

Ignazio Gardella

Entrevista por Daniele Vitale

Ignazio Gardella, nacido en Milán en 1905, pertenece a la brillante generación de E. N. Rogers y Albini, representando una posición personal del ejercicio de la arquitectura moderna tanto de notoria profesionalidad como de extremada maestría y sutileza. Superviviente, con Quaroni, de su generación, continúa en activo. El arquitecto Daniele Vitale, profesor de proyectos del Politécnico de Milán, ensayista ligado a la Tendenza y con una especial relación con España, ha realizado para ARQUITECTURA la siguiente entrevista.

Daniele Vitale.—Tu trabajo como arquitecto se ha desarrollado sobre todo en Milán, aunque tu familia no es de origen milanés. ¿Cómo entra esta ciudad en tu arquitectura y llega a formar parte de ella? Pienso en sus caracteres físicos, en sus edificios, sus monumentos, pero también en el ambiente y en el estilo de la burguesía milanesa. Hay arquitectos cuya historia pasa a través de la relación estrecha y privilegiada con una ciudad, es ella la que alienta la reflexión y la búsqueda.

¿Te ocurrió también a tí algo parecido cuando llegaste a Milán desde el "exterior", de Liguria y Génova, de una patria y de un paisaje diferentes?

Ignacio Gardella.—En Milán he nacido y me he educado. Aquí estudié ingeniería civil y más tarde arquitectura. Entonces, en la Escuela se hacía dibujo del natural, se levantaban planos de los monumentos; yo tuve que levantar el gran patio del Richini del Ospedale Maggiore. También éste es un modo de conocer una ciudad, y continuo considerándolo un camino todo lo contrario que equivocado para la formación de un arquitecto. Después, una vez terminados los estudios, comencé a trabajar en estrecho contacto con un grupo de arquitectos e intelectuales. El ambiente que frecuentaba era el de Pagano, de

Persico, del estudio BBPR, de Albini, Romano, Bottoni y Mucchi, pero también el de intelectuales como Vittorini, Gatto y Steiner, o de artistas como Radice, Sinigalli y Morlotti. Un ambiente ligado a una burguesía culta, muy compacto y relativamente homogéneo, con una fuerte concentración interna y una circulación intensa de experiencias e ideas.

El Milán construido que aún recuerdo es todavía aquél de los canales y del puente delle Sirennette, de las balaustradas del jardín de los Visconti de Modrone que daban sobre el agua del canal, de palacios y de grandes casas burguesas rodeadas por las murallas españolas. Recuerdo las murallas existentes en la calle Bianca María o en la plaza Aquileia, trazos de muro que fueron demolidos sólo después de la última guerra, en medio de protestas estériles.

Una ciudad desvanecida, a menudo destruida con torpeza. No es un discurso nostálgico; el desarrollo urbano habría podido tener en cuenta estos caracteres históricos. Las murallas eran una calle arbolada y sobreelevada estupenda, que podía ser recuperada incluso dentro de una visión moderna de la circulación. Y así en otros muchos aspectos.

Tenía la costumbre de pasear por las calles, y ésto era un

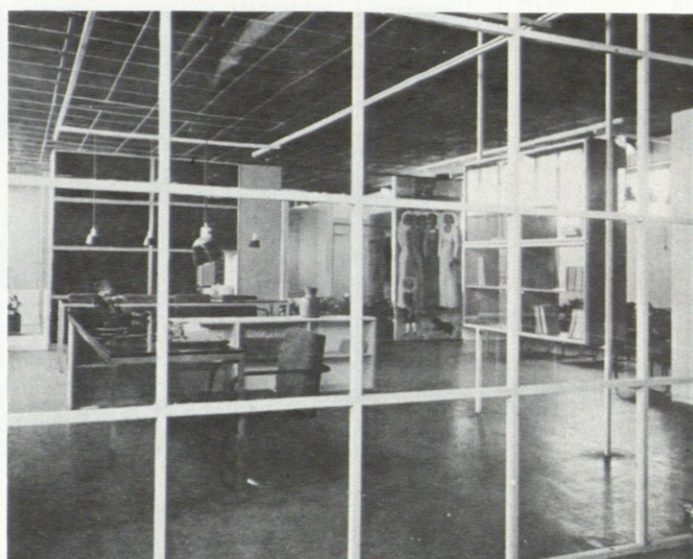
modo directo de conocer la ciudad. Mi familia se había trasladado de Génova a Milán; mi padre y mi abuelo hablaban entre sí en dialecto genovés. Era una familia con una gran tradición profesional; mi padre era un ingeniero-arquitecto; mi abuelo, que era arquitecto, me hacía dibujar desde pequeño columnas, capiteles y entablamentos de los cinco órdenes, copiándolos de los tratados de Vignola y de Canina, ejercicios que entonces me parecían muy aburridos, pero que resultaron fundamentales para mi formación. Por tanto, yo he visto Milán con distintos ojos de aquéllos que pertenecen a una familia enraizada desde generaciones en un lugar. Esto significa conquistar aquel sentimiento de la ciudad, que no depende sólo del conocimiento de los monumentos, sino que se revela a través de la transparencia y la lucidez que siempre se tienen cuando se miran las cosas "desde fuera".

De Milán me impresionó vivamente el clima centroeuropeo, un aire distinto del genovés; he conservado mis relaciones familiares y sociales con Génova, pero me alegro de que mi familia se hubiera mudado a una ciudad menos provinciana, más abierta a la cultura europea. Me parecía que había una fuerte relación entre Milán y Viena, y que no era sólo de arquitectura, aún cuando en la arquitectura se advierta un aspecto común: la sobriedad, la solidez, el deseo de no excederse. La arquitectura de Génova y Venecia es más celebrativa y fantástica, alejada de la milanese; la de Génova es más plástica, construida por volúmenes, la de Venecia más pictórica, hecha de tramas, de transparencias, de atmósferas. Toda ciudad en donde se ha nacido o se conoce, forma parte finalmente del trabajo de un arquitecto, aunque no sea de modo inmediato o directo.

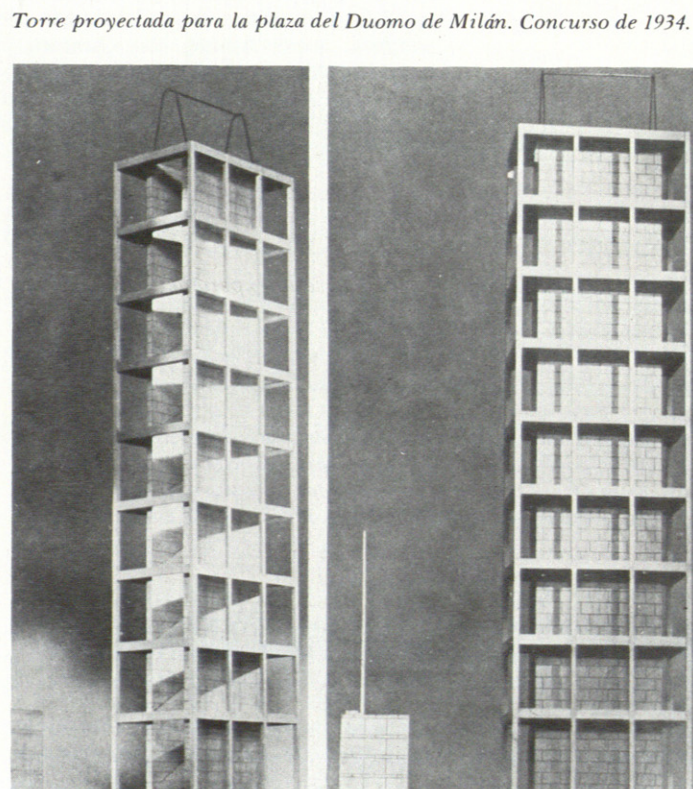
D. V.—Milán y Lombardía han tenido, entre las dos guerras, una gran escuela de arquitectura; el Milán de aquel período aparece, quizás, como uno de los más unitarios y completos de la historia de la ciudad. Estoy pensando ahora, sin poner límites rígidos, tanto en los arquitectos del Novecento como en los racionalistas. ¿Cómo ves aquellos contrastes de entonces entre las escuelas y las personas? ¿Qué importancia atribuyes a las relaciones e influencias, y a aquellos caracteres comunes previos a las oposiciones y diferencias? En particular, ¿cómo juzgas a posteriori la experiencia de la Escuela del Novecento y su papel en la construcción del Milán moderno? ¿Existe un componente Novecentista en tu arquitectura?

*I. G.—*Antes de la última guerra, en el interior del Movimiento Moderno italiano, era claramente reconocible un "grupo milanés", mientras que si observamos la experiencia de otras ciudades o regiones, reconocemos más bien la presencia de personalidades singulares; y éstas contaban más que los grupos o las escuelas. Pienso, por ejemplo, en Cosenza en Nápoles y en Ridolfi en Roma. No había en Italia otros grupos del mismo peso y de la misma consistencia. Hablo de grupo, aunque ya en Milán existieran entre los racionalistas, notorias diferencias de orientación, sentimiento y modo de trabajar. Sin embargo, más allá de ellas, existía una cohesión, un deseo de claridad: el intento de encontrar un patrimonio lingüístico común.

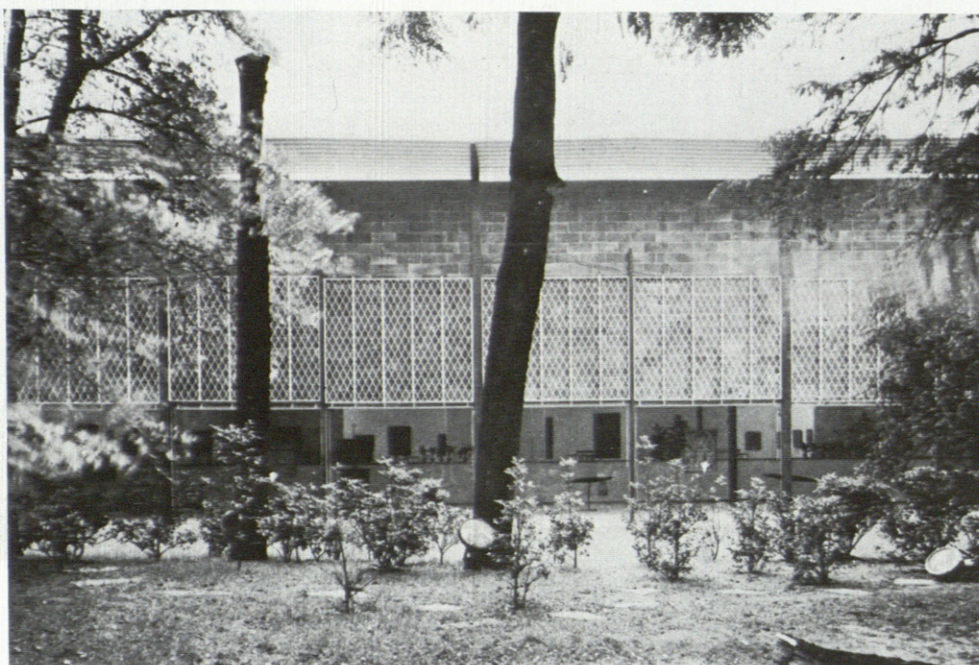
En este aspecto hay que considerar el hecho de que la arquitectura moderna ha sido en Italia arquitectura de importación; no ha nacido aquí, sino fuera, a pesar de la reivindicación de prioridad que se ha hecho a través de la figura de Antonio Sant'Elia. Hay una cierta analogía en esto entre la arquitectura gótica y la arquitectura moderna: ambas proceden de otros países y son "producciones extranjeras", pero acaban por asumir aquí caracteres italianos, una fisonomía autónoma. Esta particularidad de la arquitectura moderna italiana vale tanto antes como después de la guerra. En cuanto a las relaciones entre racionalistas y arquitectos del Novecento, es verdad que entonces nosotros las veíamos como relaciones antagónicas, de contraste, pero es también verdad que, volviendo a mirar la historia, existían, sin embargo, influencias recíprocas ligadas a la contemporaneidad del trabajo. Siempre he juzgado a Muzio como un arquitecto importante. Aunque en su muy



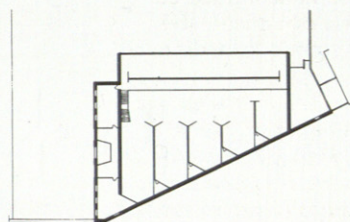
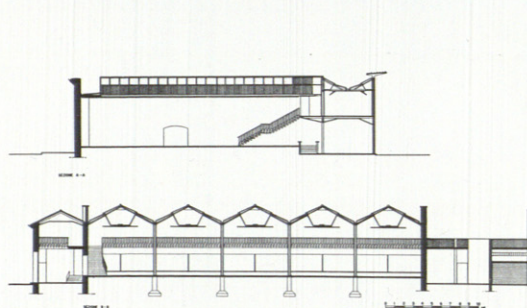
Modelo de apartamento para cuatro personas, exhibido en la sexta trienal de Milán del año 1934.



Torre proyectada para la plaza del Duomo de Milán. Concurso de 1934.



Galería de Arte Contemporáneo en Villa Reale. Milán, 1951-1954.



extensa producción el nivel cualitativo no haya sido siempre igual, sobre el grupo milanés ha ejercido una notable influencia, aun cuando no fuera advertida entonces.

D. V.—La guerra ha coincidido con el derrumbamiento de muchas ilusiones sobre las posibilidades y el papel de la arquitectura y, sin embargo, es posible encontrar muchos elementos de continuidad entre la arquitectura de los años 30 y la de posguerra. ¿Cómo ves diluirse la experiencia del movimiento moderno, y en qué modo esa fragmentación está en la base de los movimientos y de las tendencias posteriores?

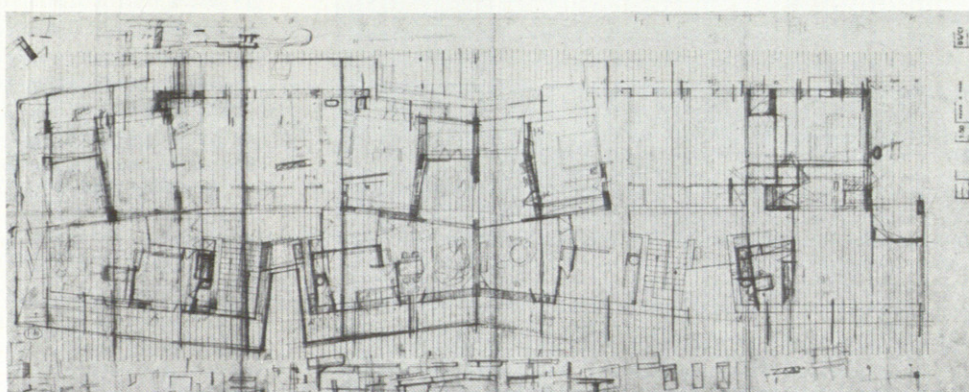
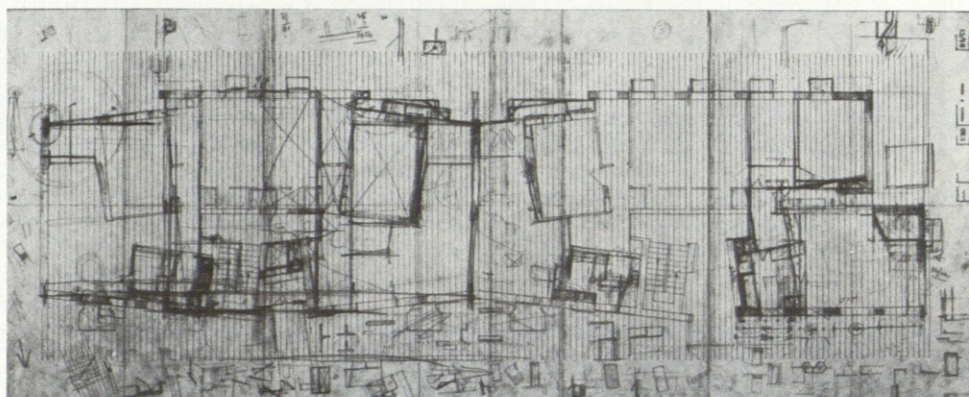
*I. G.—*Después de la guerra hubo una explosión de libertad y, al mismo tiempo, una profusa intensificación de las relaciones entre las diversas partes de Italia; estas comunicaciones más intensas se produjeron a través de asociaciones y grupos organizados, como el M.S.A. lombardo (Studi Movimento d'Architettura) y la A.P.A.O. romana (Associazione Per l'Architettura Organica, que promovió la formación de grupos de arquitectos relevantes también en la Italia meridional). Pero han pasado, a la vez, a través de la obra de Giuseppe Samoná, que en la escuela de Venecia acogió a arquitectos provenientes de diversas partes de Italia. Fue un período vivaz, lleno de estímulos y esperanzas, pero en el que se perdió aquella concentración sobre un solo objetivo que había constituido la fuerza y el límite del ambiente milanés. Es verdad, tal como sostenías en un escrito tuyo, que el movimiento moderno —y dentro de él el grupo milanés— no era unitario, sino una “amalgama de búsquedas lingüísticas a menudo lejanas... con

la característica común de definirse con justificaciones “extra lingüísticas” (1). Pero después de la guerra hubo una escisión entre quienes llevaban a último término los aspectos funcionales, llegando al “International style”, y quienes, por el contrario, buscaban salir del dogmatismo recuperando aquellos valores que el movimiento moderno había olvidado. El actual, es un momento de crisis para la arquitectura, pero es una crisis positiva. No existe una unidad de tendencias aunque se hayan catalogado como *post modern* arquitectos que tienen lenguajes bien diversos entre ellos; pero hay una voluntad unitaria de búsqueda basada, sobre todo, en el deseo de recuperar la relación con el lugar y la memoria histórica. Debemos reencontrar aquello que es esencial en arquitectura, que no es valorable en términos de medida, sino de cultura, y que no puede coincidir con la *sustancia funcional*, que es tal sólo en el sentido etimológico de la palabra, en cuanto que es *sub-stante* o sea, *está debajo*.

*D. V.—*Muchos de tus trabajos han sido realizados para una clientela privada, burguesa o industrial, relativamente culta, que muchas veces tenía una tradicional relación con la cultura de los arquitectos y, casi siempre, una especial preocupación por la vivienda y los objetos que formaban parte de un estilo de vida y de un cierto refinamiento en las costumbres. También la relación con la industria venía a menudo a través de industriales paternalistas e ilustrados, con una dimensión intelectual. Ahora, esta clientela, para la cual han trabajado tantos arquitectos en Piemonte y Lombardía, ya no existen. ¿Cómo ha cambiado la



En esta página alzado y en la siguiente croquis de las plantas de la casa para empleados de la Borsalina. Alessandria, 1952.



situación profesional, la relación entre encargo público y privado, la naturaleza misma del encargo privado? ¿Cómo ha influido todo esto sobre la condición y las posibilidades de la arquitectura? Y más aún, ¿cuál es hoy la relación entre el poder y la arquitectura?

I. G.—La relación que nosotros hemos tenido con el encargo privado derivaba de la elección de valores de una clase burguesa que, cuando era ilustrada, no pedía una arquitectura que fuese el *status symbol* de su riqueza, sino una arquitectura que correspondiese a su modo de vivir y a su cultura. Construir entonces una casa o una villa no era un mero acto de celebración de la propia situación social, sino un acto que pertenecía a un estilo de vida y a una costumbre. De este tipo fue mi relación con el cliente cuando amplíé la villa de los Borletti en Milán (1935-36), o cuando construí la villa de los Baletti en Lesa (1952), o la casa Alle Zattere de Venecia (1957).

Distinta era la relación con el mundo de la industria, si bien mi experiencia ha sido con una industria tan particular e ilustrada como era la Olivetti. Trabajar para un cliente privado significa trabajar para una familia o una persona; trabajar para la industria significa tener como interlocutor a un sistema entero o una organización colectiva. Esto influye en el modo de pensar la arquitectura, al igual que antaño era distinto proyectar un palacio para el Príncipe o un templo para la Iglesia. El destinatario no es ya un individuo, sino una colectividad compleja. Con todo, aunque cambian los temas, permanece igual el lenguaje al que se recurre. Palladio no hace iglesias de un modo distinto al de la villas, no cambia de estilo; pero dentro del mismo estilo busca expresiones diferentes. Siempre se recurre a una misma riqueza de lenguaje, que se puede poseer en diversas medidas y que encuentra puntos de aplicación distintos, según la ocasión de trabajo: es como si se compusiese una multiplicidad de textos usando siempre las mismas palabras y las mismas reglas.

Distinta y con distinta influencia sobre la arquitectura es la relación que se tiene con entes públicos o con aquellos clientes que promueven concursos públicos. Aunque la relación es, de nuevo aquí, con un sistema o con una organización, ésta en general no se coloca como interlocutor real, y el primer problema del arquitecto es que al interlocutor casi debe configurarlo e inventarlo. De hecho, la presencia de demandas precisas, de límites, de vínculos, es muy importante en la definición de un proyecto. En raras ocasiones, un cliente público sopesa los valores al seleccionar al arquitecto. La antigua clientela privada hacía una elección de capacidad de las personas; la nueva clientela pública, fundada a menudo sobre el clientelismo político, mira más la colocación de las personas dentro de un marco político.

Por último, está el problema de los concursos, que deberían tener un papel público y civil, con respecto a la arquitectura de cada ciudad. Pero el vicio de los concursos se encuentra a menudo en los criterios de formación del jurado que los falla. Un jurado debe, evidentemente, ser honesto, pero —puesto que debe expresar juicios—, no puede nunca ser objetivo. El juicio que puede dar es sólo en el ámbito de sí mismo o de la propia opinión. Por eso, un ente público debería siempre formar los jurados de concurso refiriéndose a una opinión y a una orientación, es decir, a una elección. Y la elección debe estar fundada en un criterio de homogeneidad. Constituir un jurado hecho de adversarios significa obtener un no-juicio, o un juicio de compromiso o un chalaneo. Existe, pues, una diferencia importante entre las situaciones en las que la clientela escoge el arquitecto desde el punto de vista profesional y arquitectónico, y la otra situación en que se elige basándose en motivos extraños a la arquitectura.

D.V.—¿Cómo juzgas la ciudad actual, el Milán que se ha formado en los últimos decenios y hoy contemplamos? Me gustaría que volvieras también sobre una de las cuestiones en

las que has insistido siempre, la relación entre urbanismo y arquitectura, el modo en que el urbanismo ha influido sobre la ciudad.

I.G.—Milán es hoy una fea ciudad pero, en el fondo, en su fealdad no hay miseria. Desgraciadamente, han sido destruidos los canales y los bastiones, dos huellas que podían ser retomadas y continuar como importantes también en la nueva arquitectura urbana. Del antiguo Milán queda quizás el carácter unitario, no sólo en las calles más antiguas como via Borgonuovo, sino también en aquellas dieciochescas y eclécticas, como via Dante o via Mascheroni, que no siempre estaban hechas de bellos



Hospital Infantil en Cesare Arrigo en Alessandria, 1956.

edificios, pero sí en general de edificios que tenían entre sí una relación de compatibilidad, un clima común. No es seguro que este clima milanés se haya perdido para siempre. Podría ser reencontrado si nos diéramos cuenta de que el desarrollo de una ciudad no puede proceder de planes directores que fijan cantidades, sino de momentos de arquitectura engarzados más que en un plano, en un programa. El programa debe fijar objetivos que no son sólo de carácter infraestructural, sino que se relacionan también con la forma urbana: El programa debe "cerrarse" sólo en el momento del proyecto arquitectónico. Hoy se continúan haciendo planes reguladores demasiado rígidos, que no sólo excluyen la arquitectura sino que también la impiden. A mí me parece sin embargo que todos los momentos operativos de la ciudad deberían ser resueltos arquitectónicamente, sin establecer un antes y un después. Hoy existe de nuevo el riesgo de volver a un antes y un después.

D.V.—Hoy vuelven a tener importancia, incluso teórica, los problemas de la decoración y el ornamento. Pero ya en el curso de la posguerra éstos continuaban replanteándose, aunque en forma escondida ya que se trasladaban a la elaboración o a la enfatización del detalle. La asociación detalle-decoración puede ser vista como uno de los caracteres distintivos más fuertes de la arquitectura italiana desde los años 40 en adelante. ¿Cómo ves la relación entre la decoración y el decorativismo de entonces?

I.G.—El eslogan "ornamento y delito" es válido si se piensa en el ornamento como una realidad extraña a la arquitectura. No es correcto si se interpreta en un sentido laxo o si se excluye a priori la posibilidad de una decoración arquitectónica. Si por

decoración entendemos los detalles, los perfiles, las molduras, entonces son éstos los elementos que más caracterizan a la arquitectura. El templo griego, en el fondo, tiene una implantación planimétrica que permanece igual durante siglos, como permanece igual durante siglos también la disposición en planta de la casa veneciana; sin embargo es posible distinguir un templo de otro, incluso cronológicamente, a partir de la diversidad de la curva de un elemento como el equino. También en las obras del movimiento moderno se reencuentra la decoración, si bien oculta detrás de una coartada de orden técnico y funcional; allí se encuentra al menos como un sistema de valores de luces y sombras que conforman el juego compositivo de los volúmenes.

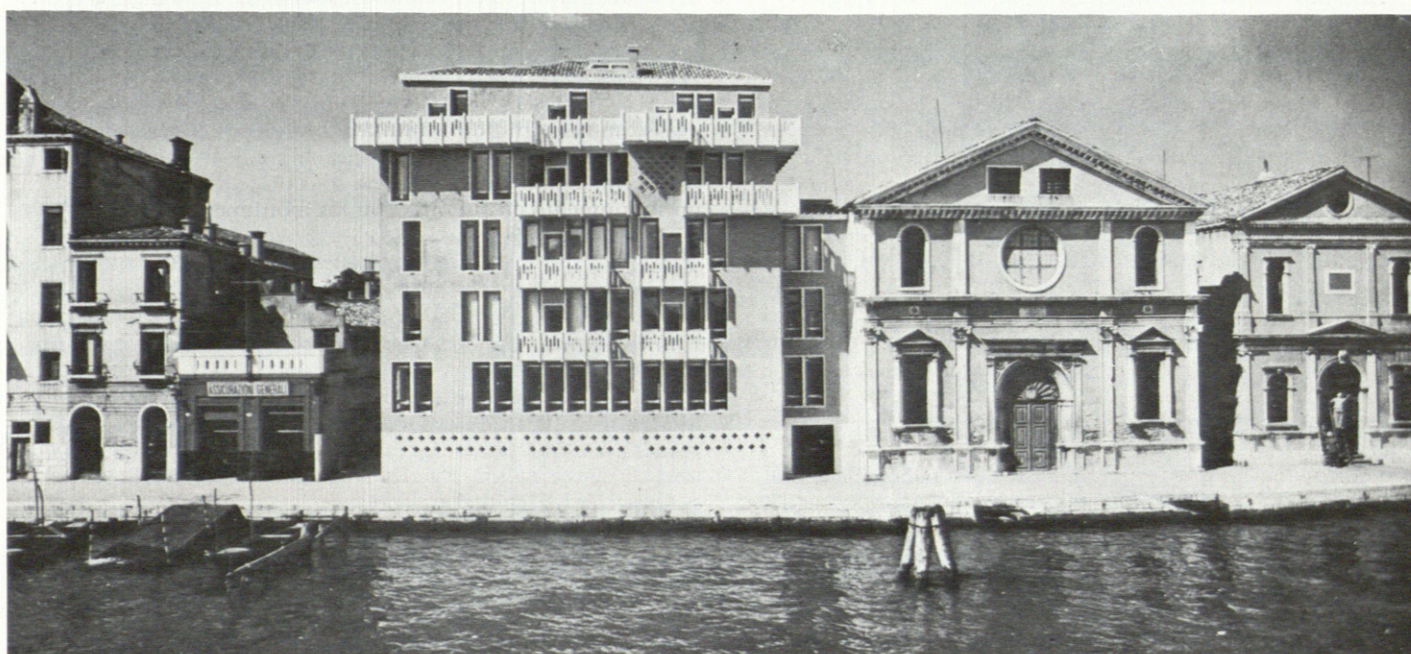
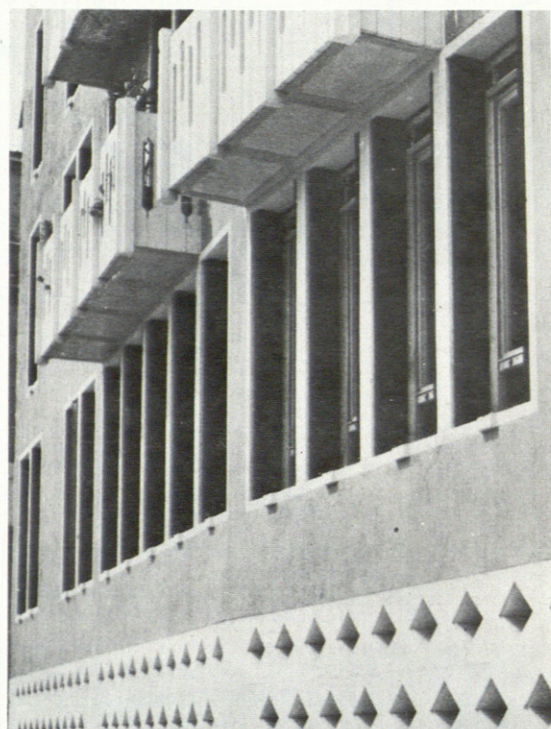
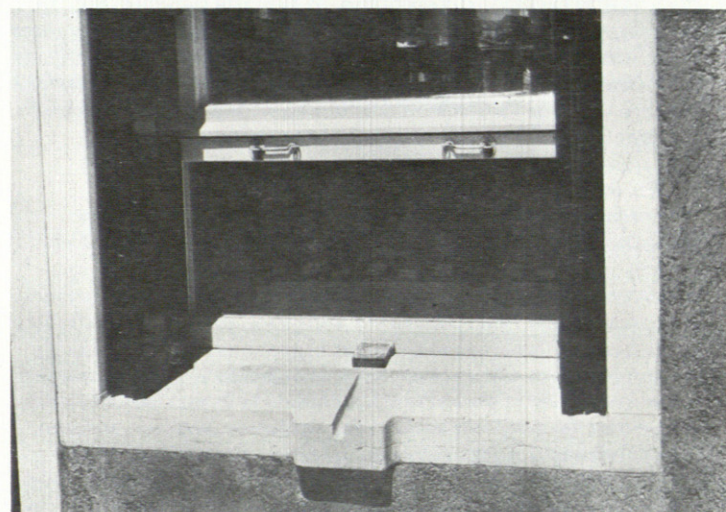
Encuentro justo que se vuelva hoy a valorar sin inhibiciones el detalle y que también se retomen estilemas de la arquitectura del pasado. En la casa *alle Zattere* de Venecia escogí cornisas en piedras de Istria típicas de las casas y de las arquitecturas menores venecianas. Cuando proyecto no puedo pensar primero en los huecos y luego colocarles alrededor un marco. El marco influye en el hueco tanto cuanto la apertura determina el marco. También en el dispensario antituberculoso de Alejandría (1936-38) puse en uso una fábrica de ladrillo horadado, típico de las alquerías lombardas. Pero lo que cuenta es que el detalle sea siempre parte de un conjunto.

D.V.—¿Cómo cambia esta actitud hacia la decoración en tus distintas obras? Pienso, por ejemplo, en la casa de Venecia; después, en las oficinas de la Alfa Romeo; también más tarde, en el teatro de Vicenza y en el monumento de Brescia. En el teatro de Vicenza existe, quizás, una relación con el arte informal y, por lo tanto, el problema de la decoración encuentra una solución del todo diferente. Pero, en general, ¿qué relación te parece que existe entre tus proyectos antiguos y los más recientes?, ¿hasta qué punto crees en la continuidad y coherencia en la obra de un arquitecto, —en su obsesión sobre algunos motivos, como dice Rossi—, o, por el contrario, en la capacidad de cambio, de investigación en el curso del tiempo de situaciones y mundos diferentes?

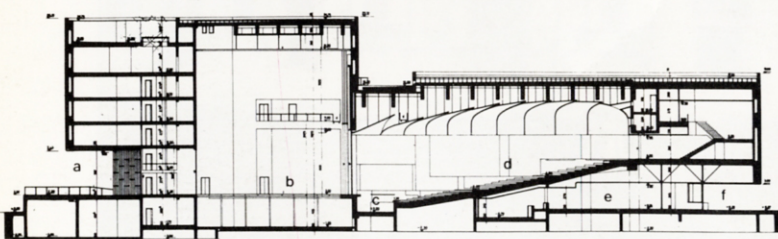
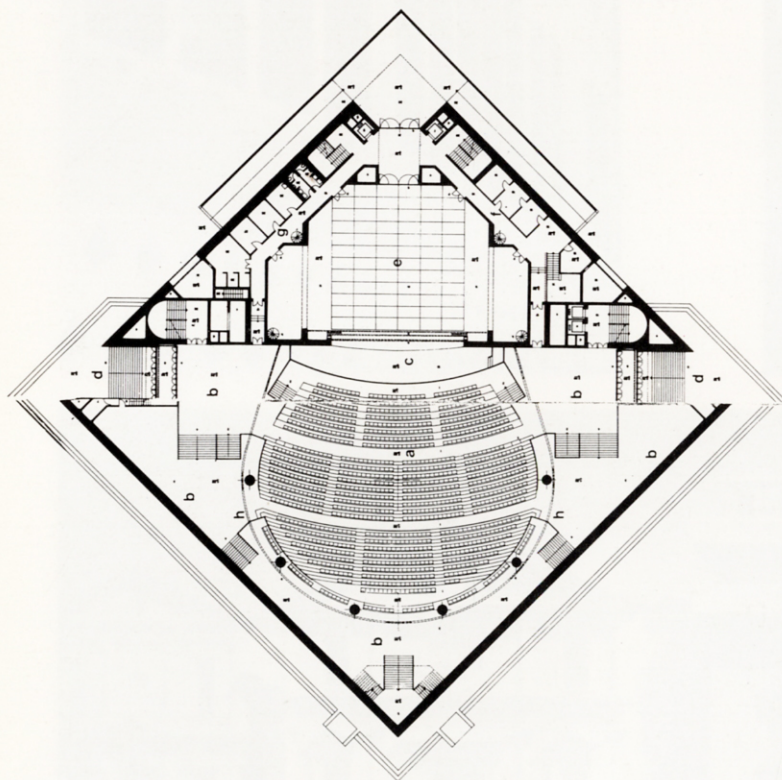
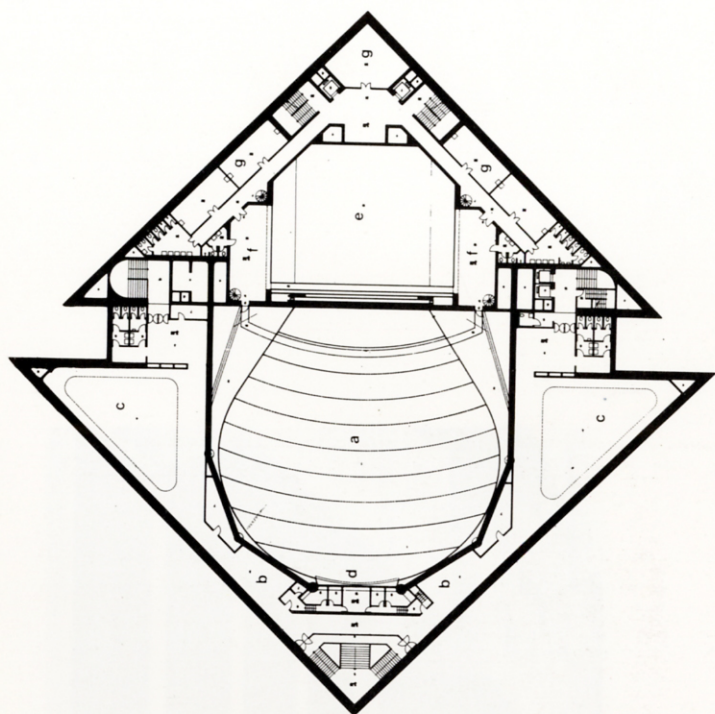
I.G.—Incluso en su diversidad, veo una cierta unidad entre mis proyectos, también entre la casa de Venecia y la mensa Olivetti o el teatro de Vicenza. No son personas distintas las que han pensado estas arquitecturas. El único modo de tener una auténtica continuidad es el cambio. La continuidad no consiste en el inmovilismo, sino en el continuo fluir; y ese fluir es análogo al del agua de un río: si el agua se estanca, el río y la arquitectura se convierten en pantanos.

También en el teatro de Vicenza hay una decoración a pequeña escala, que es la de las suaves estrías practicadas en los huecos y que interrumpe la unidad de la superficie; pero además hay una decoración a gran escala, que es aquella dada por las sombras y las luces de los volúmenes. Esta decoración a gran escala quiere hacer del teatro no sólo un edificio, sino también un monumento en sintonía con los monumentos vicentinos y palladianos. En el caso de mi casa de Venecia, la decoración tiene un significado diferente; quiere conectar con el valor pictórico de la arquitectura veneciana, retomando aquellos detalles decorativos que dan a las casas una luminosidad y una movilidad análoga a la de las formas reflejadas en el agua de los canales.

D.V.—Pero, ¿por qué la arquitectura de un edificio debe fundarse necesariamente sobre esta lógica de la adecuación al propio entorno? Por ejemplo, Palladio en Venecia no se adecuaba no se acoge a la fluidez y al pictoricismo del espacio urbano, a sus caracteres de transparencia indefinida, sino que construye objetos completos y muy acabados, fundados en una ley propia interna, en una organización sintáctica sustancialmente autónoma. Y, más allá, ¿en qué consiste la adecuación al carácter de una ciudad?, ¿cuál es la tradición o el aspecto con el que se quiere relacionar aquí? En los edificios italianos insertos en los centros históricos, a menudo la continuidad existe sólo respecto a algunas referencias superficiales y exteriores, como si



Vistas generales y detalles de la casa alle Zattere de Venecia de los años 1954 a 1958.



Segundo proyecto del Nuevo Teatro Cívico de Vicenza, del año 1979.

únicamente se retomase una cáscara o una piel, algunos detalles o algunos tonos detrás de los cuales todo puede ocurrir, incluso la violación más brutal de la historia y de la estructura urbana. También sobre tu casa *alle Zattere*, tradicionalmente descrita como un ejemplo de arquitectura moderna que sabe captar el carácter de Venecia, sería necesario discutir qué tiene de verdaderamente veneciano; tiene, por ejemplo, una tipología del todo diferente de la tradición local y de ella se aleja también en muchas elecciones particulares y compositivas, como en el gran balcón continuo que aquí actúa de coronación, pero que en la ciudad no se encuentra nunca. Con ello, estamos tratando una cuestión —la de los centros históricos— de la que te has ocupado a menudo a través de tus proyectos.

I. G.—Es cierto que las arquitecturas de Palladio son autónomas y muy estructuradas, pero también es cierto que este carácter suyo destaca más aún porque se apoya en aquel trasfondo general de Venecia que yo llamo pictórico. Si Venecia fuese un conjunto de arquitecturas de Palladio, Brunelleschi y Alberti, simplemente no sería ya Venecia. Mi casa de Venecia *alle Zattere* no quería constituirse como un hecho autónomo, sino simplemente reforzar ese fondo de escena difuso que constituye la ciudad. Precisamente porque es una arquitectura menor, quiere retomar la continuidad del tejido. Es cierto que las casas venecianas no terminan en la parte superior con un balcón, pero, en general, no terminan ni siquiera con una línea neta, sino con una pieza calada muy elaborada, como sucede en el mismo Palacio Ducal. Los balcones perforados de la casa *alle Zattere* —que se expanden hacia lo alto—, buscan, precisamente, recoger este carácter no rígidamente estereométrico de la arquitectura veneciana.

En todo caso, el problema siempre tan difícil de la intervención en los centros históricos puede ser visto con distintas ópticas: o como reconstrucción filológica —que en ciertos casos es apropiada pero en otros reductiva— o como intervención proyectual que recupera los valores todavía vivos del pasado, dentro de una nueva composición de la arquitectura de la ciudad. Fue correcto rehacer el campanile de Venecia (que se derrumbó en 1901), como sería apropiado —si se hundieran unas crujías de la Procuratie Vecchie de la Piazza San Marcos— rehacerlos *tal cual*. La unidad del conjunto impone, en estos casos, rehacer aquella parte exactamente como era y donde estaba; rehacerla *tal cual* y no en otro material, por ejemplo en cemento, para hacer comprender que se trata de una reconstrucción de hoy. No he comprendido nunca por qué cuando se restaura un cuadro se rehacen las partes restauradas de un color ligeramente diferente, en contraste con la intención de volver a dar la emoción que la obra transmitía en su forma original. La restauración o la reconstrucción restablecen una condición preexistente. Pero existen casos en los que es más adecuado tener en cuenta la ciudad tan sólo en sus caracteres de conjunto. La adecuación modifica una condición anterior e implica una nueva composición. En el proyecto para los barrios destruidos de San Donato y San Silvestro, en el centro histórico de Génova, hubiera sido absurdo hacer las mismas calles y las mismas casas. En vez de esto, se tuvo en cuenta la estructura de la ciudad, el carácter ascendente de la arquitectura genovesa. Se han recuperado como valores actuales algunos valores antiguos, ya sedimentados de la ciudad histórica.

La recuperación puede referirse tanto a los valores como a los lugares o edificios antiguos. En Milán, las puertas urbanas existentes a lo largo de las murallas españolas podrían todavía llegar a ser puntos de referencia en torno a los cuales se reorganizará la ciudad.

D. V.—¿Cómo se plantea hoy el problema de una elaboración teórica y cómo se relaciona con el experimentalismo que recorre la obra de tantos arquitectos?, ¿Cuándo la teoría es de verdad tal y cuándo es sólo un intento de autojustificación de las poéticas personales? ¿Se puede plantear esta distinción?

I. G.—Creo que quien proyecta una obra de arquitectura hace referencia, consciente o inconscientemente, a una teoría de

la arquitectura. La obra, pues, no brota del caos o del vacío (como un conejo de la chistera del prestidigitador), sino que se refiere a un mundo de formas que se adhieren en sus interrelaciones, y en su comportamiento —en su llegar a ser formas—, a un orden, a un sistema de reglas. No por casualidad, durante siglos en la arquitectura clásica nos hemos basado en *cinco órdenes*, y la palabra orden implicaba un significado mucho más profundo que una simple catalogación de caracteres formales o iconográficos. Un orden arquitectónico, un sistema de reglas arquitectónicas, o una teoría de la arquitectura, no son, sin embargo, equiparables a un sistema de ecuaciones, donde basta sustituir las incógnitas por determinados valores para obtener la solución. Se puede, más bien, pensar —salvando las imprecisiones y las aproximaciones que se producen cuando se intenta definir lo que es muy difícil de definir—, en un campo de compatibilidades en el que no existe una solución única, sino una infinidad de soluciones todas posibles siempre que sean compatibles.

Con mi brazo tengo libertad para hacer una infinidad de movimientos mientras éstos sean compatibles con la unión del brazo al cuerpo. Si soy un acróbata o un bailarín y si, además de una cierta predisposición natural, tengo una larga educación y entrenamiento físico (así como en el caso del arquitecto, si tengo una vasta educación y experiencia arquitectónica), podré hacer e inventar las más elegantes, complejas y difíciles figuras. No podré nunca, sin embargo, arrojar mi brazo al aire (a menos que sea de madera, es decir, falso). Me parece que en las experimentaciones que hoy se hacen en arquitectura existe un poco el riesgo de arrojar al aire un brazo de madera, de olvidar ese orden de compatibilidad en el cual me parece que consiste una teoría de la arquitectura.

Una teoría no es, por tanto, un manual. Es correcto hacer manuales mientras sean puntos de apoyo y no formularios, es decir, mientras den elementos de conocimiento y no soluciones. El mismo manual de Vignola fija reglas relativas a los órdenes o un sistema de relaciones internas en la columna que se pueden tener en cuenta o modificar, pero no da, en cada caso, la solución general o la fachada de la casa. Es necesario, pues, guardarse de una teoría que se resuelva en un rígido complejo de prescripciones.

D. V.—Es verdad que un manual —por lo menos un buen manual—, debería siempre implicar una teoría, manifestarla a través de ejemplos prácticos y concretos. Pero, como primera cosa, también un manual es un instrumento de transmisión del oficio, de sus reglas y de su corpus de conocimientos. ¿Qué importancia tiene hoy el aspecto artesanal en el oficio, es decir, su aspecto de repetición, su pertenencia a una idea general, a un sistema definido de operaciones y procedimientos? Para retomar el apologismo loosiano de la silla de montar y de los profesores de la Secesión, ¿en qué medida la arquitectura es de verdad equiparable a la silla de Loos, a su carácter completamente dado y definido, a su forma necesaria?

I. G.—Cada arquitectura tiene sus caracteres de necesidad, un espacio necesario de adecuación a la función. Pero, más allá de esto, existe siempre un campo de posibilidades de variación que son las que dan forma a la arquitectura. La silla debe tener en cuenta el dorso del caballo y, por tanto, no se le puede dar la vuelta; pero puede ser de cuero liso o trabajado, y ambas son compatibles con el caballo. El racionalismo decía que la decoración no sirve, pero quizás en este punto se equivocaba. Incluso el hecho de hacer una silla de cuero liso, como yo mismo y los racionalistas lo hubiéramos hecho, puede convertirse en una elección de ornato; también lo liso y lo desnudo pueden ser decoraciones, en una especie de nuevo formalismo de la desnudez. La desnudez racionalista no era de por sí la antítesis de los órdenes o del capitel: quería, en realidad, alcanzar la misma emoción de otro modo y con otros instrumentos.

D. V.

Maqueta del Teatro en Vicenza, 1979-80.

