

LECCIÓN OCTAVA

LA APARICIÓN DEL *GENIUS LOCI*.

LOS 'GRAFFITIS TERRESTRES' DE GABETTI E ISOLA

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

Lección octava. La aparición del *genius loci*. Los ‘graffitis terrestres’ de Gabetti e Isola

La atención surgida en el curso de los años sesenta hacia una raigambre local de valores históricos-artísticos se refleja en el debate arquitectónico, aunque no en las formas previstas, ni en los lenguajes, ni en la gestión de la forma del territorio, ni en la fe en un mandato social que se había reducido en función inversamente proporcional al crecimiento edilicio del desarrollo económico. Quien había proyectado sobre el territorio una voluntad de forma que no ocultaba la fe positiva en una racionalidad tan global como ineficaz, paralizó sus propios instrumentos. Si poner *la forma del territorio* sobre el tecnógrafo de los arquitectos había sido una abstracción indeterminada, a la vuelta de pocos años, es el tablero de dibujo del arquitecto el que se ha desplazado, con todos los instrumentos necesarios, dentro del paisaje, dentro de los lugares.

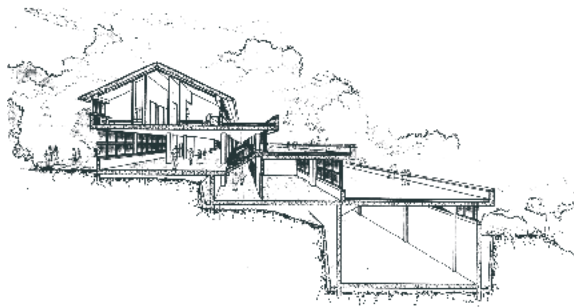
Un *crescent* vidriado frente a un bosque en los márgenes de Ivrea, pequeñas casas de geometría variable junto la cascada de las Marmore, un muro habitado encuadrando el teatro natural de una cantera en Monte Ricco, un anfiteatro transparente abierto sobre el cielo pero invisible desde el interior del centro de Urbino, un recinto circular en ladrillo visto en la periferia de Pisa, una cuchilla que corta la roca de Cefalù, una torre montada sobre una barca que lentamente atraviesa la laguna veneciana para hacer del mundo un teatro. Todos ellos eran lugares diversos, lugares específicos, ligados entre sí por la búsqueda de un acuerdo entre proyecto arquitectónico y densidad de las trazas del sedimento destinado a acogerlo, un acuerdo provisional pero deseado, hecho de referencias o resonancias más que de citas directas.

Con la quiebra en la fe de un crecimiento indefinido –provocada por la crisis del petróleo–, los primeros años setenta definen un cuadro operativo que ofrece pocos espacios a las arquitectónicas “utopías de la realidad”, impregnadas por una ideología del progreso privada ya de acuerdo, y dotadas de una radical contestación a cualquier principio de autoridad. Registrada la progresiva marginación de las formas más estructuradas de gestión de la transformación, los arquitectos –una minoría, un grupo intelectual cada vez más restringido– observan con atención las trazas

fragmentadas de un paisaje al que todavía parece posible hacerle radicales transformaciones.¹

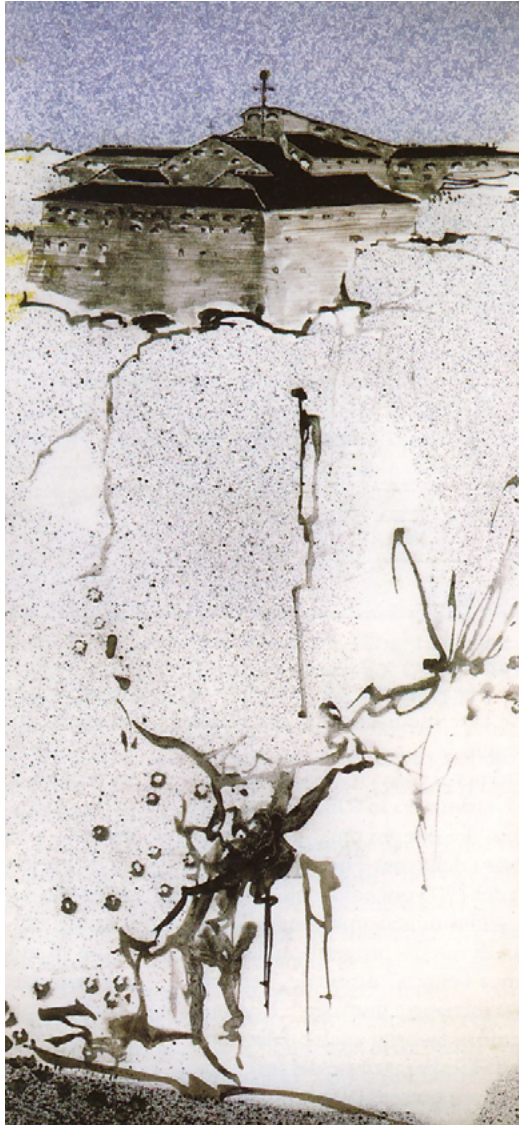
Las nuevas formas comienzan a estar impregnadas, no en virtud de adhesiones a códigos abstractos y apriorísticos sino en relación directa a contextos geográficos e históricos, comienzan a asumir valor como arquitecturas locales. El fenómeno puede ser apreciado de varias maneras, como polo de atención de la búsqueda arquitectónica aparecen los lugares, con la fuerza de sus propias connotaciones particulares y originales. A los lugares y a su horizonte de pertenencia se les pide la verificación de la verdad de la intervención. Una verdad topográfica pero emblemática de una condición que se despidió de la retórica globalizadora de lo Moderno. Una atención que emerge antes en la práctica que en la reflexión teórica, antes en las obras que en los escritos.

Esta búsqueda de pertenencia no sigue los modelos dados, realizados sobre la necesidad de



Sección del seminario en Mondovì. Gabetti e Isola, 1964-68

¹ La crítica radical en esos años es realizada por Tafuri junto con Antonio Negri y Mario Tronti, posteriormente por Massimo Cacciari y Franco Rella con las obras *Per una critica dell'ideologia architettonica* (1969) y *Progetto e Utopia* (1973). El radicalismo de los historiadores críticos de la Escuela de Arquitectura de Venecia fue consecuencia de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt. La respuesta de T. W. Adorno y Habermas a la crisis de la modernidad pretendió ser una respuesta objetiva frente a la subjetiva e individual del Existencialismo. Según Solà Morales, “no era sino la otra cara de una crítica de la cultura y del arte mucho más radical” que el estructuralismo. La Teoría Crítica mantiene que la única posibilidad para la inteligencia es la función crítica. Ningún intento de proposición de nuevos programas. Ningún espacio para definir el futuro. Ninguna posibilidad para la utopía. Se produjo un nuevo nihilismo. Nihilismo en el sentido de desacreditar cualquier actividad productiva. El arte y la arquitectura son reflejo de esta producción, por tanto la producción artística debe ser sustituida por la acción crítica, destructiva, desenmascaradora. Lo que interesa a Tafuri es poner en evidencia la condición ideológica del lenguaje arquitectónico moderno, acción que es política. Es, en palabras de Solà Morales, “el reincidente mecanismo por el cual, por debajo de los grandes propósitos emancipadores de las propuestas arquitectónicas y urbanísticas, aparecen siempre las ruinas, la desolación y el vacío. No es posible trazar el recorrido de las experiencias de la arquitectura contemporánea sin ofrecer un lugar preferente al pensamiento negativo y a la crítica radical”. En los dibujos de Superstudio, de John Hejduk, de Massimo Scolari hay la evocación de arquitecturas imposibles, de ruinas, de absurdos espaciales o paradojas conceptuales que participan de este clima radical y de la pérdida de confianza en la posibilidad de una arquitectura realmente construida y válida. La producción de grupos como Cobra, Fluxus y más adelante los *happenings* son contemplados como “la expresión de la propia práctica artística de la desconfianza que los artistas tienen de su medio para cualquier cosa que no sea su propia destrucción”. Las acciones de vandalismo, aniquilación, de exterminio y ruina, son la traducción “artística” de este programa crítico. La muerte del arte anunciada filosóficamente se visualiza recuperando agresivamente los viejos recursos dadaístas. Lo que interesa a los situacionistas, no son los museos, los conciertos y el arte oficiales, sino la cultura de masas, la cultura de la vida cotidiana producida por la publicidad, la televisión, los comics, la arquitectura y el urbanismo. Cfr. I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 91-95.



Acuarela para el proyecto del convento en Chieti.
Gabetti e Isola, 1957

representación de la figura arquitectónica. Una figura capaz de producir, en su aislada evidencia, la revelación de una verdad que era de otro lugar, confiada a la persuasión de un modelo ideológico del cual la arquitectura era reflejo. Al contrario, las obras que logran establecer una relación privilegiada con el contexto pueden contar verdades limitadas –parciales como el contexto en que viven– pero concretas, verificables directamente a través de la experiencia crítica. Era inútil, por tanto, reconstruir a posteriori una concatenación demostrativa. La reseña de experiencias asumirá el papel de mapa geográfico, una topografía dirigida a reconocer ambigüedades y diferencias de un concepto de lugar que es el que señala la investigación a seguir.

La investigación de Gabetti e Isola en torno a la relación entre artefacto y Naturaleza, encuentra en el residencial-cráter de Ivrea una forma ejemplar, pero que había sido iniciada anteriormente: en el ostentoso apoyo en el suelo del proyecto del *convento en Chieti*, en la conformación orográfica del internado de Mondovì, o en el montaje y deformación de los elementos tradicionales de la granja piemontesa en *casa Pero* en Pino Torinese. Todas estas intervenciones empujaban a la interpretación del carácter del lugar, a buscar legitimidad más allá de la contingencia de la ocasión.

En el proyecto para un *convento en Chieti* (1957) los dos arquitectos turineses habían intentado superar el tema de la ambientación. En el centro del proyecto están, no la relación entre implantación moderna y “tipicidad” del ambiente montañoso sino la enigmática presencia del paisaje, respecto al cual el edificio se coloca como forma pregnante fuertemente anclada en la montaña. La exploración proyectual se plantea “*en un inédito equilibrio en el cual Naturaleza y arquitectura, no son pensadas como extrañas entre ellas pero tampoco resueltas en un confuso abrazo*”,² mostrando, diversamente del naturalismo del léxico wrightiano, una referencia nunca explícita pero frecuente en la obra de Gabetti e Isola, la problemática constante al afrontar la relación Naturaleza-Arquitectura con la que se cruzan: la “fe en la razón” y la “pasión de la noche”, según el recurrente y “*eterno problema de poner juntos la elegancia y la sabiduría técnica, el calor*

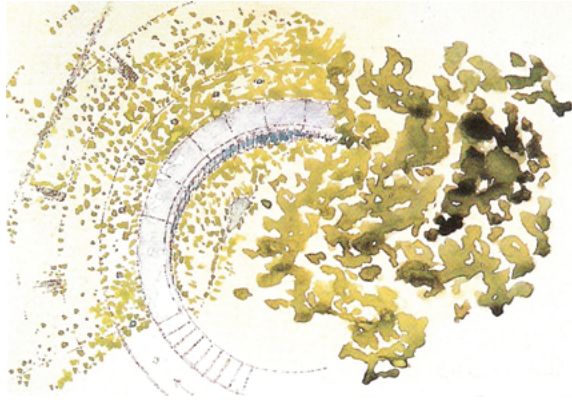
² “*in un inedito equilibrio in cui natura e architettura, non sono pensate estranee tra loro ma neppure sono risolte in un confuso abbraccio*”. A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, págs. 315-342.

y el rigor, la delicadeza y la fuerza”.³

El tema de la relación con lo natural vuelve en el *seminario episcopal de Mondovì* (1964-68), esta vez filtrado a través de las estratificaciones de un ambiente histórico y por la estrecha adhesión al terreno, hasta el punto que el proyecto parece dictado por las curvas de nivel. La relación con el terreno se convierte en un principio generador de la arquitectura, con el fin de perseguir un *continuum* con el entorno construido y natural sin esconderse en él. Si el tratamiento de los muros de ladrillo y la correspondencia morfológica y material de las cubiertas del seminario anclan lo nuevo a lo existente, según un principio de ‘reverberación’ característico en la interpretación pintoresca del paisaje, la relación con la fingida vegetación de la colina sugiere un tipo de intervención dirigida a configurarse como basamento y obra de aterramiento. Por vez primera, los dos arquitectos experimentan la posibilidad de intervenir sobre la Naturaleza modelando el suelo en el que el edificio se coloca en simbiosis con el fondo, según lo que el mismo Isola había escrito en 1958 reflexionando sobre la *escena* del jardín romántico. El perfil del paisaje, el horizonte, el *skyline* entran en la arquitectura como elementos activos, porque el proyecto no es considerado ya como entidad que se impone al todo, sino como fragmento de un proceso más amplio que asegura las relaciones entre las partes, una interpretación marcada por el influjo del pensamiento fenomenológico sobre la cultura arquitectónica italiana de aquellos años.⁴

³ “*eterno problema di mettere insieme l’eleganza e la sapienza tecnica, il calore e il rigore, la delicatezza e la forza*”. P. Portoghesi, “La passione della notte”, en *Domus*, nº 625, Milano 1982, págs. 20-24. Sobre la influencia de la arquitectura de Wright en los arquitectos italianos, es de destacar las presencias del arquitecto americano en las lecturas críticas de la revista *L’architettura: cronache e storia*, invitado por Bruno Zevi, entre 1956 y 1957. Lecturas que contribuyeron a estimular el interés por una arquitectura extendida al *continuum* ambiental, en grado de ampliar las referencias proyectuales a una mayor y más vasta dimensión del ambiente natural y construido.

⁴ Sin duda el seminario de Mondovì anticipa tanto los temas de una disolución de la arquitectura en la Naturaleza como las experimentaciones más eclécticas de villa Pero en Pino Torinese, en el que el concepto de ‘reverberación’ del contexto ambiental se traduce en una compleja articulación volumétrica caracterizada por una exasperada atención a los detalles. El seminario, reuniendo algunos de los temas más recurrentes de la arquitectura de Gabetti e Isola –respuesta al lugar, intervención sobre lo antiguo, relación con la Naturaleza, confrontación con las preexistencias– representa un momento de paso entre dos posturas proyectuales constantemente presentes en el trabajo de los dos arquitectos: por un aparte la búsqueda del “grado cero” del lenguaje expresivo, que conduce hacia la elección minimalista de imágenes de gran esencialidad; por otra una atención al contexto tradicional y vernacular que se traduce en una ‘reverberación’ analítica,



Planta del Residenziale Ovest en Ivrea, 1968-72

Que el enfrentamiento con el ambiente y, sobre todo con el paisaje, constituye un problema en la arquitectura de Gabetti e Isola se demuestra una vez más en el encargo recibido por Olivetti para el *Residenziale Ovest* en Ivrea. La elección del sitio recae sobre un área exterior al centro histórico pero no segregada de éste, rica de verde pero no privada de construcciones. Cerca están los núcleos históricos de la empresa y las casas-villas construidas por Figini y Pollini.

Proyectado a partir de 1968 y terminado en 1972, el complejo *Residenziale Ovest* de Gabetti e Isola es un “no edificio” que abraza en forma de hemiciclo un relieve boscoso, cercano al centro de la ciudad. Bajo el manto de hierba que hace indefinido el límite exterior se entierran dos pisos destinados a hospedar viviendas temporales para los empleados de la Olivetti. El único frente visible del edificio —enteramente vidriado— se vuelve hacia el montículo que tiene enfrente, donde se presenta la Naturaleza cambiante durante el paso de las estaciones. Para acentuar la continuidad buscada entre lo natural y lo construido el acceso a las viviendas está realizado a través de un camino interior conectado con la vía pública. El modelado del suelo que es la terraza del edificio, a una cota coincidente con las casas de Figini y Pollini, realiza la simbiosis entre edificio y entorno porque “no se ve y se ve y especialmente ve”;⁵ como en una obra de *earth art* trabaja con la tierra y sobre la tierra; como una obra *land art* tiene espacio y no tiene volumen, modela el terreno. Es entonces, según la aguda definición de R. Pedio, una *landscape architecture* que “elimina la sordidez de la envoltura, dejando y exaltando todo lo que sirve a la arquitectura: el espacio interior y el exterior”.⁶ En seguida etiquetado como *land architecture*, el residencial rechaza la retórica del objeto como monumento, renuncia a ligarse a una tipología definida. Es la afirmación de un signo geométrico primario, como el hemiciclo, el que establece una relación directa con el sitio, del que el edificio se convierte en fondo y figura.

detallada, articulada, ecléctica, según un principio propio de la imitación o de la mimesis.

⁵ “non si vede e si vede e specialmente vede”. R. Gabetti, A. Isola cit. en R. Pedio, “Residenziale ovest a Ivrea”, en *L'architettura: cronache e storia*, nº 212-213, Milano 1973.

⁶ “elimina la sordità dell'involucro, lasciandogli però, anzi esaltandone, quanto serve all'architettura: lo spazio interno e quello esterno”. R. Pedio, op. cit., pág. 83.



Vista del bosquecillo desde el interior de las viviendas



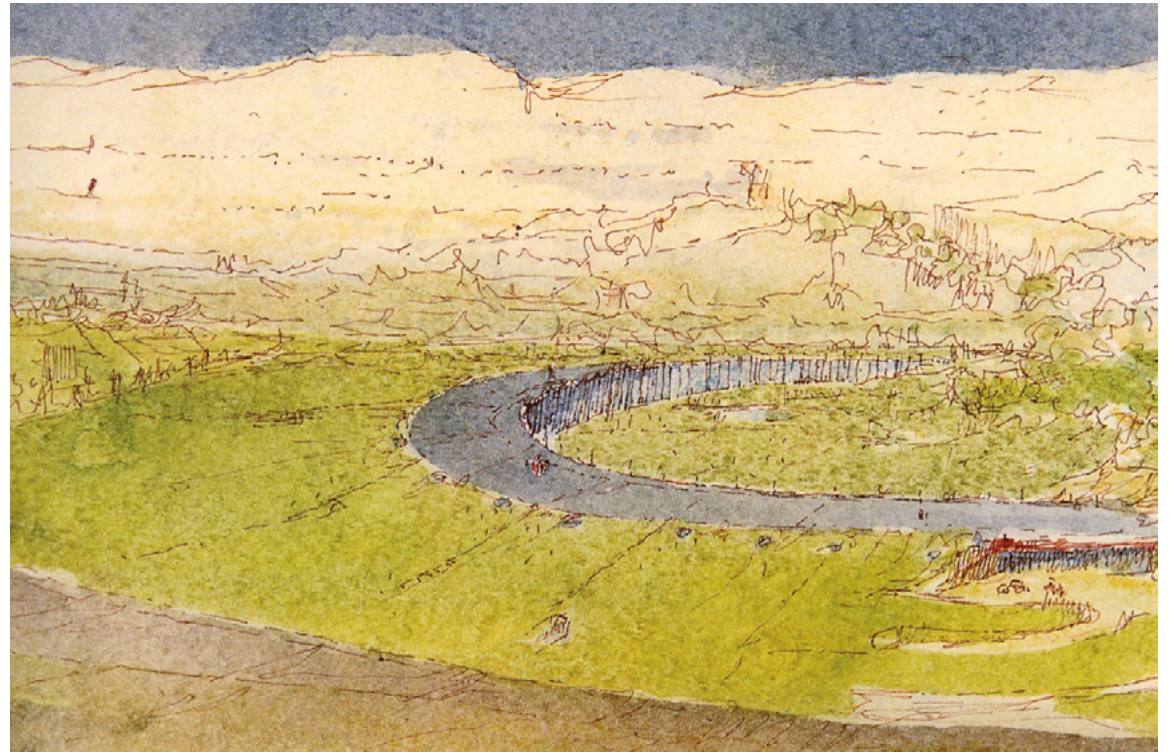
Muro cortina del "crescent" de Ivrea

Frente al edificio no hay más que una suave pendiente de hierba que culmina en la colina central delimitada por el *crescent*. El recorrido que desde el exterior conduce a la carretera-aparcamiento subterránea que corre paralela a las viviendas, saltando en el terreno a espaldas del semicírculo para terminar en las habitaciones individuales, produce la emoción de un 'viaje', un improvisado desvelar del paisaje que la arquitectura construye y 'pone en escena'. *"En estas células, a lo largo de once metros de profundidad –escriben los autores– hemos buscado representar el recorrido que desde el automóvil lleva a observar uno de los pocos espectáculos que los hombres son capaces, aunque raramente, de ofrecerse a la contemplación: las mutaciones de un bosque con el variar de las estaciones. Es un espectáculo que es cuidado, como cualquier otro, por sabios directores, el escenario está precintado; hemos propuesto unos palcos, viviendas-palcos; la gente también cuando usa electrodomésticos y televisión siente que detrás de los vidrios el espectáculo continua, detrás de los vidrios porque el retorno a la Naturaleza es imposible, pero existe".*⁷

En Ivrea los materiales ordenados por la composición no son sólo el largo muro-cortina, elemento constructivo común, tan claro como poco ostentoso, y la resolución arquitectónica de un edificio colocado en las ondulaciones del terreno, sino también la línea directa del tráfico cerrada a las espaldas del semicírculo, la centralidad de la colina verde y aquel "retorno a la Naturaleza" que, como escriben los autores, "es imposible, pero existe". El "graffiti terrestre" creado por Gabetti e Isola no es entonces una simple "forma del territorio", interpretable en el sentido de una operación de "restauración del paisaje", sino una posible representación de la Naturaleza, que no sólo se asume como referencia figurativa, a través de las características morfológicas, materiales y cromáticas, sino que recupera la 'dignidad' del paisaje, colocándose al mismo tiempo como fragmento e instrumento para su redescubrimiento.

⁷ *"In queste cellule, lungo gli undici metri della loro profondità abbiamo cercato di rappresentare il percorso che dall'automobile porta a guardare uno dei pochi spettacoli che gli uomini siano capaci, seppur raramente, di offrirsi alla contemplazione: le mutazioni di un bosco al variare delle stagioni. È uno spettacolo che va curato, come ogni altro, da sapienti registi, il palcoscenico va recintato; abbiamo proposto dei palchi, alloggi-palchi; la gente anche quando usa elettrodomestici e televisione sente che dietro i vetri lo spettacolo continua, dietro i vetri perchè il ritorno alla natura è impossibile, ma esiste".* R. Gabetti, A. Isola cit. en R. Pedio, op. cit.

Como subraya G. Accasto “el semicírculo se cierra en torno a una colina, el centro son algunos árboles, que excluyen la mirada de la ciudad que está más allá, dejándolo sumergirse más allá de su límite, expresando –como escribe Assunto– una cualidad infinita justo porque es definida, limitada”.⁸ Se asiste, por tanto, a una doble operación conducida sobre y a través del paisaje: la fusión y hasta la inversión figura-fondo que constituye un carácter fundamental con el cual el paisaje se representa, porque el “paisaje es espacio (o representación de espacio) y no objeto en el espacio” y la captura del infinito porque el paisaje es espacio delimitado, pero abierto al infinito donde “el límite define lo ilimitado y lo muestra como infinito justo porque en su ser limitado no



Perspectiva del residencial para trabajadores de la Olivetti

⁸ “il semicerchio si chiude intorno a un colle, il centro sono alcuni alberi, che escludono il guardo della città che sta oltre, lasciandolo immergersi al di là del loro limite, esprimendo –come scrive Assunto– una qualità infinita proprio perchè definita, limitata”. G. Accasto, “La complessità dell’essenziale: note sugli ultimi progetti di Gabetti e Isola”, en *Controspazio*, nº 4-5, Bari 1977, págs. 34-37.



Sección en perspectiva del residencial



Vista de las viviendas desde el exterior

es *más* indefinido”.⁹ Una captura del infinito que retorna también, bajo otra forma, en el largo muro-cortina donde la rítmica partición de la pared vidriada parece conscientemente traducir aquel principio de “infinidad artificial” que Burke reconocía como posible manifestación de lo “sublime”, obtenida por “*sucesión y uniformidad de las partes*”, por otra parte evidente sobre todo en las figuras circulares, en las cuales, en ningún punto es posible fijar un límite.¹⁰

Por un lado, el difuminado del edificio sobre el terreno expresa una fusión figura-fondo, alcanzando una inversión allá donde la centralidad del espacio cavo, encerrado por el tenso hemicírculo, se convierte en figura con una “regresión” del *crescent* como elemento de delimitación, en cuanto “*en un interior, –como subraya Arnheim– la cavidad cuenta más que los muros*”.¹¹ Por otra, la presencia de un espacio natural abierto pero delimitado y la “infinidad artificial” del curvo muro-cortina aluden a una captura del infinito: un modo de hacer perceptible el paisaje a través de la “puesta en escena” de sus metamorfosis cualitativas, transfiguradas en la arquitectura por las leves variaciones de los intervalos luminosos, que parecen pautar, en las variaciones mínimas de luz y en los reflejos directos e inducidos por un estanque, los efectos evanescentes del clarooscuro natural.

Si la inmersión hipogea indica una reabsorción del edificio en la Naturaleza, la invención completamente artificial del muro-cortina, hecha evidente por la separación de los montantes de aluminio del suelo para dejar transparentar el zócalo de hormigón que une el edificio al terreno, permite una metabolización del paisaje, como imagen mental, a través de los instrumentos propios de la arquitectura, reafirmando aquella dialéctica ambigüedad entre Naturaleza y artificio que constituye un tema recurrente en la obra de estos arquitectos. Es el vuelco de las prescripciones del

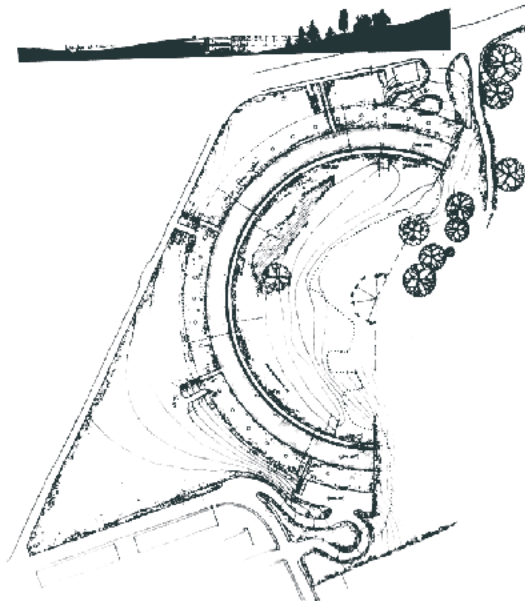
⁹ “*il limite definisce l’illimitato e lo mostra come infinito proprio perché nel suo essere limitato non è più indefinito*”. R. Assunto, “Il paesaggio...”, op. cit., pág. 11.

¹⁰ Cfr. E. Burke, op. cit., págs. 139-145, 242-249.

¹¹ Cfr. R. Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, trad. esp. E. Labarta, Gustavo Gili, Barcelona 2001 (*The dynamics of Architectural Form*, Berkeley 1977)



Vista aérea del "crescent" con Ivrea al fondo



Planta terraza del Residencial Oeste

"método de las preexistencias ambientales": el edificio no introduce en su propia piel el ambiente de alrededor. El edificio inventa el lugar *"conjunto de espacios y funciones externos e internos, privados y no (...) paisaje urbano de continuidad física e histórica"*.¹²

El mismo principio de la intervención como "pared sobre lo natural" es de nuevo investigado en dos proyectos para el Sestrière donde vuelven, con otros valores, no sólo al tema de las amplias vidrieras de Ivrea sino también a la referencia a las *Alpinen-Architekturen*, presente en el convento de Chieti y la natural extensión de la cubierta como límite de la pendiente y conclusión de la pared del monte.¹³ En el concurso para el *Club Méditerranée* (1973), la implantación del hotel con todos los servicios (restaurante, sala de juegos, sala de conferencias, etc.) se configura tanto como basamento para las viejas torres como precipicio que alberga las estancias adosadas a la montaña y abiertas hacia el valle. Habitaciones que asumen una disposición planimétrica en L que, con un amplio cinturón semicircular formado por las gradas del solarium, delimita en el piso más alto bajo la cota del techo-terraza, la amplia zona de acceso y de los servicios. El revestimiento de las dos paredes, previsto en placas de piedra, le da una valencia expresionista al conjunto, subrayada por el movimiento diagonal impreso a los saltos de las gradas de los volúmenes salientes que repercuten sobre la piedra de fachada la aspereza del terreno de alrededor. Sección *"dentada como un graderío rocoso"*, el edificio representa el paisaje mineral, proyecta las características morfológicas, materiales y cromáticas, entrecruzando de nuevo la claridad del universo racional, ejemplificada en el rigor planimétrico y en la simple fuerza expresiva de las paredes, con una *"representación imposible de lo sublime"* que mima el crepúsculo y la noche donde las formas se confunden y se conjugan.¹⁴

¹² *"insieme di suazi e funzioni, esterne ed interne, private e non (...) paesaggio urbano di continuità fisica e storica"*. R. Gabetti, A. Isola cit. en R. Pedio, op. cit., págs. 76-87.

¹³ Sobre estos dos proyectos, véase: A. Guerra, M. Morresi, op. cit., págs. 156-159, 164-166.

¹⁴ Cfr. G. Accasto, op. cit., págs. 36-37.

No es casual que sea una revista como *Controspazio*, dirigida por Paolo Portoghesi, la primera en proponer un primer análisis crítico de los dos arquitectos turineses. Portoghesi se mueve en el intento de sustituir la modelística abstracta y rarefacta del Moderno, por una más manejable y práctica con el *genius loci*.¹⁵ El historiador Norberg-Schulz ha sido el que más caracterizó esa posición. La arquitectura es vista como una actividad destinada a señalar lugares. “*Lugar—mantiene Solà Morales— es reconocimiento, delimitación, establecimiento de confines. El genius loci es evidentemente una divinidad mítica, un daimon particular que habita un determinado sitio y a quien la obra de arquitectura pone de manifiesto, celebra, examina y atiende. La tarea de la arquitectura está anclada a algo previamente existente. La geografía y la historia se dan la mano en el lugar que, de este modo, determina de manera precisa la idea general de espacio y tiempo*”.¹⁶



Tumba del Emperador bajo el Templo del Sol, Machu Pichu, Perú

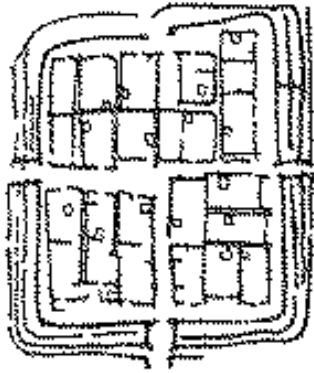
La reconquista de la noción de lugar requiere un lenguaje cargado de fuerza comunicativa que sale “*de una reintegración de las raíces que ligan la arquitectura a la tierra y al hombre*”.¹⁷ Privado de connotaciones específicas, el lugar es reconducido a metáfora filosófica de “*presencia del hombre sobre la tierra*”, libre de legitimarse en el interior de las multiformes imágenes del pensamiento contemporáneo sin empeños para responder con pertenencia al dato empírico de la ocasión proyectual.¹⁸ A través de la revocación del *genius loci* es posible demostrar que la historia—privada de linealidades teleológicas y reducida a la dimensión de código— puede ser nuevamente operativa en la ciudad contemporánea, materia de la cual seleccionar valores utilizables y elegir

¹⁵ A la definición de *genius loci* contribuye Christian Norberg Schulz a través de una traducción de las metáforas heideggerianas cruzada con las indagaciones de la psicología gestáltica. Así mantiene: “*el espacio existencial es la imagen de la estructura ambiental (...) El ambiente debe contener unas cualidades concretas. Cualidades que dependen de la presencia de una jerarquía de lugares a los cuales el hombre puede amarrarse para su orientación*”.

¹⁶ I. de Solà Morales, *Diferencias...*, pág. 117.

¹⁷ “*da una reintegrazione delle radici che legano l'architettura alla terra e all'uomo*”. P. Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1974.

¹⁸ La terminología remite directamente a los textos de Martin Heidegger y Merleau-Ponty. La influencia del filósofo alemán se convierte en *normal* a partir de la publicación del ensayo *Construir, Habitar, Pensar*, e inunda de términos filosóficos la arquitectura y alimenta cortocircuitos lingüísticos persistentes todavía en nuestro días.



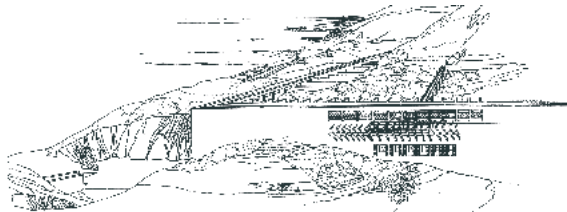
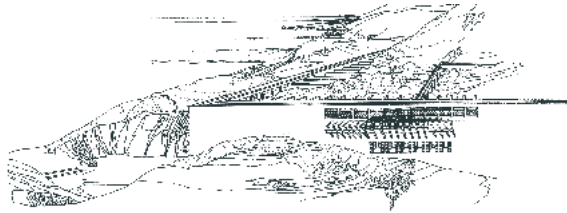
Planimetría aldea prehistórica de Karanovo, Bulgaria, 3000 a.C.

motivos arquitectónicos. En la poética de Portoghesi, la noción de lugar rompe las angostas barreras del sitio y abraza toda la tradición histórica lingüística romana. El paisaje de Portoghesi, contaminación de idiomas diversos, de expresividades lingüísticas conectadas a la recuperación de diálogos con los lugares a los que se refiere con nostálgica continuidad, disolviendo la unidad de lo Moderno, no permite más que adhesiones parciales.

Si bajo la dicción de “arquitectura de los lugares” se recogen las experiencias liberadas por las “inhibiciones de la arquitectura moderna”, se recorren otros caminos por quien continuaba reconociendo en el proyecto moderno una validez soprahistórica. En ese sentido, la rigurosa búsqueda de orden de Franco Purini, sugestionada por la mitología del paisaje terrestre pero también fiel a una vocación vanguardista, no quita el potencial nihilista de la modernidad sino, en el encuentro con el misterio de los lugares, lo traduce en aporías y paradojas que encuentran una representación completa y terminada en el universo gráfico de la arquitectura de papel. Los *Paisaggi di architettura* de Purini invierten los roles convencionalmente atribuidos a la implantación de la obra de arquitectura en el paisaje –sujeto y fondo– para terminar sobre el papel, con ritual puntualidad, y hacer una pregunta dirigida a los lugares sobre las eternas leyes de la forma. El proyecto se convierte en pretexto para una reconstrucción con indicios del paisaje originario, donde lugar y Naturaleza, perdiendo cualquier connotación empírica, adquieren los caracteres del mito.

El reconocimiento de la singularidad de las sensaciones que son asociadas a la noción de lugar empuja a Purini a una personificación mitológica del paisaje a través del mundo del *genius loci*.¹⁹ La búsqueda de figuración de la arquitectura entrecruza así sus recorridos con aquellos de la Naturaleza: “*cualquier arquitectura es también, de hecho, un proyecto de Naturaleza*”, mediado

¹⁹ Mantiene Purini en *Luogo e progetto* que: “no es difícil imaginar un posible mapa mental del mundo para un hombre de la Grecia arcaica. Una Naturaleza indescifrable en el desenvolvimiento de las estaciones, recorrida de eventos atmosféricos no sólo imprevisibles sino terroríficos y por lo demás repleta de divinidades intermedias entre lo humano y lo natural, debía parecer como a nosotros nos parece un mecanismo cuya irreflexiva maniobra puede provocar consecuencias desastrosas. Entonces resultan justificables los ritos para compensar una rotura, para aplacar un *genius loci* incautamente molestado en su “territorio”. Desde esta condición se inició un proceso progresivo de erradicación del temor a partir de poderlo nominar a través de la identificación de las partes del sistema natural con otros tantos simulacros antromórficos”. F. Purini, *Luogo e progetto*, Kappa, Roma 1976, pág. 18.



a través del lugar que “representa casi una reducción de la infinita historia de la Naturaleza a la relativa finitud de la arquitectura”. A partir de la operación de identificación y nominación de la Naturaleza, Purini busca un tejido de correspondencias entre el mundo natural y artificial. Un tejido que el autor reconoce en el interior del “complejo estructural de un paisaje” que está compuesto por el “ritmo de alternancias morfológicas primarias entre elementos débiles y fuertes, entre materias de diferentes valores espaciales”. En el proyecto de la cantera de Monte Ricco (1973) la correspondencia formal, que traduce en arquitectura el ritmo de las preexistencias naturales, está constituida por un gran muro habitado que hace las veces de valla y graderío a la cantera, subrayando por contraste dos mundos paralelos. A través de la proyección mitológica, la Naturaleza se hace estructura.

Traducción de código en otro código: desde el lenguaje de Portoghesi a la lingüística estructural de Purini, cambian los instrumentos pero no el objetivo, que es siempre el mismo: exorcizar una alteridad inexplicable a través de la afirmación de un signo. Si el lugar es metáfora filosófica, entonces la Naturaleza y la historia pueden ser enigmas y la arquitectura puede nuevamente desarrollar su tarea presentándose como candidata a hacer las “grandes preguntas”.²⁰

En Urbino, Giancarlo De Carlo realiza una actividad durante décadas como *médico* del pequeño centro urbano. En las intervenciones en los relieves cercanos al núcleo urbano el proyecto es conformado por una rígida interpretación de las leyes perceptivas, en cambio, en las nuevas cuñas de la ciudad histórica –ejemplar la *facultad de Magisterio* (1968-77) – el autor pliega las exigencias de funcionalidad a un cosido de las mallas de la estructura urbana.

En Sicilia, Francesco Venezia, entre 1973 y 1979, introduce una serie de intervenciones de mínima modificación que producen relaciones perceptibles entre las preexistencias. Unas gradas de acceso, un sistema de rampas, son las partes de un proyecto que se avala por un “instrumental

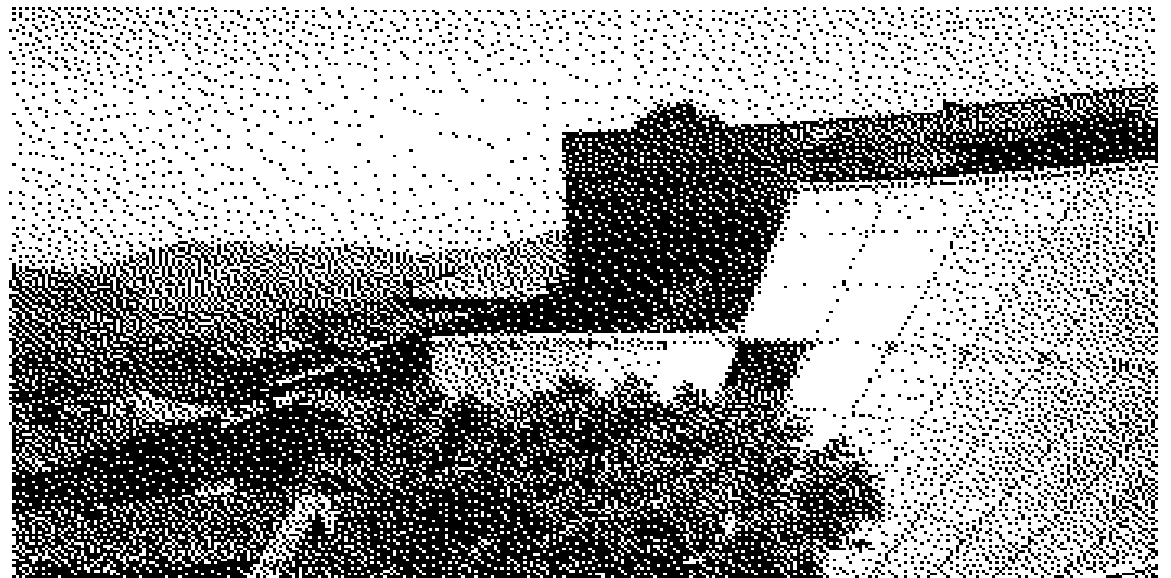
Ordenación de las canteras de Montericco, Franco Purini, 1973

²⁰ La cultura arquitectónica con la elección del lugar reflexiona con una interrogación radical de carácter metafísico sobre el destino de los individuos que recorre en esos años el pensamiento arquitectónico. Cfr. G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 73.

proyectual” hecho de pequeños cambios de cota, de pendientes y contra pendientes, de geometrías y pavimentaciones, de tramas y tejidos de materiales.

Obras que rehuyen la abstracción de un modelo universal y, al contrario, se presentan como inevitablemente específicas, ligadas indisolublemente al contexto de un origen determinado; obras en las cuales la búsqueda de pertenencia llega a coincidir con el mismo sentido de intervención. La calidad del nuevo paisaje construido requiere una terminología adecuada para darse cuenta de la presencia física y de la identidad específica de la preexistencia: *modificación, cosido, definición del límite, carácter*, términos que implican al proyecto como un acto interpretativo. Una búsqueda de cualidades individuales y singularizadas que se abre hacia filosofías de la interpretación, según una concepción del saber completo como relación dialogante entre experiencias diversas, movimiento de compresión y deformación que envuelve a la predeterminación del contexto al que se refiere. No la abstracción retórica del *Lugar* sino la peculiaridad empírica de *un lugar*: horizonte parcial al que le es confiada la tarea de definir la racionalidad limitada del acto proyectual.

Facultad de Magisterio en Urbino, Giancarlo de Carlo, 1968-76



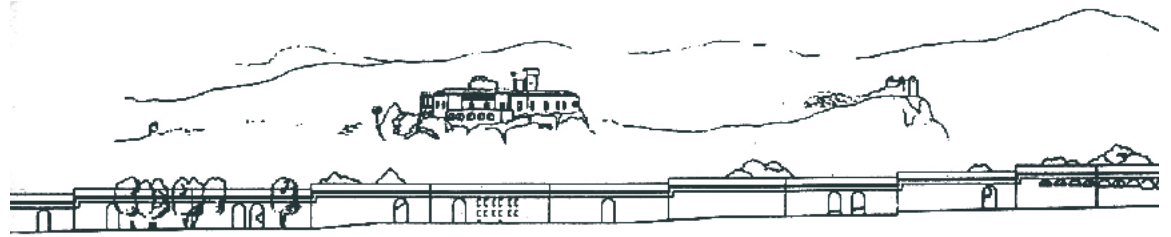


Llegada a Salemi. Apuntes de viaje Alvaro Siza, 1980



Teatrino en el Carmine, 1986. Francesco Venezia

Arriba derecha: Plan general de Lauro, 1981



Aparecido a través de experiencias relativamente marginales en el curso de los años setenta, el surgir de los lugares asume, progresivamente, junto a la cultura arquitectónica la evidencia de un fenómeno cultural por interpretar. El número de *Casabella* dedicado a *Architettura come modificazione* se encarga de incorporar los diferentes recorridos de las indagaciones en el interior de una sistematización teórica que afirme una identidad de posiciones respecto a un contexto internacional.

Estableciendo una directa ascendencia con las búsquedas de Rogers, Vittorio Gregotti introduce la noción de ‘pertenencia’ –“*pertenencia (a una tradición, a una cultura, a un lugar, etc.) que se oponga a la idea de tabula rasa de recomenzar, de objeto aislado, de espacio infinitamente e indiferentemente divisible*”–,²¹ como lugar de partida para el proyecto. Un lugar al cual es posible dirigirse con una postura mimética o incluso, sin introducir aparentes conciliaciones, a través de una “tensión hacia el lenguaje” que se traduce en conciencia de la “*medida de la cualidad de la modificación*” que el proyecto produce. El intento es claro y explícito: contraponer al “lenguaje de lo nuevo” de la vanguardia, un “lenguaje de la modificación”, nuevo paradigma proyectual que se postula para operar con eficacia en el interior de la pluralidad de los nuevos paisajes construidos.

²¹ “*appartenenza (a una tradizione, a una cultura, a un luogo e così via) che si oppone all’idea di tabula rasa, di ricominciamento, di oggetto isolato, di spazio infinitamente ed indifferentemente divisibile*”. V. Gregotti, “Modificazione”, en *Casabella*, nº 498-499, Milano 1984, págs. 2-7.

El concurso de la Bicocca en Milán ofrece la ocasión para dar forma a los diferentes “lenguajes de la modificación”. El progresivo abandono de las áreas industriales urbanas y peri-urbanas, provocado por la expulsión de las funciones productivas, llena de vacíos las principales metrópolis y plantea una nueva demanda de paisaje en el interior de los límites de la ciudad compacta. Al proyecto de gran escala se le requiere ofrecer una nueva identidad de estos lugares, una identidad capaz de rescatar la anónima expansión periférica de decenios precedentes. A los llenos del proyecto urbano de Gregotti; Gabetti e Isola oponen los vacíos de un proyecto de paisaje ambiguamente natural. Dicen los autores: *“la búsqueda arquitectónica está dirigida a la formación de un paisaje ameno, verde, abierto, con puntos de encuentro o con lugares de trabajo intensamente interrelacionados. El polo tecnológico será un parque construido y habitado para el trabajo, el terciario, el tiempo libre”*.²²

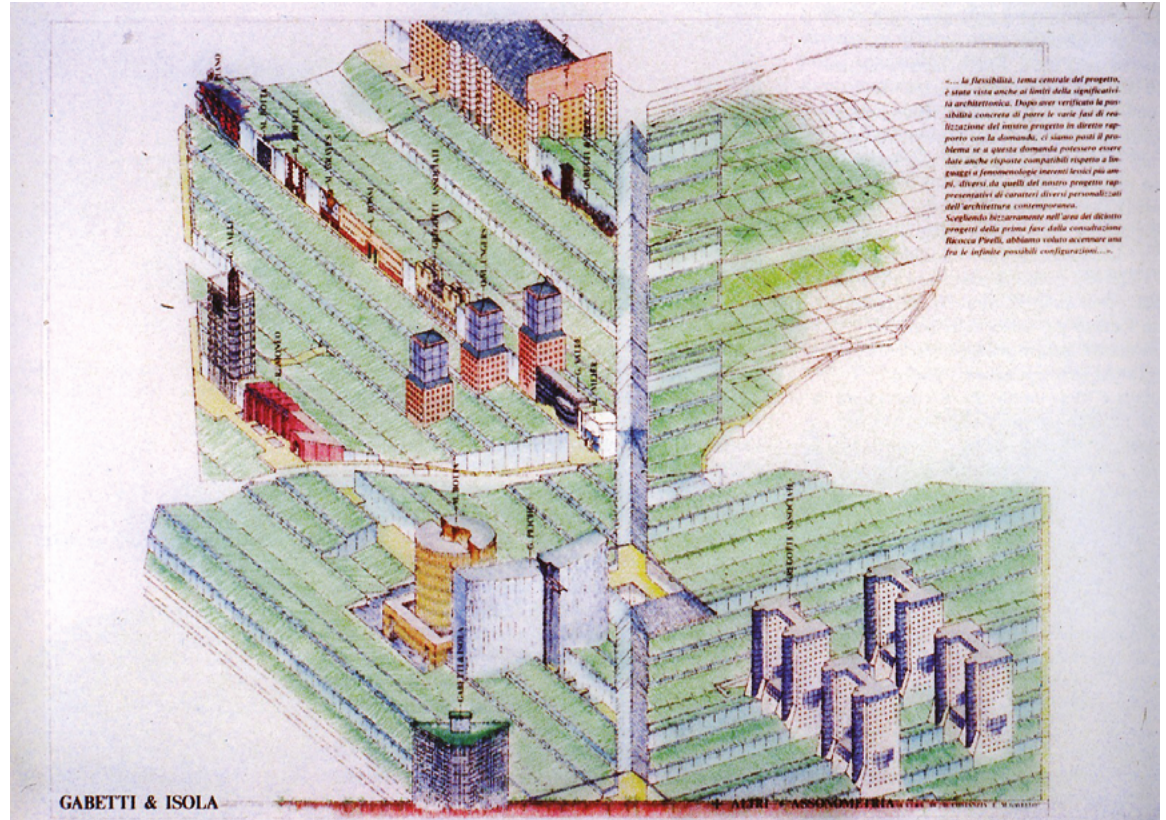
El proyecto será también ocasión para volver a reflexionar sobre la sutil línea teórica hecha en torno a la dimensión finita e individual de los valores ambientales del paisaje. En *Nuovi valori per l'ambiente?* Gabetti e Isola desnudan el concepto de paisaje de cualquier pretexto de objetividad para hacerlo instrumento de conocimiento: el paisaje existe sólo como “conjunto recompuesto a nivel cognoscitivo”, modo de ver que permite reconocer no sólo formas físicas sino también “modos de vida, ética, culturas comunes”.²³

Como *carácter*, el ambiente es interpretado como un juego que envuelve la subjetividad de quien lo observa: *“David Hume, incluso antes de la mitad del Setecientos, había afirmado la prioridad de los instintos y de los sentimientos, la prevalencia de un gusto (taste), entendido como cualidad sobre todo individual: para pasar al mundo de las ideas, el hombre debía servirse sobre todo de la memoria y de la imaginación. Son éstos, después de dos siglos y medio,*

²² *“la ricerca architettonica risulta tutta rivolta alla formazione di un paesaggio ameno, verde, aperto, con punti di incontro e con luoghi di lavoro intensamente interrelati. Il polo tecnologico sarà un parco costituito e abitato per il lavoro, il terziario, il tempo libero”*. R. Gabetti y A. Isola cit. en G. Durbianio, M. Robiglio, op. cit., pág. 76.

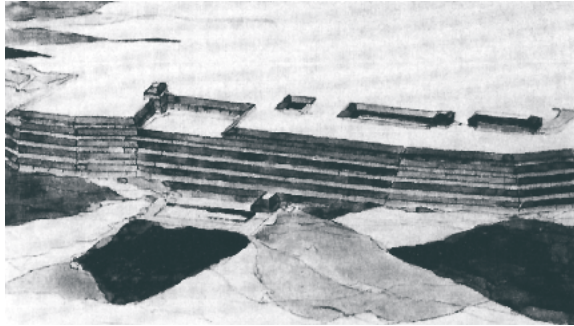
²³ R. Gabetti, A. Isola, “Nuovi valori per l'ambiente”, en *Domus*, nº 700, Milano 1988, págs. 17-28.

“*... la flessibilità, tema centrale del progetto, è stata vista anche al limite della significatività architettonica. Dopo aver verificato la possibilità concreta di porre le varie fasi di realizzazione del nostro progetto in diretto rapporto con la domanda, ci siamo posti il problema se a questa domanda potessero essere date anche risposte compatibili rispetto a linguaggi e fenomenologie ineccezioni più ampie, diverse da quelli del nostro progetto rappresentativi di caratteri diversi personalizzati dell'architettura contemporanea. Scegliendo felicemente nell'area del dibattito progetti della prima fase della consultazione Riccardo Pirelli, abbiamo voluto accennare una fra le infinite possibili configurazioni....*”



Propuesta para el concurso Bicocca en Milán. Gabetti e Isola, 1985

24 “David Hume, ancor prima della metà del Settecento, aveva affermato la priorità degli istinti e dei sentimenti, la prevalenza di un gusto (taste), inteso come qualità soprattutto individuale: per passare al mondo delle idee, l'uomo doveva servirsi soprattutto della memoria e dell'immaginazione. Sono ancora, dopo due secoli e mezzo, questi i paradigmi per il progetto”. R. Gabetti, A. Isola, “Nuovi valori per l'ambiente”, op. cit.



Proyecto para el *Club Méditerranée* en Concanave. Gabetti e Isola, 1973 y paisaje de la Riviera Ligure de Poniente

La ocasión de la Bicocca permite poner a punto una estrategia de intervención planteada sobre la frágil continuidad entre estratificación de las trazas y las memorias y la imaginaria *tecnocidad* esperada. La unidad del paisaje se confía a la invención de un signo territorial dispuesto a lo largo de las directrices de la *aggeratio* romana, que terminan contra un muro, límite entre terreno agrícola e industrial. El signo está constituido por calles paralelas, dispuestas en espina de pez y que confluyen en una galería vidriada que corta longitudinalmente el solar. A lo largo de las calles se alternan indiferentemente funciones terciarias y residenciales, llenos y vacíos, cuerpos recubiertos por un manto herboso, grandes filas arboladas, en una oscilación entre forma artificial y forma natural, entre figuras arquitectónicas y figuras territoriales, que llega a poner en crisis la consolidada contraposición naturaleza/artificio. La abstracción del dibujo permite la serie, pero al mismo tiempo define la orientación, y abre la implantación de múltiples posibilidades y valores simbólicos, no jerárquicamente ordenados. En el interior de la unidad de signo la heterogeneidad del crecimiento es acogida y contenida. El proyecto no define volumetrías no prescribe formas arquitectónicas, aporta una dirección a los asentamientos, se hace disponible a la alternancia de las tipologías de implantación (y de los lenguajes), a imágenes contradictorias, a continuos ajustamientos. El proyecto de paisaje se abre a un proceso sólo parcialmente controlable por los eventos. En su célebre axonometría, los autores insertan en las mallas de la espina los edificios proyectados “a la manera de” arquitectos famosos, de ese modo se franquea definitivamente el problema representativo del lenguaje.

La misma dialéctica del proyecto del *Club Méditerranée* se reencuentra, más tarde, en el complejo de residencias y negocios Concanave en Sestriè (1974-80) donde una sección degradada, semisubterránea, se coloca en los pliegues de la orografía para cubrirse de “*paralelas ondas de vidrio que reflejan el cielo y juegan con la nieve*”.²⁵ Como siempre la relación natural-artificial se define a través de una imagen sintética que materializa las curvas de nivel, implantándose sobre la pendiente y al mismo tiempo ejerce una amable “*violencia sobre el escenario en el cual es*

²⁵ “*parallele onde di vetro che spechiano il cielo e giocano con la neve*”. F. Cellini, C. d’Amato, Gabetti e Isola. *Progetti e architetture 1950-1985*, Electa, Milano 1990, pág. 48.

insinuada la punta de los pies".²⁶

La artificialidad del proyecto emerge en este caso en la connotación tecnológica del alzado-edificio, donde el abundante uso del metacrilato en la cubierta continua de las logias de las habitaciones y la aplicación inusual del *guard-rail* que limita la acera-techo pensado como directa extensión de la carretera de vehículos. Los arquitectos comentan la naturalidad del asentamiento, evidenciado por la absoluta fidelidad a la conformación del terreno (cuyas extremidades se difuminan también aquí en los aterrazamientos de la pendiente) y por la continuidad material y cromática con el ambiente que lo rodea, realizada con el empleo uniforme de listones de madera sobre las largas paredes de la pendiente.

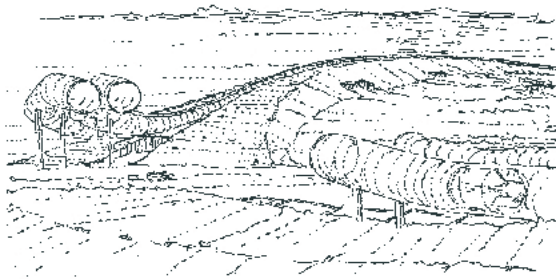
Si las paredes de cristal juegan un rol ambiguo, artificial, que representa eventos naturales, como *"las rocas que afloran sobre la concavidad de un prado" o como una "escollera transparente (...) respecto a la cual el paisaje se recompone"*,²⁷ la estructura del complejo repropone claramente la renuncia a imponer signos fuertes o demasiado reconocibles, que no sean los originados por la conformación misma de la orografía. Fragmento de un paisaje apenas modelado por la obra del hombre y por esto prolongable al infinito. La intervención ratifica la elección de una arquitectura que nace de la tierra y en la tierra; una elección por lo demás, evidenciada también aquí, como en Ivrea y en el hotel en Sestrière, por el uso de un aparato distributivo que configura la parte alta del edificio como nivel del terreno.²⁸

La "pasión de la noche" que pone en fuga el día "que todo distingue y separa" se reconduce entonces a esa complejidad de lo esencial que interpreta con inteligencia y sensibilidad temas

²⁶ *"una cortese violenza sullo scenario in cui si è insinuata in punta di piedi"*. *Ibidem*.

²⁷ *"le rocce che affiorano sopra la concavità di un prado"*, o como una *"scogliera trasparente (...) rispetto alla quale il paesaggio si recompone"*. *Ibidem*.

²⁸ Cfr. P. Gregory, op. cit., págs 90-100.



Concurso para el *Centro Direccional Fiat* en Candiolo, Turín. Gabetti e Isola, 1972-73

Izquierda: Restos de ciudad de planta central de inspiración astronómica en Koy-Krylgan Kale (Khawarizin) siglo II a. C.

Centro: *Paisaje meridional*. J. H. W. Tischbein, 1799

Abajo: Núcleo urbano de Monteriggioni (Italia)



transversales del paisaje de la arquitectura. Temas que introducen sus raíces no sólo en la dimensión “territorial” o “geográfica” de la intervención, sino sobre todo en una pluralidad de referencias críticas, estéticas, arquitectónicas en las que convergen la representación del paisaje, así como motivaciones diversas: desde reflexiones, presentes de forma continua en la obra de los dos arquitectos, sobre la estética de lo pintoresco, a las confrontaciones con el *earth art* y el *land art*; de las transposiciones impresionistas y cézannianas sobre las relaciones primer plano-fondo y sobre los efectos de luz y color, a la recurrente referencia –sutilmente expresada– a la poética de lo sublime, evidente en el carácter “no-finito” de sus edificios, en el tema de la “infinitud artificial” e incluso en aquella coincidencia entre el entrar y el descender, que reforzando el paso de la luz a la oscuridad representa otra posible connotación.

También el proyecto de asentamiento en Candiolo, con un diámetro de un kilómetro elegido por los arquitectos porque es “visible desde la luna”, comparte junto con los proyectos antes analizados, muchos de los temas desarrollados por la cultura arquitectónica de los años sesenta y setenta, incluidos dentro de la discusión sobre la “forma del territorio” –y, por tanto, sobre la identidad del lugar y sobre la dimensión geográfica de la nueva escala del proyecto– Sin embargo, la investigación de Gabetti e Isola es bastante más compleja y



articulada. La elección de una inmersión en la Naturaleza, de una definición poco perceptible de la arquitectura, que no se sobrepone al territorio pero que parece originar y germinar de aquél, constituye ya de por sí una respuesta diversa de otras experiencias coetáneas: no sólo reconduce la arquitectura al acto primordial del ‘recinto’ que ‘señala’, más que dominar un sitio (los *cromlech* de Avebury y de Stonehenge son una referencia explícita) expresa, incluso a través del eficaz realismo representativo de la forma, “un dejar ser” del territorio, una tranquila presencia que no se impone, llevada a aquella fusión figura-fondo que constituye una de las fundamentales características de la visión moderna.²⁹

Junto al tema de modelar el suelo y trabajar con la tierra, percibida y restituida en las vistas a vuelo de pájaro, la recurrente presencia de temas exquisitamente ligados a la imagen sensible y mental del paisaje, es la que revela la dimensión poética de la arquitectura de Gabetti e Isola. La continuidad y hasta la inversión figura-fondo, la captura del infinito, la sabia dirección de la ondulación de la luz que hace visible y perceptible las variaciones de la atmósfera, transfiguradas en una ‘impresión’ compleja de gran síntesis expresiva y las reflexiones sobre lo pintoresco y lo sublime, subrayan una inmediata y a la vez sofisticada metáfora del paisaje, cuya transposición preferentemente figurativa sucede en el interior de una experiencia visual, perceptiva, emotiva, existencial, que permite hacer visible lo invisible, porque el retorno a la Naturaleza “*es imposible, pero existe y todavía una vez más lo experimentamos*”.

Perspectiva para el concurso del Centro Direccional Fiat en Candiolo

²⁹ Cfr. P. Gregory, op. cit., pág. 99.

