



Opus 81

Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona

With texts by Alba Di Lieto, Paola Marini and Valeria Carullo, and photographs by Richard Bryant. 52 pp. with ca. 45 illus., 280 x 300 mm, hard-cover, Italian/English
ISBN 978-3-932565-81-6
Euro 36.00, £ 29.90, US\$ 39.90, \$A 59.00

During the 1960s Italy's museum sector witnessed a fertile period of renewal. A generation of architects, working in partnership with the directors of museums, set about transforming into exhibition spaces a number of ancient monumental complexes located in the historic centres of some of the most important Italian cities. Among these was the brilliant and solitary Venetian architect Carlo Scarpa who revitalised the discipline of museography by sagaciously combining it with restoration. His lucid intervention at Verona's Museo di Castelvecchio is emblematic of this approach: the medieval castle, the museum of ancient art, and modern architecture all harmoniously coexisting in a monument located at the heart of a city designated a UNESCO World Heritage Site.

The wise and far-sighted choice of Scarpa was owed to the then director of the museum, Licisco Magagnato, who tenaciously argued the case for the appointment of an architect specialising in this field to work on the city's principal museum of ancient art.

In his work on the Castelvecchio, carried out at a significant point in his career, Scarpa attained a remarkable balance between various aesthetic elements that is particularly evident in the sculpture gallery, where the renovations harmonise with the power of the 14th-century Veronese works exhibited in this section of the museum. One of the most striking details – extraordinarily rich in historical and symbolic significance – is the location of the equestrian statue of Cangrande I della Scala, an exceptional medieval sculpture of the famous Lord of Verona. For the presentation of this work – a symbol of the city and its museum – the architect conceived a backdrop of great poetry, drawing the visitor's attention to its historical stratifications and simultaneously creating an exemplary essay in modern architecture.

The book is introduced with a text by Alba Di Lieto, the architect of Verona's art museums, a scholar of Scarpa's drawings, and the author of monographs on his work. She describes the architect's renovation and locates it in the context of Italy's architectural panorama.

The essay is followed by a brief history of the castle by Paola Marini, who was the director of Verona's art museums and monuments for 22 years. In 2015 she has taken on a new role as director of the Gallerie dell'Accademia in Venice.

Valeria Carullo, curator of the The Robert Elwall Photographs Collection in the RIBA British Architectural Library, writes about her experience assisting Richard Bryant when he photographed the castle.

Richard Bryant is one of the best-known architectural photographers, working all over the world. He and Hélène Binet are the only photographers to have been awarded a RIBA Honorary Fellowship of the Royal Institute of British Architects.

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-24
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com

During the 1960s Italy's museum sector witnessed a fertile period of renewal. A generation of architects, working in partnership with the directors of museums, set about transforming into exhibition spaces a number of ancient monumental complexes located in the historic centres of some of the most important Italian cities. Among these was the brilliant and solitary Venetian architect Carlo Scarpa (1906–1978) who revitalised the discipline of museography by sagaciously combining it with restoration. His lucid intervention at Verona's Museo di Castelvecchio is emblematic of this approach: the medieval castle, the museum of ancient art, and modern architecture all harmoniously coexisting in a monument located at the heart of a city designated a UNESCO World Heritage Site.

The wise and far-sighted choice of Scarpa was owed to the then director of the museum, Licisio Magagnato, who tenaciously argued the case for the appointment of an architect specialising in this field to work on the city's principal museum of ancient art.

The renovation work, which continued for more than a decade, took place in various phases (1958 to 1964, 1967 and 1968–1974) but in accordance with a remarkably consistent and coherent plan.

In his work on the Castelvecchio, carried out at a significant point in his career, Scarpa attained a remarkable balance between various aesthetic elements that is particularly evident in the sculpture gallery, where the renovations harmonise with the power of the 14th-century Veronese works exhibited in this section of the museum. One of the most striking details – extraordinarily rich in historical and symbolic significance – is the location of the equestrian statue of Cangrande I della Scala, an exceptional medieval sculpture of the famous Lord of Verona. For the presentation of this work – a symbol of the city and its museum – the architect conceived a backdrop of great poetry, drawing the visitor's attention to its historical stratifications and simultaneously creating an exemplary essay in modern architecture.

This museum is the most perfectly resolved of Scarpa's works in terms of the complexity and coherence of its design, and today remains «outrageously» well preserved.

The book is introduced with an essay by Alba Di Lieto, the architect of Verona's art museums, a scholar of Scarpa's drawings, and the author of monographs on his work. She describes the architect's renovation and locates it in the context of Italy's architectural panorama.

The essay is followed by a brief history of the castle by Paola Marini, who was the director of Verona's art museums and monuments for 22 years. In December 2015 she has taken on a new role as director of the Gallerie dell'Accademia in Venice – the first of Scarpa's museum projects in 1949.

Valeria Carullo, curator of the The Robert Elwall Photographs Collection in the RIBA British Architectural Library, writes about her experience assisting Richard Bryant when he photographed the Castelvecchio in 2014.

Richard Bryant is one of the best-known architectural photographers, working all over the world. He and Hélène Binet are the only photographers to have been awarded a RIBA Honorary Fellowship of the Royal Institute of British Architects.

Opus

Architettura in presentazioni individuali
Architecture in individual presentations

Herausgeber / Editor: Axel Menges

- 1 Rudolf Steiner, Goetheanum, Dornach
- 2 Jorn Utzon, Houses in Fredensborg
- 3 Jørgen Bo and Wilhelm Wohlert, Louisiana Museum, Humlebæk
- 4 Aurelio Galfetti, Castelgrande, Bellinzona
- 5 Fatehpur Sikri
- 6 Balthasar Neumann, Abteikirche Neresheim
- 7 Henry Hobson Richardson, Glessner House, Chicago
- 8 Lluís Domènech i Montaner, Palau de la Música Catalana, Barcelona
- 9 Richard Meier, Stadthaus Ulm
- 10 Santiago Calatrava, Bahnhof Stadelhofen, Zürich
- 12 Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci
- 13 Pfaueninsel, Berlin
- 14 Sir John Soane's Museum, London
- 15 Enric Miralles, C.N.A.R., Alicante
- 16 Fundación César Manrique, Lanzarote
- 17 Dharna Vihara, Ranakpur
- 18 Benjamin Baker, Forth Bridge
- 19 Ernst Gisel, Rathaus Fellbach
- 20 Alfredo Arribas, Marugame Hirai Museum
- 21 Sir Norman Foster and Partners, Commerzbank, Frankfurt am Main
- 22 Carlo Scarpa, Museo Canoviano, Possagno
- 23 Frank Lloyd Wright Home and Studio, Oak Park
- 24 Kisho Kurokawa, Kuala Lumpur International Airport
- 25 Steidle + Partner, Universität Ulm West
- 26 Himeji Castle
- 27 Kazuo Shinohara, Centennial Hall, Tokyo
- 28 Alte Völklinger Hütte
- 29 Alsfeld
- 30 LOG ID, BGW Dresden
- 31 Steidle + Partner, Wacker-Haus, München
- 32 Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museoa
- 33 Neuschwanstein
- 34 Architekten Schweger + Partner, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe
- 35 Frank O. Gehry, Energie-Forum-Innovation, Bad Oeynhausen
- 36 Rafael Moneo, Audrey Jones Beck Building, Museum of Fine Arts, Houston
- 37 Schneider + Schumacher, KPMG-Gebäude, Leipzig
- 38 Heinz Tesar, Sammlung Essl, Klosterneuburg
- 39 Arup, Hong Kong Station
- 40 Berger + Parkkinen, Die Botschaften der Nordischen Länder, Berlin
- 41 Nicholas Grimshaw & Partners, Halle 3, Messe Frankfurt
- 42 Heinz Tesar, Christus Hoffnung der Welt, Wien
- 43 Peichl/Achatz/Schumer, Münchner Kammer-spiele, Neues Haus
- 44 Alfredo Arribas, Seat-Pavillon, Wolfsburg
- 45 Stüler/Strack/Merz, Alte Nationalgalerie, Berlin
- 46 Kisho Kurokawa, Oita Stadium, Oita, Japan
- 47 Bolles + Wilson, Nieuwe Luxor Theater, Rotterdam

- 48 Steidle + Partner, KPMG-Gebäude, München
- 49 Steidle + Partner, Wohnquartier Freischützstraße, München
- 50 Neufert / Karle + Buxbaum, Ernst-Neufert-Bau, Darmstadt
- 51 Bolles + Wilson, NORD/LB, Magdeburg
- 52 Brunnert und Partner, Flughafen Leipzig / Halle
- 53 Johannes Peter Hölzinger, Haus in Bad Nauheim
- 54 Egon Eiermann, German Embassy, Washington
- 55 Peter Kulka, Bosch-Haus Heidehof, Stuttgart
- 56 Am Bavariapark, München
- 57 Gerber Architekten, Messe Karlsruhe
- 58 Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux
- 59 Otto Ernst Schweizer, Milchhof, Nürnberg
- 60 Steidle + Partner, Alfred-Wegener-Institut, Bremerhaven
- 61 Sonwik, Flensburg
- 62 Egon Eiermann / Sep Ruf, Deutsche Pavillons, Brüssel 1958
- 63 Ernst von Ihne / Heinz Tesar, Bode-Museum, Berlin
- 64 Skidmore, Owings & Merrill, International Terminal, San Francisco International Airport
- 65 Le Corbusier, Unité d'habitation, Marseille
- 66 Coop Himmelb(l)au, BMW-Welt, München
- 67 Bruno Paul, Haus Friedwart, Wetzlar
- 68 Robert-Bosch-Krankenhaus, Stuttgart
- 69 Rathaus Bremen
- 70 Gunnar Birkerts, National Library of Latvia, Riga
- 71 Ram Karmi, Ada Karmi-Melamede, Supreme Court of Israel, Jerusalem
- 72 Sep Ruf, Kanzlerbungalow, Bonn
- 73 Otto Ernst Schweizer, Kollegengebäude II, Universität Freiburg
- 74 Dietrich Dietrich Tafel, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin
- 75 Otto Ernst Schweizer, Stadion Wien
- 76 Fritz Barth, Cannstatter Straße 84, Fellbach
- 77 Ferdinand Kramer / SSP SchürmannSpengel, BIK-Forschungszentrum, Frankfurt am Main
- 78 Ivano Gianola, LAC Lugano Arte e Cultura, Lugano
- 79 Coop Himmelb(l)au, Musée des Confluences, Lyon
- 80 Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf
- 81 Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona

Carlo Scarpa Museo di Castelvecchio Verona

Carlo Scarpa

Museo di Castelvecchio, Verona



Menges

036.00 Euro
029.90 £
039.90 US\$
059.00 \$A

ISBN 978-3-932565-81-6 5 3 9 9 0

9 783932 565816

Carlo Scarpa
Museo di Castelvecchio
Verona

Testi/Texts
Alba Di Lieto
Paola Marini
Valeria Carullo

Fotografie/Photographs
Richard Bryant

Edition Axel Menges

© 2016 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 978-3-932565-81-6

Tutti i diritti sono riservati, in particolare quelli della traduzione in altre lingue.
All rights reserved, especially those of translation into other languages.

Stampa e rilegatura / Printing and binding:
Graspo CZ, a.s., Zlín, Repubblica Ceca / Czech Republic

Traduzione inglese / Translation into English:
Christopher Adams
Redazione / Copy editing: Giugliana Cipriani, Dorothea Duwe
Designo / Design: Axel Menges

Contenuto

6	Alba Di Lieto: Il Museo di Castelvecchio di Carlo Scarpa
10	Paola Marini: Il castello prima del museo
16	Piani
18	Sezioni
20	Vista generale da Via di Roma
22	Entrata da Via di Roma
24	Il cortile
28	La statua equestre di Cangrande I della Scala
30	La Galleria
38	La Reggia
40	Vie di circolazione
43	La statua equestre di Mastino II della Scala
44	Dettagli per la presentazione di opere d'arte
46	Il Ponte Scaligero
48	Vista generale attraverso del fiume Adige
50	Valeria Carullo: Postfazione

Contents

7	Alba Di Lieto: The Museo di Castelvecchio by Carlo Scarpa
11	Paola Marini: The castle before the museum
16	Floor plans
18	Sections
20	General view from Via di Roma
22	Entrance from Via di Roma
24	The courtyard
28	Equestrian statue of Cangrande I della Scala
30	The Galleria
38	The Reggia
40	Connections
43	Equestrian statue of Mastino II della Scala
44	Details for presenting pieces of art
46	The Ponte Scaligero
48	General view from across the River Adige
51	Valeria Carullo: Postface

Il Museo di Castelvecchio di Carlo Scarpa

Alba Di Lieto

Il fascino del Museo di Castelvecchio consiste nel far coincidere due diversità: un fiabesco castello medievale che accoglie un museo d’arte antica rigorosamente allestito da uno dei principali architetti italiani del Novecento: Carlo Scarpa.

Castelvecchio ha una storia lunga quasi 700 anni, per la maggior parte connessa a funzioni legate all’arte della guerra. Il suo destino si lega all’arte dal 1926 quando il re d’Italia, Vittorio Emanuele III, inaugura il museo d’arte antica della città, trasferito nel castello dopo un significativo intervento di ricostruzione voluto da Antonio Avena, all’epoca direttore dei musei di Verona.

Il castello medievale si staglia con la sua mole nel centro storico di Verona a pochi passi dall’Arena, il monumento romano più insigne della città, si affaccia sul fiume Adige dotato di un ponte, che nel medioevo con l’arcata lunga 48 metri rappresentava una novità ingegneristica, distrutto durante la seconda guerra mondiale e ricostruito »com’era e dov’era» secondo i medesimi criteri che avevano guidato il ripristino del Ponte di Santa Trinita a Firenze.

Negli anni 1950 a seguito dei gravi danni causati dalla seconda guerra mondiale ai centri storici italiani, il tema della ricostruzione e del restauro di antichi edifici diviene prioritario e all’attenzione sia della classe politica che di critici, storici e architetti. In questo periodo si affermano architetti che fanno scuola in ambito museografico rinnovando alcuni dei più importanti musei italiani a Genova, Milano, Venezia, Verona, Firenze e Palermo. Il *turnover* generazionale favorisce un cambio di gusto rispondendo ad una esigenza di svecchiamento che riguarda anche i musei che simbolicamente rappresentano i valori del nuovo corso culturale. Si doveva rompere con il passato e al tempo stesso rinnovare, ricostruire, »fare moderno« e restituire una nuova immagine. Gli architetti – Franco Albini, i BBPR (Gian Luigi Banfi Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers), Ignazio Gardella, Carlo Scarpa – chiamati ad operare dai direttori dei musei, critici e storici dell’arte, realizzano il rinnovamento di alcuni tra i più prestigiosi musei italiani.

Nel panorama italiano Carlo Scarpa è il protagonista assoluto del rinnovamento museografico, mutamento che ha prodotto una vera e propria rivoluzione nel saper vedere e nel saper mostrare le opere d’arte (M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, 1982); il suo destino è quello di occuparsi di musei: »preferisco fare musei [piuttosto] che grattacieli« (documentario *Un’ora con Carlo Scarpa*, a cura di Maurizio Cascavilla, RAI 1972).

Nell’immediato dopoguerra egli ha l’incarico di riformare le Gallerie dell’Accademia (1945–1959) e il Museo Correr a Venezia (1953, 1957–1960), la galleria di Palazzo Abatellis a Palermo (1953–1954), di ampliare la Gipsoteca di Possagno (1955–1957), di allestire alcune sale della Galleria degli Uffizi con Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella (1953–1956), di intervenire alla Fondazione Querini Stampalia a Venezia (1961–1963) di restaurare e allestire il Museo di Castelvecchio di Verona (1958–1964, 1967–1974). Purtroppo rimarranno sulla carta o incompiuti altri e interessanti progetti per musei.

Al tempo stesso l’architetto Scarpa firma, a partire dal 1942 e per trent’anni, gli allestimenti delle Biennali veneziane oltre a molte delle principali mostre italiane

d’arte antica e moderna. Con una straordinaria operosità realizza una sessantina di allestimenti (Paola Marini, *Saper vedere, saper mostrare*, 2000); tra questi rimangono memorabili quello per *Paul Klee* alla Biennale di Venezia (1948), *Giovanni Bellini* a Palazzo Ducale a Venezia (1949), *Antonello da Messina* al palazzo Zanca a Messina (1953), *Piet Mondrian* alla Galleria d’Arte Moderna di Roma (1956), *Frank Lloyd Wright* al palazzo della Triennale a Milano (1960), *Arturo Martini* al convento di Santa Caterina a Treviso (1967), la sua personale *Linee della ricerca contemporanea: dall’Informale alle nuove strutture*, alla Biennale di Venezia (1968), *Frescoes from Florence* alla Hayward Gallery a Londra (1969), *I disegni di Erich Mendelsohn* all’University of California a Berkeley (1969).

La sistemazione dei musei scarpiani talora è stata preceduta una esposizione temporanea che in qualche modo anticipava i contenuti del museo e costituiva sperimentale banco di prova per i criteri dell’allestimento. Ciò è quanto è avvenuto a Verona, quando il direttore Licisco Magagnato, arrivato nel 1956 a dirigere la rete dei musei veronesi, avvia un programma culturale che prevede la realizzazione di una significativa mostra dedicata alla ura medievale veronese. L’esposizione, intitolata: *Da Altichiero a Pisanello*, ha luogo nel 1958 nell’ala più antica del castello, quella della Reggia.

Lo storico dell’arte al procedere degli approfonditi studi storici sul medioevo veronese, considera inadeguato l’allestimento del castello degli anni 1920, e ritiene prioritario rinnovarlo liberandolo da numerose sovrastrutture obliteranti. Per tale operazione chiama ad affiancarlo Carlo Scarpa proprio in quanto specialista di musei, e insieme affrontano l’impegnativo intervento.

Il restauro di Castelvecchio si protrae per circa un decennio, come dice Magagnato stesso: »poiché di un restauro si tratta prima ancora che di un allestimento museografico« (L. Magagnato, *Storia e genesi dell’intervento*, 1982). Una prima e intensa fase di lavori inizia nel 1957 e riguarda sostanzialmente la sistemazione del primo e secondo piano delle Regge scaligere insieme al sistema di collegamenti aerei con il Torre del Mastio trecentesco. In questo periodo viene rinvenuta l’antica Porta del Morbio, che, oltre a mettere in comunicazione il piano terreno con l’ala della Reggia e la corte d’armi, rappresenta una importante scoperta di un brano di storia urbana. Il passaggio infatti era parte della cinta urbana meridionale di Verona risalente ai secoli XII–XIII, muraglia preesistente inglobata nel castello costruito da Cangrande II della Scala tra il 1354 e il 1356.

Il ritrovamento della Porta del Morbio segna un momento fondamentale dell’intero restauro, sia per la messa in luce di elementi appartenenti alla storia del monumento sia per collegare in un unico percorso circolare le due parti del castello: l’ala della Reggia con quella della Galleria. Questo punto di cerniera diventa il fulcro del progetto di Carlo Scarpa poiché, dopo attente riflessioni e prove, egli decide di collocare in prossimità del passaggio medievale la statua equestre di Cangrande I della Scala. La scultura trecentesca costituisce un altissimo esempio di rappresentazione di un principe di una corte signorile di livello europeo, amato dai veronesi e celebrato da Dante Alighieri.

Il progetto Scarpa muove dalla necessità di rivedere la collocazione degli anni 1920 che penalizzava fortemente la visione della prestigiosa scultura. Svariati sono gli schizzi che il maestro produce tra il 1958 e il 1964, dedicate a diverse ipotesi di collocazione della statua; ma nel momento in cui viene messa in luce l’area della Porta del



1. La Sala Foresti nell’attuale Galleria dell’Sculture, 1926. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona.
2. La Porta del Morbio, ca. 1958. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, Inv. CS006960.
3. Da sinistra, il direttore del museo Licisco Magagnato, l’assessore ai musei Alberto de Mori e il sindaco di Verona Giorgio Zanotto all’inaugurazione del Museo di Castelvecchio, 20 dicembre 1964. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, Inv. CS007216.
4. Da sinistra, il segretario generale del Comune di Verona Puiatti, Carlo Scarpa, il sindaco di Verona Giorgio Zanotto e l’assessore ai musei Alberto de Mori all’inaugurazione del Museo di Castelvecchio, 20 dicembre 1964. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, Inv. CS007217.

1. The Sala Foresti in today’s Galleria dell’Sculture, 1926. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona.
2. La Porta del Morbio, ca. 1958. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, Inv. CS006960.
3. From the left, the director of the museum Licisco Magagnato, the commissioner of museums Alberto de Mori, and the mayor of Verona Giorgio Zanotto at the opening of the Museo di Castelvecchio, 20 December 1964. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, Inv. CS007216.
4. From the left, the secretary general of the city of Verona Puiatti, Carlo Scarpa, the mayor of Verona Giorgio Zanotto, and the commissioner of museums Alberto de Mori at the opening of the Museo di Castelvecchio, 20 December 1964. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, Inv. CS007217.



The Museo di Castelvecchio by Carlo Scarpa
Alba Di Lieto

The Museo di Castelvecchio is particularly remarkable for the way in which it combines two very different elements: a fairy-tale medieval castle and a museum of ancient art, rigorously designed by one of the most important Italian architects of the 20th century: Carlo Scarpa.

The history of the Castelvecchio spans almost 700 years, the majority of which saw the building used for purposes relating to war. Its association with the arts dates from 1926 when the king of Italy, Vittorio Emanuele III, inaugurated the city’s new museum of ancient art following its transferral to the castle after a major renovation of the complex, overseen by Antonio Avena, at that time director of Verona’s museums.

This imposing medieval castle dominates the historic centre of Verona, overlooking the River Adige at a short distance from the Arena the city’s most significant Roman monument. Spanning the Adige is the impressive bridge of the Castelvecchio. With its 48 m-wide arch, this structure represented an unprecedented feat of engineering at the time of its construction during the Middle Ages. Destroyed in World War Two, it was subsequently rebuilt »as it was, and where it was« in accordance with the same principles followed in the restoration of the Ponte di Santa Trinita in Florence.

In the 1950s the serious damage caused to Italian cities during World War Two made the reconstruction and restoration of old buildings a priority for politicians, critics, historians and architects alike. Accordingly, certain architects began to specialise in the museum sector, renovating a number of the most important Italian museums in Genoa, Milan, Venice, Verona, Florence and Palermo. Responding to a need for rejuvenation, the new generation ushered in a change of taste that became symbolically enshrined in the new museology. The need was felt both to break with the past and to renew, reconstruct, »modernise« and provide buildings with a new image. Architects such as Franco Albini, BBPR (an acronym for the group comprising Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano Belgiojoso, Enrico Peressutti and Ernesto Nathan Rogers), Ignazio Gardella and Carlo Scarpa were encouraged to become involved in such projects by museum directors, critics and art historians, undertaking the renewal of some of Italy’s most prestigious cultural spaces.

Scarpa was undoubtedly the leading figure in the sphere of museum renovation, bringing about a genuine revolution in the perception and presentation of artworks (see M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, 1982). It was in this sphere that he was destined to make his most important creative contribution, stating in an interview: »I prefer to design museums [rather] than skyscrapers« (Maurizio Cascavilla, *Un’ora con Carlo Scarpa*, RAI, 1972). In the immediate post-war period he received commissions to redesign the Gallerie dell’Accademia (1945–1959) and the Museo Correr in Venice (1953, 1957–1960), as well as the gallery of the Palazzo Abatellis in Palermo (1953 to 1954). He extended the Gipsoteca at Possagno’s Museo Canova (1955–1957), designed a number of rooms for the Uffizi in collaboration with Giovanni Michelucci and Ignazio Gardella (1953–1956), made alterations to the Fondazione Querini Stampalia in Venice (1961–1963) and, of course, renovated and redesigned Verona’s Mu-

seo di Castelvecchio (1958–1964, 1967–1974). Unfortunately, a number of other interesting museological projects remained solely on paper or in an unfinished state.

Scarpa was also responsible for the design of the Venice Biennale for three decades from 1942, as well as many other major Italian exhibitions of ancient and modern art. Extraordinarily prolific, he went on to design some sixty installations (see Paola Marini, *Saper vedere, saper mostrare*, 2000), including the memorable *Paul Klee* exhibition at the Venice Biennale (1948), *Giovanni Bellini* at the Palazzo Ducale in Venice (1949), *Antonello da Messina* at the Palazzo Zanca in Messina (1953), *Piet Mondrian* at Rome’s Galleria d’Arte Moderna (1956), *Frank Lloyd Wright* at the Milan Triennale (1960), *Arturo Martini* at the Convento di Santa Caterina in Treviso (1967), his own exhibition *Linee della ricerca contemporanea: dall’Informale alle nuove strutture* at the Venice Biennale (1968), *Frescoes from Florence* at the Hayward Gallery in London (1969) and *I disegni di Eric Mendelsohn* at the University of California (1969).

Scarpa’s renovations were sometimes preceded by temporary exhibitions that anticipated the structure of the new museum, constituting a kind of »test-run« for any planned alterations. This was the case in Verona, when Licisco Magagnato (appointed director of the city’s museums in 1956) approved a programme of cultural events that included a significant exhibition dedicated to medieval Veronese painting. Titled *Da Altichiero a Pisanello*, the show opened in August 1958 in the oldest section of the Castelvecchio, identified as the Reggia.

Desiring to promote greater knowledge of medieval Verona, Magagnato prioritised a new renovation of the castle (considering the first such intervention of the 1920s to have been anachronistic in its approach) as well as the removal of the numerous superstructures obliterating parts of the building. Magagnato chose Scarpa – as a specialist in the field – to undertake this challenging project with him.

Work continued on the Castelvecchio for around a decade owing to the fact that the project was, in Magagnato’s words, »firstly a restoration project and subsequently a work of museum design« (L. Magagnato, *Storia e genesi dell’intervento*, 1982). A first, intense, phase of work began in 1957, principally concerning the layout of the first and second floors of the Palace, along with the system of elevated walkways connecting to the 14th-century Torre del Mastio. During this initial period the ancient Porta del Morbio was rediscovered, which not only functioned as a point of access connecting the ground floor with the palace and the parade ground, but represented a major historical discovery. The doorway was in fact a part of Verona’s southernmost city walls dating back to the twelfth and thirteenth centuries – the existing walls incorporated into the castle built by Cangrande II della Scala between 1354 and 1356.

The discovery of the Porta del Morbio marked a pivotal moment in the entire project, both in terms of bringing to light a part of the building’s history, and by enabling the two parts of the castle (palace and gallery wings) to be connected by means of a single circular path. This became the fulcrum of the project since, after careful deliberation and experimentation, Scarpa decided to place the equestrian statue of Cangrande I della Scala in the vicinity of the medieval doorway. This 14th-century sculpture is one of the most celebrated representations of the prince of a stately European court,

Morbio le migrazioni ideali della scultura da un luogo all'altro del castello si arrestano. Scarpa e Magagnato si trovano immediatamente d'accordo nella scelta del sito che suggella l'intera operazione di restauro »critico« del monumento. Diviene naturale collocare in quest'area densa di significati simbolici la statua equestre, emblema della città, del museo e opera rappresentativa della metafora del progetto. Dall'operazione traspare un parallelismo analogo a quanto era avvenuto nei musei di poco precedenti a Castelvecchio. Sia per il Museo genovese di Palazzo Bianco di Franco Albini con Caterina Marcenaro che per il Museo del Castello Sforzesco dei BBPR con Costantino Baroni a Milano si predilige come opera simbolo una scultura ad un dipinto: il frammento del sepolcro di *Margherita di Brabante* di Giovanni Pisano a Genova e la non finita *Pietà Rondanini* di Michelangelo a Milano. Negli anni 1980, *Margherita di Brabante* viene inserita da Franca Helg nel museo medievale di Genova, nel 2015 la *Pietà Rondanini* trova una nuova e sofferta collocazione curata da Michele De Lucchi nell'Ospedale Spagnolo sempre al Castello Sforzesco di Milano.

Per l'ostensione di Cangrande I della Scala, Scarpa mette a punto una macchina scenica di grande impatto visivo che propone un avvicinamento graduale all'opera. La statua posizionata sopra un alto basamento di cemento a vista, è visibile fin dal giardino – da un arido ponticello sul vallo – poi dal basso all'uscita della Galleria delle Sculture; un sistema di passerelle, scale e collegamenti consente al visitatore di raggiungerla al piano superiore per una visione ravvicinata mentre una piattaforma aerea permette di stabilire una relazione quasi intima con l'opera. Numerosi sono gli elaborati grafici dell'architetto per lo sviluppo del progetto espositivo e della complessa articolazione spaziale. Essi includono lo studio del posizionamento leggermente ruotato della scultura, di una copertura sporgente a protezione – purtroppo solo parziale – della statua, del rivestimento ligneo che rimanda a Frank Lloyd Wright, maestro dell'architettura organica ma anche ad un maestro della ura informale come Alberto Burri. E' conservata a Castelvecchio la ricca e affascinante collezione di 657 di disegni – molti dei quali sono autografi e consultabili sul sito: www.archiviocarloscarpa.it – testimonia il metodo affrontato dal maestro sia nel restauro che nell'allestimento. Il *corpus* di oltre 20.000 documenti grafici, acquisiti dal MAXXI (Museo delle Arti del XXI secolo) è consultabile al Centro Carlo Scarpa presso l'Archivio di Stato di Treviso, www.carloscarpa.it. E stato detto che i suoi disegni sono dei palinsesti della memoria, complessi, stratificati e labirintici (M. Dalai Emiliani, 2006); la loro lettura offre ancora oggi spunti per una interpretazione del concetto scarpiano di museo e sul restauro del monumento. Qui nulla è lasciato al caso, l'architetto ha esplorato diverse soluzioni prima di raggiungere empaticamente quella giusta e condivisa con il direttore del museo. Il dialogo con la storia è una componente essenziale del progetto, lungo un percorso che si presta a letture differenziate, dal monumento emergono le stratificazioni più antiche come la Porta del Morbio o il vallo trecentesco intravisto da una curiosa finestra a pavimento.

La raggiunta compiutezza dell'opera scarpiana si rivela straordinariamente nella sequenza della Galleria delle Sculture dove restauro e allestimento si integrano in un equilibrio armonico; in una affascinante sequenza di sale inquadrature dall'infilata prospettica, a sua volta evidenziata dalla lunga trave di ferro composta che sottolinea gli archi dell'asse della Galleria, emergono su supporti apparentemente galleggianti sul pavimento, le potenti statue

trecentesche del Maestro di Sant'Anastasia. Qui il rapporto tra Scarpa e gli artisti diventa evidente; in particolare la suggestione di Piet Mondrian – del quale aveva allestito la mostra romana nel 1956 – ritorna nel disegno dei telai delle finestre, nel rivestimento lapideo del sacello in facciata, nel cromatismo del pannello della sala centrale. Dagli artisti il maestro trae con »fabbriale sapienza« spunti per usi inediti di materiali tradizionali come la pietra, ma anche per il legno e il ferro che accosta tra loro in modo inimitabile. Sua è l'invenzione di innovativi trattamenti per materiali moderni come il calcestruzzo che, oltre ad essere presentato nelle sue »brutali« superfici a vista, viene bocciardato, scalfito, gettato a strati, mostrato in nuove e vibranti *texture*. Il brillante trattamento cromatico di setti murari e di soffitti finiti a calce rasata colorata o a stucco lustro, rappresentano ideali omaggi agli amati maestri della ura ma al tempo stesso costituiscono una rielaborazione di antiche tecniche di finitura delle superfici come quella dell'encausto, nota fin dall'epoca romana.

L'intesa con l'amico-artista Mario Deluigi ha consentito all'architetto di rendere concrete nelle colorate superfici di Castelvecchio, la sua sensibilità materica e la sua affinità alla cultura dell'informale (M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il »saper mostrare« di Carlo Scarpa*, 2008). Scarpa del resto in giovinezza si misura con la ura, poi esordisce come designer di vetri dove l'amore per la materia vetrosa lo induce a spericolate sperimentazioni che gli faranno produrre innovativi quanto essenziali oggetti per Venini. Non a caso Frank Lloyd Wright nel 1951 in visita a Murano, esaminando una collezione di oggetti vitrei disse: »I want this and that ... Then, this, this and that.« (Bruno Zevi, »Di qua o di là dell'architettura«, in *Carlo Scarpa. Opera completa*, 1984).

Il Museo di Castelvecchio è un luogo dove architettura medievale, ripristini novecenteschi, restauro critico di Carlo Scarpa e successivi recuperi come le tre torri restaurate dal 1996 ad oggi, il giardino pensile e i camminamenti riaperti nel 2007, convivono e si integrano armoniosamente. Il percorso museale è stato concepito come un alternarsi di passaggi tra interno ed esterno dove sono costanti i contatti con la città e continui gli scambi con gli spazi verdi: il moderno giardino concepito da Scarpa costituisce il biglietto da visita del Museo e al tempo stesso l'epilogo dell'esperienza, momenti di sosta e meditazione.

A cinquant'anni dalla sua apertura, con la sua conservazione integrale, Castelvecchio rappresenta oggi una realtà controcorrente e grazie alla sua precoce fotogenia ha raggiunto il cuore di molti artisti che in questi anni lo hanno ripreso. L'interesse dei fotografi per la sua architettura è testimoniato da numerosi servizi fotografici che alcuni maestri dello scatto – come Ugo Mulas, Paolo Monti, Arno Hammacher, Italo Zannier, Gabriele Basilico, Paolo Perina, Václav Sedý, solo per citare i più noti – hanno realizzato dalla sua apertura nel 1964. Oggi siamo orgogliosi di partecipare allo speciale racconto fotografico che un maestro della fotografia d'architettura come Richard Bryant ci consegna, racconto da cui traspare la sua grande passione grazie alla quale il suo occhio luminoso ha ritratto questo eccezionale museo e la sua architettura.

5. Veduta del cortile con un fotomontaggio del luogo previsto della statua equestre di Cangrande I della Scala, 1961. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona. Inv. CS007109.

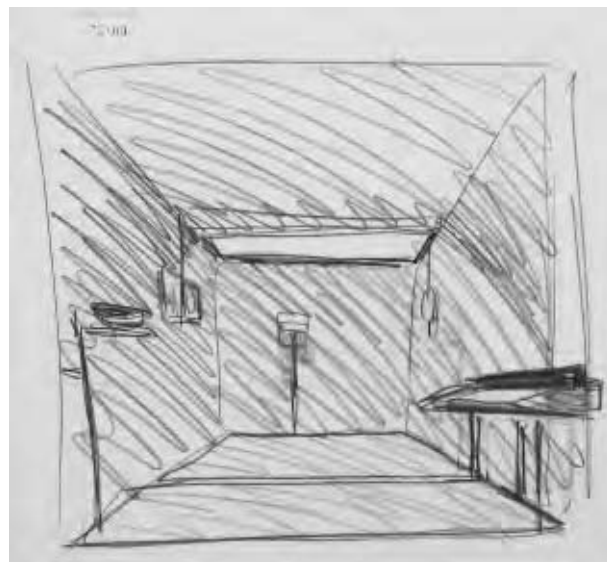
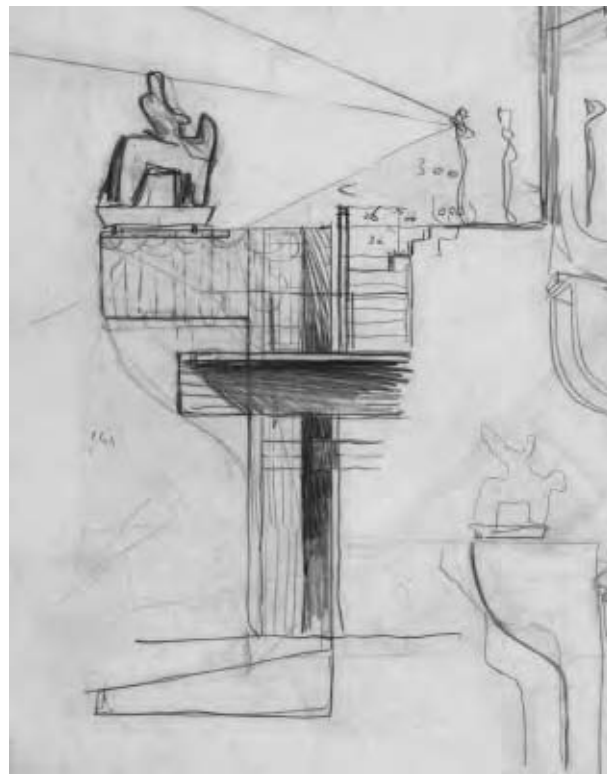
6. Carlo Scarpa, studio per il supporto della statua equestre di Cangrande I della Scala, 1961–64. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona. Inv. 31584 v.

7. Carlo Scarpa, schizzo prospettico dell'allestimento interno del »sacello«, 1962–1964. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona. Inv. 31703 r.

5. View of the courtyard with a photomontage of the projected location of the equestrian statue of Cangrande I della Scala, 1961. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona. Inv. CS007109.

6. Carlo Scarpa, study for the support of the equestrian statue of Cangrande I della Scala, 1961–64. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona. Inv. 31584 v.

7. Carlo Scarpa, perspective sketch of the interior of the »sacello« (little chapel), 1962–1964. Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona. Inv. 31703 r.



being loved by the Veronese and praised by Dante Alighieri.

Scarpa felt it was necessary to place the sculpture in a more prominent position than its existing location. He produced a number of sketches between 1958 and 1964 exploring different possibilities, but the rediscovery of the Porta del Morbio offered a definitive solution to the problem. Scarpa and Magagnato immediately agreed on the choice of a site epitomising the entire »critical« approach to the building's renovation. This area, so dense with symbolic significance, was considered to be the perfect place to situate this emblem of the city and the museum – a work that represented a metaphor for the project. Works of sculpture rather than painting had earlier symbolised other newly refurbished museums such as Genoa's Palazzo Bianco by Franco Albini and Caterina Marcenaro (a fragment of the tomb of *Margherita di Brabante* by Giovanni Pisano) and Milan's Castello Sforzesco by BBPR and Costantino Baroni (the unfinished *Pietà Rondanini* by Michelangelo). During the 1980s *Margherita di Brabante* was incorporated into Genoa's medieval museum by Franca Helg, and in 2015 Michele De Lucchi found the *Pietà Rondanini* a new position in Castello Sforzesco's Ospedale Spagnolo.

Scarpa's positioning of the sculpture provided it with a backdrop possessing a strong visual impact, and was the culmination of an itinerary that gradually led the visitor ever closer to the work. Placed on a high platform of plain concrete, the statue is visible from the garden – from a daring bridge over the ramparts – as well as from below, upon exiting the sculpture gallery; a system of walkways, stairs and passages takes the visitor closer to it at the top floor, while a projecting platform allows one to come into an almost intimate relationship with the work. Numerous drawings were produced relating to the installation and its complex spatial organisation, including a study of the sculpture's slightly rotated positioning, the protruding cover that protects the statue (unfortunately only partially) and the wooden panelling reminiscent of Frank Lloyd Wright, the master of organic architecture – but also of Alberto Burri, the master of *Art Informel*. The Castelvecchio preserves this rich and fascinating collection of 657 drawings, many of which are by Scarpa himself, and which are available for consultation online at www.archiviocarloscarpa.it, revealing the architect's approach to both the renovation and design aspects of the project. A collection of over 20,000 documents acquired by the MAXXI (Museo delle Arti del XXI Secolo) can be consulted at the Centro Carlo Scarpa at Treviso's Archivio di Stato (www.carloscarpa.it). It has been said that his drawings are palimpsests of memory: complex, layered and labyrinthine (M. Dalai Emiliani, 2006). They continue to offer starting points for an interpretation of Scarpa's concept for the museum and the renovation of the building. In them, nothing appears left to chance – the architect exploring a range of different solutions before empathetically arriving at the correct solution in agreement with the director. A dialogue with history emerges as an essential aspect of the project, highlighting the oldest sections of the building such as the Porta del Morbio or the 14th-century ramparts, glimpsed through a glass panel embedded in the floor along a pathway that allows for different viewpoints.

The perfection of Scarpa's project is evident in a remarkable fashion in the rooms of the sculpture gallery, where renovation and design achieve a harmonious balance. In a striking series of rooms – framed by the

lengthy perspective of the galleries, and emphasised by the iron strips defining the arches – the powerful 14th-century statues of the Master of St. Anastasia emerge on supports that seem to float above the floor.

It is here that Scarpa's profound feeling for art is most apparent. The influence of Piet Mondrian – whose Rome exhibition Scarpa had designed in 1956 – is particularly evident in the design of the window frames, the stone cladding on the façade of the chapel, and the colour of the panel in the central hall. With »craftsman's wisdom«, Scarpa drew inspiration from artists in his unconventional employment of traditional materials such as stone, wood and iron, which he combined in an inimitable fashion. He also devised innovative applications of such modern materials as concrete, which was used in its »brutal« or »raw« state as well as being bush-hammered, scratched or layered, creating new and vibrant textures. The brilliant chromatic treatment of walls and ceilings in smooth coloured plaster or bright stucco are perfect homages to his beloved artistic masters, but simultaneously reference ancient techniques for the finishing of surfaces, such as encaustic, known of since Roman times.

The working relationship Scarpa enjoyed with his artist friend Mario Deluigi allowed him fully to express his sensitivity to materials and his affinity with the culture of *Art Informel* through the coloured surfaces of the Castelvecchio (M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il »saper mostrare« di Carlo Scarpa*, 2008). Indeed, Scarpa experimented with painting as a young man before going on to work with glass. His passion for the material led him to undertake daring experiments that resulted in the creation of objects for Venini that were as innovative as they were essential. It is no surprise that on examining a collection of pieces by Scarpa during a visit to Murano in 1951, Frank Lloyd Wright remarked: »I want this and that ... Then, this, this and that« (Bruno Zevi, »Di qua o di là dell'architettura«, in *Carlo Scarpa. Opera completa*, 1984).

The Castelvecchio is a place where medieval architecture, 20th-century renovation, the critical interventions of Carlo Scarpa and those of more recent years – such as the restoration of the three towers (begun in 1996), the roof garden and the walkways (reopened in 2007) – harmoniously coexist. The museum itinerary was conceived as an alternating succession of interiors and exteriors, during which there would be constant points of contact with the city and green spaces. The modern garden designed by Scarpa welcomes the visitor to the museum but also constitutes something of an »epilogue« to his or her experience, allowing for moments of rest and meditation.

Fifty years after opening, with its integrated conservation, the Castelvecchio today represents an unconventional reality. Thanks to its photogenic character, it has touched the hearts of many artists who have made it the focus of projects since 1964, including Ugo Mulas, Paolo Monti, Arno Hammacher, Italo Zannier, Gabriele Basilico, Paolo Perina and Václav Sedý. Today we are proud to be associated with this new study by a master of architectural photography, Richard Bryant, thanks to whom we have another stunning portrayal of this exceptional museum and its architecture.

Il castello prima del museo

Paola Marini

Epoca romana

Spetta ad Alessandro Da Lisca, storico veronese del primo Novecento, l’ipotesi – non documentata ma ampiamente condivisa –, che attinge a sua volta a fonti del XIII secolo, dell’esistenza di un ponte romano nei pressi di quello Scaligero attuale. Il ponte sarebbe stato collegato *ab origine*, oppure dai tempi dell'imperatore Gallieno, con un tratto di muro fortificato fino all’arco dei Gavi, sulla strada che veniva da Mantova. Si sarebbe venuto a creare una specie di fortilizio, avamposto difensivo sul decumano massimo, i cui resti sarebbero quelli ancora visibili alla base dell’attuale Torre dell’Orologio e nello stesso ponte.

Fine secolo VIII

Prima notizia dell’esistenza della chiesa di San Martino Aquaro; secondo lo studioso illuminista Scipione Maffei il toponimo deriverebbe da *ad quarum*, ossia presso il ponte.

1194–1224

In età comunale viene innalzata, a destra dell'Adige, la prima cinta di mura urbane, che racchiude l’intera ansa del fiume, dall’attuale Ponte Aleardi fino a quello di Castelvecchio.

Le nuove mura inglobano nell’area del futuro castello il sistema fortificato romano e l’arco dei Gavi con funzione di porta urbana. La Porta del Morbio, così detta dal nome di Morbio da Perceto, proprietario della zona, viene probabilmente edificata con la cinta muraria comunale per accedere al primo recinto fortificato presso l’Adige. Vengono realizzati la costruzione corrispondente all’attuale Torre dell’Orologio e probabilmente lo scavo del canale Adigetto sul tracciato di un fossato preesistente, parallelo alle mura.

1239

Inondazione del fiume, con gravi danni alle mura comunali. Nell’area contigua alla chiesa di San Martino Aquaro crolla in gran parte la cortina tra l’arco dei Gavi e la riva del fiume.

1239–1250

All’epoca di Ezzelino da Romano vengono ripristinati i tratti danneggiati delle mura e costruito l’antemurale, a protezione del fronte esterno della cinta e come presidio idraulico dalle piene.

Con l’abbattimento di una scala realizzata in epoca napoleonica, l’intervento di restauro di Carlo Scarpa metterà in luce la sutura tra le diverse tecniche di muratura che si avvicendano in questo momento: quella in blocchi di pietra calcarea o tufo, del secolo XII e quella in grossi ciottoli intervallati da mattoni, del secolo XIII.

1277

Inizio della signoria scaligera, che durerà fino al 1387.

1287–1289

Viene intrapresa la costruzione della cinta muraria sulla riva sinistra dell'Adige.

1298

Alberto della Scala fa costruire le »rigaste« per arginare l’Adige nella grande ansa compresa fra le mura comu-

nali e la chiesa di San Zeno. Queste saranno successivamente prolungate lungo la riva urbana, fino all’altezza del Duomo, e munite di merli e torricelle difensive.

1321–1325

Completamento della cinta scaligera, a opera di Cangrande I della Scala, a sinistra e a destra dell’Adige. Quest’ultimo tratto, nelle parti superstiti, appare oggi riconoscibile per il paramento in mattoni alternati a un conglomerato di ciottoli dell’Adige.

1354–1356

Cangrande II della Scala, con il supporto di Guglielmo Bevilacqua, costruisce il castello, allora chiamato di San Martino Aquaro, o meglio *ad quarum*, per la presenza, al suo interno, della chiesa omonima. La fortezza, collocata alla fine delle mura comunali, è articolata in due nuclei, separati dal muro di epoca comunale: una corte d’armi, a oriente, delimitata da mura e protetta da torri, con un lato sul fiume lungo la »rigasta«, e una parte, a occidente, affacciata sul fiume, adibita a residenza. La struttura e la posizione del castello rispetto alla città e al fiume ne fanno il punto focale della difesa urbana e rispecchiano l’esigenza degli Scaligeri di avere una sede decentrata, più sicura dei palazzi di piazza dei Signori, da utilizzare in caso di ribellioni interne e incursioni esterne.

Parte integrante del complesso è il ponte fortificato sull’Adige eretto su progetto di Jacopo da Gozo e Giovanni da Ferrara e probabilmente concepito come via di fuga verso i territori alleati, a uso esclusivo di chi si trova nel castello. Il ponte è lungo 120 m, largo 7,5 e si compone di tre arcate con campate che si riducono allontanandosi dal maniero da 48 a 29 e a 24 m.

La costruzione di un percorso rialzato di accesso al ponte rende necessaria la chiusura della Porta del Morbio, unica comunicazione tra i due nuclei del castello; appena più a sud, nello stesso muro di età comunale e alla quota del medesimo percorso, viene quindi aperta una nuova porta ancor oggi visibile sul lato della corte d’armi.

1370

Sulla riva sinistra dell'Adige, nella zona della Campagnola, o Sacco, corrispondente al castello, risulta individuato un *broylus* (giardino recintato) di pertinenza dello stesso castello di San Martino.

1376

Bartolomeo e Antonio della Scala intraprendono la costruzione del Torre del Mastio, torre maestra del castello, posta accanto alla residenza fortificata e in diretta connessione con il ponte.

1387

L’ultimo signore Scaligero, Antonio, fugge dal castello. Subito dopo la città è conquistata da Gian Galeazzo Visconti.

1389

Viene ricostruito il castello di San Pietro e, fondato ex novo ma non portato a termine, il castello di San Felice; d’ora innanzi il castello di San Martino Aquaro comincerà ad essere denominato Castelvecchio. Viene creato, sulla sommità delle mura comunali, un passaggio coperto a doppia merlatura che, dai portoni della Bra, e dopo aver oltrepassato l’arco dei Gavi, arriva in Castelvecchio. Quest’ultimo risulta in tal modo collegato con la vasta

The castle before the museum

Paola Marini

Roman era

Alessandro Da Lisca, a 20th-century Veronese historian, has suggested the previous existence of a Roman bridge in the environs of the existing Ponte Scaligero (an unproven, but widely shared, hypothesis based on 13th-century sources). The bridge would have been connected *ab origine* – or from the time of Emperor Gallienus – with a stretch of fortified wall reaching as far as the Arco dei Gavi on the road to Mantua. This would have constituted part of a fortress or defensive outpost on the *decumanus maximus*, the remains of which are still visible at the base of the existing Torre dell’Orologio and in the bridge itself.

Late 8th century

First reference to the church of San Martino Aquaro; according to the illuminist scholar Scipione Maffei, the name was derived from *ad quaram*, meaning »by the bridge«.

1194–1224

During the Middle Ages the first stretch of city walls is raised to the right of the Adige, embracing the entire loop of the river from the current Ponte Aleardi to that of the Castelvecchio.

The new walls incorporate the fortified Roman area and the Arco dei Gavi (which functions as a city gate) within the area of the future castle. The Porta del Morbio – named after the owner of this area, Morbio da Perceto – is probably constructed as part of the city walls in order to enable access to the first fortified enclosure on the Adige. The structure corresponding to the present-day Torre dell’Orologio is built, and the excavation of the Adigetto Canal is also possibly undertaken, following the line of an existing ditch running parallel to the walls.

1239

The river floods, seriously damaging the city walls. A large section collapses between the Arco dei Gavi and the river bank, adjacent to the church of San Martino Aquaro.

1239–1250

At the time of Ezzelino da Romano, the damaged sections of the walls are rebuilt in addition to a breakwater, designed to protect the exterior of the boundary and to act as a flood defence.

With the demolition of a flight of steps dating from the Napoleonic era, Carlo Scarpa’s renovation will highlight the mix of different masonry techniques used at this time – from the blocks of limestone and tuff employed during the 12th century, to the large fragments of stone interspersed with brick typical of the 13th century.

1277

Beginning of the della Scala (or Scaligero) family’s domination of Verona, which will continue until 1387.

1287–1289

The construction of city walls on the left bank of the Adige is undertaken.

1298

Alberto della Scala builds the *rigaste* to embank the great bend in the Adige between the city walls and the

church of San Zeno. These are subsequently extended along the urban shore as far as the cathedral, and equipped with defensive battlements and turrets.

1321–1325

Work on the city walls is completed under Cangrande I della Scala to the left and right of the Adige. In its surviving sections, this last stretch is today recognisable by its brick facing, alternating with a conglomerate of stones from the Adige.

1354–1356

With the support of Guglielmo Bevilacqua, Cangrande II della Scala builds the castle, then named after San Martino Aquaro – or better, *ad quarum*, due to the presence within its boundaries of the church of the same name. The fortress, located at the end of the city walls, is divided into two parts, separated by the Medieval walls: a parade ground to the east, bounded by walls and protected by towers, with one side on the river along the *rigasta*, and a portion to the west overlooking the river, used as a residence. The structure and the location of the castle in relation to the city and the river make it the focal point of urban defence, and reflect the need of the Scaligeri for a decentralised base, more secure than the buildings in the Piazza dei Signori, to be used in case of internal rebellions and external incursions.

An integral part of the complex is the fortified bridge over the Adige designed by Jacopo da Gozo and Giovanni da Ferrara, probably conceived as an escape route to allied territories for the exclusive use of those in the castle. The bridge is 120 m long and 7.5 m wide, consisting of three arches with spans that progressively decrease in size as they move away from the castle, from 48 to 29 to 24 m.

The construction of a raised access path to the bridge makes it necessary to seal the Porta del Morbio, the only point of connection between the two parts of the castle; slightly further south, in the Medieval wall and at the height of the path, a new point of entrance is opened that is still visible on the side of the parade ground.

1370

On the left bank of the Adige – in the Campagnola or Sacco area – a *broylus* (enclosed garden) is located for the use of the castle of San Martino.

1376

Bartolomeo and Antonio della Scala undertake the construction of the Torre del Mastio – the castle’s main tower – located next to the fortified residence and directly connected to the bridge.

1387

Antonio, the last lord of the della Scala family, flees the castle. Immediately thereafter the city is conquered by Gian Galeazzo Visconti.

1389

The castle of San Pietro is reconstructed, and that of San Felice founded *ex novo* but not completed; henceforth, the castle of San Martino Aquaro will be known as the Castelvecchio. A covered walkway with double battlements is created along the top of the city walls, stretching from the gates of Piazza Bra to the Arco dei Gavi and on to Castelvecchio. The castle is thereby connected with the large fortified area of the »Citadel«

area fortificata della «Cittadella» realizzata dai Visconti a sud-ovest, tra le mura comunali, il corso dell'Adige, le mura scaligere e l'attuale Corso Porta Nuova.

1404–1405

Dominio di Francesco Novello da Carrara.

1405

Verona fa atto di dedizione alla Repubblica di Venezia. Da questo momento fino al 1923 Castelvecchio mantiene un uso esclusivamente militare; nel corso del Quattrocento è retto da un castellano designato dalla repubblica veneta.

1483

Secondo la descrizione di Marin Sanudo Castelvecchio ha otto torri, delle quali una »granda«, »et do fortece con li socorse«, ed è presidiato da due castellani.

1417

Dopo otto anni d’occupazione dell’esercito imperiale (1509–1517), la Repubblica di Venezia riprende Verona e avvia un programma urbanistico basato su nuovi criteri difensivi. L’architetto veronese Michele Sanmicheli progetta e costruisce per la città una nuova cinta fortificata, avviando un programma urbanistico basato sui principi della fortificazione moderna. Francesco Maria della Rovere, dal 1524 capitano generale dell’armata veneta, promuove il rafforzamento della cinta magistrale secondo i progetti architettonici di Sanmicheli, a Verona dal 1530. Castelvecchio acquista una rinnovata utilità militare come ridotto della sicurezza urbana e come centro di molteplici servizi logistici, funzione per la quale si costruiscono alcuni fabbricati.

Fine secolo XVI

Viene interrato il vallo interno, al piede delle mura comunali, verso la corte d’armi.

1600

Un rilievo eseguito da Gasparo di Lai, datato 26 febbraio, registra la situazione delle adiacenze del castello intorno alla Torre dell’Orologio. Il perimetro del fossato esterno appare più irregolare dell’attuale ed è in comunicazione con l’Adigetto, canale attraversato dalla strada in corrispondenza della porta urbana. Lungo il tracciato delle mura, da nord verso sud, risulta chiara la continuità strutturale tra la »Torre del Castello delli tre Rologij«, l’arco romano all’interno del quale, ai lati del »Porton«, trovano posto le botteghe di un sarto e di un barbiere e la »Muralia alta« che prosegue verso la Bra, mentre la »Muralia bassa» (l’antemurale) è ancora visibile a dividere i lotti delle botteghe che si affacciano sulla strada pubblica. Da una descrizione anonima datata 1 marzo 1600, il castello, occupato da circa »anime sessanta in tutto«, risulta attraversare una fase priva di particolare vitalità.

1618–1630

Costruzione del rivellino di terra anteposto alla testata del ponte fortificato, sulla riva sinistra.

1645

Per motivi di sicurezza, la polveriera viene allontanata da Castelvecchio, troppo vicino all’abitato.

1744–1746

Castelvecchio con il Ponte Scaligero è raffigurato in tre dipinti eseguiti dal vedutista Bernardo Bellotto. Quello

(acquistato nel 2000 dalla Fondazione Cariverona), con vista da occidente, del quale conosciamo anche un disegno preparatorio, costituisce un documento particolarmente eloquente anche della città di quegli anni, dall’aspetto della riva in corrispondenza delle »rigaste« di San Zeno, alle attività che si svolgevano sul fiume, alla rappresentazione puntuale dell’intera sequenza di campanili e torri (compresi quello interno al castello e quella all’estremità del ponte verso la Campagnola) visibili sullo sfondo del ponte.

1759

Si insediano nel castello il Veneto Militar Collegio, accademia d’ingegneria militare e l’Accademia degli Aletofili, istituzione di carattere scientifico.

1762

Anton Maria Lorgna, con gli ingegneri Pedrinelli e Benoni, presenta il progetto per la sede del Veneto Militar Collegio e della Corte del Collegio ai piedi del Torre del Mastio, oggi attraversata dalla strada d’accesso al ponte. L’edificio, costruito in forma ridotta e modificato rispetto al progetto originario, accompagnato da un modello ligneo, oggi conservato a Roma presso l’Istituto Storico dell’Arma del Genio, viene realizzato in posizione aderente al muro di cinta interno, parallelo a quello di epoca comunale e costituisce la più rilevante modifica introdotta a Castelvecchio in età veneziana.

1796

L’esercito francese guidato da Napoleone Bonaparte entra in Verona.

1797

Castelvecchio è uno dei capisaldi della resistenza francese contro i cittadini insorti durante le »Pasque veronesi«: il castello subisce molti danni. Domata l’insurrezione, la Torre dell’Orologio, gravemente lesionata, è in parte demolita riducendone l’alzato.

Con il trattato di Campoformio (17 ottobre) Verona è annessa all’impero austriaco.

1801

In seguito al trattato di Lunéville (9 febbraio) la città viene divisa in due parti: la riva sinistra, con i castelli e le colline resta all’Austria, e quella destra torna ai francesi. Prima di ritirarsi, questi ultimi abbattono la torre e il suo barbacane all’estremità del Ponte Scaligero, sulla riva sinistra dell’Adige, e iniziano lo smantellamento della cinta magistrale. Castelvecchio torna a essere luogo cruciale per la difesa della città, in quanto funzionale ad azioni offensive contro la riva sinistra, tenuta dagli austriaci.

1802–1805

I francesi eseguono lavori di profonda trasformazione del castello, nella zona della corte d’armi: cimatura delle torri e loro protezione con coperture terrapienate; demolizione dei fabbricati interni; costruzione di una caserma casamatta lungo parte del lato meridionale e gli interi lati orientale e settentrionale.

Nel 1805 Verona entra a far parte del Regno italico. Per ragioni di viabilità militare, viene smontato l’arco dei Gavi e ridotto il fossato esterno sul corso.

1806

Viene costruita la testa di ponte sulla riva sinistra,

realised by Visconti to the southwest, between the Medieval city walls, the river Adige, the Scaligero walls and the current Corso Porta Nuova.

1404–1405

Francesco Novello da Carrara rules Verona.

1405

Verona pledges allegiance to the Republic of Venice. Until 1923 the Castelvecchio will serve an exclusively military function; during the 15th century it is overseen by a castellan appointed by the Venetian Republic.

1483

According to a description by Marin Sanudo, the Castelvecchio has eight towers, one of which is »granda«, »et do fortece con li socorse«, and manned by two castellans.

1517

After eight years of occupation by the Imperial Army (1509–1517), the Republic of Venice retakes Verona and begins a programme of urban planning based on new defensive criteria. The Veronese architect Michele Sanmicheli designs and builds a new fortified wall for the city. Francesco Maria della Rovere – head of the Venetian army from 1524 – promotes the strengthening of the boundary according to the architectural plans of Sanmicheli in Verona after 1530. The Castelvecchio acquires a renewed military use as a redoubt and a logistical centre, for which purpose a number of workshops are constructed.

Late 16th century

The internal ramparts are dug in at the foot of the city walls, toward the parade ground.

1600

A survey carried out by Gasparo di Lai, dated 26 February, illustrates the situation in the vicinity of the castle around the Torre dell’Orologio. The perimeter of the outer moat appears more irregular than it does today and connects with the Adigetto, a channel crossed by the road near the city gate. Along the route of the wall, from north to south, there is a clear structural continuity between the »Torre del Castello delli tre Rologij«, the Roman arch within which, on either side of the »Porton«, are located shops belonging to a tailor and a barber, and the »Muralia alta« that continues to Piazza Bra. The »Muralia bassa« (the rampart) is still visible, dividing the row of shops that face the public highway. According to an anonymous description dated 1 March 1600, the castle is occupied by some »sixty souls in all«, and undergoes a fairly uneventful phase.

1618–1630

Construction of the ravelin before the head of the fortified bridge, on the left bank.

1645

For reasons of safety the gunpowder store is relocated away from the Castelvecchio, being too close to inhabited areas.

1744–1746

The Castelvecchio and its bridge is depicted in three works executed by the landscape painter Bernardo Bel-

lotto. One such work (bought in 2000 by the Fondazione Cariverona – a view from the west, for which a preparatory drawing also exists) offers a particularly detailed and evocative image of the city at this time, depicting the shore near the *rigaste* of San Zeno, activities taking place on the river, and the collection of steeples and towers (including those inside the castle and at the end of the bridge heading toward Campagnola) visible in the background.

1759

The castle is occupied by the Veneto Militar Collegio (an academy of military engineering) and the Accademia degli Aletofili (a scientific institution).

1762

Anton Maria Lorgna, with the engineers Pedrinelli and Benoni, presents a design for the headquarters of the Veneto Militar Collegio and its courtyard at the foot of the Torre del Mastio, today crossed by the access road to the bridge. The building is constructed in a reduced and modified form in comparison with the original plan (which is accompanied by a wooden model, today in the collection of Rome’s Istituto Storico dell’Arma del Genio). It is built in a position close to the inner wall, parallel to that of the Medieval period, and represents the most significant change made to the structure of the Castelvecchio during the Venetian era.

1796

Napoleon’s army enters Verona.

1797

The Castelvecchio is a cornerstone of French defence against the city’s rioting citizens during the »Verona Uprising«, when the castle suffers much damage. Once the disturbances are quelled, the seriously damaged Torre dell’Orologio has to be partly demolished.

With the Treaty of Campoformio (17 October) Verona is annexed to the Austrian Empire.

1801

Following the Treaty of Lunéville (9 February) the city is divided into two zones: the left bank, with its castles and hills, remains in the possession of Austria; the right bank is returned to the French. Before retreating, the French demolish the tower and its barbican at the end of the bridge on the left bank of the Adige, and begin dismantling the main wall. The Castelvecchio once again becomes of crucial importance, serving as a base for offensives against the Austrians.

1802–1805

The French undertake a profound transformation of the castle in the area of the parade ground, capping and protecting the towers with ramparts, demolishing interior structures, and constructing a new barracks along part of the southern side and the entire eastern and northern sides.

In 1805 Verona becomes part of the Kingdom of Italy. For military reasons, the Arco dei Gavi is dismantled and the outer moat reduced.

1806

Construction of the bridgehead on the left bank.

1813

Le mura del castello, in previsione di un attacco, vengo-no rialzate, accentuando l’aspetto di tozza fortezza già conferito dall’abbassamento delle torri.

1814

L’Austria si impadronisce nuovamente di Verona. Castelvecchio diviene caserma austriaca.

1823–1824

Per ordine di Francesco I d’Austria, sul Ponte Scaligero, danneggiato dalle operazioni di guerra, vengono com-piuti importanti lavori, tra i quali il ripristino delle merlatu-re su due tratti del cammino di ronda sul lato orientale.

Il progetto si prefigge di migliorare l’accessibilità al ponte; non prevede invece modifiche al ponte levatoio, all’inizio dell’arcata maggiore, davanti alla porta d’in-gresso del castello, conservato almeno fino agli anni 1850.

1854–1861

In asse con il Ponte Scaligero, viene costruito l’arsena-le Franz Josef I nell’area della Campagnola; la testa di ponte viene di conseguenza spianata.

1845

Ripristino della testa di ponte napoleonica sulla riva sinistra.

1864

Progetto di miglioramento della stazione del telegrafo ottico, sistemato dal 1850 sulla terrazza di copertura del Torre del Mastio.

1866

Con la Terza guerra d’indipendenza, Verona e il Vene-to sono annessi all’Italia. Castelvecchio diventa una ca-serma italiana.

1870

Apertura al pubblico del Ponte Scaligero, con la realizza-zione del fornice carrabile accanto alla Torre dell’Orolo-gio per il passaggio diretto dal corso al ponte, di cui viene modificato il profilo della rampa.

1882

Gravissima inondazione dell’Adige con enormi distruzioni e numerose vittime. A ovest del complesso rovinò pure il parapetto dell’Adigetto che serviva quasi di controscarpa a Castelvecchio; la città aveva subito, a partire dal XVIII secolo, altre inondazioni nel 1757, nel 1767 e nel 1776.

1891

Dopo la catastrofe del 1882, si procede alla costruzione dei muraglioni sull’Adige, all’interno dei quali il fiume viene rinserrato e al contempo escluso dalla vita della città.

1906

Il castello ospita una scuola per ufficiali di complemento.

1915

Antonio Avena viene incaricato della direzione del Mu-seo Civico.

1921

Antonio Avena con l’architetto Ferdinando Forlati inizia a progettare il trasferimento della pinacoteca comunale da palazzo Pompei a Castelvecchio.

1923

Il Comune di Verona riceve dal Demanio Castelvecchio »in uso perpetuo a titolo gratuito» (4 novembre). L’intero complesso sarà destinato a museo a eccezione del pia-no terra dell’ala ovest che, con il relativo cortile, rimarrà in uso al circolo ufficiali.

1924–1926

Sotto la guida di Antonio Avena Castelvecchio viene sot-toposto a un radicale intervento di restauro, in funzione della sua destinazione a Museo Civico. Il programma dei lavori intende riportare alla luce ciò che resta della costruzione scaligera ed esaltare il carattere trecentesco dell’intero complesso, anche con interventi di ricostruzione e di »medievalizzazione« delle parti ottocentesche, a par-tire dalla caserma napoleonica. Si utilizzano a questo scopo materiali ed elementi decorativi provenienti dalla demolizione di edifici cittadini, in particolare di quelli dan-neggiati dall’inondazione del 1882. Le parti sommitali delle torri, le merlature ghibelline e i cammini di ronda vengono ricostruiti con lo stesso gusto storicizzante che caratteriz-za la sistemazione degli interni del castello, decorati in stile medievale e rinascimentale. Gli spazi aperti acquistano un’immagine coerente con il programma stilistico del restauro: nella corte d’armi viene allestito un giardino con percorsi, aiuole ed elementi architettonici – come il pozzo e le fontane, anch’essi recuperati – che richiamano le forme del giardino all’italiana. Nello stesso stile viene realiz-zato un giardino pensile con fontana, tra la Torre dell’Oro-logio e la torre sud-ovest, alla quota dei camminamenti.

1926

Vittorio Emanuele III inaugura il Museo di Castelvecchio.

1932

Dopo lunghissimo dibattito, l’arco dei Gavi viene rico-struito nell’attuale posizione, a est del castello, dove dal 1908 si trovava il monumento a Cavour.

1944

Nella sala della musica del castello, intitolata a Umber-gio Boggian, si svolge il processo agli ex componenti del Gran Consiglio del fascismo.

1945

Il bombardamento aereo anglo-americano del 4 gennaio distrugge l’ala orientale (Sala Boggian e spazi sottostan-ti) e sconvolge gli altri settori. Il 24 aprile il ponte di Cas-telvecchio, come tutti quelli della città, viene minato e distrutto dalle truppe tedesche in ritirata. Pochi mesi dopo si eseguono i lavori di rimozione dei detriti e delle macerie del ponte per garantire il deflusso dell’acqua, catalogando tutti i pezzi recuperati.

1946

Inizio della ricostruzione dell’ala orientale del castello.

1947

Il museo riapre con una mostra sui capolavori della pittura veronese.

1949–1951

Ricostruzione del ponte di Castelvecchio, sotto la dire-zione del soprintendente Piero Gazzola che ne attua la fedele ricostruzione per anastilosi, con la collaborazione dell’architetto Libero Cecchini.

Il testo è tratto, con piccoli aggiustamenti, da P. Marini, »Il castello prima del museo«, in A. Di Lieto, *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*, Venezia, 2006, pp. 27 to 29, a sua volta rielaborato sulla base di »Un regesto per Castelvecchio«, a cura di L. Latini e S. Zanon, in *Castelvecchio di Verona. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, XII edizione, Treviso, 2001, pp. 10–31, a confronto con i principali studi di riferimento:

A. Da Lisca, *La fortificazione di Verona dai tempi ro-mani al 1866*, Verona, 1916.

R. Brenzoni, »Il castello scaligero di S. Martino Aqua-ro e la sua torre dei tre ›relogij‹. Prima parte (storia poli-tica)«, in *Atti e Memorie dell’Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, VI, 1925, pp. 99–112.

G. Barbetta, *Le mura e le fortificazioni di Verona*, Ve-rona, 1952.

S. Marinelli, »Il castello, le collezioni«, in L. Magagna-to (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra, Milano, 1982, pp. 133–148.

P. P. Brugnoli, »›Donna e regina delle terre italice‹: realtà e immagine di Verona scaligera«, in *Gli scaligeri, 1277–1387*, a cura di G. M. Varanini, Verona, 1988, pp. 215–224.

P. Frattaroli, »Le decorazioni di interni in Castelvecchio«, in *Gli scaligeri, 1277–1387*, catalogo della mostra a cura di G. M. Varanini, Verona, 1988, pp. 236–243.

G. M. Varanini, »Castelvecchio come residenza nella tarda età scaligera«, in *Verona Illustrata*, 2, 1989, pp. 11–18.

L. V. Bozzetto, »Castelvecchio in alcuni disegni otto-centeschi del Kriegsarchiv di Vienna«, in *Verona Illustra-ta*, 7, 1994, pp. 123–139.

L. V. Bozzetto, »L’architettura di Castelvecchio dal Tre-cento all’Ottocento«, in *Castelvecchio e il ponte scali-gero*, Verona, 1995, pp. 75–105.

A. Conforti Calcagni, *Le mura di Verona. La città e le sue difese dalla fondazione romana all’Unità d’Italia*, Verona, 1999.

L. V. Bozzetto, »Indagini preliminari di studio sul rest-auro Forlati-Avena di Castelvecchio«, in *Medioevo ideale e medioevo reale nella cultura urbana. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento*, a cura di P. Marini, Ve-rona, 2003, pp. 132–153.

Si ringraziano Lino Vittorio Bozzetto, Anna Maria Con-forti Calcagni e Gian Maria Varanini per il prezioso aiuto.

lncorporating a number of small amendments, the pre-sent chronology is based on P. Marini, »Il castello prima del museo«, in A. Di Lieto, *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*, Venice, 2006, pp. 27–29. The latter text, in turn, drew on elements from L. Latini and S. Zanon, »Un regesto per Castelvecchio«, in *Castelvecchio di Verona. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardi-no*, 12th ed., Treviso, 2001, pp. 10–31, and the following principal studies:

A. Da Lisca, *La fortificazione di Verona dai tempi ro-mani al 1866*, Verona, 1916.

R. Brenzoni, »Il castello scaligero di S. Martino Aqua-ro e la sua torre dei tre ›relogij‹. Prima parte (storia poli-tica)«, in *Atti e Memorie dell’Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, VI, 1925, pp. 99–112.

G. Barbetta, *Le mura e le fortificazioni di Verona*, Ve-rona, 1952.

S. Marinelli, »Il castello, le collezioni«, in L. Magagna-to, ed., *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, exh. cat., Milan, 1982, pp. 133–148.

P. P. Brugnoli, »›Donna e regina delle terre italice‹: realtà e immagine di Verona scaligera«, in *Gli scaligeri, 1277 to1387*, ed. by G. M. Varanini, Verona, 1988, pp. 215–224.

P. Frattaroli, »Le decorazioni di interni in Castelvecchio«, in *Gli scaligeri, 1277–1387*, exh. cat., ed. by G. M. Varanini, Verona, 1988, pp. 236–243.

G. M. Varanini, »Castelvecchio come residenza nella tarda età scaligera«, in *Verona Illustrata*, 2, 1989, pp. 11 to 18.

L. V. Bozzetto, »Castelvecchio in alcuni disegni ottocenteschi del Kriegsarchiv di Vienna«, in *Verona Illu-strata*, 7, 1994, pp. 123–139.

L. V. Bozzetto, »L’architettura di Castelvecchio dal Trecento all’Ottocento«, in *Castelvecchio e il ponte sca-ligero*, Verona, 1995, pp. 75–105.

A. Conforti Calcagni, *Le mura di Verona. La città e le sue difese dalla fondazione romana all’Unità d’Italia*, Verona, 1999.

L. V. Bozzetto, »Indagini preliminari di studio sul restauro Forlati-Avena di Castelvecchio«, in *Medioevo ideale e medioevo reale nella cultura urbana. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento*, ed. by P. Mari-ni, Verona, 2003, pp. 132–153.

My sincere thanks go to Lino Vittorio Bozzetto, Anna Maria Conforti Calcagni and Gian Maria Varanini for their assistance.

1813

In the expectation of an attack, the castle’s walls are raised, thereby accentuating that squat appearance previously created by the lowering of its towers.

1814

Austria once again takes control of Verona; the Castelvecchio is used as a barracks for its troops.

1823–1824

By order of Francis I of Austria, important work is under-taken to the war-damaged bridge, including the restora-tion of the battlements on two sections of the walkway on the eastern side.

The project aims to improve access to the bridge; however, it does not incorporate changes to the draw-bridge, which remains in place until at least the 1850s.

1854–1861

On an axis with the bridge, the Franz Josef I Arsenal is constructed in the Campagnola area; consequently, the bridgehead is extended.

1845

Restoration of the Napoleonic bridgehead on the left bank.

1864

Project to improve the semaphore station, located on the roof of the Torre del Mastio since 1850.

1866

As a consequence of the Third War of Independence, Verona and the Veneto region become part of Italy. The Castelvecchio becomes an Italian military barracks.

1870

The bridge is opened to the public, with the creation of a vaulted driveway next to the Torre dell’Orologio to en-able access directly from the road to the bridge, which alters the profile of the ramp.

1882

Serious flooding of the Adige causes enormous destruc-tion and claims numerous victims. In the west of the complex even the parapet of the Adigetto is destroyed, which almost served as a counterscarp for the Castelvecchio. The city had suffered from flooding from the 18th century onwards – other floods having taken place in 1757, 1767 and 1776.

1891

Following the catastrophe of 1882, the construction of embankments along the Adige begins. The river is con-tained within these and simultaneously distanced from the life of the city.

1906

The Castelvecchio hosts a school for reserve officers.

1915

Antonio Avena is appointed director of the Museo Civico.

1921

With the architect Ferdinando Forlati, Avena begins to plan the transferral of the Pinacoteca Comunale from the Palazzo Pompei to the Castelvecchio.

1923

On 4 November Verona City Council receives the Castelvecchio from the State »in perpetuity and at no cost«. The entire complex will be devoted to the museum, with the exception of the ground floor of the west wing and its courtyard, which remains in use by officers.

1924–1926

Under the guidance of Antonio Avena, the Castelvecchio undergoes a radical course of renovation work in order to transform it into a museum. The programme of works aims to bring to light what remains of the original build-ing and to highlight the 14th-century character of the entire complex, going so far as to reconstruct and »me-dievalise« 19th-century areas such as the Napoleonic barracks. To this end, materials and decorative elements taken from the demolition of buildings in the city are used – particularly those damaged by the flood of 1882. The tops of the towers, the Ghibelline battlements and walkways are rebuilt in line with the same historicising taste characterising the arrangement of the castle’s in-terior spaces, decorated in Medieval and Renaissance style. Open spaces also acquire an image consistent with the overall design: a garden is designed for the parade ground, incorporating paths, flowerbeds and architectural elements such as a well and fountains, recalling the typical forms of the Italianate garden. In the same style, a hanging garden with fountain is created between the Torre dell’Orologio and the south-west tower, at the height of the walkways.

1926

Vittorio Emanuele III inaugurates the new Museo di Castelvecchio.

1932

Following a long debate, the Arco dei Gavi is reconstruct-ed in its present position, to the east of the castle where, from 1908, the monument to Cavour was located.

1944

The trial of former members of the Grand Council of Fascism takes place in the castle’s music room, dedi-cated to Umberto Boggian.

1945

The Allied air raid of 4 January destroys the eastern wing (the Sala Boggian and the spaces below) and dam-ages other sections of the building. On 24 April the bridge to the Castelvecchio – along with all of the city’s other bridges – is destroyed by retreating German troops. Sev-eral months later, the work of clearing debris and rubble begins – as well as the cataloguing of the recovered pieces – in order to allow the free flow of water.

1946

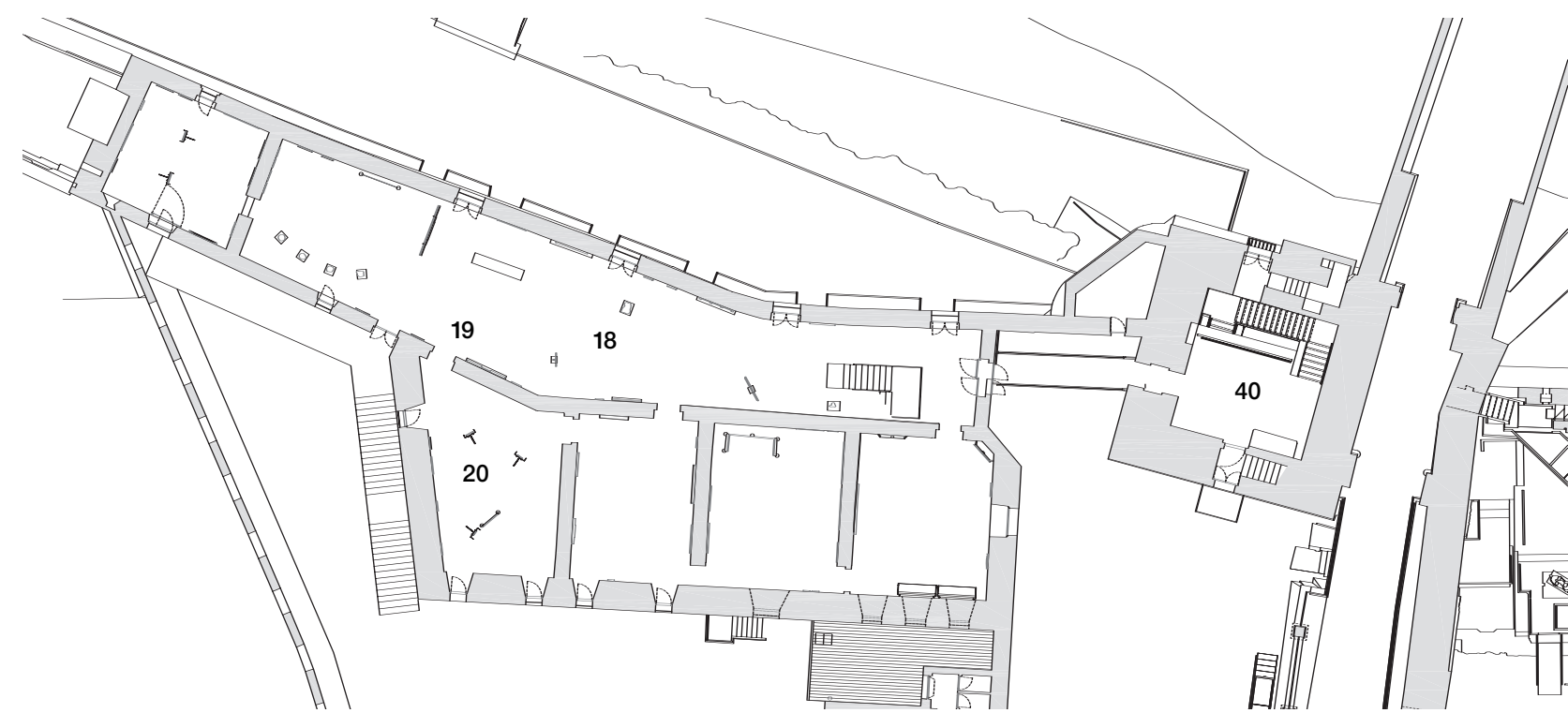
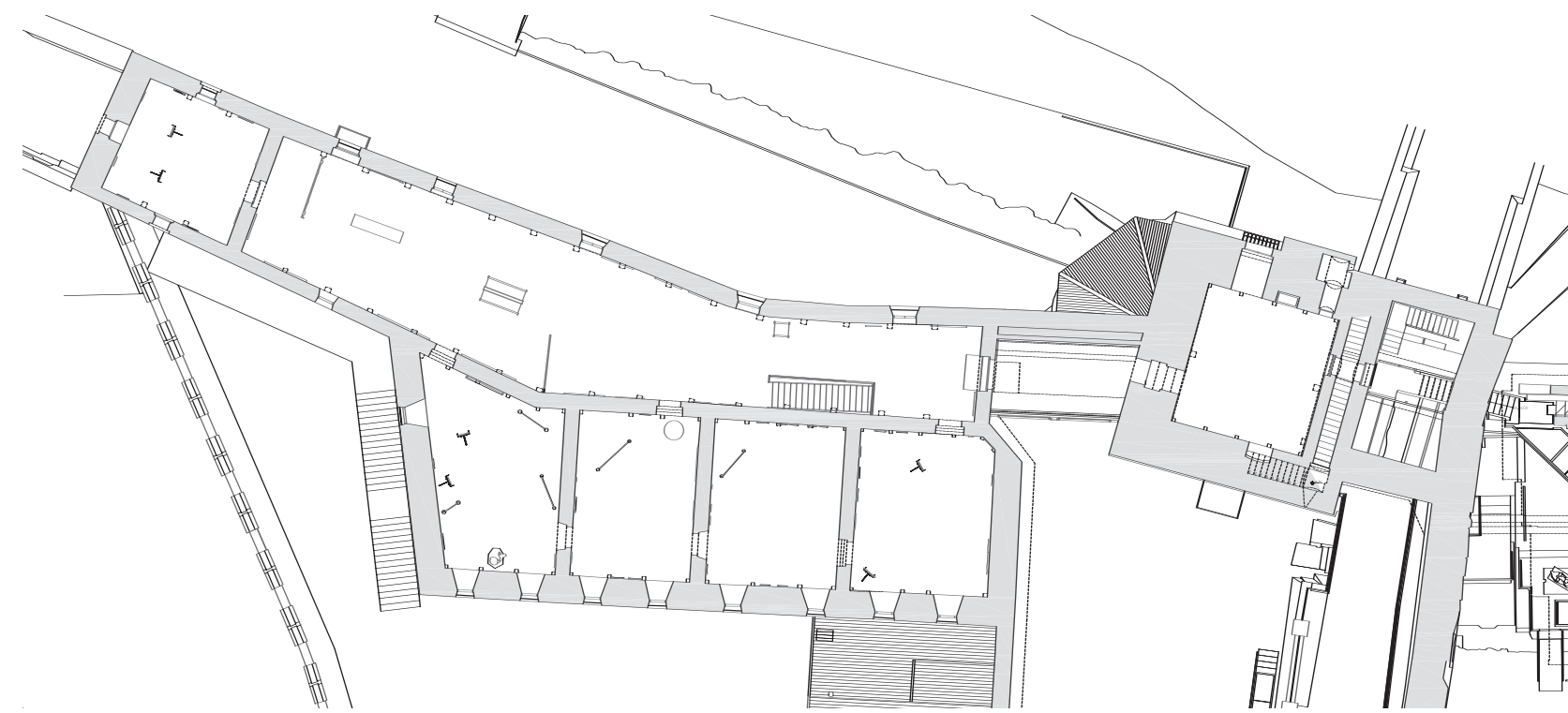
Reconstruction work begins on the eastern wing.

1947

The museum reopens with an exhibition of masterpieces of Veronese painting.

1949–1951

Faithful reconstruction of the Castelvecchio bridge be-gins under the direction of Piero Gazzola, with the col-laboration of the architect Libero Cecchini.

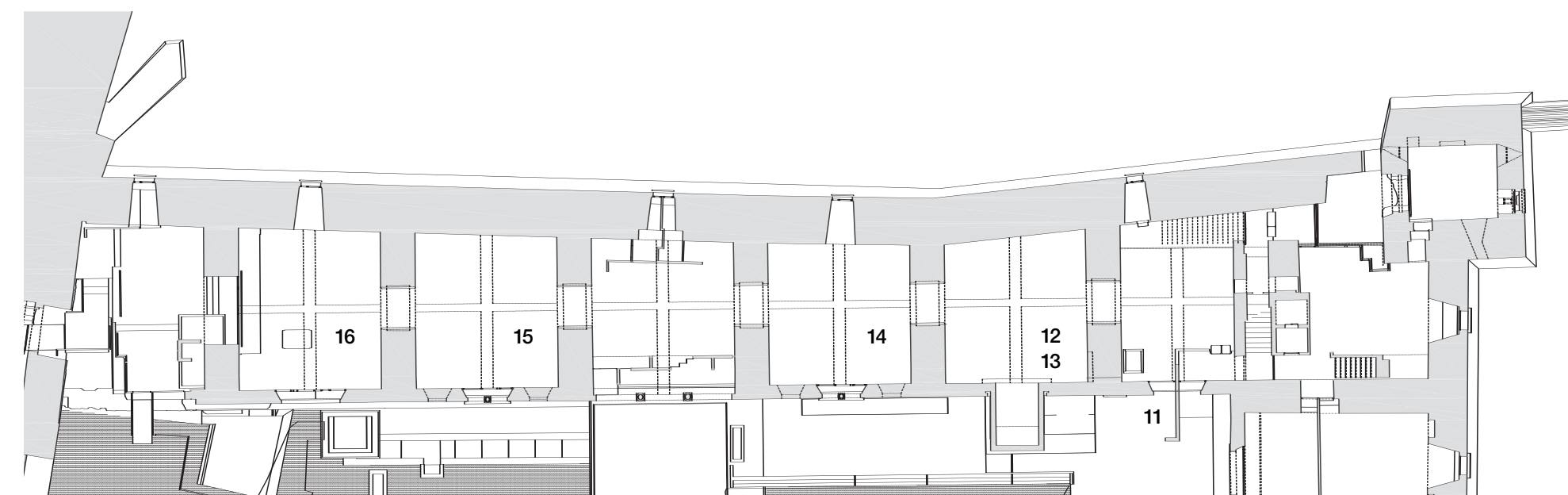
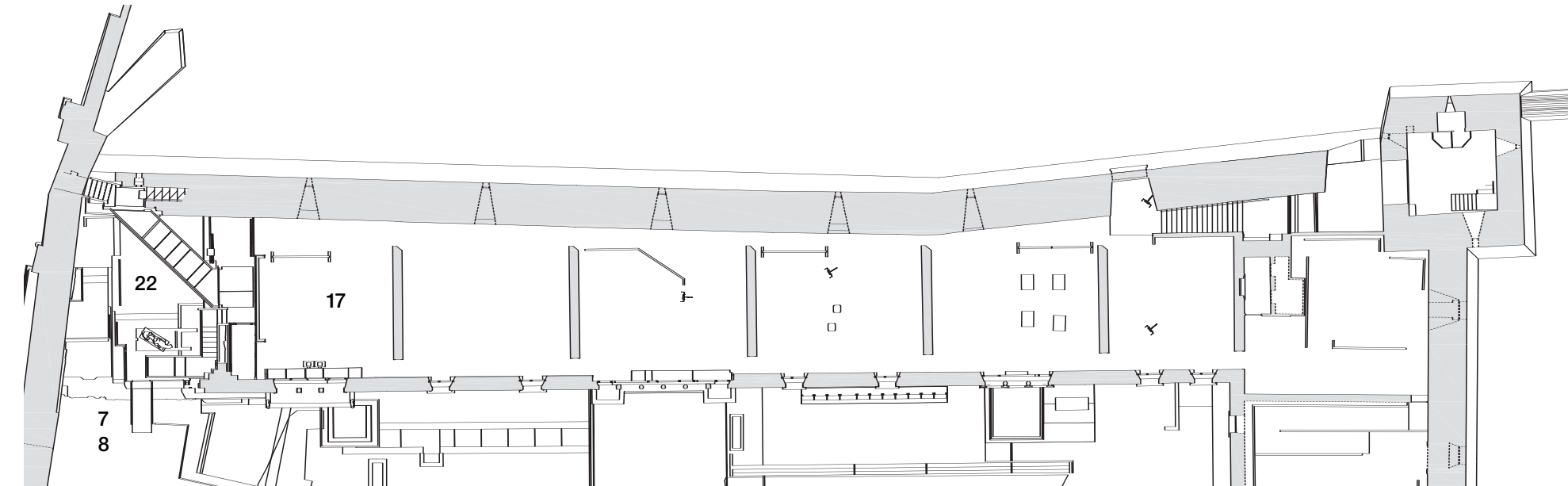
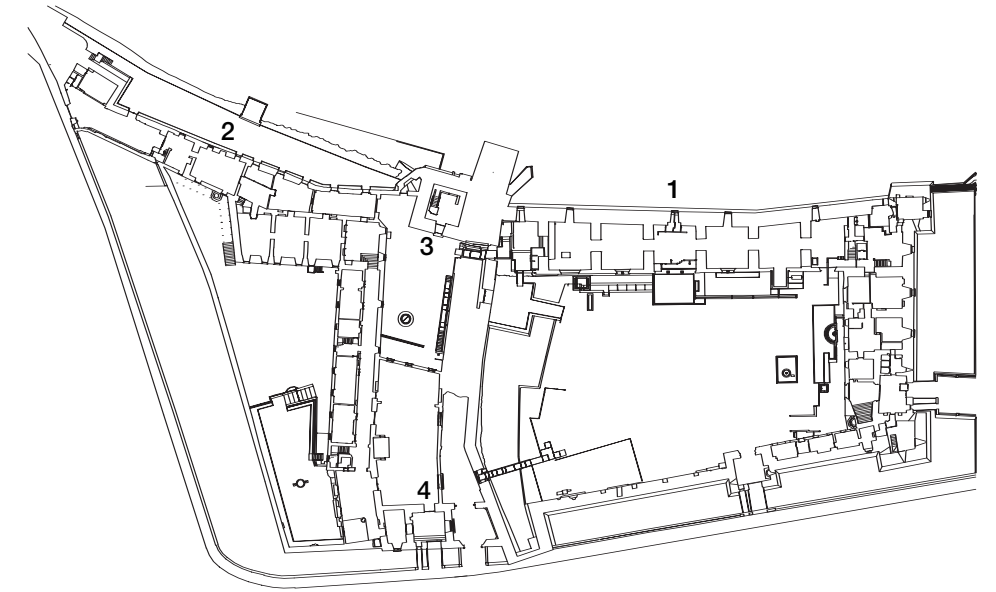


- 1. Planimetria generale del Castelvecchio (1 Galleria, 2 Reggia, 3 Torre del Mastio, 4 Torre dell'Orologio).
- 2, 3. Piani della Reggia (livelli +4.24 e +9.54).
- 4, 5. Piani della Galleria (livelli +0.00 e +6.30).

I numeri nelle piani sono in relazione con i numeri delle fotografie che si trovano nelle pagine illustrate.

- 1. General plan of the Castelvecchio (1 Galleria, 2 Reggia, 3 Torre del Mastio, 4 Torre dell'Orologio).
- 2, 3. Floor plans of the Reggia (levels +4.24 and +9.54).
- 4, 5. Floor plans of the Galleria (levels +0.00 and +6.30).

The numbers in the floor plans refer to the numbers of the photographs in the pictorial section.





7, 8. Vista dettagliata del cortile.
9. Entrata al Museo del Castelvecchio.

pp. 28, 29
10, 11. L'angolo con la statua equestre di Cangrande I della Scala (1291-1329).

7, 8. Detailed views of the courtyard.
9. The entrance to the Museo des Castelvecchio.

pp. 28, 29
10, 11. The corner with the the equestrian statue of Cangrande I della Scala (1291-1329).









pp. 30/31
12. Vista generale del pianterreno della Galleria dalla prima sala.

13. Il »sacello« nella prima sala al pianterreno della Galleria.

14. La seconda sala al pianterreno della Galleria.

pp. 30/31
12. General view through the ground floor of the Galleria from the first room.

13. The »little chapel« in the first room on the ground floor of the Galleria.

14. The second room on the ground floor of the Galleria.





15. La quarta sala al pianterreno della Galleria.
16. La quinta sala al pianterreno della Galleria.

pp. 36/37
17. Vista attraverso il livello primo (+6.30) della Galleria.

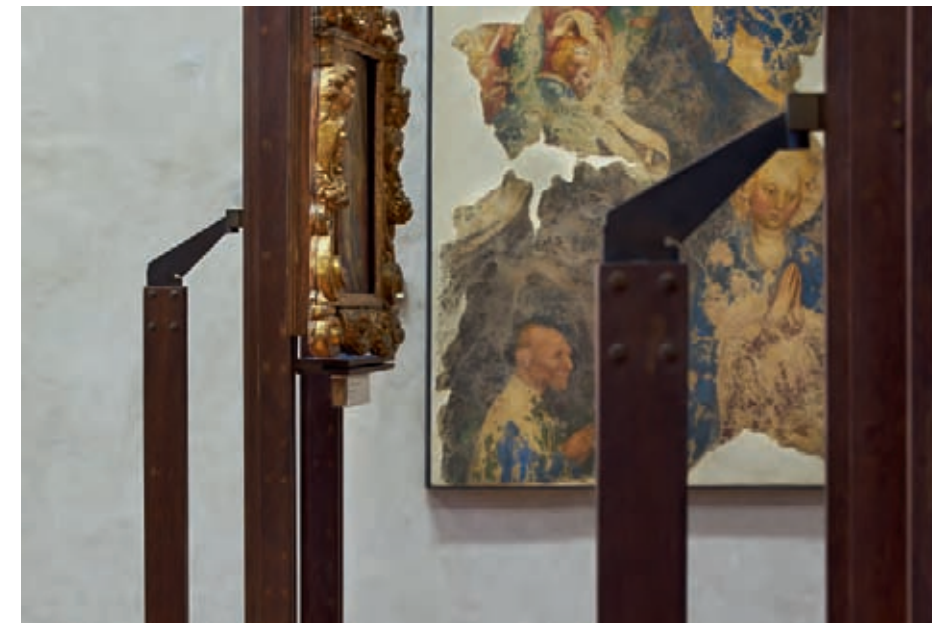
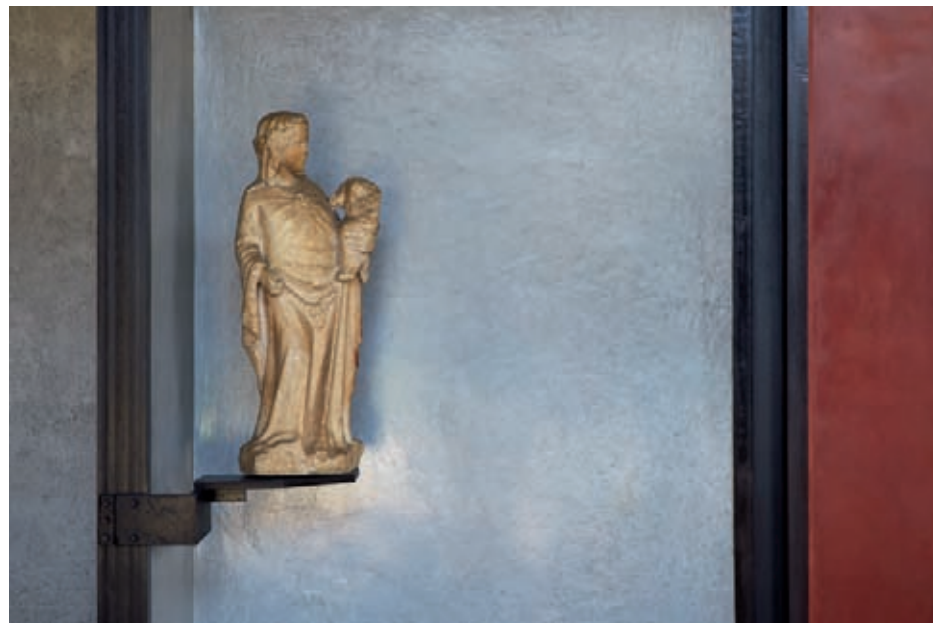
15. The fourth room on the ground floor of the Galleria.
16. The fifth room on the ground floor of the Galleria.

pp. 36/37
17. View through the first level (+6.30) of the Galleria.



25-32. Dettagli speciali sviluppati da Scarpa per la
presentazione di opere d'arte

25-32. Special details developed by Scarpa for
presenting pieces of art.





33-35. Il Ponte Scaligero attraversa il fiume Adige e passante per il Castelvecchio.

pp. 48/49

36. Vista generale del Castelvecchio dalla Lunga-cenare Campagnola. A destra il Ponte Scaligero.

33-35. The Ponte Scaligero crossing the Adige River and passing through the Castelvecchio.

pp. 48/49

36. General view of the Castelvecchio from the Lunga-dine Campagnola. To right the Ponte Scaligero.



Postfazione

Valeria Carullo

Richard Bryant ha sempre avuto un rapporto speciale con l’Italia, come emerso sin dal nostro primo incontro di circa 15 anni fa. Visitata innumerevoli volte per lavoro o vacanza, continua ad essere ancora oggi una delle sue mete preferite, piena di luoghi suggestivi da fotografare. Durante una delle nostre prime conversazioni Richard mi parlò del suo reportage presso il Museo Canoviano di Possagno: una settimana, idillica nei suoi ricordi, passata in compagnia dell’amico architetto Stefan Buzas – gran conoscitore dell’opera di Scarpa – a fotografare gli spazi del museo, e a godere della cucina e del vino locali. Un progetto eseguito unicamente per passione perche’, come scoprii presto, Richard ha una speciale predilizione per l’architettura di Carlo Scarpa, incontrata per la prima volta durante gli anni della formazione come studente di architettura. Nel 1998 quel servizio fotografico a Possagno divenne un libro, pubblicato da questo stesso editore e recentemente ridato alle stampe. Qualche anno dopo, come assistente di Richard, mi recai con lui a fotografare Palazzo Abatellis a Palermo. Questo antico edificio della fine del XV secolo non solo ospita la Galleria Regionale della Sicilia, ma rappresenta il primo lavoro di conversione e allestimento museale progettato da Scarpa. Pur avendo visto Richard all’opera innumerevoli volte e quindi conoscendo l’attenzione e la sensibilita’ con cui egli si avvicina alle opere di architettura, mi era impossibile non notare il suo particolare entusiasmo nel cercare la inquadratura perfetta che mettesse in risalto sia il contrasto tra le sculture medievali e i colori dell’allestimento che gli effetti di luce. C’era pero’ un altro progetto di Scarpa che lo ispirava forse piu’ di ogni altro e di cui continuava a sentire il »richiamo«: il Museo di Castevecchio, che egli aveva visitato ma non aveva avuto occasione di fotografare, e che gli sembrava offrisse straordinarie possibilita’ di rappresentazione. Finalmente all’inizio del 2014, nel corso di una cena con Richard e sua moglie Lynne (anche partner nel lavoro), l’idea di intraprendere una campagna fotografica a Castelvecchio iniziò a prendere forma. A luglio dello stesso anno eravamo tutti insieme a Verona, io questa volta in funzione di assistente »non ufficiale«. Un’ esperienza straordinaria per me, a mia volta una »fan« del lavoro di Scarpa: una settimana passata ad inseguire la luce, trasportando macchina, obbiettivi e laptop su e giu’ per il Castello, con l’occasionale assistenza del personale del museo che in pochissimo tempo si era abituato alla nostra presenza e si adoperava per facilitare il lavoro di ripresa. Il risultato e’ la splendida serie di immagini presentate per la prima volta in questo volume, frutto dell’incontro tra due professionisti uniti (nonostante la distanza temporale) dal talento, dalla passione e dall’attenzione al dettaglio. Piu’ di ogni altra cosa, e’ lo studio della luce che ha fatto innamorare Richard Bryant dell’opera di Scarpa. E quale elemento e’ piu adatto a far convergere le due discipline – l’architettura e la fotografia, che e’ letteralmente »disegnare con la luce«?

La qualita’ della luce, il modo in cui mette in risalto le forme dell’architettura e la plasticita’ della scultura, la sua direzione di provenienza, sono tutti elementi essenziali nella creazione dell’immagine fotografica, e non si puo’ non esserne assolutamente convinti dopo aver passato in rassegna le immagini di questo libro. In alcuni interni il sole crea geometrie di luce ed ombra sui muri e sui pavi-

menti, mentre in altri la luce e’ »morbida« e diffusa; in altri ancora mette in risalto le pieghe di un mantello, o la consistenza di una grata. A volte la presenza nello sfondo di un apertura da cui emana la luce guida lo sguardo in profondita’, quasi invitandoci ad esplorare mentalmente lo spazio al di la’ dell’inquadratura. Quella di Richard e’ una lettura personale del lavoro di Scarpa, che riesce ad evidenziare molte delle qualita’ dello spazio e e delle caratteristiche dei materiali usati dall’architetto. E’ una risposta ponderata ed emotiva al tempo stesso, che a mio parere riflette l’emozione ed il rispetto provato dal fotografo davanti all’ opera di architettura, a cui rende omaggio con la propria tecnica e la propria creativita’.

Il lavoro di Scarpa ha sempre catturato – e continuerà a catturare – l’attenzione dei fotografi, specialmente il Museo di Castelvecchio, che annovera tra le altre le notevoli interpretazioni in bianco e nero di Ugo Mulas e Paolo Monti. Questa recente lettura di Richard Bryant rappresenta secondo me un altro ruscitissimo dialogo tra due artisti fuori dal comune.

Valeria Carullo è curatrice della The Robert Elwall Photographs Collection nella RIBA British Architectural Library.

Postface

Valeria Carullo

Richard Bryant has always had a special relationship with Italy – something that was apparent from our first encounter around fifteen years ago. Having visited the country on countless occasions for business or pleasure it remains one of his favourite destinations, being full of striking locations to photograph. During one of our earliest conversations Richard told me about a project he had undertaken at the Museo Canoviano in Possagno. It was a week he recalled as idyllic, spent in the company of his friend the architect Stefan Buzas – himself a great admirer of Scarpa’s work – during which he photographed the museum’s spaces and enjoyed the local food and wine. It was a project motivated solely by his passion for the subject: as I soon discovered, Richard has a special predilection for Carlo Scarpa’s architecture, which he encountered for the first time as a student. In 1998 that photographic shoot in Possagno became a book published by Axel Menges, who have recently reprinted it. Several years later, as Richard’s assistant, I went with him to photograph Palazzo Abatellis in Palermo. This ancient building, dating from the late 15th century, not only houses the Galleria Regionale della Sicilia but also represents Scarpa’s first project in the sphere of museum design and conversion. Despite having witnessed Richard at work on countless prior occasions, and therefore knowing the care and sensitivity with which he approached works of architecture, it was impossible not to sense his particular zeal for finding the perfect shot that would be able to highlight the contrast between the medieval sculptures and the museum’s vibrant colour scheme, as well as to capture the effects of the light. However, one of Scarpa’s projects inspired him perhaps more than any other, exerting an enduring pull on his imagination: the Museo di Castelvecchio, which he had visited but had never had the opportunity to photograph, and which he believed would offer extraordinary visual possibilities. Finally, in early 2014, during a dinner with Richard and his wife Lynne (who is also his partner in the sphere of work), the idea of a photographic project taking Castelvecchio as its subject began to form, and in July of the same year I met up with them in Verona, this time as an »unofficial« assistant. Also being very much a »fan« of Scarpa’s work, it was an extraordinary experience for me: a week spent chasing the light, carrying cameras, lenses and laptops up and down to the castle, with the occasional assistance of the museum staff who had quickly grown accustomed to our presence and helped to facilitate our work. The result was the beautiful series of images presented here for the first time: the fruit of an encounter between two professionals united (despite their temporal separation) by talent, passion and attention to detail. Above all, it was his study of light that made Richard fall in love with Scarpa’s work. And what element could be better suited to bring together the two disciplines of architecture and photography (literally, »drawing with light«)?

The quality of the light, the way it highlights architectural forms and the plasticity of the sculptures, as well as its direction, are all essential elements in the creation of the photographic image – something of which one can be in no doubt after studying the images in this book. In some of the interior shots the sun creates geometric patterns of light and shade on

the walls and floors, while in others the light is soft and diffuse; elsewhere, it highlights the folds of a cloak or the structure of a grille. Sometimes the light emanates from an opening in the background, leading our eye into depth and almost inviting us mentally to explore the space beyond. Richard’s is a personal reading of Scarpa’s work that succeeds in highlighting its spatial qualities and the characteristics of the materials used by the architect. It is a response at once considered and impassioned, and one which I believe reflects the emotion and respect the photographer feels for the building, to which he pays tribute through his own medium and his own creative talents.

Scarpa’s work has always attracted the attention of photographers, and will undoubtedly continue to do so – especially the Museo di Castelvecchio, which has been the subject of notable studies in black and white by Ugo Mulas and Paolo Monti, among others. In my opinion, this recent interpretation by Richard Bryant represents another highly successful dialogue between two extraordinary artists.

Valeria Carullo is curator of the The Robert Elwall Photographs Collection in the RIBA British Architectural Library