

El tiempo y las obras

Arquitecturas milanesas

Daniele Vitale

En 1954, se publica en Milán un pequeño libro de Piero Bottini, arquitecto racionalista (1). Se basa seguramente en una tipología literaria bastante convencional —la de las “guías” que tratan de explicar una ciudad a través de una cierta elección de edificios— sin embargo, el libro daba de la ciudad una imagen singular y deformada, un “Milán racionalista”, suspendido entre observación e invención. De la realidad urbana traduce sólo algunos hechos, extrayéndolos de la confusión de las cosas y mirándolos casi como un mundo separado, como un “terreno de fundación”: blancas arquitecturas de lo moderno, como también edificios del siglo XIX y de principios del XX, vistos como preparación y evolución hacia la nueva ciudad, fundada en la racionalidad de los tipos y en el rigor de las formas.

Es así como la “forma urbis” se ha convertido en una “forma mentis”, una Milán mental, imaginada, donde las piedras de lo real son abstraídas de su contexto y recomuestas dentro de la pureza de un sistema. No es un “retrato” lo que Bottini entonces construye, es más bien una “idea de la ciudad”, organizada alrededor de pocos hechos que la constituyen y representan, en el mismo modo en que los antiguos “figuraban” las ciudades a través de aquellos elementos que consideraban esenciales y sintéticos. La exclusión y la elección radical, se sostienen en efecto sólo porque la descripción coincide con un proyecto y lleva el signo de su tensión; como si la historia, aunque con contradicciones y desviaciones, tendiera al cumplimiento de un destino; como si los edificios descritos no fueran otra cosa que los pernos alrededor de los cuales tendría que articularse la ciudad futura.

Toda la historia del racionalismo milanés transcurre a través de este hilo incierto que divide la ciudad virtual o la ciudad pensada de la ciudad real, que recoge algunos aspectos y los corrompe. Miramos los edificios que Bottini había escogido e ilustrado y los vemos ya consumidos por el tiempo, a menudo degradados, dentro de un cuadro de relaciones urbanas que, desde el comienzo, los había reducido a otra cosa, asimilados a un desarrollo contradictorio y mediocre. Antes de la guerra, se produce la división —es casi un desdoblamiento de las conciencias— entre los grandes proyectos teóricos que pretendían delinejar una alternativa a la ciudad de la especulación, y una práctica concreta que reducía el racionalismo al plano del tratamiento formal y del lenguaje; después de la guerra se produce una hegemonía nueva, una difusión y una victoria aparente que coinciden, en realidad, con la pérdida de una gran fuerza de las propuestas generales. El racionalismo se convierte, en muchos aspectos, en el lenguaje mismo de la reconstrucción; reaparece dentro de la ciudad a través de una explosión de episodios dispersos y fragmentados, se le separa de los problemas verdaderos, de las opciones, contraído en pequeñas lógicas funcionales, reducido a señal exterior de comodidades o eficiencias privadas.

La obra de Bottini, sus dibujos, sus edificios, su “guía”, son quizás la última expresión llevada a cabo en el diseño racionalista como proyecto urbano, como intención de conjunto y como voluntad de reforma. Es demasiado fácil hacer coincidir linealmente aquella derrota con la derrota política de las izquierdas, la llegada de la restauración y nuevo dominio de intereses. Especialmente, la desvalorización más profunda del mito racionalista se manifestó, no a causa de una oposición polémica a ciertos contenidos de algunos otros, sino que por parte de los mismos protagonistas que forzaron los límites expresivos del lenguaje más allá de los significados conceptuales de los elementos o de los esquemas, exasperándolos y escudriñando las posibilidades, hasta experimentarlas a veces en el plano de la carga fantástica. Esto sucedió en formas diferentes: atribuyéndole un nuevo predominio a la imagen en las obras de Ignacio Gardella, incluso hasta aquel anuncio y aquel punto de cambio que se constituirá en el año 1958 con la “Casa delle Zattere”; desmontando y articulando emblemáticamente el objeto en sus elementos, hasta alcanzar un nuevo extrañamiento y tensión entre las partes, en el caso de Franco Albini; subvertiendo las convenciones urbanas y el orden de los elementos en el edificio bellísimo de Luigi Moretti en “corso” Italia.

Es verdaderamente singular la situación de este arquitecto romano, que en Milán construye después de la guerra algunas de sus mejores arquitecturas, incluidos los tres hoteles de los años 1947-1950 en el problema de encontrar una nueva mediación entre los grandes edificios laminares destacados en el cielo y una ciudad organizada en manzanas y calles; reducido ya el edificio del “corso” Italia (1951-56) a un uso anómalo y diferente de los elementos de la tradición moderna, hasta definir una esquina urbana no según las reglas usuales de las alineaciones y de las alturas, sino por oposición a los grandes volúmenes tratados plásticamente, aspirando a una nueva monumentalidad y recurriendo a instrumentos compositivos como los salientes, los cortes verticales, las fisuras, los contrastes de materia.

Pero si ésta fue la evolución o el destino del racionalismo milanés, hay que recordar también cual fue una de sus características originarias más auténticas, es decir, la dirección especial asumida por su purismo mismo; aquella dirección que ya Persico con agudeza había identificado hablando de la aspiración de la arquitectura italiana, “al menos con ciertos artistas de vanguardia..., en unirse al gusto de la pintura metafísica” (2). Pues, porque en las obras mejores, ella había verdaderamente atravesado por una especie de “suspensión” y de aurea metafísica, que no correspondía al racionalismo solamente, sino que recorría diagonalmente también otras opciones y otros lenguajes, las tendencias a la abstracción como las del “Novecento” (3) milanés. Es así como mundos aparentemente en oposición, tienen, en realidad, un sentimiento común y una frontera incierta, un mismo fundamento e intercambios de experiencias.

No es casual que la casa más bella de las construidas por



Foto: Giovanni Chiaramonti

Columna y fachada de San Lorenzo.

balcones, transformándose, en realidad, en un "patio virtual", no usado y no vivido, sino convertido en silencioso "espacio de espera".

Pero estas interferencias y afinidades, ciertamente Bottoni no las entendió, aunque sí en su guía incluyó la "Ca Brütta" (4) de Giovanni Muzio, el primer y más bello de los edificios "novecentisti" milaneses; ciertamente no sabe reconocer del

Lingeri y Terragni, la casa Rustici del "corso" Sempione (1933-35), sea muy distinta a la descripción que a menudo se ha hecho de ella, pues no es un edificio liviano, sino una casa sólida y articulada en cuerpos, dotada de un sentido completamente milanés de las divisiones y de la decoración, hecha con objetos aislados enfrentados. Una casa donde el patio no está cerrado hacia la calle, sino filtrado por la estructura de los

Novecento la autonomía y la dignidad, el haberse convertido en un elemento esencial del clima y del rostro urbano. Al contrario de los racionalistas, de hecho, los arquitectos del Novecento habían constituido un grupo amplio y articulado, habían construido y ejercido gran influencia, habían cambiado realmente la forma de la ciudad. Pocos centros europeos han estado tan profundamente influidos por la experiencia "novecentista" como Milán; pocos engloban tan homogéneamente partes acabadas y definidas, piezas en ciertos aspectos emparentadas con el rigor y el silencio de los cuadros de De Chirico y Carrá.

Nacía el "Novecento" del deseo de encontrar un orden, de la búsqueda de un hilo y de una continuidad perdida, de una aspiración declarada hacia lo clásico. El orden podía ser fundado solamente volviendo a encontrar en la historia urbana un mundo con formas, definido y comprobado por la experiencia, en el cual basarse y al cual pertenecer nuevamente, ésto se identifica en la arquitectura de la contrarreforma y del neo-clasicismo milanés, en su austereidad y en su carácter severo y desnudo. Sin embargo, la referencia no es literal, pasa a través de adaptaciones e imaginaciones. La tradición y lo clásico de los "novecentisti" son en realidad el fruto de una operación completamente intelectual de evocación y de transfiguración literaria. Los mismos elementos de los órdenes no se "citan" casi nunca, sino que se deforman y estilizan hasta una reinvencción sustancial, desligados de su regla de composición, dispersos como fragmentos y como hallazgos en las fachadas macizas de las casas, casi como constituyendo un sistema de "pintadas" y relieves. Columnas, pilas, platabandas, cornisas, impostas, tímpanos, nichos, balaustres y ánforas, llenan las fachadas milanesas como sombras de un mundo evocado.

Pero mucho más sólida es, en realidad, la relación con la ciudad histórica: ésta de hecho representa no solamente el *término de medida*, sino que también en el verdadero sentido, el *terreno de fundación* de la nueva ciudad.

Una se construyó sobre la otra, sin lograr jamás reformar la planta verdaderamente, sino que se modeló sobre ella superponiendo a una topografía contradictoria y en muchos aspectos medieval, un mundo edilicio distinto y revuelto. El centro, casi todo reconstruido, con edificación compacta y densa; la periferia surgida en un territorio ya históricamente estructurado, organizada alrededor de sedimentaciones antiguas de villorrios, de campos, de núcleos productivos y religiosos, de vías de tierra y de agua.

Aquí no existe la oposición que, sobre todo, había fundado la ilustración entre ciudad moderna y ciudad histórica, donde ésta era considerada como un hecho unitario y concluido, como un gran monumento alrededor del cual se dispone la ampliación. Lo moderno no se constituye como hecho antinómico de otro mundo, en alguna forma separado físicamente. Pero la ciudad está toda en esta riqueza de co-presencias, está superposición y arrimo continuo de nuevos edificios, antiguos signos y grandes monumentos, donde lo nuevo se ha edificado sobre una permanencia de huellas y piedras y memorias borradas. Tanto es así que si tuviéramos que repetir la operación de Bottino, describiendo Milán, a través de un sistema de edificios y disponiéndolos en un plano abstracto e ilimitado del terreno, solamente podríamos hacerlo mezclando manufacturas modernas y antiguas; desde el Duomo, al Castillo, al Hospital de Filarete, a las grandes basílicas y a las mejores partes burguesas, arrimando los edificios nuevos y los nuevos monumentos, la "Torre Velasca" y algunos grandes bloques, fábricas y sectores de los suburbios, a nuevos hechos donde se vuelve a resumir la construcción de la ciudad.

Ciudad que, en parte, ha anulado, con las reconstrucciones, una de sus características más fascinantes y antiguas, es decir, su sistema de diferencia entre "interior" y "exterior", ser ciudad de recintos y patios, donde el espacio ordenado y austero de la calle anticipaba la explosión de riqueza y la dignidad de los patios con columnas. Ciudad sin plazas con dignidad de arquitectura, pero donde éstas eran los grandes patios donde se

desenvolvía la vida civil, donde ésta encontraba su fuerza de representación. Sucede a veces, que las ciudades se identifican en manera casi exclusiva u obsesiva con un tipo, instituyéndolo como principio propio y con ley propia, explorando en el tiempo su potencialidad y variaciones. En Génova, sucede así con la tipología del edificio o bloque aislado, sistema con volúmenes puros y separados que se disponen según ejes y sobre pendientes. En Milán con el patio, que es no solamente el elemento inicial de edificación de la ciudad, sino también el aspecto teórico y la idea, el principio de asentamiento que une la experiencia de la ciudad y la del campo, las elaboraciones de tratados y de las ciudades ideales a la construcción cotidiana del tejido urbano. En este sentido, los atrios de las basílicas, los claustros de los monasterios, los patios del Filarete (que se muestran más que los otros como referente y modelo), los patios y corrales cerrados o semi-cerrados de las "cascine" (5), los patios domésticos y de los palacios, los patios de los grandes edificios civiles y religiosos constituyen el hilo permanente de una experiencia donde las especificidades tipológicas se confunden y se alimentan dentro de la espesa red de intercambios, analogías y citas.

Hoy se ha perdido el tejido diminuto de los patios domésticos, reemplazados por los condominios y por los nuevos bloques. Sin embargo, permanecen los patios principales como lugares que señalan y organizan la ciudad, monumentos introvertidos que miran hacia el interior. Y permanece también esta característica, la de una ciudad basada no sobre la prevalencia de un plano, de una razón topográfica, sino sobre una organización por puntos y lugares, sobre una red de situaciones urbanas y arquitecturas que emergen. En este sentido, la época moderna ha continuado teniendo un carácter que era ya el del Milán contrarreformista: los edificios antiguos y los monumentos a los que se adosan nuevas y grandes construcciones. Por ello, los monumentos tienen un papel singular en Milán como "hechos urbanos", así como también sus características particulares en cuanto edificios: pocos o ninguno de ellos están completamente terminados. Pero fueron grandes fábricas de trabajo y de ideas; obras que se han desarrollado en el tiempo y que del tiempo muestran las vueltas, las distintas construcciones bosquejadas en un mismo palimpsesto y en un mismo tema.

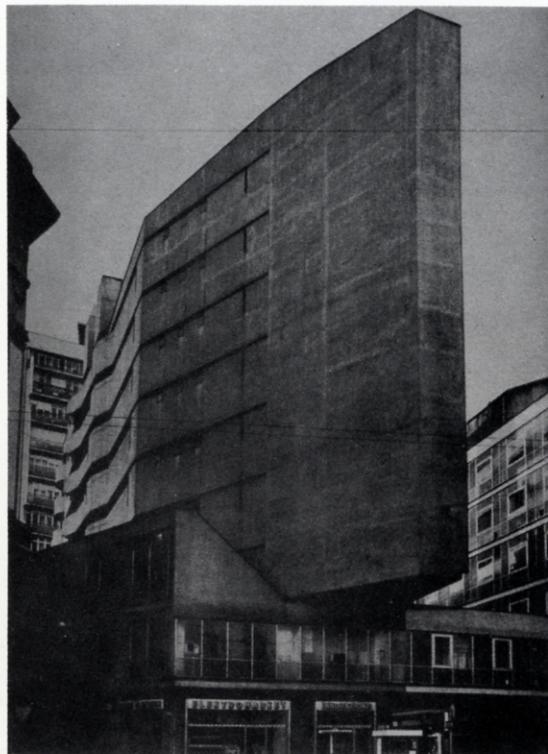
Sucede a veces que la belleza no descansa en la coherencia o en la conclusión de las formas, sino que ésta vive en lugares ambiguos, ricos en ecos, donde las piedras permanecieron llenas de resonancias y de significados, de distintas potencialidades y de tensiones entre las ideas. De este tipo es la belleza de los monumentos de Milán. Así es en *Sant'Ambrogio*, en el *Ospedale*, en el *Castello*; así es en *S. Lorenzo*, donde la diversidad de las fases y de las reconstrucciones parece sumirse en el mito renovado de la arquitectura romana y de una grandeza a emular. Así, en fin, más que en ningún otro edificio, es en el *"Duomo"* fábrica que atraviesa los siglos y que en los siglos compone un tratado, grande y contradictorio, de la arquitectura milanesa.

Así, ante los ojos de los arquitectos, la ciudad se extiende con su riqueza misteriosa: en sus miles de edificios y patios, calles y plazas; en los lugares secretos y en las heridas abiertas; en el ritmo inquieto de la vida; en el sistema infinito y prolíficiente de las formas. Y genera mitos, ideas, nuevas figuras, tensiones diferentes del futuro.

Pero siempre, desde su seno, parece renacer una interpretación más fácil y cautivadora, el estereotipo o la tentación de una "gran metrópolis" que tiende a la adaptación y la eficiencia, a un "rostro europeo", constantemente deseado y perseguido, que busca fuera de sí, en cualquier extranjero, sus propios referentes, sus modelos, para conjurar la "involución provincial". A ésto se debe que los nuevos internacionalismos sean genéricos, que olvidan la complejidad histórica de las contaminaciones y de los intercambios entre los aportes externos y la riqueza cultural y material de la tradición milanesa. Por ésto, la nueva y desconcertante fortuna de los "designers" o de los



Casa Rustici en Milán. Lingeri y Terragni, 1934-1936.



Edificio en Milán. Moretti, 1951-1956.

industriales de la moda, improvisadamente invitados y convertidos a las cuestiones de arquitectura, no por otros méritos, sino que su conexión orgánica con el mundo de los intercambios y del consumo, casi como si quisieran constituir un punto de vista ilustrado y abierto.

Otras y más cansadoras, contradictorias, a menudo lejanas entre ellas, son las vías que recorren con sus investigaciones los mejores arquitectos. Sabiendo que es una cuestión intrincada y ambigua pero a la cual no se puede huir, que es la de las identidades múltiples y escondidas del territorio y de la ciudad; de su espesor de historia y de eventos tratando de sacar su propia medida, su propia respiración, un fundamento no arbitrario, la materia del trabajo. Así sucede en la investigación de muchos jóvenes. Como en la de Guido Canella, que reinterpretando el policentrismo y la antigua dialéctica del territorio milanés pretende reconstituir en hechos épicos y monumentales, los centros de servicios de los alrededores de Milán, con un juego retóricamente complejo de contaminaciones y citas.

Estas cuestiones de la estructura urbana, de la periferia, del centro, esta confrontación con la riqueza de los edificios históricos, siempre han formado parte de los grandes proyectos para la ciudad, recientes o no.

Los racionalistas "Milano verde", en primer lugar (1938), oponían a la dimensión y a la carga de los monumentos milaneses, la pureza de las blancas arquitecturas, diseños compactos de partes urbanas que se erigían de frente a ellos, casi como para continuar con su secuencia y retomar su triangulación.

Sin embargo, es en la Universidad Católica de Giovanni Muzio, construida dentro del monasterio de S. Ambrogio y al interior de sus claustros Bramantescos (1927-1938), quizás el episodio más rico y fascinante de intervención sobre el cuerpo físico de un monumento, aceptando transformarlo y *continuar* con su construcción fuera de cualquier ilusión sobre "vías objetivas" del restauro. Visiones, secciones y detalles de monumentos se vuelven, en fin, extrañados en los dibujos de Aldo Rossi, aplastados atrás o impresos sobre los proyectos, medidos en ellos o enfrentados a ellos; casi para repetir que el sentido del monumento está más allá de su misma colocación o presencia física, en su significado o en el ponerse como lección, en su

llegar a ser parte teórica y elemento de construcción de la disciplina. Así, cada proyecto puede nacer solamente a partir del estudio y del uso de otras formas como de otros edificios. Y las ciudades vuelven hacia nosotros con esta riqueza de hechos y de identidad, desde siempre recorridos por los ecos de los proyectos y por los pensamientos, la tensión entre las piedras y las formas imaginadas.

"Todo se cumple en Milán con una segura exactitud que es garantía y confort del vivir, incitación para tener fe en el mañana y, sobre todo, en el hoy. La excelsa cumbre del Duomo, que se nos aparece sobre lejanas brumas en Saronno, en Seregno; los muros bajos, superados por las copas de los olmos, de los castaños. Hoy la amplia mancha del vivir se dilata y se desflecha en el llano hacia todos los álamos y hasta las primeras moreras de la tierra; el bosque de abetos que desde la zona de las Groane descendía hasta Porta Giovia, aún en los tiempos de los Sforza, ha dejado el lugar a las patatas, al trigo, a las chimeneas ya inútiles, a los postes de las líneas eléctricas: para el aporte de lo invisible, de las centrales del Ticino y del Adda" (6).

D. V.
Traducción: Ana de Aguirre

- (1) Piero Bottini, *Edifici moderni in Milano*, Editoriale Domus, Milán, 1954.
- (2) Edoardo Persico, *Un teatro a Busto Arsizio*, en "Casabella", n.º 90, junio 1935; ahora también en E. Persico, *Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere*, Feltrinelli, Milán, 1977, p. 190.
- (3) *Novecento*: corriente literaria, de arte y de arquitectura que se desarrolló en Italia en la década de 1920, basada sobre una exigencia de retorno al orden. Corresponde a otros movimientos contemporáneos de países europeos, como por ejemplo el Noucentisme catalán.
- (4) *Ca Brütta*: Nombre popular en dialecto milanés (casa fea) de un famoso edificio construido por Giovanni Muzio en 1919-20. Fue su primera obra y suscitó violentas polémicas en la prensa y en la opinión pública.
- (5) *Cascina*: Casa de campo con corral cerrado o abierto, típica de la Llanura Padana en el norte de Italia.
- (6) Carlo Emilio Gadda, *Milano*, en "L'Approdo", a II. n.º 3, julio-septiembre 1953; ahora en C. E. Gadda, *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, Adelphi, Milán, 1982, p. 266.