore, [...] si prega la S.V. di voler avvisare il conservatore della gipsoteca che la vasca, eseguita all'esterno della nuova ala, sia piena di acqua.»<sup>16</sup>

Si può quindi concludere che i problemi di infiltrazione, dai serramenti e dalla celebre vasca d'acqua gradonata ai piedi de *Le Grazie*, furono da subito un problema per e dell'edificio, che non è ancora stato risolto, nonostante i diversi interventi di restauro successivi.

<sup>15</sup> Documento 23, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/20, TV Possagno, Gipsoteca, Restauro, 1960

<sup>16</sup> Documento 19, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/1, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sollecito per la conservazione delle raccolte d'arte, 1906



19 Vista delle aperture della "torre" dal basso. Saito Y., *op. cit.*, p. 164  
20 Schizzi dei lucernari nel volume "torre". Grafite e pastello colorato su carta; 205x227 mm; ACS 74 140 17 verso. Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *op. cit.*, p. 143



21 Schizzi dei lucernari nel volume "torre"  
Grafite e pastelli colorati su carta; 205x227 mm; ACS 74 140 18 recto. Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *op. cit.*, p. 143  
22 Il cubo di luce: notare l'angolare vetrato che chiude la forma nel vertice verticale. Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, p. 35

## 2.2.2 Il progetto e l'allestimento

«Come l'edificio ottocentesco di Possagno era stato l'unico museo di nuova costruzione nel Veneto austriaco, così l'addizione scarpiana è l'unico ambiente museale portato interamente a compimento dall'architetto ed è, al tempo stesso, una delle sue creazioni più perfette.»<sup>17</sup>

Il lotto edificabile si presenta in pianta di forma stretta e irregolare, delimitato da edifici esistenti; in sezione è caratterizzato da una pendenza di oltre un metro, e da scoli d'acqua di superficie, evidente problema per le fondamenta.

Inizialmente, dovevano essere incluse nell'intervento anche le Scuderie adiacenti, che saranno poi oggetto dell'ampliamento dell'architetto Luciano Gemin, allievo di Scarpa, nel 1992.

Le tavole 4-6 mostrano le piante dell'ampliamento: dalla fase di progettazione (tav. 4), in cui sono ancora visibili le tracce delle sale progettate da Scudo e Fantuzzo, demolite nell'intervento di Scarpa; la tavola di progetto definitivo (tav. 5), con disegnata la collocazione delle opere, elencate negli appunti accanto; e un ridisegno per una più chiara comprensione del progetto (tav. 6).

Scarpa costruisce la nuova ala articolandola in tre principali volumi, scanditi da quattro dislivelli per ovviare le problematiche legate alla pendenza naturale del terreno, cui fa eco un analogo andamento del soffitto (tav. 7).<sup>18</sup> Ognuno di questi corpi ha caratteristiche, conformazioni e funzioni proprie: si riconoscono infatti, la sala centrale, la "torre"<sup>19</sup>, e il "cannocchiale"<sup>20</sup> puntato su *Le Grazie*.

<sup>17</sup> Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *op. cit.*, p. 136

<sup>18</sup> Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*, p. 41

<sup>19</sup> Ghizzoni G. (a c. di), *op. cit.*, p. 50

<sup>20</sup> Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *op. cit.*, p. 136



23 Il parallelepipedo: notare l'angolare vetrato che chiude la forma nel vertice verticale. <<https://folio.brighton.ac.uk/user/ez15/exemplary-project-gipsoteca-canoviana>>

cubo di luce: notare l'angolare vetrato che chiude la forma nel vertice verticale. Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, p. 35

24 Il lucernario e i setti in calcestruzzo. Caterina Landi



25 Il lucernario, i setti in calcestruzzo, e la parete vetrata che divide il muro della basilica lazzariana. Caterina Landi

26 Il taglio. Caterina Landi

Accedendo nell'atrio subito si nota la grande e luminosa apertura a destra del locale, che immette nella galleria scarpiana: i gradini e il basamento da cui si stagliano, sembrano un vero e proprio palcoscenico, su cui le statue del Canova prendono vita (fig. 6). Su questo complesso basamento in pietra Aurisina di cava romana levigata, si articola la sala centrale della galleria: la prima alzata continua lungo la parete esterna dell'ala Lazzari fino alla vetrata che separa l'interno dell'ala Scarpa dalla "calletta"<sup>21</sup> all'aperto (situata tra la basilica ottocentesca e la nuova galleria); mentre i restanti due gradini a mensola, tipici del lavoro di Scarpa, si distaccano dalla seconda parte del basamento, che risulta il piano calpestabile, ed è limitato da un basso cordolo dello stesso materiale (figg. 7, 8).<sup>22</sup> Entrambi i basamenti, girando ad angolo retto, costituiranno i diversi piani discendenti in cui si articola l'ultima parte dell'ala scarpiana, e accompagneranno il visitatore nella discesa verso il focus della galleria, ovvero *Le Grazie*, nel cosiddetto "cannocchiale" (fig. 9).

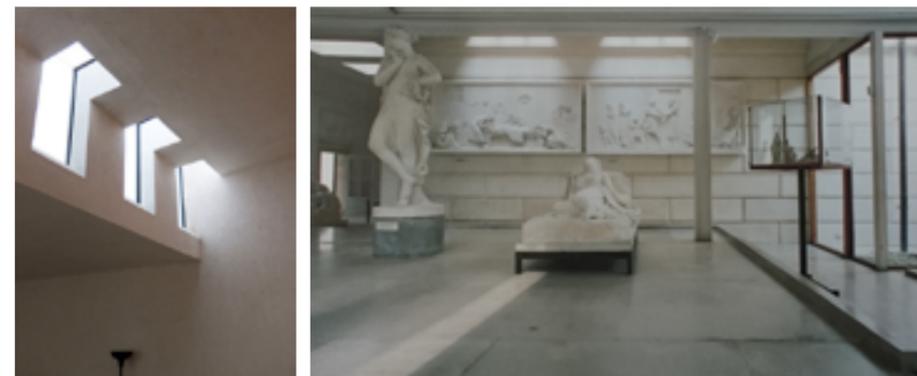
Dalla sala centrale, si accede tramite un'unica alzata alla "torre", la quale doveva inizialmente ospitare il *Teseo vincitore sul Centauro*, e per questo motivo fu progettata molto più alta (tavole 8-10); ma in fase di realizzazione Scarpa si rese conto che lo spazio avrebbe perso il suo carattere architettonico, come spiega nella sua celeberrima lezione su Possagno: «Per questo grosso "affare" diventava necessario formulare l'ipotesi di un'aula molto alta. La progettazione fu intuita, fatta e approvata *illic et immediate*. Durante il corso del lavoro, però, mi venne fatto di pensare che tutto sommato andava benone aver fatto alta quest'aula, ma che non avrebbe dovuto assolutamente più accogliere la famosa scultura (mi pare fosse Teseo, o qualcosa

<sup>21</sup> Los S. (a c. di), Frahm K. (a c. di), *Carlo Scarpa*, Benedikt Taschen, Köln 1999, p. 58

<sup>22</sup> Caregnato P., *op. cit.*, pp. 59-61



27 La vetrata che separa il muro della basilica. Caterina Landi



28 Le aperture a diedro. <<http://flickrriver.com/photos/pg/tags/gipsoteca/>>  
29 Vista della sala centrale. Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa: 1906-1978*, Electa, Milano 1996, immagine di copertina

del genere), perché altrimenti questo spazio sarebbe stato distrutto, sarebbe diventato veramente un contenitore provvisorio in rapporto alla dimensione dell'oggetto, una cassa alta per un oggetto alto.»<sup>23</sup>

Oggi questo spazio ospita diverse opere del Canova, e il *Teseo* è stato collocato nell'ala Lazzari (figg. 10, 11).

L'ultimo ambiente, forse quello di maggior pathos artistico, è il "cannocchiale": qui, tra le pareti convergenti, sono collocati i bozzetti in terracotta nelle vetrinette, e al vertice della galleria, il focus è puntato su *Le Grazie*.

«La volontà di Scarpa, a detta di Cunial Giovanna (Nella), moglie di Siro Serafin, era soprattutto quella di "far entrare in Gipsoteca i colli di Asolo", poter vedere, cioè, le statue di Canova nello sfondo verde e dolcissimo dei campi, dei broli, delle colline, della rocca che a meridione di Possagno creano una cornice paesaggistica unica al mondo.»<sup>24</sup>

La sensibilità, e l'affetto che Scarpa nutre per il suo Veneto, sono ben visibili proprio in questo angolo della Gipsoteca, in cui sceglie di incorniciare l'opera canoviana nel contesto paesaggistico esistente, e di valorizzarla grazie all'acqua, altro materiale tipico del suo lavoro, nella vasca esterna gradonata che riflette una luce tremante sulle pareti che racchiudono *Le Grazie* (figg. 12,13).

A tenere unite la "torre", la sala centrale e il "cannocchiale", è il basso zoccolo nero in ferro che scorre lungo tutto il perimetro delle pareti; unica eccezione la parete che, guardando *Le Grazie*, affaccia ad ovest, alla cui base la scanalatura richiama lo zoccolo, mentre sotto la parete finestrata troviamo ancora il basamento in pietra Aurisina presente all'entrata della sala centrale, che contiene la

<sup>23</sup> Scarpa C., *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, in "Rassegna", n. 7, luglio 1981, p. 82

<sup>24</sup> Ghizzoni G. (a c. di), *op. cit.*, 1999, p. 50



30 I fori dietro *Le Grazie*. <<http://www.bbreliefpossagno.it/le-grazie-del-canova/>>

31 I fori dietro *Le Grazie*. De Eccher A., Del Zotto G., *Venezia e il Veneto: l'opera di Carlo Scarpa*, Clupguide, Milano 1994, p. 78



32 Vista esterna della vetrata, della vasca e del corridoio. <<http://openbuildings.com/buildings/museo-canoviano-profile-41308/media>>

33 Vista della galleria. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*, p. 78

pavimentazione della "calletta" esterna (fig. 14).<sup>25</sup> Quest'ultima funge da piccolo corridoio, e separa la nuova ala Scarpa dalla basilica ottocentesca del Lazzari; la scelta della pavimentazione non è affatto casuale, poiché i ciottoli bianchi e neri accostati creando un motivo geometrico richiamano la medesima pavimentazione dell'esterno del Tempio Canoviano (figg. 15, 16).<sup>26</sup>

Strutturalmente la nuova ala della Gipsoteca è composta da murature portanti in mattoni (ad eccezione della parete est, in blocchi di pietra di Vicenza<sup>27</sup>), e da 7 pilastri in acciaio (profilo HEB180) sormontati da un ulteriore profilato della stessa dimensione.<sup>28</sup> Le murature sono esternamente trattate in grassello di calce, e internamente in rasatura di calce.<sup>29</sup>

La scelta di rifinire le pareti interne della galleria con il bianco è piuttosto audace, soprattutto perché le opere esposte sono interamente in gesso. A questo proposito, lo stesso Scarpa commenta: «indubbiamente uno che ha una cosa bianca - gessi, per esempio - per farla risaltare dovrebbe fare il fondo scuro: viene abbastanza spontaneo pensare così. Invece, non per polemica contro la razionalità tradizionale, ma per una specie di intuizione improvvisa, avevo osservato che mi sembrava fosse meglio fare il fondo bianco perché, nell'altra gipsoteca che è grande, i colori che avevano scelto allora (adesso hanno fatto bianco, finalmente, bianco sporco, ma l'hanno fatto) erano su un grigio cinereo proprio per far risaltare le statue: era quanto di più brutto, di più antipatico, di più negativo si potesse immaginare. Quindi avrei dovuto dire: che razza di colore mettere? Nero?

<sup>25</sup> Caregnato P., *op. cit.*, pp. 74,75

<sup>26</sup> Los S. (a c. di), Frahm K. (a c. di), *op. cit.*, p. 58

<sup>27</sup> Anzil S., Celeghin G., *op. cit.*, p. 9

<sup>28</sup> Pasquini L., *Carlo Scarpa e l'ampliamento della Gipsoteca di Possagno: riflessioni sul metodo progettuale e di rappresentazione*, IUAV, A.A. 2003-2004, p. 16

<sup>29</sup> Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *Studi su Carlo Scarpa: 2000-2002*, Marsilio, Venezia 2004, p. 303



34 Vista della galleria: notare i gradini a mensola sospesi. Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, p. 41

35 Ostensorio a mensola. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*, p. 77



36 Ostensorio a lettino. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*, p. 82

Impossibile, non riverbera in nessun modo: allora dei bruni intensi, ma bisogna stare in guardia perché non si può fare una sala completamente buia e scura per ottenere un effetto eccessivamente esaltato, quindi banale. Ho pensato che il bianco era il migliore.»<sup>30</sup>

Scarpa perciò intervenne in parte anche nell'ala Lazzari tinteggiando le pareti di bianco, al posto del bianco grigiastro del dopoguerra, così da uniformare le due gallerie.

L'accostamento tono su tono diventa allora possibile grazie al gioco di luci e ombre, generato dalle 7 diverse aperture, che creano un effetto volumetrico e plastico di grande impatto.

Scarpa si propone di «abolire, se possibile, le ombre, o meglio disporre gli oggetti in modo che la luce li investa da ogni lato, non proponendo per le sculture più grandi una visuale privilegiata. Per ottenere questo risultato bisognava ricorrere ad aperture inusuali nell'involucro. Dall'osservazione degli effetti di luce in una stanza con finestre normali si capisce che agli angoli si addensa l'ombra; [...]. Bisognava invece aprire la scatola ai quattro angoli, [...] dove, cioè, si incontrano i tre piani»<sup>31</sup>

I quattro vertici vetrati della "torre" infatti, sono costituiti da due cubi estroflessi e due parallelepipedi introflessi (fig. 17-19), e sono certamente punti nodali dello studio di Scarpa per l'illuminazione della Gipsoteca. Come dimostra il numero degli schizzi (figg. 20, 21), sono diverse le ipotesi pensate e disegnate, in particolare l'accostamento della figura del cubo a quella del parallelepipedo uno sopra all'altro (fig. 20), e il tentativo «di coinvolgere nel movimento architettonico anche la struttura del soffitto o con dei pennacchi o con una cupola romboidale segmentata che verrà poi realizzata nella cappella della tomba Brion. Simile soluzione è respinta dalla

<sup>30</sup> Scarpa C., *op. cit.*, p. 84

<sup>31</sup> Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*, p. 40



37 Ostensorio per opere stanti. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*, p. 131

38 Ostensorio per Monumento a Giorgio Washington. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*, p. 130

39 Vetrinetta a due steli per l'esposizione dei bozzetti in terracotta. Albertini B., Bagnoli S., *op. cit.*, p. 128



Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, pp. 24, 32

forte campitura rossa del secondo foglio [fig. 21], a cui fa riferimento l'appunto, "magari oscuro nero", come sarà messo in opera nella villa Ottolenghi a Bardolino.»<sup>32</sup>

Un'altra particolarità di queste forme, è la chiusura dello spigolo verticale a 45° (figg. 22,23), che lo stesso Scarpa spiega:

«Lo spigolo vetrato diventa un blocco azzurro spinto verso l'alto, e quando si è all'interno la luce illumina perfettamente tutte le quattro pareti. La mia tendenza di ricerca formale mi faceva preferire la trasparenza assoluta e dunque non volevo avere l'incrocio dei vetri fissato da un telaio. È stato un *tour de force*, perché tutto sommato non è possibile ottenere questa idea di pure trasparenze: quando sovrappongo il vetro l'angolo lo vedo lo stesso, soprattutto se il vetro è di grosso spessore. Tanto vale allora avere un angolare metallico: oltre a questo, se c'è una giornata limpida si vede il riflesso. Ecco, quando ho visto il riflesso mi sono odiato: non lo avevo calcolato. Unica finezza che mi sembra di dover affermare valida è questa: all'incrocio del vetro (spigolo verticale), ho messo un altro vetro, cioè ho suddiviso il telaio in due parti...»<sup>33</sup>

Ad illuminare la sala centrale concorrono principalmente quattro tipologie di aperture: un lucernario piano, da cui la luce entra filtrata da setti in calcestruzzo, perpendicolari al piano della pavimentazione, che illumina e chiude all'interno della nuova galleria una parte della parete esterna dell'ala Lazzari (che continua formando il corridoio all'aperto tra le due gallerie), a cui si appoggia il primo basamento in pietra Aurisina (figg. 24-26); finestre a tutta altezza, che compongono la parte vetrata della parete che separa la Gipsoteca

<sup>32</sup> Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), Carlo Scarpa: *Mostre e musei 1944-1976: Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano 2000, p. 143

<sup>33</sup> Scarpa C., *op. cit.*, p. 83



Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, pp. 46, 49



Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, p. 48



Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, p. 52



Carmel-Arthur J., Buzas S., *op. cit.*, p. 56

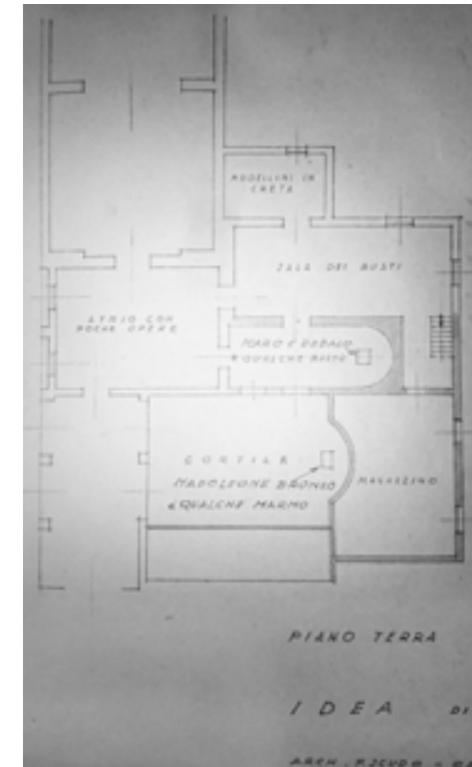


Tavola 1: piano terra, ampliamento Scudo e Fantuzzo, 1947-48  
Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/13, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sistemazione, 1948

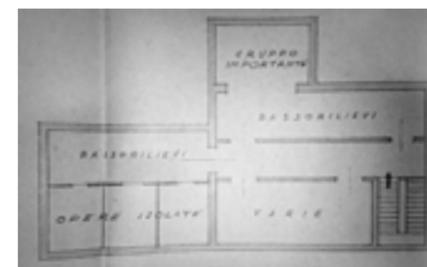


Tavola 2: piano primo, ampliamento Scudo e Fantuzzo, 1947-48  
Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/13, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sistemazione, 1948  
Tavola 3: stato di fatto, ampliamento Scudo e Fantuzzo, 1947-48  
Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/13, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sistemazione, 1948

3

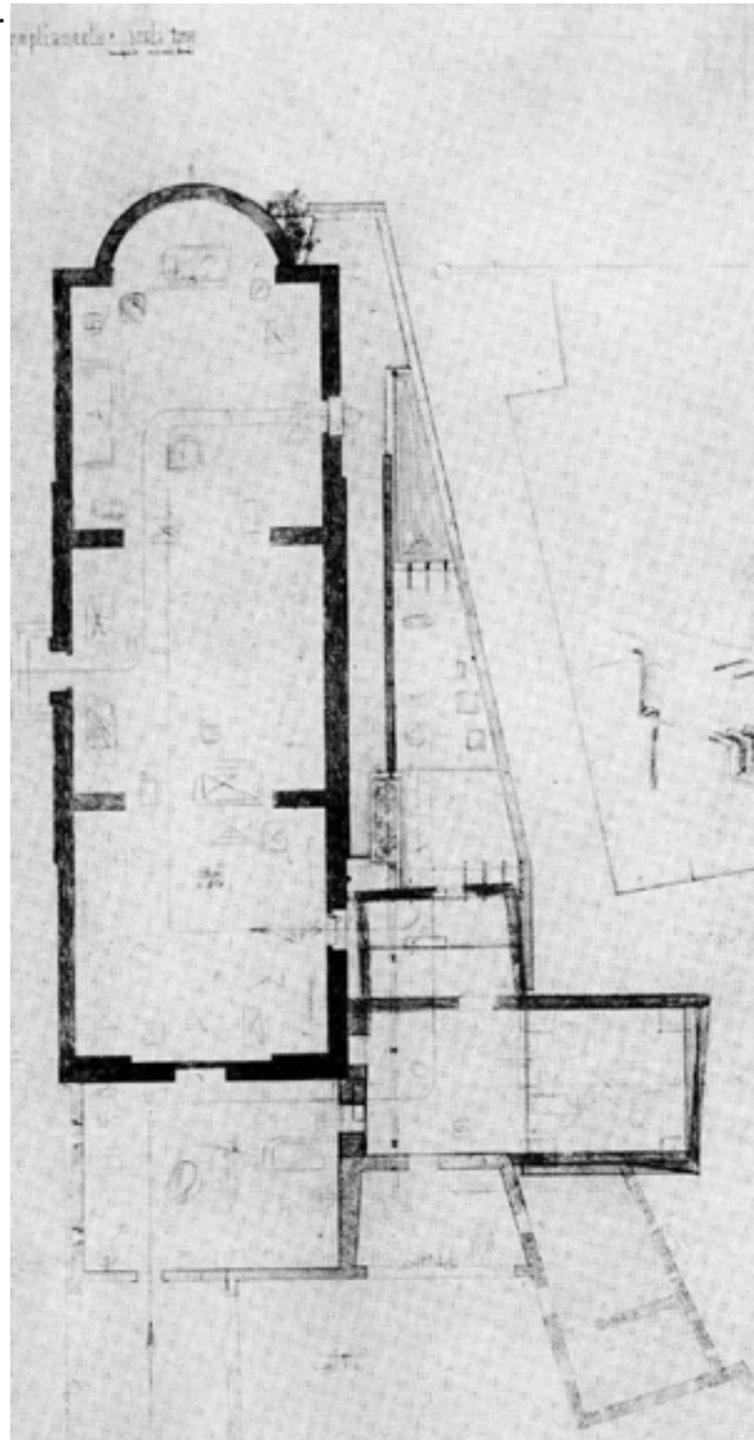


Tavola 4: ipotesi di pianta della Gipsoteca con ampliamento di Scarpa, scala 1:100. Scarpa C., *Ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno (1956-1957)*, in "Casabella - Continuità", n. 222, 1958, p. 9

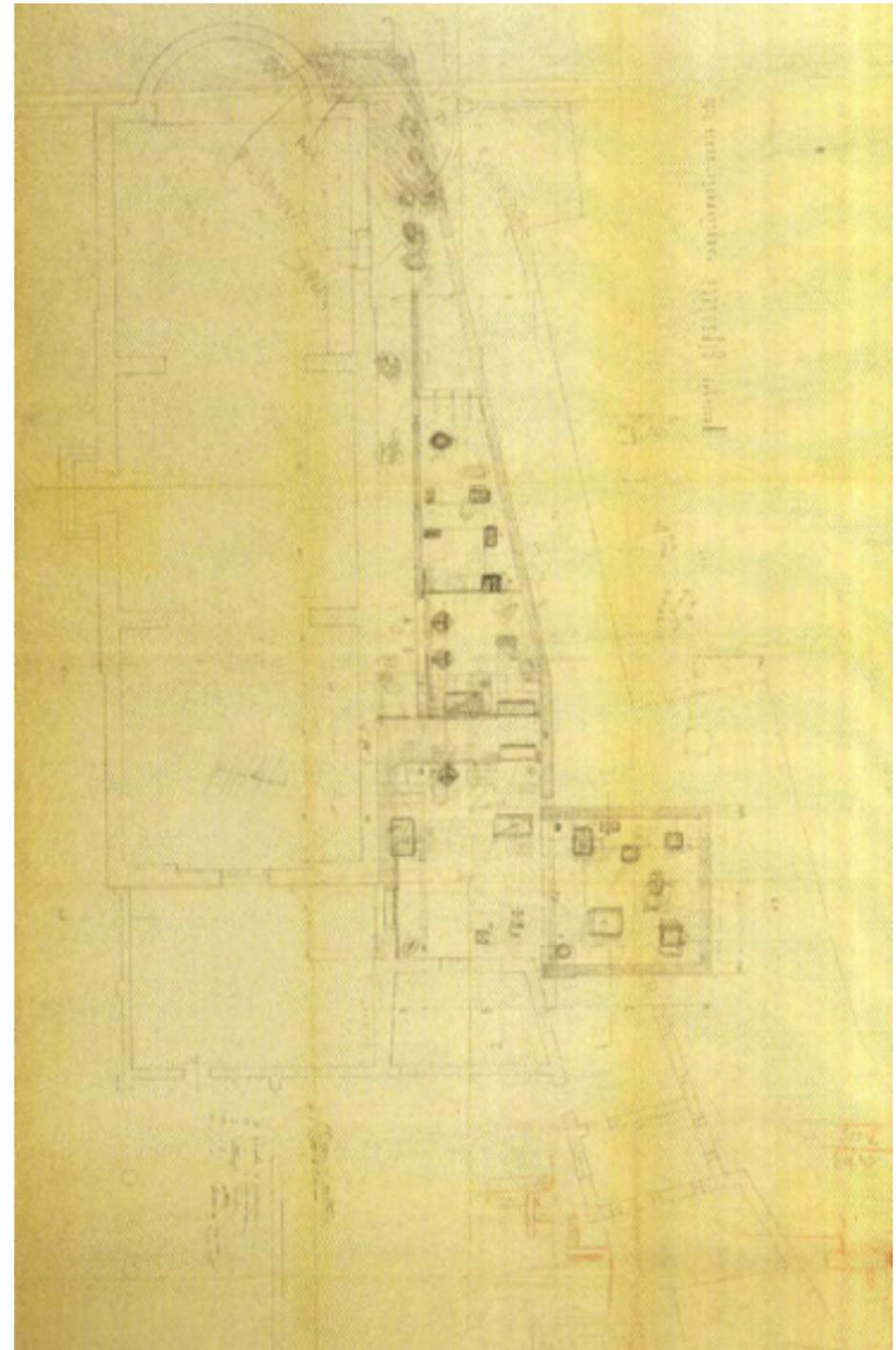


Tavola 5: pianta della Gipsoteca con ampliamento di Scarpa, disposizione delle opere, annotazioni e misure; grafite e pastello colorato su copia eliografica, 780 x 1277 mm., ACS 56 088 1. Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *op. cit.*, p. 141

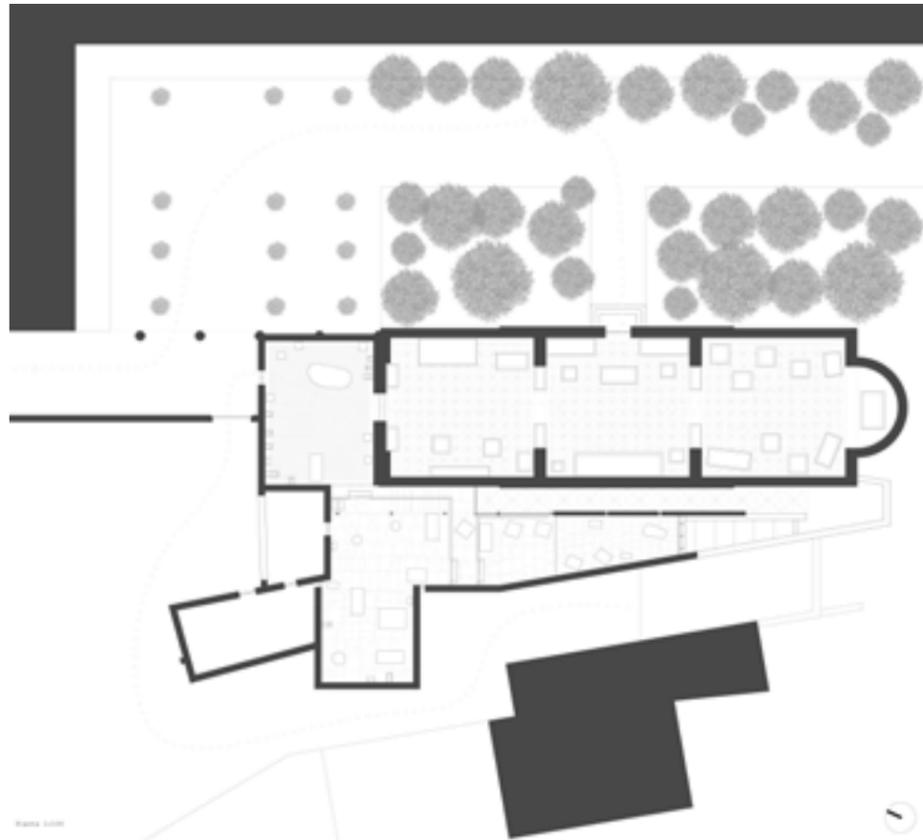


Tavola 6: ridisegno pianta della Gipsoteca con ampliamento di Scarpa.  
Caterina Landi



Tavola 7: ridisegno sezione longitudinale dell'ampliamento scarpiano.  
Caterina Landi

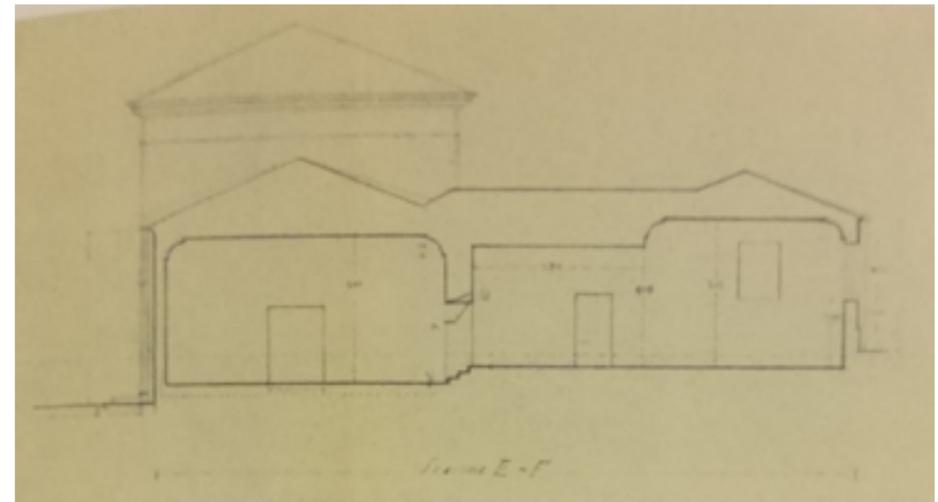


Tavola 8: sezione trasversale dell'atrio, rilievo dello stato di fatto precedente l'intervento scarpiano, scala 1:100  
Frediani G., *Quote e orizzonti: Carlo Scarpa e i paesaggi veneti*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 45

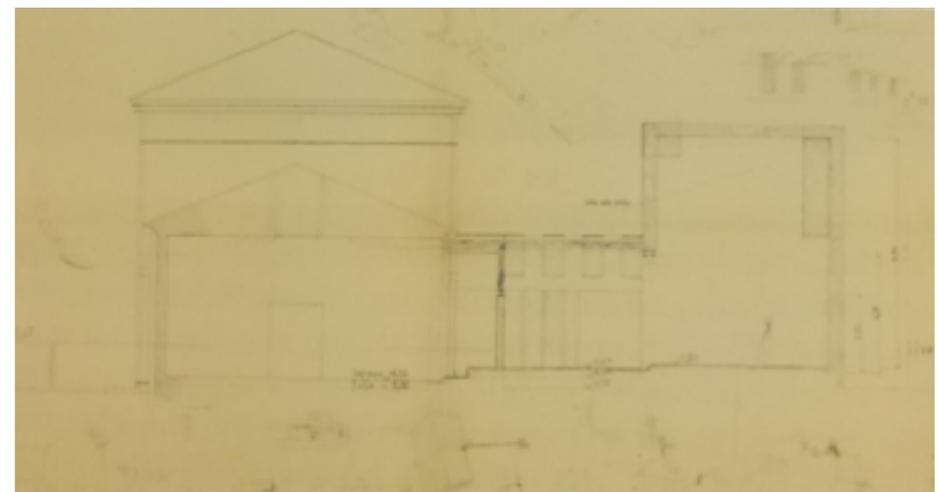


Tavola 9: sezione trasversale sull'atrio e sulla torre, stato di progetto dell'intervento scarpiano, scala 1:100. Frediani G., *op. cit.*, p. 45



Tavola 10: sezione longitudinale sulla torre dell'ampliamento scarpiano; copia eliografica. Ghizzoni G. (a c. di), op. cit., p. 23

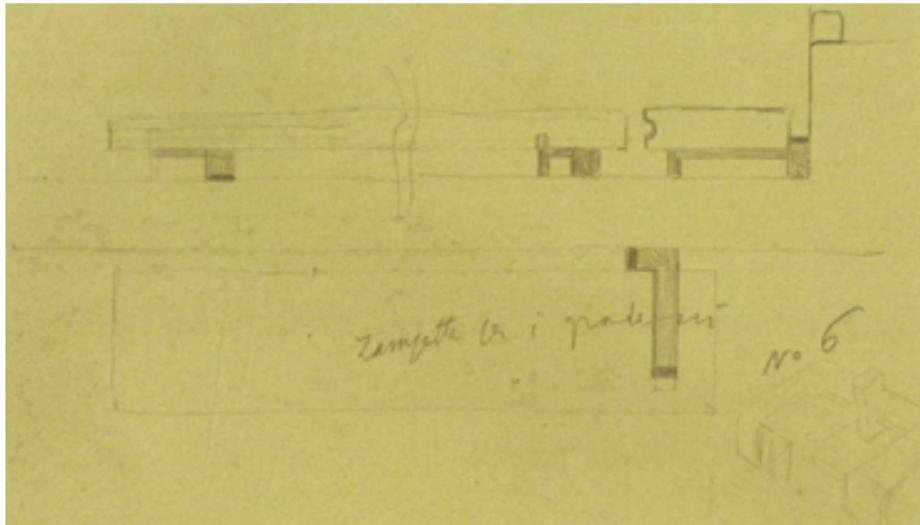


Tavola 11: Schizzo dei sostegni per i gradini; grafite su carta ocra, 153x240 mm., ACS 56 088 26. Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), op. cit., p. 144

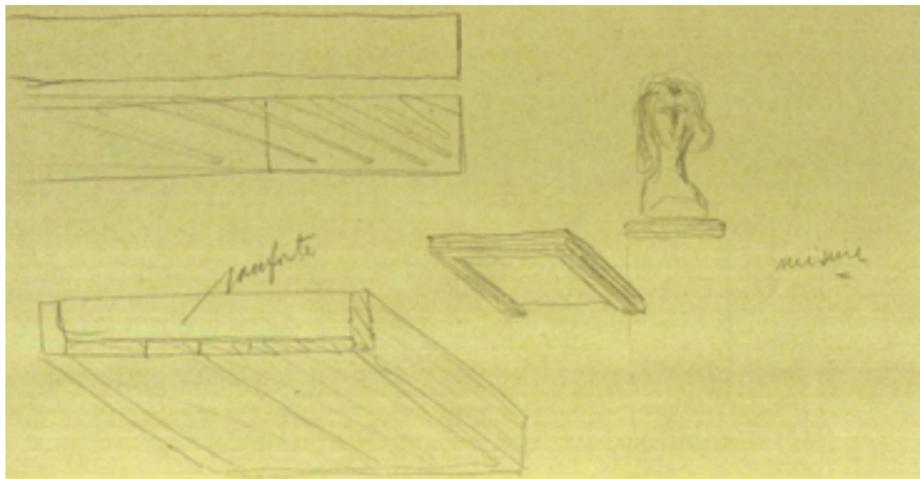


Tavola 12: Schizzo di un supporto; grafite su carta ocra, 154x240 mm., ACS 56 088 27. Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), op. cit., p. 144

### 3. Influenze, incontro, e dialogo in Gipsoteca

Francesco Lazzari e Carlo Scarpa sono accomunati da una storia piuttosto simile: nonostante il secolo che li separa infatti, entrambi hanno lavorato alla risistemazione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, e proprio questi interventi hanno aperto loro le porte a riconoscimenti e nuovi incarichi professionali, tra cui spicca la Gipsoteca Canoviana.

Come anticipato, Sartori affidò il progetto dell'edificio a Lazzari proprio per il suo lavoro alle Gallerie, per il risalto che l'architetto diede ai colossi canoviani in esse, e per il suo prestigio come successore di Giannantonio Selva, amico affezionato di Antonio Canova.

Allo stesso modo, Scarpa fu consigliato dal soprintendente Vittorio Moschini e quindi scelto per l'incarico alla Gipsoteca, poiché fu proprio lui ad iniziarlo e consacrarlo all'allestimento museale nel loro primo lavoro insieme a Venezia.

Ovviamente le collezioni contenute ed ammirate alle Gallerie dell'Accademia non potevano non influenzare ed ispirare i due progettisti.

Lazzari per formazione accademica era cresciuto attorniato da quei capolavori di pittura veneta, e dalle sculture canoviane:

«Nelle opere di Antonio Canova si possono trovare influssi provenienti anche dalle esperienze pittoriche venete del Seicento e del Settecento, in particolare nella ricerca dei toni melanconici o dell'effusione sentimentale e nel controllo delle forme. In breve Canova seppe realizzare la sintesi tra la bellezza naturale (propria dell'Illuminismo veneto) con la bellezza ideale (del Neoclassicismo).»<sup>1</sup>

Naturalmente le influenze di Lazzari risalivano alle principali tendenze architettoniche dell'epoca della sua formazione, considerando perciò il suo modo di disegnare e progettare in linea con il

<sup>1</sup> Cunial G., La Gipsoteca canoviana di Possagno, Fondazione Canova, Possagno 2003, p. 154



1 Lorenzo Lotto, Ritratto di giovane malato, 1527, Gallerie dell'Accademia di Venezia. <<http://www.italianways.com/i-ritratti-di-lorenzo-lotto-volti-e-vite-interiori/>>



2 Carlo Scarpa, ampliamento della Gipsoteca Canoviana di Possagno, lucernario parallelepipedo angolare. <<https://folio.brighton.ac.uk/user/ez15/exemplary-project-gipsoteca-canoviana>>

neoclassicismo settecentesco: come già anticipato, i progetti precedenti come il Museo per oggetti di scultura e numismatica e le ipotesi per l'ala "nuovissima" delle Gallerie dell'Accademia, sembrano richiamare la Gipsoteca di Possagno, dove però la ricchezza e l'opulenza neoclassiche vengono semplificate e rese essenziali a favore di una più chiara esposizione e risalto delle opere canoviane.

Nel progettare l'ampliamento di Possagno invece, le influenze della pittura veneta ammirata da Scarpa alle Gallerie sono evidenti soprattutto nei lucernari parallelepipedi, e nella sistemazione de Le Grazie.

Scarpa infatti, lavora con i materiali edili in modo non dissimile da Canova con il marmo: «esso [il marmo] rappresenta, per così dire, una realtà smaterializzata, per quanto è possibile, sia per la nettezza dei contorni che gli vengono impressi sia per la sua durezza e il suo biancore, sia per il lavoro stesso che lo trasforma in statua e che consiste nel togliere, nel levare, mentre il lavoro sulla terra o sulla cera consiste nell'aggiungere, nell'attaccare.»<sup>2</sup>

Questo "togliere", "levare" si riscontra in più punti dell'ampliamento, come nelle finestre ad asola, nei cubi angolari o nella "calletta" che separa l'ala vecchia dalla nuova, ma è particolarmente evidente nel parallelepipedo vetrato introflesso, che appare come scavato nel volume della Gipsoteca, esattamente come una statua canoviana viene definita da un blocco di marmo.

«Ricordo che feci un piccolo schizzo prospettico per indicare un piccolo, lieve, tono di verde e mi ricordo che pensai ad un quadro di Lorenzo Lotto. Nella testata estrema del lato alto del quadro, nell'unico ritratto del Lotto che c'è alle Gallerie dell'Accademia, ci sono due pennellate, non più grandi di così, tutto sommato un pezzettino: una nota di cielo in fondo, una finestrucola con un po'

<sup>2</sup> Pomian K., Adalgisa Lugli: materialità e significato dell'arte, in Lugli A., Wunderkammer, Edizioni La Biennale e Electa, Venezia e Milano 1986, p. 10



3 Giorgione, La Tempesta, 1506-1508, Gallerie dell'Accademia di Venezia <<http://maricarte.blogspot.it/2013/11/il-paesaggio-con-zingara-ovvero-la.html>>

4 Gros A.-J., Christine Boyer, c. 1800, Musée du Louvre, Parigi. <[http://www.artinthepicture.com/paintings/Antoine-Jean\\_Gros/Christine-Boyer/](http://www.artinthepicture.com/paintings/Antoine-Jean_Gros/Christine-Boyer/)>

5 Carlo Scarpa, ampliamento della Gipsoteca Canoviana di Possagno, vista de Le Grazie. Beltramini G. (a c. di), Zannier I. (a c. di), Carlo Scarpa: atlante delle architetture, Marsilio, Venezia 2006, p. 115



6 Torretta di Casa Canova, Possagno. <<http://fastarchivio.provincia.treviso.it/DocVisuCS.do?searchSet=StoreSel2&visuCour=DocPC&numPage=2>>

di verde.»<sup>3</sup>

I lucernari angolari infatti sembrano proprio un richiamo del dipinto del Giovane malato di Lorenzo Lotto, custodito appunto alle Gallerie (figg. 1, 2), in cui appare un'unica apertura rettangolare in alto a sinistra, e da cui si intravede un paesaggio naturale, ma in particolar modo il famoso "azzurro del cielo"<sup>4</sup>, tanto citato nel progetto di Scarpa.<sup>5</sup> «Parliamo finalmente delle Tre Grazie, meraviglioso, superbo gruppo. Mi sembra di aver portato dentro la pittura veneta e che qui ci sia un aspetto di quello che si può dire "il Veneto".»<sup>6</sup>

Particolare attenzione merita quindi il focus prospettico dell'intera composizione, ovvero la parte terminale della galleria dove trovano collocazione Le Grazie. L'ispirazione è ancora una volta la pittura veneta cinquecentesca, come la Tempesta di Giorgione (fig. 3), che come già anticipato rispecchia un elemento importante nell'allestimento scarpiano alla Gallerie, e sette-ottocentesca, di cui un esempio esaustivo è un ritratto postumo della consorte di Luciano Bonaparte, Christine Boyer (figg. 4, 5), ad opera di Antoine-Jeane Gros che: «ce la mostra nel pieno fiore della gioventù e della bellezza, in piedi accanto a una cascata [...]. Per quanto lussureggiante e folta di verzura, l'ombrosa valletta in cui la figura si trova non sembra essere un pezzo di natura selvaggio, ma una parte di un parco settecentesco in cui la natura è stata corretta e idealizzata dall'arte.»<sup>7</sup>

Così Le Grazie sono immerse in uno sfondo quasi bucolico, in cui fanno indubbiamente da protagoniste, come se il visitatore, alla fine del percorso, avesse sorpreso queste bellissime fanciulle in un momento intimo di giocosità femminile, immerse in una radura verdeggiante e rigogliosa, sulle rive della

3 Semi F. (a c. di), A lezione con Carlo Scarpa, Cicero, Venezia 2010, p. 197

4 Scarpa C., op. cit., p. 82

5 Frediani G., Quote e orizzonti: Carlo Scarpa e i paesaggi veneti, Quodlibet, Macerata 2015, p. 55

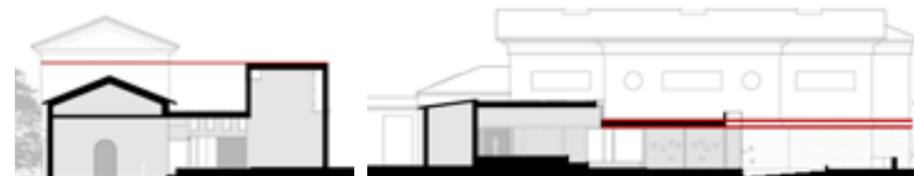
6 Semi F. (a c. di), op. cit., p. 197

7 Honour H., op. cit., p. 108



7 Ampliamento scarpiano, Possagno, dettaglio. Caterina Landi

8 Ampliamento scarpiano, Possagno, dettaglio. Caterina Landi



Tav. 1 Carlo Scarpa, ampliamento della Gipsoteca Canoviana di Possagno, ridisegno sezione; è evidenziata la relazione visiva tra il nuovo volume a torre e il cornicione della basilica ottocentesca. Caterina Landi

Tav. 2 Carlo Scarpa, ampliamento della Gipsoteca Canoviana di Possagno, ridisegno sezione; è evidenziata la relazione visiva tra il nuovo volume e la cornice lungo il fianco della basilica ottocentesca; indicata inoltre la quota ±0,00 corrispondente al pavimento dell'ala Lazzari. Caterina Landi

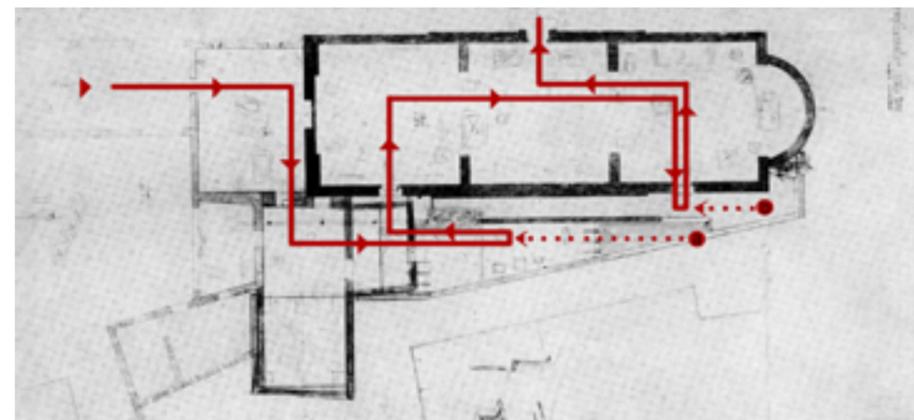
vasca d'acqua esterna, i cui riverberi di luce accarezzano i corpi perfetti e diafani come per donare loro la vita.

Inoltre «Scarpa lavora con il paesaggio della campagna veneta come prima di lui hanno fatto nei loro dipinti Lotto o Bellini, assume il dato naturalistico come elemento di rappresentazione di una sofisticata scena prospettica e descrive la traccia di un paesaggio ideale che si perde all'orizzonte. Nella Gipsoteca egli dispone abilmente le lastre murarie come se fossero le pareti di una camera ottica, monta sul terreno un cannocchiale puntato sui crinali lontani delle colline asolane, trasformando lo spazio in una galleria prospettica in cui le figure in gesso segnano la profondità e quasi equivalgono a successivi punti di misura che il nostro sguardo calcola e percorre fino a perdersi all'orizzonte.»<sup>8</sup>

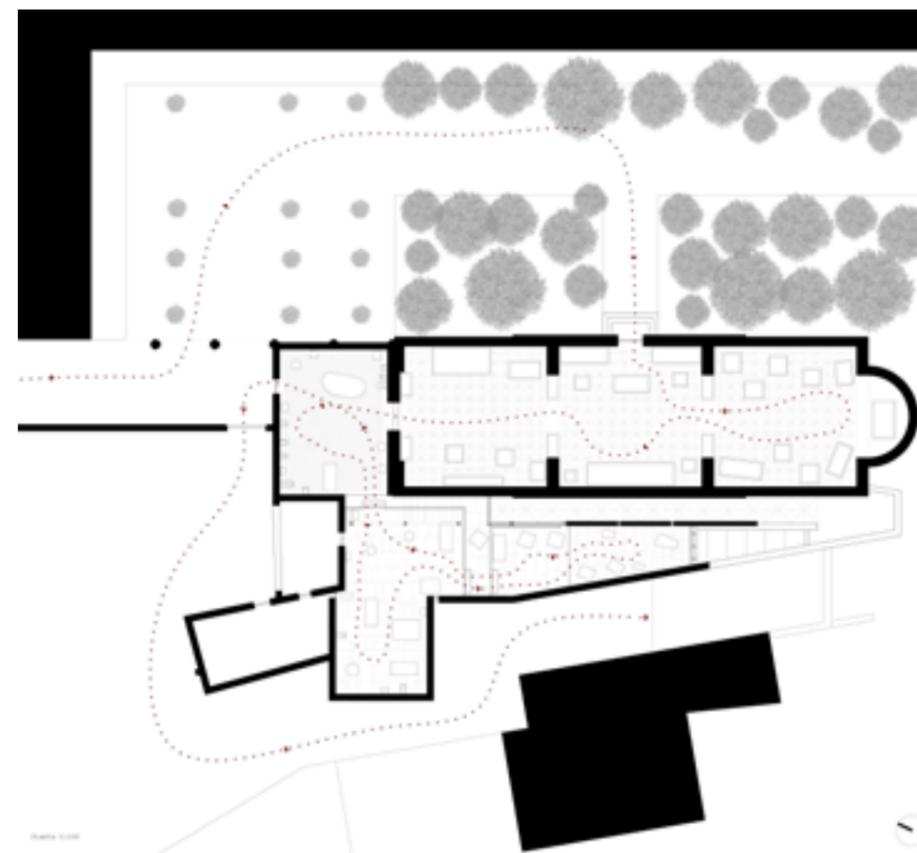
Un'ulteriore considerazione sulla forma a cannocchiale induce a pensare che questa conformazione rovesciata, come se lo sguardo da Le Grazie, allargandosi, puntasse su tutta la galleria e seguisse il percorso a ritroso, appaia come una metafora della storia del complesso museale, come se il presente guardasse al passato, Scarpa che guarda e celebra Canova e Lazzari.

«La Gipsoteca considerata nei suoi tre corpi di fabbrica equivale peraltro a una micro-storia della museografia moderna, unica nella sua articolazione composita. La sezione ottocentesca è un museo monumentale di prima generazione, una 'Galleria' nel caso specifico [...]. L'intervento di Carlo Scarpa sta invece agli albori di una museografia completamente diversa, che tende via via a rimpiazzare il museo-tempio con il museo-piazza, con uno spazio cioè la cui fruizione si avvicina a quella dell'esperienza quotidiana. Scarpa in effetti smorza subito i toni: nell'individuare la pianta dell'addizione oppone chiaramente allo spazio 'architettato' della basilica uno spazio 'ricavato', ritagliato

<sup>8</sup> Frediani G., op. cit., p. 59



Tav. 3 Carlo Scarpa, ampliamento della Gipsoteca Canoviana di Possagno, ipotesi pianta; è evidenziato l'ipotesi del percorso museale; notare le aperture nella parete longitudinale dell'ala Lazzari e i punti di vista a e b sul paesaggio esterno. Scarpa C., Ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno (1956-1957), in "Casabella - Continuità", n. 222, 1958, p. 9. Rielaborazione Caterina Landi



Tav. 4 Ipotesi di percorso. Caterina Landi

tra le preesistenze.»<sup>9</sup>

Il vocabolario architettonico di Scarpa è ricco di termini quali acqua, luce, e plasticismo, che richiamano certamente la sua formazione veneziana, nonché le influenze del De Stijl e dell'architettura giapponese; perciò mentre la cultura della museografia era impegnata a stabilire un linguaggio comune capace di generare i caratteri dei musei del dopoguerra, Scarpa accostava alla modernità l'artigianato e la tradizione veneta, rendendo i suoi progetti vere e proprie promenade grazie all'inserimento del nuovo intervento nel tessuto esistente, creando così calli, strade e piazze.<sup>10</sup>

«a Possagno Scarpa usa più estesamente del solito nuovi involucri murari continui, caratterizzati da murature in laterizio, intonacate con un grezzo di inerti locali esternamente, a non interrompere il dialogo con l'edilizia minore circostante, e, all'interno, con la celebre rasatura di calce. Sono tutti elementi costruttivi che, al pari del setto in pietra di Vicenza che delimita la 'calle' verso l'ottocentesca Ala Lazzari, sono riconducibili a quelli tradizionali».<sup>11</sup>

A questo proposito sono evidenti gli accorgimenti nel relazionare il nuovo ampliamento con il contesto, e in particolare con la basilica di Lazzari: dopotutto era richiesta dello stesso Moschini una «costruzione, che dovrà non contrastare con gli edifici esistenti»<sup>12</sup>.

Innanzitutto in fase di progetto Scarpa sceglie di utilizzare come quota ±0,00 il pavimento della galleria ottocentesca, da cui deriveranno quindi tutte le altre quote altimetriche (tav. 2).<sup>13</sup>

Per i prospetti invece, le dimensioni del nuovo in-

9 Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), Studi su Carlo Scarpa: 2000-2002, Marsilio, Venezia 2004, pp. 311, 312

10 Benetti F., Donadello F., La Gipsoteca di Possagno, Università degli studi di Padova, A.A. 2012-2013, pp. 14-20

11 Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), op. cit., p. 303

12 Doc. 2, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956

13 Frediani G., op. cit., pp. 50-51

tervento sono in accordo con gli edifici circostanti, così da creare armonia nel tessuto edilizio; la "torre" scarpiana poi, richiama la torretta di Casa Canova (fig. 6); e infine i nuovi volumi sembrano delinearsi sotto la guida della basilica Lazzari, come la "torre" allineata al cornicione della copertura della galleria (tav. 1), il solaio della sala più bassa e la trabeazione delle travi d'acciaio allineate con la cornice di stucco che corre lungo il fianco della basilica (tav. 2)<sup>14</sup>, e la parete in pietra vicentina che rievoca il bugnato della galleria ottocentesca e tramite i fori crea un gioco di volumi tra rilievo e schiacciato (figg. 7, 8). Infine il già citato rinnovo della tinteggiatura nell'ala Lazzari, bianca come quella scarpiana, per unificare il complesso; la scelta preponderante della luce naturale e dall'alto, che richiama la tipica illuminazione zenitale dei musei ottocenteschi, e della stessa ala della Gipsoteca; e da ultimo l'attenzione per gli ostensori, tipica in Scarpa, ma una novità per un museo ottocentesco.

In ultima analisi si ripropone un'ipotesi (non realizzata) disegnata da Scarpa sulla pianta edita in "Casabella-Continuità", sebbene al tempo della pubblicazione il progetto fosse già in gran parte realizzato (tav. 3): nella soluzione si nota un tentativo di percorso museale che armonizzi entrambe le gallerie, creando due aperture sul lato lungo di quella ottocentesca, e riutilizzando la porta d'ingresso originale, ma come uscita. La promenade si articolava in due pause (altro elemento tipico di Scarpa), ovvero la vista sul paesaggio in due punti: l'una presso Le Grazie (a), e l'altra dall'uscita sulla terrazza (b), per poi rientrare nell'aula basilicale.<sup>15</sup>

In seguito alla dimostrazione che l'ingresso originale è quello che si affaccia sul giardino, e all'ipotesi appena descritta, si propone un'alternativa al percorso museale odierno, che possa ripercorrere la storia della Gipsoteca valorizzando

14 Pasquini L., op. cit., p. 22

15 Frediani G., op. cit., pp. 47-49

la cronologia e la spazialità del complesso (tav. 4). Dalla biglietteria si accede al portico, il quale immette nel giardino che separa la Gipsoteca dalla Casa del Canova; una volta visitata quest'ultima si potrà ripercorrere il giardino, entrando nella basilica lazzariana, e visitandola secondo l'ordine del primo catalogo del 1837: ammirando le statue, i busti e i bassorilievi da sinistra dell'ingresso, fino all'abside, si torna indietro verso l'atrio che collega le due gallerie, e si visita l'ampliamento scarpiano, il quale termina con le Grazie. A questo punto, uscendo sul portico dalla porta dell'atrio (l'odierno ingresso), la visita potrà essere completata nei rimanenti spazi museali edificati nel 1992.

Il percorso di visita mira perciò a valorizzare non solo l'unicità e la bellezza delle opere d'arte esposte, ma anche le vicende del complesso e le modificazioni del contesto, che negli anni si sono aggiunte e modificate, caratterizzando morfologicamente il territorio possagnese, e donando al Museo Canova l'aspetto odierno.

4. Apparati

Documenti

**Doc. 1**

Sovrintendenza alle Belle Arti del Veneto

30/11/1951

Al Presidente della Fondazione Canova

(Treviso)

POSSAGNO

OGGETTO: Possagno, Gipsoteca Canoviana.

In seguito al sopralluogo ieri effettuato, comunichiamo che, in via di massima, questa Soprintendenza è disposta a prendere in considerazione il progetto di sistemare i bozzetti del Canova nella sala adiacente a quella nella quale trovasi il ritratto dipinto dal Lawrence.

Naturalmente, detta sala dovrà essere liberata dalle pareti divisorie, rinnovata nel pavimento e nelle tinte, mentre i bozzetti saranno da esporre in speciali vetrine, bene in luce e spaziate.

Una degna sistemazione della sala e delle vetrine non potrà farsi che dopo studi e prove di ogni particolare e con l'intervento di un architetto particolarmente esperto, quale a nostro avviso sarebbe il Prof. Carlo Scarpa dell'Istituto Universitario d'Architettura di Venezia, nostro collaboratore per il nuovo ordinamento della Galleria di Venezia.

Sarebbe quindi opportuno che codesta Fondazione invitasse il Prof. Scarpa a preparare un progetto-preventivo di tutto il lavoro prendendo accordi con noi. L'indirizzo del Prof. Scarpa è: Venezia, Rio Marin n. 863.

Bisognerà però non avere troppa fretta, poiché

evidentemente le vetrine vanno preparate avendo sul posto il materiale da esporre, così da poter fare le indispensabili prove. Intanto potrebbe pensare al nuovo pavimento e alla sistemazione delle pareti.

Mentre vogliamo sperare che codesta Fondazione, valendosi anche del contributo di qualche mecenate, possa sostenere le spese relative, dobbiamo far presente che questa Soprintendenza non dispone di fondi da destinare al suddetto lavoro.

Ossequi distinti.

IL SOPRINTENDENTE

(Vittorio Moschini)

(Tratto da: Ghizzoni G. (a c. di), *Carlo Scarpa a Possagno, disegni per l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana (1957)*, Fondazione Canova, Possagno, 1999, p. 43)

**Doc. 2**

IL SOPRINTENDENTE ALLE GALLERIE

E ALLE OPERE D'ARTE - VENEZIA

Venezia, 1/X/1956

Caro Scarpa,

ti ho fatto presente molte volte l'urgenza di una completa precisazione di quanto andrà fatto a Possagno per la nuova sala da collegare alla Gipsoteca, nella quale andranno specialmente, entro alcune vetrine, i bozzetti del Canova.

Sabato scorso siamo andati con Rusconi a una riunione generale del Comitato, presieduta dal Prefetto, ma purtroppo ci mancava il progetto e il preventivo della sala suddetta, sia nei riguardi della costruzione che in quelli dello allestimento.

Capirai che occorre decidersi perché tra un anno tutto dovrà essere a posto e andando così le cose non si arriverà in tempo e i danari disponibili saranno impiegati altrimenti, mentre non si presenterà più una occasione come questa di fare qualcosa che migliori la presentazione delle opere canoviane in modo permanente.

Quindi ti prego assai di stendere il progetto sia nei riguardi della costruzione, che dovrà non contrastare con gli edifici esistenti, sia per le vetrine e il resto. Naturalmente occorreranno dei preventivi abbastanza fondati e tali da non dar luogo a sorprese, poiché altrimenti non si saprebbe poi come fare.

Naturalmente, nessuno vuole sfruttare la tua opera preziosa. Quindi dovresti esplicitamente far presente quale secondo te dovrebbe essere il tuo compenso, magari prendendo accordi specialmente con Rusconi il quale avrà a disposizione i fondi che sarà possibile raccogliere.

I progetti potremo vederli insieme noi tre, trattandosi della sistemazione di opere d'arte.

Se poi i tuoi impegni non ti permettessero di occuparti in pieno di tale lavoro dovresti cortesemente farcelo sapere.

Saluti cordiali.

Moschini

-----

Prof. Carlo Scarpa

S. Croce - Rio Marin, 863

VENEZIA

e p.c.:

Ing. Antonino Rusconi

Soprintendente ai Monumenti - VENEZIA

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 3**

SECONDO CENTENARIO

DELLA NASCITA DI ANTONIO CANOVA

1757 - 1957

*MANIFESTAZIONI CELEBRATIVE*

Il Comitato Promotore

Raccomandata-espresso

Possagno 3/11/1956

(Treviso)

All'Arch. Prof. CARLO SCARPA

S. Croce - Rio Marin - 863

VENEZIA

OGGETTO: Gipsoteca Canoviana di Possagno. Progetto di restauro.

Il Comitato per le celebrazioni del secondo centenario della nascita di Antonio Canova è stato particolarmente soddisfatto nell'apprendere che la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia ha affidato l'incarico di redigere il progetto esecutivo per il restauro della Gipsoteca Canoviana alla S.V., di cui sono noti ed apprezzati il gusto e la specifica esperienza in materia.

Tuttavia, a meno di un anno dalla data delle celebrazioni, il Comitato, che si è attivamente interessato al problema del finanziamento dei lavori, conducendolo al fine di una fase soddisfacente, non può tacere ora la sua sorpresa nel constatare che la Soprintendenza è costretta a perdere un tempo prezioso per la ritardata presentazione del progetto.

Sono certo che la S.V. comprenderà la giusta preoccupazione mia e del Comitato nel vedere

ritardato e, nell'avanzare della stagione, temendo sia compromesso il tempestivo compimento di una realizzazione che nel quadro delle manifestazioni programmate è certo la prima e la più importante, perché è quello che darà nuovo e duraturo decoro alle opere dell'Artista che si intende celebrare.

Mentre confermo pertanto alla S.V. quanto sia gradita la Sua preziosa collaborazione, a cui non si saprebbe rinunciare senza il più vivo rammarico, prego di assicurare cortesemente la più sollecita stesura del progetto e, nell'attesa, porgo i più vivi ringraziamenti ed i migliori saluti del Comitato e miei personali.

IL PREFETTO PRESIDENTE

(Dr. M. Castellucci)

per conoscenza

Al Soprintendente ai Monumenti

VENEZIA

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 4**

AVV. MARINA MARINONI

VENEZIA

VENEZIA, 28 Marzo 1959

S. BENEDETTO, 3944

TELEFONO 22-288

Spettabile Soprintendenza

Ai Monumenti Medioevali e Moderni

Palazzo Ducale

Venezia

La Ditta Checchin mi incarica di agire giudizialmente per il recupero degli importi di cui alle fatture n. 2969 del 11 - 10 - 957 e 2971 del 12 - 10 - 1957.

Attenderò fino al 3 Aprile p.v. dopo di che darò corso all'azione giudiziale nei Vs. confronti.

Distinti saluti

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 5**

2/4/1959

Avv. MARINA MARINONI

San Benedetto, 3944

VENEZIA

POSSAGNO: gipsoteca - fatture lavori

In riscontro alla Sua del 28/3 u.u., La informiamo di aver inviato copia della lettera stessa al superiore Ministero per sollecitare l'invio dei fondi.

IL SOPRINTENDENTE

(Ing. A. Rusconi)

fo/sl

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 6**

2/4/1959

AL MINISTERO PUBBLICA ISTRUZIONE

Direzione Generale Belle Arti

Div. III

ROMA

POSSAGNO - Gipsoteca - fatture lavori

Vi allego copia della nota inviata a questa Soprintendenza da parte dell'avv. Marina Marinoni di Venezia per conto della ditta Checchin, fornitrice delle vetrate della gipsoteca di Possagno per un importo di oltre lire due milioni.

Si prega vivamente il Ministero di voler dare istruzioni in merito.

IL SOPRINTENDENTE

(Ing. A. Rusconi)

fo/sl

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 7**

DITTA GIOVANNI TIS

OFFICINA COSTRUZIONI IN FERRO

VENEZIA

Venezia, li 2 Aprile

Fondamente Nuove - Calle Botteri, 5112

Tel. 22-121

RACCOMANDATA

Spett. SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI DI

VENEZIA

Vi preghiamo di voler verificare la posizione della ns/ fattura riguardante i lavori eseguiti nell'autunno del 1957 per la Gipsoteca Canoviana di Possagno, della quale tuttora attendiamo la liquidazione.

All'ordinazione di detti lavori ci fu fatta assicurazione di una sollecita liquidazione, assicurazione che ci venne ripetuta alla consegna dei lavori. Non sappiamo il motivo di questa lunga attesa.

Facciamo presente che la ns/ azienda si trova nella necessità di realizzare al più presto detto credito non potendo sostenere oltre i forti impegni per il pagamento delle paghe agli operai, dei contributi assicurativi, e le tasse.

Certi che questa ns/ venga presa in considerazione attendiamo un cenno di ricontro.

Ditta Giovanni Tis

Venezia

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana,

Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 8**

ESPRESSO

Mod. I (Belle Arti)

Roma, 7 APR. 1959

Ministero della Pubblica Istruzione

DIREZIONE GENERALE

DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Al Soprintendente ai Monumenti

VENEZIA

Prot. N. 4267 Div. III<sup>^</sup>

Oggetto: POSSAGNO - GIPSOTECA.

In relazione alla nota n. 1691 del 2 c.m. si comunica che per il lavori alla Gipsoteca di Possagno è in corso un provvedimento di lire 4.000.000, che sarà messo a pagamento nel più breve tempo possibile.

IL MINISTRO

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 9**

15/4/1959

1869

del 2/4

DITTA GIOVANNI TIS

Fondamente Nuove 5112

VENEZIA

POSSAGNO - gipsoteca - liquidazione lavori -

In risposta alla Sua succitata, si informa che il superiore Ministero ha assicurato con nota del 7 aprile u.s. che i fondi per Possagno verranno messi a disposizione nel più breve tempo possibile.

IL SOPRINTENDENTE

(Ing. A. Rusconi)

fo/sl(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 10**

AVV. MARINA MARINONI

VENEZIA

VENEZIA, 21 Maggio 1959

S. BENEDETTO, 3944

TELEFONO 22-288

Spettabile Soprintendenza

Ai Monumenti

Possagno

La Ditta Checchin non intende attendere ulteriormente.

Vi prego di essermi precisi sulla data di pagamento che altrimenti dovrò immediatamente dar corso all'azione cui mi sollecita la mia patrocinata.

Cordiali saluti

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 11**

4 settembre 1958

Ultimazione lavori Gipsoteca Canoviana - Lavori di sistemazione Casa Canova.

Alla Sovrintendenza ai Monumenti

Palazzo Ducale (VE)

E, p.c.: Alla Sovrintendenza alle Gallerie

Accademia, 1023 (VE)

Mi permetto segnalare a Codesta On. Sovrintendenza la necessità che, prima dell'inizio della stagione invernale, vengano completati i lavori della Gipsoteca Canoviana.

Le attuali chiusure provvisorie, a prescindere dalla mancanza assoluta di sicurezza, costituiscono un pericolo per la buona conservazione dei gessi, non essendo sufficienti a convenientemente proteggere i locali dalle avversità atmosferiche. Faccio inoltre presente che le terrazze di copertura lasciano in più punti filtrare l'acqua, per cui sarebbe opportuno che le stesse fossero ben revisionate! COLgo l'occasione per prospettare nuovamente l'opportunità di eseguire i lavori di sistemazione della Casa Canova, per il quali questo Ente ha già accantonato dei fondi e attende le istruzioni che codesta Sovrintendenza si è riservata di impartire.

In attesa di cortese riscontro in merito, pongo distinti ossequi.

Il Presidente.

(Tratto da: Anzil S., Celeghin G., *L'ampliamento alla Gipsoteca di Possagno di Carlo Scarpa*, A.A. 1999-2000, p. 17)

**Doc. 12**

22 ottobre 1958

Il Conservatore

Al Sig. Comm. Dott. Vittorio Moschini

Sovrintendente ai monumenti e gallerie (VE)

[...] In merito alle vetrine dei bozzetti si segnala che è necessaria una più sicura sistemazione dei vetri, ora legati con il solo filo di rame per cui non si può procedere alla indispensabile pulizia perché si corre il pericolo che i vetri cadano e frantumino i sottostanti bozzetti.

Altro inconveniente da segnalare è il fatto che nell'interno della Gipsoteca filtra umidità proveniente dalla calotta. Urge per la buona conservazione delle strutture di fabbrica ma soprattutto per la buona conservazione dei modelli eliminare il dannoso inconveniente. [...]

Ossequi.

(Tratto da: Anzil S., Celeghin G., *L'ampliamento alla Gipsoteca di Possagno di Carlo Scarpa*, A.A. 1999-2000, p. 18)

**Doc. 13**

Lascito Fondazione Canova - Possagno

PROVINCIA DI TREVISO

N. 469 di prot.

li 8 novembre 1958

OGGETTO: Lavori di completamento nuova ala della Gypsoteca.

ALLA SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI

Palazzo Ducale

VENEZIA

e, p.c.:

ALLA SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE ED OPERE D'ARTE

(Rif.to nota 1643 del 27.10.1958)

VENEZIA

Accademia n. 1023

AL SIG. SIRO SERAFIN

Conservatore Gypsoteca Canoviana

(Rif.to nota del 22.10.1958)

POSSAGNO

Si prega vivamente codesta Soprintendenza perché voglia provvedere a far eseguire quei lavori necessari ed indispensabili per il completamento della nuova ala della Gypsoteca Canoviana ed elencati dal Conservatore con sua nota del 22 ottobre 1958.

Già altre volte questo Ente ha richiamato l'attenzione di codesta On. Soprintendenza sulla indifferibilità di alcune opere urgenti relative alla Gypsoteca Canoviana, per cui si nutre fiducia che si vorrà

cortesemente disporre in merito.

Si resta in attesa di riscontro in merito e si porgono distinti ossequi.

IL PRESIDENTE

-Aldo Zulian-

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 14**

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE

E ALLE OPERE D'ARTE - VENEZIA

(PER LE PROVINCIE DI VENEZIA, BELLUNO,

PADOVA, ROVIGO, TREVISO E VICENZA)

15/XII/1958

VENEZIA. 103

Accademia n. 1023

Telefono 22-381

Prot. n. 1884

al Presidente della Fondazione

Canova - Municipio di POSSAGNO

e p.c.: al Conservatore della Gipsoteca

Canoviana - POSSAGNO

- Al Soprintendente ai Monumenti

VENEZIA

OGGETTO:

Possagno - Gipsoteca Canoviana -

La Soprintendenza ai Monumenti mi ha comunicato che effettivamente sono stati riscontrati in cotesta Gipsoteca alcuni inconvenienti dovuti alla mancata ultimazione di certi particolari della nuova costruzione, ma che per mancanza di fondi si trova nella impossibilità di provvedere presto, tanto più che molti dei lavori eseguiti sono tuttora da pagare con i fondi che da tempo il Ministero avrebbe dovuto inviare.

Pertanto è indispensabile evitare ad ogni modo che il materiale artistico abbia a subire le conseguenze di questo stato di cose e prego di voler fare disporre affinché siano tolte provvisoriamente e collocate al sicuro tutte le opere d'arte ancora negli ambienti ove restano da eseguire i lavori. Di seguito gradirei una cortese conferma. Veda inoltre la S.V. se non sia il caso di interessare direttamente il nostro Ministero perché i fondi vengano concessi e si possa mettere riparo ai gravi inconvenienti.

Ossequi.

IL SOPRINTENDENTE

(Vittorio Moschini)

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 15**

Treviso 10/1/1959

Egregio Signor Soprintendente,

sono stato a Possagno e mi vedo costretto a segnalarle ancora una volta gli inconvenienti che si verificano nella Gipsoteca per la mancata rifinitura dei lavori: infiltrazioni d'acqua, serramenti provvisori e non efficaci, opere accatastate, lavori della casa ancora da cominciare. Veda se è possibile fare qualche cosa e di interessare comunque il Comune proprietario a muoversi in proposito. Temo un deprimimento progressivo di alcuni, almeno, dei modelli in gesso. Colgo l'occasione per fare a Lei, Signor Soprintendente, ed ai suoi più diretti collaboratori i più cordiali auguri

[?]

Monsignor Fantuzzo

Ispettore Onorario

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 16**

IL SOPRINTENDENTE ALLE GALLERIE

ED ALLE OPERE D'ARTE - VENEZIA

Venezia, 12 gennaio 1959

Caro Rusconi,

il nostro benemerito ispettore onorario Mons. Fantuzzo mi ha fatto sapere di essere in pensiero per la Gipsoteca di Possagno, ove continuano le infiltrazioni di acqua, e per il ritardo dei lavori nella Casa del Canova.

So bene in quali difficoltà, purtroppo, vi trovate per la Gipsoteca, non avendo ricevuto i fondi per pagare i lavori da tempo eseguiti e per completarli. Anzi sarebbe opportuno che qualche parlamentare autorevole si rivolgesse direttamente al nostro Ministro, dal quale in sostanza dipende la situazione attuale.

Tuttavia voglio sperare che con mezzi cosiddetti di fortuna si riesca a proteggere in modo sufficiente la Gipsoteca, così da evitare ulteriori danni che renderebbero più costose le riparazioni. Del resto gli ambienti nuovi dovrebbero essere sgombri da ogni materiale artistico e quindi poco importerebbe di togliere la luce applicando all'esterno tavolati.

Per la Casa del Canova non mi sembra che dovrebbero esservi difficoltà finanziarie perché, se ben ricordo, i lavori andavano pagati dal Comune. Circa tali lavori furono presi accordi particolareggiati tra me, Valcanover e Fonzari, ma forse, per evitare equivoci, sarebbe opportuno un ulteriore sopralluogo, anche soltanto di Fonzari e Valcanover. Naturalmente, sarebbe bene che i lavori venissero terminati prima dell'inizio della stagione turistica.

Grazie fin d'ora di quanto potrai fare e saluti cordiali.

----

Ing. Antonino Rusconi  
Soprintendente ai Monumenti

VENEZIA

e p.c.:

Mons. Prof. Mariano Fantuzzo  
 Rettore del Seminario Vescovile

TREVISO

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I,  
cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana,  
Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 17**

21/1/1959

Al Molto Rev. Mons.

DON MARIANO FANTUZZO

Rettore del Seminario di

TREVISO

POSSAGNO: Gipsoteca - lavori.

Fonzari si è recato a Possagno il giorno 19/1 c.m.,  
ed ha potuto constatare purtroppo che ci sono degli  
inconvenienti dovuti alla mancata manutenzione ed  
ultimazione dei lavori.

Ha parlato con il Segretario del Comune di Possagno  
e con il quale si è rimasti d'accordo che le 500.000  
lire che il Comune aveva messo a parte per la  
casa del Canova, potrebbero essere adoperate per  
l'utilizzazione dei lavori alla parte nuova della  
gipsoteca. Di ciò naturalmente deve essere d'accordo  
anche il Soprintendente prof. Moschini, con il quale  
prenderò contatti.

Colgo l'occasione per rinnovarLe gli auguri e porgerLe  
vivi saluti.

IL SOPRINTENDENTE

(Ing. A. Rusconi)

FO/sl

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I,  
cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana,  
Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 18**

IL SOPRINTENDENTE ALLE GALLERIE

ED ALLE OPERE D'ARTE - VENEZIA

Venezia, 24/1/1959

Caro Rusconi, ti ringrazio di avermi comunicata la tua lettera a Mons. Fantuzzo, circa i lavori necessari a Possagno.

Poiché bisogna proprio venirne fuori e completare la parte nuova della Gipsoteca, riparando anche gli eventuali danni e mettendo tutto perfettamente a posto, così da poter ricollocare i gessi e i bozzetti nella prossima primavera, non faccio difficoltà alla tua proposta di utilizzare subito la somma di £. 500.000 messa da parte dal Comune di Possagno per la Casa del Canova. Spero che la somma basti e comunque dovresti semmai pensare tu al resto perché non varrebbe la pena di fare questo sacrificio senza giungere ad una conclusione definitiva.

Tuttavia i lavori previsti nella Casa del Canova restano tuttora indispensabili e quindi bisognerà pensare a finanziarli o con altri fondi del Comune o con una speciale assegnazione del Ministero o della tua Soprintendenza. Bisognerebbe pensare fin d'ora a tale necessità che è anch'essa urgente non essendo possibile lasciare quell'edificio, storicamente importante e aperto al pubblico, con i pavimenti rotti, le pareti in disordine ecc.

Mi permetto quindi di contare sull'interessamento tuo e del Comune di Possagno a tale proposito e resto in attesa di cortesi assicurazioni.

Con i migliori saluti.

----

Ing. Antonino Rusconi

Soprintendente ai Monumenti - VENEZIA

e p.c.:

Mons. Prof. Mariano Fantuzzo

Rettore del Seminario Vescovile - TREVISO

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 19**

26/5/1959

AL PRESIDENTE DELLA FONDAZIONE

"CANOVA"

POSSAGNO

POSSAGNO: Gipsoteca - visita del Consiglio Superiore

-

In occasione della visita del Consiglio Superiore, prevista per il giorno 1/6 prossimo, si prega la S.V. di voler avvisare il conservatore della gipsoteca che la vasca, eseguita all'esterno della nuova ala, sia piena di acqua.

IL SOPRINTENDENTE

(Ing. A. Rusconi)

fo/sl

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/1, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sollecito per la conservazione delle raccolte d'arte, 1906)

**Doc. 20**

29 luglio 1959

Al Soprintendente ai monumenti (VE)

al Soprintendente delle gallerie

Il Presidente

La Commissione di vigilanza della Gipsoteca Canoviana.

In una visita fatta in questi giorni ai nuovi locali della Gipsoteca di Possagno ho constatato quello che un'altra volta ho fatto rilevare e cioè che dalle finestre scende la pioggia sui modelli e sul pavimento in varie parti; ma ora il fenomeno si fa assai più intenso e vasto e quindi preoccupante.

Inoltre sotto il pavimento scorre una condotta di scarico - non ben sistemata durante i lavori - che in momenti di maggior afflusso di acqua trasborda e le macchie di umido sono evidenti persino sulle lastre di marmo del pavimento.

Inoltre ancora rimane sempre incompleta ala chiusura dei locali, mettendo in continuo pericolo di sicurezza i modelli. [...]

L'Ispettore ai Monumenti

(Mons. Mariano Fantuzzo)

Il Sindaco

Aldo Zuliani.

(Tratto da: Anzil S., Celegghin G., *L'ampliamento alla Gipsoteca di Possagno di Carlo Scarpa*, A.A. 1999-2000, p. 19)

**Doc. 21**

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE

E ALLE OPERE D'ARTE - VENEZIA

(PER LE PROVINCIE DI VENEZIA, BELLUNO,

PADOVA, ROVIGO, TREVISO E VICENZA)

31/VII/1959

VENEZIA. 103

Accademia n. 1023

Telefono 22-381

Prot. n. 1066

al Soprintendente ai Monumenti

VENEZIA

e p.c.: alla Commissione di Vigilanza

della Gipsoteca Canoviana

(Treviso) POSSAGNO

OGGETTO: Possagno -

Gipsoteca Canoviana.

In relazione alla lettera in data 29 c.m. della Commissione di Vigilanza della Gipsoteca Canoviana, mi permetto di far presente la necessità di eliminare entro breve tempo i gravi inconvenienti, già tante volte rilevati, derivanti dal mancato completamento di alcuni lavori e dalla insufficienza di qualche sistemazione.

Voglio sperare che sia possibile eseguire d'urgenza quanto occorre, ma gradirei a tale riguardo cortesi comunicazioni, anche per prendere in considerazione

l'eventuale rimozione di opere d'arte esposte, cosa che sarebbe molto spiacevole ma che potrebbe essere indispensabile.

IL SOPRINTENDENTE

(Vittorio Moschini)

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 22**

18/8/1959

- AL PRESID. COMMISSIONE VIGILANZA

GIPSOTECA CANOVIANA

POSSAGNO

e per conoscenza

- Mons. MARIANO FANTUZZO- Ispettore

On. ai Monumenti -

Seminario Vescovile di TREVISO

- SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE di

VENEZIA

POSSAGNO: Gipsoteca - lavori

In riscontro alla Sua succitata, si comunica che è stato effettuato il sopralluogo richiesto e che si sono riscontrati effettivamente degli inconvenienti nella nuova ala dell'edificio della gipsoteca.

Si assicura che entro la prossima settimana, verranno inviati gli operai necessari per provvedere in merito.

IL SOPRINTENDENTE

(Ing. A. Rusconi)

fo/sl

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I, cartella 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956)

**Doc. 23**

IL SOPRINTENDENTE ALLE GALLERIE

ED ALLE OPERE D'ARTE - VENEZIA

Venezia, 21/I/1961

Caro Scarpa,

a Possagno nel nuovo fabbricato annesso alla Gipsoteca continuano a verificarsi gravi inconvenienti per infiltrazioni d'acqua, chiusure incomplete ecc.

Inoltre essendo stata riempita la zona tra il fabbricato nuovo e quello vecchio, quest'ultimo ne ha risentito, mancando l'aerazione, e si sono prodotte delle macchie di umidità.

Il Soprintendente ai Monumenti Prof. Guiotto è stato sul posto con il Dr. Valcanover ma per eseguire quanto occorre è indispensabile che tu al più presto possibile prenda accordi diretti con lo stesso Prof. Guiotto, trattandosi di modificare qualche particolare del tuo lavoro.

Ti prego assai di far questo senza indugio, perché la situazione della Gipsoteca è assai preoccupante, anzitutto per la conservazione dei gessi canoviani.

Saluti cordiali.

Moschini

----

Prof. Carlo Scarpa

Rio Marin, 863 - VENEZIA

e p.c.:

Prof. Arch. Mario Guiotto

Soprintendente ai Monumenti - Venezia

(Collocazione: SBAPPVBPT, Fondo TV061, lavori I,  
cartella 4/20, TV Possagno, Gipsoteca, Restauro,  
1960).

## Scheda archivio

Nome dell'archivio	Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso
Pubblico <input checked="" type="checkbox"/>	
Ubicazione	Palazzo Soranzo Cappello, Fondamenta Rio Marin, Santa Croce 770, 30135 Venezia Tel.: 0412574011 Tel. Archivio 1: 0412574029 Tel. Archivio 2: 0412574066 E-mail: sbeap-vebpt@beniculturali.it E-mail certificata: mbac-sbeap- vebpt@mailcert.beniculturali.it
Contatti / nominativo/i referente/i	Dott. Guglielmo Costanzo E-mail: guglielmo.costanzo@beniculturali.it
Elenco della documentazione raccolta presso l'archivio (fotografie, documenti scritti, disegni di progetto, pratiche edilizie ecc..)	Lettere di corrispondenza, disegni di progetto, documentazione relativa ai vari interventi, pratiche edilizie.
Collocazione	TV061

## Scheda fondo archivistico

Nome dell'archivio, nome del fondo	Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso. Fondo TV061
Storia archivistica (se la si conosce, chi ha donato il fondo, quando, chi l'ha inventariato ecc...)	-
Serie, unità e consistenza (cfr. inventari e registri)	1) Lavori I, TV061, da 0004/001 a 0004/029 (n. 29 cartelle): <ul style="list-style-type: none"><li>• 4/1, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sollecito per la conservazione delle raccolte d'arte, 1906;</li><li>• 4/2, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauri, 1910;</li><li>• 4/4, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Ampliamento degli uffici comunali, 1914;</li><li>• 4/5, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Riparazione dei modelli in gesso del Canova, 1914;</li><li>• 4/6, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sollecito per lavori di riparazione, 1920;</li><li>• 4/7, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Costruzione di due nuove sale, 1921;</li><li>• 4/8, TV Possagno, Casa del Canova e</li></ul>

Gipsoteca, Comunicazioni relative alla manutenzione del complesso, 1929 ;

- 4/9, TV Possagno, Casa del Canova, Sopralluogo per restauro, 1934;
- 4/10, TV Possagno, Casa del Canova, Segnalazione di riparazione, 1936;
- 4/11, TV Possagno, Casa del Canova, Adattamento di un locale, 1944;
- 4/12, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Ripristino, 1945;
- 4/13, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sistemazione, 1948;
- 4/14, TV Possagno, Casa del Canova, Apposizione dell'iscrizione "Museo Canoviano" sulla facciata, 1949;
- 4/15, TV Possagno, Casa del Canova, Installazione di un distributore di benzina adiacente ai giardini, 1952;
- 4/16, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sopralluogo per sistemazione dei giardini, 1953;
- 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956;
- 4/18, TV Possagno, Casa Canova, Segnalazione di installazione impianto d'illuminazione pubblica nella piazza antistante, 1957;
- 4/19, TV Possagno, Gipsoteca, Comunicazione relativa al progetto dell'arch. Scarpa, 1959;
- 4/20, TV Possagno, Gipsoteca, Restauro, 1960;
- 4/21, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana,

Insediamiento della commissione di vigilanza, 1964;

- 4/22, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Installazione dell'impianto di riscaldamento nell'appartamento del custode, 1970;

- 4/23, TV Possagno, Casa Canova, Comunicazione relativa alla pittura murale, 1971;

- 4/24, TV Possagno, Gipsoteca, Restauro di parte della Casa Canova adibita a Municipale, Contributo del Ministero, 1971;

- 4/25, TV Possagno, Gipsoteca, Segnalazione di esecuzione impianti sportivi nella zona prospiciente, 1971;

- 4/26, TV Possagno, Gipsoteca, Costruzione e sistemazione campo sportivo in prossimità Gipsoteca e Casa Canova, 1972;

- 4/27, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana e Casa Canova, Restauro, Contributo del Ministero, 1977;

- 4/28, TV Possagno, Gipsoteca, Richiesta di copia del progetto dell'arch. Scarpa, 1981;

- 4/29, TV Possagno, Gipsoteca, Ampliamento, 1985;

2) Lavori II, TV061, da 0004/030 a 0004/032 (n. 2 cartelle):

- 4/30, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1988;

- 4/31, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Pronto intervento, Perizia n° 5 del 18/3/93, 1993;

Cartelle sparse (n. 24 cartelle):

1) Lavori III:

- 0001/001, TV Possagno, Casa del Canova e Gipsoteca, Adeguamento impianto antincendio, 2009;

- 0001/002, TV Possagno, Complesso Canoviano, Osservatorio Canoviano e della cultura pedemontana, Restauro Casa Rossa e Casa Canova, Perizia suppletiva e di variante, nuova porta d'ingresso Casa Canova, 2009;

- 0003/001, TV Possagno, Tempio del Canova, Stradone, Sistemazione tratti d'asfalto, 2009;

- 0001/001, TV Possagno, Casa Canova, Realizzazione inferriate al piano terra, 1998;

- 0001/002, TV Possagno, Casa Canova, Installazione cassetta per contatore gas, 2001;

- 0001/003, TV Possagno, Casa Canova, Nuovo allestimento sale espositive, Parere della S.B.A.S. Veneto, 2002;

- 0003/001, TV Possagno, Complesso "Casa del Canova", Recupero ad uso "ricettività a basso costo", richiesta inserimento nel piano interventi Giubileo 2000, 1997;

- 0003/002, TV Possagno, Complesso Canoviano, Masterplan, Proposta di massima al fine di uno sviluppo funzionale e conseguente

miglior utilizzo, 2005;

- 0011/001, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, L. 203/97 contributo per adeguamento impianti finalizzato alla sicurezza del patrimonio culturale, 1997, 1999, 2000;
- 0011/002, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sistemazione percorsi museali, 1998;
- 0011/003, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, "Ala Segusini", Restauro facciate, 1998;
- 0011/004, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, "Ala nuova", Posa in opera parapetti e corrimani, 1998;
- 0011/005, TV Possagno, Gipsoteca e Casa Canova, Risanamento igroscopico e impermeabilizzazione dell' "ala Scarpa" della Gipsoteca, Manutenzione ordinaria copertura di Casa Canova, 2001, 2002;
- 0011/006, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Installazione portone e sistemazione porta d'ingresso scuderia, 2003;
- 0011/007, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Costruzione nuovi servizi e guardaroba, 2003;
- 0011/008, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Riapertura passaggio tra atrio d'ingresso e sala spec., 2003;
- 0011/009, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Ala Scarpa, Rifunionalizzazione vasca in adiacenza al serramento fronte sud, 2003;
- 0011/010, TV Possagno, Gipsoteca

	<p>Canoviana, Segnalazione di installazione pannelli pubblicitari interni al percorso museale, 2003;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 0011/011, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana e Casa Canova, Destinazione a museo, predisposizione norme di sicurezza, 2003;</li> <li>• 4/33, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Ampliamento, 1995;</li> <li>• 4/34, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Adeguamento impianto elettrico, 1996;</li> <li>• 4/35, TV Possagno, Complesso Canova - Gipsoteca, Laboratorio paleontologico e relativo collegamento, 1996;</li> <li>• 4/37, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Manutenzione straordinaria dell' "ala Segusini", 1997;</li> <li>• 4/38, TV Possagno, Gypsoteca Canoviana, Realizzazione impianto di riscaldamento, 1997.</li> </ul>
Collocazione	TV061

## Scheda progetto

NOME ARCHIVIO, FONDO ARCHIVISTICO, SERIE  Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso. TV061.
TITOLO PROGETTO  Gipsoteca Canoviana
COLLOCAZIONE / INVENTARIO
AUTORE (COLLABORATORI) Francesco Lazzari, Carlo Scarpa
DATA PROGETTO (fine realizzazione o progetto definitivo) 1957
LUOGO REALIZZAZIONE Possagno (TV)
DESCRIZIONE GENERALE DEI MATERIALI  Lettere di corrispondenza, disegni di progetto, documentazione relativa ai vari interventi, pratiche edilizie.
DESCRIZIONE ANALITICA DEI MATERIALI  1) Lavori I, TV061, da 0004/001 a 0004/029: • 4/1, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sollecito per la conservazione delle raccolte d'arte, 1906 = consultate 2 unità, missive; • 4/7, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Costruzione di due

nuove sale, 1921, = consultate 4 unità, missive;

- 4/12, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Ripristino, 1945 = consultate 13 unità, tra cui missive, 4 preventivi di spesa per la sistemazione e il ricollocamento delle opere, una nota spese;
- 4/13, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sistemazione, 1948 = consultate 7 unità, tra cui missive, telegrammi, 2 disegni di progetto per l'ampliamento della gipsoteca;
- 4/17, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1956 = consultate 28 unità, missive;
- 4/19, TV Possagno, Gipsoteca, Comunicazione relativa al progetto dell'arch. Scarpa, 1959 = consultata 1 unità, missiva;
- 4/20, TV Possagno, Gipsoteca, Restauro, 1960 = consultate 21 unità, tra cui missive, raccomandate, un certificato di collaudo, un contratto di appalto;
- 4/21, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Insediamento della commissione di vigilanza, 1964 = consultata 1 unità, missiva;
- 4/26, TV Possagno, Gipsoteca, Costruzione e sistemazione campo sportivo in prossimità Gipsoteca e Casa Canova, 1972 = consultata 1 unità, missiva;
- 4/27, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana e Casa Canova, Restauro, Contributo del Ministero, 1977 = consultate 8 unità, missive e una relazione storica-artistica su Casa Canova;
- 4/28, TV Possagno, Gipsoteca, Richiesta di copia del progetto dell'arch. Scarpa, 1981 = consultata 1 unità, missiva per richiesta copia del progetto Scarpa;
- 4/29, TV Possagno, Gipsoteca, Ampliamento, 1985 = consultate 2 unità riguardanti il progetto di ampliamento della gipsoteca, ovvero 2 disegni di progetto ;

2) Lavori I, TV061, da 0004/030 a 0004/032:

- 4/30, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Restauro, Intervento diretto del Ministero, 1988 = consultate 38 unità riguardanti restauro gipsoteca tra cui diverse missive, un verbale di sospensione lavori, un verbale di deliberazione del consiglio del

Lascito Fondazione Canova, un contratto di cottimo fiduciario, una perizia di spesa, un elenco prezzi, 9 disegni di progetto, una relazione illustrativa, un atto di compravendita, un preventivo di massima, ;

- 4/31, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Pronto intervento, Perizia n° 5 del 18/3/93, 1993 = consultate 17 unità riguardanti lavori sistemazione esterna della nuova ala, tra cui un verbale di regolare esecuzione, un registro contabilità, un libretto misure, un verbale di consegna lavori, un verbale di ultimazione lavori, una relazione del D.L., una planimetria scala 1:1000, una relazione tecnica e una storica.

Cartelle sparse:

1) Lavori III:

- 0001/001, TV Possagno, Casa del Canova e Gipsoteca, Adeguamento impianto antincendio, 2009 = consultate 4 unità, disegni di progetto;

- 0011/002, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Sistemazione percorsi museali, 1998 = consultate 4 unità, tra cui una missiva, una relazione tecnico-illustrativa e 2 disegni di progetto;

- 0011/003, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, "Ala Segusini", Restauro facciate, 1998 = consultata 1 unità, relazione tecnico-illustrativa;

- 0011/005, TV Possagno, Gipsoteca e Casa Canova, Risanamento igroscopico e impermeabilizzazione dell' "ala Scarpa" della Gipsoteca, Manutenzione ordinaria copertura di Casa Canova, 2001, 2002 = consultate 8 unità, tra cui 2 missive, una raccomandata, un elenco voci e computo metrico estimativo, una documentazione fotografica, un capitolato d'oneri, una relazione tecnico-illustrativa, ;

- 0011/007, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Costruzione nuovi

servizi e guardaroba, 2003 = consultate 6 unità, tra cui 2 missive, una relazione tecnico-illustrativa, 3 disegni di progetto;

- 0011/009, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Ala Scarpa, Rifunionalizzazione vasca in adiacenza al serramento fronte sud, 2003 = consultata 1 unità, missiva;

- 4/33, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Ampliamento, 1995 = consultate 5 unità, tra cui una missiva, una relazione tecnico-illustrativa, 3 disegni di progetto;

- 4/37, TV Possagno, Gipsoteca Canoviana, Manutenzione straordinaria dell' "ala Segusini", 1997 = consultate 4 unità, tra cui 2 missive, una relazione tecnico-illustrativa e un disegno di progetto.

Nome dell'archivio, nome del fondo	Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso. Archivio disegni. Cartella 1602.
Storia archivistica (se la si conosce, chi ha donato il fondo, quando, chi l'ha inventariato ecc...)	-
Serie, unità e consistenza (cfr. inventari e registri)	Archivio disegni, cartella 1602: diversi disegni a mano, non datati, alcuni su lucido e a china, alcuni su carta.
Collocazione	Archivio disegni, cartella 1602

## Scheda archivio

Nome dell'archivio	Centro Carlo Scarpa
Publico √	
Ubicazione	c/o Archivio di Stato di Treviso, via Pietro di Dante 11, 31100, Treviso Tel.: 0422540902 E-mail: info@carloscarpa.it
Contatti / nominativo/i referente/i	Elisabetta Michelato
Elenco della documentazione raccolta presso l'archivio (fotografie, documenti scritti, disegni di progetto, pratiche edilizie ecc..)	Disegni di progetto, missive, schizzi e appunti di Carlo Scarpa
Collocazione	Centro Carlo Scarpa, Gipsoteca Possagno

## Scheda fondo archivistico

Nome dell'archivio, nome del fondo	Centro Carlo Scarpa. Gipsoteca Possagno
Storia archivistica (se la si conosce, chi ha donato il fondo, quando, chi l'ha inventariato ecc...)	Il 2 giugno 2006, a Treviso, nasce il Centro Carlo Scarpa. Per decisione congiunta della PARC (Direzione generale per la qualità e la tutela del paesaggio, l'architettura e l'arte contemporanee) e della Regione del Veneto, apre al pubblico l'archivio dei circa 30 mila disegni di Scarpa che la PARC ha acquisito nel 2001 dal figlio Tobia per le collezioni di architettura del MAXXI di Roma. Per ragioni di conservazione, data l'estrema fragilità dei fogli originali, i disegni sono accessibili in formato digitale e solo in particolari occasioni nella versione originale. Il Centro Carlo Scarpa è un'istituzione fortemente innovativa poiché basato sulla partecipazione paritetica dello Stato e della Regione del Veneto, e ha l'obiettivo di costituire una realtà culturale articolata come luogo di studi e sito per la conservazione dei documenti.
Serie, unità e consistenza (cfr. inventari e registri)	1) Cassetto 25 (n. 2 cartelle): <ul style="list-style-type: none"><li>• Cartella n. 109;</li><li>• Cartella non numerata.</li></ul>
Collocazione	Centro Carlo Scarpa. Gipsoteca Possagno, cassetto 25

## Scheda progetto

NOME ARCHIVIO, FONDO ARCHIVISTICO, SERIE  Centro Carlo Scarpa, Gipsoteca Possagno, cassetto 25
TITOLO PROGETTO  Gipsoteca Canova
COLLOCAZIONE / INVENTARIO  Centro Carlo Scarpa, Gipsoteca Possagno, cassetto 25
AUTORE (COLLABORATORI)  Carlo Scarpa
DATA PROGETTO (fine realizzazione o progetto definitivo)  1957
LUOGO REALIZZAZIONE  Possagno (TV)
DESCRIZIONE GENERALE DEI MATERIALI  Disegni di progetto, missive, schizzi e appunti di Carlo Scarpa
DESCRIZIONE ANALITICA DEI MATERIALI

1) Cassetto 25:

- Cartella 109 = consultate 83 unità, di cui 1 bolletta di consegna da Ferruzzi Venezia (reparto eliocianografico), 1 foglio con note sulla dimensione delle sculture di Canova, 1 missiva da Checchin & C. Venezia, 3 fogli con dimensioni dei vetri, 3 fogli con schizzi e appunti per i busti, 1 avviso di conversazione, 9 foto in b7n, 6 cartoline, 30 fotoriproduzioni dei bozzetti canoviani, 3 fogli di schizzi sui serramenti, 1 pianta 1:100 stato di fatto, 1 foglio con schizzi a carboncino sugli appoggi delle statue, 2 fogli di schizzi per gradini, 1 schizzo per il cubo finestrato, 1 busta con schizzi e misure, 1 schizzo con pianta e studio luce, 2 cartoncini con schizzi della sezione della stalla e forme diverse per il cubo di luce, 2 fogli con schizzi e misure, 6 lucidi con schizzi e dettagli tecnici sezione serramenti, cubo di luce, staffe, schizzi supporti per teche, schizzo con proporzioni uomo e interni, 1 eliocopia con dettaglio tecnico serramento e schizzi per i supporti delle teche, 1 foglio con schizzo prospettiva interno, 1 lucido con disegno tecnico di sezione e pianta dell'attacco del serramento, 1 cartoncino schizzi per mensole reggi busto, 2 fogli di schizzi per basi delle teche in ventre e mensole reggi busto, 1 foglio con sezioni dettagliate, pacchetti solai, e particolare dei lucernari, 1 cartoncino schizzi e misure;
- Cartella non numerata = consultate 15 unità, di cui 4 eliocopie di sezioni in scala 1:50, 1 eliocopia di pianta 1:50, 2 eliocopie di piante 1:100, 1 eliocopia di prospetto 1:100 con intorno, 1 eliocopia di sezione 1:100 con intorno, 3 prospetti 1:100 dello stato di fatto della sola Gipsoteca, 1 sezione 1:100 dello stato di fatto della stalla, 1 pianta stato di fatto 1:100 , 1 tavola 1:50 con disegni per il corridoio scoperto,

prospetto con sezione della vasca d'acqua, disegno trama  
pavimento.

## Scheda progetto Gipsoteca

Nome	Gipsoteca Canoviana
Luogo	Possagno
Progettista	Carlo Scarpa
Collaboratori	Arch. Valeriano Pastor; tecnico Giuseppe Fonzari
Anni di realizzazione	1956-1959; inizio lavori murari: 21/01/1957; consegnati: 19/09/1957 ma non terminati (tuttavia l'inaugurazione avvenne il 15/09/1957)
Committente/i	Antonino Rusconi (Soprintendente ai Monumenti), su suggerimento di Vittorio Moschini (Soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte a Venezia e nel Veneto)
Strutturista	Carlo Scarpa
Imprese coinvolte	Impresa edile diretta dal geom. Pietro Protto, Angelo Reginato di Asolo, Antonio Zan di Possagno, Angelo Fornasier di Possagno, Domenica Vardanega di Possagno, G. Cecchin di Venezia (vetri), Giovanni Tis di Venezia (ferri)
Soprintendenti	Vittorio Moschini (Soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte a Venezia e nel Veneto), Antonino Rusconi (Soprintendente ai Monumenti)
Struttura	Muri portanti in mattoni (ad eccezione della parete est); 7 pilastri in acciaio HEB 180 ruotati alternativamente di 90° e sormontati da una trave HEB 180; solai in laterocemento
Materiali	Calcestruzzo; murature in mattoni trattate con grassello di calce (grezzo di inerti locali) esternamente, e con rasatura di calce internamente; pavimenti in pietra Aurisina di cava romana levigata; parete adiacente <i>Le Grazie</i> in blocchi di pietra vicentina

## Epilogo

In seguito alla ricerca e lo studio delle fonti si è potuto fare luce sulle affinità tra le due gallerie, che fino ad ora non erano mai state delineate dagli altri studi, se non in modo non sistematico.

L'approccio di Scarpa nel relazionarsi alla basilica lazzariana infatti, è ricco di riferimenti alle sue esperienze lavorative precedenti, prima tra tutte l'allestimento alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, nelle quali aveva lavorato anche l'architetto neoclassico.

Scarpa infatti si relaziona all'esistente stabilendo rapporti visivi che si trasformano in rapporti spaziali e compositivi tra il suo ampliamento e la Gipsoteca ottocentesca: ad esempio l'altezza della "torre" è allineata con l'inizio del cornicione frontale della basilica, e l'altezza del solaio verso *Le Grazie* coincide con la modanatura della cornice laterale dell'edificio lazzariano.

Vi sono poi altri tre riferimenti che delineano e rimarcano il rapporto tra le due gallerie. Il primo è la continuazione del bugnato ottocentesco con quello "schiacciato" scarpiano che gli si sovrappone; il secondo l'ambientazione quasi scenografica de *Le Grazie*, la quale sembra richiamare i quadri quattrocenteschi della scuola veneta, primo tra tutti *La Tempesta* di Giorgione, ammirato alle Gallerie di Venezia; e il terzo è ancora un riferimento a un quadro custodito alle Gallerie, *Il Giovane Malato* di Lorenzo Lotto, in cui si ritrova un rettangolo di cielo in alto a sinistra, che pare fungere da ispirazione per il parallelepipedo vetrato angolare nella Gipsoteca, come è stato affermato dallo stesso Scarpa<sup>1</sup>.

Segno rilevante dell'importanza del contatto con gli

edifici e l'ambito culturale e paesaggistico esistenti è rimarcato da Scarpa in una delle ipotesi in cui è mostrato un percorso uniformante che possa coinvolgere le due gallerie, anche tramite delle pause in cui l'occhio possa riposarsi grazie agli scorci sul paesaggio e sull'esistente, dimostrando così una ricerca di continuità e un'ulteriore volontà di integrare l'edificio lazzariano con l'ampliamento scarpiano.

---

<sup>1</sup> Semi F. (a c. di), A lezione con Carlo Scarpa, Cicerò, Venezia 2010, p. 197

Bibliografia per argomenti

**Sui musei dal Settecento al Secondo dopoguerra**

- Albini F., *Funzioni e architettura del museo*, in "La Biennale di Venezia: rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia", VIII, aprile-giugno 1958, n. 31, pp. 25-31;
- Argan C. G., *Problemi di museografia*, in "Casabella-Continuità", 1955, n. 207;
- Basso Peressut L., *I luoghi del museo. Tipo e forme fra tradizione e innovazione*, Editori Riuniti, Roma 1985;
- Basso Peressut L., *Il Museo Moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis Kahn*, ed. Lybra Immagine, Milano 2005;
- Basso Peressut L., *Spazi e forme dell'esporre tra cabinet e museo pubblico*, aprile 2015, in <[http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id\\_articolo=2350](http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2350)> (13/7/2016);
- Belgiojoso L., Peressutti E., Rogers E. N., *Carattere stilistico del museo del Castello*, in "Casabella-Continuità", 1956, n. 211, pp. 63-77;
- Bernardelli Curuz M., *Wunderkammer, la stanza delle meraviglie*, 19 gennaio 2016, in <<http://www.stilearte.it/oh-inusitata-meraviglia/>> (13/07/2016);
- Barbanera M. (a c. di), *Relitti riletti: metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 2009;
- Bonfanti E., Porta M., *Città, museo e architettura: il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 2009 (1° ed. 1973);
- Bucci F. (a c. di), Rossari A. (a c. di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005;
- Camin G. (a c. di), *Musei: architetture d'arte nel mondo*, White Star edizioni, Vercelli 2007;
- Carbonara P., *Architettura pratica*, vol. M., 2, parte IV, "Musei e Gallerie", UTET, Torino 1958;
- Cimoli A. C., *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano 2007;
- Dalai Emiliani M., *Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il saper mostrare di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2008;
- De Poli A., Piccinelli M., Poggi N., *Dalla casa-atelier al museo: la valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, ed. Lybra, Milano 2006;
- Fiorio M. T., *Il Museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, Milano 2011;
- Frampton K., *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993 (1° ed. 1986);
- Gavazzoli M. L. T., *Manuale di Museologia*, Rizzoli-Etas, Milano 2003;
- Huber A., Polano S., Mulazzani M., *Il Museo italiano: La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra immagine, Milano 2005, CD-ROM;
- Kannès G. (a c. di), *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto*, Centro Studi Piemontesi, Torino

- 2003;
- Lenzi F. (a c. di), Zifferero A. (a c. di), *Archeologia del museo: I caratteri generali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione e comunicazione*, Compositori, Bologna 2004;
  - Lugli A., *Museologia*, Jaca Book, Milano 1992;
  - Lugli A., *Naturalia et Mirabilia: Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1990, (1° ed. 1983);
  - Lugli A., *Wunderkammer*, Edizioni La Biennale e Electa, Venezia e Milano 1986;
  - Maffioletti S. (a c. di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994;
  - Marinelli S. (a c. di), Mazzariol G. (a c. di), Mazzocca F. (a c. di), *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, Electa, Milano 1989;
  - Marinetti F.T., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, "Le Figaro", 20 febbraio 1909;
  - Marini Clarelli M. V., *Che cos'è un museo*, Carocci, Roma 2005;
  - Marini Clarelli M. V., *Musei, mostre e pubblico nell'800 italiano*, <[http://www.artelabonline.com/article\\_files/file\\_1203615143\\_707.pdf](http://www.artelabonline.com/article_files/file_1203615143_707.pdf)>, (24/3/2016);
  - Mazzocca F. (a c. di), *Novecento: arte e vita in Italia tra le due guerre*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2013;
  - Mengone F. (a c. di), Tampieri M. G. (a c. di), *Architettare l'Unità: architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia, 1861-1911*, Paparo, Napoli 2011;
  - Mottola Molino A., *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1998;
  - Piva A., Prina v., *Franco Albini: 1905-1977*, Electa, Milano 1998;
  - Polano S., *Mostrare: l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988;
  - Pomian K., *Dalle sacre reliquie all'arte moderna: Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, il Saggiatore, Milano 2004, trad. it. Serra A.;
  - Ranellucci S., *Allestimento museale in edifici monumentali*, edizioni Kappa, Roma 2005;
  - Rogers E. N., *Architettura, misura dell'uomo*, in "Domus", 1951, n. 260, luglio-agosto, p. 385;
  - Samonà G., *Un contributo alla museografia*, in "Casabella-Continuità", 1956, n. 211, pp. 51-62;
  - Schinkel C. F., *Sammlung architektonischer Entwürfe*, F. Riegel, Potsdam 1841-1843;
  - Sefrioui A. (a c. di), Geoffroy-Schneiter B., (a c. di), Jover M. (a c. di), *La guida del Louvre*, Musée du Louvre Éditions, Paris 2005, trad. di Valli L.;
  - Steffens M., *Schinkel*, Taschen, Köln 2004;
  - Watkin D., Mellinghof T., *Architettura neoclassica tedesca, 1740-1840*, Electa, Milano 1990.
- Su allestimenti di Carlo Scarpa**
- Albertini B., Bagnoli S., *Scarpa: i musei e le*

- esposizioni*, Jaca book, Milano 1992;
- Albertini B., Bagnoli S., *Scarpa: l'architettura nel dettaglio*, Jaca book, Milano 1988;
  - Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944-1976: Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano 2000;
  - Beltramini G. (a c. di), Zannier I. (a c. di), *Carlo Scarpa: atlante delle architetture*, Marsilio, Venezia 2006;
  - Beltramini G. (a c. di), *Carlo Scarpa e la scultura del '900*, Marsilio, Venezia 2008;
  - *Carlo Scarpa*, in "Finnegans: percorsi culturali", 3/2008, 2008, n. 12, numero monografico, Silea, 2008;
  - *Carlo Scarpa: i disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia: architetture e progetti (1948-1968)*, Gangemi, Roma 2002;
  - *Carlo Scarpa e gli artigiani*, in "Double Face", 17 febbraio 2007, n. 4, numero monografico;
  - Codello R., Torsello R., *Architetture veneziane di Carlo Scarpa : percorsi e rilievi di cinque opere*, Marsilio, Venezia 2009;
  - Colombo M. (a c. di), Lucivero A. (a c. di), *Carlo Scarpa*, Hachette, Milano 2012;
  - Crippa M. A., *Carlo Scarpa: il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaca Book, Milano 1984;
  - Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa: 1906-1978*, Electa, Milano 1996;
  - Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa: opera completa*, Electa, Milano 1984;
  - Dal Co F., *Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi*, Electa, Milano 2007;
  - De Boysson B. (a c. di), Dal Co F. (a c. di), Duboy P. (a c. di), *Carlo Scarpa-Tobia Scarpa... dialogo sospeso*, RG, Treviso 2012;
  - De Eccher A., Del Zotto G., *Venezia e il Veneto: l'opera di Carlo Scarpa*, Clupguide, Milano 1994;
  - Duboy P., *Carlo Scarpa: l'art d'exposer*, JRP, Zurigo 2014;
  - Duboy P., Phillips A., Pys P., *Carol Bove/Carlo Scarpa*, Henry Moore Institute, Leeds 2014;
  - Finelli L., *Carlo Scarpa: tra storia e mito*, Kappa, Roma 2003;
  - Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *Studi su Carlo Scarpa: 2000-2002*, Marsilio, Venezia 2004;
  - Frediani G., *Quote e orizzonti: Carlo Scarpa e i paesaggi veneti*, Quodlibet, Macerata 2015;
  - Giovanardi R., *Carlo Scarpa e l'acqua*, Cicero, Venezia 2006;
  - Los S. (a c. di), Frahm K. (a c. di), *Carlo Scarpa*, Benedikt Taschen, Köln 1999;
  - Los S., *Carlo Scarpa: architetto poeta*, Cluva, Venezia 1967;
  - Los S., *Carlo Scarpa: guida all'architettura*, Arsenale, Venezia 1995;
  - Manzelle M. (a c. di), *Carlo Scarpa: l'opera e la sua conservazione: Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia*, Marsilio poi Mendrisio, 1998-2006, n. 1-8;
  - Marcianò A. F. (a c. di), *Carlo Scarpa*, Zanichelli, Bologna 1984;
  - Miotto L., *Carlo Scarpa: i musei*, Testo &

Immagine, Torino 2004;

- Olsberg N. (a c. di), Ranalli G., Bédard J.-F., Polano S., Di Lieto A., Friedman M., *Carlo Scarpa Architect: Intervening with history*, The Monacelli, New York 1999;
- Provenzani C., *Carlo Scarpa a Sud: di contaminazioni mediterranee e appartenenze venete*, Firenze 2014;
- Saito Y., *Carlo Scarpa*, TOTO Shuppan, Tokyo 1997;
- Scarpa C., *Carlo Scarpa designer*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1984;
- Scarpa C., *Carlo Scarpa*, in "A + U : a monthly journal of world architecture and urbanism", A + U extra edition, 1985, n. 10, a+u publishing, Tokyo 1985;
- Schultz A.C., *Carlo Scarpa: layers*, Menges, Londra 2007;
- Semi F. (a c. di), *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero, Venezia 2010;
- Tegethoff W. (a c. di), Zanchettin V. (a c. di), *Carlo Scarpa: struttura e forme*, Marsilio, Venezia 2007.

#### **Su Francesco Lazzari: vita e opere**

- Bassi E. (a c. di), *Il complesso palladiano della Carità*, Electa, Milano 1980;
- Bassi E., *Il convento della Carità*, in *Corpus Palladianum, Centro internazionale di studi di architettura A. Palladio*, Centro internazionale di studi di architettura A. Palladio, Vicenza

1968;

- Bassi E., *L'architetto Francesco Lazzari, 1791-1871*, in "Rivista di Venezia", giugno 1934;
- Bassi E. (a c. di), *Venezia nell'età di Canova: 1780-1830*, Alfieri, Venezia 1978, pp. 217-223, 239-243, 311-315;
- Cicogna E., *Saggio di bibliografia veneziana*, G. B. Merlo, Venezia 1847;
- Cicognara L., Diedo A., Selva G., *Fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia*, II, G. Antonelli, Venezia 1857, p. 105;
- Codello R. (a c. di), *Progettare un museo: le nuove Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Electa, Milano 2005;
- Impelluso L., *Galleria dell'Accademia, Venezia*, Mondadori, Milano 2004;
- Lazzari F., *Dell'edifizio palladiano nel Monastero della Carità ora porzione dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Tipografia di Giuseppe Molinari, Venezia 1835;
- Marinelli S. (a c. di), Mazzariol G. (a c. di), Mazzocca F. (a c. di), *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, Electa, Milano 1989;
- Moschini G., *Nuova guida di Venezia*, V. Maisner, Venezia 1847;
- Nepi Scirè G. (a c. di), *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Electa, Milano 1998;
- Pignatti T. (a c. di), *Le Scuole di Venezia*, Electa, Milano 1981;
- Puppi L. (a c. di), Romanelli G. (a c. di), *Le Venezia possibili: da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milano 1985, pp. 161-163;

- Romanelli G., *Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica*, Albrizzi, Venezia 1988, pp. 166-183;
- Romanelli G. (a c.di), Pavanello G. (a c. di), Argan G. C. (a c. di), *Antonio Canova*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 361-367;
- Valcanover F., *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1955;
- F. Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna nella quale si sono corretti da oltre 200 errori che s'incontrano nelle altre guide*, Gio Brizeghel, Venezia 1856, pp. 366, 498.

#### **Su La Gipsoteca Canoviana di Possagno**

- Bassi E. (a c. di), *La Gipsoteca di Possagno: sculture e dipinti di Antonio Canova*, Neri Pozza, Venezia 1957;
- Bassi E., *Antonio Canova a Possagno : catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, casa e tempio*, Canova, Treviso 1972;
- Benetti F., Donadello F., *La Gipsoteca di Possagno*, Università degli studi di Padova, A.A. 2012-2013;
- Bortolatto L., *Intorno a Canova Ars Adriatica: Gipsoteca Antonio Canova, Possagno, 13 giugno-31 luglio 1993*, G. S., Caselle D'Asolo 1993;
- Bortoluzzi B., *Possagno : nella gipsoteca del Canova, aprile 59*, 1959;
- Brentari O., *Guida storico-alpina di Bassano-Sette Comuni-Canale di Brenta-Marostica-*

*Possagno*, Forni editore, Bologna 1885, pp. 240-272;

- *Canova a Possagno: il tempio, la casa, la Gipsoteca*, Marsilio, Venezia 1992 (opuscolo della mostra tenuta a Venezia nel 1992);
- *Canova e la danza: alla ribalta a Possagno al Museo e Gipsoteca di Antonio Canova*, Unindustria, Treviso 2012;
- Chevalier P., *Note su alcune produzioni di belle arti*, Hopfner, Venezia 1832;
- Cunial G., Pavan M., Guderzo M., *Antonio Canova : Museum and Gipsoteca*, Fondazione Canova, Possagno 2009;
- Cunial G. (a c. di), Delfini Filippi G. (a c. di), Stefani O. (a c. di), *I Serafin : la vita e l'opera di Stefano e di Siro Serafin, artisti possagnesi*, La Tipografia Asolana, Asolo 1992;
- Cunial G., *La Gipsoteca canoviana di Possagno*, Fondazione Canova, Possagno 2003;
- Cusenza P. (a c. di), Negro M. (a c. di), Brusatin M. (a c. di), *Canova gypsotheca*, Vianello libri, Ponzano Veneto 1987;
- Delfini Filippi G., *I gessi di Antonio Canova a Possagno: storia della conservazione*, in *I gessi di Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno*, Canova, Treviso 1999, pp. 11-40;
- Delfini Filippi G., *La Gipsoteca nel XX secolo. Note d'archivio*, in *Antonio Canova*, Venezia 1992, pp. 369-375;
- Fogolari G. (a c. di), *Catalogo della Gipsoteca Canoviana, primo centenario del Canova 1822-1922*, Bestetti e Tumminelli, Milano 1922;
- *Gypsotheca canoviana eretta in Possagno da Mons. Giambatista Sartori Canova, vescovo di Mindo*,

- Tip. Basilio Baseggio, Bassano [1837?];
- Guderzo M. (a c. di), Cunial G. (a c. di), Delfini Filippi G. (a c. di), *Antonio Canova : sculture, dipinti e incisioni dal Museo e dalla Gipsoteca di Possagno presentati ad Assisi*, Terraferma, Crocetta del Montello 2013;
  - Guderzo M. (a c. di), *Gipsoteche: realtà e storia: atti del convegno internazionale di studi, Possagno, 19-20 maggio 2006*, Canova, Treviso 2008;
  - Guderzo M. (a c. di), Cunial G., Pavan M., *Il Museo e la Gipsoteca di Antonio Canova di Possagno*, Fondazione Canova, Possagno 2012;
  - Guderzo M. (a c. di), *Abitare il museo : le case degli scultori : atti del terzo Convegno internazionale sulle gipsoteche, Possagno, 4-5 maggio 2012*, Terra Fera, Crocetta del Montello 2014, pp. 329-341;
  - Kieven E. (a c. di), Pasquali S. (a c. di), Orsenigo F., *Il Settecento*, Marsilio, Venezia 2012;
  - *L'arte ferita: mostra fotografica: le opere di Antonio Canova danneggiate nella guerra 1915-18*, Gipsoteca, Possagno, 1993;
  - Licht F., *Canova a Possagno*, in Bortolatto L. (a c. di), *Intorno a Canova Ars Adriatica: Gipsoteca Antonio Canova, Possagno, 13 giugno-31 luglio 1993*, G. S., Caselle D'Asolo 1993, pp. 11-18;
  - Longo I., *La collezione di stampe del Museo e Gipsoteca Antonio Canova di Possagno*, Università degli studi di Padova, A.A. 2013-2014;
  - Magoga P., *Il Museo e la Gipsoteca di Antonio Canova di Possagno*, Università della Calabria, A.A. 2011-2012;
  - Marchesan A., *La Gipsoteca di Possagno, il riallestimento del 1922*, Università degli studi di Padova, A.A. 2005-2006;
  - Marchesan A., *Problematiche museografiche: il basamento come strumento espositivo*, Università Ca' Foscari, Venezia A.A. 2007-2008;
  - Mascotto M., *Giovanni Battista Sartori e la Gipsoteca di Possagno*, Università degli studi di Udine, A.A. 2009-2010;
  - Mazzara M., *La gipsoteca e casa-museo di Antonio Canova a Possagno : indagine sociologica per un progetto di valorizzazione*, Università degli studi di Udine, A.A. 2001-2002;
  - Micheli E. (a c. di), Santucci A. (a c. di), *Gypsa: atti delle Giornate di studio: Urbino, 22-23 marzo 2012*, ETS, Pisa 2014, pp. 155-175;
  - Mutinelli F., *Annali delle Province venete dall'anno 1801 al 1840*, tipografia di G. B. Merlo, Venezia 1843;
  - Nani A., *Canova ed il suo tempio di Possagno, illustrazione di Antonio Nani*, Novelli G., Treviso 1882;
  - Nani A., *Il Tempio Canoviano*, Tipografia Provinciale di Gaetano Longo, Treviso 1863;
  - Nezzo M., *Il caso Canova, in Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Cornuda 2003, pp. 67-71;
  - Paolin E., *Canova e Possagno*, Comunità montana del Grappa, 1987;
  - Pavanello G. (a c. di), Androsov S., Artemieva I., Guderzo M., *Antonio Canova : disegni e dipinti del Museo civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, Skira, Milano 2001;

- Rossi M. (a c. di), *Catalogo illustrato delle opere di Antonio Canova : con cenni sulla vita dello scultore, sulla gipsoteca e sul tempio di Possagno*, Canova, Treviso 1950;
- Rigon A., *Possagno e Canova : il Tempio, la Gipsoteca e Casa Canova, i dintorni*, Romano Bertoncetto Brotto, Cittadella 1985;
- Sartori G. B., *Gypsothèque canovienne construite à Possagno*, Venezia, tipografia emiliana, 1872;
- *Sculture calchi e modelli di Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno*, Dosson, 1992;
- Zamperoni I., *Il lascito Serafin alla Gipsoteca Canoviana di Possagno*, Università degli studi di Trento, A.A. 2012-2013.

#### **Su L'ala Scarpa della Gipsoteca di Possagno**

- Albertini B., Bagnoli S., *Scarpa: i musei e le esposizioni*, Jaca book, Milano 1992, pp. 30, 31, 40, 41, 49, 56;
- Anzil S., Celeghin G., *L'ampliamento alla Gipsoteca di Possagno di Carlo Scarpa*, A.A. 1999-2000;
- Barovier Mentasti R., *Il bianco e il nero : forme in controluce alla Gipsoteca del Canova*, in "Ceramicantica : mensile sull'arte della maiolica, della porcellana e del vetro", 1995, pp. 28-43;
- Beltramini G. (a c. di), Zannier I. (a c. di), *Carlo Scarpa: atlante delle architetture*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 114-121;
- Beltramini G. (a c. di), *Carlo Scarpa e la scultura del '900*, Marsilio, Venezia 2008, pp.

25-42;

- Beltramini G. (a c. di), Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944-1976: Case e paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano 2000, pp. 136-145;
- Benetti F., Donadello F., *La Gipsoteca di Possagno*, Università degli studi di Padova, A.A. 2012-2013;
- Bertelli C., *La luce e il progetto*, in *Carlo Scarpa: 1906-1978*, Electa, Milano 1996, pp. 191-194;
- Brusatin M., *Carlo Scarpa architetto veneziano*, in "Controspazio", anno IV, mar-apr 1972, n.3-4, p. 19;
- Caregnato P., *Carlo Scarpa a Possagno*, Università degli studi di Padova, A.A. 2005-2006;
- Carmel-Arthur J., Buzas S., *Carlo Scarpa: Museo canoviano, Possagno*, Menges, Londra 2002;
- Crippa M. A., *Carlo Scarpa : il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaca Book, Milano 1984, pp. 149-151;
- Dal Co F., *Carlo Scarpa. Appunti per una biografia critica*, in "Casabella", 3 marzo 2006, n. 742, pp. 3-19;
- De Eccher A., Del Zotto G., *Venezia e il Veneto: l'opera di Carlo Scarpa*, Clupguide, Milano 1994, pp. 76-79;
- Frediani G., *Quote e orizzonti: Carlo Scarpa e i paesaggi veneti*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 40-59;
- Forster K. W. (a c. di), Marini P. (a c. di), *Studi su Carlo Scarpa: 2000-2002*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 301-315;

- Ghizzoni G. (a c. di), *Carlo Scarpa. Disegni per l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana (1957)*, Possagno 1999;
- Los S. (a c. di), Frahm K. (a c. di), *Carlo Scarpa*, Benedikt Taschen, Köln 1999, pp. 58-69;
- Los S., *Carlo Scarpa: guida all'architettura*, Arsenale, Venezia 1995, pp. 7-14;
- Manzelle M. (a c. di), *Carlo Scarpa : l'opera e la sua conservazione : Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia*, Mendrisio, 2004, n. 7, pp. 67-70;
- Marcianò A. F. (a c. di), *Carlo Scarpa*, Zanichelli, Bologna 1984, pp. 86-93;
- Olsberg N. (a c. di), Ranalli G., Bédard J.-F., Polano S., Di Lieto A., Friedman M., *Carlo Scarpa Architect: Intervening with history*, The Monacelli, New York 1999;
- Pasquini L., *Carlo Scarpa e l'ampliamento della Gipsoteca di Possagno : riflessioni sul metodo progettuale e di rappresentazione*, IUAV, A.A. 2003-2004;
- Saito Y., *Carlo Scarpa*, TOTO Shuppan, Tokyo 1997, pp. 156-166;
- Scarpa C., *Ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno (1956-1957)*, in "Casabella - Continuità", n. 222, 1958, pp. 8-14;
- Scarpa C., *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, in "Rassegna: problemi di architettura dell'ambiente", n. 7, luglio 1981, pp. 82-84;
- Schultz A.C., *Carlo Scarpa: layers*, Menges, Londra 2007;
- Semi F. (a c. di), *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero, Venezia 2010.