



ORIGINAL
ORIGINAL

Editor

Dirceu Piccinato Junior

Conflito de interesses

Não há conflito de interesses.

Apoio

Não houve financiamento da pesquisa.

Recebido

30 nov. 2024

Aprovado

14 abr. 2025

Museus modernos em edifícios históricos: a experiência italiana pós-guerra e a contribuição singular de Scarpa

Modern Museums in historic buildings: the Italian post-war experience and Scarpa's singular contribution

Luís Henrique Haas Luccas¹ 

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura. Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: luis.luccas@ufrgs.br

Como citar este artigo/How to cite this article: Luccas, L. H. H. Museus modernos em edifícios históricos: a experiência italiana pós-guerra e a contribuição singular de Scarpa. *Oculum Ensaios*, v. 22, e2514868, 2025. Doi: <https://doi.org/10.24220/2318-0919v22e2025a14868>

Resumo

O estudo examina o trabalho museal de Carlo Scarpa no contexto italiano pós-1945, a partir de dois episódios ocorridos no país no período entreguerras: as transformações propostas ao conceito e concepção física de museu, a exemplo de outros países; e a experiência seminal das grandes exposições e feiras realizadas na década de 1930, nas quais foram utilizadas formas da arquitetura moderna associadas ao trabalho gráfico de vanguarda de Edoardo Persico e Marcelo Nizzoli, que constituíram a base para a experiência pós-guerra dos “museus internos” por continuadores como Franco Albini, Ignazio Gardella e do Grupo BBPR. Esse contexto não contemplado pelas análises existentes, e a reflexão sobre o modo operativo de Scarpa, oferecem contribuições originais ao tema. A abordagem singular scarpiana e sua obra sofisticada, atingida através de um processo acentuadamente empírico, são conteúdos fundamentais para o campo do restauro e intervenções em preexistências em ascensão no Brasil. Contudo, é evidente a inviabilidade de sua transposição como modelo para a prática mais ampla. Sua efetividade requer a sensibilidade artística e o gosto pelo artesanal, essenciais na definição de cada decisão ou elemento no projeto, como mostram as centenas de esboços formulados para Castelvecchio, através dos quais foram desenvolvidos detalhes construtivos e expositivos próprios para cada questão.

Palavras-chave: Carlo Scarpa. Castelvecchio. Franco Albini. Museus internos. Palazzo Abatellis.

Abstract

The study examines Carlo Scarpa's museum work in the post-1945 Italian context, based on two episodes that occurred in the country in the interwar period: the transformations proposed to the concept and physical conception of the museum, following the example of other countries; and the seminal experience of the great exhibitions and fairs held in the 1930s, in which forms of modern architecture were used associated with the avant-garde graphic work of Edoardo Persico and Marcelo Nizzoli, which constituted the basis for the post-war experience of “internal museums” by continuators such as Franco Albini, Ignazio Gardella and the BBPR Group. This context,

not covered by existing analyses and the reflection on Scarpa's operating mode, offers original contributions to the topic. Scarpa's singular approach and sophisticated work, achieved through a highly empirical process, are fundamental content for the field of restoration and interventions in preexisting structures on the rise in Brazil. However, it is evident that its transposition as a model for broader practice is unfeasible. Its effectiveness requires artistic sensitivity and a taste for handcrafted, essential in defining each decision or element in the project, as shown by the hundreds of sketches formulated for Castelvechio, through which constructive and expository details specific to each issue were developed.

Keywords: Carlo Scarpa. Castelvechio. Franco Albini. Internal museums. Palazzo Abatellis.

Introdução

É conhecido que a maior parte dos museus italianos ocupam edifícios históricos. Muitos surgiram de propriedades que guardavam coleções de arte, como a Villa Borghese e o Palazzo Doria Pamphilj, em Roma. Casos como o do Doria mantiveram ambientações de períodos anteriores, com as paredes cobertas de obras dificultando a visibilidade das mais elevadas, tendo como agravante a iluminação inadequada, frequente nesses casos. Entretanto, a maior parte desses museus destinados aos diversos temas, além de arte, resultou da conversão de estruturas de diferentes funções, épocas, estilos e hierarquias histórico-artísticas para atividade, atendendo requisitos funcionais, técnicos e plásticos. São exceções as sedes com arquitetura moderna e contemporânea construídas especificamente para a função, como o *Museo Nazionale dell'Automobile* (1958-1960), projetado por Amedeo Albertini (1906-1982) em Turim. O *Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo* (1999-2009) – MAXXI –, criado por Zaha Hadid (1950-2016) em Roma, é um caso contemporâneo, mas também possui preexistências incorporadas pelas suas formas exclusivas.

Após a Segunda Guerra, a Itália instituiu a reabilitação e conversão de estruturas existentes como museus, com a adequação dos interiores e ampliações utilizando arquiteturas representativas do momento da interferência, em contraste com as preexistências. Isto atende o princípio da distinguibilidade, que integra o tripé do restauro crítico e sua continuidade crítico-conservativa: uma vertente de intervenção patrimonial hegemônica naquele país, onde foi criada, e também no Brasil. Os exemplos abrangem desde obras da antiguidade, como o caso da ocupação parcial da Terma de Diocleciano (298-306 DC.) por uma das quatro sedes do *Museo Nazionale Romano*; até edifícios recentes de arqueologia industrial, como a termoelétrica *Centrale Montemartini*, inaugurada em 1912 e desativada em 1963, que foi incorporada aos *Musei Capitolini* após a exposição instigante de esculturas e artefatos clássicos entre suas máquinas, em 1997, intitulada “*Le machine e gli dei*”.

Dois episódios importantes ocorridos no período entreguerras contribuíram com a produção exemplar de museus em edifícios históricos realizada na Itália após o conflito, merecendo referência preliminar. Um deles vincula-se às transformações ocorridas no conceito e concepção física de museu. Em 1921, Henri Focillon (1881-1943) expôs o conceito de *musée vivant* – museu vivo – na conferência “*La conception moderne des musées*”, apresentada no XI *Congrès International d'Histoire de l'Art* (Cecchini, 2014), mostrando o reconhecimento crescente da importância dessas instituições para a formação da sociedade mais ampla. Cabia aos museus mais do que reunir e proteger acervos, reservando-os apenas ao estudo de artistas, historiadores da arte e arqueólogos. Era necessário levar seu conhecimento ao grande público, o que demandava um novo modelo expositivo capaz de estabelecer uma relação mais direta com os visitantes. E essa aproximação foi buscada através da contextualização das obras expostas com o presente, como será mostrado. O outro fato importante foi a experiência desenvolvida com as grandes exposições e feiras utilizando formas da arquitetura moderna, na década de 1930, promovidas destacadamente pelo governo fascista, onde podem ser incluídos *stands* comerciais e lojas.

O texto revê o trabalho museal de Scarpa nesse contexto não contemplado pelas análises existentes, propondo contribuições originais ao tema. Mais do que isto, o estudo busca alertar para a condição específica de seu trabalho, tanto pela contingência diferenciada do projeto de conversão de edificações existentes, contrastante com as obras novas modernas; quanto pela limitação do uso corrente de sua estratégia sofisticada, que teve qualificação técnica e sensibilidade própria da arte como pré-requisitos. Um objetivo de caráter prático também justifica o estudo, ao trazer para o público mais amplo o conhecimento da abordagem scarpiana, contribuindo com o tema das intervenções em preexistências ainda incipientes em nosso âmbito.

A modernização do conceito e concepção de museu nas primeiras décadas do século XX

Um componente desta reflexão é a atualização do conceito e concepção de museu, a partir do começo do século XX, envolvendo alguns países europeus e também os Estados Unidos, onde ocorre a conscientização da importância desses na formação cultural da população. Prova disso foi a criação pioneira, em 1908, de um curso de técnicas expositivas no Museu de História Natural da Universidade de Iowa (Cecchini, 2013). É possível que a valorização laudável também constituísse um pretexto digno para a compra de obras de arte históricas e peças arqueológicas na Europa, especialmente na Itália, onde surgia uma posição contrária à evasão de bens culturais então em curso. Protagonista do processo de modernização dos museus italianos e plausível criador da ideia do “museu vivo”, na transição para o século XX, Adolfo Venturi (1856-1941) já alertava para o problema naquele momento (Cavicchioli, 2018, p. 198).

O conceito de “museu vivo” propunha novas bases museológicas e museográficas para a modernização dessas instituições. Na conferência mencionada, Focillon expôs que o século XIX havia criado dois conceitos distintos de museus: um deles concebido pelos românticos, com obras de arte destinadas à formação e ao prazer dos artistas; e outro taxonômico, idealizado por Hippolyte Taine para os historiadores da arte e arqueólogos (Cecchini, 2014), com as séries de obras exibindo conexões entre si, à semelhança do que ocorre nas ciências como a botânica, a zoologia e a mineralogia. Era defendida a criação de um novo formato destinado a uma sociedade transformada, no qual os critérios de classificação das obras de arte não poderiam ser os mesmos das ciências, criados por estudiosos para estudiosos, mas um museu capaz de “[...] ensinar história, criar um gosto e transmitir conhecimento”, alertando que “[...] uma coleção de três mil vasos galo-romanos em vitrines exprime menos a vida galo-romana do que a reunião de alguns destes vasos, um mosaico e um forno de bronze” (Cecchini, 2014, p. 48).

Para o novo museu, Focillon propôs aproximar o modelo taxonômico à “evocação dos contextos”, através da exposição de obras ambientadas com objetos e elementos que teriam a capacidade de reconectá-las à vida cotidiana, ao uso e ao gosto de uma época: era defendida a transferência dos temas expostos para o presente permitindo a “recepção” adequada pelo público². Dava-se atenção aos processos de comunicação e divulgação, que foram objeto de estudo e investigação no espaço anglo-saxônico desde o início do século, tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos, onde surgiu a primeira associação dedicada a museus (Cecchini, 2014): uma visão plausivelmente embasada nas teorias behavioristas e gestálticas que marcaram a primeira metade do século XX. Em 1934, Elizabeth Moses propôs a transformação dos museus em lugares vitais,

² “Recepção” é o termo utilizado para designar a fruição individual da obra de arte, que a conecta com o mundo exterior, contribuindo para sua incorporação pela história da arte, segundo M. Duchamp (Silva, 2020).

lembrando que bares, cafés e cinemas, frequentados diariamente, precisam ter um “[...] ambiente [que] corresponda ao gosto da época, para que o público tenha a sensação de estar em casa”, o que recomendava terem seus espaços renovados periodicamente. Concluía perguntando “[...] por que os museus não fazem isso, por que não mudam a atmosfera bolorenta do *fin de siècle*, na luz e no ar?” (Cecchini, 2013, p. 57).

No período recente, diversos autores se dedicaram a mostrar “[...] a formação e afirmação, na década de 1930, da museografia moderna italiana, da ‘nova natureza’ do museu como centro vital de produção e difusão da cultura” (Dragoni, 2016, p. 28). Silvia Cecchini aprofundou a questão examinando o tema pouco explorado da relação existente naquele momento entre a história da arte, a museologia, a crítica de arte, a cultura do restauro e da conservação, “[...] áreas cuja interligação é intrínseca e se tornou um traço distintivo nesta década [anos 1930], basta pensar nos debates e trocas entre Benedetto Croce, Carlo Ludovico Ragghianti, Giuseppe Pagano e Giovanni Gentile, entre outros” (Cecchini, 2013, p. 59).

O debate ocorrido naquele momento não teve repercussões arquitetônicas imediatas nos museus italianos. Contudo, ocorria na década de 1930 a importante experiência das exposições com montagens de formas modernas, como as Trienais de Milão³ (1933, 1936 e 1940) e a *Mostra Dell’Aeronautica Italiana* realizada no *Palazzo Dell’Arte* (1934), na mesma cidade, entre outras promovidas pelo governo fascista. Tiveram a contribuição basilar da parceria entre o crítico e designer Edoardo Persico (1900-1936) e o arquiteto e artista Marcello Nizzoli (1887-1969): Persico criou com Giuseppe Pagano (1896-1945) a revista milanese *Casabella*, em 1931, na qual seguiu até a morte prematura, compartilhando a experiência gráfica da revista com o trabalho expositivo – *allestimento*. Também integraram a experiência Franco Albini (1905-1977), o grupo BBPR, Ignazio Gardella (1905-1999) e Giovanni Michelucci (1891-1990), realizando intervenções exemplares no período pós-guerra. Sem dúvida, este conhecimento expositivo tornou-se indissociável da obra museográfica daquele país, tendo repercussões no Brasil através de Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti, como mostrou Anelli (2009), o que acentua o interesse pelo tema.

É presumível que Carlo Scarpa (1906-1978) não tenha participado dessas iniciativas pela falta do título de arquiteto, mas atuou paralelamente criando *stands* e locais comerciais. Na *IVª Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa e Industriale Moderna* (1930), a última edição em Monza, realizou a sala da fábrica de vidros de Murano Cappellin, fazendo referência aos trabalhos imediatamente anteriores de Frank Lloyd Wright (1867-1959) e Paul Klee (1879-1940), como demonstrou McCarter (2017). Na *VIª Triennale di Milano* (1936) e na *Biennale di Venezia* de 1940 foi o autor dos *stands* da fábrica de vidros Venini, também de Murano. Desenhou ainda os interiores da Aula Magna da *Università Ca’ Foscari* (1935) e da *Galeria d’Arte Moderna Il Cavallino* (1941), ambos em Veneza.

Interrompidas pelo conflito, as propostas dos anos 1930 amadureceram no pós-guerra. Diretores de museu, historiadores da arte, teóricos e arquitetos envolvidos no tema se alinharam à contextualização de obras expostas ao presente, com base no conceito histórico de Croce, no qual só é possível interpretar uma obra de arte antiga do ponto de vista presente, sendo contemporânea a história da arte (Falguières, 2016). Passava a ocorrer a relação das obras com o recinto e seus equipamentos e entre elas próprias, estabelecendo uma narrativa; e este formato repercutiu na disposição das obras e percursos, e proporcionou o desenvolvimento de elementos técnicos como suportes de obras e iluminação adequados, como será exposto. Defendendo a proposta de “*living museum*” de Giulio Carlo Argan (1909-1992), em meados de 1950, Albini afirmava que:

³ As três primeiras edições da Mostra Internazionale di Arte Decorativa foram bienais, em 1923, 1925 e 1927, quando torna-se trienal e ocorre pela última vez em Monza, em 1930, sendo transferida para Milão.

A arquitetura cria uma atmosfera moderna em torno do visitante e por isso entra em relação com a sua sensibilidade, com a sua cultura, com a sua mentalidade de homem moderno. Se os elementos da arquitetura e do mobiliário são familiares ao visitante e estilisticamente consistentes com os costumes atuais (objetos de série, por exemplo), não causam qualquer motivo para perturbar a atenção, o que pode apontar para os valores expressivos da obra exposta: a primeira abordagem da obra de arte se dá justamente pela arquitetura. Um ambiente moderno é certamente o mais propício para compreender e apreciar a obra de arte (Albini, 2006, p. 72).

Argan admitiu que o museu ideal poderia ser um grande espaço vazio divisível por elementos móveis em comprimento, largura e altura, mas que esse ambiente seria incompatível com a obra de arte, “[...] que não tolera ser inserida em um espaço não qualificado e genérico” (Argan, 1955, p. 67). Defendia como ambiente expositivo canônico as conversões recentes de edifícios históricos em museus, como o *Palazzo Bianco*, realizada por Albini entre 1949 e 1951, e o *Palazzo Abatellis*, realizada por Scarpa entre 1953 e 1954. Destacou que Scarpa “[...] inventava para cada obra uma ‘solução’ feliz, fazia de cada objeto o vértice de uma perspectiva imaginária”, enquanto Albini não priorizava “[...] a obra única, ‘montada’ como uma joia no cenário, mas uma sucessão ideal de obras, uma continuidade de desenvolvimento em que cada obra encontra, quase espontaneamente, seu lugar certo” (Lanzarini; Mulazzani, 2006, p. 154). As duas abordagens eram diferentes, mas em ambas o olhar do observador era a medida essencial da construção do espaço em relação aos objetos a serem mostrados. Segundo Albini, “[...] para a inteligência das obras expostas é sempre necessária uma dimensão lógica e humana do espaço que as contém; tamanho logicamente proporcional às obras e humanamente proporcional ao visitante. Esta necessidade de um espaço sensível é fundamental” (Albini, 2005, p. 10).

Enfim, as decisões destes dois protagonistas da transformação de edifícios históricos em museus modernos não derivaram unicamente de sua razão e fantasia, mas do contexto técnico e conceitual museológico e museográfico do período, com a contribuição dos profissionais da área e intelectuais envolvidos. A partir desta perspectiva é revista a obra de Scarpa no âmbito dos “museus internos”, como Gregotti (1990) definiu a modalidade.

Restauração e “museus internos” exemplares do pós-guerra

Ao final da Segunda Guerra, a Itália inicia a reconstrução das áreas atingidas pelo conflito, tratando simultaneamente obras e conjuntos históricos com as duas abordagens opostas: tanto com o restauro crítico emergente, conduzido por Roberto Pane (1897-1987), Renato Bonelli (1911-2004) e Cesare Brandi (1906-1988), quanto o ripristino, ou restauro reintegrativo, que passou a ser representado pela escola *manutenzione-ripristino* de Paolo Marconi (1933-2013), também chamado “restauro estilístico” notadamente em intervenções sem rigor técnico. Segundo Cattabriga (2017, p. 14), havia três posições frente à destruição de Florença: a manutenção das ruínas, a “reconstrução estilística”, e a reconstrução moderna, com a preferência pelas duas últimas alternativas.

No pós-guerra imediato, foi visível o predomínio da reintegração de obras com valor monumental, o que demonstram casos conhecidos como a *Ponte in Pietra* de Verona, quase totalmente destruída em 1945 pelas tropas alemãs em fuga. A ponte romana com partes da era Scala (séculos XIII e XIV) e da era veneziana (1500) foi reconstruída “*com’era dov’era*” (como era, onde estava) entre 1956 e 1958: o uso dos fragmentos recolhidos do leito do rio tentava justificar a reconstituição exata da imagem com as três épocas. A diferenciação das “partes novas” preconizada pelo restauro crítico foi preterida neste e em tantos outros casos, apesar do superintendente patrimonial do Vêneto no período, Piero Gazzola (1908-1979), integrar a vertente. O ripristino tem

como argumento forte o trauma causado pelo desaparecimento de elementos que configuram sítios históricos, justificando réplicas. O desacordo de Brandi com a prática foi exposto em sua Teoria do Restauro, publicada em 1963, ao condenar a reconstrução do campanário de São Marcos, em Veneza, ruído em 1902, cuja cópia fiel foi concluída em 1912 (Brandi, 2004). Diferente de Brandi, Pane defendeu a reconstrução “com’era dov’era” de obras excepcionais, dando ênfase à instância psicológica.

O Palazzo Bianco, já mencionado, foi construído em Gênova nos anos 1530 e reconstruído no começo do século XVIII por Giacomo Viano, recebendo restauro estilístico após a destruição extensa da Segunda Guerra. Obra pioneira das adaptações exemplares de edifícios históricos em museus, na Itália pós-guerra, teve a autoria de Albini e o *ordinamento espositivo* de Caterina Marcenaro (1906-1976), uma forma preliminar da curadoria (Albini, 2019, p. 15). Albini prosseguiu a investigação iniciada com Persico naquelas exposições precursoras, buscando transmitir a sensação de levitação às obras através de cabos finos e longos pendendo do teto e pedestais em forma de haste; e painéis de fundo brancos suspensos pouco acima do piso, além daquele de placas texturizadas⁴ (Figura 1) contra o qual estava o memorável suporte hidráulico móvel com o fragmento do túmulo de Margherita di Brabante: a escultura de Giovanni Pisano deslizava no espaço, podendo ser apreciada de diferentes ângulos e alturas. Hoje desativada, a solução inusitada gerou polêmica, tendo defensores como Argan.

A seguir, Albini interferiu na *Galleria di Palazzo Rosso* (1952-1962), também em Gênova, desta vez com Franca Helg (1920-1989), iniciando a parceria fecunda no segmento do desenho de



Figura 1 – O pedestal hidráulico da escultura de Pisano contra o fundo revestido com painéis suspensos.

Fonte: Imagem cedida pelo Arquivo Fondazione Franco Albini.

⁴ De ardósia segundo Lanzarini e Mulazzani (2006, p. 157).

interiores, *allestimento*, reabilitações e requalificações. O caso também contou com o *ordinamento* de Marcenaro, tendo como destaque a escada octogonal escultórica suspensa por tirantes metálicos: essa parece ter sido a referência para Lina Bo Bardi (1914-1992) no restauro do Solar do Unhão, realizado em 1959, no qual se sobressai a escada helicoidal de madeira com pilar central roliço, inserida em um quadrado formado por quatro pilares. Albin construiu simultaneamente o pequeno *Museo del Tesoro di San Lorenzo* (1952-1956), incrustado na Catedral de Gênova, no qual deixou exposta a pedra cinza nas novas paredes, interrompendo a obsessão pela flutuação através de painéis suspensos que escondiam a materialidade.

O Castelo Sforzesco, em Milão, foi outro “museu interno” do pós-guerra destacado pela historiografia, sendo realizado pelo Grupo BBPR entre 1954 e 1956 com uma segunda etapa em 1963. Construída na década de 1370 pela família Visconti, a fortaleza foi arrasada e reconstruída por Francesco Sforza em meados do século XV, quando Filarete criou a torre destruída por explosão no começo do século XVI, cuja réplica recente leva seu nome. As desfigurações e danos à estrutura prosseguiram através dos séculos, com os domínios da Espanha e da Áustria, passando ao poder de Napoleão no final do século XVIII, quando ganha novas formas, sendo descaracterizada outra vez pela revolta popular ocorrida em 1859, durante a unificação da Itália. No final do século XIX, ocorre a reconstrução da fortaleza sob autoria de Luca Beltrami, concluída em 1905 com a inauguração da Torre de Filarete, que seguiu o modelo de madeira construído no local em tamanho real, a partir dos desenhos originais do *Quattrocento*. A obra ainda seria bombardeada em agosto de 1943, tendo a última configuração recuperada. Portanto, as formas atuais do Castelo resultam dos fragmentos de sucessivas camadas e do “restauro filológico” de Beltrami, o que parece ter abonado nestes casos intervenções modernas para o reuso interior. Tafuri (1982, p. 67) assinala o uso de “[...]uma cenografia contínua e fortemente presente” pelo BBPR, contrastante com “o extremo rigor [de Albin] expresso na técnica museográfica [...] combinado com a neutralidade refinada do mobiliário em relação às obras expostas” (Tafuri, 1982, p. 66).

Outra intervenção referencial para a prática italiana ocorreu na Galleria degli Uffizi, entre 1954 e 1956, em parte do pavimento superior, tendo como base o princípio da “[...] mínima intervenção” (Cattabriga, 2017, p. 7). Os autores Michelucci, Gardella e Scarpa tiveram a condução do historiador da arte Roberto Salvini (1912-1985), que redefiniu o acervo das sete salas tratadas e seu *riordinamento* pelo critério cronológico, não mais geográfico das escolas utilizado até ali: o percurso permitiria ao visitante sua própria leitura da história da arte no período, em consonância com o conceito de “recepção” já mencionado, instituído pouco antes. Michelucci já havia projetado ali a exposição Giottesca de 1937, na Sala dei Primitivi, quando as obras pequenas passaram a ser dispostas à altura do olhar sobre fundo branco, sendo eliminado um peitoril de *boiserie* e as cores. Em 1954, as obras foram distanciadas sobre o fundo branco homogêneo, de modo a valorizá-las e melhorar a apreciação. Recortes transmitiram a sensação de planos às paredes, abrindo janelas e novas passagens entre os compartimentos, substituindo o percurso axial por outro mais dinâmico. A luz natural controlada tornava-se uma prioridade, reposicionando claraboias de acordo com a nova disposição do acervo; e o teto da Sala dei Primitivi, hoje chamada “*Duecento e Giotto*”, expôs tesouras de madeira, criando sob as mesmas uma janela-lanternim de iluminação natural em toda a lateral. Aliado a isto, suportes expositivos modernos delicados foram desenhados obra a obra, com destaque para um crucifixo medieval bidimensional pintado, colocado sobre uma plataforma quadrada ampla e baixa de *pietra serena* “pairando” a poucos centímetros do piso: a obra foi fixada em posição inclinada, como o *crocifisso* representado em um afresco *quattrocentesco* da Basílica de Assis (Cattabriga, 2017, p. 84). O resultado foi uma espacialidade genuinamente moderna dentro do

edifício maneirista de Vasari concluído em 1580; mas restrita às “salas neutras”, como Salvini definiu aquelas sem valor histórico, artístico ou arquitetônico (Cattabriga, 2017, p. 46).

A recuperação de edifícios históricos com reconstruções comprometia sua autenticidade, agravada em reprimidos e “restauros estilísticos”. E isto avalizava a reconfiguração das estruturas de exibição reconstruídas (Falguières, 2016) com transformações internas apresentando plasticidade moderna, a qual supostamente reconectaria objetos expostos à vida cotidiana. A ênfase na fruição das obras pelo público impunha o esvaziamento dos velhos museus repletos: “devemos construir o vazio”, defendia Albini através do exemplo do Palazzo Bianco, completando que “ar e luz são materiais de construção” (Falguières, 2016, p. 25). Afinal, interiores modernos eram sintéticos e luminosos. Na obra pioneira de Gênova, segundo Argan, “[...] cada detalhe foi estudado minuciosamente e levado à máxima síntese, para que as obras de arte fossem verdadeiramente os únicos protagonistas do espaço museológico” (Bonfanti; Porta, 2009, p. 151). A abordagem de Albini tornava-se referência desta nova vertente museográfica italiana, sendo visível a afinidade com o espaço expositivo idealizado pelo MoMA, em meados do século XX, o “*White Cube*” atemporal e isolado das perturbações do mundo exterior (Falguières, 2016, p. 7): para ele, uma exposição de sucesso necessitava afastar o visitante da realidade exterior, ajudando-o a concentrar a atenção nas obras expostas (Albini, 1954).

A partir das intervenções na *Galleria Dell'Accademia* (1945-1959) e no Museu Correr (1952-1960), em Veneza, Scarpa instituiu sua versão desta vertente consagrada pela museografia italiana, na qual ele superava a simples definição dos espaços, estabelecendo as relações já mencionadas dos objetos expostos entre si e com as salas, equipamentos e suportes expositivos. As bases da mesma serão apresentadas de modo conciso a seguir, e a materialização analisada através dos casos de Abatellis, em Palermo, e Castelvecchio (1958-1964), em Verona, através da bibliografia existente e do exame *in loco* das duas obras.

As bases de Scarpa

Para interpretar o trabalho de Scarpa, é essencial recuperar alguns aspectos da formação e do posicionamento teórico-crítico adquiridos no contexto veneziano, e o correspondente método de trabalho. Sua obra foi reconhecida e divulgada de modo crescente a partir do final da década de 1970, quando a carreira prolífica seria interrompida pelo acidente no Japão, ocorrido em 1978. Tardio na Itália, o reconhecimento da exemplaridade de seus projetos foi antecipado no exterior por instituições como o MoMA – *Museum of Modern Art* –, sediado em Nova Iorque, que realizou a exposição *Architecture of Museums*, em 1968, na qual eram apresentados três dos seus “museus internos”⁵. A demora parece ter decorrido de possíveis represálias ao exercício da arquitetura sem o título, a intervenções em edifícios históricos sem seguir literalmente os princípios instituídos e, em especial, ao uso de uma “linguagem complexa e enigmática” (Ladogana, 2013-2014, p. 233) dissonante da arquitetura moderna vigente.

A valorização de sua obra e correspondente divulgação coincide com o revisionismo imposto à arquitetura do período, cuja dificuldade para produzir tecido urbano de qualidade era conhecida, além do uso acrítico de um repertório formal empregado à exaustão. Os anos 1970 foram um momento de pluralismo e dispersão da arquitetura dita moderna, como mostra a historiografia nas diferentes instâncias: uma experimentação formal exacerbada buscava compensar o esgotamento

⁵ O catálogo da exposição destacava Scarpa e Albini na experiência italiana, registrando Abatellis, Correr e Castelvecchio. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2612_300298977.pdf. Acesso em 26 ago. 2024.

do modelo, através da deformação de seu repertório de elementos de arquitetura e soluções compositivas. Como alternativa acertada, ocorria a reabilitação de bases projetuais mais amplas – de uma “cultura arquitetônica”, acima de história –, sobretudo por Scarpa, que teve como efeito colateral o uso de figuratividades anacrônicas superficiais. Sem dúvida, este contexto contribuiu com os resultados controvertidos extensos da produção corrente daquele momento.

A formação artística de Scarpa na *Reggia Accademia di Belle Arti*, no triênio 1920-1922, e a graduação como professor de desenho arquitetônico a seguir, são fatores a considerar na análise: se a falta do título de arquiteto impediu a participação nas exposições precursoras mencionadas, parece explicar seu comportamento diferente dos profissionais daquela geração moderna. Ele não teve vergonha de estudar e utilizar o repertório de mestres como Josef Hoffmann (1870-1956), que conheceu quando este visitou Veneza em 1934; Wright, também em visita à Veneza em 1951; e Louis Kahn (1901-1974), em sua viagem aos Estados Unidos em 1967, que este retribuiu no ano seguinte. Outras referências confessas e demonstradas foram os demais arquitetos secessionistas e Adolf Loos (1870-1933), da Áustria; e os pintores que organizou exposições, estudando em profundidade a obra para isto, como o já mencionado Klee, na XXIV *Biennale di Venezia* (1948), e *Piet Mondrian* (1872-1944) na exposição da *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, em Roma (1956): como teria dito, “se não sabe, copie” (Giordano, 1983-1984, p. 55). Interpretando a conversão de Castelvechio em museu, Solà-Morales (2006) sugere também Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), além dos austríacos:

Menos por uma ampla análise da composição do edifício do que por um processo narrativo e fragmentário, a intervenção de Scarpa insere figuras historicistas na autenticidade histórica do prédio existente. Mediante um recurso de exibição de tipo cinematográfico, Scarpa acumula imagens redesenhadas de obras arquitetônicas do passado, provenientes da Idade Média e de outros períodos talvez mais remotos, ainda que evocando experiências europeias mais recentes, como as da virada do século em Glasgow ou Viena (Solà-Morales, 2006, p. 259).

O débito com Le Corbusier também é visível no âmbito figurativo, se não nos princípios. No *Palazzo Ca' Foscari*, da universidade homônima, fez a primeira intervenção em edifício histórico, onde utilizou uma cortina de vidro por trás da colunata gótico-veneziana, na Aula Magna (1935-1936)⁶. A inspiração corbusiana ali é plausível, pela visita do suíço à Veneza em 1934, quando a *Cité de Refuge* (1929-1933) recém concluída era divulgada: utilizou uma cortina com caixilhos com a mesma proporção horizontal da presumível referência.

A formação acadêmica em arte e a intimidade decorrente do gosto pela mesma e do convívio com grandes pintores e escultores que organizou exposições ou foi amigo (McCarter, 2017), moldaram sua poética e o modo operativo refinado com a sensibilidade própria da arte. Essa abordagem acentuou a importância das soluções artesanais em suas obras, ao criar detalhes construtivos únicos e expositores específicos para cada peça exposta – bases, pedestrais, mísulas, vitrines, cavaletes, painéis, etc. –, o que atingiu também a definição dos locais e ambientação. Em muitos casos, esses artefatos tornaram-se uma extensão quase inseparável da obra, tendendo a mediá-la no espaço expositivo e prolongando-a expressivamente no espaço (Bonfanti; Porta, 2009). Para Ros Campos (2019, p. 154), “[...] o aspecto mais relevante do desenho dos suportes das peças a expor reside na ideia de que foram criados para esse fim específico. Existe assim uma total sincronia entre obra, suporte e espaço arquitetônico”.

Scarpa compôs uma linguagem caracterizada pelo “[...] requinte e a sensibilidade peculiar no pensar e tratar os materiais, ambas decorrentes de uma vocação artesanal e experimental

⁶ Não foi considerada a obra precoce realizada em 1925-26 no *Palazzo da Mula*, em Murano, para a fábrica de vidros Cappelin, pela inexistência de documentação e presumível pragmatismo da intervenção.

nunca desvinculada da atenção ao gosto moderno e ao contexto contemporâneo” (Ladogana, 2013-2014, p. 232). Resgatou técnicas construtivas da tradição regional, como os revestimentos de *stucco alla veneziana* e *marmorino*, e os mosaicos geométricos de pedras. Contou com os artífices locais para realizar estes acabamentos e os suportes de obras com desenhos exclusivos, utilizando metais, madeira e pedra polida, com a qual merece destaque o suporte em mármore ébano do busto de Eleonora d’Aragona (Figura 2), de Francesco Laurana (1430-1502), que se encontra no Palazzo Abatellis. Explorou o efeito dos contrastes entre materiais de natureza diferente, como destaca Ladogana (2013-2014, p. 234): “[...] elementos fortes e frágeis, materiais duros e macios, cores complementares, luzes e sombras, alternam-se num jogo complexo que, além do resultado unitário, realça a individualidade de cada fragmento”. A abordagem valorizando a matéria tratada de modo artesanal, com base no conhecimento empírico de seu comportamento, enfatizou o detalhe, deslocando o foco de seu trabalho para estes. Ao realçá-los, sua estratégia invertia a lógica moderna – na qual as partes estão subordinadas ao todo –, mas sem perder a necessária unidade da obra.

A definição da posição e do espaço adequado para cada obra exposta visava melhorar a recepção dessas pelo público. Neste sentido, percursos também receberam atenção, melhorando pontos de vista e respectivas alturas e distâncias, já que o itinerário havia sido liberado dos vínculos narrativos tradicionais, “[...] convidando o espectador a um processo inédito de fruição e compreensão” (Ladogana, 2013-2014, p. 235).

Outra prioridade em seu trabalho museológico foi a iluminação do acervo. A preferência pela luz natural convergia com Kahn, autor da Galeria de Arte da Universidade de Yale (1951-1953),



Figura 2 – O Busto de Eleonora de Aragona sobre o pedestal de ébano.

Fonte: Arquivo do autor.

que defendia essa como a única aceitável para uma obra de arte (Ladogana, 2013-2014) Scarpa criou painéis e cortinas para proteger as obras contra a luz do sol, especialmente as pinturas – mais vulneráveis –, utilizando para filtrar a luminosidade o tecido translúcido comum de algodão, conhecido na Itália como *cencio di nonna*; material que já havia utilizado de modo inovador no *allestimento* da exposição dos três pintores metafísicos, na 24ª Bienal de Veneza (1948), e na mostra sobre Antonello da Messina, no *Palazzo Zanca* (1953).

De fato, a obra scarpiana ganhou densidade através desse “ecletismo”, o que parece ter ocorrido pela ausência de formação acadêmica: por mais que o projeto de características modernas não fosse ensinado nos cursos de arquitetura à época, mas desenvolvido pelos profissionais na prática, o alinhamento à modernidade impunha uma suposta coerência conceitual e ideológica aos princípios atribuídos a ela.

O Palazzo Abatellis em Palermo

Construído pelo arquiteto siciliano Matteo Carnelivari entre 1490 e 1495, em Palermo, o Palazzo Abatellis ainda apresenta componentes da tradição gótica catalã, como as janelas bíforas e triforas de desenho delicado, e a *loggia* esbelta de cinco vãos – inteiramente reconstruída após 1943 –, na lateral do *cortile* retangular (Figura 3). O rigor geométrico desse pátio, que organiza a planta com quatro alas periféricas, sugere a assimilação das ideias renascentistas em ascensão. Após o restauro da forma anterior ao bombardeio, coube ao palácio sediar a *Galleria Regionale della Sicilia*. O êxito da exposição de Antonello da Messina, em Messina, credenciou Scarpa à conversão, realizada no biênio 1953-54, que teve a contribuição do superintendente Giorgio Vigni para definir a disposição da coleção. É importante registrar que a intervenção original se mantém bastante preservada, diferente de casos como Uffizi.

Poucos elementos construídos foram inseridos por Scarpa no edifício reintegrado, como a escada de lance único junto à parede, na Sala VI, utilizando vigas metálicas como suporte



Figura 3 – Vista do pátio a partir do ingresso (esquerda), *loggia* lateral direita reconstruída (centro), e vista da *loggia* para o ingresso (direita).

Fonte: Arquivo do autor.

dos degraus de concreto pré-moldados com perfil hexagonal (Figura 4). Soluções deste tipo compuseram o padrão de intervenções idealizadas pelo restauro crítico-conservativo que sucedeu o restauro crítico, pelo uso de formas modernas acentuando a “distinguidade” e “reversibilidade”. Ocorreram também pequenas subtrações de paredes, predominando o uso de revestimentos e painéis leves, em sintonia com a “intervenção mínima” que completa o tripé do restauro crítico.



Figura 4 – A escada escultórica na sala dos capitéis com “próteses”.

Fonte: Arquivo do autor.

Coube ao pavimento térreo acomodar as esculturas e peças como capitéis e objetos, além de algumas obras bidimensionais como o afresco “Triunfo da Morte” (Figura 5), também visível do coro que foi estendido sobre a nave da pequena igreja quinhentista⁷ anexa: posicionada levemente inclinada para trás, no local do altar, a obra recebe a luz natural preferida através de aberturas criadas no tambor da cúpula. No pavimento superior – o *piano nobile* – predominaram as pinturas, sendo expostos também alguns elementos tridimensionais. Há percursos claros, mas não são rígidos, existindo alternativas.

O acervo foi exposto sem encobrir a arquitetura, sendo este um objetivo manifesto de Scarpa, atingido através da diminuição do número de obras e consequente ampliação do espaço para a visualização; e, em especial, dos suportes criados especificamente para cada peça, colocando-as isentas em perspectiva favorável, além de permitir o exame mais amplo. Neste quesito ele foi além das propostas de Albini influenciadas por Pérsico: o busto citado de Eleonora está exposto sobre uma haste de seção quadrada engastada diretamente no piso, com o suporte cuja sofisticação se

⁷ Mestre dos portos do Reino da Sicília, Francesco Abatellis faleceu em 1509 sem herdeiros, deixando o palácio para uso como monastério da ordem dos beneditinos. Destinou também quatrocentas onças para a construção da pequena igreja na lateral esquerda do edifício-pátio (Galleria Regionale della Sicilia, [2013?], p. 8).

deve ao desenho exclusivo e à pedra nobre; no “Busto di giovinetto” (Figura 6), atribuído à Laurana, o pedestal robusto de seção quadrada é formado por quatro sarrafos retangulares associados “em rotação”, com fendas entre eles, e a obra foi fixada sobre o próprio à altura da visão; pedestal similar foi utilizado no busto policromado da sala da “Madonna del Riposo”, de Antonello Gagini (1478-1536), mas este tem como suporte uma placa retangular de pedra: cada obra é tratada de modo específico, e os expositores atuam como próteses. Vale mencionar também a mísula da “Testa di gentildonna” atribuída à Laurana, utilizando uma secção de tronco rústico de madeira engastado ao painel lateral através de perfil metálico (Figura 6).



Figura 5 – Afresco Triunfo da Morte (esquerda), vista a partir do mezanino (centro), e vista da zenital.

Fonte: Arquivo do autor.



Figura 6 – A Sala Laurana com pormenor da “Testa di gentildonna” suspensa.

Fonte: Arquivo do autor.

Outro destaque do museu é a sala da Annunziata de Antonello da Messina, obra inserida sem moldura em amplo cavalete-*passepartout* branco, colocado em diagonal para receber a luz da janela; e os “Três Santos Doutores”, do mesmo, fixados à painéis brancos pivotantes manuseáveis (Figura 7), recurso utilizado na exposição de Klee (1948) referida. Ele já havia retirado molduras de quadros em exposições como Giovanni Bellini, realizada no *Palazzo Ducale* de Veneza em 1949, tentando transferir as obras para o presente, ao que parece. Ainda merecem nota os suportes de elementos verticais, como as cruzes pintadas do século XV, no *Salone delle Croci*, utilizando encaixes de metal e blocos de pedra ou concreto (Figura 7).



Figura 7 – O cavalete-*passepartout* diagonal (esquerda), os painéis pivotantes (centro), e as cruzes pintadas do século XV sobre suportes distintos (direita).
Fonte: Arquivo do autor.

O acervo foi ambientado sobre fundos revestidos em tecido, madeira e estuque veneziano, predominantemente. Na Sala dedicada a Laurana, os dois bustos descritos foram realçados e contextualizados pelo painel posterior horizontal forrado com tecido verde, dividido em retângulos de diferentes tamanhos, que avança pelas duas paredes laterais, no qual foi engastado o relevo da Bottega di Antonello Gagini (Figura 6). Na lateral esquerda, após a porta, um painel quadrado de tecido azul é formado por dois retângulos verticais diferentes: o menor acomoda a “Testa di gentildonna” referida, fixada sob a barra de madeira que o divide em dois quadrados, formando uma composição de padrão neoplástico. Mais do que isto, percebe-se na visita esta poética nos enquadramentos definidos por Scarpa. Vale menção às cores desbotadas na ocasião (28/09/2023), registrando o passar do tempo sobre o *allestimento* preservado – que contraria a “vitalidade” defendida à época –, expressando as sete décadas decorridas sobre a obra moderna.

O Museu Castelvecchio, em Verona

Para interpretar a intervenção em Castelvecchio, é necessário conhecer os antecedentes. Em 1923, a antiga estrutura é doada à Câmara de Verona para sediar um museu. O projeto de conversão da fortaleza Scaligera com ampliações napoleônicas foi conduzido pelo arquiteto Ferdinando Forlati, sob a supervisão do diretor Antonio Avena, constituindo um “restauro estilístico” sem rigor

(D'anniballe, 2010, p. 76). As torres foram recompostas de modo semelhante a Viollet-le-Duc, e a fachada da ala napoleônica recebeu a atual composição simétrica de aberturas variadas, utilizando molduras góticas de pedra das construções destruídas pela grande enchente de 1882 (Figura 8). Bombardeado em 1945, o edifício teve a última configuração reconstituída após a guerra, sendo respeitada de modo predominante por Scarpa, confirmando sua postura favorável à preservação dos diversos momentos das obras e conjuntos, passível de ser definida eclética: outra medida seria um erro maior. Entretanto, uma série de lacunas na estrutura, necessidades técnicas e funcionais da renovação e oportunidades plásticas diferenciam esta intervenção da anterior, resultando na inserção de acréscimos e a remoção de partes de diferentes épocas.



Figura 8 – Ala napoleônica, com a composição falsa de aberturas e o novo arremate.

Fonte: Arquivo do autor.

Em 1957, o novo diretor do museu Licisco Magagnato contratou Scarpa para instalar a exposição “De Altichiero a Pisanello”, e, como havia ocorrido em Palermo, logo após, ele foi incumbido da completa reorganização do museu, realizada entre 1957 e 1975. A obra teve várias etapas e a descoberta de novas camadas históricas (McCarter, 2017, p. 138). No período, mais de seiscentos esboços foram produzidos por ele para solucionar de modo específico os diversos problemas enfrentados, consolidando seu modo operativo.

O complexo é formado basicamente por construções de duas épocas: a *Ala della Reggia* e a torre de menagem (*Mastio*), do período Scaligero (século XIV); e o pavilhão perpendicular à *Reggia*, construído em 1759, e a construção napoleônica do início do século XIX, denominada *Ala della Galleria*. Na primeira etapa, entre 1958 e 1961, ocorreu a montagem provisória desta, utilizando um método acentuadamente empírico, com períodos longos de execução possibilitando o estudo da variação da luz natural sobre as próprias obras ao longo do dia nas diferentes estações do ano, em suportes provisórios com altura ajustável. Na etapa seguinte, entre 1961 e 1963, é construído o entrepiso novo da *Galleria* – por questão técnica –, as coberturas e o reboco em cal apagada das paredes, ocorrendo a montagem definitiva entre 1963 e 1964, quando se construiu a mísula de concreto aparente da estátua equestre de Cangrande della Scala. A fase final da intervenção

ocorreu na ala oriental do conjunto – a *Reggia* – entre 1967 e 1975, com a construção da biblioteca, das salas Avena e Bogian, e da administração do museu.

A obra começou na ala *della Galleria* com a limpeza de elementos falsos da intervenção de Avena, como o forro de caixotões e os estuques “renascentistas” e “barrocos” que encobriram pinturas e afrescos originais de outras épocas que foram recuperadas. O entrepiso de madeira é substituído pelas lajes apoiadas na viga de aço contínua sobre a *enfilade* de portas em arco pleno (Figura 9). Scarpa também reabre a porta del Morbio, a última, fechada por Avena, obtendo continuidade do percurso para a *ala della Reggia*, além do acesso ao segundo piso pela escada inserida no *Mastio*. Como em Palermo, a parte inferior foi novamente dedicada às esculturas e peças tridimensionais, e a parte superior às pinturas. Os suportes definitivos desenhados peça a peça foram refinados, com o espaço permitindo a reutilização das plataformas expositivas baixas de Uffizi.



Figura 9 – Viga de aço sobre a *enfilade* e o arco ogival de entrada (direita) e saída com o muro.

Fonte: Arquivo do autor.

No térreo, a *loggia* gótica de Avena recebe aberturas envidraçadas com profundidade, emolduradas por marquises de aço e concreto (Figura 10). Uma pequena sala de pé-direito baixo avança para fora de um dos arcos ogivais, revestida com um mosaico que remete à “Composição quadriculada com cores escuras” (1919) de Mondrian: nela foram expostas relíquias em vitrines, sendo chamada *sacello* como os espaços de culto da Roma antiga. Na ogiva ao lado está o ingresso principal, com o muro que avança separando entrada e saída de visitantes (Figura 10). O pavimento superior foi unificado e redividido com paredes leves correspondentes ao inferior, que acomodam maior parte das obras, agora com *enfilades* nas laterais. A extremidade do pavilhão destruída foi eliminada (última porta ogival) e o arremate do telhado reconstituído com perfis e tirantes aparentes, coberto com chapas de cobre. Completam a operação a escultura suspensa de Cangrande e a passarela de perfis metálicos e concreto conectando as duas alas. As grades memoráveis em xadrez duplo (Figura 10), com inspiração neoplástica consensual, surgem neste momento, de modo simultâneo ao Showroom Olivetti de Veneza (1957-1958).

Na ala della Reggia, o processo de limpeza é semelhante, tendo como destaque a manutenção do entrepiso original e a inserção da escada moderna em aço preto e madeira: como nas demais situações, o contraste entre novo e existente é acentuado. Visitada em 22 de julho de 2015, Castelvecchio segue mantendo preservada grande parte da forma original definida por Scarpa.

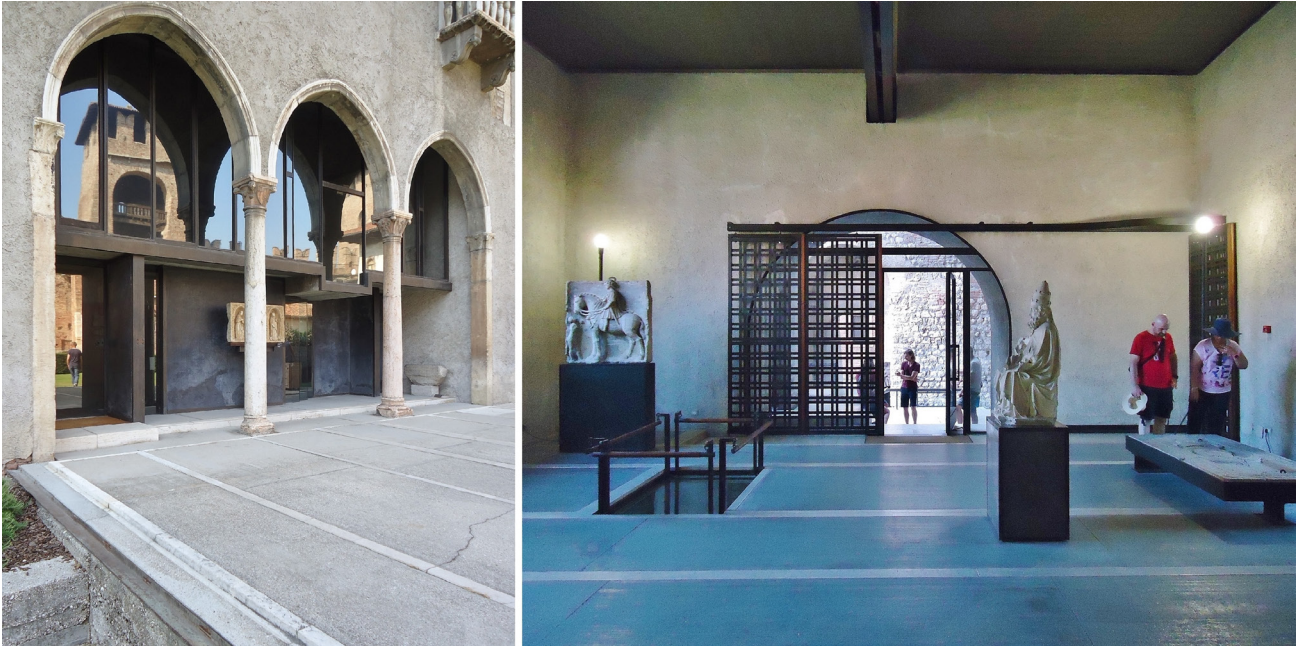


Figura 10 – O novo fechamento da *loggia* e última sala da Galleria com a porta del Morbio.

Fonte: Arquivo do autor.

Conclusão

A experiência dos “museus internos” examinada tornou-se referencial não apenas na Itália, onde, após a guerra, foram convertidos inúmeros edifícios históricos em museus e requalificados os existentes, mas em escala global. As soluções utilizadas, explorando a plasticidade e até lirismo do contraste entre novo e antigo, notadamente aquelas propostas por Scarpa, excedem o “princípio da diferenciação das partes novas” definido na Teoria do Restauro de Brandi (2004, p. 47): segundo ele, o recurso prioriza manter a unidade potencial da obra, com a diferença perceptível de perto. Tratado por Camilo Boito (1836-1914) no final do século XIX, o expediente tinha como base as complementações simplificadas do Arco de Tito e do Coliseu, realizados por Valadier e Stern no começo daquele século. Esta maior liberdade de intervenção com contornos artísticos parece ter se tornado o modelo do restauro crítico-conservativo de Giovanni Carbonara (1942-2023), que deu continuidade ao restauro crítico: uma percepção a ser verificada.

Também é oportuno destacar a importância do debate sobre a atualização dos museus e, em especial, da participação de seus diretores (historiadores da arte), sempre ocultos quando se trata desse tema. Albin, e Scarpa ainda mais, possuíram uma afinidade crescente com a arte, o que também decorreu da experiência com nomes como Catarina Marcenaro, Roberto Salvini, Giorgio Vigni e Liscisco Magagnato.

O estudo da abordagem singular de Scarpa e sua obra sofisticada, alcançada através de um processo acentuadamente empírico, são conteúdos fundamentais para o campo do restauro e das intervenções em preexistências em ascensão no país. Contudo, é evidente a inviabilidade de sua

transposição como modelo operativo para a prática mais ampla. Seu êxito requer a sensibilidade artística e o gosto pelo artesanal, essenciais na definição de cada decisão ou elemento no projeto, como mostram as centenas de esboços formulados para Castelvecchio, através dos quais foram desenvolvidos detalhes construtivos e expositivos próprios para cada questão.

Referências

- Albini, F. A arquitetura dos museus e os museus na urbanística moderna. *Revista Habitat*, n. 15, 1954.
- Albini, F. Le funzioni e l'architettura del museo: alcune esperienze. In: Bucci, F.; Irace, F. (a cura di). *Zero Gravity: Franco Albini: costruire le modernità*. Milano: Electa, 2006.
- Albini, F. Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero. *Casabella*, n. 730, p. 9-12, 2005.
- Albini, F. Opere principali di architettura di Franco Albini. *Fondazione Franco Albini*. Milão: [s.n.], 2019. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1nH6-LPEx4N_mTICjd5PtrZV2c2PUBF3v/view. Acesso em: 16 abr. 2024.
- Anelli, R. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design. Porto Alegre: *Revista Arqtexto*, n. 14, 2009.
- Argan, G. C. Problemi di museografia. *Casabella Continuità*, n. 207, 1955.
- Bonfanti, E.; Porta, M. *Città, museo e architettura*. Milano: Hoepli, 2009.
- Brandi, C. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- Cattabriga, I. *Il progetto di Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella per le sale dei primitivi agli Uffizi*. Tese (Doutorado em História da Arquitetura) – Università di Bologna, Cesena, 2017.
- Cavicchioli, S. Il museo dello storico dell'arte: Adolfo Venturi e l'origine dei musei nell'Italia unita. In: Costa, S.; Callegari, P.; Pizzo, M. *L'Italia dei musei 1860-1960*. Bologna: Bononia University Press, 2018. p. 193-267. (Collezioni, contesti, casi di studio).
- Cecchini, S. Il musée vivant di Henri Focillon. In: Cipriani, A.; Curzi, V.; Picardi, P. (org.). *Storia dell'arte come impegno civile*. Roma: Campisano Editore, 2014.
- Cecchini, S. Musei e mostre d'arte negli anni trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale. In: Catalano, M. I. (org.). *Snodi di critica*. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940). Roma: Gangemi Editore, 2013.
- D'Anniballe, M. Recreating the past: the controversies surrounding the refashioning of the medieval castle of Castelvecchio in Verona under the Fascist regime. *Athanos*, v. 28, 2010.
- Dragoni, P. La concezione moderna del museo (1930). All'origine di un sistema di regole comuni per i musei. In: Cecchini, S.; Dragoni, P. *Musei e mostre tra le due guerre*. Macerata: Università di Macerata, 2016.
- Falguières, P. Politics for the white cube: the Italian way. *Grey Room*, 64, p. 6-39, 2016.
- Giordano, S. *Il mestiere di C. S. Collaboratori, artigiani, committenti*. (Tesi di laurea) – IUAV, Veneza, 1983-1984.
- Gregotti, V. Il território museo. *Casabella*, 574, 1990.
- Galleria Regionale della Sicilia. *Guida breve: Palazzo Abatellis e le nuove sale*. Palermo: Galleria Regionale della Sicilia, [2013?]. Disponível: <https://www2.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/musei/guidabrevePalazzoAbatellis.pdf>. Acesso em: 22 out. 2024.
- Ladogana, R. Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo. Barcelona: *Locvs Amoens*, v. 12, p. 231-244, 2013-2014.
- Lanzarini, O.; Mulazzani, M. L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa. In: Irace, F. (org.). *Zero Gravity*. Franco Albini – Construire la modernità. Milano: Mondadori Electa, 2006. Catalogo della mostra.
- McCarter, R. *Carlo Scarpa*. London, Phaidon, 2017.
- Ros Campos, A. Carlo Scarpa: architecture, abstraction and museology. *VLC Architettura*, v. 6, n. 2, p. 147-174, 2019.

Silva, D. M. *Recepção como elo da obra de arte com o mundo e com a história*. ARS, v. 18, n. 40, p. 196-236, 2020.
Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.166510>.

Solà-Morales, I. *Del contraste a la analogía: transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica*.
In: Solà-Morales, I. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 33-50.

Tafuri, M. *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1982.