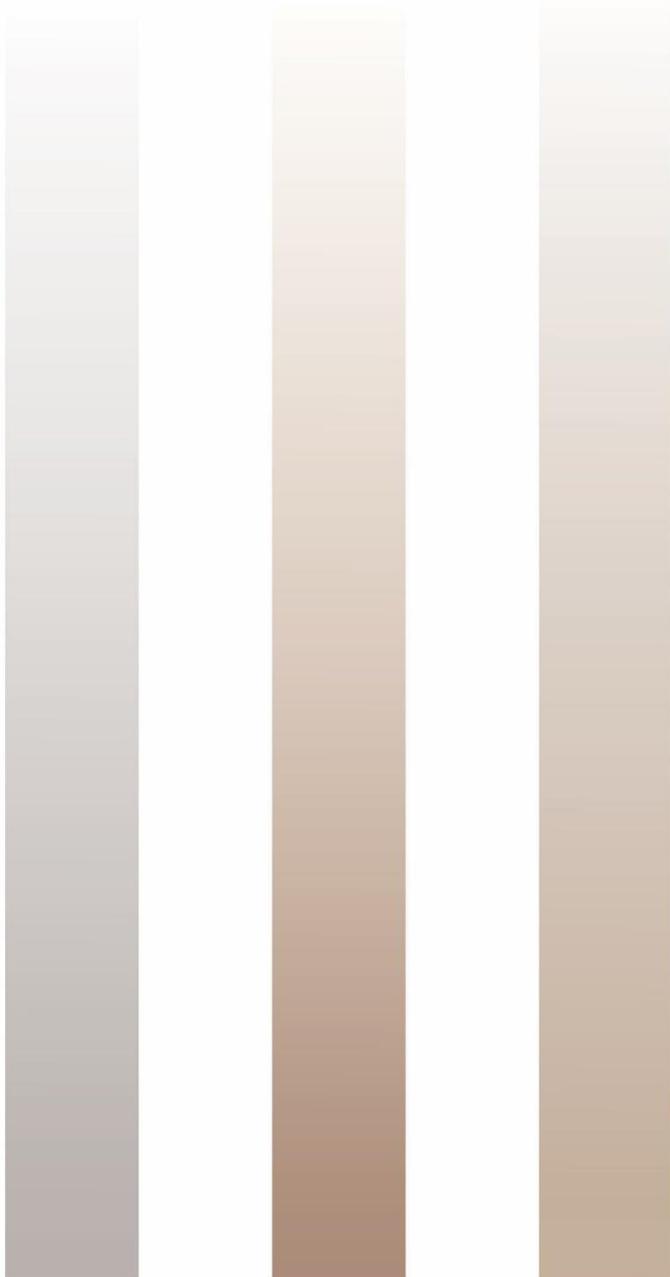


Intervenção Moderna de Carlo Scarpa no Castelvechio





Cristina Mioranza

Orientadora: Prof. Dra. Arq. Marta Silveira Peixoto

Dissertação de Mestrado como requisito para a obtenção
do título de Mestre pelo Programa de Pesquisa e
Pós-Graduação em Arquitetura
PROPARG | UFRGS
Porto Alegre, 2023

Intervenção Moderna de Carlo Scarpa no Castelvecchio

Ao meu pai, Plínio, que nos deixou em 2022, presidente do Instituto Veneto - Brasil | IVRAL nos anos 80/90, consolidou o legado da cultura italiana para o Rio Grande do Sul, o meu amor e profundo respeito;

À minha mãe, Ivone e minhas madrinhas, Iria e Geni, pelo apoio incondicional de sempre;

Às minhas avós, Antonia e Marcolina (ambas *in memoriam*), pelas lembranças do Vêneto nos seus ensinamentos;

Ao meu padrinho Ary (*in memoriam*), pela poesia que permanece em minha vida e pelo amor à arte e à arquitetura;

Ao meu marido Luciano, pela calma, resiliência e amor.

AGRADECIMENTOS

À minha professora e orientadora, pela dedicação e entusiasmo, Dra. Arq. Marta Silveira Peixoto;

Ao Dr. Arq. Sérgio Moojen Marques, pelo convite aos bancos universitários;

Ao Sr. Luigi Andreoli, pela acolhida na Itália, indicações e companhia na visita ao Castelo;

Ao professor da IUAV, Vittore Negreto, pelo primeiro contato com o mundo de Carlo Scarpa e suas dicas importantes;

À coordenadora de projetos culturais dos Museus Cívicos de Verona, Rossella Pasqua di Bisceglie, pelos acessos dentro do *Castelvecchio*;

À arquiteta italiana Alba Di Lieto, responsável pelo Arquivo Carlo Scarpa, ligada à Direção dos Museus Cívicos de Arte e Monumentos de Verona, na sua generosidade em indicar bibliografias e acessos importantes para esta pesquisa;

À querida amiga Anna Luzi e seu esposo, Dario de Palma, moradores de Treviso, pela acolhida, dicas e caminhos maravilhosos no Centro Carlo Scarpa e em Veneza;

Ao Centro Carlo Scarpa de Treviso, pelo material incrível que me disponibilizou;

Aos professores Dra. Arq. Anna Paula Canez e Dr. Arq. Leandro Manenti, por comporem a banca de qualificação de forma brihante e fundamental para esta dissertação;

À minha equipe do C2 Arquitetos e às minhas colegas Arq. Ariane Vargas, que teve participação em todas as fases deste mestrado e Arq. Júlia Sebem, pela revisão e leitura final.

RESUMO

Este trabalho descreve o projeto de reabilitação de Carlo Scarpa, iniciado em 1956, para o Museu Cívico *di Castelvecchio*, que ocupa um patrimônio medieval na cidade de Verona, Itália. Obra de grande interesse arquitetônico que Scarpa projetou como um só organismo, sem distinções entre o edifício e os equipamentos museológicos. O relacionamento com o preexistente é observado dialogando com o passado, quando um intenso e detalhado trabalho de arquitetura e interiores foi realizado. Tem também como foco analisar a espacialidade da revitalização, bem como o detalhe do desenho moderno de Carlo Scarpa, que valorizou o acervo do museu, intervindo no controle de iluminação e de sua exposição, contando uma nova história e revivendo uma época. O equilíbrio entre a necessidade de manter a arquitetura medieval com a introdução de novos usos para a edificação e sua adaptação de espaços, resultou em notória intervenção de arquitetura moderna. Demonstra-se, com isso, o intenso trabalho de projeto de Carlo Scarpa, sem perder contextos, histórias e referências de um dos museus mais importantes e interessantes da Europa.

ABSTRACT

Carlo Scarpa's rehabilitation project began in 1956 for the Castelvecchio Museum, occupying a medieval heritage in Verone, Italy. He projected the entire Old Castel Complex as a single organism. No distinction between the building and the museum equipment. The intervention went beyond modern architecture related to the one pre-existed. The dialogue is requalified between past and present with intense and detailed work on architecture and interior design. Carlo Scarpa projected the museum's collection enhancement, intervening in the control of lighting and about the master pieces exhibition, telling us a story that revive an era with his modern and inclusive design. The balance between the necessity to maintain medieval architecture with the new uses on the building and spaces adaptation resulted in the notorious modern architecture intervention. As one of the most important and interesting museums in Europe, the intervention demonstrates an intense work of architecture and interior design, without losing contexts, histories and references.

SOMMARIO

Il progetto di riabilitazione di Carlo Scarpa, iniziato nel 1956 per il Museo Civico di Castelvecchio, occupa un patrimonio medievale a Verona, Italia. Progettò l'intero complesso di Castelvecchio come l'unico organismo, senza distinzioni tra l'edificio e la dotazione museale. L'architettura moderna si rapporta al preesistente, riqualificando e dialogando tra passato e presente in lavoro intenso ed articolato sull'architettura e sugli interni. Carlo Scarpa, con design moderno ed inclusivo, progettò la valorizzazione della collezione del museo, intervenendo nel controllo dell'illuminazione e della sua esposizione, raccontando una nuova storia e rivivendo un'epoca. L'equilibrio tra la necessità di mantenere l'architettura medievale con l'introduzione di nuovi usi per l'edificio ed il suo adattamento degli spazi ha portato al famigerato intervento dell'architettura moderna. Essendo i musei più importanti ed interessante d'Europa, l'intervento dimostra un intenso lavoro di architettura ed interni, senza perdere contesti, storie e riferimenti.

ÍNDICE

Introdução	9
I. Considerações Iniciais	14
I.I - Trajetória de Carlo Scarpa	15
I.II - Uma visão sobre Carlo Scarpa	19
I.III - Teorias e Ideias sobre restauro	22
II. O Castelvecchio di Verona	30
II.I - O Castelvecchio antes de Scarpa	31
II.II - O Castelo a partir de Carlo Scarpa	57
III. Considerações finais	127
Lista de Figuras	139
Referências	146

INTRODUÇÃO

*"Afinal, é um pouco da condição moderna: criamos um pouco de nada em torno das coisas." Carlo Scarpa**¹

Conforme Josep Maria Montaner², Carlo Scarpa (1906 – 1978) era considerado um arquiteto moderno da terceira geração, que viveu na Região do Vêneto na Itália, onde o patrimônio clássico está presente e inserido de forma significativa dentro do contexto urbano. Ele é representante da arquitetura moderna italiana, com diversos projetos dentro do movimento, como a Banca Popolare di Verona, uma ampliação arquitetônica projetada como um todo, apresentando grandes diferenciais no seu detalhamento. Em 1957, Scarpa (aos 51 anos) tivera diversas oportunidades de trabalhar com *design*, restauração e requalificação. Idealizava exposições em alguns dos mais prestigiados museus italianos e, também, para a Bienal de Veneza. Naquela época, acontece o convite para a intervenção no *Castelvecchio*. As viagens de Carlo Scarpa aos EUA para expor seus trabalhos relativos às suas intervenções em museus e organização de exposições e, ao Japão, como consultor para as empresas de móveis de design italiano, Cassina e B&B, tiveram influências na sua arte de projetar. Inquieto e experimental, o arquiteto veneziano ousou sempre em seus projetos, a simplicidade das formas oportunizando as mais ricas intervenções. Seus detalhes arquitetônicos levam gerações a aprender o seu legado. As soluções arquitetônicas projetadas por ele são importantes referenciais nos dias de hoje.

O Museu Cívico *di Castelvecchio*, objeto deste estudo, que visa a entender como um arquiteto modernista projeta em um patrimônio medieval, ocupa a fortaleza *della Scala*, construída entre os anos de 1354 a 1356, localizada junto à Ponte Scaligero em Verona, na Itália, numa posição estratégica junto ao Rio Ádige. O castelo apresenta diversas fases de ocupação e isso influencia a quantidade de intervenções, reformas e adaptações por que passou. A Invasão Napoleônica, Primeira e Segunda Guerras Mundiais, foram passagens importantes para o castelo, de diversas formas. Segundo Scarpa, tudo no *Castelvecchio* era falso e acabou se tornando um monumento eclético. Seria uma reforma na edificação existente com a requalificação dos espaços e suas novas atribuições ou, apenas, restauro.

¹ "Del resto è un po' la condizione moderna: abbiamo creato un po' il nulla intorno alle cose." SEMI, Franca. A lezione con Carlo Scarpa. Hoepli, 2019, p. 59. [Tradução da

² MONTANER, Josep Maria. *Depois do Movimento Moderno*. GG, Barcelona, 2001, p. 36.

A resignificação do castelo, por Scarpa, iniciou em 1956 e foi realizada em etapas por 18 anos. A intervenção demonstra um intenso trabalho de arquitetura e de interiores, sem perder contextos, histórias e referências. Carlo Scarpa projetou todo o Complexo *Castelvecchio* como um só organismo, sem distinções entre a reforma do edifício e a requalificação dos equipamentos museológicos. O edifício impacta na malha urbana e faz parte do patrimônio histórico da cidade de Verona. Por isso, a necessidade de dialogar com o passado, com a preservação do preexistente e reconstruções modernistas em intensa e detalhada reforma de interiores. Scarpa valorizou o acervo do museu em seu projeto, intervindo no controle de iluminação e da sua exposição. Assim, cada peça se destaca. O equilíbrio entre necessidade de manter a arquitetura medieval e a introdução de novos usos para a edificação e sua adaptação de espaços resultou na intervenção de arquitetura moderna, tema desta pesquisa.

Podemos citar outros exemplos de arquitetos com o mesmo tipo de projeto e na mesma época: Franco Albini, em Gênova, com o *Palazzo Bianco Rosso*, onde a simplicidade se faz presente sem perder o valor da arquitetura moderna na reforma e no restauro; o próprio Carlo Scarpa, em dois momentos e cidades diferentes dentro da Itália: em Palermo com o *Palazzo Abatellis*, onde há similaridades frequentes com o *Castelvecchio* e o Museu *Canova* em Possagno, que trata a luz natural direcionada para as peças museográficas e o BBPR em Milão, com o *Castello Sforzesco*, que traz o artificialismo como conceito e inova junto com a tradição do patrimônio.



Foto 1 – Palazzo Abatellis, em Palermo
Fonte: GIUNTA, Santo. Carlo Scarpa. Marsilio, 2016.



Foto 2 – Palazzo Abatellis, em Palermo
Fonte: GIUNTA, Santo. Carlo Scarpa. Marsilio, 2016.



Foto 3 – Museu Casanova, em Possagno
Fonte: FREDIANI, Gianluca. Canova Museum Possagno, Electra, 2016.



Foto 4 – Museu Casanova, em Possagno
Fonte: FREDIANI, Gianluca. Canova Museum Possagno, Electra, 2016.



Foto 5 – Museu Casanova, em Possagno
Fonte: FREDIANI, Gianluca. Canova Museum Possagno, Electra, 2016.



Foto 6 – Castelo Sforzesco
Fonte: www.milanocastelo.it. Acesso em 07.9.2022, às 17h.



Foto 7 – Castelo Sforzesco
Fonte: www.milanocastelo.it. Acesso em 07.9.2022, às 17h.

Além de motivações pessoais, encontrei em Scarpa diversos referenciais importantes para motivar este trabalho. Assim, tomo como objetivos:

- Conhecer Carlo Scarpa: quem foi, quais foram seus referenciais e influências, suas buscas teóricas, com quais pessoas conviveu e onde esteve, além de seus trabalhos realizados.
- Levantar a história original do castelo, suas fases, intervenções, reformas e restauros antes da intervenção de Scarpa em 1956.
- Analisar o conjunto arquitetônico do Museu Cívico *di Castelvecchio* em Verona, observando o edifício propriamente dito e como se deu a intervenção de arquitetura moderna por Carlo Scarpa na edificação, chegando ao interior e seu detalhamento.
- Entender o comportamento da arquitetura moderna em relação a edifícios preexistentes e como Carlo Scarpa projetou e executou a obra em si, deixando um legado para os dias de hoje.

METODOLOGIA

Este trabalho tem um caráter teórico e qualitativo, partindo de uma revisão bibliográfica com leituras interpretativas do material existente relativo à intervenção moderna de Carlo Scarpa no *Castelvecchio*. Primeiramente, uma pesquisa detalhada em fontes secundárias pertinentes, nas quais encontrei autores específicos e relevantes falando sobre Carlo Scarpa e sua formação, seus princípios arquitetônicos, seus projetos, execuções de obra e detalhamentos. Os livros e leituras relativos ao objeto foram fundamentais e cruciais para a organização da visita ao local em um segundo momento, bem como os textos de Licisco Magagnato, diretor do museu na época em que Scarpa interveio. A busca pelas referências de Carlo Scarpa em arquitetura, interiores, restauro, reforma e reabilitação, direcionou o estudo em questão. A partir dessa revisão, sigo para as fontes primárias, tais como: estudos e análises dos projetos desenhados a mão por Scarpa no norte da Itália; pesquisas em instituições de ensino de Veneza nas quais Scarpa trabalhou e projetou, tais como: a Università IUAV di Venezia e Fondazione Querini Stampalia, onde as duas instituições possuem extensa bibliografia sobre ele e seus projetos.

Quando da visita à cidade de Verona, percorrendo o bairro onde está inserido o objeto e seu entorno imediato, conhecendo pessoalmente o Museu Cívico *di Castelvecchio*, compreende-se conceitos,

intervenções e os projetos de Scarpa para o local. Foi fundamental observar a arquitetura, os fluxos e a malha urbana onde está inserida a fortaleza, com a sua providencial ponte. Seguiram-se visitas detalhadas e rigorosas para pesquisar sobre reforma, reabilitação, restauração, reconstrução, ampliação e interiores no castelo propriamente dito. Foram feitas pesquisas sobre a história cronológica do castelo e suas inúmeras intervenções, estudando o movimento da arquitetura moderna e suas antologias teóricas de autores relevantes sobre reabilitação de edificações em patrimônio existente. Foram reunidos levantamentos fotográficos e realizadas entrevistas informais com curadores, historiadores e com a arquiteta do museu, Alba Di Lieto, profunda conhecedora do castelo e da intervenção de Scarpa. Obtive acesso ao acervo com mais de 600 croquis, desenhos originais do próprio arquiteto, dentro da administração do museu em Verona e uma pequena parte no Centro Carlo Scarpa em Treviso. Estudou-se suas diversas obras, principalmente na região do Vêneto, com referenciais e fases, visando ao entendimento como um todo do seu pensamento arquitetônico. Foi feita uma visitação ao Centro Carlo Scarpa na cidade de Treviso, onde está localizado o acervo na sua totalidade.

ESTRUTURA

O trabalho fala sobre a reabilitação do *Castelvecchio*, sendo necessário percorrer dados históricos com as fases pertinentes e cronológicas desse conjunto arquitetônico. Carlo Scarpa é o início desta pesquisa. O seu pensamento e ideias, bem como teorias e referências, sugerem o caminho a ser percorrido para entender seu projeto de reforma do objeto. Após, descrevo o castelo e suas fases até 1956, antes da intervenção moderna de Scarpa, quando diversos eventos aconteceram e a sua identificação oportuniza esclarecimentos pertinentes a esta pesquisa. Em seguida, o projeto de reforma de Carlo Scarpa para o *Castelvecchio* é descrito por ordem de execução. O início, em 1956, a exposição de 1957 e a necessidade de continuação da requalificação do castelo por 18 anos são apresentados na sequência de intervenção do arquiteto veneziano. Com essas descrições iniciais, pretendo aprofundar o estudo sobre Carlo Scarpa, identificando os problemas do objeto, suas reflexões e projetos para o *Castelvecchio* como um todo. Os seus desenhos a mão são partes fundamentais para esse acontecimento, muitos deles realizados no canteiro de obras com a função de esclarecimento sobre o projeto arquitetônico e seus detalhes para os demais profissionais envolvidos.



I. Considerações Iniciais

I.I – Trajetória de Carlo Scarpa

Alberto Carlo Scarpa, arquiteto italiano da região do Vêneto, ao norte do país, nascido em 2 de junho de 1906 na cidade de Veneza, foi morar em Vicenza aos dois anos de idade. Desde a infância, teve o patrimônio histórico arquitetônico presente no seu dia a dia, uma vez que Veneza e Vicenza são duas cidades relevantes dentro desse contexto. Em 1919, com a morte da sua mãe, retorna a Veneza, ingressa na Real Academia de Belas Artes, no curso de Desenho Arquitetônico, Pintura e Escultura, sendo que a linha do ensino de arquitetura era dedicada ao estilo eclético do século XIX. Já em 1922, inicia suas atividades profissionais trabalhando para o Studio de Francesco Rinaldo. Nesse escritório, Scarpa gerencia as obras da igreja de *Travettore Rosa* em Vicenza (obra nova em estilo neoclássico), do campanário de *Pradipozzo* em Oderzo, da Igreja Santa Maria *di Sala* em Veneza (restauração) e do campanário de *Aviano* em Udine, até 1924. A partir de 1925, a empresa *Cappellin&Co* (fabricante de vidros de Murano) o contrata para supervisionar as obras de uma nova fábrica e restaurar o *Palazzo da Mula*, em Murano. Essa parceria rendeu-lhe o convite para ser o assessor artístico da empresa.



Foto 8 - Carlo Scarpa observa suas peças de design de vidro em execução
Fonte: www.thecultureconcept.com/wp-content/uploads/2013/11/scarpa-portrait.jpg
Acesso em 05/03/2020 às 22h17.

Formou-se em 1926 pela Real Academia de Belas Artes de Veneza. Tenta seu registro em dezembro do mesmo ano, porém, se nega a fazer a prova de ordem, imposta pelo governo fascista de Mussolini ficando, portanto, inabilitado ao exercício da profissão de arquiteto. Seu parceiro de obras foi o Arq. Eng. Carlo Arrigo Rudi Maschietto - *Castelvechio e Banca Popolare di Verona*. Começa a dar aulas no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza - IUAV, em colaboração com o catedrático Professor Guido Cirilli, sobre composição arquitetônica, o que faz até 1929. Com isso, fica conhecido como Professor Scarpa. De Cirilli, herda a atenção pelos detalhes e a qualidade da materialidade em seus projetos e construções. Ele cita sua relação com o mestre e sua tradição na palestra realizada na Academia de Belas Artes de Viena, em 16 de novembro de 1976³.

Foi no início dos anos 1930 que ele escreveu, em conjunto com os venezianos Aldo Foili, Guido Pelizzari, Renato Renosto e Angelo Scatollin, um artigo de adesão ao Movimento Racionalista, no qual afirmava que a arquitetura moderna que estavam invocando seria racional e que a precedente de menos de um século não era arquitetura, evocando a necessidade de um novo estilo arquitetônico. Nessa época, é professor assistente de Auguste Sezanne, que possuía um curso na IUAV sobre desenhos ornamentais e decorativos. No ano seguinte, assume como titular no curso de Decoração, Mobiliário e Arquitetura de Interior, além de Composição Arquitetônica. Em 1934, recebe menção honrosa pelos trabalhos realizados junto à empresa Venini de Murano e conhece o arquiteto vienense Josef Hoffmann, sóbrio e funcional, tendo como uma de suas obras mais importantes o Palácio *Stoclet*, em Bruxelas, detentor de paredes repletas de pinturas de Klimt. Na área de design de móveis, cria a cadeira *Máquina de Sentar*, de 1905, e projeta o *Sanatório Purkesdorf*, precedente importante para a Arquitetura Moderna. Scarpa conhecia suas obras como um todo e as apreciava em demasia, chegando ao ponto de influenciar alguns de seus trabalhos, segundo o curador Rainald Franz da Mostra "*Josef Hoffmann | Carlo Scarpa, on the sublime in architecture*", na República Tcheca.

Nos anos 1940, projetos importantes tomaram forma na vida profissional de Carlo Scarpa, com intensas atividades na parte de design de objetos e mobiliários, interiores, exposições, bienais, restauros, reformas e concursos. Todo esse repertório, principalmente em interiores e no campo do patrimônio, tornou-o um profissional com uma percepção diferenciada em relação a essas atividades. O refinamento, a sutileza e o detalhe são elementos de excelência que

³ Vide página 20 – parte da palestra "Può l'architettura essere poesia?", realizada na Academia de Belas Artes de Viena, em 16 de novembro de 1976.

fazem parte do seu trabalho. O pano de fundo é o início dos anos 1950, com a Itália do Pós-Guerra reerguendo-se e buscando a preservação, reabilitação, restauração e reconstrução do patrimônio histórico cultural, artístico e arquitetônico ainda existente. Diversos escritórios de arquitetura se habilitaram para esse trabalho. Um bom exemplo é o *Castello Sforzesco*, reabilitado e restaurado pelo BBPR arquitetos. Nessa mesma onda, Scarpa reabilitou o *Palazzo Abatellis* em Palermo, no sul da Itália, fazendo uso de projetos e detalhamentos para a obra em questão, pois suas visitas eram mais espaçadas devido à distância de morar em Veneza e compromissos assumidos na sua região.

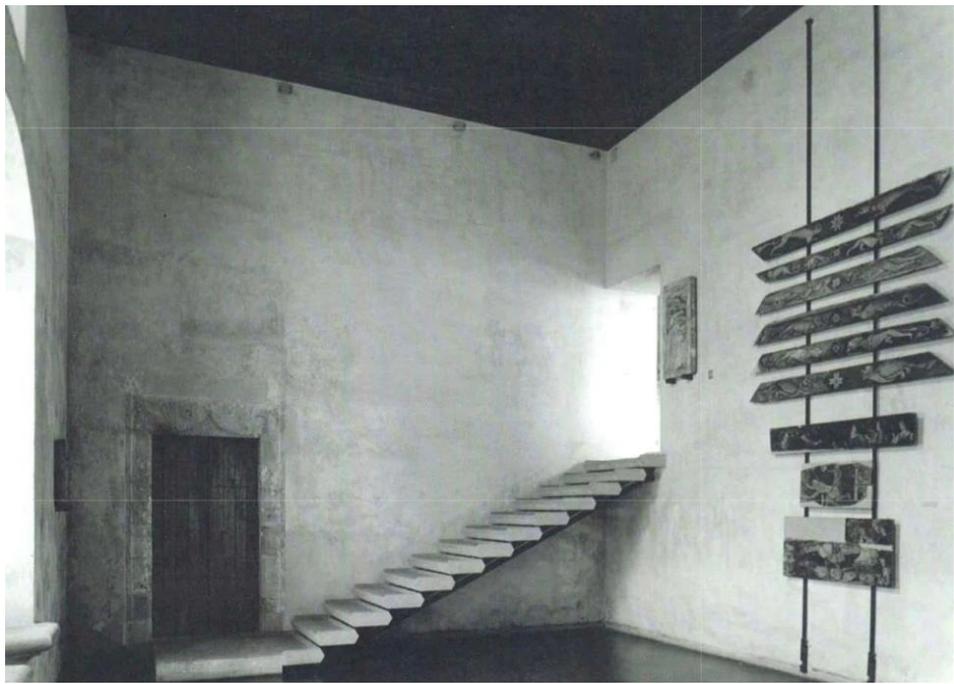


Foto 9 – Interior do Palasso Abatellis, em Palermo

Fonte: www.domusweb.it/it/speciali/manifesta/2018/carlo-scarpa-lallestimento-della-galleria-di-palazzo-abatellis-a-palermo-1953-54.html
Acesso em 05/03/2020 às 22h25.

Scarpa afirmava que, para ele, o único modo de ver as coisas era desenhando, devido à ligação que fazia entre dizer e fazer. Foi um arquiteto presente no canteiro de suas obras. Desde o início, gerenciando obras a partir do escritório em que trabalhava, entendia o seu ofício sabendo das reais necessidades e da documentação necessária para que um projeto de excelência fosse executado da melhor forma.

Um bom conhecimento de desenho ajuda muito a projetar porque é como se expressar, não é? E há também um fenômeno de autocontrole pelo qual se diz: isso não vai funcionar, você tem que procurar outra coisa. Quanto mais rápido isso for feito, mais rápida será a execução das coisas.⁴

⁴ "La conoscenza del disegno abbastanza buona aiuta moltissimo a ideare le cose perché è come esprimersi, no? E avviene anche un fenomeno di autocontrollo per cui si dice: così non va, bisogna cercare qualche altra cosa. Più veloce è questo fatto, più veloce è l'esecutività delle cose." SEMI, Franca. *A Lezione con Carlo Scarpa*. Hoepli, 2019, p. 294 [Tradução da autora]

Em 1951, para realizar uma exposição dedicada a Frank Lloyd Wright, em Florença, ambos se encontram em Veneza. Nesse período, fez a arquitetura do pavilhão da Venezuela para a Bienal de Arquitetura de Veneza. Em 1956, Scarpa realiza a exposição de Mondrian em Roma. Esses dois encontros impactaram-no profundamente. Conseguimos identificar influências de FLW e Mondrian em diversas obras. No ano seguinte, participou da conferência sobre a posição do arquiteto moderno na Itália.

Ainda em 1956, Licisco Magagnato substitui Antonio Avena na direção do Museu, quando começaram as renovações dentro do *Castelvecchio* e Carlo Scarpa foi chamado para projetar a reabilitação do complexo, uma vez que todo o conjunto arquitetônico passa a ser o Museu Cívico *di Castelvecchio*. Com o convite de Magagnato, devido à sua experiência no *Palazzo Abatellis* e os inúmeros projetos efetuados para a Bienal de Veneza, Scarpa inicia sua incursão mais importante. A intervenção de arquitetura moderna de Carlo Scarpa preserva, reabilita, restaura e reconstrói o *Castelvecchio*, em que, analisando todo o objeto construído, bem como os envoltórios teóricos oriundos desse processo, tem na sua origem percepções importantes que nortearam o trabalho do arquiteto. Scarpa, sempre racional, porém inclusivo na sua arquitetura, chega ao *Castelvecchio* com repertório arquitetônico para tratar do projeto com o devido merecimento. Tornar o museu possível e compatibilizar o uso da edificação histórica, fazendo a modernidade e a tradição se complementar, são suas metas. A materialidade do concreto, por exemplo, na arquitetura moderna, tem um poder unificador e acaba mostrando as diferenças entre os elementos de épocas passadas. Em 1970, torna-se diretor da IUAV. Morre em 1978, aos 72 anos de idade, vítima de acidente em uma obra no Japão. Está enterrado no cemitério ao lado da Tomba Brion, obra de grande destaque de Scarpa, em Altivole, no Vêneto.

I.II – Uma visão sobre Carlo Scarpa

"A beleza tem duas origens: uma, natural, outra, pelos hábitos."⁵

Carlo Scarpa teve acesso às obras de Palladio muito cedo, na sua maioria, localizadas na região do Vêneto. Esse patrimônio foi vivenciado diariamente na sua infância e Scarpa falava abertamente que decidira fazer arquitetura por admirar o *Palazzo Chiericati*, de Andrea Palladio, edificação próxima ao Teatro Olímpico, em Vicenza. As inspirações de Carlo Scarpa têm forte embasamento no repertório obtido pela forma e partido arquitetônico de Andrea Palladio, atualizado para a época em que Scarpa atuou na essência e na perfeição do mestre renascentista. Scarpa dominava a sua arquitetura, assim como Palladio, seguindo sempre um conceito, uma matemática, uma forma. A simetria, os eixos, as relações geométricas e a perfeição absoluta mostram a relação estabelecida entre os dois arquitetos italianos, mesmo em épocas distintas e um sendo a referência do outro. Scarpa acaba se tornando o arquiteto vêneto mais importante do século XX.

Colin Rowe, em seu artigo "A Matemática da Casa Ideal", cita a *Villa Capra* ou *La Rotonda* de Palladio e observa a matemática da forma quadrangular com abstração de funções, iniciando um diálogo coberto de nuances e expertises voltadas aos *grids* (diagramas). Confronta Le Corbusier e sua *Villa Savoye* em *Poissy*, por ter recebido diversas interpretações, expondo comparações pertinentes entre as duas obras citadas. Observo nas obras de Carlo Scarpa referenciais das obras de Palladio, como Rowe fez em seu artigo com Le Corbusier. Alba Di Lieto já havia notado tal similaridade nas palavras de Licisco Magagnato e escreve o seguinte:

O binômio <<Palladio-Scarpa>> o acompanhará em numerosos e inéditos estudos ligados à preparação de exposições, cada uma delas, resultado de profundas investigações críticas, longas pesquisas científicas e às vezes descobertas afortunadas; em 1980, Licisco Magagnato foi curador da grande exposição Palladio a Verona, e em 1982, quatro anos após sua morte (Scarpa), da exposição fotográfica dedicada ao arquiteto veneziano Carlo Scarpa a Castelvecchio, não é por acaso que naquele memorável catálogo, o ensaio de abertura, intitula-se História e Gênese da Intervenção e aqui se fecha um ciclo. O estudioso aplica à arquitetura contemporânea o mesmo critério analítico adotado para os estudos sobre a arquitetura antiga e isso permite que ele investigue em profundidade a genialidade do método Scarpiano."⁶

⁵ Christopher Wren, citado por Colin Rowe. *Maneirismo e Arquitetura Moderna e outros ensaios*, "Las Matemáticas de la Vivienda Ideal".

⁶ "Il binomio <<Palladio-Scarpa>> lo accompagnerà in numerosi e inediti studi collegati alla preparazione di mostre, frutto ciascuna di profonde indagini critiche, di lunghe ricerche scientifiche e talora di fortunate scoperte; nel 1980 cura la grande mostra, *Palladio e Verona*, e nel 1982 realizza, a soli quattro anni della scomparsa, la mostra monografica dedicata all'architetto veneziano, *Carlo Scarpa a Castelvecchio*; non a caso in quel memorabile catalogo il saggio di apertura di Magagnato si intitola *Storia e genesi dell'intervento* e qui il cerchio si chiude. Lo studioso applica all'architettura contemporanea lo stesso criterio analitico adottato per gli studi sull'architettura antica e ciò gli consente di indagare approfonditamente la genialità del procedimento scarpiano." DI LIETO, Alba. I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio. Regione del Veneto. Ed. Marsilio, p. 58. [Tradução da autora]

Esse exercício pode esclarecer pensamentos que se conectam através de Palladio, como grande arquiteto que foi, servindo de referência para Le Corbusier que, por sua vez, também foi referência para Scarpa. Scarpa cita Le Corbusier no seu discurso "Pode Arquitetura ser Poesia?" para a Conferência na Academia de Arte de Viena em 16 de novembro de 1976 e descreve abertamente sua transformação após a leitura do livro *Por uma Arquitetura*. Abaixo, o trecho:

Na verdade, e infelizmente, sou descendente, por tradição cultural, do monumento a Vittorio Emanuele II em Roma. Eu fui, na verdade, o melhor aluno do meu professor da Academia, que por sua vez tinha sido o melhor aluno do autor daquele monumento... A pobreza espiritual daquela época se devia ao fato de que professores das academias de belas artes compartilhavam o gosto eclético do século XIX. É por isso que tivemos que fazer algum esforço para nos libertar da nossa educação escolar. Um esforço que, aliás, deve ser sempre feito para alcançar aquele senso de autoridade moral que um indivíduo, no campo da arte, deve conquistar para poder se declarar um artista. É sempre necessário sair do leito materno. Para mim, por exemplo, tive a sorte de encontrar o volume intitulado *Por uma Arquitetura* de Le Corbusier no final da escola: representava uma abertura da alma; desde então, as condições espirituais mudaram totalmente. É para relembrar as etapas de uma pequena vida que não pretende ser a de um mestre, até porque acho que os mestres, neste momento, estão todos mortos. Mestre, de fato, é aquele que expressa coisas novas que os outros podem entender... E os grandes arquitetos modernos não existem mais. O último, Louis Kahn, faleceu de forma desagradável - são perdas insubstituíveis... "A arquitetura pode ser poesia?". Claro. Isso foi proclamado por Frank Lloyd Wright em uma conferência em Londres. Mas nem sempre: só às vezes a arquitetura é poesia. A sociedade nem sempre pede poesia. Não devemos pensar: 'Vou fazer uma arquitetura poética'. A poesia vem das coisas em si...⁷

Nesse discurso, Scarpa fala que Le Corbusier o libertou de todos os antigos conceitos estudados em sua graduação. O livro *Por uma Arquitetura* oportuniza a Scarpa novas teorias e referenciais importantes da arquitetura moderna, saindo do ecletismo que ele tinha aprendido. Quando Le Corbusier fala sobre a ilusão das plantas e afirma que o exterior é o resultado do interior, os elementos da arquitetura são: luz e sombra, parede e espaço. As obras de Scarpa refletem esse conceito e ele os empregava em diversos trabalhos.

⁷ "...In verità e purtroppo, io discendo, per tradizione culturale, dal monumento a Vittorio Emanuele II a Roma. Io ero, infatti, il migliore allievo del mio professore d'Accademia, che a sua volta era stato il migliore allievo dell'autore di quel monumento...La povertà spirituale di quell'epoca era dover al fatto che gli insegnanti delle accademie di belle arti dividevano il gusto eclettico del XIX secolo. Per questo abbiamo dovuto fare una certa fatica per liberarci dalla nostra formazione scolastica. Uno sforzo che, del resto, bisognerebbe sempre fare per raggiungere quel senso di autorità morale che un individuo, nel campo dell'arte, deve conquistare per potersi dichiarare artista. Bisogna sempre uscire dall'alveo materno. Per me, ad esempio, è stata una fortuna trovare il volume intitolato *Vers une architecture* di Le Corbusier al termine della scuola: rappresentò un'apertura dell'anima; da allora le condizioni spirituali mutarono totalmente. Questo per ricordare le tappe di una piccola vita che non pretende di essere quella di un maestro, anche perché penso che i maestri, in questo momento, sono tutti morti. Maestro, infatti, è colui che esprime delle cose nuove che altri possono capire... E i grandi architetti moderni non ci sono più. L'ultimo, Louis Kahn, se ne è andato in modo non bello - sono perdite insostituibili... "L'architettura può essere poesia?". Certo. Lo ha proclamato F.L. Wright in una conferenza a Londra. Ma non sempre: solo qualche volta l'architettura è poesia. La società non sempre chiede poesia. Non bisogna pensare: 'farò un'architettura poetica'. La poesia nasce dalle cose in sé..." Parte do Discurso: "Pode l'architettura essere poesia?", em Viena, 1976. [Tradução da autora]

O arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação de seu espírito; pelas formas, afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, desperta em nós ressonâncias profundas. Nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; sentimos então a beleza.⁸

Scarpa estava em sintonia com as mudanças na arquitetura e na observação dos detalhes arquitetônicos como premissa do seu trabalho. Sempre racional, mas também se permitindo ser inclusivo na sua arquitetura. Com sua imersão no mundo do mobiliário e interiores, as possibilidades de criação são as mais felizes, pois temos arquitetura tanto "no aparelho telefônico quanto no Parthenon", como diria Le Corbusier. A palavra harmonia foi citada no discurso de Scarpa, porém, Le Corbusier nos disse que a engenharia gera harmonia e que arquitetura é uma emoção plástica, e dita que devemos projetar pelo começo e empregar elementos que atinjam nossos desejos visuais.

A planta procede de dentro para fora; o exterior é o resultado de um interior.
Os elementos arquiteturais são a luz e a sombra, a parede e o espaço.
A ordenação é a hierarquia dos fins, a classificação das intenções...⁹

Le Corbusier ditou regras importantes que interagiram beneficentemente nas obras de Scarpa, que controlava a luz natural de uma forma surpreendente, trabalhando os jogos de luz e sombra dentro dos espaços projetados. O uso desse recurso aproveita o movimento das cores e sombras de cada período do dia. Não se pode esquecer, também, que os traçados reguladores de Le Corbusier determinaram e ajudaram Scarpa em muitas de suas obras. O traçado regulador dá equilíbrio ao projeto. Scarpa também nos disse que mestre é quem ensina baseado em fatos novos e desmistificou essa figura, sustentando que os mestres não são imortais, porém, seus conceitos e teorias permanecem.

Uma grande época começa.
Um espírito novo existe.
Existe uma multidão de obras de espírito novo;
são encontradas particularmente na produção industrial.
Os hábitos sufocam a arquitetura.
Os "estilos" são uma mentira.
O estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de uma época e que resulta num estado de espírito caracterizado.
Nossa época fixa cada dia seu estilo.
Nossos olhos, infelizmente não sabem discerni-lo ainda.¹⁰

⁸ LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. Coleção Estudos. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2013, p. XXVIX.

⁹ LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. Coleção Estudos. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2013, p. XXXI e XXII.

¹⁰ LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. Coleção Estudos. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2013, p. 57.

I.III – Teorias e Ideias sobre o Restauro

Começando pelo vienense **Alois Riegl** (1858-1905), que pensava que o valor predominante popular dos monumentos históricos era a novidade, a intervenção no patrimônio deveria aparecer. Estabeleceu a diferença entre produções intencionais e produções não intencionais. Na Itália do século XX, ampliou-se a noção de monumento, abarcando não só obras completas, mas também fragmentos e inscrições.

É na ideia de evolução que Riegl localiza o valor histórico do monumento, por ele definido como uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras ações humanas ou destinos.¹¹

O monumento não possui um valor artístico absoluto, mas apenas um valor relativo e como o século XX tem negado a existência de um cânone artístico ou de um ideal objetivo, o valor do monumento é medido pelo modo como ele atende as exigências do querer moderno da arte.¹²

Sigo com o pensador italiano **Camillo Boito** (1836-1914), que foi um grande destaque no movimento de restauro do século XIX. Ele tinha um pensamento intermediário e moderado entre Viollet-Le-Duc e John Ruskin. Era um profundo conhecedor da arte e arquitetura medieval da Itália, então vista por muitos como nacionalista, devido ao momento de unificação e libertação italiana. Escreve *Os Restauradores* a partir da conferência feita na exposição de Turim, em 1884. Cito alguns trechos pertinentes abaixo:

Para bem restaurar é necessário amar e entender o monumento...

... Mas, uma coisa é conservar, outra é RESTAURAR, ou melhor, com muita frequência uma é o contrário da outra.

Assim, sobre as restaurações arquitetônicas, concluo:

1*- É necessário fazer o impossível, é necessário fazer milagres para conservar no monumento o seu aspecto artístico e pitoresco;

2* - É necessário que os complementos, se indispensáveis, e as adições, se não podem ser evitadas, demonstrem não ser obras antigas, mas obras de hoje.

Prouvera ao Céu, senhoras e senhores, que um fato assim digno e um amor como esses aquecessem o nosso ânimo para preservar para a Itália os monumentos da sua grandeza passada!¹³

Continuando com *Os Restauradores*, Boito apresentou oito princípios para evidenciar a época das intervenções no patrimônio:

¹¹ RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 11.

¹² RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 12.

¹³ BOITO, Camilo. *Os Restauradores*. São Paulo. Artes & Ofícios, 2018.

- 1 - Diferença de estilo entre o novo e o velho;
- 2 - Diferença de materiais de construção;
- 3 - Supressão de linhas ou de ornatos;
- 4 - Exposição das velhas partes renovadas, nas vizinhanças do monumento;
- 5 - Incisão, em cada uma das partes renovadas, da data de restauração ou de um sinal convencionado;
- 6 - Epígrafe descritiva gravada sobre o monumento;
- 7 - Descrição e fotografia dos diversos períodos das obras, expostas ou em local próximo a ele, ou ainda descrições em publicações;
- 8 - Notoriedade.¹⁴

Falando sobre o restauro científico, o italiano **Gustavo Giovannoni** (1873-1947) percebeu o conflito entre a vida moderna e o respeito aos valores artísticos e históricos dos monumentos.

Manifestou-se contra a arquitetura pseudomedieval, assim como também se contrapôs às fachadas da moda e aos ornatos artificiosos; se o arquiteto não sabe fazer arquitetura contemporânea que possa inserir-se de maneira apropriada num ambiente historicizado, é melhor que não o faça e que recorra a formas simples mais próximas da tradição.¹⁵

Em sintonia com o pensamento de Boito mas de forma contundente, abriu discussões pertinentes sobre o papel do arquiteto, julgando deficiente na sua formação. Atuou na criação da Escola Superior de Arquitetura em Roma em 1919/20, exatamente na época em que Scarpa estudava em Veneza. Na sua carta de restauração de 1931, que influenciou a Carta de Atenas (1931), percebo referências que dizem o seguinte:

A restauração dos monumentos antigos é, na Itália, uma questão de interesse nacional. Isso é devido não apenas à abundância de obras arquitetônicas, modestas ou grandiosas, datando de épocas diversas e disseminadas por todo o território, mas também, e ainda mais, ao caráter essencialmente variado dessas obras, em razão de uma continuidade de produção única no mundo. Todos os períodos da humanidade, desde os tempos pré-históricos até a época atual, deixaram no solo italiano traços característicos de construções e de realizações artísticas, saídos, por vezes, de nova germinação, mas frequentemente externados no velho tronco: são essas transformações, essas sobreposições sucessivas e múltiplas que deram aos monumentos italianos esse caráter coliforme que confere ao problema da restauração uma complexidade que talvez não tenha par em exemplos de outras nações.¹⁶

Ainda nos anos 1930, com o movimento arquitetônico do racionalismo italiano, de caráter moderado, expressava a valorização do patrimônio clássico em comunhão com o modernismo racional de Le

¹⁴ BOITO, Camilo. *Os Restauradores*. São Paulo. Artes & Ofícios, 2018

¹⁵ KÜHL, Beatriz. GIOVANNONI, Gustavo. *Textos Escolhidos*. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2017, p. 22.

¹⁶ KÜHL, Beatriz. GIOVANNONI, Gustavo. *Textos Escolhidos*. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2017, p. 129.

Corbusier. Abaixo, um trecho do manifesto de adesão ao movimento racionalista de 19 de maio de 1931:

Arquitetura racional = arquitetura moderna.
Arquitetura não racional = não arquitetura.
Precisamos de um novo gosto arquitetônico. Esta arquitetura moderna que invocamos será racional, precisamente porque o que a precedeu durante cerca de um século não era, e não foi arquitetura...
Se nos últimos cem anos que precedem, nossa edificação local entregou algumas obras de arte ou não, perguntamos aos poucos italianos que ainda entendem seu charme.¹⁷

Segundo Josep Maria Montaner¹⁸, a terceira geração da arquitetura moderna, com Louis Kahn nos EUA e Carlo Scarpa, juntamente com Ernesto Nathan Rogers e Ignacio Gardella na Itália, buscava conciliar a continuidade dos mestres do Movimento Moderno, mas justapondo o impulso da renovação. Uma das questões que se destacaram na arquitetura depois da Segunda Guerra Mundial foi a busca de uma maior expressividade. Nessa época, o lançamento do manifesto "Uma Nova Monumentalidade" convergiu para além do meramente funcional. Falava em grandiosidade espiritual. Transformar é o desafio, criando lugares que não existem, "transformar o não lugar em lugar".¹⁹

Depois da Segunda Guerra Mundial, com o interesse do governo em preservar os monumentos nacionais, Carlo Scarpa vivenciava, em Palermo, seu projeto de restauro para o *Palazzo Abatellis* e, em Possagno, projeto de reabilitação para a *Gipsoteca Canoviana*. O patrimônio medieval foi elevado a símbolo nacional em toda a Itália e isso potencializou a intervenção no *Castelvecchio* como um todo.

O objetivo principal da restauração é conservar os monumentos: os trabalhos de consolidação e a manutenção regular são, portanto, os pontos que se destacam nesse programa, que também são os mais imediatamente úteis, mesmo que o efeito não seja vistoso. Não poderíamos, no entanto, excluir os trabalhos de recomposição, de reintegração e de libertação;
... liberam e evidenciam novamente certos elementos e, enfim, dão de novo àquilo que permanece de um edifício, uma unidade monumental.
... respeito por todas as fases da construção que tenham um caráter artístico ou histórico; mínimo possível de obras e de acréscimos; utilização, para tratar as lacunas e completar as linhas, de materiais novos, mas desprovidos o quanto possível de ornamentos e conformes às características de conjunto da construção; continuação das formas num estilo similar apenas em casos em que se trate de expressões geométricas desprovidas de originalidade decorativa; indicação dos acréscimos seja pelo emprego de materiais diferentes, seja pela adoção de

¹⁷ "Architettura razionale = architettura moderna. Architettura non razionale = non architettura. Abbiamo bisogno di un nuovo gusto architettonico. Questa architettura moderna che invociamo sarà razionale, proprio perché quella che si ha preceduto da circa un secolo non lo è stata, e non fu architettura...Se nei cento anni che precedono, l'edilizia nostrana ci abbia o no consegnato qualche opera d'Arte, lo chiediamo a quei pochi italiani che ancora ne intendono il fascino." Manifesto "La polemica sull'architettura. Adesioni al Movimento Razionalista". Il lavoro fascista, 19/05/1931.

¹⁸ MONTANER, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno*. São Paulo: Gustavo Gili S.A. 2017, p.73.

¹⁹ MONTANER, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno*. São Paulo: Gustavo Gili S.A. 2017, p.41.

um sistema de complemento sem nenhuma pretensão ornamental, seja por meio de epígrafes ou de siglas; respeito pelas condições de ambientação do monumento; documentação precisa dos trabalhos, por meio de relatórios analíticos e de fotografias ilustrando as diversas fases.²⁰

Como já citado, adições e transformações são características da arquitetura moderna italiana e o uso do concreto, por exemplo, possibilita respeitar fases construtivas sem agredir, mas permeando e unificando edificações como um todo absoluto. A extensa documentação de projeto e desenhos de Scarpa demonstra a qualidade e o empenho do arquiteto na reabilitação do patrimônio em seus projetos e obras.

Lei sobre as Antiguidades e as Belas Artes Italianas, de 1909, que visa com efeito, a proteção de todas as obras que possuem interesse artístico, arqueológico ou histórico, pertençam elas ao Estado, aos Municípios, a organizações públicas ou a particulares; essas obras são objetos de um tombamento oficial, notificado aos proprietários pelos serviços competentes, ou seja, pelas Superintendências das Antiguidades e da Arte Medieval e Moderna.²¹

Os princípios que acabamos de formular encontram sua aplicação em diversos tipos de restauração: nos trabalhos de consolidação, na recomposição de elementos de pedra ainda existentes e nos acréscimos inevitáveis de elementos neutros de ligação, que permitem reconstituir o conjunto sem falsear o que comporta de autêntico; em trabalhos de liberação, em que é indispensável decidir aquilo que pode ser sacrificado e o que deve substituir, e em que o sentimento da ambiência deve ser associado àquilo que se pode chamar de espírito do monumento; em trabalhos de reconstituição, de complemento, de adaptação comportando o emprego de elementos que, ainda que novos, devam ser mantidos em limites rigorosos e determinados por uma documentação precisa.²²

Licisco Magagnato afirmou, em seu texto *História e Gênese da Intervenção*, para a exposição "Carlo Scarpa e Castelvechio", em 1982, que Scarpa tinha, em algumas ocasiões, "um juvenil entusiasmo pelo livro *As pedras de Veneza*, de **John Ruskin**". No livro, os conceitos revelam o direcionamento na forma de pensar e agir de Scarpa. Segundo Frédéric Edelman, Ruskin tinha uma preocupação quase obsessiva com o detalhe, mais como forma de carência a ser preenchida, marcando todo discurso sobre arquitetura. A partir disso, entendemos:

...é necessário lhe dar uma ideia geral da conexão entre a arquitetura veneziana e a do resto da Europa, desde a sua origem.
Toda a arquitetura da Europa, boa ou ruim, antiga ou moderna, proveio da Grécia, passando por Roma e pelo Oriente, que a coloriu e aperfeiçoou. A história da

²⁰ KÜHL, Beatriz; GIOVANNONI, Gustavo. *Textos Escolhidos*. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2017, p. 184-185.

²¹ KÜHL, Beatriz; GIOVANNONI, Gustavo. *Textos Escolhidos*. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2017, p. 181.

²² KÜHL, Beatriz; GIOVANNONI, Gustavo. *Textos Escolhidos*. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2017, p. 189-190.

arquitetura é simplesmente o estudo dos diferentes modos que daí derivavam e dos caminhos que percorreram. Uma vez compreendido isso, podemos reunir, como as contas de um rosário, todos os tipos de arquitetura que se sucederam. As ordens dórica e coríntia são a base: do dórico procedem todas as construções romanas de capitéis maciços, normandas, lombardas, bizantinas e outras desse mesmo tipo; do coríntio vem o gótico, o inglês primitivo, o francês, o alemão e o toscano. É preciso reter bem isso: os gregos antigos transmitiram a coluna, que provavelmente haviam recebido do Egito; Roma, o arco de abóbada arredondado, que os árabes terminaram em ponta e cobriram de folhagens esculpidas. A arquitetura grega foi desastrosamente copiada e variada pelos romanos, sem resultado útil, até o dia em que empregaram o arco com utilizações práticas. Se estragaram o capitel dórico, procurando aperfeiçoá-lo, enriqueceram o coríntio, com fantasias diversas, frequentemente belíssimas. A arquitetura bizantina, tal como a religião que ela traduzia, caiu num repouso estranho, dourado, embalsamado, em que ainda vegeta nos lugares em que seu langor não foi perturbado. Mas, em outros, um brusco despertar a esperava. Os venezianos sempre se mostraram dispostos a receber os ensinamentos de seus adversários... Portanto, o estilo tradicional veneziano é centralizado em 1180. Ele se transformou rapidamente num gótico que se estende, na sua pureza, do meio do século XIII ao início do século XV, ou seja, o grande período da vida de Veneza. Dato seu declínio de 1418.²³

O convívio diário de Scarpa com o gótico veneziano, aceitando o ecletismo de estilos da cidade e sentindo os espaços vinculados à filosofia da natureza que Ruskin falava, fez com que ele aproveitasse, assim, as regras da verdade dos materiais e da verdade das estruturas para o desenvolvimento de seus projetos.

Diante da grande lei da natureza que formou essa paisagem selvagem e triste, é preciso lembrar a estranha preparação a que são submetidas as coisas que nenhuma imaginação poderia prever e repetir que a existência e fortuna da nação veneziana deveram-se aos obstáculos naturais opostos aos rios e ao mar.²⁴

...lembre-se então de que a arquitetura incrustada é a única pela qual a decoração cromática pode chegar à perfeição absoluta. Quando houver compreendido isso, quando houver admitido a necessidade de construir com tijolos o corpo e a força indispensáveis ao edifício, para recobri-los em seguida de mármore brilhantes – como o corpo de um animal é protegido por escamas ou couro -, então não terá dificuldade para admitir as regras e as leis dessa construção.

LEI I – Os rodapés e as cornijas, que servem para ligar as diferentes placas do revestimento, devem ser leves e delicados.

LEI II – A ciência da construção interna deve ser abandonada.

LEI III – Todas as colunas devem ser monolíticas.

LEI IV - Às vezes as colunas deverão ser independentes da construção.

²³ RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. Martins Fontes. São Paulo. 1992, p. 11-13,16-17.

²⁴ RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. Martins Fontes. São Paulo. 1992, p. 33.

LEI V – As colunas devem ser de dimensões variadas.
LEI VI – A decoração não deve ser talhada profundamente.
LEI VII – A impressão produzida por um monumento não deve depender da sua dimensão.²⁵

Carlo Scarpa teve um convívio pacífico com o patrimônio conservado em seus projetos, mesmo sendo um arquiteto considerado moderno. Observava a paisagem, o contexto, descobrindo o passado e experimentando novas técnicas e conceitos.

Mas qual é a grande e nobre verdade que não possa ser desconhecida por olhares ignorantes? A verdade e a mentira estão de acordo para se ocultar, a princípio. Quando nos aproximamos, a mentira continua a se ocultar e, se é descoberta, recorre a mentiras piores ainda, enquanto a verdade se revela a nós à proporção da nossa paciência e da soma de nossos conhecimentos; ela responde graciosamente a nosso chamado e nos inicia, quando a descobrimos, em outras verdades mais poderosas.²⁶

Acredito que chegará o dia em que a linguagem dos símbolos (tipos) será melhor lida e melhor compreendida por nós do que foi há séculos. Quando passarmos a conhecer essa linguagem, superior ao grego e ao latim, nós nos lembraremos de que, tal como os outros elementos visíveis do universo – ar, água, chama – que desenvolvem, por suas puras energias, o dom da vida, purificado, santificando a influência de Deus sobre Suas criaturas, a terra, em sua pureza, demonstra Sua eternidade e Sua verdade.²⁷

John Ruskin relacionou tipologias no decorrer do discurso em que encontramos Verona e seus monumentos analisados, em clara referência à estátua equestre original na capela mortuária de *Can Grande*, primeiramente localizada na *Piazza del Signori* e relocada no *Castelvecchio*, que, segundo Licisco Magagnato, era o "castelo mais importante da família Scaligero em território veronese"²⁸.

Em Verona, onde a grande escola de Pisa tivera uma poderosa influência, a escultura dos monumentos foi infinitamente mais bela e, desde 1335, a forma acabada do túmulo gótico apareceu no monumento Can Grande dela Scala, acima do portal da capela pertencente outrora a essa nobre família veronesa. O sarcófago é coberto de baixos-relevos pouco profundos, representando (o que é raro, na Itália, exceto no caso dos túmulos dos santos) os principais episódios da vida do guerreiro. Eles formam um fundo rude e fugidio, diante do qual as estátuas em alto relevo representando a Anunciação saem ousadamente da fachada do sarcófago, onde dorme, com a longa túnica de sua dignidade civil, o senhor de Verona, tendo à cabeça uma simples faixa amarrada em torno das sobranceiras e caindo no ombro. Ele parece adormecido, com os braços cruzados e a espada ao lado. Acima dele, eleva-se um

²⁵ RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. Martins Fontes. São Paulo. 1992, p. 55-60,64.

²⁶ RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. Martins Fontes. São Paulo. 1992, p. 59,60.

²⁷ RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. Martins Fontes. São Paulo. 1992, p. 126.

²⁸ MAGAGNATO, Licisco. *Castelvecchio Restaurato*. 1964

pálio arqueado sustentado por duas colunas salientes; em seu pináculo está a estátua do cavaleiro, montado em seu corcel de batalha; seu elmo com asas dragão tem por cimeira uma cabeça de cão, que cai em seus ombros; um largo pano brasonado ondula sobre o peito do cavalo – pano tão bem copiado do natural pelo escultor antigo que parece enfunado pelo vento, enquanto a lança do cavaleiro parece tremular e seu cavalo apertar o passo, seguido pelas nuvens que correm no céu.²⁹

Carlo Scarpa estava sempre em suas obras. O requinte de detalhamento e excelência de execução denotam importante participação de fornecedores e empreiteiros, discussões pertinentes para que a qualidade de suas obras fosse percebida e privilegiada. Tinha como nortes a valorização do passado, vivenciar o presente e planejar o futuro com um legado a ser contemplado.

... Não há um só grande pintor, um grande operário de qualquer arte que não descubra, a um simples olhar, mais do que lhe teriam ensinado longas horas de trabalho. Cada homem é dotado para sua obra. Àquele que deve ser um homem de estudo, Deus dá as faculdades de reflexão, de lógica, de dedução; ao artista, Ele dá as faculdades de percepção que experimentam e conservam as sensações. E um desses homens seria incapaz de realizar a obra do outro, até mesmo de compreendê-las.³⁰

Além de tudo, devemos olhar atentamente para outro pensador que tivera contato com Scarpa, o também italiano **Cesare Brandi** (1906-1988). Alba Di Lieto, em seus livros e textos, o cita diversas vezes como referência tanto na restauração quanto na parte museográfica do *Castelvecchio*.

A singularidade do patrimônio, juntamente com o antagonismo que a restauração pode impor à obra, faz boa parte da reflexão desse pensador. A ação do tempo na materialidade apresenta as diversas etapas da construção do monumento e podemos sintetizar três princípios que regem a teoria da restauração:

1. O restauro é ato crítico, dirigido ao reconhecimento da obra de arte (sem o que a restauração não é o que deve ser); voltado à reconstituição do texto autêntico da obra; atento ao 'juízo de valor' necessário para superar, frente ao problema específico das adições, a dialética das duas instâncias, a histórica e a estética.
2. Por tratar de obras de arte, a restauração deve privilegiar a instância estética ("que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte").
3. A obra de arte é entendida na sua totalidade mais ampla (como imagem e como consistência material, resolvendo-se nesta última "também outros elementos intermediários entre a obra e observador") e, por conseguinte, o restauro

²⁹ RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. Martins Fontes. São Paulo. 1992, p. 142, 143.

³⁰ RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. Martins Fontes. São Paulo. 1992, p. 131.

é considerado como intervenção sobre a matéria, mas também como salvaguarda das condições ambientais que assegurem a melhor fruição do objeto e, quando necessário como forma de resolver a ligação entre espaço físico, em que tanto o observado quanto a obra se inserem, e a espacialidade própria da obra.³¹

O seu livro *Teoria da Restauração* serviu de base para a Carta de Veneza, de 1964, principalmente nos movimentos de salvaguarda. Lembramos aqui que Carlo



Foto 10 – Scarpa observa a iluminação natural nas obras de arte do museu
Fonte: <https://pin.it/4M60MUP>

Scarpa reformou o *Castelvecchio* no final dos anos 1950 e 1960, chegando ao início da década de 1970, completando 18 anos de atuação junto ao castelo. Cabe citar outro pensamento de Giovanni Carbonara que pode esclarecer alguns caminhos permeados por Brandi durante sua busca:

Remontando aos pretendentes de Brandi no campo da especulação teórica do restauro propriamente dito, poderemos talvez reconhecer, com Riegl, algumas dívidas no que concerne a Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy para as questões de museologia, enquanto Viollet-le-Duc e Ruskin, ainda que presentes no fundo de toda a tratativa, não são jamais citados na Teoria; tampouco são mencionados Camilo Boilo e Gustavo Giovanonni ou os pensadores mais antigos, tais como Luigi Crespì ou Francesco Algarotti. De fato, Brandi busca pedras angulares sobre as quais mudar a própria teoria em outra sede, fora do campo próprio à conservação, fora do âmbito especulativo e de sua atormentada vicissitude histórica; prefere remeter-se por princípio e por via dedutiva, diretamente à estética e à filosofia da arte, investigada por ele de modo paralelo à restauração.³²

³¹ BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2017, p. 11-12. Apresentação Giovanni Carbonara.

³² BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2017, p. 11-12. Apresentação Giovanni Carbonara.

Considerando que, na Itália dos anos 1950, a arquitetura medieval é interesse e patrimônio nacionais, temos um confronto de novas arquiteturas para uma edificação já consagrada na malha urbana e, além disso, impactante culturalmente, em que o autor original é falecido. Para alguns pensadores, existem novas formas de comportamento que trabalham a valorização e contraposição do patrimônio e não apenas negar a sua forma original. As adições e transformações estão presentes em diversas obras de reforma e restauro na arquitetura moderna italiana.

Giuseppe Fiengo, em seu artigo "*A contribuição di Piero Gazzola e Roberto Pane para a Carta de restauro de Veneza de 1964*",³³ descreve a atuação de ambos na comissão que redigiu a carta. Concordavam que o arquiteto deveria renunciar à absurda pretensão de fazer tudo absolutamente novo e sua originalidade dependeria da sua capacidade de assimilar as características ambientais, a arquitetura preexistente e a tradição local. Para confirmar tal pensamento, Pane citou a obra do *Castelvecchio* e a Banca Popolare di Verona, ambas de Carlo Scarpa. Tais exemplos embasaram significativamente as teorias de proteção do patrimônio urbano e restauração propostas por Gazzola e Pane, em que o conceito de monumento assumiu um significado mais amplo e completo, visto que ambos conheciam os conceitos teóricos como nenhum outro.

³³ DI LIETO, Alba e Morgante, Michela. *Piero Gazzola: una Strategia per i beni Architettonici nel Secondo Novecento*. Cierre Ed. Verona, 2008, p. 304-305.

II. O Castelvecchio di Verona



II.1 – O Castelvecchio antes de Scarpa

Verona localiza-se às margens do *Rio Ádige*, segundo maior rio italiano em extensão, inserida na região do Vêneto, importante polo turístico e industrial ao norte da Itália. Histórica, Verona é uma das cidades do Império Romano e Patrimônio da UNESCO. Fortificada, com muros que a circundam, sendo a Muralha Medieval junto ao Castelvecchio, o segundo muro da cidade³⁴ e a *Porta del Morbio*, seu acesso. Turística, porém, comparada a Veneza, na mesma região, não era invadida por visitantes, mesmo que motivados pela peça

Romeu e Julieta, de William Shakespeare, pela qual ficou conhecida, por servir de pano de fundo à trama. Na cidade antiga, apresenta um patrimônio clássico e medieval, que motivou diversos escritores da época a pensarem suas obras com o pano de fundo da arquitetura Veronese que se desenvolveu progressivamente. Agrícola e industrial, é referência pelos vinhos de alta qualidade, pela indústria de extração e beneficiamento dos mármore branco e vermelho, pelas pedras calcárias existentes em abundância.

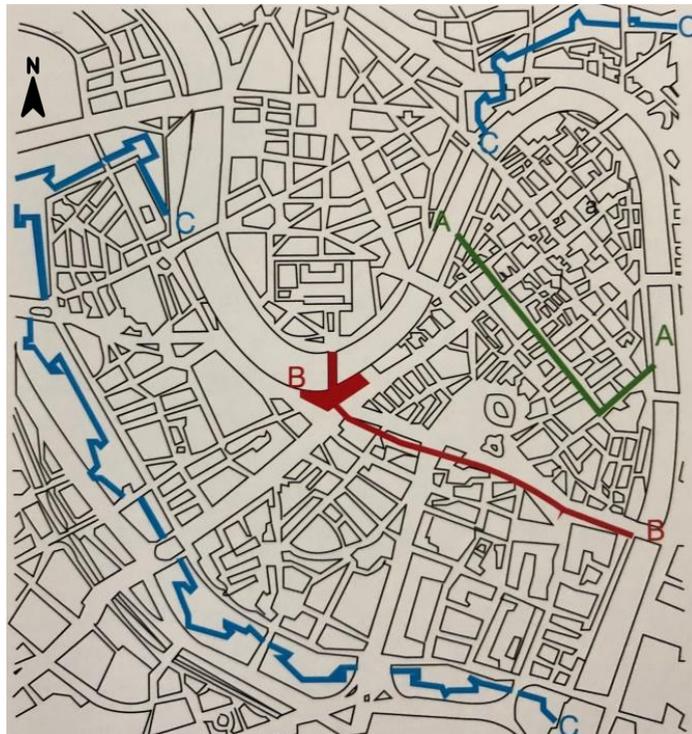


Figura 11 – Localização do Castelvecchio, mostrando as três sucessivas muralhas da cidade

A = Muralha romana; B = Muralha medieval; C = Muralha pós-Scaligeri

Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 15.

³⁴ Segunda Muralha de Verona - Figura 01 – Legenda B em vermelho

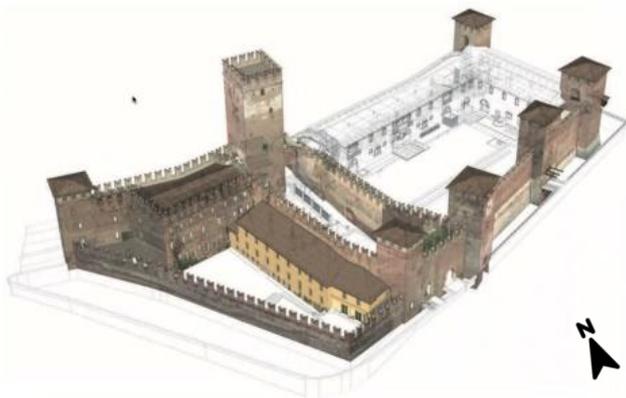


Figura 12 – Imagem 3D da fortificação Museu Cívico di Castelvécchio

Fonte: www.iuav.it/ateneo1/chi-siamo/pubblicazi1/catalogo-g/pdf-gjorna/giornale-iuav-86.pdf
Acesso em 06/04/2021 20h14.

O Museu Cívico di Castelvécchio está inserido em uma tradicional fortificação medieval, construída na parte antiga da cidade. Foi implantado sobre um terreno plano de vinte mil metros quadrados, junto a uma parte sinuosa e estratégica do *Rio Ádige*, sendo alvo de inúmeras situações, ataques e invasões ao longo da sua existência. Suas principais ocupações foram militar e, também, residencial, para a família *della Scalla*. Listo algumas épocas importantes que marcaram a história do *Castelvécchio* e suas fases de construção, intervenção e restauro, conforme texto de Paola Marini, na sua cronologia "O Castelo antes do Museu"³⁵.

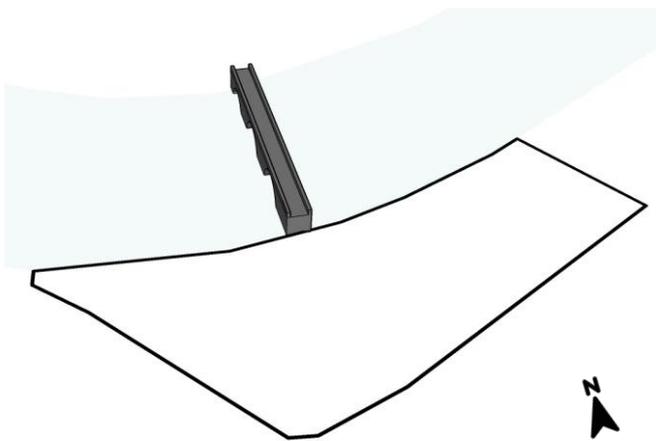


Figura 13 – Perspectiva da Ponte Romana

Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos

Na **Época Romana**, havia uma ponte que ligava a estrada proveniente de Mântua, no local onde hoje situa-se a *Ponte Scaligero* e próxima ao *Arco dei Gavi*³⁶. Ainda era um forte para defesa, cujos restos seriam visíveis na Torre do Relógio e na mesma ponte. No final do Século VIII, surgem as primeiras referências sobre a *Igreja de San Martino Aquaro*, localizada próxima à ponte romana, às margens do *Rio Ádige*. Importante fato que futuramente dará nome ao castelo.

³⁵ DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvécchio*. Regione del Veneto, Ed. Marsilio. Paola Marini, na sua cronologia "O Castelo antes do Museu", p. 27-29.

³⁶ *Arco dei Gavi*: remanescência romana na Piazza Montarone ao lado leste do Castelvécchio, que fora desmontada e retirada, mas atualmente se encontra no local original.

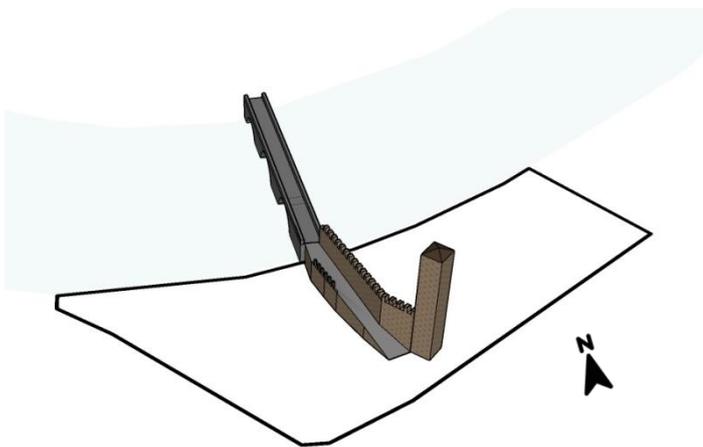


Figura 14 – Ponte romana, muro medieval e torre do relógio
 Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos

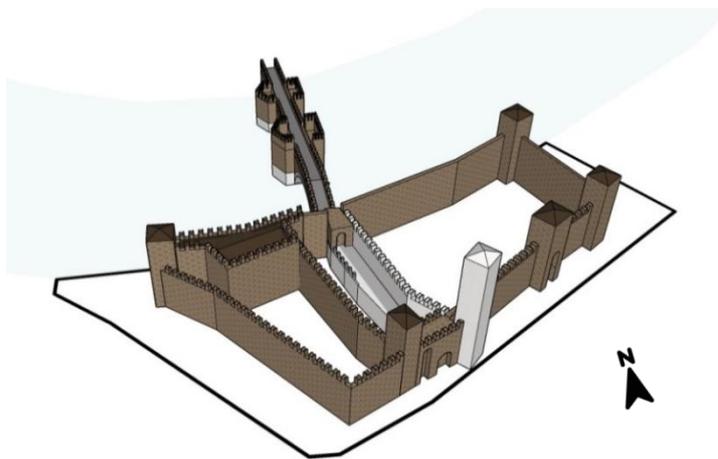


Figura 15 – Construção do Castello San Martino Aquaro
 Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos

De 1194 a 1224, no **Período Medieval**, deu-se a construção da atual **Torre do Relógio** e, provavelmente, a abertura do canal secundário do Rio Ádige, bem como a escavação do fosso sul paralelo à Muralha Medieval, que englobava a área do futuro castelo, o sistema fortificado romano e o *Arco Dei Gavi* com a função de Porta Urbana. A *Porta del Morbio*, nome do proprietário daquela região (Morbio Da Perceto), foi o primeiro espaço fortificado junto à Muralha Medieval.

De 1354 a 1356, aconteceu a **construção da fortaleza** em si. O senhor Cangrande II della Scala, com suporte de Gugliermo Bevilacqua, construiu todo o complexo, chamado inicialmente de *Castello di San Martino Aquaro*, conforme já mencionado, devido à presença da igreja homônima no seu interior. A fortaleza foi posicionada ao final da Muralha Medieval, sendo dividida em dois núcleos por ela: a leste, ficava o Tribunal de Armas, delimitado por muros e protegido por três torres, com um lado voltado para o rio, ao longo de sua contenção de águas preexistente e formando um L em direção ao *Arco dei Gavi*. A oeste, havia o *Palazzo dei Signori* ou *Ala Reggia*, parte residencial seguindo a margem do rio. Tudo envolto em uma cintura de altas muralhas com "ameias giberlinas"³⁷ e caminhos de roda do castelo que encontram sete torres. Separado pela Muralha Medieval, possui duas torres e foi edificado em um volume retangular de três pavimentos e sua fachada, com mais cheios que vazios, voltada para um jardim envolto por muros e um fosso escavado na parte externa.

³⁷ Como os italianos chamam o artefato decorativo de coroamento dos muros e torres.

Essas quatro novas torres possuem um alinhamento junto à muralha e ao fosso, demonstrando que a Torre do Relógio e a Muralha Medieval são elementos anteriores, mas adaptados ao novo contexto edificado nessa época, conservando o mesmo estilo da construção medieval. A forma do terreno é trapezoidal. A estrutura e a posição do castelo, em relação à cidade e ao rio, fizeram dele o ponto focal da defesa urbana de Verona, tornando-se necessário um sistema descentralizado de fuga para territórios aliados com uso exclusivo do castelo, em caso de rebeliões e invasões externas e internas. Assim, construiu-se a ponte sobre o Rio Ádige, projeto de Jacobo da Gozo e Giovanni da Ferrara. A ponte tem cento e vinte metros de comprimento, com sete metros e meio de largura e consiste em três arcos com vãos de quarenta e oito, vinte e nove e vinte e quatro metros. A construção da ponte fez com que a *Porta del Morbio* fosse fechada ao público nessa época, restringindo o acesso apenas à família *della Scala*, com a abertura de outra porta elevada ao nível da ponte.

Em **1376**, executou-se a construção da **Torre mais alta do conjunto**, a **Torre del Mastio**, com 38 metros de altura. Feita em tijolos aparentes homogêneos e paredes duplas, sua base está abaixo do jardim do *Palazzo Dei Signori*. Sua volumetria tem a base quadrada com mais cheios e alguns

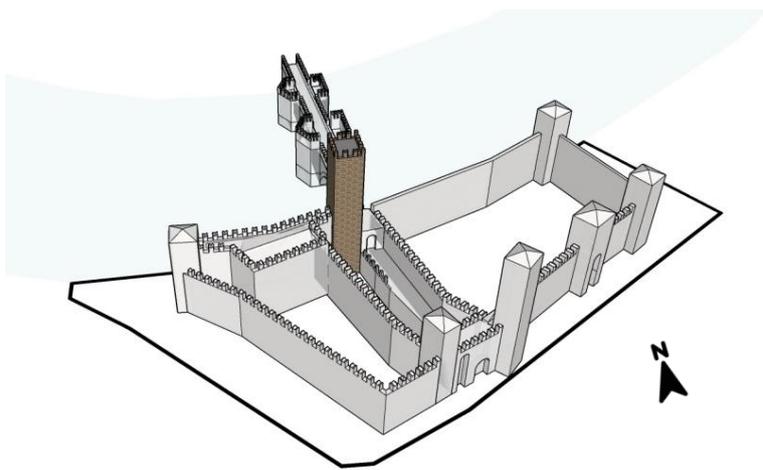


Figura 16 – Construção da Torre del Mastio
Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos

vazios aleatórios, como pontos de luz. Conectou a ala residencial com a *Ponte Scaligero*, acontecendo uma separação efetiva do Tribunal de Armas e da *Ala Reggia*, junto à Muralha Medieval e dividindo o terreno ao meio, com uma passagem de pedestres que seguem até encontrar a nova ponte. Toda a fortificação é rusticada em pedra talhada em blocos homogêneos. Nas bases e cantos, com calcários brancos e rosados, que são os mármore travertinos e o *Rosso Verona*. Algumas partes, como a Muralha Medieval, têm a parede rusticada, construída com tijolos maciços aparentes e homogêneos, misturados com seixos do rio e blocos de pedras de mármore travertino, material típico dessa região da Itália. A partir do complexo concluído, resumo a vivência dos Scaligeri durante sua ocupação. A família *della Scala* constrói esse castelo com o intuito de proteger a cidade de Verona e fazer dele também sua residência. Com duas funções bem definidas, mas bastante distintas, houve a divisão de áreas. Na **Corte D'Armi**, ou **Tribunal das Armas**, mais ao nordeste do terreno e próximo ao *Arco dei Gavi*, a família *della Scala* possuía um campo de treinamento onde eram praticados jogos de guerra ligados à defesa, com alojamentos, espaços de armazenagem e depósitos de artilharia bélica. O **Palazzo dei Signori**, parte residencial com três pavimentos iguais, um grande salão de convivência com subdivisões na parte periférica do volume, onde situavam-se os quartos.

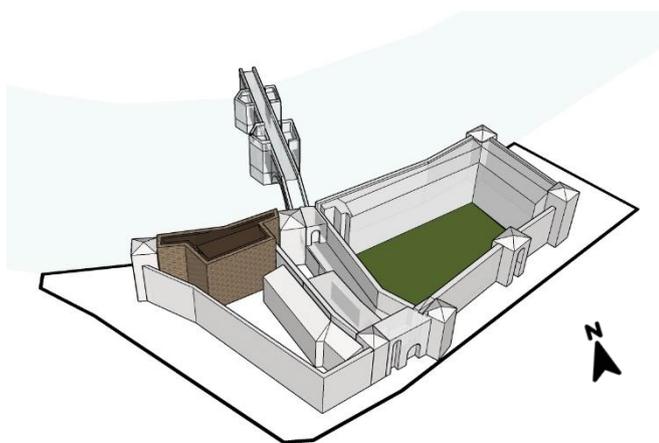


Figura 17 – *Ala Reggia* e Corte D'Armi (em verde)

Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos

No Século XVI,

Após oito anos de ocupação do exército imperial (1509-1517), a República de Veneza reurbaniza Verona. O arquiteto Veronese Michele Sanmichele projeta e constrói uma nova muralha fortificada para a cidade, baseado nos seus princípios de fortificações modernas³⁸. Castelvecchio assume uma renovada utilidade militar e se torna o centro de serviços logísticos militares, onde construíram mais edificações para tais funções.³⁹

É coberto o fosso interno junto ao Muro Comunal no Pátio das Armas.⁴⁰



Figura 18 – Parte do mapa de Verona de 1647 feito por Onofrio Panvinio; observa-se o Castelvecchio, o Muro Comunal e a Muralha pós-Scaligeri contornado a cidade

Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 15.

³⁸ Terceiro Muro de Verona - Figura 01 - Legenda C em azul- Muro pós Scaligeri

³⁹ DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto, Ed. Marsilio. Paola Marini, na sua cronologia "O Castelo antes do Museu", P.27-29.

⁴⁰ DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto, Ed. Marsilio. Paola Marini, na sua cronologia "O Castelo antes do Museu", P.27-29.

Na metade do século XVIII,

Anton Maria Lorgna, com os engenheiros Pedrinelli e Benoni, apresenta o projeto para a sede do Colégio Militar do Vêneto e da Corte do Colégio aos pés da Torre del Mastio, hoje atravessada pela estrada de acesso à ponte. O edifício, construído em forma reduzida e modificado em respeito ao projeto original, acompanhado de um modelo linear, foi realizado na posição aderindo ao muro da cinta interna, paralelo àquele da época comunal e constituiu a mais importante modificação introduzida ao Castelvecchio na era veneziana.⁴¹

Em 1797, na Invasão Francesa, Castelvecchio foi muito danificado. A Torre do Relógio foi gravemente danificada, em parte demolida, tendo sua altura reduzida. Verona foi anexada ao Império Austríaco.

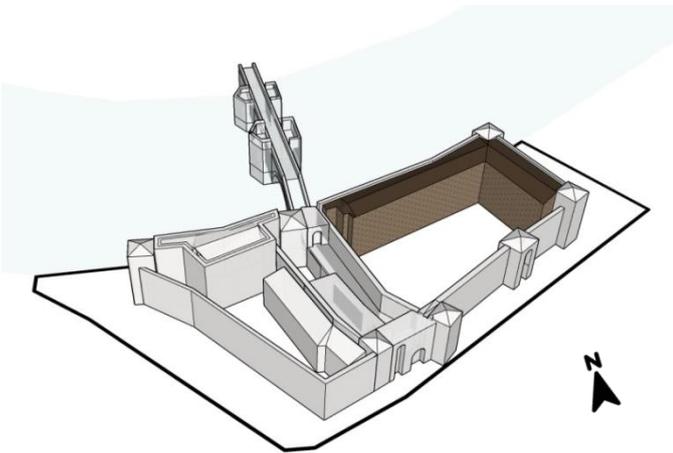


Figura 19 – O Castelo Atarracado, construção do Pavilhão Napoleônico em destaque e o rebaixamento das muralhas e torres do castelo

Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos

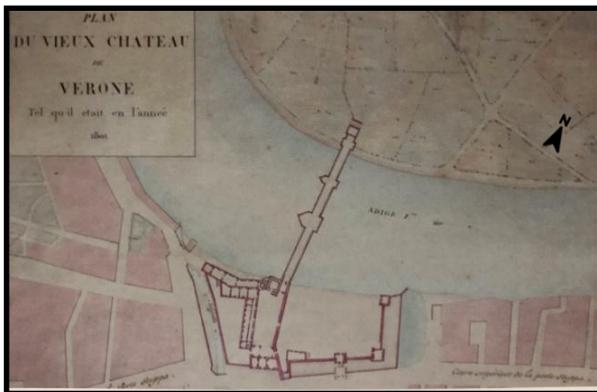


Figura 20 – Mapa de 1801 feito pelos franceses após a invasão. Nota-se o Pátio das Armas aberto diretamente para o rio

Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 16.



Figura 21 – Mapa de 1805.

Nota-se o Pavilhão Napoleônico já construído

Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 16.

⁴¹ Paola Marini, na sua cronologia "O Castelo antes do Museu": Di Lieto, Alba. I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio. Regione del Veneto. Ed. Marsilio. Paola Marini, na sua cronologia "O Castelo antes do Museu". Pag.28 – tradução da autora

No início século XIX,

Verona é dividida em duas partes: na margem esquerda, com o castelo, a parte austríaca e, na margem direita, a francesa. Antes de se retirarem, os franceses começam a demolir as torres e a desmanchar as muradas com ameias do castelo. Na Corte das Armas, os franceses fazem grandes transformações, a começar pelas fachadas, agora clássicas, coberturas nas torres e aterros nos fossos internos ainda existentes. Demolições dos edifícios internos, demolição da Igreja de San Martino Aquaro. Construção de um quartel-general, que hoje chamamos de Pavilhão Napoleônico. Desmontado o Arco dei Gavi e reduzido o fosso externo ao sul do castelo. Construção do início da ponte na margem esquerda, por uma bateria de artilharia, e o trabalho de terraplanagem na frente do castelo.⁴²

Nessa época, não houve modificações na sua implantação e segue articulado em duas partes: a leste, Corte de Armas e, a oeste, parte residencial. Todo o conjunto arquitetônico está envolto numa cintura de altas muralhas que foram reformadas e diminuídas.

São retirados todos os caminhos de ronda e suas torres rebaixadas no mesmo nível da muralha para não despertar a atenção dos exércitos inimigos. A construção passa a ser chamada, pela população, de *Fortaleza Atarracada ou Castelo Atarracado*. Os franceses reformam todo o Complexo do *Castelvecchio* quando da sua invasão. No lado leste, constroem um quartel general em forma de L, como partido arquitetônico, que passa a ser o Pavilhão Napoleônico, com uma fachada neoclássica. Abaixam todas as torres situadas no mesmo nível da muralha externa sem os coroamentos. O fosso interno é aterrado, a demolição da Igreja de San Martino Aquaro é executada e reduzem o fosso externo ao sul do castelo, além de efetuarem diversas alterações internas para uso do espaço pelos invasores. O *Castelvecchio* é exclusivamente área militar desde o século XVI. Assim, a parte residencial serve ao uso dos altos comandos militares e o Pavilhão Napoleônico, de quartel-general. As partes novas são rebocadas e pintadas no estilo neoclássico da época. Os franceses conservam alguns elementos originais dentro do castelo, mas a reforma é ampla e impõe o novo estilo.

⁴² DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto, Ed. Marsilio. Paola Marini, na sua cronologia "O Castelo antes do Museu", p. 27-29.

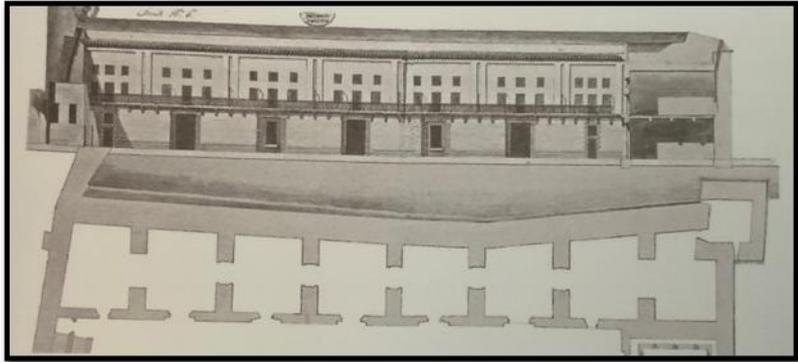


Figura 22 – Fachada e planta baixa do projeto do Pavilhão Napoleônico neoclássico
Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvechio Revisited*. Breakfast Mission Publishing. 2017, p. 16.



Figura 23 – Vistas Pavilhão Napoleônico Neoclássico
Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvechio Revisited*. Breakfast Mission Publishing. 2017, p. 17.



Figura 24 – *Castelvechio* ficou conhecido como o Castelo Atarracado após os franceses terem reformado e abaixado todo o conjunto arquitetônico
Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvechio Revisited*. Breakfast Mission Publishing. 2017, p. 17.

No início do século XX, a pinacoteca que se localizava junto ao *Palazzo Pompeii* começa a ser transferida ao *Castelvecchio* pelo novo diretor, Antonio Avena, sob a orientação do arquiteto Fernando Forlati. De 1924 a 1926, acontece o Primeiro Restauo.

A Comune di Verona recebe Castelvecchio como Propriedade do Estado em uso perpétuo e gratuito em quatro de novembro. O complexo será destinado ao museu com exceção do primeiro pavimento que continua em uso dos Oficiais do Exército Italiano.⁴³

Sob a direção de Antonio Avena o Castelvecchio, é submetido a uma radical intervenção de restauro em função da sua destinação a Museu Cívico. O programa de trabalhos consistiu na revitalização do que foi construído na Época Scaligera, ressaltando o aspecto dos anos trezentos do complexo inteiro, e

"medievalizar" a parte dos anos oitocentos, construída na época da invasão napoleônica. Utilizaram desse escopo, materiais decorativos provenientes das demolições de palácios veroneses, em particular aqueles que foram danificados depois da enchente de 1882. A parte das cumeeiras das torres, as ameias giberlinas e os caminhos de ronda do castelo foram todos reconstruídos ao mesmo gosto e contando a história que caracteriza a sistematização interna, decorado em estilo medieval e renascentista. O espaço aberto adquire uma imagem coerente com o programa estilístico de restauro: na Corte de Armas, configuram um jardim de percurso, canteiro de flores e elementos arquitetônicos, como o poço de água e a fonte, ambos restaurados, que lembram as formas do jardim italiano. No mesmo estilo, um jardim suspenso com fonte é criado entre a Torre do Relógio e a Torre Sudoeste no topo das passarelas.⁴⁴



Figura 25 – Mapa de Verona em 1920

Fonte: Foto tirada do original – Cartógrafo P. Corbellini | Stampa A. Vallardi - Milano

⁴³ DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto. Ed. Marsilio. Paola Marini, na sua cronologia "O Castelo antes do Museu". P.27-29.

⁴⁴ DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto. Ed. Marsilio. Paola Marini, na sua cronologia "O Castelo antes do Museu". P.27-29.



Figura 26 – Demolições de 1923 a 1925, restauro de Antonio Avena
 Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 18-19.



Figura 29 – Palácio Veronese usado na fachada do Pavilhão Napoleônico
 Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 18-19.

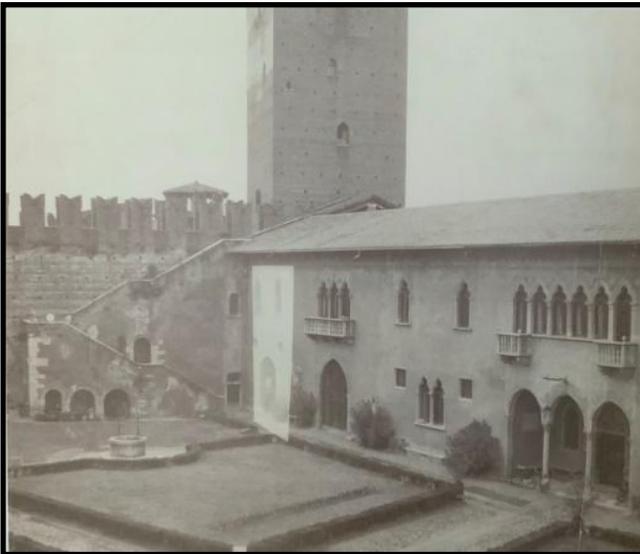


Figura 27 – Detalhe do acesso principal ao Pavilhão Napoleônico e da escada de acesso à Torre del Mastio e Ala Reggia
 Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 18-19.

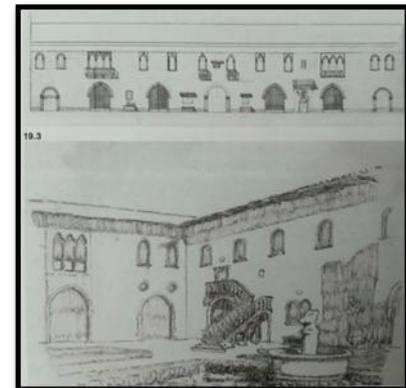


Figura 30 – Fachada e perspectiva do projeto do Pavilhão Napoleônico
 Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 18-19.

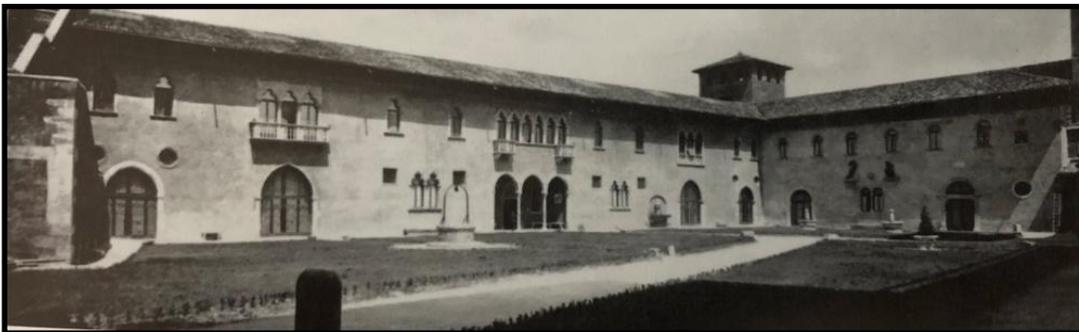


Figura 28 – Vista do Jardim das Armas e Pavilhão Napoleônico
 Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 18-19.

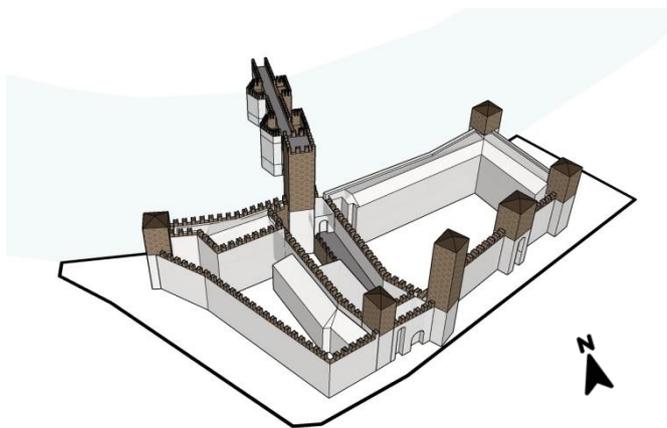


Figura 31 – Castelo reconstruído, torres e coroamento das muralhas reconstruídas (1926)
 Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos

Sem mudanças na implantação, o castelo continua nos limites originais. Sua articulação continua em duas partes: a leste, a Corte de Armas e, a oeste, a *Ala Reggia*. Na reconstrução de Antonio Avena, as estruturas originais retornam na parte exterior do monumento. Já nos prédios internos, temos a *medievalização* do castelo e reformas importantes que aconteceram com essa intenção. Com o mesmo partido arquitetônico, o quartel-general em forma de L, que possuía uma fachada neoclássica, é reformado e *medievalizado*. Isso ocorre devido ao farto material medieval e renascentista das residências demolidas no centro histórico, fazendo uso de lancetas medievais e arcos góticos, formando desenhos simétricos. Nasce, assim, a fachada *gótica* do Pavilhão Napoleônico. Os jardins internos eram clássicos e possuíam caminhos e eixos ortogonais, direcionando o percurso para a entrada principal dessa ala do castelo. A escada junto ao Muro Comunal também foi medievalizada, mas segue a materialidade do castelo original. A *Ala Reggia* permaneceu igual.

O *Castelvecchio* passa a absorver mais atividades, uma vez que o Museu Cívico de Verona, originalmente situado no *Palazzo Pompeii*, é transferido para lá. Assim, a área militar começa a dividir espaço com o museu. Artigos e obras importantes começam a fazer parte da rotina do castelo. O museu localizou-se inicialmente no pavimento superior do Pavilhão Napoleônico e do quartel-general no primeiro pavimento. A *Ala Reggia* continuava com suas atividades administrativas e hospedagem do alto comando do exército italiano.

Não houve transformações na constituição externa, o museu segue com a sua materialidade e rusticação. As partes reformadas foram apenas rebocadas e receberam diversos materiais do gótico Veronense em sua fachada. O retorno dos materiais originais deixou o castelo mais próximo da sua concepção no século XIV. Todos os cantos do castelo foram reforçados com travertinos brancos. O uso das pedras do rio, misturadas aos tijolos regulares aplicados em muitas partes reconstruídas do castelo, foi outro recurso empregado.

Em **1945**, final da **Segunda Guerra Mundial**, "Verona foi bombardeada em quatro de janeiro e o Castelvecchio teve sua ala oriental destruída, Sala Boggian e sua parte inferior, além de vários outros setores bastante danificados. Em 24 de abril, a Ponte Scaligero e todas as demais de Verona foram destruídas pelas tropas alemãs que se retiravam. Poucos meses depois, começaram os trabalhos de remoção dos detritos e destroços da ponte para garantir o fluxo de água do Rio Ádige, catalogando assim todas as peças recuperadas".⁴⁵

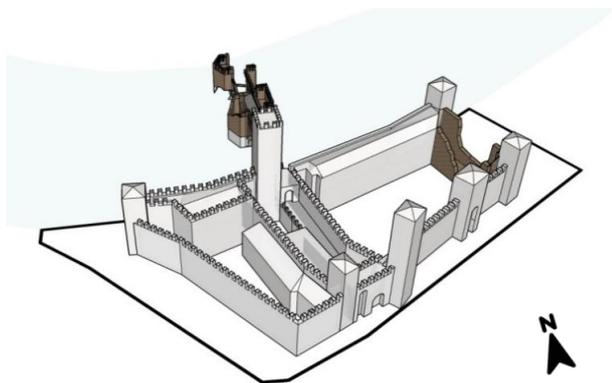


Figura 32 – Pavilhão Napoleônico e Ponte Scaligero destruídos

Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos



Figura 33 – Foto de 1945 após ataque aéreo em Verona
Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing. 2017, p. 21.

Nos anos 50 do século XX, com o Pós-guerra, acontece um bom momento para novos projetos, com a Europa na busca de uma nova história, tentativas de renovar, reconstruir e preservar seu legado arquitetônico. O patrimônio arquitetônico foi destruído ou danificado e, com isso, surge uma corrente pela sua reconstrução. Ao mesmo tempo, a Europa assume definitivamente o racionalismo dentro da arquitetura moderna.



Figura 34 – Foto aérea que mostra a reconstrução do Pavilhão Napoleônico e da Ponte Scaligero

Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing. 2017, p. 21.

⁴⁵ DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto. Ed. Marsilio, Paola Marini, na sua cronologia "O Castelo antes do Museu". P. 27-29.

A **Itália**, como um todo, estava em época de reconstrução dos impactos da Segunda Guerra Mundial. Assim, o patrimônio arquitetônico vira interesse histórico nacional, principalmente o medieval. O governo italiano cria um plano de recuperação para os museus, tanto na parte arquitetônica como em inventários de patrimônio, administrativo e técnicas de implantação de obras de arte. Cito alguns grandes exemplos em desenvolvimento de restauração, revitalização e reforma: *Castello Sforzesco*, em Milão, pelo escritório BBPR; o *Palazzo Abatellis*, em Palermo, e o Museu Canova, em Possagno, por Carlo Scarpa.



Figura 35 – Mapa da cidade de Verona
Fonte: Foto tirada do original | Hachette Map.



Figura 36 – Mapa da Itália e localização de Verona
Fonte: Mapa redesenhado | Base Snazzy Maps |
Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos.

Verona, cidade estratégica, foi duramente bombardeada na Segunda Guerra Mundial, pela sua localização e por sediar ministérios da República Social Italiana. Passou por intensa reconstrução e restauro de diversos monumentos e de seu patrimônio arquitetônico, artístico e cultural. O *Castelvecchio*, ao longo dos anos, sofreu diversas alterações, adaptações e reformas. Em 1956, Licisco Magagnato substituiu Antonio Avena na direção do Museu e começam as requalificações dentro do Castelvecchio, objeto desta pesquisa.

Sem modificações na sua implantação e localizado numa malha urbana densificada da cidade antiga, sobre um terreno plano e trapezoidal de 20

mil metros quadrados. Ao lado do *Arco dei Gavi*, arco romano localizado na Praça *Montarone* a leste do castelo e reconduzido ao seu local original. Possui uma relação interseccional de formas retangulares e horizontal entre as alas do castelo. Ala leste, residencial e ala oeste, das armas. Segmentadas pelo Muro Comunal, que se conecta com a Ponte *Scaligero*, gerando um eixo importante e divisor entre elas. As suas muralhas acompanham a curvatura do Rio Ádige e o perfil do terreno, com planos verticais formados pelos muros originais de contenção das águas, um fosso externo contorna e protege toda a fortificação.

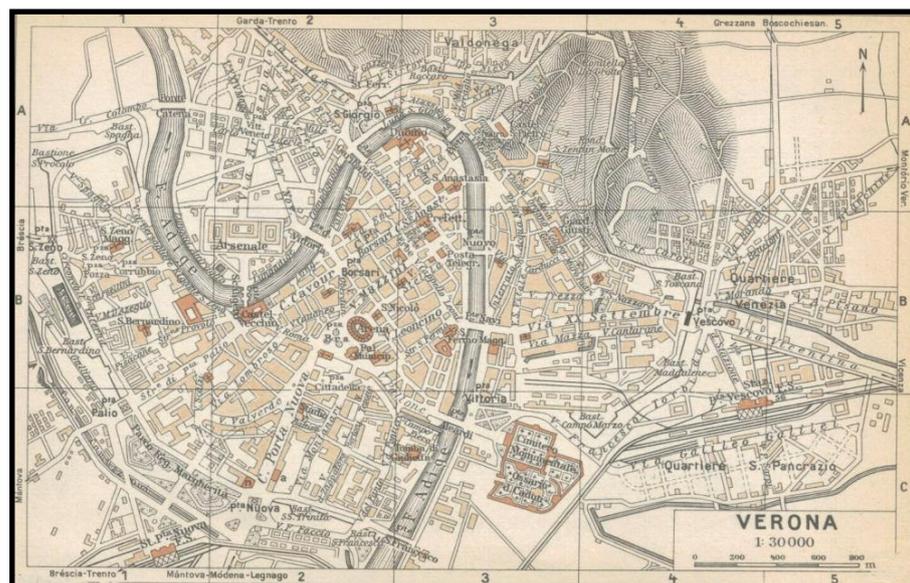


Figura 37 – Mapa de Verona nos anos 1950
Fonte: Foto tirada do original | Hachette Map.

Por meio do novo diretor do museu, Licisco Magagnato, temos o anúncio de uma total reformulação espacial no Castelo. Ele propõe o nome do professor Scarpa para o desafio, registrado em carta à *Comune di Verona* no dia 18 de outubro de 1956. Observaremos conceitos, partido arquitetônico, volumetria, funcionalidade e materialidade da época em questão, sendo que o castelo encontrava-se composto da seguinte forma quando Carlo Scarpa chegou ao seu encontro:

uma composição irregular trapezoidal com formas regulares e horizontais, no interior da fortificação. Envolto por uma grande parede de altas muralhas com o coroamento tradicional desse tipo de fortificação e caminhos de ronda pela linha divisa do terreno.

Apresenta sete torres ao todo e um fosso que percorre toda a extensão das muralhas externas no interior do terreno, além de entradas levadiças. Forma um conjunto arquitetônico de impacto volumétrico na paisagem urbana de Verona. As torres como elementos verticais, com seu topo coberto por telhas de barro em quatro águas que servem de circulação vertical e marcam pontos estratégicos de vigia no terreno. As mais importantes do conjunto são: Torre do Relógio junto ao Muro comunal, Torre do Portão de Entrada e a torre mais alta do conjunto, com 38 metros de altura, Torre *Del Mastio* (1376) que fica às margens do Rio Ádige e se comporta como um grande elo entre as duas alas da fortaleza. Assim, articula-se: a leste, *Ala della Galleria*⁴⁶ e a oeste, *Ala Reggia*⁴⁷.

⁴⁶ Antigo Tribunal de Armas, que ficou conhecido como Pavilhão Napoleônico, após a invasão francesa e sua intervenção no castelo, em 1797

⁴⁷ Antigo Palazzo dei Signori

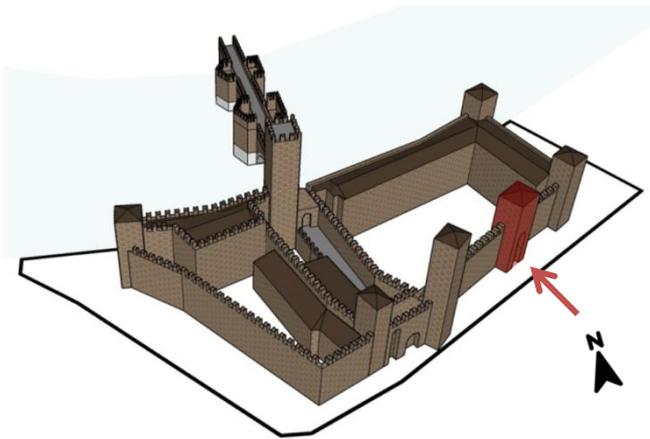


Figura 40 – *Castelvechio* e a marcação da torre do portão de entrada
 Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos

O acesso principal acontece pela **Torre do Portão de Entrada** junto à *Corso Castelvechio*. Um jardim renascentista italiano com eixos marcantes contempla o grande espaço aberto ao sul, que direciona para a porta principal da *Ala della Galleria*, centralizada no volume paralelo ao acesso do castelo. A porta é recuada em relação à fachada, com arcos neogóticos obtidos dos palácios veroneses após a sua reforma para a medievalização dessa ala, em 1924. A fachada é simétrica, além de ter sido rebocada, sem a diferenciação de materiais por pavimentos, em contraste com a rusticação do restante do castelo.

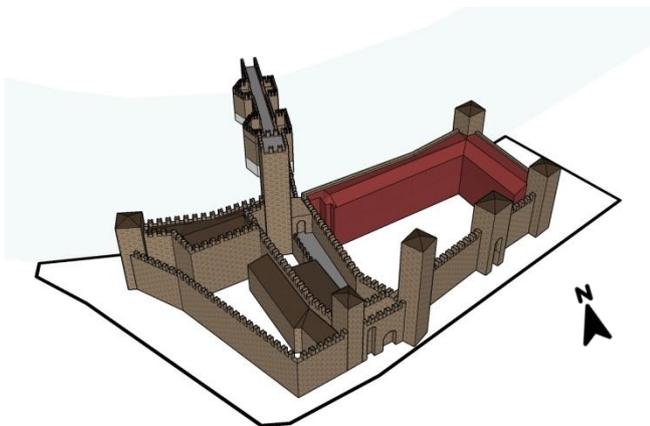


Figura 41 – Marcação da *Ala della Galleria*
 Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos

Separadas pelo Muro Comunal, a leste, a ***Ala della Galleria*** possui uma volumetria horizontal e retangular de dois pavimentos com adição de uma torre na sua parte mais ao norte com um giro de 90 graus ao sul, com mais uma adição de um retângulo de dois pavimentos e uma torre, formando um volume em forma de L. Sua cobertura é feita por telhas de barro em duas águas com beirais que avançam e protegem o edifício. Internamente, possui divisões simétricas e ordenadas no primeiro pavimento, num total de onze espaços organizados linearmente. No segundo pavimento, sete espaços seguindo a mesma organização linear do primeiro pavimento, mais a *Sala Boggian*, que funciona como auditório.

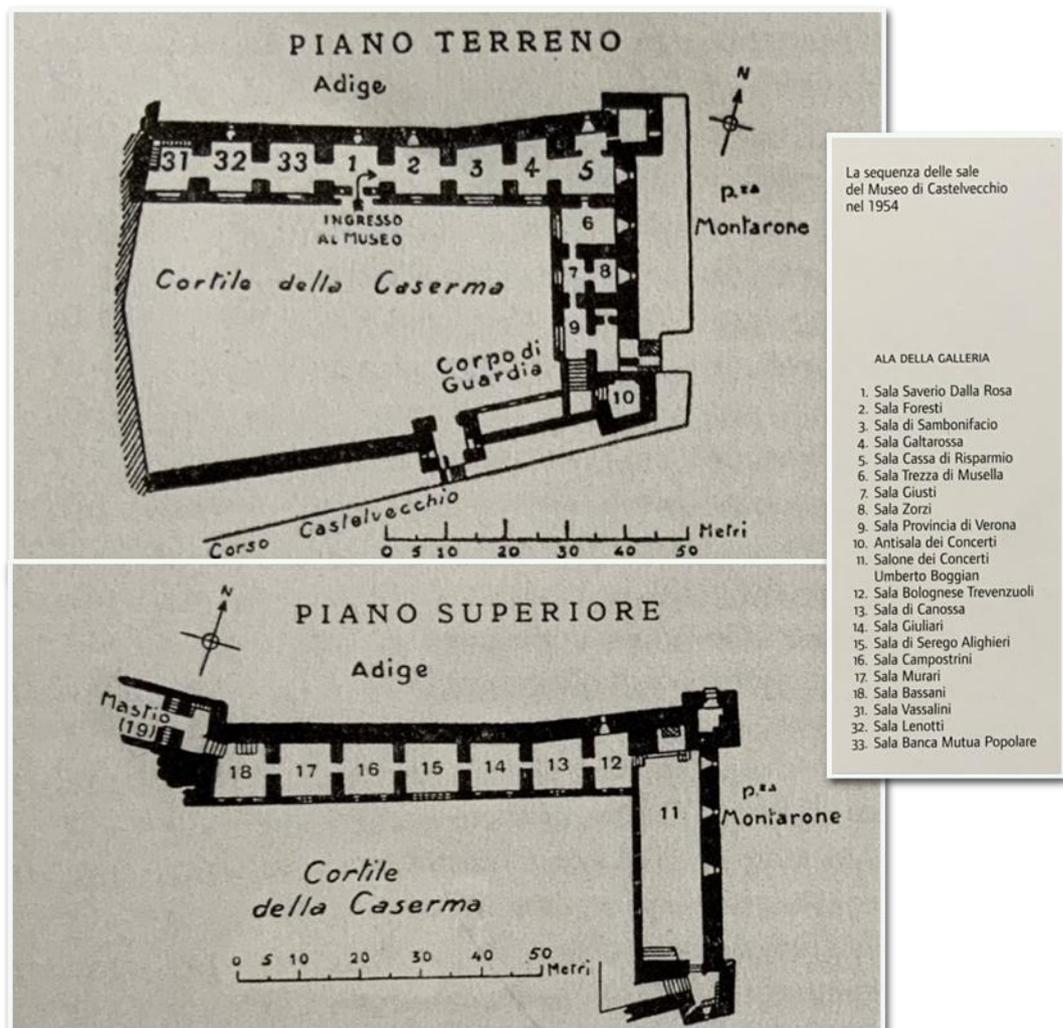


Figura 42 – Plantas baixas do primeiro e segundo pavimentos da Ala della Galleria, em 1954
Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017.

Primeiramente conhecida como Corte ou Tribunal das Armas, em seguida da invasão, Ala Napoleônica e, por fim, Ala da Galeria - já como museu -, expondo as peças e obras que estavam no antigo museu cívico da cidade, o *Palazzo Pompeii*. Os espaços internos são regulares e bastante simétricos. A incidência solar acontece, na sua maioria, por um lado apenas das fachadas, tendo várias empenas cegas. A circulação horizontal é linear e as verticais por meio de escadas colocadas estrategicamente ao final de percursos. As torres também servem para tal finalidade. A ala leste sempre foi ala residencial. Com uma sala maior que serve de anteparo e circulação para os demais compartimentos dessa ala, por onde todos têm acesso. Em tijolos maciços, muitas vezes misturados com seixos do rio e blocos de pedra, os conhecidos travertinos calcários brancos, muito encontrados na Itália, "...denotando certo primitivismo e aproximação com a materialidade da região, além de trazer as marcas da atividade humana e da cultura local."⁴⁸ Nas suas bases e cantos, temos as pedras de mármore branco. No corpo, tijolos e rebocos demonstrando as diversas épocas de intervenção. Encontramos as pedras de rio junto aos tijolos nas fases anteriores da sua execução, como no Muro Comunal do século XI.

A oeste, a *Ala Reggia*, volume retangular, porém, de planta trapezoidal, com adição de uma torre na sua parte mais oeste, possui dois pavimentos com as mesmas organizações lineares internamente. Um grande salão com quatro espaços voltados para ele e o ambiente da torre isolado com uma pequena porta de acesso. Sua fachada segue o original, rusticada em tijolos maciços, poucas aberturas, organizadas simetricamente e ritmadas. Coroamento tradicional dos castelos medievais, os mesmos que envolvem os caminhos de ronda do castelo. Na sua cobertura, um telhado em duas águas com platibanda de coroamento (*ameias gibelinas*).

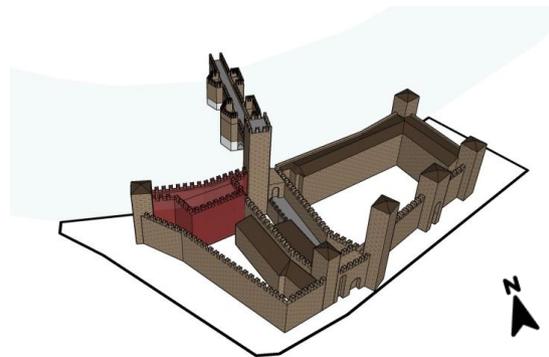


Figura 43 – Marcação da *Ala della Reggia*
Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas | C2 Arquitetos

⁴⁸ CANTALICE, Aristoteles de Siqueira Campos. *Redescobindo a arte científica tectônica*. PUC Campinas.

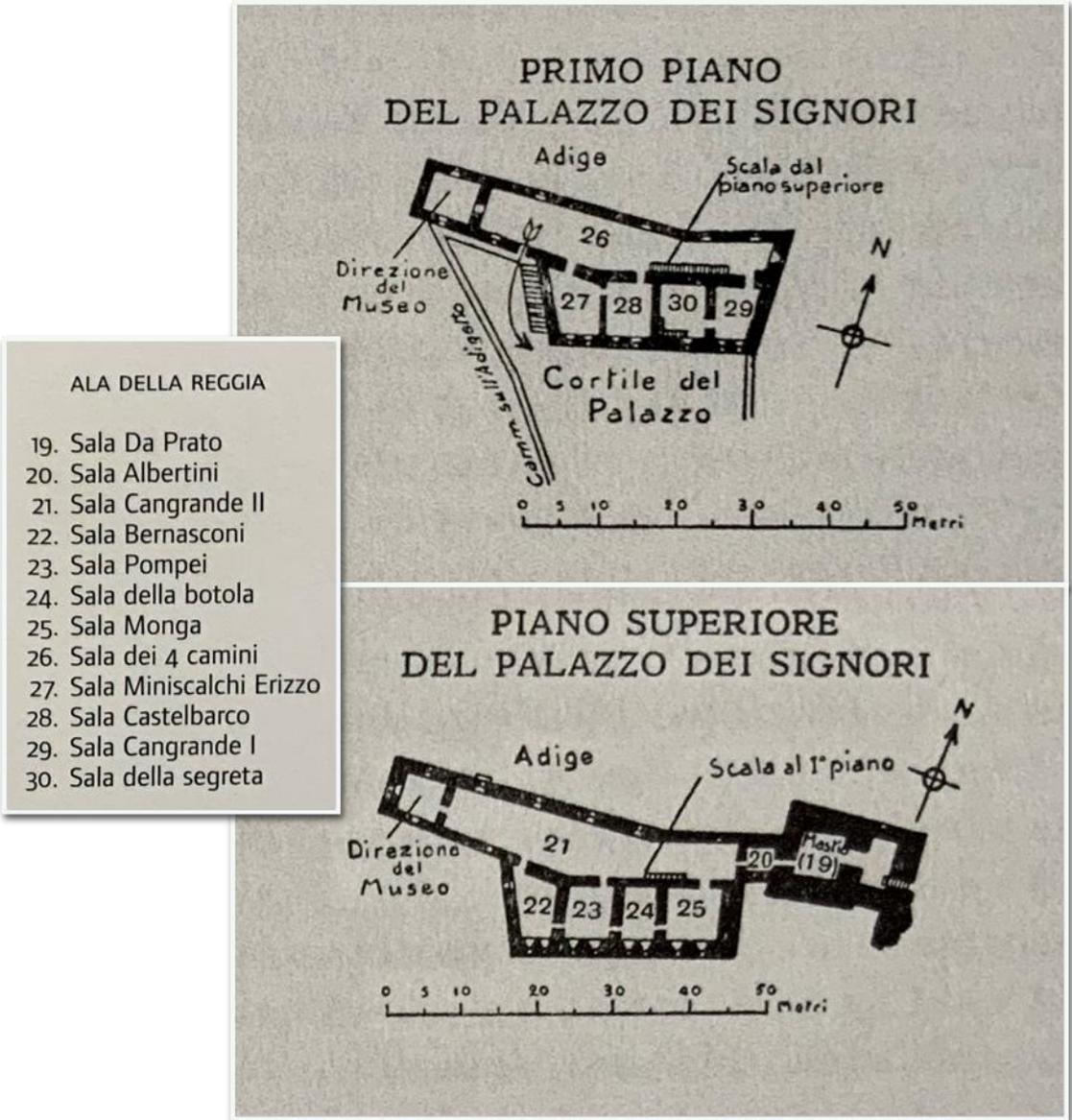


Figura 44 – Plantas baixas do primeiro e segundo pavimentos da Ala dela Reggia, em 1954
 Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017.

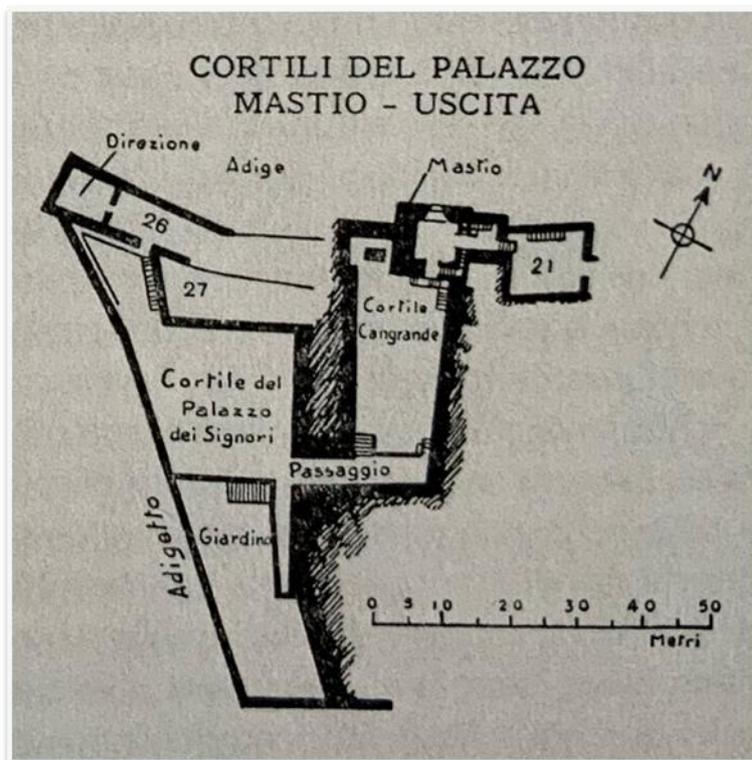


Figura 45 – Planta baixa da Torre del Mastio. Zona de intersecção entre *Ala Reggia* e *Ala della Galleria*, antes da demolição

Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017.

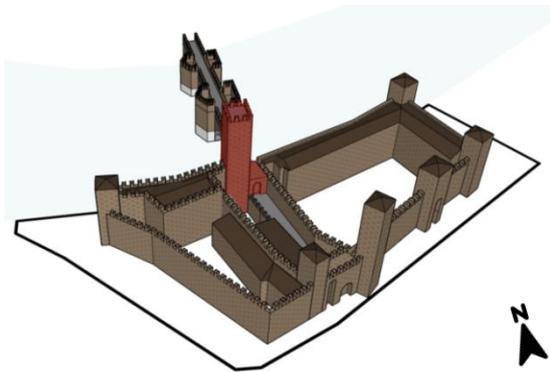


Figura 46 – Marcação da Torre del Mastio
Fonte: 3D Castelo – Arq. Ariane Vargas / C2 Arquitetos



Figura 47 – Detalhes da Torre del Martio, tijolos e rusticação
Fonte: Fotos tiradas em abril de 2019 em visita realizada pela autora.

Sendo uma fortificação de caráter bélico e de proteção da cidade de Verona, o partido arquitetônico da edificação justifica sua forma e função. Suas torres são de vigia e a **Torre del Mastio** – a mais alta e estrategicamente posicionada junto ao rio. A fortificação é envolta em muros, com caminhos de ronda no seu coroamento, o que ajuda na percepção do conjunto arquitetônico tanto interna quanto externamente. Serviu como depósitos bélicos e guarda da família *della Scalla*, o quartel general dos diversos exércitos que por ali passaram até chegar ao governo italiano.



Figura 48 – Pedra travertino calvário branco na porta de entrada do *Castelvecchio*
Fonte: Fotos tiradas em abril de 2019 em visita realizada pela autora.



Figura 49 – Detalhe do muro comunal; pedras de rios misturadas com pedra calcária e tijolos
Fonte: Fotos tiradas em abril de 2019 em visita realizada pela autora.



Figura 50 – Muro comunal
Fonte: Fotos tiradas em abril de 2019 em visita realizada pela autora.

A **Ponte Scaligero**, a rota de fuga da família *della Scalla* pelo rio, fora bastante danificada na Segunda Guerra Mundial. Teve vãos inteiros demolidos por intenso bombardeio, deixando Verona sitiada. Uma reconstrução foi iniciada conservando a originalidade da ponte.

Suas dimensões mencionadas anteriormente e sua base foram construídas em tijolos maciços, bem como seus arcos junto ao Rio *Ádige*, todo em blocos de pedras travertinas calcárias brancas.

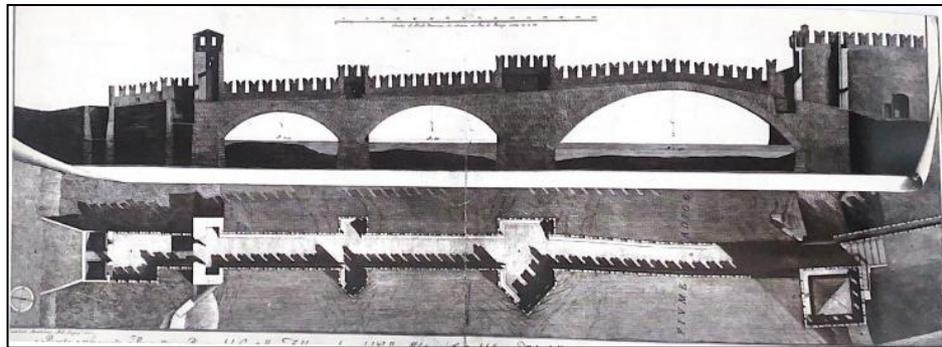


Figura 51 – Vista lateral e planta baixa da Ponte Scaligero

Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvechio Revisited*. Breakfast Mission Publishing. 2017, p. 22.



Figura 52 – Ponte Scaligero

Fonte: <https://br.depositphotos.com/stock-photos/ponte-ponte-scaligero.html>. Acesso em 12/02/2023, às 18h29.

II.II - O Castelo a partir de Carlo Scarpa

"Na verdade eu não era um especialista em Museus; eu fiz o meu papel de arquiteto, que é o meu negócio, e deveria fazer o museu e tentei aprender sobre isto." Carlo Scarpa⁴⁹

⁴⁹ "In fondo io non ero uno specialista di Musei; lo ho fatto l'architetto, cioè il mio mestiere, e ho dovuto fare il museo e ho cercato di imparare." SEMI, Franca. *A lezione con Carlo Scarpa*. Milano, Ed. Hoepli. 2019. Pag 177. [tradução da autora]



Figura 53 – Isométrica do *Castelveccchio* com a intervenção de Scarpa

Fonte: <http://www.iuav.it/ateneo1/chi-siamo/pubblicazi1/catalogo-g/pdf-giorna/giornale-iuav-86.pdf>. Acesso em 06/04/2021, 20h14.

Com a experiência adquirida nos restauros e reformas do *Palazzo Abatellis* em Palermo e do Museu Canova em Possagno, o professor Carlo Scarpa foi contratado em 1956. Conforme já descrito, encontrou o edifício restaurado segundo as regras de Viollet-Le-Duc, ou seja, contando uma história medieval, mesmo depois de tantas reformas e adequações. Carlo Scarpa, com 50 anos, se aprofundou na história real do museu e sua intervenção trouxe à luz pontos importantes apagados da memória do castelo e nas inúmeras intervenções sofridas ao longo dos anos.

Em síntese, a reforma e requalificação do museu começou pela *Ala Reggia* - parte oeste do castelo -, para a

exposição “Da Altichero a Pisanello”, em 1957/58, numa renovação museográfica e, a partir disso, interveio no castelo como um todo. Na sequência, trabalhou junto à *Ala della Galleria*, no jardim de acesso, com a reescavação do fosso interno, a parte da pinacoteca na parte superior do Pavilhão Napoleônico e a solução para a escultura equestre Cangrande, tudo isso feito até 1964. A parte da biblioteca e Sala *Boggian*, ou *Avena*, foi finalizada em 1973. Scarpa ficou dezessete anos envolvido com o Castelveccchio.

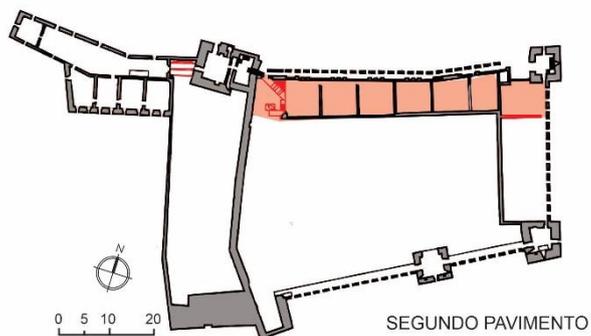
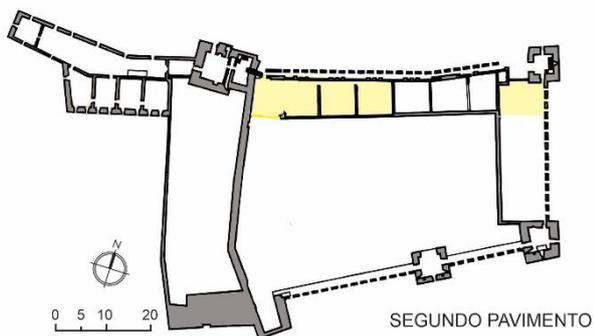
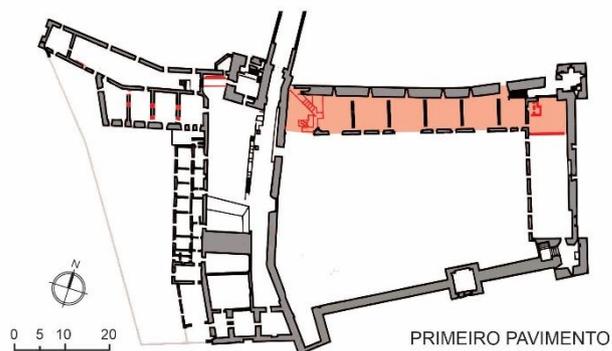
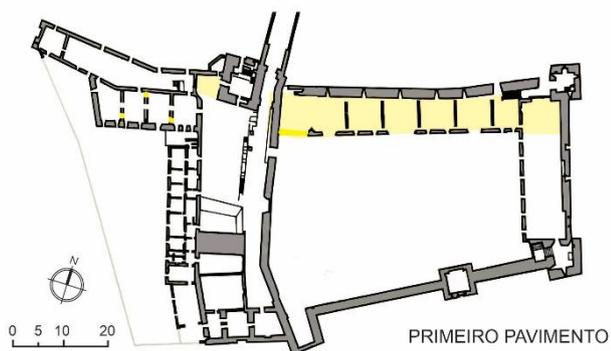
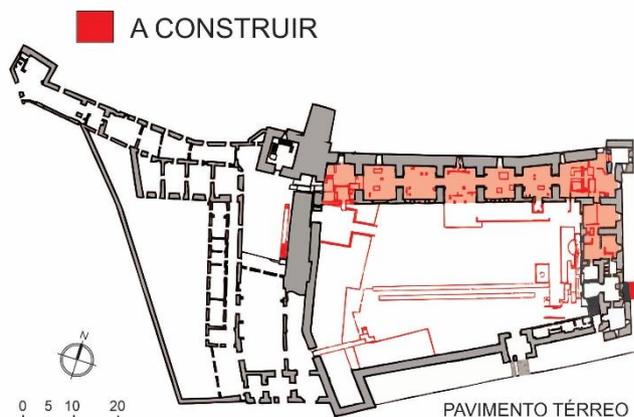
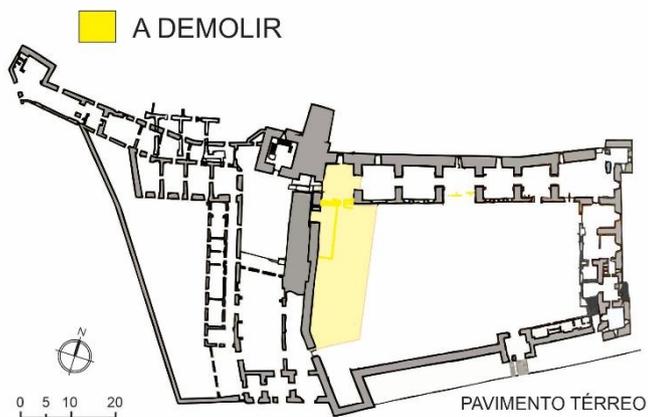


Figura 54 – Plantas baixas das áreas a demolir do castelo
 Fonte: Arq. Ariane Vargas (Desenhos) | C2 Arquitetos.

Figura 55 – Planta baixa térreo com intervenções no jardim principal e ala da galeria |
 Planta baixa primeiro pavimento com intervenções escada saída, Espaço Cangrande, Torre del Mastio e Ala Reggia |
 Planta baixa segundo pavimento com intervenções Sala Boggian, Espaço Cangrande e Torre del Mastio.
 Fonte: Arq. Ariane Vargas (Desenhos) | C2 Arquitetos.

A reforma e requalificação do museu iniciou-se pela **Ala Reggia** – parte oeste do castelo – para a exposição “Da Altichero a Pisanello”, em 1957/58. Relembrando que a *Ala Reggia* era a residência da família *della Scala* e, posteriormente, dormitórios dos exércitos que ocuparam o castelo, por isso, apresenta uma maior divisão interna. Possui quatro pavimentos e um dos seus acessos importantes passa a acontecer pela Torre del Mastio, que leva ao segundo pavimento da *Ala Reggia*, onde fica a entrada principal projetada por Scarpa. Uma passarela metálica liga a Torre del Mastio até a entrada principal da *Ala Reggia*. O piso foi paginado longitudinalmente em pedra e seus corrimãos metálicos têm detalhes em madeira. A porta de entrada é uma esquadria de madeira e vidro, proporcionando iluminação natural e uma grade de ferro quadriculada com detalhes em madeira como proteção. Observa-se imediatamente uma riqueza de detalhes e seu desenho mondriânico, que seria utilizado em várias partes do castelo.



Figura 56 – Passarela de acesso principal para *Ala Reggia*, passando pela Torre del Mastio.

Fonte: Fotos da autora, visita em abril de 2019.

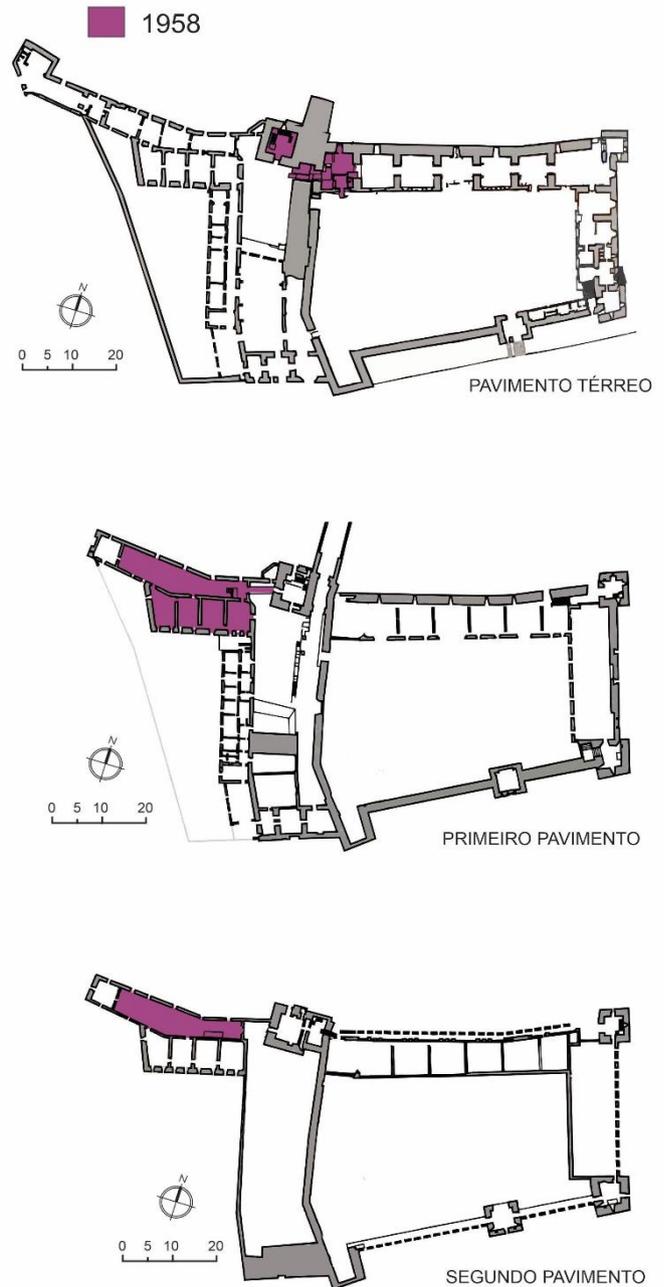


Figura 57 – Pavimento térreo mostra a localização da Torre del Mastio | Primeiro e segundo pavimentos, que foram objetos de intervenção em 1958, apresentam a localização da *Ala Reggia*

Fonte: Arq. Ariane Vargas (Desenhos) | C2 Arquitetos.



Figura 58 – Saída da Torre del Mastio para a Ala Reggia
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.

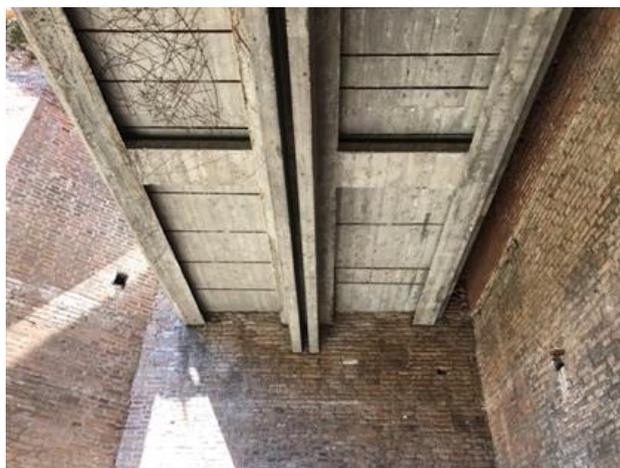


Figura 61 – Forro: detalhe da passarela superior em concreto
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.

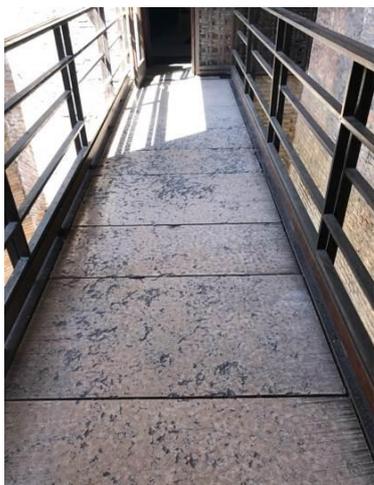


Figura 59 – Paginação do piso e corrimão metálico
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



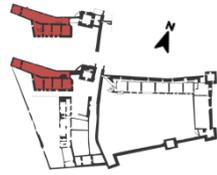
Figura 62 – Vista da porta de entrada da Ala Reggia
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 60 – Detalhes do encontro do corrimão com a grade de proteção
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 63 – Detalhes paginação piso de entrada da Ala Reggia | Efeito de luz e sombra
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Nos dois primeiros pavimentos dessa ala do museu, temos pinturas veronesas e algumas esculturas medievais até o século XVI.

No salão 10, desse segundo pavimento, temos a maior parte dos afrescos preservada e uma parte rebocada que mostra a intervenção. Nesse ambiente, temos duas famosas obras de arte: *Madonna da Codorna*, de Pisanello, e *Madonna no Jardim de Rosas*, de Stefano de Verona, local onde, em 1958, aconteceu a exposição da "Altichero a Pisanello". Essas duas obras de arte foram posicionadas de frente para as janelas com proteção solar, pois, assim, a iluminação natural incide diretamente sobre elas, de costas para o restante do ambiente.

A partir da repercussão positiva da exposição, o castelo passou por uma total reformulação.



Figura 64 – À esquerda, a pintura de *Madonna da Codorna*, de Pisanello e à direita, *Madonna no Jardim de Rosas*, de Stefano de Verona

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 65 – Salão 10 da *Ala Reggia*, onde tudo começou

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 66 – Telas posicionadas de frente para a luz natural das janelas com seu fundo para a entrada principal

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 68 – Salão 10: detalhes dos afrescos da parede restaurada e, acima, o brasão, símbolo da família *della Scala*

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 67 – Vista de outros pontos da sala, com as peças principais próximas à janela

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 69 – Salão 10: paredes restauradas e disposição das obras no espaço; Percorso Extemporâneo

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 70 – Afrescos do século XIV – Hall de entrada da Ala Reggia, defronte ao patamar da Escada de Scarpa, atualmente

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 72 – Afrescos do século XIV em restauro na mesma entrada da Figura 60

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 71 – Afrescos do século XIV no último pavimento da Ala Reggia

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 73 – Afrescos do século XIV no último pavimento da Ala Reggia, em restauro, no mesmo local da Figura 61

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.

O pavimento tipo da *Ala Reggia* apresenta um espaço maior onde está localizada a escada projetada por Scarpa, com o primeiro *degrau convite*⁵⁰, em madeira e estrutura metálica. Esse saguão organiza e distribui os cinco outros ambientes menores. A materialidade do primeiro pavimento compõe com um piso de concreto polido impecável no grande salão, fazendo a transição para os pisos originais, em madeira; nos salões menores, as paredes foram rebocadas, valorizando, assim, os fragmentos dos afrescos originais. O forro foi restaurado e conservado nos dois pavimentos, valorizando o piso original do pavimento superior, em madeira, e uma maior conservação dos afrescos originais. Scarpa projeta novos expositores para as obras de arte, agregando novas técnicas de apresentação e fixação, reaproveitando ideias usadas no *Museo Canova*, de Possagno, e no *Palazzo Abatellis*, de Palermo.



Figura 74 – Vista do salão principal da *Ala Reggia*; primeiro pavimento
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 75 – Encontro do piso polido com o piso de madeira

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 76 – Vista da escada principal

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.

⁵⁰ Degrau convite: um dos recursos mais utilizados por Carlo Scarpa para suas escadas e acessos. Os primeiros degraus são diferenciais no projeto e na sua forma, marcando o início do percurso.



Figura 77 – Escada principal com degrau convite da Ala Reggia
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 78 – Detalhe escada principal
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 79 – Detalhe do fechamento inferior em madeira
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 80 – Detalhe do degrau da escada com parte da base do corrimão
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 81 – Detalhe estrutural da escada, com degrau em madeira
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.

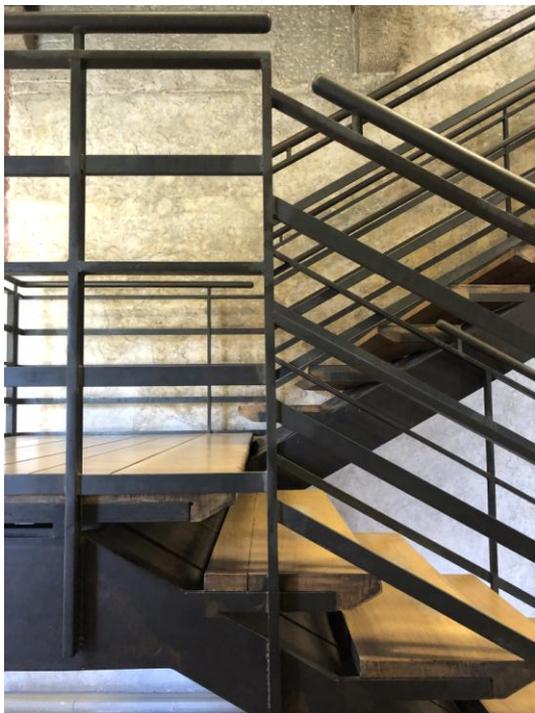


Figura 82 – Detalhe da junção do corrimão
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 83 – Detalhe do apoio do patamar da escada
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 84 – Detalhe do patamar com o corrimão
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 85 – Vista superior da escada
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 86 – Escada no piso superior *Ala Reggia*

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



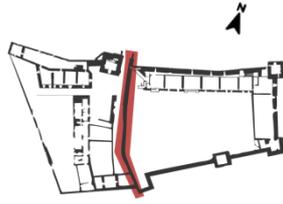
Figura 87 – Salão superior da *Ala Reggia*

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 88 – Detalhes das obras e afrescos originais da *Ala Reggia*; segundo pavimento

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Seguimos na direção de um dos primeiros elementos importantes a serem implantados dentro do contexto veronese, cuja função inicial era proteger a cidade antiga. Com o passar dos anos, restringiu-se apenas ao interior do castelo. A **Muralha Medieval** divide o *Castelvecchio* em duas alas bem definidas, sendo um eixo importante dentro da fortificação. Carlo Scarpa fez questão de mostrá-la e a desnudou para que fosse parte da reabilitação do todo. Abriu o antigo fosso interno; fez a demolição da escada provisória que substituiu o volume de circulação napoleônico, até então justaposto ao muro; reabriu portas fechadas pelas diversas intervenções e encontrou a **Porta del Morbio**, escondida por uma parede de gesso. Sua materialidade é uma mistura de tijolos maciços, seixos rolados e pedras de travertino branco.

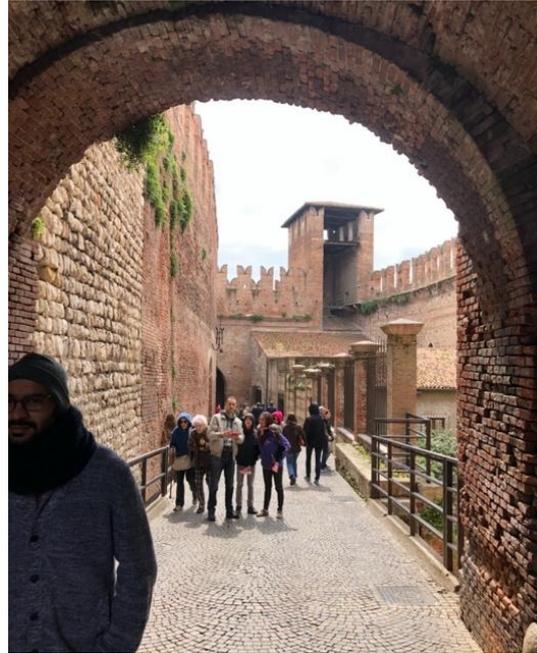


Figura 89 – Muralha medieval vista pela passagem de pedestres, que divide a fortaleza

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2019.



Figura 90 – Vista da muralha medieval, fosso interno reescavado, ao fundo, e a Porta del Morbio, à direita

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2019.



Figura 91 – Porta del Morbio
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.

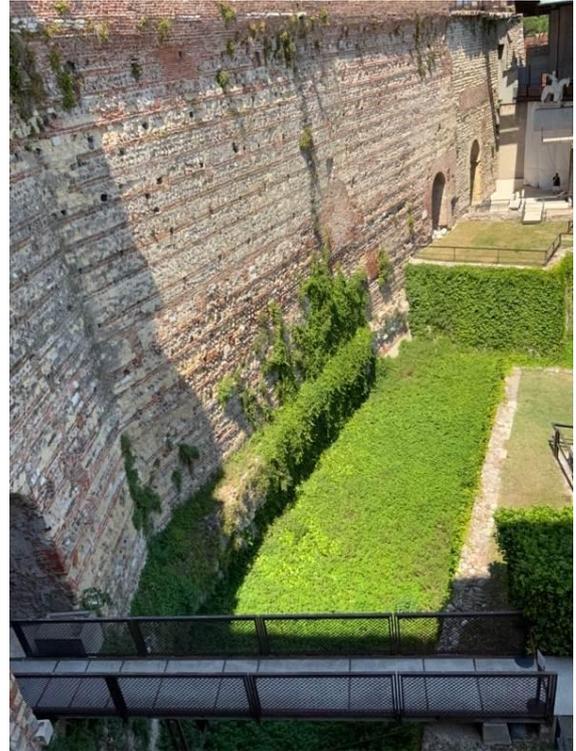


Figura 93 – Vista da Porta del Morbio, a última abertura na muralha medieval
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.

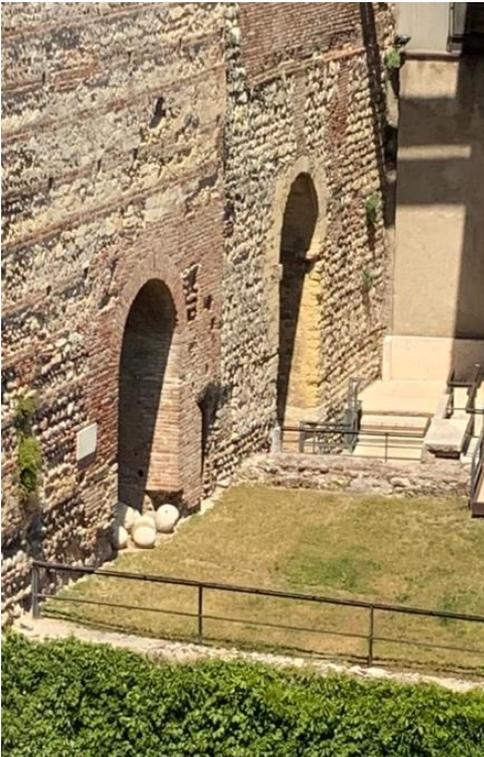


Figura 92 – Fosso interno reescavado e, ao fundo, a Porta del Morbio
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.

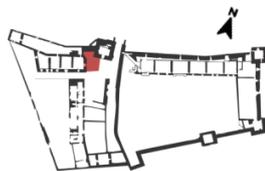


Figura 94 – Paginação do piso de concreto junto à Porta del Morbio
 Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 96 – Ruínas romanas e Porta del Morbio ao fundo
 Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 95 – Ruínas romanas e Passagem de Scarpa
 Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 97 – Contrastes: romano – medieval – moderno
 Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.

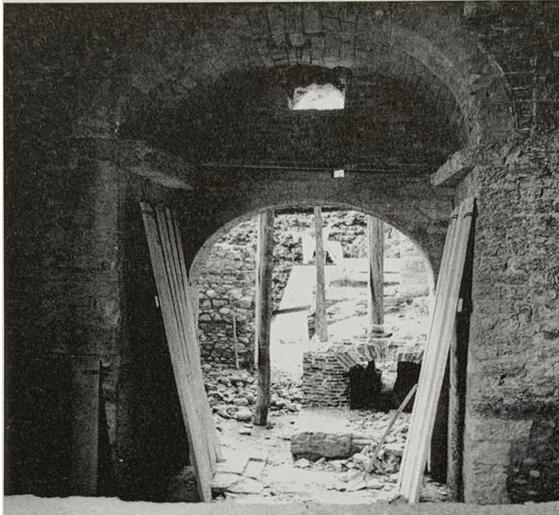


Figura 98 – Porta del Morbio durante as escavações arqueológicas

Fonte: DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006, p. 75.



Figura 100 – Parede romana e Porta del Morbio ao fundo

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2019.

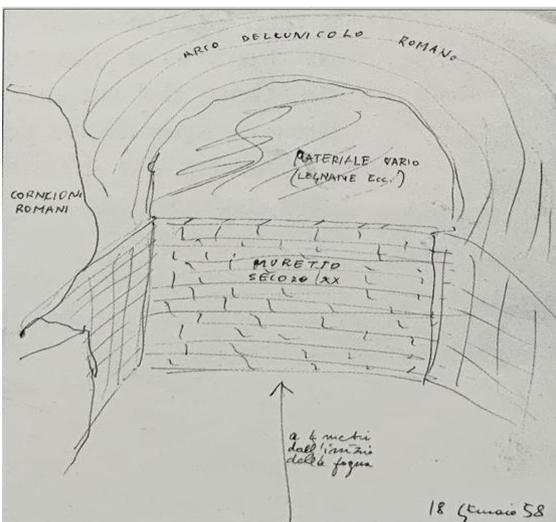
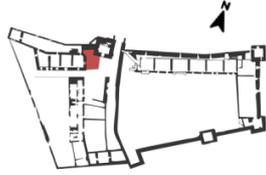


Figura 99 – Desenho de 18 de janeiro de 1958, projeto de Scarpa

Fonte: DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006, p. 75.



Na sequência, Carlo Scarpa projetou **duas ligações para a Ala Reggia e a Torre del Mastio**, com um percurso de entrada principal e saída. Conforme mencionado no início deste capítulo, temos uma passarela metálica aberta que entra diretamente no segundo pavimento da *Ala Reggia*, vindo pela Torre del Mastio. A segunda, impactante, em concreto aparente, possui, na sua cobertura, aberturas zenitais com visual para *Torre del Mastio* e rasgos horizontais, com enquadramentos estratégicos para o Jardim *Reggia* e demais torres.

Essa ligação faz parte do percurso expositivo pela ala de armas do museu, seguindo para o pavimento superior da *Ala della Galleria*. Sua materialidade fica evidente com o piso todo em concreto paginado, bem como a parede oposta à janela e parte superior, ficando apenas as laterais em tijolo aparente. Os expositores são caixas desenhadas por Scarpa, em madeira clara, com fechamento em vidro.



Figura 101 – Vista da estrutura de concreto de forro, piso e parede da janela após reforma
 Fonte: DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006, p. 330-332.

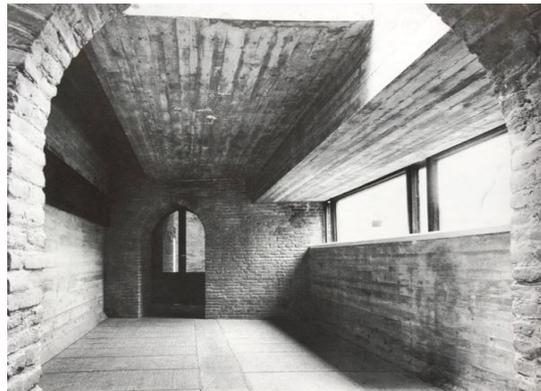


Figura 102 – Foto anterior à reforma de Scarpa
 Fonte: DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006, p. 330-332.



Figura 103 – Vista do salão da *Ala Reggia*, com a passagem entre os dois núcleos
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 104 – Visual da reforma já com o mobiliário expositor
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 105 – Visual da reforma já com o mobiliário expositor
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 106 – Detalhes visuais externos dos caminhos de ronda do castelo e demais torres do complexo

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



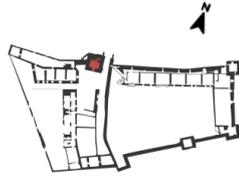
Figura 108 – As duas pontes de ligação entre Mastio e Reggia

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 107 – Vista superior zenital, vista da Torre del Mastio e ameias giberlinas

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Chegamos na **Torre del Mastio**, que é a grande torre de guarda do castelo, destacando-se das demais pela sua altura de trinta e oito metros. Está localizada entre as duas alas do castelo e próxima à passagem para a Ponte *Scaligero*. Possui parede dupla de tijolos maciços. No seu interior, o projeto de Scarpa reabilitou todo esse espaço de circulação vertical, descolando a escada da estrutura existente, fazendo com que o primeiro degrau avançasse sobre o grande hall (degrau convite⁵¹). Foi executada em tijolos aparentes esbeltos, referenciando o material da estrutura da torre. As paredes foram revestidas de painéis em pedra bruta de *Rosso Verona* até a altura do primeiro patamar da escada. Acima dos painéis em pedra, Scarpa apresenta o reboco aparente e rusticado como deixara em todo o percurso do castelo. O corrimão é metálico, com o passamão em madeira. A iluminação é feita por trilhos eletrificados com spots aparentes. As evidências da nova intervenção, no projeto de reabilitação de Scarpa, são aparentes, porém, contextualizadas, respeitando materiais e formas do objeto.



Figura 109 – Obra concluída e ambientada na entrada da Torre del Mastio

Fonte: DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006, p. 77.

⁵¹ Degrau convite: um dos recursos mais utilizados por Carlo Scarpa para suas escadas e acessos. Os primeiros degraus são diferenciais no projeto e na sua forma, marcando o início do percurso.



Figura 110 – Detalhe revestimento parede
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 113 – Detalhes degraus. Pedras avançam e sobrepõem com negativo
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 111 – Detalhe degrau convite
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 114 – Alvenaria seguindo o estilo romano
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 112 – Escada com detalhes de alvenaria, de inspiração tipicamente romana, revestimento em pedra e corrimão metálico com madeira
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 115 – Detalhes das pedras e escadas
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 116 – Detalhe degrau
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 117 – Detalhe degrau convite
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



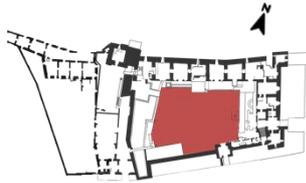
Figura 118 - Detalhe do recorte da pedra
chegando no concreto da escada
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 119 – Detalhe degrau com corrimão
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 120 – Detalhe degrau convite com degraus da
escada
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Como a entrada principal ao Complexo *Castelvoglio* sempre foi tímida se comparada ao todo arquitetônico, e acontecendo pelo lado sul em uma ponte levadiça, justaposta à Torre do Portão de Entrada, chega-se ao **grande jardim do castelo**, um vazio importante para a percepção do todo. Foi projetado um percurso periférico entre espelhos d'água e duas fontes – passando pela parte administrativa do castelo e a Sala *Boggian* –, induzindo o caminho dos visitantes para a entrada oficial reposicionada e à bilheteria do museu. O paisagismo formou, em seu extenso gramado, um tapete verde com marcações de cercas vivas regulares em eixos paralelos ao pavilhão napoleônico, onde temos uma passarela verde com marcações lineares que evidenciam e valorizam o conjunto arquitetônico interior. Além disso, Carlo Scarpa valorizou percursos de importâncias diferentes e extemporâneos.

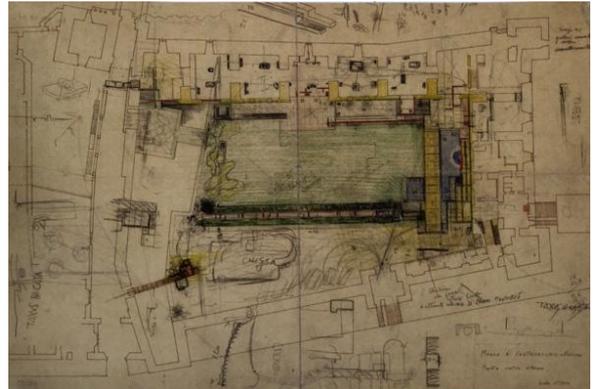


Figura 121 – Projeto de Scarpa para o Jardim Principal

Fonte: www.archivocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=
Acesso 15/07/2021 das 19h48 até 23h56.



Figura 122 – Vista aérea do Jardim Principal, suas passarelas verdes e percursos

Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 123 – Vista do grande tapete verde do Jardim Principal e seu entorno
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 124 – Vista dos Caminhos de Ronda, junto ao muro, e das ruínas de San Martin di Aquaro, além do portão de entrada
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 125 – Vista superior do jardim, com detalhes do fosso reescavado e da fachada medievalizada
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.

Nesse amplo vazio espacial do castelo, temos pontos de interesse que estão em locais estratégicos do terreno: o fosso interno próximo à Torre do Relógio, que foi reescavado e recebeu uma nova ponte tensionada e linear; as fundações em ruínas da antiga Igreja *San Martin di Aquaro*; ao norte e lindeiro à porta de entrada principal, o avanço do *Sacello*⁵²; o antigo acesso à galeria, no centro do Pavilhão Napoleônico, valorizado com um terraço à sua frente e o Espaço Cangrande, quando observado do jardim, compreendemos a magnitude da obra de revitalização de Scarpa. Richard Murphy, em seu livro *Carlo Scarpa e Castelvechio Revisitado*, descreve:

A entrada da Galeria, relocada do centro para o lado mais leste, é vista imediatamente da Torre do Portão.

Uma linha de pavimentação em pedra se estende entre as fontes para encaminhar o visitante. Uma parede baixa em forma de L termina a pavimentação, fornece um assento e divide os visitantes do museu daqueles que visitam a sala Boggian ou os escritórios... Uma misteriosa caixa decorada, que junto com o espaço Cangrande, formam os mais dramáticos espaços criados dentro do castelo para exposição de objetos. Evidências referenciais de inspirações de jardins japoneses ou de desenhos Wrightianos para as entradas domésticas. Carlo Scarpa estendeu os espelhos d'água junto à pavimentação de pedra para encaminhar o percurso entre jardim e fontes, escondendo assim a entrada de serviço e indicando a entrada principal do museu.⁵³



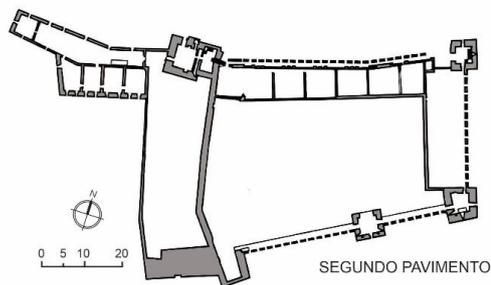
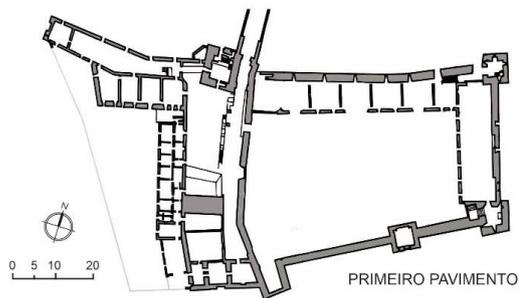
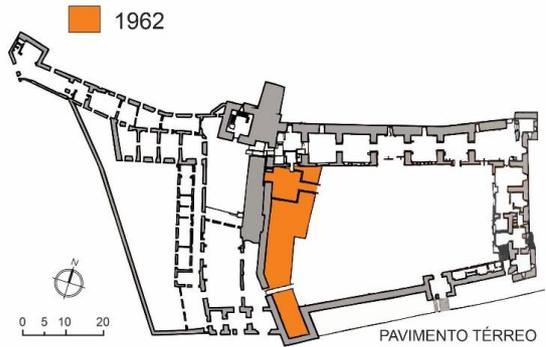
Figura 126 – Barreiras de preservação das fundações em ruínas da Igreja San Martin di Aquaro
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 127 – Fundações em ruínas da Igreja San Martin di Aquaro, junto ao muro
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.

⁵² Sacello é uma pequena capela, local de adoração, e no *Castelvechio* foram colocadas as peças mais importantes do museu.

⁵³ MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvechio Revisited*. Edinburgh, Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 48-54. [Tradução da autora]



Com o novo projeto para o jardim principal e a busca pela originalidade do *Castelvecchio* por Scarpa, em **1962** deu-se a reescavação do fosso interno do século XIV, devidamente permitido pelos órgãos públicos de Verona para a execução da obra. Localizado junto à Muralha Medieval e próximo à Torre do Relógio, recebeu uma nova ponte metálica tensionada e linear para que o acesso junto à Muralha Medieval voltasse a ser utilizado e direcionando o fluxo de pedestres para a Ponte *Scaligero*.

Figura 128 – Térreo; reescavação do fosso interno
 Fonte: Arq. Ariane Vargas (Desenhos) | C2 Arquitetos.

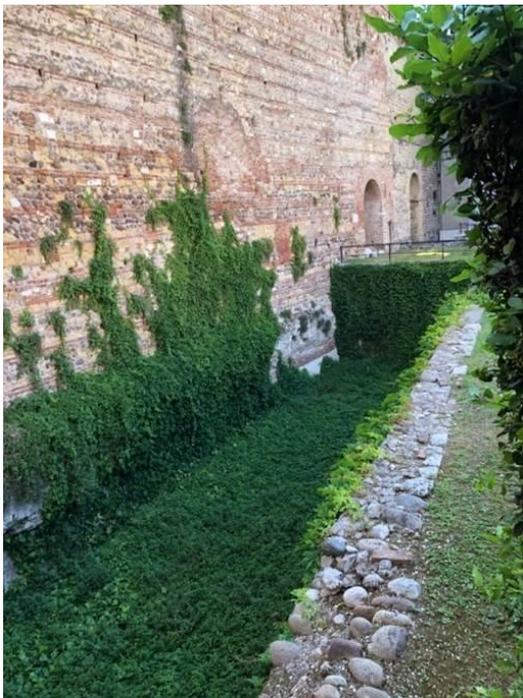


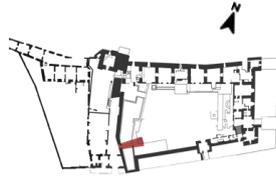
Figura 129 – Fosso interno reescavado junto à muralha medieval; Porta del Morbio ao fundo
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 131 – Fosso interno reescavado |
Fundações da muralha medieval aparentes
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Figura 130 – Fosso interno reescavado e sua estrutura aparente
Fonte: Foto da autora, visita em abril de 2022.



Projetada por Carlo Scarpa, a **ponte do fosso interno** é feita em estrutura metálica e madeira. Sua esbeltez contrasta com a rusticidade das muralhas em volta ao fosso. Pavimentada em concreto, chega ao jardim em largos patamares com desenhos geométricos perfeitos. Novamente a presença dos *degraus convite* - característica recorrente de Scarpa -, comundo com o paisagismo bastante austero, porém, singular. Chegando à Muralha Medieval, na antiga passagem para a Ponte Scaligero e aberta novamente ao público, fazendo com que essa ponte fosse uma entrada secundária ao castelo. A ponte metálica tensionada, esbelta e linear, se destaca dentro da rusticidade da época romana.

Carlo Scarpa resgatou a história do monumento arquitetônico em seu trabalho arqueológico dentro do *Castelvecchio*, contrastando com a austeridade moderna dos novos projetos para o local, o que valorizou todo o entorno imediato.

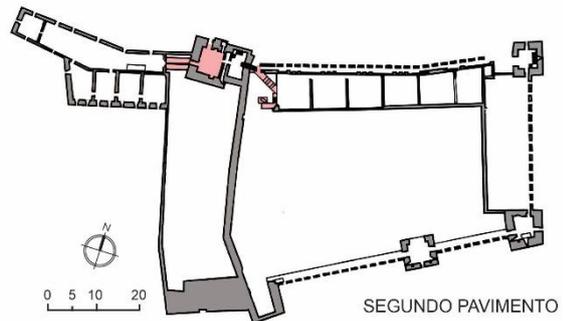
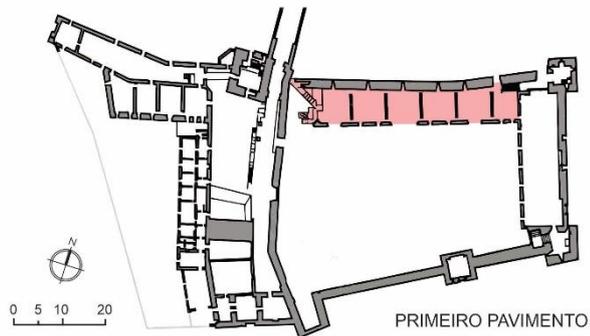
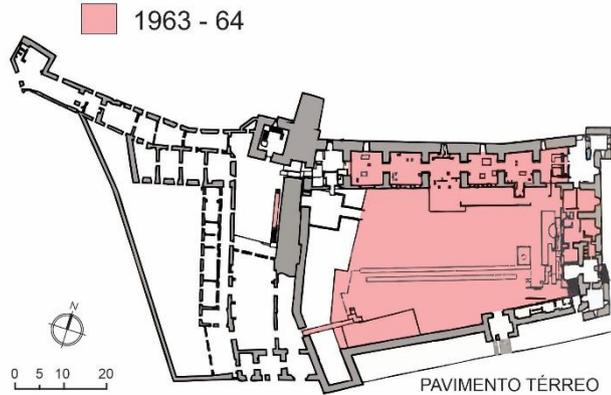


Figura 132 – Térreo: Intervenção na *Ala della Galleria*: Galeria de Esculturas e Jardim Principal. Primeiro Pavimento: Espaço Cangrande e as passarelas de ligação entre *Torre del Mastio* e *Ala Reggia*. Segundo pavimento: Espaço Cangrande e as passarelas de ligação entre *Torre del Mastio* e *Ala Reggia*.

Fonte: Arq. Ariane Vargas (desenho) | C2 Arquitetos

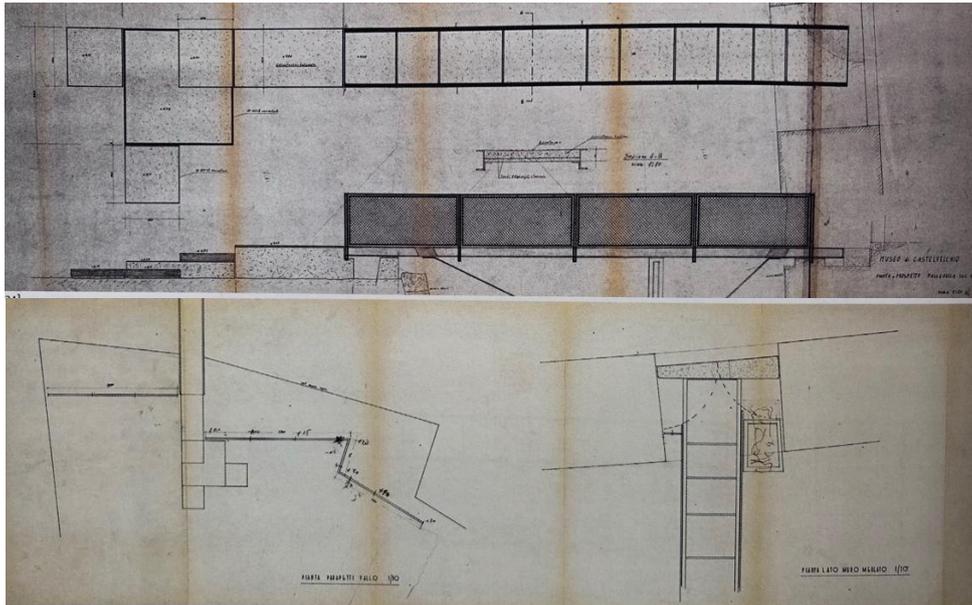


Figura 133 – Planta baixa, vista e detalhamento de Scarpa para a nova ponte metálica do fosso interno
 Fonte: DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006, p. 271.



Figura 134 – Foto da ponte de Scarpa sobre o fosso interno reescavado, chegando na antiga passagem para a Ponte Scaligero
 Fonte: DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006, p. 271.



Figura 135 – Fosso interno protegido e Ponte de Scarpa, que leva à passagem
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.



Figura 138 – Acesso à ponte com os degraus convites
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 136 – Ponte do fosso interno e sua estrutura metálica tensionada
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.

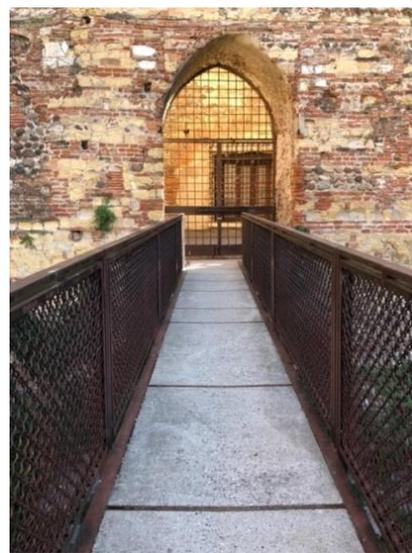


Figura 139 – Detalhe paginação do piso em concreto, e corrimão metálico
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 137 – Vista superior ponte metálica e o fosso interno reescavado
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

Na sequência da intervenção, o **Pavilhão Napoleônico**, na antiga ala militar do castelo, teve suas **fachadas** remodeladas ainda na reforma de Avena com a sua medievalização nos anos 1920. Carlo Scarpa optou pela sua manutenção, mas com intervenções modernas específicas. Enxergava o *Castelvecchio* como um monumento adulterado, devido às suas inúmeras intervenções e, principalmente, essa fachada medievalizada. Com isso, o gótico veneziano, que era o mais eclético dos estilos, se encaixava perfeitamente dentro do novo projeto.

"Aqui tive grandes problemas: por exemplo, falando em gótico, era tudo falso. O pátio não existia... O grande, amplo pátio tinha grandes muros que antigamente serviam de quartel e quando vieram os franceses o tornaram mesmo uma fortaleza e acima, no segundo andar, havia abóbadas cruzadas, abóbadas de nervuras: na verdade, eram casamatas com canhões apontados para o outro lado do Ádige."⁵⁴

Ele preservou a fachada, fazendo algumas pequenas inserções importantes para melhorar a iluminação natural dos interiores e recuou as novas esquadrias, criando um distanciamento que valorizou o conjunto. As fachadas funcionam em planos verticais, tornando-se pano de fundo para o jardim principal. Ao norte, no pavimento térreo, a chamada Galeria de Esculturas ocupou cinco salões e, na entrada principal, o primeiro ambiente, ainda uma bilheteria com loja e livraria.

Pela ordem, no segundo salão encontra-se o *Sacello*. No terceiro, junto com a marcação da antiga entrada principal, temos também o sanitário público unissex. Seguindo o percurso, chegamos ao Espaço Cangrande ao final da Galeria de Esculturas e, no segundo pavimento, temos a Galeria de Pinturas. Esse pavilhão ficou conhecido também como *Ala della Galleria*.

Carlo Scarpa fez demolições substanciais e inserções modernas importantes, bem como o Espaço Cangrande, uma obra impactante e cheia de detalhes pitorescos. Rebocou praticamente toda a fachada, deixando partes originais para mostrar o "tempo passado". Valorizando os fragmentos da construção... Na parte do Sacello, introduziu uma caixa em mármore e iluminação zenital. Na entrada principal, uma parede em L, que fez a entrada e a saída do visitante. Abriu janelas que no interior fazem faixas de luz natural direcionando para as esculturas... A iluminação natural dentro do museu surpreende... Os arcos e as janelas medievais góticas, lancetas com seus balcões, foram preservadas e valorizadas, são nelas que Carlo Scarpa se inspira em Mondrian também para esquadrias internas sem interferir na fachada original do castelo. Uma fachada simétrica, tanto nos tempos passados, quanto nos tempos modernos.⁵⁵

⁵⁴ Qui avevo dei grossi problemi: per esempio, goticamente parlando, era tutto falso. Il cortile non esisteva... Il grande, ampio cortile aveva delle grandi muraglie che servivano in antico per la caserma e quando vennero i francesi addirittura come fortilizio e sopra, al secondo piano, c'erano le volte a crociera, volte a vela: anzi, c'erano le casematte con i cannoni puntati contro l'altra sponda dell'Ádige." - Semi, Franca. A lezione con Carlo Scarpa. Milano, Ed. Hoepli. 2019, p. 202. [Tradução da autora]

⁵⁵ MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Edinburgh, Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 62-67. [Tradução da autora]

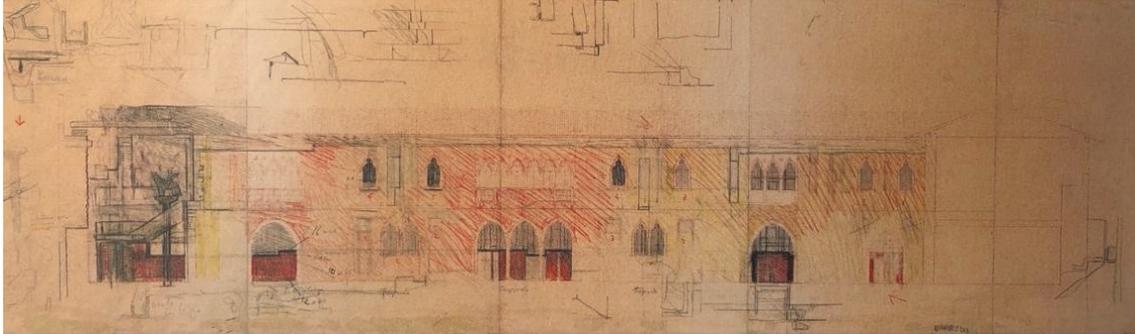


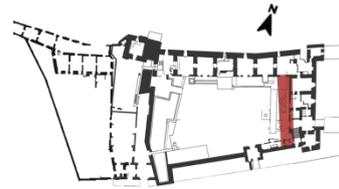
Figura 140 – Projeto de Scarpa para fachada da *Ala della Galleria*

Fonte: http://www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=1&interrogazione= Acesso em 15/07/2021, às 19h48min até 23h56.



Figura 141 – Fachada da *Ala della Galleria*, com o Jardim Principal

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



A **fachada leste** do **Pavilhão Napoleônico** que havia sido destruída na Segunda Guerra Mundial, foi recuperada conforme a última intervenção de Avena, ou seja, medievalizada. Scarpa reprogramou internamente essa parte do pavilhão de forma integral. Sendo uma fachada

simétrica, planos verticais foram inseridos com fontes d'água justapostas, que movimentaram o percurso, direcionando para o caminho da entrada principal do museu. Nessa parte, localizam-se os escritórios administrativos do edifício.



Figura 142 – Detalhes paginação e porta secundária de acesso

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 143 – Detalhe da fachada leste, acesso de serviços

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 144 – Vista da fachada leste da *Ala della Galleria* no seu contexto
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 145 – Vista da fonte e do acesso da *Ala della Galleria*
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 146 – Vista frontal da fachada leste da *Ala della Galleria*
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

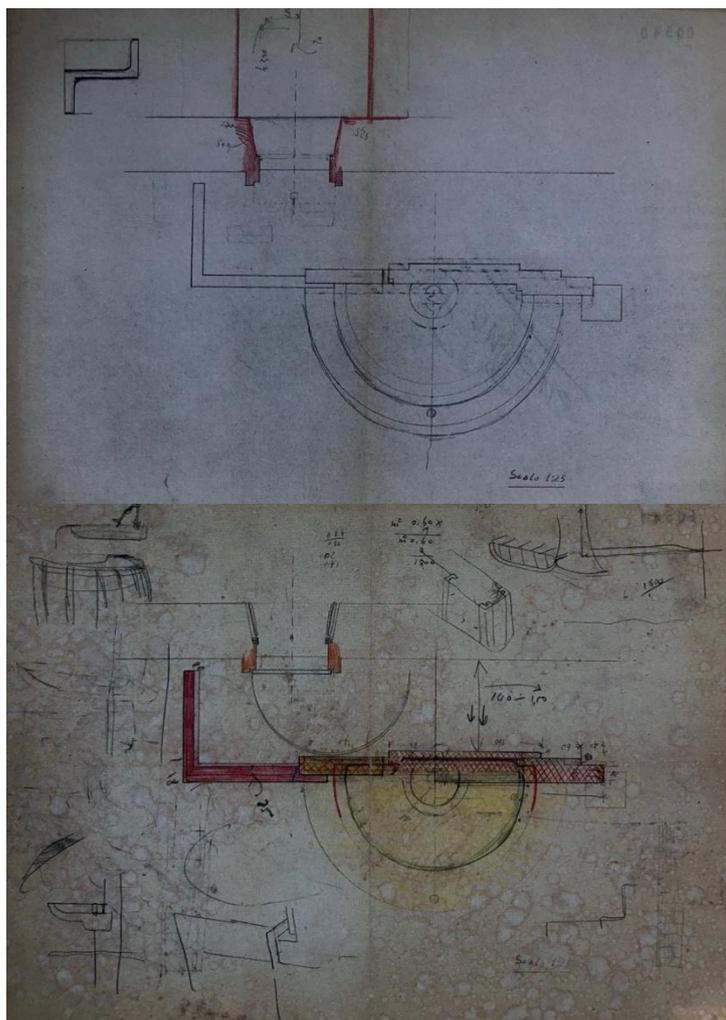


Figura 147 – Projeto e croquis de Scarpa para a fonte d'água da fachada leste
 Fonte: www.archiviocartoscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=
 Acesso em 15/07/2021, das 19h48 até 23h56

ALA DELLA GALLERIA

A Entrada do Museu e a Galeria das Esculturas



Continuamos na *Ala della Galleria* e, na sequência das intervenções, seguimos para a **entrada principal**, que é um ambiente complexo.

Na recepção encontramos a bilheteria, livraria, loja e, também, a saída oficial do percurso de exposições do castelo. Um plano de concreto foi lançado do jardim para dentro da recepção, criando o circuito de entrada e saída do museu. Os antigos radiadores da calefação são envolvidos por esse mesmo plano. Scarpa projetou o espaço da bilheteria em concreto aparente com detalhes em ferro. Seu piso foi paginado em pedras com detalhes e um degrau especial feito em pedra *Rosso Verona* para marcar essa diferença entre a entrada e a saída do percurso. Nesse mesmo espaço, temos um nicho especial com vista para o Rio Ádige, com a mesma materialidade, concreto, aço e pedra, onde aparece o famoso e peculiar "degrau convite" para acesso ao pequeno recinto.

*"Entrar e sair é basicamente a mesma coisa: então esse é um evento que não me faz mais ver esse espaço tão simétrico e assim, eu cortei com aquela mureta..."*⁵⁶



Figura 148 – Acesso principal

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.



Figura 149 – Vista frontal, entrada e saída

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 150 – Saída ao final do percurso de exposição

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

⁵⁶Entrare e uscire in fondo è la stessa cosa: quindi questo è un avvenimento che non mi fa più vedere questo spazio próprio simmetrico e pos ho

tagliato con quel muretto..." SEMI, Franca. A lezione con Carlo Scarpa. Milano, Ed. Hoepli, 2019, p. 205. [tradução da autora]



Figura 151 – Acessibilidade para PNE
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 154 – Divisória que demarca a saída
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 152 – Mobiliário em concreto da loja,
desenho de Scarpa
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

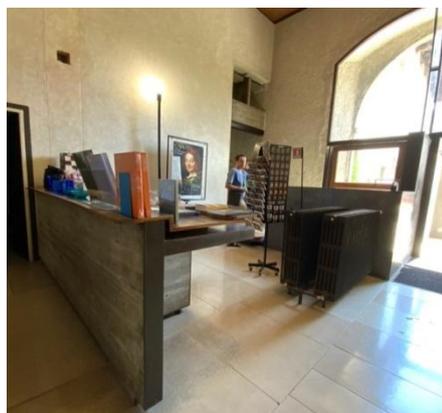


Figura 155 – Vista da saída com os calefatosres
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019



Figura 153 – Vista da bilheteria e loja
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019

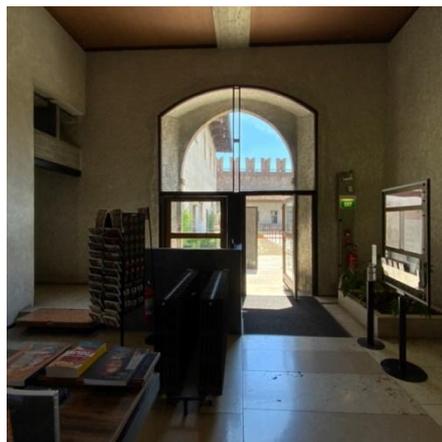


Figura 156 – Vista entrada / Saída com os
calefatosres
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019

A partir da recepção, seguimos para a chamada **Galeria das Esculturas**, que possui um importante acervo de arte italiana. Ocupa os cinco salões remanescentes no pavimento térreo e foi inteiramente dedicado às esculturas do século XI ao século XV. Antes de Scarpa, a galeria foi remodelada em outras duas ocasiões. Nos anos de **1963/64**, foi requalificada, permanecendo assim até os dias de hoje. Seu piso foi executado em concreto aparente com detalhes em mármore branco rústico. As paredes e forros foram removidos e renovados. A nova relação com o jardim, a quantidade de salas, a nova entrada de luz natural dentro da galeria, originaram uma organização inovadora para o museu. O reposicionamento das esculturas foi organizado de forma extremamente particular e voltado à iluminação natural. Scarpa buscou a luz natural nos ambientes para valorizar as peças de forma única nas diferentes insolações do dia.

A galeria é cheia de vida e possui ritmos espaciais e texturas contrastantes. Esse ritmo dos cinco salões se dá entre eles pela sua forte perspectiva formada pelos seus seis arcos abertos axialmente. Cada arco é alinhado ao outro e revestido na base com uma pedra bruta rosada, que fora encontrada nas obras da reforma. O novo piso foi inserido afastado alguns centímetros das paredes e acima do piso - analogia com a correnteza do Rio Ádige - os salões vão subindo de nível delicadamente. Uma grande viga metálica cruza os salões fazendo também de calha eletrificada para correr a iluminação artificial, cruzando com as vigas de concreto novas e aparentes. Outra peculiaridade são as janelas: a fachada principal original preservada não impossibilitou a Carlo Scarpa de imprimir e redesenhar as esquadrias internas do museu ao seu estilo e inspiradas em Mondrian. A luz natural que o castelo recebe é surpreendente.⁵⁷

⁵⁷ MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Edinburgh, Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 106-107. [Tradução da autora]



Figura 157 – Detalhes inserções fachada / esquadrias
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 159 – Detalhe contorno paredes, com revestimento e expositor
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 158 – Vista dos seis salões em perspectiva
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022



Figura 160 – Um dos pontos mais importantes da Galeria de Esculturas, vide facho de luz natural
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022



Figura 161 – Último salão e saída para Espaço
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

O Sacello ⁵⁸

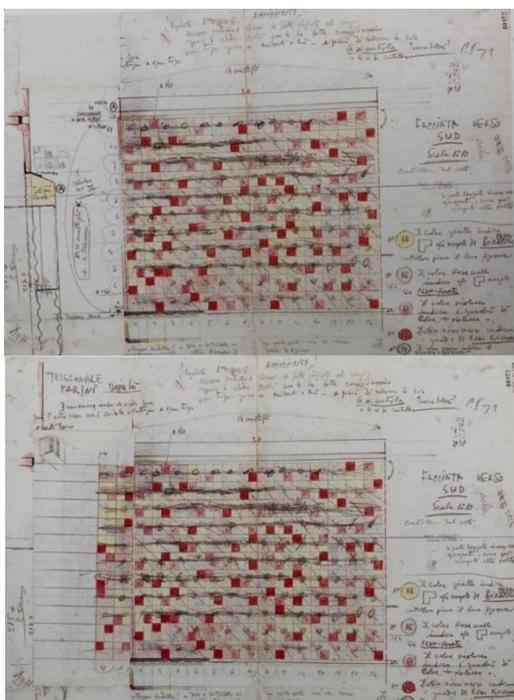


Figura 162 – Projeto de Scarpa para *Il Sacello*;
geometria da fachada em referência à Mondrian
Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=
Acesso 15/07/2021 às 19h48min até 23h56min

Na fachada napoleônica, um cubo perfeito com iluminação zenital, avançou em direção ao jardim. Uma pequena capela foi criada para localizar as peças mais importantes do museu. Sua materialidade externa denota referências das fachadas medievais do castelo fazendo um jogo de cubos, inspirado no artista plástico Mondrian.

Possui uma cortina de concreto aparente com partes inclinadas de um metro de altura, sugerindo uma possível fonte d'água que desceria até o volume do **Sacello**, valorizando seu entorno por espelhos d'água numa referência a Veneza, característico de Scarpa em seus projetos.

Internamente, a luz natural se deu pela abertura de esquadrias com desenhos mondriânicos, que acabou por regular a proporção da parte inferior para a entrada no *Sacello*. A diferenciação de piso e paredes do restante dos salões da galeria mostrou a importância desse ambiente perante os demais. Com paredes de concreto alisado escuro e no piso, pedras vermelhas como um tapete, envoltas por partes metálicas e a marcação da luz natural de forma zenital trouxeram ao espaço a relevância que era necessária. Seu mobiliário fora desenhado especialmente para valorizar as peças que seriam expostas nesse contexto.

O avanço do Sacello - pequena capela, local de adoração, onde ficam as peças mais importantes do museu - recebem um avanço no jardim num cubo perfeito, mas lembrando paredes da muralha medieval do castelo e, chamado por CS de bunker, por ser de concreto revestido em pequenas pedras de mármore, o seu desenho especial inspirado em Mondrian em pedras Rosso Verona. Uma misteriosa caixa decorada, que junto com o Espaço Cangrande, formam os mais dramáticos espaços criados dentro do castelo para exposição de objetos.⁵⁹

⁵⁸ Do latim, pequena capela, templo ou santuário.

⁵⁹ Murphy, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Edinburgh, Breakfast Mission Publishing, 2017. Pag.140 [tradução da autora]

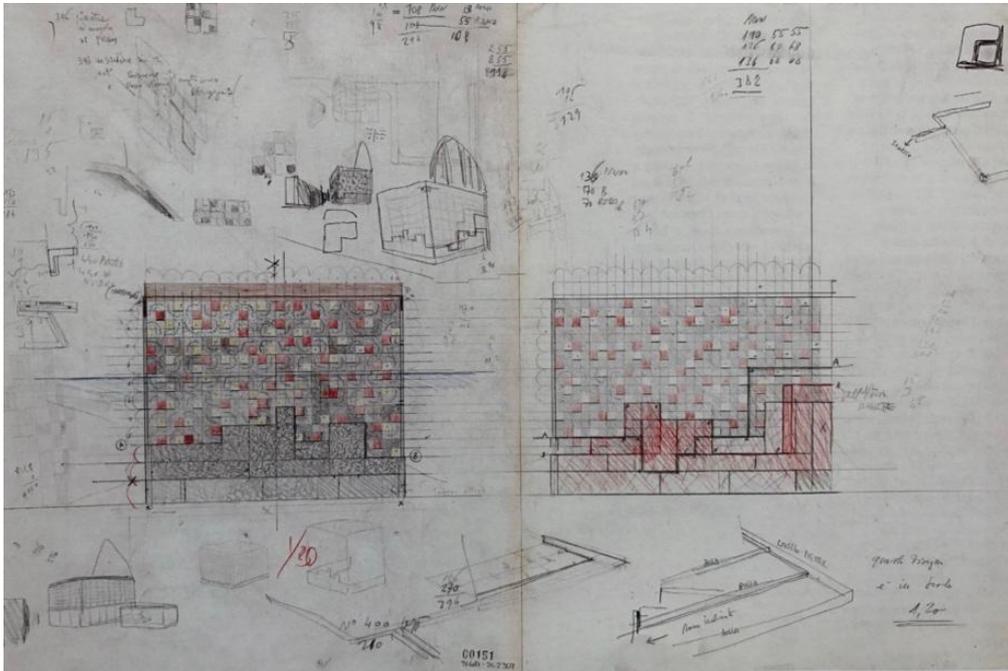


Figura 163 – Projeto de Scarpa para *Il Sacello*, com seus desenhos de estudo

Fonte: www.archiviocartoscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione= Acesso 15/07/2021 das 19h48 até 23h56.



Figura 164 – Imagem externa do *Il Sacello*

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 165 – Imagem do *Il Sacello* externa com a sua inserção na fachada, o desnível do piso, exposição da banheira romana e a mureta de concreto

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 166 – Imagem do trabalho em pedra travertino verona da fachada e a sua

Fonte: DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvechio*. Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006, p. 271.

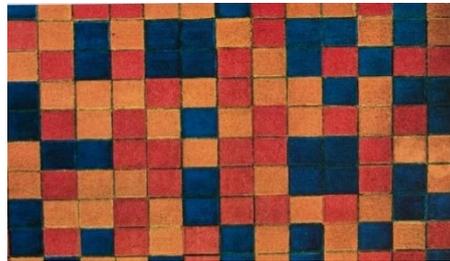


Figura 167 – A sua referência mondríânica do trabalho realizado no *Il Sacello*

Fonte: DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvechio*. Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006, p. 268-269.



Figura 168 – Imagem da obra em andamento
 Fonte: DI LIETO, Alba. *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006, p. 268-269.



Figura 171 – Imagem da obra com a presença de Scarpa e Magagnato
 Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 25.

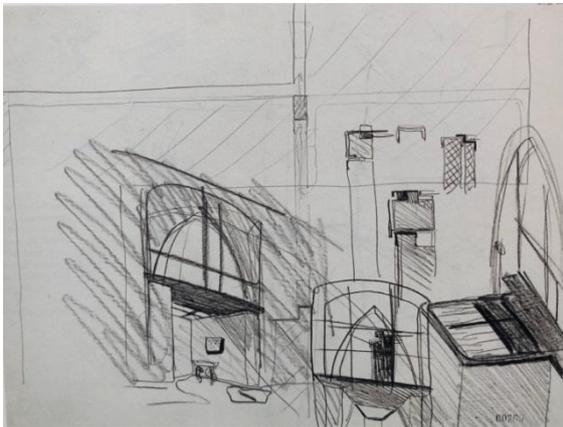


Figura 169 – Projeto de Scarpa para “Il Sacello”; detalhamento interior
 Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=&interrogazione=
 Acesso 15/07/2021 das 19h48min até 23h56.

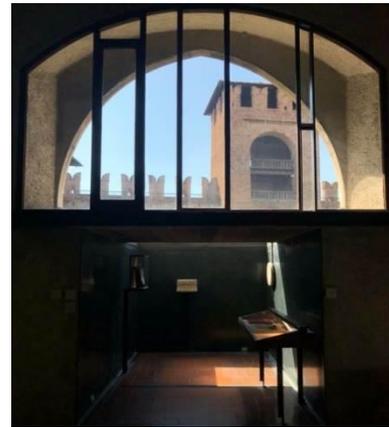


Figura 172 – Foto do mesmo local do desenho ao lado (Figura 169)
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

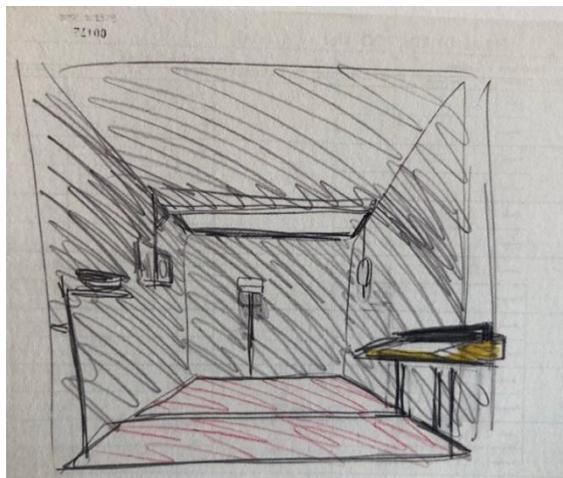


Figura 170 – Projeto de Scarpa para “Il Sacello”; detalhamento interior do mobiliário
 Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=&interrogazione=
 Acesso 15/07/2021 das 19h48min até 23h56.

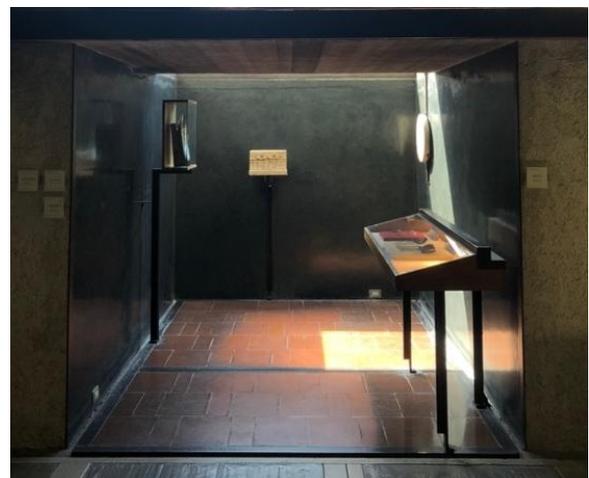
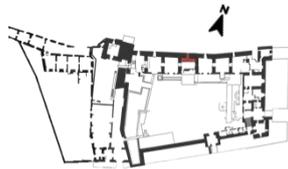


Figura 173 – Foto do mesmo local do desenho ao lado (Figura 170)
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Seguindo o percurso, pela galeria das esculturas, chega-se ao terceiro salão. Nesse espaço, temos o avanço de um patamar de concreto em direção ao jardim, marcando a antiga entrada do Castelo, que foram emolduradas internamente com aberturas e planos, horizontais e verticais, em concreto. Na parede oposta, o **sanitário** foi colocado atrás de um painel de concreto em L, servindo de expositor e valorizando as peças que o compõem. Foi pintado nas cores azul e vermelho, que são as únicas cores presentes nessa parte da galeria. As novas esquadrias do castelo e as cores desse ambiente foram inspiradas em Mondrian. O sanitário unissex foi uma clara referência aos banheiros públicos japoneses, com a bacia enterrada no piso.



Figura 174 – Vista da sobreposição da esquadra mondriânica com a fachada gótica
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 175 – Imagem entrada dos sanitários com a parede expositora
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 176 – Jogo de planos horizontais e verticais junto à fachada gótica
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 177 – Vista superior do Espaço Cangrande

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.

“Para visualizar este Cangrande, para vê-lo de todos os lados – olho, desço, passo pela passarela, eu o vejo de frente, desço a escada, chego a este abrigo suspenso sobre o vazio e eu o vejo bem de perto.”⁶⁰ Carlo Scarpa

⁶⁰“Per andare a vedere questo Cangrande, per vederlo da tutte le parti – vedete, discende, faccio questa passerela, lo vedo davanti, scendo la scaletta, vengo su questa pensilina sospesa sul vuoto e me lo guardo da vicino”. SEMI, Franca. *A lezione con Carlo Scarpa*. Milano, Ed. Hoepli, 2019, p. 210. [tradução da autora]

São três chegadas ao espaço. Uma delas, pelo Jardim Principal, que oferece uma ampla visão externa. Outra, por dentro do museu, passando pelos cinco ambientes da Galeria das Esculturas, proporciona uma vista inferior, podendo seguir para um subsolo onde temos a *Porta del Morbio* - fragmentos arqueológicos da Muralha Medieval do século XII, descoberta com a reescavação do fosso interno -, quase na divisa da Ponte *Scaligero*. Enfim, mais uma chegada, pela *Ala Reggia*, onde temos uma vista superior.

*"Então demolimos um dos muros dos salões, onde foi descoberto uma antiga muralha romana que estava recoberta de gesso e a sua escada para andar nesses muros, feita em 1480, e depois todo o fosso foi cavado, de uma parte que se chamava Adigetto, abastecido com água que desembocava no Ádige"..."Há uma parte em tijolo que naturalmente não são recuperações recentes, todo o resto é romano. Abaixo há uma área românica."*⁶¹ - Carlo Scarpa

É o espaço mais complexo, importante e impactante de todo o museu. Nele está a famosa estátua equestre de Cangrande, o membro mais célebre da família *della Scala*, o Lorde de Verona de 1311 a 1329, que construiu o castelo. A estátua equestre foi estrategicamente colocada no final do pavilhão napoleônico, após passar por diversos locais de estudo por Scarpa. Uma página em branco nessa parte do museu foi a premissa essencial para que o *zigurate*⁶² fosse projetado como forma de proteção e

valorização à estátua. Marco Frascari, no seu artigo "*O detalhe narrativo*", diz:

Os detalhes de Scarpa são recursos estruturais usados para montar por dentro o texto arquitetônico... Um exemplo do detalhe fértil na arquitetura de Scarpa é o uso do motivo di *zigurate* [zigurate]...

O motivo *zigurate* foi a solução encontrada para o arremate das camadas sucessivas de paredes da fachada do prédio para deixar à mostra a junção virtual entre as paredes originais e a réplica romântica do muro frontal construído por Antonio Avena, em 1924. No Museu do Castelvecchio, a estátua equestre medieval de Cangrande e a estrutura que a sustenta ocupam um lugar que dá vista do balcão, da ponte e do pátio logo abaixo. Essa disposição permite que se veja a estátua de perto e de baixo, tal como se podia vê-la no seu local original, no Santuário de Cangrande. Essa junção dá origem a todo o texto que fala sobre a organização espacial do Museu do Castelvecchio. Assim, ela é a origem da solução formal do museu e do texto no contexto...

...Um projeto mais antigo da plataforma que sustenta a estátua de Cangrande mostra-a como o pretexto para a celebração da junção virtual determinada por sua localização. Esse desenho revela que a ideia do *zigurate* foi a origem da parede. As camadas sucessivas de parede são unidades independentes e cada uma se expressa num *zigurate* vertical. O espaço que é aberto pelo corte da parede da fachada serve a toda a composição do novo arranjo imaginado por Scarpa para o museu.

⁶¹ "Allora abbiamo demolito uno dei muri delle sale, è stato scoperto un antico muro romano che era ricoperto dall'intonaco e dalla scala per andar sulle mura, fatte nel 1480, e poi è stato scavato tutto quanto il fossato, per cui da una certa zona, che si chiama Adigetto, entrava dell'acqua che va finir nell'Adige." ..."C'è una parte in mattoni e naturalmente non sono recuperi recenti, tutto il resto è romano. Più sotto c'è invece una zona romanica." SEMI, Franca. *A lezione con Carlo Scarpa*. Milano, Ed. Hoepli, 2019, p. 210. [tradução da autora]

⁶² *Zigurate* ou *zigurat* é uma forma de templo ou santuário, construído em patamares superpostos, com acesso por rampas e escadarias ao topo, onde se teria um santuário.

O espaço, uma junção virtual, é a principal articulação das massas no Castelvecchio. O espaço aberto, em vez de separar, ajuda a ligar as massas de esquerda e da direita do castelo. Essas massas situam-se dos dois lados da torre que articula a junção entre a ponte sobre o Rio Ádige e o castelo. A escolha do zigurate como terminação da parede estabelece uma transição entre o lado interno e o lado externo da articulação. O zigurate deixa visíveis os materiais dessa complexa articulação arquitetônica, formada de planos verticais que definem uma relação de moldura com a estátua de Cangrande, o eixo visual da articulação. O detalhe zigurate também é usado em muitas outras partes do museu. No estudo para o projeto da entrada, Scarpa lança mão desse detalhe fértil para resolver o problema da junção das pedras usadas no piso e para solucionar a profunda abertura das janelas na grossa espessura das paredes medievais.⁶³

A intervenção feita por planos, desníveis, escadas e as sucessivas camadas de paredes, toda em concreto aparente, foi apresentada de tal forma a preconizar que o estudo valorizaria não apenas o objeto, mas toda a arquitetura. O rompimento com o patrimônio medieval fica evidente pelos projetos impecáveis de Carlo Scarpa e a sua materialidade, onde os detalhes das escadas, suportes e encaminhamentos dataram a reforma e a inclusão de novos elementos.

Vindo pelo jardim, temos um desnível onde a pavimentação é de concreto em fôrmas metálicas com o peitoril também em metal, que nos leva até a *Porta del Morbio*, do século XII e, próximo a ela, foram inseridas pavimentações no percurso e anteparos nas paredes em pedras de mármore branco rústicas. O sino do século XIV do Maestro Jacobo está exposto e, dele, se observa todo o pedestal da escultura equestre em concreto.

O circuito envolve um mirante e uma escadaria entre os pavimentos das Galerias de Escultura (pavimento inferior) e de Pintura (pavimento superior) do Pavilhão Napoleônico, além de uma passarela, com piso de concreto com peitoril metálico com detalhes em madeira, entre os pavilhões. Observa-se também os beirais de madeira do telhado, que avançou sobre o espaço para proteção da estátua equestre, em evidente intervenção modernista.

⁶³ NESBITT, Kate (org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 539-540

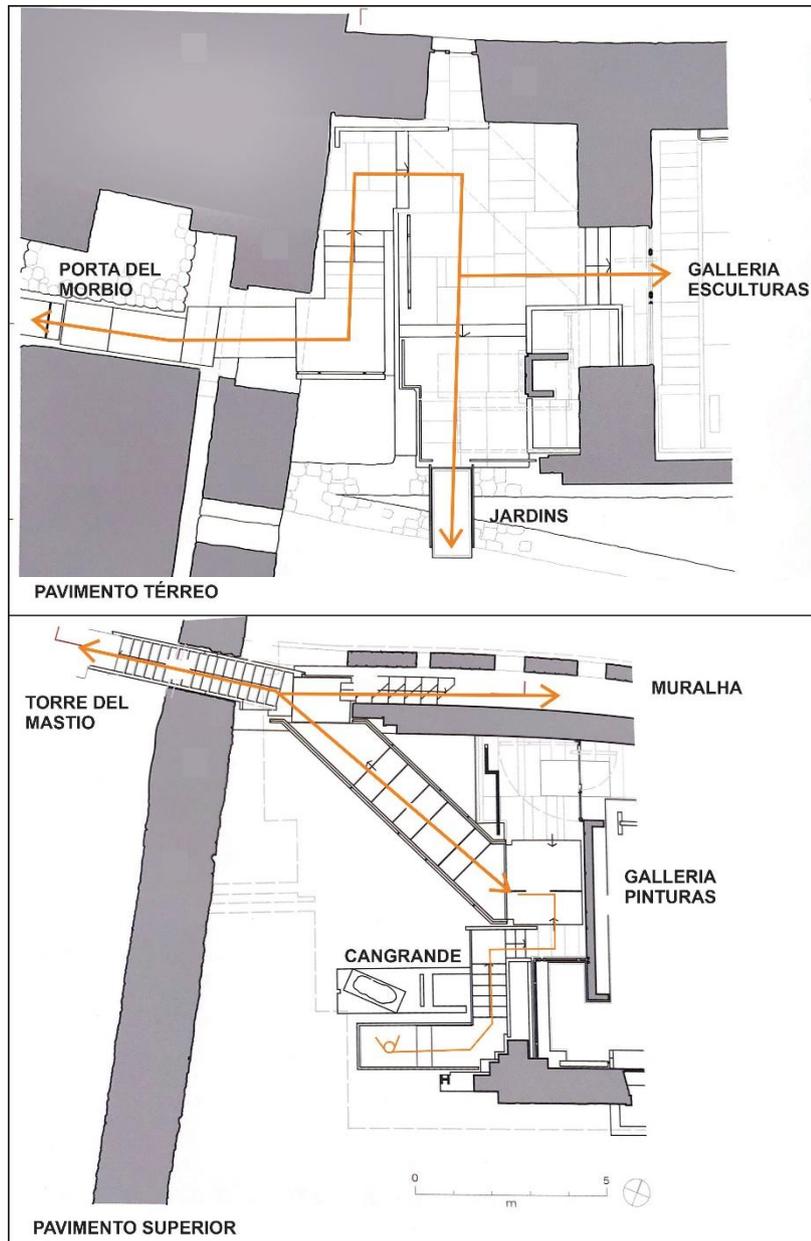


Figura 178 – Circuito dentro do zigurate

Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 188.

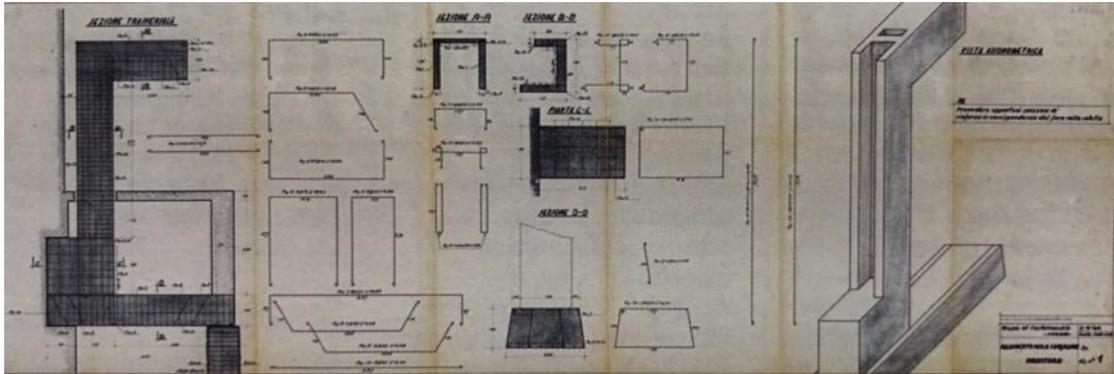


Figura 179 – Projeto de Scarpa para Espaço Cangrande; detalhamento

Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=i&interrogazione=
 Acesso 15/07/2021, das 19h48 até 23h56.

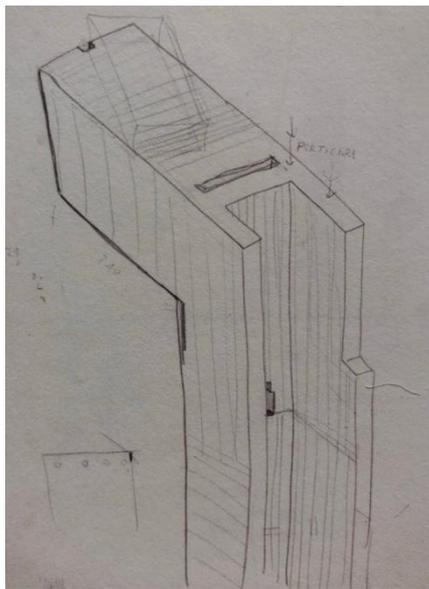


Figura 180 – Croqui perspectivo de Scarpa

Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=i&interrogazione=
 Acesso 15/07/2021, das 19h48min até 23h56.

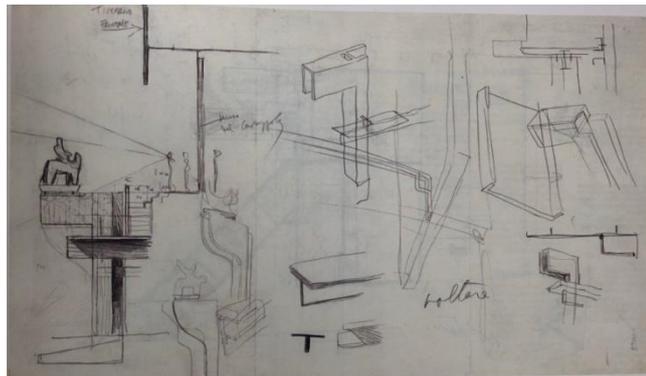


Figura 181 – Projeto de Scarpa para Espaço Cangrande; detalhamento

Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=i&interrogazione=
 Acesso 15/07/2021, das 19h48min até 23h56.

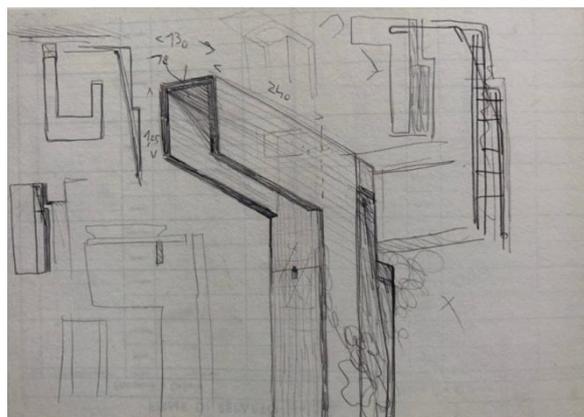


Figura 182 – Projeto de Scarpa para o Espaço Cangrande

Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=i&interrogazione=
 Acesso 15/07/2021, das 19h48min até 23h56.

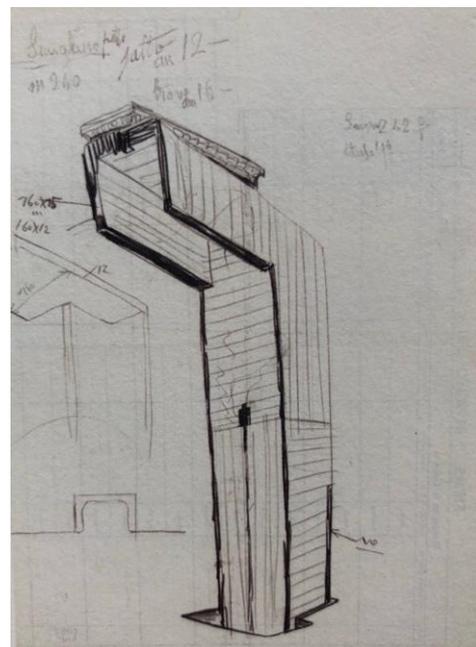


Figura 183 – Croqui perspectivo de Scarpa

Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=i&interrogazione=
 Acesso 15/07/2021, das 19h48min até 23h56.

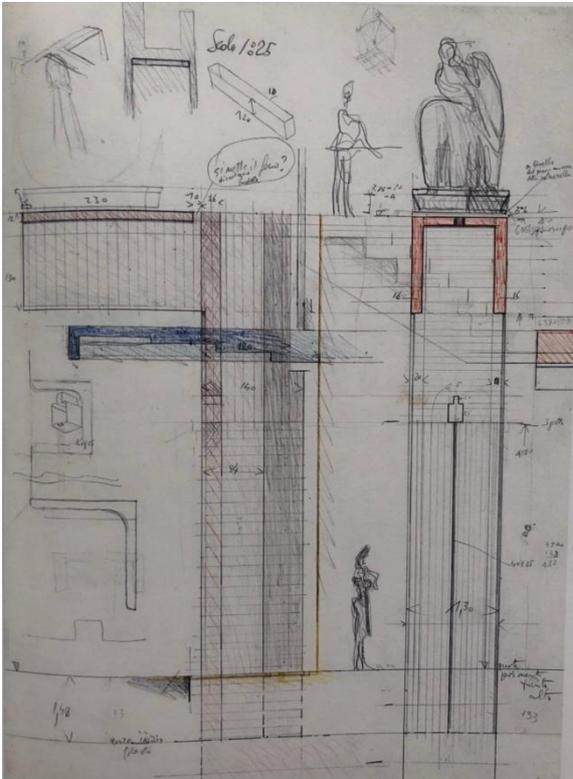


Figura 184 – Projeto de Scarpa para Espaço Cangrande; cortes

Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=
 Acesso 15/07/2021, das 19h48min até 23h56.



Figura 186 – Projeto de Scarpa para Espaço Cangrande; planta baixa

Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=
 Acesso 15/07/2021, das 19h48min até 23h56.

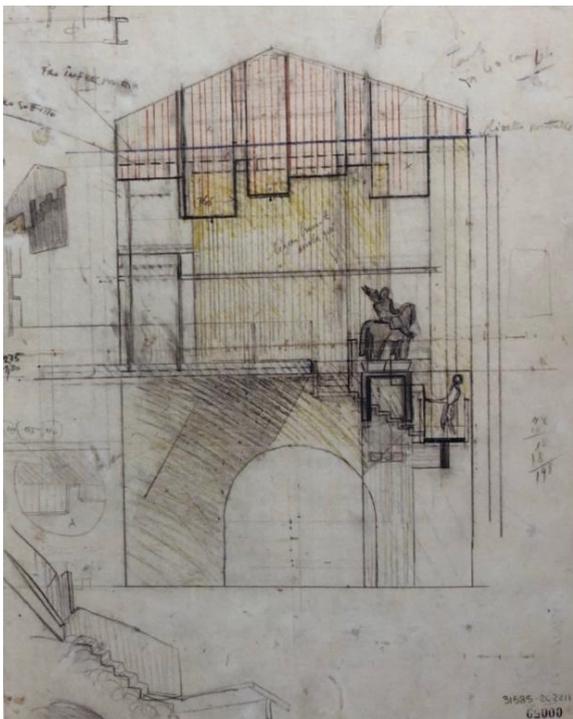


Figura 185 – Projeto de Scarpa para Espaço Cangrande; vista entrada da Ala della Galeria superior

Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=
 Acesso 15/07/2021, das 19h48min até 23h56.

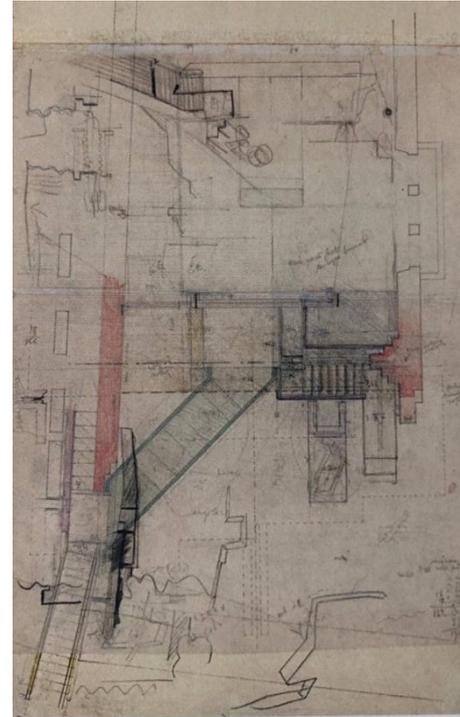
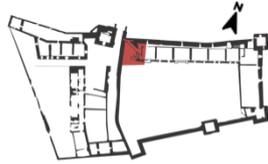


Figura 187 – Projeto de Scarpa para Espaço Cangrande; planta baixa

Fonte: www.archiviocarloscarpa.it/web/ricerca_dsemplice.php?opera=1&lingua=i&interrogazione=
 Acesso 15/07/2021, das 19h48min até 23h56.



O **motivo zigurate** comportou-se como um grande nó em que reforçou a importância do Espaço Cangrande. Seguindo pela Galeria das Esculturas, no final do quinto salão do primeiro pavimento do Pavilhão Napoleônico, descemos alguns degraus até onde encontramos o sino do século XIV e temos um ponto de observação do entorno imediato que defronta com o jardim. A escultura equestre foi posicionada na diagonal propositalmente, para quem sai das galerias.

O melhor ponto de observação de Cangrande encontra-se seguindo para a entrada da Galeria das Pinturas, no segundo pavimento do Pavilhão Napoleônico. O fluxo se dá subindo pela escadaria e chegando ao mirante. Nesse ponto, ficamos próximos à escultura medieval, contemplando-a com detalhes até chegar ao seu topo, olhando-a de frente junto à passarela de madeira e aço. Desse ponto, podemos seguir para a Galeria das Pinturas no Pavilhão Napoleônico ou ir ao Pavilhão *Reggia* ou, ainda, subir por escada '*Santos-Dumont*', toda em concreto, para contemplar o Rio Ádige, junto aos muros medievais de contenção de águas do castelo.

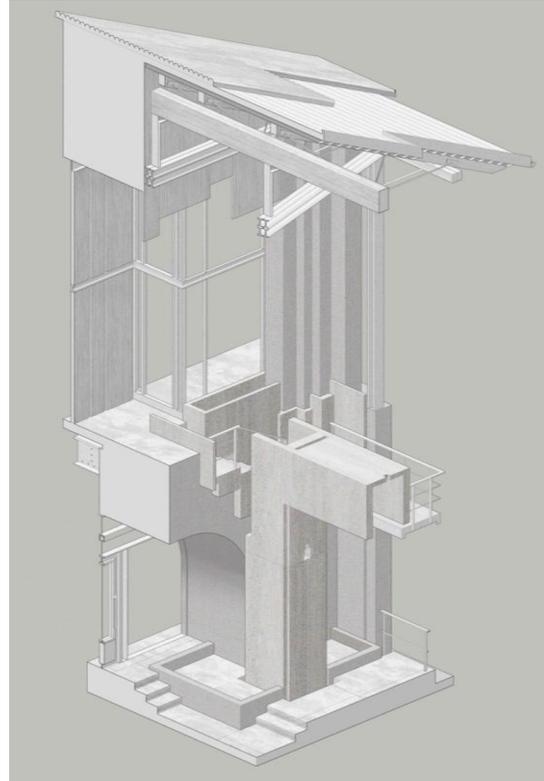


Figura 188 – Isométrica do zigurate

Fonte: <https://images.app.goo.gl/jnqvkgywttvp8rcs8>
Acesso em 25/05/2021 às 18h40.

A entrada da Galeria das Pinturas, no segundo pavimento do Pavilhão Napoleônico junto à passarela de madeira, formou um conjunto que impactou diretamente nessa parte do castelo. Carlo Scarpa teve a rara oportunidade de projetar um espaço totalmente novo dentro de um contexto milenar. Nesse local, foram usados painéis de madeira e vidro, telas metálicas e feitas composições na pavimentação do piso em concreto.



Figura 189 – Vista inferior do zigurate, pela saída da Galeria das Esculturas, no 1º pav.
Fonte: Fotos pela autora em visita abril 2019.



Figura 192 – Vista inferior da passarela entre Ala Reggia e Galeria de Pinturas do 2º pav.
Fonte: Fotos pela autora em visita abril 2019.



Figura 190 – Vista inferior zigurate
Fonte: Fotos pela autora em visita abril 2019.



Figura 193 – Vista pelo jardim interno
Fonte: Fotos pela autora em visita abril 2019.



Figura 191 – Vista aérea do Espaço Cangrande com a passarela, vista pelos Caminhos de Ronda do castelo
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.



Figura 194 – Vista aérea do Espaço Cangrande vindo pela Ala Reggia
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.

Dentro da *Ala della Galleria* do Pavilhão Napoleônico, temos a **Galeria das Pinturas** no segundo pavimento, onde um museu totalmente novo surge. Uma série de seis salões com exposições de pinturas dos séculos XV e XVI e a Sala *Boggian* ou *Avena*, finalizando com a escada de saída. O projeto da Galeria de Pinturas priorizou, no seu projeto de interior, o controle da iluminação natural bem como novos projetos para o forro e a iluminação artificial. A segunda fachada interna para o Jardim Principal também foi redesenhada e inspirada em Mondrian, como no pavimento inferior desse pavilhão. Por isso, o percurso interno dessa parte

do museu ocorre por um corredor paralelo à fachada do Rio Ádige. Divisórias baixas são usadas para expor pinturas, bem como pedestais, cavaletes e demais elementos usados por Scarpa em todo o museu. A materialidade da Galeria de Pinturas mostra divisórias internas maiores, reconstruídas e rebocadas, forros acústicos novos em perfilados metálicos paginados, com iluminação inserida nos trilhos do forro. Há uma circulação periférica e linear junto à fachada do Rio Ádige, em pedra branca bruta que contorna as divisórias maiores. O piso do salão é em cimento alisado e colorido no vermelho.



Figura 195 – Entrada superior da *Ala della Galleria*, Galeria de Pinturas
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.

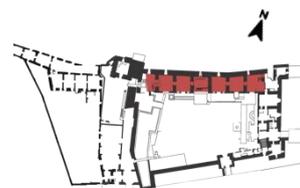


Figura 196 – Fachada nova entrada Galeria de Pinturas
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

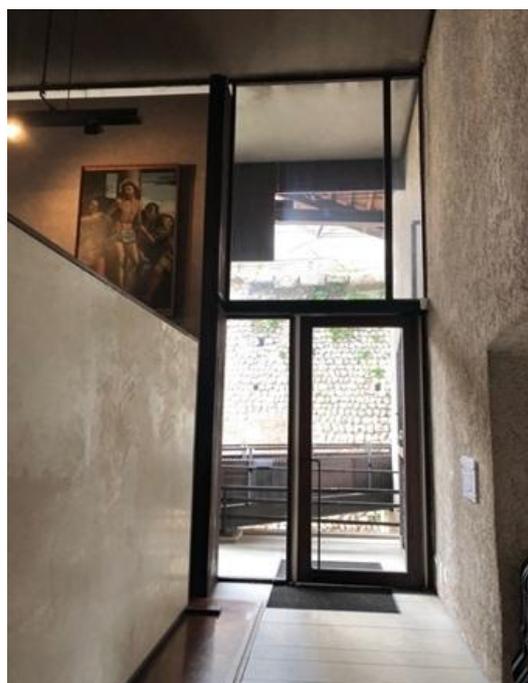


Figura 197 – Vista interior da entrada da Galeria de Pinturas
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.



Figura 198 – Visual da estátua de Cangrande a partir da Galeria de Pinturas
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 200 – Fotos do interior da circulação e paginação do piso
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 199 – Interior da Galeria de Pinturas
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 201 – Detalhes das paredes de exposições
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 202 – Detalhe da circulação e paredes
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 203 – Detalhe dos expositores
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 204 – Amplitude dos espaços
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 205 – Efeito de luz natural entre paredes na circulação
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 206 – Finalização do percurso da Galeria de Pinturas
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

Entrando nas particularidades da intervenção e pelo apreço de Scarpa pela luz, começo pela iluminação natural explorada ao máximo por Scarpa para evidenciar o valor de cada obra e de sua arquitetura:

"Era necessario verificare la luce. Pensai nas formas das janelas de acordo com as salas e as peças a serem expostas. Às vezes a janela se transforma, desenhando um espaço mais baixo, com luz própria, tornando-se um lugar particular de exposição, um foco luminoso, enquanto a parte mais alta da janela ilumina o resto da sala..."⁶⁴ - Carlo Scarpa

A iluminação natural toma conta de todo o interior, gerando sombras pontuais nas obras-primas do museu, que parecem flutuar no ambiente. A luz dentro do Castelo apresenta variações conforme a hora do dia ou estações do ano. Suas nuances e marcações são de acordo com o tempo.

Com a intervenção na fachada original, as esquadrias foram redesenhadas por Scarpa e inspiradas em Mondrian. As aberturas externas permanecem de caráter medieval, porém, internamente, junto a todo contexto modernista, foi projetado um *grid* mondriânico deixando entrar luz natural na amplitude dos vãos. As esquadrias internas formam uma segunda barreira na fachada original, junto às aberturas barrocas. As aberturas quadriculares foram localizadas em pontos estratégicos, que aproveitam a espessura da parede medieval e projetam inclinações fazendo a luz natural chegar a determinados locais importantes do ambiente, técnica fortemente usada na arquitetura moderna. As esquadrias geram sombras pontuais e ressaltam as obras de acordo com o projeto do arquiteto.

⁶⁴ "... Fu necessario controllare la luce. Pensai le forme delle finestre in funzione delle sale e dei pezzi da esporre. A volte la finestra si trasforma, disegnando uno spazio più basso, con luce propria. Diviene un particolare luogo di esposizione, una focalizzazione luminosa, mentre la parte più alta della finestra illumina il resto della sala...". DAL CO & MAZZARIOL. Carlo Scarpa 1906-1978. Il Museo di Castelvecchio – Licisco Magagnato, p. 159, 160. [Tradução da autora]



Figura 207 – Esquadrias mondriânicas e os rasgos de iluminação natural com a incidência solar no ambiente
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 209 – Proteção solar nas janelas da Galeria de Pinturas
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 208 – Rasgos no concreto e aberturas zenitais com vidro
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 210 – Iluminação natural X artificial: contrastes na *Ala della Galeria e Il Sacello*
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

No segundo salão da *Ala della Galleria*, onde situa-se o *Sacello*, Scarpa projeta um rasgo na laje superior, quando temos uma luz zenital, em um pé direito mais baixo, que chama a atenção para obras especiais do museu (vide foto 05). Logo acima do volume do *Sacello*, temos um enquadramento para o arco gótico, contrapondo com o *grid* mondriânico, enaltecendo, assim, o modernismo e a luz natural, conforme apresentado anteriormente. Ele utiliza o recurso zenital também na passagem entre *Reggia* e *Torre del Mastio*. No andar superior, na Galeria das Pinturas, uma preocupação no controle da iluminação natural com proteções solares junto às janelas (vide foto 04).

Segundo contou Licisco Magagnato, no seu livro *Carlo Scarpa a Castelvechio*, o sistema de iluminação fora estudado de três maneiras diversas. A iluminação artificial é tímida: quando a noite chega, há apenas alguns pontos de luz guiando o visitante a uma experiência mais medieval do que modernista. No primeiro pavimento da

Ala della Galleria, a iluminação com luz fria encontra-se inserida numa viga metálica central que percorre as salas das galerias principais. Além de ser um elemento estrutural, serve como trilho para mover a iluminação conforme a necessidade do ambiente. No andar superior, também em luz fria, temos o forro em grelhas metálicas que, dá maior liberdade para a iluminação artificial e pontual em peças de destaque do museu. Na *Ala Reggia*, foram usadas luminárias de luz fluorescentes frias retangulares, suspensas em cabos para não danificar as paredes medievais e o forro, preservando o barroteamento de madeira. Possui também luminárias em forma de pedestal, hastes com um ponto de luz quente, colocadas junto às paredes contrárias à fachada principal, de onde provém toda a iluminação natural e, também, em pontos escuros. Magagnato contava que essa luminária foi um improvisado antes da inauguração de 1964, pois precisavam de um ponto de iluminação mais alto que as peças expostas e que fosse muito simples de executar.



Figura 211 – Estrutura metálica com trilho de iluminação embutido
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 212 – Detalhe da luminária
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 213 – Chegada estrutura metálica na parede existente e na função estrutural junto ao forro
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 214 – Luminárias pedestal
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 215 – Iluminação fluorescente
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 216 – Forro metálico com trilhos suspensos
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

Importante falarmos sobre o enorme acervo de desenhos museográficos utilizado no Castelvecchio. Como Scarpa possuía experiência anterior em museus, temos o replicar das alternativas usadas principalmente no *Palazzo Abatellis* e *Museo Canova*, porém, aprimoradas. Scarpa projetou os mobiliários para atender a esculturas e peças de parede, pinturas, armas, objetos menores, bancos de contemplação, corrimãos, portas de acesso, móveis da bilheteria e loja, entre outros. O uso do ferro e do concreto em linhas retas, mas com detalhes importantes, denota a preocupação do arquiteto em fazer uso da escala modernista para trazer a inovação necessária ao todo do seu projeto.

Segundo Alba Di Lieto⁶⁵, o tema do emolduramento dos quadros, aparentemente com importância secundária, revelava o pensamento alinhado com a teoria da restauração de Cesare Brandi, que referenciou o diretor do museu e o arquiteto. O interesse estava na leitura da obra de arte, assim, a moldura, sendo contemporânea, não contrastaria com a sua leitura.



Figura 217 – Pedestal para escultura
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 218 – Moldura em caixa para pintura exposta em paredes
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 219 – Expositor de pinturas
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

⁶⁵ DI LETO, Alba. *I design di CS per Castelvecchio*. Regione del Veneto. Ed. Marsilio, p. 130. [Tradução da Autora]



Figura 220 – Mobiliário loja | Bilheteria em concreto
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 223 – Pedestal de iluminação e os suportes para escultura em estrutura
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 221 – Mobiliário expositor de peças menores
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 224 – Pedestal para escultura
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 222 – Escada feita posteriormente ao falecimento de Scarpa, seguindo seus desenhos
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 225 – Expositor para painéis maiores de arte
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

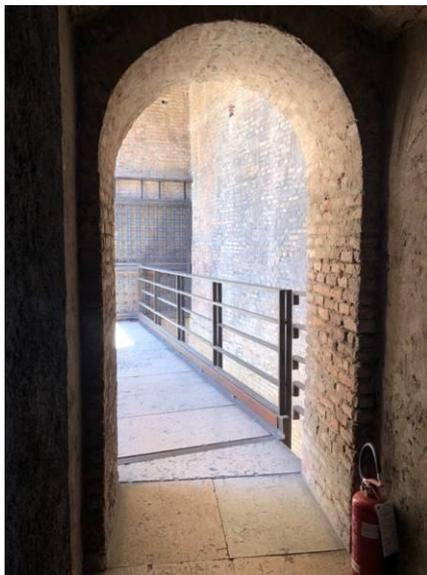


Figura 226 – Detalhe do corrimão para passarelas

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 228 – Suportes para peças arquitetônicas históricas

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 227 – Suporte para escultura com o emblema da família Scalla

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 229 – Detalhe da chegada do corrimão junto à porta de entrada da *Ala Reggia*

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 230 – Suporte de escultura na parede e as placas de mármore como revestimento
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

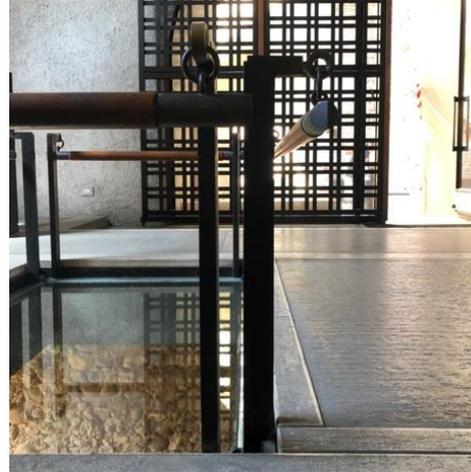


Figura 232 – Detalhe corrimão e paginação do piso
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 233 – Último ambiente da Galeria das Esculturas e seus detalhes
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 231 – Suporte escultura e expositor para o Cristo Crucificado
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

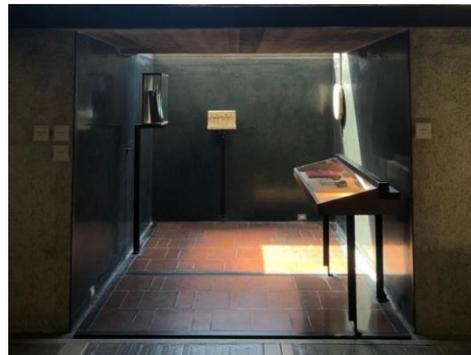


Figura 234 – Mobiliário do Sacello
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

Na sequência da ênfase modernista, o tratamento dado às divisórias internas une o objeto como um todo absoluto. O reboco não alisado, texturizado, se adequa ao patrimônio medieval justamente pela sua rusticidade. Observa-se, a partir disso, o que é moderno e o que é medieval.

O entendimento da intervenção de Scarpa percorre os salões das duas edificações e valoriza o entorno imediato. Onde o passado antes estava apagado e mascarado, com tantas intervenções sofridas, agora fora resgatado e requalificado.



Figura 235 – Cangrande
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 237 – Textura reboco
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

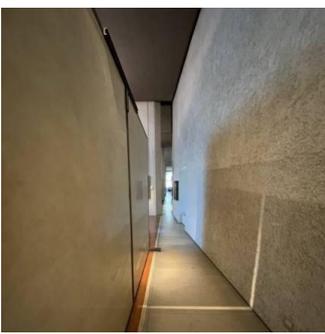


Figura 236 – Divisória com a circulação lateral da Galeira de Pinturas
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 238 – Detalhe entre piso e parede
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



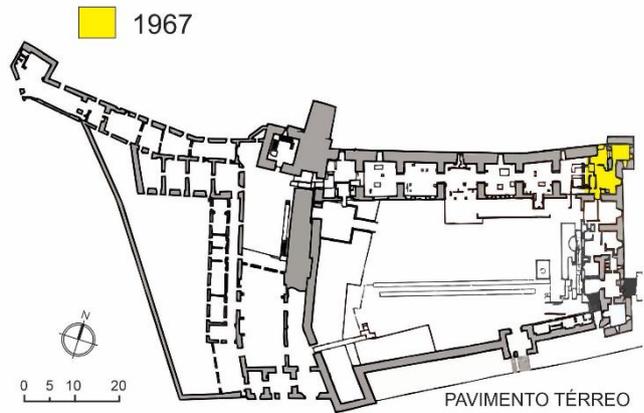
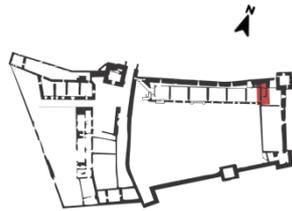
Figura 239 – Reboco texturizado na Torre del Mastio
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 240 – Expositores com paredes coloridas e brilhosas, contrastando com o reboco bruto
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 241 – Rusticação em alvenaria, reboco texturizado e revestimento em pedra
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Seguimos para o final da visita ao complexo e chegamos à **escada de saída**. Em uma parede lateral da escada, temos painéis paginados em concreto alisado dentro de fôrmas metálicas chegando aos degraus de dois em dois e de três em três lances. Na outra parede, reboco rústico com um passamão metálico. Os degraus têm, na sua base, um piso cerâmico, paginado lado a lado, em vermelho polido e, no espelho, uma pedra branca bruta que sobe e serve de soleira antiderrapante. Na sua finalização junto à entrada principal do museu, Scarpa fez uma bandeira na porta de saída, com estrutura de concreto aparente e partes metálicas, marcando a intervenção.

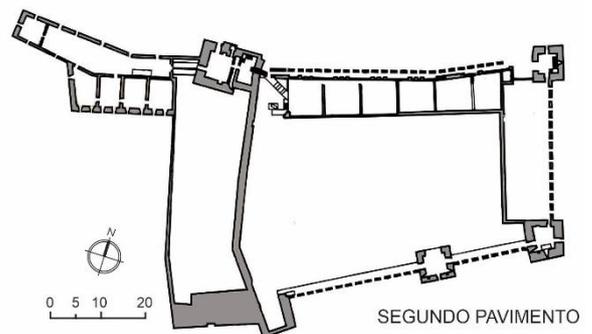
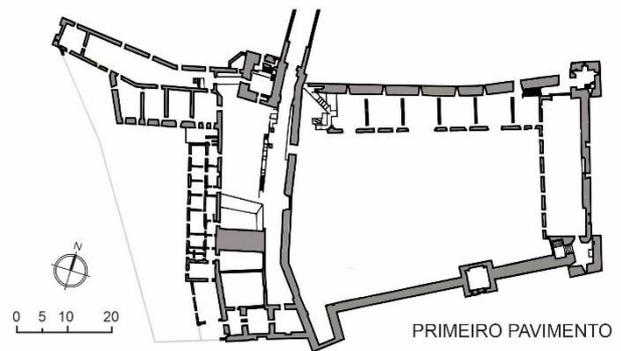


Figura 242 – Planta baixa com a localização da intervenção e seus respectivos pavimentos em 1967

Fonte: Arq. Ariane Vargas (Desenhos) | C2 Arquitetos.



Figura 243 – Vista superior dos degraus da escada de saída do complexo
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 244 – Parte final escada com os painéis de concreto
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 245 – Degraus convite, demarcando o percurso final do castelo
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 246 – Escada de saída, com os painéis de concreto
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 247 – Percurso de saída
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

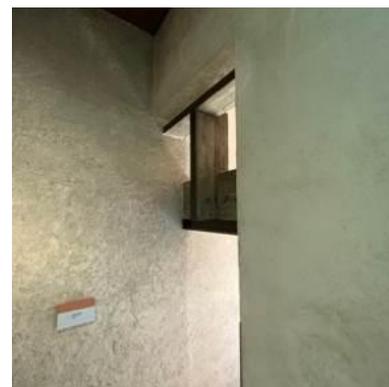


Figura 248 – Percurso de saída, marcação final
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 249 – Marcação final vista da bilheteria
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.

Em 1973, Carlo Scarpa foi convidado a desenhar a terceira entrada junto a essa ala do castelo, que se conectava ao sudoeste com a *Piazza Monforte* e com o *Arco Dei Gavi*. Era um acesso direto e independente para a sala de concertos, que poderia ser aberto ao público à noite, sem acessar o jardim principal ou partes do museu.

Uma grande porta com anteparo, que é a entrada oficial - duas portas, um hall e sobre ela um vidro fixo - na lateral, uma porta que tem a altura da entrada oficial mais o vidro superior, chegando a uma bandeira no sentido transversal que liga as duas, que seria a saída de emergência. Na frente, uma ponte, sobre o fosso original do castelo de frente ao Arco dei Gavi.⁶⁶

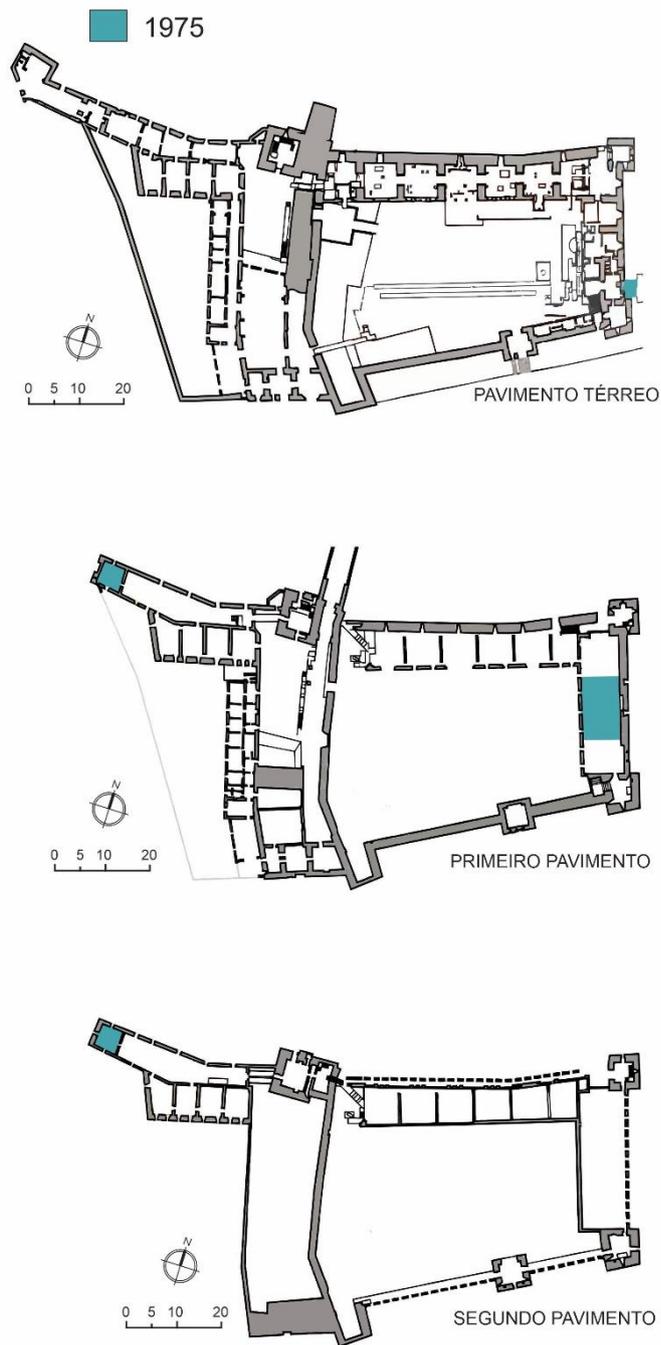


Figura 250 – 1975, ano da execução final de Scarpa: revitalizado o portão de acesso lateral no térreo, Sala Boggian, junto ao segundo pavimento, e sala final da *Ala Reggia* no segundo e terceiro pavimentos
 Fonte: Acadêmica Ariane Vargas (Desenho) | C2 Arquitetos

⁶⁶ MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Edinburgh, Breakfast Mission Publishing, 2017, p. 78 [Tradução da autora]



Figura 251 – Vista lateral castelo junto com a Piazza Monforte

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



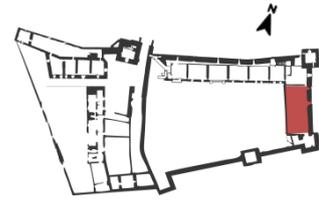
Figura 252 – Porta nova de acesso secundário ao castelo e sua ponte

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 253 – Vista frontal da porta nova de acesso secundário ao castelo

Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Com os sérios danos sofridos pela Segunda Guerra Mundial nessa parte do castelo, a **Sala Boggian, ou Avena**, foi reconstruída como sala de concertos pelo arquiteto Alberto Aresani, que reconstruiu todo o castelo no restauro dos anos 1920. Com o projeto da entrada secundária,

iniciou-se, também, a revitalização da Sala Avena, com estruturas efêmeras protegendo as obras de arte e tratando a iluminação artificial de forma a valorizar o acervo. O forro de madeira restaurado da sala encontra-se encoberto e temos o acesso ao setor administrativo do museu.



Figura 254 – Sala Boggian atualmente funciona como parte da Galeria de Pinturas
 Fonte: Foto pela autora em visita abril 2022.



Figura 255 – Imagem da restauração de Avena e imagem atual, que encontra-se parcialmente revestida, e seu forro escondido. Apenas o setor administrativo tem acesso

Fonte: MURPHY, Richard. *Carlo Scarpa and Castelvechio Revisited*. Breakfast Mission Publishing. 2017, p. 334.

A ponte *Scaligero* tinha sido reconstruída depois da Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, fizeram ajustes na entrada da ponte

pelo lado oposto do Rio *Ádige*. Uma nova pavimentação foi feita com bancos de mármore Rosso Verona, em um desenho linear e esbelto.



Figura 256 – Ponte Scaligero pelo outro lado do Rio *Ádige*
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.



Figura 257 – Ponte Scaligero pelo outro lado do rio
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.



Figura 258 – Ponte Scaligero pelo outro lado do rio
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.



Figura 259 – Mobiliário urbano em pedras regionais
Fonte: Foto pela autora em visita abril 2019.

III. Considerações finais



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluirmos este trabalho, faz-se necessário aprofundar o contexto histórico italiano. Segundo Jean-Louis Cohen⁶⁷, a Itália tardou no acolhimento aos ideais modernistas, porém, teve uma contribuição valorosa e com originalidade que ecoou na cultura europeia na década de 1930. Um exemplo relevante desse período foi o projeto futurista da fábrica da FIAT em Turim (1916-23), do engenheiro Giacomo Mattè-Trucco. Le Corbusier elogiou e o descreveu "como um navio industrial de oitocentos metros de extensão, com a forma clara, simplicidade, ordem e tensão moral". Cohen lembra que, logo após a Primeira Guerra Mundial, houve um chamado de "retorno à ordem" em toda a Europa, inclusive na Itália, onde havia uma oposição frontal ao futurismo e romperam de forma radical tanto no *Style Liberty* quanto com o ecletismo, que triunfou na exposição internacional em comemoração ao cinquentenário da Unificação Italiana, realizada em Roma no ano de 1911. O intenso debate estava apenas começando. Com o passar dos anos, dois grandes arquitetos viraram referência no século XX, o *novecento*⁶⁸ italiano, Gio Ponti e Giovanni Muzo. O primeiro foi fundador da revista *Domus*, que, em 1928, fez um apelo em favor de uma casa de alma totalmente italiana que colocasse o conforto em primeiro lugar e não se reduzisse a uma mera "máquina de morar". Cohen fala que, daquele tempo em diante, a competição entre as correntes de arquitetura moderna se acirrou após uma fase de cooperação. Os grandes arquitetos italianos da época estavam envolvidos em alguma revista importante. Entre os anos 1940 e 1950, vimos Gio Ponti assumindo a *Stile* de 1947 a 1948 e, na *Domus*, tínhamos, então, Ernesto Nathan Rogers de 1946 a 1948. Rogers, em 1953, assumiu a *Casabella Continuità*, onde fez uma revisão crítica do Movimento Moderno, que defendia um tempo ortodoxo e heterodoxo na revista. Bruno Zevi estava em Roma, na *Metron* de 1945 a 1954, tratando da arquitetura orgânica ou organicismo. O contraponto a Zevi se dava através de Luigi Moretti na revista *Spazio*, de 1950 a 1953, fazendo alianças com as artes visuais, arquitetura e ciência.

A rivalidade entre os periódicos especializados revelou não somente a diversidade geográfica e doutrinária das forças em ação, como também uma característica distinta da cultura arquitetônica italiana em comparação com o resto da Europa – o papel assumido conscientemente pelo arquiteto como intelectual capaz de atuar de forma consciente em um dado contexto ideológico.⁶⁹

⁶⁷ COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma História Mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 201.

⁶⁸ COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma História Mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 202 a 204.

⁶⁹ COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma História Mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 313.

Voltando ao início desta pesquisa, temos a forte influência de Viollet Le Duc até os anos 1940, que restaurava o patrimônio contando uma história pertinente ao estilo que o edifício fora construído, mas nem sempre existente, devido às diversas adaptações ao tempo anterior. A reforma de Antonio Avena, em 1926, poderia ser a “*resistência do tradicionalismo, fazendo assim uma autocrítica do modernismo*”⁷⁰.

Alguns representantes proeminentes do modernismo radical da década de 20 alteraram sua orientação na década seguinte, de modo a integrar elementos clássicos.⁷¹

O classicismo de reação – em certo sentido – pós-moderno ou antimoderno – de arquitetos mais jovens pode ser atribuído a uma angústia ou uma recusa de intervenção modernista, muitas vezes resultantes de uma oposição aos líderes das correntes arquitetônicas inovadoras.⁷²

O pós-guerra trouxe novos conceitos de restauro, valorizando a edificação existente e mostrando a época da intervenção. Cohen nos diz que, no final dos anos 1950, estava cada vez mais claro para onde iria a cultura arquitetônica. Havia rupturas importantes acontecendo pela Europa, surgindo, assim, uma discussão sobre o embasamento às formas modernas no contexto histórico em contraponto com a exploração das tecnologias nas origens do modernismo. A construção em concreto e aço, para usar em novos sistemas técnicos, abriu uma nova era no aspecto formal e espacial da arquitetura. Um exemplo interessante dessa época, segundo Cohen, foi o debate⁷³ acalorado entre Ernesto Nathan Rogers e Reyner Banham sobre a Torre Velasco (1957) do escritório BBPR em Milão, que foi inspirada no Castelo Sforzesco e suas formas históricas.

A retirada italiana da arquitetura moderna. – Reyner Banham

Se fazia necessário, ser sensível ao belo (não apenas ao seu valor como documento) em alguns exemplos que não são mais suficientemente apreciados... É uma honra ter repostos na história e atualizados certos valores que haviam sido deixados em suspenso pela urgência de outras lutas. – E.N.Rogers

Em 1966, tivemos a famosa publicação do MOMA, *Complexibilidade e Contradição em Arquitetura*, de Robert Venturi, que Cohen comenta:

A partir de exemplos em sua maioria do Renascimento e do Barroco, ele argumenta a favor de recurso à ambiguidade, de uma mistura mais rica de formas e conteúdo e da justaposição de elementos contraditórios em resposta ao contexto arquitetônico e à escala urbana.⁷⁴

Além dos projetos similares ao *Castelvecchio* já citados anteriormente, *Castelo Sforzesco*, *Palazzo Abatellis* e *Museo Canova* na Itália, sugiro a reforma do *Musée d'Orsay*, pelos arquitetos Bardon, Colboc & Philippon, ao transformar uma estação ferroviária em

⁷⁰ COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma História Mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 216.

⁷¹ COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma História Mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 216.

⁷² COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma História Mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 217.

⁷³ COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma História Mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 379.

⁷⁴ COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma História Mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 395.

museu, na Paris dos anos 1980, como uma consequência do modo de intervir italiano e características semelhantes na transformação de um patrimônio preservado com usos diferentes em museu. Recentemente, o exemplo do *Tate Modern*, em Londres, apresentou os mesmos conceitos aplicados em uma antiga usina elétrica de 1947, em uma intervenção dos arquitetos suíços Herzog & de Meuron nos anos 2000. Constatou-se, assim, o sucesso nesse tipo de projeto na Europa, com investimentos e incentivos de Estado. O *Castelvecchio* é um monumento arquitetônico medieval e tem fatores relevantes em seu histórico e implantação. As diversas intervenções anteriores à Carlo Scarpa não tinham a preocupação de Adolf Riegl, mas falsificavam seus tempos e suas histórias, inclusive de acordo com Viollet Le Duc. Scarpa interrompeu essa linha de pensamento, se valendo de novas regras e pensamentos por meio do que passou a limpo a história do castelo. Toda a intervenção moderna no objeto conseguiu apresentar o novo, a inserção e o planejamento. Assim, consequentemente, a descoberta da história original do castelo, que fora apagada e enterrada.

Ele concebe um percurso feito de contrastes e surpresas, no qual os elementos construtivos do castelo são expostos, às vezes com um efeito teatral, como no caso da exibição da estátua equestre de Cangrande della Scala. Cada tipo de obra recebe uma luz meticulosamente esculpida.⁷⁵

Suponho que Carlo Scarpa, com sua obra no *Castelvecchio*, teria influenciado a Carta de Veneza de 1964. No livro dedicado a Piero Gazzola, antecessor de Licisco Magagnato na direção do museu, temos Giuseppe Fiengo falando o seguinte:

Segundo ele, era necessário 'renunciar, em princípio, a construir dentro das cidades antigas', recusando 'qualquer demolição e nova construção', para fechar as portas dos centros históricos à especulação imobiliária. Esta conclusão é derivada, em primeiro lugar, de sua posição a favor da tese de Pane na conferência de Veneza de 1965, "Os arquitetos modernos e o encontro entre o velho e o novo". Com efeito, defendia na altura que: "O arquiteto terá de renunciar à absurda pretensão de ser "absolutamente novo", nem a sua originalidade dependerá da sua capacidade de aniquilar dentro de si as características ambientais, a arquitetura pré-existente, a tradição local (...), mas estudará o ambiente e suas estruturas pré-existentes (...) até que, os assimilando, possa assegurar que a nova intervenção arquitetônica participe da vida comum do centro que a abriga com direitos iguais sem se envolver em violência ou ser apenas um tamponamento casual de um vazio temporário." Isso ainda é confirmado por seu endosso da obra de Carlo Scarpa no Castelvecchio e a inclusão do novo volume da Banca Popolare no centro histórico de Verona (Piazza Nogara)...⁷⁶

A intervenção moderna no *Castelvecchio* por Carlo Scarpa possui um forte juízo de valor, baseado principalmente nos fatores culturais que nortearam todos os conceitos planejados e executados no castelo. A

⁷⁵ COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma História Mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 424

⁷⁶ "A suo dire, bisognava 'rinunciare, in linea di principio, a costruire nell'ambito delle vecchie città', rifiutando 'qualsiasi demolizione e nuova costruzione', in modo da chiudere le porte dei centri storici alla speculazione edilizia. Tale conclusione si ricava, innanzitutto, dalla sua presa di posizione a favore della tesi di pane al convegno di Venezia dal 1965 'Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo'. Infatti, sostiene allora che: "L'architetto dovrà rinunciare all'assurda pretesa di essere "assolutamente nuovo", né farà dipendere la sua originalità dalla sua capacità di annientare dentro di sé le caratteristiche ambientali, l'architettura preesistente, la tradizione locale(...), ma studierà l'ambiente e le sue preesistenze(...) fino a quando, assimilatele, riuscirà a far sì che la nuova fabbrica partecipi alla vita comune del centro che la ospita con parità di diritto senza far violenze o essere soltanto un casuale tamponamento di un vuoto provvisorio". A confermarla stanno ancora il suo avallo all'opera di Carlo Scarpa in Castelvecchio e nell'inserimento del nuovo volume della Banca Popolare nel centro storico di Verona (piazza Nogara)...". DI LIETO; MORGANTE. *Piero Gazzola – Una Strategia per i Beni Architettonici nel Secondo Novecento*. Regione Del Veneto, Cierre Ed. 2008, p. 304 [Tradução da autora]

ligação com o passado se fez presente, mas a busca da verdade histórica, a preservação de passagens e paisagens importantes, estão expressas nos projetos de Scarpa. Poderia ser considerado eclético, por transitar pelos dois mundos: da preservação com o resgate histórico e o mundo modernista rompendo com o passado, porém, deixando claro o apreço pelo repertório. *Castelvechio* é o exemplo notório das regras estabelecidas por Camilo Boito em *Os Restauradores*, sem deixar de observar que adições e transformações são características da arquitetura moderna italiana e o uso do concreto possibilitou respeitar todas as diversas fases da construção do castelo sem agredir, permeando e unificando-o como um todo absoluto. A extensa documentação de projetos e desenhos de Scarpa demonstra a qualidade, juntamente com o empenho do arquiteto, na reabilitação do patrimônio. Como já citado, a intervenção no *castelo Sforzesco* mostra novas tendências para encarar o restauro do patrimônio italiano, porém, Scarpa vai além. A história do castelo possui inúmeras particularidades e apresentou uma série de reformas no objeto ao longo do tempo que foram recorrentes e adaptadas às suas diversas fases, valorizando cada etapa. Scarpa, ao se encontrar com o Castelo, recuperou sua originalidade dando ênfase aos conceitos da sua época. Licisco Magagnato, diretor do museu que contratou Scarpa, diz o seguinte em seu texto "O museu de *Castelvechio*":

Ele foi o primeiro a, instintivamente, mas de forma lúcida, investigar o problema da coexistência do antigo e moderno em termos de planejamento urbano, e isto em uma época em que os problemas de proteção e desenvolvimento de áreas históricas ricas de cidades italianas estavam ainda adquirindo uma base teórica.⁷⁷

Ainda segundo Magagnato, o processo de elaboração dessa ideia de restauro foi longo e teve três momentos de destaque:

...junção da Porta del Morbio junto à Ponte Scaligero com os dois edifícios principais, Galleria e Regia; a localização de Cangrande junto à Porta del Morbio e o layout do jardim externo como introdução espacial ao complexo, o chamado "prólogo" ao ambiente interior do castelo.⁷⁸

Desde o início, Scarpa abordou o novo layout para o museu como uma reabilitação total e radical no castelo. Mesmo lenta e gradual, a extensão da intervenção torna-se mais clara no seu desenvolvimento. As primeiras intervenções nas salas destinadas à exposição de 1957/58 foram semelhantes às adotadas no *castelo Sforzesco*, limpando as adições de estilo que ocorreram em 1924. O projeto de Scarpa se desenvolveu de uma forma exemplar. Continuando a reforma pelo jardim principal e pela *Ala della Galleria*, com o aparecimento dos elementos substanciais do castelo do século XIV

⁷⁷ DAL CO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe. *Carlo Scarpa (1906-1978)*. Milano: Electra architettura, 2006. Il museo di Castelvechio – Licisco Magagnato, p. 159-160. [Tradução da autora]

⁷⁸ DAL CO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe. *Carlo Scarpa (1906-1978)*. Milano: Electra architettura, 2006. Il museo di Castelvechio – Licisco Magagnato, p. 159-160. [Tradução da autora]

apagados pelo tempo nas reformas napoleônicas e austríacas, bem como na restauração de 1924. Magagnato, em seu livro, continuou a análise e observou Scarpa desnudar o objeto, em uma coordenada essencial no organismo e, também, nos materiais que constituem o corpo em sua essência. Scarpa escavou e redescobriu as estruturas das antigas fundações, suas pedras e mármore, encontrou as cores dos muros, suas estradas e calçadas, descobrindo a "*natureza corpórea do medieval veronese*"⁷⁹. Assim, enxergamos o *Castelvechio* coordenado com suas torres, muros e canais. O jardim principal, segundo alerta de Magagnato, seria uma ágora romana na sua tipologia conceitual. Scarpa e a sua formação, genuinamente moderna, fez o restauro ganhar vida com criatividade e de acordo com o planejamento urbano característico de Veneza. Trabalhou dentro dos muros com extrema liberdade, justamente pela experiência adquirida no projeto para o pavilhão da Bienal, intitulado "*Itália 61*"⁸⁰, onde vemos clara referência para o projeto da *Ala della Galleria*. Os numerosos desenhos, que permitem essa análise, validaram e evidenciaram que Scarpa criou um espaço de referência tipicamente veneziano. Olhando para alguns segredos de Veneza, e Magagnato citou isto em seu texto⁸¹, Carlo Scarpa falou que as coordenadas de simetria, cenografia, monumentalidade, são próprias do clássico e do barroco, podendo ser exemplificado pelo bairro Arsenal, em uma estrutura de cidade laguna, com campo medieval, inserido em tecido urbano em forma de labirinto.

Como o *Castelvechio* havia passado pela "medievalização" em 1924, e Scarpa, como vimos, convivia diariamente com o gótico veneziano, acabou por aceitar o ecletismo de estilos dentro do objeto, tornando-se fundamental, para a revitalização do castelo como um todo, o sentido do espaço vinculado na filosofia da natureza, na verdade dos materiais e das estruturas. Observar a paisagem, o contexto, a descoberta do passado, experimentando técnicas e conceitos, fez com que Carlo Scarpa projetasse um convívio pacífico com o patrimônio conservado dentro dos conceitos da arquitetura moderna. A natureza no entorno do castelo, há muitos anos adaptada e convivendo com o monumento, teve pontos de valorização específica em diversas partes do projeto. Um bom exemplo, o Rio *Ádige* foi homenageado por Scarpa dentro da *Ala della Galleria*, nos detalhes junto às paredes e demonstrando os desníveis do próprio, sem falar em diversos pontos de contemplação, dentro do castelo, que valorizam a vista para o rio.

A definição mais precisa que se pode dar atualmente da arquitetura é a que leva em conta o espaço interior. A bela arquitetura será a arquitetura que tem um espaço interior que nos atrai, nos eleva, nos subjuga espiritualmente; a

⁷⁹ DAL CO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe. *Carlo Scarpa (1906-1978)*. Milano: Electra architettura, 2006. Il museo di Castelvechio – Licisco Magagnato, p. 159-160. [Tradução da autora]

⁸⁰ DAL CO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe. *Carlo Scarpa (1906-1978)*. Milano: Electra architettura, 2006. Il museo di Castelvechio – Licisco Magagnato, p. 159-160. [Tradução da autora]

⁸¹ DAL CO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe. *Carlo Scarpa (1906-1978)*. Milano: Electra architettura, 2006. Il museo di Castelvechio – Licisco Magagnato, p. 159-160. [Tradução da autora]

arquitetura feia será aquela que tem um espaço interior que nos aborrece e nos repele. O importante, porém, é estabelecer que tudo o que não tem espaço interior não é arquitetura. Se admitirmos o que fica dito acima - e admiti-lo parece questão de bom senso, além da lógica-, devemos reconhecer que os livros correntes de história da arquitetura estão cheios de observações que com a arquitetura, nesse sentido específico, nada têm em comum.⁸²

Por outro lado, podem surgir aqui dois graves equívocos que não só anulariam o valor do raciocínio precedente, mas tornariam mesmo ridícula a interpretação espacial da arquitetura. São eles:

que a experiência espacial arquitetônica só é possível no interior de um edifício, ou seja, que o espaço urbanístico praticamente não existe ou não tem valor;

que o espaço não somente é o protagonista da arquitetura, mas esgota a experiência arquitetônica, e que, por conseguinte, a interpretação espacial de um edifício é suficiente como instrumento crítico para julgar uma obra de arquitetura.⁸³

É óbvio que todos os edifícios colaboram para a criação de dois espaços: os interiores, definidos perfeitamente pela obra arquitetônica, e os exteriores ou urbanísticos, encerrados nessa obra e nas contíguas.⁸⁴

Passamos para os pontos primordiais da intervenção: a descoberta da *Porta del Morbio* e a reescavação do fosso interno, que fizeram dos fatos históricos, argumentos para o espaço futuro. O uso dos materiais regionais, que faziam parte da construção do castelo, também teve destaque principalmente junto ao espaço *Cangrande*, ponto focal da intervenção moderna de Carlo Scarpa. É perceptível como Carlo Scarpa considerou a demolição de parte do *Castelveccchio*. Dentro de um patrimônio medieval, ter um grande papel em branco para projetar o Espaço *Cangrande* e dar à estátua equestre o devido valor sugerido por John Ruskin – além da nova entrada da galeria superior no mesmo local e a adição do *Sacello* junto ao acesso principal –, apresentaria a nova arquitetura de uma forma perene e inserida no contexto. O impacto das novas arquiteturas dentro do objeto impactou visualmente no todo, onde foram propostos diálogos entre o antigo medieval e o novo modernista. Segundo Magagnato, em *História e Gênese da Intervenção* – uma exposição sobre Carlo Scarpa e seu trabalho no *Castelveccchio* –, os pensamentos derivavam do ecletismo considerado pós-moderno ao preciosismo em contraste com o brutalismo. A historiadora Marisa Emilliani⁸⁵ observou que Scarpa projetava como se todo material utilizado trabalhasse de acordo com a sua natureza, apropriada ao devido lugar, justaposta à outra harmonicamente ou contrastado, comungando à natureza orgânica de seu racionalismo, dentro da participação original no movimento moderno.

Estimular uma vida ética: trabalhar para a valorização das tradições, com os vestígios do passado, com as expectativas e sentidos para futuro, já que não pode mais haver deduções racionais absolutas.⁸⁶ – Gianni Vattino (1987)

⁸² ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura*. Coleção Mundo da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2020, p. 24-25

⁸³ ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura*. Coleção Mundo da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2020, p. 24-25

⁸⁴ ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura*. Coleção Mundo da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2020, p. 24-25

⁸⁵ DI LETO, Alba. *I design di Carlo Scarpa per Castelveccchio*. Regione del Veneto. Ed. Marsilio, p. 22, texto de Emilliani, Marisa. [Tradução da autora]

⁸⁶ FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in 19 and 20 Century Architecture*. Chicago: MIT. Edited by John Cava, 1995, p. 299.

Para Louis Kahn⁸⁷, a obra de Scarpa representa a realização interior da forma e percebe-se, no uso das juntas (dilatação), o elemento de ligação das funções arquitetônicas. Além de ornamentar e detalhar, valorizava toda a natureza do objeto. Os perfis em L de metal para juntar as partes e os ângulos corretos das peças fizeram as juntas revelar a simplicidade da forma. As vigas para o piso de concreto da parte superior da *Ala della Galleria*, que se cruzam, foram sustentadas por vigas de aço rebitados. A ideia foi preservar a originalidade de cada cômodo, mas sem usar as vigas anteriores da restauração. Com as salas quadradas, as vigas duplas de aço foram executadas para apoiar o ponto onde se cruzam, o que, segundo Frampton, seria o ponto do pilar ausente. As juntas articuladas entre o concreto e aço foram cruciais para a articulação do espaço quanto ao caráter construído da viga de aço. Kenneth Frampton, em seu livro *Studies in Tectonic Culture*⁸⁸, nos fala que a obra de Carlo Scarpa pode ser vista como um divisor de águas na evolução da arquitetura do século XX, não só pela ênfase que deu à articulação, mas também pelo uso particular da montagem como estratégia de integração de elementos heterogêneos. Ao longo de sua obra, a junta (dilatação) foi tratada como um exemplo de condensação tectônica; como uma intersecção que incorpora o todo na parte, independentemente da conexão em questão ser uma articulação, um rolamento ou mesmo um componente de ligação maior, como uma escada ou ponte.

⁸⁷ COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma História Mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 424.

⁸⁸ FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in 19 and 20 Century Architecture*. Chicago: MIT. Edited by John Cava, 1995, p. 299-302-307.

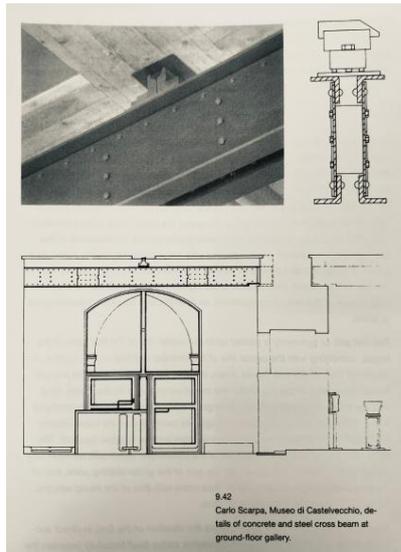


Figura 260 – Detalhes do livro de Frampton, que fala das juntas articuladas entre vigas de aço e fixadas no concreto

Fonte: FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture. The poetics of construction in 19 and 20 century architecture*. Chicago: MIT. Edited by John Cava, 1995, p. 326.

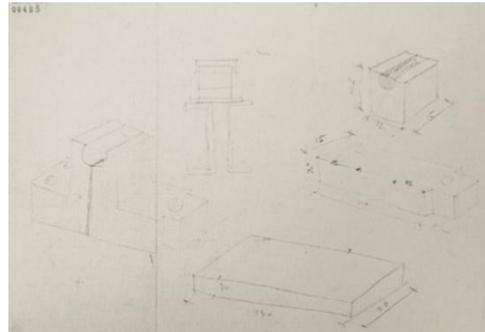


Figura 261 – Desenho na cartolina com a ideia inicial a ser desenvolvida

Fonte: DI LETO, Alba. *I design di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto. Ed. Marsilio. Desenhos de Scarpa, p. 214.

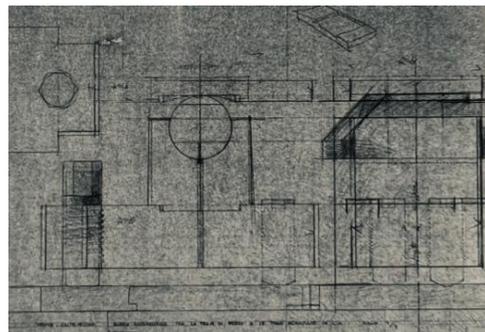


Figura 262 – Detalhamento da peça para a junta

Fonte: DI LETO, Alba. *I design di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto. Ed. Marsilio. Desenhos de Scarpa, p. 214.

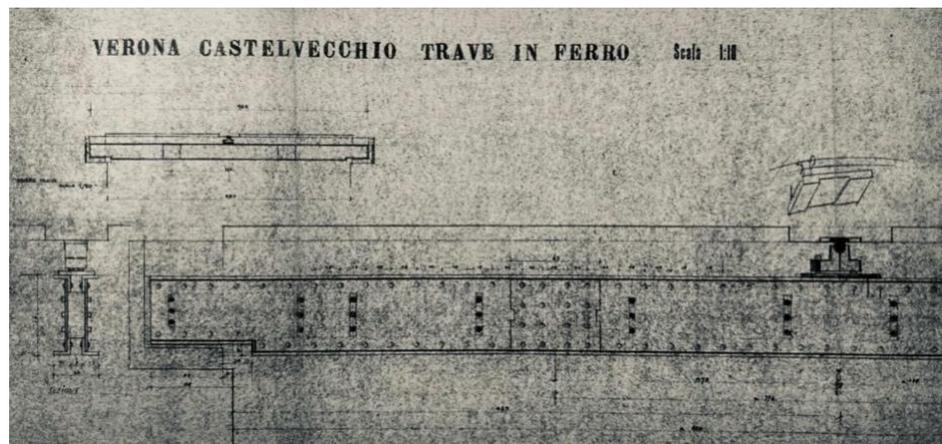


Figura 263 – Detalhamento da viga metálica com a peça da junta que une o forro em concreto

Fonte: DI LETO, Alba. *I design di Carlo Scarpa per Castelvecchio*. Regione del Veneto. Ed. Marsilio. Desenhos

Frampton continua seu raciocínio falando que todas as pontes de Scarpa são projetadas sob o tema da orientação e transição, por isso, muitas vezes, temos uma assimetria artificial. Na obra de Scarpa, tudo girava em torno da articulação. A tal ponto que, parafraseando Le Corbusier, a articulação é o gerador e não o plano, não apenas no que diz respeito ao todo, mas, também, nas soluções alternativas latentes, dentro de qualquer parte particular. Essas alternativas surgem espontaneamente do método de Scarpa. Seu hábito de desenhar em relevo, em que um esboço inicial a carvão sobre seu famoso "*cartone*"⁸⁹, vai sendo progressivamente elaborado e sobreposto por traços, aquarelados e até branqueamentos para ser seguido por novos delineados. Entrava em um processo cíclico de apagar e redesenhar respeitando sua ligação, sem nunca abandonar totalmente a primeira ideia da solução.

Uma análise mais precisa dos vários níveis envolvidos no método delineador de Scarpa foi apresentada por Sergio Los, que distinguiu estilos diferentes em três fases distintas de desenhos. O primeiro é no "*cartone*", desenho inicial de Scarpa em cartolina rígida ocre que seria sobreposto com variantes do mesmo detalhe em papel vegetal. Se fossem suficientemente estáveis, essas versões seriam incorporadas ao desenho básico em cartolina. Assim, como segunda fase, se desenvolveria o contorno específico da obra, com marcações eventuais a lápis e nanquim diluído no preto e no vermelho. Essa forma evolutiva, por assim dizer, garantiu o registro indestrutível do processo de projeto em relação ao esquema inicial. Esse procedimento seria sustentado, como vimos, por desenhos detalhados sobre papel vegetal a lápis, com lápis de cor sendo usado para identificar diferentes camadas e níveis, tanto em planta quanto em corte, o que seria a terceira fase. Na finalização desse todo, acabou-se produzindo um documento de construção confiável. Marco Frascari, o mesmo que citou o motivo zigurate para o espaço *Cangrande*, aborda o assunto do *cartone* e revela que esses desenhos servem como uma arqueologia de projeto. Isso permite identificar o processo de percepção e produção, da construção com o construir do todo e das partes envolvidas. Essa observação enfatizou dois aspectos essenciais do método de Scarpa. Primeiro, o impulso gestual, que passava quase sem interrupção do ato de desenhar para o ato de fazer. Depois, uma reciprocidade obtida entre o que Frascari caracteriza como a construção de uma forma particular e a construção de sua realização. E, ainda, o momento que o usuário se apropriava da construção. Hubert Damisch⁹⁰ observou que, para Scarpa, assim como para outros arquitetos, a primeira

⁸⁹ Cartolina, tradução do italiano

⁹⁰ FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in 19 and 20 Century Architecture*. Chicago: MIT. Edited by John Cava, 1995, p. 308.

intervenção nesse processo foi a delimitação do objeto a ser construído, enquanto a segunda foi o processo da construção em si. Pode-se dizer que Scarpa trabalhava confirmando o aspecto cognitivo da sua própria atividade e apresentando a filosofia da educação.

Uma posição crítica desse tipo adquire especial significado em um tempo como o atual, caracterizado por uma tentativa de reduzir o pensamento arquitetônico à dimensão única de uma imagem, em detrimento das suas dimensões simbólicas e reais. Nisso não há paradoxo, o homem que revelou todas as potencialidades da arquitetura museológica também proferiu as mais contundentes críticas ao erro sempre recorrente de confundir a arquitetura com a sua imagem ou qualquer tipo de cenografia. – Hubert Damisch

Josep Maria Montagner analisa a obra de Scarpa sob a “ótica da experiência, da percepção e dos sentidos”, contrariando “a visão convencional da intensidade do detalhe”. Afirma que Carlo Scarpa produziu uma arquitetura cinemática que o fez chegar aos dias de hoje e continua referência para arquitetos do mundo inteiro.

Carlo Scarpa partiu do neoplasticismo e, especialmente, de uma interpretação do espaço sequencial de Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe, com influências da arquitetura tradicional japonesa. Hoje podemos ver sua obra sob essa óptica da incorporação da experiência e do tempo na arquitetura, e podemos conceituá-la não a partir da ênfase na individualidade do detalhe ou na materialidade tectônica, mas a partir do desejo de apresentar o detalhe, o fragmento e a textura justamente como o instrumento que valoriza os elementos de ligação para encadear os planos e unir os espaços; enfim, para apresentar essa justaposição sensual que gera prazer em todos os sentidos. Não se trata apenas de proporcionar prazer aos olhos, mas também ao tato por meio de um universo de texturas, de uma arquitetura dotada de som e temperatura, na qual se possam sentir os cheiros (da umidade, da vegetação, de materiais como o ferro ou a pedra) e perceber múltiplos reflexos. As intervenções em museus, como a Gipsoteca Canoviana em Possagno, Treviso (1955-1957), o de Castelvecchio em Verona (iniciado em 1957) e a Fondazione Querini Stampalia em Veneza (iniciado em 1961), remetem a uma revalorização do artesanal, que constitui um recurso para justapor planos e volumes, segundo as leis dinâmicas da experiência e da percepção. Podemos interpretar sua obra segundo as ideias de Rudolf Arnheim sobre a percepção por analogia, de que o todo não é a soma das partes; de Steen Eiler Rasmussen, revalorizando a experiência sensorial e perceptual da arquitetura; ou de Juhani Pallasmaa, defendendo a percepção tátil ou háptica em oposição à puramente visual. Essa recriação cenográfica pode ser verificada no Jardim de Esculturas do pavilhão italiano da Bienal de Veneza (1952) e no showroom da Olivetti na mesma cidade (1957-1958), baseada na sequência cinematográfica, com seu encadeamento e conexão de ambientes, e no cinema do neorealismo italiano, especialmente de Luchino Visconti. Portanto, podemos considerar a obra de Scarpa como uma criação da experiência e da presença do tempo, um cenário para a existência percebida como trajetória cinemática para um espectador que experimenta uma espécie de travelling.⁹¹

Ao concluir este trabalho, entendo que Carlo Scarpa, um modernista veneziano e em convívio diário com patrimônios históricos, projetou a intervenção do *Castelvecchio* aos poucos e tratou o objeto a ser

⁹¹ MONTANER, Josep Maria. *Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação*. São Paulo: Gustavo Gili S.A., 2017. "Carlo Scarpa: arquitetura cinemática." P. 60-61 – ebook: <https://amz.onl/he5TmyC>

reformado de uma forma peculiar. Reformas foram necessárias através do tempo, inserções obtidas de maneira distorcida que acabaram valorizadas por Scarpa, como o exemplo da fachada napoleônica medievalizada, geraram resultados impactantes no decorrer da sua intervenção. Talvez como um eclético ou pós-moderno, Scarpa aceitou as manifestações no castelo e rompeu com suas insignificâncias, abrindo espaço para uma nova arquitetura dentro do museu que valorizasse todo o conjunto arquitetônico, criando, assim, uma nova fase vital para a fortaleza *della Scala*.



Figura 264 – Carlos Scarpa em seu *studio*

Fonte: www.archidou.com/photography/scarpa
Acesso em 11/02/2023, às 19h53.

Lista de Figuras

Introdução

Figura 1 – Palazzo Abatellis, em Palermo.....	10
Figura 2 – Palazzo Abatellis em Palermo	10
Figura 3 – Museu Canova, em Possagno.....	11
Figura 4 – Museu Canova, em Possagno.....	11
Figura 5 – Museu Canova, em Possagno.....	11
Figura 6 – Castelo Sforzesco.....	11
Figura 7 – Castelo Sforzesco	11

I. Considerações iniciais

I.I. Trajetória de Carlo Scarpa

Figura 8 – Carlo Scarpa observando suas peças de design em vidro sendo feitas	15
Figura 9 – Interior do Palazzo Abatellis, em Palermo.....	17

I.II. Uma visão sobre Carlo Scarpa

I.III. Teoria e Ideias sobre o Restauro

Figura 10 – Scarpa observa a iluminação natural nas obras de arte do museu.....	29
---	----

II. O *Castelvecchio* di Verona

II.I. O *Castelvecchio* antes de Scarpa

Figura 11 – Localização do <i>Castelvecchio</i> mostrando as três sucessivas muralhas da cidade: A = Romana; B = Comunal; C = Pós-Scaligeri	32
Figura 12 – Imagem 3D da fortificação – Museu Cívico di <i>Castelvecchio</i>	33
Figura 13 – Perspectiva da Ponte Romana	33
Figura 14 – Ponte romana, muro medieval e torre do relógio	34
Figura 15 – Construção do Castelo San Martino Aquaro	34
Figura 16 – Construção da Torre del Mastio	35
Figura 17 – <i>Ala Reggia</i> e Corte D'Armi (em verde).....	36
Figura 18 – Parte do mapa de Verona, de 1647, feito por Onofrio Panvinio; observa-se o <i>Castelvecchio</i> , o muro comunal e a muralha pós-Scaligeri contornando a cidade	37
Figura 19 – O Castelo Atarracado, construção do Pavilhão Napoleônico em destaque e o rebaixamento das muralhas e torres do castelo.....	38
Figura 20 – Mapa de 1801 feito pelos franceses após a invasão. Nota-se o Pátio das Armas aberto diretamente para o rio.....	38
Figura 21 – Mapa de 1805. Nota-se o Pavilhão Napoleônico já construído	38
Figura 22 – Fachada e planta baixa do projeto do Pavilhão Napoleônico neoclássico	40
Figura 23 – Vistas Pavilhão Napoleônico neoclássico.....	40
Figura 24 – <i>Castelvecchio</i> ficou conhecido como o Castelo Atarracado após os franceses terem reformado e abaixado todo o conjunto arquitetônico	40
Figura 25 – Mapa Verona em 1920	41
Figura 26 – Demolições de 1923 a 1925 durante o restauro de Antonio Avena.....	42

Figura 27 – Detalhe do acesso principal ao Pavilhão Napoleônico e da escada de acesso à Torre del Mastio e <i>Ala Reggia</i> , Jardim Principal e fachada medievalizada	42
Figura 28 – Vista do Jardim das Armas e Pavilhão Napoleônico	42
Figura 29 – Palácio Veronese usado na fachada do Pavilhão Napoleônico na intenção de “medievalizar” a edificação	42
Figura 30 – Fachada e perspectiva do projeto do Pavilhão Napoleônico na intenção de “medievalizar” a edificação	42
Figura 31 – Castelo reconstruído, torres e coroamento das muralhas reconstruídas	43
Figura 32 – Pavilhão Napoleônico e Ponte Scaligero destruídos	44
Figura 33 – Foto de 1945 após ataque aéreo em Verona.....	44
Figura 34 – Foto aérea que mostra a reconstrução do Pavilhão Napoleônico e da Ponte Scaligero.....	44
Figura 35 – Mapa da cidade de Verona	45
Figura 36 – Mapa Itália e localização de Verona.....	45
Figura 37 – Mapa de Verona nos anos 1950	46
Figura 38 – Planta de situação do <i>Castelvecchio</i> em 1953.....	47
Figura 39 – Planta de implantação do castelo em 1954	47
Figura 40 – <i>Castelvecchio</i> e a marcação da torre do portão de entrada.....	49
Figura 41 – Marcação da <i>Ala della Galleria</i>	49
Figura 42 – Plantas baixas do primeiro e segundo pavimentos da <i>Ala della Galleria</i> em 1954.....	50
Figura 43 – Marcação da <i>Ala Reggia</i>	51
Figura 44 – Plantas baixas do primeiro e segundo pavimentos da <i>Ala Reggia</i> em 1954	52
Figura 45 – Planta baixa da Torre del Mastio. Zona de intersecção entre <i>Ala Reggia</i> e <i>Ala della Galleria</i> , antes da demolição.....	53
Figura 46 – Marcação da Torre del Mastio	54
Figura 47 – Detalhe da Torre del Mastio, tijolos e rusticação	54
Figura 48 – Pedra travertino calvário branco na porta de entrada do <i>Castelvecchio</i>	55
Figura 49 – Detalhe do muro comunal; pedras de rios misturadas com pedra calcária e tijolos	55
Figura 50 – Muro comunal e porta de passagem para pedestres para a Ponte Scaligero.....	55
Figura 51 – Vista lateral e planta baixa da Ponte Scaligero.....	56
Figura 52 – Ponte Scaligero	56

II.1. O Castelo a partir de Carlo Scarpa

Figura 53 – Isométrica do <i>Castelvecchio</i> com a intervenção de Scarpa	57
Figura 54 – Plantas baixas das áreas a demolir do castelo.....	58
Figura 55 – Planta baixa térreo com intervenções no jardim principal e ala da galeria Planta baixa primeiro pavimento com intervenções escada saída, Espaço Cangrande, Torre del Mastio e <i>Ala Reggia</i> Planta baixa segundo pavimento com intervenções Sala Boggian, Espaço Cangrande e Torre del Mastio.	58
Figura 56 – Passarela de acesso principal para <i>Ala Reggia</i> passando pela Torre del Mastio	59
Figura 57 – Pavimento térreo mostra a localização da Torre del Mastio Primeiro e segundo pavimentos apresentam a localização da <i>Ala Reggia</i> , que foram objetos de intervenção em 1958.....	59
Figura 58 – Saída da Torre del Mastio para a <i>Ala Reggia</i>	60
Figura 59 – Paginação do piso e detalhes do corrimão de aço	60
Figura 60 – Detalhes do encontro do corrimão com a grade de proteção da porta.....	60
Figura 61 – Forro – detalhe da passarela superior em concreto	60

Figura 62 – Vista da porta de entrada da <i>Ala Reggia</i>	60
Figura 63 – Detalhes paginação piso de entrada da <i>Ala Reggia</i> Efeito de luz e sombra.....	60
Figura 64 – Pinturas à esquerda, Madonna da Codorna, de Pisanello, e à direita, Madonna no Jardim de Rosas, de Stefano de Verona	61
Figura 65 – Salão 10 da <i>Ala Reggia</i> onde tudo começou.....	61
Figura 66 – Telas posicionadas de frente para a luz natural das janelas, com seu fundo para a entrada principal.....	62
Figura 67 – Salão 10 – Vista de outros pontos da sala, com as peças principais próximas à janela.....	62
Figura 68 – Salão 10 – Detalhes dos afrescos da parede restaurada e, acima, o brasão, símbolo da família <i>della Scala</i>	62
Figura 69 – Salão 10: Paredes restauradas e disposição das obras no espaço; Percurso Extemporâneo.....	62
Figura 70 – Afrescos do século XIV – Hall de entrada da <i>Ala Reggia</i> defronte ao patamar da escada de Scarpa atualmente.....	63
Figura 71 – Afrescos do século XIV no último pavimento da <i>Ala Reggia</i>	63
Figura 72 – Afrescos do século XIV em restauro na mesma entrada da foto 60.....	63
Figura 73 – Afrescos do século XIV no último pavimento da <i>Ala Reggia</i> em restauro no mesmo local.....	63
Figura 74 – Vista do salão principal da <i>Ala Reggia</i> ; primeiro pavimento	64
Figura 75 – Detalhe do encontro do piso polido com o piso de madeira	64
Figura 76 – Vista da escada principal	64
Figura 77 – Escada principal com degrau convite da <i>Ala Reggia</i>	65
Figura 78 – Detalhe escada principal	65
Figura 79 – Detalhe fechamento inferior em madeira	65
Figura 80 – Detalhe do degrau da escada com parte da base do corrimão	65
Figura 81 – Detalhe estrutural da escada com degrau em madeira	65
Figura 82 – Detalhe da junção do corrimão.....	66
Figura 83 – Detalhe do apoio do patamar da escada.....	66
Figura 84 – Detalhe do patamar com o corrimão.....	66
Figura 85 – Vista superior da escada	66
Figura 86 – Escada no piso superior <i>Ala Reggia</i>	67
Figura 87 – Salão superior da <i>Ala Reggia</i>	67
Figura 88 – Detalhes das obras e afrescos originais da <i>Ala Reggia</i> – Segundo pavimento.....	67
Figura 89 – Muralha medieval vista pela passagem de pedestres que divide a fortaleza.....	68
Figura 90 – Vista da muralha medieval, fosso interno reescavado ao fundo e a Porta del Morbio à direita.....	68
Figura 91 – Porta del Morbio	69
Figura 92 – Fosso interno reescavado e, ao fundo, Porta del Morbio.....	69
Figura 93 – Vista da Porta del Morbio, a última abertura na muralha medieval	69
Figura 94 – Paginação de piso de concreto junto à Porta del Morbio.....	70
Figura 95 – Ruínas romanas e Passagem de Scarpa.....	70
Figura 96 – Ruínas romanas e Porta del Morbio ao fundo	70
Figura 97 – Contrastes: romano medieval moderno.....	70
Figura 98 – Porta del Morbio durante as escavações arqueológicas.....	71
Figura 99 – Desenho de 18.01.1958, projeto de Scarpa	71
Figura 100 – Parede romana e Porta del Morbio ao fundo	71
Figura 101 – Foto anterior à reforma de Scarpa.....	72
Figura 102 – Vista da estrutura de concreto de forro, piso e parede da janela após reforma	72
Figura 103 – Vista do salão da <i>Ala Reggia</i> , com a passagem entre dois núcleos.....	73

Figura 104 – Visual da reforma já com o mobiliário expositor	73
Figura 105 – Visual da reforma já com o mobiliário expositor	73
Figura 106 – Detalhes visuais externos dos caminhos de ronda do castelo e demais torres do complexo.....	74
Figura 107 – Vista superior zenital, vista da Torre del Mastio e ameias giberlinas	74
Figura 108 – As duas ligações entre Mastio e <i>Reggia</i>	74
Figura 109 – Obra concluída e ambientada da entrada da Torre del Mastio.....	75
Figura 110 – Detalhe revestimento parede	76
Figura 111 – Detalhe degrau convite e escada.....	76
Figura 112 – Escada com detalhes de alvenaria de inspiração tipicamente romana, revestimento em pedra e corrimão metálico com madeira.....	76
Figura 113 – Detalhes degraus. Pedras avançam e sobrepõem com negativo junto ao corrimão	76
Figura 114 – Alvenaria seguindo o estilo romano	76
Figura 115 – Detalhes das pedras e escada	76
Figura 116 – Detalhe degrau.....	77
Figura 117 – Detalhe degrau convite	77
Figura 118 – Detalhe recorte pedra chegando no concreto da escada	77
Figura 119 – Detalhe degrau com corrimão.....	77
Figura 120 – Detalhe degrau convite com degraus da escada.....	77
Figura 121 – Projeto de Scarpa para o Jardim Principal	78
Figura 122 – Vista aérea do Jardim Principal, suas passarelas verdes e percursos	78
Figura 123 – Vista do grande tapete verde do Jardim Principal e seus entornos	79
Figura 124 – Vista dos caminhos de ronda junto ao Muro de San Martin di Aquaro, além do portão de entrada.....	79
Figura 125 – Vista superior do jardim com detalhes do fosso reescavado e da fachada medievalizada	79
Figura 126 – Barreiras de preservação das fundações em ruínas da Igreja San Martin di Aquaro	80
Figura 127 – Fundações em ruínas da Igreja San Martin di Aquaro junto ao muro.....	80
Figura 128 – Térreo – Reescavação do fosso interno	81
Figura 129 – Fosso interno reescavado junto à muralha medieval e a Porta del Morbio ao fundo	82
Figura 130 – Fosso interno reescavado e suas estruturas aparentes.....	82
Figura 131 – Fosso interno reescavado Fundações da muralha medieval aparentes	82
Figura 132 – Térreo: Intervenção na Ala della Galleria: Galeria de Esculturas e Jardim Principal. Primeiro Pavimento: Espaço Cangrande e as passarelas de ligação entre Torre del Mastio e Ala Reggia. Segundo pavimento: Espaço Cangrande e as passarelas de ligação entre Torre del Mastio e Ala Reggia.....	83
Figura 133 – Planta baixa, vista e detalhamento de Scarpa para a nova ponte metálica do fosso interno	84
Figura 134 – Foto da Ponte de Scarpa sobre o fosso interno reescavado chegando na antiga passagem para a Ponte Scaligero.....	84
Figura 135 – Fosso interno protegido e Ponte de Scarpa que leva à passagem medieval.....	85
Figura 136 – Ponte do fosso interno e sua estrutura metálica tensionada	85
Figura 137 – Vista superior ponte metálica e o fosso interno reescavado	85
Figura 138 – Acesso à ponte com os degraus convite.....	85
Figura 139 – Detalhe paginação do piso em concreto e corrimão metálico.....	85
Figura 140 – Projeto Scarpa para fachada da <i>Ala della Galleria</i>	87
Figura 141 – Fachada da <i>Ala della Galleria</i> com o Jardim Principal.....	87
Figura 142 – Detalhes paginação e porta secundária de acesso	88
Figura 143 – Detalhe da fachada leste, acesso de serviços	88
Figura 144 – Vista da fachada leste da <i>Ala della Galleria</i> no seu contexto.....	89

Figura 145 – Vista da fonte e do acesso da <i>Ala della Galleria</i>	90
Figura 146 – Ponte do fosso interno e sua estrutura metálica tensionada	90
Figura 147 – Projeto e <i>croquis</i> de Scarpa para a fonte d'água da fachada leste.....	90
Figura 148 – Acesso principal da <i>Ala della Galleria</i>	91
Figura 149 – Vista frontal, entrada e saída	91
Figura 150 – Saída ao final do percurso de exposição	91
Figura 151 – Acessibilidade para PNE.....	92
Figura 152 – Mobiliário em concreto da loja, desenho de Scarpa	92
Figura 153 – Vista bilheteria e loja.....	92
Figura 154 – Divisória que demarca a saída	92
Figura 155 – Vista da saída com os calefatos	92
Figura 156 – Vista entrada / Saída com os calefatos	92
Figura 157 – Detalhes inserções fachada / esquadrias.....	94
Figura 158 – Vista dos seis salões em perspectiva.....	94
Figura 159 – Detalhe contorno paredes, com revestimento e expositor.....	94
Figura 160 – Um dos pontos mais importantes da Galeria de Esculturas; vista fachos de luz natural.....	94
Figura 161 – Último salão e saída para Espaço Cangrande	94
Figura 162 – Projeto de Scarpa para <i>Il Sacello</i> ; geometria da fachada em referência à Mondrian.....	95
Figura 163 – Projeto de Scarpa para <i>Il Sacello</i> , com seus desenhos de estudo.....	96
Figura 164 – Imagem do <i>Il Sacello</i> externa.....	96
Figura 165 – Imagem do <i>Il Sacello</i> externa com a sua inserção na fachada, o desnível do piso, exposição da banheira romana e a mureta de concreto.....	96
Figura 166 – Imagem do trabalho em pedra travertino veronada fachada e a sua referência mondriânica.....	96
Figura 167 – A sua referência mondriânica do trabalho realizado no <i>Il Sacello</i>	96
Figura 168 – Imagem da obra em andamento.....	97
Figura 169 – Projeto de Scarpa para <i>Il Sacello</i> ; detalhamento interior.....	97
Figura 170 – Projeto de Scarpa para <i>Il Sacello</i> ; detalhamento interior do mobiliário	97
Figura 171 – Imagem da obra com a presença de Scarpa e Magagnato	97
Figura 172 – Foto do mesmo local do desenho ao lado (Figura 169)	97
Figura 173 – Foto do mesmo local do desenho ao lado (Figura 170)	97
Figura 174 – Vista da sobreposição da esquadria mondriânica com a fachada gótica.....	98
Figura 175 – Imagem entrada dos sanitários com a parede expositora	98
Figura 176 – Jogo de planos horizontais e verticais junto a fachada gótica.....	98
Figura 177 – Vista superior do Espaço Cangrande	99
Figura 178 – Circuito dentro do zigurate.....	102
Figura 179 – Projeto de Scarpa para Espaço Cangrande; detalhamento	103
Figura 180 – <i>Croqui</i> perspectivo de Scarpa	103
Figura 181 – Projeto de Scarpa para Espaço Cangrande; detalhamento	103
Figura 182 – Projeto de Scarpa para o Espaço Cangrande.....	103
Figura 183 – <i>Croqui</i> perspectivo de Scarpa	103
Figura 184 – Projeto de Scarpa para o Espaço Cangrande; cortes.....	104
Figura 185 – Projeto de Scarpa para o Espaço Cangrande; vista entrada <i>Ala della Galleria</i> superior	104
Figura 186 – Projeto de Scarpa para o Espaço Cangrande; planta baixa	104
Figura 187 – Projeto de Scarpa para o Espaço Cangrande; planta baixa	104
Figura 188 – Isométrica do zigurate.....	105
Figura 189 – Vista inferior do zigurate, pela saída da Galeria das Esculturas, no primeiro pavimento.....	106
Figura 190 – Vista inferior zigurate.....	106
Figura 191 – Vista aérea do Espaço Cangrande com a passarela, vista pelos Caminhos de Ronda do castelo	106

Figura 192 – Vista inferior da passarela entre <i>Ala Reggia</i> e Galeria de Pinturas do segundo pavimento	106
Figura 193 – Vista do Espaço Cangrande pelo jardim interno	106
Figura 194 – Vista área do Espaço Cangrande vindo pela <i>Ala Reggia</i>	106
Figura 195 – Entrada superior da <i>Ala della Galeria</i> . Galeria de Pinturas	107
Figura 196 – Fachada nova entrada Galeria de Pinturas	107
Figura 197 – Vista interior da entrada da Galeria de Pinturas	107
Figura 198 – Visualda estátua de Cangrande a partir da Galeria de Pinturas.....	108
Figura 199 – Interior da Galeria de Pinturas	108
Figura 200 – Fotos do interior da circulação e paginação do piso	108
Figura 201 – Detalhes das paredes exposições.....	108
Figura 202 – Detalhe da circulação e paredes expositoras	109
Figura 203 – Detalhe dos expositores	109
Figura 204 – Amplitude dos espaços	109
Figura 205 – Efeito de luz natural entre paredes na circulação.....	109
Figura 206 – Finalização percurso da Galeria de Pinturas	109
Figura 207 – Esquadrias mondriânicas e os rasgos de iluminação natural com a incidência solar no ambiente.....	111
Figura 208 – Rasgos no concreto e aberturas zenitais com vidro	111
Figura 209 – Proteção solar nas janelas da Galeria de Pinturas	111
Figura 210 – Iluminação natural X artificial: contrastes na <i>Ala della Galleria e Il Sacello</i>	111
Figura 211 – Estrutura metálica com trilho de iluminação embutido	113
Figura 212 – Detalhe da luminária	113
Figura 213 – Chegada estrutura metálica na parede existente e na função estrutural junto ao forro	113
Figura 214 – Luminárias pedestal	113
Figura 215 – Iluminação fluorescente	113
Figura 216 – Forro metálico com trilhos suspensos	113
Figura 217 – Pedestal para escultura.....	114
Figura 218 – Moldura em caixa para pintura exposta em paredes.....	114
Figura 219 – Expositor de pinturas.....	114
Figura 220 – Mobiliário loja Bilheteria em concreto.....	115
Figura 221 – Mobiliário expositor de peças menores	115
Figura 222 – Escada feita posteriormente ao falecimento de Scarpa, seguindo seus desenhos	115
Figura 223 – Pedestal de iluminação e os suportes para escultura em estrutura metálica.....	115
Figura 224 – Pedestal para escultura	115
Figura 225 – Expositor para painéis maiores de arte.....	115
Figura 226 – Detalhe do corrimão para passarelas	116
Figura 227 – Suporte para esculturas com o emblema da família Scalla.....	116
Figura 228 – Suportes para peças arquitetônicas históricas	116
Figura 229 – Detalhe da chegada do corrimão junto à porta de entrada da <i>Ala Reggia</i>	116
Figura 230 – Suporte de escultura na parede e as placas de mármore como revestimento.....	117
Figura 231 – Suporte escultura e expositor para o Cristo Crucificado	117
Figura 232 – Detalhe corrimão e paginação do piso	117
Figura 233 – Último ambiente da Galeria das Esculturas e seus detalhes	117
Figura 234 – Mobiliário do <i>Sacello</i>	117
Figura 235 – Cangrande della Scalla.....	118
Figura 236 – Divisória com a circulação lateral da Galeira de Pinturas e seu reboco texturizado.....	118

Figura 237 – Textura reboco	118
Figura 238 – Detalhe entre piso e parede.....	118
Figura 239 – Reboco texturizado na Torre del Mastio	119
Figura 240 – Expositores com paredes coloridas e brilhosas, contrastando com o reboco bruto.....	119
Figura 241 – Rusticação em alvenaria, reboco texturizado e revestimento em pedra	119
Figura 242 – Planta baixa com a localização da intervenção e seus respectivos pavimentos em 1967	120
Figura 243 – Vista superior dos degraus da escada de saída do complexo	121
Figura 244 – Parte final escada com os painéis de concreto	121
Figura 245 – Degraus convite, demarcando o percurso do castelo.....	121
Figura 246 – Escada de saída, com os painéis de concreto.....	121
Figura 247 – Percurso de saída	121
Figura 248 – Percurso de saída, marcação final.....	121
Figura 249 – Marcação final vista da bilheteria.....	121
Figura 250 – 1975, ano da execução final de Scarpa: revitalizado o portão de acesso lateral no térreo, Sala Boggian, junto ao segundo pavimento, e sala final da <i>Ala Reggia</i> no segundo e terceiro pavimentos.....	122
Figura 251 – Vista lateral castelo junto com a Piazza Monforte	123
Figura 252 – Porta nova de acesso secundário ao castelo e sua ponte	123
Figura 253 – Vista frontal da porta nova de acesso secundário ao castelo.....	123
Figura 254 – Sala Boggian atualmente funciona como parte da Galeria de Pinturas	124
Figura 255 – Imagem da restauração de Avena e imagem atual, que encontra-se parcialmente revestida, e seu forro escondido. Apenas o setor administrativo tem acesso.....	124
Figura 256 – Ponte Scaligero pelo outro lado do Rio Ádige.....	125
Figura 257 – Ponte Scaligero pelo outro lado do Rio Ádige.....	125
Figura 258 – Ponte Scaligero pelo outro lado do Rio Ádige.....	125
Figura 259 – Mobiliário urbano em pedras regionais	125

III. Considerações Finais

Figura 260 – Detalhes do livro de Frampton, que fala das juntas articuladas entre vigas de aço e fixadas no concreto	135
Figura 261 – Desenho na cartolina com a ideia inicial a ser desenvolvida	135
Figura 262 – Detalhamento da peça para a junta.....	135
Figura 263 – Detalhamento da viga metálica com a peça da junta que une o forro em concreto	135
Figura 264 – Carlos Scarpa em seu <i>studio</i>	138

Referências

- ALBERTINI, Bianca; BAGNOLI, Sandro. **Scarpa – I musei e le esposizioni**. JacaBook, 1992.
- ALOI, Roberto. **Musei: architettura, técnica**. Milão: Ulrico Hoepei, 1962.
- BELTRAMINI, Guido; FOSTER, Walter; MARINI, Paola. **Carlo Scarpa; Mostre e Musei 1944|1976 – Case e Paesaggi 1972|1976**. Milano: Electra, 2000.
- BOITO, Camilo. **Carta de Restauro redigida para o 3º. Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani**. Roma, 1883.
- BOITO, Camilo. **Os restauradores**. Cotia, SP: Atêlie Editorial, 2018.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia- SP: Ateliê Editorial, 2017.
- CASTELLO, Stella. **La cultura del Restauro**. Venezia: Marsiglio Editori, 2005.
- CESCHI, Carlo. **Teoria e Storia del Restauro**. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970.
- COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma História Mundial**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CONSTANT, Caroline. **Guida a Palladio**. Firenze: Edition Lidiarte, 1989.
- CRIPPA, Maria Antonietta. **Carlo Scarpa – Il Pensiero Il Disegno I Progetti**. Milano: Jaca Book, 1984.
- CURTIS, William J.R. **Modern Architecture since 1900**. Londres: Phaidon, 2001.
- DAL CO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe. **Carlo Scarpa (1906-1978)**. Milano: Electra architettura, 2006.
- DI LIETO, Alba. **I disegni di Carlo Scarpa per Castelvechio**. Regione del Veneto: Marsilio Editori, 2006.
- DI LIETO, Alba; MORGANTE, Michela. **Piero Gazzola – Una Strategia per I Beni Architettonici nel Secondo Novecento**. Verona, Cierre Edizioni, 2008.
- DI LIETO, Alba; MARINI, Paola; CARULLO, Valeria. **Carlo Scarpa. Museo di Castelvechio**. Verona: Axel Menges, 2016.
- DUBOY, Philippe. **Carlo Scarpa. L'arte di esporre**. Cremona: Johan&Levi Editore, 2016.
- FINELLI, Luciana. **Carlo Scarpa tra storia e mito**. Edizione Kappa. 2003
- FRAMPTON, Kenneth. **Historia crítica da Arquitetura Moderna**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2000.

FRAMPTON, Kenneth. **Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in 19 and 20 Century Architecture.** Chicago: MIT. Edited by John Cava, 1995.

FREDIANI, Gianluca. **Carlo Scarpa. Canova Museum Possagno.** Milano: Electraarchitecture, 2016.

GIOVANONNI, Gustavo. **Gustavo Giovannoni: Textos escolhidos.** Cotia, SP: Atêlie Editorial, 2017.

GIUNTA, Santo. **Carlo Scarpa. Una [curiosa] lama di luce, um gonfalone d'oro, le mani e um viso di donna.** Venezia: Marsilio, 2016.

GOFFI, Federica (org). **The Routledge Companion to Architectural Drawings and Models: From translating to archiving, collecting and displaying.** New York: Routledge, 2022.

KOSTOFF, Spiro. **Historia de la arquitectura** (volume 3). Madrid: Alianza, 1988.

LAMBERTINI, Giulia. **Guido Guidi – Il mio Carlo Scarpa.** Bergamo: Casa Testori, 2013.

LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2019.

MAGAGNATO, Licisco. **Arte e Civiltà a Verona.** Vicenza: Neri Pozza Editore, 1991.

MAGAGNATO, Licisco. **Carlo Scarpa a Castelvechio.** Milano: Edizioni di Comunità, 1982.

MAGAGNATO, Licisco. **Scritti D'Arte (1946-1987).** Vicenza: Neri Pozza Editore, 1997.

MONTI, Guglielmo. **Il Giovane Carlo Scarpa.** Treviso: ZeL Edizioni, 2018.

MONTANER, Josep Maria. **A Modernidade Superada.** São Paulo: Gustavo Gili S.A., 2017.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno.** São Paulo: Gustavo Gili S.A., 2017.

MONTANER, Josep Maria. **Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação.** São Paulo: Gustavo Gili S.A., 2017.

MURPHY, Richard. **Carlo Scarpa and Castelvechio Revisited.** Breakfast Mission Publishing. 2017.

NESBIT, Kate (org). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLSBURG, Nicholas. **Carlo Scarpa, architect: Intervening with History.** Montreal: CCA, 1999.

PALLADIO, Andrea. **The Four Books on Architecture.** Chicago: MIT Press, 2002.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: Sua essência e a sua origem.** São Paulo: Perspectiva, 2019.

RUSKIN, John. **As pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SEMI, Franca. **A lesione com Carlo Scarpa**. Milano: Hoepli, 2019.

VALTORTA, Roberta. **Carlo Scarpa – Uno sguardo contemporaneo**. Venezia: Marsilio, 2011.

VITRUVIUS. **The Ten Books on Architecture**. New York: Dover, 2018.

ZEVI, Bruno. **Saber Ver a Arquitetura**. Coleção Mundo da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

Teses Mestrado/Doutorado

CANTALICE, Aristóteles de Siqueira Campos. **Redescobrimo a Arte Científica tectônica**. Campinas: PUC, 2018.

<http://www.redalyc.org/jatsRepo/3517/351756239005/html/index.html>

Acesso em 8/12/2020, 21h36.

ESTEVES, Pedro Carvalhido. **Castelvecchio de Carlo Scarpa: o reinventar de um museu, entre passado e presente**. Évora, Portugal: Universidade de Évora, Departamento de Arquitetura, 2009 (dissertação de mestrado). <http://hdl.handle.net/10174/11590>

Acesso em 26/08/2020 00h03; 01/04/2021, 12h57.

PEIXOTO, Marta Silveira. **A sala bem temperada: Interior moderno e sensibilidade eclética**. Porto Alegre, UFRGS, 2006 (tese doutorado PROPAR).

PELLEGRINI, Ana Carolina. **Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão**. Porto Alegre, UFRGS, 2011 (tese de doutorado PROPAR).

Periódicos

COMAS, Carlos E. **Ruminações Recentes – Reforma | Reciclagem | Restauro**. Summa 115 – p. 56 a 61.

MAGAGNATO, Licisco. **Esperienza Storica e architettura moderna**. *Comunità. Revista Mensale del Movimento Comunità*, Anno XI, nº 59. Aprile 1958.

MARINI, Paola; DI LIETO, Alba. **Castelvecchio Sottotraccia**. *Architettiverona*. Revista quadrimensale sulla professione di architetto fondata nel 1959. Terza Edizione. Anno XXI, nº 02. Maggio-Agosto 2013.

SCARPA, Carlo. **Frammenti 1926/1978**. *Rassegna*. Trimestrale, Anno III, nº 7. Luglio 1981 – CL 035-0582-0

ZONNO, Fabiola do Valle. **O valor artístico na relação passado-presente. Modos de interpretação do lugar**. Vitruvius, Arquitextos, 195.00 ENANPARQ 2016.

SITES para consulta:

- <https://www.carloscarpa.it/>
- <http://sbd.iuav.it/biblioteca-iuav.html>
- http://www.querinistampalia.org/ita/home_page.php
- <http://www.archiviocarloscarpa.it>
- [http:// www.carloscarpa.es/biografia.html](http://www.carloscarpa.es/biografia.html)
- <http://www.milanocastelo.it>