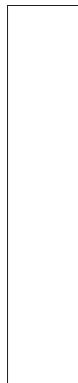


MESTRADO
ARQUITETURA

Encontro entre museu e cidade:
Um novo diálogo com Palazzo Silvestri
Rivaldi
Bernardo Lopes Silva

M
2020



Encontro entre museu e cidade

Um novo diálogo com Palazzo Silvestri Rivaldi

Bernardo Lopes da Silva
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
sob a orientação do Professor Doutor Helder Casal Ribeiro
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Novembro de 2020

Agradecimentos

Aos meus pais e à minha irmã, pelo incondicional apoio, motivação e por acreditarem nas minhas capacidades. Por estarem sempre presentes e pelo apoio no desenvolvimento deste trabalho.

Ao professor Helder, pela disponibilidade e orientação na realização desta dissertação em conjunto. Pelo entusiasmo demonstrado nas conversas, pelo rigor e por tornar visível o essencial.

À Queiroz pelas palavras, pelo carinho e pela alegria nos momentos cruciais deste percurso.

À Quinaz e ao Luís, pelos jantares e pelos momentos inesquecíveis que fizeram de Roma a nossa segunda 'casa'.

À Alberta, ao Fred, à Luísa e à Rute pela amizade, pela presença na viagem académica e pelas noites de cinema.

Ao Filipe e à Josefa pela música e pelas boas memórias.

Aos amigos de longa data, à Beatriz, ao Bruno, ao Diogo, ao Lucas e à Salomé pelo carinho e por estarem sempre disponíveis.

Sumário

Resumo	5
Abstract	7
Introdução	9
I. Circunstância	
Entre disciplinas: Sapienza Università di Roma	17
Museografia: progressiva acumulação de vestígios	23
II. A procura de uma intenção	
Memória do Lugar	58
Condição atual	76
III. (Entre) intenção e desígnio	
Um processo de (re)leitura	94
O novo pólo museológico	119
Um novo diálogo com Palazzo Silvestri Rivaldi	158
Bibliografia	162
Lista de figuras	166

Resumo

A presente dissertação propõe o desenvolvimento de um projeto de intervenção num conjunto singular do património arquitetónico da cidade de Roma, o complexo do Palazzo Silvestri Rivaldi, construído em meados do século XVI e atualmente caracterizado pelo elevado estado de degradação. Propõe-se um novo diálogo que conecte o complexo do Palazzo às necessidades atuais da cidade, com a adaptação dos seus espaços a um novo programa - Pólo Museológico do Fórum Imperial.

Deste modo, elabora-se uma proposta de extensão que reforce o interesse arquitetónico e cultural do edifício pré-existente, os seus pátios e jardim lúdico, preservando o carácter original dos seus espaços. A proposta visa ainda explorar atmosferas distintas que valorizem o património histórico e cultural, abrindo assim todo o conjunto à comunidade, de modo a ter um papel relevante na vida da cidade.

Abstract

This dissertation proposes the development of an intervention project in a unique set of architectural heritage in the city of Rome, the Palazzo Silvestri Rivaldi complex, built in the middle of the 16th century and currently characterized by its high state of degradation. A new dialogue is proposed that connects the Palazzo complex to the current needs of the city, with the adaptation of its spaces to a new program – Imperial Forum Museum hub.

In this way, a proposal of an extension is elaborated that reinforces the architectural and cultural interest of the pre-existing building, its patios and ludic garden, preserving the original character of its spaces. The proposal also aims to explore different atmospheres that enhance the historical and cultural heritage, thus opening the whole group to the community, in order to have a relevant role in the life of the city.

Introdução

O objeto de estudo, Palazzo Silvestri Rivaldi, propriedade dos *Istituti di Santa Maria in Aquiro* (ISMA) desde 1975 é um complexo de edifícios renascentistas, constituído por dois edifícios principais de aproximadamente 5.700 m² (um *palazzo* e uma *villa*) e edifícios anexos. Está inserido numa zona de grande importância histórica e cultural próximo do Coliseu de Roma e do Fórum Romano, podendo criar assim uma relação não só visual como também uma possível relação urbanística entre os três.

O *Palazzo* apresenta-se descaracterizado, consequência de acrescentos posteriores, agravado pela falta de manutenção tanto do *Palazzo* como do jardim e acentuado pelos problemas urbanos. Sem uma relação clara com a malha urbana envolvente surge invisível na cidade, necessitando de uma intervenção.

Entre 2006 e 2008, o ISMA, o *Ministero per i beni e le attività culturali* (MIBACT) e o Município de Roma avançaram com uma proposta que converteria o *Palazzo* em Pólo do Museu associado ao Parque Arqueológico do Fórum Imperial, proposta que não se concretizou, tornando assim, mais urgente uma (re)leitura de todo o conjunto que permita o seu retorno ao contexto urbano.

Com um valor significativo no contexto da cidade de Roma, a proposta de conversão do *Palazzo* para Pólo do Museu, vem proporcionar um desenvolvimento urbano e social do mesmo, deste modo o objetivo desta dissertação é a elaboração de uma proposta para um museu arqueológico, despoletada no âmbito de Erasmus +, na *Sapienza Università di Roma*.

Esta proposta propõe servir o Palazzo Silvestri Rivaldi, passando pela sua recuperação e ampliação, não perturbando nem descaracterizando o seu caráter, fundindo-se assim com ele. Pretende também responder a problemas de espaço público, conectando desta forma o *Palazzo* às necessidades atuais da cidade e reforçando assim o seu interesse arquitetônico, histórico e cultural.

Com o intuito de desenvolver uma proposta fundamentada que se adeque ao contexto do objeto de estudo, surge a necessidade de ter como base os recursos bibliográficos e as referências consideradas no período de Erasmus na *Sapienza Università di Roma* (2018/2019), nomeadamente nas disciplinas de *Allestimento e Museografia* (teórica) e de *Laboratorio di Sintesi Finale (projeto – estúdio)*. Estabelecendo deste modo, um estudo das problemáticas da tipologia de museu como do Palazzo Silvestri Rivaldi, com recurso a desenhos e fotografias do objeto de estudo até à atualidade, procurando assim, suporte que justifique de forma clara as opções e o desenvolvimento da proposta de projeto.

Deste modo, o trabalho é estruturado em três momentos, o primeiro centra-se na experiência adquirida na disciplina de *Allestimento e Museografia*, fazendo um enquadramento arquitetónico, urbano e social do Museu e a sua evolução do final do século XVIII à contemporaneidade. Relacionando ainda uma análise tipológica de obras, com foco a nível conceptual, formal e programático na tipologia de museu arqueológico, associado a uma pré-existência. Respondendo deste modo, à procura de uma leitura informada do Palazzo Silvestri Rivaldi e à própria montagem de programa.

Num segundo momento, procura-se aprofundar o conhecimento sobre o *Palazzo* identificando o seu enquadramento urbano, analisando a sua história, implantação e estado de degradação. Abrindo desta forma, a possibilidade de uma

leitura subjetiva na qual se manifestam os pontos de maior interesse que motivarão as decisões de projeto.

No terceiro momento, apresenta-se e reflete-se, por um lado, sobre as opções de projeto de grupo, realizado integralmente no decorrer da disciplina de *Laboratorio di Sintesi Finale* e as referências utilizadas nessa fase.

Por outro lado, tendo como base os momentos anteriores, propõe-se o desenvolvimento individual, no contexto da dissertação, da solução iniciada em Roma. A (re)leitura do contexto urbano e do *Palazzo* manifesta-se como ferramenta que possibilita o desenvolvimento de temas de desenho. Surge assim a intenção de conectar a proposta de museu com o Palazzo Silvestri Rivaldi, criando um diálogo harmonioso entre passado e presente, adaptando-se sem que este perca o seu caráter arquitetônico, valorizando-se mutuamente e respondendo às necessidades de uso contemporâneo.

Neste momento estabelece-se em paralelo, a análise das opções de projeto como hipótese de desenvolvimento programático, tendo em conta as referências de projeto com temas de desenho semelhantes às necessidades do desenvolvimento da proposta. Nasce assim uma vontade de evidenciar a relação do museu com a cidade, numa troca entre o espaço arquitetônico de valor cultural que estimula o desenvolvimento da malha urbana.

I. Circunstância

Entre disciplinas: Sapienza Università di Roma

Museografia: progressiva acumulação de vestígios

FACOLTÀ DI ARCHITETTURA



Laboratorio di Sintesi Finale

prof. arch. ORAZIO CARPENZANO

A.A. 2018-2019

Collaboratori alla didattica

arch. **Fabio Balducci**

PhD in Progettazione Architettonica e Urbana

IL PROGRAMMA FUNZIONALE

Spazi espositivi

Laboratori di ricerca e didattica

Aule congressuali

Giardino urbano e spazi aperti al pubblico



Fig.1. Enunciado do programa funcional para a proposta de Pólo Museológico do Palazzo Silvestri Rivaldi

IL PROGRAMMA ESPOSITIVO Iconografia del Colosseo dal Grand Tour al Global Tour

1. La diffusione del mito dell'incommensurabile grandiosità della rovina antica
2. Dalla visione romantica e alla veduta moderna
3. Il Colosseo trasformato: dai restauri ottocenteschi agli sventramenti degli anni '30 al dopoguerra
4. Il Colosseo contemporaneo tra icona pop e nuove scritture immateriali

Museo della Velia

1. La storia degli scavi
2. Collezione archeologica dei Torlonia

TUTOR: Fabio Balducci



Fig.2. Programa espositivo
para proposta

Entre disciplinas: Sapienza Università di Roma

O período de Erasmus na *Sapienza Università di Roma*, durante o ano lectivo 2018/2019, permitiu explorar e aprofundar um conjunto de temas associados à conservação e reabilitação do património tendo como caso de estudo o conjunto singular do Palazzo Silvestri Rivaldi, localizado na *Via del Fori Imperiali*, no coração da cidade de Roma.

Com o intuito de responder a uma procura informada de uma (re)leitura do Palazzo Silvestri Rivaldi, tornou-se pertinente abordar a relação intrínseca entre as disciplinas de *Allestimento e Museografia*¹ (teórica) e de *Laboratorio di Sintesi Finale*² (projeto-estudio).

Por um lado, a disciplina de *Allestimento e Museografia*, estuda o enquadramento arquitetónico, urbano e social do Museu, que incidiu sobre a evolução do final do século XVIII à contemporaneidade, com base numa bibliografia fornecida, do qual se destacou, *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, de Luca Basso Peressut, *Parallax Architettura e percezione* de Steven Holl e sobretudo *Lezioni di museografia* de Giancarlo Rosa.

Nesta disciplina houve um estudo das temáticas inerentes à elaboração de um projeto de museu e do seu *allestimento*, apoiado em exemplos e obras específicas aos temas abordados, informando em paralelo o desenvolvimento da proposta de grupo do museu para o Palazzo Silvestri Rivaldi.

Por outro lado, a disciplina de *Laboratorio di Sintesi Finale*, forneceu o enunciado para a realização da conversão do complexo do *Palazzo* em Sede do Museu do Fórum Imperial, com o propósito de qualificar o edifício principal, o Palazzo Silvestri Rivaldi, e

1. “*Allestimento e Museografia*” é uma disciplina que aborda duas temáticas. Uma (*Allestimento*) que estabelece uma relação do espaço arquitetónico com a exposição e o público. A outra (*Museografia*) estuda a arquitetura do museu, como estrutura arquitetónica e como espaço expositivo (funcionamento prático do museu).

2. “*Laboratorio di Sintesi Finale*” é uma disciplina semestral de projeto de 5º ano

a área onde se insere, nomeadamente os seus pátios e jardim lúdico. Neste sentido, o programa consistia na proposta de um novo espaço cultural associado ao *Palazzo*, com zonas educativas e de lazer, de acordo com as necessidades de um novo Pólo Museológico.

A proposta para o novo Pólo Museológico deveria enquadrar, não só, a ***Iconografia del Colosseo dal Grand Tour al Global Tour*** que relata as diferentes relações entre o Coliseu e a cidade de Roma ao longo dos séculos, mas também, a coleção do ***Museo della Velia*** que abrange a história das escavações da *collina della Velia* para a realização do projeto da *Via del Fori Imperiali* e a coleção arqueológica da Torlonia.

A exposição da **Iconografia del Colosseo dal Grand Tour al Global Tour** estrutura-se a partir de quatro grandes temas:

- **A propagação do mito da imensurável grandeza da ruína antiga** (século XVIII), com obras de Giovanni Battista Piranesi e Giuseppe Vasi;

- **Da visão romântica à visão moderna** (século XIX), com obras de Jean Faure, Ippolito Caffi e de Bartolomeo Pinelli;

- **O Coliseu transformado: das restaurações do século XIX às demolições da década de 1930 até ao pós-guerra**, com pinturas de Tato (Guglielmo Sansoni), Sante Monachesi, e outros artista italianos da época;

- **O Coliseu contemporâneo entre o ícone pop e os novos escritos intangíveis**, com cenografias de Renato Mambor, Pascali e SuperStudi.

No contexto da disciplina *Laboratorio di Sintesi Finale* realizou-se uma visita, em conjunto com alguns membros da equipa encarregue do restauro do Palazzo Silvestri Rivaldi, na qual foi possível aceder tanto ao piso principal do *Palazzo* como ao jardim e

pátios do complexo. Esta visita de estudo permitiu, não só, compreender a potencialidade do conjunto, seu caráter e capacidade para albergar um novo equipamento público, como ainda, verificar tanto o estado de degradação do Palazzo Silvestri Rivaldi e dos seus espaços ajardinados, como os problemas urbanos circundantes que o condicionam e o tornam, neste momento, invisível na malha urbana.



Fig.3. Foto das escavações na década de 30 na *collina della Velia*

Fig.3.



Fig.4.

Fig.4. Coleção
arqueológica da Tortona

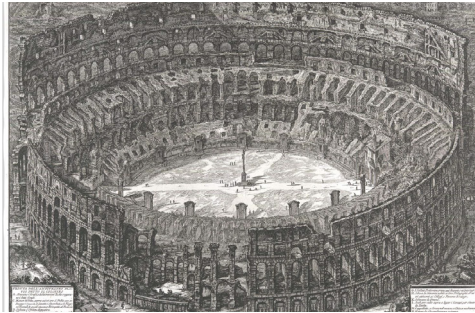


Fig.5.



Fig.6.



Fig.7.



Fig.8.

Fig.5. Representação do Coliseu de Piranesi

Fig.6. Interior do Coliseu de Ippolito Caffi, 1857

Fig.7. *Sovolando in spirale il Colosseo*, Tato (Guglielmo Sansoni), 1930

Fig.8. *Ruspa e Colosseo* de Renato Mambor, 1965

Museografia: progressiva acumulação de vestígios

“To raise the question of typology in architecture is to raise a question of the nature of the architectural work itself. To answer it means, for each generation, a redefinition of the essence of architecture and an explanation of all its attendant problems. This in turn requires the establishment of a theory, whose first question must be, what kind of object is a work of architecture? This question ultimately has to return to the concept of type.”³

Cada obra de arquitetura, como um fenómeno único, tem temas e relações que podem ser reconhecidas em outras obras, não implicando deste modo a perda da sua singularidade. No entanto, a identificação destes temas pode de certa forma incluir um conjunto de obras numa classe de objetos repetidos, sujeitos à sua ‘tipificação’ e reconhecendo assim o conceito de tipo/tipologia.

Contudo, a arquitetura não é apenas descrita por tipos, mas também obtida através deles, o arquiteto identifica a tipologia e o processo de desenho agarrando-se aos seus elementos e temas, não implicando assim uma reprodução mecânica. O conceito de tipo fica aberto à mudança, há uma consciência da possibilidade de mutação, a obra é projetada sobre esses temas, avaliando-os, respeitando-os, transformando-os ou destruindo-os.

“De forma a responder à progressiva acumulação de vestígios humanos, o museu constitui uma metáfora do desenvolvimento da humanidade acompanhando em paralelo a sua evolução. Evoca contemporaneamente conceitos de estática e dinamismo, expressões do conflito indissolúvel que opõe a durabilidade da arquitetura à mutabilidade da realidade externa.”⁴

3. MONEO, Rafael, *Oppositions: “On typology”*. Cambridge: The MIT Press, 1978. p.23

4. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: La pianta. Modificazioni planimetriche*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p.51 (traduzido do Italiano)

A definição de museu, como é entendida nos dias de hoje, evoluiu em paralelo com o desenvolvimento da sociedade, de uma atitude contemplativa, passou a uma experimental e didática. De um espaço aberto ao público destinado à preservação e admiração de obras de arte e achados históricos, progrediu para um espaço com uma atitude experimental ativa com o passado.

O conceito de museu nasce no final do século XVIII, como evolução das galerias de colecionadores particulares do Renascimento do século XV. Houve uma progressiva evolução da tipologia de espaços projetados para acomodar obras de arte, como *loggias* e galerias anexas às *Villas* ou *Palazzos* e da sua integração no contexto urbano.

A **Galleria degli Uffizi** surge como um exemplo representativo desta evolução. Há uma transição da concepção fechada e definitiva para uma tipologia aberta e em desenvolvimento. A *Galleria* passa a incorporar partes da cidade 'num espaço temporal único'⁵, que contraria a separação entre museu e vida quotidiana. Desde 1574, a *Galleria* passou por um processo contínuo de modificações e expansões que a tornaram um organismo vivo e articulado na estrutura da cidade de Florença. Passou a estar integrada na cidade, complementando-a.

Com o crescimento das coleções e especialização dos tipos de peças a expor, há uma progressiva reorganização das exposições e dos espaços de exposição, surgindo assim, o museu do século XVIII com base na doutrina iluminista da Enciclopédia de Diderot e de Alembert. O museu, lugar do conhecimento, onde são transmitidos valores e perspectivas culturais, sociais e políticas, passa a desempenhar um papel central na formação pública e no estímulo da nova sociedade, ganhando, desta forma, destaque no mundo académico.

Manifesta-se assim, pela primeira vez, uma vontade gradual de criar e pensar

5. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: La pianta. Modificazioni planimetriche*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p.51 (traduzido do Italiano)

num espaço autônomo dedicado exclusivamente à exposição, o museu adquire desta forma, uma dimensão conceptual, passa a haver uma reflexão da tipologia arquitetônica enquanto Instituição Pública.

O **British Museum** (1759) em Londres e o **Musée du Louvre** (1793) em Paris, apresentam-se como os mais significativos do século XVIII. Fruto de uma transição para a abertura pública do espaço expositivo, surgem em edifícios já existentes, preservando patrimônio artístico e cultural e garantindo pela primeira vez, acesso livre da exposição à sociedade. O Louvre, oficialmente o primeiro museu público da Europa e antiga residência particular dos reis franceses, torna-se o museu mais importante do mundo, destacando-se pelo seu caráter inovador.

Neste processo de evolução, de acordo com o capítulo “*La pianta. Modificazioni planimetriche*” de Antonello Monaco⁶, o museu de **planta central** e o museu de **planta longitudinal** surgem como esquemas básicos da organização do espaço museológico. O primeiro evoca uma experiência cognitiva estática e instantânea, enquanto o segundo, de planta longitudinal pressupõe um caminho, dando a conhecer a exposição por uma *promenade* de momentos sucessivos.

Contudo, apesar de haver uma clara distinção entre os dois esquemas planimétricos, houve contaminação mútua.

O museu de planta central assume as características de um espaço dinâmico, para ser experimentado através de um movimento circulatório ao redor do centro ou ao longo de um percurso perimetral definido arquitetonicamente.

Em contraponto, o museu de planta longitudinal adquire um ambiente central como elemento de referência espacial e funcional, na repetição de um esquema de

6. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: La pianta. Modificazioni planimetriche*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p.51

desenvolvimento longitudinal. O conceito de percurso expositivo está associado ao conceito do percurso arquitetónico.

Em 1802, no tratado "*Précis des leçons d'architecture*", **Durand** propõe a utilização de dois instrumentos de desenho na composição de qualquer modelo arquitetónico: uma grelha contínua e indiferenciada, e um eixo de suporte imposto sobre a grelha. Define ainda as características do Museu templo, modelo de um museu ideal com uma planta quadrangular em cruz grega, de sala principal circular ao centro.

O **modelo de Durand**, considerado ao longo do século XIX, a referência essencial no desenho de museus, evoca não só a ideia da *infilata*⁷, sequência de salas que se vão abrindo umas nas outras, como também, a atmosfera da **sala rotunda de Simonetti**, inspirada por sua vez no Panteão. Durand propõe, num projeto único, a *sala rotunda* e a galeria como locais de exposição, sendo a sala circular um ponto de apoio de toda a composição, um local que incorpora a função pública do museu e o centro espiritual de um grande evento coletivo.

A *sala rotunda* de Simonetti do **Museu Pio Clementino**⁸, onde se encontram esculturas das divindades gregas e romanas, nos grandes nichos perimetrais, torna-se com o modelo de Durand, um elemento fundamental na articulação do esquema de escala monumental, do Museu neoclássico.

Como manifesto da arquitetura neoclássica, o **Altes Museum** (1822-30) expressa um equilíbrio de proporções e formas clássicas, surgindo como um elemento de relevo na malha urbana de Berlim. Com base na proporção áurea, Karl Friedrich Schinkel desenha uma planta de tipologia longitudinal, simétrica num eixo transversal central. A partir deste esquema base lança as restantes salas de exposição ao redor da *sala rotunda*. Com uma atmosfera caracterizada pelas estátuas de deuses romanos,

7. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: Lo spazio espositivo come "società di sale"*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p.71

8. **Museu Pio Clementino**, o primeiro museu construído de raiz em 1773-80, projetado por **Michelangelo Simonetti** e **Giuseppe Camporesi**, dentro dos Palácios do Vaticano, surge para expor uma vasta gama de coleções. O museu assume-se como uma grande influência na arquitetura de tipologia museológica. Materializa a ideia de agregação de salas em sequência - *infilata* -, cada uma caracterizada por uma forte conotação espacial, sublinhando a sua singularidade e unidade, num ritmo de visita não contínuo e lento. As referências espaciais dos primeiros museus, em especial do Museu Pio Clementino, foram os grandes espaços públicos da Roma antiga como as termas e as basílicas.

a sala circular, assume um papel importante na organização do museu, representando para Schinkel a forma espacial ideal.

O Altes Museum torna-se assim uma referência para várias obras modernas e contemporâneas.

Contudo, após as duas Guerras Mundiais e com o desenvolvimento de novos movimentos artísticos, há uma crescente incompatibilidade funcional entre arquitetura de museus e conteúdo exposto, surgindo fortes críticas ao museu tradicional de escala monumental. Por esta razão, os arquitetos modernistas procuram um novo modo de desenhar o espaço museológico, através da simplificação construtiva e de uma nova expressão formal neutra, valorizando desse modo a obra exposta e a sua interação com o visitante.

O museu do templo, século XIX contrasta com o museu da sala de exposições, do século XX. Há uma substituição do caráter monumental pelo espaço flexível e mutável, levantando questões de transformabilidade e expansibilidade, que refletem a dinâmica social e artística.

Segundo **Peressut**⁹ o museu moderno tem de permitir uma multiplicação de funções, além das tradicionais de conservação e exibição, deve oferecer ao público serviços diversificados, como biblioteca, auditório e espaço para pesquisa, possibilitando uma separação de funções, com diferenciação de áreas abertas ao público e serviços reservados.

O Museu passa a reunir espaços mais flexíveis e dinâmicos para exposições temporárias que complementam as exposições permanentes, prevendo ainda a mutabilidade e expansão das exibições. Como uma máquina, o museu precisa ser

9. PERESSUT. Luca Basso, *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*. Milano: Lybra Immagine, 2005

eficiente na forma como distribui as áreas de exposição e de serviço.

“Pode-se afirmar que o início do raciocínio sobre o tipo de museu, pretendido como local de exposição e, portanto, de prazer intelectual e estético das obras de arte, inicia com a galleria de palácios nobres, um espaço geralmente estreito e longo dedicado à passagem em companhia de belos objetos (inicialmente esculturas) que animam e ritmam o caminho. As questões relacionadas à luz e seus métodos de penetração e revelação do espaço e das formas contidas tornam-se imediatamente uma questão central. A luz nas primeiras galerias é lateral, luz acentuada que aprimora as formas gerais, revelando seu efeito claro-escuro. Luzes e sombras dançam no material, explicando sua essência com força e vitalidade.”¹⁰

Para Peressut, o Museu deve incorporar novas tecnologias de forma a melhorar a exposição das obras, maximizando não só o modo como é feita a iluminação natural e artificial, mas também o tratamento de ar nas salas de exposição. A luz deve ser parte integrante no projeto, tanto do ponto de vista arquitetônico como expositivo.

O espaço museológico, tem ainda de assumir uma nova linguagem arquitetônica que reflita a modernidade do edifício, procurando uma conexão do espaço expositivo interno com o espaço externo.

Os museus moderno e contemporâneo assumem novamente os esquemas de planta central e longitudinal, repensando as salas de exposições e os ritmos do percurso expositivo e articulando-os às novas necessidades expositivas e funcionais. As passagens ou espaços que as conectam desempenham assim, um papel essencial na construção da sequência espacial expositiva. Torna-se assim, pertinente salientar obras que contribuíram para o desenvolvimento e reflexão da evolução do Museu, com base na bibliografia fornecida pela disciplina de *“Allestimento e Museografia”*.

10. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: Lo spazio espositivo come “società di sale*. Roma: Architettura Università Officina, 2008, p.70, 71 (traduzido do italiano)

Num primeiro momento, como casos de estudo associados ao esquema de planta central surgem o Musée à Croissance Illimitée, o Solomon R. Guggenheim Museum e o Neue Nationalgalerie. Num segundo momento, aparecem como exemplos articulados a partir de um esquema de planta longitudinal o Museo Nacional de Arte Romano e o Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Como um caso excepcional, surge o Kimbell Art Museum que articula as premissas dos dois esquemas de planta.

No esquema de planta central, o 'cuore'¹¹ torna-se o centro de um sistema complexo. Composto por elementos modulares e projetado sobre pilotis, **Le Corbusier** desenha o **Musée à Croissance Illimitée** (1930-39) com a entrada ao centro do edifício, de forma a desenrolar uma espiral em torno de uma sala principal, contribuindo assim para o seu protagonismo.

A tipologia de museu ganha com Corbusier um valor industrial, como uma 'máquina' de expor, torna-se um protótipo eficiente de produção em massa, que permitiria repetições ilimitadas¹².

"O princípio fundamental deste museu é o de ser construído sobre pés retos, sendo o acesso ao nível do solo situado no centro do edifício, onde fica a sala principal, uma verdadeira sala de honra destinada a várias obras-primas. A espiral quadrada que parte daí permite uma rutura nas circulações, extremamente favorável à atenção que se exige aos visitantes. (...) cada vez que o visitante, nas suas peregrinações, se encontra sob um teto baixo encontrará, por um lado, uma saída para o jardim, e por outro o acesso à sala central."¹³

A partir de um esquema de planta central, **Frank Lloyd Wright** projeta o **Solomon R. Guggenheim Museum** (1959) em Nova York, introduzindo uma leitura

11. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: La pianta. Modificazioni planimetriche*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p.55 (traduzido do Italiano)

12. MONEO, Rafael, *Oppositions: "On typology"*. Cambridge: The MIT Press, 1978. p.33

13. BOESIGER, Willy, *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Birkhäuser Architecture, 2001. p.238 (traduzido do espanhol)

de tensões - compressão e expansão -, com ponto de partida num grande vazio luminoso, que se expande na vertical, contrastando com os espaços de menor dimensão à sua volta.

O espaço vazio do Guggenheim representa uma rutura com os museus tradicionais, do ponto de vista conceptual e arquitetónico, incorporando a ideia de museu que se abre para um novo relacionamento com a cidade, como uma praça que representa o dinamismo urbano no interior do museu. A grande sala de exposição é o coração de um sistema complexo em torno do qual um caminho expositivo em espiral ascende.

As características formais inovadoras introduzem o conceito de museu como uma obra de arte única e significativa exposta no contexto urbano - um museu símbolo. Segundo F.L. Wright, as exposições deveriam ser montadas sem molduras e colocadas diretamente nas paredes curvas do edifício, levantando novamente a questão sobre a posição discreta da arquitetura em relação ao conteúdo das obras em exibição.

Também caracterizado pela natureza excepcional de um grande vazio interno onde o centro (total) coincide com o espaço principal interior, surge, em Berlim, a **Neue Nationalgalerie** (1968), caso extremo de planta livre, desenhada por **Mies Van der Rohe**. Com uma cobertura pesada de aço apoiada em oito pilares, o museu é marcado por referências do templo grego, como um grande volume de vidro que repousa sobre um pódio de granito, respeitando uma harmonia de proporções de valor clássico.

Trata-se de um museu sem muros, caracterizado não pelo seu uso, mas por um espaço puro e absoluto de grande valor simbólico, um espaço amplo único e homogêneo, sem hierarquias internas, um modelo de edifício universal flexível, que rejeita a ideia de tipo entendida no século XIX.

Aproveitando a diferença de cotas do terreno, o edifício desenvolve-se em dois níveis: o superior para exposições temporárias e o inferior para salas de exposição permanentes. Com uma estratégia de reforçar o diálogo entre interior e exterior, Mies abre as salas do piso inferior, para um jardim com esculturas e um espelho de água, transmitindo uma sensação de intimidade semelhante à de um claustro. O espaço das exposições permanentes, assume assim uma atmosfera contemplativa do ambiente externo, a obra exposta relaciona-se com a vida real - o edifício deve relacionar-se com o mundo real, *"The work of art is condensed reality."*¹⁴

Tal como os casos de estudo que se desenvolveram a partir do esquema de planta central, os exemplos de esquema de planta longitudinal criaram também articulações complexas.

Projetado por **Rafael Moneo** num quarteirão densamente ocupado por ruínas romanas, o **Museo Nacional de Arte Romano** (1980-86) em Mérida, evoca a basílica romana, fazendo uma alusão direta aos vestígios encontrados na zona histórica da cidade.

Usufruindo de um ambiente monumental, pautado pela textura do tijolo e pelo ritmo dos arcos e das claraboias, o espaço museológico desenvolve-se a partir de uma nave longitudinal principal, ladeada por um dos lados por dois pisos sobranceiros que oferecem uma vista elevada de toda a nave.

Enquanto a extensão da nave de pé-direito monumental confere ao espaço um valor cenográfico, definindo assim a hierarquia arquitetónica e expositiva do museu, os espaços dos pisos laterais pautados pela estrutura do edifício, assumem dimensões menores que evocam atmosferas mais íntimas, acomodando a exposição de peças mais delicadas.

14. DZIEWIOR, Yilmaz, *Mies van der Rohe – Blick durch den Spiegel (Mies van der Rohe – Looking Through the Mirror)*. Cologne: Carsten Krohn, 2005. p.170

O **Centre national d'art et de culture Georges Pompidou** (1971-77) em Paris, de **Renzo Piano** e **Richard Rogers**, projetado segundo uma imagem industrial de expressão tecnológica contrastante com a envolvente, rompe com as matrizes clássicas e modernistas da tipologia de museu, e cria ainda espaços de maior liberdade espacial e programática, revelando-se “uma das mais conseguidas sínteses contemporâneas”¹⁵.

*“Among the more recent buildings that indicate a profound leap in thinking about museums is the Centre national d'art et de culture Georges Pompidou in Paris. (...) the innovative building signalled the beginning of visiting museums as a popular leisure activity, on a par with and in competition with other forms of recreation.”*¹⁶

Incorporando o esquema da grande sala longitudinal, expressa-se como “fábrica cultural”¹⁷ que integra os ideais do museu contemporâneo. Desenhado como uma praça de grandes dimensões aberta a um maior número de pessoas, torna-se parte integrante da cidade, um local de encontro onde se dissolvem os limites entre arquitetura e comunidade, aproximando a cultura e a cidade.

O edifício de volumetria retangular, projetado de modo a manter as grandes salas de exposição completamente livres em todos os pisos, evoca a imagem depurada das naves fabris. Renzo Piano e Richard Rogers, transpõem os acessos verticais para o exterior do volume original, atribuindo assim espaços de exposição amplos, flexíveis e interdisciplinares.

Definido por uma lógica rigorosa e regular, de uma agregação de unidades espaciais, o **Kimbell Art Museum** (1966-72) em Dallas, de **Louis Kahn**, surge como um caso excecional que apresenta as características dos cânones típicos do espaço moderno.

15. GUIMARÃES, Carlos. *Arquitetura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*. Tese de Doutoramento. 1ª Ed. Porto: FAUP Publicações, 2004. p.138

16. BUZAS, Stefan, *Four Museums: Carlo Scarpa, Museo Canoviano, Possagno; Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museoa; Rafael Moneo, The Audry Jones Beck Building, MFAH; Heinz Tesar, Sammlung Essl, Klosterneuburg*. Germany: Edition Axel Menges, 1996. p. 112

17. Idem.

“Muitas vezes, no decorrer das suas aulas, Louis Kahn propôs o conceito de arquitetura como sociedade de salas com o qual expressava toda a essencialidade e ao mesmo tempo a procura do processo compositivo realizado com a agregação das unidades arquitetônicas mínimas. (...) A partir desta definição de arquitetura como soma dos elementos, deriva o destaque do tema, que é sempre importante, mas que aqui surge como dado fundamental, da agregação dos espaços diferentes, cada um caracterizado pelas suas próprias especificidades espaciais e, às vezes, funcionais. Juntar ambientes diversos é a questão central no processo de formação do organismo arquitetônico.”¹⁸

Em contraponto à agregação de três volumes de planta central e à composição de uma estrutura rígida de galerias abobadadas - uma sucessão de espaços longitudinais justapostos¹⁹ - que evocam um espaço direcional, o museu assume um caráter de espaço total, aberto e flexível permitindo um variado tipo de usos.

“A wall is precious thing in a gallery, and a window is a source of glare and disturbances to the eye. So we did not want windows that would interrupt the walls. But I insisted on natural light, as a kind of difference to nature, and to the relationship of nature to man. I thought of the relentless continuous differentiation of one day to another, which is one of the human agreements, one of the experiences of man's commonality.”²⁰

Associado à estrutura de galerias, o Kimbell Art Museum, integra um sistema de iluminação natural projetado ao longo do eixo das salas. As claraboias presentes em cada sala de exposição são desenhadas, de forma a filtrar e dosear a luz natural, através de um vidro espelhado que direciona a luz para o teto curvo de betão.

Para Louis Kahn, a luz natural é o principal material do museu, fugindo à luz artificial estática e assinalando assim a sensação da passagem do tempo. Confere assim,

18. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: Lo spazio espositivo come "società di sale"*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p. 69 (traduzido do italiano)

19. Idem. p.55

20. RONNER, Heinz, *Louis L.Kahn – Complete work 1935-1974*. Boston: Birkhäuser Basel, 1994. p.344

às salas um ambiente luminoso que define o caráter e a lógica do museu, sem iluminar diretamente as obras de arte. Kahn desenha o museu como um local introvertido, com uma atmosfera de fusão entre o visitante e o espaço arquitetônico.

As variações e articulações tipológicas dos dois esquemas planimétricos unem-se para responder à transformação da tipologia do museu e à sua integração urbana progressiva, mantendo uma relação direta com edifícios pré-existentes.

Seguindo este fio condutor, surge o **Museu do Arcebispo de Hamar** (1968/88) de Sverre Fehn, num diálogo de respeito entre uma nova construção, o edifício vernacular escandinavo pré-existente e as ruínas da Catedral de Hamar.

Com uma geometria externa constante, a estrutura exterior do edifício pré-existente assume um caráter importante na definição espacial do ambiente do museu, enquanto o espaço interior é articulado seguindo uma lógica de distribuição funcional. Assim, no museu de Hamar surgem temas inerentes à conformação espacial dos espaços expositivos, o sistema de exposição deixa de corresponder à parede arquitetônica do museu.

“Em particular, Hamar permite-nos destacar um tema específico da interpretação do edifício-museu em corte e que se refere à relação entre o novo sobre o antigo (o edifício estava parcialmente arruinado), com a questão da relação equilibrada entre a conservação de pré-existências histórico-arqueológicas e a nova arquitetura.”²¹

A leitura do espaço museológico de Hamar, a partir do seu corte, enfatiza a ideia de espaço novo autônomo dentro de um espaço antigo. O museu, inserido no vazio interno da estrutura existente, de alvenaria em pedra, respeita os elementos originais articulando-se através dos percursos e salas expositivas que ficam suspensas, sem

21. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: La sezione come generatrice dello spazio museale*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p.59 (traduzido do italiano)

nunca tocar nas paredes ou ruínas medievais.

Esta tradição de intervenção em edifícios pré-existentes, assume especial destaque nos anos 50, em Itália. A ideia de museu moderno é confrontada com a ideia de restauro moderno e com base nesta premissa, nasce a ideia de ‘museu interno’²². Um espaço expositivo inserido num edifício pré-existente, onde há uma procura de equilíbrio entre o restauro dos edifícios e a integração de novas funções, não como uma simples reorganização funcional, mas como um projeto de arquitetura associado ao *allestimento* do espaço museológico. Há uma vontade de tornar a arquitetura moderna relevante na discussão sobre tradição e herança²³.

A experiência italiana está assente numa forma de projetar interpretativa, que reforça o valor educacional, no modo de expor as coleções de arte como domínio da cultura e realidade do visitante, em relação com o edifício existente.

A museografia italiana amadurece através de quatro figuras, **Franco Albini**, **Ernesto Nathan Rogers (estúdio BBPR)**, **Carlo Scarpa** e **Ignazio Gardella**, que sobressaem num debate que explora a relação entre memória e projeto, tradição e modernidade - uso da arquitetura do passado e transformação de significado.

Apesar das propostas serem naturalmente diferentes, existem alguns elementos que unem as experiências projetuais e a poética dos seus museus: a seleção das obras expostas, destacando o essencial; a importância dada à luz natural, que cria espaços, sensações e realça a obra exposta, estimulando assim uma tensão de espaço e tempo; a atenção ao detalhe e à composição total dos projetos, criando uma sequência narrativa; e a relação próxima projetual da estrutura arquitetónica com a estrutura ou instalação da exposição.

22. GREGOTTI, Vittorio, “Il territorio museo”. Casabella n. 574. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1990

23. JONES, Kay Bea, *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014. p.121

Com uma ideia de tradição que não era nostálgica nem óbvia, **Franco Albini** insistiu em repensar as formas e as funções essenciais da arquitetura tradicional italiana, que reagiam às variantes ambientais, culturais e geográficas como resposta às condições reais.

*"We affirm the educational function of the museum and the necessity to insert it into modern life. With attention to both, architecture tries to mediate between the two. Architecture must acclimatize the public as well as the artifact... Regarding the architectural problem, whether new construction or adapting an existing historic structure, while respecting the curatorial criteria, the building must be alive and autonomous."*²⁴

Após os danos sofridos durante a guerra, o Palazzo Bianco (1951) e o Palazzo Rosso (1953-61) em Génova, são restaurados, o arquiteto abandona o conceito de *palazzo*²⁵ para perseguir a tipologia de museu, respeitando o esquema formal dos edifícios.

Albini projeta o museu do Palazzo Bianco inserindo na estrutura pré-existente a noção moderna de volume branco abstrato (Fig.9.). Desta forma, enfatiza as proporções originais das salas, recorrendo ao uso de paredes interiores brancas, eliminando mobília e elementos decorativos, cria assim um ambiente neutro e sereno. Acentuado pelo desenho de uma delicada infraestrutura de suspensão das obras (Fig.10.) - que elimina as pesadas molduras douradas -, Albini distancia a exposição de um suposto 'ambiente de período falso'²⁶, diminuindo ainda a distância psicológica entre o espectador e a obra de arte.

"Once freed from the weight of false period style and time-bound frames, paintings in the Palazzo Bianco collections required a flexible, yet consistent, way to be hung that fit the tall interior volumes. Albini introduced a network of suspended iron

24. JONES, Kay Bea, *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014. p.143

25. Idem. p.148

26. Ibidem. p.150

*cables the length of the wall to allow paintings to hover at eye level above, closer to the floor than the ceiling, and thereby outline the geometry of the tall gallery rooms. The effect was to delineate the prismatic spaces like a series of guidelines, while smaller canvases were mounted on steel posts anchored in Gothic and Romanesque marble fragments.*²⁷

No entanto, no Palazzo Rosso, Albini opta por uma estratégia diferente onde dá apenas continuidade a algumas características da pré-existência barroca. Assim, o restauro total do edifício não é a sua prioridade. De modo a manter o distanciamento entre a obra exposta e o espaço arquitetónico, cria mecanismos de exposição semelhantes ao do Palazzo Bianco, para que não haja justaposição entre os frescos do Palazzo e a obra exposta.

Nesta última intervenção, o invólucro de vidro na *loggia* e a escada octogonal em espiral, surgem como dois elementos modernos que caracterizam a postura de Franco Albini no modo de adaptar as funcionalidades museológicas ao edifício pré-existente.

Por um lado, o invólucro de vidro promove a transparência original do espaço, mantendo uma atmosfera clara, iluminada pela luz proveniente do pátio. Por outro, a escada suspensa conecta de forma fluída as cotas irregulares dos pisos do Palazzo, demonstrando assim a atitude cuidadosa da proposta de Albini.

Com uma estratégia diferente, Franco Albini projeta o **Museo del Tesoro di S. Lorenzo** (1952/56), também em Génova, como uma extensão da Catedral di San Lorenzo. Com uma arquitetura introvertida e subterrânea, focada na caracterização volumétrica das salas e no reforço do carácter da sala principal, a charneira da composição, esta ampliação surge integrada no local como algo permanente no lugar.

27. JONES, Kay Bea, *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014. p.153

Como uma cripta escura e abstrata, a sucessão de salas de exposição circulares, que vão aparecendo misteriosamente na escuridão do espaço total, obriga a um ajuste visual e mental do visitante às mudanças de luz e de ambiente do percurso expositivo. A escala reduzida e íntima do museu transporta, de certo modo o visitante para uma outra época.

“Albini’s Treasury museum indeed seemed to have satisfied yearnings for long awaited advancements in Modern design, as can be discerned in the essay about the building by Paolo Chessa in 1957, in which he wrote: “And yet this architecture is without time, and Albini is new.” Albini found tradition to be the soul of his Modern design ethos.”²⁸

Acentuado pela textura homogénea dos blocos de pedra e pela geometria radial dos tetos, a leitura do edifício a partir do seu corte enfatiza a separação entre os diferentes espaços, revelando um desenho de cheios e vazios. Neste sentido é criada não só uma dimensão adequada e proporcionada para cada núcleo expositivo, mas também um ambiente escultórico e escavado no solo, que se adequa à exposição da própria coleção.

Os museus de Albini viriam a influenciar os projetos posteriores de Ernesto Rogers, Carlo Scarpa e Ignazio Gardella.

28. JONES, Kay Bea, *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014. p.163



Fig.9.



Fig.10.



Fig.11.



Fig.12.

Fig.9. Sala de exposição do Palazzo Bianco

Fig.10. Palazzo Bianco, suportes de expositivos

Fig.11. Invólucro de vidro na loggia, Palazzo Rosso

Fig.12. Escada octógona, Palazzo Rosso

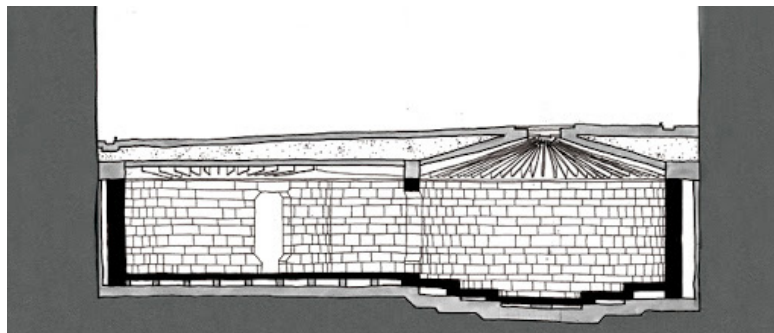
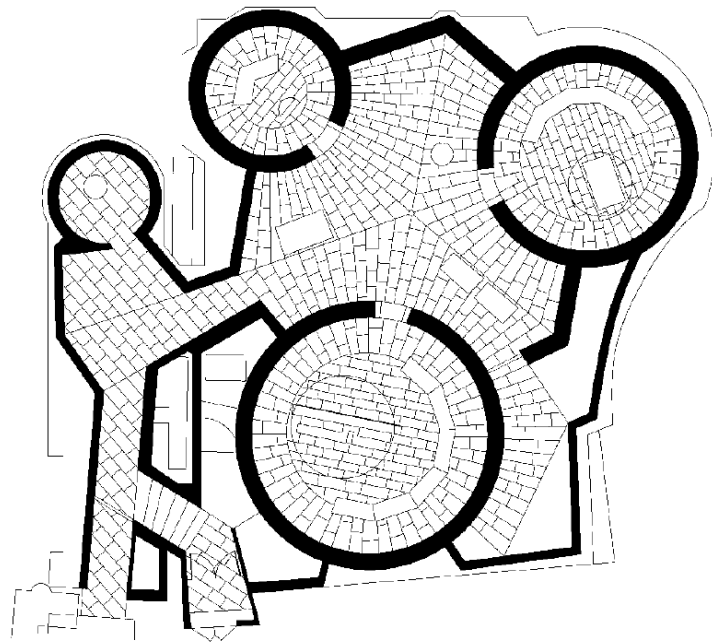


Fig.13.



Fig.14.



Fig.15.



Fig.16.

Fig.13. Planta e corte do Museo del Tesoro di S.Lorenzo

Fig.14. Profunda fenestração que acentua a separação das diferentes salas

Fig.15. Sala de exposição, Museo del Tesoro di S.Lorenzo

Fig.16. Sala de distribuição, Museo del Tesoro di S.Lorenzo

Seguindo o pensamento de Giulio Argan²⁹, **Ernesto Rogers** propõe o ‘conceito de tipo’³⁰ na arquitetura, de um modo pragmático e com uma abstração inerente ao uso e forma do edifício. O processo de desenho baseia-se num conhecimento prévio de ‘continuidade’. O primeiro momento - “a arquitetura vista como um mundo em si mesmo”³¹ - identifica a tipologia que resolveria o problema implícito no contexto, estabelece assim uma conexão com o passado e com a sociedade.

O segundo momento, de maior importância, define a forma. A tipologia (inevitável) não era a principal característica da arquitetura, havia uma necessidade de projetar de forma fundamentada. Através do ‘conceito de tipo’, a abordagem de Rogers afasta-se de uma metodologia de modelo ou da prototipagem industrial, assemelha-se assim a uma abordagem mais tradicional.

A intervenção no **Castello Sforzesco** (1954-56) em Milão, representa a verificação das posições apoiadas não só por Ernesto Rogers, mas pelo seu estúdio - Grupo BBPR³². O projeto de um museu num edifício histórico implica para o estúdio a solução de vários problemas pertencentes à relação entre o respeito pelo monumento e as necessidades da própria exibição. Neste diálogo entre antigo e novo, são utilizadas várias estratégias semelhantes às de Franco Albini no Palazzo Bianco e no Palazzo Rosso, incluindo escadas abertas, infraestruturas independentes e nova iluminação que contrasta com os espaços de pedra do castelo³³.

A sequência pausada das salas de exposição mantêm, tal como nas intervenções de Albini, um ambiente neutro e sereno, o grupo BBPR estuda e utiliza ainda diversos mecanismos de exposição que se adequam especificamente a cada peça em exposição, enaltecendo a obra exposta e conectando-a à sala que a acolhe.

29. Giulio Carlo Argan: Historiador e teórico italiano que renova o ‘conceito de tipo’ - postulado por Quatremère – no seu artigo “Tipologia” na Enciclopedia Universale dell’Arte, publicada pelo Istituto per la Collaborazione Culturale.

30. MONEO, Rafael, *Oppositions: On typology*. MIT Press, 1978. p.35

31. GRASSI, Giorgio, *Escritos Escolhidos, 1965-2015*. 1ª Ed. Porto: Fundação Marques da Silva, 2015. p. 613

32. Estúdio BBPR, constituído por Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers

33. JONES, Kay Bea, *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014. p.147

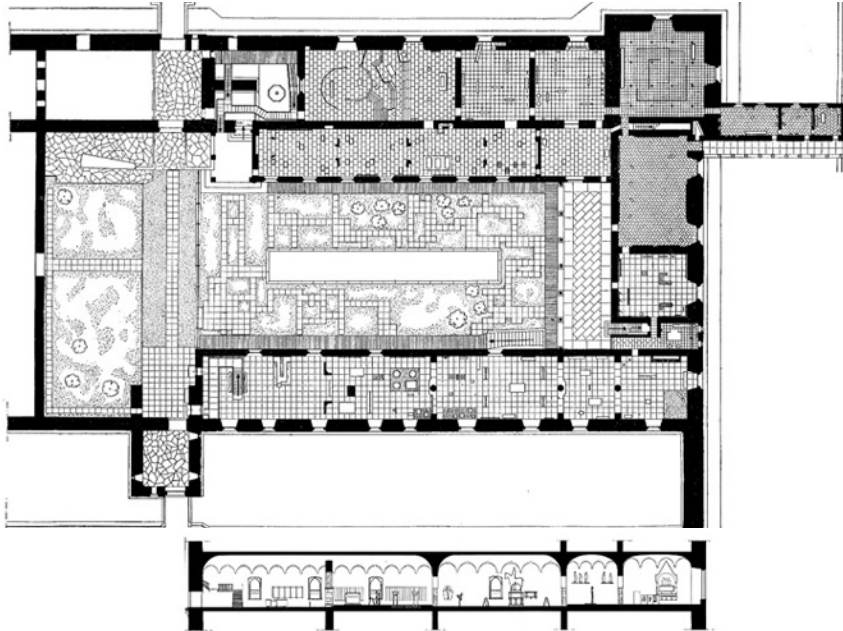


Fig.17.



Fig.18.

Fig.17. Planta do Museu del Castello Sforzesco e corte longitudinal de uma ala de exposição do Museu del Castello Sforzesco

Fig.18. Sala de exposição, Museu del Castello Sforzesco

Carlo Scarpa surge no contexto da museografia italiana, com uma abordagem que promove um diálogo harmonioso entre pré-existência de valor histórico e exposição, exaltando a importância dos dois momentos.

A **Gipsoteca di Possagno** (1955), surge como uma ampliação do Museo Canova, para colmatar a falta de espaço das salas de exposição e assim albergar algumas das obras e estudos de Antonio Canova. Caracterizada por um volume de geometria externa constante, com um desenho trapezoidal que se desenrola pelo vale, Scarpa desenha a extensão do museu com uma cobertura em cascata, permitindo assim a multiplicação dos pontos de vista e criando, desta forma, uma luz rica em variações, num interior que se articula para acomodar as obras expostas.

“Na expansão da Gipsoteca em Possagno, Scarpa ilumina zenitalmente o ambiente cúbico por quatro claraboias de canto, duas adjacentes e duas introflexas; a luz e a cor branca, que a reafirmam e difundem, são as personagens mais destacadas (...). A unidade do espaço da sala é garantida pelas paredes que se esticam em branco por trás das formas brancas de giz para recuperar e aprimorar sua qualidade luminosa.”³⁴

Na ampliação do museu, Carlo Scarpa explora um desenho de vãos no volume, criando ‘sólidos’ de luz. Na sala prismática, de pé direito mais alto, as claraboias adjacentes que se projetam para o exterior e as introflexas são colocadas lateralmente em relação ao espaço interno produzindo uma luz diagonal que rompe a estrutura parietal.

Enquanto as duas claraboias adjacentes fazem parte do involucro arquitetónico e fecham os cantos do volume, as duas introflexas rompem os cantos desse involucro, tornando-se objetos escultóricos. O espaço interno da ampliação, assume assim uma atmosfera de luz natural variável que realça as esculturas em gesso, que em princípio

34. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: Il lucernario e l'illuminazione dall'alto*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p.65 (traduzido do italiano)

se perderiam num espaço completamente branco.

No restauro e redesenho do **Museo di Castelvecchio** (1958-69) em Verona, **Carlo Scarpa** foca-se na reconstrução da história do museu e na reinterpretação da estrutura pré-existente - como uma 'galeria de esculturas'.³⁵

Com especial atenção no percurso da visita, Scarpa cria momentos de quebra narrativa que pontuam a atmosfera geral do museu. Exemplo simbólico desta atitude de Carlo Scarpa, é o espaço articulado de ligação dos dois blocos principais do castelo, zona de maior tensão entre a *galleria* e o *Palazzo*. Como charneira do circuito museológico e eixo de todo o conjunto, Scarpa posiciona a estátua equestre de Cangrande neste momento de quebra narrativa.

*"Let us try to investigate a singular "trait" of Scarpa's museum interiors: the refined handling of the breaks Scarpa uses (in a range of different forms) to isolate the various items, quite literally - an approach that goes back to the masterly positioning of the statue of Cangrande della Scala in the museum of the Castelvecchio in Verona."*³⁶

Scarpa, além do projeto do museu, faz o restauro do edifício, conduzindo a escavações e demolições criteriosas de modo a mostrar as diferentes camadas históricas, permitindo a leitura de uma descontinuidade do tempo histórico³⁷. Há uma diferenciação da nova intervenção relativa às características da arquitetura medieval, o edifício torna-se, desta forma, a obra mais importante do museu.

Ao contrário do Musée à Croissance Illimitée de Le Corbusier, o Museo di Castelvecchio e a Gipsoteca di Possagno, não são apenas lugares que abrigam coleções de arte, nem 'máquinas' de expor. Carlo Scarpa projeta os museus como um instrumento crítico que torna as obras de arte perceptíveis e compreensíveis.

35. DAL CO, Francesco e MAZZARIO Giuseppe, *Carlo Scarpa: The complete works*. New York: Electa/Rizzoli, 2001. p.79

36. Idem.

37. Ibidem

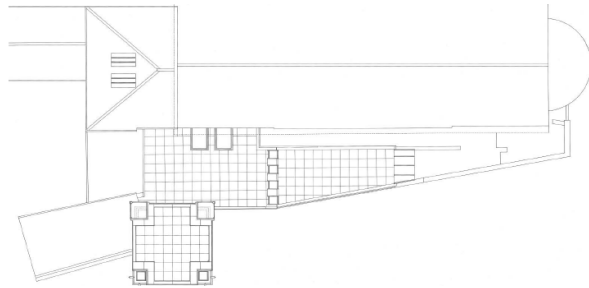


Fig.19.

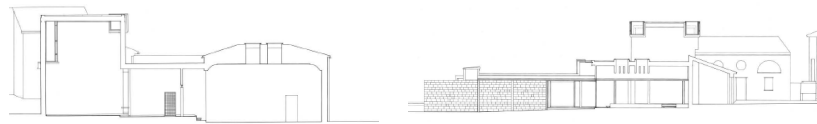


Fig.20.

Fig.21.

Fig.19. Planta da Gipsoteca di Possagno

Fig.20. Corte transversal da Gipsoteca di Possagno

Fig.21. Corte longitudinal da Gipsoteca di Possagno

Fig.22. Claraboias adjacentes e introflexas

Fig.23. Sala de exposição, relação da luz com as esculturas em gesso



Fig.22.



Fig.23.

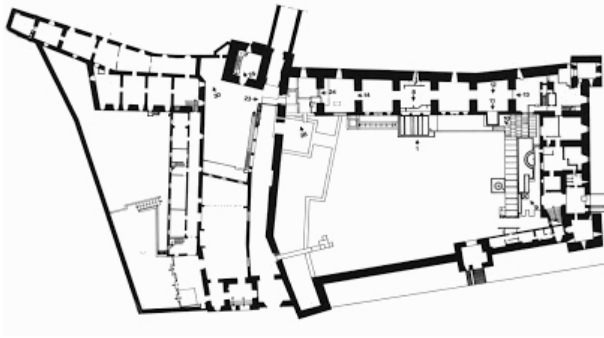


Fig.24.



Fig.25.



Fig.26.

Fig.24. Planta do Museo di Castelvecchio

Fig.25. Sequência de salas do Museo di Castelvecchio

Fig.26. Quebra narrativa com a estátua de Cangrande, Museo di Castelvecchio

Fugindo à norma instalada em Itália nos anos 50, sobre o restauro de edifícios pré-existentes e a sua transformação em museus, o **(PAC) Padiglione di Arte Contemporanea** (1947-54) em Milão, de **Ignazio Gardella**, é construído na área dos antigos estábulos da *Villa Reale*.

O pavilhão, que se estende numa área trapezoidal em três pisos, é projetado com ideais de máxima disponibilidade e flexibilidade do espaço interno, evocando os ideais da arquitetura do museu moderno. Resulta assim num espaço arquitetónico com a possibilidade de se dividir e articular sem perder a unidade de composição do todo. As salas de pintura no piso superior são de profundidade variável, acomodando-se ao perímetro trapezoidal, enquanto as galerias de exposição, no piso térreo e intermédio, têm espaços mais amplos.

O PAC reflete assim, um pensamento eficaz sobre a forma do espaço expositivo, permitindo leituras diferentes das obras de arte. Em contraste com os projetos dos seus contemporâneos, ao projetar um edifício novo ligado à pré-existência neoclássica da *Villa Reale*, Gardella levanta também questões ligadas ao debate Italiano entre a relação da museografia e o restauro.

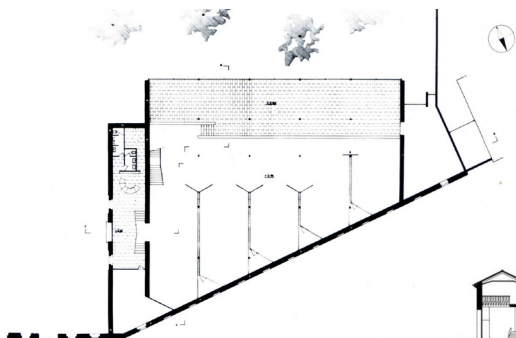


Fig.27.

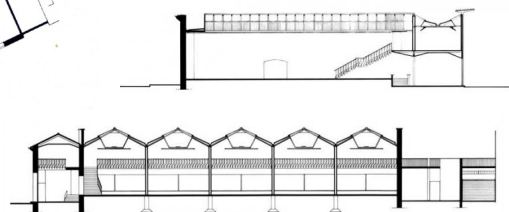


Fig.28.



Fig.29.



Fig.30.

Fig.27. Planta do Padiglione di Arte Contemporanea

Fig.28. Corte transversal e longitudinal do Padiglione di Arte Contemporanea

Fig.29. Sequência de salas de exposição, PAC

Fig.30. Vista aérea do Padiglione di Arte Contemporanea e da Villa Realle

II. A procura de uma intenção

Memória do lugar

Condição Atual



ISMA - Istituti di Santa Maria in Aquiro
ISTITUZIONE PUBBLICA DI ASSISTENZA E BENEFICENZA



AGENZIA DEL DEMANIO

COMPLESSO “PALAZZO SILVESTRI RIVALDI”



Via del Colosseo, Via dei Fori imperiali, via del Tempio della Pace - Roma

ALLEGATO – INFORMATION MEMORANDUM

Fig.1. Informações fornecidas pela disciplina de *Laboratorio di Sintesi Finale*

1. Localizzazione

Villa Silvestri - Rivaldi è situata nel cuore di Roma tra Via del Colosseo e via dei Fori Imperiali, sulla collina della Velia che univa il Palatino all'Esquilino.

Posta ad un livello superiore rispetto a via dei Fori Imperiali e il Colosseo (circa 10 metri), di fronte la **Basilica di Massenzio**, gode di una vista particolarmente suggestiva che non ha eguali.



1. Palazzo Silvestri Rivaldi nella Piazza di Roma di G.B. Nolli (1748)

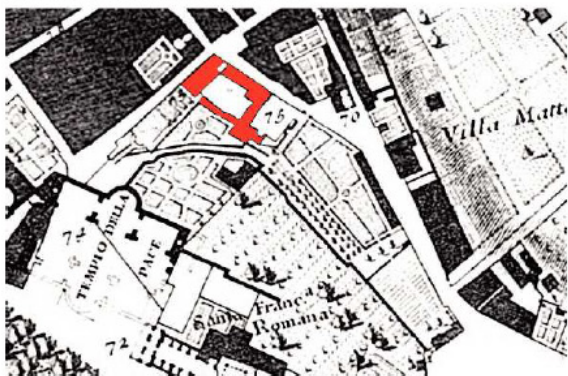


Fig.2. Localização do complexo Silvestri Rivaldi



2. Inquadramento catastale

Riferimenti

Comune di Roma
Via del Colosseo 45, 59 e 60 e via del Tempio della Pace n. 17D, 18, 18A, 19.

Catasto

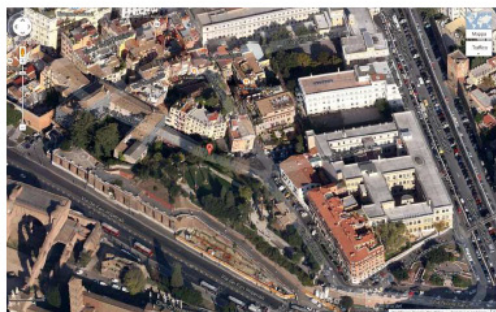
NCT: fg. 500 p.lle 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110.
Superficie totale = 6.953 mq

NCEU

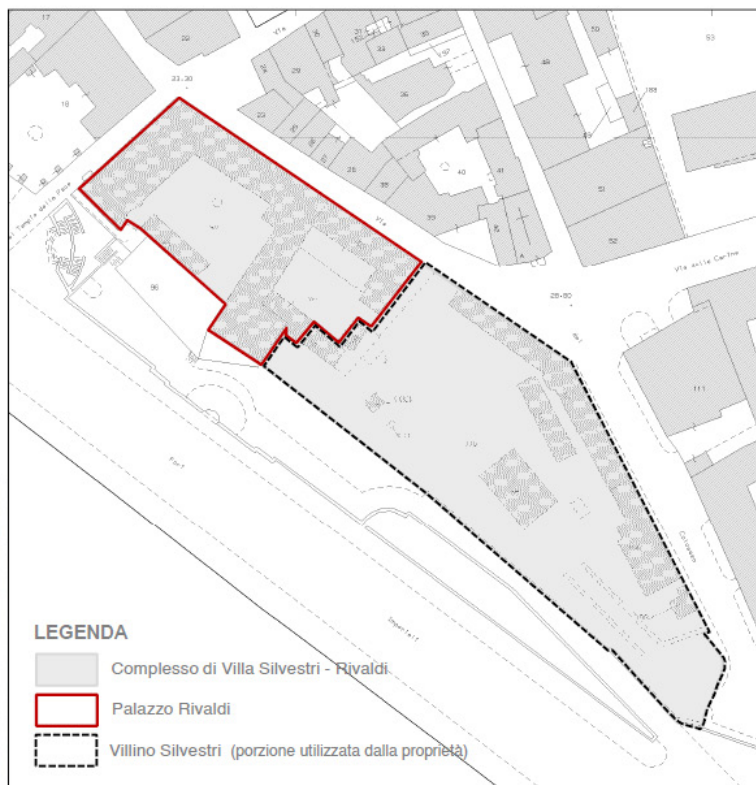
- fg. 500 p.lle 97, 98, 99, 100 sub da 1 a 7
Cat. B/1, C/2, A/4
- fg. 500 p.lle 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108 sub 501.
Cat. A/2

Proprietà

ISTITUTI DI S. MARIA IN AQUIRO con sede in ROMA



Vista aerea di Villa Silvestri - Rivaldi



Stralcio estratto mappa catastale

Fig.3. Enquadramento urbano



3. Inquadramento storico

Il complesso di Villa Silvestri – Rivaldi si estende con continuità per oltre un ettaro tra via dei fori Imperiali, via del Tempio della Pace e via del Colosseo.

Eretto a partire dal quarto decennio del '500, è costituita dal corpo di fabbrica più antico che si sviluppa su via del Colosseo e via del Tempio della Pace a cui si aggiunsero presto gli altri nuclei.

Il primo fabbricato compare nella pianta del Bufalini (1551) e nella veduta del Tempesta (1593) ma già nella rappresentazione del Maggi (1625) compare ampliato.

Il palazzo, nato come residenza di Eurialo Silvestri, gentiluomo di Camera di Papa Paolo III Farnese, e realizzato su progetto di Sangallo il Giovane tra il 1534 e il 1547, fu successivamente ampliato allo spazio dei giardini, ricchi di sculture antiche, sino al livello delle coperture della Basilica di Massenzio con un giardino pensile a cui si poteva accedere dal Palazzo percorrendo l'antica scala a chiocciola ancora in uso.

Alla morte di Eurialo Silvestri (1567), gli eredi cedettero la Villa al Cardinale Ottavio Alessandro de' Medici, il futuro Papa Leone XI. Secondo il Baglione (1642), il giardino venne allestito in questa fase secondo il progetto di Iacopo del Duca e, successivamente, completato da Giovanni Vasanzio.

Nel 1574 fu compilato il primo inventario delle statue antiche di Alessandro de' Medici presenti a palazzo.



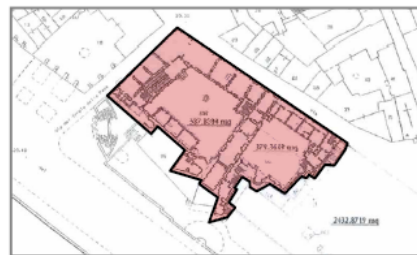
Dal 1591 al 1662 la Villa passò in proprietà più volte, oltre agli eredi del Silvestri. Nel 1662 fu venduta per essere destinata a sede del Conservatorio, detto del Padre Caravita, poi delle Mendicanti del S.S. Sacramento. In occasione di tale cambio di destinazione d'uso ad ente benefico, il Palazzo acquisì la denominazione di Rivaldi dal Monsignore che impegnò risorse proprie per l'acquisto e subì una serie di modifiche architettoniche e delle decorazioni interne, alcune delle quali fatte risalire alle mani del Salvati e di Taddeo Zuccari, progressivamente occultate e danneggiate fino ad essere coperte, in alcune sale, con nuovi apparati decorativi riconducibili al XIX secolo.



I rinvenimenti delle preesistenze archeologiche nell'area sono numerosi a partire dal 1596 quando Don Marzio Colonna ebbe il permesso di scavare nel giardino per reperire altre statue ed arricchire la collezione conservata nella villa. Intorno al 1664, quando il Palazzo era già sede del Conservatorio delle Mendicanti, avvennero altri ritrovamenti "che sembravano del tempo di Tito" ed altri furono effettuati tra il 1776 ed il 1777. Nel 1780 venne aperto uno scavo per ordine di Pio VI che restituì materiali pregevolissimi.



Nel 1931-1932 l'intera collina di Velia fu sbancata per la realizzazione di via dei Fori Imperiali ma il lavoro non ebbe un "carattere archeologico". In quell'occasione, nell'area compresa tra la Basilica di Massenzio ed il Pio Istituto Rivaldi, venne completamente esposto, ed immediatamente distrutto, un grandioso complesso di carattere abitativo risalente al I secolo d.C. rimasto in uso fino alla tarda antichità (IV – V sec. D.C.). E' interessante rilevare che la Villa Silvestri – Rivaldi fu costruita con analoga articolazione sulle preesistenze archeologiche anche con riusi della domus andati perduti nei lavori di costruzione di via dei Fori Imperiali. Oggi la Villa include, al piano terra, seminterrato e nel cortile, consistenti strutture in opera laterizia riferibili probabilmente alla media età imperiale.



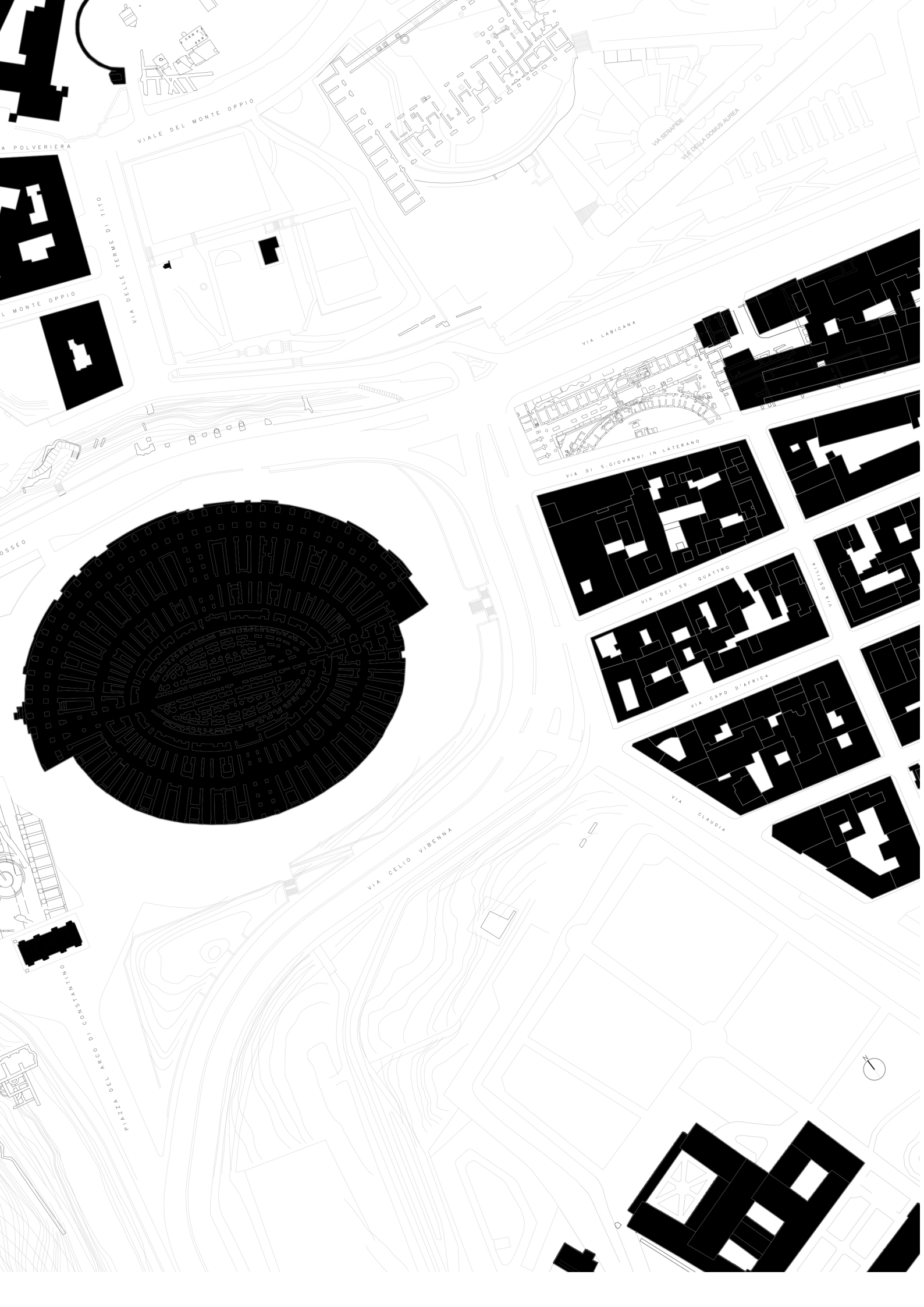
Pianta piano terra di Palazzo Rivaldi



Fig.4. Enquadramento histórico



Fig.5. Planta da zona histórica de Roma | área de intervenção | 1:2000



VIALE DEL MONTE OPPIO

VIA SESAPIDE
VIA DELLA DOMUS AUREA

VIA DELLE TERME DI TITO

VIA LABICANA

VIA DI S. GIOVANNI IN LATERANO

VIA DEI SS. QUATTRO

VIA CAPO D'AFRICA

VIA CELIO VIBENNA

VIA CLAUDIA

PIAZZA DELL'ARCO DI COSTANTINO



Memória do Lugar

O Palazzo Silvestri Rivaldi, é atualmente um lugar esquecido. Apresenta-se, hoje, fortemente descaracterizado, consequência de sucessivas adições, agravado pela falta de manutenção tanto do *Palazzo* como do seu jardim e acentuado pelos problemas urbanos. Sem uma relação clara com a malha urbana envolvente, surge invisível na cidade, necessitando de uma intervenção urgente.

Propriedade dos *Istituti di Santa Maria in Aquiro (ISMA)* desde 1975, é um complexo de edifícios renascentistas em Roma, composto por dois edifícios principais - um palácio e uma vila -, e ainda outras construções e jardins adjacentes. Situado num dos pontos mais significativos da cidade: no coração da área arqueológica, o Palazzo Silvestri Rivaldi de grande importância histórica e cultural, cria não apenas a possibilidade de uma relação visual, mas também de uma conexão urbana com o Coliseu e o Fórum Romano.

A génese do conjunto reporta para janeiro de 1542³⁸, quando **Eurialo Silvestri da Cingoli**, *cubicularius*³⁹ de Paulo III Farnese e reitor da *Chiesa di Santa Maria Arcus Aurei*, concede a **Ascanio Silvestri**, seu sobrinho, o arrendamento de uma *domuncula*⁴⁰ com uma zona composta por uma horta e uma vinha anexa, adjacente à *Chiesa di Santa Maria Arcus Aurei*, numa área da cidade de grande valor simbólico e paisagístico - a *collina della Vella* - com ramificações do Fórum Romano e vista para o Coliseu. Ascanio fica, assim, encarregue de restaurar a *domuncula* e construir cercas na vinha e uma *domus*⁴¹ de raiz, pagando aluguer anual à igreja.

Em abril do mesmo ano, um segundo ato especifica novos termos de arrendamento, substituindo o anterior. Neste ato está incluído, agora, uma segunda

38. PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Antonio, "*Alessandro Cremona: Il Palazzo di Eurialo Sivestri ad Templum Pacis*". *Ricerche di storia dell'arte* n°97, gennaio-aprile/2009. p.17

39. Título usado por eunucos camareiros do palácio imperial do Império Romano tardio.

40. Referida no artigo *Il Palazzo di Eurialo Sivestri ad Templum Pacis*, como uma pequena casa.

41. Referida no mesmo artigo, como uma casa com maiores dimensões do que a *domuncula*.

zona, equipada com cisterna e poço. É acordada ainda a demolição da domuncula e a construção de uma *domus*, que ocupa a área inicial e a nova área contígua.

“Investigações preliminares no interior do Palazzo Silvestri Rivaldi revelaram a existência de um grande arco no salão do andar principal, adjacente à escada (...): é sugestivo pensar que esse elemento arquitetónico seja o que resta da antiga igreja, que, portanto, não foi completamente destruída, mas parcialmente incorporada no edifício da Via del Tempio della Pace.”⁴²

A expansão da *domus* ao longo da estrada, atual via del *Tempio della Pace*, em 1544, leva à demolição da **Chiesa di Santa Maria Arcus Aurei** e, mais tarde, de forma a expandir os jardins na direção do Coliseu, a **cappella di Santa Margharita**.

“A capela de S. Margherita sofre o mesmo destino, com a vontade de Euryalus “de expandir o jardim” em direção ao Coliseu. Ambas as demolições são autorizadas por Filippo Archinto, vigário geral de Roma, e regularizadas com uma bula de Paulo III de 12 de novembro de 1547, cujo texto faz referência à necessidade de profanar a capela de S. Margherita “para ampliar a casa ou palácio”, que está “construída ou iniciada” e, portanto, ainda em fase de conclusão.”⁴³

Eurialo Silvestri deixa de estar satisfeito com a construção de uma simples *domus*. Deste modo, Ascanio assume a construção de um *Palazzo*. O projeto original de 1542, que incluía a construção de uma única casa, é, portanto, alterado durante o curso dos trabalhos para criar um edifício mais complexo, articulado em dois corpos que se fundiam em forma de L, com o gaveto na interseção da *Via del Colosseo* e a *Via del Tempio della Pace*.

Estima-se que terá sido Antonio da Sangalo⁴⁴ o arquiteto responsável pela sua

42. PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Antonio, *“Angela Napoletano: Preesistenze medieval nell’area di Palazzo Silvestri-Rivaldi”*. Ricerche di storia dell’arte nº97, gennaio-aprile/2009. p.9

43. PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Antonio, *“Alessandro Cremona: Il Palazzo di Eurialo Sivestri ad Templum Pacis”*. Ricerche di storia dell’arte nº97, gennaio-aprile/2009. p.19

44. Hipótese levantada por Gustavo Giovannoni: Arquiteto, engenheiro civil, histórico e urbanista de Roma.

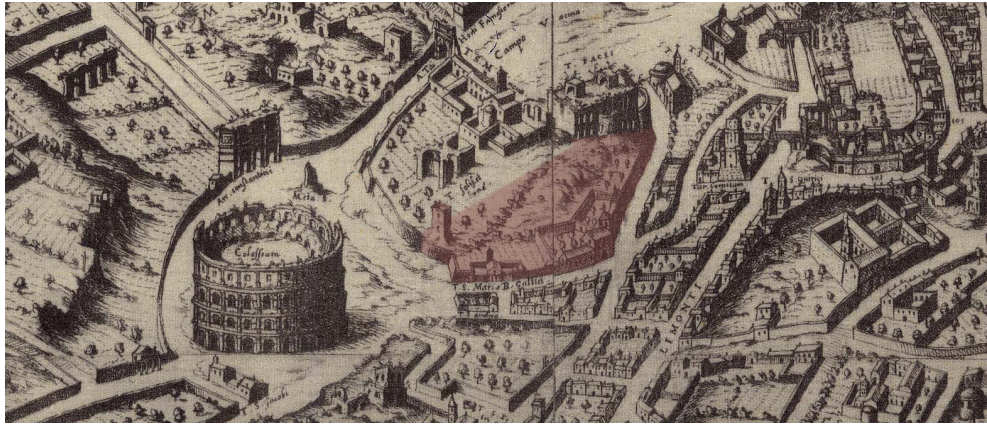


Fig.6.



Fig.7.



Fig.8.

Fig.6. Cartografia de Du Percac, 1577

Fig.7. Fachada tripartida da escadaria do Palazzo Silvestri Rivaldi

Fig.8. Fachada posterior, tripartida, do Palazzo Farrattini di Amelia

Fig.9. Fachada do Palazzo Silvestri Rivaldi na via del Colosseo

Fig.10. Fachada principal do Palazzo Farrattini di Amelia



Fig.9.



Fig.10.

construção até ao ano da sua morte em meados de 1546, perdendo a oportunidade de ver a obra acabada. Assim, justifica-se a falta de um documento que mencione o *Palazzo* entre as suas obras e a falta de definição arquitetónica do edifício, caracterizada pela nudez das fachadas exteriores e pelo ornamento simples de pedra peperino nas modinaturas dos vãos⁴⁵.

Giovannoni justifica esta hipótese comparando a fachada interna tripartida da escadaria do Palazzo Silvestri, com o arranjo de Antonio da Sangallo na parte traseira do **Palazzo Farrattini di Amelia**⁴⁶. A organização dos estratos é semelhante: num primeiro momento surge no estrato do piso térreo, o portal surge ao centro, ladeado por duas janelas altas; num segundo momento, o estrato do primeiro piso é caracterizado pelo desenho de uma loggia tripartida, marcada por pilastras; como remate da escadaria, o piso do mezanino, surge com umas janelas de menor dimensão, alinhadas com os vãos dos estratos inferiores.

Apesar de inacabada e como um rascunho essencial, Giovannoni também realçou a semelhança entre a fachada da *Via del Colosseo* do Palazzo Silvestri Rivaldi, com a fachada externa do Palazzo Farrattini, comparando a organização dos estratos e os elementos ornamentais dos vãos, caracterizados pela pedra *peperino*.

Esta mudança de escala, resulta num volume adicional com mais um piso e mezanino, que se ergue acima da *Via del Tempio della Pace*, originando uma diversidade de dimensões entre as salas, um redesenho das cotas dos pisos do *Palazzo* e um consequente preenchimento das janelas originais ao longo de quase toda a fachada da *Via del Tempio della Pace*, da *Via del Colosseo* e do pátio interno.

Durante este período, são produzidos frescos de figuras mitológicas nas divisões nobres do *Palazzo*, atribuídos a Perin del Vaga, ajudante de Rafael Sanzio na realização

45. PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Antonio, "*Alessandro Cremona: Il Palazzo di Eurialo Siversti ad Templum Pacis*". Ricerche di storia dell'arte n°97, gennaio-aprile/2009. p.20

46. Fachada interna tripartida da escadaria do Palazzo Silvestri lembra o arranjo da parte traseira do Palazzo Farrattini em Amelia, obra com participação de Antonio da Sangallo entre 1520 e 1525.

46. Mais tarde, estas estátuas ficariam sobre alçada da coleção arqueológica de Torlonia.



Fig.11.



Fig.12.



Fig.13.

Fig.11. Desenho da fachada do Palazzo Silvestri Rivaldi, da via del Colosseo no período de Eurialo Silvestri

Fig.12. Fresco de Perin del Vaga

Fig.13. Cartografia de Bufalini, 1551

dos frescos nas galerias do Vaticano, no século XVI. É também reunida uma grande e importante coleção de estátuas⁴⁷ que passam a ornamentar o *Palazzo* e o jardim e que contribuem para um crescente valor artístico do conjunto, no círculo social da cidade.

Após a morte de Antonio da Sangalo, **Mario Maccaroni**, empresário, construtor de navios e *'misuratore'*⁴⁸ que trabalhava com os engenheiros de Sangalo, assume o papel de superintendente e perito de Arquitetura nas obras do *Palazzo*. Em 1547, a sua construção está quase terminada e são concedidas mais duas áreas a Silvestri: uma primeira por cima do *Tempio della Pace*, para fazer um jardim com vista prestigiada do *Campo Vaccino*, e um terreno na direção do Coliseu onde se encontrava a **Chiesa di Santa Maria de Portugallo** e a **Torre della Contessa**, de forma a expandir o terreno e os jardins. A *Torre della Contessa* continua intacta até 1626, ano em que é destruída para dar espaço ao **Casino Nuovo** do **Cardeal Pio di Savoia**⁴⁹.

Eurialo Silvestri, com a morte do Papa Paulo III em 1549, perde apoio político e económico, obrigando-o a viver no *Palazzo Silvestri* até 1550 e suspendendo assim a sua construção e o arranjo dos jardins. Em 1565, o *Palazzo* é considerado devoluto e é transferido para o cardeal **Alessandro de Medici**, que mais tarde tornar-se-á Papa Leone XI.

Alessandro, em 1567, encomenda a **Giacomo del Duca** o arranjo dos diferentes níveis do jardim que passa a estar dividido em três zonas principais: uma primeira área correspondente ao pátio central do *Palazzo*; uma segunda que desce na direção da Basílica de Maxêncio; e por fim a área que se estende na direção do Coliseu. Caraterizados por um desenho de percursos que ordenam os espaços e pela integração de grutas, ninfeus e fontes, o jardim assume diferentes ambientes que passam a enriquecer a atmosfera geral do conjunto.

48. PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Antonio, "*Alessandro Cremona: Il Palazzo di Eurialo Silvestri ad Templum Pacis*". *Ricerche di storia dell'arte* n°97, gennaio-aprile/2009. p.30

49. PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Angela Napoletano: "*Preesistenze medieval nell'area di Palazzo Silvestri-Rivaldi*". *Ricerche di storia dell'arte* n°97, gennaio-aprile/2009. p.14



Fig.14.



Fig.15.

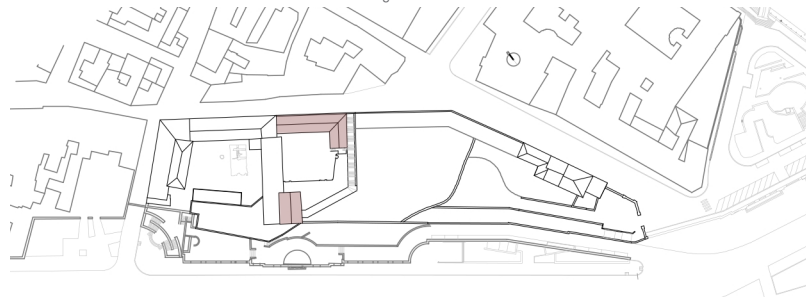


Fig.16.

Fig.14. Vista da *Fontana di San Francesco* no segundo pátio do *Palazzo*

Fig.15. Cartografia de Vasi, 1781 (*Casino Nuovo del cardinale Pio di Savoia*)

Fig.16. Planta dos acrescentos do período do *Conservatorio Mendicanti*

Fig.17. Alçados das diferentes fases de construção do *Palazzo Silvestri Rivaldi*

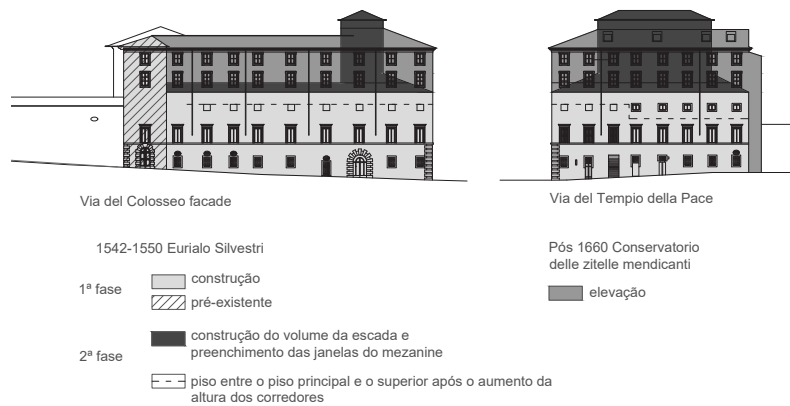


Fig.17.

Mais tarde, como propriedade do **Cardeal Lanfranco Margotti**⁵⁰, entre 1609 e 1611, os espaços do jardim são enriquecidos com jogos de água elaborados. Assim, o desenho dos nichos e fontes realizado por Giacomo del Duca, adquire com o sistema de água, um valor que passa a caracterizar vivamente a atmosfera de todo o conjunto.

*“Traços dessas intervenções podem ser identificados em algumas características dos dois ninfeus que ainda existem hoje. O grande ninfeu com nicho no segundo pátio, (...) tinha sido dotada de jogos de água que criavam efeitos sonoros semelhantes ao canto dos pássaros: nos documentos do Pio di Savoia é definido como “fonte dos pássaros”.*⁵¹

Em 1660, o **Conservatorio delle Zitelle Mendicanti** toma posse do Palazzo Silvestri, que conseqüentemente recebe o nome de **Villa Rivaldi** e até 1950 funciona como sede de uma instituição de caridade. Esta mudança de uso provocou inevitavelmente mudanças no edifício, tanto do ponto de vista arquitetónico como funcional e das estruturas decorativas. O edifício é ampliado, acrescentando dois pisos ao volume principal e atribuindo-lhe uma nova escala na cidade. As salas passam a ser usadas como dormitórios, salas de estar, cozinhas e locais de oração, enquanto o novo corpo do *Palazzo* serve de espaço escolar.

Até 1931, a integridade do traçado dos jardins originais é mantida, contudo o fascismo de Mussolini, assente em princípios urbanos autoritários, dá início às escavações da *Collina della Velia*, para abrir a *Via dei Fori Imperiali*, que passa a conectar o Coliseu e a *Piazza Venezia*. Neste processo são encontrados vários vestígios arqueológicos nos terrenos da Villa Rivaldi, que remontam do Império Romano à construção do Palazzo Silvestri.

50. PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Antonio, “Alessandro Cremona: Il Palazzo di Eurialo Silvestri ad Templum Pacis”. *Ricerche di storia dell'arte* n°97, gennaio-aprile/2009. p.4

51. CREMONA, Alessandro. *Gli esordi di Vasanzio Architetto e le opere perdute di Giovanni Battista Viola nel Giardino di Palazzo Rivaldi a Roma (1609-1611)*. Gangemi Editore, 2014. p.884

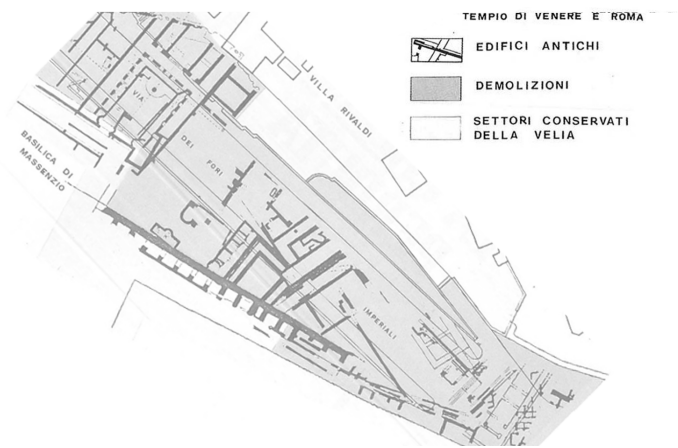


Fig.18.



Fig.19.

Fig.18. Planta das escavações para a abertura da Via del Fori Imperiali

Fig.19. Fachada do terraço de Muñoz

Fig.20. Perspectiva do projeto de Adalberto Libera

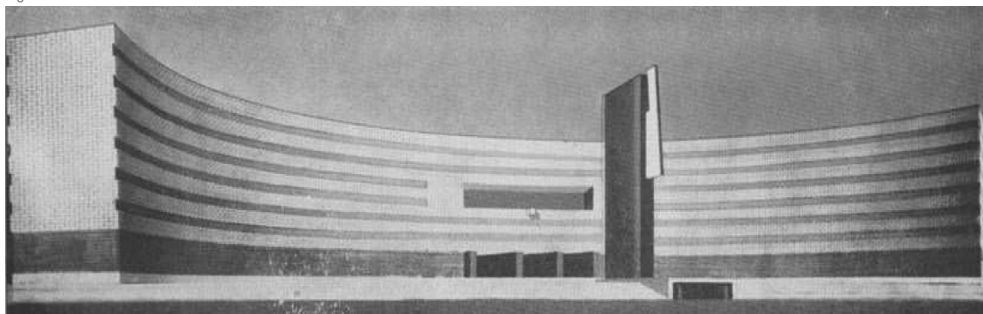


Fig.20.

“A este da basílica di Massenzio (...), encontraram-se os vestígios bem conservados de uma luxuosa domus dos primeiros tempos do Império, articulada em dois pisos em posição dominante na colina. Da documentação da escavação verifica-se que a domus, apoiada em três lados por um sistema criptopórtico, a oeste, (...) teve no andar de cima um pátio com jardim.”⁵²

Com o corte da via é construído um terraço por **Antonio Muñoz**, de forma a desenhar a fachada da própria via e a conter o que resta do jardim da *Villa*. Ainda neste período, o *Casino Nuovo do Cardeal Pio di Savoia* é igualmente demolido.

Deste momento até aos dias de hoje vão surgindo várias propostas para requalificar a *Villa* ou a área em que se insere. Destaca-se, nos anos 30, o lançamento de um concurso de arquitetura na área da *Villa Rivaldi* - uma das mais importantes competições da era facista italiana -, para a construção do **Palazzo Littorio**, que passaria a ser a sede de uma exposição permanente da Revolução Fascista - “The Great Edifice will need to be of a permanent and universal character, worthy of transmitting to posterity the Mussolini epoch.”⁵³ - e lugar simbólico do regime na cidade.

As premissas da competição, estipulavam a nivelção e limpeza da *collina della Velia*, criando uma vista desobstruída da nova avenida – *via del Fori Imperiali* – desde a *Piazza Venezia* até ao Coliseu. Teria ainda de ser proposto um novo volume – composto por três elementos funcionais básicos: bloco de escritórios; galerias de exposição; e plataforma de conferências -, em harmonia com as ruínas da Basílica de Maxêncio e com os antigos fóruns imperiais, e ainda, uma grande área aberta destinada a grandes comícios.

Neste concurso surgem vários nomes importantes da arquitetura italiana da época, entre eles sobressaem arquitetos como **Adalberto Libera**, com o desenho

52. LEONE, Rossella. Anita Margiotta, Fabio Betti e Angela Maria D’Amelio, *Via dell’Impero Demolizioni e scavi: Fotografie 1930/1943*. Electa, 2009. p.48

53. KIRK, Terry. *The architecture of Modern Italy: volume 2, visions of utopia, 1900-present*. New York: Princeton Architectural Press, 2005. p.109

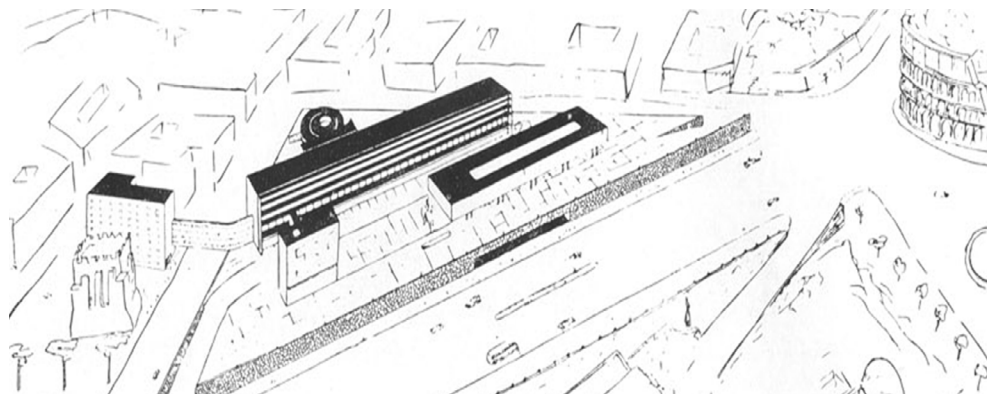


Fig.21.

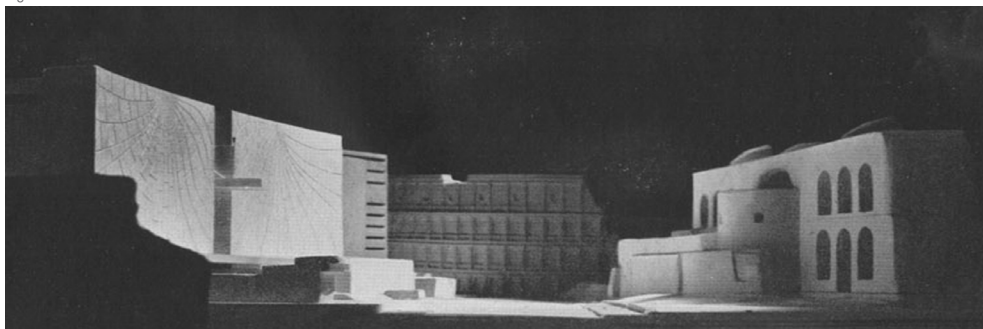


Fig.22.

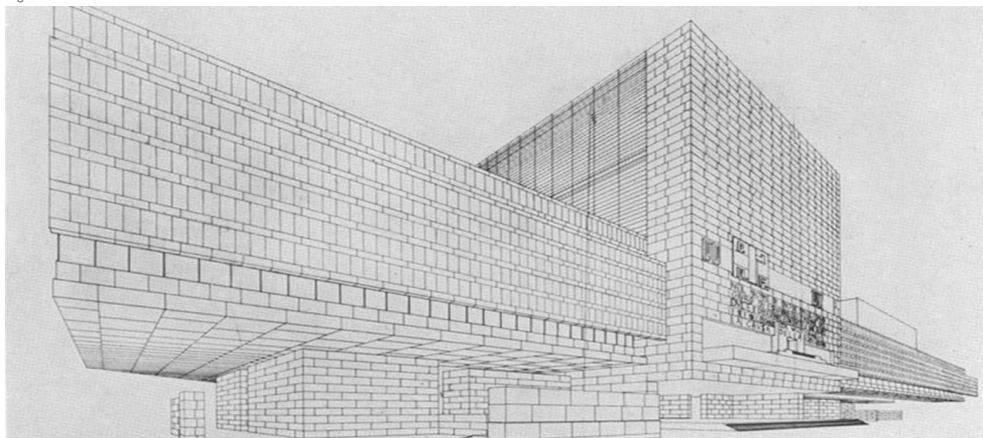


Fig.23.

Fig.21. Perspectiva aérea do projeto, Estúdio BBPR

Fig.22. Maquete da solução A de Giuseppe Terragni

Fig.23. Perspectiva da solução B, Giuseppe Terragni

de um volume monumental e simbólico, que aborda o tema da curva e os ideais da arquitetura moderna, acentuados pelo uso de janelas em fita e da sobriedade decorativa.

O estúdio **BBPR**⁵⁴, com uma proposta de volumes padronizados apoiados em pilotis - inspirados no purismo plástico moderno -, com janelas contínuas que acentuam uma leitura horizontal do espaço.

Com 'uma' proposta finalista, **Giuseppe Terragni**, que apresenta duas soluções distintas alimentadas por uma sensação de continuidade orgânica com a cultura da Roma antiga, inspiradas pelas ruínas antigas : uma com volumes independentes entre si - solução A -, com um critério de articulação hierárquica, que revela um plano curvo como fachada principal, pano de fundo dramático com o intuito de acentuar a perspectiva da Via dei Fori Imperiali; e outra volumetricamente mais homogênea - solução B -, com corpos envidraçados destinados a escritórios e salas de serviço, que surgem de uma plataforma elevada que abriga a área de exposições, cobrindo praticamente todo o terreno.

Em 1975, a Villa Silvestri-Rivaldi passa a ser propriedade dos **Istituti di Santa Maria in Aquiro (ISMA)**, levando novamente a uma mudança do uso do espaço, onde se praticam atividades culturais. Utilizada como palco de encontros de apresentações teatrais e musicais, o conjunto torna-se por um breve período o centro da vanguarda artística, sendo apelidado de '*Convento Occupato*'.

Nos anos 80, como forma de protesto às escavações para a construção da Via dei Fori Imperiali, fruto da ideologia '*imperiale*'⁵⁵ de tábula rasa, é apresentada, num concurso de arquitetura lançada pela câmara de Roma, uma iniciativa de proposta de arqueologia inversa.

54. Constituído por: Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers.

55. DEZZI BARDESCHI, Marco. "*Una premessa: la velia, una proposta di arqueologia rovesciata (1983)*". ANANKE 82, setembro 2017. p.35

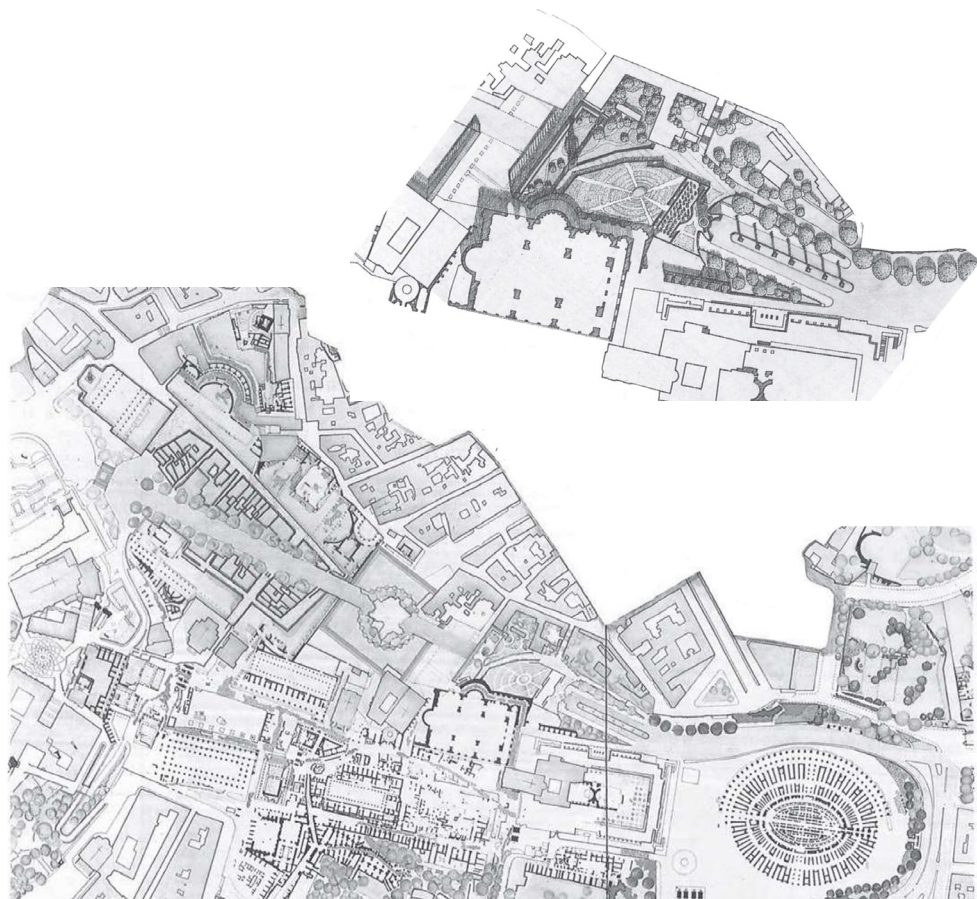


Fig.24. Plantas do projeto de Archeologia inversa

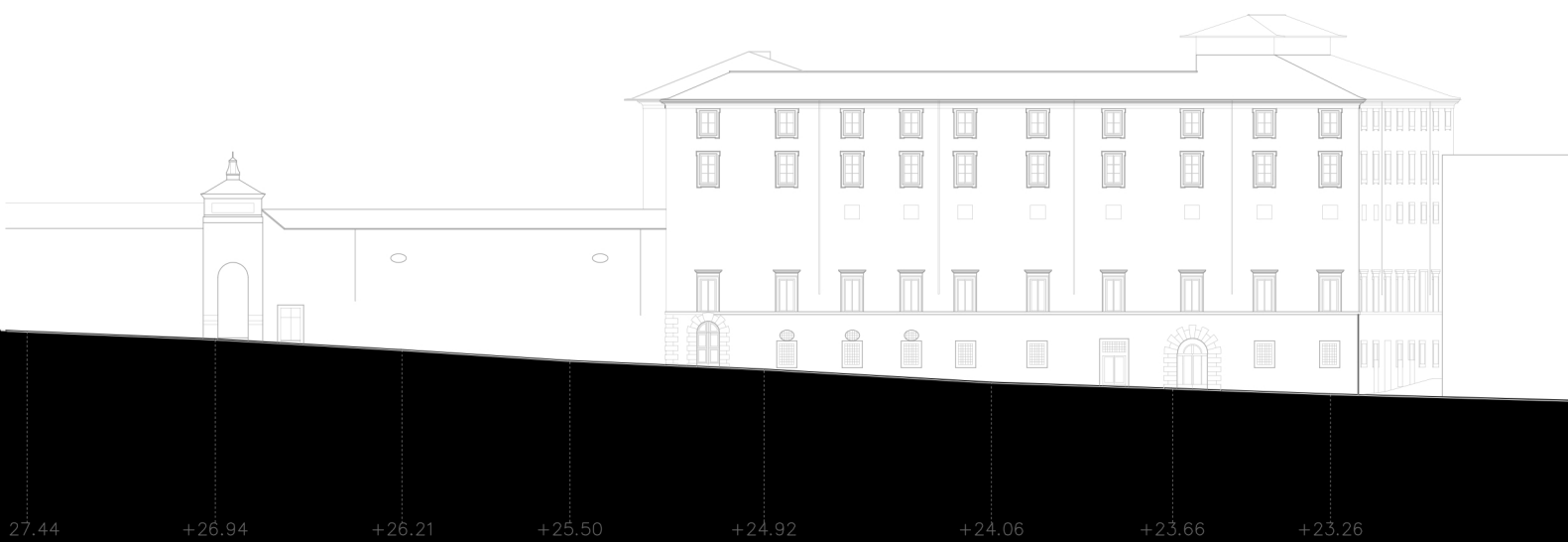
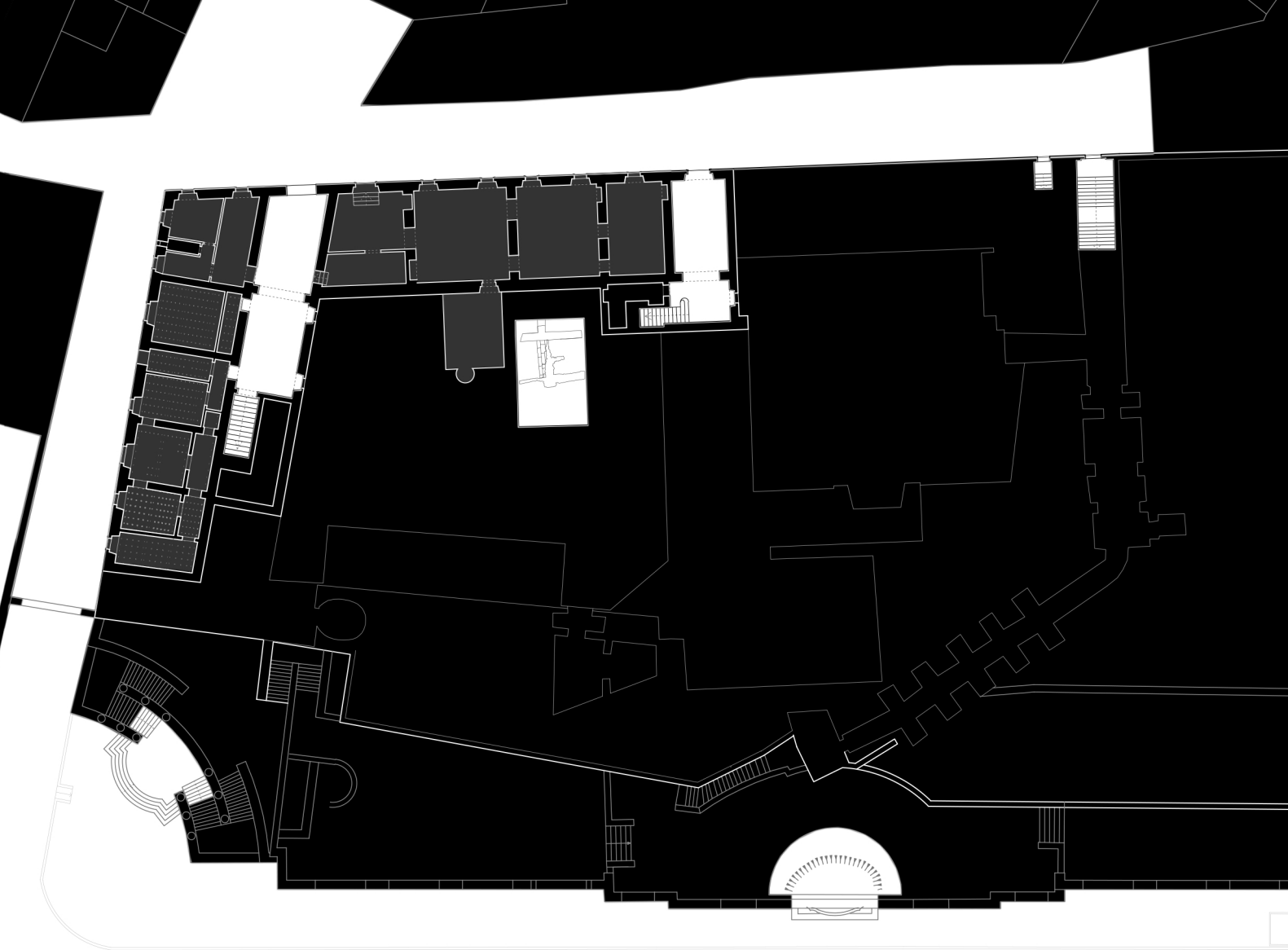
Fig.24.

Nesta proposta é sugerida a reconstrução da *collina della Velia* e dos jardins do Palazzo Silvestri Rivaldi, oferecendo à cidade tanto locais de lazer distintos, como observatórios panorâmicos privilegiados sobre a área arqueológica vizinha. Desta forma, a *Via dei Fori Imperial* é fechada e a área sob o jardim, transformada num museu dedicado à história da colina.

“Na cobertura, os novos jardins do Palazzo Rivaldi surgem em níveis distintos (...): na plataforma mais alta, o jardim italiano; no intermediário, o jardim exótico e, mais abaixo, as novas hortas populares. A referência cultural é aos míticos jardins suspensos da Babilônia.”⁵⁶

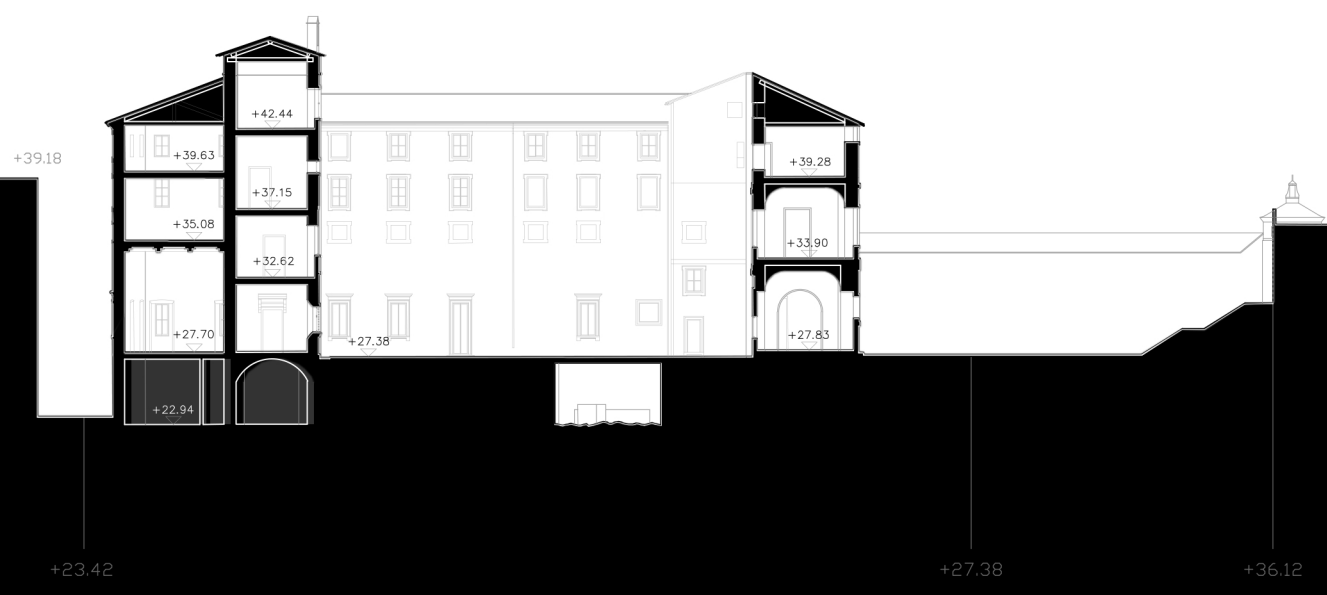
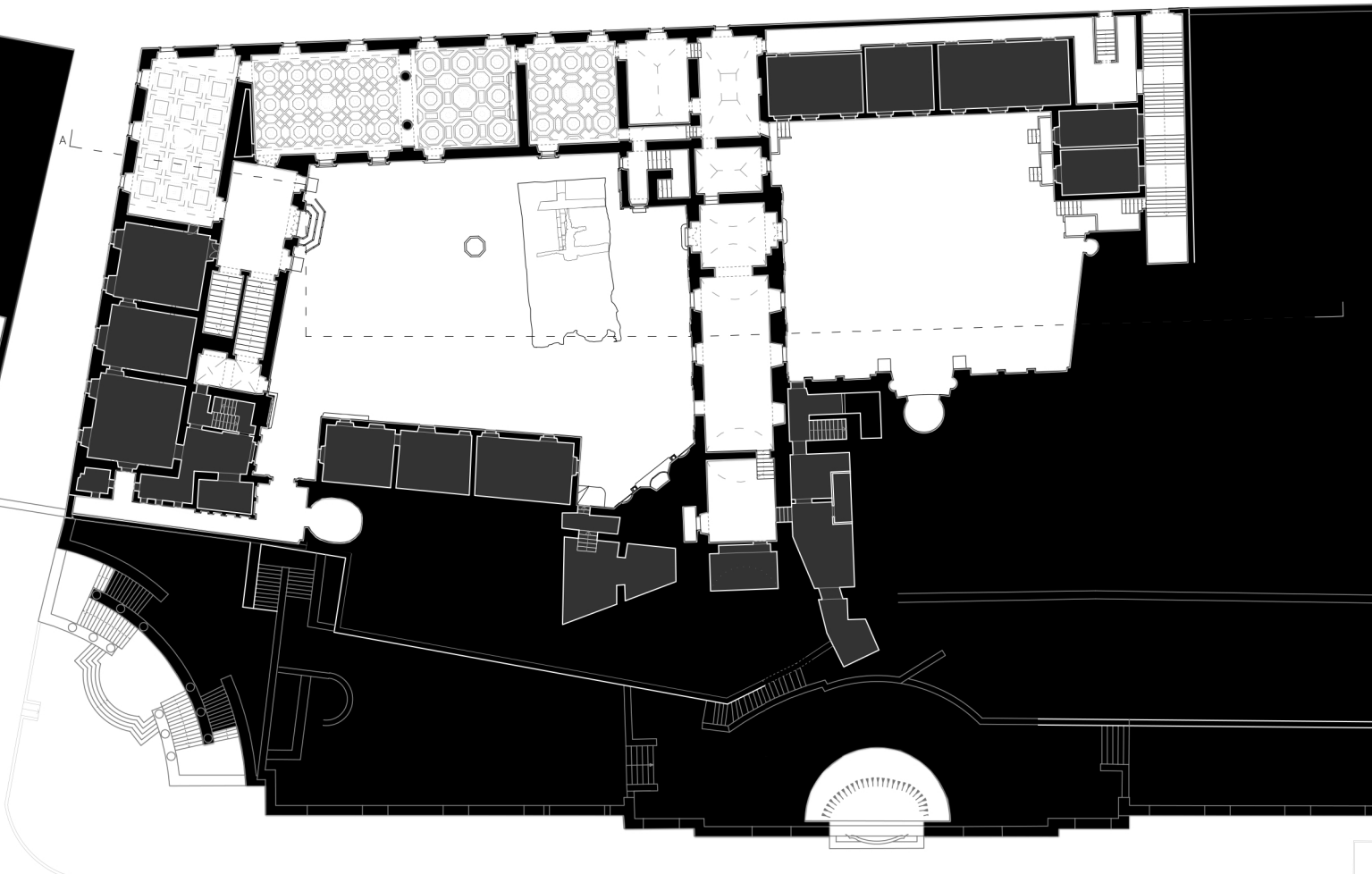
Contudo, estas intervenções e estratégias entendem o conjunto de forma fragmentada e sem reformular, de forma clara, o sentido urbano do conjunto, ou seja, sem contribuírem para um novo desígnio para o Palazzo Silvestre Rivaldi.

56. DEZZI BARDESCHI, Marco. *“Una premessa: la velia, una proposta di archeologia rovesciata (1983)”*. ANANKE 82, setembro 2017. p.37



27.44 +26.94 +26.21 +25.50 +24.92 +24.06 +23.66 +23.26

Fig.25. Planta do piso térreo e
Fachada da *Via del Colosseo*
1:500



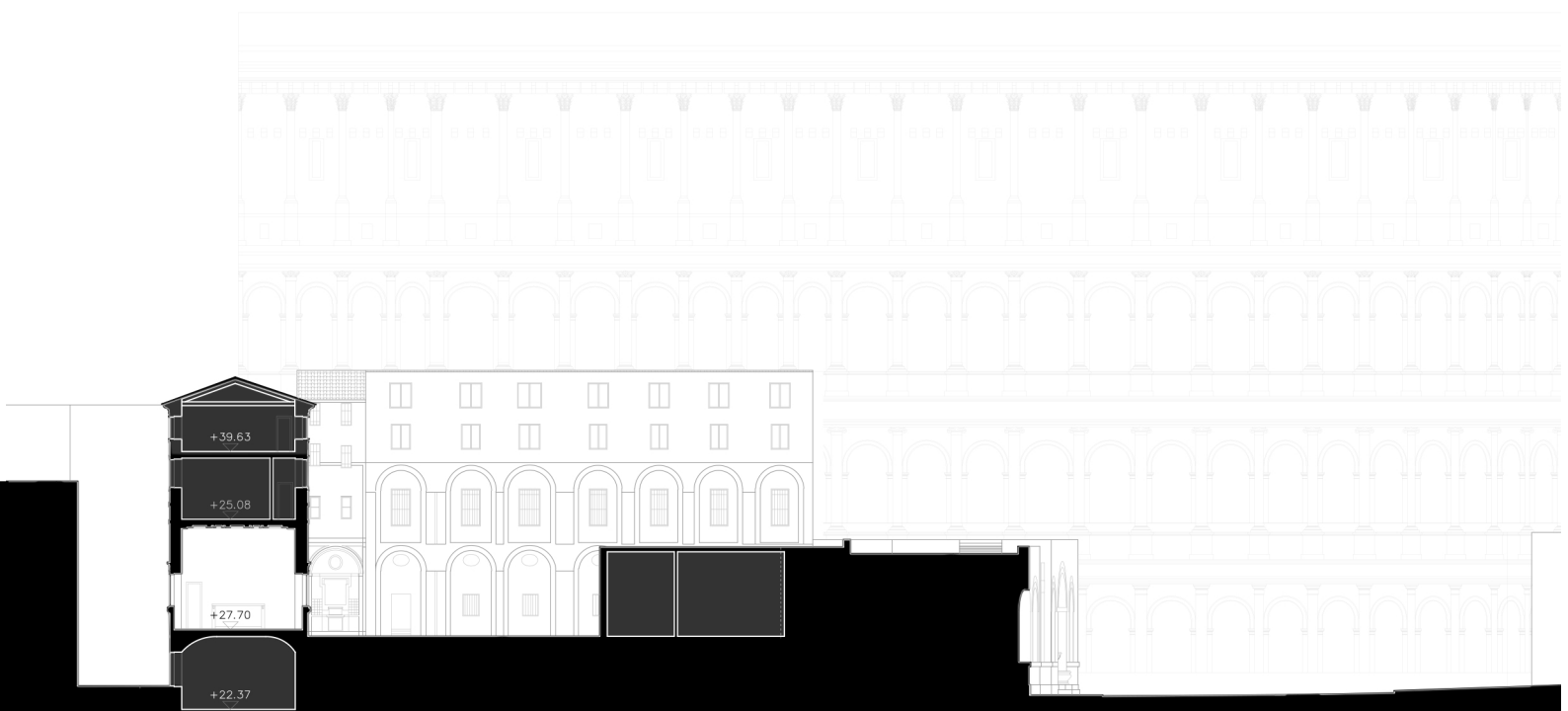
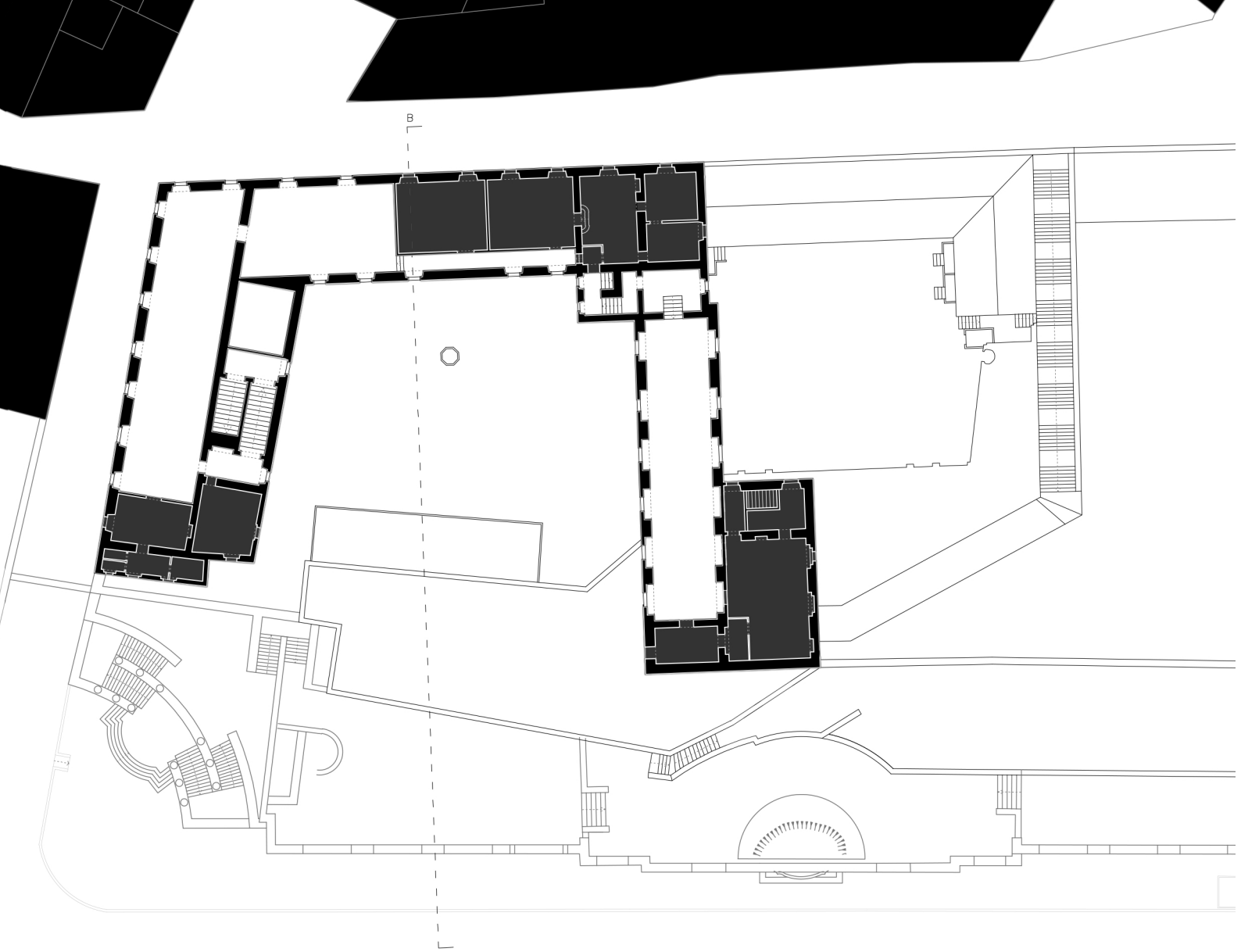


Fig.27. Planta do piso 1 e corte
Transversal B | 1:500

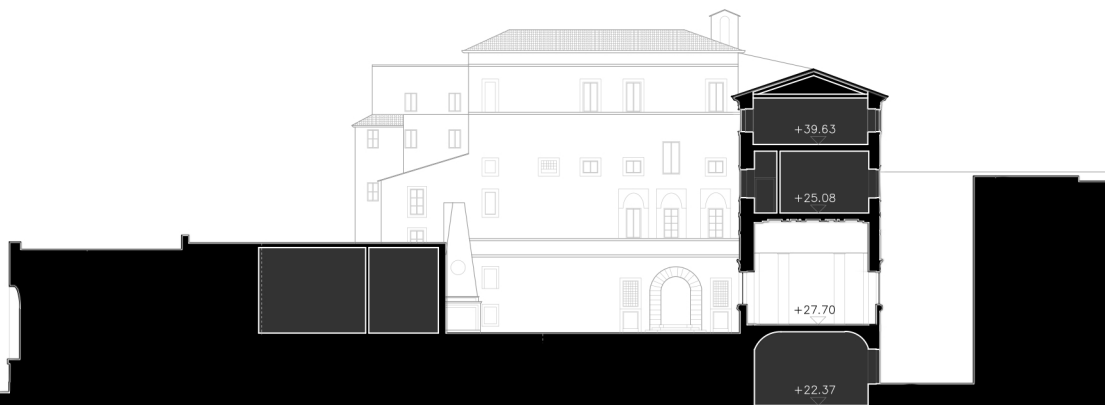
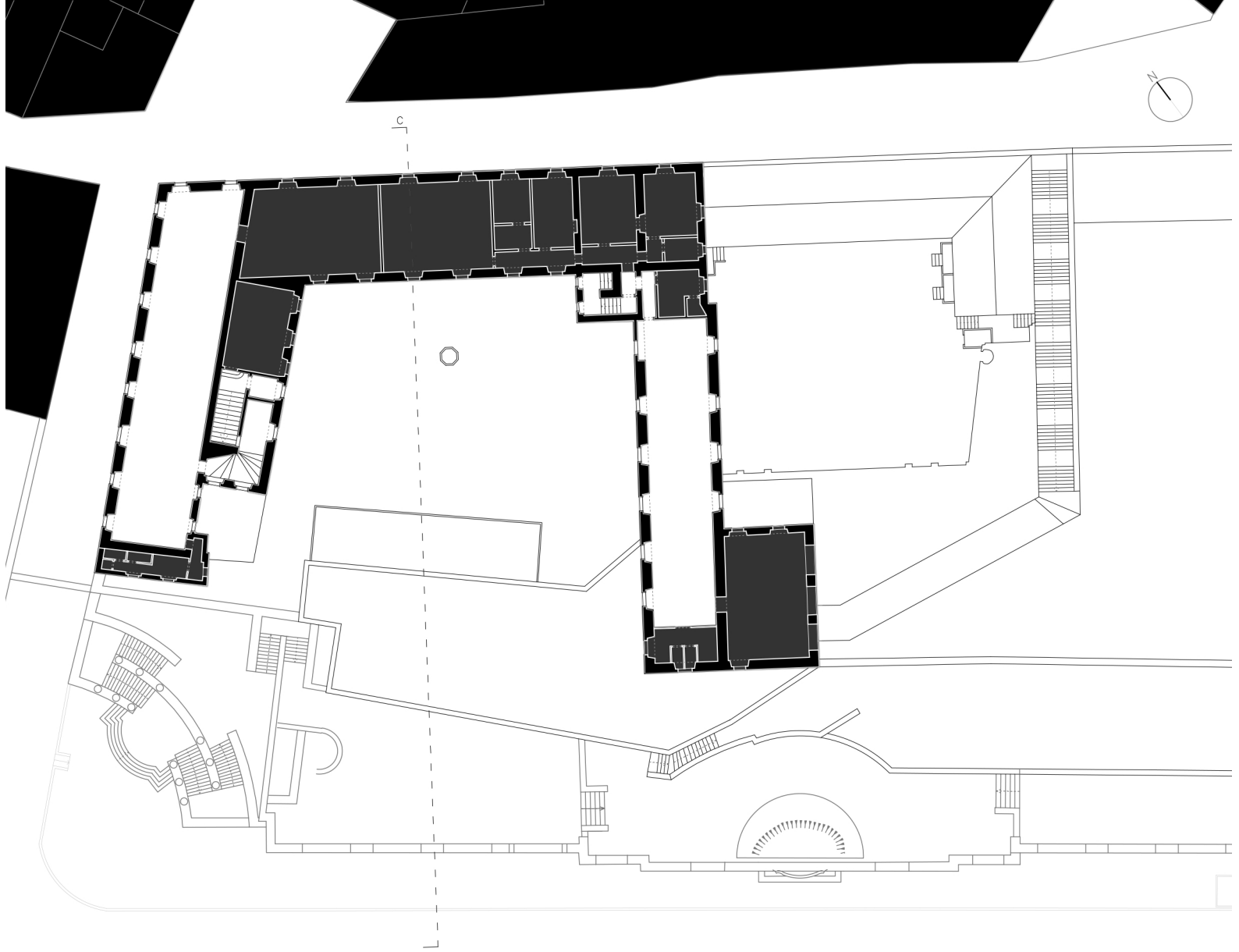


Fig.28. Planta do piso 2 e Corte Transversal C | 1:500

Condição atual

“Começo um projeto quando visito um sítio (programa e condicionalismos vagos, como quase sempre acontece).

Outras vezes começo antes, a partir da ideia que tenho de um sítio (descrição, uma fotografia, alguma coisa que li, uma indiscrição).

Não quer dizer que muito fique de um primeiro esquisso. Mas tudo começa.

Um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação.

Muito do que antes desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso. Sem ordem. Tanto que pouco aparece do sítio que tudo invoca.

Nenhum sítio é deserto. Posso sempre ser um dos habitantes.

A ordem é a aproximação dos opostos.”⁵⁷

Abandonado há 30 anos, o complexo apresenta-se escondido por andaimes e pela vegetação que cresce desordenada. Atualmente constituído por duas grandes áreas, a do *Palazzo*, composta pelo próprio edifício e por dois pátios, e a da *villa* residencial, associada a um extenso jardim, o conjunto, enriquecido por elementos arquitetónicos e esculturais como *ninfeus* e estátuas, estende-se paralelo ao Fórum Romano, confinado pelo terraço de Muñoz e pelos muros de contenção de terras do jardim.

Por um lado, a *villa* residencial, encontra-se numa cota superior e em contato direto com o jardim que se debruça sobre o terraço de Antonio Muñoz. Atual sede do *ISMA* e do *Palazzo*, a *villa* surge numa posição de remate do jardim, completando a fachada do muro de contenção de terras e com acesso pela *Via del Colosseo*.

57. VIEIRA, Álvaro Siza, *01 textos*. Porto: Civilização, 2009. p.27

Por outro lado, o *Palazzo* surge na *Via dei Fori Imperiali* com muito pouca presença, sendo escondido pelo terraço panorâmico de Muñoz (antiga área municipal comum), hoje encerrada ao público e caracterizada por uma escadaria angular apoiada no edifício de Euralio Silvestri. Assim, o Palazzo Silvestri Rivaldi só se torna visível na via principal da zona histórica de Roma, a partir da escada de canto que faz frente à Basílica de Maxêncio.

Na *Via del Tempio della Pace* a fachada do *Palazzo* atinge 5 pisos: térreo com janelas baixas e portas que dão para as arrecadações; o primeiro piso, com uma grelha de janelas retangulares e com modinaturas simples em pedra peperino; o mezanino cego com janelas retangulares, também com modinaturas simples; e como remate o segundo e terceiro pisos com uma fila dupla de janelas semelhantes ao do piso inferior.

Na *Via del Colosseo* surge o portal de entrada principal e uma entrada secundária, que permitem o acesso direto ao piso térreo do edifício. A fachada é constituída pela secção do *Palazzo* do projeto original de Sangalo, e pela ala adicional paralela à via, que albergou as instalações escolares do Instituto de Caridade, no período do *Conservatorio delle Zitelle Mendicanti*, no século XVII. Ainda na fachada da *Via del Colosseo*, aparece um portal de pedra que dá acesso à escada ingreme, que por sua vez, leva ao interior do jardim da *villa* residencial.

Os dois pátios internos encontram-se aproximadamente à mesma cota, no entanto, numa posição mais elevada à *Via del Colosseo*. O primeiro pátio, no centro do volume original do *Palazzo*, surge caracterizado por um ninfeu do período dos arranjos de Giacomo del Duca, por um poço do século XVI e pela fachada tripartida da escadaria de Antonio da Sangalo.

As fachadas do pátio, permitem ver as diferentes camadas temporais da



Fig.29.



Fig.30.



Fig.31.

Fig.29. Fonte do pátio principal do *Palazzo*

Fig.30. Fachadas do *Palazzo* no pátio principal

Fig.31. Vista da fachada do *Palazzo*, a partir do jardim

construção do edifício. Num primeiro momento, definidas pela depuração ornamental, as duas fachadas originais do volume apresentam-se com uma camada de estuque, que se distingue da textura de tijolo da terceira fachada. Num segundo momento, esta última fachada revela-se com duas camadas distintas, a enquadrar os vãos dos dois primeiros pisos surge um desenho de arcos e pilastras de tijolo, enquanto o remate da fachada é caracterizado pela textura plana do estuque e pelas janelas de desenho depurado.

Com uma atmosfera que vive da relação com os espaços internos do Palazzo Silvestri Rivaldi, o pátio central encontra-se hoje, não só descaracterizado pelo estado degradado das fachadas e pelo crescimento descontrolado da vegetação, mas também pela enorme escavação arqueológica onde foram encontrados vestígios de uma estrada, do período do Império romano.

O segundo pátio, entre o *Palazzo* e o jardim da *villa* residencial, distingue-se do anterior pela atmosfera de contemplação do altar dedicado a acomodar a estátua de San Francesco – ‘fonte dos pássaros’. Mais uma vez, a fachada do Palazzo Silvestri Rivaldi que faz frente ao pátio aparece caracterizada pelo estuque e pelo seu desenho depurado. Neste pátio é possível observar também, um volume baixo correspondente ao acrescento feito na época do *Conservatorio delle Zitelle Mendicanti*. Como espaço de transição entre o *Palazzo* e o jardim, o pátio é ladeado por um muro que lança uma escadaria de ligação entre *Via del Colosseo*, o pátio e o jardim.

O Palazzo Silvestri Rivaldi surge no complexo como o edifício principal e ordenador das diferentes zonas e atmosferas do conjunto. Hierarquiza ainda, espaços internos que se distinguem pelas suas dimensões, pela atmosfera que encerram e pela relação que articulam com os pátios e com a cidade de Roma.

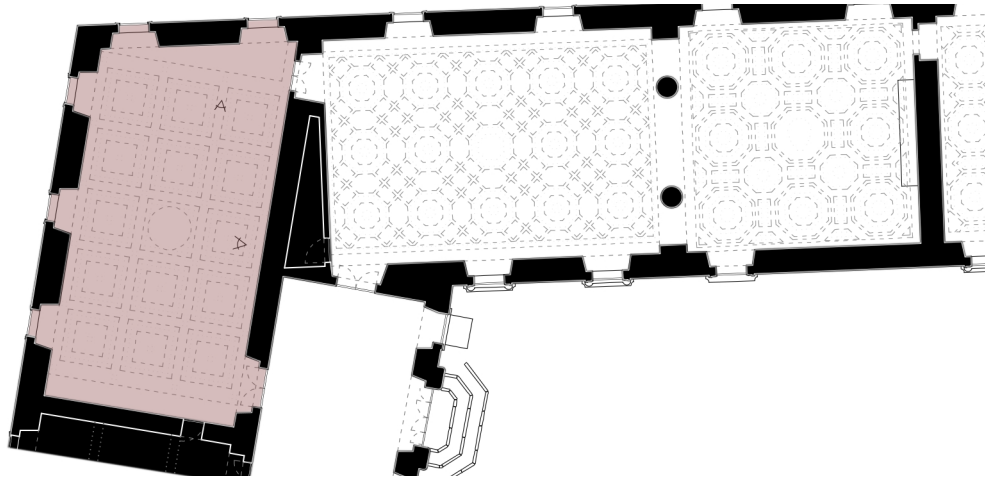


Fig.32.



Fig.33.



Fig.34.



Fig.35.

Fig.32. Planta do salão nobre principal | 1:250

Fig.33. Vestígios de frescos de Perin del Vaga

Fig.34. Vestígios do arco da Chiesa di Santa Maria Arcus Aurei

Fig.35. Teto em caixotões de madeira pintada

“Ulisse Aldrovandi visita o Palazzo Silvestri deixando uma breve descrição. O polígrafo bolonhês afirma que “montando no Palagio encontra-se [...] uma loggia coberta”: o verbo “montar” parece aludir à composição particular do edifício, que apresentava um piso de porão de serviço e de acesso ao nível da rua, enquanto os ambientes principais se encontravam no primeiro piso em relação à rua, mas ao mesmo nível do pátio interno.”⁵⁸

O piso térreo aparece constituído por áreas de serviço intercaladas e com os dois acessos principais ao *Palazzo* que, por sua vez, estabelecem um contato direto com as caixas de escada do edifício.

Articuladas pela caixa de escada principal, surge o piso nobre do edifício com três salas principais, espaços sucessivos que definem a composição total do *Palazzo*: o salão nobre, a *Sala delle Virtù* e a *Cappella di Psique*. Atualmente sem nenhum mobiliário e com um piso degradado em pedra peperino, as salas nobres surgem caracterizadas por vestígios de frescos de Perin del Vaga e por um pé-direito alto que se distingue dos restantes espaços.

No gaveto do Palazzo Silvestri Rivaldi, iluminado pelas janelas altas da fachada principal, surge o salão nobre, espaço com uma atmosfera caracterizada pelos frescos de divindades e composto por um teto em caixotões de madeira pintada, que contém o brasão de armas de Eurialo Silvestri.

Adjacente ao salão nobre aparece a *Sala delle Virtù* e a *Cappella di Psique*, espaços que se fundiram e foram utilizados no período do *Conservatorio delle Zitelle Mendicanti* como capela religiosa. Também caracterizada por frescos de divindades e com um ambiente que evoca a relação com o pátio central, a *Sala delle Virtù* surge composta por um teto em caixotões de desenho complexo, onde se encontram os

58. PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Antonio, *Alessandro Cremona: Il Palazzo di Eurialo Silvestri ad Templum Pacis*. Ricerche di storia dell'arte n°97, gennaio-aprile/2009. p.31

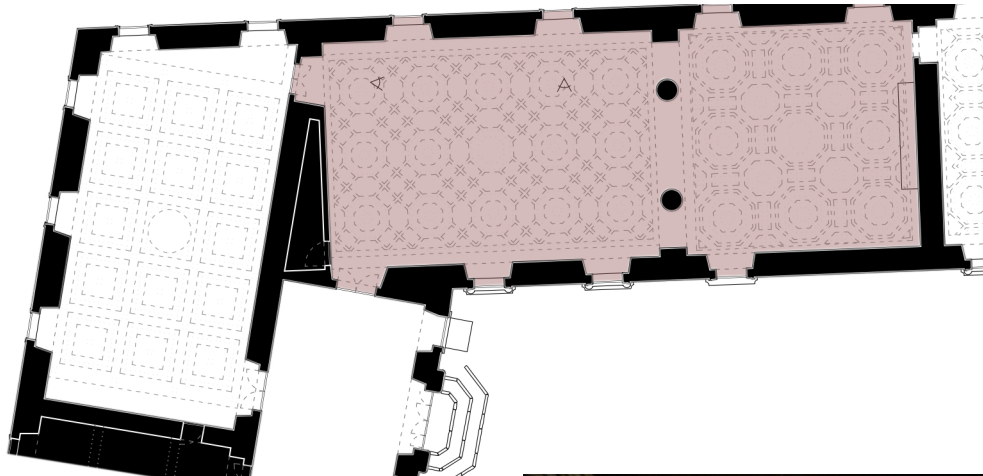


Fig.36.



Fig.39.



Fig.38.



Fig.39.

Fig.36. Planta da *Sala delle Virtù* e da *Capella di Psique* | 1:250

Fig.37. Vista da *Sala delle Virtù* que se abre para a *Cappella di Psique*

Fig.38. Atmosfera dos espaços internos caracterizada pelo desenho das janelas

Fig.39. Abóbada da sala adjacente ao santuário

brasões de Silvestri e de Farnese, e por um par de colunas em mármore que abre a sala para a *Cappella di Psiche*. Assim, caracterizada pela continuidade espacial com a *Sala delle Virtù*, a capela surge ornamentada por um friso com figuras alegóricas de episódios mitológicos.

As restantes salas do piso nobre surgem com um caráter de distribuição e cobertas por abóbadas. Nestas salas é possível encontrar nos frescos das abóbadas, brasões de armas com a cruz da ordem de Santo Estêvão feitas no período de estadia do cardeal de Médici.

*“O naturalista de bolonha continua a descrever “outro apartamento do palagio, acima”, aludindo ao mezanino ao lado da Via del Tempio della Pace, um conjunto de três quartos com a loggia (hoje tamponada) acima do átrio, talvez as salas privadas do próprio Silvestri.”*⁵⁹

Sem saber exatamente o caráter original dos pisos superiores, hoje é especulado que seria dividido não só em zonas de estar e convívio, como em espaços destinados aos quartos e serviços do *Palazzo*. Atualmente caracterizados por espaços amplos e de pé-direito mais baixo que o piso nobre, representam zonas de caráter secundário, com paredes em cal branco e com menos riqueza ornamental.

A *villa* residencial, sede do *ISMA*, aparece no extremo oposto do terreno, sem grande valor histórico e arquitetónico no contexto do conjunto e da cidade. Articula-se em três pisos: um térreo com o acesso pela *Via del Colosseo*, com garagem e instalações de serviço; um mezanino de pequena dimensão; e um primeiro andar que constitui a zona de residência que usufrui do espaço e vista do jardim.

59. PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Antonio, *Alessandro Cremona: Il Palazzo di Eurialo Sivestri ad Templum Pacis*. Ricerche di storia dell'arte nº97, gennaio-aprile/2009. p.31

A entrada principal da *villa*, no topo do terreno é feita por um portão de metal e por um percurso que se desenvolve pelo jardim e conecta a sede do *ISMA* ao *Palazzo*.

O jardim, surge assim, como uma área central de todo o complexo, proporcionando à cidade um espaço verde extenso e elevado, onde é possível desfrutar de uma visão geral da zona histórica da cidade que inclui o Coliseu, o Arco de Constantino, o Templo de Vênus e a Basílica de Maxêncio.



Fig.40. Vista da *Villa* residencial e do jardim

Fig.40.



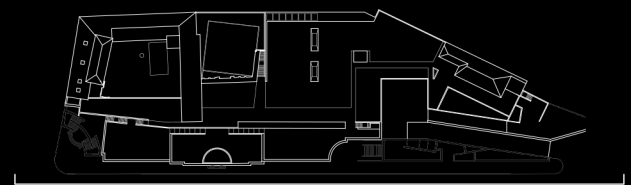
Fig.41.

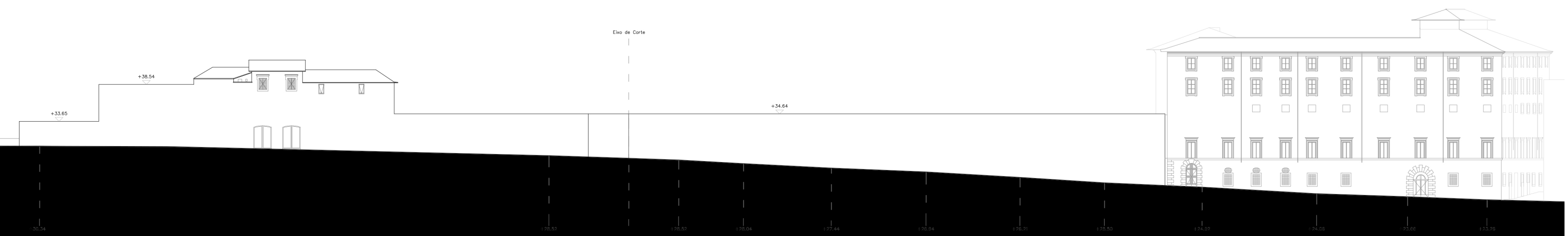
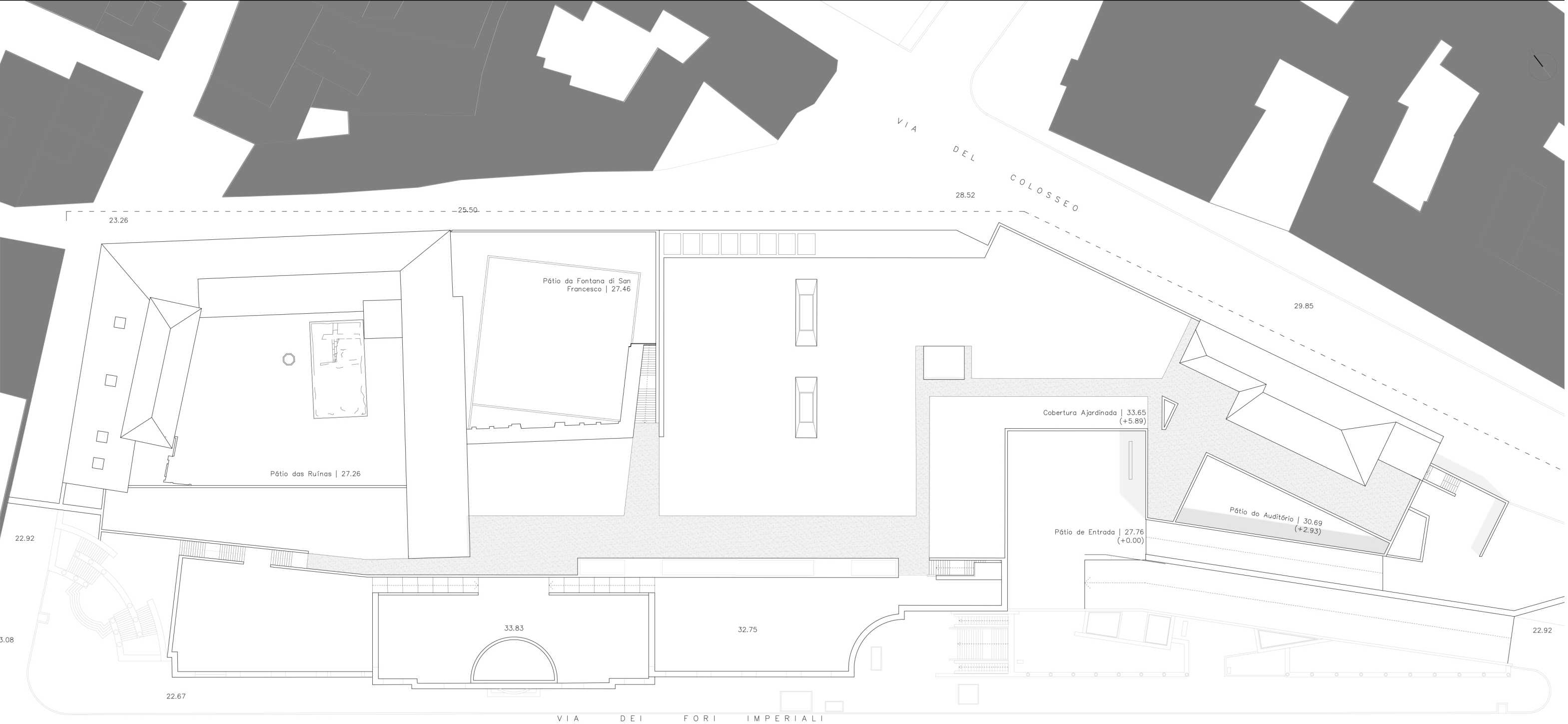
Fig.41. Vista da *Via dei Fori Imperiali* e do terraço de Muñoz

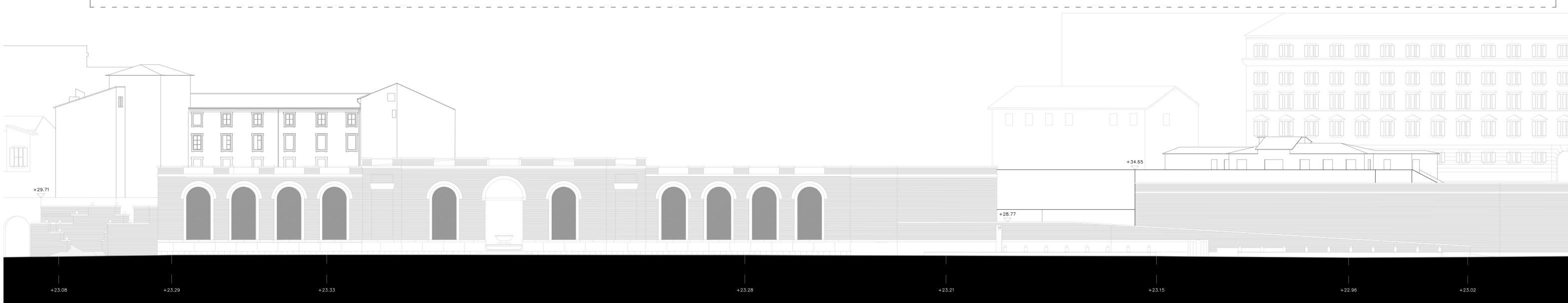
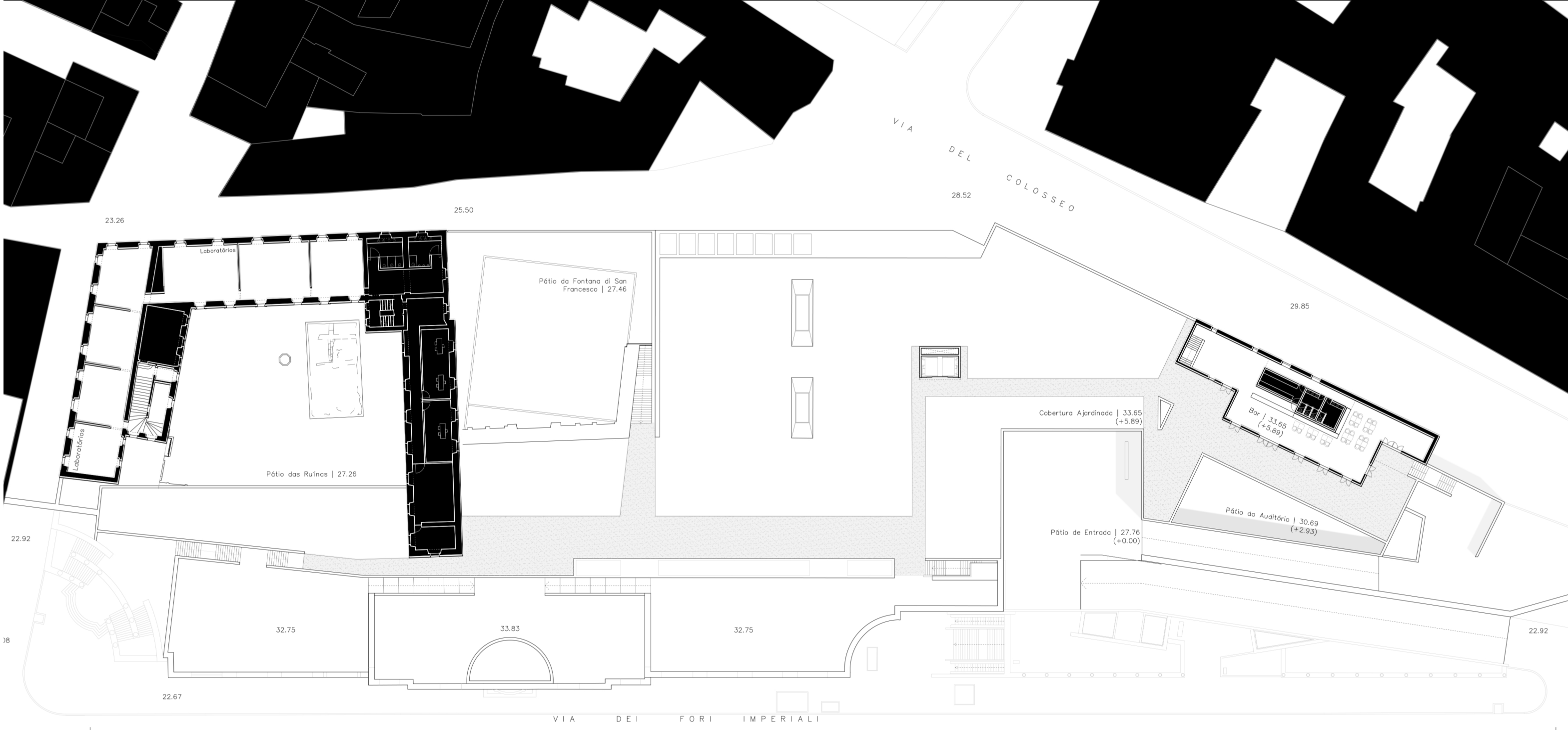
III. (Entre) intenção e desígnio

Um processo de (re)leitura

O novo pólo museológico







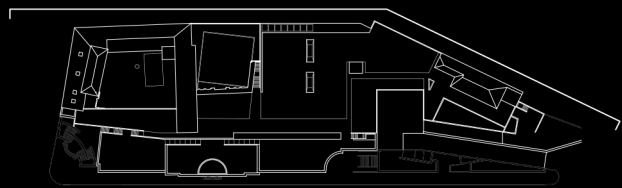
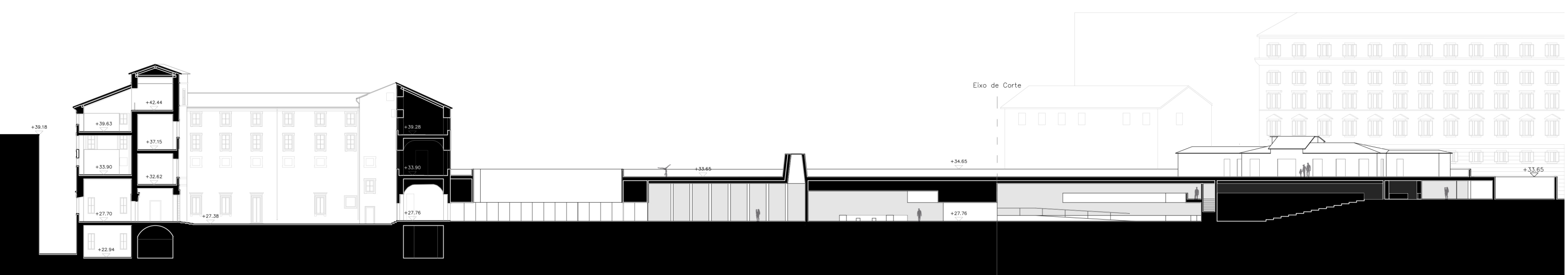
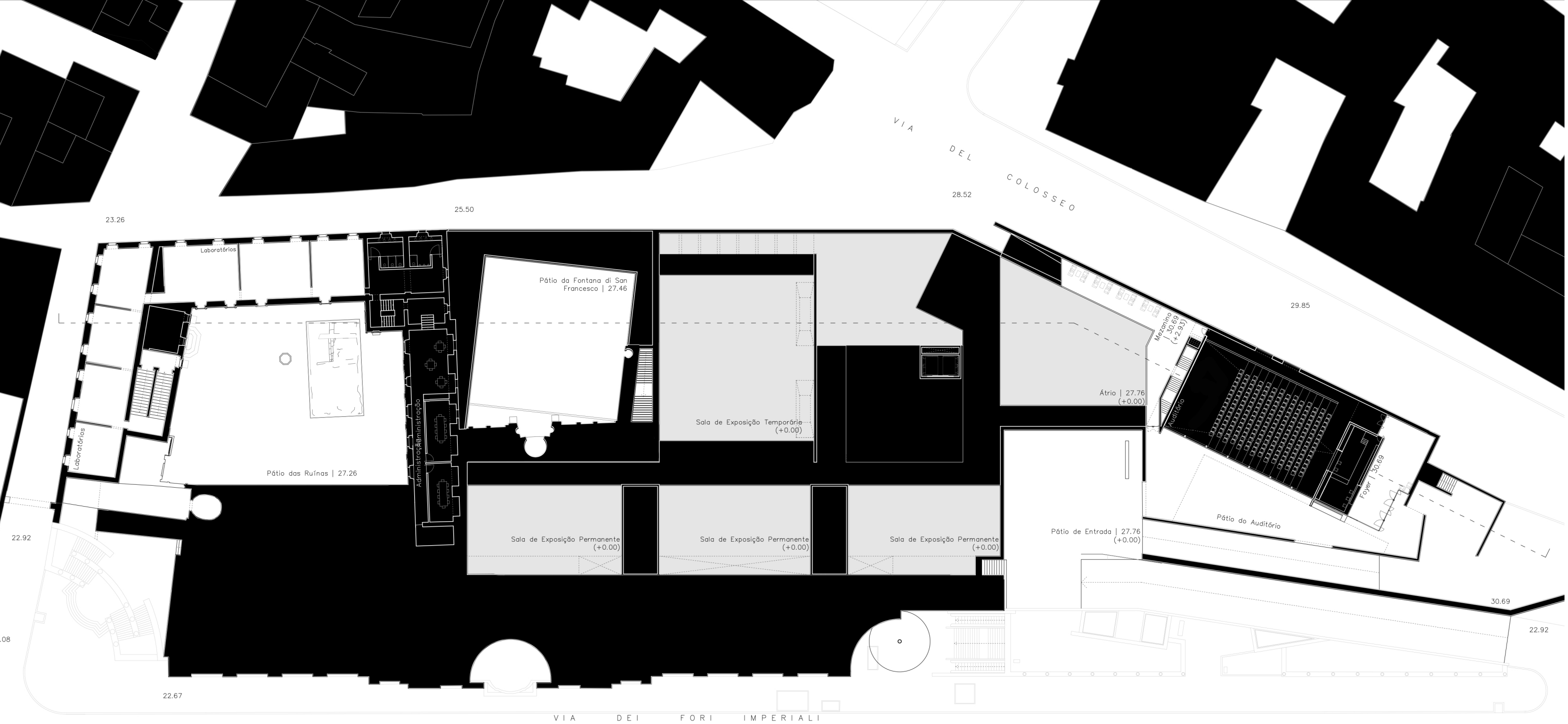


Fig.2. Planta à cota 34.15
e fachada da *Via dei Fori
Imperiali* 1:500



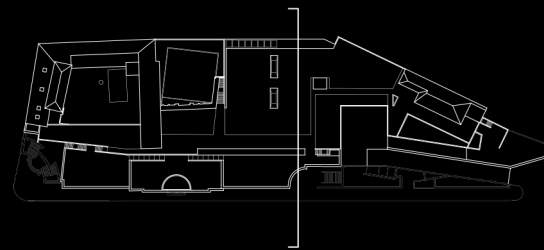
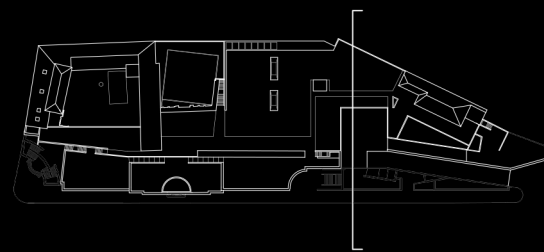


Fig.4. Planta à cota 28.95, corte transversal A e corte transversal B | 1:500

Um processo de (re)leitura

Atualmente torna-se imperativo procurar uma forma de intervir no conjunto do Palazzo Silvestri Rivaldi, um conjunto de valor preponderante na história da cidade de Roma e que, como tal, deve voltar a ser aberto à comunidade e ter um papel relevante na vida da cidade.

Qual será o novo papel deste edifício? Como deve ser entendido? Surgem assim várias formas de interpretar o futuro do conjunto, a partir da compreensão do seu passado.

Será que o Palazzo deve albergar novos programas? A sua compartimentação tipo-morfológica, permite outro tipo de ocupação? Que programas poderão ser? Ou será que o Palazzo, tendo em conta a sua história, deve viver a partir do caráter dos seus espaços internos e externos? Ao albergar novos programas, deve-se intervir diretamente no Palazzo mantendo a sua matriz e respeitando a tradição italiana como são exemplos o Palazzo Bianco e o Palazzo Rosso de Franco Albini? Ou deve-se considerar que o Palazzo é em si um elemento de valor arquitetónico, que deve ser percecionado na sua real dimensão, sem ser perturbado e que a atmosfera que os espaços encerram deve ser preservada?

Qual poderá ser o papel do jardim ou áreas envolventes na transformação ou intervenção do conjunto? Será necessário criar um volume autónomo que dialogue com ele, associando-o ao jardim? Deve-se tirar partido da topografia do jardim e, a partir das suas diferenças de cotas e das ruas circundantes, inserir o novo programa? Deve-se atribuir um novo significado ao Palazzo ou inseri-lo num conjunto contemporâneo?

De forma a interpretar o futuro do conjunto deve-se considerar uma leitura

informada do Palazzo Silvestri Rivaldi. Deste modo, tornar-se-á possível realizar uma leitura subjetiva do Palazzo, no qual se expressam os pontos de maior interesse que possam suscitar novas propostas de intervenção, conectando desta forma o edifício às necessidades atuais da cidade e reforçando assim o seu interesse arquitetónico, histórico e cultural.

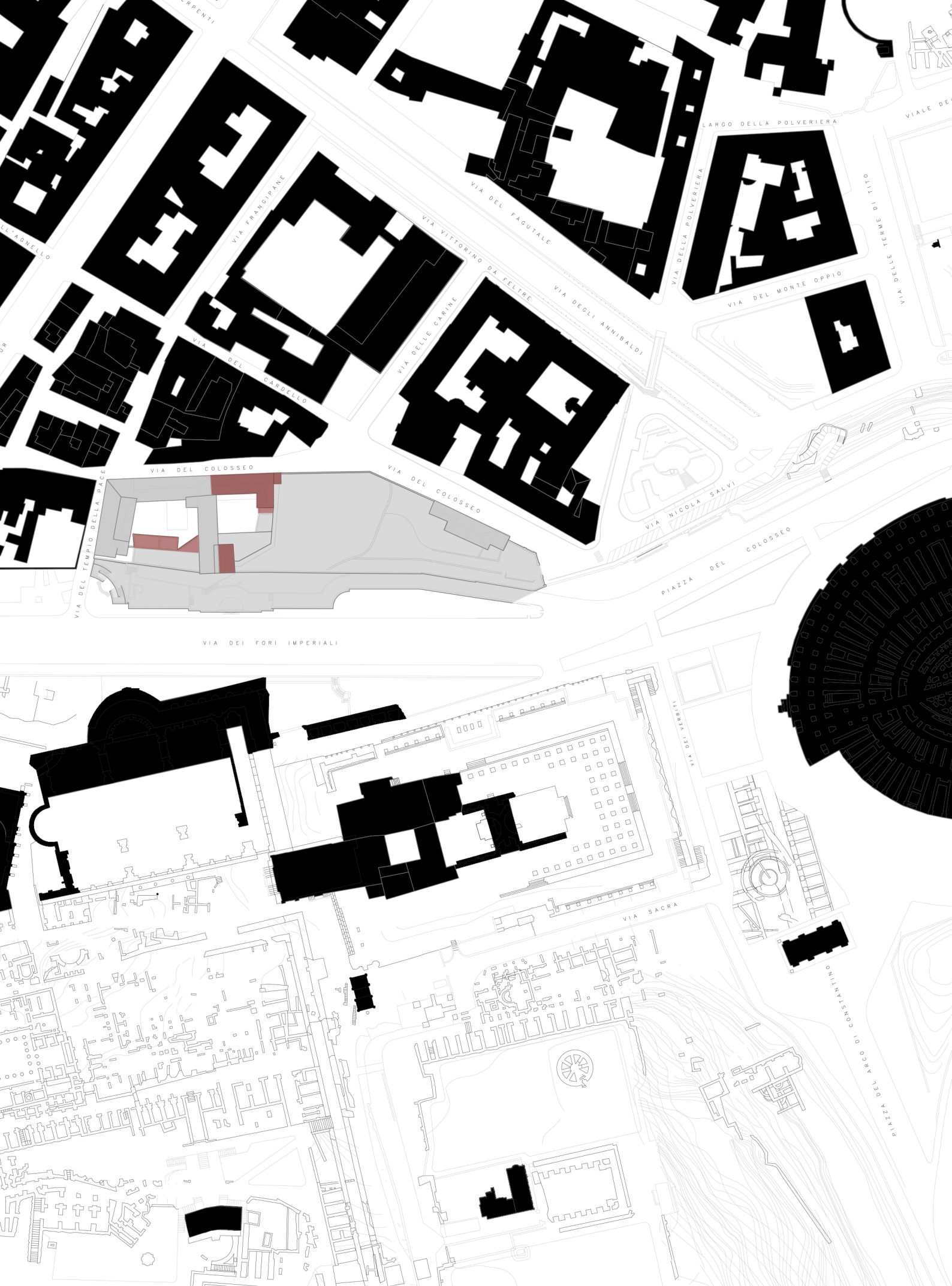
Reconhecendo as condições do lugar como um conjunto de valor preponderante, torna-se fundamental procurar uma forma de intervir no Palazzo Silvestri Rivaldi.

A primeira fase do exercício de projeto consistiu numa proposta de trabalho em grupo que assentou no delinear de uma estratégia urbana e arquitetónica para o conjunto.

A proposta de conversão do *Palazzo* para Pólo museológico é entendida como uma (re)leitura pertinente, capaz de preservar o carácter do *Palazzo* e fortalecer a sua inserção na vida da cidade. O processo de construção do projeto do museu surge de premissas que incidem na valorização do edifício existente, compreendendo a sua morfologia e os seus valores históricos e urbanos.

Assim, surge o desenho de um novo volume capaz de acolher as necessidades de um espaço museológico extenso. A preservação do *Palazzo* e a construção de um novo volume definem a intenção de criar um diálogo harmonioso entre passado e presente sem que a história e carácter arquitetónico do edifício sejam descaraterizados e sobrepostos. O desenvolvimento deste conjunto pretende, para além do equilíbrio, uma valorização dos espaços urbanos circundantes e restituir a visibilidade, até então extinta, do *Palazzo*.

Dada a localização privilegiada do Palazzo Silvestri Rivaldi na zona histórica



da cidade de Roma, a proposta de um novo espaço que complementasse o edifício pré-existente tornar-se-ia relevante, facilitando a transição entre as diferentes cotas do terreno e da envolvente, fortalecendo o significado e a presença na cidade.

A intenção de reabilitar este edifício, único na história da *collina della Velia* e a necessidade de criar um Pólo Museológico do Parque Arqueológico do Fórum Imperial, aliaram-se com o intuito de propor um programa com um valor significativo, que proporcionasse um desenvolvimento urbano e social no contexto da cidade. Deste modo, a solução mais adequada passou por um diálogo entre pré-existência e uma nova volumetria.

Para uma intervenção no conjunto do Palazzo Silvestri Rivaldi, num primeiro momento tornou-se fundamental perceber o estado de conservação do edifício e analisar os acrescentos que não caracterizam a essência do volume. Neste sentido, a demolição dos anexos realizados no período do *Conservatorio delle Zitelle Mendicanti*, permitem a exaltação do valor arquitetónico do edifício e dos seus espaços externos agregados, abrindo assim espaço para uma nova leitura do conjunto.

Num segundo momento, a proposta de implantação do novo volume surge enterrada no jardim do conjunto. A estratégia de desenho do novo espaço museológico procura criar um confronto cuidado, uma relação associada entre passado e presente, como se a presença do novo museu fosse algo natural e pertencente ao espaço.

Assim, tirando partido do jardim pré-existente, o desenho subterrado do novo volume reforça o carácter simbólico do Palazzo Silvestri Rivaldi, mantendo-o como o único ponto elevado da proposta, numa posição de destaque e como elemento articulador entre a cidade e o lugar.

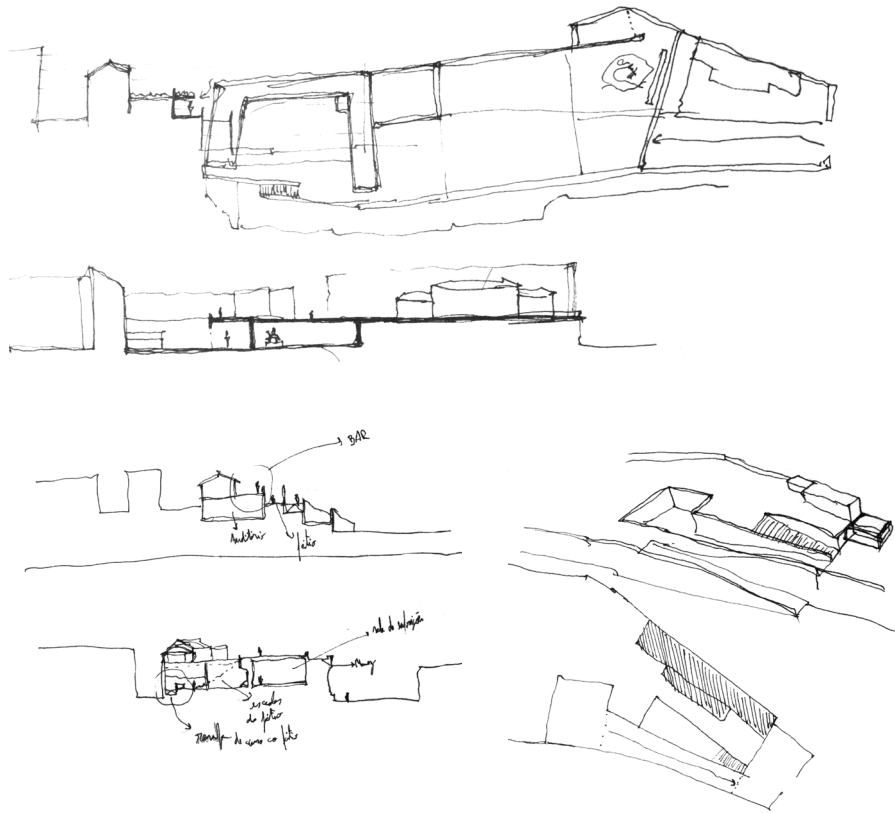


Fig.6.

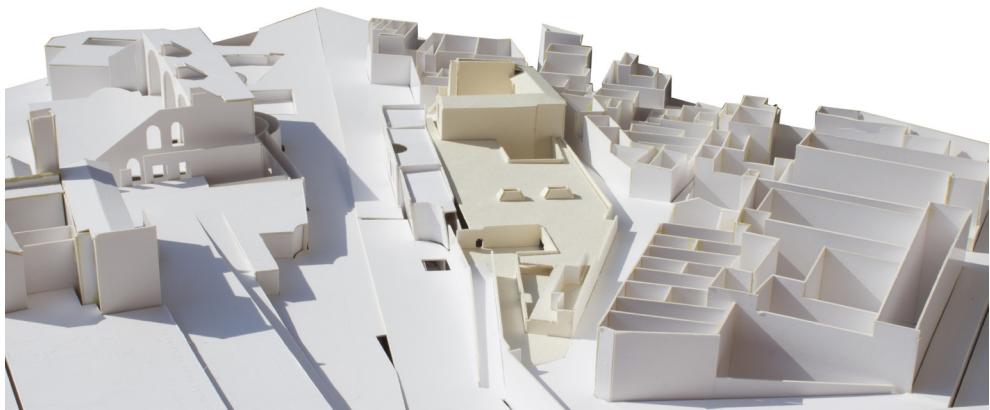


Fig.7.

A premissa de museu enterrado explora o desenho, tal como acontece no projeto do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa de Camilo Rebelo e Tiago Pimentel, de um volume “engastado no topo da colina”⁶⁰. Integrado na paisagem de uma forma subtil e sensível à topografia, proporciona um espaço livre e visualmente contínuo de diálogo com o *Palazzo*.

Desta forma, como no projeto do Museu do Côa, surge uma estrutura urbana, composta por rampas que são mais do que um elemento funcional simples. A partir delas é criada uma estrutura de percurso público que valoriza não só a ligação urbana entre as diferentes cotas do terreno, como a relação visual e simbólica com a paisagem e o elemento principal do projeto - Palazzo Silvestri Rivaldi. Neste sentido, promove-se uma maior permeabilidade entre o Centro Histórico da cidade e o Museu.

Nesta proposta, assumiu-se a apropriação do edifício existente, partindo de uma adaptação com princípios programáticos distintos para cada espaço. Definiu-se como espaço expositivo, o piso principal, valorizando a relação entre espaço interno e externo e otimizando a transição entre o volume pré-existente e o volume novo.

O piso principal, caracterizado pela atmosfera de luz difusa e pelos frescos de Perin del Vaga, surge assim com um redesenho de eixo expositivo central que evoca a sequência de salas expositivas do modelo de Durand – *infilata*. Como única área expositiva do *Palazzo*, os espaços do piso nobre passam a albergar peças da coleção do *Museo della Velia*, reforçando assim o carácter distinto do piso principal do Palazzo.

Com uma natureza de articulação entre os espaços expositivos e as zonas de laboratórios de pesquisa, as caixas de escada surgem como rótulas, elementos de apoio às diversas áreas do edifício. Mantendo a sua estrutura original, estes elementos surgem com hierarquias diferentes no contexto do *Palazzo*.

Fig.6. Estudos primários da proposta

Fig.7. Maquete de Implantação

60. <https://arte-coa.pt/museu/> (acedido em 17/07/2020 19:02)

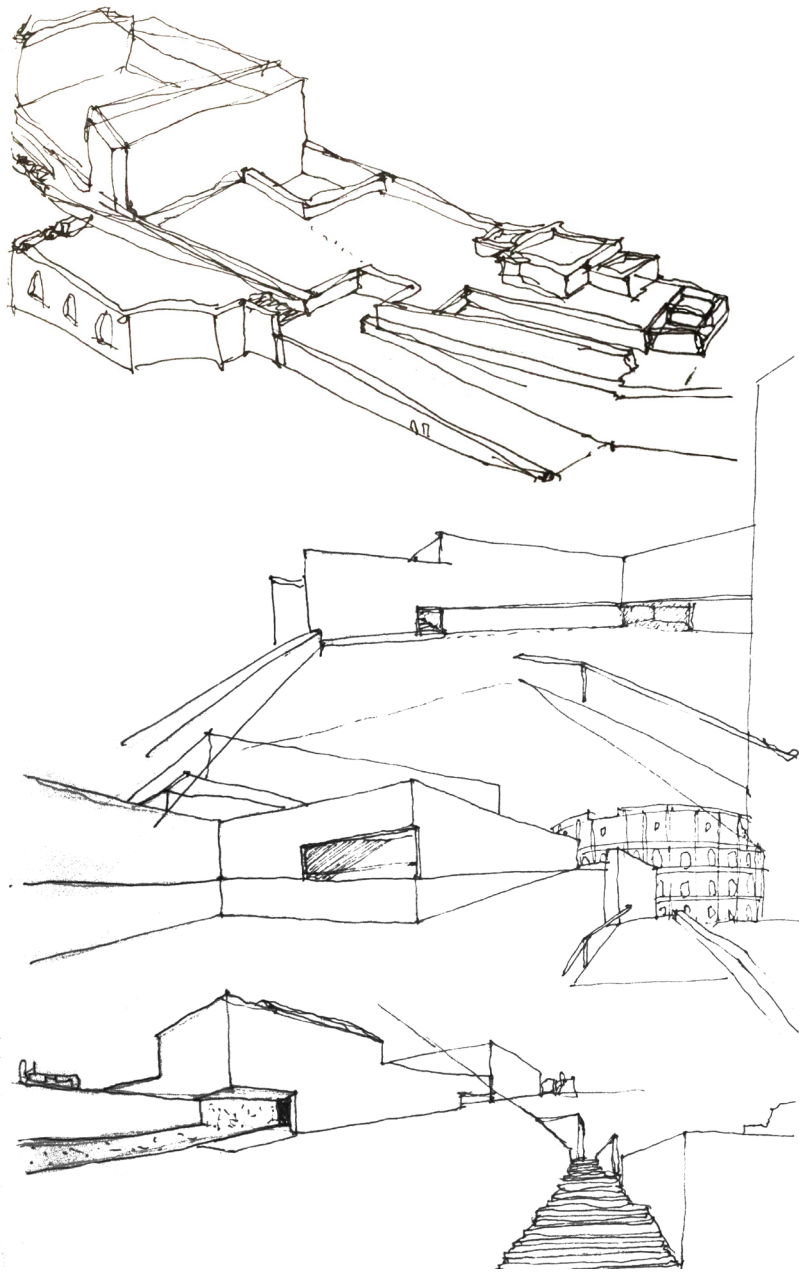


Fig.8.

Por um lado, a escadaria principal, caracterizada pela fachada tripartida, assume um papel de conector vertical entre o espaço expositivo e os espaços de laboratórios de pesquisa e didáticos. Permite assim, através de um espaço que evoca um ambiente sereno, um acesso pausado às zonas de investigação. Por outro lado, a caixa de escadas secundária, adota um caráter privado de acesso à zona administrativa do Pólo museológico. Como um volume autónomo, este espaço articula as áreas públicas e privadas do *Palazzo*.

No extremo oposto do complexo, é sugerida uma revisão da estrutura interna da *villa* residencial. O espaço caracterizado pela relação permeável com o jardim, ganha uma nova atmosfera ordenada pelo desenho de um volume interno. Assim, como um elemento de apoio, este volume interno articula os espaços da cafetaria e de convívio, promovendo uma relação direta com o jardim do complexo.

Na sequência da conservação e reabilitação do Palazzo Silvestri Rivaldi, pareceu importante manter e recuperar os elementos pertencentes ao sistema construtivo, tais como paredes resistentes e estruturais, caixas de escada, estrutura dos pisos e ainda as coberturas, tendo em conta a construção inicial do edifício e optando pela intervenção de recuperação ou reforço assim que necessário, de forma a assegurar os valores estruturais, compositivos e espaciais originais do *Palazzo*.

Nesta proposta, o volume enterrado é desconstruído pela subtração de massas, criando deste modo pátios que ordenam a distribuição do museu e o conectam com a envolvente. Os pátios já existentes, associados diretamente ao Palazzo, ganham funções expositivas.

Contudo, os pátios propostos de acesso ao museu surgem como *foyeres* exteriores, com relação visual para o Fórum Romano. De modo a fazer a articulação



Fig.9.

de escalas, estes espaços aparecem como elementos de geometria controlada, de transição entre a atmosfera monumental do Fórum Romano e a atmosfera interna e introvertida do museu.

Tirando partido do pátio central, foi desenvolvido no interior do museu, um átrio de pé direito duplo que articula e hierarquiza os diferentes espaços do museu. Neste sentido, é lançada por um lado a zona expositiva, área principal do museu que articula as salas expositivas e a livraria. Estes espaços tiram partido de uma matriz de massas ou volumes de apoio que lhes confere ritmo e tensão ao longo do percurso expositivo. Em contraponto surge a zona de conferências, área que conecta a cota principal do museu com a cota superior, da *Via del Colosseo*.

Como uma rótula, o volume central de apoio estabelece a geometria e o diálogo entre o espaço do átrio, da livraria e das salas de exposição. A livraria surge assim, associada ao átrio e ao volume de apoio, com um pé-direito mais baixo e com uma atmosfera que evoca um espaço sereno e tranquilo, adequado à escolha de um livro e à sua leitura.

Desta forma, com uma estratégia semelhante, os espaços de exposição permanente criam uma sequência de salas amplas, caracterizadas através dos volumes de apoio, pelo ritmo de compressão e expansão do percurso expositivo.

“O espaço ocupado pelo total é muito maior do que aquele ocupado pelo estrutural e a conformação plástica da pele que os cobre assume agora um valor que se qualifica como uma das operações projetuais mais importantes na definição espacial dos ambientes dos museus e, portanto, como uma das operações de preparação expositiva mais significativas.”⁶¹

Fig.9. Vista do pátio central

61. ROSA, Giancarlo. *Lezioni di museografia: La sezione come generatrice dello spazio museale*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p.61 (traduzido do italiano)



Fig.10.



Fig.11.

Fig.10. Vista do átrio,
relação visual com a
livraria

Fig.11. Vista de uma
das salas de exposição
permanente



Fig.12.

Estes espaços, definidos pela textura horizontal da cofragem de betão, pelo aço corten dos volumes de apoio e pela luz difusa proveniente dos lanternins, surgem com uma espacialidade introvertida e subterrânea que evoca as grutas e ninfeus descobertos na *collina della Velia*⁶². Assim, com uma atmosfera de luz difusa, surge o ambiente adequado para a exposição da coleção arqueológica de Torlonia.

Em contraponto, surge perpendicular a estas salas, um espaço mais flexível e de maior escala. Pautada por lâminas de betão que a separam dos restantes espaços adjacentes, a sala de exposições temporárias, ao contrário dos espaços expositivos anteriores, adquire uma atmosfera caracterizada pela relação visual com o exterior, com o pátio pré-existente da *Fontana di San Francesco*.

Com um caráter de espaço claustal e de sala expositiva externa, o pátio da *Fontana* surge como uma articulação ou ponto nevrálgico de todo o complexo. Assim, este espaço promove um diálogo entre o volume novo, o Palazzo Silvestri Rivaldi e o jardim público da cobertura. O pátio estabelece, desta forma, uma relação entre o novo e o pré-existente, entre interior enterrado e exterior escavado, demarcando ainda, a relação vertical entre a cota do museu com a cota do jardim da cobertura.

Ancorado ao átrio principal e ao pátio da *Via del Colosseo*, surge como remate da proposta, a área de conferências que se expande e faz a transição das diferentes cotas da nova volumetria. Elemento distinto no contexto do volume enterrado, este espaço desenvolve através do desenho do auditório, uma relação entre diferentes atmosferas do espaço museológico.

Num primeiro momento, estabelece uma relação visual entre a espacialidade contida do mezanino e a atmosfera ampla do átrio. Num segundo momento cria, através de um pano de vidro, um diálogo com o pátio externo que evoca um ambiente de caráter

62. Descobertas no período de escavações dos anos 30, para a construção da *Via dei Fori Imperiali* e do terraço de Muñoz.



Fig.13.

íntimo e calmo. Desta forma, o auditório vive da relação equilibrada com o espaço exterior que, por sua vez, espreita através do enquadramento de vãos, o pátio central de entrada do museu e o Coliseu.

A zona de conferências estabelece ainda, uma relação direta com a *Via del Colosseo*, promovendo um acesso secundário ao auditório. Assim, surge um espaço auxiliar de espera, que ordena a partir da sua geometria contida, o acesso ao pátio do auditório e à zona de conferências.

Como elemento que define o horizonte do conjunto, a cobertura do novo volume explora, através do desenho de espaços verdes, zonas públicas de lazer e convívio.

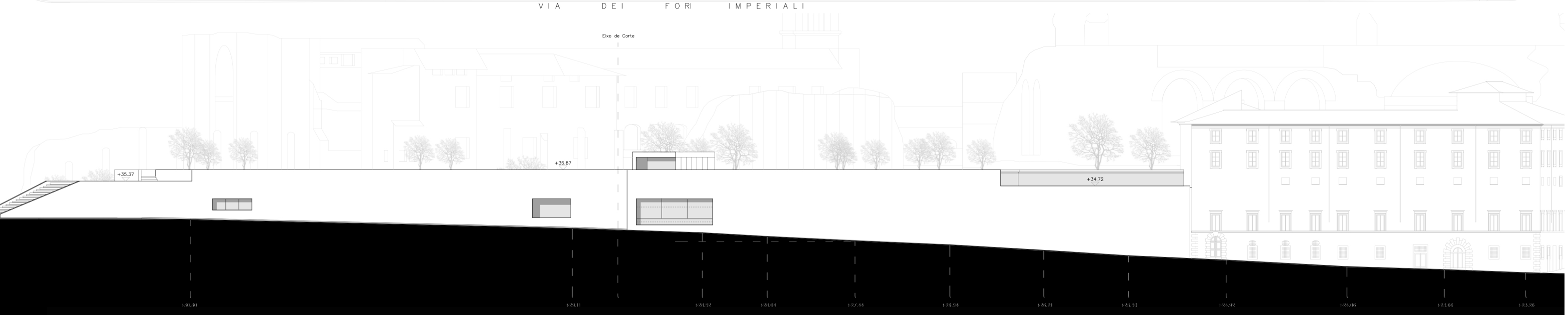
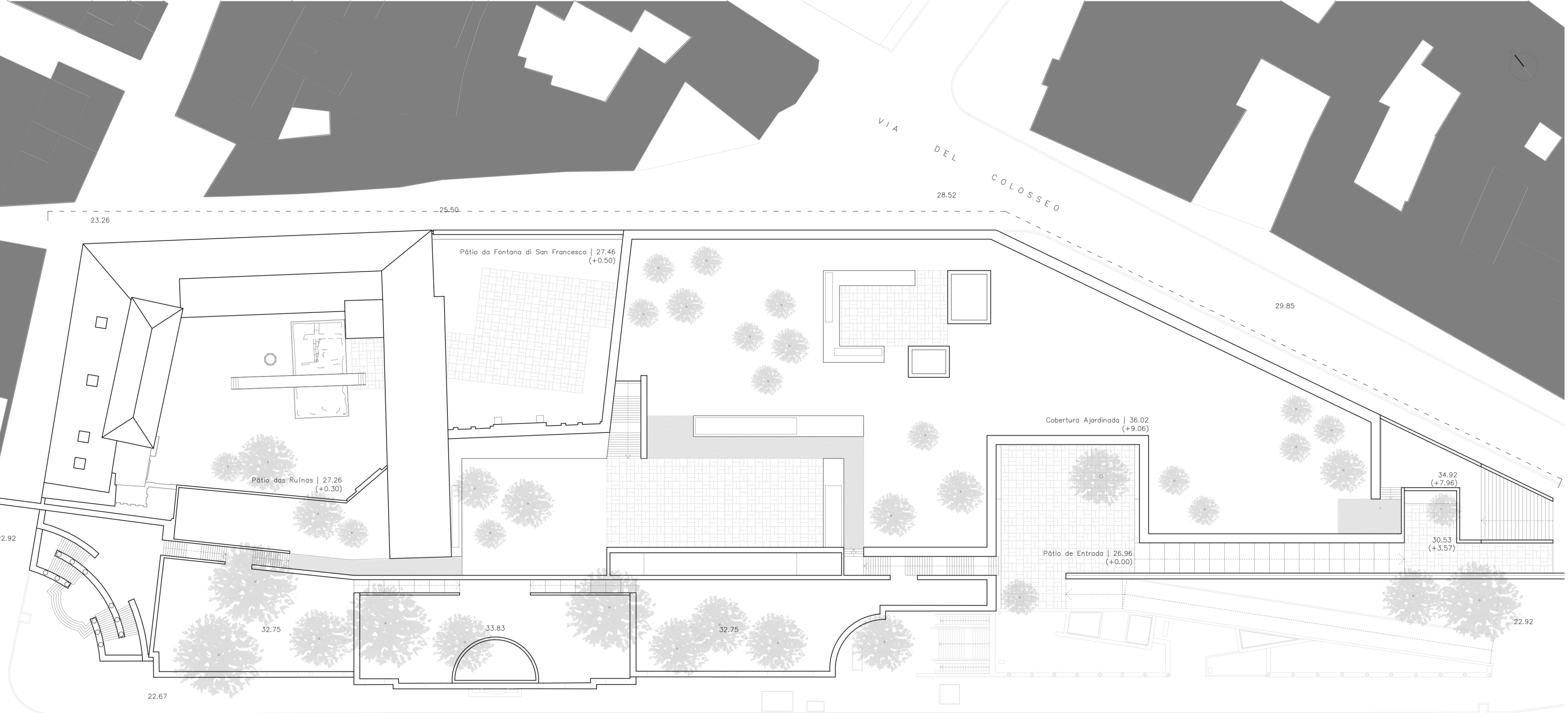
Por um lado, ancorado ao volume reinterpretado da *villa* residencial, surge o espaço de transição entre a *Via del Colosseo* e o jardim, que convoca momentos de convívio associado à cafetaria. Por outro, ordenado pelo desenho dos espaços verdes e pela volumetria do *Palazzo* e das claraboias esculturais, desenvolve-se um espaço extenso de lazer e contemplação do Fórum Romano e do Coliseu. Neste sentido, o jardim assume uma escala mais próxima da malha urbana que a envolve, promovendo uma relação visual e um diálogo entre o conjunto do Palazzo Silvestri Rivaldi e a zona histórica de Roma.

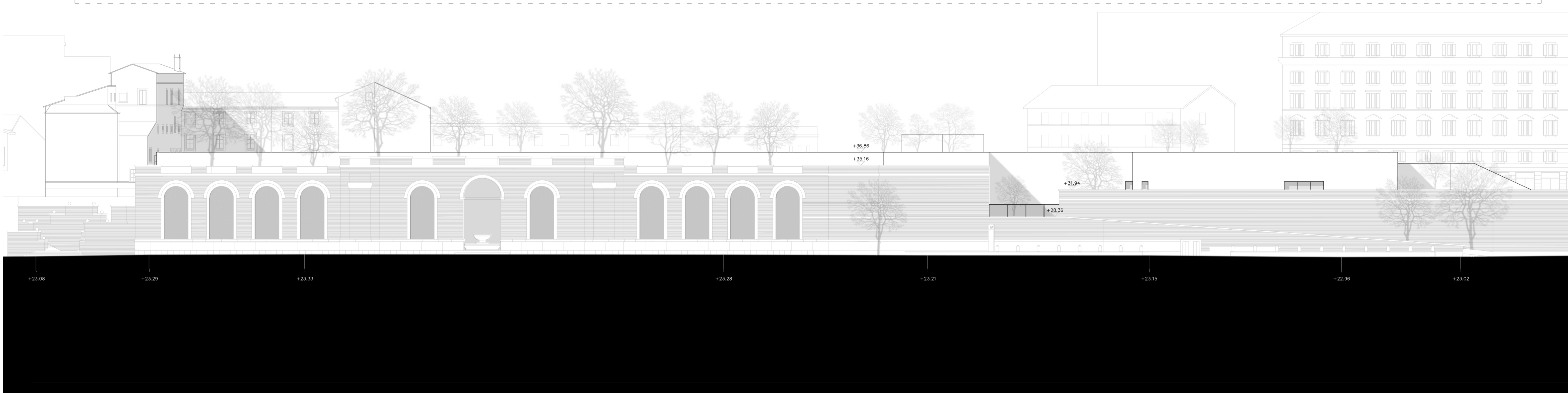
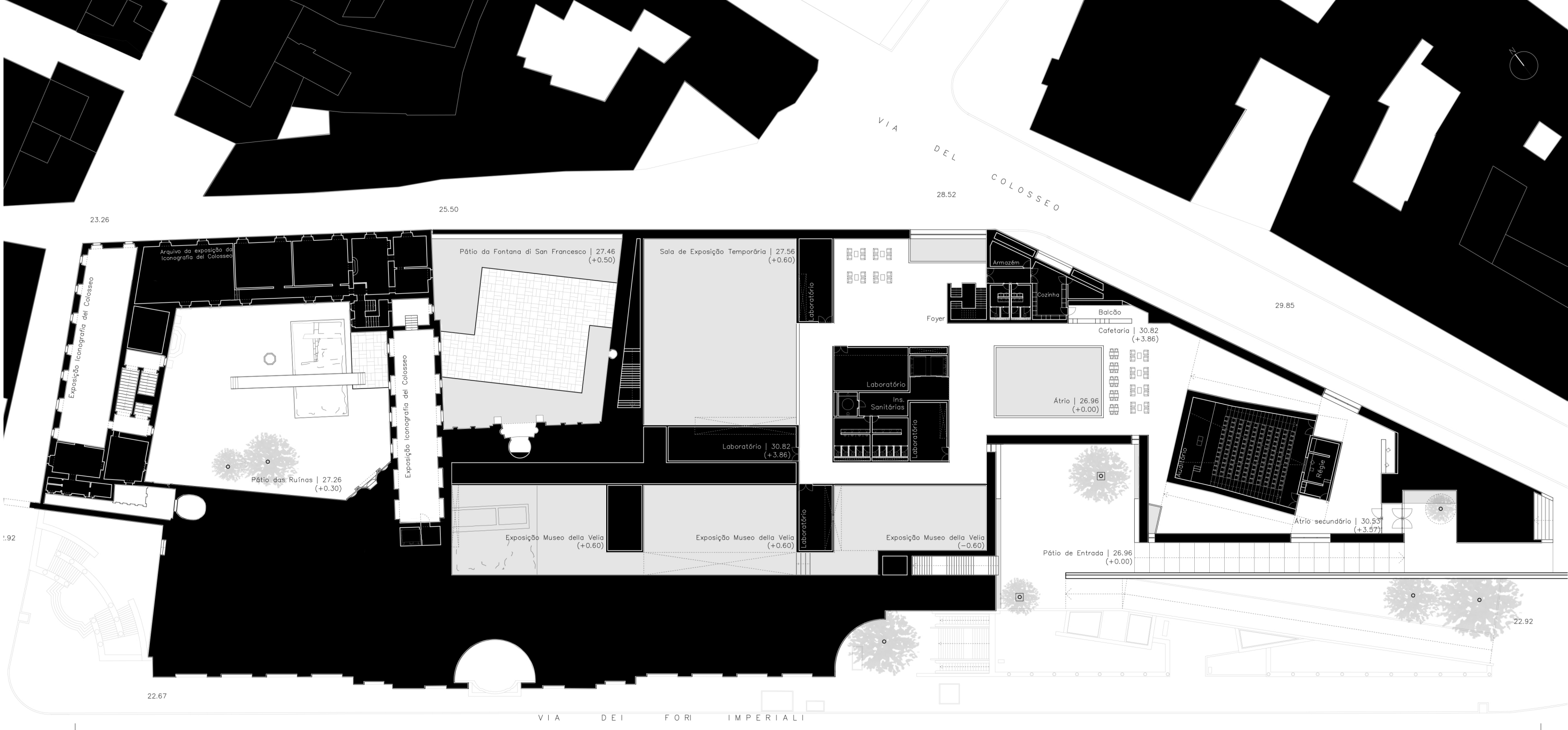
Fig.13. Vista do auditório, relação visual com o pátio



Fig.14.

Fig.14. Vista do pátio
associado ao auditório





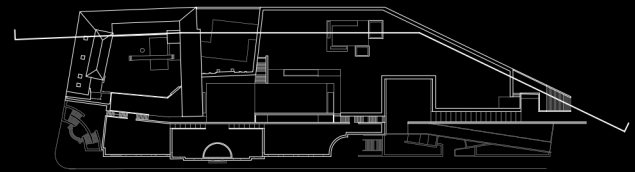
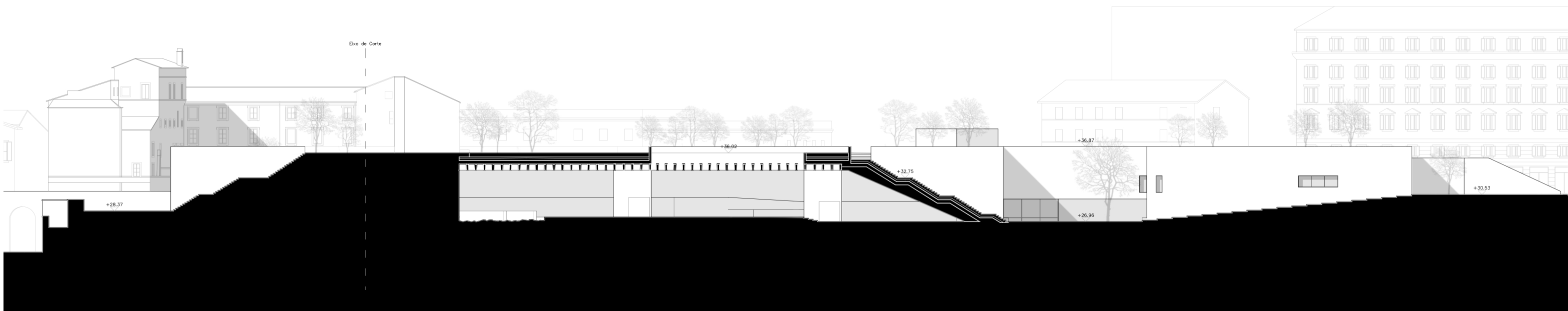
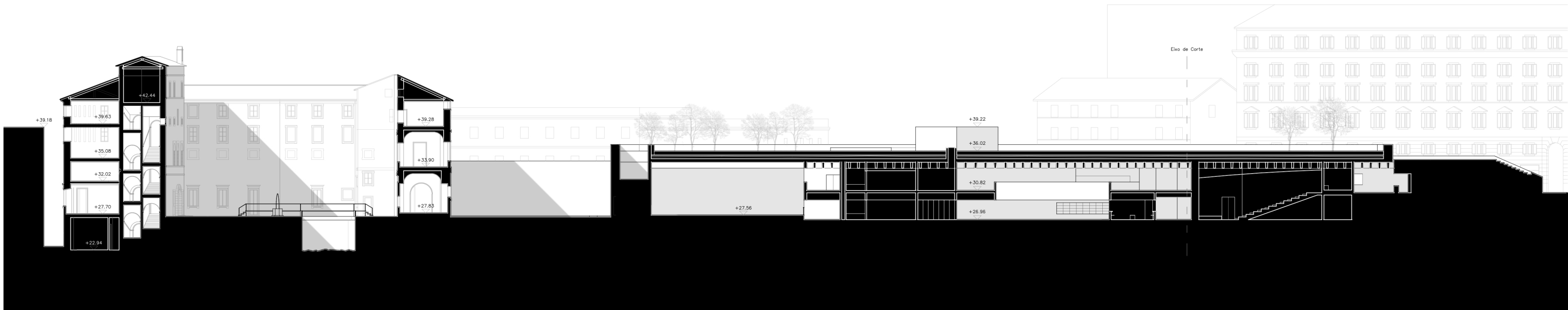


Fig.17. Planta à cota 28.45
e corte longitudinal Al 1:500



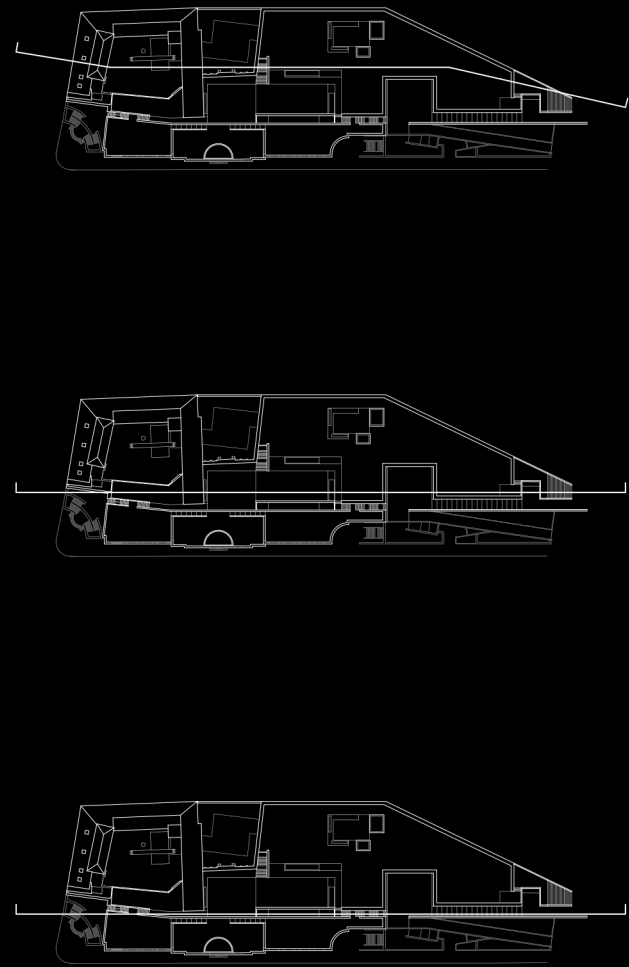


Fig.18. Corte longitudinal B,
corte longitudinal C e corte
longitudinal D | 1:500

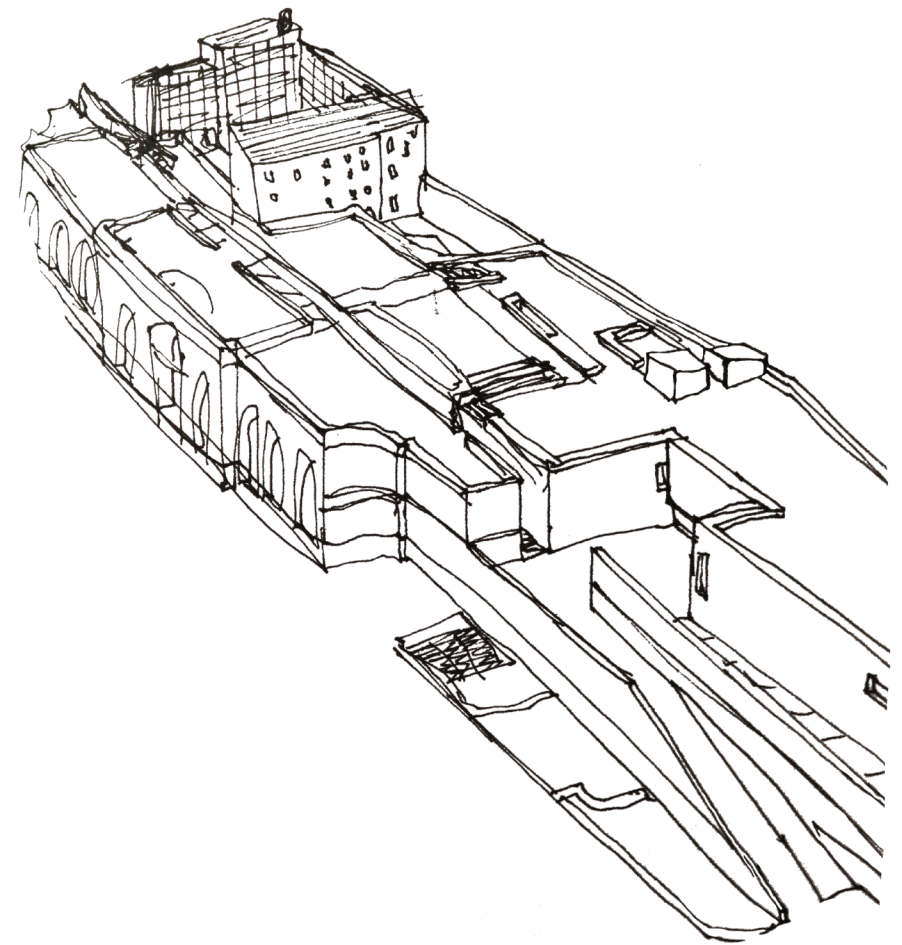


Fig.19.

O novo pólo museológico

A proposta do novo Pólo museológico é entendida como uma (re)interpretação proveniente da vontade de preservar o caráter do *Palazzo*, mantendo-o como um volume autónomo e reforçando a relação simbólica com a cidade.

Neste sentido, compreendeu-se que seria fundamental melhores condições capazes na resposta às extensas necessidades do Pólo Museológico. Assim, a estratégia de projeto assenta no desenho de um novo espaço, um volume enterrado que reforça a atmosfera singular e autónoma do *Palazzo*, permitindo um maior diálogo com a malha urbana.

*“Isto é importante quanto a mim: conseguir ver com clareza tudo o que o lugar exige, o que parece oferecer, o que efectivamente pode dar. E isto significa que, mais que sugerir ou inspirar o nosso trabalho, na realidade o lugar ensina, exige e por vezes decide por nós.”*⁶³

Enterrado sob o jardim, o volume pretende criar uma tensão com a verticalidade do volume pré-existente, produzindo deste modo, uma relação entre passado e presente que quebra a estagnação do Palazzo Silvestri no tempo. Embora seja proposto um novo volume que se relaciona com o edifício renascentista, cria-se um confronto cuidado, como se a presença do novo museu fosse algo natural e pertencente ao espaço.

O diálogo entre o volume contemporâneo e o *Palazzo* renascentista emerge como um dos principais desafios desta proposta. Desta forma, propõe-se interpretar o Palazzo Silvestri Rivaldi, de modo a perceber a sua essência volumétrica e o seu valor no contexto da proposta. Tornou-se fundamental analisar e eliminar acrescentos que não caracterizam a volumetria original do edifício pré-existente, permitindo assim, o reconhecimento tanto do valor histórico do edifício como dos pátios a ele agregados.

Neste sentido, pretende-se também compreender e repensar o caráter dos espaços internos do edifício, assumindo uma adaptação às necessidades de Pólo Museológico, numa relação equilibrada e contínua com os espaços do volume proposto. Assim, a proposta desenvolve-se respeitando a estrutura original do *Palazzo*, no sentido de fortalecer o seu valor arquitetónico e preservando o ambiente que os seus espaços encerram.

Com o intuito de valorizar os espaços do Palazzo Silvestri e exaltar as atmosferas de cada sala, são criadas hierarquias no sentido de clarificar e distinguir os temas expositivos. Neste sentido, assume-se a apropriação dos espaços, tirando partido da continuidade espacial, escala e proporções das diferentes salas. Define-se como espaço público as salas nobres do *Palazzo*, libertando as restantes áreas mais compartimentadas e de menor valor, para zonas de apoio. Assim, os espaços que melhor caracterizam o ambiente original do edifício, adquirem um valor importante no percurso expositivo do Pólo museológico.

O Palazzo Silvestri Rivaldi, passa a ser entendido como uma sequência de espaços, ordenada por um percurso expositivo. Composto por diferentes espacialidades, as salas assumem temas distintos de exposição que se relacionam com a atmosfera original que evocam.

Num primeiro momento, como uma obra em exposição e elemento de valor arquitetónico e histórico, as salas do piso principal assumem com os espaços do novo volume uma continuidade espacial e expositiva. Prolonga-se assim, com ponto de partida no novo volume, a exposição da coleção do *Museo della Velia*, nomeadamente, peças específicas da coleção arqueológica da Torlonia⁶⁴ que relatam a história do próprio edifício.

64. Esculturas que ornamentaram o Palazzo do século XVI ao período do Conservatorio delle Zitelle Mendicanti, nos finais do século XVII

Numa relação visual com o pátio central pré-existente, as salas nobres assumem uma atmosfera que vive da simbiose entre o espaço expositivo interior e exterior. Em contraponto, caracterizado por elementos históricos do processo construtivo do conjunto, o pátio central surge como um claustro que evoca um ambiente sereno e de contemplação das diferentes fases da *collina della Velia*.

“As aberturas são os elementos que permitem que a luz traga vida ao interior dos ambientes. Quanto à sala, que se caracteriza pelo tipo de luz e pela porção do céu que vê, a sala expositiva caracteriza-se a partir do tipo de relação que estabelece com a luz e o céu, com o sol e a sua orientação. Também neste caso, a escolha do tipo de abertura através da qual a sala se relaciona com o mundo externo, incide na maneira substancial no modo de ler e entender a obra exposta.”⁶⁵

Num segundo momento, com um caráter distinto dos espaços nobres, as salas principais dos pisos superiores, caracterizadas pelo ritmo de janelas laterais, assumem um ambiente que convoca a noção de volume branco abstrato, evocando a estratégia de Franco Albini no Palazzo Bianco. Desta forma, com uma atmosfera neutra que não se sobrepõe à obra exposta, estes espaços assumem a exposição da *Iconografia del Colosseo dal Grand Tour al Global Tour*.

No entanto, os restantes espaços dos pisos superiores adotam um caráter privado. As salas mais compartimentadas e de pé direito mais baixo surgem como elementos de apoio às salas expositivas.

Evocando os princípios do projeto de *archeologia inversa*, o volume novo surge como um prolongamento do *Palazzo*, que tenta não competir com o edifício existente. Adota assim, uma arquitetura topográfica que modela e ordena o espaço do jardim, manipulando as suas cotas e desenhando áreas de lazer e contemplação da zona histórica de Roma.

65. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: Lo spazio espositivo come “società di sale”*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p.70 (traduzido do italiano)



Fig.20.

A proposta surge assim enunciada no próprio terreno. Os princípios base pretendidos para a implantação partem de conceitos considerados essenciais para o desenvolvimento do programa, e a estratégia de desenho sob o jardim admite como fundamental a relação com a topografia do terreno, sem acrescentar ou criar qualquer barreira física e visual para a *Palazzo*.

Tirando partido do terraço de Muñoz, a volumetria nova é descoberta a uma cota inferior, na fratura da fachada da *Via del Fori Imperiali*, criando uma relação visual entre a grande via e o museu. A uma cota superior, a nova volumetria marca presença com o grande muro que se estende na *Via del Colosseo*. Integrado na paisagem e promovendo um diálogo entre o conjunto e a zona histórica da cidade de Roma, o volume desenvolve-se subterrado no jardim, a partir de um esquema de planta longitudinal que interliga o Palazzo Silvestri Rivaldi ao ponto mais alto da *Via del Colosseo*. O museu assume-se assim, como uma massa que pertence e se insere na *collina della Velia*.

Sensível a questões de ritmo e escala, surge a vontade de criar, no volume subterrado, momentos de articulação que facilitem a transição entre as diferentes cotas do espaço envolvente e o museu. Assim, a proposta do novo volume assume um desenho de pátios ‘escavados’ articulados entre si, criando uma tensão entre massa e vazios, que resolvem não só problemas urbanos como proporcionam uma *promenade architectural* de acesso ao museu.

“In the structures later developed for the building, we took great care to articulate details that would express and reinforce the underlying theme of hollowing out and cutting up a great monolithic mass.”⁶⁶

Seguindo o processo de subtração de massas, surgem como momentos de articulação do volume dois pátios externos, conectados através de um percurso urbano,



Fig.21.

estrutura que se assume como princípio aglutinador da proposta e catalisador de uma *promenade* pausada de transição entre as diferentes cotas do espaço museológico e da malha envolvente.

Com dimensões distintas, os pátios que antecipam o processo de entrada no museu, materializam-se com características hierárquicas diferentes.

Num primeiro momento, após uma subida lenta da *Via del Fori Imperiali* para a cota principal do museu, descobre-se no pátio central um ambiente de antecipação do espaço interno. Com um desenho que procura um diálogo entre a escala monumental do Fórum Romano e a escala interna do museu, o pátio proporciona, através da sua geometria uma transição serena de ambientes.

Num segundo momento, no percurso que interliga o pátio central à *Via del Colosseo*, surge um pátio menor, de atmosfera íntima e introvertida que lança o átrio do piso secundário do museu.

Associados aos pátios, surgem duas entradas de acesso ao museu que tal como os espaços externos, têm hierarquias diferentes. Numa posição central surge a grande área de receção do museu, centro nevrálgico e elemento agregador de todo o espaço interno. De pé-direito duplo, o átrio principal hierarquiza em dois momentos distintos as diferentes zonas do museu. Por um lado, desenvolvem-se espaços articulados com as salas expositivas e a livraria, por outro surgem as áreas ancoradas no auditório.

Em contraponto, numa posição secundária desenvolve-se o átrio superior do museu, onde se lança um deambulatório em redor do volume autónomo do auditório. Num processo de descoberta do percurso perimetral do auditório, aparecem num segundo momento, os espaços da zona de cafetaria que surgem como rótula aos restantes elementos do edifício.

Fig.21. Vista do pátio secundário, a partir da articulação dos dois pátios

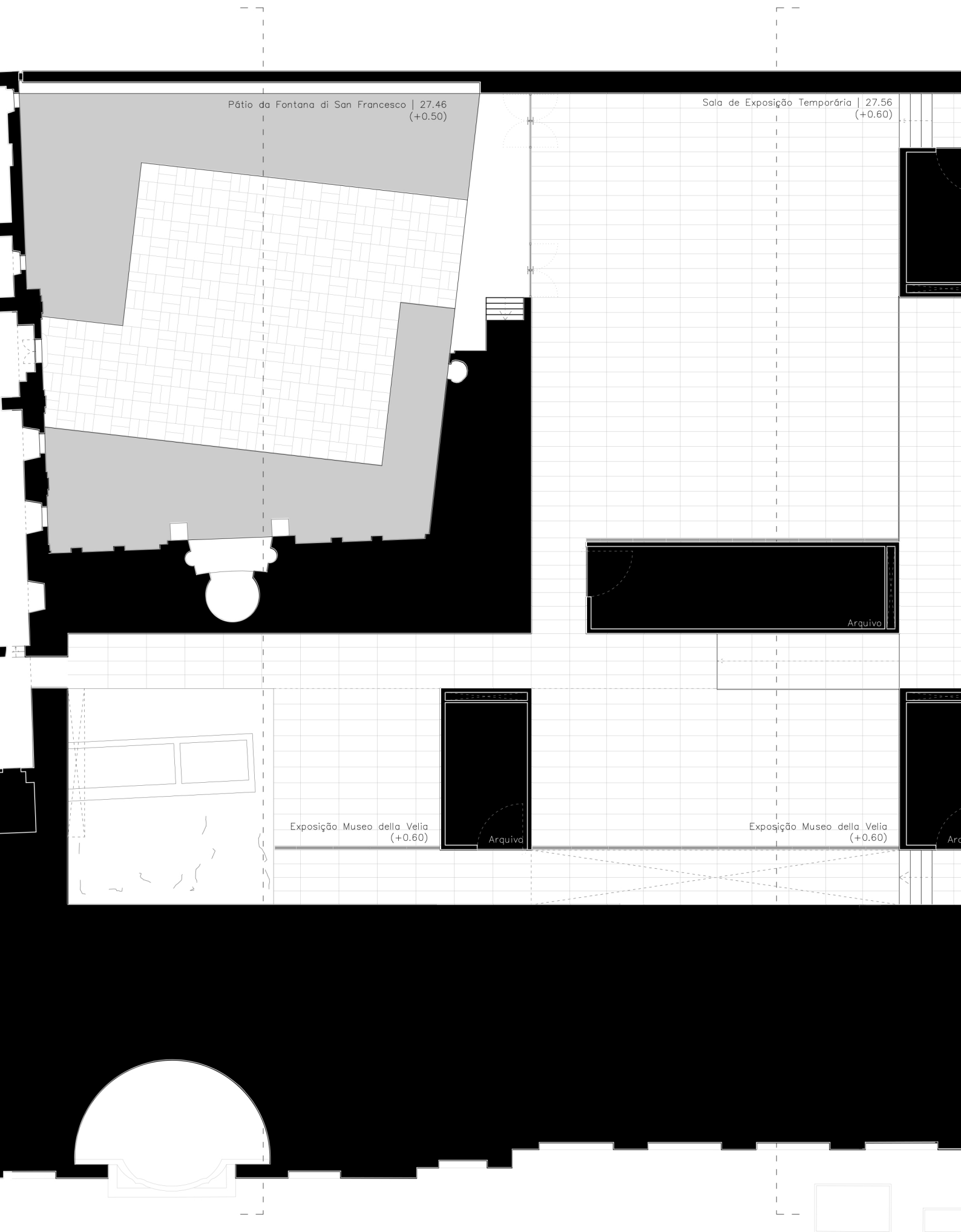


Fig.22. Planta à cota 28.45 | 1:250

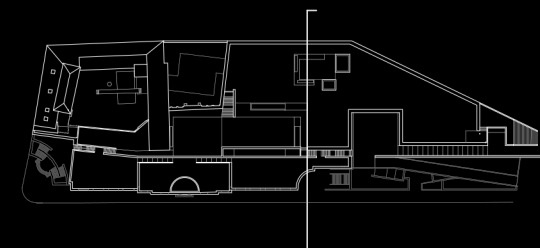
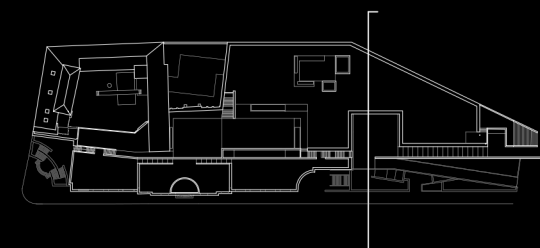
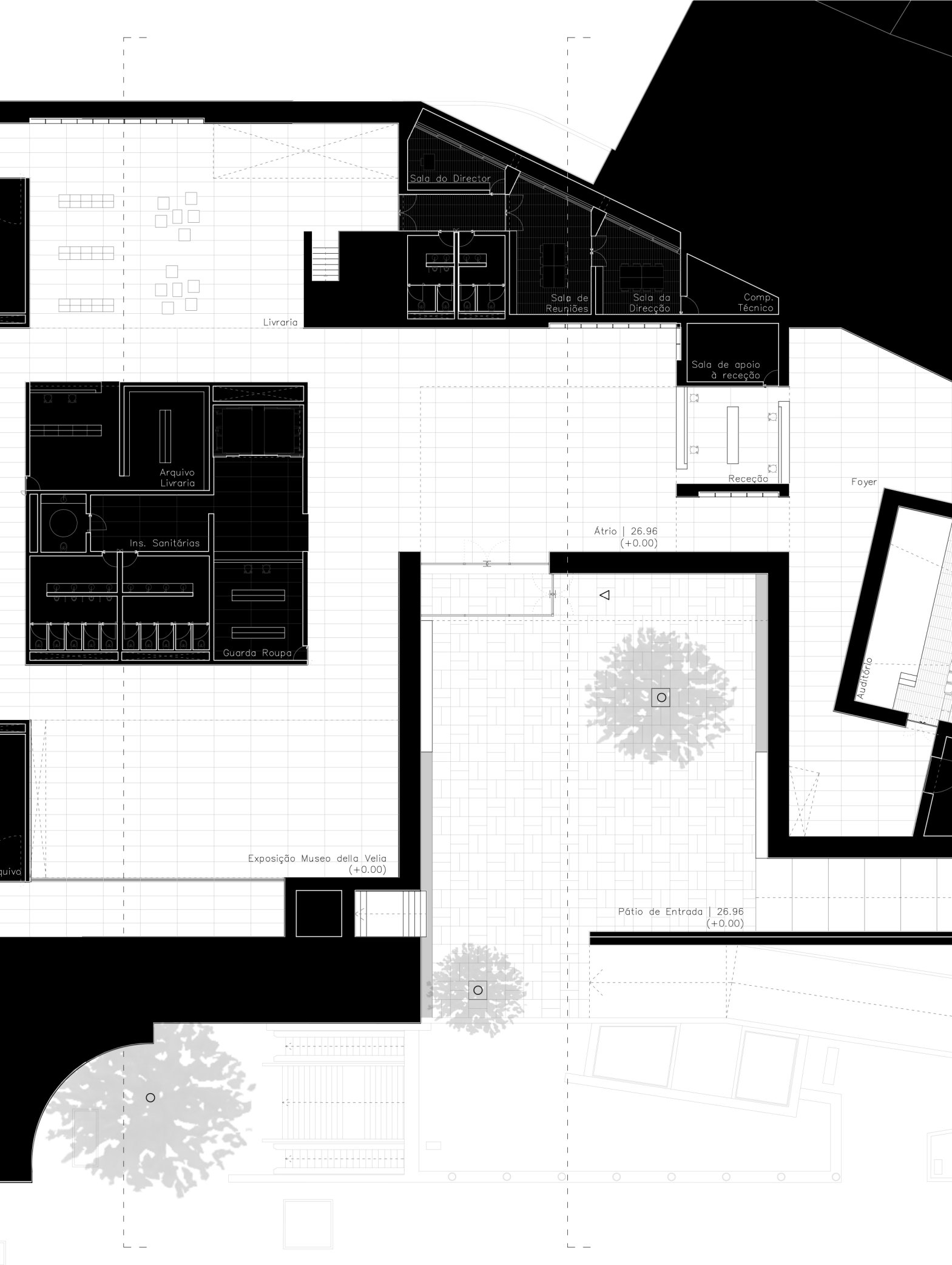
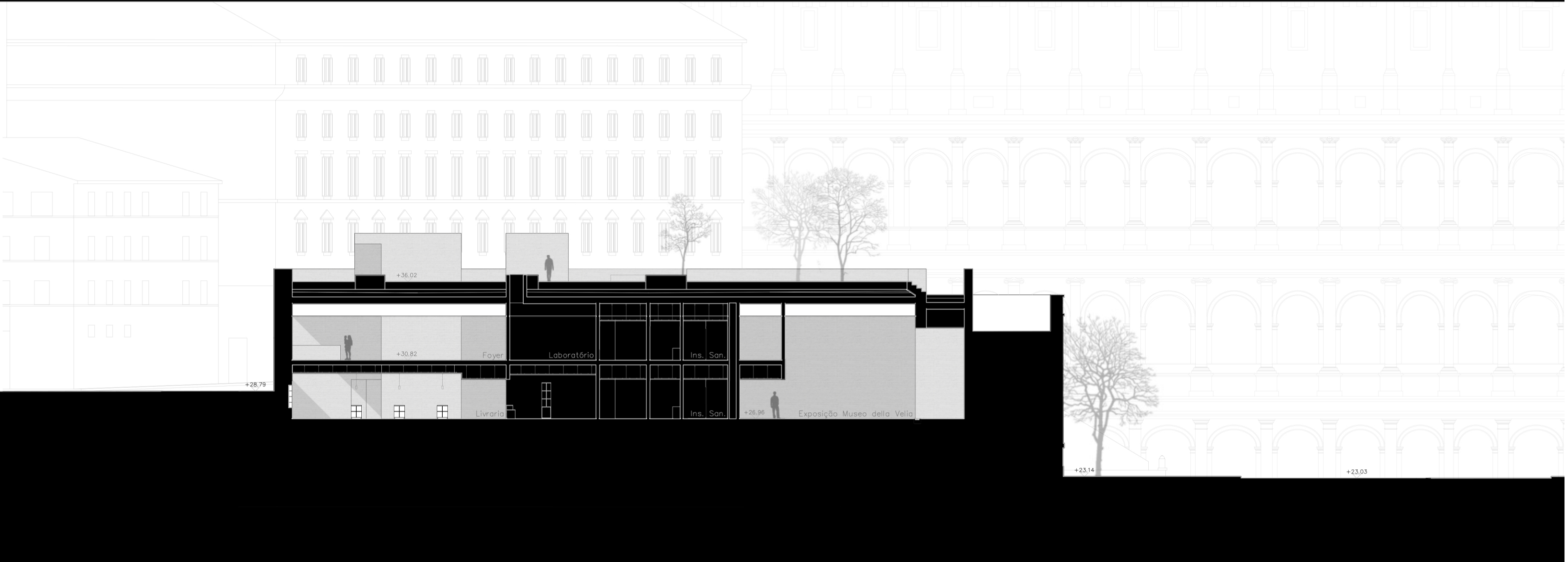
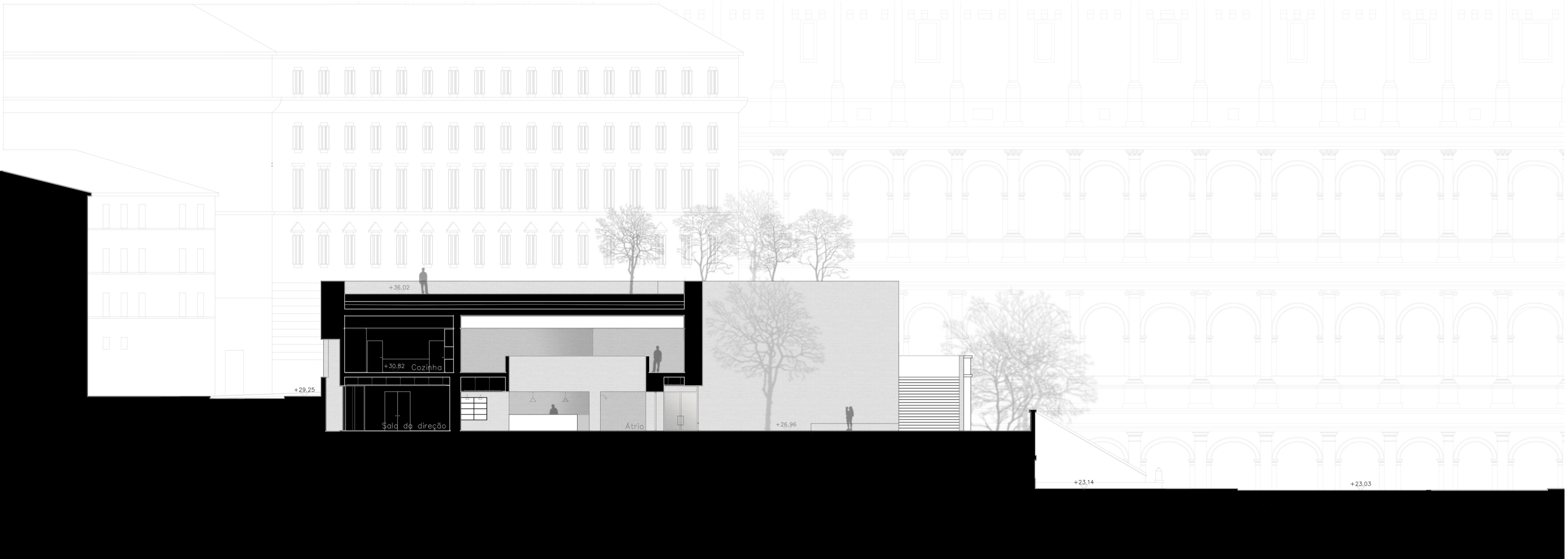
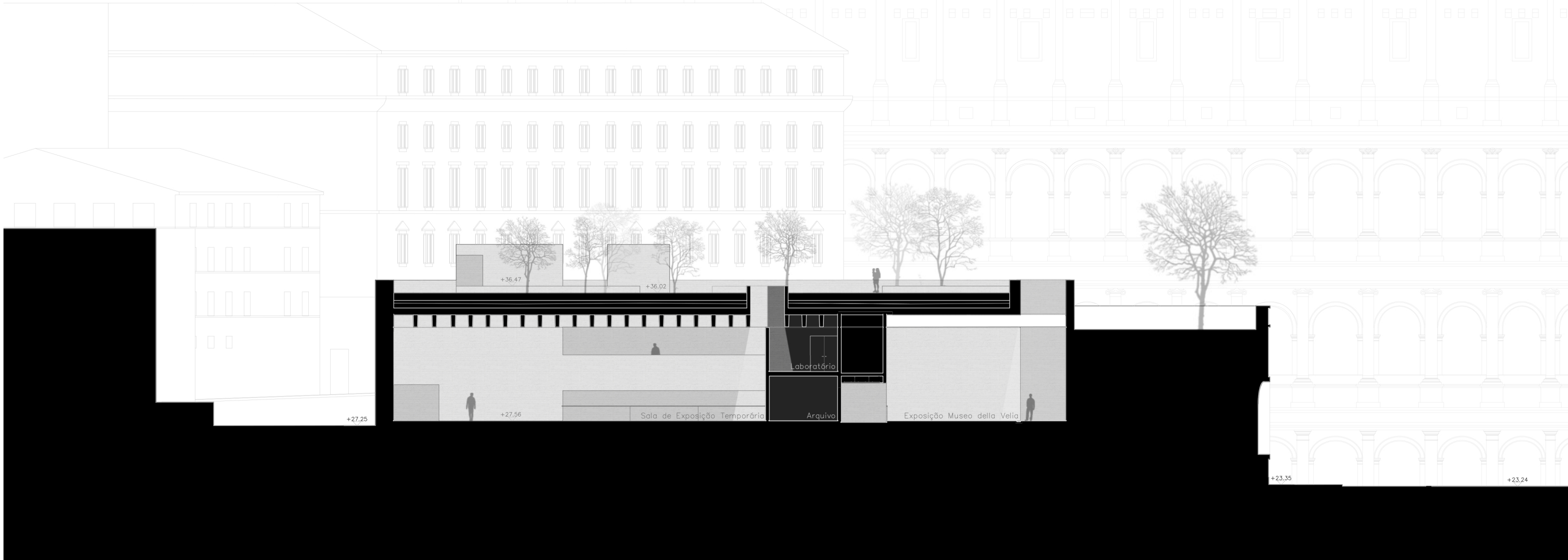


Fig.23. Corte transversal A e
Corte transversal B | 1:250





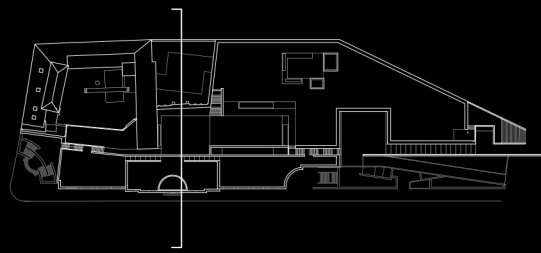


Fig.25.

Na transição da escala monumental da zona histórica, para a escala introvertida do museu, procurou-se definir uma natureza própria para o volume enterrado, uma textura que em contraste com o tijolo do terraço de Muñoz, reforçasse a ideia de uma massa de ‘pedra’ escavada, tal como as termas de Vals de Peter Zumthor, um volume horizontal de onde emergem espaços introvertidos fechados.

Os espaços exteriores e interiores do museu assumem deste modo, uma materialidade homogénea de síntese entre a forma, estrutura e material. Esta estratégia reforça assim através da textura de betão à vista, marcada pela horizontalidade da cofragem em madeira, a noção de volume escavado.

No primeiro contato com o museu, o pátio central que surge na fratura do muro da *Via del Fori Imperiali* assume com o contraste de materiais, a ideia de transição de ambientes. O espaço, protegido pela posição estratégica das árvores que servem de filtro ao ruído da cidade, convoca, através do desenho da sua geometria e do mobiliário urbano, momentos de estar e de encontro que antecipam a entrada no museu.

Em contraponto, num desenho de massa e vazio, o embasamento escavado que dá acesso ao interior do espaço museológico protege e convida o visitante, enquanto o volume de vidro nele inserido, anuncia pela sua transparência o espaço que se desenvolve no interior do museu.

“Uma porta é, simultaneamente, um sinal para parar e um convite. A porta da frente resiste ao corpo pelo próprio peso, ritualiza a entrada e produz uma antecipação dos espaços além dela. Abrir uma porta é um encontro íntimo com a casa, e a maçaneta, polida e lustrosa pelo uso, oferece um aperto de mãos como boas-vindas. (As portas de vidro automáticas de hoje facilitam fisicamente a entrada, mas esvaziam o significado desse ato. A funcionalização e a conveniência excessivas diluem o significado.) Uma



Fig.26.

porta apropriada ao mesmo tempo protege e convida, servindo como mediadora de gestos de boas-vindas e privacidade, cortesia e dignidade.”⁶⁷

Após um primeiro momento baixo de preparação para o espaço de pé-direito duplo, estabelece-se no átrio a relação entre a escala do espaço e a escala humana. Este diálogo de escalas é conseguido pelo desenho do balcão de recepção e das estantes, que pela tonalidade da madeira criam uma atmosfera quente e confortável em contraste com o ambiente de amplitude altimétrica do espaço, ritmada pelas vigas pré-fabricadas de betão.

Numa relação direta com o pátio central, o átrio surge com uma geometria controlada e definida pelos volumes de apoio. Como ponto de articulação principal da proposta, e momento de boas vindas do espaço museológico, o átrio lança no piso principal do novo volume, as salas de exposição, a partir de um espaço de pé-direito mais baixo que se estende numa *promenade* de carácter contemplativo.

Evocando Louis Kahn, o conceito de arquitetura como uma ‘sociedade de salas’ é alcançado com a agregação dos diferentes espaços de exposição e distribuição, numa sequência articulada, inserida num volume interno total. Assim, o desenho interno do novo volume procurou entender a arquitetura não como uma superfície de contenção de espaço, mas como um espaço total percecionado pelo percurso expositivo.

Na proposta museológica do novo volume, a sequência articulada fica assente por um lado, na variação altimétrica das salas expositivas e por outro, na forma geométrica base que se vai desenvolvendo numa ascensão simbólica e física que alcança a cota do primeiro piso do *Palazzo*. As variações de tensão e expansão pontuam em paralelo com a densidade de luz, o ritmo e a sequência do percurso arquitetónico e expositivo de todo o museu enterrado.

Fig.26. Vista do espaço de pé-direito duplo do átrio

67. PALLASMAA, Juhani, *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2017. p.50

“Mass and hollow, openness and compactness, rhythm, repetition and variation - those were our concerns while drawing the quarry sketches. And in the process of mentally hollowing the mass, a large in-between space emerged, a vast, interconnected context, a spatial continuum that became more and more fascinating. Our bath, a huge spatial continuum, a room that I walk into and instantly experience as a whole even though I can never see it all at once. I have to walk through it, discover it step by step. I experience it as image upon image, as a sequence of spaces.”⁶⁸

Num processo de desenho de cheios e vazios – compressão e expansão -, a matriz de volumes que articulam os espaços expositivos define o tema das relações internas da sequência de salas. Com um caráter de observador passivo, o espaço contínuo de ligação entre os volumes ou blocos de arquivo garante pelo seu pé-direito mais baixo, uma visão panorâmica de cada sala de exposição.

Como local de passagem e conexão entre as salas, estas zonas intersticiais assumem a pressão enérgica do espaço⁶⁹, tal como gargalos que controlam a fluidez do percurso expositivo. Convocam assim a noção de espaço dinâmico, em contraste com os espaços expositivos de pé-direito alto, que sugerem desta forma, a permanência e contemplação das obras expostas e convocam momentos de silêncio e reflexão.

A atmosfera destes espaços de contemplação é revelada pela forma como a luz natural difusa, proveniente dos lanternins, desenha o volume interno, realçando assim como fundamental, o papel da luz para a percepção do caráter arquitetónico e expositivo da sala.

68. HAUSER, Sigrid, *Peter Zumthor: therme vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2007. p.33

69. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: Lo spazio espositivo come “società di sale”*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p.70 (traduzido do italiano)

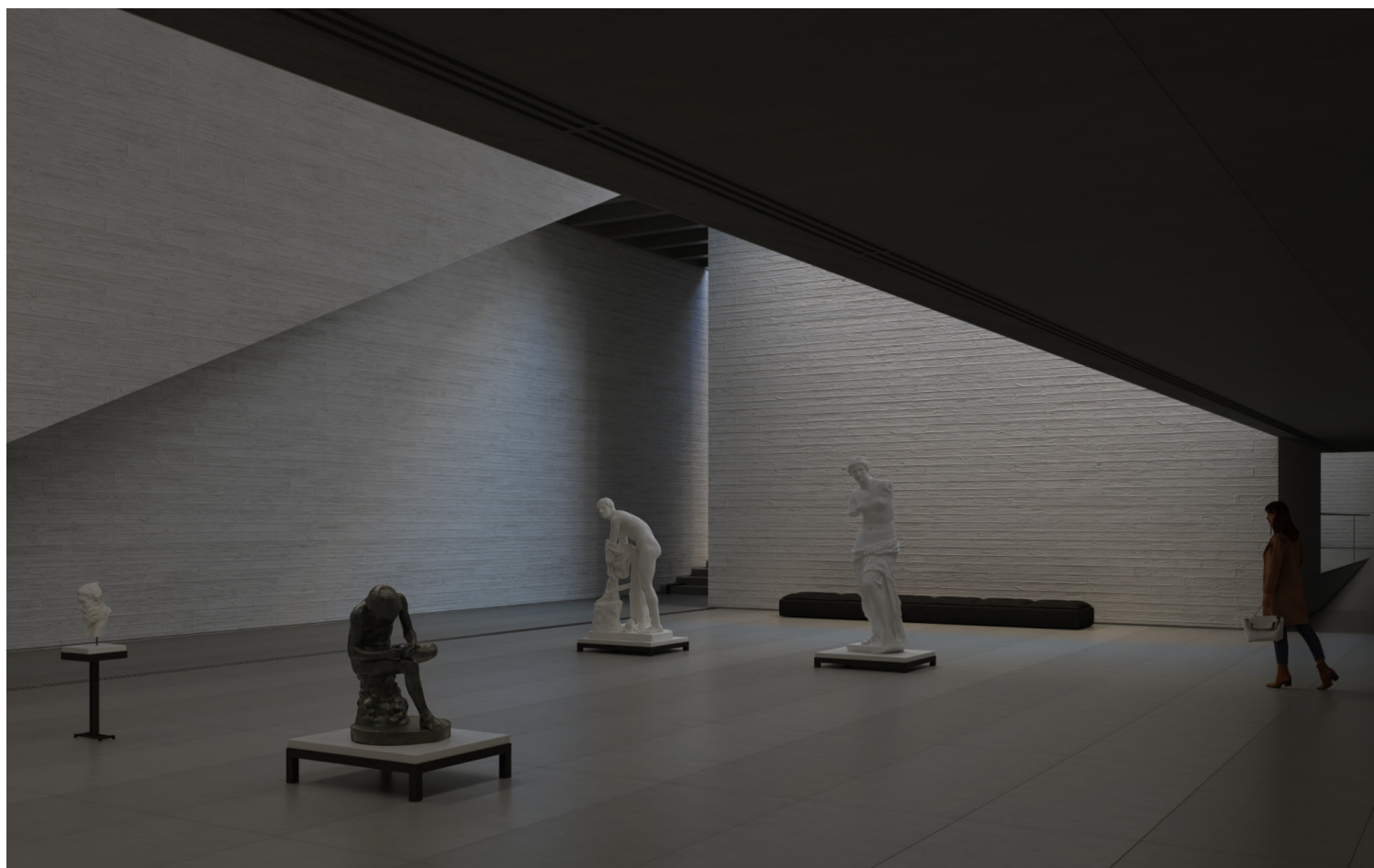


Fig.27.

Fig.27. Vista de uma sala de exposição permanente a partir do espaço contínuo de ligação entre os volumes de arquivo



Fig.28.

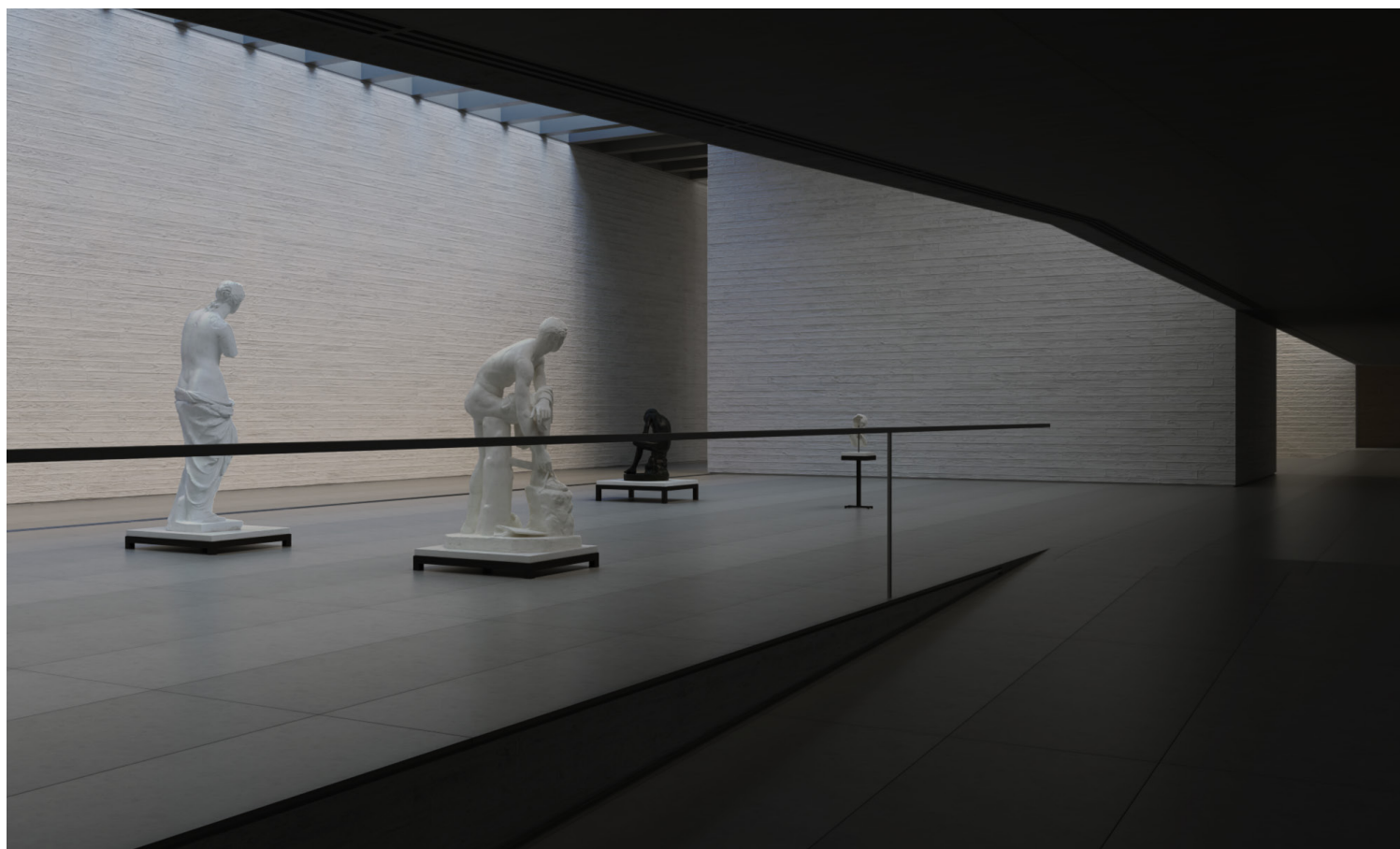


Fig.29.

Fig.28. Vista de uma sala de exposição permanente, atmosfera de luz difusa, proveniente do lanterim

Fig.29. Vista de uma sala de exposição permanente a partir da rampa do percurso expositivo



Fig.30.

“Agora, a missão do espaço expositivo é constituir um local onde ocorre o ato de encontrar um conhecimento específico, com um projeto cultural e educacional. A relação com esse espaço, com seus personagens, é essencial para a formação de uma mensagem capaz de se comunicar. A maneira pela qual as obras se seguem afeta sua capacidade de se expressar, uma vez que o instrumento de comparação atua em todas as áreas comunicativas com base na sucessão de tensões visuais.”⁷⁰

Em contraste com a ‘galeria’ dos pisos superiores do *Palazzo*, o desenho dos lanternins reforça a noção de espaço enterrado e introvertido. Como no Museo del Tesoro di S. Lorenzo de Franco Albini, a luz zenital realça a textura das paredes, tal como numa cripta, as salas expositivas convocam uma atmosfera misteriosa e neutra, propícia à exposição arqueológica.

Neste sentido, surgem como espaços que serão habitados pelo espólio arqueológico. As diferentes peças tornam-se assim, os habitantes naturais dos núcleos de exposição, utilizando os planos verticais como panos de fundo, num diálogo adequado entre a dimensão dos espaços e a exposição.

Como espaço de transição entre uma atmosfera subterrada interna para uma externa de contemplação da Fontana di San Francesco, a sala de exposições temporárias permite uma maior flexibilidade expositiva e surge com uma atmosfera distinta das salas de exposição permanente. A noção de espaço enterrado é mantida, mas aqui em contraste com as salas anteriores, o vão horizontal estabelece uma relação direta com o exterior.

Do mesmo modo que a tela de cinema cria uma ambiguidade de atmosferas e climas no nosso imaginário, o vão horizontal que separa o espaço interno da sala e o espaço externo do pátio, tenta provocar no visitante do museu uma fusão entre

Fig.30. Vista da sala de exposições temporárias que vive da relação com o pátio da *Fontana di San Francesco*

70. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia: Lo spazio espositivo come “società di sale”*. Roma: Architettura Università Officina, 2008. p.69 (traduzido do italiano)



Fig.31.

os diferentes elementos do complexo. A janela, em especial o ato de contemplar o pátio exterior, assume uma experiência essencial e poética do espaço, marcando uma continuidade visual e física da sala para um espaço contemplativo e sereno, de articulação entre novo e antigo.

“Parques e praças silenciam o murmúrio contínuo da cidade, permitindo que escutemos o som da água em uma fonte ou o gorjeio dos pássaros.”⁷¹

Com forte carga simbólica, o pátio da Fontana di San Francesco – fonte dos pássaros - surge, tal como o espaço em torno da estátua equestre de Cangrande do Museo di Castelvecchio, como um momento de quebra narrativa que pontua a atmosfera geral do complexo. Cercado por um espelho de água que evoca os jogos de água criados por Giacomo del Duca, no século XVI, este espaço adquire uma geometria regular de articulação entre os dois volumes.

Na articulação entre a sala temporária e os restantes elementos do edifício, surge o volume dos espaços de serviços, um elemento de apoio que articula as diferentes atmosferas do museu.

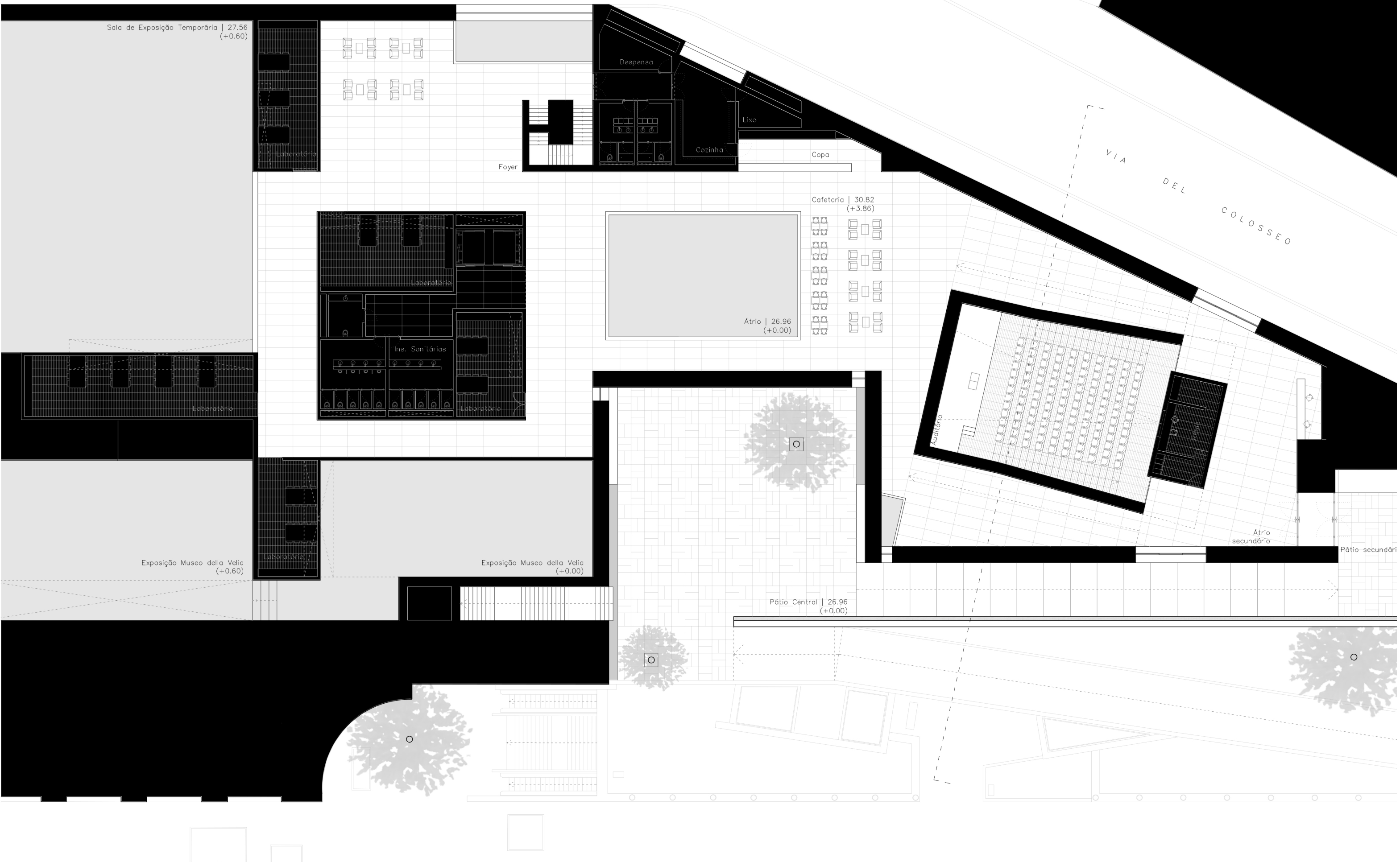
De pé-direito mais baixo, a livraria surge em contraponto com as salas de exposição, com uma geometria mais contida. Através da sua escala e da materialidade quente da madeira do mobiliário, promove um ambiente de conforto e lazer, um momento de leitura ou compra de um livro.

Nesta zona explora-se uma flexibilidade espacial através do desenho do mobiliário. Introduce-se um conjunto de peças que reforçam a sua adaptabilidade, neste sentido torna-se possível uma variação na configuração da livraria, reposicionando-as de acordo com as suas necessidades.

Fig.31. Vista do espaço da livraria

71. PALLASMAA, Juhani, *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2017. p.27

Fig.32. Planta à cota 32.30 | 1:250



Sala de Exposição Temporária | 27.56 (+0.60)

Laboratório

Despenso

Lixo

Cozinha

Copa

Foyer

Cafetaria | 30.82 (+3.86)

Átrio | 26.96 (+0.00)

Auditório

Átrio secundário

Pátio secundário

Exposição Museo della Velia (+0.60)

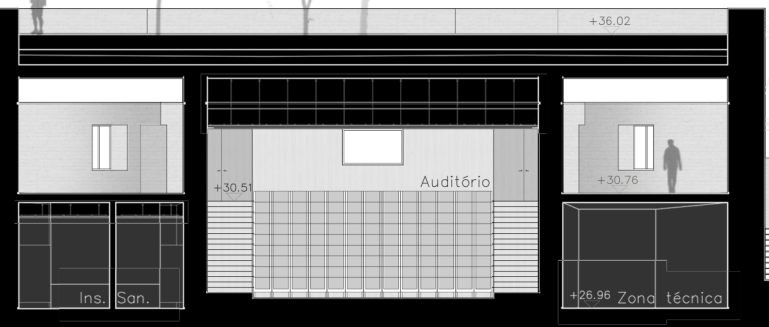
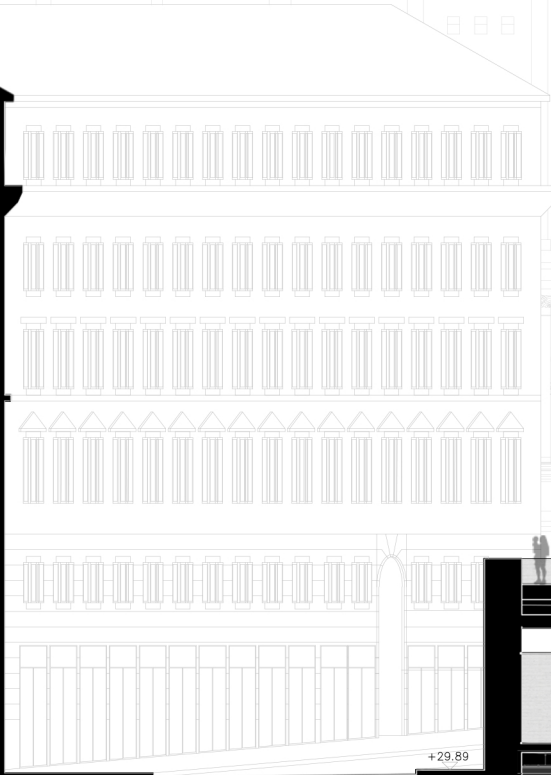
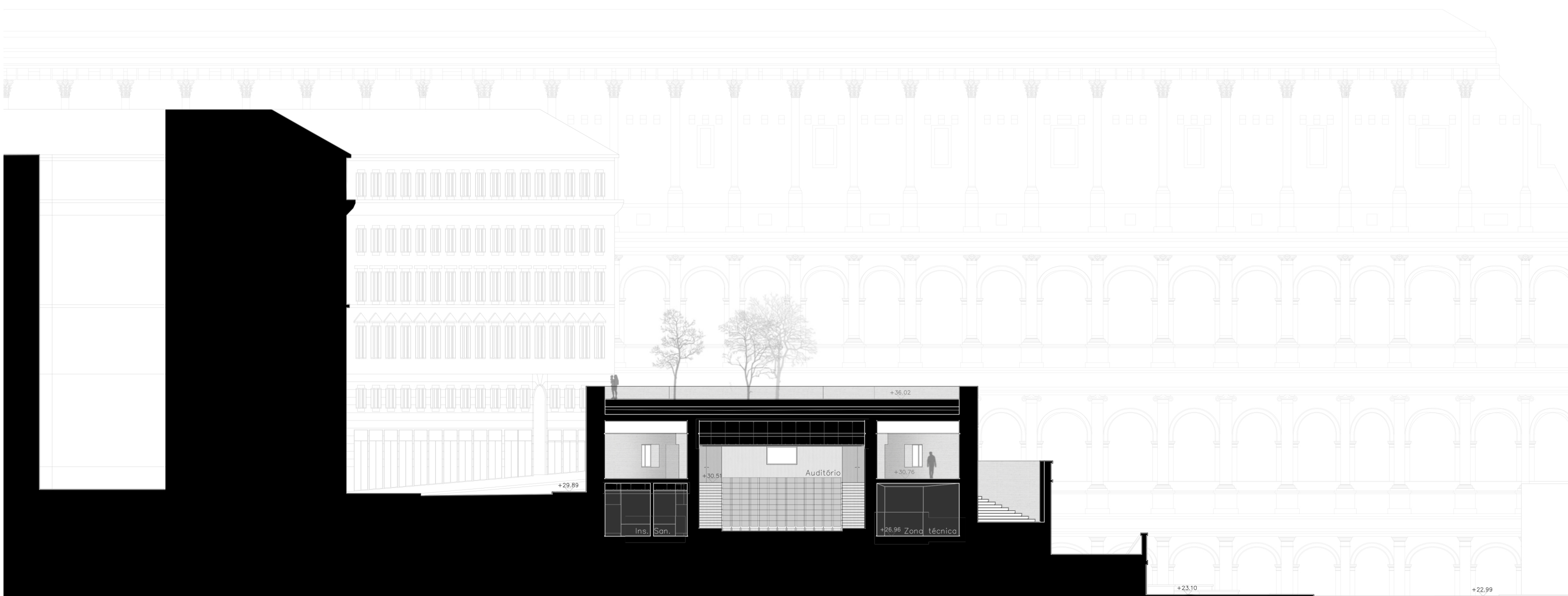
Laboratório

Exposição Museo della Velia (+0.00)

Ins. Sanitárias

Pátio Central | 26.96 (+0.00)

VIA DEL COLOSSEO



Ins. Son.

Auditório

Zona técnica

+23.10

+22.99

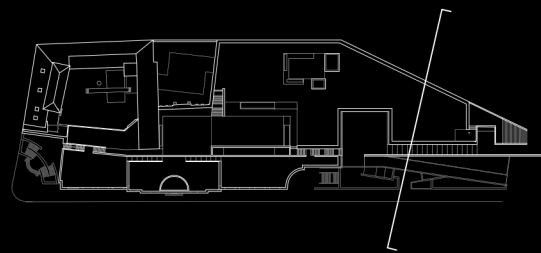


Fig.33. Corte transversal E1 1:250



Fig.34.

Num processo contínuo de relações entre escalas e atmosferas distintas, aparece numa zona mais privada, a área administrativa do museu. Ancorada ao espaço da livraria e protegida pelo volume da escada de acesso ao piso superior, esta zona surge numa posição estratégica, de modo a não competir com os restantes momentos do espaço museológico.

Em contraponto com a zona expositiva do piso principal do museu, o átrio central lança também através do volume aberto da receção, a zona de conferências caracterizada pelo volume autónomo do auditório. Aqui é descoberto um volume que se tenta separar da estrutura parietal onde se insere. A profundidade e altura dos vãos de entrada do espaço de conferências criam esta noção de separação entre a cabeceira do auditório, anunciando assim a noção de volume solto do piso superior.

No contexto da tectónica característica do museu, a materialidade da madeira das portas do auditório revela a atmosfera distinta presente no interior do volume solto.

Caraterizado por paredes espessas como o restante espaço museológico, a geometria do auditório cria um espaço que se distingue da atmosfera neutra e introvertida, como uma massa autónoma inserida no volume do museu. Com um ambiente calmo e confortável propício à realização de palestras ou conferências, o auditório cria também uma relação entre as diferentes cotas da proposta.

“Tenho de dizer que isto é um dos meus maiores prazeres: não ser conduzido, mas sim poder deambular – drifting. Sim? E assim me encontro numa viagem de descoberta. Como arquitecto tenho de ter cuidado para que não se torne num labirinto, pelo menos, se eu assim não quiser. E depois volto a introduzir orientação, faço excepções.”⁷²



Fig.35.



Fig.36.

Fig.35. Vista do deambulatório e da porta de entrada para o auditório, a partir do átrio superior

Fig.36. Vista da recepção do auditório, a partir do deambulatório



Fig.37.

Como ponto de articulação secundário do museu, o átrio superior funde-se com o deambulatório do auditório. Caracterizado por um tipo de luz difusa proveniente dos vãos que perfuram as espessas paredes de betão, o percurso perimetral da massa autónoma revela, mais uma vez, uma noção de tensões no interior do museu. A diferença de geometrias entre o volume do auditório e volume total, acentua ou desacelera a perspetiva do visitante conforme a sua posição no deambulatório.

No momento de chegada ao espaço do piso superior, há um diálogo entre os acessos escavados do auditório e o ambiente quente e escavado da receção, que por sua vez confrontam o percurso livre ao redor da massa autónoma.

Os espaços da cafetaria surgem no deambulatório como uma rótula de transição, servindo de apoio à zona de conferências e à zona dos laboratórios de pesquisa. Neste ponto de charneira da proposta, a cafetaria articula as várias circunstâncias do museu ao longo do dia, por um lado serve de espaço de lazer nos momentos entre conferências, por outro proporciona um ambiente de descanso e pausa para os investigadores.

A espreitar o pátio central através do enquadramento estreito da profunda perfuração da parede, e numa relação visual elevada sobre o átrio, este espaço assume uma atmosfera de contemplação dos diferentes movimentos do museu, como uma pausa expectante do quotidiano museológico.

“O que considero o primeiro e maior segredo da arquitectura, é que consegue juntar as coisas do mundo, os materiais do mundo e criar este espaço. Porque para mim é como uma anatomia. É verdade, tomo o conceito do corpo quase literalmente. Tal como nós temos o nosso corpo com uma anatomia e coisas que não se vêem e uma pele... etc, assim funciona também a arquitectura e assim tento pensá-la. Corporalmente, como uma massa, como membrana, como tecido ou invólucro, pano, veludo, seda, tudo o que me rodeia. O corpo! Não a ideia do corpo- o corpo! Que me pode tocar.”⁷³

Fig.37. Vista da cafetaria numa relação visual elevada sobre o átrio

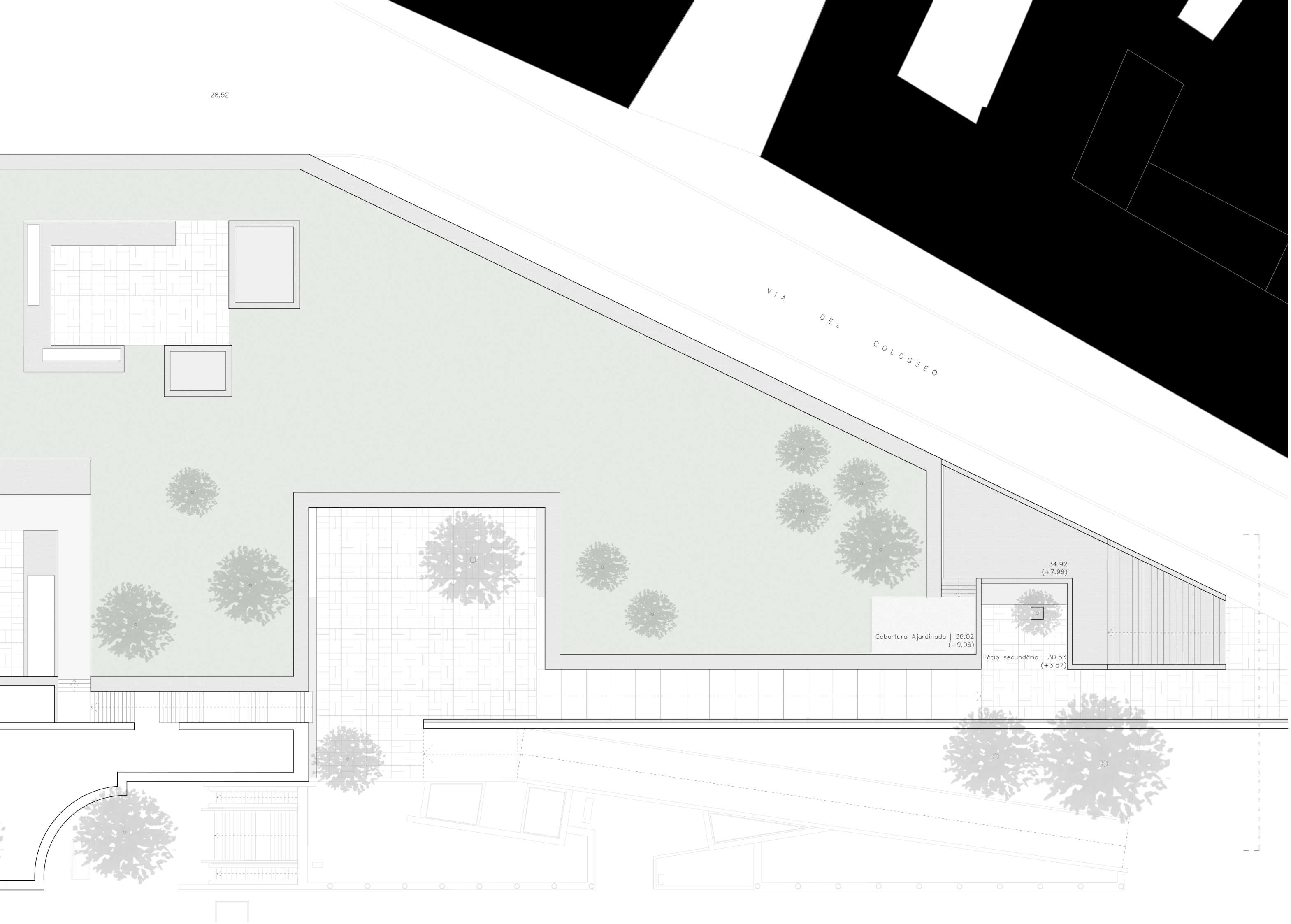
73. ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. p.22

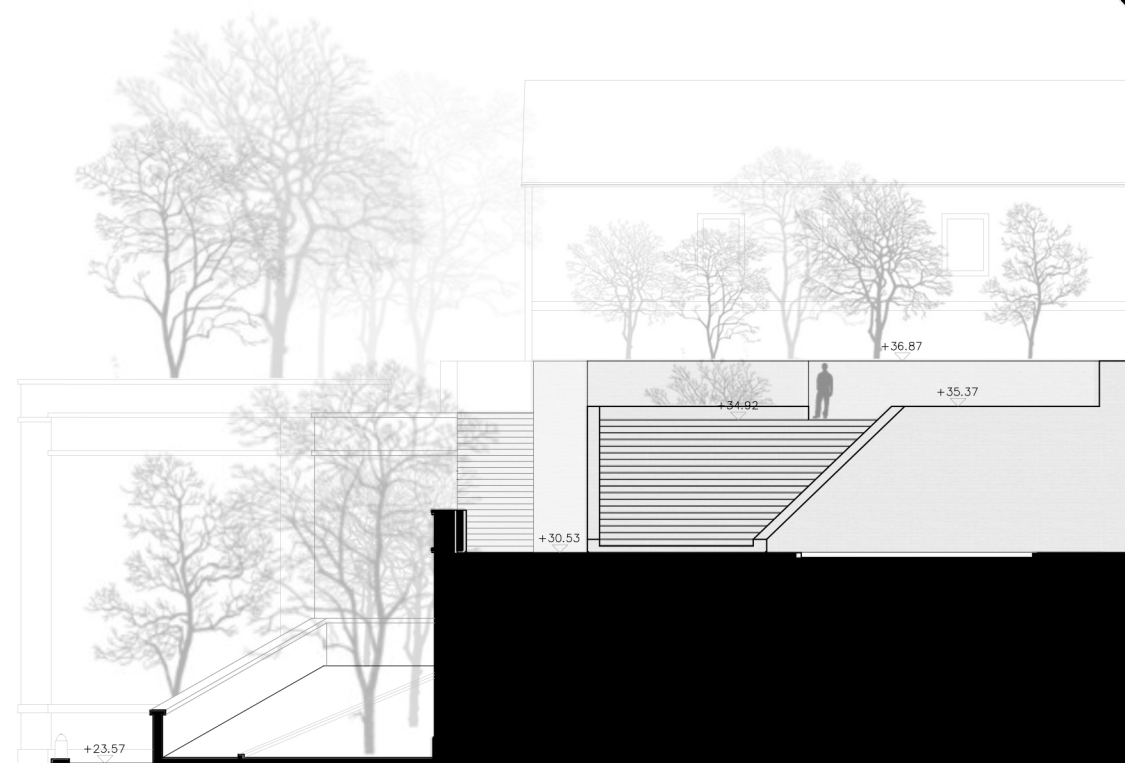
Fig.38. Planta parcial da cobertura e da escadaria | 1:250

VIA DEL COLOSSEO

Cobertura Ajardinada | 36.02
(+9.06)

34.92
(+7.96)
Pátio secundário | 30.53
(+3.57)





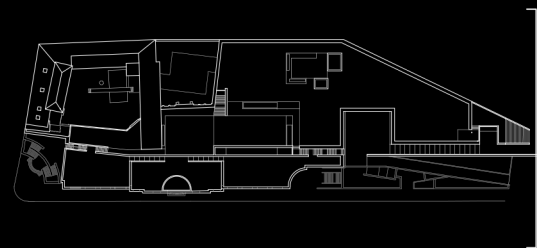


Fig.39. Alçado da escadaria de acesso ao jardim | 1:250

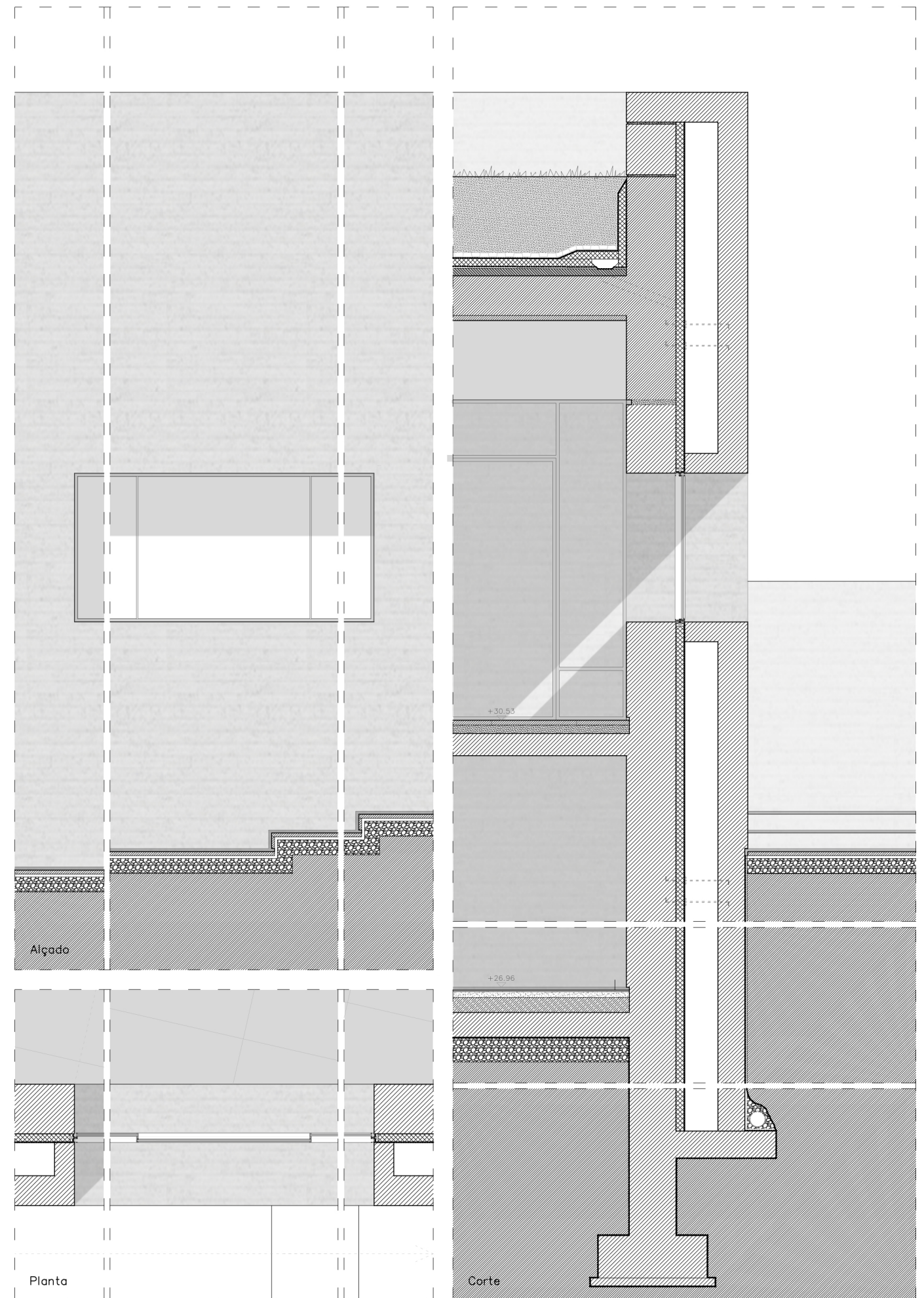


Fig.40. Pormenor construtivo da fachada do novo volume | 1:50

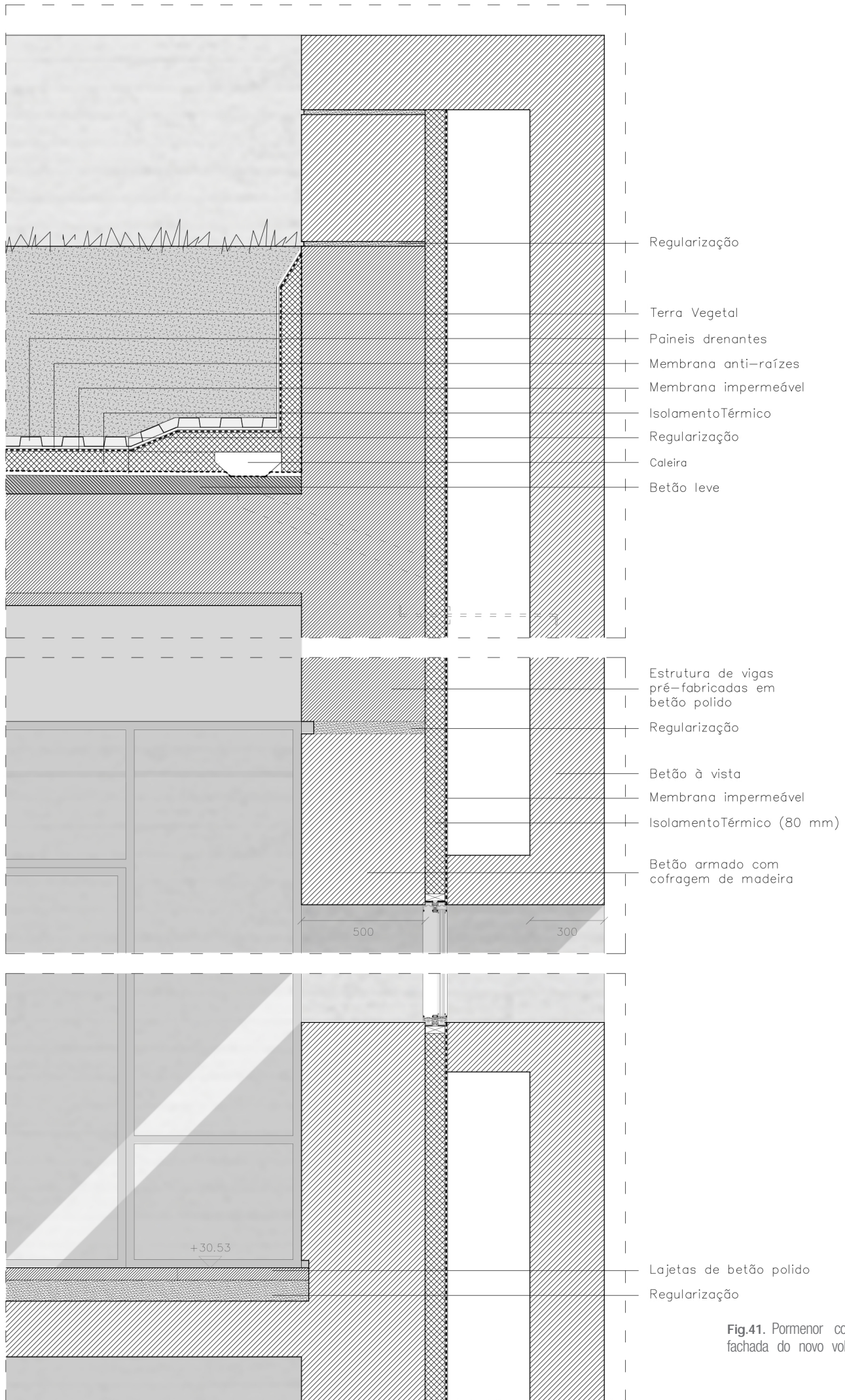


Fig.41. Pormenor construtivo da fachada do novo volume | 1:10

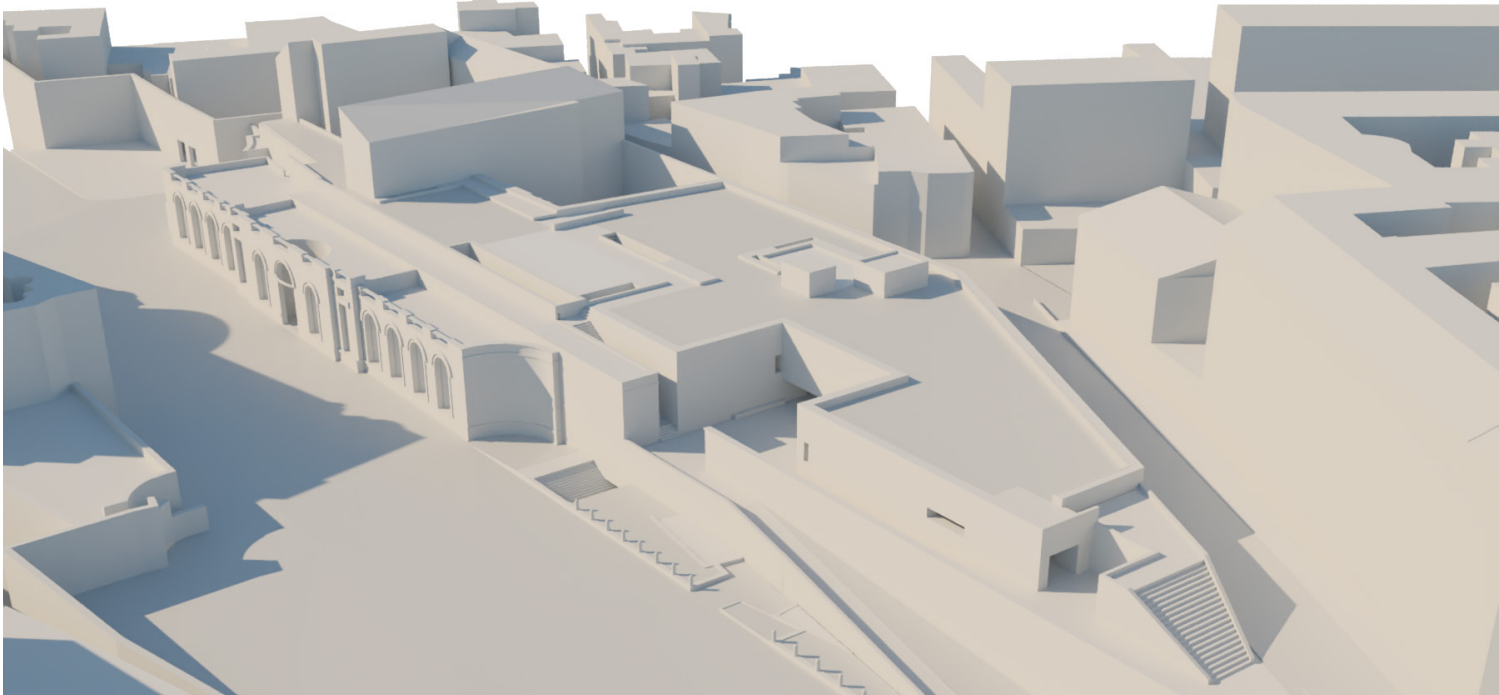


Fig.42.

A natureza interna e externa do museu ganha forma através de um material homogêneo que promove uma continuidade horizontal e vertical de todo o sistema parietal. A estrutura espessa em betão à vista, sintetiza desta forma, os principais componentes do projeto. Assim, a materialidade, conectada com o processo de escavação de espaços e com as profundas fenestraçãoes do volume, evoca em contraste com a envolvente de tonalidade ocre, a noção de massa escavada.

Na relação com a cidade, o sistema de cobertura que abraça o Palazzo, evoca a ideia de permanência temporal do volume no local.

O espaço extenso é ordenado pelo desenho dos lanternins, que pela dualidade de funções se converte num desenho de bancos corridos que delimitam os espaços de lazer e de encontro. Em contraponto com a textura vegetal, estes espaços emergem com uma atmosfera distinta de geometria controlada e caracterizada pela estereotomia das lajetas de betão. O novo volume, cria assim, através da cobertura vegetal e das zonas de lazer, um espaço público elevado que estabelece com a paisagem histórica de Roma uma relação simbiótica de contemplação.

Como momento de remate da proposta, surge no gaveto do novo volume uma massa esculpida onde se forma uma escadaria trapezoidal de acesso ao jardim. Desta forma, através de um elemento importante de confronto com a escala da cidade, o jardim da cobertura abre-se para a Via del Colosseo. O conjunto fica assim integrado na malha urbana, abrindo-se a um diálogo entre o museu e a zona histórica.

*"Mas o belo é quando as coisas se encontram, quando se harmonizam. Formam um todo. O lugar, a utilização e a forma. A forma remete para o lugar, o lugar é este e a utilização é esta."*⁷⁴



Fig.43.

Fig.43. Vista da escadaria, elemento de remate da proposta

Um novo diálogo com Palazzo Silvestri Rivaldi

A necessidade de preservar o Palazzo Silvestri Rivaldi, com o intuito de evitar a sua contínua degradação torna-se possível com a adaptação do edifício a novos usos. A proposta de Pólo Museológico propõe a interpretação de um *Palazzo* italiano, caracterizado pela sequência de atmosferas renascentistas, e a sua integração num conjunto contemporâneo capaz de reforçar o seu valor arquitetónico, na zona histórica de Roma – na *collina della Velia*.

As referências museológicas analisadas, da disciplina de *Museografia e Allestimento*, permitiram aprofundar o estudo da progressiva evolução da tipologia do museu, como estrutura arquitetónica e como espaço expositivo, nomeadamente o seu funcionamento prático em contraponto ao seu significado urbano e social. Assim, originaram uma reflexão sobre como pensar o espaço museológico, a partir de temas de desenho que procuram respeitar o carácter temporal e cultural na vida da cidade.

Os casos de estudo do contexto italiano, informaram ainda como repensar uma pré-existência estagnada, convertendo-a num museu. Estas intervenções surgem com um propósito comum: preservar o carácter da pré-existência, respeitando o desenho arquitetónico original. As estratégias de projeto e as formas de interpretar apresentam-se naturalmente distintas, diferenciando-se no desenho de um novo volume, ou na reestruturação e no restauro da pré-existência. O confronto e o diálogo entre o novo e a pré-existência surgem como premissas constantes que procuram respeitar o carácter existente, fortalecendo as atmosferas originais que os espaços do edifício encerram.

O estudo do Palazzo Silvestri Rivaldi destacou este edifício como um importante símbolo do Renascimento e testemunho do património de Roma. Surgiu deste modo, a

necessidade de (re)leitura do significado do *Palazzo*, permitindo determinar princípios de intervenção, que o conectem às necessidades atuais da cidade e reforcem o seu interesse arquitetónico, histórico e cultural.

As premissas de projeto no complexo do Palazzo Silvestri Rivaldi incidem, no modo de intervir num conjunto de grande valor no contexto urbano, sem modificar ou destruir o seu carácter e, sobretudo, valorizá-lo no contexto cultural e social de Roma. O principal objetivo desta intervenção passa por delinear uma estratégia de projeto, interpretando as diferentes camadas temporais do conjunto, do *Palazzo* e das atmosferas dos seus espaços.

A proposta do novo corpo procura responder ao lugar através do desenho de uma ampliação, introduzindo um volume que se dissolve na paisagem. Desta forma, redefine-se o significado do conjunto estabelecendo um diálogo harmonioso com a sua envolvente. O novo volume recupera o valor do *Palazzo* e (re)interpreta as atmosferas dos seus espaços, abrindo a possibilidade de um novo desígnio cultural que se anuncia fundamental na relação com a zona histórica de Roma.

Como uma massa de betão enterrada sobre o jardim, apresenta-se como uma linha de horizonte que estabelece um diálogo volumétrico e geométrico com o Palazzo Silvestri Rivaldi. Assume-se assim, como catalisador de toda a intervenção museológica e um elemento unificador do conjunto. Neste sentido, a sua implantação surge como uma rótula capaz de articular e reforçar a importância do conjunto Silvestri Rivaldi enquanto símbolo da herança renascentista da *collina della Velia*, na cidade de Roma. A estratégia de desenho assume o objetivo de fortalecer a unidade do complexo do Palazzo Silvestri Rivaldi: os pátios pré-existentes, o jardim lúdico e o próprio edifício.

O novo corpo adota o carácter público e museológico, agregando-se ao edifício pré-existente e contagiando desse modo os espaços do Palazzo Silvestri. O programa, pensado como uma sucessão de atmosferas, estabelece dois momentos distintos: o público, com espaços que promovem o contacto social, átrio, auditório, e cafeteria; e o contemplativo, com espaços de carácter íntimo que evocam momentos de introspeção e concentração, a livraria e as salas expositivas. As exposições permanentes surgem diferenciadas das temporárias por um percurso expositivo contínuo, no sentido de clarificar e autonomizar os diferentes conteúdos expositivos.

Desenhado a partir de uma narrativa arquitetónica que promove um diálogo entre toda a composição, o volume enterrado potencia as atmosferas originais do *Palazzo*, através de uma promenade integrada com o edifício pré-existente, evocando ainda a memória dos espaços do jardim lúdico, destruídos no período de construção da *Via del Fori Imperiali*.

“A cidade, mais do que a casa, é um instrumento de função metafísica, um instrumento intrincado que estrutura poder e ação, mobilidade e troca, organizações sociais e estruturas culturais, identidade e memória. Constituindo, sem dúvida, o mais significativo e complexo artefacto humano, a cidade controla e atrai, simboliza e representa, expressa e oculta. Cidades são excavações habitadas da arqueologia da cultura, expondo o denso tecido da vida social.”⁷⁵

Numa interação de volumes e atmosferas, a proposta do Pólo Museológico manifesta-se como uma atitude na qual o desenho dos diferentes espaços se articula como um elemento singular. Assim, pretende-se criar um diálogo equilibrado entre os diferentes espaços do conjunto, estimulando a relação do *Palazzo* com a zona histórica da cidade.

75. PALLASMAA, Juhani, *Habitar*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili,
2017. p.25

O desenho de um novo volume, enquanto dispositivo de diálogo entre a pré-existência e o discurso contemporâneo, tem como propósito exaltar e partilhar uma herança adormecida no tempo, reabrindo-a à sociedade, afirmando-se como uma mais valia na malha urbana.

O estudo sobre a cultura arquitetónica de intervenção em edifícios classificados, como herança reconhecida, forneceu ferramentas que permitem intervir, tanto no património construído como no natural. Assim, com o intuito de valorização da memória coletiva, torna-se possível retirar chaves de leitura capazes de informar o modo de intervir, sem destruir o carácter do património, valorizando o seu significado e a atmosfera dos seus espaços.

Bibliografia

Disciplina de *Allestimento e Museografia*

HOLL, Steven, *Parallax Architettura e percezione*. Sarzana: Postmedia Books, 2004

PERESSUT, Luca Basso, *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*. Milano: Lybra Immagine, 2005

PORQUEDDU, Luca, *Il Museo. Temi e repertori contemporanei*. Napoli: Sitemi Editoriali, 2017

ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia*. Roma: Architettura Università Officina, 2008

Disciplina de *Laboratorio di Sintesi Finale*

BARDESCHI, Marco Dezzi, "*Una premessa: la velia, una proposta di archeologia rovesciata*" (1983). ANANKE 82, settembre 2017

CREMONA, Alessandro, *Gli esordi di Vasanzio Architetto e le opere perdute di Giovanni Battista Viola nel Giardino di Palazzo Rivaldi a Roma (1609-1611)*. Roma: Gangemi Editore, 2014

LEONE, Rossella, **MARGIOTTA**, Anita, **BETTI**, Fabio e **D'AMELIO**, Angela Maria, *Via dell'Impero Demolizioni e scavi: Fotografie 1930/1943*. Electa, 2009

PALLOTTINO, Elisabetta, **PINELLI**, Antonio, "*Palazzo Silvestri-Rivaldi a Roma*". Ricerche di storia dell'arte n°97, gennaio-aprile/2009

Encontro entre museu e cidade

BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998

BELTRAMINI, Guido, **ZANNIER**, Italo, *Carlo Scarpa: architecture and design*. New York: Rizzoli, 2010

BOESIGER, Willy, *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Birkhäuser Architecture, 2001

BUZAS, Stefan, *Four Museums: Carlo Scarpa, Museo Canoviano, Possagno; Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museum; Rafael Moneo, The Audrey Jones Beck Building, MFAH; Heinz Tesar, Sammlung Essl, Klosterneuburg*. Germany: Edition Axel Menges, 1996

CECILIA, Fernando Márquez, **LEVENE**, Richard, "Aires Mateus 2002-2011". Madrid: El Croquis Editorial nº 154, 2011

CECILIA, Fernando Márquez, **LEVENE**, Richard, "Mansilla + Tuñón 1992-2012". Madrid: El Croquis Editorial nº 161, 2012

CECILIA, Fernando Márquez, **LEVENE**, Richard, "Álvaro Siza Vieira 2008-2013". Madrid: El Croquis Editorial nº 168-169, 2013

CECILIA, Fernando Márquez, **LEVENE**, Richard, "Souto de Moura 2009-2014". Madrid: El Croquis Editorial nº 176, 2014

DAL CO, Francesco, **MAZZARIO**, Giuseppe, *Carlo Scarpa: The complete works*. New York: Electa/Rizzoli, 2001

DURAND, Jean Nicolas Louis, *Précis of the Lectures on Architecture*. Los Angeles: Texts & Documents, 2000

DZIEWIOR, Yilmaz, *Mies van der Rohe – Blick durch den Spiegel (Mies van der Rohe – Looking Through the Mirror)*. Cologne: Carsten Krohn, 2005

- GRACIA**, Francisco, *Construir en lo construído: la arquitectura como modificación*. Madrid: Nerea, 2001
- GRASSI**, Giorgio, *Escritos escolhidos, 1965 2015*; tra. José Miguel Rodrigues. Porto: Edições Afrontamento, 2018
- GREGOTTI**, Vittorio, *"Il território museo"*. Casabella n. 574. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1990
- GUIMARÃES**, Carlos, *Arquitetura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*. 1a Ed. Porto: FAUP Publicações, 2004
- JONES**, Kay Bea, *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014
- HAUSER**, Sigrid, *Peter Zumthor: therme vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2007
- KIRK**, Terry, *The architecture of Modern Italy: volume 2, visions of utopia, 1900-present*. New York: Princeton Architectural Press, 2005
- MONEO**, Rafael, *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2009
- MONEO**, Rafael, *Oppositions: "On typology"*. Cambridge: The MIT Press, 1978
- MORAN**, Michael, *Rafael Moneo: remarks on 21 works*. New York: The Monacelli Press, 2010
- MURPHY**, Richard, *Carlo Scarpa and Castelvechio revisited*. Newcastle: Breakfast mission, 2017

PALLASMAA, Juhani, *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2017

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

RONNER, Heinz, *Louis L.Kahn – Complete work 1935-1974*. Boston: Birkhäuser Basel, 1994

TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*. Porto: FAUP publicações, 2006

VEIRA, Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 2000

VEIRA, Álvaro Siza, *01 textos*. Porto: Civilização, 2009

ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor works Buildings and Projects 1979-1997*. Basel: Birkhäuser, 1999

ZUMTHOR, Peter, *Thinking Architecture*. Basel: Birkhäuser, 2006

ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009

Webgrafia

<https://www.museocanova.it/the-gypsotheca/?lang=en>

http://www.sovrintendenzaroma.it/mecenati_per_roma/monumenti/villa_rivaldi

<https://www.fondazionetorlonia.org/it/la-collezione-torlonia/>

<https://arte-coa.pt/museu/>

Lista de figuras

Circunstância

- Fig.1. e 2.** Imagens fornecidas pelos docentes da disciplina de Laboratorio di Sintesi Finale em 2018
- Fig.3.** Imagem retirada de <http://www.lasinodoro.it/la-nascita-di-via-dei-fori-imperiali/>, consultada em 10/06/2020
- Fig.4.** Imagem retirada de <http://www.arte.it/notizie/roma/ecco-i-torlonia-marbles-vita-morte-e-miracoli-di-una-collezione-segrete-da-200-anni-16363>, consultada em 10/06/2020
- Fig.5. - 8.** Imagem fornecida pelos docentes da disciplina de Laboratorio di Sintesi Finale em 2019
- Fig.9. - 12.** BEA JONES, Kay, *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014. p.146, 153, 160, 161, 169
- Fig.13.** Imagem fornecida pela docente da disciplina de Allestimento e Museografia em 2018
- Fig.14.** Imagem retirada de <https://divisare.com/projects/395633-franco-albini-mi-chenxing-museo-del-tesoro-di-san-lorenzo>, consultada em 23/10/2020
- Fig.15.** Imagem retirada de <https://www.pinterest.pt/pin/157133474477181356/>, consultada em 12/08/2020
- Fig.16.** BEA JONES, Kay, *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014. p.162
- Fig.17.** Imagens retirada de <https://www.ordinearchitetti.mi.it/en/mappe/itinerari/edificio/670-renovation-of-the-museums-of-sforza-castle/28-the-bbpr-studio-and-milan>, consultado em 11/03/2020
- Fig.18.** Imagem retirada de <https://miyamotointernational.com/pieta-rondanini/>, consultada em 11/03/2020
- Fig.19. - 21.** BUZAS, Stefana, ARTHUR, Judith Carmel, *Opus 22: Carlo Scarpa Museo Canoviano, Possagno*. Edition Axel Menges. p. 17 - 21
- Fig.22.** DAL CO, Francesco, MAZZARIO, Giuseppe, *Carlo Scarpa: The complete works*. New York: Electa/Rizzoli, 2001. p.55

Fig.23. BUZAS, Stefana, ARTHUR, Judith Carmel, *Opus 22: Carlo Scarpa Museo Canoviano, Possagno*. Edition Axel Menges. p. 31

Fig.24. ROSA, Giancarlo, *Lezioni di museografia*. Roma:Architettura Università Officina, 2008. p.54

Fig.25. e 26. Registo fotográfico pessoal, 2019

Fig.27. - 29. Imagens retirada de <https://divisare.com/projects/301859-ignazio-gardella-pac>, consultado em 11/03/2020

Fig.30. Imagem retirada de <https://www.google.com/maps/place/Padiglione+D'Arte+Contemporanea>, consultada em 06/06/2020

Memória do Lugar

Fig.1. – 4. Imagens fornecidas pelos docentes da disciplina de *Laboratorio di Sintesi Finale* em 2018

Fig.5. Produção pessoal, escala 1:2000, 2020

Fig.6. Produção pessoal, a partir da imagem fornecida pelos docentes da disciplina de *Laboratorio di Sintesi Finale* em 2018

Fig.7. Registo fotográfico pessoal, 2018

Fig.8. Imagem retirada de https://www.tripadvisor.it/LocationPhotoDirectLink-g678227-d1816878-i108154666-Palazzo_Farrattini-Amelia_Province_of_Terni_Umbria.html, consultada em 14/08/2020

Fig.9. PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Antonio, "*Alessandro Cremona: Il Palazzo di Eurialo Sivestri ad Templum Pacis*". *Ricerche di storia dell'arte* nº97, gennaio-aprile/2009. p.23

Fig.10. Imagem retirada de https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g678227-d1816878-i97829108-Palazzo_Farrattini-Amelia_Province_of_Terni_Umbria.html, consultada em 14/08/2020

Fig.11. PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Antonio, "*Alessandro Cremona: Il Palazzo di Eurialo Sivestri ad Templum Pacis*". *Ricerche di storia dell'arte* nº97, gennaio-aprile/2009. p.23

Fig.12. Registo fotográfico pessoal, 2018

- Fig.13.** Produção pessoal, a partir da imagem fornecida pelos docentes da disciplina de *Laboratorio di Sintesi Finale* em 2018
- Fig.14.** Imagem retirada de https://roma.corriere.it/foto-gallery/arte_e_cultura/17_gennaio_25/roma-palazzo-rivaldi-ecco-gioiello-rinascimentale-fori-che-spera-uscire-dall-abbandonamento-f9c69ab4-e2ca-11e6-91bb-de3c4de78c88.shtml, consultada em 18/08/2020
- Fig.15.** Imagem fornecida pelos docentes da disciplina de *Laboratorio di Sintesi Finale* em 2018
- Fig.16.** Produção pessoal, 2020
- Fig.17.** Produção pessoal, a partir da imagem retirada de PALLOTTINO, Elisabetta, PINELLI, Antonio, "*Alessandro Cremona: Il Palazzo di Eurialo Sivestri ad Templum Pacis*". *Ricerche di storia dell'arte* nº97, gennaio-aprile/2009. p.22
- Fig.18.** BARDESCHI, Marco Dezzi, "*Una premessa: la velia, una proposta di arqueologia rovesciata (1983)*". *ANANKE* 82, setembro 2017. p.4
- Fig.19.** Produção pessoal, 2020
- Fig.20. - 23.** Imagens fornecidas pelos docentes da disciplina de *Laboratorio di Sintesi Finale* em 2018
- Fig.24.** BARDESCHI, Marco Dezzi, "*Una premessa: la velia, una proposta di arqueologia rovesciata (1983)*". *ANANKE* 82, setembro 2017. p.3
- Fig.25.** Registo fotográfico pessoal, 2018/2019
- Fig.26. e 27.** Imagem retirada de https://roma.corriere.it/foto-gallery/arte_e_cultura/17_gennaio_25/roma-palazzo-rivaldi-ecco-gioiello-rinascimentale-fori-che-spera-uscire-dall-abbandonamento-f9c69ab4-e2ca-11e6-91bb-de3c4de78c88.shtml, consultada em 18/08/2020
- Fig.28. - 31.** Produção pessoal, escala 1:500, 2020
- Fig.32.** Produção pessoal, escala 1:250, 2020
- Fig.33. - 35.** Registo fotográfico pessoal, 2018
- Fig.36.** Produção pessoal, escala 1:250, 2020
- Fig.37. e 38.** Imagem retirada de <https://www.rocaille.it/palazzo-silvestri-rivaldi-roma/>, consultada em 06/01/2020

Fig.39. - 41. Registo fotográfico pessoal, 2018/2019

(Entre) intenção e desígnio

Fig.1. - 4. Produção pessoal, escala 1:500, 2020

Fig.5. Produção pessoal, escala 1:2000, 2020

Fig.6. Produção pessoal, 2018/2019

Fig.7. Produção de grupo da maquete, 2018/2019

Fig.8. Produção pessoal, 2018/2019

Fig.9 - 14. Produção pessoal, 2018/2019

Fig.15. - 18. Produção pessoal, escala 1:500, 2020

Fig.19. Produção pessoal, 2020

Fig.20. e 21. Produção pessoal, 2020

Fig.22 - 24. Produção pessoal, escala 1:250, 2020

Fig.25. ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor works Buildings and Projects 1979-1997*. Basel: Birkhäuser, 1999. p.198

Fig.26. - 31. Produção pessoal, 2020

Fig.32. e 33. Produção pessoal, escala 1:250, 2020

Fig.34. e 37. Produção pessoal, 2020

Fig.38. e 39. Produção pessoal, escala 1:250, 2020

Fig.40. Produção pessoal, escala 1:50, 2020

Fig.41. Produção pessoal, escala 1:10, 2020

Fig.42. e 43. Produção pessoal, 2020

Encontro entre museu e cidade:
Um novo diálogo com Palazzo Silvestri Rivaldi
Bernardo Lopes Silva

FACULDADE DE ARQUITETURA

