

PALAZZO ROSSO (Franco Albini)

La storia

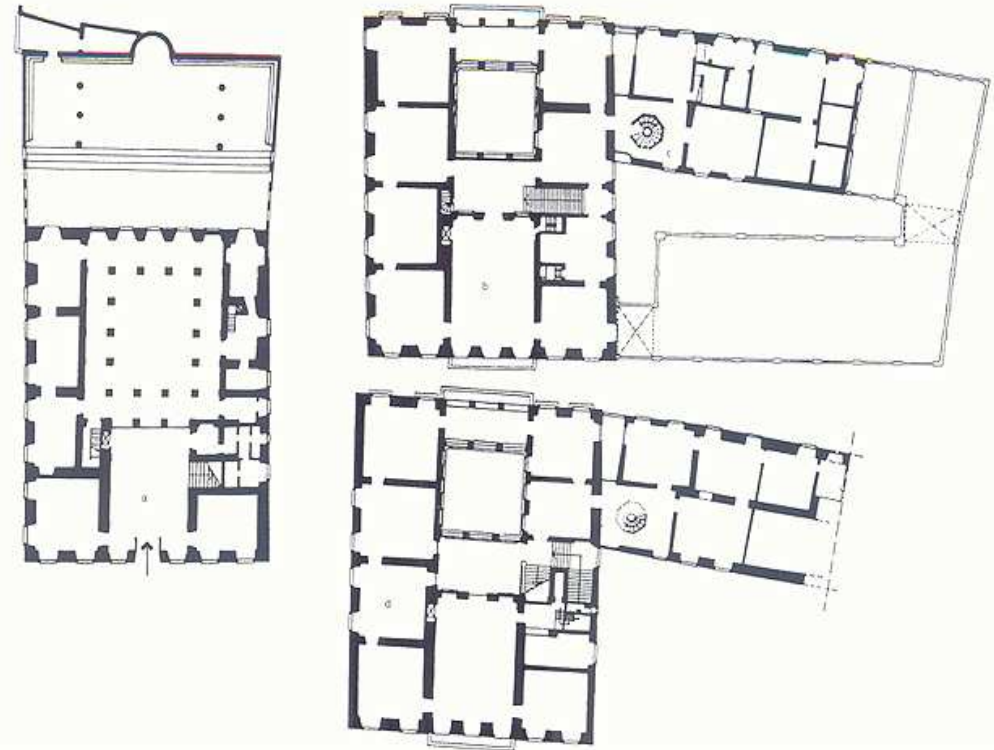
Palazzo Rosso venne eretto su Strada Nuova tra il 1671 e il 1677, quale nuova residenza della famiglia Brignole Sale.

I due fratelli Ridolfo e Gio Francesco Brignole Sale, godendo di uguale diritto di primogenitura, determinarono la singolare struttura del palazzo, a due piani nobili sovrapposti. La volumetria si articolava in tre parallelepipedi, il corpo centrale del palazzo vero e proprio e due dipendenze. Morto il fratello Ridolfo nel 1683, Gio Francesco, acquisendo anche il secondo piano, diede inizio alla decorazione dell'edificio che impegnò, tra il 1686 e il 1692, i maggiori pittori genovesi. Nel corso del XVIII e del XIX secolo, Palazzo Rosso subì profonde trasformazioni sia per pratiche necessità di abitazione, sia per inevitabili cambiamenti di gusto, che ne modificarono l'aspetto sino a rendere quasi completamente illeggibile la struttura originaria. Il 12 gennaio 1874, per espressa volontà della famiglia De Ferrari Galliera, il palazzo con tutte le sue raccolte venne donato al comune di Genova diventando pubblico museo; ciò nonostante, non cessarono gli interventi di manomissione delle sue strutture.

Il colpo finale fu inferto dai bombardamenti del 1942, che provocarono lo sfondamento del tetto e danneggiarono quadri, stucchi e affreschi. Nel 1950, allorquando si fece evidente l'urgenza di intervenire sull'edificio, prevalse, non senza opposizioni, l'opzione di un restauro che, liberando il palazzo delle sovrapposizioni e inserimenti difforni dal suo carattere originario, fosse in grado di recuperare l'altissimo livello dei suoi valori storici, architettonici e decorativi. Si trattava poi di allestire le collezioni seguendo moderni criteri museografici; come a Palazzo Bianco e a San Lorenzo, si ripropose dunque la collaborazione tra Caterina Marcenaro, responsabile delle collezioni comunali, e Franco Albini.



Genova, Galleria di Palazzo Rosso, portico di ingresso.



Genova, Galleria di Palazzo Rosso, piante piano terra, piano primo e secondo piano nobile.

Caratteristiche progettuali dell'intervento e qualità museografiche.

La presentazione delle opere, selezionate e riordinate in una sequenza organica, fu attentamente studiata cercando di ottenere le migliori condizioni di lettura.

Ogni piano fu dotato di un deposito, attrezzato con supporti in grigliato metallico scorrenti su rotaie a soffitto, così da permettere lo stoccaggio del materiale non esposto, ma anche il suo facile utilizzo; nell'ampio sottotetto, vennero alloggiati biblioteca e uffici della direzione.

L'atrio e le logge furono chiuse con vetrate di cristallo non intelaiate, collegate da giunti e perni di bronzo brunito, che sottolineavano la trasparenza e la continuità degli spazi interni, mettendo in risalto gli affreschi delle logge.

Le lunette di cristallo che chiudono gli archi furono murate nell'intradosso, mentre la parete sottostante, arretrata, si stacca dalle colonne, lasciandole all'esterno.

Nelle sale del palazzo adibite a galleria, i quadri furono appesi a tondini di acciaio, scorrenti entro una barra dello stesso materiale fissata sotto l'imposta della volta delle sale.



Franco Albini, Galleria di Palazzo Rosso, dettaglio galleria espositiva al primo piano.

Altre opere vennero montate su supporti a bandiera, con bracci orizzontali a cannocchiale adattabili alle diverse dimensioni delle tele. I supporti potevano ruotare, in modo da consentire l'orientamento dei quadri verso la luce. Nel salone del secondo piano nobile, riccamente affrescato, le opere vennero esposte isolate nello spazio. Supporti in profilato d'acciaio sostengono la grande specchiera e i putti del Parodi, mentre analoghi profilati a doppio T intelaiano il pannello rivestito in panno rosso che porta i dipinti di De Ferrari.

Il piano terra nel corpo centrale fu destinato ad ospitare l'archivio fotografico e una sezione didattica per mostre temporanee



Franco Albini, Genova, Galleria di Palazzo Rosso, veduta della galleria espositiva al piano primo.

Per le sezioni di arti applicate - ceramiche, monete e sculture di presepe - Albini studiò vetrine cruciformi con i bracci di lunghezza diversa, in profilato metallico e lastre di cristallo; altre vetrine erano invece sospese al muro. L'illuminazione degli oggetti era assicurata da una sorgente fluorescente nascosta nel cielo delle vetrine.

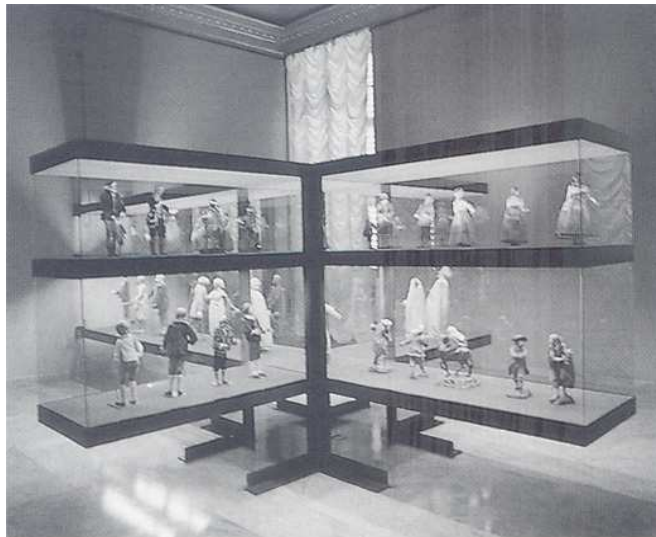
Per le scale del corpo principale e la pavimentazione del primo piano nobile fu impiegato del marmo bianco, mentre le pareti e le volte prive di affreschi vennero dipinte in grigio-violetto.

Al secondo piano nobile, il pavimento fu ricoperto di feltro rosso e, per le pareti non affrescate, Albini adottò un rivestimento in panno di lana color grigio indaco.

Nelle dipendenze fu impiegato il Bardiglio grigio per i pavimenti e una tinta grigia per le pareti. All'interno di un procedimento improntato ad una severa filologia, teso sostanzialmente a recuperare il carattere originario dell'edificio, Albini e Marcenaro si concessero poche libertà: ad esempio, mancando una documentazione chiara del collegamento tra il corpo principale e l'ala sud delle dipendenze, questo spazio venne risolto come vuoto passante, assumendo il principio generale di spazio continuo che caratterizza il complesso.

Allo stesso modo, in assenza di una documentazione sui collegamenti verticali, i quattro piani della sezione che accoglie le arti applicate furono collegati da una scala ottagonale, sostenuta da tiranti in acciaio e staccata dalle solette che attraversava, impreziosita da un corrimano continuo in legno ricoperto di cuoio naturale e con i gradini ammorbiditi da un tappeto rosso.

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 alla distribuzione delle opere.



Franco Albini, Genova, Galleria di Palazzo Rosso, vetrina per le ceramiche.



Franco Albini, Genova, Galleria di Palazzo Rosso, scala ottagonale dell' ala sud.

La luce.

L'illuminazione venne affidata in buona parte alle grandi finestre, schermate da tende; a integrazione della luce naturale, Albini utilizzò lampade a incandescenza, costituite da un braccio tubolare di acciaio terminante in un cono metallico, con un proiettore interno e una sorta di coperchio mobile in vetro smerigliato.

Le lampade vennero agganciate alla stessa barra che reggeva i quadri; alcune di esse erano munite di un secondo riflettore, orientato verso gli affreschi della volta.

Dove era necessaria una illuminazione esclusivamente d'ambiente - nell' atrio, sulle scale e le logge, nel salone e in alcune sale del secondo piano nobile - furono utilizzati lampadari e candelabri, quasi tutti settecenteschi e dunque essi stessi oggetto d' esposizione, montati su sostegni in profilato d'acciaio, a sottolinearne la nuova funzione.



Franco Albini, Genova, Galleria di Palazzo Rosso, veduta della galleria espositiva al piano primo.



Franco Albini, Genova, Galleria di Palazzo Rosso, una sala del secondo piano.

PALAZZO ABATELLIS (Carlo Scarpa)

La storia.

L'edificio è un palazzo patrizio costruito alla fine del XV secolo, opera dell'architetto Matteo Carnelivari. Già nel 1527 il palazzo diventò sede di un monastero; la nuova destinazione, protrattasi per quattro secoli, oltre ad implicare la costruzione di una chiesa interna finì per modificare sostanzialmente la delicata struttura originaria. Gravemente danneggiato durante i bombardamenti dell'aprile 1943, e divenuto proprietà del Comune, Palazzo Abatellis fu destinato ad ospitare le collezioni d'arte medievale e moderna della città, fino ad allora al Museo Archeologico. Vennero avviati i necessari lavori di restauro, affidati alle cure della locale Soprintendenza ai Monumenti. Nei primi mesi del 1953, quando Vigni ricevette in consegna l'edificio, il restauro architettonico era praticamente ultimato, rimaneva la trasformazione di quell'involucro ripristinato, in un museo. La scelta di affidare a Carlo Scarpa i lavori non fu certo casuale. Premessa fondamentale della nuova Galleria Nazionale della Sicilia fu, infatti, la grande mostra dedicata nel 1953 ad *Antonello da Messina e il '400 siciliano*, allestita nei locali del Municipio di Messina, proprio da Scarpa.

Caratteristiche progettuali dell'intervento e qualità museo- grafiche.

Vigni optò per una drastica riduzione delle opere da esporre, scelte in funzione della loro qualità e del carattere dello spazio, perseguendo al contempo una finalità immediatamente comunicativa nei confronti del pubblico; di conseguenza, diversi ambienti al piano terra del palazzo furono esclusi dal percorso e destinati a deposito.

Nella parte rimanente del piano terra furono sistemate le sculture, e il grande affresco del *Trionfo* venne inserito a misura nell'abside della chiesa, grazie a due scassi laterali nella parete di fondo, una soluzione che richiama quella attuata alle Gallerie dell' Accademia per la *Cena del Veronese*.



- A . Atrio
- C . Cortile
- 1. Ingresso
- 2 . Sala del Trionfo della Morte
- 3 . Saletta della ceramica
- 4 . Sala del Laurana
- 5 . Sala dei Gagini
- 6 . Sala dei Gagini

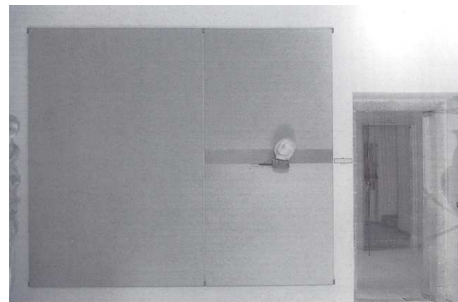
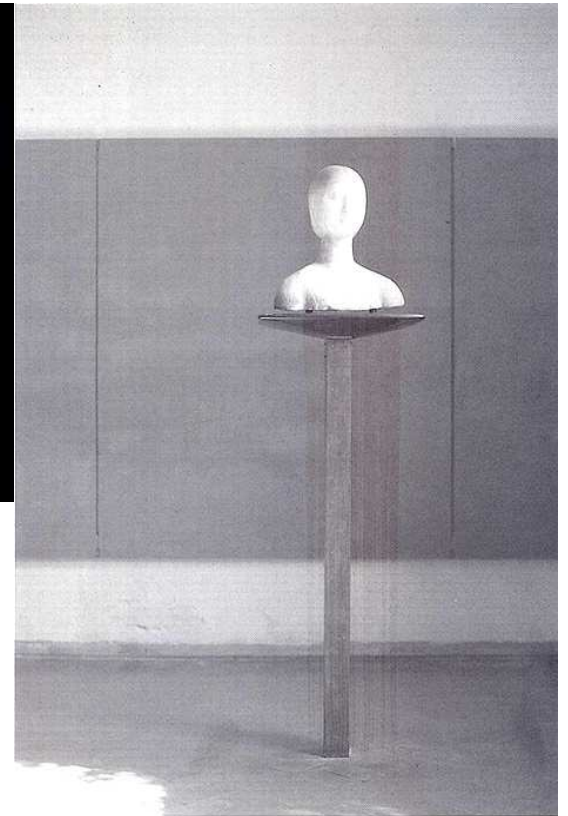


Al primo piano trovarono posto i dipinti, gli affreschi, i polittici e le croci lignee nel grande salone già delle feste. L'itinerario museale in realtà era tutt'altro che obbligato, né si poteva dire scandito da rigide sequenze tematiche o informative; esso scorreva seguendo le seduzioni della onnipresente luce mediterranea, in una continuità funzionale ottenuta da Scarpa attraverso alcuni mirati interventi sull'esistente.

Lo dimostra, ad esempio, il duplice possibile approccio al busto di Eleonora d'Aragona, opera principale della sala del Laurana, all'angolo nord dell'edificio.

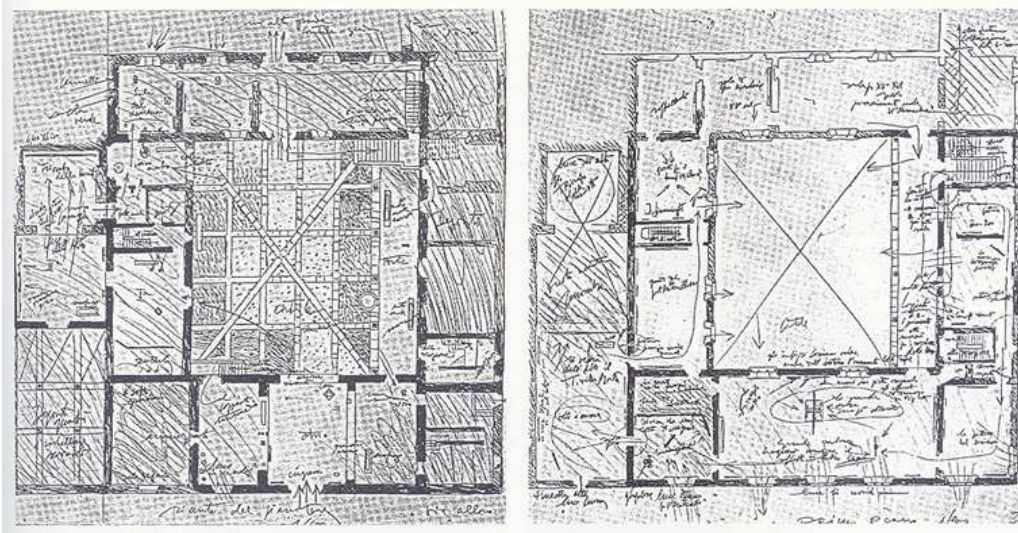
Seguendo la progressione delle sale, si giunge alla scultura da dietro, scorgendola in lontananza di tre quarti, inquadrata nel controluce di una finestra.

Viceversa, entrando dal portone principale sul cortile - possibilità, questa, che trova un avvallo negli schizzi tracciati da Scarpa sulle piante del palazzo - si coglie l'*enfilade* delle sale del Gagini e del Laurana conclusa dal busto dell'Eleonora che si staglia, perfettamente definito dalla luce laterale, sullo sfondo costituito da un pannello verde.

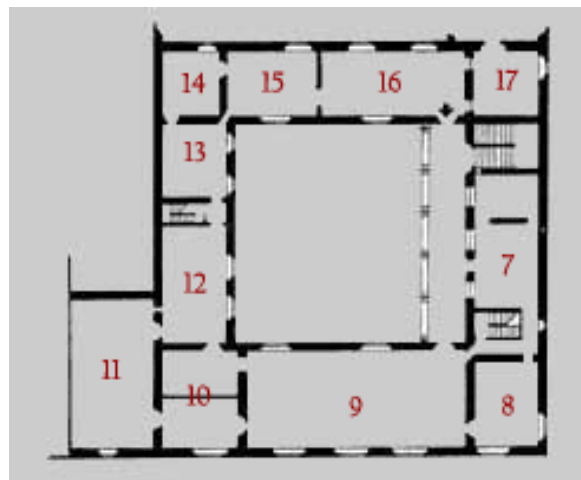


Carlo Scarpa, Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Nazionale della Sicilia, sala del Gagini al piano terra.

Carlo Scarpa, Palermo, Palazzo Abatellis.



Carlo Scarpa, Palermo, Palazzo Abatellis, piante del museo con commenti autografi.



- 7 . Sala della pittura del '300
- 8 . Sala della pittura del '400
- 9 . Salone delle Croci
- 10 . Sala dell'Annunziata
- 11 . Sala della pittura del '500
- 12 . Sala della pittura del '500
- 13 . Sala della pittura fiamminga
- 14 . Sala della pittura manierista
- 15 . Sala del da Pavia
- 16 . Sala della pittura del '600
- 17 . Sala Rossa

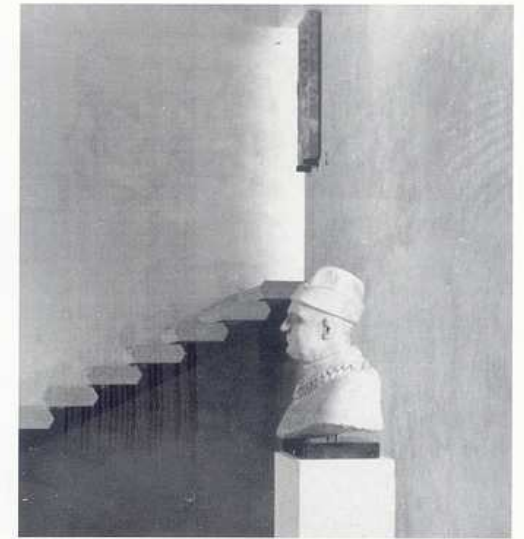
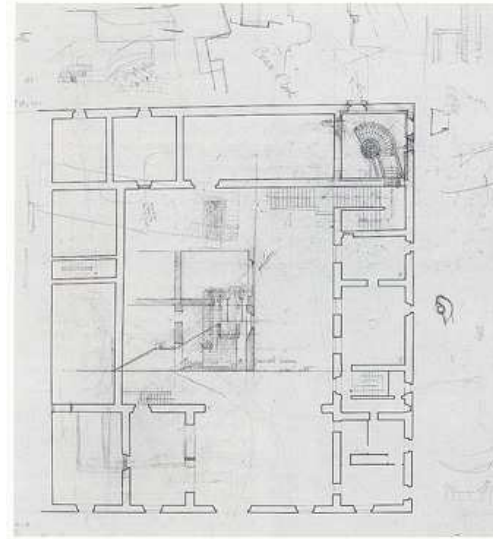
Un problema di percorso, tuttavia, si poneva al momento in cui il visitatore, ultimato il giro al piano terra, doveva salire al primo piano. La posizione della scala principale, nel cortile del palazzo, obbligava infatti a tornare all'esterno e a percorrere una parte scoperta del cortile. Di qui la necessità di studiare una scala tutta interna, che consentisse la comunicazione tra i due livelli dell'itinerario museale.

Dopo la proposta, respinta da Vigni, di ubicare una nuova scala semicircolare nella sala all'angolo sud del palazzo, Scarpa realizzò nella sala immediatamente precedente una scala semplicissima, costituita da tredici gradini in pietra, a sezione esagonale compressa, portati da una trave metallica, che appaiono come sospesi nel vuoto e fanno ascendere miracolosamente il visitatore dal pianterreno al pianerottolo dello scalone esterno, già al riparo del loggiato. La scala interna - e il simmetrico rifacimento in stile della scaletta esterna all'angolo opposto del cortile - furono tra i pochi interventi architettonici realizzati da Scarpa nel palazzo. Il suo lavoro, infatti, si concentrò soprattutto sulle opere, alla ricerca di una presentazione capace di esaltare le loro possibilità espressive. "In qualche modo le opere sistemate da Scarpa appaiono liberate: liberate dai nessi tradizionali, libere per letture innovative, liberate come immagini problematiche, che invitano ad interrogarsi sul loro senso."

L'opera, come scrive Manfredo Tafuri, viene sommessamente ma decisamente estraniata, sospesa nel suo tempo specifico, strappata alla genericità spaziale e temporale.

"Tra "i silenzi spogli" dell'edificio palermitano si snoda così un itinerario scandito da emozioni estetiche, continuamente stimolate dalla sapiente regia dell'artista che predispone apparecchi allestitivi di purezza e raffinatezza estreme, come il supporto in massello d'ebano per il busto della Eleonora d'Aragona.

A chi arrivi dalla sala della cappella appare subito in lontananza il nobile profilo, leggermente di tre quarti; altre sale e altre opere lo separano dal momento in cui potrà apprezzarne le reali volumetrie, ma quel profilo, oltre a fungere da richiamo, potrà suggerire, con la dinamica dello sguardo, la continuazione del percorso. "



Carlo Scarpa, Palermo, Palazzo Abatellis, studio per la scala semicircolare di collegamento e veduta della scala realizzata.

La luce.

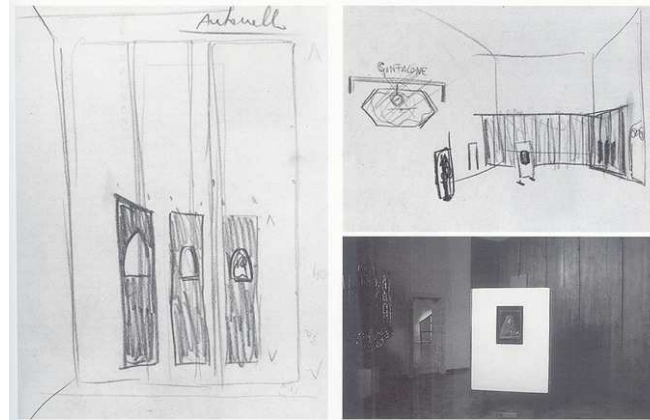
A Palazzo Abatellis, come in quasi tutte le sue realizzazioni museali, Scarpa studiò e applicò le qualità della luce naturale. È la luce delle grandi finestre, parzialmente imprigionata dai pesanti velari, che cadendo lateralmente sulle opere ne accentua i connotati drammatici e mette in evidenza particolari altrimenti sfuggenti, nella plastica delle sculture come nella raffinata grafia delle pitture.

Sebbene mai realizzato, il suo progetto prevedeva anche un impianto di luce artificiale. Si trattava di integrazioni d'atmosfera, ottenute tramite sorgenti fluorescenti nascoste tra le travature dei soffitti o da pannelli fissati in maniera obliqua lungo lo spigolo alto delle sale.

Elementi più che discreti, quasi invisibili, con una sola eccezione: le bocce di cristallo bianche e ametista realizzate da Venini, purtroppo mai messe in opera e rimaste abbandonate nei magazzini del museo. Avrebbero dovuto portare una sorgente ad incandescenza e, due a due, una bianca e una ametista, stare sospese, tramite fili sottili, a mezza altezza dal soffitto, come veri e propri elementi d'arredo.



Carlo Scarpa, Palermo, Palazzo Abatellis, sala con il Crocifisso pisano al primo piano.



Carlo Scarpa, Palermo, Palazzo Abatellis, studi e vedute della saletta dell'Annunziata ai primi piano.

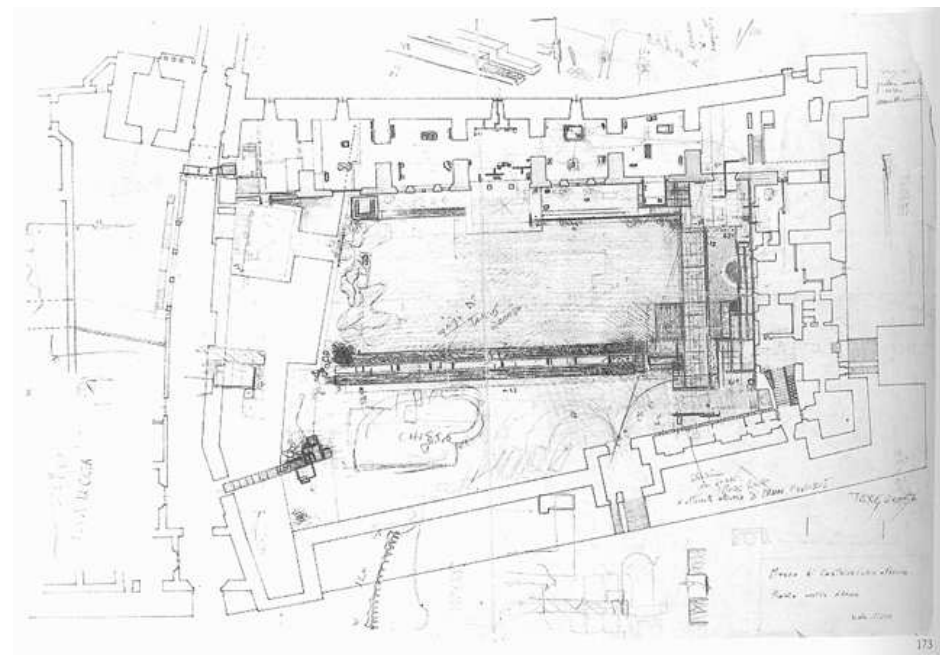


CASTELVECCHIO (Carlo Scarpa)

Storia.

Edificato dagli Scaligeri tra il 1354 e il 1356 come residenza fortificata, Castelvechio aveva una struttura difensiva rivolta verso la città. Destinato a sede delle collezioni comunali d'arte, tra il 1923 e il 1926 Castelvechio fu oggetto di un radicale restauro, condotto da Ferdinando Forlati con la collaborazione, per l'ordinamento, di Antonio Avena. Seguendo i criteri allora in voga, furono completate le parti offese dal tempo, rialzando le torri mozzate nel tardo Settecento e ricostruendo i merli ed i ponti levatoi, mentre nel giro di mura del cortile maggiore fu realizzato un nuovo edificio in *stile veneto quattrocentesco*, con inserti di balconi, finestre e portali provenienti da diruti palazzi veronesi del Quattrocento e del Cinquecento. Nella Reggia, le sale espositive furono decorate con affrescature eseguite sulla traccia di frammenti trecenteschi superstiti; nel nuovo edificio della Galleria, furono realizzati affreschi in stile rinascimentale e barocco. Il museo fu ulteriormente rimaneggiato subito dopo la guerra, nel corso dei lavori di restauro resi necessari dai gravi danni subiti dal complesso.

Anche il ponte, distrutto il 26 aprile 1945 assieme agli altri ponti della città dai tedeschi in ritirata, fu ricostruito "com'era e dov'era" all'inizio degli anni cinquanta. Nel 1958, l'allestimento della mostra *Da Altichiero a Pisanello*, commissionata a Carlo Scarpa da Licisco Magagnato, direttore del Museo dal 1956, fu occasione per un primo intervento di revisione del nucleo più antico di Castelvechio; le sale della Reggia, sistemate per la mostra e conservate pressoché inalterate, daranno a Magagnato la misura delle possibilità museografiche del Castello. Allo stesso Scarpa, Magagnato si affiderà nuovamente per il restauro e la sistemazione museografica del resto del complesso.



Carlo Scarpa, Castelvechio, planimetria generale.



Caratteristiche progettuali dell'intervento e qualità museo-grafiche.

Castelvecchio vanta una ricca collezione di scultura e pittura dal XII al XVIII secolo, in grado di documentare l'arte di Verona e del suo territorio.

Dal punto di vista dell'allestimento, una certa difficoltà presentavano gli elementi provenienti da complessi architettonici, le sculture a tutto tondo, i fregi e gli affreschi. Tra i primi, il tema più impegnativo era la collocazione della statua di Cangrande I della Scala che rappresenta il personaggio forse più famoso degli Scaligeri. Destinata ad essere vista dal basso, la scultura è in realtà ricca di raffinati dettagli ed ha assunto nel tempo un fortissimo valore simbolico per la città.

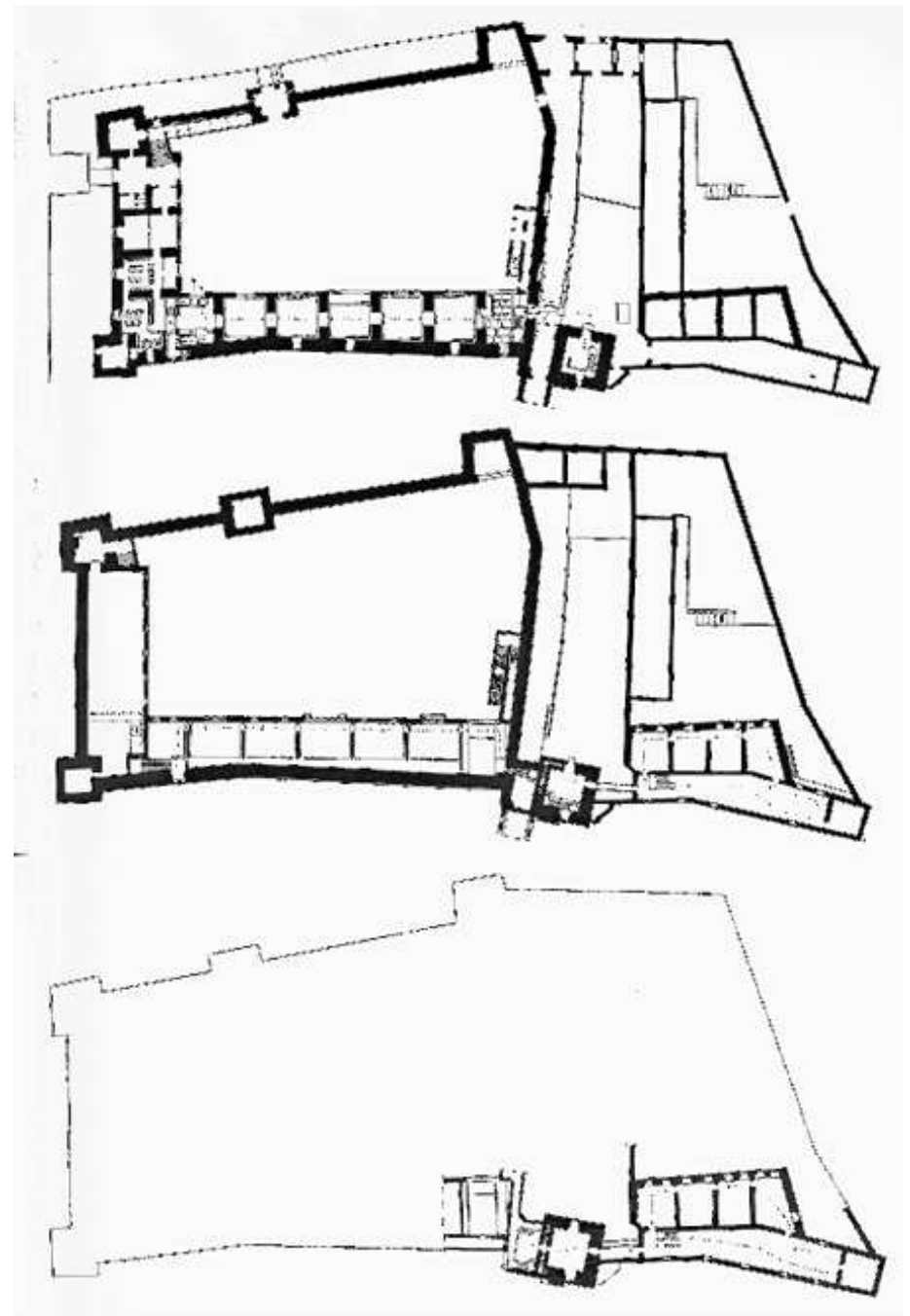
Nell'opera di revisione e trasformazione del museo Scarpa ebbe la facoltà di operare una decisa selezione di ciò che andava conservato della struttura storica dell'edificio rispetto a quello che poteva invece essere demolito.

I lavori furono occasione di numerose scoperte, a loro volta motivo di nuovi interventi museo grafici. Magagnato studiava l'edificio, che via via andava svelandosi, come durante uno scavo archeologico, e Scarpa seguiva parallelamente il progetto del museo, disponibile ogni volta a rimetterlo in discussione e riorientarlo alla luce di nuove informazioni.

La magistrale sistemazione della statua equestre di Cangrande è il risultato di una lunga serie di studi, prove e ripensamenti, legati al processo di recupero di Castelvecchio.

All'inizio Scarpa aveva previsto la sistemazione della statua nel cortile d'ingresso, a segnacolo ed emblema del museo, su un basamento della stessa forma di quello originario.

In seguito alla messa in luce della porta del Morbio fu d'obbligo studiare una soluzione che resolvesse i problemi di dislivello tra l'ultima sala della Galleria e questo passaggio, situato ad un livello molto più basso. Inoltre la successiva casuale scoperta del vallo trecentesco insidiava concettualmente la geometria dell'ala napoleonica, in quanto per riportare alla luce l'importante documento architettonico si sarebbero rese necessarie alcune precise demolizioni.



Castelvecchio, Pianta PT, P1, P2.

Scarpa decise così di staccare dal muro comunale l'ala napoleonica demolendo la sesta sala e la scala esterna, ma lasciò incompleti sia lo scavo del vallo sia la demolizione del blocco napoleonico. Raggiunta così l'unificazione in senso verticale, rimaneva da risolvere il problema dell'attraversamento di questo spazio e del collegamento delle sale della Galleria con quelle della Reggia ai diversi livelli: un nodo fondamentale nello studio del percorso interno dell'edificio e quindi dell'itinerario museale. "Nel progettare la zona di esposizione della statua, Scarpa doveva risolvere tre problemi distinti: in primo luogo doveva collocarla all'aperto, ma al tempo stesso proteggerla dalle intemperie (poiché per tale motivo era stata rimossa dal suo sito originario); in secondo luogo voleva esporla in modo che fosse visibile tanto dal basso che a distanza ravvicinata e naturalmente anche a tutto tondo. Infine doveva trovare una collocazione che fosse proporzionata alla dignità che la statua aveva agli occhi dei veronesi, per i quali costituisce sia il simbolo della città che il fulcro della collezione."

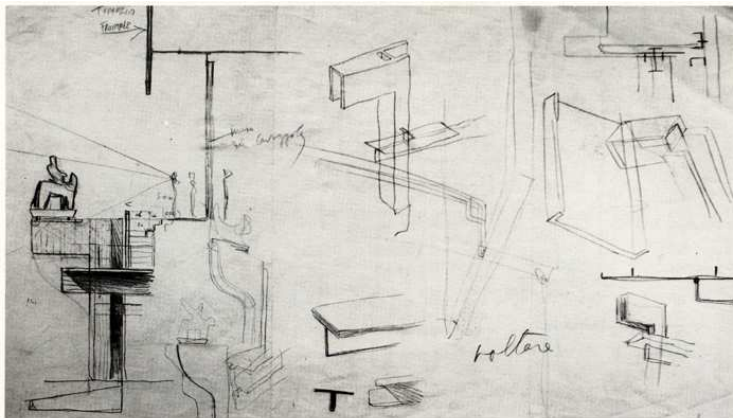
Egli fece realizzare un alto piedistallo in calcestruzzo, talmente esile che Magagnato lo definì "una specie di origami, quasi un cartone piegato che si regge grazie all'architettura". L'orientamento della statua di Cangrande e la sua elaborata piattaforma di osservazione collegata all'itinerario del primo piano, oltre che testimonianza di una sensibilità progettuale straordinaria costituiscono l'esempio più significativo della filosofia museale di Scarpa, in cui l'opera è inscindibile dalla sua collocazione e questa è studiata in funzione diretta delle capacità espressive dell'opera.



Carlo Scarpa, Castelvecchio, monumento di Cangrande.



Carlo Scarpa, Castelvecchio, Cangrande.



Carlo Scarpa, Castelvecchio, studi per Cangrande.



Carlo Scarpa, Castelvecchio, Cangrande soluzione finale.

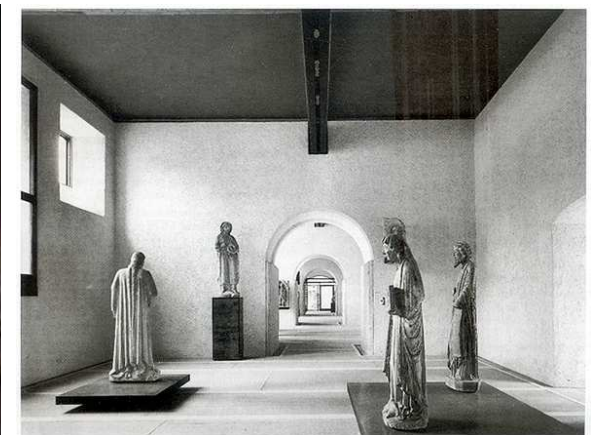
A Castelvechio, ordinatore e architetto operarono una vera e propria rivoluzione museo grafica: molte sculture precedentemente esposte furono rimosse, trasferite nei depositi o in altre sedi. Quelle selezionate per l'esposizione vennero disposte in un nuovo ordine e collocate su nuove basi. Il diverso rapporto con il cortile e gli effetti di luce derivanti dalle finestre e dalle feritoie riaperte suggerirono la posizione di ciascun elemento. Analogamente, nella sistemazione dei quadri Scarpa si oppose al diffuso e semplificante principio della quadrizzazione delle pareti museali, creando nuovi spazi e raggruppamenti ed utilizzando la prospettiva per dare adito a improvvise scoperte. Scarpa considerò con attenzione le proporzioni complessive dello spazio in cui le opere dovevano essere collocate e, benché raggruppate cronologicamente, fece grande attenzione a posizionarle a seconda del modo in cui ognuna di esse *doveva essere vista*.

Montando i dipinti su cavalletti (gli stessi del Correr) Scarpa voleva che il visitatore si avvicinasse, che "prestasse attenzione". Ogni soluzione spaziale è in realtà una sorta di strumento critico usato per far vedere e rendere comprensibili le singole opere.

L'allestimento, in continuo confronto con le scelte dell'ordinamento, fu dunque il risultato di un paziente lavoro di conoscenza delle opere, della loro essenza e del loro significato, così da comprendere i movimenti di luce che meglio ne rivelavano la forma, o i colori dei fondi che facevano risaltare la superficie pittorica.



Carlo Scarpa, Castelvechio, sala delle Sculture al piano terreno.



Carlo Scarpa, Castelvechio, sala delle Sculture al piano terreno.

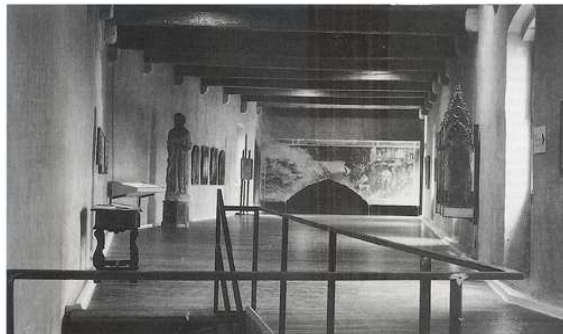
La luce.

Magagnato concordava con Scarpa sulla necessità di una luce museale in grado di dare vita alle opere. "Tutta la museografia dalla metà dell' 800 alla metà del 900 era orientata nel senso di privilegiare l'illuminazione dall'alto, mediante i lucernari; l'ambiente diventava così una specie di acquario che godeva di una luce zenitale ritenuta ottimale per la visione di pitture e sculture; in realtà in questo modo gli oggetti ricevono una luce che li rende irreali, come fossero nel vuoto, ma anche le sale e il monumento stesso che viene restaurato vengono deformati nella loro struttura." A Castelveccchio Scarpa studiò, finestra per finestra, gli effetti della luce naturale su sculture e dipinti: a piano terra le strombature delle finestre furono tagliate in modo da graduare la luce; progettò ove necessario, come per le finestre a sud, un sistema di pesanti tende di cotone sospese su telai mobili (oggi rimossi), che durante il giorno potevano essere spostati a seconda della posizione del sole.

Per integrare la luce naturale con sorgenti artificiali furono utilizzati sistemi diversi a seconda delle situazioni: nelle sale della Reggia, vennero collocati tubi fluorescenti disposti tra le travi del soffitto, in grado di generare una delicata luce diffusa, mentre la luce delle finestre venne modulata per esaltare le opere.

Nelle sale della Galleria superiore, al contrario, la luce naturale delle finestre servì all' illuminazione diffusa, mentre la luce artificiale era calibrata sulle opere.

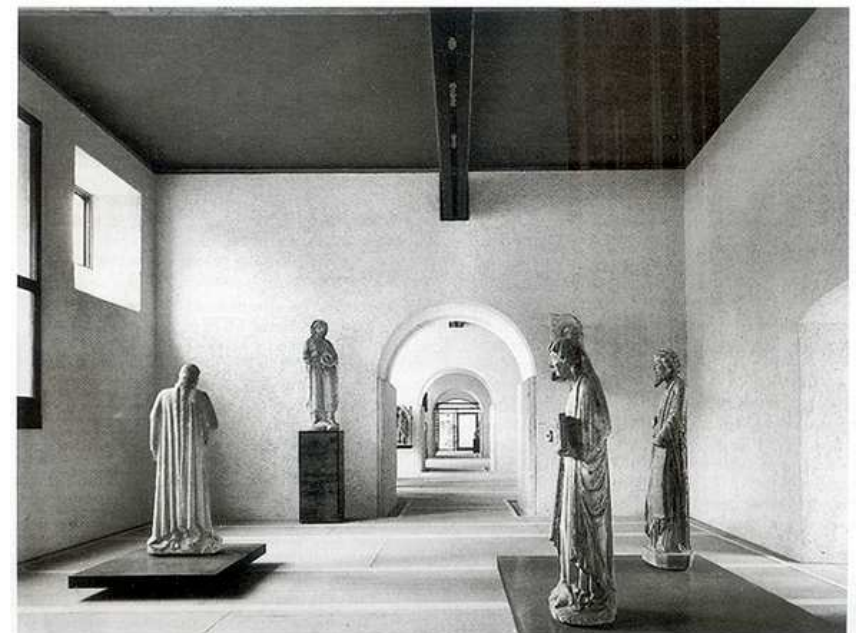
Scarpa disegnò, a questo scopo, una plafoniera di lamiera tagliata nella quale inserì i tubi al neon; la plafoniera, inclinata verso i dipinti, venne agganciata mediante tiranti metallici ai pannelli del controsoffitto, pure ridisegnati dall' architetto. Per eliminare alcune zone d'ombra nella Galleria delle sculture al piano terra, Scarpa posizionò un cavalletto di ferro che reggeva una semplicissima lampada ad incandescenza, senza diffusore, direzionata verso il soffitto



Carlo Scarpa, Castelveccchio, i due livelli dell'ala della Reggia.



Carlo Scarpa, Museo di Castelveccchio, Verona, 1957-64, la galleria dei dipinti.



Carlo Scarpa, Castelveccchio, sala delle Sculture al piano terreno.