

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Juan Ignacio Mera González

Universidad de Castilla la Mancha. Escuela Técnica Superior Arquitectura de Toledo
juanmeramh@gmail.com

¿Quién es Gardella? / Who is Gardella?

Estamos en 1939 y la 2ª Guerra Mundial está a punto de empezar. Un joven ingeniero civil milanés de 34 años llamado Ignazio Gardella perteneciente a una familia genovesa en la que la profesión de arquitecto e ingeniero se remonta a cuatro generaciones, se pasea por Estocolmo con su amigo Giuseppe. Nadie duda en ese momento, después de las obras que hasta la fecha ha proyectado Gardella que se trata de un auténtico representante del Racionalismo Italiano. Los Manifiestos del *Gruppo 7*, seguro habrían calado en su pensamiento. Pero, ¿quién es y por qué es tan importante?

Observamos 20 años de su vida profesional y nos quedaremos instalados en una cierta perplejidad. Algunos de sus proyectos son absolutamente indiscutibles, en otros damos por conocidos sus valores y en otros simplemente los zanjamos con un vistazo rápido, tal vez pensando... que un maestro también se equivoca.

Si repasamos un número determinado de imágenes tomadas de una serie de películas diferentes, de Michelangelo Antonioni curiosamente descubriremos analogías sorprendentes con otros fragmentos de la obra de Gardella. Propongo este juego de visiones para tratar de entender hasta que punto andaban entonces todos los márgenes de la cultura unidos.

¡Evidente para algunos pero necesario para muchos!

We are in 1939 and the 2nd World War is about to start. A young civil engineer, 34 years old, Milanese, called Ignazio Gardella, from a Genovese family where the profession of architect and engineer has been a constant during four generations, walks the streets of Stockholm with his friend Giuseppe.

There is no doubt that he is an example of the Italian Rationalism after the projects he had constructed until that moment.

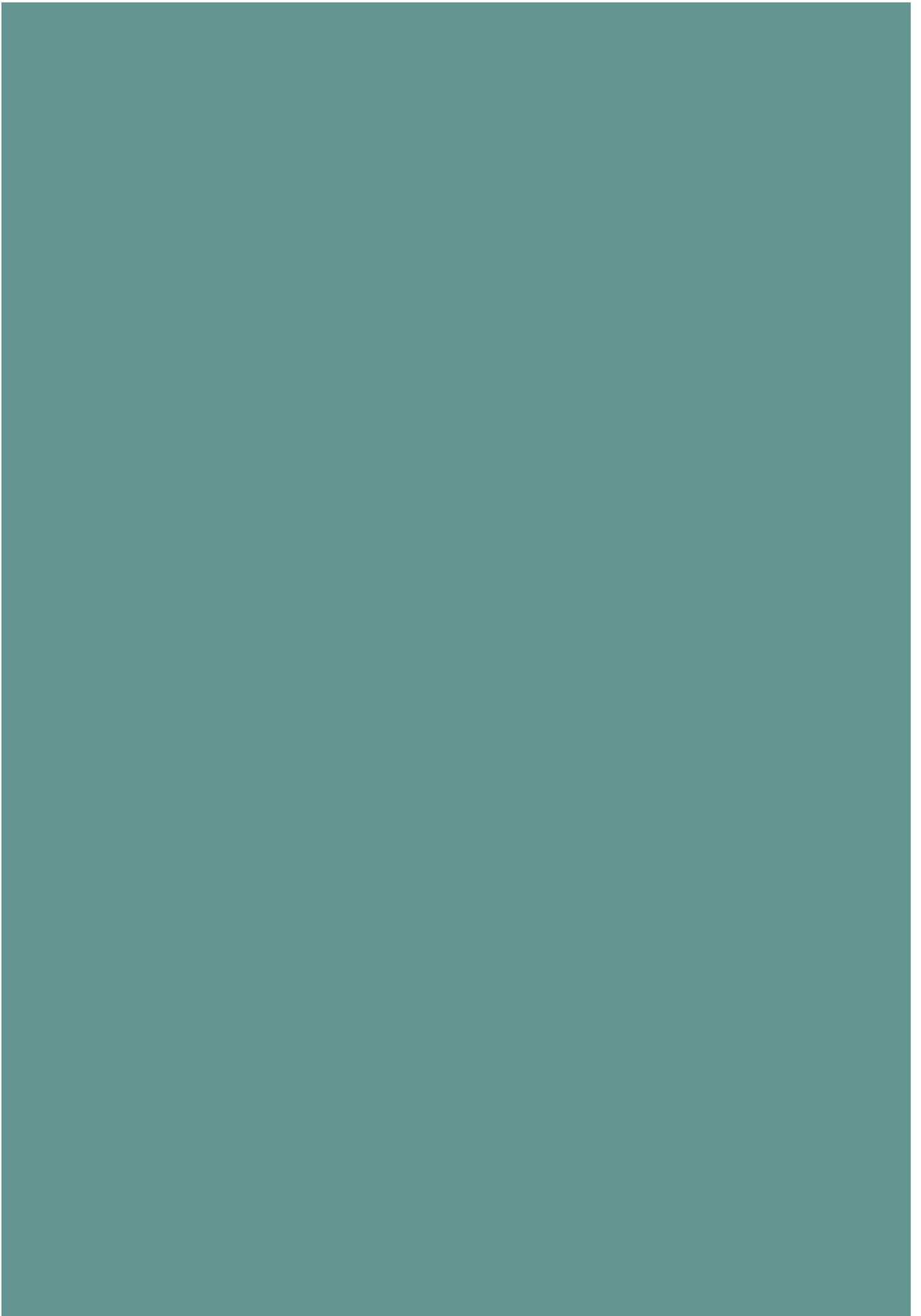
The *Gruppo 7* manifestos sure have been an influence to him. But, who is Gardella and why is he so important?

We observe 20 years of his professional life and we end up with quite a bit of perplexity. Some of his works are absolutely indisputable, others are easy to identify by their values and a minority of them deserve a quick view, maybe thinking that a master can be sometimes wrong.

If we take a look to images coming from Michelangelo's Antonioni films, we find surprising analogies with Gardella's work. Here the reader is invited to watch this game of images to understand how close the margins of culture were at that time.

Gardella, Milán, Gruppo 7, Años 50, Estilo Internacional, Antonioni /// Gardella, Milan, Gruppo 7, The 50's, International Style, Antonioni

Fecha de envío: 06/11/2017 | Fecha de aceptación: 29/11/2017





Estamos en el año 1939 y la segunda Guerra Mundial está a punto de empezar. Un joven ingeniero civil milanés de 34 años llamado Ignazio Gardella perteneciente a una familia genovesa en la que la profesión de arquitecto e ingeniero se remonta a cuatro generaciones, se pasea por Estocolmo con su amigo Giuseppe. Se trata de Giuseppe Pagano, en ese momento flamante director de una Revista de arquitectura mítica llamada *Cassabella*. Nadie duda en ese momento, después de las obras que hasta la fecha ha proyectado Gardella, que se trata de un auténtico representante del Racionalismo Italiano.

Los pensamientos del Gruppo 7 expuestos en el libro *Manifestos, Memorias, Borradores y Polémica*, de Giuseppe Terragni, seguro habrían calado en su pensamiento como en todo arquitecto inquieto de la época. Un grupo formado por Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini y Carlo Enrico (Publicado por primera vez por La Ressegna Italiana, diciembre de 1926).



La máxima de este grupo era el Estilo Internacional. Como un manual de instrucciones nació, dotado de los ejemplos clave para el uso de un nuevo orden ético y estético de la arquitectura que iba a ser obligatorio y necesario realizar. Con esta publicación se señalarían las condiciones que unían a aquellos que hasta el momento habían puesto en práctica las nuevas leyes. La otra obra, la que todos recuerdan, *The International Style*, de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson se había convertido en el catecismo a seguir para conseguir la nueva arquitectura.

Será 1920 el año en el que Le Corbusier reunirá los primeros escritos del *Espirit Nouveau*, que culminarán en el año 1923 con la publicación del libro *Hacia una Arquitectura* donde nos recuerda que “Una gran época acaba de comenzar” iniciando la revolución mediática. Toda Europa se movía en una dirección estética. En Italia, el Gruppo 7 lanza sus manifiestos en el año 1926. En el año 1932 el *Estilo Internacional* queda definido. En 1936/8, Ignazio Gardella proyecta su primera obra, sin duda un exponente aparentemente claro de los principios del Estilo Internacional, hablo del *Dispensario Antitubercolare*.

Fig. 1. Guiseppe Pagano e Ignazio Gardella de paseo por Estocolmo en 1939.

Fig. 2. Gardella en el año 1950. Frente a su casa. Edificio via Marchiondi. Milán

“Hay que trabajar con los medios que se tienen al alcance: Obvio, pero este precepto no lo es tanto para los arquitectos. Les parece una invitación al realismo, a la modestia y a la moderación que no todos están en grado de asumir, como en cambio sabía hacer Gardella”. (Del escrito de Francesco Dal Co, del libro Ignazio Gardella, *Arquitectura a través de un siglo*).



¿Pero?... ¿Quién fue Gardella?
 ... Y... ¿Por qué es tan importante?
 Este es el núcleo de la cuestión que este escrito quiere resaltar.

Vamos a observar 20 años de su vida profesional a través de sus edificios y proyectos que instalan al lector en una cierta perplejidad. Algunos de ellos son absolutamente indiscutibles. En otros casos, dimos por conocidos sus valores, Y en otros, simplemente los zanjamos con un vistazo rápido como si no los hubiéramos visto, tal vez pensando... que un maestro también se equivoca.

10 propuestas, que a priori parecen de distintos arquitectos, todos realizadas entre los años 1940 y 1960:

Fig. 3. *Dispensario Antitubercolare*, vista del conjunto.



1. *Dispensario Antitubercolare*. Alessandria, Italia.

Aunque inicia el proyecto muy pronto, alrededor del año 1936, realmente se puede decir que el *Dispensario Antitubercolare* construido en Alejandría, culmina en el año 1938. Por esa época Gardella ya había realizado proyectos tan importantes como la Torre en la Plaza del Duomo en Milán del año 1934 o la Rehabilitación y Ampliación de la Villa Borletti en Milán del año 1935, ambos de corte moderno pero quizá cargados de un aire triunfalista que despedían un aroma de grandiosidad política que seguramente invadió a Italia en esos años. El *Dispensario* de Alessandria es, no sólo un proyecto radical que entra de inmediato en el grupo de los reconocidos por la crítica del momento; se trata sobre todo de la primera obra construida por Gardella, donde éste deja claro el pensamiento personal que recorrerá toda su obra. Sobre un terreno baldío entre los años 1937 y 1938, a la edad de treinta y un años proyectará y construirá este edificio sanitario. Claramente identificado con el movimiento racionalista más ortodoxo, este edificio no deja dudas de su adscripción a la línea más radical del movimiento. Giuseppe Terragni parece estar detrás de cada dibujo, plano material e imagen. Es una cuestión de lenguaje, pero ante todo de pensamiento. Amor al paralelepípedo, amor al rectángulo seco,... Geometría austera, proporción exacta.

No hay forma desperdiciada, no hay recurso licencioso. La estructura manda y el plano se somete a ella, la belleza viene de la verdad,... ni siquiera hay color. Sólo el material y su colocación, cada uno en su lugar. Resuelta la planta con ocho intercolumnios en un sentido y dos y un vuelo en el otro. Pilares de sección cuadrada suavizada en sus aristas, característico del Terragni. La imagen podría haber sido tomada en el edificio para la Casa del Fascio, unas veces sirven para limitar usos, cerrar habitaciones o simplemente ordenar el ritmo del espacio recordándonos en todo momento la lógica de la construcción más racional donde toda referencias al pasado está vetada.

Blanco sobre blanco. Suelos desnudos y techos desnudos.

Paños de suelo a techo ya sean de pavés, puertas o ventanas.

Pavés, cristal y pavés.

Proyectores de luz encaramados a tuberías de acero señalando canales de distribución de energía. Larguísimas ventanas horizontales que retan a la gravedad y nos hacen despreciar toda construcción tradicional.

Una sala de espera común entre hombres y mujeres que para el pensamiento de la Italia de Mussolini, esta debía ser algo así como una sauna compartida por nórdicos infieles y disolutos.
Todo esto unido dio al traste con la autoridad de Gardella sobre el encargo y su dirección de obra fue anulada.
Sólo cometió un error la autoridad competente.
Cuando Gardella recibió la comunicación de su revocación como director de obra esta estaba ya terminada Y Gardella,... se fue.
Racionalista.
Radical.
Seguidor de Terragni y los suyos.
Ultramoderno...
Y sin embargo...
Un pequeño detalle,... muy pequeño, indica que Gardella es más rebelde de lo que parece,... rebelde también con los suyos. No contento con desobedecer a los fascistas, también desatenderá las leyes del Movimiento Moderno.
Un virus del pasado entra en el edificio.
Un virus, que no se descubre a primera vista.
La composición de la fachada muestra los planos de forjado libres gracias al retranqueo de la estructura.
Lienzos netos recorren de lado a lado toda la longitud del frente.
La escalera como una pasarela de embarcación se extiende fuera del edificio sin barandilla.
La nueva construcción flota dejando ver su obra viva bajo la planta baja ligeramente elevada.
Y sin embargo...
Algo no cuadra.
¡Un tapial!...
Nada menos que un tapial.
Un enrejado de ladrillos toscos, es la celosía que protege de vistas la azotea para los baños de sol y permite el movimiento del aire en la terraza solar tan necesaria en este edificio.
Un muro tomado de los pajares de la Llanura Padana construido por medios tradicionales como si de una cerca se tratara. El mismo Gardella explicará esta elección:

“He usado la solución del enrejado, porque la veía continuamente en las granjas a lo largo del camino entre Milán y Alessandria. Me parecía lo más indicado para resolver un problema específico, no por hacer referencia a la arquitectura rural sino por retomar un hábito constructivo”...

En esta impecable fachada que Philip Johnson habría seleccionado para su libro *Estilo Internacional*, se ha colado un extraño y sin embargo esta celosía tradicional, tomada de las construcciones agrarias, está tratada en la obra con la misma voluntad abstracta que el resto de los elementos, como si de un material de última generación se tratase.
El lienzo (no muro de ladrillos) en celosía, es colocado en el edificio con el mismo carácter y criterio que el pavés o los focos colgados. Para Gardella no hay diferencia entre los materiales.
No se excluye ninguno, por un motivo u otro y este rasgo todavía incipiente será el primer acento diferenciador, quizá su gran aportación.
El amor al material por emplear está por encima de todo.
Todos son bienvenidos.

Fig. 4. Ignazio Gardella con F. Albini, G. Palanti, G. Romano, B. Revel: Proyecto para el concurso del palacio del agua y la luz. 1938, Vista en perspectiva.



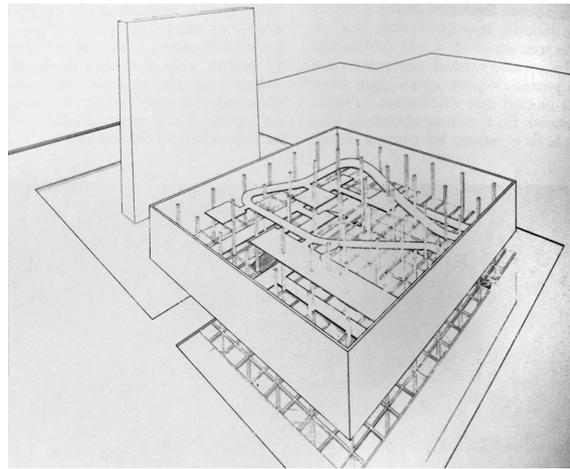
2. Palacio del agua y de la luz para la Via imperial en Roma. Exposición Universal de 1942.

Realizado junto a los arquitectos Franco Albini, G. Minoletti, G. Palanti, G. Romano, y el escultor Lucio Fontana, este proyecto fue resultado del trabajo realizado para el concurso convocado en el año 1939 para la Exposición Universal de 1942. El primer dato que tenemos de este trabajo es que el proyecto no fue seleccionado. La solución propuesta prevé un volumen de planta cuadrada apoyado sobre pilares que se elevan sobre un gran estanque de agua. El espacio interno, enteramente vaciado y sin suelo, se puede recorrer solamente a través de un sistema de pasarelas dispuestas en distintas alturas. La cubierta está recortada perimetralmente para dejar pasar la luz por su borde de forma continua. En línea con el edificio, paralelo a la Vía Imperiale, se colocaría sobre un gran pedestal, un grupo escultórico de Lucio Fontana.

Vuelve el recuerdo de los míticos proyectos de Terragni, donde el lenguaje abstracto de pureza extraordinaria nos elevan a altas cotas de idealismo y donde la geometría y los materiales nobles deciden que ni siquiera la gravedad se resiste a las grandes aspiraciones del hombre del siglo XX. Es preocupante ver convivir estas aspiraciones tan elevadas en demasiados países en ese momento de la Historia, cuando el resultado inmediato desencadenó nada menos que la Segunda Guerra Mundial. Gardella fue un joven arquitecto que no ocultó sus aspiraciones hacia la perfección y el proyecto como no podía ser de otra manera, contó con todos los atributos de la búsqueda de pureza unida a una belleza ideal. Al observar la imagen del edificio podemos imaginar una música celestial acompañándonos en la experiencia de una visita mental... pero... ¿Esto es así realmente?

Delante del edificio muestra un conjunto escultórico donde una figura que simboliza un gran deseo de abrazo se eleva sobre un grupo revuelto de caballos en movimiento. Esta visión del proyecto que he mantenido en mi memoria durante mucho tiempo, transmite una intención clásica de figura fondo donde lo dinámico se carga de energía con el fondo neutro que conecta directamente con la abstracción del pensamiento moderno, siempre con un tinte de exagerada pureza que lo relaciona

Fig. 5. Plano del Palacio del Agua y de la Luz para la vía Imperial en Roma.



con posiciones más cercanas a actitudes reaccionarias. Es en ese momento en el que el proyecto está a punto de perder nuestro interés cuando descubrimos una acción descolocada del guión. Lo que en la perspectiva es un acto de pulcritud academicista que quiere contemporizar con el mundo clásico y con el moderno, encierra lo que interpreto como una ironía. Cuando vemos los planos de alzado y sección encontramos una desproporción cercana al cine de Federico Fellini. No se trata de un grupo escultórico protagonista por estar en un primer plano. Se trata de una escultura de Lucio Fontana absolutamente fuera de escala respecto al edificio o bien de un edificio LILIPUT ante la descomunal escultura.

Es en ese momento cuando aparece ante nosotros un proyecto más sorprendente de lo que pensábamos, ¡Sí ahora!,... queríamos recorrer descubriendo sus valores ocultos, más ocultos de lo que parecía a primera vista, porque no nos preocupa su estilo que parece clásico, nos interesa la cuestión esencial de la escala. La dimensión de los objetos unos respecto de otros, que tan importante fue en el pasado y que tantas puertas abriría a las arquitecturas que estaban por llegar.

Gardella, se muestra como un arquitecto sin estilo, sin clasificación inmediata, donde lo que parece una cosa a primera vista encierra un mensaje de ironía que siempre está en el mensaje de la verdadera arquitectura.

3. Casa Tognella llamada “Al parco”. Milan, 1947 / 1948

Gardella es un constructor de viviendas, es un arquitecto de casas. Ese es su territorio. Frente al Parque Sempione proyectó la casa Tognella. Considerada por el arquitecto como una obra fallida, si la observamos fríamente por su resultado final nos encontramos ante una gran obra. Contando sólo como precedente con la rehabilitación de la villa Borletti del año 1936, Gardella pone sobre la mesa por primera vez una planta que luego utilizará de forma recurrente.

Con la claridad del arquitecto racionalista que cree ser, divide el programa en dos territorios que resbalan uno sobre otro. Dormitorios y servicios en uno permiten liberar una gran estancia que disfruta del parque. De esta forma tan sencilla, utilizando los núcleos de comunicación y acceso a la vivienda, una por planta, gran lujo, para separar los territorios de la casa, resuelve un problema que ante nuestros ojos parece tan

Fig. 6. Casa "al Parco", vista desde el Parque Sempione.



Fig. 7. Casa al Parco, Milano, 1947/48.
Fotomontaje de la maqueta, primer proyecto.



razonable que en ocasiones no somos capaces de valorar. Gardella reinventa aquí un lugar. El espacio de los países mediterráneos. El lugar entre el dentro y fuera. El borde de la casa se pliega como no se hubiera atrevido a hacer en el *Dispensario Antitubercolare* saltando las leyes impuestas por sus maestros y por Terragni. La estructura fiel a los supuestos del racionalismo italiano se encuentra con una piel, que díscola, por primera vez que se enreda, se aleja o acerca de forma medida pero inexplicable con números y datos. ¿Fue un fracaso el edificio? Lo vemos y querríamos vivir en él. Elegante. Estructura de cinco plantas. Alero fino y delicado. Volúmenes que se retrasan o adelantan a la estructura. Impecable factura e interiores delicados equilibrados entre mundos clásico y modernos. Pero ni el proyecto tenía cinco plantas, ni los volúmenes que se mueven eran opacos, ni contaba con alero elegante. Gardella sufre en la construcción los reveses de un constructor que levanta una planta más, pero siembra la semilla de una manera diferente de entender la vivienda. La obra resiste.



Fig. 8. Vista d'epoca del fianco, con l'attacco del pórtico ottocentesco al nuovo edificio.

Fig. 9. Termas "Regina Isabella", Lacco Ameno (Ischia), 1950/53. Vista de la sala de espera.



4. Termas Regina Isabella. Lacco Ameno. Ischia. Año 1950/1953

En el final de los años 40, lo que he considerado años cincuenta, nos encontramos con un caso hoy difícil de explicar.

Las termas que Gardella proyecta y construye ante la petición de un colectivo de médicos que le solicitan se ocupe de rehabilitar unas antiguas termas en la isla de Ischia. Tanto este proyecto como el PAC, Pabellón de Arte contemporáneo de Milán, serán dos obras que se enfrentan directamente con la cuestión de las preexistencias. En ellas Gardella respeta tanto el trazado como la estructura existente así como el pórtico construido por el ingeniero N. Cianelli en 1898. No sabemos si por amor a la ingeniería o por respeto a la imagen hacia la ciudad. Gardella acepta las columnas como imagen del edificio colocando un fondo neutro, compuesto por un muro ciego abierto sólo por huecos en forma de balcón tradicional napolitano, con la celosía de siempre, dando máxima importancia a la sombra y pequeñas aberturas en forma de T en la parte superior de los muros casi como si de ventiladores se tratara.

El edificio moderno se pliega ante la huella clásica.

Sin embargo no parece que sea la idea de subordinación la que defiende el arquitecto, sino más bien la idea de transgresión.

No olvidemos que años más tarde Aldo Rossi demolerá los cimientos de la ortodoxia moderna con su *Arquitectura de la Ciudad*.

Esta extraña construcción, hoy difícil de aceptar, aporta sin embargo una cualidad fundamental en la obra de Ignazio Gardella, la naturalidad unida a un cierto surrealismo. Los espacios preparados por la sección transmiten un especial relax.

Sus habitaciones nos invitan a disfrutar del espacio. Las sillas vacías nos llaman. El enigma está servido y el camino personal de Gardella se agudiza a cada paso de una forma silenciosa y tranquila.

Se produce una mezcla extraña.

Un mundo espartano que induce sin embargo al disfrute de la vida y un mundo interior radical y mudo cercano a un futuro incierto y sobrecogedor.



Fig. 10. La fachada sur de la galería mientras desaparece gradualmente detrás de la exuberante vegetación del parque.



Fig. 11. Fachada del Pabellón de Arte Contemporáneo.



5. Pabellón de arte contemporáneo. PAC. Milan. Año 1951/1953

Gardella se enfrenta aquí por primera vez a un “Museo”.

Como siempre en cada oportunidad parte de 0, así la obra de arquitectura cambia cada vez.

Un solar trapezoidal sobre lo que eran las caballerizas de la Villa Real, destruidas durante los bombardeos de Milán de 1943. El área delimitada al norte por un muro que da a la vía Palestro, al oeste por un cuerpo edificado que limita el patio lateral de la Villa Real y al sur por el parque de esta. Gardella ocupa el lugar vacío y se sitúa de la forma más discreta.

Es quizás esta discreción la característica más potente del proyecto. Realmente si viésemos el proyecto y no supiésemos que es un museo pensaríamos que puede ser unas buenas caballerizas. Quien entra por primera vez difícilmente descubrirá el museo ya que cuenta con una entrada de camuflaje. Propio del arquitecto el pensar un espacio sumamente tranquilo, donde el vacío sea más importante y donde las obras expuestas sean las protagonistas.

El resultado es un espacio elegante y sencillo sin grandes gestos, con una luz difusa, pero con una carga de profundidad más decidida de lo que parece. Primero, los materiales empleados. La estructura desnuda. Celosías ligeras y grandes vidrios, suelos continuos y marquesinas industriales, conviven con el detalle que raya un cierto folclore en el uso del dibujo de las barandillas o las celosías rejas que se disfrazan de verjas de jardín. Se convierte así en un edificio casi inexistente, conviviendo con la vegetación donde el paseante si se deja llevar pierde la sensación de estar en un edificio cerrado y se interna en lugar contaminado de exterior y jardín.

Fig. 12. Casa Borsalino, Alejandría, vista desde la fachada septentrional.



6. Casa Borsalino. Alessandria. Año 1952

Edificio imponente.

Aquí el arquitecto acierta en todo.

Pequeños fragmentos de otros proyectos van a parar a él:

El alero que tuvo que hacer cuando le construyeron una planta más en la casa Al Parco, aquí es exacto.

Las ventanas balconeras genovesas que colocó en aquel pobre edificio de termas aquí organizan todo el alzado.

La pequeña pieza de klinker con la que construyó el PAC camuflándose entre los árboles es en este caso el traje impecable de un edificio de viviendas humildes.

Los pliegues incomprensibles de terrazas en la casa Tognella aquí se tornan suaves y lúcidos convirtiendo en vertical un bloque horizontal.

En realidad construye una serie de torres.

La celosía de ventilación del dispensario muro tomado de las construcciones agrícolas aquí se convertirá en ventilación discreta en cocinas y piezas de servicio.

Planta, todo en ella parece algo que no es:

Orienta el edificio al sur aunque la fachada noble es la Norte.

Salón pasante.

Todo parece torcido pero en realidad solo se deforman algunas piezas que se lo pueden permitir por su tamaño.

Lo que aparenta ser simétrico a golpe de vista se deshace suavemente para adaptarse a las necesidades.

Ni siquiera las escaleras son simétricas.

Los huecos no deseados se retrasan del plano principal.

Los colores son elegidos con una dificultad y una sensibilidad extremas.

Fig. 13. La casa de habitaciones en la calle Marchiondi, en Milán, en el ambiente urbano, 1953.



7. Casa “Ai giardini d’ercole”. Milan. Año 1953

Gardella aparece en multitud de fotografías de diferentes épocas (años 50, 60, 70 y 80) siempre en esta casa. Se desconoce si vivió en ella hasta su muerte, pero da que pensar sobre su valor, esa fidelidad.

En una primera visión La Casa ai Giardini respira un aire de convencionalidad. Un edificio con cubierta a dos aguas, se eleva ocho plantas demostrando un testero donde las ventanas bailan al son del programa requerido. Siguiendo el modelo experimentado en el proyecto de la Casa al Parco Tognella, es sin embargo aquí donde se lleva a buen fin. La estructura de pilares (Terragni) pasan a ser losas de balcón corrido y volado.

Los pliegues de cristal producen un desplazamiento en la fachada que poco tiene que ver una composición preciosista y más con el programa requerido en cada caso. Las plantas siguen un orden mental como en la casa al Parco. Y será en los elementos que componen la construcción del edificio donde este encuentra sus mejores momentos.

El balcón radical de lado a lado es capaz de plegarse a la existencia de un árbol.

La barandilla que ya estaba en el edificio para el PAC es aquí una pieza de relojería. Las pompas de cristal consiguen producir en el año 1953 un anticipo de todo un sistema de composición del que hoy en gran parte estamos viviendo.

Solo ver el tamaño de las cristaleras que abarcan de suelo a techo y el efecto que producen en el espacio con su elegante orden vertical mirando a ese jardín que se nos promete, hace que tengamos ganas, al igual que Gardella, de pasar muchos años en esa casa.

Fig. 14. Vista de la casa desde el canal della Giudecca con las cúpulas de "Santa María della Salute" y el campanario de San Marcos al fondo.



8. Casa Cicogna (llamada alle zattere) Venecia. Años 1953/1958

¡Ahora en Venecia! La fachada al gran canal de Giudecca.

No tan perfecta como la casa Borsalino y sin embargo quizá más importante. No tan perfecta, por ser un principio, mientras que la casa Borsalino es más un final.

Hasta aquí Gardella había actuado con independencia de criterios tratando de incluir en sus propuestas residenciales de un orden superior a la propia necesidad de habitar.

Hasta aquí todas las propuestas de Gardella en edificios de viviendas trataban de hacer ciudad.

Pero será en Venecia donde se produzca un cambio que afectará a gran parte del pensamiento moderno.

Iniciado el proyecto un tanto de forma mecánica siguiendo otra vez los criterios de la casa Al Parco, parece que en un primer momento quiere estar a la altura del templo. El apoyo en la geometría parece vital y el camino mejor para llegar a lugar seguro. La vecindad de la Renacentista Iglesia del Espíritu Santo, inquietaría a cualquiera. Toda la presión del lenguaje moderno está sobre el arquitecto y la Ciudad de las Ciudades, nada menos que Venecia, no podrá con Gardella. De forma asombrosa pasa de la ley al juego de equilibrios, de la tranquilidad que da el orden y el lenguaje conocidos a la insolencia de la excepción como elemento relevante del conjunto, de lo medido y reglado a lo aparentemente arbitrario. Ambientar, hacer familiar, no es la búsqueda de lo pintoresco.

“Tratar de conseguir que aquello que acaba de llegar hubiera estado allí antes.”

Adentrarse en los recovecos, atreverse con la barandilla que esta vez no es un reloj sino un objeto teatral, casi una máscara veneciana, entrar en la silueta. Pero existe otra cuestión en el centro del debate que produce una arquitectura como la casa Alle Zattere que es la representación de la realidad.

Cuando Aldo Rossi se refiere a ella, reclama la conexión con el cine de Visconti y la película “Senso”, revelando de esta forma su vertiente realista. Esta sea quizá la cuestión fundamental, no solo de Visconti sino de un grupo de intelectuales del cine, la música, la arquitectura. El realismo italiano planeará por el cine y también por la arquitectura. La aprehensión de una realidad directa está en el ambiente y no hay realidad más mágica que Venecia.



Fig. 15. Vista del edificio con el acceso directo al comedor.

9. Mensa Ollivetti. Ivrea. Turin. Años 1954/1958

Edificio dedicado a comedor y centro de ocio de la Empresa Olivetti es una muestra del gran proyecto urbano y social que caracterizó el breve periodo denominado “Utopía Olivettiana”.

Cuenta Gardella en su memoria:

“Buscaba un lugar agradable donde pasar las pausas durante el trabajo, un espacio unitario que dispusiera de áreas específicas para la lectura, el juego y el estudio.”

Llama la atención la creencia entre la mezcla trabajo - estudio hoy tan desprestigiada.

Algo ha ocurrido para que se haya perdido la creencia en esta forma de trabajo.

El proyecto debería atender a 2500 personas simultáneamente.

Los trabajadores llegarían a él desde la fábrica a través de una galería subterránea conducidos hacia la escalera de ingreso.

No he encontrado ninguna planta donde figure dicha galería pero la posibilidad de su existencia nos hace pensar más que en un edificio en una nave.

La sorpresa mayor del edificio está en su trazado en planta.

Rodeado por múltiples vecinos rectangulares y cuadrados, aparece un platillo volador a depositarse en un campo arbolado.

Dos plataformas horizontales con un perímetro inabarcable.

No podemos percibir la forma completa del objeto.

Sólo podemos dejarnos llevar por él.

El edificio no tiene una única visión y sin embargo siempre es el mismo.

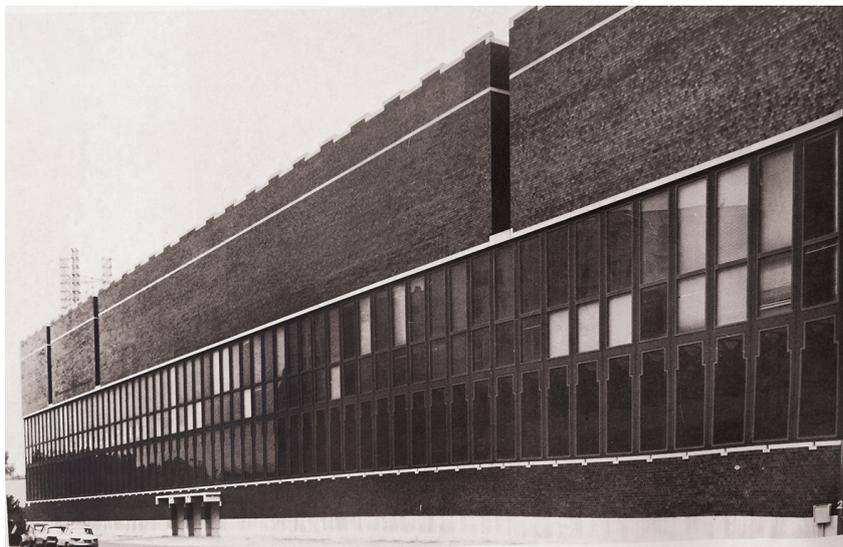
Ahí demuestra su condición orgánica.

Como una hoja más, se organiza su planta y como en ellas son las instalaciones las que distribuyen los fluidos. Nunca un aire acondicionado ha sido tan bien tratado.

Haciendo de la necesidad virtud, los conductos con sus trazados más eficaces configuran el artesonado del techo. Es algo parecido al origen de las cerchas como objetos estéticos.

El balcón corrido otra vez, con una actitud similar *“Si tiene que existir que sea protagonista”*.

Fig. 16. Palacio de Agricultura en la Feria Campionaria. Milán, 1961. La Fachada.



Una vez más el director de cine que disfruta del realismo, como el futuro usuario que solo disfruta del edificio y no se pregunta como es. Sutiles diferencias de nivel permiten que el edificio de tres plantas pase a ser una en algunas zonas dependiendo de un terreno que se presume natural. La Mensa Olivetti encierra quizá su gran innovación al plantear más que un edificio, un lugar. Un espacio entre los árboles, con una actitud similar a lo conseguido en el PAC de Milán. Dos almas conviven en la Mensa Olivetti:

“Alma racional en la función y la construcción y un alma orgánica en la forma y el deseo de inexistencia”

10. Palacio de Agricultura. Feria de Muestras de Milán. Años 1957/1961

Un gran pabellón de tres plantas destinado a exposición de maquinaria agrícola y restaurante.

Nos llama la atención sobre todo el lenguaje.

¿Es este un edificio de nuestra época?

¿Cae en lo pintoresco?

Nos encontramos en el año 1960.

La Arquitectura de la Ciudad va a editarse y coetáneo de él, *Complejidad y Contradicción de la Arquitectura* de Robert Venturi.

El Movimiento Moderno radical se ha dado de bruces con la historia y la memoria colectiva, y reclama venganza.

Los palacios, las torres florentinas, las murallas se están volviendo objeto de deseo.

Pero el alma moderna del arquitecto no puede traicionar sus principios. Gardella es fiel.

Un muro cortina con recortes Milanese.

Un muro ciego sobre él, con almenas que garantizan luz y privacidad.

Una puerta, único acceso a la fortaleza.

Este fascinante edificio reclama historia por todos sus poros y sin embargo su construcción proclama su actualidad.

El muro es un Klinker como la casa Borsalino o el PAC.
 El recorte almenar UNA PIEDRA Veneciana enrasada y plana.
 El muro cortina una inteligente sorpresa, una operación que nos hace olvidar que el edificio alberga tres plantas, de nuevo Gardella juega con la escala y nos engaña. Como el ilusionista esconde una señorita en un cesto, él nos deja atónitos sin saber donde están los suelos tras el muro cortina. Gardella vuelve a acertar y adelanta con valentía los acontecimientos venideros.

“Injertar en el tronco de la arquitectura moderna los principios establecidos en el Renacimiento, vigentes durante siglos... Convendría insistir en la rareza y singularidad de la actitud de Gardella y nada mejor para ello que situarla frente a la de otros arquitectos a quienes también atraía la arquitectura antigua. Pensemos, por ejemplo en un arquitecto como Louis Khan. Confío en que nadie se sorprenderá si digo que Khan pretendía exactamente lo contrario: injertaren la arquitectura que nos había legado la historia los mecanismos y sistemas explorados por la arquitectura reciente...” (Del artículo “Adiós a Gardella” de Rafael Moneo en el libro *Ignazio Gardella, 1905-1999. Arquitectura a través de un siglo*)

Soy consciente de que es conocida esta relación y aún a riesgo de que este artículo nunca vea la luz, conviene que también fuera de Italia sea reconocida tal vez esta conexión, fruto de la casualidad, del ambiente o de la voluntad.

GARDELLA / ANTONIONI... Antoniioni / Gardella.

Pido disculpas si es demasiado evidente, pero los estudiantes aprenderán algo de ello.

Si repasamos un número determinado de imágenes tomadas de una serie de películas diferentes de Antonioni, curiosamente descubriremos analogías sorprendentes con otros fragmentos de la obra de Gardella:

PARQUE DE LA VILLA GHERLANDINI. LA NOTTE / MENSA OLLIVETTI / PABELLÓN DE ARTE CONTEMPORANEO

Fig. 17. Parque de la villa Gherlandini. Lidia (Jeane Moreau). La Notte, Antonioni.

Fig. 18. Mensa Olivetti. Interior.

Fig. 19. Pabellón de Arte Contemporáneo, vista fachada.



PASILLO DEL HOTEL DE CORRADO. EL DESIERTO ROJO / TERMAS REGINA ISABELLA

Fig. 20. Pasillo del hotel de Corrado. Giuliana/Vitti. El desierto Rojo, Antonioni.

Fig. 21. El sistema de iluminación natural del pasillo que da acceso al camerino del cura en las Termas Regina Isabella. Estudio Gardella, Milán.



HOTEL SAN DOMENICO. LA AVENTURA / TERMAS REGINA ISABELLA

Fig. 22. Hotel San Domenico. Claudia/ Vitti. La Aventura, Antonioni.

Fig. 23. Vista de época de las termas Regina Isabella.



BALCÓN DE LA CASA DE NICCOLÒ. IDENTIFICAZIONE DE UNA DONNA / CASA BORSALINO

Fig. 24. Balcón de la casa de Niccolò/Milian. Identificazione de una donna, Antonioni.

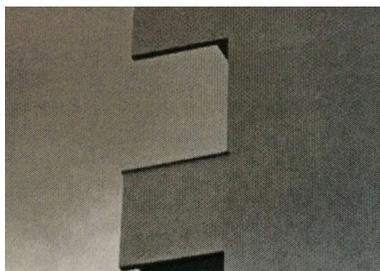
Fig. 25. Casa Borsalino, vista de Fachada.



CRUCE DE CALLES. EL ECLIPSE/ CASA TOGNELLA. LLAMADA “AL PARCO”

Fig. 26. Cruce de calles. El Eclipse, Antonioni.

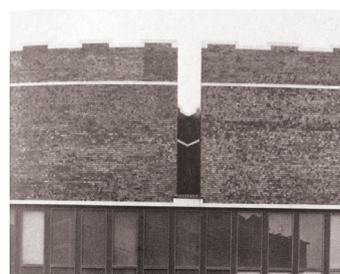
Fig. 27. Casa Tognella. Llamada “Al Parco”. Vista interior.



EL REPORTERO / PALACIO DE AGRICULTURA. FERIA DE MUESTRAS DE MILÁN

Fig. 28. El Reportero, Antonioni.

Fig. 29. Palacio de Agricultura. Feria de Muestras de Milán.



Propongo este juego de visiones para tratar de entender hasta que punto andaban entonces todos los márgenes de la cultura unidos, algo tan deseable. Algo tan necesario.

Vaya por delante mi respeto, por un verdadero arquitecto, y por un cineasta que también estudio esta preciosa carrera.

Bibliografía consultada

BERIZZI, Carlo. *Architectural Guide: Milan*. Berlin: Dom Publishers, 2015. 252 pg. ISBN/ISSN: 978-3-86922-396-4

BUZZI, Franco. *Ignazio Gardella, progetti e architetture 1933-1990. Padiglione d'Arte Contemporanea Milano, 22 gennaio-18 marzo 1992. Mostra a cura di Franco Buzzi Ceriani*. Venezia: Marsilio Editori, 1992. ISBN 88-317-5639-7.

CASAMONTI, Marco. *Ignazio Gardella, 1905-1999. Arquitectura a través de un siglo*. España: Ministerio de Fomento y Sociedad Editorial Electa España, S.A., 1999. 291 pg. ISBN: 84-8156-245-9

CIARCIA, Saverio. *Ignazio Gardella. Il Padiglione di Arte Contemporanea di Milano*. Con un saggio di Jacopo

Gardella. Napoli: Clean Edizioni, 2002. 128 pg. ISBN 88-8497-086-5.

CIARCIA, Saverio. *L'architettura di Ignazio Gardella. Il pensiero e le opere*. Napoli: Giannini Editore, 2012. 148 pg. ISBN 88-7431-587-2

CORBUSIER, Le. *Hacia Una Arquitectura*. Primera reimpresión: septiembre de 1998. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, colección Poseidón, 1998. 128 pg. ISBN 10: 84-455-0277-8. ISBN 13: 978-84-455-0277-8.

FREDIANI, Gianluca. *Ignazio Gardella e Ischia*. Italia: Officina Editoriale, 1991. 96 pg. ISBN 10 88-604-9204-1

ISBN 13: 978-88-604-9204-3

GOSTOLI, Francesco. *Le due città: Dialoghi con Quaroni e Gardella : opinioni, riflessioni progettuali (Biblioteca di architettura)*. Italia: Arsenale, 1990. 62 pg. ISBN-10: 8877430869 ISBN-13: 978-8877430861

SAMONÀ, Alberto. *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. Roma: Officina Edizioni, 1986. 286 pg.

TERRAGNI, Giuseppe. *Manifestos, memorias, borradores y polémica. Volumen 3 de Colección de arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1982. 152 pg.

ISBN 84-500-5210-6

VVAA. *A+U 92:05. N° 260. (Venturi, Gardella, Rossi)*. Japón: A+U Publishing Co., LTD, 1992. 124 pg. ISBN/ISSN: XXXX-00038537

VVAA. *Architetti Italiani 1930-1990*. Roma: Officina Edizioni, 2002. 250 pg. ISBN/ISSN: 979-88-87570-39-6

VVAA. *DPA 25, Gardella*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2009. 90 pg. ISBN/ISSN: 978-84-608-0977-7

VVAA. *Gardella / Bianchi. Facolta Di Architettura Di Genova*. Italia: Alinea Editrice, 2006. ISBN/ISSN: 978-88-8125-963-2

VVAA. *Storia Visiva Dell' Architettura Italiana. 1700- 2000*. Italia: Editorial Electa, 2007. 400 pg. ISBN/ISSN: 978-88-370-4882-2

VVAA. *The International Style*. Estados Unidos de América: Editorial Norton, 1966. ISBN 10: 03-9300-311-6 ISBN 13: 97-8039-3003-116

VVAA. *Zarch N° 1 Las Trazas Del Lugar / Traces Of Place*. Zaragoza: Dpto. Arquitectura Univ. Zaragoza, 2014. 416 pg. ISBN/ISSN: X-00194985

