

Marco Enia

Castelvecchio y Hedmarksmuseet

El pasado como tierra extranjera

Palabras clave: museos, rehabilitación, restauración, Carlo Scarpa, Sverre Fehn, Verona, Hamar.

Muchos críticos y arquitectos, a lo largo de los años, han encontrado semejanzas y analogías entre la restauración llevada a cabo por Carlo Scarpa en el museo de Castelvecchio (Verona, Italia, 1957-73) y la de Sverre Fehn en el Hedmarksmuseet (Hamar, Noruega, 1967-1980), a pesar de las claras diferencias que hay entre la manera de hacer arquitectura de Scarpa y la de Fehn. Sin embargo, la postura crítica hacia el tema del pasado es la misma. La premisa teórica es, para ambos, la dignidad del lenguaje contemporáneo de la arquitectura, que puede con legitimidad confrontarse con lo antiguo; el objetivo es llegar a un punto de equilibrio tal que tanto lo nuevo como lo antiguo puedan adquirir algo desde la confrontación.



Figura 1.
Castelvecchio frente
al río Adige, Verona.
Autor

Introducción a la comparación

El pasado como tierra extranjera

Hay fundamentalmente dos modos de considerar el pasado y la historia en general. Una primera manera es considerarlos reversibles. No se trata de una concepción del tiempo lineal, donde cada momento ocurre una sola vez y las cosas siempre se mueven hacia el futuro; es, más bien, una visión del tiempo por la cual éste puede torcerse sobre sí mismo como un hilo, y doblarse para volver a instantes pasados, borrando así la distancia que nos separa de ellos. Trasladado a la arquitectura, tal concepción de la historia es la que, de manera más o menos consciente, soporta operaciones como la reconstrucción del campanario de San Marco en Venecia, después su colapso en 1902; o del casco antiguo de Varsovia, destruido durante la segunda guerra mundial. El papel de la arquitectura, en casos como estos, es de consuelo y alivio; ya que el objetivo bastante explícito de toda reconstrucción es borrar de la memoria colectiva

un acontecimiento luctuoso, en la medida de lo posible.

Una segunda manera es considerar el tiempo como una recta, con una única dirección y un único sentido. Bajo esta perspectiva el pasado es siempre más lejano, y sólo existe como memoria. Es verdad, según sugiere Leslie Hartley, que “el pasado es un país extranjero”;¹ también es verdad que es un país distante. Esta distancia es tal vez la razón principal para preservar lo que queda del pasado; ya que si el tiempo es irreversible cada testimonio del pasado es único. En el campo del arte y de la arquitectura esta es la concepción del tiempo que sustentan algunas de las más difundidas teorías sobre la restauración; la de Cesare Brandi, por ejemplo, que en un pasaje de la Teoría de la Restauración ataca con fuerza, no por casualidad, la reconstrucción del campanario de San Marco (Brandi 1988).

Pero la no reversibilidad del pasado, la unicidad de cada momento, implica también la unicidad del tiempo presente: y la dignidad y legitimidad de todos sus lenguajes, también el arquitectónico. Es legítimo oponer al pasado la manera de construir propia del presente: y es quizá una necesidad, más que una elección. Es un enfoque de la historia de la arquitectura que cuenta con varios seguidores: entre ellos, sin duda, Carlo Scarpa y Sverre Fehn, como muestran respectivamente el museo de Castelvecchio, en Verona (Scarpa, 1957-1973)² y el Hedmarksmuseet en Hamar, cerca de Oslo (Fehn, 1967-71; 1978-80)³. Ambos arquitectos rehuyen el uso de recursos estilísticos consoladores e intentan establecer con el pasado una confrontación difícil y compleja, a través de una arquitectura que sea, sin incertidumbres, hija de su tiempo; el

Marco Enia. Alumno de doctorado en Análisis, teoría y historia de la arquitectura (ETSAM). Master en Análisis, teoría y historia de la arquitectura (ETSAM, octubre 2013)

Figura 2. El museo de Fehn en el parque del Hedmarkmuseet, Hamar. Autor



dialogo que persiguen consiste en la búsqueda de un equilibrio formal y visual obtenido mediante la contraposición de los lenguajes (figuras 1 y 2).

Sin embargo, la semejanza entre los enfoques de Scarpa y Fehn sobre el tema específico de la relación con el pasado no es bastante para justificar la elección de escribir sobre Castelvecchio y el museo de Hamar en un único texto. Si el criterio fuera tan sólo el de la semejanza, se hubieran podido elegir otros arquitectos y otras arquitecturas, y probablemente con mayor provecho; de hecho son muchas las razones para considerar diferentes - incluso opuestas, en algunos aspectos - la arquitectura de Scarpa y la de Fehn.

Francesco Dal Co, escribiendo sobre la arquitectura de Scarpa, utilizó una vez el concepto de lujo (Dal Co 1984): categoría crítica que difícilmente se podría aplicar a la arquitectura de Sverre Fehn, donde es bastante evidente más bien cierta austeridad y tendencia a lo simple. También habría que considerar la diferencia que hay entre los paisajes culturales donde los dos aprendieron la arquitectura, desde las bases hasta el ejercicio de la profesión. Difícilmente se puede entender la arquitectura de Carlo Scarpa y su gusto por los

colores, el agua, y la riqueza de los detalles sin tener en cuenta Venecia: igualmente difícil es entender la arquitectura de Sverre Fehn y su intento de establecer una relación dialéctica con el paisaje, sin considerar las peculiaridades de la geografía noruega.

Difieren también los contextos donde se encuentran la mayor parte de sus arquitecturas. Carlo Scarpa construye principalmente en ciudades, y a menudo en lugares antiguos y de gran valor arquitectónico. En Venecia, por ejemplo, realiza la fundación Querini Stampalia (1961-63), el museo Correr (1952-53) y la tienda Olivetti (1957-58), los dos últimos en plaza San Marco; Castelvecchio (1956-1964) se halla en el casco antiguo de Verona. Fehn, por el contrario, se enfrenta más con ciudades de menor complejidad histórica, y a veces con paisajes no urbanos: es el caso, por ejemplo, del museo de los glaciares en Fjaerland (1991- 2002), o el proyecto para una galería de arte en Verdens Ende (1988). El Hedmarksmuseet se encuentra en el parque homónimo construido sobre lo que se queda de la vieja Hamar, destruida a finales del siglo XVI (figuras 3 y 4).

A pesar de todas estas diferencias, que sugieren tal vez evitar la confrontación, en los últimos años - más o menos desde la mitad de los 90 - muchos críticos han insistido sobre la presencia de analogías entre la arquitectura de Scarpa y Fehn, enfocando sus discursos, la mayoría de las veces, exactamente sobre Castelvecchio y el museo en Hamar. Entre ellos se encuentran Francesco Dal Co, Ada Louise Huxtable, Gennaro Postiglione; y arquitectos como Glenn Murcutt.

Puede ser útil entonces hacer un rápido resumen de las opiniones y de las reflexiones de la crítica, para circunscribir el ámbito de los razonamientos sucesivos.

Izquierda. Figura 3. Castelvecchio, patio de ingreso. Autor

Derecha. Figura 4. Hamar, patio y rampa de salida. Autor



Las opiniones de la crítica

Es el mismo Sverre Fehn el primero en hacer referencia a una posible relación entre su arquitectura y la de Scarpa; es también el primero en establecer los términos de tal relación (Fehn 1992):

"Las obras de Scarpa han significado mucho para mí y de sus museos aprendí mucho acerca de la exposición de los objetos" (1992). La mayoría de los críticos que abordan la cuestión lo hacen hablando de las exposiciones y del cuidado en el diseño de los aparatos expositivos; muchas veces se relaciona también su manera de intervenir sobre arquitecturas antiguas.

Kirck Dircking (1994), entrevistando al arquitecto danés Johannes Exner para *Arkitektur Dk*, observa cómo su intervención en la Koldinghus se compara a menudo con las obras de Scarpa y con el museo de Hamar; después le pide que explique cómo su manera de entender la restauración difiere de la de Fehn y Scarpa. Afirma así, implícitamente, que el enfoque de los dos sea el mismo; pero sin explicar en que consiste tal enfoque. Es una característica común a muchas de las citas; no profundizan y dejan la cuestión a un nivel muy superficial, dedicándole pocas frases. Es por ejemplo el caso de la breve biografía de Fehn escrita por Paolo Giardiello (1996) junto a un artículo publicado en *Casabella*. Fehn es definido como "el más coherente heredero" de las enseñanzas de Scarpa en el ámbito de la museografía, sin añadir nada más. Luis Fernandez Galiano (1998), escribiendo sobre el museo de Hamar, dice que fue construido "con la paciencia minuciosa y los detalles manieristas del italiano Scarpa"; Henry Miles (2001) acerca del museo Ivar Aasen escribe que "el manejo de Fehn de los delicados matices del umbral (...) es comparable con lo de Scarpa"; Montaner (1998) pone Scarpa dentro de un elenco bastante vasto de influencias en la arquitectura de Fehn: entre Jean Prouvé, Wright, Kahn, Utzon y otros más.

Puede ser interesante leer lo que el mismo Fehn dice al respecto. Ya en 1992, como se ha visto, afirma con claridad haber aprendido directamente de Scarpa, sobre todo de su exposiciones (Fehn 1992). En 1997, entrevistado por André Maisonneuve, cita otra vez a Scarpa mientras habla del museo de Hamar y de cómo

intervenir sobre edificios antiguos. Aquí el tema es la manera similar de abordar el pasado; el pasado no se copia, y solo construyendo de manera moderna - pero buscando un equilibrio difícil con lo preexistente - es posible que "los viejos muros empiecen a hablar":

"No se puede construir un edificio como en el pasado porque sería un insulto al pasado. (...) Así es como he razonado para realizar el museo en Hamar. Construimos un edificio con materiales modernos y hormigón, y de repente los viejos muros empiezan a hablar, de lo contrario no habría pasado. El equilibrio entre los dos es un ejercicio de acrobacia pura para un arquitecto, quiero decir que se necesitan grandes capacidades o tener fe en sí mismo para lograr este objetivo. Scarpa hizo lo mismo al abordar brillantemente el pasado. Él no copia: añade algo que hace posible el diálogo" (Maisonneuve 1997) (figura 5).

Sin embargo el mismo Fehn, que es el primero que delimita los ámbitos de una posible analogía con Scarpa, es también el primero que subraya la diferencia más evidente; reconoce en su propia arquitectura cierto laconismo - tanto en la forma como en los detalles - que difícilmente se podría aplicar a la arquitectura de Scarpa. En 1993, durante una entrevista para *l'Architecture d'aujourd'hui*, afirma que en sus proyectos de museos los objetos son centrales; al preguntarle Lavalou si, en este aspecto, su enfoque se parece al de Scarpa, contesta que toda posible semejanza se desvanece al visitar las respectivas obras (Lavalou 1993); en 1998 y 2003 pone el acento sobre la diferencia entre el refinamiento de Scarpa, sobre todo en el diseño de los detalles, y su simplicidad (Redacción A+U 1998, Postiglione 2003).

A pesar de esto, como ya hemos dicho, hay muchos otros críticos y arquitectos que

Figura 5.
Castelvecchio, estatua de Cangrande.
Autor





Figura 6. Museo en Hamar, las ruinas y el paisaje. Autor

han intentado encontrar una relación más o menos directa entre estas dos maneras de hacer arquitectura. Glenn Murcutt, por ejemplo, hablando del museo de Hamar define a Fehn como "una especie de Carlo Scarpa noruego" (Almaas 2009), y en otra compara el diseño de la exposición a las de Scarpa (Murcutt 2009). Opiniones parecidas han sido expuestas también por Ada Louis Huxtable (1997), Marja Riitta Norri (1996), Paul Clarke (2010), Francesco Dal Co (1997, 2000) y Gennaro Postiglione (2007, 2009). Dal Co y Postiglione son los que más a menudo y con mayor profundidad crítica han abordado el tema.

El primero, en un artículo escrito en 1997 para *Casabella* 645 y después publicado en *Arquitectura viva* y en la monografía editada por Schulz y Postiglione, aunque afirma lo inútil que es buscar "claras semejanzas" entre el museo de Hamar y la arquitectura de Scarpa, admite sin embargo que la relación entre éste y Castelvecchio es "inequívoca". Sería una relación de tipo metodológico; una analogía entre obras de arquitectos que abordan el tema del museo con el mismo enfoque y las mismas intenciones, y cuya manera de trabajar implica "lentitud y paciencia".

"El objetivo que Scarpa y Fehn persiguen es el de dar al público, con delicadeza pero también con la máxima precisión, lo que el tiempo les entrega confusamente (...) La precisión quirúrgica con la que Fehn y Scarpa trabajan en Castelvecchio y en Hamar es consecuencia del empeño con el cual se dedican a la difícil tarea con la cual tienen que enfrentarse. Nada está más lejos de su actitud que la falsa objetividad perseguida por las modernas teorías de la restauración". (Dal Co 1997) (figura 6)

No es en las soluciones concretas donde habría que buscar esta relación, sino en

las razones que subyacen a tales soluciones. Gennaro Postiglione, en un artículo de 2007, hace una reflexión parecida, afirmando que un nexo entre la obra de Fehn y la de Scarpa podría encontrarse en "los objetivos más que en la metodología proyectual". La clara diferencia formal de las exposiciones de Fehn y Scarpa escondería un enfoque parecido, una "sustancia común" y "propósitos análogos"; el intento común de organizar los espacios alrededor de los objetos que se exponen, perseguido a través de estrategias compositivas opuestas (Norberg Schulz, Postiglione 2007).

En manera no muy diferente de Dal Co, también Postiglione sostiene que los arquitectos, en el proyecto de museos, persiguen los mismos objetivos, aunque en manera distinta. En un artículo de 2009, sin embargo, el mismo Postiglione parece encontrar una relación más profunda. Fehn, sostiene Postiglione, se confrontó con la obra de Scarpa a lo largo de toda su vida; el veneciano es para él un "maestro", sin cuya lección el museo de Hamar habría sido imposible.

"De Scarpa Fehn aprende sin miedo, pero en profundidad, sin convertirse nunca en prisionero de la forma del icono: sin la lección de Carlo Scarpa la sinfonía expositiva del Museo Arzobispal en Hamar (1967-1969) habría sido imposible y sin duda diferente, más allá de las pequeñas citas, homenajes a un maestro cuyo trabajo lo impresionó profundamente. Es una lección mediada por la gravedad del temperamento nórdico, por la austeridad del registro de materiales que Fehn decide utilizar para poner en escena su pièce, por la conciencia de la imposibilidad de alcanzar el nivel del maestro véneto, cuyo lápiz parecía nunca separarse del papel donde el proyecto se iba formando". (Postiglione 2009)

Parece en resumen, que la mayoría de los que acercan la arquitectura de Fehn a la de Scarpa encuentran una posible analogía en el diseño de exposiciones y en las intervenciones sobre edificios antiguos: por esta razón se habla a menudo del museo de Hamar, donde ambas cuestiones son motivos de reflexión crítica y decisiones de proyecto. Si de analogía se puede hablar, se trataría, según sugieren con palabras diferentes Dal Co y Postiglione, de la semejanza entre obras de dos arquitectos que tienen el mismo enfoque sobre la historia y sobre el tema específico de los museos, el único que parece permitir una relación precisa a estos efectos. Y, otra vez,

tal analogía tendría que buscarse - más que en el diseño de detalles, o en la elección de los materiales - en las intenciones; en las razones que empujan para tomar una decisión y descartar las demás.

Objetivos y métodos

Los elementos de reflexión que la crítica propone son muchos, a menudo interesantes: pero se trata precisamente de elementos, que tratan el asunto muy rápidamente y sin profundizarlo. Puede que merezca la pena entonces intentar discutir de manera más exhaustiva y precisa un tema que hasta ahora ha sido abordado en pocas líneas, a veces poco argumentadas: darle estructura, buscando entre las claves de lectura sugeridas por la crítica las que parecen más adecuadas; descartando las que no ayudan a desarrollar el discurso; y proponer algunas nuevas, si hace falta.

El análisis ha sido dividido en tres partes: una primera que analiza las respectivas estrategias formales, o sea la estructura general de los proyectos, la manera en que se articulan las partes, el papel de los materiales y el recurso a la geometría; una segunda donde se habla de la organización de las exposiciones permanentes, reflexionando sobre el tema de los objetos, de los recorridos como instrumento para tener junto todo, y de la visibilidad; y una tercera y última, donde se reflexiona sobre las respectivas posturas críticas hacia la preexistencia.

Estrategias de control de la forma

Castelvecchio: parataxis, articulación, diferencias

Castelvecchio se puede describir como la yuxtaposición de tres estructuras organizadas, de manera diferente, en torno a sus respectivos patios: las alas laterales están dispuestas en "L", mientras que la torre medieval del Mastio⁴, al centro, cierra el lado corto de un patio rectangular. El ala oeste, la Reggia⁵, fue construida entre 1354 y 1356 sobre ruinas romanas y englobando en su interior parte de las murallas defensivas de Verona del siglo XII. El ala este (ala napoleónica) fue construida a partir de 1806 por los franceses en un patio amurallado preexistente; fue restaurada por primera vez en 1924 por Antonio Avena y Ferdinando Forlati, cuya intervención cambió sustancialmente tanto los interiores del ala como la fachada hacia el patio (Magagnato 1982).

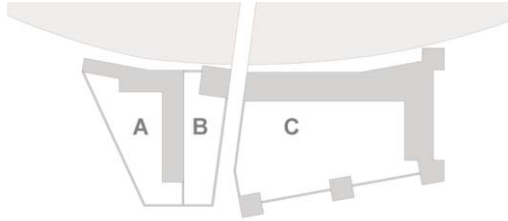
El recorrido museístico proyectado por Scarpa empieza en la planta baja de este ala, la galería de las esculturas, y acaba en la planta primera, la pinacoteca. La parte intermedia del recorrido se desarrolla en las dos plantas de la Reggia. A un extremo del ala napoleónica, próximo al Mastio y a la medieval puerta del Morbio, está el ángulo donde se encuentra la estatua ecuestre de Cangrande Della Scala.⁶

A pesar de que el proyecto del Museo de Castelvecchio no sea ni confuso ni arbitrario, y de que la disposición de las partes siga, con toda evidencia, un criterio orgánico y razonado, es muy difícil explicar con claridad cual es el orden que aquí Scarpa persigue. De hecho es más fácil describir Castelvecchio como una suma de proyectos, cada uno provisto de una marcada autonomía formal, que como un proyecto único. La galería de las esculturas es muy diferente por organización, distribución de los espacios y características constructivas de la pinacoteca del ala napoleónica, y las dos igualmente difieren de la Reggia; el ángulo de Cangrande también es un episodio lo bastante peculiar para ser considerado independiente. Que Castelvecchio tenga una cierta calidad episódica, por otra parte, es reconocido también por Licisco Magagnato, que colabora con Scarpa en todas las fases de las obras de restauración, como director de los museos de Verona:

"Scarpa pone mucho cuidado en la estructura de cada episodio de su discurso arquitectónico, sobre todo cuando, como éste, se compone de tres o cuatro bloques en cierto sentido autónomos, aunque conectados por un centro unificador - en éste caso, el área alrededor de la puerta del Morbio y del Mastio con todos los enlaces introducidos". (Magagnato 1982)

Se puede intentar resolver la cuestión recurriendo a una metáfora lingüística, y definir el orden de Castelvecchio de tipo paratáctico. Una frase o periodo paratáctico está compuesto sólo por proposiciones principales, cada una autónoma y dotada de sentido, entre sí coordinadas y yuxtapuestas; lo que las tiene juntas es la contigüidad física, el ser parte de un mismo periodo. A pesar de la autonomía de cada proposición, es solo al considerarlas todas juntas que se puede entender lo que el periodo significa. Análogamente, Castelvecchio puede leerse como la yuxtaposición de proyectos sustancialmente diversos, cada uno en cierta medida autoreferencial; sin embargo es desde el conocimiento de la intervención en todas sus

Figura 7.
Castelvecchio,
esquema general:
A, Patio de la
Reggia; B, patio de
la torre del Mastio;
C, patio del ala
napoleónica. Autor



partes que se puede deducir el sentido global del proyecto.

De hecho la totalidad de la arquitectura de Scarpa está basada más sobre la “acumulación de los signos, sobre la multiplicación de las sugerencias formales, sobre la indeterminación de los organismos”, según escribió Tafuri (1984), que sobre la elaboración de sistemas subordinados a una única lógica (figuras 7 - 9).

Se puede hablar de un enfoque de tipo analítico de Scarpa con respecto al proyecto de arquitectura: y Castelvecchio es tal vez la demostración máxima. Análisis es la descomposición de un todo - concreto o abstracto - en las partes que lo constituyen: momento primero y necesario de cada procedimiento analítico es pues la desarticulación. Todo en Castelvecchio está sometido a tal desarticulación analítica, desde la gran escala hasta los detalles; el tema total está subdividido en cinco temas más pequeños, que presentan problemas y cuestiones específicas y que en consecuencia son abordados con proyectos autónomos: la galería de las esculturas, la pinacoteca del ala napoleónica, el ala de la Reggia, el ángulo de Cangrande, el jardín.

Dentro de estos, Scarpa individualiza temas de escala todavía más pequeña, que sin embargo presentan también problemáticas propias: y que por eso, según su gramática proyectual, tienen que ser abordados individualmente. Consideramos por

ejemplo lo que ocurre en la primera sala de la galería de las esculturas, donde se halla el Sacello.⁷ Reconocido éste como un lugar diferente y distinto del resto de la sala, se le diseña una pavimentación diferenciada, en materiales y colores, y separada de la otra por una pequeña incisión en el suelo y un ligero desnivel. En el jardín, el ángulo de ingreso a la galería tiene su propia especificidad, exactamente por ser la entrada y la salida del museo: y en consecuencia tiene una pavimentación particular, casi una alfombra de piedra blanca tendida sobre el césped, con una fuente y un espejo de agua.

Figura 8.
Castelvecchio, plantas. A la derecha, el ala napoleónica: galería de las esculturas en la planta baja, pinacoteca en la planta alta. A la izquierda, la Reggia medieval. (Friedman, Mildred et al. 1999)

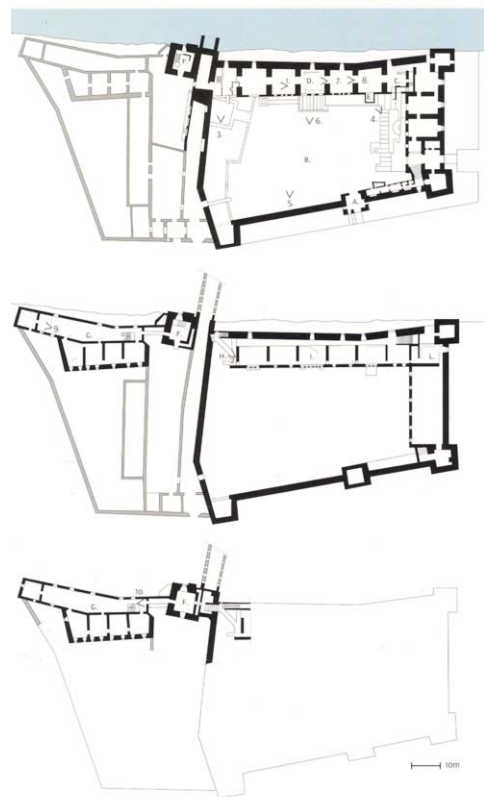


Figura 9.
Castelvecchio, secciones del ángulo de Cangrande. (Murphy 1990)

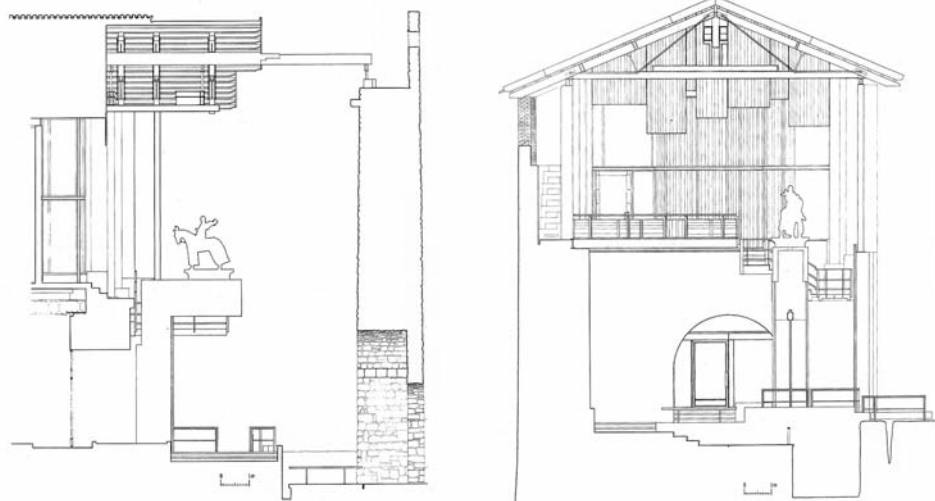


Figura 10.
 Castelvecchio,
 galería de las
 esculturas.
 Autor



La función del proyecto de arquitectura para Scarpa es en resumen la de “enseñar diferencias”, como escribe Francesco Dal Co (1984): temas distintos, ámbitos distintos, necesitan pues soluciones distintas (figura 10).

La división en temas y subtemas sigue criterios que en algunos casos conciernen a las lógicas internas del proyecto, en otros casos a las circunstancias externas, a las peculiaridades de algunos ámbitos del castillo.

Las dos plantas del ala napoleónica son respectivamente el principio y el fin del recorrido del museo; y esta es para Scarpa razón necesaria y suficiente para diseñarlas como si fueran ámbitos completamente diferentes: porque lo son, según las lógicas del proyecto. Poca o ninguna importancia tiene para él la proximidad física de las plantas, que a la mayoría hubiera probablemente sugerido hacer un proyecto único para todo este ala. La Reggia, por el contrario, tiene un diseño diferente porque las cuestiones planteadas por el castillo eran diferentes: aquí el tema era conservar lo que había quedado de la estructura medieval, sacando a la luz los frescos originales; en el ala napoleónica hacía falta dismantelar todos los interiores hechos en los años veinte y rehacerlos por entero. Si en el primer caso lo que permite considerar como diferentes la planta baja y la alta de la ala napoleónica son razones de lógica de la forma; en el otro caso son las características históricas y constructivas propias del edificio.

A la subdivisión del proyecto en temas sigue el

procedimiento de recomposición, donde las partes se articulan, a través del diseño, en un sistema global que a cada una asegura su propia identidad. Para articular el conjunto Scarpa recurre a muchos mecanismos de conexión y desconexión de las partes, tanto a gran escala como a pequeña. El elemento de conexión de mayor tamaño es el ángulo de Cangrande, bisagra de enlace entre el ala napoleónica y el Mastio; otro elemento de desconexión igualmente grande, de escala urbana, es el gran corte en los muros cerca de la torre noreste, frente al río, y dentro del cual se halla la Sala Avena. Sin duda son más los mecanismos de desconexión, que permiten soltar las partes y perseguir aquella discontinuidad que, como observa Tafuri (1984), “es el lugar propio de Carlo Scarpa”.

Se trata de soluciones de distinto tipo, pero todas dirigidas a crear intervalos, separaciones, momentos de pausas; la discontinuidad es obtenida a través de recursos físicos - desniveles, incisiones en la pavimentación - o visuales - cambio de materiales, utilización de colores vivos. Ya hemos hablado del suelo del Sacello, diferente en material y color del resto de la sala. Pero los ejemplos que se podrían hacer son muchos; en la misma galería la discontinuidad entre el suelo de hormigón y los muros es conseguida circunscribiendo éste con un marco de piedra blanca y con una separación física entre esta y los muros de apenas pocos centímetros, pero fundamental en la gestión de la forma (figura 11).

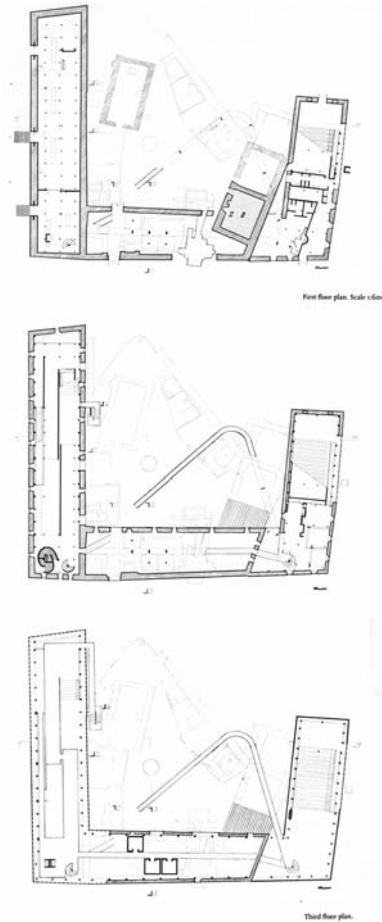
Hedmarksmuseet: discontinuidad formal y continuidad visual

El museo de Fehn se encuentra en un parque donde hace siglos estaba el centro de la Hamar medieval, distante pocos kilóme-

Figura 11.
 Castelvecchio, ejemplos de discontinuidades. Desde arriba izquierda, sentido horario: detalle pavimentación del Sacello; de la Reggia; de la Pinacoteca; de la galería de las esculturas. Autor

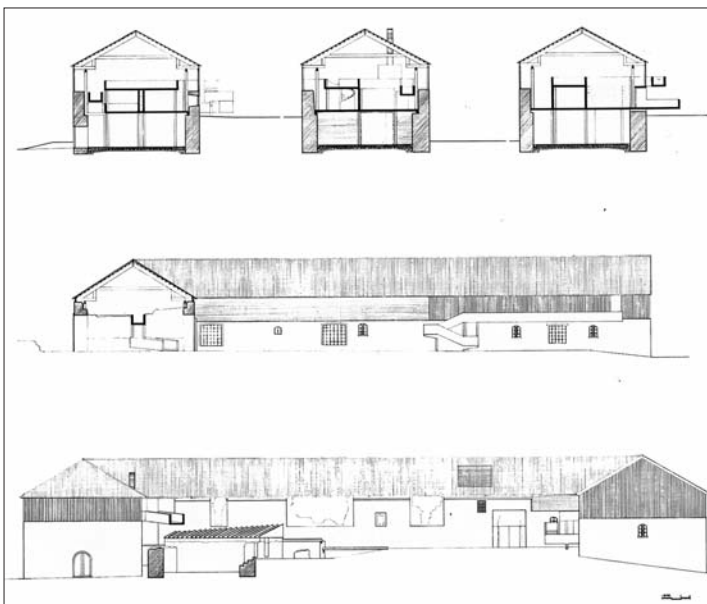


Figura 12. Hamar, plantas. Arkitektur N, n. 7/09



Abajo. Figura 13. Hamar, secciones (Fjeld 2009)

Derecha. Figura 14. Hamar, axonometría. El museo es como un edificio de hormigón visto insertado dentro la vieja granja. Autor

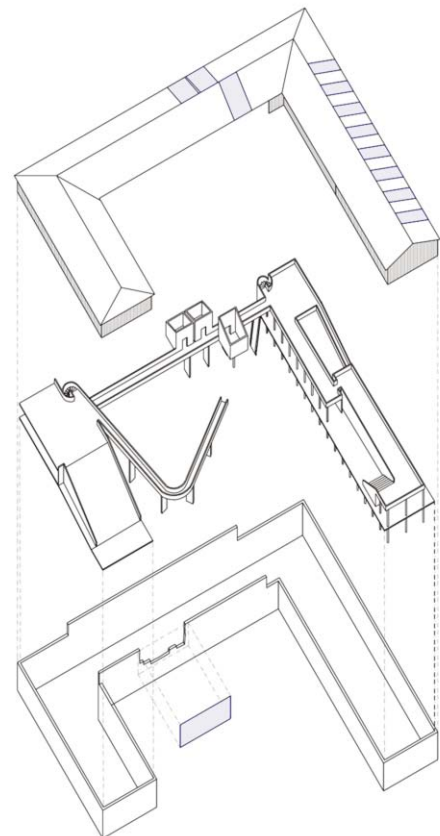


tros de la moderna. La vieja Hamar era una de las más importantes ciudades comerciales de Noruega, sede arzobispal desde mediados del siglo XII; entre 1253 y 1260 empezó la construcción de la fortaleza del arzobispo sobre cuyas ruinas se construyó en el siglo XVIII un granero y, finalmente, el propio museo de Sverre Fehn (Sæther, Haug 2005).

El edificio tiene forma de "C", y en cada una de las alas hay una función diferente: el museo arqueológico en el ala central, el museo de la cultura campesina en el ala norte, el auditorio en el ala sur. Las alas están también organizadas de forma diferente: el auditorio es un espacio único, el museo de la cultura campesina se desarrolla en dos plantas, el museo arqueológico es una rampa que pasa sobre las ruinas medievales y a la cual están conectadas tres salas expositivas cúbicas. Otra rampa, curva, conduce del edificio al patio, donde están otras ruinas de la fortaleza medieval.

En el caso de Castelvecchio hemos hablado de orden paratáctico para explicar la estrategia general de organización del castillo, o sea por partes autónomas.

Si se quisiera utilizar la misma metáfora, el museo de Hamar entonces tendría que definirse como un periodo o frase hecho por una sola proposición: pues se trata claramente de un proyecto único y, aparentemente, simple. El procedimiento de desarticulación del tema, que hemos considerado como momento importante de la elaboración del proyecto de Castelvecchio, en el museo de Hamar no es necesario de





Izquierda. Figura 15. Hamar, esquina entre el ala norte y la central. Autor

Derecha. Figura 16. Castelvecchio, el Sacello en el jardín de ingreso. Autor



partida: ya desde el inicio Fehn tiene que razonar sobre tres temas diferentes, que elige mantener distintos.

Para describir toda la intervención de Fehn en Hamar se pueden distinguir dos momentos: el cierre del volumen, mediante la cubierta constituida por el techo a dos aguas y las paredes de madera; y la inserción del museo dentro del granero, un edificio nuevo colocado dentro del viejo (figuras 12-14).

Lo que a primera vista puede parecer un edificio simple se revela ambiguo y contradictorio. El museo es un monolito, y es construido para que parezca tal: es un único bloque de hormigón visto, cuyas superficies llevan la huella bien visible del encofrado; sólo los suelos son de hormigón liso. La forma de "C" del granero sugiere una tripartición que Fehn confirma distribuyendo en cada una de las alas una de las funciones del programa. Pero es la manera en que el proyecto se articula lo que refuerza la tripartición: pues cada una de las alas está diseñada de manera diferente, y tiene una identidad espacial propia y bien distinta. A pesar de ser un monolito, es pues simultáneamente un proyecto articulado como un mecanismo complejo: esta es la primera ambigüedad formal (figuras 15 y 16).

Figura 17. Hamar, auditorio. Autor

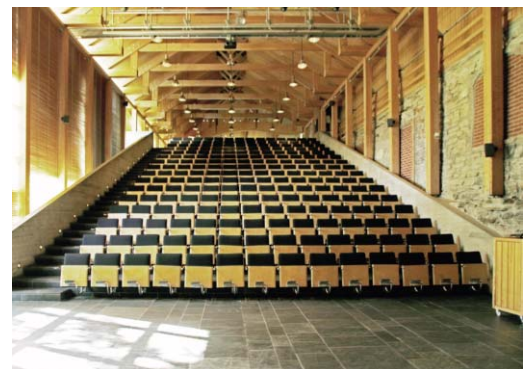


Figura 18. Castelvecchio, pinacoteca. Autor

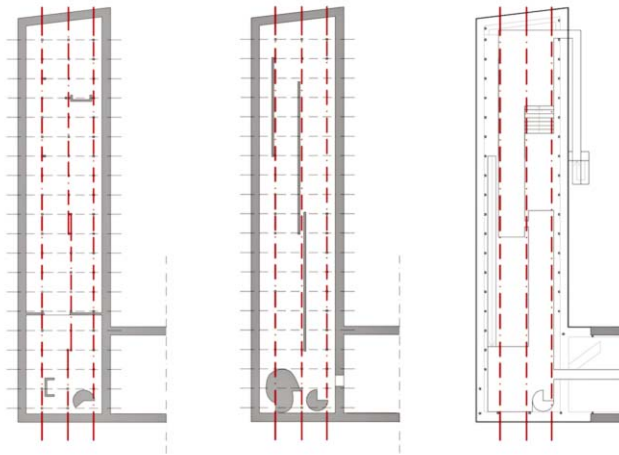
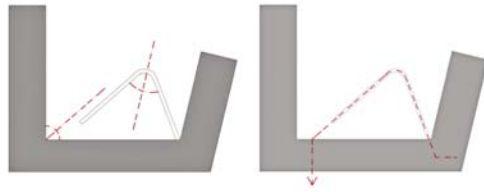
Precisamente dicho monolitismo es la razón de dos diferencias con Castelvecchio. La primera, la más evidente, está en la elección y utilización de los materiales. Scarpa utiliza una gama riquísima: mármoles y piedras de varios tipos y colores, maderas de diferentes calidades, hormigón, acero, cobre, ladrillo, vidrio, revoques, estuco, agua; Fehn sólo emplea hormigón visto, madera, ladrillo, vidrio y acero (figuras 17 y 18).

Sin embargo, la diferencia entre la manera de Fehn de hacer arquitectura



y la de Scarpa, va más allá del registro de materiales empleados, es más profunda. De la obra completa de Fehn puede decirse que tiende a la austeridad y a la moderación, así como de la arquitectura de Scarpa que tiende a la riqueza y a la superabundancia. Pero la austeridad y la parsimonia de la arquitectura de Fehn, como por otra parte la riqueza de la de Scarpa, no está sólo en la cantidad o en el tipo de materiales elegidos; está también en el diverso refinamiento de los detalles, en la variedad de las sugerencias formales, en la cantidad de los mecanismos que articulan el conjunto. Frente a una arquitectura, la de Fehn, que intenta resolver todos los problemas con pocas elecciones, las necesarias para conseguir sus objetivos, la arquitectura de Scarpa es "el argumento contra el reduccionismo" como observó Nory Miller (1981) (figuras 19 - 21).

*Figura 19.
 Hamar,
 Geometría de la
 rampa y recorri-
 do de salida.
 Autor*



*Izquierda. Figura 20.
 Hamar. Desde
 izquierda hasta dere-
 cha: esquemas de la
 planta baja, del nivel
 de ingreso y de la
 planta alta del ala
 norte. Autor*

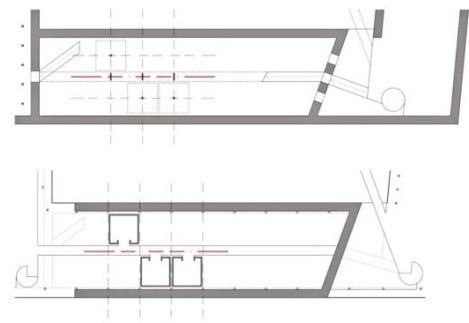
*Derecha. Figura 21.
 Hamar, el ala cen-
 tral, esquemas de la
 planta de ingreso
 (arriba) y de la alta.
 Autor*

*Figura 22. Hamar,
 ejemplo de disconti-
 nuidad: separación
 entre la lastra de
 vidrio y el muro.
 Autor*

De aquí la segunda diferencia. Scarpa articula las partes recurriendo a desniveles, cortes en suelo, cambio de colores, de materiales. Fehn reduce los mecanismos posibles a uno, la separación. Es una estrategia que concierne tanto a la organización general - todo el museo está separado de las paredes perimetrales - como a las partes. En el ala central, por ejemplo, las salas expositivas están ligeramente separadas de la rampa central; análogamente en el ala norte en el último nivel están separados entre sí los dos forjados. La segunda ambigüedad es precisamente esta: Hamar es una arquitectura que, entre sus rasgos principales, lleva sin duda la discontinuidad. Discontinuidad entre lo nuevo y lo viejo, primero, que de hecho casi nunca entran en contacto; y entre algunas de las partes que lo componen. Sin embargo, y también esta es una diferencia con Castelvecchio, a la discontinuidad formal corresponde una absoluta continuidad y homogeneidad visual: rasgos que le derivan, también, de su monolitismo. (figura 22)

Matrices geométricas

La matriz geométrica tanto de Castelvecchio como del museo de Hamar es tan manifiesta, que se pueden hacer algunas reflexiones sobre el papel y la función que la geometría recubre en ambos museos. En Castelvecchio tiene la tarea de ilustrar y comentar la forma del edificio y de sus partes. El quiebro del muro del ala napoleónica es hecho legible, en la planta baja, por el contraste entra la plataforma cuadrada y el mismo muro: la incisión poco profunda que las separa, de forma trapezoidal, dice con toda evidencia cómo las dos líneas no son paralelas. La banda de piedra que atraviesa toda la pinacoteca en el sentido longitudinal lleva a cabo la



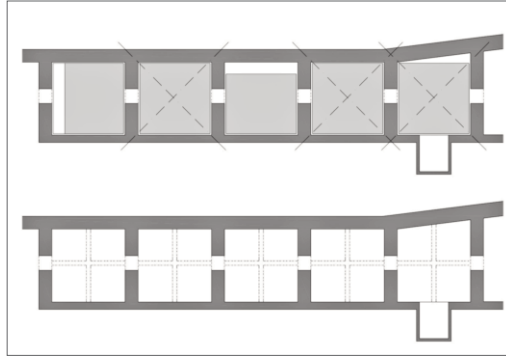
misma tarea, pero en este caso permite ver la forma del muro en toda su extensión. Aun más, el eje largo de la galería de las esculturas está subrayado por la viga de acero, y la centralidad de las salas por la plataforma cuadrada y por las vigas de hormigón que se cruzan en el centro de los techos.

Carlo Scarpa mismo explica las razones de tal solución no dejando lugar a dudas (figuras 23-25):

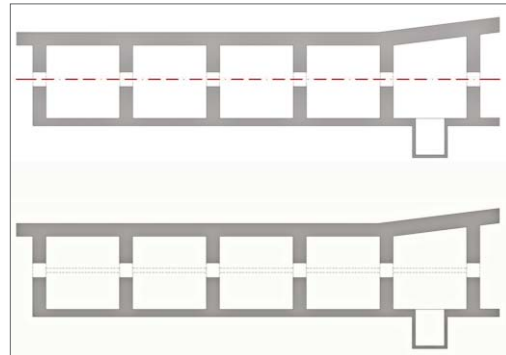
"Pude haber dejado un simple techo enfoscado, pues no hacían falta elementos portantes. Pero hubiera faltado algo. Había que subrayar la geometría, la individualidad de estas habitaciones ". (Domínguez, 1983)



*Figura 23.
 Castelvecchio, gale-
 ría de las escultu-
 ras: estrategias de
 la centralidad, pla-
 taformas cuadrada
 en el suelo, cruce
 de vigas en el
 techo. Autor*



*Figura 24.
 Castelvecchio, gale-
 ría de las escultu-
 ras: estrategias de
 la longitudinalidad;
 disposición de la
 aberturas a lo largo
 del eje central; viga
 de acero en el
 techo. Autor*



En el museo de Hamar hay por lo menos dos soluciones proyectuales donde la geometría desarrolla un papel similar. La rampa interior recorre el ala central a lo largo del eje longitudinal; y la rampa exterior, cuya curva da cuenta de ambas esquinas del patio, tiene la función, si no de subrayar, por lo menos de no contradecir la centralidad del baricentro del patio. Pero por lo general la geometría en Hamar sirve para instituir un sistema de coordenadas lógicas dentro del cual el edificio pueda tomar forma. Todos los elementos - pilares, tabiques, sostenes de madera, salas de hormigón - están colocados dando cuenta de una cuadrícula regular. Incluso las excepciones, como el volumen curvo de los aseos, adquieren sentido precisamente por el contraste con la cuadrícula. Si, pues, la geometría en Castelvecchio parece dirigida sobre todo a instituir relaciones con lo preexistente; en el museo de Hamar es un instrumento que permite desarrollar el proyecto, más que explicar la forma del edificio en que se halla.

*Figura 25.
 Castelvecchio, divi-
 sión de la pinacoteca
 en dos bandas; la
 más estrecha subra-
 ya el eje longitudinal.
 Autor*

Estrategias de organización de los museos

Objetos y lugares

Consideramos la relación de casi coincidencia que hay entre el acto del ver y el conocer, por lo menos en la cultura occidental. En griego antiguo una misma palabra, οἶδα, era al mismo tiempo pretérito perfecto del verbo ver (yo he visto) y pre-

sente indicativo del verbo saber (yo sé), implicando así un nexo de causalidad entre los dos actos, una correspondencia: saber es haber visto. Sin molestar a los antiguos, también en nuestra experiencia personal hay cosas que sabemos que son verdaderas, en teoría, y que sin embargo al verlas de verdad nos sorprenden - como ver fotos de juventud de personas que conocimos ya mayores, teniendo así la demostración definitiva del hecho que ellos también tuvieron un pasado. Entre el conocimiento teórico de verdades también indudables, y su verificación visual hay una fractura ancha y profunda, nunca subsanable del todo.

Así, un museo que exponga una colección de objetos del pasado es primero un lugar donde es posible tomar conciencia del tiempo que tenemos a nuestras espaldas, e intentar medir su extensión. Estas consideraciones que valen tanto para Hamar como para Castelvecchio, nos permiten reflexionar sobre tres temas.

Uno es, desde luego, el de las cosas alrededor de las cuales se organizan ambos museos: a cada una se le reconoce un aura propia y calidades específicas, que se intenta hacer manifiestas. Otro tema es el de la visibilidad, la visión como instrumento privilegiado del conocimiento. Un tercero es el tema de la relación con el pasado. Decir que la exposición tanto en Castelvecchio como en Hamar está organizada en torno a las cosas significa, en primer lugar, que el museo no es considerado como un contenedor dentro del cual se pueda poner todo dondequiera y sin distinciones. Como dijo Fehn, el museo no es un "lugar de almacenamiento", y hace falta encontrar el lugar adecuado para que un objeto pueda cobrar vida (Lavalou 1993) (figura 26).

Las cosas no son ellas mismas con indiferencia del lugar donde se encuentran: desarraigadas de su contexto originario, los objetos pierden aquella trama de relaciones espaciales y visuales a la cual era debida en parte su identidad. Exponerlos en

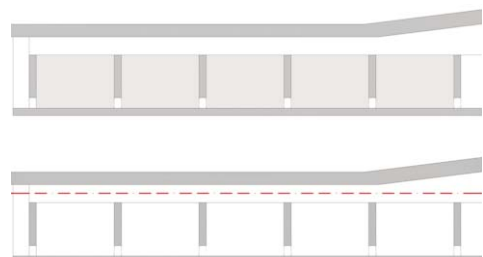


Figura 26. Hamar, interior de uno de los prismas de hormigón. Autor

un museo es pues ya cambiarlos, en cierto modo: cambia la intensidad, la dirección y el color de la luz que bate sobre sus superficies; cambian las sombras, tan netas y cortas en un lugar como imprecisas y largas en otro; cambian los materiales y los colores del fondo, cambia el suelo en que se apoyan. Puede que el objeto se mantenga igual; pero es muy diferente la manera como aparece y, en consecuencia, cómo lo percibimos. Considerando que todo lo que podemos decir con una cierta seguridad de las cosas es precisamente cómo las percibimos, no es poco. Es por lo tanto fundamental encontrar el justo lugar a las cosas; ya que sin este tipo de atención que considera único cada objeto y para cada uno busca una colocación adecuada, ni siquiera el más fascinante de los hallazgos o la más fascinante de las obras de arte logra comunicar nada, excepto la desolación triste de lo que se encuentra donde no debería estar (figura 27).

El interés de un museo está pues sólo parcialmente en el valor de lo que se expone; está más bien en la relación que los objetos pueden instituir entre sí mismos y con la arquitectura.

Para cada objeto diseñan entonces soportes específicos, diversos por forma, material y color, y sin embargo caracterizados, en ambos casos, por la misma simplicidad de las líneas. Pedestales, ménsulas, cables colgados de las vigas, marcos, vitrinas, paneles, sostienen los objetos para que sean visibles de la mejor manera en el que, según los arquitectos, es el mejor sitio. La finalidad es que puedan así no sólo no perder atractivo, sino adquirirlo mediante la confrontación con la arquitectura: con su forma, su geometría, su luz; y que puedan también añadirle algo (figura 28).

La estatua de Cangrande es el ejemplo más patente, aunque tales estrategias de aislamiento, cuyo objetivo es meter cada objeto en la condición de ser observado con la atención que merece, son en reali-



dad aplicadas constantemente. A lo largo del recorrido de Castelvecchio se pueden encontrar estatuas que dan la espalda a los visitantes y pinturas que dirigen su reverso a la puerta - como la Madonna della Quaglia del Pisanello: la obra, así, no entra automáticamente en el campo visual del espectador, del cual, con la misma facilidad, a menudo sale; es necesario hacer una desviación, aunque mínima, o simplemente girarse, para poderla ver. El mismo principio vale para las salas de hormigón en la ala central de Hamar: si se quieren ver los objetos exhibidos, hace falta entrar. Se estimula pues la curiosidad para obligar a la atención.

Visibilidad y recorridos

Es ya el segundo tema: la visibilidad, que es en el fondo la verdadera razón de ser de todos los museos: se excavan las profundidades de la tierra, se rebusca en los depósitos, se adquieren colecciones privadas para que lo que antes estaba enterrado, escondido, accesible sólo a pocos, se vuelva al fin visible para todos. La definición más simple de visibilidad es que es el modo de ser de lo que se puede ver. Pero si la entendemos como la posibilidad que algo tiene no sólo de ser visto, sino también mirado, podemos entender un rasgo importante de ambos proyectos (figura 29).

Mirar significa poner atención, tener curiosidad, detenerse con calma. En este senti-

Izquierda. Figura 27. Castelvecchio, ala de la Reggia. Autor

Derecha. Figura 28. Castelvecchio, galería de las esculturas. Autor



Figura 29. Hamar, un objeto expuesto en el ala norte. Autor



Figura 30. Castelvecchio, el ángulo de Cangrande y las murallas. Autor



do, el objetivo principal de ambos proyectos es precisamente hacer visibles tanto los objetos, como la arquitectura en que se encuentran. Scarpa derriba el último tramo del ala napoleónica para que la puerta del Morbio y las antiguas murallas vuelvan a ser visibles; y transforma este ángulo en el centro de todo el conjunto, mediante la colocación del Cangrande, para que murallas, puerta y estatua puedan ser miradas y observadas con interés. La arquitectura y la estatua se enriquecen y se comentan mutuamente: ya que, si es verdad que la estatua adquiere una particular visibilidad por la calidad del sitio en que se encuentra, es también verdad que aquel ángulo se vuelve especial por la presencia de la estatua y de su alto pedestal de hormigón (figura 30).

El criterio de la visibilidad explica la línea general de todo el proyecto: desde la intervención a las paredes de la Reggia, donde Scarpa saca a la luz los frescos medievales, hasta las estrategias generales para revelar - o sea hacer visibles - las geometrías y la forma de la arquitectura. Es así también en Hamar, desde luego con la diferencia implícita en los distintos tamaños de los edificios y en los distintos tipos de museos proyectados.

Un ejemplo es el muro del ala central que mira hacia el patio: Fehn deja el muro antiguo en su condición de ruina, y cierra

el hueco en alto con una lamina de cristal. Es una solución que permite ver lo que usualmente después de una restauración no es visible y sólo se puede intuir: o sea que la arquitectura envejece, se degrada, y dejada a sí misma y al tiempo se transforma, lentamente, en un informe cúmulo de piedras.

Un método común para asegurar visibilidad, tanto de las partes como del conjunto, es el trazado del recorrido. Ver es una operación dinámica, implica diferentes tipos de desplazamientos a través del espacio: caminar, torcer el busto, girar la cabeza; no se ve sólo con los ojos, sino con todo el cuerpo. Trazar un recorrido es pues ya preparar las vías que el ojo podrá seguir, guiándolo por la arquitectura y entre las cosas, decidiendo orden, puntos de vista, angulaciones.

En Castelvecchio el recorrido es tan importante que Scarpa traslada el ingreso del ala napoleónica del centro a la esquina: el recorrido es aquí una calidad de los movimientos de los visitantes, admite e invita a la desviación, al cambio de rumbo, y tiene espacios de descanso y pausa; deja, en resumen, margen de libertad.

El tema del recorrido es muy importante, también para Fehn, que llega a comparar los museos a una danza alrededor de las cosas; sin embargo si en Castelvecchio el recorrido está dictado por los movimientos de las personas y es pues una característica abstracta, perteneciente a la distribución y a la organización de los espacios; en Hamar está físicamente presente, por lo menos en parte: la rampa exterior, que desde el museo sale al patio, y la interior en el ala central, son la construcción de algunas de las trayectorias posibles de los visitantes, que Fehn así vuelve obligatorias (figura 31).

Estrategias de relación con el pasado

Modificación como desvelo, alejamientos

Tanto Scarpa como Fehn son arquitectos que conocen la historia y continuamente la interrogan. Scarpa dijo de sí que siempre tuvo una “enorme voluntad de estar dentro de la tradición, pero sin hacer capiteles y columnas” (Scarpa 1984); habría podido decir lo mismo también Fehn, que en algunas ocasiones dio forma escrita a su diálogo con el pasado, imaginándose discutir con Palladio. Por supuesto hay que estudiar el pasado y conocerlo bien; pero no para copiar sus soluciones, sino para saber cuales son las cuestiones principales que



Figura 31. Hamar, rampa en el ala central. Autor

hace falta dirimir y resolver en un edificio, y tomar nota de como los antiguos arquitectos las abordaban.

Ambos reconocen que no hay reglas fijas y listas para ser usadas en cada circunstancia; es indispensable un enfoque crítico al proyecto, donde crítica es, sobre todo, la capacidad de discernir y hacer distinciones. Las premisas teóricas son pues las mismas y las finalidades, si no idénticas, por lo menos análogas: lo que es diferente es el método mediante el cual se persiguen (figura 32).

En Castelvecchio la modificación es entendida como un sacar a la luz calidades ya implícitas en el castillo; es pues un proceso de desvelo, que intenta dar visibilidad a atributos de la arquitectura antes escondidos. Punto de partida del proyecto es lo que ya existe, con sus lógicas formales y constructivas: para que su modificación pueda aspirar a revelar las potencialidades ocultas del castillo, Scarpa estudia todas sus características distintivas, considerándolas como material privilegiado del proyecto. Las calidades que Scarpa trata de

Figura 32. Castelvecchio, fuente en el jardín. Autor



sacar a la luz, según lo que hemos dicho hasta ahora, son muy variadas. Los frescos de la Reggia, la puerta del Morbio y las murallas medievales son quizá los ejemplos más inmediatos, donde el proceso de restauración se configura literalmente como desvelo: las cosas vuelven a ver la luz quitando los estratos que las cubrían. Consideramos pero también todas las operaciones que pone en marcha para hacer legible la forma de una sala, una alineación, un rasgo de la geometría. Cuando se dice que la modificación es entendida por Scarpa como una búsqueda de calidades para desvelar, nos referimos a cada tipo de calidades posibles de la arquitectura: históricas, constructivas, formales. También por eso es necesario un conocimiento pleno y completo de la arquitectura sobre la cual se interviene; no se pueden intuir las características latentes si no se tienen bien claras las manifiestas.

A pesar de las analogías de enfoque, el museo de Hamar difiere de Castelvecchio de manera sustancial desde el punto de vista de la relación con la preexistencia. Scarpa rehace Castelvecchio desde el interior, por decirlo de alguna manera; interviene en el suelo, en las paredes, en los acabados; derriba y añade. Lo antiguo y lo nuevo están en contacto físico muy estrecho: se combinan, se superponen, chocan. Fehn por el contrario se mantiene, en la medida de lo posible, a distancia de los muros antiguos, con los cuales casi su museo no entra en contacto. El alejamiento es una estrategia voluntaria, como prueban muchas de las elecciones de proyecto. Todo el museo se apoya en el suelo sobre pilares, así que la superficie de contacto es mínima, y casi no hay intervención sobre el suelo, donde se dejan las ruinas, tanto dentro como en el patio. Si lo nuevo se mantiene distante de lo antiguo, es porque el pasado mismo que debe mantenerse distante del presente, incluso cuando tenemos sus vestigios allí, al alcance de la mano: en el museo de Hamar, como escribió Huxtable (1997), estos están "siempre cercanos, pero claramente separados del presente, en otro nivel de tiempo" (figura 33).

En cierto sentido, Fehn trata los viejos muros como los otros objetos del museo: predispone las condiciones para que sea posible observarlos, y para que, según sus palabras, estos muros empiecen a hablar. Cuando lo hacen, de lo que hablan es del tiempo por entero, en su totalidad: el pasado, por supuesto, cuando estos mismos muros eran la arquitectura nueva y recién construida; el presente y la convivencia de



Figura 33. Hamar, ventana que mira hacia el ala central. Autor

épocas lejanas; y en fin, el futuro, cuando todo será igualmente ruina y será difícil hacer distinciones.

Consideraciones finales

Si se quisiera ser lo más conciso posible, se podría decir tal vez que Castelvecchio y el museo de Hamar son proyectos que comparten tanto el punto de partida como la meta deseada. La premisa teórica es, en ambos casos, la dignidad del lenguaje contemporáneo de la arquitectura, que puede con legitimidad confrontarse con lo antiguo; el objetivo es llegar a un punto de equilibrio tal que tanto lo nuevo como lo antiguo puedan adquirir algo nuevo desde la confrontación. Y sin embargo, que el punto de partida y el de llegada así entendidos sean los mismos no es por sí garantía de semejanza entre dos proyectos. Lo que está en el medio puede ser muy diferente; y en el medio, en este caso, están todo el diseño y la construcción de la arquitectura.

Notas

1. "The past is a foreign country; they do things differently there." Así empieza la novella de Leslie Poles Hartley, *The Go-between*, 1953.
2. "El arquitecto Carlo Scarpa fue el autor de esta obra que empezó a finales de 1957 y se concluyó sustancialmente en 1964, con algún añadido (la biblioteca Lina Arianna Jenna y la Sala Avena en la torre noreste) entre 1965 y 1973" (Magagnato 1982).
3. Entre 1967 y 71 Fehn restauró el edificio preexistente y construyó la estructura de hormigón interior; entre 1978 y 1980 proyectó la exposición permanente. En tiempos más recientes construyó unos pabellones en el patio, acabados en 2005.
4. Mastio o torre del Mastio: torre de los castillos medievales.
5. Reggia: Palacio real. Es el nombre que se suele dar a esta ala del Castelvecchio.
6. Cangrande I Della Scala (1291-1329), señor de Verona a principios de siglo XIV.
7. En época cristiana el termino sacello indicaba una capilla pequeña. En Castelvecchio con tal nombre se suele llamar el pequeño volumen

revestido de piedra que Scarpa añade al ala napoleónica en la planta baja.

Bibliografía

- Beltramini, Guido y Zannier, Italo. 2006. *Carlo Scarpa architecture atlas*. Venezia: Marsilio editore.
- Brandi, Cesare. 1988. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza editorial.
- Dal Co, Francesco y Mazzariol, Giuseppe. 1984. *Carlo Scarpa 1906-1978*. Milano: Electa.
- Di Lieto, Alba. 2006. *I disegni di Scarpa per Castelvecchio*. Venezia: Marsilio Editore.
- Fehn, Sverre. 1992. *The poetry of the straight line*. Helsinki: Museum of finnish architecture.
- Fjeld, Per Olaf. 2009. *Sverre Fehn the patterns of thoughts*. New York: The monacelli press.
- Friedman, Mildred et al. 1999. *Carlo Scarpa architect - intervening with history*. New York: The monacelli press.
- Magagnato, Licisco, 1982. *Carlo Scarpa a Castelvecchio*. Milano: Edizioni di comunità.
- Norberg Schulz, Christian and Postiglione, Gennaro. 2007. *Sverre Fehn opera completa*. Milano: Electa.
- Miotto, Luciana. 2004. *Carlo Scarpa: i musei*. Torino: Testo e Immagine.
- Murphy, Richard. 1990. *Carlo Scarpa and the Castelvecchio*. London: Butterworth architecture.
- Padovani, Giulio y Postiglione, Gennaro. 2003. *Museo dei ghiacciai a Fjaerland*. Firenze: Alinea editrice.
- Sæther, Tor y Haug, Jan. 2005. *A short History of Medieval Hamar*. Hamar: Dormkirkeodden.
- Schultz, Anne-Catrin. 2007. *Carlo Scarpa: layers*. Stuttgart: Edition Axel Menges.

Capítulos de libros:

- Dal Co, F. 1984. Genie ist fleiss. En Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa 1906-1978*. Milano: Electa. 24-71.
- Scarpa, C. 1984. Mille cipressi. En Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa 1906-1978*. Milano: Electa. 287.
- Tafari, M. 1984. Il frammento, la "figura", il gioco: Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana. En Dal Co F., Mazzariol G., *Carlo Scarpa 1906-1978*. Milano: Electa. 72-95.

Artículos

- Almaas. 2009. Entrevista a G.Murcutt, *Arkitektur N*, n.7/09 : 28-29.
- Barreneche. 1999. The trouble with Scarpa, *Architecture*, 88-8: 90.
- Clarke. 2010. Sverre Fehn the pattern of thoughts, *Perspective* 19/6: 102-104.
- Dal Co. 1997. Entre la tierra y el mar, *Arquitectura viva* 54 : 68-71.
- Dal Co. 1997. Tra terra e mare, *Casabella* 645: 76-85.
- Dal Co. 2000. Il museo Ivar Aasen, *Casabella* 684-5: 128-143.
- Dircking. 1994. Entrevista a J.Exner, *Arkitektur DK* 1/94: 12.
- Galiano. 1998. La llama del glaciar, *AV*, 69-70 : 204-205.
- Giardiello. 1996. Fehn tra natura e artificio, *Casabella*, 635: 18-31.
- Genovese. 1997. I luoghi della natura infinita, *Ville e giardini*, 325: 36-38.
- Di Lieto. 2011. Carlo Scarpa in Verona: Castelvecchio museum, *A+U*, 492 : 50-81.
- Dominguez. 1983. Entrevista a Carlo Scarpa. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 158, 77-

- 81.
- Lavalou. 1993. Entrevista a Fehn, *L'architecture d'aujourd'hui*, 287 : 84.
- Lavalou. 1993. Hedmark a Hamar, *L'architecture d'aujourd'hui*, 287 : 84.
- Magagnato. 1982. Il percorso museografico del Castelvecchio di Verona, *Lotus*, 35:75-85.
- Maisonneuve. 1997. Entrevista a Fehn, *Moniteur architecture*, 80: 15.
- Miles. 2001. Norwegian roots, *Architectural review*, 1255 : 68.
- Miles. 2003. Photofinish, *Architectural review*, 1277: 48.
- Miller. 1981. The legendary castle, *Progressive architecture*, 62.5: 122-123.
- Montaner. 1998. Arquitectura nordica, *El Croquis*, 35: 21-29.
- Murcutt, G. 2009. From Glenn Murcutt's journal, April 1989, *Arkitektur N*, n.7/09 : 31
- Protasoni. 1997. Sverre Fehn, *Domus*, 794: 18.
- Redacción A+U. 1998. Entrevista a Fehn, *A+U*, 340: 19.
- Riitta Norri. 1996. Six journeys into architectural reality, *Architectural review*, 1190 : 72.
- Wilson. 1998. Review to Sverre Fehn works projects writings 1949-1996, *Riba journal*, 105.4: 25.

Referencias página web:

- Huxtable. 1997. The Paradox of Sverre Fehn, <http://www.pritzkerprize.com/1997/essay> (visitado 31 marzo 2015)
- Postiglione. 2009. Sulle orme di Sverre Fehn, http://www.la.blog.org.uk/wp-content/norge-a-palermo_090619.pdf (visitado 31 marzo 2015)

Fecha de entrega del artículo:
14/04/15
Fecha de aceptación:
07/07/15

Artículo sometido a revisión por
dos revisores independientes por
el método doble ciego.