

Divorcio a la italiana: sobre los conceptos de lugar e historia en un proyecto de Ignazio Gardella

Divorce italian style: on the concepts of place and history in a work of Ignazio Gardella

ORSINA SIMONA PIERINI

Moisés Puente, traductor

Resumen / Abstract

El artículo trata sobre la compleja relación que existe entre *lugar* e *historia* a través de la interpretación de un ejemplo de uno de los maestros de la arquitectura italiana de posguerra: Ignazio Gardella. A menudo en las teorías de la proyectación arquitectónica, en particular la italiana, se han considerado los términos *lugar* e *historia* como una pareja consolidada de la que obtener óptimos resultados de una forma segura, cuando, en realidad, ambos términos entran frecuentemente en contradicción. En este ensayo se exploran los caracteres de ambos, sus diferencias específicas y, sobre todo, sus contradicciones evidentes. La larga historia del proyecto de Ignazio Gardella para la Facultad de Arquitectura de Génova y la complejidad del lugar sobre el que se ubicaba hacen que este sea un ejemplo clave para poder indagar la operatividad de conceptos que a menudo se convocan de una forma abstracta como fundamentales en el proyecto de arquitectura.

The article deals with the complex relationship between *place* and *history*, through the interpretation of an important example of one of the masters of Italian post-war architecture, Ignazio Gardella. These two terms, *place* and *history*, have often been seen in the theories of architectural design, in particular Italian, as an established couple, from which to obtain excellent results with security. In fact the two terms are often in opposition: in this essay will explore the character of the one and the other, their specific differences, and especially their apparent contradictions. The long history of the project by Ignazio Gardella for the Faculty of Architecture of Genoa and the complexity of the place on which is settled make it a prime example to investigate the operation of concepts often evoked in an abstract way as fundamentals of the architectural project.

Palabras clave / Keywords

Disciplina arquitectónica, arquitectura moderna, poética, presente, Génova.

Architectural discipline, modern architecture, poetics, present, Genoa.

Orsina Simona Pierini. Investigadora en el área de Composición Arquitectónica en el Departamento de Arquitectura y Estudios Urbanos del Politécnico de Milán. Doctorado en el IUAV de Venecia en 1995 con la tesis *Sulla facciata, tra architettura e città* (Maggioli 2008). Ha trabajado con Gio Vercelloni, con quien ha publicado diversos libros sobre Milán y sobre su iconografía, así como con Giorgio Grassi, estando a su cargo la monografía que sobre este arquitecto se editó en 1995 por Electa. En 1998 comenzó a trabajar en Barcelona con Carlos Martí y Pep Quetglas sobre Sostres y Coderch. Fruto de estas investigaciones son sus libros *Passaggio in Iberia* (Marinotti 2008) y *Alejandro de la Sota, dalla materia all'astrazione* (Maggioli 2010). Durante el pasado año ha tenido ocasión de profundizar, trabajando junto a Bruno Reichlin en la EPFL de Lausana, en el concepto de crítica de arquitectura. Recientemente ha publicado el volumen *Housing Primer, le forme della residenza nella città contemporanea* (Maggioli 2012). Su actividad investigadora, siempre en paralelo a la de proyectista, se basa en un concepto del proyecto de arquitectura que interpreta la arquitectura de la ciudad en su experiencia histórica como material de partida para el proyecto contemporáneo.

Introducción

La palabra ‘lugar’, escogida para inaugurar esta revista de estudios interdisciplinares sobre arquitectura y ciudad, parece ser justamente hoy una de las más urgentes. La globalización se ha contrapuesto de una forma imponente a las culturas locales, lo que nos obliga a una reflexión que sepa reconocer en el lugar los trazos significativos y las especificidades de las culturas. Además, merece la pena una ulterior consideración: la costumbre de hacer coincidir las temáticas del *lugar* con las de la *historia* ha llevado a algunas simplificaciones y esquematizaciones que solo han provocado que nos alejemos de la condición actual en la que se hace necesaria la confrontación con otras culturas.

En este texto se intentarán trazar algunas ideas para el uso de la *historia*, donde el arquitecto, su tiempo y su capacidad para confrontarse con la actualidad intervengan fuertemente en las decisiones de proyecto, manteniendo la continuidad con los grandes temas de la arquitectura, continuidad sin la cual se corre el riesgo de caer en la arbitrariedad de las poéticas subjetivas y personales. Como siempre, el análisis de los grandes arquitectos del pasado nos ofrece instrumentos para afrontar el presente.

Antes de nada es necesario aclarar qué se entiende por estos dos términos: lugar e historia.

Al término ‘lugar’, utilizado a menudo en su acepción latina *locus*, siempre ha venido asociado una respuesta concreta y positiva en arquitectura; en cambio, la palabra ‘historia’, más compleja –sobre todo porque ha sufrido destinos alternos a lo largo del siglo XX– abarca desde el equívoco de la *tabula rasa* hasta los peores historicismos del lenguaje posmoderno.

Además, en la teoría del proyecto arquitectónico a partir de la década de 1960, se han considerado estos dos términos como una pareja consolidada de la que obtener resultados óptimos con cierta seguridad, cuando, en realidad, a menudo entran en contradicción. En la primera parte de este escrito exploraremos los caracteres de uno y otro y sus diferencias para llegar en la segunda parte a identificar también algunas contraposiciones evidentes en la claridad de un ejemplo concreto: la Facultad de Arquitectura de Génova de Ignazio Gardella.

Lugar

Nos place arrancar esta parte del texto recordando la estrecha coincidencia del lugar con el *espacio* arquitectónico al releer el fascinante *excursus* etimológico que ofrece Giancarlo Consoni¹, cuando alinea la secuencia *loci* y *luci* (lugares y luces); fuegos que queman la tierra y que forman el *claro* hasta llegar al vacío, al espacio que pasa a ser un *lugar* cargado de significado.

El lugar forma parte integrante de la materia arquitectónica; es, por encima de todo, medida perceptible en su cualidad física; tanto, que el primer gesto de un arquitecto para apropiarse de un lugar es visitarlo y comenzar a trazar unos bocetos, descubrir alineaciones y trazados en planta, intuir la escala a través de las dimensiones, hasta llegar a las secciones con las que poder captar las relaciones tridimensionales entre las partes. Para el arquitecto los materiales y los sistemas constructivos se convierten en verdaderos instrumentos proyectuales, al igual que la orientación y las vistas, estas últimas estrechamente ligadas con la orografía. El lugar es la sumatoria de experiencias, de caracteres urbanos y de arquitecturas que han formado la consistencia a lo largo del tiempo. El lugar y su multiplicidad de elementos son siempre objetivos y descriptibles en términos disciplinares; esto permite una lectura directa, incluso si no siempre nos facilitan la capacidad de producir las decisiones necesarias al proyecto.

¹ “En fin, *lucus* es en efecto el claro, el lugar donde se ha ‘dado lustre’ recortando y realzando el espacio sacro, un *templum*”. Consonni, Giancarlo. *La bellezza civile. Splendore e crisi della città*. Sant’Arcangelo di Romagna, Maggioli, 2013, p. 14.

ORSINA SIMONA PIERINI

Divorcio a la italiana: sobre los conceptos de lugar e historia en un proyecto de Ignazio Gardella

A partir de las intervenciones de Ernesto Nathan Rogers sobre las persistencias ambientales en la revista *Casabella-Continuità*² y de los estudios sobre la relación entre la morfología urbana y la tipología edificatoria de la escuela veneciana de Saverio Muratori³, se recuperó el concepto de *lugar*, junto con el de *historia*, en las teorías italianas sobre la proyectación arquitectónica de la década de 1960, teorías que colmaron una ausencia que había dejado la ciudad moderna y que las grandes urbanizaciones habían puesto de manifiesto. A pesar de que, como veremos, la más alta cultura de los grandes maestros nunca había olvidado esta importante componente del proyecto, también es cierto que la intensa construcción de las grandes ciudades europeas había conducido a una pérdida de los caracteres locales y a una especie de homogeneización de la arquitectura (algo muy similar a lo que ocurre hoy a escala mundial).

El libro de Aldo Rossi *La arquitectura de la ciudad* volvió a retomar el mismo tema, donde el concepto de *lugar* se consolidó en la lectura formal y planimétrica de las zonas urbanas al reconocer y volver a proponer los caracteres tipológicos que sobre ellas se asentaban.

Sin embargo, la ciudad contemporánea nos sitúa frente a problemas de naturaleza sustancialmente distinta a aquellos que se extraen de la lectura de contextos privilegiados de las planimetrías densas y articuladas de los centros históricos, donde *lugar* e *historia* se entrelazan de un modo fecundo. La realidad de las periferias carentes de identidad nos obliga a un uso más eficaz y más operativo de la historia, aunque también más personal y subjetivo.

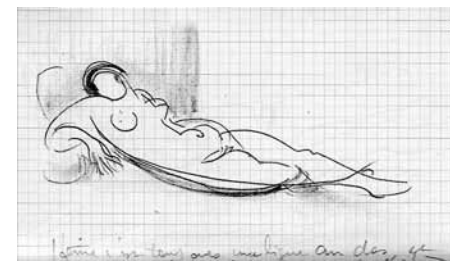
Lugar versus historia

En este sentido, es interesante volver a leer hoy este par de términos, estableciendo para cada uno de los términos un ámbito propio diferente que resulte operativo en el proyecto contemporáneo.

De hecho, la cultura arquitectónica italiana de la década de 1970 trabajó largo y tendido sobre la asociación de ambos términos, *historia* y *lugar*, encerrándose pronto en los excesos del análisis urbano en el que se pretendía obtener un proyecto simplemente a partir del estudio morfológico de la zona objeto del proyecto. En esta simplificación se perdía la importante complejidad del proyecto arquitectónico y urbano, y, sobre todo, no se respetaba el valor de relación de cada pieza arquitectónica con el resto, y, al mismo tiempo, la importancia de su unidad, su especificidad y su coherencia entre el espacio interior y el exterior. Este procedimiento provocaba que el proyecto se redujera a una serie de decisiones sobre algunos tipos arquitectónicos predefinidos que se dejaban caer en el lugar de una forma abstracta, donde difícilmente el edificio se trabajaba, se desmontaba y se comprometía hasta convertirse en parte de un complejo arquitectónico más amplio que conformara el ambiente, el espacio urbano. En cambio, el propio concepto de tipo contenía todas estas potencialidades si se lo consideraba en su acepción de una estructura formal que permitía las infinitas variaciones, transformaciones, superposiciones y yuxtaposiciones, como bien dijo años más tarde Carlos Martí en su libro *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*⁴.

Sin embargo, la elección únicamente de las tipologías adecuadas al contexto, en la coincidencia esquemática de historia y lugar, no dejaba abrir aquellas perspectivas de actualidad que hubieran permitido otra idea de historia.

Resulta interesante observar cómo este extremismo teórico, sin duda cargado de un juicio político que determinaba fuertemente las posturas, ha criticado y negado —excepción hecha de una recuperación tardía e inevitable— la otra realidad de la arquitectura italiana del momento: un sólido profesionalismo culto abordado desde un



[Fig. 1] Tiziano, *Venus de Urbino*, 1538.

Fuente: Galleria degli Uffizi, Florencia.

[Fig. 2] Le Corbusier, villa Savoye, Poissy, 1928. Vista de la entrada.

[Fig. 3] Le Corbusier, *Viaje a Oriente. Carnets*.

conocimiento, una modernidad y un sentido crítico extremos en la reconstrucción de la Italia de posguerra. Las arquitecturas de Giovanni Muzio, Luigi Caccia Dominioni, Luigi Moretti o Asnago y Vender constituían un testimonio concreto de la sabiduría constructiva de los maestros que por entonces construían en el centro de Milán y de Génova junto a los arquitectos más conocidos internacionalmente, como Gio Ponti, Ignazio Gardella, Franco Albini y el estudio BBPR. Estos arquitectos habían conocido la declinación y las contradicciones de la relación entre historia y lugar en su pasión por la materialidad del proyecto construido, en el detalle, estudiando los lugares en su cualidad física, en su tradición constructiva y en su objetividad y estratificación.

A su vez, el uso que estos arquitectos hacían de la historia era más libre, actualizándola en su momento histórico. Lucien Febvre nos recuerda: “Cada época se fabrica mentalmente su representación del pasado histórico, su Roma y su Atenas, su Edad Media y su Renacimiento (...). La historia se escribe para el presente”⁵.

Lo que aprendemos de estos maestros milaneses es cómo actualizar el pasado, la historia; actualizar la relación que el arquitecto establece con el tiempo es justamente uno de los vínculos fundamentales sobre los que poder basar un discurso sobre el proyecto contemporáneo en contraposición a la permanencia del *lugar*. Contemporáneo, pues, en la doble acepción de poder reconocer los temas de la actualidad, pero también la intuición de cuán necesario será lo contemporáneo.

Del mismo modo que cuando se habla de lugar, también es necesario precisar si, en la confrontación con el contexto, se está interesado en *conocer* el lugar o *construir* un lugar.

Si *conocer* el lugar no implica su cambio a través del proyecto, ello significa no ver aquellas potencialidades futuras de cambio, expresadas todas ellas en la idea de *construir* el lugar. ¿Mirar al pasado o al futuro?

“El papel de la historia cambia con la Revolución Francesa. Si antes había sido la guardiana del pasado, ahora se convierte en la comadrona del futuro. Ha dejado de hablar de lo inmutable para hacerlo, en su lugar, de las leyes implacables del cambio”⁶. Esta bella reflexión de John Berger acerca de la historia, de la permanencia y del ansia de cambio resulta particularmente útil para injertar el fértil intercambio entre *lugar* e *historia* en el momento en el que el primero no es solo aquello que puede reconocerse, sino aquello que puede obtenerse a través del proyecto; es decir, su futuro y no la defensa del pasado.

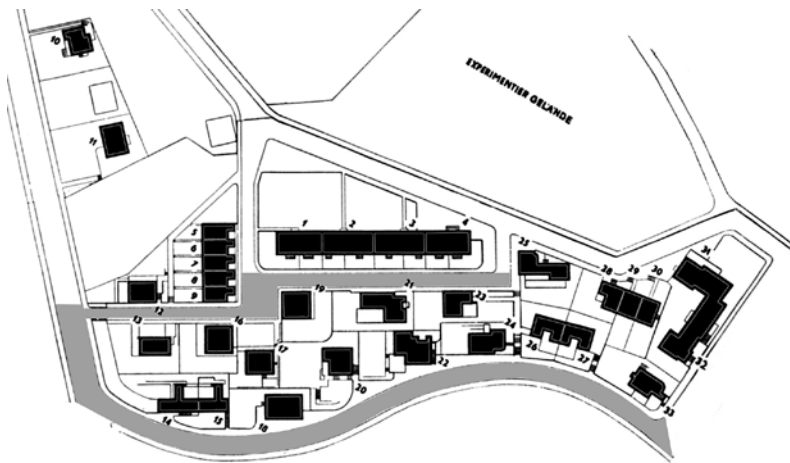
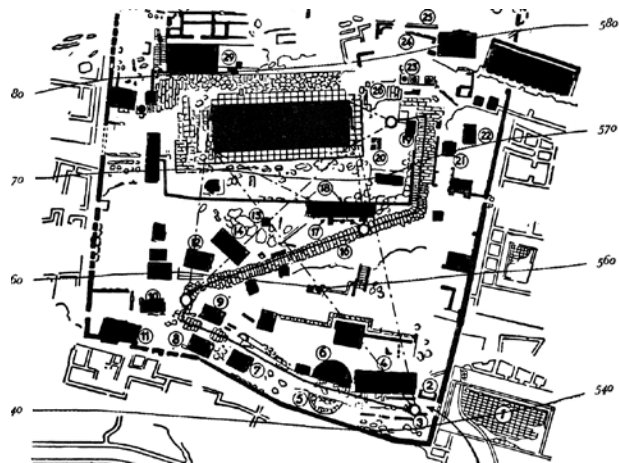
2 Ernesto Nathan Rogers tomó la dirección de la revista racionalista *Casabella* en 1954 y al título de la revista le añadió la palabra *Continuità*. Con Ludovico Belgioioso y Enrico Peressuti, como estudio BBPR, construyó en 1957 la torre Velasca, en Milán, un notable ejemplo construido de las teorías acerca del contexto publicadas en su revista.

3 Saverio Muratori. *Studi per una operante storia urbana di Venezia*. Roma, Instituto Poligrafico dello Stato, 1960.

4 Carlos Martí Arís. *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona, COAC/Ediciones del Serbal, 1993. Fue el propio Giorgio Grassi, que no es casualidad que fuera el director de la tesis de Carlos Martí, quien introdujo la idea de escoger en sus proyectos un solo tiempo del lugar, como tan bien ha quedado expresado en el caso de teatro de Sagunto, en el que decidió reconstruir una tipología de la Roma Antigua.

5 Lucien Febvre. *Le Problème de l'incroyance au XVI siècle*. Paris, Albin Michel, 1942, p. 12 (versión castellana: *El problema de la incredulidad en el siglo XVI*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1993).

6 John Berger. *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*. Londres: Pantheon Books, 1984 (versión castellana: *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Madrid, Hermann Blume, 1986, p. 12).



[Fig. 4] Planta del santuario de Delfos.

Fuente: Rex Martienssen, *The Idea of Space in Greek Architecture*, Johannesburgo, 1964.

[Fig. 5] Planta de la Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927.

En un breve texto de Massimo Cacciari, titulado *La ciudad*⁷, encontramos una explicación de la diferencia entre *polis* y *urbs*; la primera mantiene la tradición de una nación, mientras que la segunda se refiere a la fundación de una ley común útil para construir un futuro que pueda mantener unidos diferentes pueblos. En este frágil equilibrio entre la permanencia de los caracteres de lo local y el injerto en la historia como actualidad encontramos hoy las indicaciones para movernos en un mundo donde la globalización anula el valor del *lugar*, en apariencia muy claro, pero del que, en realidad, se hace uso en muy pocas ocasiones.

Historia

La urgencia de lo contemporáneo, de la nueva tradición⁸, ha sido el rasgo característico de la vanguardia moderna. Desde hace tiempo, la historiografía reciente ha indagado en las obras de los grandes arquitectos modernos (pensemos en Le Corbusier o en Mies van der Rohe), en la continuidad con la experiencia histórica; a partir de estos arquitectos podemos obtener con claridad algunas interpretaciones personales de temas que atraviesan la historia.

Al entrar en la Galleria degli Uffizi de Florencia reconocemos las características relevantes de la arquitectura de Le Corbusier en los rasgos significativos de la Venus de Tiziano. Sabemos que el ojo del arquitecto ha mirado en la historia y se la lleva a la actualidad en la continuidad de los modos de control de luces y sombras, de profundidad y de clausura. La figura de la mujer desnuda, en particular en la curva precisa de su cuerpo, resalta sobre un fondo dividido verticalmente en dos, una de las mitades completamente negra. [Figs. 1-3] Podríamos establecer la hipótesis de que se trata de una cortina, pero en realidad solo se trata de algo oscuro que impide la vista, algo carente de profundidad. En la parte contigua, en la otra mitad del campo visual, ocurre exactamente lo contrario: la luz sustituye a lo oscuro, la profundidad de campo a la cercanía, un mundo figurativo a la abstracción, los colores al blanco y negro, hasta llegar al perrito que se convierte en el punto de fuga de la perspectiva. La descripción del cuadro parece coincidir con la descripción de la unión de opuestos que se produce en la villa Savoye de Le Corbusier [Fig. 2]; no es casual que, al hojear los *camets* del viaje a Italia del joven arquitecto suizo en 1911, aparezca la visita que hizo a la Galleria degli Uffizi en un boceto de ese mismo cuadro. Esto nos legitima a pensar que lo que hizo que este cuadro fuera digno de ser anotado en los famosos *camets* fue justamente la representación de aquella unión de contrastes que caracterizará toda la obra de Le Corbusier.

Hace ya tiempo que el sistema de las relaciones entre las partes, y no su definición formal, se ha convertido en el verdadero momento significativo del proyecto; podríamos decir que ha pasado a ser su actualidad. Lo contemporáneo puede, pues, convertirse en una ocasión particular de definición de nuevas relaciones entre elementos antiguos.

7 Massimo Cacciari. *La città*. Rimini, Pazzini Editore, 2004, pp. 14-16 (versión castellana: *La ciudad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010, pp. 12-14).

8 Sigfried Giedion. *Space, Time and Architecture*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1941 (versión castellana: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona, Reverté, 2009).



[Fig. 6] Reconstrucción del santuario de Delfos. Fuente: Hector D'Espouy, *Monuments antiques*.



[Fig. 7] Ludwig Mies van der Rohe, boceto de la implantación urbana de la Weissenhofsiedlung, Stuttgart.

Por último, la anécdota de la venus de Le Corbusier nos da cuenta de los ojos de los arquitectos que buscan y que encuentran en el pasado la continuidad de su propio futuro, como la bellísima idea que expresó T. S. Eliot según la cual toda nueva obra modifica el pasado⁹.

La reflexión del papel que desempeña la historia en la filosofía del siglo XX es amplia y articulada, y no es este el contexto adecuado para hacer un recorrido por ella. Nos detendremos, de un modo instrumental, en algunos pasajes que nos ayuden a desarrollar este concepto de la actualidad de la historia para el proyecto contemporáneo. Entre los pensadores más importantes del siglo pasado, seguramente Walter Benjamin fue quien en más ocasiones volvió a las potencialidades del uso de la historia liberada de la idea del progreso. El famoso aforismo de Karl Kraus "El origen es la meta", citado en *Tesis sobre filosofía de la historia* de Benjamin, presupone que cada instante comprende la totalidad del tiempo; en consecuencia, cada instante comprende el origen y el fin. Un estudioso de la obra de Benjamin, Giorgio Agamben, escribió: "De hecho, la contemporaneidad se inscribe en el presente marcándolo, sobre todo, como arcaico; únicamente puede ser contemporáneo quien percibe en lo más moderno y en lo más reciente los indicios y las señales de lo arcaico. 'Arcaico' significa próximo al *arké*; es decir, al origen. Pero el origen no solo se sitúa en un pasado cronológico; es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de producir en él (...). El desvío, junto a la cercanía, que definen la contemporaneidad tienen su fundamento en esta proximidad con el origen, que en ningún punto late con tanta fuerza como en el presente"¹⁰.

Actualidad de los temas

La permanencia de los caracteres, la continuidad y el conocimiento de los hechos arquitectónicos que la historia de la ciudad ha articulado en el tiempo sirven para establecer una hipótesis de un nuevo montaje y de una actualidad en las relaciones entre las partes. *Un tiempo lleno de actualidad*. Al hacer referencia explícita a una idea de historia sin tiempo, nos acercamos al trabajo que Aby Warburg estructuró en su *Atlas*: desmontar la linealidad histórica en favor de los temas. Reconocer la esencialidad del trabajo sobre algunos troncos temáticos que se abstraigan del tiempo y del lugar y que puedan convertirse en "un inventario de formas y arquetipos de evidente presencia, en búsqueda de contenido"¹¹.

Esta vía es posible y todavía puede trazar la compleja relación que existe entre *lugar* e *historia* para el proyecto contemporáneo; una vez más, este es el recorrido que reconocemos en los grandes maestros modernos cuya experiencia e interpretación no podemos dejar de considerar que aún son fundadoras de nuestra cultura actual.

9 T. S. Eliot. "Tradición y talento individual" (1919). En *El bosque sagrado*. San Lorenzo de El Escorial, C. de Langre, 2004.

10 Giorgio Agamben. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma, Nottetempo, 2008.

11 Juan Navarro Baldeweg sobre las formas de Constantin Brancusi. Juan Navarro Baldeweg. "La habitación vacante". En *La habitación vacante*. Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 16.

ORSINA SIMONA PIERINI

Divorcio a la italiana: sobre los conceptos de lugar e historia en un proyecto de Ignazio Gardella

Si en el ejemplo citado anteriormente, Le Corbusier había trabajado sobre la construcción de la espacialidad interna de la arquitectura de la casa, Mies van der Rohe nos ofrece un óptimo ejemplo de reconocimiento en la historia de una idea compositiva a escala urbana y de su uso en el proyecto moderno.

En los estudios para la disposición en planta de la Weissenhofsiedlung de Stuttgart, en un dibujo sintético a carboncillo Mies van der Rohe trasladó la idea del santuario de Delfos: el gran volumen lineal que se recorta sobre un fondo es aquello que, tomando la unidad de la composición, permite la fragmentación de las numerosas casas que acompañan el recorrido tortuoso que se produce en la subida [Figs. 4-5]. Mies van der Rohe utilizó este sistema de relaciones entre el elemento primario dominante (que después constituirá su edificio de viviendas) y cada una de las unidades para resolver un tema urbano y paisajístico [Figs. 6-7]. Al hacer referencia a otra historia, lejana del lugar real, pero cercana a su historia poética, Mies van der Rohe configuró y proyectó un *nuevo* lugar.

De hecho, Mies van der Rohe no encontró la respuesta en la historia del lugar de Stuttgart, sino que necesitó obtener la pregunta precisa del lugar, la exigencia paisajística a la que, sucesivamente, solo su pasión por la arquitectura griega pudo dar respuesta. En este sentido, reconocemos nuevamente en el concepto de *lugar* toda la objetividad de la arquitectura y la formulación de la pregunta; y, a su vez, reconocemos en la *historia* y tantas otras posibilidades el concepto de subjetividad y la obligación de la unicidad en la respuesta del proyecto. Podemos llegar a decir que el *lugar* es presencia, mientras que la *historia* se escribe para el presente.

Un caso ejemplar

El proyecto de Ignazio Gardella para la Facultad de Arquitectura de Génova constituye un caso ejemplar que nos ofrece un abanico de cuestiones para poder profundizar en el conflictivo diálogo que se produce entre *lugar e historia*.

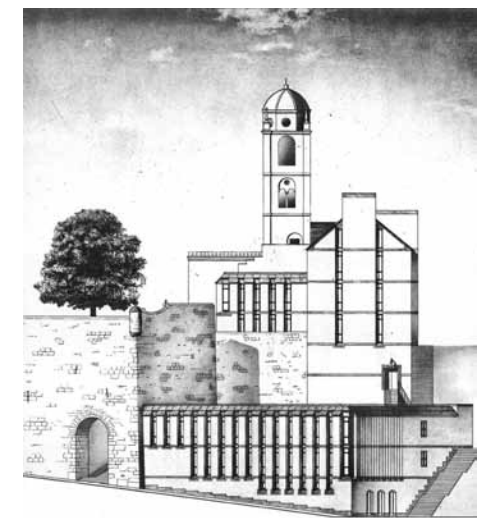
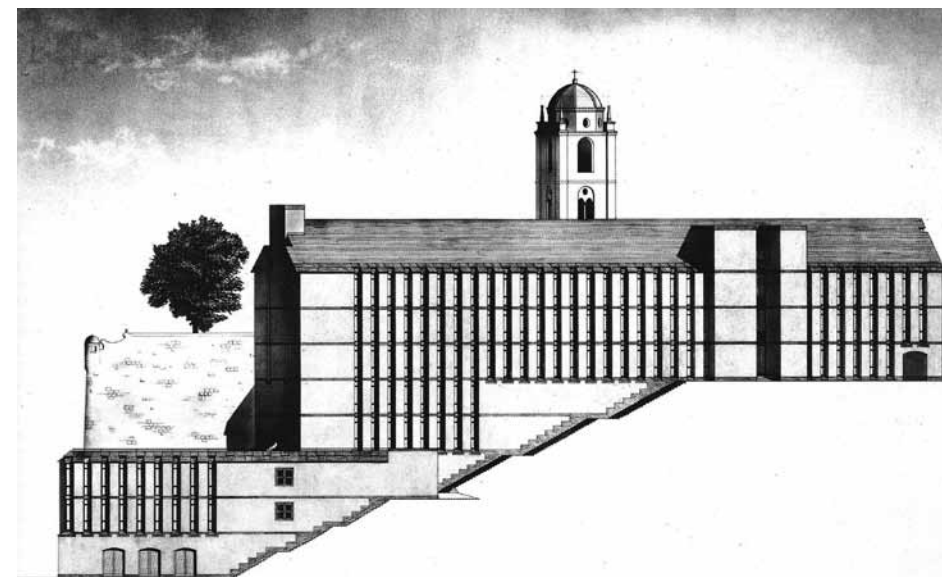
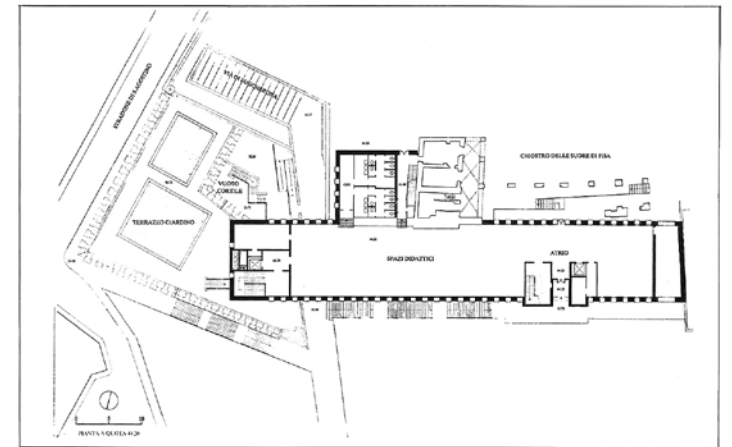
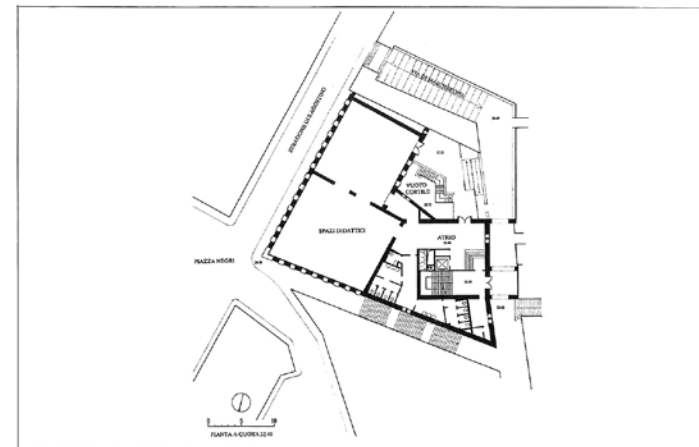
A finales de la década de 1980, el casco antiguo de Génova –que todavía sufría los daños de la II Guerra Mundial– asumió un nuevo perfil en la colina de Castelo con la construcción del proyecto de Gardella para la Facultad de Arquitectura [Fig. 8]. El resultado fue un proyecto largo, iniciado en la década de 1970 con un plan parcial de toda la zona, redactado por el propio Gardella, que sintetizó en este nuevo e imponente volumen su reflexión sobre la relación entre *lugar e historia*, proyectando una nueva silueta urbana para Génova.

Ya en la época de entreguerras Gardella había sido el joven arquitecto del lenguaje moderno en su dispensario de Alessandria, y en la posguerra el arquitecto refinado de la burguesía milanesa. En la época del proyecto de Génova, tranquilamente Gardella podría haberse permitido ser ya el arquitecto maestro que escuchara con inteligencia y curiosidad a las nuevas generaciones y sus reflexiones acerca de la morfología urbana. En esta obra se expresa la simplicidad de las decisiones y, al mismo tiempo, la complejidad de los temas urbanos que resuelve en un único gesto simple. Todo el proyecto se explica a partir de la relación con el lugar, con la ciudad, desde las alineaciones hasta el detalle de la ventana en rendija. El proyecto coincide con el propio lugar porque se interviene con una elección decisiva sobre su historia.

El lugar, la colina de Castelo, donde se ubicaba el primer castro romano, se caracteriza por un fuerte salto topográfico que había delineado una serie de fortificaciones y terrazas a lo largo del tiempo. Sobre este desnivel de casi veinte metros, Gardella apoya un único volumen de setenta metros de longitud y doce de anchura, sin pilares interiores, apoyado sobre otros dos volúmenes inferiores que se contraponen al primero por su carácter más articulado y cuyo diseño viene determinado por las dimensiones del lugar [Fig. 9]. El volumen mayor tiene una



[Fig. 8] Ignazio Gardella, plan parcial para los nuevos equipamientos universitarios en la colina de Castelo, Génova, 1974.



[Fig. 9] Facultad de Arquitectura de Génova, 1989. Plantas.

[Figs. 10-11] Facultad de Arquitectura de Génova, 1989. Alzados.

cubierta de pizarra, imponente por su fuerte pendiente, que refuerza la masa arquitectónica y la imagen urbana, y que hace alusión a una iglesia desaparecida de la que parcialmente ocupaba sus trazas. Al mismo tiempo, pone de manifiesto la absoluta perentoriedad de la línea del alero que se convierte en un instrumento métrico que mide las variaciones de altura respecto al suelo. La propia dirección de la cubierta parece acentuar una posible fachada principal, que en su lugar se le niega importancia en el diseño de su fachada lateral.

La escala monumental del edificio se articula con terrazas, basamentos, rampas y escalinatas que dialogan con los numerosos modos con los que la ciudad de Génova se enfrenta al tema más evidente que ofrece su geografía, el desnivel y sus soluciones arquitectónicas.

A pesar del distinto carácter de ambos volúmenes –el primero caracterizado por la verticalidad y por la figura de la cubierta, el segundo por los planos horizontales de las nuevas terrazas–, la imagen uniforme del complejo se consigue mediante la repetición de un mismo elemento, una especie de ventana en rendija que atraviesa las plantas y que se remata en la parte alta con algo similar a una almena [Figs. 10-11].

Gardella decide hablar con el lenguaje de las fortificaciones, de los basamentos y los contrafuertes, y huye así de una referencia que evocara en exceso a la iglesia preexistente en el lugar. Una elección personal que entrelaza una referencia histórica con un contexto amplio insertándolo allí donde la historia específica del lugar hubiera requerido otras citas.

Por un lado, la realidad y lo concreto del lugar; por otro, las diversas decisiones autónomas del arquitecto, hasta volver a recorrer un proceso lento, una especie de reconstrucción arcaica del lugar que contiene el crecimiento orgánico del sitio, el

ORSINA SIMONA PIERINI

Divorcio a la italiana: sobre los conceptos de lugar e historia en un proyecto de Ignazio Gardella

volver a encontrarse con el suelo, con la roca, que se explica en una nueva matriz expresivo constructiva.

La elección de Gardella es de una imagen fuertemente evocativa que desdeña una selección tipológica funcional reducida al hueso: a la fragmentación de las ruinas contraponen la claridad volumétrica de un único volumen para controlar la nueva espacialidad del lugar.

En su forma más elemental, el tipo se vuelve tan abstracto que pierde la espacialidad interior. Se engarza en el lugar y en su complejidad, diverge a partir de ambas partes con las diferentes cotas de las sistematizaciones externas y escoge para cada uno tres nuevos cuerpos de fábrica la ordenación urbana más coherente, vaciándose completamente en su interior, distribuyendo los espacios de servicio con siluetas autónomas adosadas hacia el exterior, obteniendo una articulación volumétrica eficaz sobre un volumen, por otro lado monótono, en la repetición del corte vertical. Como se decía anteriormente, toda la definición arquitectónica de este volumen se resuelve con la repetición de un único elemento, esas grietas verticales retranqueadas en el muro que contiene los huecos.

Uno de los máximos exponentes del racionalismo italiano escoge la historia de la ciudad y se permite utilizar el lenguaje adecuado, incluso si este entra en contradicción con el equipaje habitual de la modernidad: ventanas horizontales y cubiertas planas. Gardella llegará a diferenciar, también en la uniformidad de la repetición, los dos volúmenes para expresar un refinado razonamiento clásico, una particular declinación del tema *murario* y *trilitico* del muro que se convierte en pilastra, y viceversa [Fig. 12]. El propio Gardella nos habla de la diferencia en el uso de las pilastras, del mostrar con un lúcido conocimiento albertiano las dos posibles soluciones de esquina –lleno en el volumen superior y vacío en el inferior– [Fig. 13], útiles para hablar de un muro que se cierra en forma de baluarte en contraposición al carácter infinito de una secuencia de pilastras¹².

Y Gardella escoge otra de las historias posibles para dar la imagen a su volumen: la historia de las grandes murallas defensivas, la imagen de fortaleza defensiva de la colina de Castelo. Gardella no retoma ni quiere evocar un pasado, sino que lo que quiere es construir un proyecto contemporáneo para así mostrar un juego refinado de luces y sombras, de volúmenes y cortes verticales, que le permiten dominar el movimiento ascendente con un signo abstracto que solo en apariencia se repite de un modo obsesivo [Fig. 14].

La mezcla infinita del corte exterior, retranqueado en el derrame del muro profundo, también llega a resolver coherentemente la relación entre la viga y la pilastra, entre la ligereza de la imposta y la posición de la carpintería.

El magnífico equilibrio que permite unir la elección de la historia del lugar con la elección constructiva del elemento repetido se vuelve clara en el rasgo matérico constructivo: la uniformidad del *opus signinum*, recalcado solo en la imposta de pizarra que, al mismo tiempo, pasa a ser una adhesión al carácter de la ciudad [Fig. 15].

Una escritura conceptualmente compleja, hecha de materia y de las tonalidades de la ciudad costera, que, más allá de su aparente simplicidad, lo aproxima claramente a los temas de la contemporaneidad. Su escritura no quiere ser ambientación, sino la continuidad de una tradición sin tiempo.

El propio Gardella nos cuenta acerca de la ciudad de Génova: “En efecto, no existe una única tradición, sino muchas y diversas. Una ciudad siempre posee muchas almas que tienen su base en algún carácter común. Uno de ellos es el de la plasticidad de la arquitectura, su clara articulación en volúmenes”¹³.



[Figs. 12-13] Facultad de Arquitectura de Génova, 1989. Vista del edificio desde la cota superior y desde la cota inferior.

Fuente: fotografías de Filippo Romano.

12 “Dejarlo abierto para hacer entender que el edificio no estaba delimitado por un muro perimetral (...). Una serie de pilastras adosadas y no un muro hecho de rendijas”. En Antonio Monestiroli. *L'architettura secondo Gardella*. Bari, Laterza, 1989, p. 125.



[Fig. 14] Facultad de Arquitectura de Génova, 1989. Detalle de la fachada.

Fuente: fotografía de Stefano Topuntoli.

[Fig. 15] Facultad de Arquitectura de Génova, al fondo el teatro Carlo Felice, obra de Ignazio Gardella y Aldo Rossi.

Fuente: fotografía de Stefano Topuntoli.

En estas frases se explicita el carácter poético del arquitecto que debe escoger entre las muchas tradiciones que ofrece la propia ciudad, el lugar por excelencia. En la contraposición entre lugar e historia, Gardella escoge la complejidad del lugar, la escala urbana y la unicidad de una historia para la selección de detalles. Como decíamos, escoger la historia significa dejar aflorar las elecciones personales del arquitecto hasta la voluntad de utilizar el enlucido amasado con el polvo de ladrillo, tal como aparece en el diario de trabajo del bisabuelo del arquitecto. En este sentido, casi podríamos decir que el proyecto se resuelve únicamente a escala urbana y de detalle, omitiendo casi por completo la escala intermedia, esa escala arquitectónica que normalmente atribuimos a la implantación tipológica.

Conclusiones

En este análisis se ha puesto de manifiesto cómo, cuando es mensurable y controlable en sus dimensiones propiamente arquitectónicas, el *lugar* constituye el elemento objetivo por excelencia del proyecto; se puede enseñar a leer el lugar a través de los instrumentos de la disciplina, del estudio de sus arquitecturas, para delimitar la complejidad de los elementos que entran en juego, pero siendo conscientes de la imposibilidad de su reducción a una sola de sus componentes.

En esta lectura se acentúa la diferencia con la *historia* que se muestra explícitamente única y subjetiva, dictada de la poética y de la historia personal del artista. Si el *lugar* no tiene tiempo, la *historia* es “hija de su tiempo”¹⁴, se concentra toda ella en la actualidad de lo contemporáneo y de su urgencia nace también la unicidad de la elección subjetiva que se lleva a cabo.

Esta diferencia caracteriza la distancia que, dentro de la disciplina del proyecto arquitectónico, existe entre enseñar y aprender: enseñar a reconocer los datos y aprender a hacer las elecciones en la difícil búsqueda de la identidad por parte del proyectista. Al referirse al *lugar* se alude a la realidad de las arquitecturas; al referirse a la arbitrariedad de la *historia* podemos asociar las figuras de los arquitectos pensadores.

13 Entrevista de Daniele Vitale a Ignazio Gardella. En *Zodiac*, núm. 3, Milán, 1990, p. 141.

14 Febvre, Lucien, op. cit., p. 12.