

Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio

Carlo Scarpa e il racconto di Castelvecchio

Lungo la strada

Benedetta Rodeghiero

In una conferenza tenuta a Madrid nell'estate del 1978, Scarpa, parlando della propria architettura, ebbe a dire: "ci terrei che un critico scoprisse nei miei lavori certe intenzioni che ho sempre avuto. Vale a dire, un'enorme volontà di essere dentro la tradizione, ma senza fare i capitelli o le colonne, perché non si possono più fare". E nella stessa occasione, parlando di Castelvecchio: "Se vi sono delle parti originali, vanno conservate; qualunque altro intervento deve essere disegnato e pensato in maniera nuova. Non si può affermare: "Io faccio il moderno – metto acciaio e cristalli"; può andare meglio il legno, oppure essere più adatta una cosa modesta. Come si possono affermare certe cose, se non si è educati? Educati, come dice il Foscolo, "alle istorie"¹, cioè ad una vasta conoscenza? Se non vi è una educazione al passato?"

I lavori di restauro al Castelvecchio di Verona impegnarono Carlo Scarpa quasi ininterrottamente dal 1956 al 1973: un periodo lunghissimo in cui ebbe tutto il tempo di "volgere lo sguardo"² a quelle storie e di decidere come ridare visibilità e intellegibilità ad un intrico di tracce ormai "opache, non trasparenti"³.

La prima scelta che Scarpa fece fu quella di rispettare "l'identità formale" che l'edificio aveva conservato nel tempo⁴. L'intento fu conseguito

A lo largo del camino

En una conferencia dictada en Madrid en verano de 1978, Scarpa, hablando de su propia arquitectura, llegó a decir: «Me gustaría que un crítico descubriese en mis trabajos ciertas intenciones que siempre he tenido. Es decir, una enorme voluntad de estar dentro de la tradición, pero sin hacer capiteles o columnas, porque ya no pueden hacerse». Y, en la misma ocasión, hablando de Castelvecchio: «Si quedan partes originales, deberían conservarse, pero cualquier otra intervención ha de ser diseñada y pensada de nuevo. No se puede afirmar: «Yo hago lo moderno —pongo acero y vidrio—»; puede que vaya mejor la madera, o sea más adecuada una cosa modesta. ¿Cómo puede uno afirmar ciertas cosas, si no se ha educado? ¿Educado, como dice Foscolo, «en las historias»,¹ o sea, en base de vastos conocimientos? ¿Existe una educación en la materia del pasado?»

accentuando il contrasto spaziale tra il “testo” del progetto e il “contesto” cui era destinato attraverso un cambio totale di architettura tra “contenente” e “contenuto”⁵.

Ma la disomogeneità delle parti richieste a Scarpa l'invenzione di una metafora capace di sintetizzare e vivificare gli elementi della *intrigue*. Fu così che portò a Castelvecchio una strada urbana⁶, un lungo percorso che si snoda attraverso lo spazio e il tempo della narrazione in cui egli colloca i suoi episodi, “luoghi nel luogo”⁷, punti di incontro e di scambio. E' un invito rivolto al lettore a dialogare con le figure⁸ che incontra lungo il cammino, ad “abitare poeticamente”⁹ quel luogo. Si tratta insomma di una architettura da esperire in movimento, come del resto quasi sempre in Carlo Scarpa¹⁰.

Ma dicevamo le figure: la compaginazione degli episodi comportò la ricerca continua del difficile equilibrio tra forma e funzione delle cose (in altri termini il riconoscimento e la peripezia aristoteliche, o la doppia forma/doppia funzione venturiane¹¹). E' l'architettura stessa che, attraverso il potere ridescrittivo della metafora, opera la sintesi e connette in un luogo il costruire e l'abitare.

A Castelvecchio sono molti i punti in cui Scarpa dette prova della sua abilità poetica. L'aver messo in discussione, con garbato sarcasmo, la struttura funzionale del fortino napoleonico come deposito di polveri, attraverso la rivalorizzazione delle antiche tracce (bifore, logge, modanature rinascimentali e tardo-gotiche), comportò anche una serie di difficoltà. Nei pavimenti del pianoterra della Galleria “fu necessario risolvere il problema del diedro tra la parete, che è una

Carlo Scarpa estuvo dirigiendo las obras de restauración en Castelvecchio de Verona casi ininterrumpidamente de 1956 a 1973: un larguísimo período en el que tuvo tiempo para «dirigir la mirada»² a esas historias y decidir cómo volver a dar visibilidad e *inteligibilidad* a una *maraña* [*intrico*] de trazos por aquel entonces «opacos, no transparentes».³

La primera elección que hizo Scarpa fue la de respetar «la identidad formal» que el edificio había conservado en el tiempo.⁴ Esa intención fue puesta en práctica acentuando el contraste espacial entre el «texto» del proyecto y el «contexto» al que estaba destinado, a través de un cambio total de la arquitectura al pasar del «continente» al «contenido».⁵

Pero la falta de homogeneidad de las partes le exige a Scarpa la invención de una metáfora capaz de sintetizar y vivificar los elementos de la *intrigue*. Así que él llevó a Castelvecchio una *strada urbana*,⁶ un largo trayecto que serpentea a través del espacio y el tiempo de la narración y en el que coloca sus episodios, «lugares en el lugar»,⁷ puntos de encuentro y de intercambio. Es una invitación dirigida al lector, una invitación a dialogar con las *figuras*⁸ a las que encuentra a lo largo del camino, a «habitar poéticamente»⁹ ese lugar. Se trata, en suma, de una *arquitectura* para ser experimentada *en movimiento*, cosa, por lo demás, habitual en Carlo Scarpa.¹⁰

Hemos mencionado las *figuras*: la compaginación de los episodios conllevó una búsqueda continua del difícil equilibrio entre forma y función de las cosas (dicho en otros términos, el *reconocimiento* y la *peripezia* aristotélica, o la *doble forma/doble función* venturianas).¹¹ Es la misma arquitectura que, a través del poder redescrittivo de la metáfora, ejerce la síntesis y conecta en un lugar el construir y el habitar.

En Castelvecchio hay muchos puntos que demuestran

superficie verticale luminosa, e il pavimento orizzontale e scuro"¹². La soluzione venne pensando ad una metafora dell'acqua attorno alle mura del castello che suggerì a Scarpa l'idea di fare una connessione in negativo: "Il pavimento di ogni stanza è individuato, come se si trattasse di una serie di piattaforme. Cambiando il materiale ai bordi con una cimasa in pietra più chiara, per meglio definire il quadrato, si modula il movimento" (fig. 1). Le cornici di raccordo non hanno mai solo funzione decorativa, ma anche di modulazione del trapasso tra superfici, piani o materiali diversi, così come i camminamenti servono sempre da attraversamento, ma anche da passaggio tra due parti formalmente distinte.

La relazione tra materiali diversi ha la doppia funzione di chiarire una geometria e modulare il movimento indicando il percorso: l'esempio più evidente si trova al primo piano della Galleria dove la zona espositiva è pavimentata a cotto, mentre il corridoio di distribuzione è in pietra di Prun bianca bocciardata sottile; così come gli intonaci chiari dei "setti espositivi" contrastano con il grigio del cemento grezzo del muro portante lungo fiume (fig. 2).

Altro esempio di articolazione forma/funzione è la trave composta inventata per il solaio tra piano terra e primo piano della Galleria: nella nuova struttura, le giunzioni che ne garantiscono il corretto funzionamento rivelano la nuova figura e le nuove funzioni. O ancora la soluzione del dettaglio di controsoffitto al primo piano della Galleria, in cui l'articolazione dei pannelli corrisponde a quella della struttura del pavimento; inoltre, dalle fessure tra pannello e pannello scendono i sostegni del sistema di illumi-

la habilidad poética de Scarpa. El haber puesto en duda, con fino sarcasmo, la estructura funcional del fortín napoleónico como depósito de pólvora, a través de la revalorización de los antiguos vestigios (dobles ventanas, logias, adornadas cornisas renacentistas y tardo-góticas), conllevó también una serie de dificultades. En los suelos de la planta baja de la Galería «fue necesario resolver el problema del diedro entre la pared, que es una superficie vertical luminosa, y el pavimento horizontal y oscuro».¹² La solución llegó al pensar en una *metáfora del agua* alrededor de los muros del castillo que sugirió a Scarpa la idea de hacer una conexión en negativo: «El pavimento de cada estancia está individuado, como si se tratase de una serie de plataformas. Cambiando el material en los bordes por una moldura de piedra más clara, para definir mejor el cuadrado, se modula el movimiento» (fig. 1). Las cornisas de juntura nunca han tenido una mera función decorativa, sino también la de modulación del traspaso entre las superficies, planos o materiales diversos, al igual que los pasadizos, que no solo sirven para atravesar, sino también para facilitar el paso entre partes formalmente distintas.

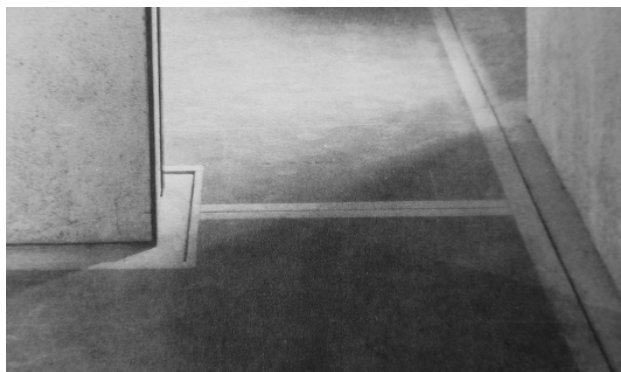


fig. 1. Suelo de la planta baja

La relación entre diversos materiales tiene la doble función de esclarecer una geometría y modular el movimiento indicando el trayecto: el ejemplo más evidente se puede encontrar en la primera planta de la Galería, donde la

nazione, mentre dai bordi degli stessi, lungo i setti murari, pendono i ferri che sorreggono i dipinti.



fig. 2. Galería de las Estatuas

Infine, la posizione scelta per il Cangrande è quella che garantisce la migliore visibilità e protezione dalle intemperie. La sagoma a linee spezzate del tetto era dettata dalla relazione tra l'andamento rettilineo del fortino e quello mistilineo e non ortogonale delle mura.

E occorre riferirsi ancora alla statua equestre di Cangrande della Scala, alla cui collocazione definitiva Scarpa lavorò con decine e decine di disegni¹³, quale elemento fuori contesto per eccellenza a Castelvecchio. In realtà sono diverse le figure stranianti, che Scarpa colloca lungo il percorso, a cominciare dalle vasche d'ingresso, per proseguire con il sacello dei reperti altomedievali che fuoriesce enigmatico e perentorio dal volume della prima sala, per concludere con il blu cobalto del soffitto dell'ultima sala espositiva

zona de exposición está pavimentada con baldosas de terracota, mientras que el pasillo distribuidor lo está con piedra blanca de Prun sutilmente abujardada; y las tonalidades claras de los «tabiques expositivos» contrastan con el gris del cemento crudo del muro de carga que discurre a lo largo de río (fig. 2).

Otro ejemplo de articulación forma/función es la viga compuesta inventada para el altillo entre la planta baja y la primera planta de la Galería: en la nueva estructura las juntas, que garantizan su correcto funcionamiento, revelan la nueva forma y las nuevas funciones. O también la solución del detalle del falso techo de la primera planta de la Galería, donde la articulación de los paneles corresponde a la articulación de la estructura del suelo; además, de las fisuras entre panel y panel bajan unos soportes del sistema de iluminación, de cuyos bordes, a lo largo de los tabiques de separación, cuelgan las barras metálicas que sostienen las pinturas.

Y, por último, la posición elegida para la escultura de Cangrande es la que garantiza la óptima visibilidad y protección de la intemperie. La moldura a líneas punteadas del tejado fue dictada por la relación entre el desarrollo rectilíneo del fortín y las líneas mixtas y no ortogonales de la muralla.

Hay que mencionar también la estatua ecuestre de Cangrande della Scala (cuya colocación definitiva le costó a Scarpa decenas y decenas de diseños),¹³ como un elemento por excelencia fuera del contexto en Castelvecchio. En realidad, son varias figuras enajenadas que Scarpa coloca a lo largo del recorrido, empezando por los estanques de la entrada, pasando por la capilla de trazos altomedievales que sobresale enigmática y perentoria del volumen de la primera sala, y terminando con el azul cobalto del techo de la última sala de exposición en la primera planta.

al primo piano.

Scarpa porge il Cangrande con ironia, sistemandolo in una posizione irreal che ne fa al tempo stesso il perno di uno spazio composito. Sono innumerevoli le posizioni da cui si vede la statua, direttamente o riflessa, come se l'architetto invitasse lo spettatore ad ri-appropriarsi dell'opera anche attraverso la sua "quarta dimensione", quella temporale, esperibile solo muovendosi attorno all'oggetto (fig. 3 y 4).

Parlare del Cangrande sospeso a mezz'aria tra la dimensione spazio-temporale da cui viene e quella a cui appartiene il nostro sguardo, ci consente di riflettere sulla concezione che ha Scarpa del tempo: egli lo deposita in uno spazio che non è quello "assoluto, lineare e continuo, delle astrazioni geometriche"¹⁴, ma lo spazio molteplice, frammentario e complesso della vita reale¹⁵. Crea così un luogo¹⁶ che è il prodotto dell'articolazione e interconnessione di uno spazio e un tempo compositi e multiformi. Così facendo egli assume la temporalità nella sua condizione transitoria e proprio qui risiede la opportunità che egli affida all'architettura di rigenerarsi, nel suo storico "divenire" attraverso i significati e le interpretazioni che si moltiplicano nel tempo.

Nell'intervento di Scarpa a Castelvecchio non si può separare la novità del restauro da quella della museologia. Egli per primo in Italia attua una rivoluzione del modello museografico rimasto invariato dall'epoca ottocentesca post-unitaria. Al criterio di ordinamento classificatorio¹⁷ di innumerevoli oggetti stipati nelle sale arredate in stile e male illuminate, Scarpa sostituisce quello dell'esposizione libera realizzando un allestimento che esalta

Scarpa presenta a Cangrande con ironía, ubicándolo en una posición irreal que sirve al mismo tiempo como el eje de un espacio compuesto. Son innumerables los puntos desde los que se puede observar la estatua, directamente o reflejada, como si el arquitecto invitase al espectador a reapropiarse de la obra también a través de su «cuarta dimensión» —la dimensión temporal— que solo puede ser experimentada moviéndose alrededor del objeto (fig. 3 y 4).



fig. 3. El Cangrande

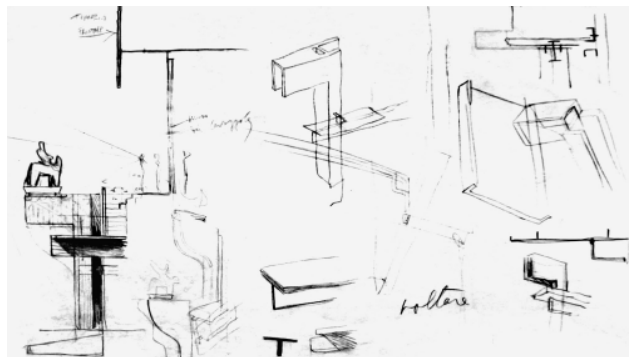


fig. 4. Estudios de Scarpa para el apoyo del Cangrande

le intrinseche qualità formali di ogni singola opera cercando per ciascuna le migliori condizioni di esposizione (in termini di spazio e di luce). Questa operazione di astrazione dal contesto spazio-temporale cui l'opera appartiene consente a Scarpa di collocarla in un tempo specifico, una dimensione altra, cui la realtà si connette mediante l'uso di materiali e forme assonanti, ma non consonanti, che mettono in moto un muto dialogo delle cose tra loro e con lo spettatore.

Si incontra spesso a proposito di Scarpa il termine frammento, per via della sua "poetica basata sulla accumulazione dei segni"¹⁸, la moltiplicazione dei punti di vista e la risoluzione del contrasto vecchio nuovo in termini di aggiunta, giustapposizione, confronto, dissonanza. Egli evidenzia la molteplicità dei contatti tra elementi strutturali con un'attitudine quasi di lettura stratigrafica nei confronti dell'architettura, al fine di far vedere le differenze; separa le cose dalla realtà per poterle vedere da una nuova prospettiva (è la distanza ottima aristotelica), innova introducendo un cambio di punto di vista. Il compimento di un racconto apparentemente frammentario e inconcluso non sta nella sintesi conciliante delle cose, ma nel gioco dell'attesa¹⁹, dell'interrogazione continua (fig. 5).

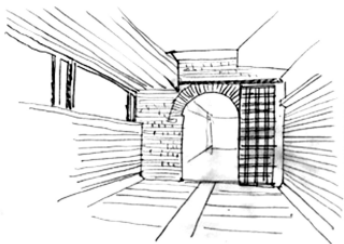


fig. 5. Lo nuevo y lo viejo: pasarela entre la Regia y el Mastio. Dibujo B. Rodeghiero

Hablar de Cangrande suspendido en el aire, entre la dimensión espaciotemporal de la que procede y la dimensión a la que pertenece nuestra mirada, nos permite reflexionar sobre el concepto que tiene Scarpa del tiempo: lo deposita en un espacio que no es aquel espacio «absoluto, lineal y continuo, de las abstracciones geométricas»,¹⁴ sino un espacio múltiple, fragmentario y complejo de la vida real.¹⁵ El arquitecto crea un *lugar*¹⁶ que es el producto de la articulación e interconexión de un espacio y un tiempo compuestos y multiformes. Haciéndolo, asume la temporalidad de su condición transitoria, y justamente aquí es donde reside la oportunidad de regenerarse que él concede a la arquitectura en su histórico «devenir» a través de los significados y las interpretaciones que se multiplican en el tiempo.

Hablando de la intervención de Scarpa en Castelvecchio, no se puede separar la novedad de la restauración de la novedad museológica. Fue el primero en Italia en revolucionar el modelo museográfico que había permanecido invariable desde la época postunitaria del siglo XIX. Scarpa sustituye el criterio de ordenación clasificatoria¹⁷ de innumerables objetos apiñados en las salas atiborradas de muebles y mal iluminadas, por el de una exposición libre, realizando una preparación que exalta las intrínsecas cualidades formales de cada obra, buscando para ella las mejores condiciones de exposición (en términos de espacio y luz). Esta operación de *abstracción* del contexto espacio/tiempo, al que pertenece la obra, permite a Scarpa colocarla en un tiempo específico, en otra dimensión, con cuya realidad uno puede conectar mediante el uso de materiales y formas asonantes, pero no consonantes, que impulsan un mudo diálogo de las cosas entre ellas y con el espectador.

Cuando se habla de Scarpa, es frecuente oír el término *fragmento*, en relación con su «poética basada en la

Scarpa non solamente si dispone all'ascolto dei segnali, ma li interroga: rifiutando le soluzioni concilianti, laddove avverte un coagulo di eventi, non ricompono i contrasti, ma li mette a nudo, vivisezionando i punti di unione. Si lascia in questo modo contaminare dai diversi linguaggi, fa vibrare le contraddizioni, tentando connessioni²⁰ e sintesi che, rinunciando una volta per tutte alla comprensione totale, mantengono sempre viva la molteplicità dei punti di vista, aprono ad infiniti mondi possibili. Cattura il visitatore e lo trasporta attraverso i suoi "frammenti narrativi"²¹ invitandolo a intessere a sua volta nuove trame e conclusioni, con l'esercizio della "memoria-recostruzione"²².

In Scarpa c'è la consapevolezza che la mise en intrigue è un processo aperto, una "sintesi occasionale",²³ e nel suo fare architettonico traspare tutta la malinconia o nostalgia per tutto ciò che l'oggetto non può essere una volta costruito (o tutto ciò che il suo autore non ha saputo riconoscere). Forse per questo non vorrebbe mai finire di progettare, come se non volesse chiudere il circolo della sua interpretazione obbligando al silenzio le altre voci.

Strategie di una metamorfosi viva

Il linguaggio di Carlo Scarpa non è un tutto compiuto, ma un sistema molteplice di articolazioni rette da regole cambianti. La poetica si relaciona con la retorica attraverso delle figure di composizione; mentre le strategie di composizione sono quelle che gli permettono di trasformare e inventare²⁴.

Le figure di cui si serve Scarpa a Castelvecchio sono: la metafora (a parte quella di fondo del percorso museale come una strada urbana, utilizza la

acumulación de signos»,¹⁸ la multiplicación de los puntos de vista y la resolución del contraste «viejo/nuevo» en términos de añadidura, yuxtaposición, confrontación, disonancia. Él evidencia la multiplicidad de contactos entre elementos estructurales con una actitud casi de lectura estratigráfica en comparación con la arquitectura, con el fin de hacer ver las diferencias; separa las cosas de la realidad para poder verla desde una nueva perspectiva (es la distancia óptima aristotélica), innova introduciendo un cambio de punto de vista. La conclusión de un relato aparentemente fragmentario e inconcluso no está en la síntesis conciliadora de las cosas, sino en el juego de la espera,¹⁹ de la *interrogación continua* (fig. 5).

Scarpa no solamente se predispone a la escucha de las señales, sino también las interroga: rechazando las soluciones conciliadoras. Allá donde advierte un coágulo de acontecimientos, no recompono los contrastes, sino los desnuda, viviseccionando los puntos de unión. De este modo, se deja contaminar por los diversos lenguajes, hace vibrar las contradicciones, probando conexiones²⁰ y síntesis que, renunciando una vez por todas a la comprensión total, mantienen siempre viva la multiplicidad de puntos de vista, se abren a una infinidad de mundos posibles. Cautiva al visitante y lo transporta a través de sus «fragmentos narrativos»,²¹ invitándolo a tejer, a su vez, nuevas tramas y conclusiones, con el ejercicio de la «memoria-reconstrucción».²²

Scarpa es consciente de que la *mise en intrigue* es un proceso abierto, una «síntesis ocasional»,²³ y en su hacer arquitectónico trasparenta toda la melancolía o nostalgia por todo lo que el objeto, una vez construido, ya no puede ser (o por todo lo que su autor no ha sabido reconocer). Quizá sea por ello que él no quisiera nunca terminar el proyecto, como si no deseara cerrar el círculo de su interpretación, obligando al silencio las otras voces.

metafora dell'acqua per la soluzione delle zoccolature a pianoterra della Galleria); la metonimia; l'inversione (uso dell'asimmetria); l'ossimoro (uso di un'architettura totalmente differente tra "contenente" e "contenuto"); l'antitesi (accostamento di materiali e tecniche di finitura o colori totalmente dissonanti; anche la sistemazione di Cangrande risente di un meccanismo di inversione con rotazione retorico compositiva con la finalità di sottolineare la sua indipendenza dal contesto); l'assonanza (trattamenti simili per caratterizzare forme o funzioni analoghe); l'iperbato (inversione dell'ordine dei percorsi per crearne uno solo che inizia e finisce nello stesso punto); l'ironia.

La sintesi tra le diverse retoriche avviene nella composizione attraverso l'uso di strategie: strategie geometriche di proporzione e allineamento euclideo: i giochi intriganti che Carlo Scarpa realizza spesso con la geometria, nascono in realtà dalla necessità che egli avvertiva di inserire un principio d'ordine nelle cose, ovvero di scandire e misurare così lo spazio come il tempo. La geometria è essenzialmente la scienza della misura: per via di geometria il tempo cosmologico del soggetto e quello storico dell'oggetto si sincronizzano nella stessa architettura costruita. Trasferimento tra pittura, scultura, etc. e architettura: i riferimenti alla pittura (Klee e Mondrian) sono vari e molteplici e riguardano principalmente l'uso che Scarpa fa del colore. Riferimenti alla macchina: nei punti di incastro-snodio; itinerario o "rituale" tra parti dell'edificio (creazione di un percorso accidentato, ricco di elementi coimpositi); tagli/cesure e collegamenti/raccordi (rendono leggibili le diverse parti, e storie, ma contribuiscono anche a generare la costruzione dinamica tipica della sua poeti-

Estrategias de una metamorfosis viva

El lenguaje de Carlo Scarpa no es un todo concluido, sino un sistema múltiple de articulaciones regidas por unas reglas cambiantes. La poética se relaciona con la retórica a través de las figuras de composición, mientras que las estrategias de composición son las que le permiten transformar e inventar.²⁴

Las figuras a las que recurre Scarpa en Castelvechchio son: la *metáfora* (aparte de la de tratar el recorrido museístico como una calle urbana, él utiliza la metáfora del agua para solucionar los zócalos de la planta baja de la Galería); la *metonimia*; la *inversión* (el uso de la asimetría); l'*oximoron* (el uso de una arquitectura totalmente diferente entre «el continente» y «el contenido»); la *antítesis* (el enfrenamiento de materiales y técnicas de acabados o colores totalmente disonantes; el conjunto de Cangrande dispone de un mecanismo de inversión con rotación retórica y compositiva con la finalidad de subrayar su independencia del contexto); la *asonancia* (tratamientos similares para caracterizar formas o funciones análogas); el *hipérbaton* (la inversión del orden de los recorridos para crear un solo trayecto que empieza y termina en el mismo punto) y la *ironía*.

La síntesis de las diversas retóricas aparece en la composición mediante el uso de las estrategias, *estrategias geométricas de proporción y alineamiento euclideo*: los juegos intrigantes que Carlo Scarpa realiza a menudo con la geometría nacen, en realidad, de la necesidad, que él advierte, de insertar un principio de orden en las cosas, es decir, de escandir y comedir tanto el espacio como el tiempo. La geometría es esencialmente la ciencia de la medida: por vía de geometría el tiempo cosmológico del sujeto y el tiempo histórico del objeto se sincronizan en la misma arquitectura construida. *La transferencia de la pintura, la escultura, etc. a la arquitectura*: las referencias a la pintura (Klee y Mondrian), siendo varias y múltiples, conciernen

ca fatta di coaguli e di tensioni); esposizione sincera dei materiali (*Scarpa non usa né refinisce mai il materiale in modo lussuoso e questo dipende dal fatto che la sua concezione di ornamento radica nel principio di geometría, e va colto pertanto nella sua accezione originaria di ordine*²⁵, per cui l'ornamento è ciò que dà la misura delle cose, che ne scandisce le articolazioni, comprese quelle di luce ed ombra); chiusura-apertura (*ad esempio la dialettica interno-esterno della sala del Cavazzola*); pieno-vuoto; sostegno, modanatura/profilatura; superficie e colore (*la superficie è l'elemento che consente di manipolare la luce ed esaltar l'uso del colore*); *trasparenza e luce (anche quella dell'acqua)* (fig.6).

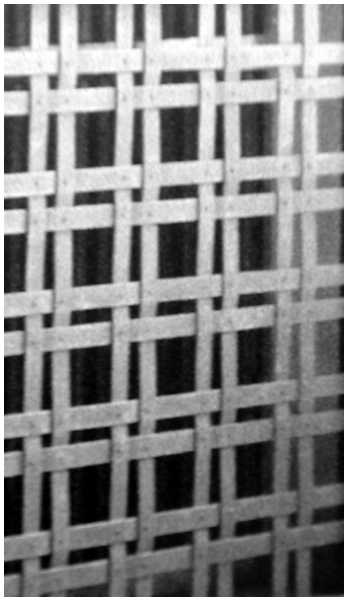


fig. 6. Rejas como tejidos

La luce (tanto naturale che artificiale) è il vero materiale con cui Scarpa costruisce i suoi allestimenti: evidenzia il cambio di registro tra le parti e con-

principalmente al uso que hace Scarpa del *color*. *Referencias a la máquina: en los puntos de ensamblaje-articulación; el itinerario, o «ritual» entre las partes del edificio* (la creación de un recorrido accidentado, rico en elementos co-impuestos); *cortes/cesuras y conexiones/enlaces* (que hacen legibles las diversas partes e historias, pero que contribuyen también a la creación de una construcción dinámica típica de su poética hecha de coágulos y de tensiones); *una exposición sincera de los materiales* (Scarpa no usa ni refina nunca el material de modo lujoso, y eso depende del hecho que su concepto de *ornamento* radica en el principio de geometría y se concentra, entonces, en su acepción originaria de orden,²⁵ por lo que el ornamento es lo que da proporción a la medida de las cosas, que escande sus articulaciones, incluidas las de luz y sombra); *clausura-apertura* (por ejemplo, la dialéctica interior-exterior de la sala del Cavazzola); *lleno-vacío, soporte, molduras/perfiles; superficie y color* (la superficie es el elemento que permite manipular la luz y exaltar el uso del color), *trasparencia y luz* (también la del agua) (fig. 6).

La *luz* (tanto natural como artificial) es el verdadero material con el que Scarpa construye sus instalaciones: evidencia el cambio de registro entre las partes y contribuye a la óptima presentación de las obras.

La poética habitada

«Si la arquitectura es buena, quien la escucha y la mira, siente sus beneficios sin darse cuenta»²⁶ —escribía Scarpa reflexionando sobre la visión que tiene el usuario de su arquitectura—. El maestro veneciano nunca había disimulado su falta de compromiso ideológico, pero si son ciertas las palabras de Josep Muntañola²⁴ que «el valor de memoria y de uso social, etc., de un proyecto o de un edificio no depende de la «intencionalidad» o «motivación» social prevista por el autor del objeto, sino de cómo tal intencionalidad o motivación social esté

tribuisce a porgere le opere nel modo migliore.

La poetica abitata

“Se l’architettura è buona, chi la ascolta e la guarda ne sente i benefici senza accorgersene”²⁶, scriveva Scarpa riflettendo su cosa vede chi usa la sua architettura. Il maestro veneziano non dissimulò mai il suo disimpegno ideologico, ma se è vero, come scrive Muntanola²⁷, che “il valore di memoria e di uso sociale, etc., di un progetto o di un edificio non dipende dalla “intenzionalità” o “motivazione” sociale prevista dall’autore dell’oggetto, ma da come tale intenzionalità o motivazione sociale si è risolta nell’oggetto”, non c’è nulla di meglio che verificare le impressioni che è stato possibile raccogliere sul posto (gennaio 2002).

In generale è opinione comune che il nuovo intervento produsse un effetto di shock al momento dell’inaugurazione (era il 1964) per l’incredibile contrasto formale rispetto alle antiche sale “coperte di tappezzeria”, ma in seguito è avvenuto un aggiustamento intuitivo del gusto del visitatore a ciò che vede attraverso un meccanismo di riconoscimento di ciò che Scarpa ha voluto mettergli davanti agli occhi (in senso aristotelico). Con il procedimento dell’astrazione l’architetto riesce a trasportare l’utente in una atmosfera priva di connotazione temporale che, proprio per questo, favorisce il raccoglimento e la concentrazione sull’oggetto. Il tramite che rende possibile tutto ciò è esattamente l’uso di materiali moderni, familiari.

Il risultato più importante raggiunto a Castelvecchio è che le persone che fanno esperienza del Museo provano una sensazione di armonia, e questa impressione non è data dall’appagan-

resuelta en el objeto», no hay nada mejor que verificar las impresiones que he podido recoger *in situ* (enero de 2002).

En general, es una opinión generalizada que la nueva intervención causó un efecto de verdadero «shock» en el momento de la inauguración (corría el año 1964), debido al increíble contraste formal respecto a las antiguas salas «cubiertas de tapicería», pero enseguida se produjo un ajuste intuitivo del gusto del visitante a lo que está viendo, a través de un mecanismo de reconocimiento de lo que Scarpa ha querido *poner delante de sus ojos* (en el sentido aristotélico). Con el procedimiento de la abstracción el arquitecto logra transportar al usuario a una atmósfera carente de cualquier connotación temporal que, precisamente por ello, favorece el recogimiento y la concentración en el objeto. El trámite que hace posible todo eso es exactamente el uso de materiales modernos, familiares.

El resultado más importante conseguido en Castelvecchio es que las personas que viven la experiencia de visitar el museo experimentan una sensación de armonía, y esta impresión no se produce por una composición satisfactoria de disonancias, sino más bien por una admirable orquestación que, precisamente por ser la combinación de elementos asonantes y disonantes, tal vez incluso desconcertantes, es un simil de la vida real. Hasta el punto de parecer normal el hecho de pasar, por un momento, a formar parte de otra época, para luego volver al presente, a las cosas de siempre, pero con la memoria vivificada. Este enfoque me permite decir que ese recorrido que gira sobre sí mismo, confiere a la composición unidad retórica (fig. 7).

Aclarar lo inextricable: la inteligibilidad en la arquitectura

Por cuanto podamos sintetizar de la relación objeto-uso

te composizione dei dissidi, bensì da una orchestrazione mirabile che proprio per la combinazione di elementi assonanti e dissonanti, talora persino strani, è simile alla vita reale. Al punto da sembrare normale entrare per un momento a fare parte di un'altra epoca per poi tornare nel presente, alle cose di sempre ma con la memoria vivificata. In quest'ottica direi che quel percorso che gira su se stesso, conferisce alla composizione unità retorica (fig. 7).

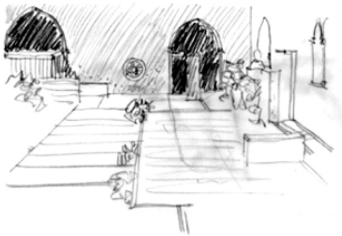


fig. 7. Coágulo de elementos: la entrada. Dibujo de B. Rodeghiero

Chiarire l'inestricabile: l'intelligibilità in architettura

Per quanto è dato sintetizzare della relazione oggetto-uso attraverso le opinioni degli utenti, credo si possa dire che, grazie alla particolare poetica combinatoria con cui Scarpa mette in relazione le diverse figure (intese come concatenazione di forme e funzioni), egli riesce a rendere più chiaro, più visibile, l'intreccio delle storie stratificate a Castelvecchio nel corso del tempo. L'abilità di astrarre gli fa operare sintesi dinamiche capaci di incorporare la memoria sia collettiva che individuale del lettore, lasciando altresì aperta la possibilità di ulteriori refigurazioni. Scarpa per primo ci mostra fino a che punto si può cambiare la poetica di un oggetto includendo poetiche antiche (con un'operazione che

a través de las opiniones de los usuarios, creo que se puede decir que, gracias a la particular poética combinatoria con la que Scarpa relaciona las diversas figuras (entendidas como una concatenación de formas y funciones), él logra hacer más clara, más visible, la trama de las historias estratificadas en Castelvecchio en el curso del tiempo. Su habilidad para la abstracción le permite realizar síntesis dinámicas capaces de incorporar la memoria tanto colectiva como individual del lector, dejando, por otra parte, abierta la posibilidad de sucesivas refiguraciones. Scarpa primero nos muestra hasta qué punto se puede cambiar la poética de un objeto *incluyendo* antiguas poéticas (con una operación que, de alguna manera, recuerda la de Alberti en el Templo de Malatesta): como diría Paul Ricœur, él «proyecta el recuerdo» de la arquitectura medieval (fig. 8).

Como he ido apuntando, de la confrontación entre el proyecto y el objeto que se llevó a cabo y sigue utilizándose, parece claro, además, que las dificultades técnicas no han tenido nunca el poder de cambiar el núcleo poético del proyecto scarpiano, por varias razones. La primera reside, sin duda, en la actitud ética del autor respecto al proyecto y a su concepto de la arquitectura. Scarpa había seguido siempre de cerca la ejecución de sus proyectos y trabajaba en estrecho contacto con los obreros, adaptando cada vez los detalles a las necesidades contingentes, sin abandonar nunca el núcleo original de su idea, que solía defender a toda costa. Por otra parte, tenía una extraordinaria capacidad de innovación metafórica y artística que se alimentaba de sus vivencias, de su práctica con los materiales y de su cultura pictórica, pero siempre actuando a través de la arquitectura.

Texto y contexto: el hilo de Ariadna

La *relación dialógica (intertextual)*, según las palabras de Paul Ricœur) que Scarpa establece entre el castillo (*texto*)

per certi versi ricorda quella di Alberti al Tempio Malatestiano): come direbbe Paul Ricoeur: egli “progetta il ricordo” dell’architettura medievale (fig. 8).



fig. 8. Lo nuevo y lo viejo: el camino sobre el «vallo»

Dal confronto tra il progetto come si andò articolando e l’oggetto quale si realizzò, e tuttora si utilizza, appare chiaro, inoltre, che le difficoltà tecniche non hanno mai avuto il potere di cambiare il nucleo poetico del progetto scarpiano e questo per svariate ragioni. La prima risiede senz’altro nell’attitudine etica dell’autore nei confronti del progetto e della sua concezione dell’architettura. Scarpa seguiva sempre da vicino i suoi cantieri e lavorava a stretto contatto con le maestranze adattando di volta in volta i dettagli alle necessità contingenti, ma senza mai abbandonare il nucleo originario della sua idea che era solito difendere a tutti i costi. D’altra parte, egli era dotato di una straordinaria capacità di innovazione metaforica e artistica che attingeva al suo vissuto, alla sua pratica dei materiali e cultura pittorica, ma sempre attuando attraverso l’architettura.

Testo e contesto: il filo di Arianna

La relazione dialogica (intertestuale, detto con parole di Paul Ricoeur) che Scarpa stabilisce tra il castello (testo) e la città (contesto) è continuamente

y la ciudad (contexto) se confirma de forma continua. Como ya se ha dicho, en un primer momento la gente acogió mal la modificación del Castillo de los Scala, percibiéndola como enajenada, y como tal casi una violación de uno de los símbolos de la ciudad. Luego siguió un proceso de aceptación/asimilación de la obra scarpiana, en parte gracias al reconocimiento, por parte de los visitantes, de los elementos del diálogo que el arquitecto entretendía, mediante la arquitectura, con el ambiente veronés: su paisaje (ante todo, el río Adige), su historia y su cultura artesana. A nivel compositivo, Scarpa elige subrayar la relación con el río, convirtiéndolo en la verdadera razón del arraigo del edificio en el territorio. Scarpa, tanto en la Reggia como en el fortín, respeta la disposición del entorno, resaltando, como hemos visto, sus descartes, mediante el uso de geometría. En el primer plano de la Galería, el muro que sigue el curso del Adige es el único al que se le reconoce una función de carga, subrayada por el acabado de enlucido rústico de la superficie. Las dimensiones generales del pasillo distribuidor están determinadas por el muro, que se estrecha a mitad del recorrido, lo que corresponde con un cambio de ángulo del muro exterior. A lo largo de todo el trayecto museístico se invita al visitante, a veces de manera casi perentoria, a una relación físico-visual con el río: los ventanales corridos invitan, a menudo mediante la colocación de unos asientos medievales de piedra, a detenerse para mirar afuera, hasta la cesura entre la Galería y la Torre del Mastio, ese gran corte que obliga a interactuar con el paisaje y el río, su luz y sus reflejos. Desde esa posición parece que el Cangrande también esté mirando al Adige. Antes de volver a entrar, podemos ver el último guiño, una sugerencia de carácter casi privado: una estrecha escalera de cemento visto cuyos escalones están modelados de tal modo que permiten el paso de una sola persona, llevando además a una secreta y de otra forma invisible galería porticada cubierta, que se desliza a lo largo de la orilla sobre la muralla del fortín napoleónico (fig. 9).

riscontrabile. Si è già detto di come in un primo momento la gente accolse male la modifica del Castello scaligero, percependola come straniente, e in quanto tale quasi una violazione di uno dei simboli della città. In seguito avvenne un processo di accettazione/assimilazione dell'opera scarpiana, grazie anche al riconoscimento da parte dei visitatori degli elementi del dialogo che l'architetto inteseva, via architettura, con l'ambiente veronese: il suo paesaggio, primo fra tutti, il fiume Adige, la sua storia e la sua cultura artigiana. Già a livello compositivo Scarpa sceglie di sottolineare la relazione con il fiume, facendone la vera e propria ragione del radicamento dell'edificio al territorio. Scarpa, sia nella Reggia che nel fortino, rispetta la disposizione dell'involucro di cui, come abbiamo visto, sottolinea gli scarti per via di geometria. Al primo piano della Galleria, il muro lungo Adige è l'unico a cui è riconosciuta funzione portante, sottolineata dal trattamento a intonaco rustico della superficie. L'intero dimensionamento del corridoio di distribuzione è generato dal muro con la conseguenza di restringersi a metà del percorso, in corrispondenza di un cambio d'angolatura del muro esterno. Lungo tutto il percorso museale il visitatore è invitato, talora in maniera quasi perentoria, ad una relazione fisico/visiva con il fiume: le continue finestrate invitano, spesso con sedute in pietra di medievale memoria, a sostare guardando fuori fino alla cesura tra Galleria e Torre del Mastio in cui quel grande squarcio all'aperto obbliga a interagire con il paesaggio ed il fiume, la sua luce e i suoi riflessi. Da quella posizione sembra che anche il Cangrande sia rivolto all'Adige. Prima di rientrare, c'è un ultimo invito, un suggerimento di carattere quasi privato: una stretta scala in cemento visto i cui

El uso repetido de materiales típicos de la tradición constructiva veronesa demuestra un profundo respeto e interés de Scarpa por el patrimonio cultural de la ciudad (la incrustación en la parte exterior del oratorio, en el claustro mayor, es un verdadero homenaje a la rica tradición de mármoles veroneses). Además, la propia decisión de dar especial protagonismo a la estatua de Cangrande della Scala indica un reconocimiento del significado simbólico que tiene ese personaje para el castillo y para la ciudad.

En la relación entre el presente y el pasado, la arquitectura y el paisaje, Scarpa ofrece la oportunidad de una reconciliación entre el cosmos y la historia. Y, para la gente, el Castelvecchio es desde entonces el verdadero Museo de su ciudad y de su cultura.

¿Y ahora qué?

Más de una vez, recorriendo Castelvecchio, uno se encuentra de repente en una situación que parece prelude el fin del juego, cuando de lo que se trata en realidad, es de revelar un cambio de registro. Y en este instante de *suspence* y espera, cuando se piensa «¿y ahora qué?», la fantasía ya está seducida por el juego de descubrir las referencias, las alusiones, los recorridos, las figuras.

Quisiera concluir con una breve reflexión sobre el destino de las obras de Carlo Scarpa, ahora que, tras su desaparición, han entrado en lo que podemos definir como una segunda etapa de su vida, la de la transmisión.

Carlo Scarpa sabía que el valor de la arquitectura reside en diseñar historias posibles que el objeto contiene ya en potencia y que la imaginación de quien lo habita hace vivir día a día.

En los montajes scarpianos, el cuidado y la precisión

gradini sono ritagliati in modo da consentire il passaggio di una sola persona alla volta che si diriga ad un segreto ed altrimenti invisibile corridoio porticato coperto che scivola lungo la riva sopra le mura del fortino napoleonico (fig. 9).

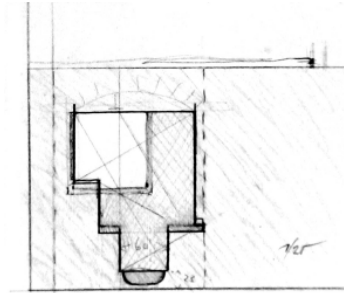


fig. 9. Estudio de Scarpa para el «Nicho hacia el Adige»

L'uso ripetuto di materiali tipici della tradizione costruttiva veronese, testimoniano di un profondo rispetto e interesse da parte di Scarpa per il patrimonio culturale della città (il vero omaggio alla ricca tradizione di marmi veronesi è l'intarsio tessuto per l'esterno del sacello nel cortile maggiore). Infine la stessa scelta di valorizzare la statua di Cangrande della Scala va nel senso di un riconoscimento del significato simbolico che quella figura riveste per il castello e per la città.

Nella relazione tra presente e passato, architettura e paesaggio Scarpa offre l'opportunità di una riconciliazione tra cosmo e storia. E per la gente ormai Castelvecchio è davvero il Museo della loro città e della loro cultura.

E adesso?

Più di una volta percorrendo Castelvecchio ci si imbatte in un episodio accidentale che sembra preludere alla

con el que el arquitecto colocó las obras inducen a una actitud de miedo reverente ante el espacio museístico, a la convicción de la imposibilidad de integraciones, desplazamientos, transformaciones (inevitables en la óptica de actualización de las exigencias expositivas y de desgaste físico) y a la propensión por una opción de conservación global de su arquitectura. Todo ello en evidente contraste con todo lo que hizo el mismo Scarpa en Castelvecchio, pero también en otros lugares, donde optó por una regla combinatoria de las poéticas tanto antiguas como nuevas, abriéndose a ulteriores refiguraciones de las *figuras* en espera en su relato. Scarpa proyectaba siempre desde el presente y ponía el máximo cuidado en el hacer dialogar las «historias». Lo importante, hay que decirlo, es que la arquitectura responda no a una cultura, sino a la relación entre culturas. Lo que no puede ocurrir es que la arquitectura deje de responder a las expectativas que depositan en ella las personas.*

*Texto original en italiano.

NOTAS:

¹ CALVI, Evelina (1991): *Architettura come narazione* [Arquitectura como narración], Guerini Studio, Turín, págs. 79-80.

² CALVI, Evelina: *op. cit.*, 1991, pág. 15.

³ GADAMER, Hans Georg: *Verità e Metodo* [Verdad y método], Fabbri, Milán, 1972, págs. 312 y ss.; BENJAMIN, W. (1962): *Angelus Novus*, págs. 120-121.

⁴ Entrevista realizada por Martín DOMÍNGUEZ en mayo de 1978 en Vicenza, en DAL CO F., MAZZARIOL G. (editores): *Opera completa de Carlo Scarpa*, Electa, Milán, 1984, pág. 298.

⁵ MUNTAÑOLA, Josep: «Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)», en *3ZU* n.º 3, 1994, pág. 73.

⁶ BAKHTIN, Michail: *Estetica e romanzo* [«Estética y novela»], Einaudi, Turín, 1979, págs. 390-405, la referencia en CALVI, Evelina: *op. cit.*, pág. 83.

⁷ CALVI, Evelina: *op. cit.*, 1991, pág. 84.

⁸ TAFURI, Manfredo: «Il frammento, la «figura», il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana» [«El fragmento, la «figura», el juego. Carlo Scarpa y la cultura arquitectónica italiana»], en DAL CO F., MAZZARIOL G.: *op. cit.*, pág. 88.

⁹ MUNTAÑOLA, Josep (1981): *Poética y arquitectura: Una lectura de la arquitectura posmoderna*, Anagrama, Barcelona, pág. 117.

fine del gioco e si rivela invece un cambio di registro. E in quell'attimo di sospensione e di attesa in cui si pensa "e adesso?" la fantasia è già sedotta dal gioco di scoprire riferimenti, allusioni, percorsi, figure.

Desidero concludere con una breve riflessione sul destino delle opere di Carlo Scarpa ora che, svanito lui, sono ormai entrate in ciò che possiamo definire come un tempo secondo della loro vita, quello della trasmissione.

Carlo Scarpa sapeva che il valore dell'architettura sta nel disegnare storie possibili, che l'oggetto contiene già in potenza e l'immaginazione di chi abita fa vivere quotidianamente.

*Negli allestimenti scarpiani la cura e precisione con cui collocò le opere, inducono a un atteggiamento di timore riverente nei confronti dello spazio museale, alla convinzione dell'impossibilità di integrazioni, spostamenti, trasformazioni (inevitabili nell'ottica di un aggiornamento delle esigenze espositive e di fruizione nel tempo) ed alla propensione per una scelta di conservazione globale delle sue architetture. Tutto ciò in evidente contrasto con quanto attuato dallo stesso Scarpa a Castelvecchio, ma anche altrove, dove egli optò per una regola combinatoria delle vecchie poetiche con la nuova, aprendo a ulteriori refigurazioni delle figure in attesa nel suo racconto. Scarpa progettava sempre dal presente e riponeva tutta la cura possibile nel far dialogare le "storie". L'importante, verrebbe da dire, è che l'architettura risponda non ad una cultura ma alla relazione tra culture, e soprattutto ciò che non può avvenire è che smetta di rispondere alle richieste che le diverse persone gli vorranno porre.**

*L'originale in italiano.

¹⁰ Basta pensar en la tumba Brion, una metáfora del camino que une la vida y la muerte, o en la tienda Olivetti, una metáfora de la plaza-sala y, por tanto, del acto de atravesar, o, por último, en Querini, donde Scarpa organiza un recorrido de la planta baja en función de la subida de las aguas.

¹¹ MUNTAÑOLA, Josep (2000): *Poética y arquitectura: Una lectura de la arquitectura postmoderna*, Anagrama, Barcelona, y MUNTAÑOLA, Josep (2000): *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, págs. 21-25.

¹² De una entrevista realizada por Martín DOMÍNGUEZ en mayo de 1978 en Vicenza, en DAL CO F., MAZZARIOL G.: *op.cit.*, pág. 298;

¹³ «El tema más comprometido fue la colocación de Cangrande, la escultura equestre. No fue fácil encontrar la solución. Incluso colocada en el aire, entablaba una relación con el movimiento y lo condicionaba, definiendo uno de los nexos históricos más importantes entre las diversas partes del castillo. Decidí girarla ligeramente, para enfatizar su independencia de la estructura que la sostenía; sin dejar de formar parte del todo, continúa su vida independiente». De una entrevista realizada por Martín Domínguez en mayo de 1978 en Vicenza, en DAL CO F., MAZZARIOL G.: *op.cit.*, pág. 298.

¹⁴ CALVI, Evelina, *op.cit.*, pág. 22.

¹⁵ TAFURI, Manfredo (*op.cit.*, pág. 81) propone hablar de la poética de la cesura de Scarpa en relación a su lectura discontinua de la historia.

¹⁶ Sobre la noción del lugar como nexo indisoluble de espacio y tiempo, ver: MUNTAÑOLA, Josep (1996): *La arquitectura como lugar*, Ediciones UPC, Barcelona.

¹⁷ DALAI EMILIANI, Marisa: «Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia in Carlo Scarpa a Castelvecchio» [«Museos de la reconstrucción en Italia, entre la derrota y la revancha de la historia en Castelvecchio de Carlo Scarpa»], en MAGAGNATO, Licisco (editor): *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Milán, 1982, pág. 149.

¹⁸ TAFURI, Manfredo: *op.cit.*, pág. 77.

¹⁹ DAL CO, Francesco: *Genie ist Fleiss. L'architettura di Carlo Scarpa*, en DAL CO F., MAZZARIOL G.: *op.cit.*, págs. 30-31.

²⁰ «De este modo se puede renovar [...], preservando su identidad y su historia, aumentando la tensión entre lo nuevo y lo viejo. Me preocupa mucho articular las conexiones de las juntas para explicar la lógica visual entre las diversas partes. [...] Me gusta entender la lógica visual de una obra antigua de una cierta envergadura». (De una entrevista realizada por Martín DOMÍNGUEZ en mayo de 1978 en Vicenza, en DAL CO F., MAZZARIOL G.: *op.cit.*, pág. 298).

²¹ CALVI, Evelina: *op.cit.*, pág. 22.

²² RICOEUR, Paul: «Architecture et narrativité», en *Urbanisme*, n.º 303, noviembre/diciembre de 1983, pág. 51.

²³ CALVI, Evelina (1991): *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*, Guerini Studio, Turín, pág. 19.

²⁴ MUNTAÑOLA, Josep (2000): *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, págs. 26-60; en particular, los dos esquemas en págs. 32 y 34.

²⁵ DAL CO, F.: *op.cit.*, págs. 58-60 y el artículo en *A+U*, págs. 7 y 8;

²⁶ De una conferencia dictada por Carlo SCARPA en Madrid en verano de 1978.

²⁷ MUNTAÑOLA, Josep: «Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)», en *3ZU*, n.º. 3, 1994, pág. 71.

BIBLIOGRAFÍA:

Libros:

DAL CO, F. y MAZZARIOL, G.: *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano, 1984.

VARIOS AUTORES: *Carlo Scarpa*, A+U Publishing, Tokio, 1985;

TAFURI, M.: *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Turín, 1986.

ALBERTINI, B. y BAGNOLI, S.: *Scarpa. L'architettura nel dettaglio*, Jaka Book, Milán, 1988.

CALVI, E.: *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*, Guerini Studio, Turín, 1991.

MUNTAÑOLA, J.: *La arquitectura como lugar*, Ediciones UPC, Barcelona, 1996;

MUNTAÑOLA, J.: *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, 2000.

Artículos en revistas:

RICCEUR, P.: "Architecture et narrativité", en *Urbanisme*, n.º 303, noviembre/diciembre de 1983.

MUNTAÑOLA, J.: "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)", en *3ZU*, n.º 3, 1994.