

Coleccionar Atmosferas
O Palácio Italiano - Museu Bardini

Joana Filipa de Almeida Rocha

Orientador

Professor Doutor Helder Casal Ribeiro

Dissertação de Mestrado Integrado de Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Nota à edição:

A presente dissertação não segue o novo Acordo Ortográfico.

As citações transcritas referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre pela autora de modo a transmitir uma leitura mais coerente e fluída.

A manipulação dimensional ou cromática das imagens apresentadas é também responsabilidade da autora.

Agradecimentos

Aos meus pais, pelo incondicional apoio e motivação, por acreditarem em todos os meus passos sem nunca duvidarem das minhas capacidades e por me incentivarem constantemente a atingir o meu melhor.

À minha irmã, por sempre me dar a mão.

Ao Professor Helder, pela partilha, pelas inúmeras conversas rigorosas e ao mesmo tempo descontraídas e motivadoras, pela dedicação e disponibilidade na realização desta dissertação em conjunto. Sobretudo, por me ensinar a Aprender a Ver nesta escola, e ter exercido um importante papel desde o início do meu percurso.

Ao Professor Franco Pisani, pela partilha florentina e pela sua cooperação no auxílio de material determinante para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Nuno, pela presença, pela troca sorrisos, pelo seu humor contagiante, pelas palavras motivadores nos momentos certos e por nunca me deixar cair.

À Raquel, à Maria, à Agnese e à Bia, pela força que me transmitiram, cada uma à sua maneira, no decorrer deste trabalho. Acima de tudo, por todas as memórias e indescritíveis momentos.

À Daniela, pelos momentos inesquecíveis de Florença e por todas as histórias que construímos juntas.

À Pipa, à Ju, ao David, à Ana Luís, à Bia, à Ana João, à Raquel Babo e à Patrícia, pela amizade e presença, em toda esta viagem académica.

Às *Amigas* de longa data, a Telma, a Mariana, a Ana, a Cláudia e a Joana, por estarem sempre disponíveis para encontros de eterna saudade.

À TFFAUP, pela realização de um sonho outrora adormecido.

Sumário

Abstract	6
Resumo	7
Introdução	9
I. Entender	
a Cidade e a sua Arquitectura	17
o Edifício e o seu Significado	29
II. Interpretar	
workshop: “Collecting, a strategy to enter Museo Bardini”	75
referências: problemas, temas e opções	91
III. Dialogar	
entre volumetrias e geometrias	127
entre geometrias e atmosferas	151
Coleccionar Atmosferas	173
Referências Bibliográficas	179
Lista de Imagens	183

Abstract

This dissertation proposes an interpretive transformation of an Italian Palace, the Bardini Museum, characterized by a strong character conferred by the nineteenth-century culture, the collection of antiques, which describes the particular atmospheres of each space, designed by the antiquarian himself - Stefano Bardini. Its development is based on the question raised by the international workshop “Collecting: a strategy to enter Museo Bardini”, which lays on the discussion of the need to open the museum to the city, transforming it into an active cultural equipment, and to create new internal circuits that enhance the unique character of each room.

In this sense, a proposal of an extension that aims to strengthen the relationship between the pre-existing building and the new body is deepened, without changing or canceling the original character of the environments, and exploring different meanings and atmospheres from the design of a new integrated promenade, that seeks a multisensory dimension.

Resumo

A presente dissertação propõe uma transformação interpretativa de um palácio italiano, o Museu Bardini, caracterizado por um forte carácter conferido pela cultura oitocentista, o colecionismo de antiguidades, que descreve as atmosferas particulares de cada espaço, projectadas pelo próprio antiquário – Stefano Bardini. O seu desenvolvimento tem por base a problemática levantada pelo *workshop* internacional “*Collecting: a strategy to enter Museo Bardini*”, que assenta na discussão da necessidade de abrir o museu à cidade, transformando-o num equipamento cultural activo, e de criar novos circuitos internos que potenciem o carácter singular de cada sala.

Nesse sentido, aprofunda-se uma proposta de extensão que pretende fortalecer a relação entre o edifício pré-existente e o novo corpo, sem alterar ou anular o carácter original dos ambientes, e explorar diferentes significados e atmosferas a partir do desenho de uma nova promenade integrada, que procura uma dimensão multissensorial.

Introdução

A pesquisa de *coleccionar atmosferas*, tendo como objecto concreto o Museu Bardini, é motivada por uma experiência pessoal na cidade de Florença e pela experiência de ter estagiado com o arquitecto Franco Pisani. Durante esse período surgiu o interesse de explorar o conceito de colecionismo, que caracteriza o interior da maioria dos palácios italianos oitocentistas. A partir de uma simples curiosidade e vontade de compreender o sentido de cultura dessa época, o trabalho procura dar resposta à necessidade de repensar o significado do Museu Bardini, equacionando espaços e percursos de exposição que potenciem o valor dos ambientes singulares que integram o museu, transformando-o num equipamento cultural actualizado e aberto à cidade.

O particular interesse do museu vai para além da sua exposição de antiguidades, destacando a dimensão sensorial no desenho de uma narrativa arquitectónica, marcada pela diversidade temática e programática que define o carácter de cada sala. Assim, confrontamo-nos com uma coleção de ambientes de identidade pessoal e gosto não-histórico, projectada pelo próprio antiquário, por Stefano Bardini.

A exploração do conceito *coleccionar atmosferas* parte do desejo de fortificar a relação entre o edifício pré-existente e o novo, encarando o seu diálogo como parte integrante da modulação do espaço e configuração da forma, que é determinante para o entendimento da arquitetura contemporânea.

O trabalho apresenta o conceito *coleccionar* no sentido de procurar, recolher e explorar um conjunto de dispositivos espaciais que dialogam entre si e estabelecem uma relação de conjunto entre o novo e o pré-existente, sem perder o carácter singular e independente de cada sala. O título *coleccionar atmosferas* vai ao encontro desta unidade do conjunto, preservando o espírito de colecionismo e explorando diferentes significados e atmosferas a partir do desenho de uma nova promenade.

O desenvolvimento do trabalho assenta na problemática levantada pelo workshop internacional *“Collecting: A strategy to enter Museo Bardini”*, que propõe o desenho de uma extensão, evocando como principais objetivos o redesenhar dos circuitos internos do museu e o fortalecer da sua comunicação com a cidade, abrindo-o à malha urbana. Neste sentido, o desenho da nova estrutura deve reformular o acesso principal do museu e introduzir novas valências que o complementem, sem alterar ou anular o significado original das atmosferas de Bardini. Este workshop internacional envolveu as seguintes escolas: *“International Studies Institute of Florence”*, *“Marywood University School of Architecture”*, *“University of Maryland School of Architecture”*, e *“Delft University of Technology, Faculty of Architecture.”*

De modo a aprofundar o conceito anunciado e complementar a realização do projecto, foram seleccionados três casos de estudo, com o intuito específico de compreender a metodologia de intervenção e incorporação, temas de desenho e opções projectuais, na relação dos edifícios intervencionados na cidade. Nesse sentido, as obras de Franco Albini, David Chipperfield e Peter Zumthor são convocadas para abordar questões de projecto que estão associadas à problemática levantada pelo workshop internacional.

Nos Palazzos Bianco e Rosso, Franco Albini evoca atmosferas interiores através da introdução de novos materiais, elementos arquitectónicos e da incorporação de novos dispositivos de iluminação e suporte de peças, preservando as características originais dos palácios genoveses. No Museu del Tesoro, a concepção de uma extensão para a Catedral de São Lourenço, construída com o intuito de preservar e expor a sua coleção litúrgica. A modulação do espaço e configuração da forma são desenhadas segundo uma narrativa arquitectónica que procura enaltecer o tesouro através de jogos perspécticos entre o observador e o espaço.

No Neues Museum, David Chipperfield estabelece como princípios reparar e complementar sempre que possível o volume pré-existente e desenhar novos espaços de modo a rematar o edifício, respeitando o desenho arquitectónico original.

O Kolumba Museum, de Peter Zumthor, integra as ruínas na nova estrutura, estabelecendo como um dos princípios fundamentais do projecto a incorporação e conservação de um edifício histórico. Os novos espaços que complementam o museu são desenhados sob esta estrutura, organizados por um percurso expositivo com atmosferas particulares e únicas.

Neste sentido, a dissertação desenvolve-se em três momentos: *Entender, Interpretar e Dialogar*:

No primeiro momento, *Entender*, o texto *A Cidade e a sua Arquitectura* desenvolve o estudo do núcleo onde se localiza o Museu Bardini, desde o rio Arno até os limites da muralha, de modo a compreender a sua evolução e expansão. O texto *O Edifício e o seu Significado* explicita o entendimento espacial e temporal do museu, nomeadamente a sua evolução e crescimento ao longo das épocas, com o propósito de interpretar os ambientes presentes nas diversas salas segundo a percepção de Bardini.

No segundo momento, *Interpretar*, o texto *Workshop* internacional “*Collecting: A strategy to enter Museo Bardini*” expõe o objetivo, o programa, a estratégia e os temas de desenho das diversas propostas de trabalho das escolas participantes. O segundo texto *Referências: problemas temas e opções* retrata os casos de estudo - Franco Albini, David Chipperfield e Peter Zumthor - com o intuito de compreender as diferentes metodologias e modos de ver a arquitectura. Incide, especificamente, sobre o diálogo do novo com o edifício pré-existente, sem anular ou perturbar a sua essência, respeitando os princípios originais e introduzindo novas valências.

No terceiro momento, intitulado de *Dialogar*, explicita-se a proposta, que tem como foco o delinear de uma estratégia de projecto para o Museu Bardini, através da interpretação das diferentes camadas do tempo do edifício e das suas respectivas atmosferas.

O processo de desenho é entendido como viagem de experimentação, de

avanços e recuos, da constante procura da essência.¹ Nesse sentido, propõe uma resposta aos temas lançados pelo workshop e às necessidades actuais do museu. Este capítulo divide-se em duas partes: *entre volumetrias e geometrias*, justificando o tipo de extensão na inserção do lugar, e *entre geometrias e atmosferas*, expondo as atmosferas interiores desenhadas por uma promenade única que valoriza todo o conjunto.

Por fim, nas considerações finais, o *Coleccionar Atmosferas* é um espaço de reflexão sobre como uma coleção particular de espaços contribui para a interpretação de narrativas arquitectónicas fazendo a analogia de um palácio oitocentista com equipamentos culturais contemporâneos. Um diálogo que realça a viagem de experimentação e o processo de desenho na construção de uma estratégia de projecto que explora a dimensão multissensorial.

1. “(...) an essential space that which is formed by only the indispensable number of elements capable of translating an idea with precision. This Architecture, whose materiality is a BUILT IDEA, whose TIME is built by LIGHT, and whose SPACE is constructed by GRAVITY, is that Architecture called ESSENTIAL.” Campo Baeza in TUUKKANEN, Pirkko, “Architecture of the Essential: The 6th International Alvar Aalto Symposium”, Ed. Alvar Aalto Symposium, 1995, p. 116.

I. Entender

“Florença é uma cidade concreta; mas a memória de Florença e a sua imagem adquirem valores que valem e representam outras experiências. Por outro lado, esta universalidade da sua experiência nunca nos permitirá aperceber completamente aquela forma precisa, aquele tipo de coisa que é Florença.”²

2. ROSSI, Aldo, “A Arquitetura da cidade”, Barcelona, Ed. Cosmos, 2001, p. 31 e 32.

A Cidade e a sua Arquitectura

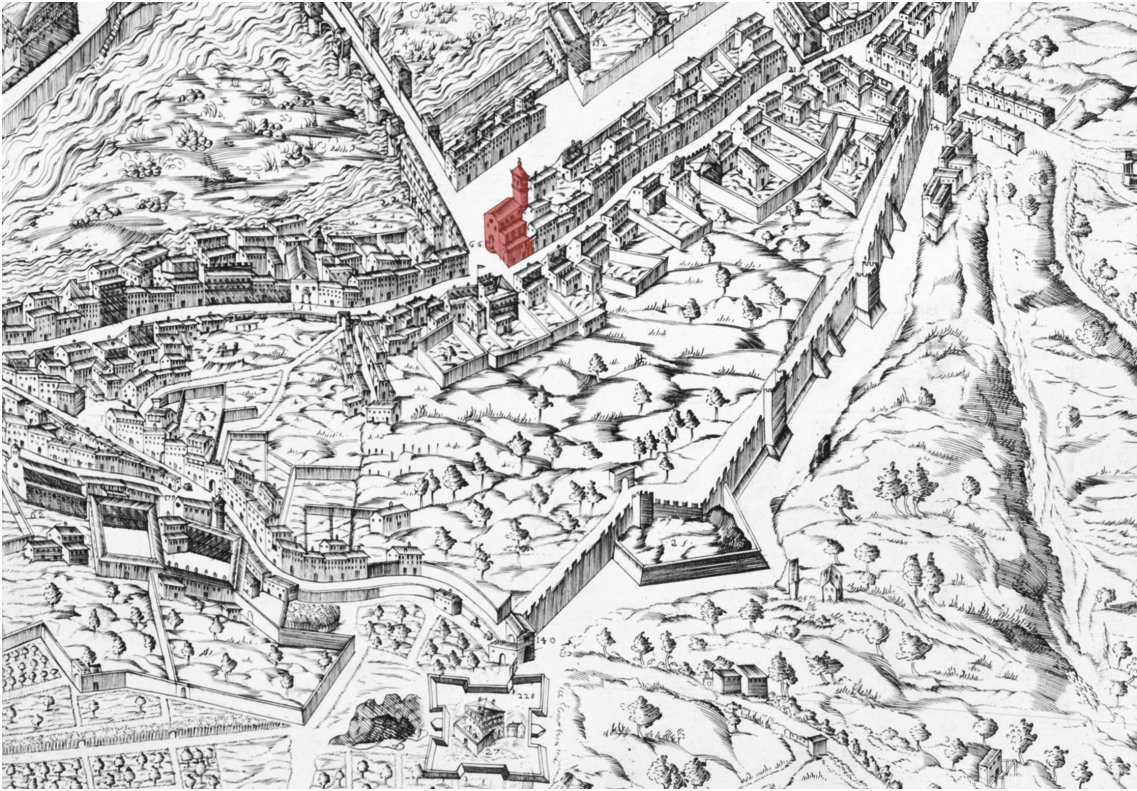
Compreender a evolução e a expansão do *Museo Bardini* requer uma percepção geral do núcleo urbano que o envolve. O entendimento de que um edifício faz parte de um todo e, portanto, a sua posição e carácter na malha é fundamental. Pretende-se ler a cidade como uma estrutura espacial³.

Assim, será necessária uma análise urbana e temporal da arquitectura da cidade⁴, desde o rio Arno até os limites da muralha, incluindo as portas de *San Giorgio* e *San Miniato*. Dentro deste domínio considera-se essencial analisar o desenvolvimento do desenho urbano como também dos edifícios importantes que contribuíram para o crescimento do negócio de Stefano Bardini, nomeadamente o *Palazzo Mozzi* e respetivo jardim, a *Villa Bardini*, e claro, o museu.

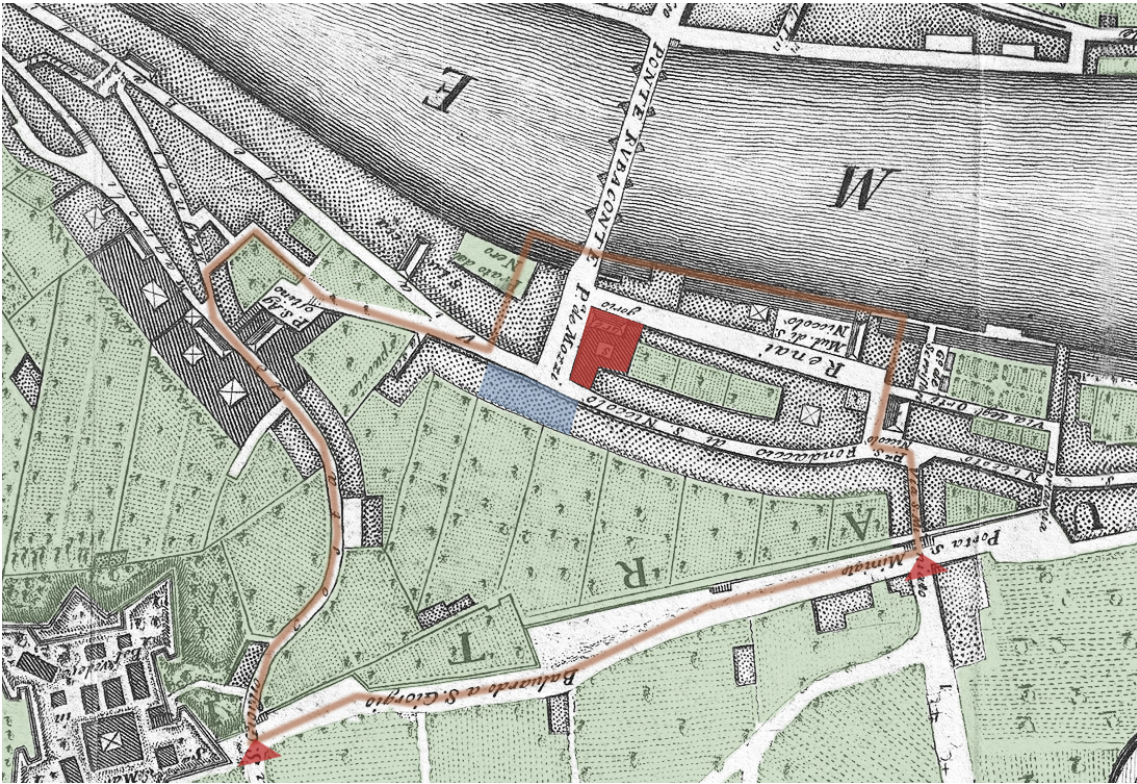
Verifica-se um crescimento da cidade ao longo dos séculos desde a primeira muralha, datada do período dos romanos, até à quarta e última do século XIII, construída depois da guerra entre Guelfi e Ghibellini. Assim, um pequeno território que inicialmente se localizava apenas de um lado do rio Arno expande os seus limites para a outra margem, de modo a tirar um maior proveito do caudal da água. Note-se na importância do rio relativa-

3. “(...) para uma história do estudo da cidade, pode-se afirmar que existem dois grandes sistemas: o que considera a cidade como o produto de sistemas funcionais geradores da sua arquitectura, e, portanto, do espaço urbano, e o que considera a cidade como uma estrutura espacial. No primeiro caso a cidade nasce da análise de sistemas políticos, sociais, económicos, e é tratada sob o ponto de vista destas disciplinas; o segundo ponto de vista pertence de preferência à arquitectura e à geografia.” - ROSSI, Aldo, “*A Arquitectura da cidade*”, Barcelona, Ed. Cosmos, 2001, p. 35.

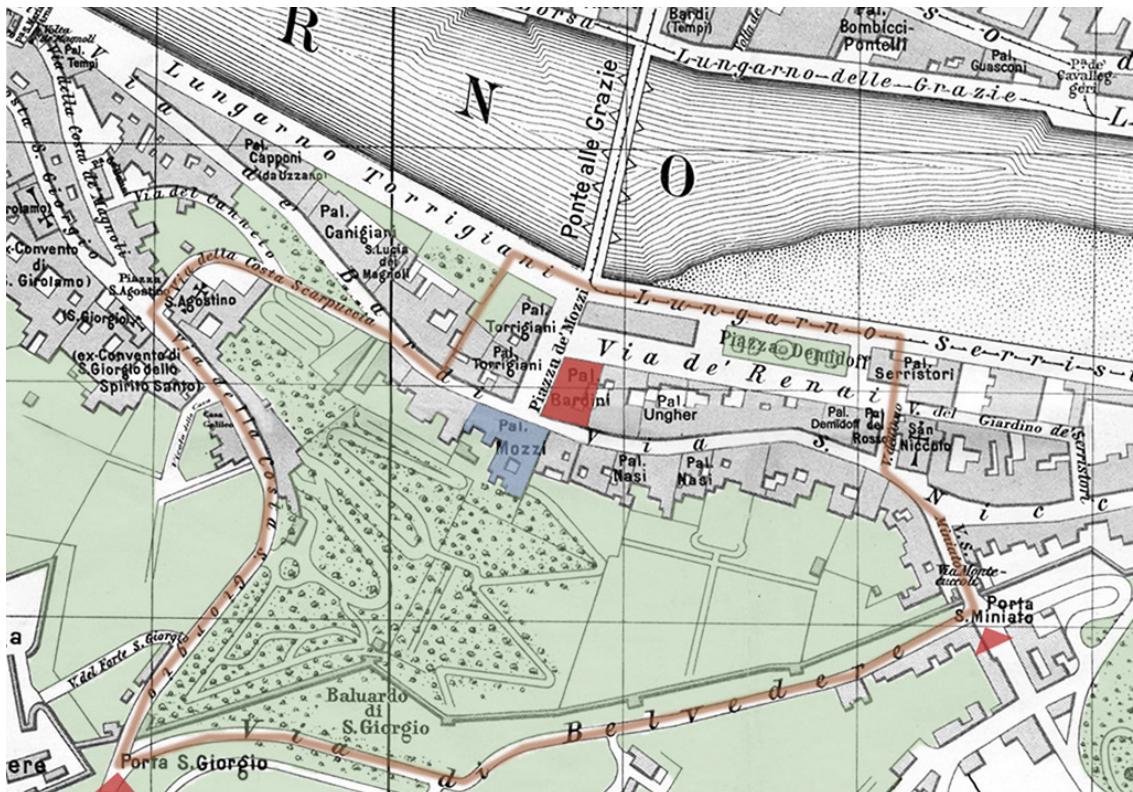
4. “(...) porque esta arquitectura é a parte integrante do homem; é a sua construção. A arquitectura é a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de factos novos e antigos. O elemento colectivo e o privado, sociedade e indivíduo, contrapõem-se e confundem-se na cidade, que é feita de tantos pequenos seres que procuram uma organização e, juntamente com esta, um pequeno ambiente para si mais apropriado ao ambiente geral.” - ROSSI, Aldo, “*A Arquitectura da cidade*”, Barcelona, Ed. Cosmos, 2001, p. 33.



01.



02.



01.

Desenho axonométrico do convento San Gregorio della Pace, 1584.

02. Implantação do convento San Gregorio della Pace, 1808.

03.

Representação das quatro muralhas, 1870.

04.

Ruínas do convento de San Gregorio della Pace, 1870.

05.

Palazzo Bardini e Palazzo dei Mozzi, 1910.

06.

Implantação actual do Museu Bardini, 2007.

Legenda Cromática:

Linha Verde: 1º muro construída no período dos Romanos;

Linha Amarelo: 2º muro construída no período de Carlos Magno;

Linha Azul: 3º muro construída no período de Dante

Linha Vermelho: último muro construído no período dos Guelfos e Gibelinos.

Mancha vermelha: Palazzo Bardini

Mancha azul: Palazzo dei Mozzi.

mente ao processo de ampliação e evolução da cidade.

A partir da análise dos esquemas desde o século XVI até à época actual, observa-se a transformação da igreja de *San Gregorio della Pace* do século XIII para o museu Bardini, e de toda a área envolvente. Efetivamente, a frente do rio teve um papel fundamental na definição do traçado das ruas e do espaço público, nomeadamente na inserção de uma avenida junto ao rio, da *via de Renai* e da *piazza dei Mozzi*. Através da imagem 03, constata-se que a terceira muralha atravessava a *Ponte alle Grazie*, colocando a igreja do lado externo da sua fronteira. Após a construção de novos muros, esta área tornou-se um ponto chave de entrada no centro da cidade devido à sua posição relativamente às portas *San Miniato* e *San Giorgio*, que se inserem na nova estrutura.

Em 1865, Florença é nomeada capital durante quatro anos, pouco tempo depois da formação do reino de Itália em 1861. Mais tarde, em 1881, Stefano Bardini adquire o conjunto da igreja e do convento com o intuito de o transformar no seu palácio de antiguidades. Devido a uma reforma urbana do centro histórico de Florença⁵, o antiquário recolhe fragmentos de pedra dos palácios e igrejas que foram destruídos, para produzir as suas composições artísticas, como uma *collage* de artefactos de várias épocas. Este tipo de intervenção verifica-se tanto no interior como no exterior do palácio, nomeadamente nos elementos que compõem a fachada.

Neste sentido, o edifício representa uma expressão no exterior que corresponde à sua representatividade na cidade, marcando uma posição; contudo, a mesma não se reflete para o interior. Verifica-se uma imagem unitária na face externa diversa da interna, sendo esta última caracterizada por uma grande variedade de salas que transmitem diferentes ambientes.

O *Palazzo Mozzi*, localizado no cruzamento do alinhamento da *Ponte alle*

5. Durante o período em que Florença se tornou capital, o centro histórico passou por uma complexa reforma organizada segundo o plano de Giuseppe Poggi. Em semelhança ao plano de Haussmann, em Paris, foram destruídos quarteirões, como o antigo mercado e o bairro judeu, para que se abrissem ruas e foram preservados alguns monumentos pertencentes ao património. Os muros da cidade também foram demolidos para a sua extensão, através da construção de avenidas e praças como, por exemplo, a *Piazzale Michelangelo*.

Grazie e da *via d'Bardi*, pertencia a uma poderosa e rica família reconhecida pelos seus serviços de tesouraria prestados aos pontífices, durante várias gerações. Efetivamente, o seu império foi crescendo ao longo das épocas e, por conseguinte, no século XV, os Mozzi tornaram-se proprietários de todo o complexo: o palácio, os jardins e a *Villa Belvedere*. Em 1880, perderam este conjunto devido a uma crise económica, ficando sob a custódia da princesa Vanda Carolath von Beuthen, e mais tarde, em 1911-1912, foi comprado pelo colecionador e antiquário Stefano Bardini⁶. Bardini tinha como objetivo renovar e criar uma terceira galeria de arte, para além do seu museu, de modo a formar um único conjunto de exposição para a sua coleção. No entanto, a crise económica do pós-guerra não o permitiu, convertendo o *Palazzo Mozzi* apenas num armazém de obras e laboratórios de restauro.

O alçado deste palácio apresenta características da arquitectura medieval do século XIII, datadas entre 1266 e 1273.⁷ Atualmente, a fachada de alvenaria desenha a rua d'Bardi e abre para a *Piazza Mozzi*, através de uma torre alta que marca a entrada principal. Esta é definida por um grande portão e pelo brasão de família. Deste modo, o alçado é desenhado por uma sucessão de vãos que assinalam os respetivos pisos. O piso térreo é determinado por uma sequência de aberturas com arcos salientes, assemelhando-se a uma arcada, seguindo-se um conjunto de pequenas janelas quadradas e, por fim, nos pisos superiores, retoma-se a lógica dos vãos com arco representada no rés-do-chão.

O *Giardino Bardini* passou por uma série de transformações ao longo dos séculos, desde um pequeno campo agrícola medieval para uma grande propriedade composta por diversos jardins, inclusive a *Villa Belvedere*. Bardini acrescenta o seu gosto de colecionador e de verdadeiro conhecedor de arte antiga, mediante a colocação de estátuas, nichos e pequenos apontamentos de fragmentos de mármore, de diferentes épocas.

6. BENEDICTIS, Christina; SCALIA, Fiorenza, *“Il Museo Bardini a Firenze”*, Milano: Ed. Electra, 1984, p. 62.

7. Relatório de Arquitectura Civil de Florença. <http://www.palazzospinelli.org/architettura/ricerca.asp>

Localizado no outro lado do rio, este conjunto é caracterizado pela sua vista panorâmica sob a cidade de Florença, devido à sua posição longe do centro histórico e íngreme implantação sob o monte. Define-se pela sua área de quatro hectares, compreendida entre a antiga muralha desde a porta de *San Miniato* até *San Giorgio*, pela *Villa Bardini* (antiga Belvedere) e pelo limite das habitações ao longo das ruas *d'Bardi* e *S. Niccolò*, inclusive o *Palazzo Mozzi*.

Deste modo, a entrada do jardim desenha a frente da via *d'Bardi* na continuidade do *Palazzo Mozzi*. Através da bilheteira, inicia-se o percurso pela cota inferior do jardim e prossegue-se até chegar ao topo. Este desenho é pensado para o visitante, que tem a liberdade de deambular no espaço, de escolher e organizar o seu caminho e, sobretudo, de o experienciar.

Assim, o jardim está organizado segundo três momentos: no centro situa-se um espaço verde com uma escada barroca que se encontra a eixo de um traçado ortogonal com patamares, compostos por canteiros de flores. Do lado esquerdo, um campo agrícola tipicamente toscano, com diversos tipos de árvores de fruto e de flores. Dentro da mesma área, manifesta-se um anfiteatro natural desenhado apenas com muros de pedra que acompanham as curvas de nível do terreno. No entanto, este anfiteatro está encerrado uma vez que este espaço funciona, atualmente, como um armazenamento de peças de mármore que Bardini foi recolhendo ao longo da sua vida de antiquário. As peças encontram-se abandonadas e deterioradas devido às condições atmosféricas. Por fim, do lado direito do monte, localizam-se um bosque inglês, definido por uma grande diversidade de árvores de grande porte, e um pequeno canal de água chinês.

Quando chegamos ao topo somos deslumbrados com a vista sob o centro histórico. Aqui, encontramos-nos num lugar totalmente refugiados da desordem e do caos presentes na cidade, num ambiente rodeado de natureza e de uma paz absoluta. Neste espaço, localiza-se uma pequena *loggia* e dois complexos, construídos posteriormente, que incluem uma sala de conferências e um espaço de exposições temporárias.

A descida pelo bosque inglês é representada pela *Villa Bardini* composta



07.



08. 09.

10.



07.

Vista panorâmica da cidade.

08.

Alçado principal do Palazzo Mozzi.

09.

Estátuas de Bardini enquadram a paisagem.

10.

Jardim Chinês, Giardino Bardini.

11.

Teatro natural, no Giardino Bardini.
Atrás, encontram-se os fragmentos de pedra abandonados.

11.



pela sede da *Fondazione Parchi Monumentali Bardini Peyron*, a sociedade *Toscana di Orticoltura* e o *Museo Annigoni*. Num outro edifício localizam-se um restaurante e uma cafetaria abertos ao público. Neste ponto temos duas opções para terminar a visita - regressar ao local de entrada ou utilizar o acesso pela *Costa de S. Giorgio* e continuar o percurso para os jardins Boboli, no *Palazzo Pitti*, contornando o forte *Belvedere*. Todo este conjunto pode ser lido como uma grande avenida verde com um ambiente particular, fora do centro histórico e com uma vista panorâmica sob a cidade.

Anos mais tarde, em 1914, Bardini fecha o seu negócio e dedica-se à idealização e concepção da sua própria galeria pessoal. Posteriormente em 1922, após a morte do antiquário, o município de Florença fica responsável pela sua herança - o *palazzo* e o tesouro.⁸ De modo a valorizar este legado e dar continuidade ao seu trabalho, o *Palazzo Bardini* é inaugurado como *Museo Civico Stefano Bardini*, em 1925.

Contudo, na segunda guerra mundial, para além dos inúmeros edifícios destruídos, encontra-se a Ponte alle Grazie, localizada no alinhamento da *Piazza de'Mozzi* e Museu Bardini, que será posteriormente reconstruída e inaugurada em 1957. Mais tarde, em 1966, a inundação do rio Arno, provoca danos incalculáveis no património artístico: milhares de volumes, incluindo manuscritos preciosos e raros foram cobertos com lama, na biblioteca nacional central, e coleções de obras de arte ficaram totalmente destruídas, nos museus. Neste sentido, ocorreu um movimento de solidariedade internacional que partiu de voluntários de diversos países, que viajaram para Florença com o intuito de ajudar na recuperação do património. Foram dois dias intensos de terror, até que o rio voltasse para o seu leito normal. Outras cidades, banhadas pela bacia hidrográfica do Arno, também foram devastadas como Pontedera, Lastra a Signa, Signa, Campi Bisenzio, Quarrata e o Mugello.

No entanto, devido a estes acontecimentos trágicos, o museu fecha e apenas é reaberto ao público em 2009.

12.

Ponte alle Grazie durante a inundação, 1966.

13.

Inundação do rio Arno, 1966.

8. MANNINI, Lucia; “*Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento*”, Polistampa, 2011, p. 128.



12. 13.





14.

O Edifício e o seu Significado

14.

Oltrarno: O outro lado do rio Arno.

O Museu Bardini, reconhecido como um palácio oitocentista, é caracterizado por uma diversa e distinta coleção de pinturas, esculturas, cerâmicas, tapeçarias, mobílias, armas e artefactos de várias épocas. Para além desta multiplicidade de obras de arte, o museu explora o seu interior com diferentes atmosferas tendo em conta a sua diversidade temática e programática, procurando transmitir uma determinada espacialidade em cada sala.

Efetivamente, são as interpretações e intervenções de Bardini no espaço que criam uma estrutura arquitectónica única através da conjugação de fragmentos estilísticos⁹, variadas composições e justaposição de leituras horizontais e verticais, que conformam uma atmosfera particular e única em cada sala. Estas atmosferas são de identidade pessoal e gosto não-histórico, projectadas pelo próprio antiquário, com o objetivo de interpretar uma promenade particular num museu de ambientes.

Relativamente ao seu percurso, Stefano Bardini iniciou a sua carreira como pintor através de uma formação na *Accademia di Belle Arti* (Escola de Belas Artes), mas rapidamente abandonou esta actividade para realizar um sonho maior, o de se tornar num comerciante de antiguidades. Durante o século XIX, a cidade de Florença explora um novo conceito de colecionar e vender antiguidades como obras de arte¹⁰, tendo como conseguinte, um

9. “Bardini was used to juxtaposing such elements to wooden sculptures or stone artefacts – which he often assembled so as to make even fragments look more charming and appealing – pursuing an aesthetic balance among the different materials and their shapes.” – MANNINI, Lucia; “*Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento*”, Polistampa, 2011, p. 130.

10. “Favorable socio-political circumstances combined with specific legislative provisions (...) mad a way for the flourishing of tradition and collecting of art, attracting collectors of the highest level. Over a span of eighty years (1850-1930), a special connection created between the city, with its great tradition of art and history and its exquisite craftsmanship, and an enlightened foreign clientele capable of understanding Florence’s true nature: its cultural roots, ancient, elegant and understated character.” – MANNINI, Lucia; “*Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento*”, Polistampa, 2011, p. 45.

conjunto de conferências e exposições. Nomeadamente em 1861, na Exposição Nacional de Florença, Bardini descobre o conceito do ecletismo, predominante nos setores de artesanato antigo e artístico. Mais tarde, em 1872, expande os seus conhecimentos para uma escala internacional através de contactos alemães, nomeadamente com Wilhelm von Rohe, director da coleção antiquária dos *Royal Museums* em Berlim.¹¹ Por fim, em 1881, inicia o seu próprio negócio construindo um novo *Palazzo* sob as ruínas de um antigo convento, *San Gregorio della Pace*, na *Piazza de'Mozzi*.

De facto, este período de 1880-1890 pode ser considerado o momento-chave para o mercado do antiquário, transformando-o num verdadeiro conhecedor da arte antiga e do renascimento. Um homem de gosto refinado, caracterizado pela sua personalidade de prestigioso conselheiro artístico de iminentes homens de cultura e de críticos estrangeiros, responsável por inéditos métodos de restauração, sendo considerado um habilíssimo comerciante.¹²

*“The collector (...) collects, describes, arranges, creates, and evokes the thread of his story by juxtaposing, interpreting, and making the objects “talk”. The guiding principle of this “ornament decoration” resides in theatrically superimposing, re-grouping and matching – never in the separating and classifying – of objects of various quality, provenances and styles.”*¹³

Para além da grande procura de obras de arte, os clientes de Bardini desejavam reproduzir o ambiente de uma determinada sala nas suas próprias ca-

11. MANNINI, Lucia; *“Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento”*, Polistampa, 2011, p. 127.

12. BENEDICTIS, Christina; SCALIA, Fiorenza, *“Il Museo Bardini a Firenze”*, Milano: Ed. Electra, 1984, p. 99.

13. MANNINI, Lucia; *“Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento”*, Polistampa, 2011, p. 48.”

sas, recorrendo aos seus conselhos.¹⁴ Assim, o *Palazzo* funcionava como um *show-room*, ou seja, os clientes eram convidados a visitar e, sobretudo, a vivenciar estes espaços definidos por uma harmonia única, a qual os transportava para a época ou épocas presentes no conjunto arquitetónico. Mais do sonho de representar uma sala de um palácio italiano na própria habitação, o projecto de Stefano Bardini incentivou outros a construir o seu próprio negócio como por exemplo Nélie Jacquemart e Édouard André, em Paris, e Isabella Stewart, em Boston. Posteriormente, estes palácios privados foram transformados em museus de modo a expor publicamente a coleção.

Em analogia ao museu Bardini, a casa de John Soane também apresenta uma variadíssima colecção de atmosferas criada por um percurso de gosto único, transmitindo os seus interesses, paixões e a sua visão artística de uma composição histórica e harmoniosamente bela.¹⁵

Durante o período de 1792-1825, Soane adquire as casas 12, 13 e 14 localizadas na praça *Lincoln's Inn Fields*, em Londres, com o intuito de reconstruí-las e transforma-las num único edifício para expandir a sua colecção. Note-se que este exemplo se insere no mesmo sentido de cultura de época do que Stefano Bardini.

Ao contrário de Bardini, o palácio-museu que se dedica ao colecionismo e à arte de expor, a casa-museu de John Soane conjuga diferentes narrativas num mesmo lugar – a exposição, a habitação e o espaço de trabalho. Neste tipo de construção, predominante no século XIX, a coleção e a residência convergem no mesmo espaço. Deste modo, denominavam-se de *Rooms of taste*, refletindo uma paixão por um certo modo de viver, onde se discutia um determinado sentido de cultura da época, trocavam-se impressões e

14. “(...) we can imagine the coming and going of Italian and foreign clients who made a pilgrimage to this showroom-dwelling, in search of works for their collections, but especially looking for advice on how to assemble and exhibit them.” - MANNINI, Lucia; “*Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento*”, Polistampa, 2011, p. 54.”

15. MANNINI, Lucia; “*Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento*”, Polistampa, 2011, p. 49.”

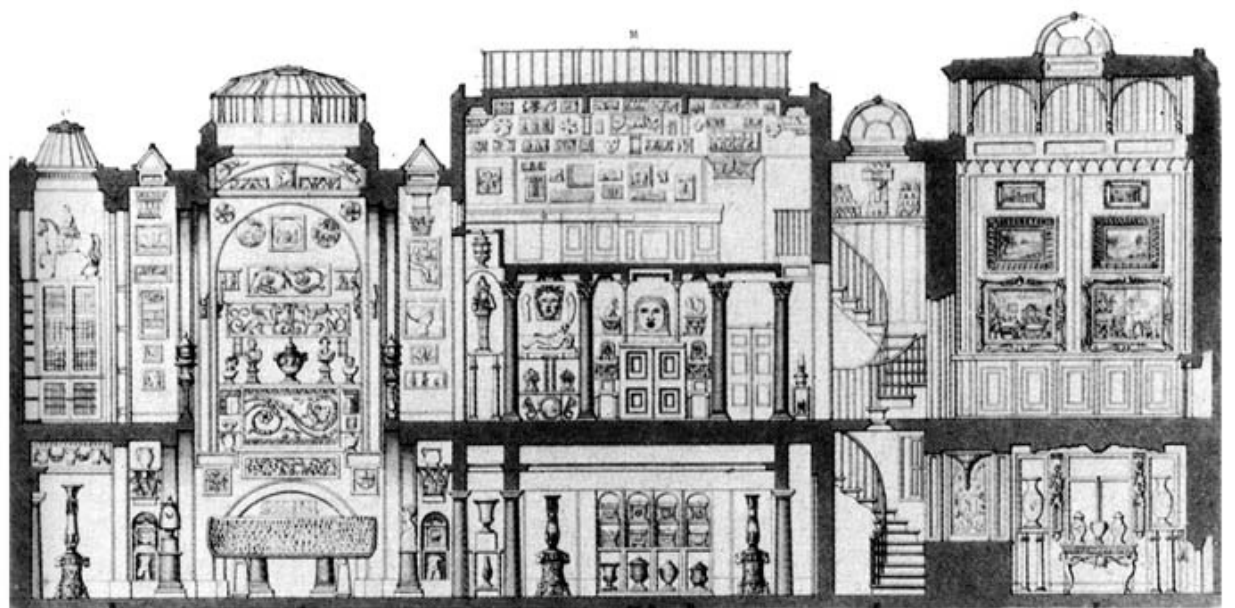


15.

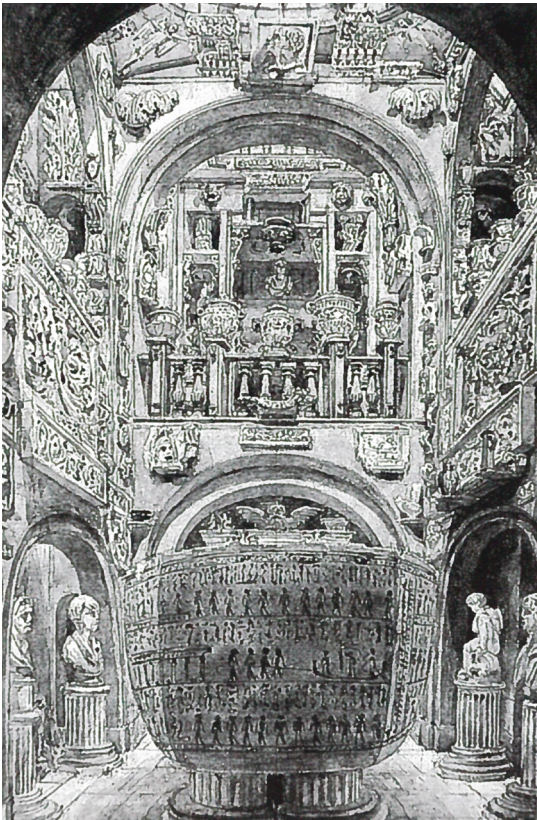


16.

15.
Museu Jacquemart-André, Paris.
16.
Museu Isabella Stewart Gardner,
Londres.
17.
Corte do Museu de John Soane.



17.



18. 19.

18.

Aquarela da Sala do Monge, Museu John-Soane, autoria de J. M. Gandy, 1825.

19.

Aquarela do corredor e escada de acesso ao estúdio, Museu John-Soane, autoria de J. M. Gandy, 1825.

negociavam-se antiguidades.¹⁶

Soane projecta, como arquitecto e como colecionista, procurando a essência da geometria nas suas fontes de inspiração para reinventá-las de um modo pessoal, redutivo e simplificador, evocando-as com o seu próprio estilo¹⁷, caracterizadas por:

*“(…) um conjunto homogéneo em sua inscripción estilística, pero heterogéneo por la diversidad de la procedência y el valor de sus piezas, hecho de múltiples objetos cuyo mayor interés parece residir em su capacidade de evocación de ruinas y climas distantes, conocidos, admirados y mantenidos em la memoria gracias a aquellos fragmentos de arquitecturas del pasado que parecen adquirir em manos de Soane el valor de la reminiscência platónica: son imágenes nuevas de um arquétipo dormido em el inconsciente, recuerdos de los momentos de uma vida anterior em que el hombre contemplaba de um modo inmediato y direto el mundo de las ideas. Grecia y Roma están em ellos y su mera presencia vivifica el legado de la antigüedad em el espíritu del artista que los contempla, pieza a pieza y como conjunto.”*¹⁸

A evocação da memória existente nos fragmentos arquitectónicos potencializa o legado de antiguidade presente no espírito do artista que os contempla, quer individualmente peça a peça, quer como um todo pertencente a um conjunto.

Desta forma, somos absorvidos por uma poética da Arquitectura presente nestas atmosferas, que se transmite para além da conjugação das obras de arte como fragmentos, mas também pela sua colocação (no sentido de localização) e hierarquia (como ordem de importância) no espaço, a sua

16. MANNINI, Lucia; *“Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento”*, Polistampa, 2011, p. 45.

17. MOLEON, Pédro, *“John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética”*, Madrid: Mairea, 2001, p. 163.

18. MOLEON, Pédro, *“John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética”*, Madrid: Mairea, 2001, p. 167.

relação de proximidade com outros elementos e a sua integração com o conjunto espacial. Deste modo, encontramos-nos perante um conjunto de múltiplos traços intemporais¹⁹.

No caso do *Palazzo Bardini*, o facto de ter sido edificado a partir da reconstrução das ruínas da igreja de *San Gregoria della Pace* e do convento adjacente, localizado na *Piazza de' Mozzi*, torna-o num caso de único interesse.

O conjunto eclesiástico do século XIII, considerado um dos mais antigos e importantes símbolos históricos florentinos²⁰, foi construído em memória da paz instalada com o fim da guerra entre Guelfi e Ghibellini. O antiquário adquire este conjunto, em 1881, outrora propriedade da família Mozzi, com o objetivo claro de o transformar num palácio de exposições de obras de arte. No entanto, encontra-se em ruínas, num total estado de degradação, aquando da sua compra.

Deste modo, procedeu-se à transformação do convento para um palácio, partindo do princípio da reformulação e recomposição do conjunto existente, preservando o sistema original de paredes estruturais assim como a sua lógica da divisão dos espaços. O desnível do edificado relativamente à rua foi mantido e a escada exterior que dava acesso à entrada da igreja foi removida²¹. Quanto ao interior, através de pequenas demolições e inserção de duas novas escadas obtemos um conjunto de salas, caracterizadas por distintos ambientes, ligadas por um percurso arquitectónico. Na verdade, a diversidade espacial interior parte, também, da transformação do edifício,

19. “(...) lo que determina um intencional efecto de la obra sobre el espectador no está em los detalles de los componentes del conjunto, sino em la posición de estos componentes dentro de un orden espacial previsto, que enfatiza o atenua sus propiedades y los subordina a la concepción de um espácio estructurado que es a la vez um dentro entre límites, contenido y continente, interior y contorno. Se llega así a la consecución del espácio como condición para la recepción simultánea de múltiples rasgos intemporales, o mejor, atemporales, al margen del tiempo.” - MOLEON, Pédro, “John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética”, Madrid: Mairca, 2001, p. 170.

20. BENEDICTIS, Christina; SCALIA, Fiorenza, “Il Museo Bardini a Firenze”, Milano: Ed. Electra, 1984, p. 16.

21. A igreja era sobrelevada relativamente ao nível da rua. Esta característica era inerente à sua própria construção que, devido à proximidade do rio Arno, teria permanecido exposta a frequentes inundações. Deste modo, o piso inferior libertava-se para servir de cripta.

promovendo a sua fragmentação.

“Entre 1881 e 1883, com a colaboração do arquitecto Corinto Corinti, dá-se forma ao novo palácio. A fachada é marcada por um gosto do século XVI e para as janelas do primeiro andar foram reutilizadas as edículas provenientes dos altares da igreja de São Lourenço, em Pistpia. No portão foi colocado o brasão da família Cattani da Diacceto, já presente no Duomo de Fiesole. O interior foi resolvido através de grandes fontes de luz. Foram cuidadosamente utilizados diferentes tipos de iluminação para cada um dos ambientes, umas vezes através de grandes janelas e outras através de claraboias, para criar e sugerir várias atmosferas.”²²

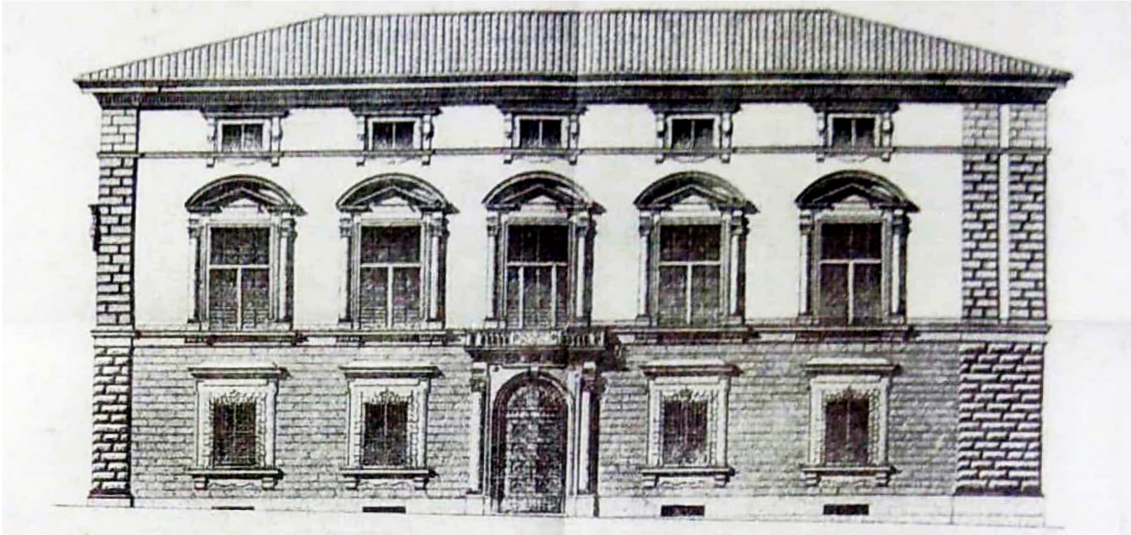
Bardini era reconhecido por recolher fragmentos arquitectónicos resultantes das demolições dos edifícios emblemáticos do centro de Florença²³ para os transformar e incorporar nas suas invenções. Este tipo de intervenção verifica-se tanto na fachada principal como no interior, nomeadamente nas composições dos objectos de arte.²⁴

Efectivamente, a compreensão do espaço e a sua leitura desenvolve-se

22. “Fra il 1881 e il 1883, con la collaborazione dell’architetto Corinto Corinti, si diede forma al nuovo palazzo. La facciata fu improntata ad un gusto neocinquecentesco e per le mostre delle finestre dal primo piano furono utilizzate de edicole degli altari proventi dalla chiesa di San Lorenzo di Pistoia. Sul portone fu collocato lo stemma della famiglia Cattani da Diacceto, già murato nel Duomo di Fiesole. L’interno fu sistemato com grandi fonti di luce. Fu accuratamente realizzata una diversa illuminazione per ogni singolo ambiente, ora con grandi finestroni, ora con lucernai, per creare suggestioni e atmosfere.” MANNINI, Lucia; “Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento”, Polistampa, 2011, p. 127.

23. 1880: Reforma urbana do centro histórico de Florença e implantação de um novo plano urbanístico.

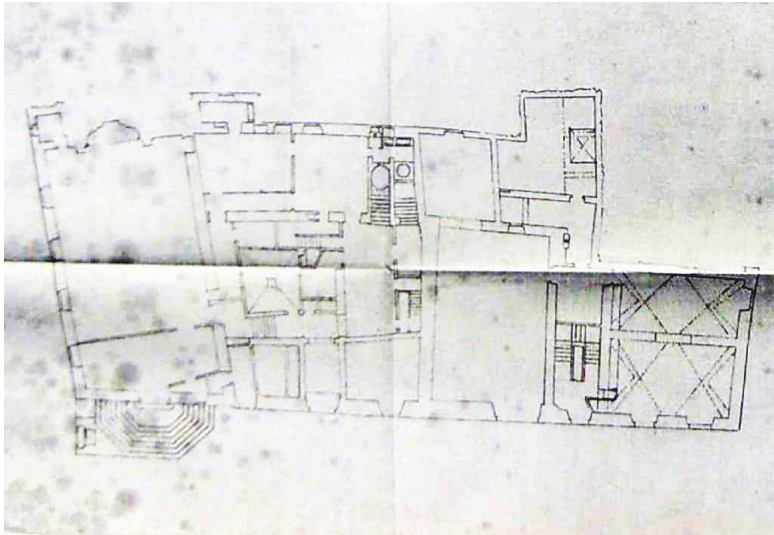
24. “The typical Bardini wall was characterized by a sundry crowd of objects: immense portals, or parts of them, and stone fragments (escutcheons, friezes, corbels, brackets, columns, bases and capitals) from the buildings demolished in the area around the old market; they were arranged in pairs or by shape, or lined up according to typology (...)”. - MANNINI, Lucia; “Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento”, Polistampa, 2011, p. 56.”



20.



21.



22.

20.

Alçado principal do Palazzo Bardi-
ni, 1881.

21.

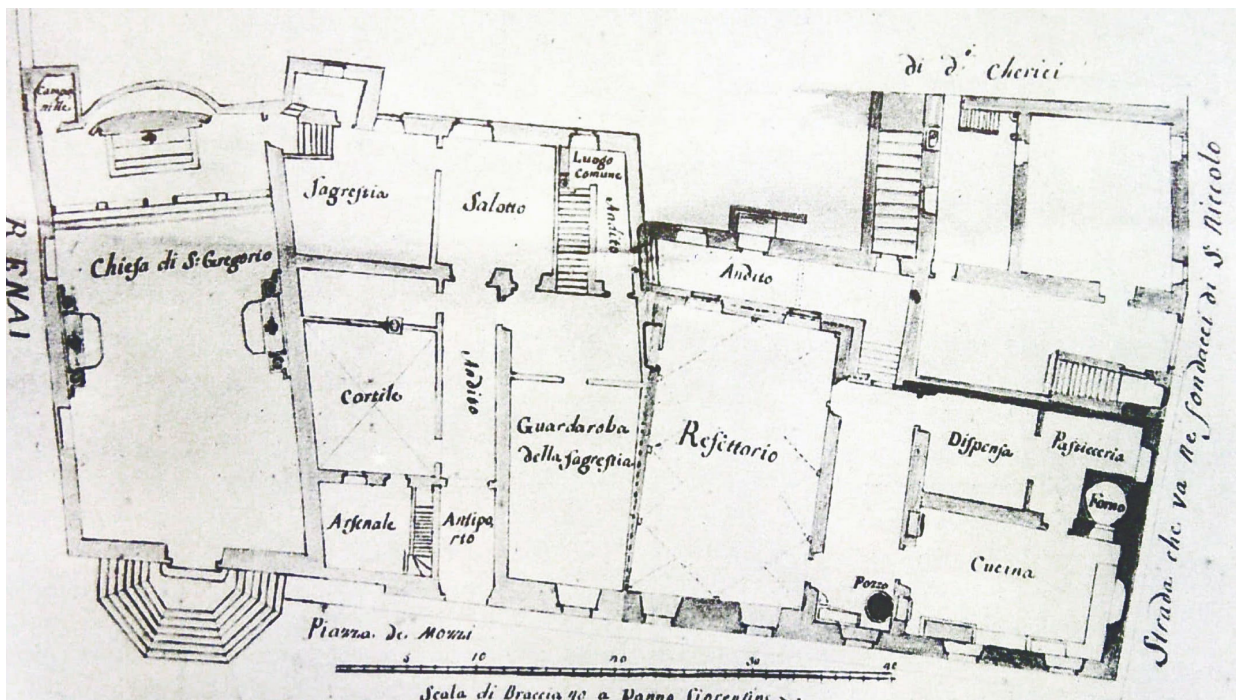
Palazzo Bardini e Palazzo Mozzi,
1881.

22.

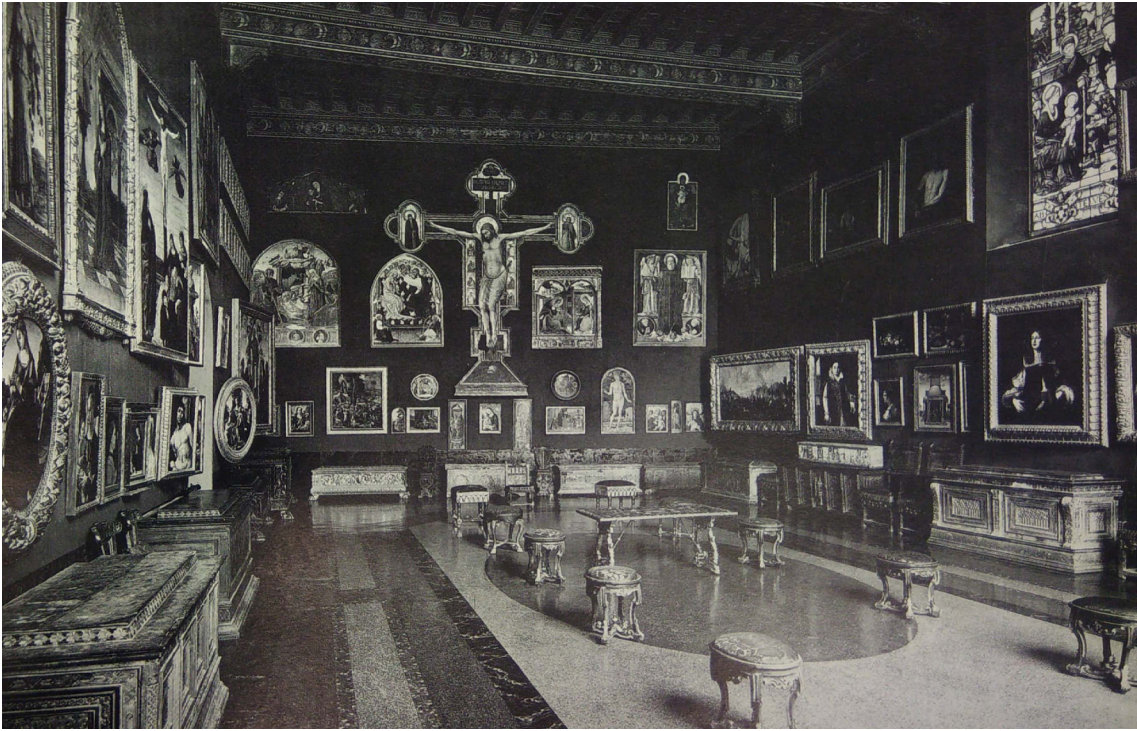
Planta da igreja e do convento de
San Gregorio della Pace antes da
reconstrução de Stefano Bardini,
1881.

23.

Planta da igreja e do convento de
San Gregorio della Pace, 1775.



23.



24.



25. 26.

24.
Sala di Dipinti, 1890.
25.
Sala della Finestra Sarda, entre
1883-1893.
26.
Sala del Terrazo, com os painéis de
ouro.

através da relação luz-sombra²⁵, adquirindo uma existência evocadora que activa a memória e as sensações, e potencia a experiência binómio corpo-espço.

Assim, as aberturas de luz são pensadas segundo o carácter de cada espaço uma vez que os vãos são intensionalmente abertos quer sob a forma de janelas quer de clarabóias. Constata-se uma evidente preocupação de controlar a intensidade da luz de acordo com a valorização dos objetos e distinção das diversas hierarquias. Para além da colecção, a luz permite a observação de distintos tons de azul que qualificam a maioria das salas e que criam um interessante percurso de diferentes intensidades de cor: o particular *Blu Bardini*²⁶.

O antiquário utilizou esta cor devido ao seu forte carácter. Foi internacionalizada pelos seus clientes, como Nélie Jacquemart, Édouard André e Isabella Stewart, através da aplicação do mesmo tom de azul nos seus palácios, referenciando-o como *Blu Bardini*.

Atualmente, por questões funcionais e programáticas, o Museu sofreu pequenas alterações em termos de distribuição, não alterando a lógica das salas estabelecida anteriormente por Bardini. A entrada, outrora localizada na *Piazza de' Mozzi*, situa-se na antiga cripta da igreja, com acesso pela *Via de Renai*. Os pisos zero e um permaneceram como exposição, mantendo os

25. “(...) la luz (...) es el agente y el motivo de la emoción: luces y sombras son médios para suscitar las afecciones del ánimo, para concitar sentimientos, mover entusiasmos y desatar pasiones. De este modo se llega, casi inevitablemente, a lo que todos ellos entendieron como la poesía de la arquitectura.” MOLEON, Pêdro, “John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética”, Madrid: Mairia, 2001, p. 92.

26. “Porque será que Bardini escolheu uma cor tão particular como fundo das suas colecções? A resposta encontra-se nas residências internacionais da classe nobre, sobretudo, na russa. A grande utilização da cor azul encontra-se nos suntuosos palácios de São Petersburgo, e muitos nobres que viviam em Itália, sobretudo em Pisa, Florença e Roma, trouxeram consigo a predilecção do uso desta cor.” - “Perché Bardini usò un colore così particolare come sfondo per le sue collezioni? La risposta è da ricercare nelle dimore internazionali della nobiltà in particolare quella russa. Un grande uso del blu è rintracciabile nei sontuosi palazzi di san pietroburgo e molti nobili russi che risiedevano in Italia, soprattutto a Pisa, Firenze e Roma, avevano portato con sé la predilezione per questo colore.” - NESI, Antonella, *Museo Stefano Bardini: Guida alla visita del Museo*, Firenze: Ed. Polistampa, 2011, p. 29.



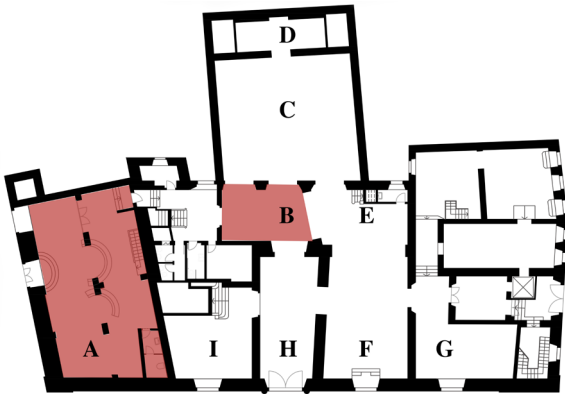
27. 28.

27. 28.
Dpois tipos de composição com os
mesmos elementos, segundo Stefa-
no Bardini.

ambientes pensados para cada sala. Por sua vez, o piso dois, iluminado pe-
las pequenas janelas do alçado principal, corresponde à parte administrati-
va e direção, onde antigamente se situavam salas de armazém de materiais,
e dois laboratórios, um de restauro e outro de fotografia.²⁷

*“The works to be shown to clients were set against walls painted
in blue, the only color used in each and every room of the palace,
although in different shades and tones according to the intensity of
light present in the different rooms. The exhibits were symmetrically
or pyramidally arranged. Different artistic genres were put side by
side according to an aesthetic order which made them stan out so
as to allow a prompt and immediate understanding of the object.”*²⁸

Contudo, será determinante compreender a atmosfera de cada espaço a
partir do aprofundamento do seu caracter arquitectónico, sobretudo a sua
configuração, dimenção, escala e expressão.



27. “O palácio Bardini não era apenas uma galeria de exposições, mas incluía, também, tam-
bém vários espaços destinados a funções complementares ao comércio antiquário. Estes eram
os famosos laboratórios onde uma inteira geração de artesãos e pintores-restauradores (...) foi
treinada, às vezes pelo próprio Bardini, para o restauro de pinturas, esculturas, gesso, cerâ-
micas, mobiliário, tapetes e tapeçarias.” *“Il palazzo Bardini non era soltanto una galleria
d’esposizione, ma ospitava anche una serie di locali, adibiti a funzioni complementari al co-
mercio antiquário. Erano quei famosi laborototi in cui um’intera generazione di artigiani e
di pittori-retauratori (...) al restauro di dipinti, sculture, stucchi, ceramiche, mobili, tappeti e
arazzi.”* - BENEDICTIS, Christina; SCALIA, Fiorenza, *“Il Museo Bardini a Firenze”*, Milano:
Ed. Electra, 1984, p. 27.

28. MANNINI, Lucia; *“Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento
e novecento”*, Polistampa, 2011, p. 129.”



B1.



B2.



A1.



A2.

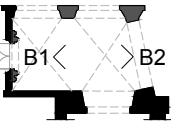
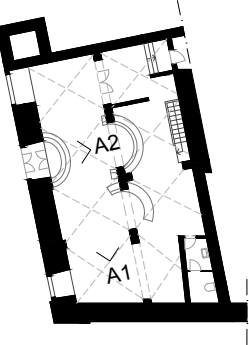
- A1.

Bilheteira
- A2.

Entrada no museu.
- B1.

Átrio.
- B2.

Entrada para o Átrio através de um portal de madeira pintada com couro dourado.



A. Bilheteira

Representa a recepção da actual entrada no Museu que se localiza na antiga cripta da igreja de *San Gregorio della Pace*.

Espaço composto por duas naves de abóbadas de aresta que se apoiam em pilares no centro e em pilastras nas paredes laterais que caracterizam a bilheteira e a loja. Encontram-se alguns objectos de arte pontuais, embora a exposição apenas comece no piso superior, e vestígios de pedras da antiga cripta que foram recolocados após construção desta área.

O acesso ao piso zero é feito através de uma pequena escada, onde existem algumas fotografias da própria autoria que mostram a coleção de Bardini, no seu tempo de exímio vendedor de antiguidades, no século XIX. Também existe outra escada, de uso privado, que acede ao piso inferior, correspondente às áreas técnicas.

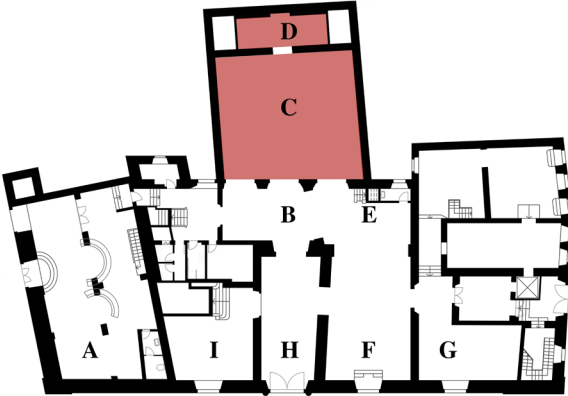
Materiais: Parede e tecto em reboco de cor ocre, chão de mosaicos e escadas de pedra.

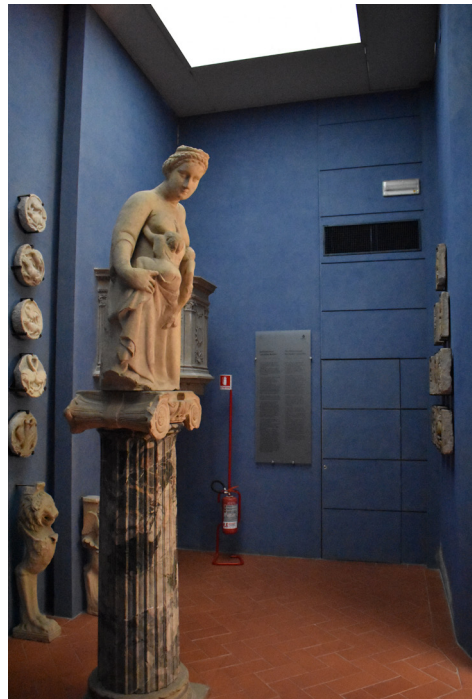
B. Átrio

A exposição começa a partir desta sala, onde se instala o *Blu Bardini*. Espaço abobadado que faz a distribuição para a *Sala della Carità*, a *Sala della Finestra Sarda* e o antigo Átrio de entrada, através de arcos de volta inteira, dando liberdade na escolha do percurso ao visitante.

Contém pequenos apontamentos de fragmentos desde arquitectura egípcia (século VIII a.C.), grega (século II a.C.), romana (século I a.C. e II d.C.) e renascentista, nomeadamente uma lápide de Arnolfo di Cambio (século XIV) e um portal de madeira que enriquece a entrada (século XVI).

Materiais: Paredes de cor *Blu Bardini*, tecto com reboco branco, chão composto por placas pedra e portal pintado com couro dourado.





D1.



C1.



C2..



C3.

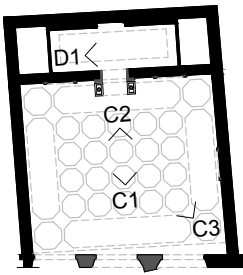
- D1.

Portal *Pastiche* de mármore que marca a entrada para a Sala della Chiostrina.
- C1.

Estátua da Carità, na Sala della Chiostrina.
- C2.

Entrada para a Sala della Carità.
- C3.

Tecto de madeira perfurado da Sala della Carità.



C. Sala della Carità

Bardini construiu esta sala, localizada no antigo jardim do convento de *San Gregorio della Pace*, caracterizada, mais uma vez, pelas paredes azuis, e por um singular tecto de madeira do século XVI, adquirido de um palácio do Veneto²⁹. Posteriormente, este foi transformado através de perfurações, substituindo os painéis embutidos de madeira por vidro, de modo a criar uma determinada iluminação zenital, a qual favorecesse a exposição das esculturas. A mostra está exposta nas paredes sob a forma de brasões, lareiras, sarcófagos e estátuas dos séculos XIV e XV, sob mesas e pontualmente no centro. Verificam-se algumas excepções como fragmentos romanos, do século I d.C., e gregos, do século II d.C., como bases de colunas e bustos. A atenção da exposição está direccionada na parede que dá acesso à *Chiostrina*, através de uma composição simétrica com eixo no portal *pastiche* de mármore, uma invenção de Bardini, com elementos dos séculos XIII e XIV.

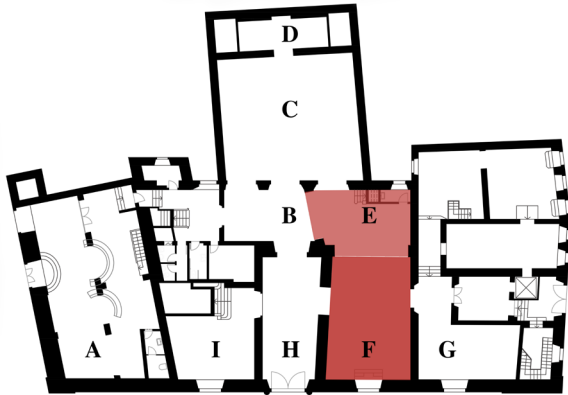
Materiais: Paredes com a cor *Blu Bardini*, tecto de madeira intercalado com lucernários de vidro, chão com mosaicos de tijolo e portal de mármore.

D. Chiostrina

Pequeno espaço que está em continuidade com o compartimento anterior, com acesso através do portal *pastiche* descrito anteriormente. Note-se no enquadramento deste portal com a estátua da *Carità* de Tino di Camaio, que se encontra num plano posterior mais escuro, na *Chiostrina*. A menor luminosidade marca uma certa profundidade, transmitindo assim tridimensionalidade na leitura do conjunto. Para além desta estátua, acolhe dois púlpitos, um nicho e diversos painéis, desde o século XII até ao XVI.

Materiais: Paredes com cor Blu Bardini, clarabóia de vidro e chão com mosaicos de tijolo.

29. MANNINI, Lucia; “*Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento*”, Polistampa, 2011, p. 129.





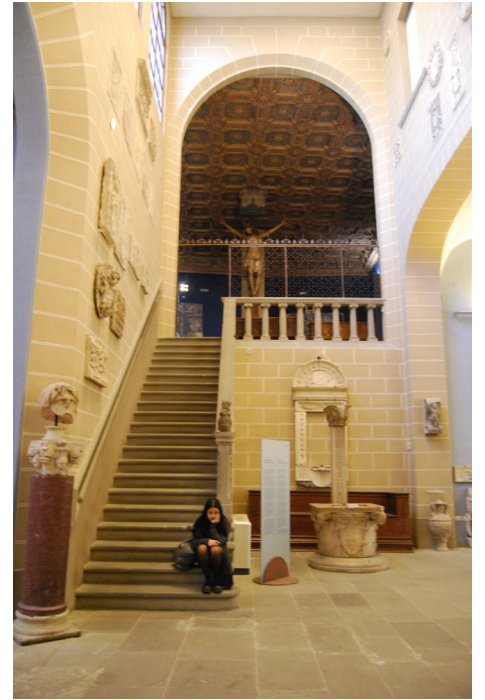
F1.



E1.



F2.



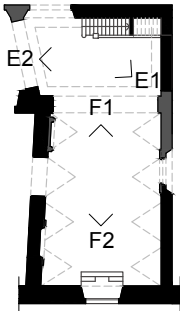
E2.

E1.
Brasões e janela Sardenha na Sala della Finestra Sarda.

E2.
Escadaria de acesso ao piso mezzanino para a Sala delle Madonne.

F1.
Relação da sala com uma janela do alçado principal.

F2.
Comunicação da Sala di Oggetti Funebri com a Sala della Finestra Sarda.



E. Sala della Finestra Sarda

Câmara caracterizada pelo seu pé-direito duplo e paredes com uma textura a imitar pedra, como se fizesse parte do exterior. Note-se que a planta do piso zero do antigo convento *San Gregorio della Pace*, não representa esta divisão, que outrora fazia parte do antigo jardim.

Destacam-se uma janela Sardenha, que foi transladada da antiga vila de Torre de Gallo³⁰, e uma escada que permite o acesso à *Sala delle Madonne*, dando continuidade ao percurso expositivo do piso zero para o piso um, iluminada por uma luz zenital.

Observam-se brasões dos séculos XV e XVI, nas paredes, e fragmentos que decoravam jardins, palácios privados e monumentos fúnebres³¹ Dispostos pontualmente no espaço.

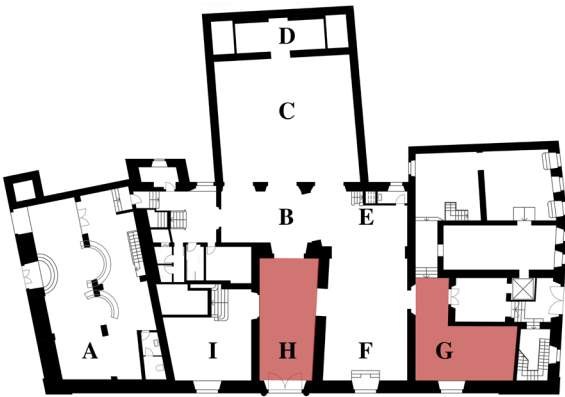
Materiais: Paredes de reboco a imitar pedra, clarabóia de vidro, chão composto por placas de pedra e escadas de pedra.

F. Sala di Oggetti Funebri

Sala com a mesma temática da divisão anterior, no entanto, exposta num ambiente diferente, o qual é desenhado através de paredes azuis, tecto abobadado e luz projectada por uma janela da fachada principal.

Espaço onde são expostas peças como mobiliário, painéis, vasos, lápides tumulares, estátuas, e fragmentos arquitectónicos, dos séculos XV e XVI, excepto algumas peças do século XIII e XII, como por exemplo, uma fonte batismal.

Materiais: Paredes com cor *Blu Bardini*, tecto com reboco branco, chão composto por placas de pedra e portais de mármore.



30. NESI, Antonella, “*Museo Stefano Bardini: Guida alla visita del Museo*”, Firenze: Ed. Polistampa, 2011, p. 51.

31. NESI, Antonella, “*Museo Stefano Bardini: Guida alla visita del Museo*”, Firenze: Ed. Polistampa, 2011, p. 51.



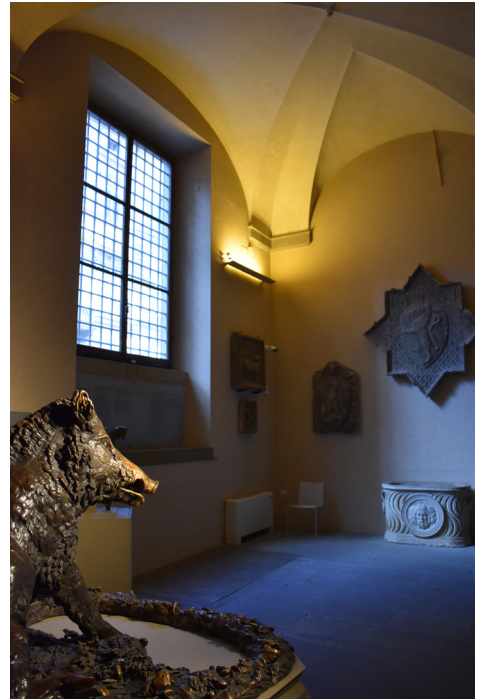
H1.



H2.

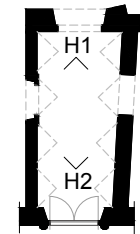


G1.



G2..

G1.
A verdadeira estátua do Porcellino.
G2.
Relação do Porcellino com a janela e o tecto abobadado.
H1.
Antiga entrada principal do século do Palácio Bardini, no século XIX.
H2.
Jogo perspéctico da Antiga Entrada para o Átrio, Sala della Carità e Chiostrina.



G: Sala del Porcellino

Ao entrarmos percebemos que estamos num ambiente diferente na medida em que o conjunto expositivo está organizado de modo a destacar um objecto singular. O espaço é marcado por um tom ocre e iluminado através de uma janela da fachada principal.

Tal como o nome indica, a peça central desta sala é o *Porcellino*³², um importante testemunho da arte dos *Medici*, caracterizada por um javali em cima de uma base desenhada com elementos naturais³³. Projetada no século XVI, foi transferida da fonte da *Loggia del Mercato Nuovo* para restauração devido ao desgaste dos agentes atmosféricos. Atualmente, o mercado contém apenas uma cópia, uma vez que a original se encontra preservada no museu Bardini.

Materiais: Paredes com cor ocre e com mosaicos, tecto com reboco branco e chão composto por placas de pedra.

H: Antiga Entrada

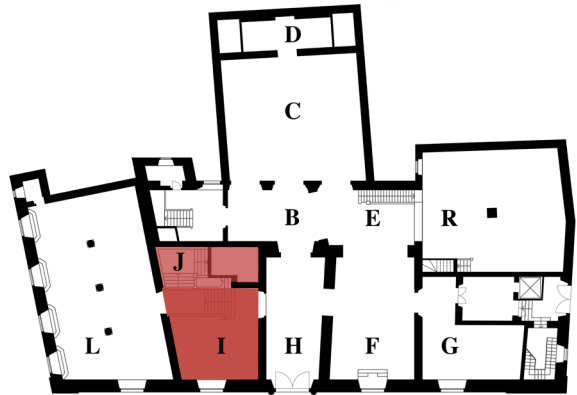
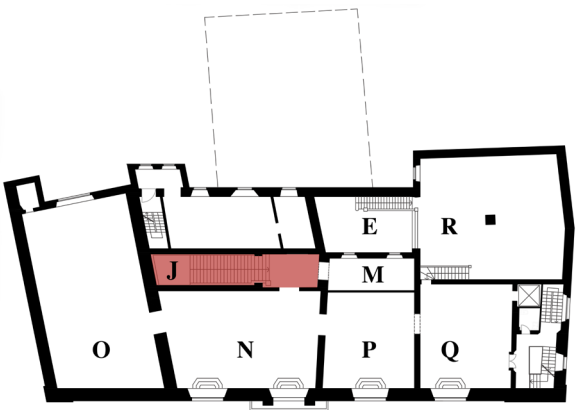
Este espaço azul abobadado era o antigo átrio de entrada durante o comércio de antiquário de Bardini, com acesso através da *Piazza de’Mozzi*. Ao entrar, os clientes eram de imediato deslumbrados com o efeito cenográfico transmitido através da *Sala della Carità* e da consequente *Chiostrina*.

Este átrio define-se a partir de fragmentos arquitectónicos de pedra dos séculos XIV ao XVI assim como objetos do II d.C. e por um cadeiral do coro alto da catedral da Perugia do século XIV.

Materiais: Paredes com cor *Blu Bardini*, tecto com reboco branco, chão composto por placas de pedra e portal de mármore.

32. A estátua é conhecida através da tradição de tocar no javali para dar sorte, o que teve como consequência um grande desgaste.

33. NESI, Antonella, “*Museo Stefano Bardini: Guida alla visita del Museo*”, Firenze: Ed. Polistampa, 2011, p. 163.





J1.



J2.



11.



12..

- I1.

Escadaria de acesso à Sala d’Armi e ao Scalone dei Tappeti.
- I2.

Painel de cerâmica de Giovanni della Robbia sob uma lareira de pedra.
- J1.

Escadaria de acesso ao piso um .
- J2.

Coleção de tapeçarias sob uma luz zenital.

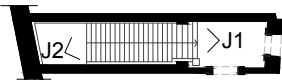
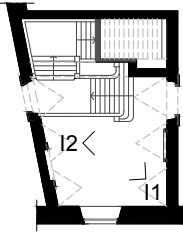
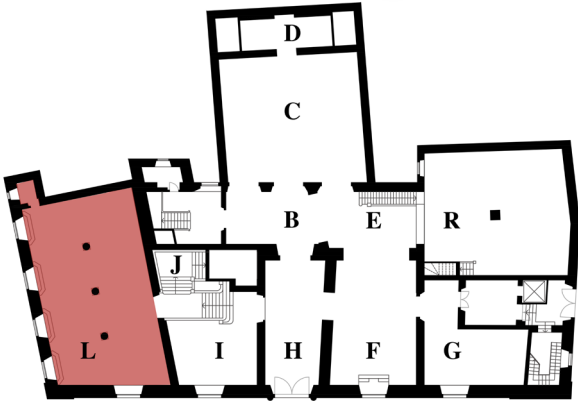
I: Sala delle Robiane

Esta sala é caracterizada por uma escada monumental que inicia nesta divisão, sobe para o piso mezanino, que corresponde à sala de armas, e continua para o primeiro piso, através do salão das tapeçarias. É também representada pela cor azul nas paredes, tecto abobadado e iluminação natural devido à sua posição na fachada principal. O seu nome deriva das várias peças do escultor florentino Giovanni della Robbia, sendo algumas cópias e outras originais, nomeadamente um painel de cerâmica do século XV. Estes objectos são complementados por lareiras de pedra, os nichos, e por jarras com motivos florais. Materiais: Paredes com a cor *Blu Bardini*, tecto com reboco branco e chão com mosaicos de tijolo.

J. Scalone dei Tappeti

A escada monumental tem como propósito exibir um conjunto de tapetes orientais antigos, os quais eram muito procurados no final do século XIX, devido ao gosto eclético que predominava na altura, a mistura de cultura e períodos históricos³⁴. Os tapetes compreendidos entre os séculos XVI-XVIII são expostos nas paredes azuis, iluminados por uma luz zenital. No final da escada, acede-se à *Sala Guercino*, no seguimento da direção do percurso, ou inicia-se um novo circuito do piso um, a partir da *Sala del Terrazo*. Materiais: Paredes com a cor *Blu Bardini*, clarabóia de vidro e escada de pedra.

34. “Provavelmente, o mundo das delicadas e rigorosas geometrias árabes dialogava, mesmo de maneira abstracta e simbólica, com a toda a convicção renascentista e florentina que a geometria pudesse revelar o divino e explicar a realidade. Desde o início do renascimento, a elegância, mas sobretudo a especulação bidimensional do desenho árabe, teve um grande impacto na sensibilidade dos mercenários e dos artistas florentinos envolvidos nas novas investigações sobre desenho e perspectiva.” - “*Probabilmente il mondo di delicate quanto rigorose geometrie arabe dialogava, per quanto in modo astratto e simbolico, con la convinzione tutta rinascimentale e fiorentina che la geometria potesse rivelare il divino e e spiegare la realtà. Fin dal primo rinascimento l’eleganza, ma soprattutto la speculazione geometrica bidimensionale del disegno arabo, ebbe un grande impatto sulla sensibilità dei mecenati e degli artisti fiorentini impegnati nelle nuove ricerche sul disegno e prospettiva.*” - NESI, Antonella, “*Museo Stefano Bardini: Guida alla visita del Museo*”, Firenze: Ed. Polistampa, 2011, p. 119.





L1.



L2.

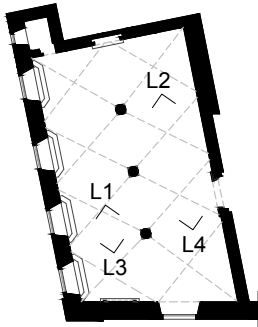


L3.



L4..

- L1.**
Entrada para a Sala d’Armi.
- L2.**
Lareira de pedra cravada na parede.
- L3.**
Pequeno portal de acesso ao antigo campanário.
- L4.**
Nicho na parede no local da absi-
de da antiga igreja de S. Gregorio
della Pace.



L. Sala d’Armi

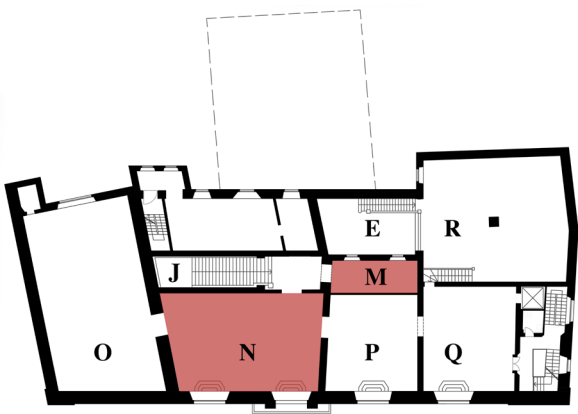
A Sala d’armi corresponde ao lugar da antiga igreja de *San Gregorio della Pace*, que tinha acesso através de uma escada externa na *Piazza de’ Mozzi*, posteriormente destruída por Bardini durante a sua transformação num *Palazzo*. No entanto, foram conservados alguns elementos que remetem para a memória da igreja e que foram incorporados na nova construção. Nomeadamente o campanário, do lado esquerdo, e um nicho no centro da parede oposta à fachada principal, que remonta para a antiga abside.

Em termos de composição, a sala é desenhada através de duas naves de abóbadas de aresta que apoiam nos três pilares a eixo e nas pilastras das paredes laterais. Tendo em conta a sua posição, também é bastante iluminada uma vez que são abertos vãos em duas paredes exteriores.

Entre 1922 e 1925, foi transformada de modo a acolher uma série de lápi-
des no chão, convertendo-se num local de grande austeridade, num estilo
neomedieval, tal como Bardini tinha projectado.³⁵

Para além das peças de carácter tumular, o tema principal é sem dúvida a
coleção de armas que dispõe as peças de maior porte ao longo das paredes,
e no centro situam-se as de menor, conservadas dentro de vitrinas. Encon-
tram-se armaduras, punhais, escudos, elmos, lanças de guerra, espadas,
pistolas, um pequeno canhão de braço, entre outros, datados dos séculos
XIV ao XVIII e arte grega dos séculos V e VI a. C..

Materiais: Paredes com a cor *Blu Bardini*, tecto com reboco branco, chão
com mosaicos de tijolo, pilares de pedra e portal de mármore.



35. NESI, Antonella, “*Museo Stefano Bardini: Guida alla visita del Museo*”, Firenze: Ed. Polistampa, 2011, p. 122.



M1.



N1.



N2.



M2..

- M1.

Tecto de caixotões de madeira, janelas com vista para a Sala della Finestra Sarda.
- M2.

Portal de mármore com acesso à Sala Guercino.
- N1.

Portal de madeira em couro dourado com acesso para a Sala dei Bronzetti.
- N2.

Portal de madeira em couro dourado acesso para ao Salone dei Dipinti.

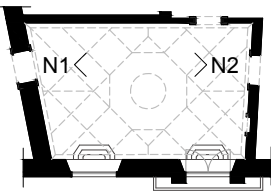
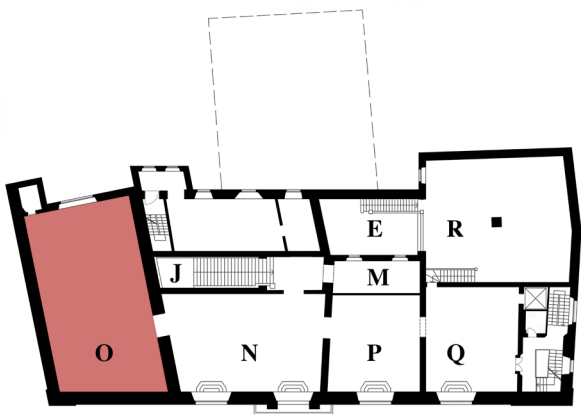
M. Sala Guercino

A Sala Guercino encontra-se na continuidade do espaço do *Scalone dei Tappeti*, no entanto, apresenta um carácter diferente definido pelo seu pé-direito mais baixo, resultante da inserção de um tecto de caixotões de madeira do século XVI. Apesar de ser desenhada com três janelas, de momento apenas é iluminada por uma pequena janela redonda, uma vez que as outras maiores se encontram tapadas, conferindo um ambiente singular e de baixa luminosidade. O facto de que estes vãos abrem diretamente para a *Sala della Finestra Sarda* (de pé-direito duplo), reforça o entendimento de que era um espaço exterior.

O espaço organiza-se segundo diferentes hierarquias, de modo a enaltecer uma obra original de Guercino, que se localiza no centro do plano perspetico, acompanhado de uma série de desenhos do século XVIII de Giovan Battista e Lorenzo Tiepolo. Materiais: Paredes com cor *Blu Bardini*, tecto com caixotões de madeira, chão com mosaicos de tijolo e portal de mármore.

N. Sala del Terrazo

A sala do primeiro andar com mais luminosidade uma vez que dispõe de duas janelas da fachada principal, uma delas composta por um pequeno varandim. É caracterizada por um tecto de caixotões de madeira, com um complexo desenho, e pelo *Blu Bardini* que compõe a maioria das paredes, excepto na parede exterior, desenhada com ornamentos florais. Relativamente à exposição, o cenário é montado como se fosse um diálogo entre duas partes: de um lado situam-se os pequenos bustos de diversos materiais, por cima do balcão de madeira esculpido do século XVI, e do outro localizam-se as estátuas Madonna que estão viradas para o balcão, criando uma tensão entre o conjunto. Note-se que essa tensão é sentida pelo espectador ao atravessar a sala, já que está alinhada com o eixo das passagens entre as salas. Materiais: Paredes com cor *Blu Bardini* excepto uma caracterizada por desenhos com motivos florais, tecto com caixotões de madeira, chão com mosaicos de tijolo e portais pintados de couro dourado.





01.



02.



03.



04.

- O1.

Janela para o interior do quartirão, acesso para o campanário fechado.
- O2.

Coleção de Pinturas, exposição temporária no centro da sala.
- O3.

Crucifixo organiza a composição.
- O4.

Portal de madeira de couro dourado com acesso à Sala del Terrazo.

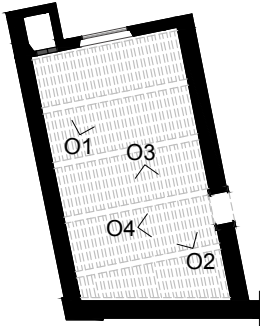
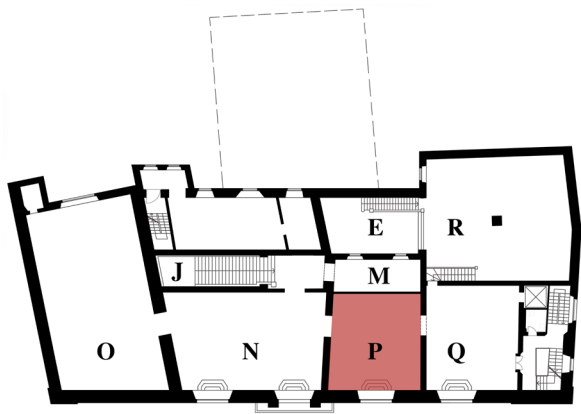
O. Salone dei Dipinti

Ao contrário da disposição das outras salas, o *Salone di Dipinti* tem um crucifixo do século XIII no local da antiga janela e, por conseguinte, abre um vão no sentido oposto, relativamente ao alçado principal. Devido à sua profundidade e pouca luminosidade transmite um carácter mais forte, determinado por um azul mais intenso, e uma certa espiritualidade, presente no significado do antigo espaço. Repare-se que este salão se localiza por cima da *Sala d’Armi*, no antigo espaço da igreja *San Gregorio della Pace*. É delimitado por um tecto de madeira suportado por uma estrutura de vigas e apresenta como tema expositivo a arte sacra.

Nos anos 1890-1900, a Galeria de Pintura encontra-se no seu esplendor, modelada com uma típica organização barroca e com um acentuado efeito de “paredes completas”, de modo a produzir uma sensação de grande ostentação e ao mesmo tempo oferecer ao comprador um vasto conjunto de escolhas significativas³⁶.

Mais tarde, elege-se um novo princípio de exibição que consiste na valorização e distinção de uma peça única, transformando-se num espaço menos lotado. Neste sentido, verifica-se uma lógica de composição segundo diferentes hierarquias, não só na Galeria, mas também nas outras divisões. Assim, o crucifixo ganha um novo valor relativamente à restante exposição, composta por pinturas dos séculos XV, XVI e XVII, baús do século XV e artefactos de majólica representativos do renascimento italiano central.

Materiais: Paredes com cor Blu Bardini, tecto com vigas de madeira, chão com mosaicos de tijolo e portal pintado de couro dourado.



36. BENEDICTIS, Christina; SCALIA, Fiorenza, “Il Museo Bardini a Firenze”, Milano: Ed. Electra, 1984, p. 101.



P1.



P2.



P3.



P4.

- P1.**
Exemplo da coleção de objetos de bronze

P2.
Portal desenhado na parede de acesso à Sala del Terrazo.

P3.
Portal de madeira, pintado com couro dourado, de acesso à Sala delle Cornici.

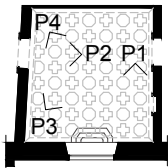
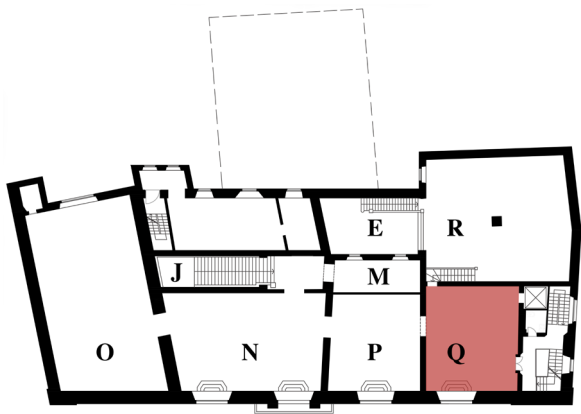
P4.
Coleção de pequenas estátuas de bronze em vitrinas, janela para a Piazza dei Mozzi.

P. Sala dei Bronzetti

Descreve-se, tal como designa o nome, pelos pequenos artefactos de bronze que mostram claramente o interesse figurativo pelo antigo, tornando-se, desde o século XV, um símbolo do prestígio intelectual do comprador. A produção de objectos de bronze estavam entre as mais importantes e significativas artes aplicadas ao Humanismo.³⁷ Esta câmara, iluminada por uma das grandes janelas da fachada, é reconhecida pelo revestimento das paredes pintadas através da técnica de moldes, de modo a parecer que foram cobertas de couro³⁸, utilizando como referência os desenhos do Museu Stibbert, em Florença. É desenhado por um tecto de madeira do século XVI com lacunares de formas octogonais, hexagonais e cruzes gregas.

Relativamente à colecção, Bardini posicionava os objectos de bronze sob mesas renascentistas com cenários sumptuosos, para fotografar meticulosamente e depois preservar dentro de caixas de vidro. Para acompanhar estes objectos do século XVI e XVII são expostos quadros, móveis de madeira e cadeiras, da mesma época.

Materiais: Paredes desenhada com motivos florais, tecto com caixotões de madeira, chão com mosaicos de tijolo e portais pintados de couro dourado.



37. BENEDICTIS, Christina; SCALIA, Fiorenza, “*Il Museo Bardini a Firenze*”, Milano: Ed. Electra, 1984, p. 83.

38. “O interesse para este tipo de produção difundiu-se também em Itália entre os séculos XV e XVII, em particular em Modena, Ferrara e Florença. Inicialmente, a arte do couro dourado era apreciada num ambiente eclesiástico, depois numa fase posterior, foi introduzida nas residências para criar elementos específicos de decoração e de mobiliário. Nas casas florentinas do século XV os elementos de couro eram considerados bens de grande luxo, porque eram utilizados como acabamentos das camas ou decorações das paredes, mas também para cobrir pequenos cofres e baús.” - “*L’interesse per questo tipo di produzione si diffuse anche in Italia tra il XV e il XVII secolo, in particolare a Modena, Ferrara e Firenze. Inizialmente l’arte del cuoio dorato venne apprezzata dall’ambiente ecclesiastico, poi in una fase successiva fu introdotta nelle dimore private per creare particolari elementi di decoro e arredo. Nelle abitazioni fiorentine del Quattrocento i cuoi vennero considerati beni di gran lusso, perche utilizzati come finitura per letti o decoro per le pareti, ma anche per coprire casse e cofanetti.*” - NESI, Antonella, “*Museo Stefano Bardini: Guida alla visita del Museo*”, Firenze: Ed. Polistampa, 2011, p. 74.



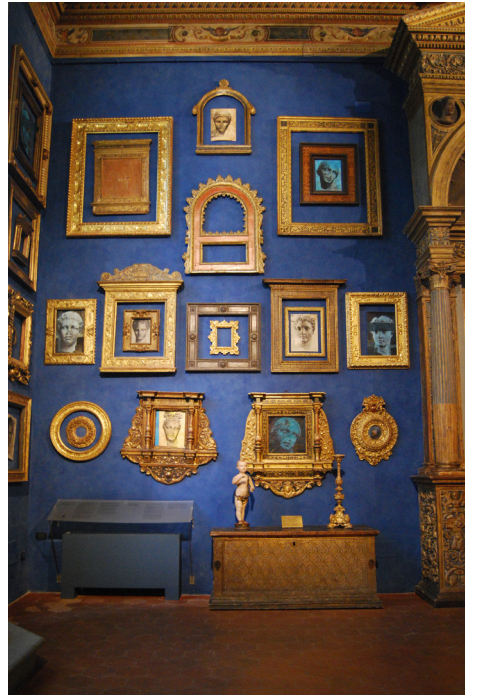
Q1.



Q2.



Q3.



Q4.

- Q1.

Maqueta do Batistério de pisa, atrás janela para a Piazza dei Mozzi.
- Q2.

Portal de madeira de couro courado, acesso para a Sala dei Bronzetti.
- Q3.

Lareira de pedra encrustada na parede
- Q4.

Coleção de molduras.

Q. Sala delle Cornici

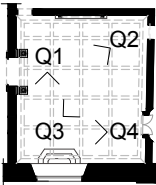
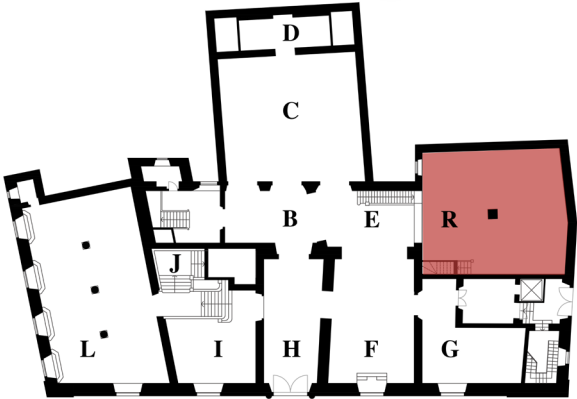
Esta sala dá continuidade ao tema do bronze mas incorpora-o em molduras esculpidas e decoradas, dos séculos XVI e XVII. Esta secção permite compreender a grande importância do artesanato renascentista para o antiquário.

A moldura sempre assumiu o papel de apresentação de uma pintura ou de um espelho, mantendo assim, ao longo dos séculos, a sua função de simples acessório. No século XVIII, essa tendência difunde-se entre os grandes colecionadores, que retiravam as pinturas da sua moldura original e trocavam por um modelo mais moderno, conferindo, desta forma, um maior requinte e elegância à colecção. Rapidamente o “simples acessório” tornou-se significativo com o propósito de completar e valorizar objectos de arte.

Deste modo, as molduras, privadas da sua função inicial, são apresentadas por Bardini como obras individuais: inserem-se umas dentro de outras, em contraste com o azul da parede. O antiquário, através deste forte impacto visual, conseguiu reforçar a moldura como um elemento artístico autónomo e dotado da sua própria dignidade.

Para complementar esta colecção são exibidas diversas esculturas da *Madonna* dos séculos XIII e XIV, uma maqueta do Baptistério de Pisa do século XVI e uma lareira de pedra do século XV. O espaço caracteriza-se com um tecto de madeira composto por caixotões rectangulares de madeira, com desenhos renascentistas da figura humana.

Materiais: Paredes com cor Blu Bardini, tecto com caixotões de madeira, chão com mosaicos de tijolo e portal pintado de couro dourado.





R1.



R2.



R3.



R4.

R1.

Escada de acesso à Sala delle Cornici.

R2.

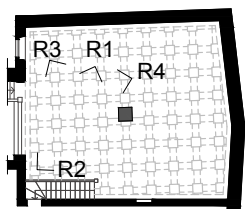
Parede com coleção da Madonna.

R3.

Crucifixo do Veneto sob o pilar da sala, a parede estátuas da Madonna.

R4.

Portal em forma de arco de acesso à Sala delle Finestra Sarda.



R. Sala delle Madonne

Por último, a *Sala delle Madonne* apresenta-se como um piso mezanino, estabelecendo a ligação entre o piso um e o piso zero, retomando a *Sala della Finestra Sarda*. Desenha-se com um tecto de caixotões de madeira do século XVI e com o *Blu Bardini* que domina as paredes.

No século XV, tem lugar uma nova geração de artistas, de entre os quais Donatello, Michele da Firenze, Nanni di Bartolo, Michelozzo e Lorenzo Ghiberti, que através da modelação do barro e de uma leitura cuidadosa dos textos clássicos reavaliaram a técnica do barro que desapareceu na Idade Média. Para além deste material, também foram utilizados gesso e papel para a produção de estátuas, uma vez que consistem num material barato e de fácil reprodução³⁹.

Efectivamente, esta divisão retrata vários exemplos de estátuas da *Madonna col Bambino*⁴⁰, particularmente de Donatello e Michelozzo, organizadas segundo grupos de materiais de barro e gesso, dos séculos XV, XVI e XIX. Estes artefactos definem a arte sacra como o tema principal da exposição, também representada por um crucifixo do Veneto, de madeira do século XV, apoiado num pilar no centro da sala e por baús de casamento pertencentes à mesma época.

Materiais: Paredes de cor *Blu Bardini*, tecto com caixotões de madeira, chão com mosaicos de tijolo e pilar de pedra.

39. NESI, Antonella, “*Museo Stefano Bardini: Guida alla visita del Museo*”, Firenze: Ed. Polistampa, 2011, p. 60.

40. “Stefano Bardini recolheu muitas réplicas da Madonna con Bambino e da Natività no seu palácio e colocou-as nas paredes, através de correntes fixas no teto, organizando-as simetricamente segundo a forma de cada uma de modo a criar um conjunto organico e compacto. Na atual colecção encontram-se grupos de gesso e de barro como é o caso das obras de Donatello: a Madonna dei Cordai e a Madonna della Mela.” - “*Stefano Bardini raccolse numerose repliche di Madonna col Bambino e di Natività all'interno del suo palazzo e le appese alle pareti tramite catene fissate al soffitto, disposte simmetricamente seguendo principalmente la forma di ognuna per creare un insieme organico e ben compatto. Nell'attuale collezione si ritrovano gruppi di stucco e terracotta com'è il caso dei capolavori di Donatello: la Madonna dei Cordai e la Madonna della mela.*” - NESI, Antonella, “*Museo Stefano Bardini: Guida alla visita del Museo*”, Firenze: Ed. Polistampa, 2011, p. 60 e 61.

Independentemente da grande diversidade de atmosferas presentes nas salas, verificam-se algumas semelhanças que permitem agrupar a exposição em dois momentos. Curiosamente essa divisão ocorre nos dois pisos, pelo que os mezaninos, *Sala d'armi* e *Sala delle Madonne*, são interpretadas como rótulas que permitem unir os dois percursos.

Relativamente ao piso zero, todas as coberturas são abobadadas, embora apresentem variantes dentro desta solução e os portais que definem as passagens entre quartos são de pedra. Por sua vez, a luz entra de um modo geral através de janelas da fachada. No entanto, a Sala della Carità é considerada uma exceção uma vez que foi construída posteriormente e, portanto, preserva algumas características deste piso como o *Blu Bardini*, mas ao mesmo tempo é inovadora, visto que a sua iluminação deriva de luz zenital. O mesmo acontece na *Sala della Finestra Sarda* e no *Scalone dei tappeti*, que são projetadas singularmente para marcar os acessos verticais através de escadas.

Em relação ao piso um, os tectos são todos de madeira, com diversos desenhos e caixotões, e os portais são também de madeira pintados de dourado. Quanto à luminosidade, é reflectida através das janelas da fachada, assim como a cor que predomina das paredes é o azul, com exceção da *Sala dei Bronzetti*.

As salas mezanino, apesar de serem consideradas como rótulas, também se inserem na mesma lógica de espaços devido à cobertura que as define: a *Sala d'Armi*, insere-se no piso mezzanino por causa da sua cobertura abobadada, e a *Sala delle Madonne* no primeiro piso devido ao seu tecto de caixotões em madeira.

Efetivamente, verifica-se uma grande permeabilidade do espaço na diversidade de percursos que o *Palazzo* proporciona ao espetador, observando-se um certo sentido de deambulação. Desenham-se três circuitos internos, sendo um deles apenas para mobilidade reduzida, após a análise das plantas e das fotografias de autoria próprio.

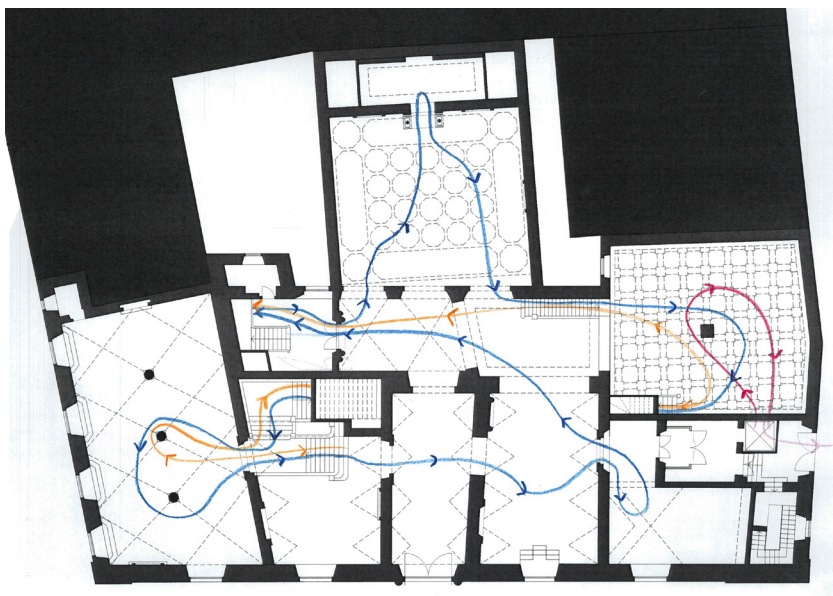
O primeiro, o circuito A, define-se através da entrada para o espaço da bilheteira, considerando o acesso pela *Via de Renai*. Através de umas escadas sobe-se para o Átrio, onde começa a exposição. Após a observação da *Sala della Carità e Chiostrina*, acede-se à *Sala della Finestra Sarda* e de seguida à *Sala delle Madonne* através de umas escadas, no piso mezanino. Na continuidade do percurso inicia-se o circuito no primeiro piso a partir da *Sala delle Cornici*. Percorre-se todo este piso, ou seja, sucessivamente as salas *dei Bronzetti*, *del Terrazo* e *dei Dipinti* e volta-se para trás em direção ao espaço com acesso vertical, no *Scalone dei Tappeti*. Antes de descer para o piso inferior, para a *Sala d'Armi* no mezanino, observa-se a *Sala del Guercino*. Retomando a escada chega-se novamente ao piso zero, na *Sala delle Robiane* e visita-se as restantes salas, ou seja, às salas da antiga entrada, *di Oggetti Funebri* e, por fim, *del Porcellino*. Para sair do museu retorna-se à bilheteira.

O segundo, o circuito B, é muito semelhante ao circuito A mas no sentido inverso. A entrada é a mesma, pela bilheteira. De seguida, o percurso é feito num primeiro momento por todo o piso zero, isto é, isto é, progressivamente pelas salas Átrio, della Carità, Chiostrina, della Finestra Sarda, dei Oggetti Funebri, del Porcelino e del Robiane. A partir da escada sobe-se para a Sala d'Armi, no mezanino e depois para o primeiro piso através do *Scalone dei Tappeti*. Num segundo momento, observa-se a exposição deste andar, ou seja, Sala del Guercino, del Terrazo, dei Dipinti, dei Bronzetti e, no final, delle Cornici. Desce-se pela Sala della Madonne, que faz a ligação com o piso zero. Terminando assim o trajeto, dirige-se diretamente para a saída, de novo, pela bilheteira. Deste modo, tanto a entrada como saída dos circuitos A e B são iguais.

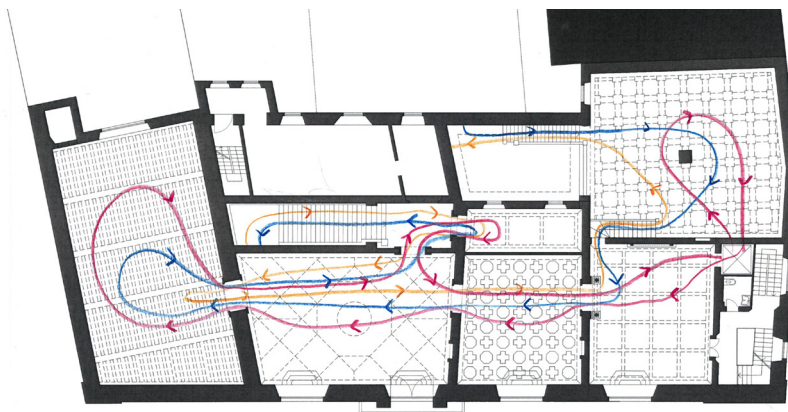
Por fim, o circuito C, de mobilidade reduzida, utiliza como acesso a *Piazza de' Mozzi* para o Átrio, tal como no auge da vida de antiquário de Bardini, no século XIX. A visita estende-se por todo o piso do rés-do-chão e ascende-se pelo elevador, num espaço em continuidade com a ala da Sala del Porcellino. O elevador permite o acesso à Sala delle Madonne e de seguida à Sala delle Cornici, no piso superior. Após o percurso neste andar, retoma-se o sentido oposto para sair do museu pela Via di S. Niccolò.



29.



30.



31.

29.

Circuitos internos piso entrada.

30.

Circuitos internos piso mezzanino.

31.

Circuitos internos piso 1.

A única sala que não faz parte deste circuito é a Sala d'Armi uma vez que o acesso não foi particularizado. Para além disso, o Scalone dei Tappeti apenas é observável no piso um, não sendo percorrível para indivíduos de mobilidade reduzida.

Em suma, os três circuitos dispõem do mesmo local de entrada e de saída, apesar de serem diferentes entre si. No final do percurso, obrigatoriamente, o visitante tem de atravessar as salas anteriormente percorridas para voltar ao mesmo acesso.

Efectivamente, nota-se que não houve uma evolução do museu em termos programáticos, ou seja, permaneceu até aos dias de hoje tal e qual como era definido, desde a morte de Stefano Bardini, pelo que a exposição permanente é a única actividade educativa de que o visitante usufrui. De facto, isto verifica-se no que diz respeito à organização da exposição temporária, correspondente a arte contemporânea, que é inserida nas salas de exibição permanente, desrespeitando a lógica espacial existente e mostrando uma perda do particular significado das salas.

Neste sentido, não existe uma leitura clara da hierarquia dos espaços e o carácter inicialmente projectado por Bardini simplesmente se desvanece. Assim, o museu permanece estagnado no tempo, isto é, não acompanha a evolução e adaptação à circunstância atual e ao significado contemporâneo do museu.

II. Interpretar

“Agora, o que me tocou? Tudo. Tudo, a coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. E o que me tocou para além disso? A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa (...)”.⁴¹

41. ZUMTHOR, Peter, “Atmosferas. Entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam”, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, pág. 17.

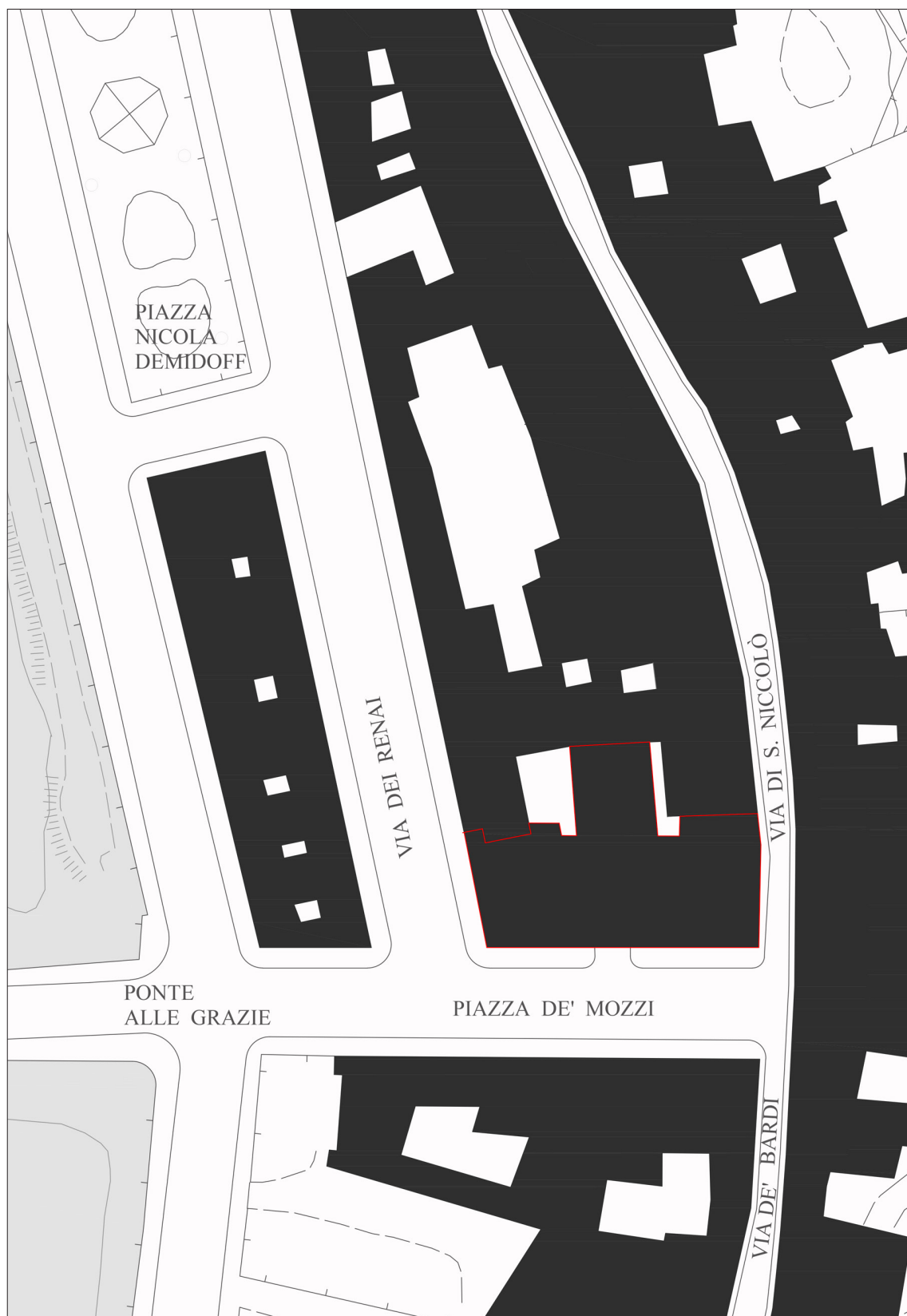
Workshop “Collecting: a strategy to enter Museo Bardini”

Programa e estratégia

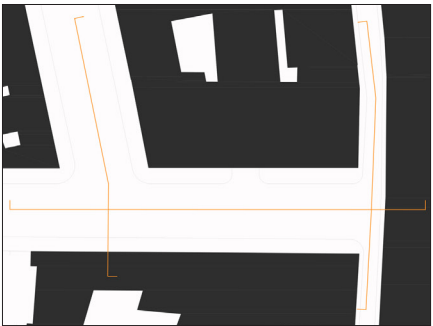
O Workshop internacional “*Collecting: a strategy to enter Museo Bardini*”⁴² foi um exercício que se destacou no meu percurso em Florença por dois motivos, isto é, pelo edifício enquanto objeto arquitectónico e pela pluralidade dos participantes e diversidade nas suas propostas. Este exercício projectual envolveu alunos italianos, americanos e holandeses, confrontando e conjugando diferentes metodologias para a concepção de uma única proposta, por grupo, que desse resposta ao problema actual do museu. O facto de ser uma disciplina realizada no âmbito académico não retira importância nem desvaloriza uma questão real, quer relativamente a uma escala urbana desta área, quer em relação a uma escala mais próxima do edifício.

Os principais objectivos do Workshop assentam na reformulação do seu circuito interno, ou seja, o entendimento espacial e temporal do *Palazzo Bardini* de modo a propor uma pequena extensão (volume novo), e no fortalecimento da comunicação do museu com a cidade, abrindo-o à malha urbana. Neste sentido, o programa consiste em redefinir o acesso principal e propor um novo espaço cultural, educativo ou lúdico, de acordo com as necessidades primordiais do museu. Foram apresentadas seis propostas de trabalho, todas com diferentes abordagens relativamente à apreensão e interpretação do problema e da sua resposta. Note-se que as seguintes propostas pretendem explorar uma leitura particular do edifício, a partir das suas diversas valências espaciais, na procura de uma estratégia de intervenção clara con-

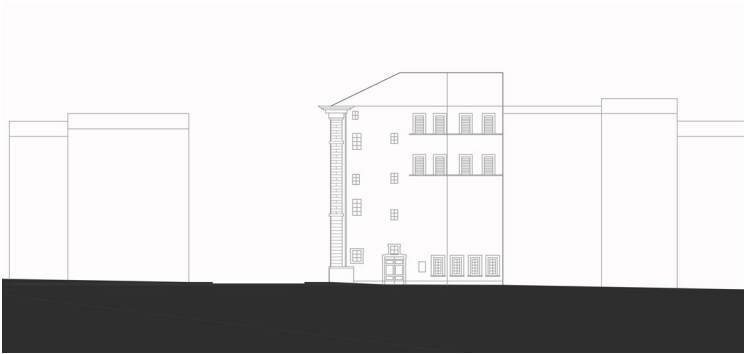
42. O Workshop “*Collecting: a Strategy to enter Museo Bardini*” foi realizado na *ISI Florence (International Studies Institute of Florence)*, organizado pelo Professor Franco Pisani, em conjunto com a *Marywood University School of Architecture (United States)*, *University of Maryland School of Architecture (United States)*, e *Delft University of Technology, Faculty of Architecture*. Este Workshop não fez parte do meu plano de estudos definido pela *Facoltà di Architettura, UNIFI (Università degli Studi di Firenze)*, no meu período de Erasmus.



32.
Implantação original do Museu
Bardini.
Escala 1:1000
33.
Alçado da Via di S. Niccolò.
Escala 1:1000
34.
Alçado da Via dei Renai .
Escala 1:1000
35.
Alçado da Piazza de' Mozzi.
Escala 1:1000



33.



34.



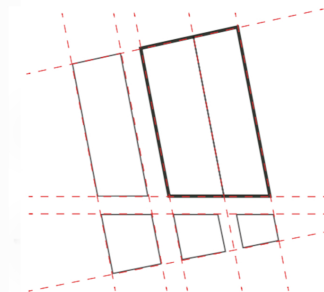
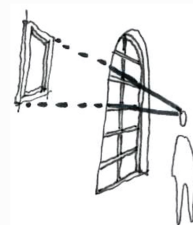
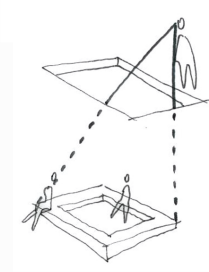
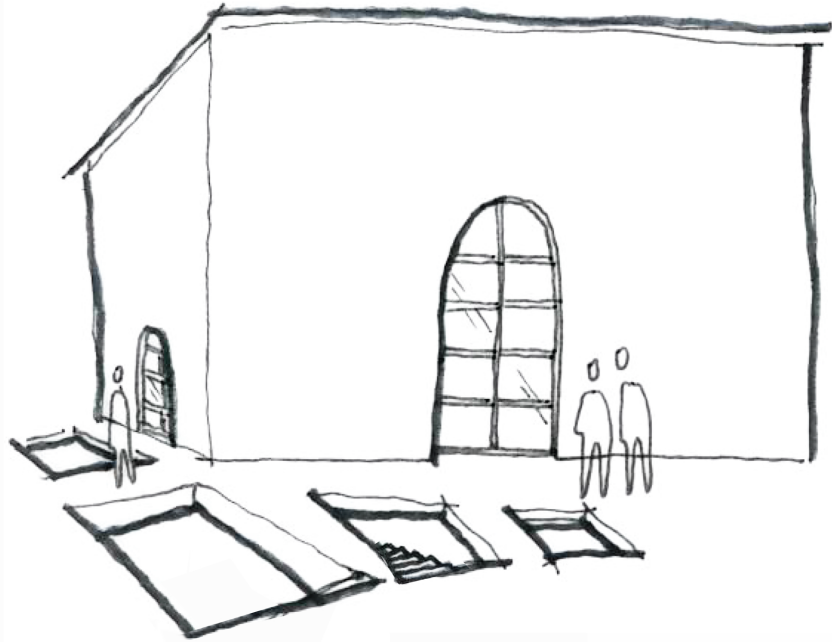
35.



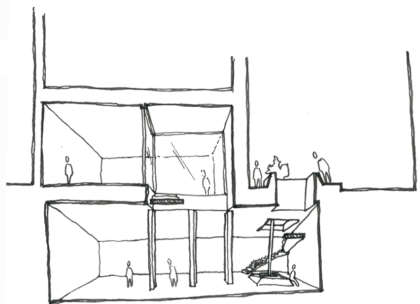
36. 37.

FRAMING

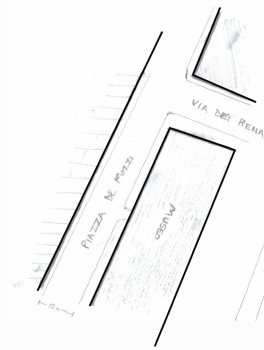
OLIVIA | COLE | ALICIA | DANIELA



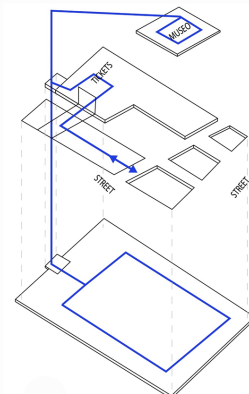
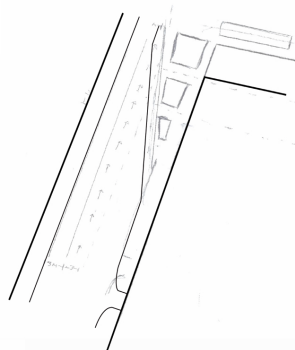
GRID



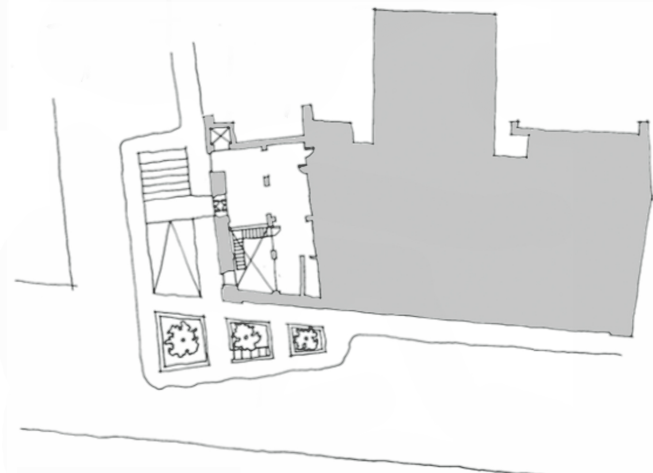
SECTION



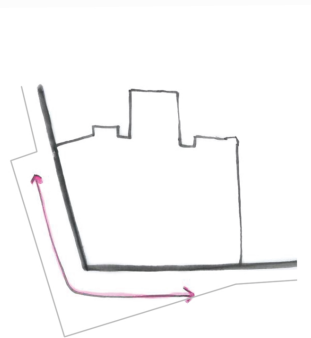
REDIFINING THE STREET



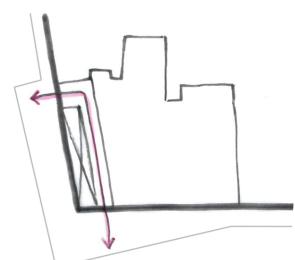
NON WALKING



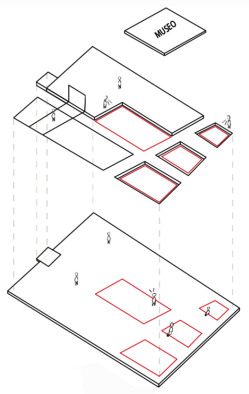
GROUND PLAN



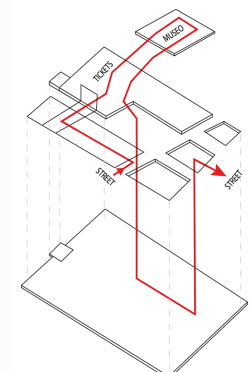
EXTERIOR



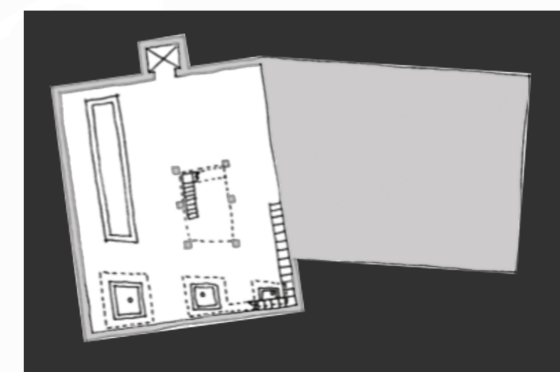
INTERIOR



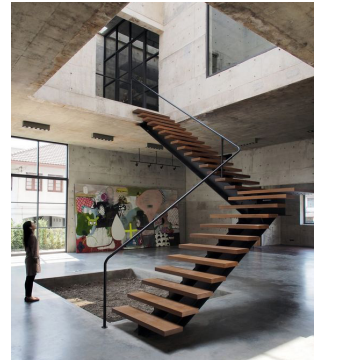
FRAMING



CIRCULATION



UNDERGROUND PLAN



36.
Proposta 1 na Via de Renai.
37.
Proposta 1 na Piazza de' Mozzi.
38.
Galeria-estúdio, ASA, Bangkok, Tailândia.
39.
Painel de apresentação do grupo 1.

vocando temas de desenho precisos.

Propostas de trabalho: painéis dos alunos

Grupo 1_Framing Underground

Autores: Alicia Moreira, Cole Belcher, Daniela Toni e Olivia Meng.

Referências: Galeria-estúdio de betão maciço, ASWA⁴³, Bangkok, Tailândia.

O grupo 1 propõe a construção de um piso subterrâneo associado à abertura de pátios exteriores no espaço público, com o objetivo de desenhar um novo acesso do conjunto Bardini e promover um novo circuito.

Neste sentido, alargam o desenho do passeio da *Piazza dei Mozzi* e da *Via de Renai*, de modo a incorporar os novos pátios que funcionam como um átrio de entrada e estabelecem uma ligação com a recepção através de novos acessos verticais. O tema das aberturas exteriores é transportado para o interior do edifício, contudo, apenas para o espaço de recepção, estabelecendo uma ligação visual com o novo piso subterrâneo. Deste modo, estes dois pisos podem ser lidos como um único momento de entrada no museu, que marca o início do circuito e liga/conecta com o original, sem alterar a estrutura dos outros espaços do edifício.

Estas aberturas, que permitem a iluminação natural do novo piso, sugerem, também, novos espaços de estar no espaço público, através de elementos qualificadores de desenho como bancos e árvores. Efectivamente, alteram o significado do museu na cidade, afirmando-o na malha, na medida em que redesenham a rua e conferem-lhe outro valor urbano.

Esta proposta evoca como referência o acesso da Galeria-estúdio dos ASWA como meio de comunicação do edifício com a cidade, estabelecendo um diálogo entre o interior e o exterior através do princípio de escavação, evitando assim, a criação de um novo volume.

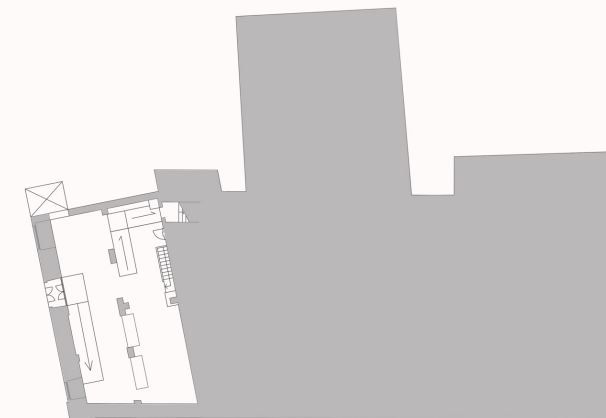
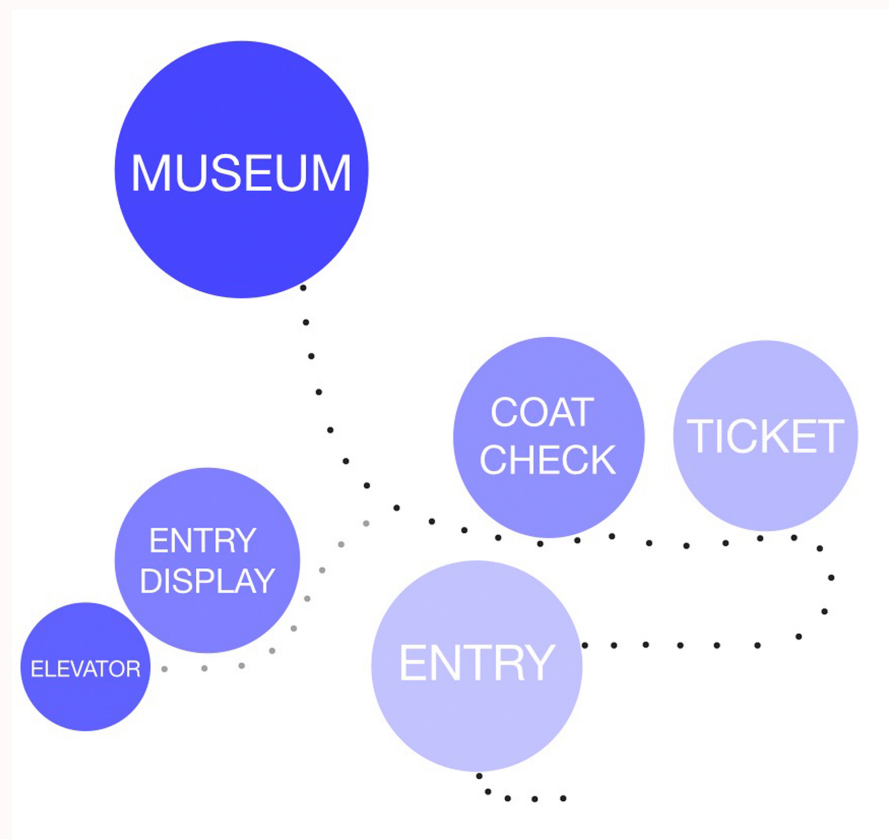
43. ASWA: *Architectural Studio of Work -Aholi*.



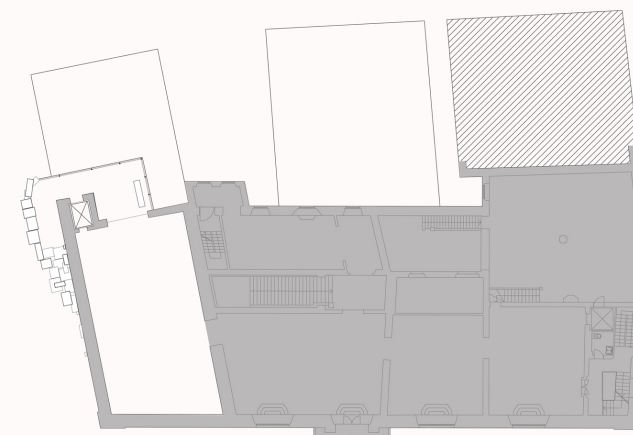
40. 41.

PARASITIC ARCHITECTURE

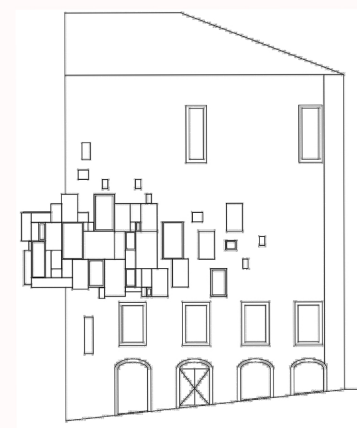
LAURYN WILLIAMS
ETHAN DANICOFF
FENNA RENSBOOG
BRIANNA THOMPSON



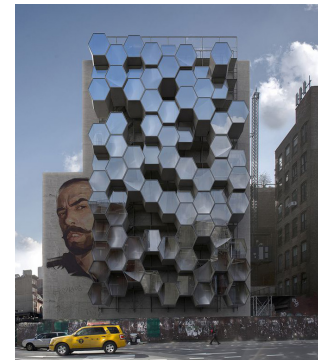
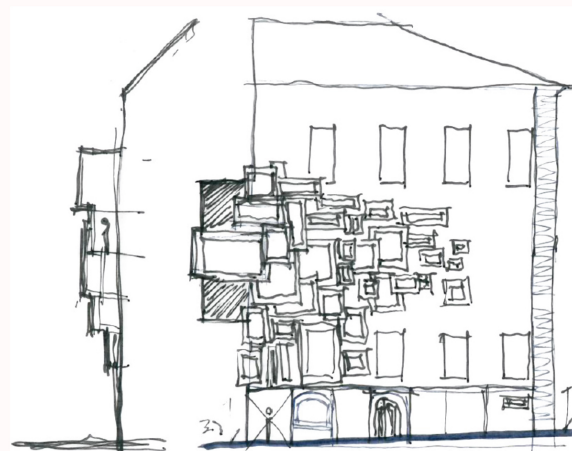
ENTRANCE FLOOR



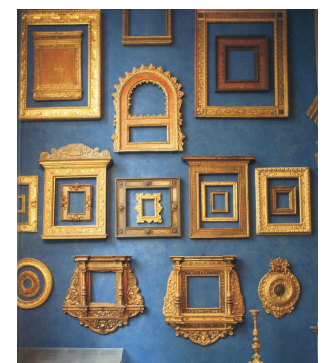
FIRST FLOOR



ELEVATION



42.



43.

44.

- 40. Proposta 2 na Via de Renai.
- 41. Proposta 2 na Piazza de’ Mozzi.
- 42. Shelter with Dignity, Framlab.
- 43. Sala delle Cornici, Museu Bardini.
- 44. Painel de apresentação do grupo 2.

Grupo 2_Parasitic Architecture

Autores: Brianna Thompson, Ethan Danicoff, Fenna Rensboog e Lauryn Williams.

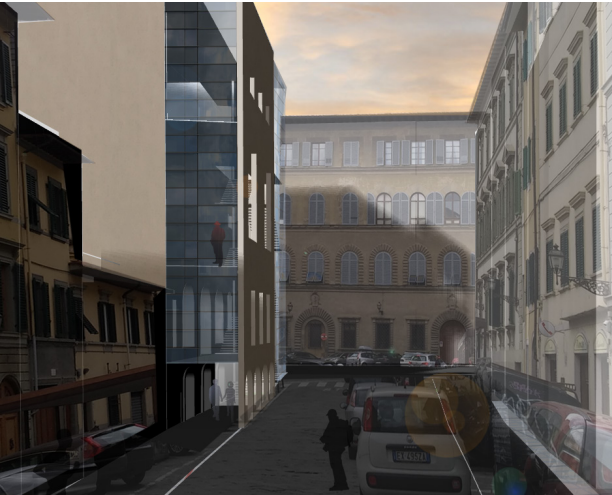
Referências: Projecto *Shelter with Dignity*, Framlab. *Sala delle Cornici*, Museu Bardini.

O grupo 2 sugere uma revisão no circuito fragmentado e uma reformulação no desenho do alçado da *Via de Renai* através da interpretação dos temas da coleção entendida como uma “sobreposição de estilos históricos”⁴⁴, justificando esta proposta como uma homenagem ao fundador Stefano Bardini.

Assim, esta intervenção defende a concepção de uma nova estrutura mediante o processo de adição de uma plataforma exterior, com o intuito de completar o alçado e promover novos sentidos de percurso. Para tal, o circuito interior é repensado por meio de uma ligação direta da recepção, no piso -1, para o *Salone dei Dipinti*, no piso um, com o auxílio de novos acessos verticais. A introdução de um café neste piso, entendido como um *terminus* da exposição, contamina e transforma a atmosfera deste espaço. O espaço de recepção também é modificado através da colocação de uma arcada, uniformizando o ritmo de abertura de vãos, e com a disposição de rampas de acesso.

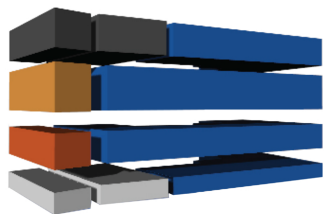
Nesta proposta observa-se a conjugação de dois temas: a modulação do *Shelter with Dignity*, enquanto espaço habitável numa parede cega, e o *Framing*, uma analogia com as molduras da *Sala delle Cornici* do próprio museu, como um parasita que contamina os alçados da *via de Renai* e o lateral interior do quarteirão.

44. “Currently, the Bardini Museum offers a segmented circulation. The goal of our extension is to create a unified experience that everyone can participate in, as well as show the museum in a new light. Because the museum has multiple competitive elements in the facades as well as the collections inside, our addition seeks to celebrate the overlapping of historic and contemporary styles. By layering this two aesthetics, our design pays homage to the original founder and his collection.” – Texto explicativo da proposta do grupo 2.

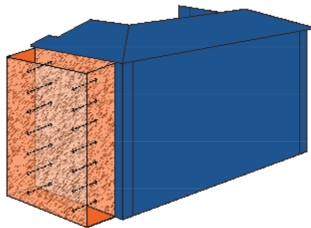


45. 46.

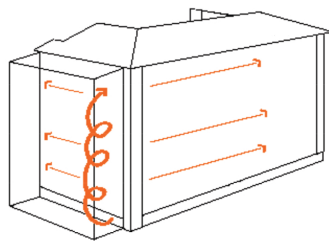
CAPTIVATING CURIOSITY



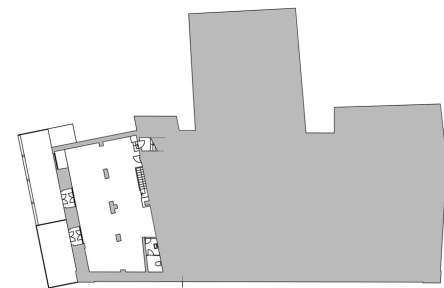
PROGRAM



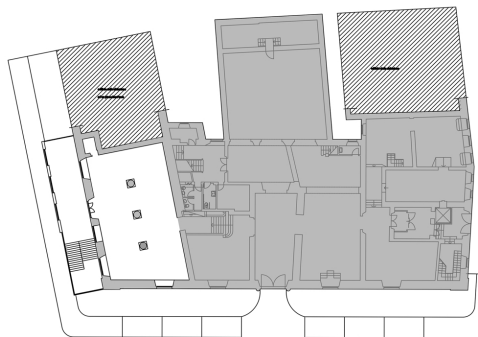
SPACES AND MASSES



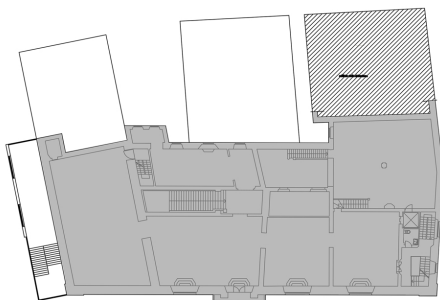
CIRCULATION



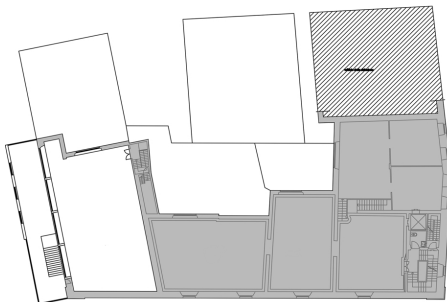
ENTRANCE FLOOR



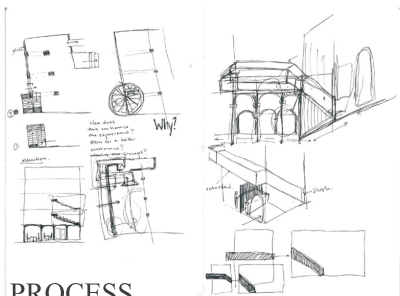
STREET FLOOR



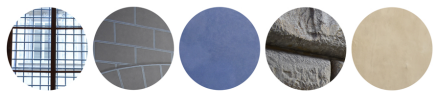
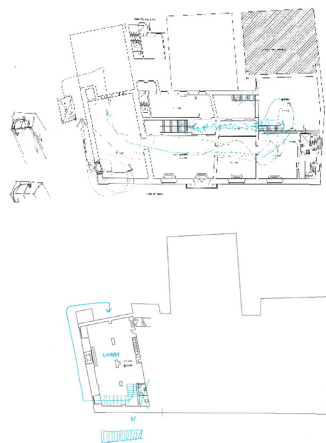
FIRST FLOOR



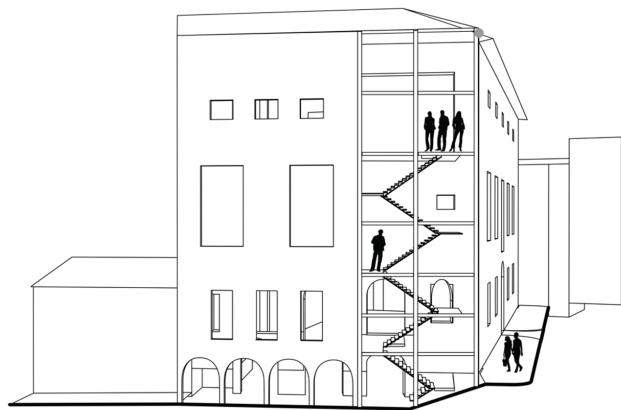
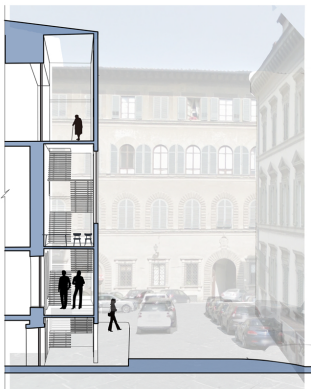
SECOND FLOOR



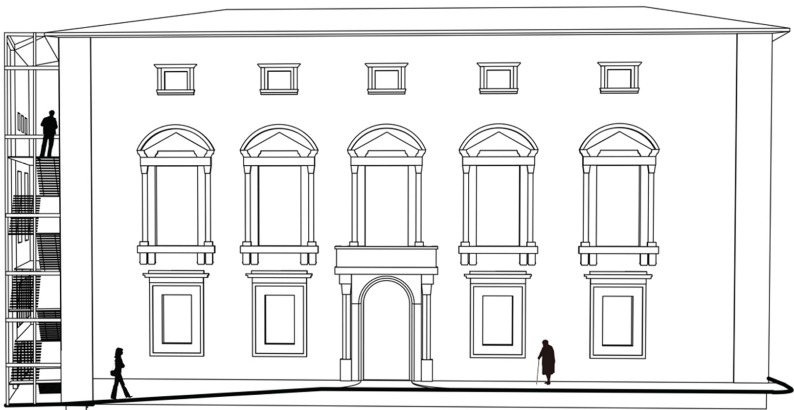
PROCESS



MATERIALS



ELEVATIONS



47.



48.



49.



51.

50.

45.
Proposta 3 na Via de Renai.
46.
Proposta 3 na Piazza de’ Mozzi.
47.
Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, New York.
48.
Convento de Sant Francesc, David Clo-
ses, Barcelona.
49.
Museu de História, leoh Ming Pei, Berlim.
50.
Centre Georges Pompidou, Renzo
Piano e Richard Rogers, Paris.
51.
Painel de apresentação do grupo 3.

Grupo 3_Captivating Curiosity

Autores: Danny, Kira, Maddie, Storm.

Referências: Centre Georges Pompidou, Renzo Piano e Richard Rogers, Paris. Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, New York. Museu de História, leoh Ming Pei, Berlim. Convento de Sant Francesc, David Clo-
ses, Barcelona.

O grupo 3 introduz uma extensão no museu, com o objectivo claro de es-
tabelecer um novo diálogo entre o palácio e a cidade e de o reposicionar
na malha urbana. Neste sentido, propõe a construção de um novo volume
na *via de Renai*, redesenhando o perfil da rua e propondo um novo sistema
de circuitos que transforma completamente a lógica actual de organização
do palácio.

Este corpo desenha uma estrutura com plataformas que se encontram à
mesma cota dos pisos do museu, estabelecendo uma comunicação hori-
zontal directa com as respectivas salas: *Sala d’Armi*, no piso mezanino,
o Salone dei Dipinti, no piso um, e a sala do piso dois. Cada plataforma
incorpora um programa adicional diverso, consoante as necessidades mu-
seológicas de cada sala. A posição da escada permite o acesso vertical di-
rectamente da rua para as salas originais de exposição permanente.

De facto, o novo corpo funciona como um activador que estimula um novo
significado de percurso, reforçando e complementando o sistema original
do museu de modo a valorizar a coleção e a sequência das particulares
atmosferas das salas. O seu alçado é desenhado de acordo com o ritmo e
dimensões dos vãos do alçado principal, da *Piazza dei Mozzi*, transmitindo
uma continuidade na leitura do edifício como um todo.

Esta proposta explora como uma intervenção pode ser entendida como
um motor de transformação da estrutura pré-existente, a partir da análise
de quatro exemplos como o Centro Georges Pompidou, o Museu Gugge-
nheim de New York, o Museu de História de Berlim e o Convento de Sant
Francesc.

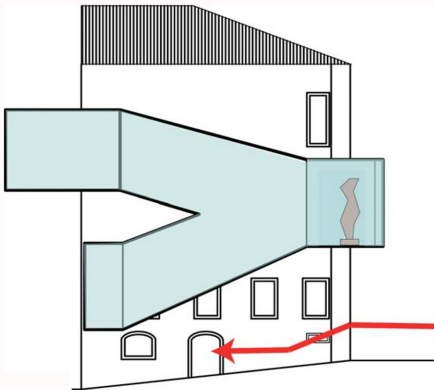


52. 53.

CARMEN, JASON, VITO

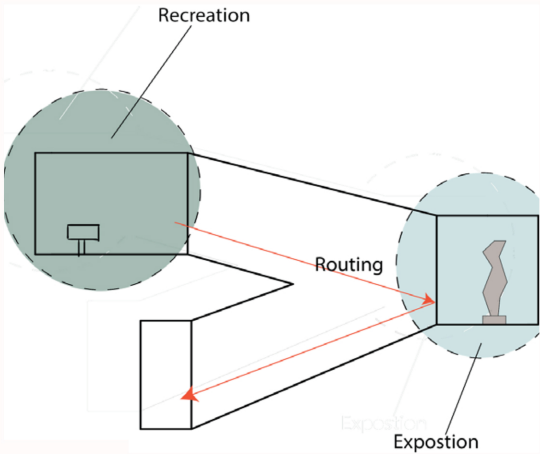
REVEAL AND EXPERIENCE

Framing and leading the way towards the entrance, giving focus to the north facade.



The exposition space is an **icon** that reveals the character and art of the Museo Bardini to the exterior and is an attraction point towards the North Facade

The recreation space has an amazing view over the Arno and the city of Firenze. Furthermore it looks down on a masterpiece of the Bardnini Collection, highlighted in the glass model



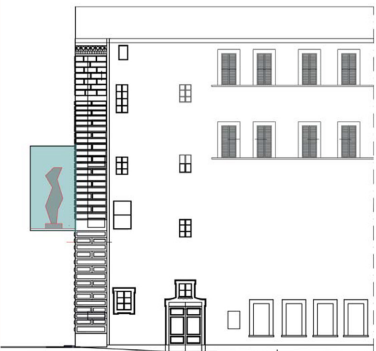
Curtain wall, takes over the rythm of the windows of the main facade, but mirrored.

MATERIALISATION

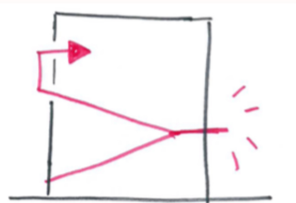
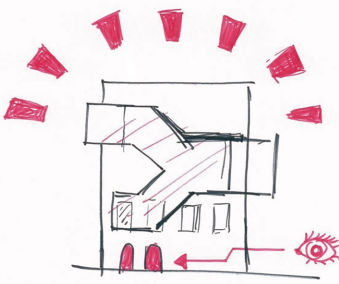
Corten, enhances the 3 important contours of the form.



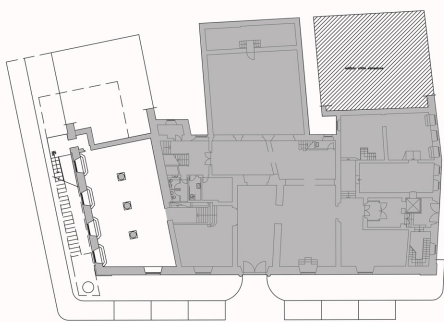
WEST FACADE



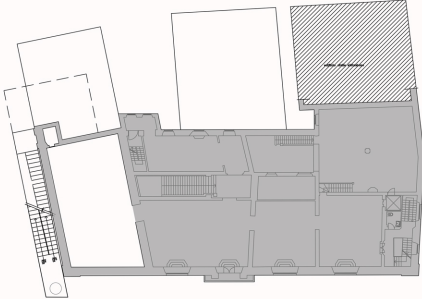
SOUTH FACADE



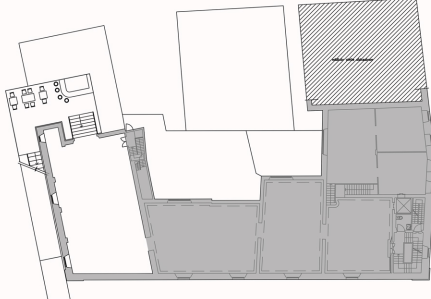
FIRENZE MUSEO BARDINI



STREET LEVEL



FIRST FLOOR



SECOND FLOOR

- 52.
Proposta 4 na Via de Renai.
- 53.
Proposta 4 na Piazza de' Mozzi.
- 54.
Painel de apresentação do grupo 4.

Grupo 4_Reveal and Experience

Autores: Carmen, Jason, Vito.

O grupo 4 insere-se na mesma lógica de formulação de um novo corpo mediante o processo de adição, na *via de Renai*, com o propósito de promover um novo circuito e introduzir novas valências.

No entanto, ao contrário do grupo 3 que projecta o novo volume como uma extensão, como se o edifício pré-existente aumentasse, esta proposta defende o novo corpo como uma estrutura que se agarra ao museu e contamina o seu percurso.

Esta intervenção desenha uma comunicação entre a *Sala d’Armi*, no piso mezanino, e a sala do segundo piso, introduzindo um salto no circuito e quebrando a sequência actual por pisos. Propõe, também, exibir uma única peça da coleção Bardini com o objetivo de trazer a exposição para o exterior do museu. O novo corpo é construído de modo a destacar esta peça, posicionando-a estrategicamente na cidade, salientando a nova estrutura do edificado pré-existente. A escada é acompanhada por expositores para peças de menor porte que complementam a exibição da obra principal, segundo um sistema de hierarquias.

No final deste circuito é inserido um café panorâmico, no piso dois, um momento intermediário que funciona como uma rótula entre as exposições no exterior e no interior do palácio.

Neste sentido, a proposta altera a relação espacial do edifício com a malha urbana e defende a valorização da coleção de Stefano Bardini, enquanto herança do património florentino.



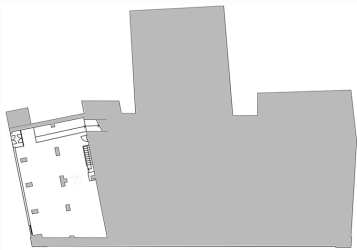
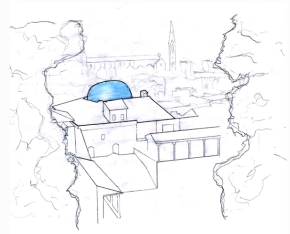
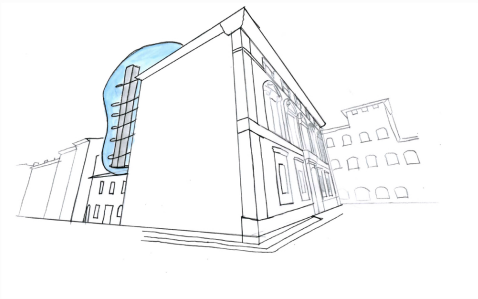
55. 56.

TRANSITION OF EXPERIENCES

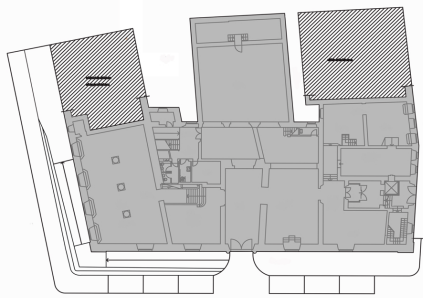
Space within which one can explore change

Paige, Randall, Valerie, Daniela

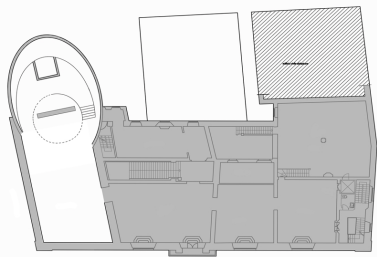
Interior v. Exterior
Museum v. Garden
Front Gate v. Main Entry
Bardini Blue v. Sky Blue



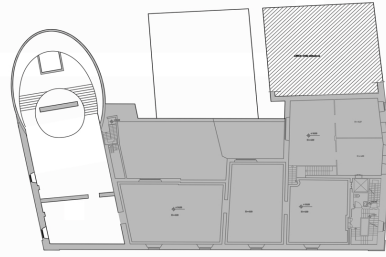
Entrance



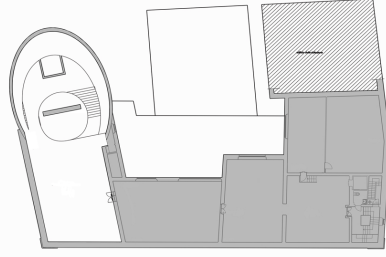
Street level



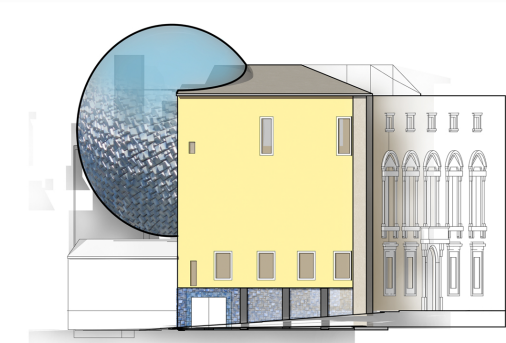
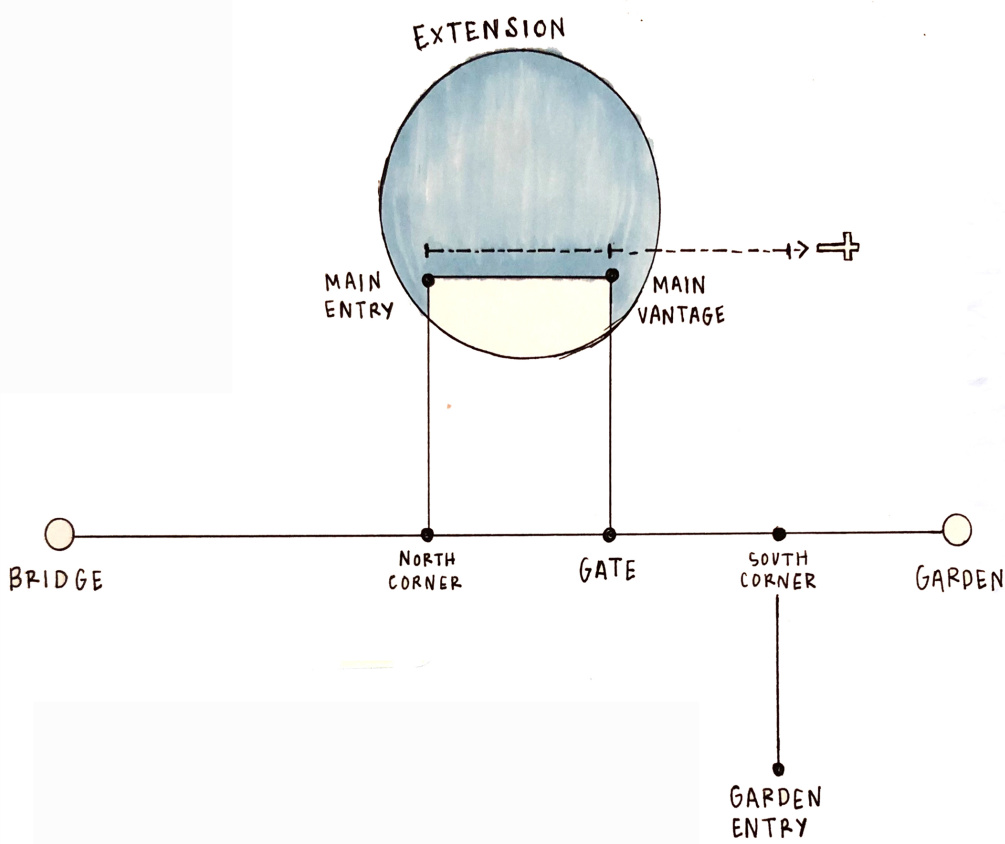
First floor



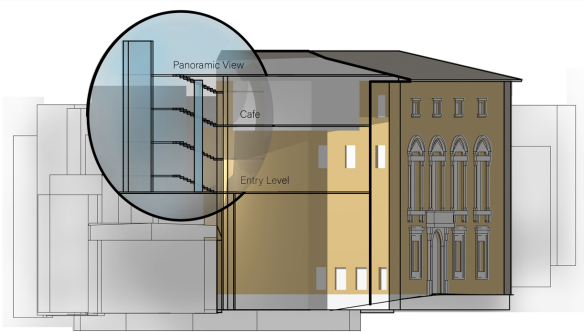
Second floor



Third floor



Elevation



Section



57.



58.

59.

55.
Proposta 5 na Via de Renai.
56.
Proposta 5 na Ponte Alle Grazie.
57.
Edifício Reichstag, Norman Foster, Berlim.
58.
Museu de Fundatie, Bierman Henket architecten.
59.
Painel de apresentação do grupo 5.

Grupo 5_Transition of Experiences

Autores: Daniela Pardo, Paige Bechtle, Randall McBride, Valerie Heesakkers.

Referências: Museu de Fundatie, Bierman Henket architecten, Holanda. Reichstag building, Norman Foster, Berlim.

O grupo 5 sugere a concepção de uma extensão através de um volume esférico, no alçado lateral do interior do quarteirão, com o propósito de reforçar a relação entre a cidade, o edifício e o jardim Bardini, numa leitura urbana, e aumentar o percurso interior do museu, numa escala mais aproximada.

A proposta estabelece uma comunicação do primeiro andar com os pisos superiores para o uso público, o que actualmente apenas existe destinado ao uso privado. Ao contrário do trabalho do grupo 5, que não interfere com os ambientes das salas, este corpo insere-se no espaço de modo a alterar e transformar o valor das salas de exposição dos pisos um, dois e três, tendo como consequência uma perda do carácter original projetado por Bardini. No final deste circuito encontra-se um café e um miradouro, estabelecendo uma relação com a cidade e com o jardim Bardini.

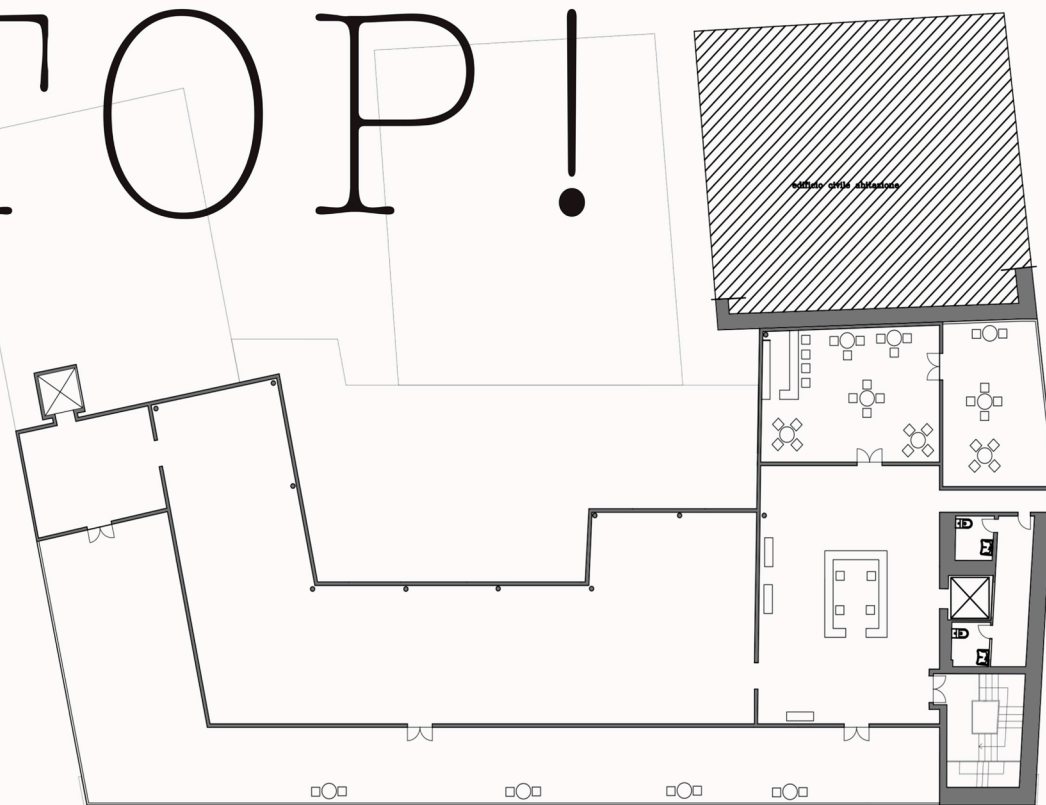
No espaço de recepção também se verificam alterações nomeadamente na translação da porta, nivelando a cota de entrada da rua com o interior do espaço, na substituição da escada por uma rampa e no desenho do alçado da *via de Renai* definido por uma transparência, sendo utilizado o mesmo material do que no volume esférico.

O desenho do novo corpo teve como base o estudo de uma extensão em forma de cúpula e do seu significado na cidade, temas presentes no Reichstag building, de Norman Foster, e no Museu de Fundatie, de Bierman Henket architecten.



60, 61.

TOP!



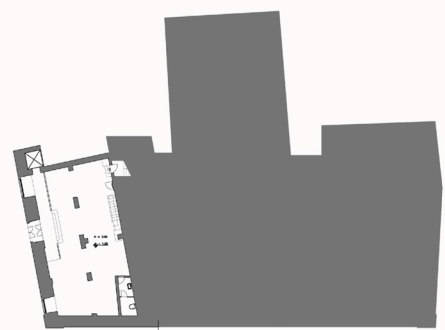
0 10 Extension Floor Plan



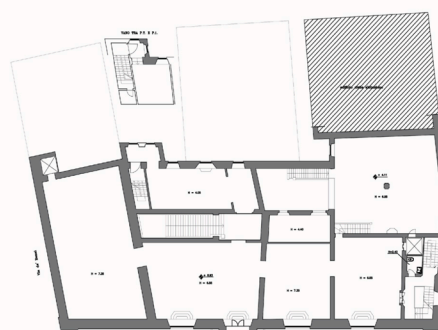
Piano Terra



Piano Secondo

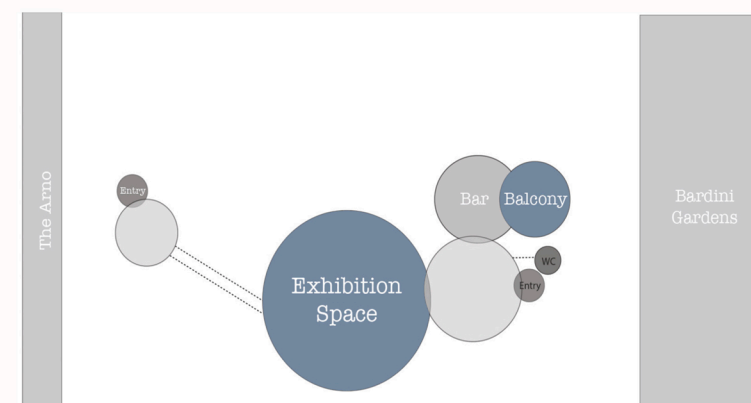


Piano Seminterrato

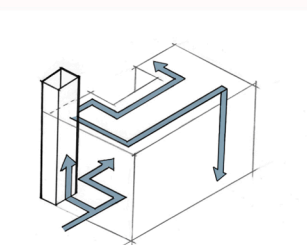


Piano Primo

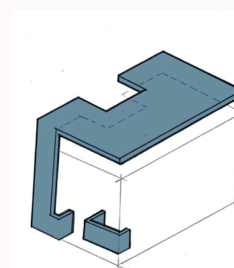
The Bardini museum is expanded on top, raising the roof creates space for more exhibitions, education and a café. We designed an elevator on the side of the building to increase accessibility and visibility. These additions follow Bardini's style, using different parts to add a new modern layer to the building.



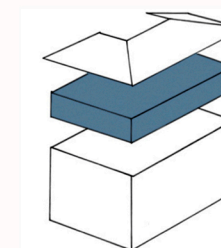
Program



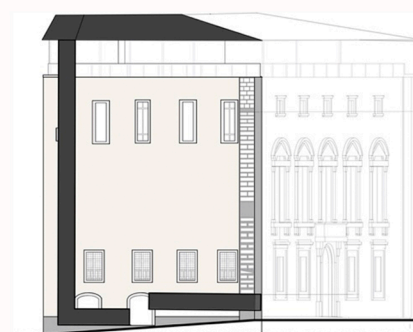
Circulation



Folding

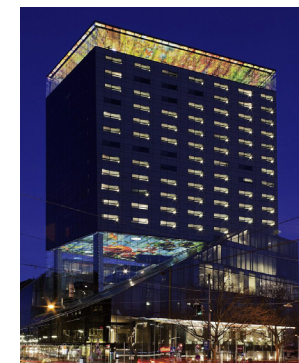


Massing

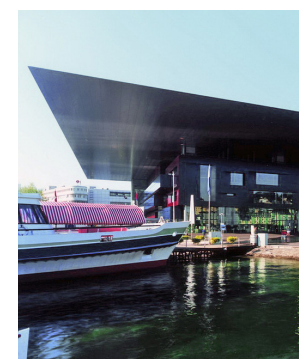


North Elevation

Sofitel Vienna Stephansdom
Architects: Jean Nouvel, Pipilotti Rist



62.



63.

64.

60.

Proposta 6 na Via de Renai.

61.

Proposta 6 na Ponte Alle Grazie.

62.

Sofitel Vienna Stephansdom, Jean Nouvel, Viena.

63.

Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Jean Nouvel, Madrid.

64.

Painel de apresentação do grupo 6.

Grupo 6_On the Top:

Autores: Brianna, Liam, Megan, Pieter.

Referências: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Jean Nouvel, Madrid. Sofitel Vienna Stephansdom, Jean Nouvel, Viena.

O grupo 6 defende uma proposta de inserção de uma nova dinâmica nos circuitos do museu através da introdução de um novo piso na cobertura e de novos acessos verticais. Este gesto de desenhar uma nova planta no topo do palácio Bardini tem como consequência um grande impacto nesta área pela sua posição na malha urbana.

Nesse sentido, verifica-se uma leitura urbana através da relação que o novo corpo estabelece com o jardim Bardini e com o rio Arno.

Este trabalho propõe activar o espaço dos acessos verticais localizado na entrada da via di S. Niccolò enquanto nova entrada, com o objectivo de tornar o percurso mais fluido, sem obrigar o visitante a ingressar e sair pelo mesmo espaço. Esta atitude não se verifica em nenhuma das intervenções dos grupos anteriores. Assim, através da colocação de um elevador no espaço de recepção e da utilização do acesso na via di S. Niccolò, observa-se um novo sentido de deambulação que abre novamente o museu a esta rua.

Este piso superior é definido por novas valências como espaços de exposição, de educação e um café, as quais dão resposta às necessidades deste complexo.

O projecto apoia-se na análise de duas obras como o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia e o edifício Sofitel Vienna Stephansdom, ambos de Jean Nouvel.



Referências: problemas, temas e opções

65.

Alçados de todos os palácios na Strada Nuova.

66.

Implantação da Strada Nuova, do Palazzo Bianco e do Palazzo Rosso.

A procura constante de significados no interior do Museu é um exemplo que nos ajuda a entender os edifícios coletivos e culturais contemporâneos. Neste sentido, foram definidos três modos de ver e entender a arquitetura, na relação dos edifícios intervencionados com a cidade - Franco Albini, David Chipperfield e Peter Zumthor - com o objetivo de compreender as respetivas metodologias de aproximação aos problemas colocados, temas de desenho e opções projectuais. Cada autor explora diferentes temas de projecto que contribuem para um melhor entendimento do Museu Bordini.

1. Franco Albini

“(…) a architettura deve dar o máximo valor ao ambiente como forte elemento de sugestão (…)”⁴⁵

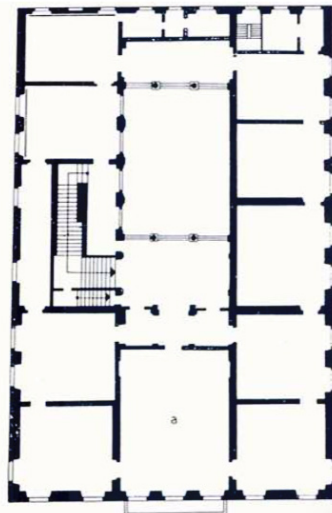
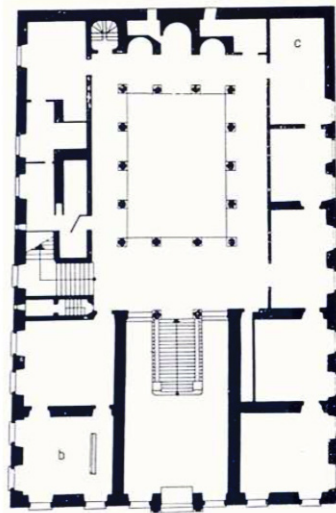
1.1 Palazzo Bianco, Genova, 1949-1951:

A proposta de restauro e reestruturação do *Palazzo Bianco* constitui a primeira obra genovesa de Franco Albini, no contexto de intervenções museológicas.⁴⁶ Localiza-se na *Strada Nuova*, uma rua caracterizada pela monumentalidade dos seus diversos palácios⁴⁷. O projecto tem como objectivo respeitar o carácter original do palácio, evocando atmosferas através dos novos materiais e da introdução de elementos arquitectónicos, tais como

45. “(…) l’architettura deve dare il massimo valore all’ambiente come potente elemento di suggestione (…)” Franco Albini in HUBER, Antonella, “*Il Museo Italiano. The Italian Museum*”, Milano: Ed. Lybra Immagine, 1997, p. 103.

46. PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “*Franco Albini: 1905-1977*”, Milano: Ed. Electa, 1998, p. 233.

47. O bombardeamento da 2ª Guerra Mundial de 1942 destruiu parcialmente o *Palazzo Bianco*, assim como o *Palazzo Rosso*. Esta radical transformação do *Palazzo Bianco* deve-se sobretudo ao seu estado de destruição do pós-guerra e a uma consequente reorganização do espaço expositivo.



67. 68.



69.

70.



71.



67.

Planta piso 1.

68.

Planta piso 2.

69.

Pinturas suspensas através de um suporte na parede.

70.

Suportes amovíveis de aço sob bases de coluna.

71.

Suportes verticais fixos com luzes pontuais.

cornijas, pilastras, frisos, rodapé alto, entre outros.

O desenho de um espaço que transmite o verdadeiro significado das obras, rigorosamente selecionadas, enquanto testemunho da história artística da cidade, e recupera a sua individualidade, sufocada pela excessiva quantidade de material e pela sua inconsistência.⁴⁸ Neste sentido, procede-se a uma reorganização do espaço de exibição, de modo a valorizar a coleção e, também, a uma reconstrução do palácio, completando, recuperando e preservando as características antigas do palácio. As cortinas são um exemplo de elementos que controlam a intensidade da luz natural e respeitam, igualmente, o carácter do espaço.

Efetivamente, existe uma clara distinção entre o edifício-invólucro e a intervenção contemporânea visível na leitura interior do espaço. Considere-se como exemplo, o uso de vários materiais, o equilíbrio entre luz natural e artificial e a inovadora técnica de exibição que integra o conceito de mobilidade absoluta das obras.⁴⁹ Este novo sistema, presente nas salas de carácter temporário, permite o deslocamento, alteração, aumento ou diminuição do número de peças exibidas. Relativamente à organização da exposição permanente, as pinturas são colocadas nas paredes e dispersas pela sala, sob estruturas compostas por suportes de ferro incrustados em fragmentos de pedra antigos como, por exemplo, em bases de colunas. Claramente, existe uma lógica de distribuição semelhante destes suportes com os do Museu Bardini.

As peças de maior importância são colocadas noutra divisão, preservadas em vitrinas de aço e de cristal, distinguindo-se dos sistemas expositivos anteriores, como por exemplo o *Pallio Bizantino*. Dentro da mesma sala, encontra-se a escultura de Margherita di Brabante, que permite a sua observação através de diferentes ângulos e cotas⁵⁰.

72.

Pormenor da vitrina de cristal.

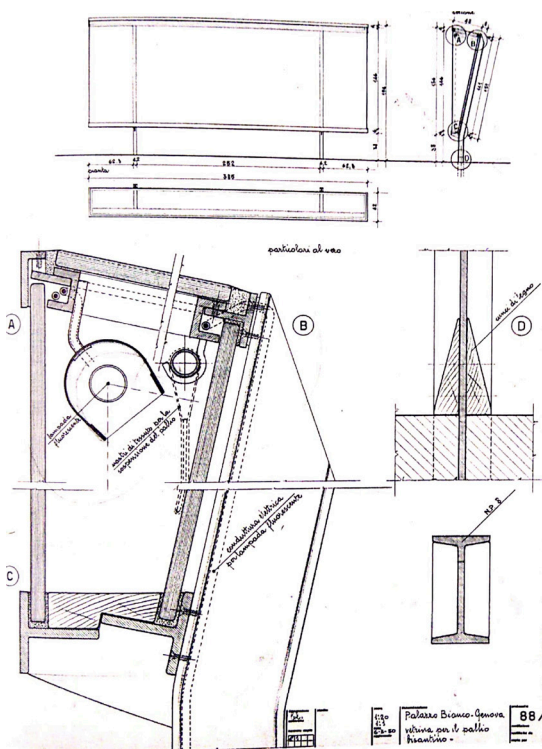
73.

Vitrina com o Pallio Bizantino e escultura Margherita di Brabante.

48. HUBER, Antonella, *“Il Museo Italiano. The Italian Museum”*, Milano: Ed. Lybra Immagine, 1997, p. 98.

49. PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, *“Franco Albini: 1905-1977”*, Milano: Ed. Electa, 1998, p. 233.

50. *“(…) the visitor could choose and this stimulated an understanding of the work”*. HUBER, Antonella, *“Il Museo Italiano. The Italian Museum”*, Milano: Ed. Lybra Immagine, 1997, p. 98.





74.

*“(...) no Palazzo Bianco a proposta espositiva do fragmento de Margherita di Brabante confronta o tema da interpretação crítica da obra, ao ponto de permitir uma intervenção do público na escolha do ponto de vista, na exposição do tesouro e dos suportes, as vitrinas, alcançam uma simplicidade exemplar, uma essencialidade que deixa respirar os volumes as obras.”*⁵¹

Verifica-se a concepção de um percurso⁵² através da elaboração dos diversos sistemas de apresentação da coleção, de modo a suscitar diferentes sensações no observador. A exposição e a iluminação são pensadas de acordo com a caracterização dos espaços, criando ambientes particulares de acordo com a tipologia de cada sala⁵³.

1.2 Palazzo Rosso, Genova, 1952-1962:

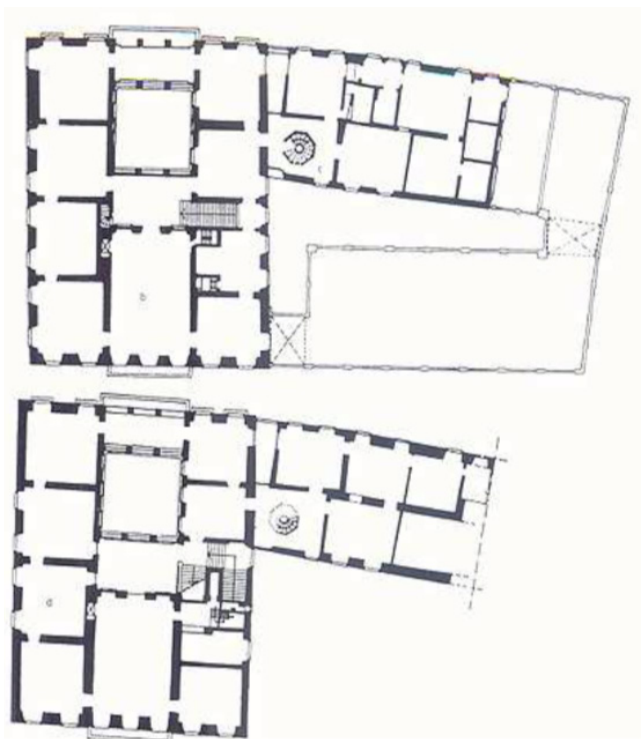
O *Palazzo Rosso*, igualmente localizado na *Strada Nuova*, tem um critério de intervenção semelhante em relação ao *Palazzo Bianco*, ou seja, para além de recuperar as perdidas características originais da arquitetura barroca genovesa⁵⁴, introduz um novo dispositivo, desenhado como uma única peça que incorpora o suporte das obras e a sua iluminação. A leveza de Franco Albini verifica-se na reformulação da tipologia dos espaços in-

51. “(...) in Palazzo Bianco la proposta espositiva del frammento di Margherita di Brabante affronta il tema dell’interpretazione critica dell’opera, tanto da consentire un intervento del pubblico nella scelta del punto di osservazione, nell’esposizione del tesoro e sostegni, le vetrine, raggiungono una semplicità esemplare, una essenzialità che dà respiro ai volumi e alle opere.” PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “Franco Albini: 1905-1977”, Milano: Ed. Electa, 1998, p. 34.

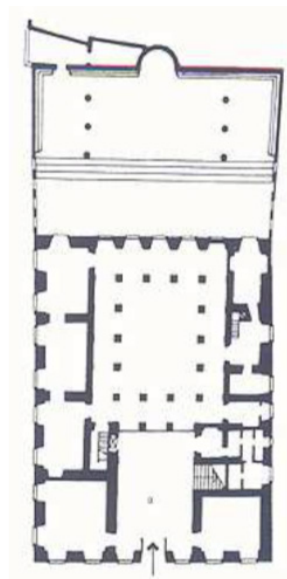
52. “It was basically a matter of impressing harmony upon the museum visitor route, linking up the various sections spread over two floors and of providing the museum with adequate facilities.” HUBER, Antonella, “Il Museo Italiano. The Italian Museum”, Milano: Ed. Lybra Immagine, 1997, p. 97

53. A unidade cromática predominante no museu insere-se numa escala de cinza, do branco ao preto, como se observa no pavimento de ardósia negra e mármore branco e nas paredes de cinzento claro. A mesma hierarquia de cores aplica-se nos dispositivos de exposição.

54. “The first concern of Franco Albini (...) was that of restoring the structure of one of the last examples of Genoese Baroque.” HUBER, Antonella, “Il Museo Italiano. The Italian Museum”, Milano: Ed. Lybra Immagine, 1997, p. 132.



75. 76.



77.



78.



79.



80.

75

Piso 2 do Palazzo Rosso.

76.

Piso 1 do Palazzo Rosso.

77.

Piso 0 do Palazzo Rosso.

78.

Dispositivo vertical de exposição.

79.

Interior do Museu.

80.

Escada octogonal vermelha.

ternos e da coleção, através de dispositivos que fortalecem o carácter das salas.

No interior, Albini introduz algumas excepções que quebram a regra compositiva e a rigidez do desenho, nomeadamente na conexão entre os dois corpos, onde o espaço é definido por um pátio e por uma escada octogonal.

O átrio de entrada, o pátio e as *loggias* foram desenhados com grandes janelas de vidro justapostas e unidas apenas por pequenas juntas em bronze polido, que enfatizam a transparência e a continuidade na leitura dos espaços interiores. A escada octogonal⁵⁵ é caracterizada pela sua particular posição no espaço, com uma estrutura independente das paredes composta por barras de aço que se apoiam no tecto. Considera-se um testemunho da arquitectura contemporânea que se apresenta com leveza, como uma metáfora da continuidade do espaço.⁵⁶

Os sistemas de exposição e iluminação testados no *Palazzo Bianco* e no *Museo del Tesoro* são consolidados neste museu, caracterizados pela sua flexibilidade e mobilidade da colecção de obras de arte. Estas estruturas permitem orientar os objetos consoante a luz natural ou artificial, de acordo com o ambiente singular presente em cada sala.⁵⁷ Mais uma vez, as obras passam por um rigoroso processo de selecção e reordenação.

81.

Sistema de iluminação adaptado a obras pontuais.

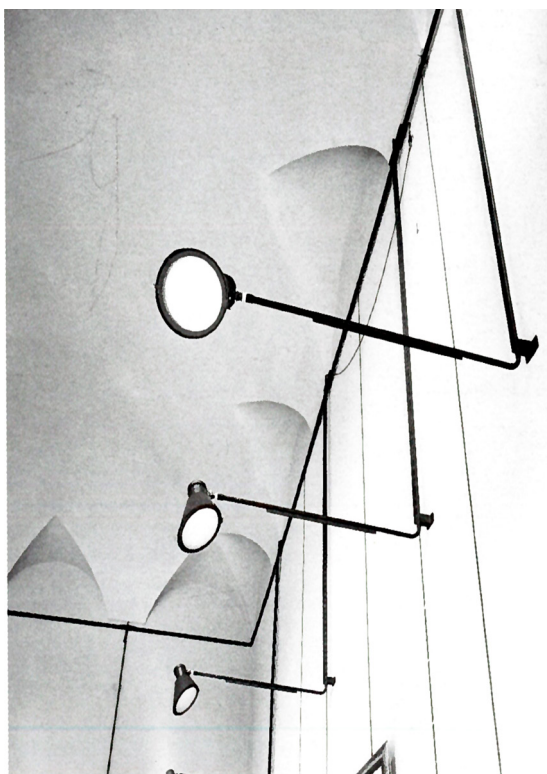
82.

Sistema de suporte vertical amovível e rotativo.

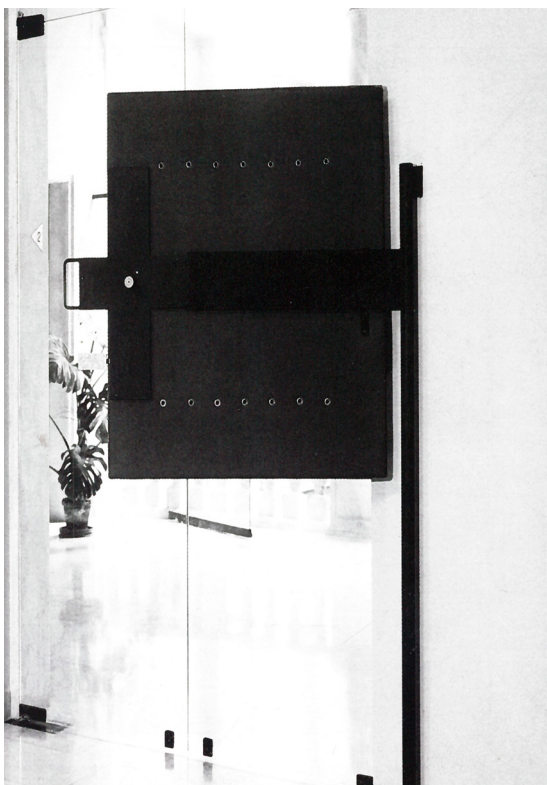
55. O nome *Rosso* que caracteriza o palácio verifica-se no seu exterior assim como no interior, presente na particular escada octogonal, nos planos verticais das salas do piso um e no pavimento de felcro do piso dois.

56. “A escada testemunha o mundo contemporâneo que se apresenta com leveza, como uma metáfora da continuidade.” “*La scala testimonia la contemporaneità che si presenta con leggerezza, come una metafora sulla continuità.*” PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “*Franco Albini: 1905-1977*”, Milano: Ed. Electa, 1998, p. 35.

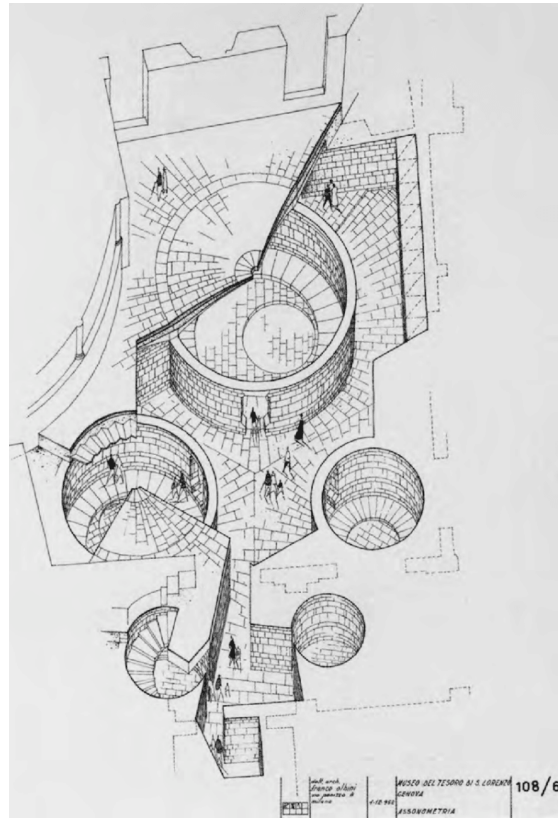
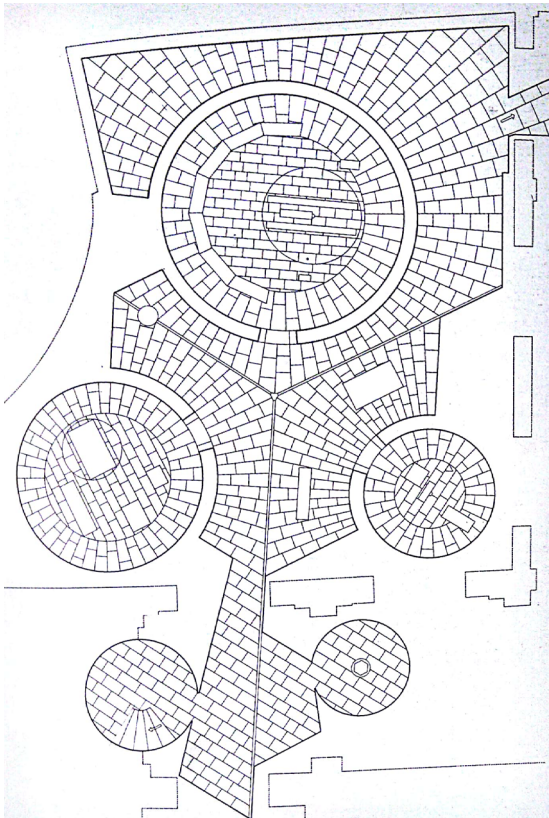
57. “(...) a atenção para os efeitos da luz natural e artificial no espaço museológico estará presente através de uma série de variantes moldadas a partir de casos específicos.” “(...) *l’attenzione per gli effetti della luce naturale e artificiale nello spazio museografico sarà presente con una serie di varianti modellate sui casi particolari.*” PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “*Franco Albini: 1905-1977*”, Milano: Ed. Electa, 1998, p. 34.



81.



82.



83. 84.

83.

Implantação do museu no pátio interior da Catedral de São Lourenço.

84.

Axnometria interior do Museu do Tesouro.

1.3 Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova, 1952-1956:

Franco Albini projetou o Museu do Tesouro como uma extensão da *Catedral di San Lorenzo em Génova*, com o intuito de expor a coleção de natureza litúrgica, com peças datadas desde a idade média até o século XVIII. A proposta envolve três conceitos: nova construção, restauro e conservação. A concepção de um novo volume com o objetivo de preservar o tesouro.

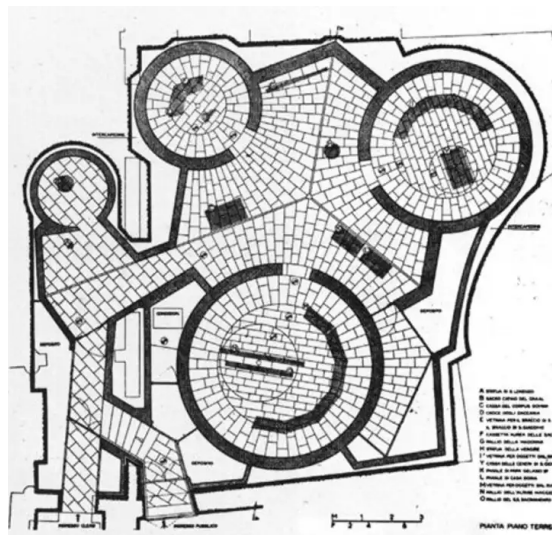
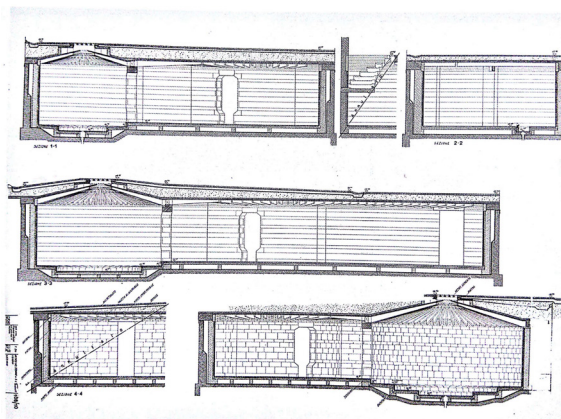
Uma das premissas reivindicadas era garantir o fácil acesso da igreja para o museu assim como a mobilidade das peças de exibição, ou seja, o sistema expositivo teria de corresponder a uma condição de uso constante para ocasiões religiosas específicas, pelo que era importante conceber uma passagem de acesso ao clero diferente do público.

O espaço é projectado especificamente para a exposição permanente, não estando previsto o aumento de peças, sendo desenhado proporcionalmente relativamente aos objetos a serem exibidos⁵⁸, de modo a intensificar a relação entre espaço-coleção.

O novo volume foi pensado como um antigo cofre como se sempre tivesse existido no lugar. Deste modo, o museu foi construído num nível subterrâneo, uma cripta edificada de raiz com diferentes núcleos cilíndricos, ligados por um espaço hexagonal. Estas estruturas, de diversos diâmetros e com uma pequena luz zenital, são projetadas individualmente de modo a transmitir um ambiente singular para cada conjunto de artefactos, valorizando o significado divino⁵⁹ de cada um. Para além dos três corpos de exposição, existe um quarto que corresponde a um acesso vertical destinado para o clero, criando uma passagem para a sacristia da catedral de San

58. HUBER, Antonella, “*Il Museo Italiano. The Italian Museum*”, Milano: Ed. Lybra Immagine, 1997, p. 104.

59. “*The collection. This consists in a group of objects of valuable workmanship, the artistic value of which transcends, in more than one case, into the highest of symbolic meanings. After rigorous selection of the pieces to display, the ordering responded to thematic, chronological and stylistic groupings (...)*”. HUBER, Antonella, “*Il Museo Italiano. The Italian Museum*”, Milano: Ed. Lybra Immagine, 1997, p. 104.



85. 86.



87.

88. 89.



90.



85.

Cortes longitudinais e transversais.

86.

Planta interior, com acesso pelo interior da igreja.

87.

Jogo Perspectivo para o interior das salas.

88.

Sombra projectada na parede de um anjo sob uma luz particular.

89.

Vestimentas da Curia para eventos públicos.

90.

Interior de uma sala com luz zenital sob as vitrinas de cristal e baús.

Lorenzo. Foi também desenhada uma entrada que ligava directamente o museu à *Piazza Matteotti*, destinada para o público, no entanto, foi rejeitada pelos membros superiores da Curia.

Relativamente à materialização, a composição do espaço é feita com pedra, betão e aço. A tectónica presente no corpo, o volume pesado de pedra, em contraponto com a leveza dos expositores de aço. Em termos de desenho, as dimensões das pedras das paredes são alternadas, juntamente com as pedras do chão. O material “dobra” da parede para o chão, como se fosse um único espaço. No tecto, encontram-se estruturas de suporte de betão.

*“A complexidade dos volumes, todos diferentes entre si mas todos distribuídos segundo eixos que individualizam um centro real e ideal (...). O centro é o lugar da observação global da implantação volumétrica, que se pode abraçar com poucos movimentos do corpo que o próprio espaço convida a fazer-lo. O espaço convida o corpo ao movimento solicitado pelas vistas prospetivas dos três tholoi maiores que deixam ver um pouco dos tesouros escondidos no seu interior. O mundo das percepções é construído através de uma precisa teoria da visão que impõe uma conexão do espaço com o mundo sensível.”*⁶⁰

Neste sentido, a proposta organiza-se segundo uma composição de cheios e vazios, na qual os núcleos expositivos, os cofres, são entendidos como momentos de contemplação e o vazio que os une destina-se à circulação.

Neste discurso, Albini cria um percurso através de um jogo perspético en-

60. *“La complessità dei volumi, tutti diversi tra loro ma tutti distribuiti secondo assi che individuano un centro reale e ideale (...). Il centro è il luogo di osservazione globale dell'impianto volumetrico, che si abbraccia con pochi movimenti del corpo che lo stesso spazio invita a fare. Lo spazio invita il corpo al movimento sollecitato dalle viste prospettiche dei tre tholoi maggiori che lasciano vedere un poco i tesori esposti nel loro ventre. Il mondo delle percezioni è costruito secondo una precisa teoria della visione che impone una connessione dello spazio con il mondo sensibile.”* PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, *“Franco Albini: 1905-1977”*, Milano: Ed. Electa, 1998, p. 33.

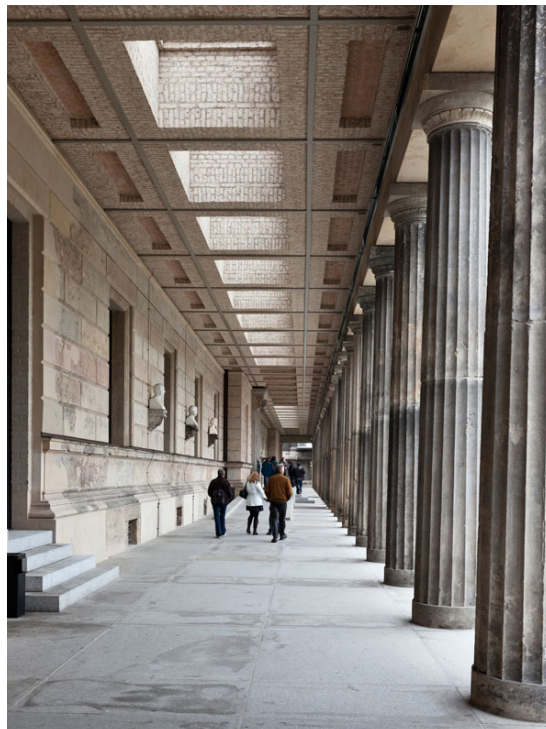
tre o espaço e o observador⁶¹, como se verifica no facto de a exposição estar contida dentro destes cofres e apenas poder ser observada numa determinada posição no espaço, devido ao seu estreito acesso. Este processo compositivo e a atenção às sequências preceptivas tornam-se fundamentais na criação Albiana.

“A obra, o espaço e quem vive a experiência de um e do outro, estabelecem uma cumplicidade circular que não privilegia ninguém, mas sim todos da mesma maneira”.⁶²

Efectivamente, o ambiente presente neste museu não deriva somente obras de arte, mas mostra como um edifício de identidade muito forte pode evocar várias atmosferas.

61. . “*L’opera, lo spazio, e chi vive l’esperienza dell’uno e dell’altro, stabiliscono una complicità circolare che non privilegia nessuno ma tutti in egual misura.*” PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “*Franco Albini: 1905-1977*”, Milano: Ed. Electa, 1998, p. 34.

62. PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “*Franco Albini: 1905-1977*”, Milano: Ed. Electa, 1998, p. 33 e 34.



91. 92.

91.

Comunicação do novo com o pré-existente, alçado Este.

92.

Entrada do alçado Este desenhada por uma linha de colunas e aberturas de luz zenital.

2. David Chipperfield - Neues Museum, 1997-2009

*“Chipperfield’s intervention includes different and complementary options: integrated restoration; restoration that maintains the marks of time and Berlin’s history; and reconstruction. These three attitudes correspond to different problems posed in the rehabilitation of Friedrich Stüler’s project. The building presented a state of decay which nevertheless preserved the essence of the volumes, the spaces, and the finishes. Some of these were restored with exemplary integrity. In others, Chipperfield’s sensibility yielded, in a coolly calculated way, to the painful beauty of the ruins, as if consolidating instantly a timeless latent process of decay.”*⁶³

O propósito do projeto era compreender como intervir num edifício devastado⁶⁴, com a intenção de proteger e dar ênfase a uma ruína, com um grande significado emocional de memória para os cidadãos⁶⁵, sem a transformar num monumento de destruição ou numa reprodução histórica.

*“This concern led us to create a new building from the remains of the old, a new building that neither celebrates nor hides its history but includes it. A new building that was made of fragments or parts of the old, but once again conspiring to a completeness.”*⁶⁶

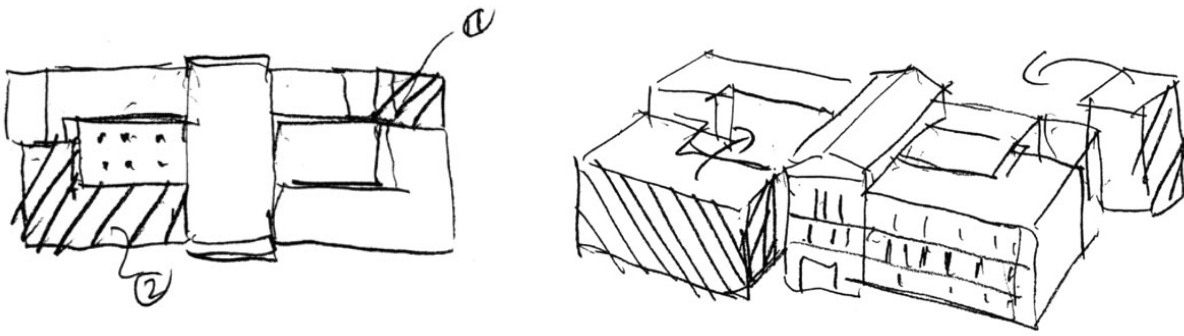
Deste modo, a proposta não apresenta apenas um único critério de intervenção, mas assenta numa metodologia que engloba três princípios fundamentais: reparar, completar e acrescentar.

63. Prefácio de Álvaro Siza in: CHIPPERFIELD Architects, David, HARRAP, Julian, “*Neues Museum Berlin*”, Cologne: Ed. Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, p. 9.

64. O *Neues Museum* encontrava-se num estado altamente destruído devido ao bombardeamento da segunda guerra mundial e consequente abandono por parte do governo, durante aproximadamente 60 anos, originando um crescente estado de decadência.

65. Cecilia, Fernando Márquez, Levene, Richard, “*David Chipperfield 2006-2009*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 150, 2010, p. 18.

66. CHIPPERFIELD Architects, David, HARRAP, Julian, “*Neues Museum Berlin*”, Cologne: Ed. Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, p. 11.



93. 94.



95.



96.

93. 94.

Esquícios projectuais.

95.

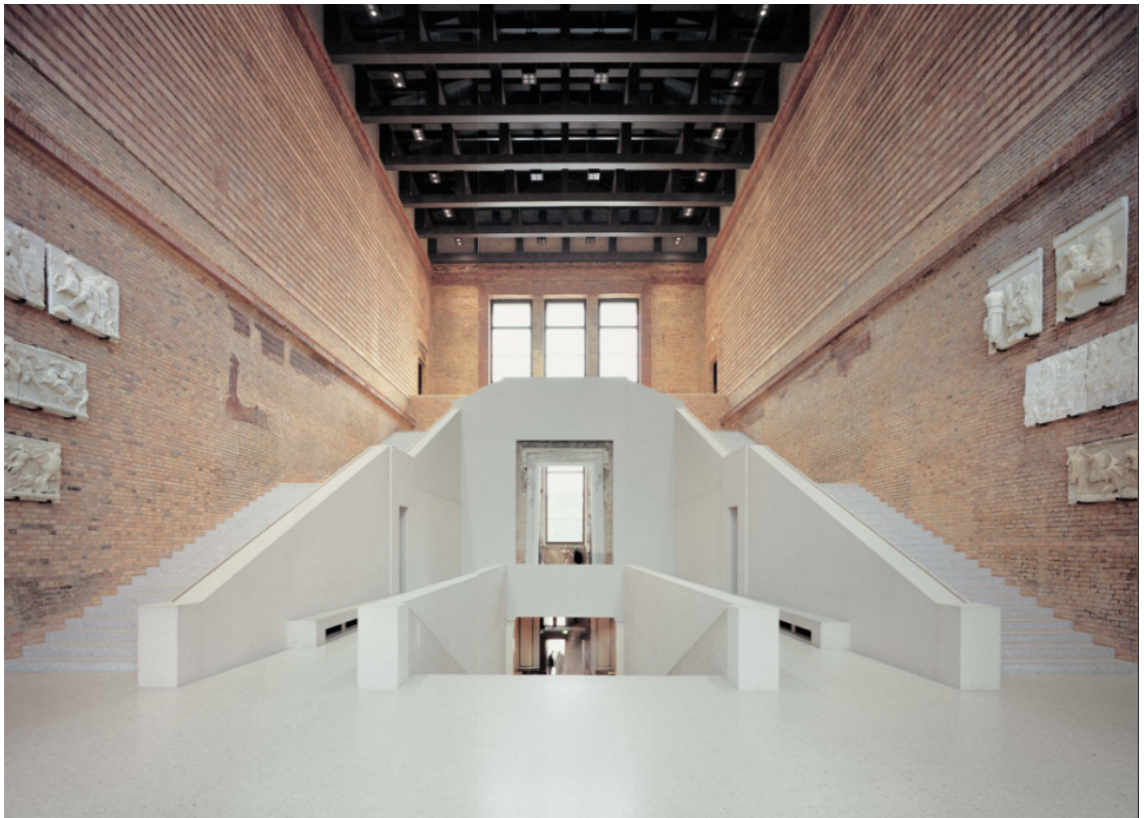
Introdução da Ala Oeste, reinterpretação da linguagem do Museu.

96.

Antigo espaço de foyer projectado por Friedrich Stüler.

97.

Nova construção das escadas do foyer, desenhadas por David Chipperfield.



97.

Assim, a ruína é preservada, sempre que possível, e complementada, através da incorporação de novos espaços no conjunto de Friedrich Stüler, de forma a rematar o edifício, respeitando o desenho arquitetónico original.

Em termos de composição, pode ser interpretado como um sistema de várias peças que pertencem a um só corpo, e, portanto, a sua organização engloba as diversas partes existentes, o processo de adição e, e sobretudo, a articulação entre ambas as partes⁶⁷.

Consoante o grau de destruição de cada sala, repara-se ou completa-se, tentando sempre recuperar o seu carácter original. No caso de total destruição, perdendo-se o carácter, introduz-se um novo desenho. Cada sala é analisada individualmente, originando uma grande diferença entre salas antigas e outras totalmente contemporâneas. Este entendimento de David Chipperfield permite uma leitura das diversas camadas de história presentes no museu.

Segundo a ideia *"the new reflects the lost without imitating it"*⁶⁸, são reconstruídos quatro pontos definidos por um elevado grau de destruição - a escada foyer, a ala noroeste, a cúpula sudeste e o pátio do Egípto. O espaço foyer é desenhado com tijolos artesanais reciclados, de modo a transmitir uma continuidade com a pré-existência. Em contraste, a escada monumental de betão marca a centralidade do espaço, organizando-o. O pátio egípcio é desenhado com perfis de aço, uma analogia das antigas colunas, dando continuidade a um ambiente de carácter vertical. Assim, as novas salas de exposição são desenvolvidas a partir de elementos de tijolo reciclado e betão pré-fabricado. O alçado apresenta uma reinterpretação do desenho do antigo edifício de modo a dar continuidade ao pré-existente,

67. *"In terms of another discussion of fragmentation and completeness, I would interpret this also as a compositional discussion within our work, which is about buildings made of pieces or buildings which are subdivided from a totality. I suppose I have understood increasingly the completeness of the building. Even if it is a composite composition, the technique of composition has to do with addition and different parts, and the articulation of the different parts."* Cecilia, Fernando Márquez, Levene, Richard, *"David Chipperfield 2006-2009"*, Madrid: Ed. El Croquis nº 150, 2010, p. 26.

68. Fernando Márquez, Levene, Richard, *"David Chipperfield 2006-2009"*, Madrid: Ed. El Croquis nº 150, 2010, p. 46.

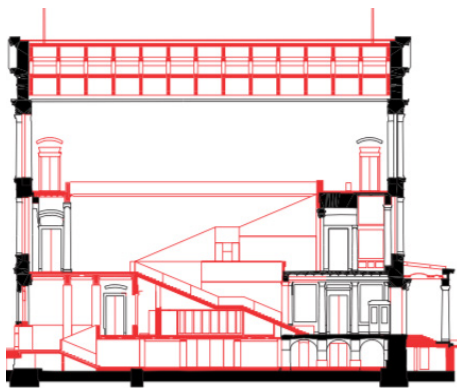
completando-o sem copiar.

Efetivamente, a proposta apresenta um processo de *collage* na medida em que se verifica a procura de uma harmonia no encontro dos fragmentos da ruína com os novos elementos, sem perder o significado que une todo o conjunto.

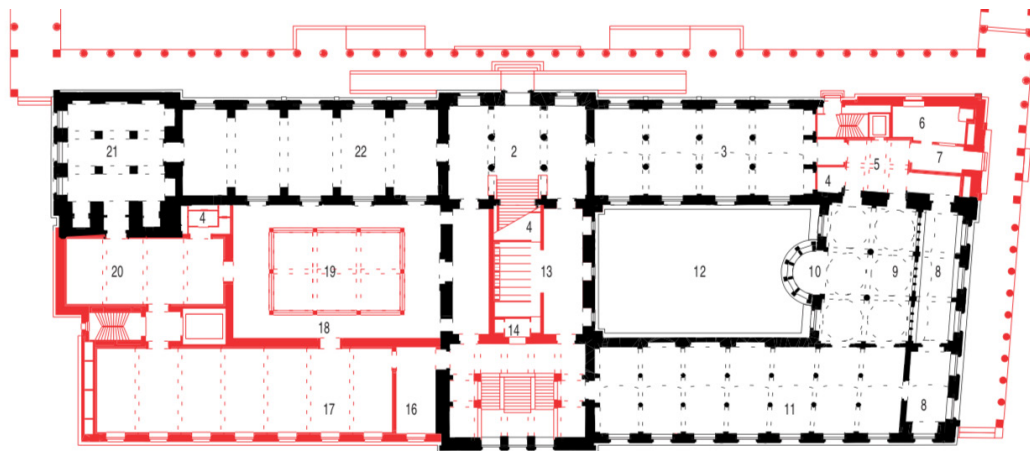
Peter-Klaus Schuster faz uma interessante analogia com John Soane, destacando uma afinidade eletiva ao longo dos séculos e evidenciando a ideia de um templo de memória também presente no projeto de David Chipperfield.

*“To show Chipperfield’s plans and his different concepts of “restoration, repair and intervention” for Stüler’s Neues Museum at Sir John Soane’s Museum was therefore more than just a brilliant idea. It was a way of highlighting an elective affinity across centuries. This also holds for Chipperfield’s new constructions in the Neues Museum, for both the classical blocks of the west wing, oriented in its proportions as well as its organizational system on the old, as well as for the rigidly geometrical east quadrant. In particular the dome room of this east quadrant recalls the stereometry of the architecture of the French Revolution and the rigid Classicism of John Soane’s famous Bank of England. A cosmos of associations a temple of memory in the new as well!”*⁶⁹

69. Peter-Klaus Schuster in CHIPPERFIELD Architects, David, HARRAP, Julian, “*Neues Museum Berlin*”, Cologne: Ed. Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, p. 188.



98. 99.



100.



101.

102.



98. 99.

Esquços projectuais.

100.

Indicação do novo e do pré-existente, planta piso de entrada.

101.

Indicação do novo e do pré-existente, alçado Este.

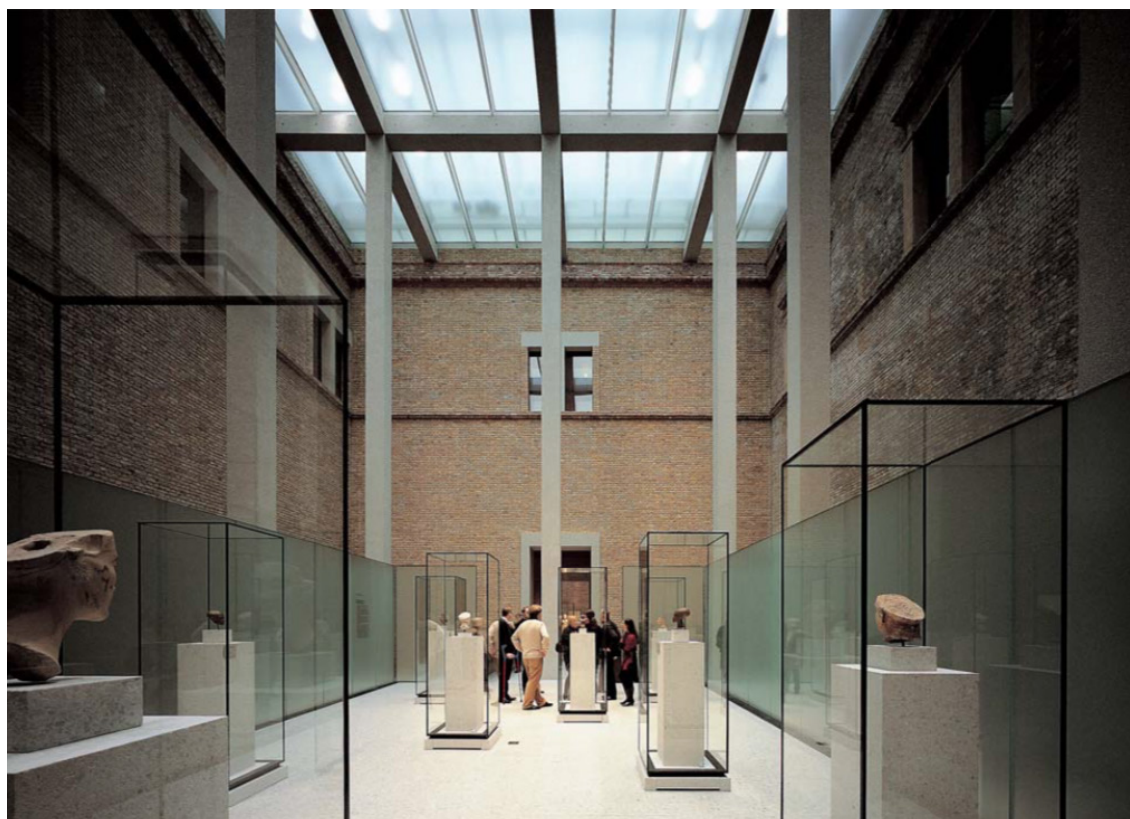
102.

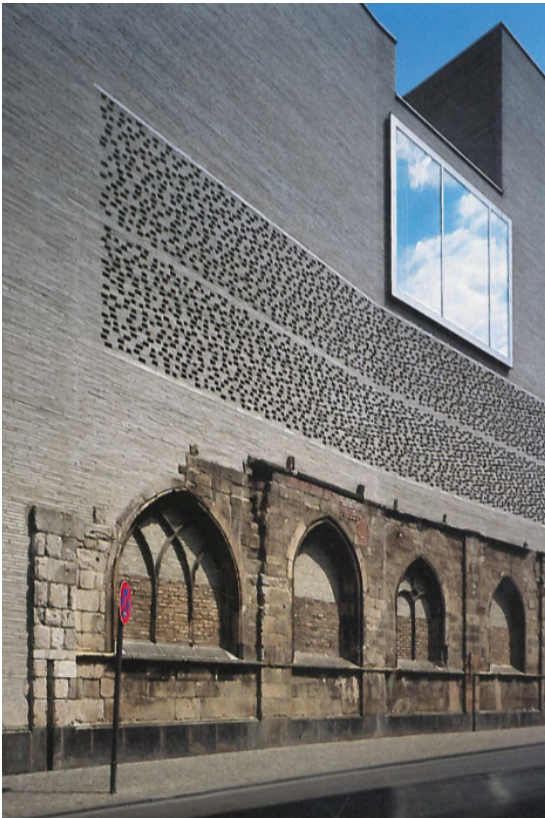
Antiga sala Egípcia projectada por Friedrich Stüler.

103.

Interpretação das antigas colunas através de perfis de aço, desenho da nova sala Egípcia, de David Chipperfield.

103.





104.

Museu construído sob as ruínas da igreja pré-existente, alçado exterior.

105.

Pausa no percurso expositivo, pátio interior.

3. Peter Zumthor, Museu Kolumba, Cologne, 1997-2007:

“The new architectural concept is reconciliatory and integrative (...). It integrates and shelters the old structure. It does not eliminate traces or destroy without necessity. It supplements and leads onwards in the search for an idiom of its own.”

A proposta desenvolve-se a partir das antigas fundações romanas, encontradas por baixo das ruínas da igreja gótica de St. Kolumba⁷⁰, sem alterar ou remover, integrando o antigo com a nova estrutura. A sua incorporação e conservação é um dos princípios fundamentais do projeto, refletindo uma grande sensibilidade histórica, na preservação de uma memória⁷¹.

Neste sentido, foi desenhado um tijolo particular⁷² com características semelhantes ao material das ruínas, de modo a completar o desenho dos alçados como se fosse um único edifício.

Pontualmente são retirados tijolos para permitir a entrada de uma luz difusa, através desses vazios, criando um ambiente particular de introspeção que caracteriza as antigas ruínas. Um percurso é desenhado por cima das escavações de modo a preservar e homenagear a memória deste espaço. No seu interior, é projectada uma capela pequena, denominada de “*Madonna in the Ruins*”, com acesso direto pela rua.

*“Kolumba is a time machine.”*⁷³

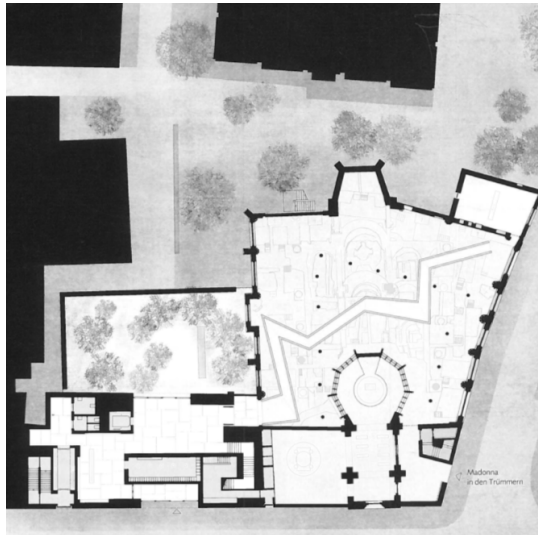
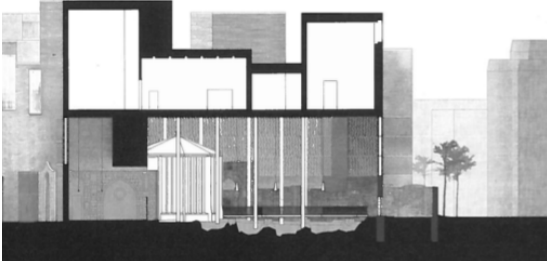
A concepção de um museu, entendido como a união de diversas partes

70. ZUMTHOR, Peter, “*Peter Zumthor 1985-2013: buildings and projects*”, Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess, 2014, p. 166.

71. A igreja de St. Kolumba, em Cologne, foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial. As suas ruínas foram preservadas como símbolo emocional de uma tragédia.

72. O tijolo é um material com uma forte tradição na Alemanha devido à sua utilização na reconstrução da malha urbana, no período do pós-guerra.

73. ZUMTHOR, Peter, “*Peter Zumthor 1985-2013: buildings and projects*”, Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess, 2014, p. 165.



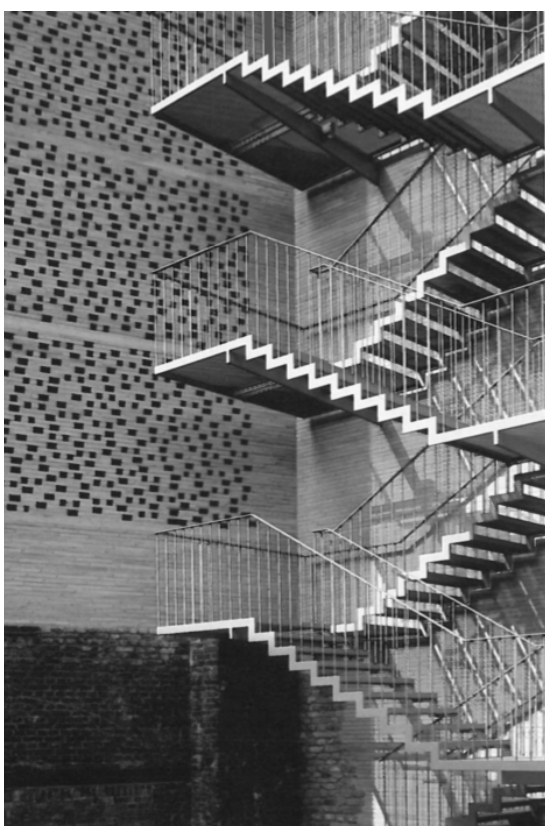
106. 107.



108.



109.



110.

106.

Corte pelas antigas escavações, relação com a capela.

107.

Planta piso de entrada, relação com as escavações.

108.

Percurso pelas antigas escavações.

109.

Diálogo de materiais, alçado exterior.

110.

Escada exterior delicada.

pertencentes a um só corpo⁷⁴, que respeita a pré-existência e, ao mesmo tempo, dá resposta às necessidades museológicas do concurso. Este tinha como premissa a projeção de uma rica variedade de salas expositivas com diferentes formas, tamanhos e intensidades de luz, nas quais a coleção encontraria, a seu tempo, uma posição no espaço⁷⁵.

“A consonância dos materiais. (...) Materiais soam em conjunto e irradiam, e é desta composição que nasce algo único. Os materiais são infinitos – imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades enormes, será outra vez diferente. E a seguir exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente. Apenas um material e já tem mil possibilidades.”⁷⁶

Assim, Peter Zumthor desenha vários momentos de exposição caracterizados por uma atmosfera particular e única em cada sala. Os materiais são cuidadosamente estudados e escolhidos segundo a sua relação com a luz, de modo a criar uma ligação mais íntima com a própria coleção. Estes espaços individuais, lidos como uma massa, estão conectados por um circuito que os une, o seu vazio. Observa-se o tema do cheio e do vazio, diferenciando o espaço de exposição do espaço de circulação.

Na sala de leitura, por exemplo, experiencia-se um ambiente mais confortável e tranquilo, propício à leitura e ao descanso. A madeira, em consonância com a textura das cadeiras e a luz natural que entra pelo vão, marcam uma atmosfera que se diferencia e individualiza este espaço da restante exposição como uma “caixa”, na qual somos totalmente absorvidos.

74. “It aims at a wholeness of architectural expression, or more precisely, at the wholeness of a new architectural body. This body - its presence as part of the cityscape, its inner structure - is primarily designed to be perceived as a whole. Only on closer inspection do we realize that it is an assembly of old and new parts and tells us its story.” ZUMTHOR, Peter, “Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997”, Baden: Ed. Lars Muller, 1998, p. 286.

75. ZUMTHOR, Peter, “Peter Zumthor 1985-2013: buildings and projects”, Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess, 2014, p. 166.

76. ZUMTHOR, Peter, “Atmosferas. Entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam”, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2006, p. 23 e 25.

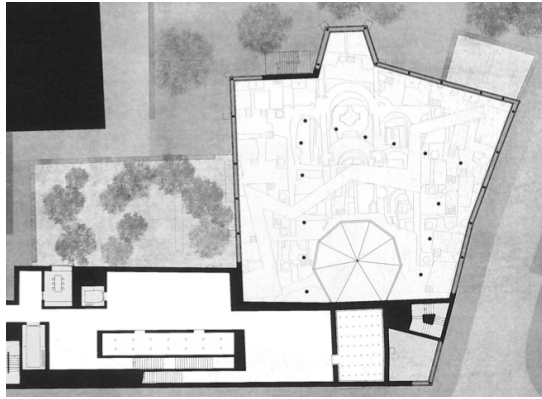
Em contraste, são desenhados espaços depurados que apelam à essência da volumetria, à geometria e à configuração do espaço tridimensional, que em conjunto com o material são elementos fundamentais para a caracterização de atmosferas singulares.

As salas são desenhadas individualmente, estabelecendo ambientes de contraste entre espaços colectivos, que promovem o contacto social, e espaços individuais, destinados a uma introspecção pessoal.

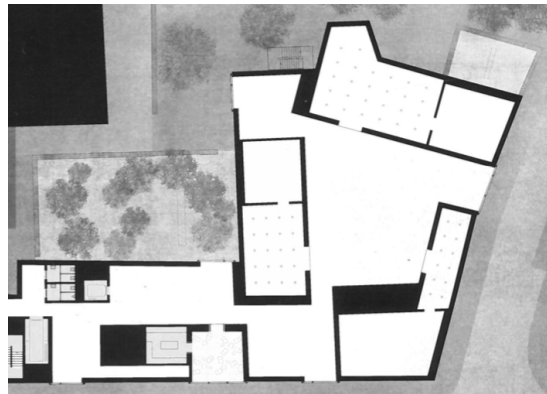
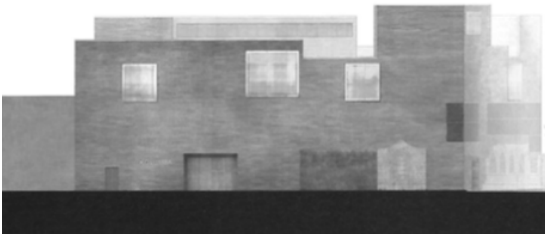
A ideia de um percurso capaz de despertar diferentes sensações no visitante, caracterizado pelos diversos ambientes nas salas e pelo seu vazio, entendido como uma pausa, um respiro que liga um espaço com o outro, que por sua vez também constitui espaço.

Os vãos são abertos em pontos estratégicos permitindo o contacto da exposição com a cidade e da cidade com a exposição, como uma pausa momentânea no percurso.

O edifício, o jardim, o lugar, tudo é pensado na unidade do conjunto e na posição do conjunto na cidade.



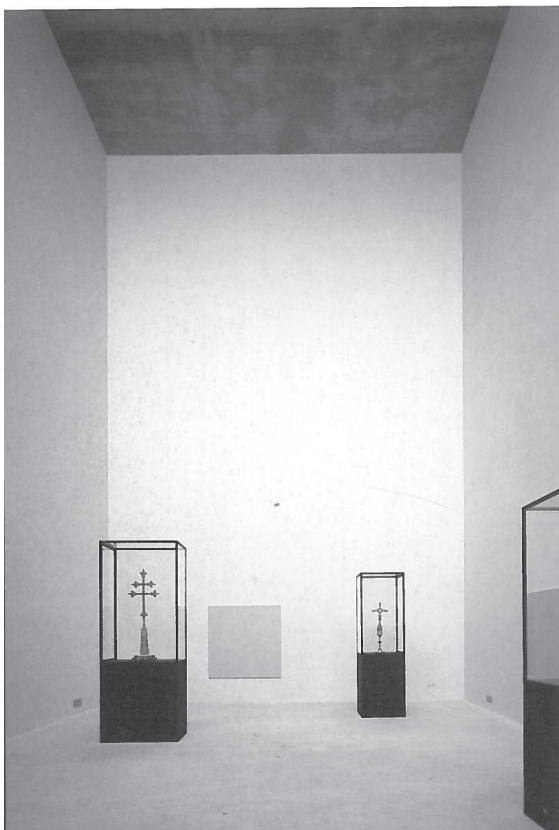
111.



112. 113.



114.



115.



116.

- 111.**
Planta piso 1, relação com as escavações.
- 112.**
Alçado principal.
- 113.**
Planta piso 2.
- 114.**
Sala de leitura.
- 115.**
Sala de arte sacra.
- 116.**
Estátua iluminada por uma luz natural pontual.

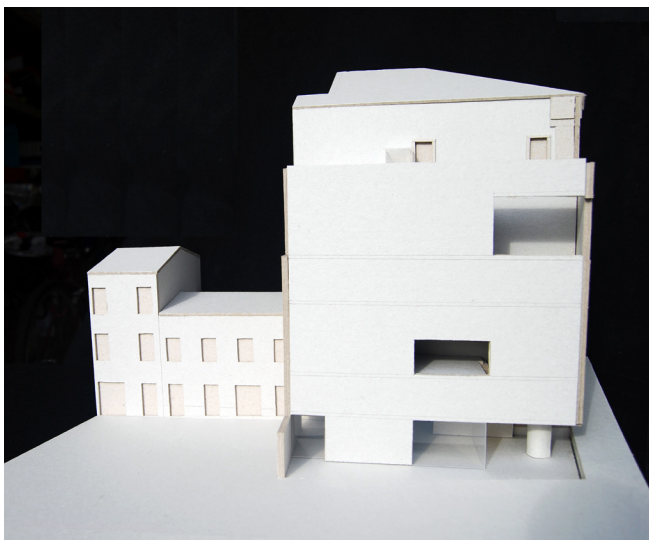
III. Dialogar



117.



118. 119.



120.

117. 118. 119.
Diálogo volumétrico do novo corpo
no lugar.

120.
Novo alçado representativo do Mu-
seu Bardini, na Via de Renai.

121.
Relação das diferentes plataformas
no interior do volume.



121.

“Todos nós vivemos a arquitectura, mesmo antes de sequer conhecer a palavra arquitectura. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se nas nossa primeiras vivências: o nosso quarto, a nossa casa, a nossa rua, a nossa aldeia, a nossa cidade, a nossa paisagem – cedo as experimentamos de forma inconsciente, e mais tarde as comparamos com as paisagens, cidades e casa que se vieram juntar. As raízes do nosso entendimento arquitectónico encontram-se na nossa infância, na nossa juventude: encontram-se na nossa biografia. (...)”

Questionamos o que nos tocou, o que nos impressionou, o que foi que na altura gostámos nesta casa, nesta cidade – e porquê? Como era feito o espaço, a praça, qual era o seu aspecto, que cheiro se sentia no ar, como soavam os meus passos, como soava a minha voz, de que modo sentia o chão por baixo dos meus pés, o puxador na minha mão, como era a luz nas fachadas, o brilho nas paredes? Havia uma sensação de estreiteza ou amplitude, de intimidade ou grandeza?”⁷⁷.

77. ZUMTHOR, Peter, “Pensar a Arquitectura”, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005, p. 53.

Entre volumetrias e geometrias

Reconhecendo as particularidades do lugar, considera-se fundamental fortalecer o diálogo entre o centro histórico e todo o complexo Bardini - o museu, o palácio Mozzi e o jardim.

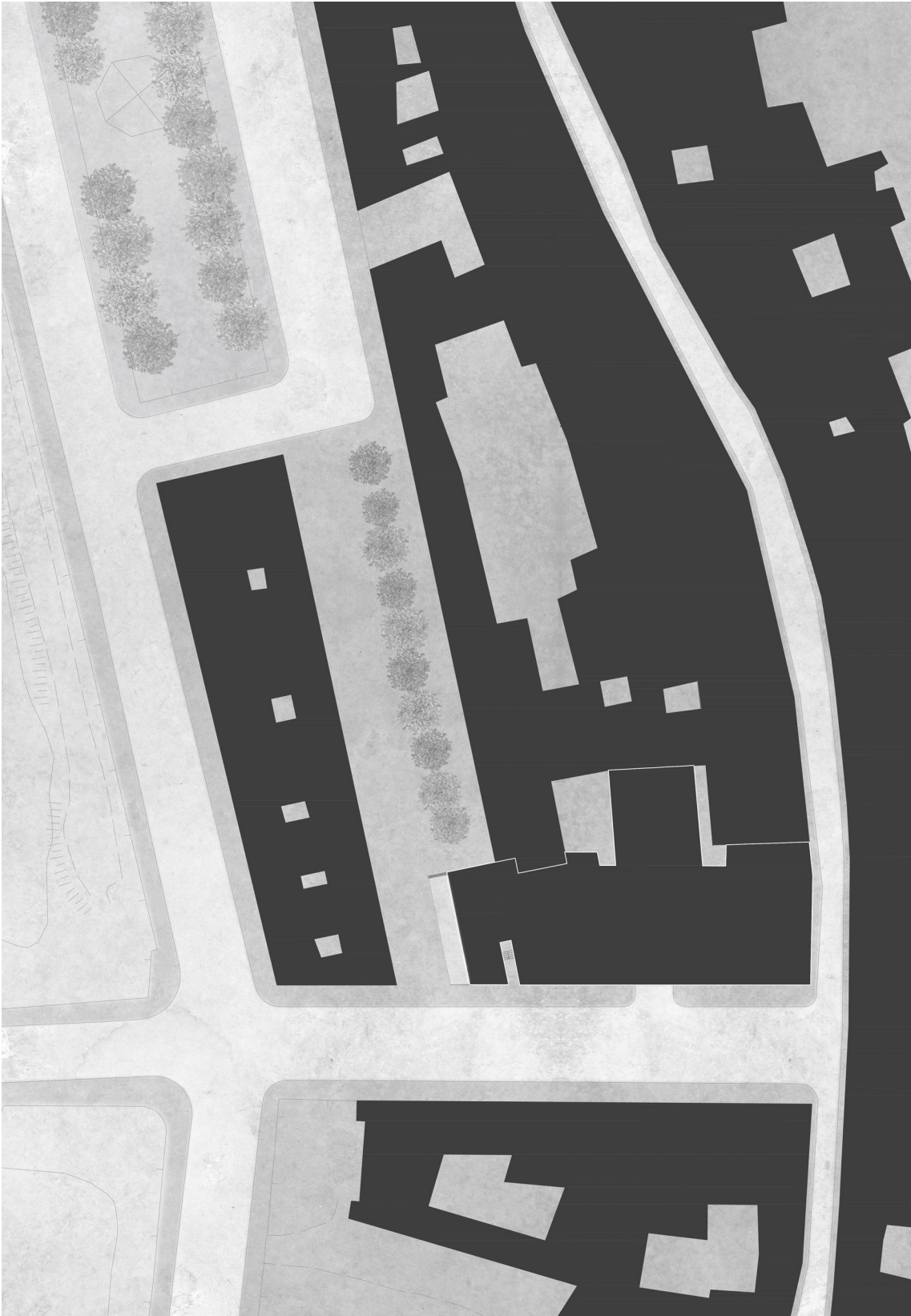
O museu-palácio é entendido não apenas como um monumento qualificador da cidade, mas sim como um foco de renovação urbana, ou seja, desempenha um papel polarizador, como um núcleo que contagia e potencia operações de carácter urbano à sua volta. A reorganização de um equipamento cultural (o museu), como foco de transformação urbana e de reafirmação cultural, que procura activar uma herança nacional esquecida e adormecida no tempo.

Após uma leitura cuidada, verifica-se a necessidade de reorganizar o acesso às várias salas, conferindo uma nova hierarquia, e de fortalecer a relação do museu com a cidade. Assim, reequaciona-se a distribuição interna através da projecção de um dispositivo vertical que acrescenta a dimensão colectiva, em contraponto à dimensão doméstica do palácio, criando novas valências e momentos de transição entre as diferentes atmosferas.

Nesse sentido, a estratégia de projecto consiste na introdução de um novo corpo, um conector, que potencia os ambientes de Stefano Bardini e desenha um novo alçado representativo do museu, respeitando a harmonia da malha urbana e dando resposta às necessidades actuais de transformar um palácio num dispositivo cultural aberto à sociedade.

O novo volume marca uma posição no espaço, diferenciando-se num primeiro momento da envolvente renascentista italiana, mas numa leitura mais atenta, observa-se a sua integração na morfologia urbana, respeitando a geometria, os alinhamentos e o traçado do quarteirão.

A intervenção funciona como um catalisador que modifica a percepção do espaço público envolvente. As ruas e as praças ganham um novo significado através da tensão que o novo corpo exerce no cruzamento da *Piazza dei*



122.

Implantação da extensão do Museu
Bardini.

Escala 1:1000

123.

Alçado da Via di S. Niccolò.

Escala 1:1000

124.

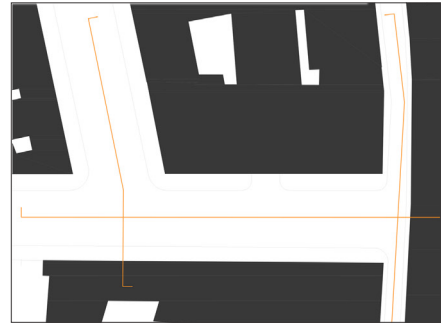
Alçado da Via dei Renai .

Escala 1:1000

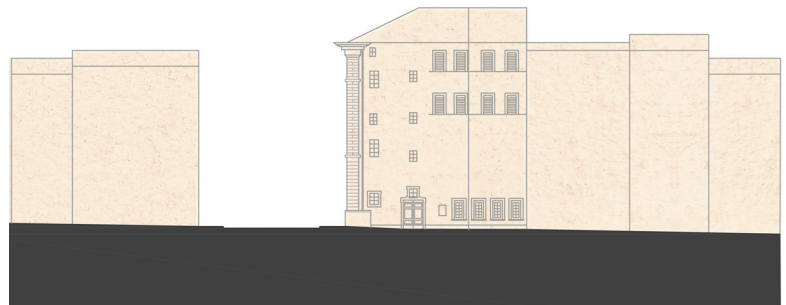
125.

Alçado da Piazza de' Mozzi.

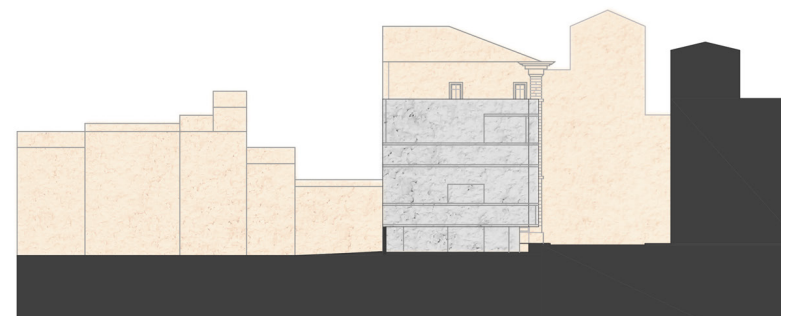
Escala 1:1000



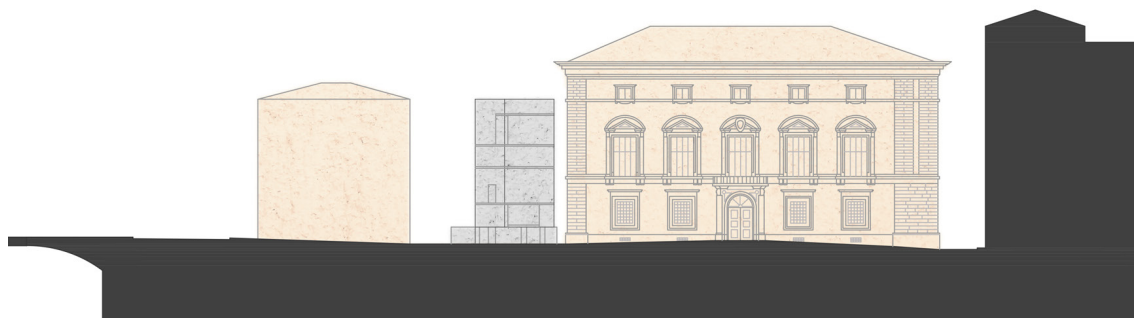
123.



124.



125.



Mozzi com a *Via de Renai*. Esta rua recupera o carácter de praça perdido na *Piazza dei Mozzi*, alterando a sua definição para uma rua pedonal, com momentos de passagem e de estar. De acordo com uma vivência pessoal do lugar, verifica-se que esta rua apenas é utilizada para estacionamento, não sendo considerada fundamental para a circulação rodoviária de entrada e saída na cidade. Assim, a sua transformação para além de recuperar um traço urbano perdido no tempo, o sentido de praça, abre uma nova porta para a frente fluvial, reforçando a importante progressão do rio na leitura da expansão da cidade.

A proposta expande a sua área de intervenção desde a frente do rio Arno até às portas da muralha de *San Giorgio* e *San Miniato*, para o exterior. As portas promovem percursos alternativos que permitem compreender a inserção do museu Bardini na malha urbana e a sua importante transformação para um equipamento. A porta de *San Giorgio* desenha a fronteira entre os jardins Boboli e Bardini, acompanhando a tipografia do monte até chegar à *Piazza dei Mozzi*, a entrada para o centro. Em contraponto, o circuito da porta de *San Miniato* acompanha a frente fluvial, através da *Piazza Nicola Demidoff*.

Estes circuitos colocam em confronto as diferentes escalas e ambientes, reconhecendo a importância do museu como um volume excepcional de remate na entrada para o centro da cidade desde as portas da muralha. Os percursos exteriores reforçam a leitura dos interiores.

A aproximação do edifício realiza-se através de dois circuitos exteriores distintos, pela *Piazza Nicola Demidof* e pela *Ponte alle Grazie*, que transmitem diferentes sensações consoante os respectivos entendimentos do novo volume no espaço.

O circuito pela *Piazza Nicola Demidof*, é caracterizado por um jardim que desenha o espaço público e remete para o ambiente particular presente no *Giardino Bardini*. Sente-se uma frescura dentro dos limites verdes ao longo da praça e ouve-se as diversas espécies de pássaros que entoam o percurso. Por momentos, esquecemo-nos da caótica urbe marcada pela poluição sonora dos automóveis e pelo passo apressado da sociedade em

constante movimento. Somos envolvidos gradualmente por uma atmosfera mais tranquila que nos convida a deambular e a observar a exposição. Os elementos verticais naturais, dispostos segundo uma malha regular, mostram uma sombra acolhedora para uma pausa de leitura, variando a sua forma de acordo com a luz natural ao longo do dia.

Um jardim, que reforça a relação com o *Giardino Bardini* através da transposição dos fragmentos de pedra, outrora esquecidos e abandonados, como referência ao princípio de *collage* e de reaproveitamento de peças, tal como o antiquário defendia. Deste modo, pretende-se reforçar o elo de ligação entre todo o conjunto Bardini, utilizando o novo jardim como uma exposição externa, com o intuito de abrir à cidade uma pequena amostra da coleção do museu. Assim, o desenho do espaço público, ganha um valor de espaço museológico exterior com momentos de circulação e de observação.

O novo corpo destaca-se volumetricamente do quarteirão e liga-se directamente com o museu Bardini de modo a rematar o conjunto, sem fechar o alinhamento visual da *Via de Renai* com a *Piazza dei Mozzi*. Com a sua aproximação, percebemos que esta massa de betão pousa num plano de pedra e recua no momento de contacto com o edifício pré-existente, desenhando uma abertura. Esta passagem é um dos acessos do museu, que deriva no átrio da entrada.

No circuito pela *Ponte alle Grazie*, que liga ao centro da cidade, sente-se a diferença de temperatura do rio Arno e ouve-se o som longínquo da queda de água, devido ao desnível da *Pescaia di San Niccolò*. Após a sua travessia, observa-se a nova massa de betão em continuidade com a volumetria do palácio, apesar de não se tocarem fisicamente. Este intervalo é desenhado como um vazio, que respeita o edifício pré-existente e cria uma tensão entre os dois corpos.

Este gesto evoca como referência o tribunal de Gotemburgo de Gunnar Asplund, na Suécia. O alçado principal mostra a tensão entre o novo e o edifício pré-existente através de um recuo entre os volumes, desenhando uma sombra. Este afastamento marca uma distância entre ambos, estabe-



126.

lecendo uma hierarquia, evitando a sobreposição e, ao mesmo tempo, a independência das partes. Para além disso, permite uma continuidade na leitura de um volume único. Nesse sentido, a sombra é uma analogia para o vazio entre as massas relativamente ao museu Bardini.

Esta intervenção ganha significado na medida em que a ampliação completa o museu, introduzindo novas valências no percurso interior com o intuito de criar uma leitura clara de hierarquia de espaços. Pelo mesmo motivo, entendemos que projectar dois volumes autónomos seriam desadequados, uma vez que um necessita do outro. Por outras palavras, o vazio não significa necessariamente um distanciamento dos corpos, pelo contrário, representa um intervalo para que os dois possam ganhar forma e significado individualmente, porém, complementando-se.

“(...) aquilo a que chamamos espaço é também forma, negativo ou molde das formas que os nossos olhos apreendem, dado que num sentido visual (...) o espaço é aquilo que os nossos olhos não conseguem apreender por processos naturais. (...) o mesmo espaço constitui igualmente forma, até porque aquilo a que chamamos espaço é constituído por matéria e não apenas as formas que nele existem e o ocupam, como os nossos olhos deixam supor.”⁷⁸

A ampliação estabelece um diálogo de aproximação com a pré-existência, transmitindo uma empatia sem nunca existir uma fusão, um diálogo de massas entre o novo e todos os edificios envolventes, sem perder a sua configuração geométrica. Um volume depurado com fenestranças pontuais que em nenhum momento compromete a sua geometria e o seu sentido de massa.

Este sentido de massa e a relação que estabelece com a envolvente são temas presentes na galeria Am Kupfergraben, de David Chipperfield, em Berlim, o edificio-gaveto definido como remate do quarteirão. A construção volumétrica de um corpo entendido como uma massa pertencente a

78. TÁVORA, Fernando, “Da Organização do espaço”, 3ª edição Porto: FAUP Publicações, 1996. p. 12.



127.



128.

127.
Galeria Am Kupfergraben, David
Chipperfield, Berlim.
128.
Museu Kolumba, Peter Zumthor,
Cologne.

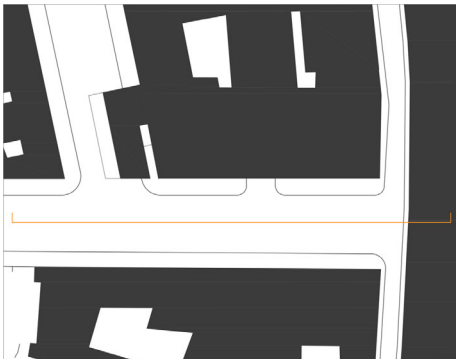
um conjunto.

No entanto, o desenho dos alçados também evoca fortemente uma relação interior-exterior em contraponto ao diálogo com o edifício pré-existente, tal como se verifica no museu Kolumba de Peter Zumthor, em Cologne. O desenho excede a translação directa de linhas-guias do palazzo, procurando uma relação mais íntima entre o interior e a cidade, através da abertura de vãos em pontos estratégicos do percurso, adaptando as suas dimensões e proporções de acordo com uma determinada atmosfera interior.

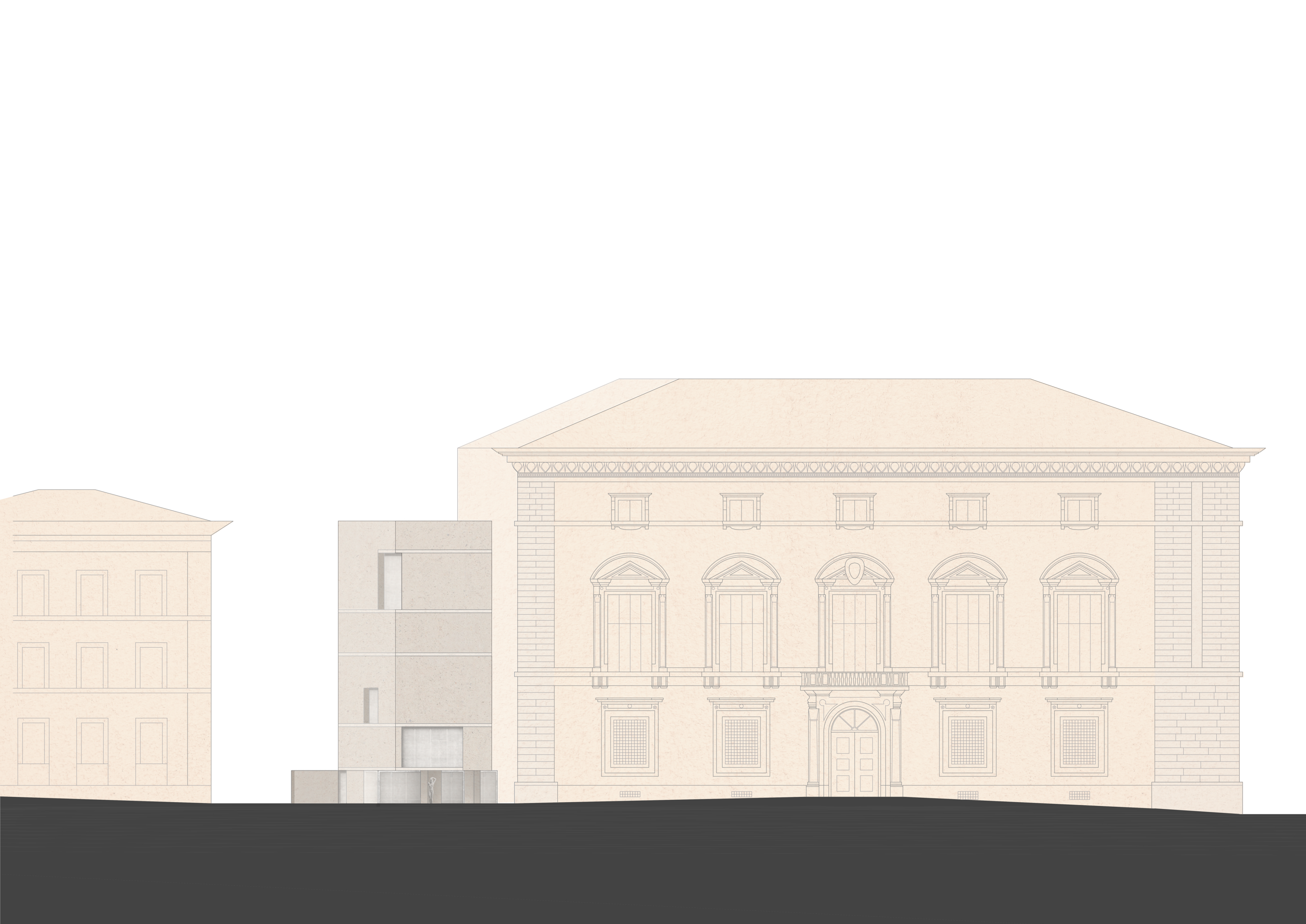
“A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver. Há situações em que não podemos perder tempo a pensar se gostamos ou não de alguma coisa, se devemos ou não saltar ou fugir. Existe algo em nós que comunica imediatamente connosco. Compreensão imediata, ligação emocional imediata, recusa imediata.”⁷⁹

O espelho de água evoca o rio Arno, estabelecendo uma analogia com a entrada do museu, como uma nova porta. A água introduz uma particularidade a este segundo acesso, evocando as sensações experienciadas no percurso da passagem pela ponte, recordando o som do movimento e a frescura da temperatura. Enquanto elemento arquitectónico natural surge como um dispositivo de compatibilização de cotas, resolvendo o desnível da *Piazza dei Mozzi*, mas também como uma lâmina horizontal que reflecte a luz da envolvente, conferindo uma luminosidade única ao átrio de entrada.

A estátua suspensa sob a água apresenta-se como uma rótula entre a exposição do jardim da *Via de Renai*, o *Giardino Bardini* e o museu. A estátua juntamente com a água, a cidade espelhada e a luz reflectida são elementos de desenho que caracterizam uma atmosfera exterior única, a entrada pela *Piazza dei Mozzi*.



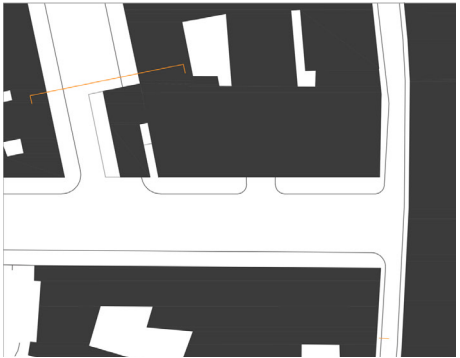
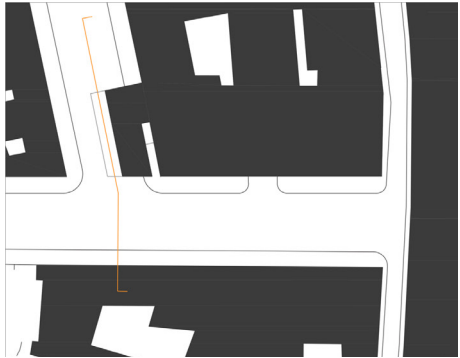
79. ZUMTHOR, Peter, “Pensar a Arquitectura”, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005, p. 13.



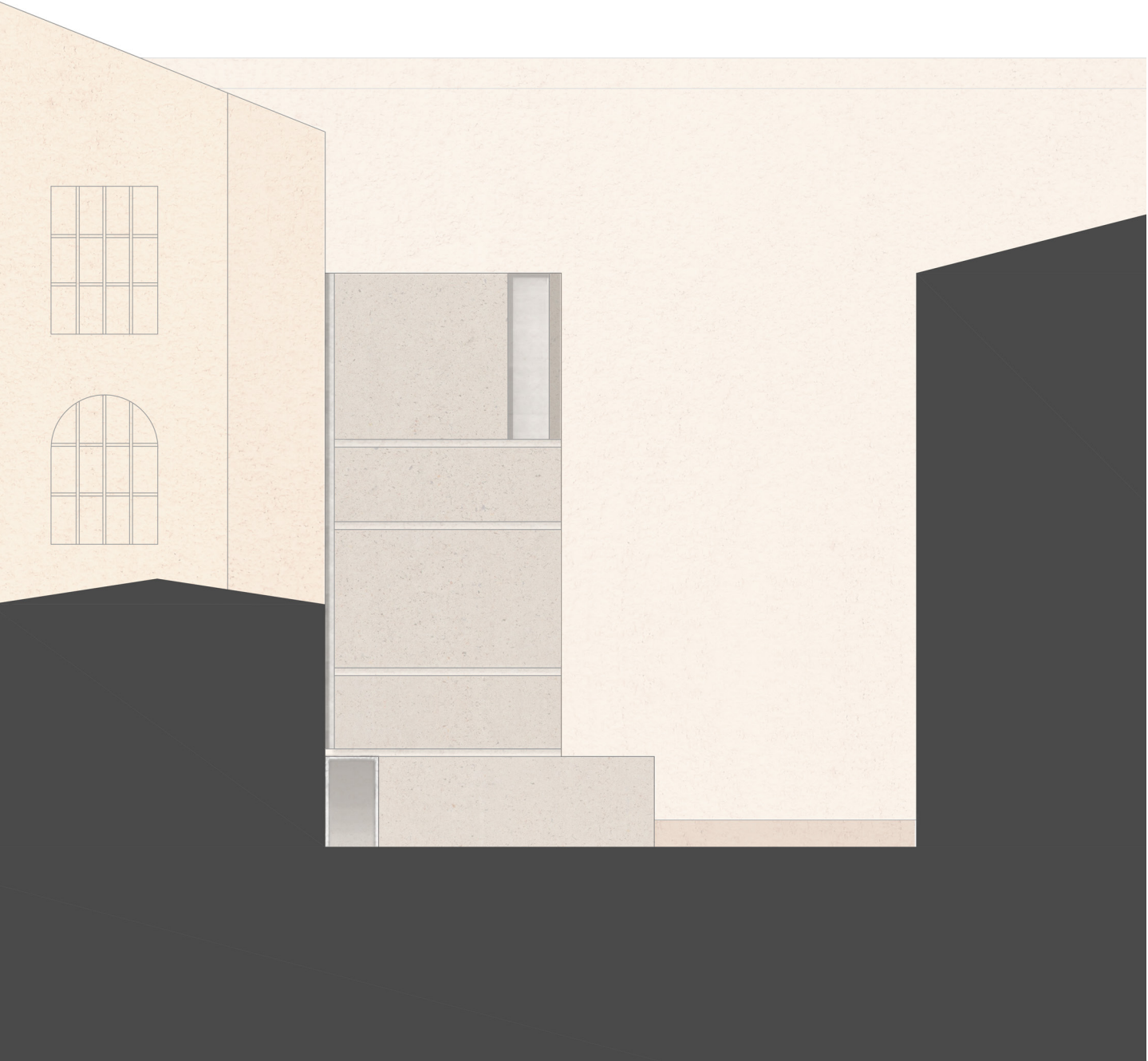
129.
Alçado da Piazza de’ Mozzi.
Escala 1:200

130.
Alçado na Via de Renai
Escala 1:200





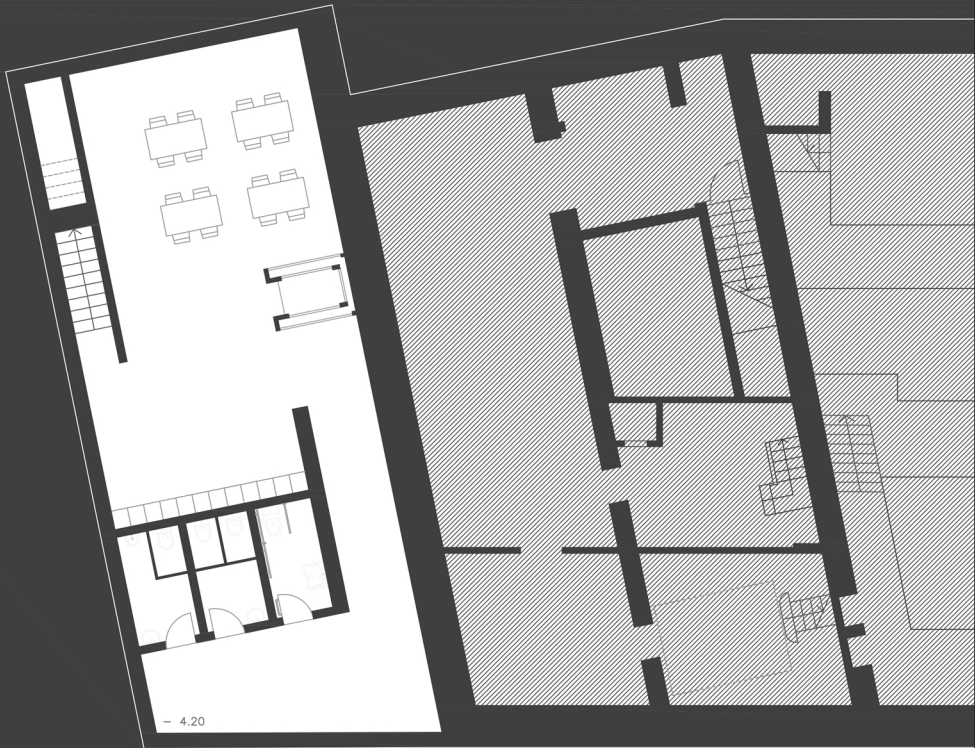
131.
Alçado da entrada pela Via de Re-
nai.
Escala 1:200





132.
Planta 0: Entrada
Escala 1:200

133.
Planta -1: Serviços e sala multiusos
Escala 1:200





134.
Planta 1: Diálogo com o Museu.
Escala 1:200

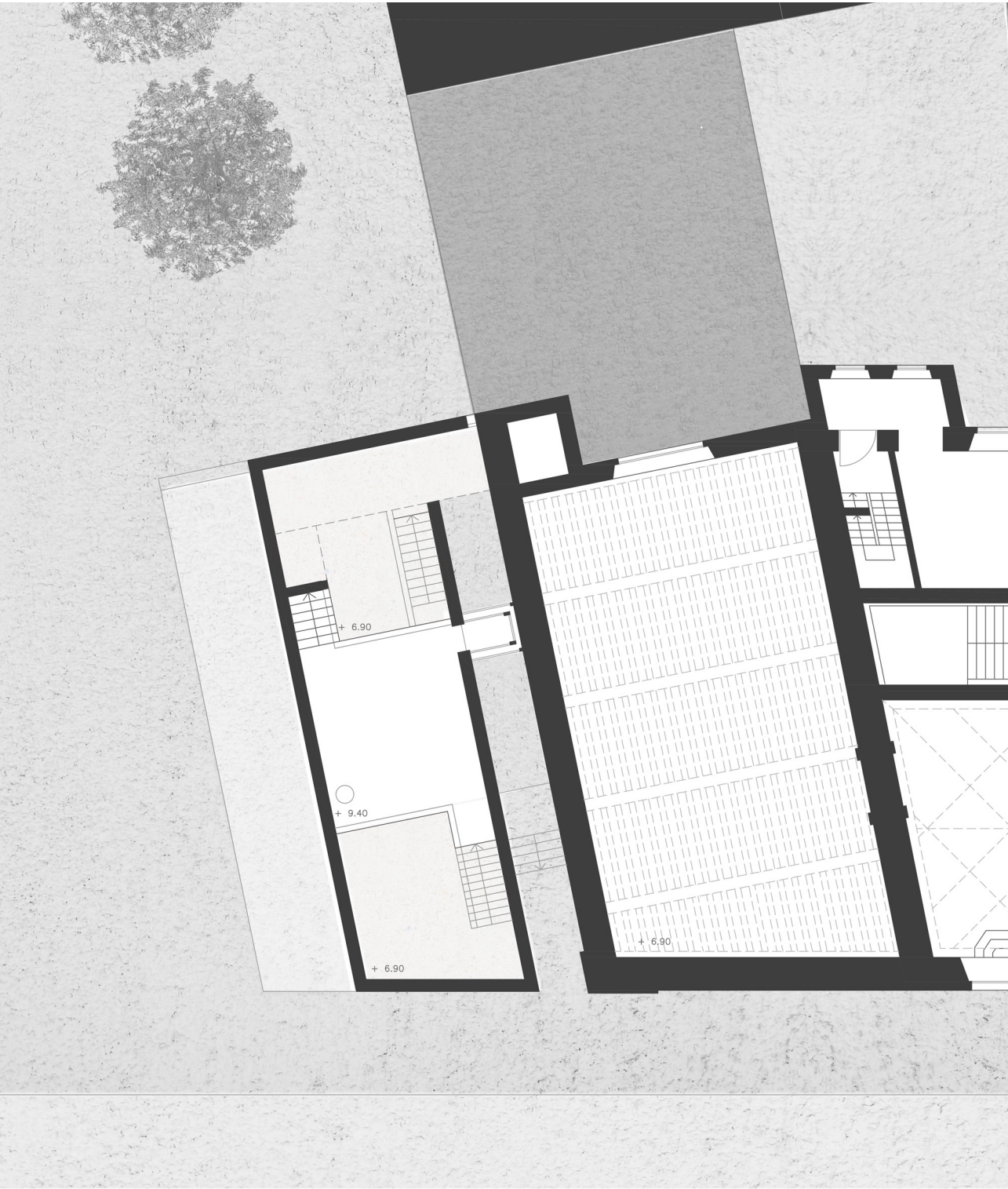
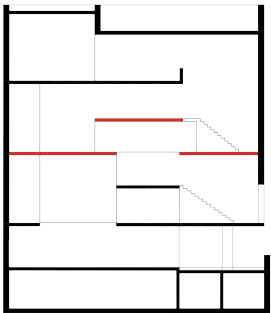
135.
Planta 2.
Escala 1:200





136.
Planta 3: Diálogo com o Museu.
Escala 1:200

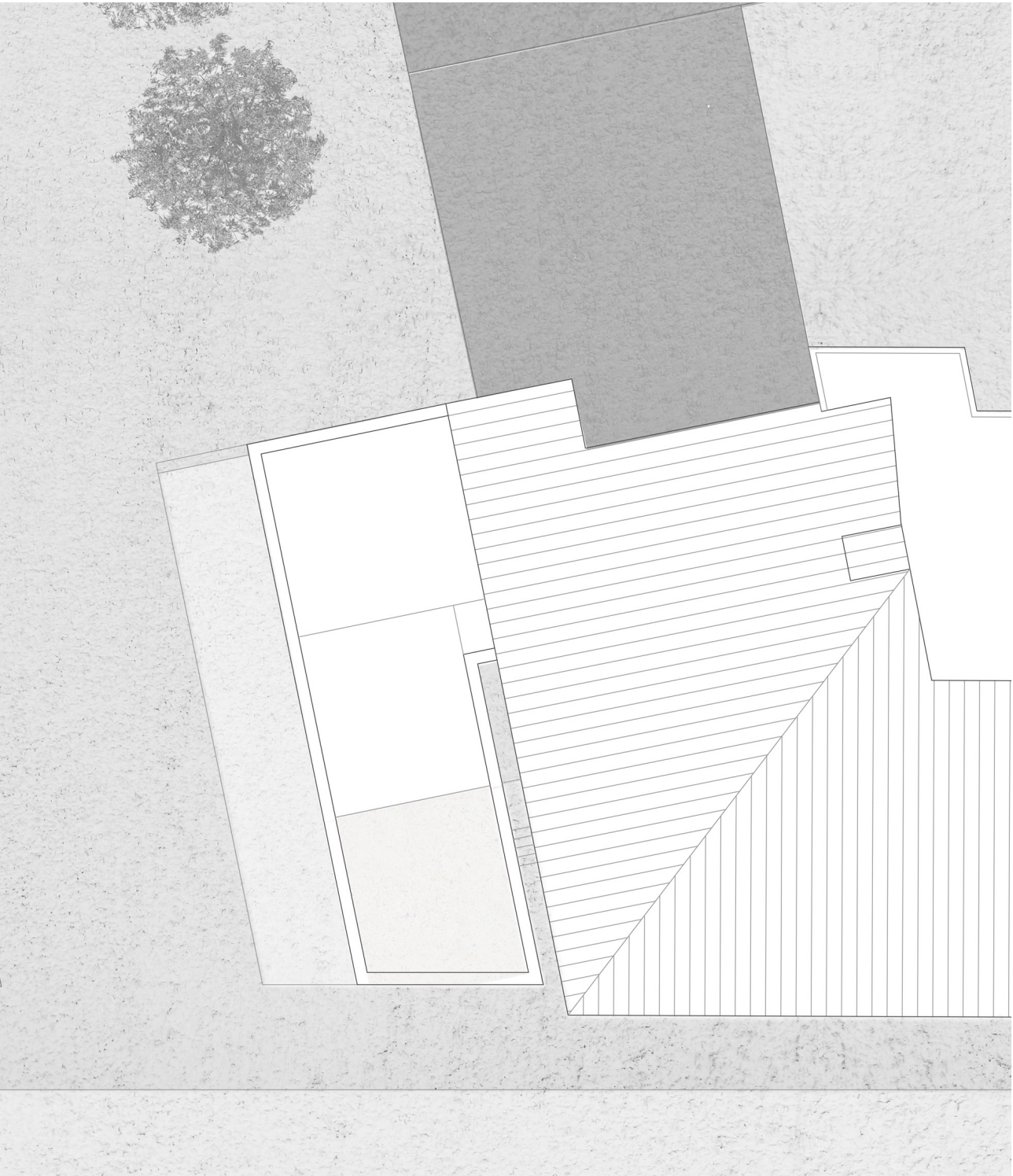
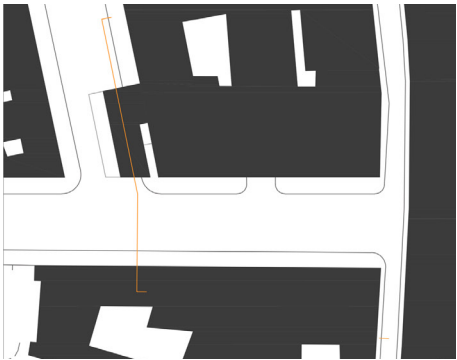
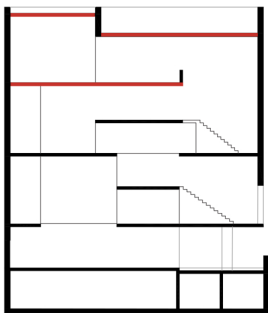
137.
Planta 4.
Escala 1:200





138.
Planta 5: Anti-café
Escala 1:200

139.
Planta 6: Cobertura
Escala 1:200





Entre geometrias e atmosferas

140.

Corte longitudinal, via de Renai.

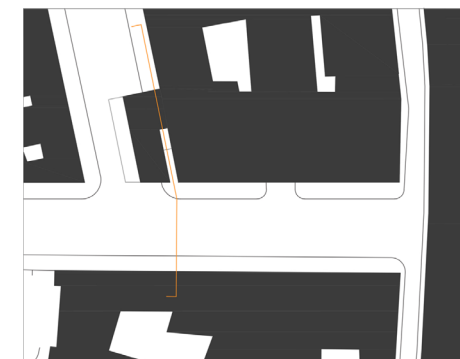
Escala 1:200

O diálogo entre um objecto contemporâneo e um palácio oitocentista é um dos principais desafios deste exercício. Neste sentido, através do princípio “*the new reflects the lost without imitating it*”⁸⁰, pretende-se compreender e projectar o carácter dos espaços do museu original na nova intervenção. Naturalmente, essa transposição de significados adapta-se às necessidades museológicas do quotidiano, adquirindo uma evolução contemporânea e tecnológica. Pretende-se interpretar sem copiar ou reproduzir uma simples camuflagem da pré-existência. A ampliação tem como intuito quebrar a estagnação do museu no tempo, quer relativamente a um redesenho urbano quer numa leitura interior, nomeadamente, uma revisão programática e de circuitos, sem perder o carácter dos seus espaços interiores.

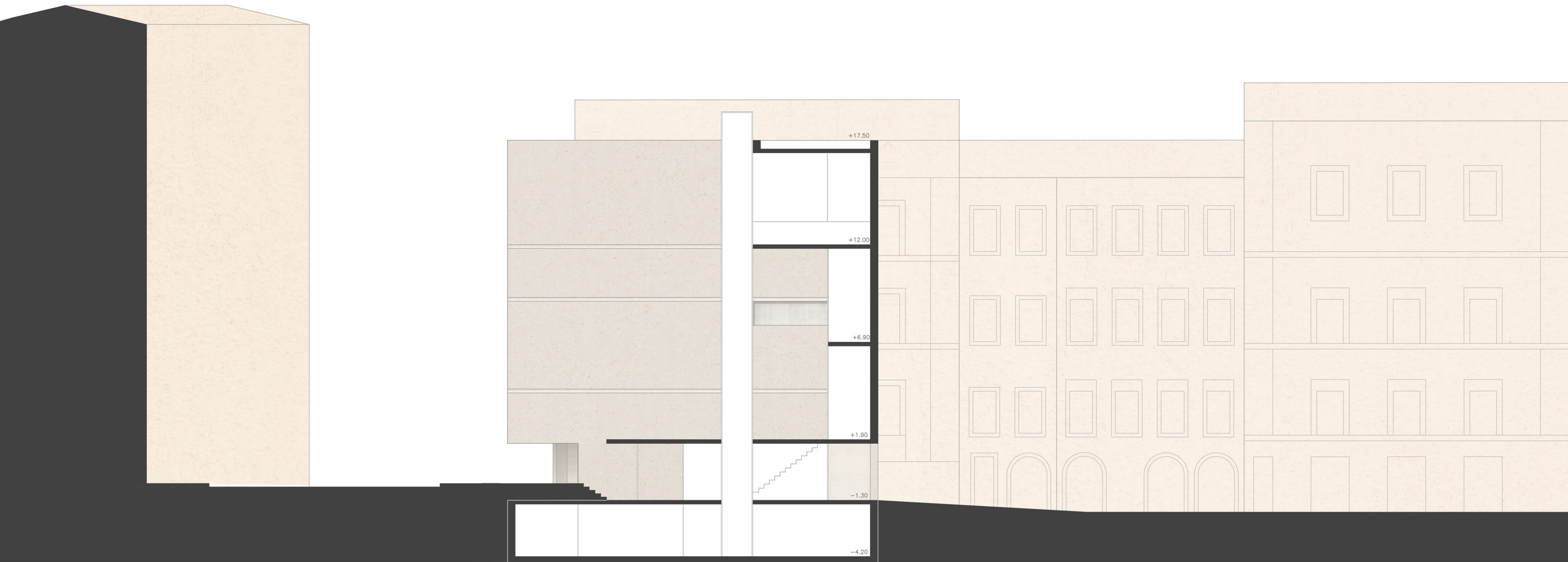
Assim, a proposta desenvolve-se a partir de uma metodologia que incorpora três conceitos fundamentais - incorporar, acrescentar e completar – respeitando sempre a estrutura primária, no sentido de fortalecer o valor das atmosferas presentes em cada sala. Intervir sem destruir o valor original projectado por Stefano Bardini.

No sentido de depurar os espaços do museu Bardini e fortalecer os ambientes de cada sala, foram criadas hierarquias de modo a clarificar e distinguir as exposições temporária e permanente. Actualmente, esta mistura tem como consequência o desrespeito da lógica espacial expositiva existente, o que corresponde a uma perda de significado das salas. A ideia de um *showroom*, a recriação de um ambiente de um antigo palácio italiano numa sala.

A ampliação concentra os serviços de apoio ao museu no piso subterrâneo, nomeadamente os cacifos, uma sala de *workshops* e os sanitários, e no último piso remata com uma cafetaria, libertando os restantes espaços para



80. Fernando Márquez, Levene, Richard, in “David Chipperfield 2006-2009”, Madrid: Ed. El Croquis nº 150, 2010, p. 46.



141.

Corte longitudinal pelas entradas,
via de Renai.
Escala 1:200

a exibição.

Um volume, entendido como uma sequência de espaços, que organiza o seu interior a partir do desenho de uma promenade, um circuito, composto por diferentes espacialidades em cada plataforma. Estes elementos horizontais são caracterizados por atmosferas diversas, definidas pelo conjunto de elementos que compõem o espaço, pela relação que estabelecem entre si e, sobretudo, pelo significado e sensações que todo o conjunto transmite.

De forma a enriquecer esta diversidade espacial, a circulação vertical surge através da colocação estratégica de escadas que vão pontuando as diferentes plataformas, contribuindo para uma variação dos circuitos internos. O percurso pode ser vivido em sequência ou pode ser interrompido conforme a necessidade de aceder ao edifício pré-existente.

A proposta permite observar a exposição a partir de diferentes ângulos de modo a criar várias dinâmicas. As plataformas nos diferentes níveis permitem essa visualização através de jogos perspéticos criados por elementos arquitectónicos verticais, pela modulação e configuração do espaço, pela sua materialidade e a luz. Este conceito verifica-se na composição de Franco Albini, nomeadamente no *Museo del Tesoro*, na criação de um percurso de jogos perspéticos entre o espaço e o observador de modo a diversificar e intensificar a sua experiência.

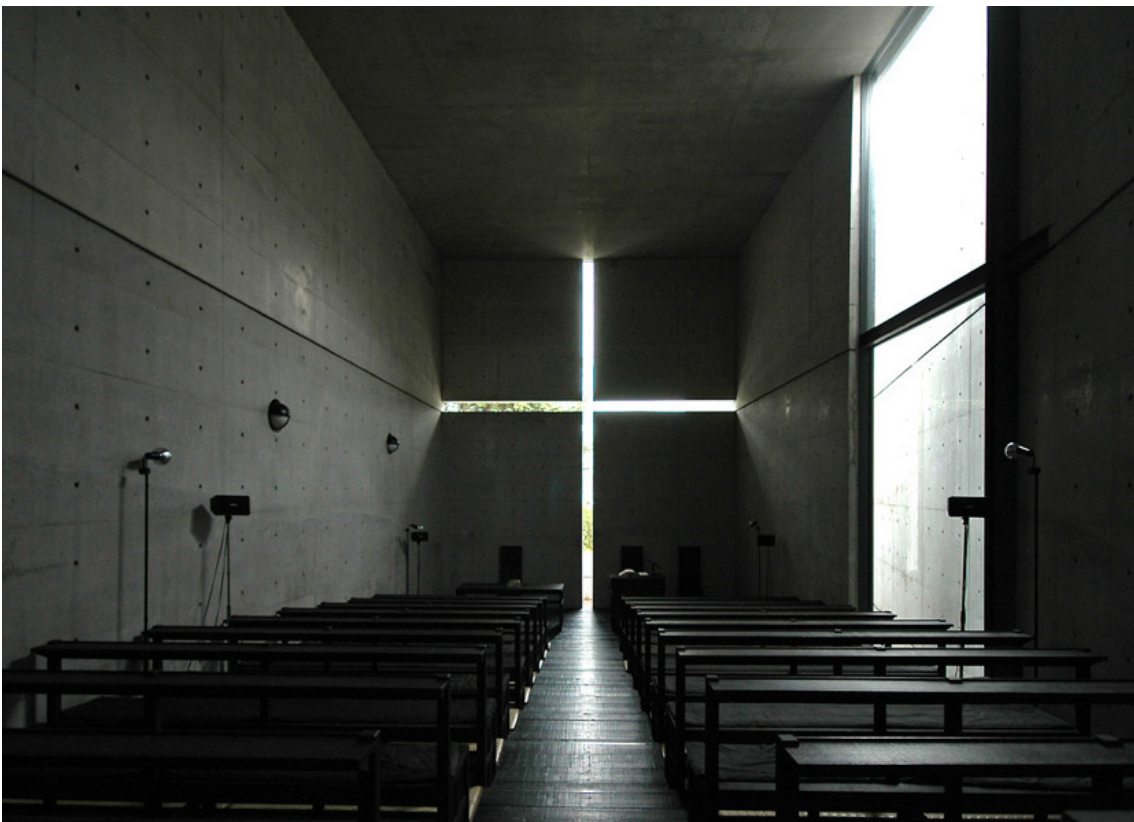
*“Dimension, proportion, and scale give life to the materials which contain in their interior the invisible tension of Gravity. All these are washed by Light – builder of time – which produces a visible tension capable of moving man to silence.”*⁸¹

A luz é definida como o único elemento capaz de criar espaço segundo Campos Baeza, uma vez que torna tudo visível e cria uma tensão na relação do espaço com o Homem. Le Corbusier reforça, também, a importância da luz como “A arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico dos

81. Campo Baeza in TUUKKANEN, Pirkko, “Architecture of the Essential: The 6th International Alvar Aalto Symposium”, Ed. Alvar Aalto Symposium, 1995, p. 118.



142.



143.



144.



145.

142.

Luz pontual zenital.

Saya Park, Álvaro Siza e Carlos Castanheira.

143.

Foco de luz central simbólico..

Ibaraki-shi, Tadao Ando.

144.

Vazios de uma luz difusa.

Kolumba Museum, Peter Zumthor.

145.

Luz que indica o percurso.

Termas de Vals, Peter Zumthor.



146.

volumes dispostos sob a luz.”⁸²

O projecto procura a essência volumétrica da forma, recorrendo ao número de componentes necessários para materializar um princípio. Nesse sentido, a luz tem um papel fundamental na projecção de um volume depurado, desenhado a partir do lado sensorial dos materiais e das sensações que as atmosferas proporcionam.

*“Architecture, in spite of details and design, perfection or imperfection, is ESTABLISHED by its most essential components. The details and designs are only valid when they serve to underline the central issues.”*⁸³

A própria modulação do espaço desenha o novo corpo, a partir de ambientes contrastantes como a clara abertura do rés-do-chão para o espaço público, o momento de maior contacto com a cidade, em confronto com a introspecção dos espaços seguintes, conferindo uma relação mais íntima com a exposição.

O átrio de entrada lê-se a partir de três elementos - o balcão, a escada e o volume do elevador. As duas entradas marcam extremos opostos, desenhando um eixo entre a nova ampliação e a entrada do edifício original. O espelho de água dilui a luminosidade interior, apropriando-se do espaço. Cria-se um jogo de contrastes, entre a luz reflectida que oscila com o movimento da água, em contraponto, com a sombra que o volume da escada produz. Uma abertura desenha o espaço do balcão através de uma luz pontual, diferenciando a parede de pedra de todo o volume de betão. A sombra que se destaca nesta parede evidencia um vazio escavado, que se transforma numa estante com pequenas lembranças. Este tema do negativo poderá ser entendido como uma reinterpretação dos nichos e das lareiras do palácio.

82. “L’architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assembles sous la lumière.” Le Corbusier, “Vers une architecture”, Paris: Ed. Arthaud, 1977, p.16.

83. Campo Baeza in TUUKKANEN, Pirkko, “Architecture of the Essential: The 6th International Alvar Aalto Symposium”, Ed. Alvar Aalto Symposium, 1995, p. 119.



147.

Sente-se, neste espaço, a conjugação dos diversos materiais dos dois corpos: a parede ocre fria de pedra do antigo palácio, as superfícies de betão polido interiores em contraste com o betão rugoso exterior e o espelho de água que entra por um grande envidraçado. Sente-se na propagação do som, na temperatura que irradiam, na luz que refletem, em todas as propriedades que os define. Sente-se, com todo o corpo.

*“O sentido, que se deve criar no contexto dos materiais, encontra-se para além das regras de composição; e também a sensibilidade, o cheiro e a expressão acústica dos materiais são apenas elementos da linguagem que temos de utilizar. O sentido nasce quando se consegue criar no objecto arquitectónico significados específicos de certos materiais que só neste singular objecto se podem sentir desta maneira. (...) o que é que um determinado material pode significar num determinado contexto arquitectónico.”*⁸⁴

O pé-direito duplo que dá forma à escada indica o início do percurso para a exposição temporária. Liberta-se o espaço central para um melhor aproveitamento, reforçando o conceito de planta livre e de espaço contínuo, condensando a estrutura nos seus limites parietais e nos elementos verticais, que se vão deslocando ao longo do percurso. A sequência espacial que caracteriza o percurso destaca quatro pontos fulcrais.

O primeiro, uma abertura sob a paisagem.

No extremo oposto, o acesso vertical surge ocultado, sob a forma de uma massa volumétrica de betão. Este gesto limpa a sala, conferindo-lhe uma neutralidade que desenha de uma forma precisa e clara. Reforça um primeiro momento sob o pé-direito mais baixo, para peças de menor porte, conferindo um ambiente mais íntimo e confortável, e contrasta, com um segundo que ganha altura e abre-se para o exterior, a partir de uma janela que ilumina gradualmente este espaço.

Ao longo do percurso, os vãos abrem-se estrategicamente de modo a po-

84. ZUMTHOR, Peter, “Pensar a Arquitectura”, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005, p. 10 e 11.



148.

tenciar a atmosfera pretendida e estabelecer o contacto da exposição com a cidade e da cidade com a exposição. Aquilo que o edifício permite ver para o exterior e do exterior, como se uma moldura enquadrasse a paisagem. Verifica-se uma tensão, uma pausa momentânea do percurso.

*“A tensão entre interior e exterior. Na arquitectura retiramos um pedaço do globo terrestre e colocamo-lo numa pequena caixa. E de repente existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora (...) uma sensibilidade incrível para o lugar; uma sensibilidade incrível para a concentração repentina, quando este invólucro está de repente à nossa volta e nos reúne e segura, quer sejamos muitos ou apenas uma pessoa. Desenrola-se então o jogo entre o indivíduo e o público, entre a privacidade e o público.”*⁸⁵

O segundo, a comunicação entre os volumes.

O vazio entre a ampliação e o edifício pré-existente é interrompido no momento de passagem entre as duas massas. Este espaço marca a transição entre os dois materiais, o betão e a pedra, separando-os através de uma pequena fenestração envidraçada. Esta quebra tem como propósito respeitar o momento de contacto com um edifício delicado do património florentino. A passagem é projectada pelo antigo campanário para a *Sala d’Armi* e no piso superior para o *Salone dei Dipinti*. A localização da passagem e o modo como é desenhada tem como intuito preservar as atmosferas do museu, respeitando a coleção de Bardini.

O terceiro, o pé-direito triplo.

Este espaço fecha-se da cidade, transmitindo um ambiente introspectivo e íntimo que se foca na relação com a coleção. No lado contrário, o pé-direito triplo desperta a atenção. A luz natural que entra pela grande e alta janela, situada no topo do edifício, destaca algumas obras da exposição, enquanto que as outras, que não beneficiam do reflexo directo desta luz,

85. ZUMTHOR, Peter, “Atmosferas. Entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam”, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2006, p. 46 e 47.



149.

permanecem na sombra.

A luz varia de intensidade conforma o decorrer do dia, conferindo um carácter particular no espaço de tripla altura, sugerindo várias sensações.

O pé-direito triplo surge como remate do percurso com o anti-café, apresentando um papel fundamente na participação dessa atmosfera.

O quarto, a escada como uma escultura.

A escada esculpida num plano solto é determinante para o carácter deste espaço, transformando-a num momento escultórico preponderante, como se o compartimento todo acompanhasse o desenho da escada. A delicada cortina de lâminas de aço transmite uma sensação de leveza em contraste com o betão, destacando-se na leitura do espaço.

Esta narrativa evoca como referência a elegância da escada de Carlo Scarpa, no *castello vecchio*, em Verona. Um acesso vertical que se esconde atrás de uma cortina, com um pequeno apontamento de degraus que indica o percurso. A mesma leveza é marcada pela conjugação dos materiais, tijolo e aço, transmitindo um entendimento claro e harmonioso.

O percurso remata com um anti-café, um conceito bastante presente em Itália. Este tipo de cafeteria explora um ambiente confortável e tranquilo propício para um local de trabalho ou de lazer. Defende a ideia de qualidade de tempo associada à degustação, contrariamente às tradicionais cafeterias que apelam ao consumo.

O cheiro a café surpreende o visitante assim que começa a subir, e os pequenos murmúrios tornam-se claros nas conversas das pessoas junto do singular balcão.

Uma abertura enquadra o novo jardim, na *via de Renai*, marcando uma pausa no fim do circuito com um olhar sob a cidade. Remete, novamente, para a unidade do conjunto com a envolvente.

A proximidade das mesas promove um conforto que convida os visitantes a entrar nesta atmosfera de partilha de experiências. Um pouco mais longe, sob a luz natural diluída da grande janela zenital, encontra-se uma pessoa



150.

150.
Anti-café, relação com o pé-direito triplo.

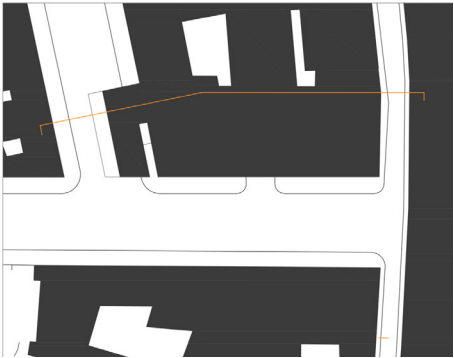
sentada a ler, enquanto espera para ser servida. Uns sentados nas mesas, outros debruçados sob o parapeito observam a exibição do pé-direito triplo.

As múltiplas formas de habitar o espaço permitem desenhar um grande conjunto de referentes espaciais que conosco dialogam e nos permitem viver um estado de experimentação de sentidos e relacionamentos, através dos quais reconhecemos espaço. O percurso tem como intuito convidar o visitante a experienciar o espaço, através da variação da forma e dimensões das salas, nomeadamente dos diversos pé-direitos, da passagem de um momento apertado para um mais amplo ou de um introspectivo para outro aberto para a cidade. Esta viagem sugere uma experiência multissensorial.

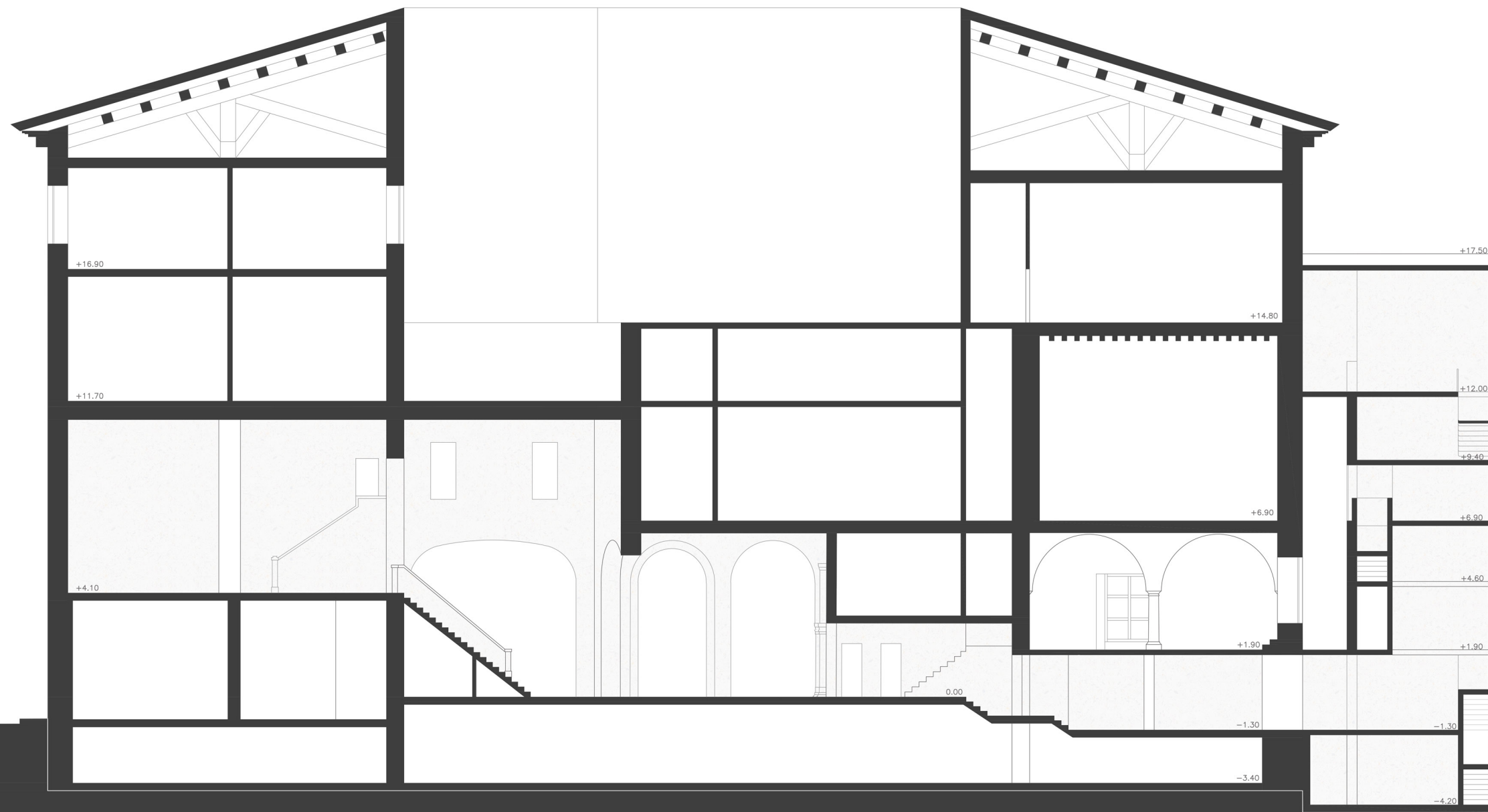
*“Every touching experience of architecture in multi-sensory; qualities of space, matter and scale are measured equally by the eye, ear, nose, skin, tongue, skeleton and muscle. Architecture strengthens the existential experience (...). The eyes want to collaborate with the other senses. All the senses, including vision, can be regarded as extensions of the sense of touch – as specializations of the skin. They define the interface between the skin and the environment - between the opaque interiority of the body and the exteriority of the world.”*⁸⁶

A frescura da água do rio Arno, as casas enquanto massa do quarteirão, as suas cores pastel, a textura dos diversos materiais em confronto com o novo volume do betão, o espelho de água, o jardim, todo o conjunto contribui para uma experiência total do corpo.

Apela-se à relação do binómio corpo-espaço que potencia a experiência e diálogo entre arte e arquitectura, também presentes no museu Kunsthaus de Peter Zumthor, em Bregenz. A sensibilidade na escolha dos materiais consoante as características da luz natural, que interagem entre si e proporcionam diferentes sensações durante o percurso. A composição do conjunto na clareza dos espaços organizados verticalmente e horizontalmente



86. PALLASMAA, Juhani, “*The eyes of the skin: architecture and the senses*”, Chichester: John Wiley & Sons, 2005, p.41 e 42.



151.

Corte transversal 1, relação com a pré-existência.
Escala 1:200.

segundo uma lógica hierárquica.

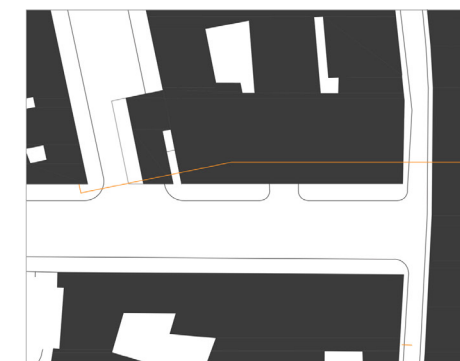
“Anarchitecture work is not experienced as a collection of isolated visual pictures, but in its fully embodied material and spiritual presence.”⁸⁷

Nesse sentido, a ampliação é projectada como se fosse uma escultura, um *open space* vertical, um espaço limpo, livre e depurado, que provoca emoções a partir de diversas atmosferas.

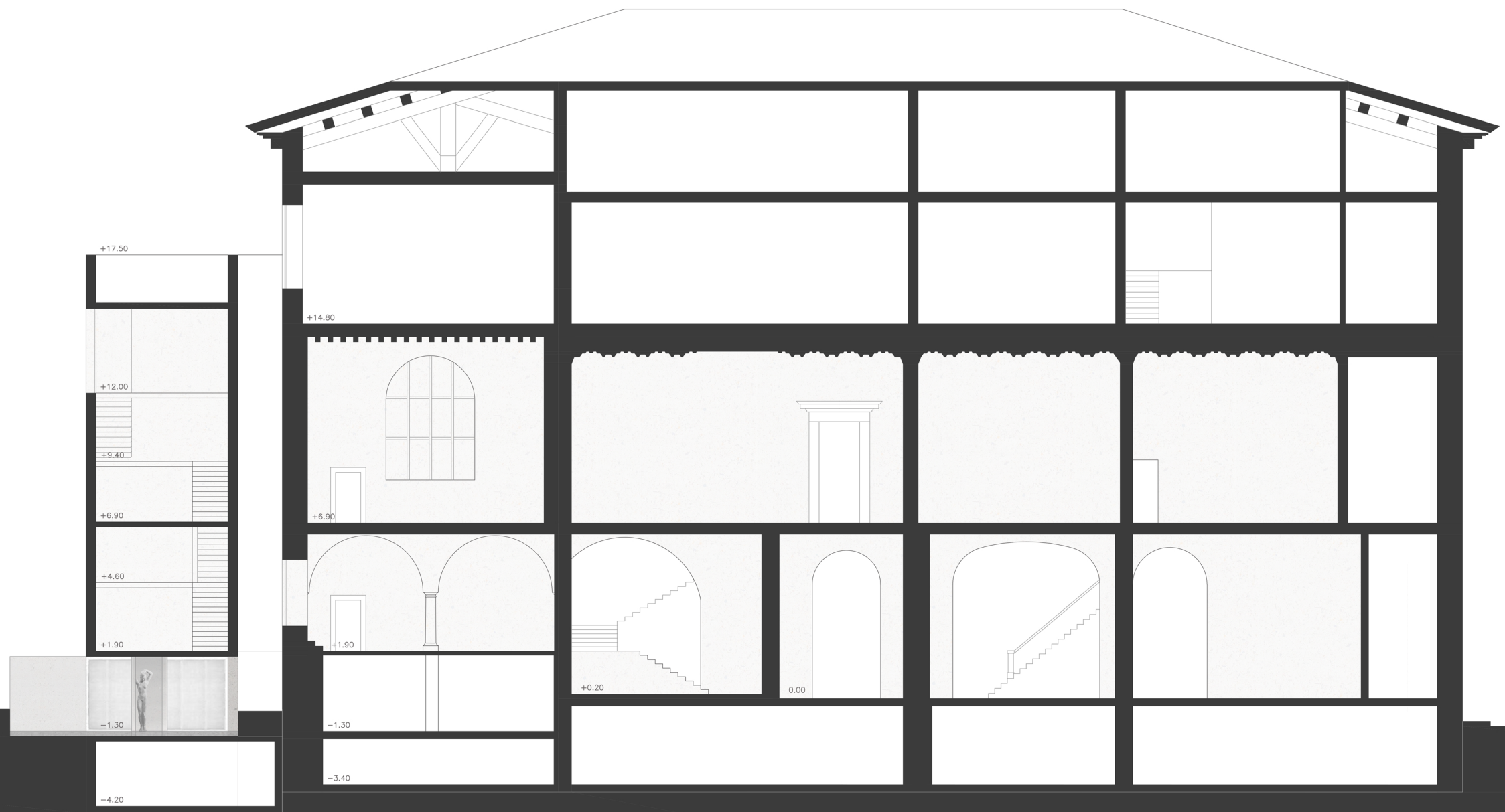
Um volume em que a luz e a abertura dos vãos são factores determinantes para a qualidade dos espaços interiores, em conjunto com os elementos verticais, as plataformas, a variação da configuração do espaço, as obras calculosamente escolhidas e posicionadas, toda a composição do espaço enquanto conjunto, indicam o sentido do percurso, guiam.

De facto, a própria experiência é o que melhor consegue explicar a natureza do espaço. Não basta ver ou perceber, por outras palavras, experienciar ajuda-nos a construir um conjunto de sentidos. Reconhece-se o jogo entre o “eu” e o espaço, a melhor forma de termos consciência de uma atmosfera. O espaço desenha-se perante nós porque somos posição nele. A experiência permite emoção, sobretudo, a partir do próprio corpo. É preciso saber vê-lo e ouvi-lo. É preciso, sobretudo, senti-lo.

“Architecture, more fully than other art forms, engages the immediacy of our sensory perceptions. The passage of time; the light shadows and transparency; color phenomena, texture, material and detail all participate in the complete experience of architecture (...) only the architecture itself offers the tactile sensations of textured stone surfaces and polished wooden pews, the experience of light changing with movement, the smell and resonant sounds of space, the bodily relations of scale and proportion. All these sensations combine within one complex experience, which becomes articulate and specific, through wordless. The



87. PALLASMAA, Juhani, *“The eyes of the skin: architecture and the senses”*, Chichester: John Wiley & Sons, 2005, p.44.



152.

Corte transversal 2, relação com a pré-existência.

Escala 1:200.

building speaks through the silent of perceptual phenomena.”⁸⁸

A proposta pretende ser uma interpretação contemporânea do *Palazzo Bordini*, reconhecendo a sua essência e reproduzindo-a nas novas plataformas. A essência reconhece-se nas sensações que os vários ambientes do museu provocam, nomeadamente, no piso rés-do-chão, na ligação entre o átrio e todas as salas, onde se vivencia a ideia de espaço contínuo e de planta livre, sugerindo uma diferente deambulação no espaço. No piso superior, essa liberdade espacial não se verifica, condicionando o percurso a uma sequência, um conceito tradicional do carácter doméstico dos palácios italianos. Na *Sala delle Madone*, observa-se o mesmo conceito de espaço livre não só numa leitura horizontal, mas também vertical, uma vez que esta sala desenha uma rótula entre os dois pisos.

Retomando a escala da cidade. O volume novo, o palácio e o jardim Bordini, o jardim na *Via de Renai*, e o palácio Mozzi, todo o conjunto estabelece uma posição no espaço que reforça o museu enquanto remate do quarteirão e entrada para o centro da cidade. Tudo é pensado individualmente e colectivamente, reforçando a unidade do conjunto, a composição da cidade.

Assim, a proposta propõe alterar a relação do edifício com a malha urbana, reposicionando-o e abrindo-o à cidade, e defender a valorização da coleção de atmosferas de Stefano Bordini, enquanto dispositivo de interpretação de narrativas arquitectónicas dentro da poética contemporânea.

88. PALLASMAA, Juhani, HOLL, Steven, PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, “*Questions of perception: phenomenology of architecture*”, San Francisco: Ed. Wiliam Stout Publishers, 2006, p. 41.

“Este meu esboço (...) é o momento de uma longa pesquisa e pretende abrir o discurso, não tanto sobre os resultados obtidos quanto sobre o seu desenvolvimento.”⁸⁹

89. ROSSI, Aldo, “A Arquitectura da cidade”, Lisboa: Ed. Cosmos, 1977, p. 39.

Coleccionar Atmosferas

O presente trabalho propõe uma interpretação e transformação contemporânea de um palácio italiano, caracterizado por um forte gosto pela cultura da época oitocentista, onde o colecionismo de antiguidades se insere no ambiente doméstico do habitar.

Verificou-se que o conjunto de espacialidades, decorrentes do carácter de cada sala, evidencia mais fortemente uma coleção de atmosferas do que uma exposição de antiguidades. Nesse sentido, a aproximação ao edifício originou diversas questões, sendo a principal compreender como um edifício pode ser apreendido como uma coleção particular de espaços tendo como objectivo a interpretação de narrativas arquitectónicas dentro das poéticas contemporâneas.

As propostas analisadas do *workshop* internacional originaram uma reflexão sobre como revitalizar um museu estagnado tendo em conta o seu significado na cidade, nomeadamente no que diz respeito ao seu carácter temporal, social e urbano.

A pluralidade de nacionalidades permitiu o confronto de diferentes abordagens e estratégias de projecto para a concepção de uma proposta, por grupo, que deu resposta à necessidade de promover novos circuitos expositivos através do redesenho do alçado na Via de Renai e da alteração do significado do edifício na malha urbana. As várias propostas introduziram novas valências que complementam as funções primordiais do museu Bardini através da implementação de diferentes estratégias formais e volumétricas, nomeadamente sob a forma de um dispositivo arquitectónico interior ou de um novo corpo.

O diálogo contemporâneo entre arte e arquitectura muitas vezes é mal interpretado pela sociedade, ou seja, é entendido como uma supressão e imposição relativamente à pré-existência. De modo a preservar e respeitar o património do museu, aprofundou-se a pesquisa recorrendo a exemplos

actuais que confrontam problemáticas idênticas, nomeadamente a redefinição da relação dos edifícios intervencionados com a cidade e o diálogo do novo volume com a pré-existência, com o objetivo de compreender as metodologias de aproximação, os critérios de intervenção e os princípios geradores do desenho.

Os casos de estudo apresentam um objetivo em comum: preservar o carácter da pré-existência, sempre que possível, respeitando o desenho arquitectónico original. No entanto, os modos de interpretar e de delinear estratégias de projecto são naturalmente distintos, diferenciando-se no desenho de um novo volume, ou na introdução de dispositivos arquitectónicos interiores ou na reestruturação e no restauro da pré-existência. O confronto e a comunicação entre o novo e o edifício é uma premissa constante nestas intervenções colectivas que procuram respeitar sempre o carácter original, sem modificar ou destruir o seu significado, fortalecendo as atmosferas primárias do edifício.

A problemática de projecto no Museu Bardini incide, portanto, sobre como intervir num palácio de antiguidades e, sobretudo, numa coleção de ambientes, sem modificar ou destruir o seu significado. O principal foco desta intervenção é o delinear de uma estratégia de projecto, como se pretende desenhar e actuar, interpretando as diversas camadas do tempo do edifício, das suas salas e respectivas atmosferas.

A exploração formal e volumétrica do novo corpo procura responder ao lugar através do desenho de uma extensão, introduzindo um novo volume de modo a fortalecer a comunicação com a cidade, redefinindo o seu circuito interior e estabelecendo um diálogo sensível com a sua envolvente imediata. Nesse sentido, a nova extensão reposiciona o museu e, simultaneamente, interpreta o significado das salas projectadas por Stefano Bardini, conferindo aos novos espaços ambientes particulares de matriz e carácter contemporâneo.

A proposta apresenta-se como uma escultura na paisagem, uma massa de betão que estabelece um diálogo volumétrico e geométrico com o museu. A sua posição é fundamental para a compreensão e atribuição de significa-

do do objecto no lugar. Deste modo, a implantação da extensão localiza-se estrategicamente como remate do quarteirão de modo a potenciar a importância do conjunto Bardini enquanto símbolo de entrada para o centro da cidade. Este gesto de desenho tem como propósito reforçar a ligação do complexo Bardini: o novo jardim na Via de Renai, o jardim Bardini e os Palácios Bardini e Mozzi.

O novo volume introduz a dimensão colectiva e o carácter museológico, características que estão em carência no actual Museu Bardini. O programa, pensado como uma viagem de experimentação, estabelece duas esferas distintas: o colectivo, espaços que promovem o contacto social aberto, como a entrada, a sala de *workshops* e a cafetaria, e o individual, espaços de carácter íntimo, destinados a uma introspecção e concentração pessoal no percurso expositivo. Para uma melhor hierarquia, as exposições temporárias foram diferenciadas das permanentes, de modo a clarificar e autonomizar as salas do museu.

O espaço é desenhado como uma massa que se dilata e contrai moldando o seu interior através de diferentes pé-direitos e aberturas, organizado por plataformas com espacialidades próprias. O princípio de um *open space*, um único espaço composto por vários momentos que caracterizam diferentes atmosferas, desenhado através de uma narrativa arquitectónica que une toda a composição. Uma escultura volumétrica em que a luz e a abertura dos vãos são elementos de desenho fundamentais para a caracterização das atmosferas interiores, pensadas em conjunto com a materialidade, a geometria e a configuração do espaço.

O novo volume liberta-se da linguagem dos alçados do museu, nomeadamente da sua geometria e materialidade, valorizando o entendimento compositivo do edifício primário, evitando assim, a sua repetição e imitação. Efectivamente, é a própria modelação volumétrica do espaço que estabelece um diálogo directo com a cidade, através de elementos de desenho tais como negativos (vãos), entendidos como enquadramentos que captam e recolhem a paisagem para o interior do edifício.

A proposta interpreta o conceito de colecionismo oitocentista, que carac-

teriza a coleção de atmosferas do museu Bardini, através da dimensão sensorial, transformando-se num dispositivo arquitectónico que potencia a experiência multissensorial. Nesse sentido, o projecto procura a essência da forma através da modelação volumétrica que dá significado às diversas espacialidades, a partir do desenho de uma narrativa arquitectónica associada a uma dimensão abstracta e sensorial.

Este dispositivo vertical funciona como um activador que potencia as atmosferas originais e desenha uma promenade integrada com o museu pré-existente. A proposta permite a leitura de uma estrutura única de múltiplas camadas históricas, que não destrói nem altera o significado individual de cada espaço.

O desenho dos novos circuitos permite uma maior deambulação no espaço, alterando a percepção original do museu. A leitura sequencial horizontal das salas, presente no tradicional conceito do carácter doméstico dos palácios italianos, é quebrada através da introdução de elementos verticais que permitem alternar os circuitos entre os pisos. Esta variação transmite uma maior liberdade ao visitante na construção do seu próprio percurso, dentro de uma única promenade dos dois volumes.

“(...) a união entre o passado e o futuro está na própria ideia da cidade que a percorre, tal como a memória percorre a vida de uma pessoa, e que para se concretizar se deve sempre formalizar, mas também conformar com a realidade. E esta conformidade permanece nos seus factos singulares, nos seus monumentos, na ideia que deles temos.”⁹⁰.

O desenho, comandado pela memória colectiva, explora as variadas formas que procuram dar resposta ao delinear de uma estratégia de projecto. À medida que a pesquisa avança, o desenho transforma-se, sob princípios

90. ROSSI, Aldo, *“A Arquitetura da cidade”*, Barcelona: Ed. Cosmos, 2001, p. 192 e 193.

e temas que o impulsionam.⁹¹ Entra-se num diálogo de volumes, geometrias e ambientes. Tudo é pensado individualmente e colectivamente, um espaço em que os vários gestos de desenho articulam-se como um todo e reforçam a unidade do conjunto, a composição da cidade.

O estudo do Museu Bardini destaca este edifício como um importante símbolo da expansão da cidade e testemunho do património florentino, na preservação de uma coleção de ambientes. Transmite-se, assim, uma necessidade real de repensar o significado do museu e de o abrir à cidade, reequacionando o seu valor temporal, social e urbano.

O exercício de criar uma extensão enquanto dispositivo de interpretação de narrativas arquitectónicas, dentro do discurso contemporâneo, tem como propósito activar uma herança *Bardiniana* adormecida no tempo – *atmosferas singulares* - que deve ser reaberta à sociedade, através da reinterpretação da sua dimensão sensorial e poética.

91. “O desenho é uma forma de comunicação, com o eu e com os outros. Para o arquitecto, é também, entre muitos, um instrumento de trabalho; uma forma de aprender, compreender, comunicar, transformar: de projecto. (...) A procura do espaço organizado, o calculado cerco do que existe e do que é desejo, passam pelas intuições que o desenho subitamente introduz nas mais lógicas e participadas construções; alimentando-as e delas se alimentando. Todos os gestos – também o gesto de desenhar – estão carregados de história, de inconsciente memória, de incalculável, anónima sabedoria.” SIZA, Álvaro, “*01 textos*”, Ed. Carlos Morais, Porto: Civilização editora, 2009, p. 37.

Referências Bibliográficas

BELTRAMINI, Guido, “*Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976: case e paesaggi 1972-1978*”, Milano: Ed. Electa, 2000.

BENEDICTIS, Christina; SCALIA, Fiorenza, “*Il Museo Bardini a Firenze*”, Milano: Ed. Electa, 1984.

BONFANTI, Ezio, “*Scritti di Architettura*”, Milano: Ed. CLUP, 1981.

CHINI, Valerie Niemeyer, “*Stefano Bardini e Wilhelm Bode mercanti e connaisseur fra ottocento e novecento*”, Firenze: Ed. Polistampa, 2009.

E. Bonfanti, R. Bonicalzi, A. Rossi, M. Scolari e D. Vitale, “*Arquitectura Racional*”, 3ª Ed. Alianza Editorial, 1987.

FANELLI, Giovanni, “*Firenze, Architettura e Città.*”, Firenze: Ed. Mandragora, 2002.

GUIMARÃES, Carlos, “*Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova.*”, 1ª Ed. Porto: FAUP Publicações, 2004.

HUBER, Antonella, “*Il Museo Italiano. The Italian Museum*”, Milano: Ed. Lybra Immagine, 1997.

LE CORBUSIER, “*Vers une architecture*”, Paris: Ed. Arthaud, 1977.

MANNINI, Lucia; “*Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento*”, Polistampa, 2011.

MOLEON, Pédro, “*John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*”, Madrid: Mairia, 2001.

MORI, Attilio; Giuseppe, Boffito, “*Piante e vedute di Firenze: studio storico, topografico, cartografico*”, Roma: Ed. Multigrafica, 1973.

MURPHY, Richard, “*Carlo Scarpa and Castelvechio revisited*”, NewCastle: Ed. Breakfast mission, 2017.

NESI, Antonella, “*Museo Stefano Bardini: Guida alla visita del Museo*”, Firenze: Ed. Polistampa, 2011.

PALLASMAA, Juhani, “*The eyes of the skin: architecture and the senses*”, Chichester: John Wiley & Sons, 2005.

PALLASMAA, Juhani, HOLL, Steven, PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, “*Questions of perception: phenomenology of architecture*”, San Francisco: Ed. Wiliam Stout Pub-

lishers, 2006.

PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “*Franco Albini: 1905-1977*”, Milano: Ed. Electa, 1998.

ROSSI, Aldo, “A Arquitetura da cidade”, Barcelona: Ed. Cosmos, 2001.

ROSSI, Aldo, “*Scritti scelti sull’architettura e la città 1956-1972*”, Milano: Ed. CLUP, 1975.

SCALINI, Mario; ACIDINI, Cristina, “*I tesori di un antiquário: Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini*”, Livorno: Ed. Sillabe, 1998.

SIZA, Álvaro, “01 textos”, Ed: Carlos Morais, Porto: Civilização editora, 2009.

TAMASSIA, Marilena, “*Il Rinascimento da Firenze a Parigi andata e ritorno: i tesori del Museo Jacquemart-André tornano a casa: Botticelli, Donatello, Mantegna, Paolo Ucello*”, Polistampa, 2013.

TAVORA, Fernando, “Da Organização do Espaço”, 3ª edição Porto: FAUP Publicações, 1996.

TUUKKANEN, Pirkko, “*Architecture of the Essential: The 6th International Alvar Aalto Symposium*”, Ed. Alvar Aalto Symposium, 1995.

ZOCCHI, Giuseppe, “*Vedute di Firenze e della Toscana*”, Firenze: Libreria editrice fiorentina, 1981.

ZUMTHOR, Peter, “Atmosferas. Entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam”, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter, “Pensar a Arquitectura”, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005.

ZUMTHOR, Peter, “*Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*”, Baden: Ed. Lars Muller, 1998.

ZUMTHOR, Peter, “*Peter Zumthor 1985-2013: buildings and projects*”, Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess, 2014.

Periódicos

Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*Jean Nouvel 1994-2002*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 112/113, 2002.

Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*David Chipperfield 1998-2004*”, Madrid: Ed. El Croquis nº120, 2004.

Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*Álvaro Siza Vieira 2001-2008*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 140, 2008.

Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*David Chipperfield 2006-2009*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 150, 2010.

Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*Aires Mateus 2002-2011*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 154, 2011.

Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*Álvaro Siza Vieira 2008-2013*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 168/169, 2013.

Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*David Chipperfield 2010-2014*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 174/175, 2014.

Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*Jean Nouvel 2007-2016*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 183, 2016.

Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*Aires Mateus 2011-2016*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 186, 2016.

Webgrafia

<https://www.piccoligrandimusei.it/>

<https://www.villabardini.it/>

<https://www.visitflorence.com/>

<http://www.aboutflorence.com/pt/historia-de-Florenca.html>

<http://www.museumsinflorence.com/>

https://issuu.com/piccoligrandimusei/docs/vf_museo_stefano_bardini_imp

<http://www.palazzospinelli.org/architetture/piante-vedute.asp>

<https://cultura.comune.fi.it/pagina/musei-civici-fiorentini/museo-stefano-bardini>

<https://www.florence-museum.com/bardini-museum.php>

<http://www.linazasorosanchez.com/>

<http://www.abdr.it/progetti/progetto/palazzo-massari>

<https://www.periodpaper.com/search?type=product&q=ceiling>

<http://www.redfundamentos.com/blog/es/obras/detalle-4/>

https://davidchipperfield.com/project/am_kupfergraben_10

<http://www.aswarchitect.com/#/wsu/>

<http://www.jeannouvel.com/projets/extension-du-musee-reina-sofia/>

<http://www.jeannouvel.com/en/projects/hotel-sofitel-vienna-stephansdom/>
<https://www.framlab.com/homed>
<http://www.hvweb.net/it/foto360/genova/palazzobianco/sala-fiamminghi/pano/>
<https://www.kolumba.de/?language=eng>
http://afasiaarchzine.com/2018/03/christ-gantenbein-44/rory_april-110/
<https://afasiaarchzine.com/2016/03/daniel-jimenez-jaime-olivera/daniel-jimenez-jaime-olivera-center-of-research-development-and-innovation-badajoz-21/>
https://davidchipperfield.com/project/ninetree_village
<https://www.musee-jacquemart-andre.com/>
<https://www.gardnermuseum.org/>

Lista de Imagens

01. Produção pessoal, a partir da imagem retirada de <http://www.palazzospinelli.org/architetture/tavole/piante/ing/SecoloXVI-XVIII/pianta1584B.asp> , consultado em 2018.
02. Produção pessoal, a partir da imagem retirada de <http://www.palazzospinelli.org/architetture/tavole/piante/ing/SecoloXIX/pianta1808circa.asp> , consultado em 2018.
03. Imagem retirada de <http://www.palazzospinelli.org/architetture/tavole/piante/ing/SecoloXIX/pianta1870.asp> , consultado em 2018.
04. Produção pessoal, a partir da imagem retirada de <http://www.palazzospinelli.org/architetture/tavole/piante/ing/SecoloXIX/pianta1870.asp> , consultado em 2018.
05. Produção pessoal, a partir da imagem retirada de <http://www.palazzospinelli.org/architetture/tavole/piante/ing/SecoloXX/pianta1910Qse.asp> , consultado em 2018.
06. Produção pessoal, 2018.
07. - 11. Registo fotográfico pessoal, 2018.
12. e 13. Fotografias retirada de <http://www.aboutflorence.com/pt/fotos-enchente-de-florenca.html> , consultado em 2019.
14. Registo fotográfico pessoal, 2018.
15. Fotografia retirada de <https://www.musee-jacquemart-andre.com/> , visitado em 2019.
16. Fotografia retirada de <https://www.gardnermuseum.org/> , consultado em 2019.
17. Imagem retirada de <https://museumofthinobjects.com/blog/2014/04/25/sir-john-soanes-museum-lincolns-inn-fields-london/> , consultado em 2019.
18. e 19. MOLEON, Pédro, “*John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*”, Madrid: Mairera, 2001, p. 184 e 186.
20. - 23. BENEDICTIS, Christina; SCALIA, Fiorenza, “*Il Museo Bardini a Firenze*”, Milano: Ed. Electra, 1984, p. 19 e 20.
24. BENEDICTIS, Christina; SCALIA, Fiorenza, “*Il Museo Bardini a Firenze*”, Milano: Ed. Electra, 1984, p. 103.
25. TAMASSIA, Marilena, “*Il Rinascimento da Firenze a Parigi andata e ritorno: i tesori del Museo Jacquemart-André tornano a casa: Botticelli, Donatello, Mantegna, Paolo Uccello*”, Polistampa, 2013, p. 59.

26. AMASSIA, Marilena, *“Il Rinascimento da Firenze a Parigi andata e ritorno: i tesori del Museo Jacquemart-André tornano a casa: Botticelli, Donatello, Mantegna, Paolo Ucello”*, Polistampa, 2013, p. 50.
27. e 28. MANNINI, Lucia; *“Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra ottocento e novecento”*, Polistampa, 2011, p. 11.
29. - 31. Produção pessoal, 2019.
32. - 35. Produção pessoal, 2019.
36. e 37. Imagens produzidas pelo Grupo 1 do Workshop internacional, em 2018.
38. Fotografia retirada de <https://www.archdaily.com/798052/solid-concrete-studio-plus-gallery-aswa> , consultado em 2019.
39. Painel final de apresentação do Grupo 1 do Workshop Internacional, em 2018.
40. e 41. Imagens produzidas pelo Grupo 2 do Workshop internacional, em 2018.
42. Fotografia retirada de <https://www.behance.net/gallery/53431637/Shelter-with-Dignity>, consultado em 2019.
43. Registo fotográfico pessoal, 2018.
44. Painel final de apresentação do Grupo 2 do Workshop Internacional, em 2018.
45. e 46. Imagens produzidas pelo Grupo 3 do Workshop internacional, em 2018.
47. Fotografia retirada de <https://www.archdaily.com/60392/ad-classics-solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright> , consultado em 2019.
48. Fotografia retirada de <https://www.archdaily.com/251389/convent-de-sant-francesc> , consultado em 2019.
49. Fotografia retirada de https://www.archdaily.com/881407/the-evolution-of-light-in-im-peis-museums-from-dark-concrete-voids-to-luminous-glass-pyramids?ad_medium=gallery , consultado em 2019.
50. Fotografia retirada de <https://www.dlsparis.fr/excursions-et-balades-a-paris/> , consultado em 2019.
51. Painel final de apresentação do Grupo 3 do Workshop Internacional, em 2018.
52. e 53. Imagens produzidas pelo Grupo 4 do Workshop internacional, em 2018.
54. Painel final de apresentação do Grupo 4 do Workshop Internacional, em 2018.
55. e 56. Imagens produzidas pelo Grupo 5 do Workshop internacional, em 2018.
57. Fotografia retirada de <https://dicasdeberlim.com.br/> , consultado em 2018.

- 58.** Fotografia retirado em <https://www.museumdefundatie.nl/en/> , consultado em 2019.
- 59.** Paineis finais de apresentação do Grupo 5 do Workshop Internacional, em 2018.
- 60. e 61.** Imagens produzidas pelo Grupo 6 do Workshop internacional, em 2018.
- 62.** Fotografia retirada em <http://www.jeannouvel.com/en/projects/hotel-sofitel-viena-stephansdom/> , consultado em 2019.
- 63.** Fotografia retirada em <http://www.jeannouvel.com/en/projects/extension-du-musee-reina-sofia/> , consultado em 2019.
- 64.** Paineis finais de apresentação do Grupo 6 do Workshop Internacional, em 2018.
- 65.** Imagem retirada em http://www.comune.genova.it/sites/default/files/rolli_days__2018presentazione_sponsor.pdf , consultado em 2019.
- 66.** Produção pessoal, 2019.
- 67. e 68.** Imagens retiradas em <http://docenti.unimc.it/mauro.saracco/teaching/2012/9809/files/LEZIONE%202%20MUSEOGRAFIA.pdf> , consultado em 2019.
- 69.** PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “Franco Albini: 1905-1977”, Milano: Ed. Electa, 1998. p. 233.
- 70.** Fotografia retirada em <http://www.museidigenova.it/en/content/lallestimento> , consultado em 2019.
- 71.** PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “Franco Albini: 1905-1977”, Milano: Ed. Electa, 1998. p. 236.
- 72.** PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “Franco Albini: 1905-1977”, Milano: Ed. Electa, 1998. p. 237.
- 73.** PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “Franco Albini: 1905-1977”, Milano: Ed. Electa, 1998. p. 234.
- 74.** Fotografia retirada em <http://www.visitgenoa.it/en/strada-nuova-museums-palazzo-rosso>, consultado em 2019.
- 75.-77.** Imagens retiradas em <http://docenti.unimc.it/mauro.saracco/teaching/2012/9809/files/LEZIONE%203%20MUSEOGRAFIA.pdf> , consultado em 2019.
- 78.** PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “Franco Albini: 1905-1977”, Milano: Ed. Electa, 1998. p. 295.
- 79.** Fotografia retirada em <http://www.museidigenova.it/en/museum/palazzo-rosso> , consultado em 2019.

- 80.** Fotografia retirada em <https://www.tribune.com/progettazione/architettura/2016/07/libro-architettura-luca-molinari-critica-storia/attachment/franco-albini-museo-di-palazzo-rosso-genova-1953-61/> , consultada em 2019.
- 81. e 82.** PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “Franco Albini: 1905-1977”, Milano: Ed. Electa, 1998. p. 295 e 296.
- 83.** PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “Franco Albini: 1905-1977”, Milano: Ed. Electa, 1998. p. 286.
- 84.** Fotografia retirada em <https://divisare.com/projects/395633-franco-albini-mi-chenxing-museo-del-tesoro-di-san-lorenzo> , consultada em 2019.
- 85.** PIVA, Antonio, PRINA, Vittorino, “Franco Albini: 1905-1977”, Milano: Ed. Electa, 1998. p. 287.
- 86.** Fotografia retirada em <https://divisare.com/projects/395633-franco-albini-mi-chenxing-museo-del-tesoro-di-san-lorenzo> , consultada em 2019.
- 87.** Fotografia retirada em <https://www.area-arch.it/momenti-del-razionalismo-critico/> , consultada em 2019.
- 88. e 89.** Fotografia retirada em <https://divisare.com/projects/395633-franco-albini-mi-chenxing-museo-del-tesoro-di-san-lorenzo> , consultada em 2019.
- 90.** Fotografia retirada em <https://www.area-arch.it/momenti-del-razionalismo-critico/> , consultada em 2019.
- 91. - 94.** Fotografias retiradas em https://davidchipperfield.com/project/neues_museum , consultada em 2019.
- 95.** Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*David Chipperfield 2006-2009*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 150, 2010, p. 49.
- 96. e 97.** Fotografias retiradas em https://davidchipperfield.com/project/neues_museum , consultado em 2019.
- 98. - 102.** Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*David Chipperfield 2006-2009*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 150, 2010, p. 50 e 51.
- 103.** Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, “*David Chipperfield 2006-2009*”, Madrid: Ed. El Croquis nº 150, 2010, p. 58.
- 104. e 105.** ZUMTHOR, Peter, “*Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*”, Baden: Ed. Lars Muller, 1998, vol. 2, p. 148 e 153.
- 106. e 107.** ZUMTHOR, Peter, “*Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*”, Baden: Ed. Lars Muller, 1998, vol. 2, p. 168 e 170.
- 108.** Fotografia retirada em <https://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-pe>

ter-zumthor , consultada em 2019.

109. e 110. ZUMTHOR, Peter, “*Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*”, Baden: Ed. Lars Muller, 1998, vol. 2, p. 152 e 154.

111. - 113. ZUMTHOR, Peter, “*Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*”, Baden: Ed. Lars Muller, 1998, vol. 2, p. 169 e 170.

114. Fotografia retirada em <https://thebleedingtomato.files.wordpress.com/2015/04/kolumba04.jpg> , consultado em 2019.

115. e 116. ZUMTHOR, Peter, “*Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*”, Baden: Ed. Lars Muller, 1998, vol. 2, p. 158 e 161.

117. - 121. Produção pessoal da maquete, 2019.

122. - 125. Produção pessoal, Escala 1:1000, 2019.

126. Fotografia retirada em <https://visitsweden.com/where-to-go/southern-sweden/goteborg/gothenburg-town-hall/> , consultada em 2019.

127. Fotografia retirada em https://davidchipperfield.com/project/am_kupfergraben_10 , consultada em 2019.

128. Fotografia retirada em <https://arcspace.com/feature/kolumba-museum/> , consultada em 2019.

129. - 141. Produção pessoal, Escala 1:200, 2019.

142. Fotografia retirada em <https://www.archdaily.com.br/br/905656/saya-park-alvaro-siza-plus-carlos-castanheira> , consultada em 2020.

143. Fotografia retirada em <https://www.archdaily.com/101260/ad-classics-church-of-the-light-tadao-ando> , consultada em 2020.

144. ZUMTHOR, Peter, “*Peter Zumthor works: buildings and projects 1979-1997*”, Baden: Ed. Lars Muller, 1998, vol. 2, p. 156.

145. Fotografia retirada em <https://openhousebcn.wordpress.com/2011/12/10/openhouse-architectural-retreat-therme-vals-peter-zumthor/> , consultada em 2020.

146. - 150. Produção pessoal, 2020.

151. e 152. Produção pessoal, Escala 1:200, 2019.

Caracterização das atmosferas das salas

A1. e A2. Registo fotográfico pessoal, 2019.

B1. e B2. Registo fotográfico pessoal, 2019.

C1. - C3. Registo fotográfico pessoal, 2019.

D1. Registo fotográfico pessoal, 2019.

E1. e E2. Registo fotográfico pessoal, 2019.

F1. e F2. Registo fotográfico pessoal, 2019.

G1. e G2. Registo fotográfico pessoal, 2019.

H1. Registo fotográfico pessoal, 2019.

H2. Foto retirada em <https://museobardini.wordpress.com/gallery/> , consultada em 2019.

I1. Fotografia retirada em <https://www.guidaperfirenze.com/quali-musei-vedere.html>, consultada em 2019.

I2. Registo fotográfico pessoal, 2019.

J1. e J2. Registo fotográfico pessoal, 2019.

L1. e L2. Registo fotográfico pessoal, 2019.

L3. Fotografia retirada em https://issuu.com/piccoligrandimusei/docs/vf_museo_stefano_bardini_imp , consultada em 2019.

L4. Registo fotográfico pessoal, 2019.

M1. e M2. Registo fotográfico pessoal, 2019.

N1. e N2. Registo fotográfico pessoal, 2019.

O1. - O4. Registo fotográfico pessoal, 2019.

P1. Fotografia retirada em https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Museo_Bardini_-_Sculptures#/ , consultada em 2019.

P2. - P4. Registo fotográfico pessoal, 2019.

Q1. - Q4. Registo fotográfico pessoal, 2019.

R1. - R4. Registo fotográfico pessoal, 2019.

