

Este primer número coincide con la graduación de la primera promoción de Arquitectos Máster del Departamento de Arquitectura. A ellos va dedicado.

This first issue coincides with the graduation of our first class of Master's degree candidates from the Department of Architecture. It is dedicated to them.

No. 01 | 2013

Las trazas del lugar Traces of place

Prensas Universitarias

Institución Fernando El Católico - Diputación de Zaragoza

Revista del Departamento de Arquitectura
Escuela de Ingeniería y Arquitectura
Universidad de Zaragoza

<http://zarch.es>

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

María de Luna, 3
Edificio Torres-Quevedo. Campus del Río Ebro
50018 Zaragoza
+34 876 555 095
uparq@unizar.es

© de los textos, sus autores
of their authors, for the texts

© de la edición, Departamento de Arquitectura
of Department of Architecture, for this publication

ISSN: 2341-0531

Depósito Legal: Z 96-2014

Imagen de cubierta:

Fotomontaje de fragmentos de la memoria y uno de los planos de la propuesta de Rafael Moneo para el concurso de ideas de 1969 para la remodelación urbanística del centro antiguo de Zaragoza.

Cover image:

Photo montage with excerpts from the project description and one of the plans of Rafael Moneo's proposal for the competition for the urban restructuring of the Zaragoza city center, 1969.

Directores Editors

Javier Monclús Fraga
Ricardo Sánchez Lampreave

Consejo Editor Editorial Board

Pablo de la Cal Nicolás
Carmen Díez Medina
Carlos Labarta Aizpún
Belinda López-Mesa
Javier Monclús Fraga
Ricardo Sánchez Lampreave
Aurelio Vallespín Muniesa

Reseñas de libros Book Reviews

Carmen Díez Medina

Administración Administration

Aurelio Vallespín Muniesa

Secretaría Secretariat

Ana María Urbistondo Leal

Diseño editorial Editorial design

Manuel García Alfonso

Logotipo y diseño web Logo and web design

Teresa de la Cal, Batidora de ideas

Traducciones Translations

Belinda López-Mesa
Vanessa Cary
Judith Wilcock

Consejo Científico Scientific Council

Iñaki Alday
University of Virginia

Miguel Ángel Alonso
Universidad de Navarra

Jesús Aparicio Guisado
Universidad Politécnica de Madrid

Horacio Capel
Universidad de Barcelona

Pepa Cassinello
Universidad Politécnica de Madrid

Albert Cuchi
Universitat Politècnica de Catalunya

Rodrigo de Faria
Universidade de Brasília

Eduardo de Miguel
Universidad Politécnica de Valencia

José María Ezquiaga
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Fedele
Universidad del Litoral, Conicet, Argentina

Maria Grazia Folli
Politecnico di Milano

Dennis Frenchman
Massachusetts Institute of Technology

Producción de la edición online Production of the edition online

Angélica Fernández Morales

Soporte web Web support

Anobium

Producción de la edición impresa Production of the printed edition

Lucía C. Pérez Moreno

Impresión y encuadernación Printing and binding

Servicio de Publicaciones
Universidad de Zaragoza

Ángela García Codoñer
Universidad Politécnica de Valencia

Michael Hebbert
University College London

Francisco Jarauta
Universidad de Murcia

Vittorio Magnano Lampugnani
Eidgenössische Technische Hochschule Zürich

Luis Martínez Santa-María
Universidad Politécnica de Madrid

Xavier Monteys
Universitat Politècnica de Catalunya

Víctor Pérez Escolano
Universidad de Sevilla

Fernando Pérez Oyarzun
Pontificia Universidad Católica de Chile

Petros Petsimeris
Université de Paris I - Sorbonne

Ángel Pitarch Roig
Universitat Jaume I

Nuno Portas
Universidade do Porto

Javier Raposo Grau
Universidad Politécnica de Madrid

Carlos Sambricio
Universidad Politécnica de Madrid

Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión del Consejo Editor de la revista, que se reserva el derecho último de la publicación de los originales recibidos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de cualquier parte de esta revista por cualquier medio.

The criteria set out in articles are the sole responsibility of their authors and do not necessarily reflect the opinion of the Editor of the Department Board, who reserves the last publication of the received original right. Prohibited the total or partial reproduction of any part of this Journal by any means.

paisajes landscapes

- 14 PAISAGENS TRANSGÉNICAS
TRANSGENIC LANDSCAPES**
ÁLVARO DOMINGUES
Universidade do Porto
- 36 Written at the place. The intangible values
of the landscape**
MIRIAM GARCÍA
Universidad de Zaragoza
- 48 Integración paisajística de espacios viarios:
una visión multidimensional**
FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ MOTRIL
Universidad de Granada
- 60 Chinese Generic Cities and Their Urban Futures**
SUNNIE SING-YEUNG LAU
PAULA GONZÁLEZ MARTÍNEZ
Massachusetts Institute of Technology
- 70 Can patios make cities? Urban traces
of TPA in Brazil and Venezuela**
CAROLA BARRIOS
- 82 Tras las huellas de la descontextualización
de la arquitectura y el paisaje urbano**
AMPARO BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE
Universidad de Burgos
- 94 Mirar el lugar, construir el paisaje:
estrategias proyectuales en el paisaje
español del siglo XX**
MARÍA ANTÓN BARCO
Universidad CEU San Pablo

- 104 Oteiza y la construcción del Paisaje:
intervenciones desde la arquitectura
en los años 50**
EMMA LÓPEZ-BAHUT
Universidade da Coruña
- 116 La Plaza del Tenis: un lugar autobiográfico**
MARIO SANGALLI UGGERI
Universidad del País Vasco
- 128 El análisis de la traza mediante
Space Syntax. Evolución de la accesibilidad
configuracional de las ciudades históricas
de Toledo y Alcalá de Henares**
MAYTE ARNÁIZ
BORJA RUIZ-APILÁNEZ
JOSÉ MARÍA DE UREÑA
Universidad de Castilla-La Mancha
- 142 Valorizing vernacular architecture.
Historical keys for the ongoing discourse**
JUAN ANTONIO GARCÍA-ESPARZA
Universitat Jaume I

tecnologías technologies

- 154 CAIXAFORUM ZARAGOZA**
CARME PINÓS
ROBERT BRUFAU
Universitat de Catalunya
- 168 Octubre de 1929,
un paseo por los cielos**
RAMÓN PICO VALIMAÑA
Universidad de Sevilla
- 180 De-un-lugar-a-otro: Nada es,
de esta manera, dado por pasado.
El Monasterio de Santa María
de las Cuevas de Sevilla**
MARTA GARCÍA DE CASASOLA
JOSÉ RAMÓN MORENO
Universidad de Sevilla

teorías theories

- 192 PLACE (AND SUCH THINGS)
OBSERVACIONES ELEMENTALES
SOBRE EL LUGAR**
MASSIMO FORTIS
Politecnico di Milano
- 224 Estaciones**
ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA
Universidad de Sevilla
- 232 La nostalgia del lugar.
Sobre las relaciones de la arquitectura
con el lugar donde se asienta**
SANTIAGO DE MOLINA
Universidad CEU San Pablo
- 244 La fotografía en el viaje de arquitectura:
Margaret Michaelis y el GATEPAC.
Grecia y la URSS**
JAVIER LÓPEZ RIVERA
Universidad de Sevilla
- 258 Las tramas del lugar. De las tramas
desveladas a las tramas impuestas**
ALEJANDRO GÓMEZ GARCÍA
Universidad CEU San Pablo
- 270 Otras arquitecturas anticipadas.
Un recorrido por el subsuelo, suelo
y cielo de Nueva York**
MARÍA FERNANDA CARRASCAL PÉREZ
Universidad de Sevilla

miscelánea miscellany

284 Cuando “el lugar” son las aulas

ÁNGEL VERDASCO NOVALVOS
Universidad de Alcalá

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

ORSINA SIMONA PIERINI
Politecnico di Milano

306 La memoria del lugar: Kolumba Kunstmuseum

JOSÉ ANTONIO ALFARO LERA
Universidad de Zaragoza

320 La abstracción del lugar. Objetivación del entorno en dos casas de Eileen Gray

MARÍA PURA MORENO
Universidad Politécnica de Madrid

332 El patio como lugar. Herencia y contemporaneidad de la Casa Huarte

PABLO OLALQUIAGA BESCÓS
Universidad Alfonso X El Sabio

344 CONVERSACIÓN CON RAFAEL MONEO CONVERSATION WITH RAFAEL MONEO

CARMEN DÍEZ MEDINA
Universidad de Zaragoza

362 El concurso de ideas de 1969 para la remodelación urbanística del centro antiguo de Zaragoza

ELENA MARTÍNEZ LITAGO
Universidad de Zaragoza

382 Un moderno ignorado: Luis Lacasa

DANIEL ZARZA
Universidad de Alcalá

reseñas reviews

396 Vittorio Magnago Lampugnani Die Stadt im 20. Jahrhundert. Visionen, Entwürfe, Gebautes

CARMEN DÍEZ MEDINA

397 Florian Urban Tower and Slab. Histories of global mass housing

JAVIER MONCLÚS FRAGA

398 Pierre Pinon Paris pour mémoire. Le livre noir des destructions haussmanniennes

MANEL GUARDIA

400 Carlos Sambricio (ed.) Ciudad y vivienda en América Latina. 1930-1960

ROBERTO GOYCOLEA PRADO

401 Javier Monclús, Carlos Labarta, Carmen Díez, Luis Agustín e Iñaki Bergera (eds.)

**Paisajes urbanos residenciales
en la Zaragoza contemporánea**

JUAN LUIS DE LAS RIVAS SANZ

402 Javier Monclús, Belinda López-Mesa y Pablo de la Cal (eds.)

**Repensar Canfranc.
Taller de rehabilitación urbana
y paisaje 2012**

ÁNGEL LUIS FERNÁNDEZ

403 Juan Antonio Cortés Lecciones de equilibrio

MIGUEL ÁNGEL DAMIÁN SANZ

404 Jacobo García-Germán Estrategias operativas en arquitectura. Técnicas de proyecto de Price a Koolhaas

RAIMUNDO BAMBÓ NAYA

405 Eduardo Delgado Orusco Imagen y Memoria. Fondos del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización, 1939-1973

IÑAKI BERGERA SERRANO

406 Roberto Goycolea y Paz Núñez (eds.) La modernidad ignorada. Arquitectura moderna en Luanda

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE

407 Sam Lubell y Douglas Woods (eds.) Julius Shulman Los Angeles. The Birth of a Modern Metropolis

NADIA FAVA

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

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

ORSINA SIMONA PIERINI

Moisés Puente, traductor

Resumen / Abstract

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

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

Palabras clave / Keywords

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

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

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

Introducción

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

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

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

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

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

Lugar

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

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

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

ORSINA SIMONA PIERINI

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

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

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

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

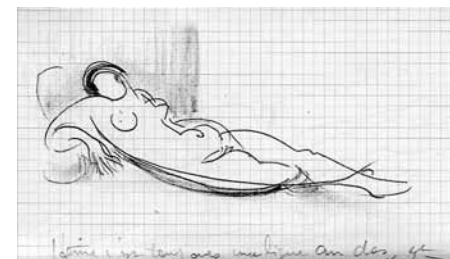
Lugar versus historia

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

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

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

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



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

Fuente: Galleria degli Uffizi, Florencia.

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

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

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

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

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

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

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

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

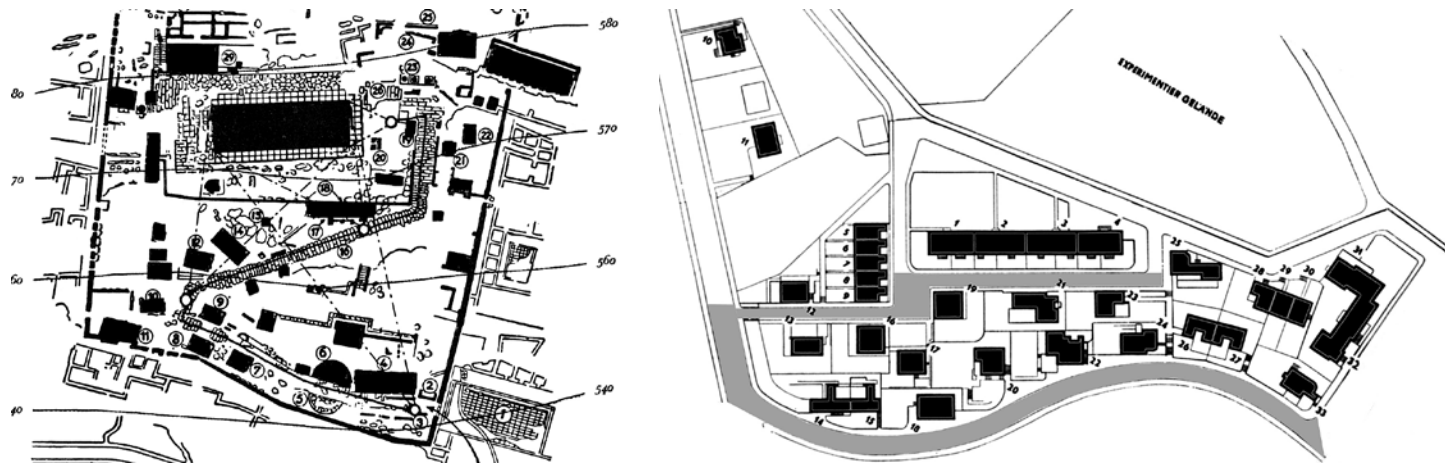
2 Ernesto Nathan Rogers tomó la dirección de la revista racionalista *Casabella* en 1954 y al título de la revista le añadió la palabra *Continuità*. Con Ludovico Belgioioso y Enrico Peressuti, como estudio BBPR, construyó en 1957 la torre Velasca, en Milán, un notable ejemplo construido de las teorías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

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

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

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

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



[Fig. 4] Planta del santuario de Delfos.

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

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

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

Historia

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

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

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

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

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

[Fig. 6] Reconstrucción del santuario de Delfos.

Fuente: Hector D'Espouy, *Monuments antiques*.



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



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

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

Actualidad de los temas

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

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

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

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

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

ORSINA SIMONA PIERINI

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

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

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

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

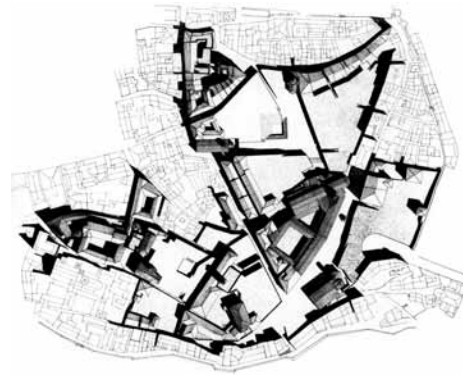
Un caso ejemplar

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

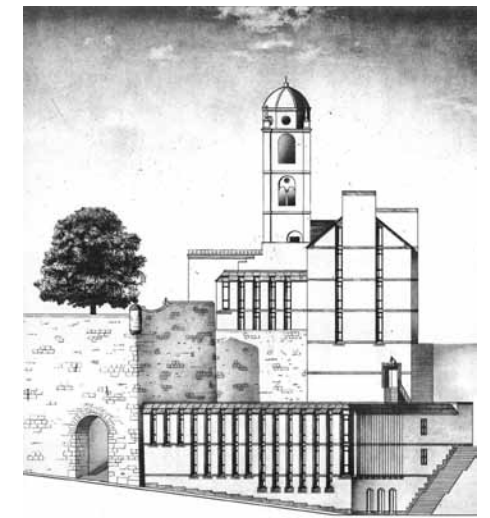
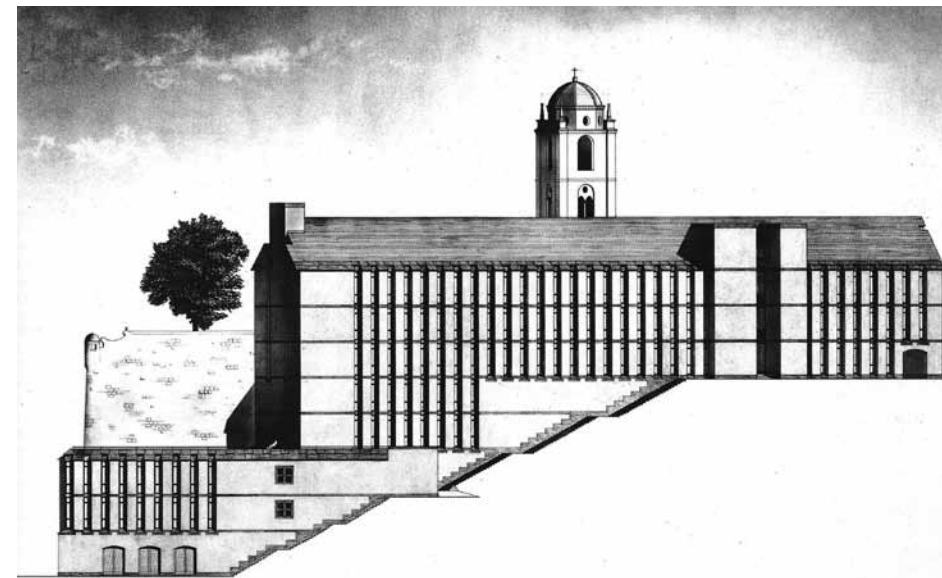
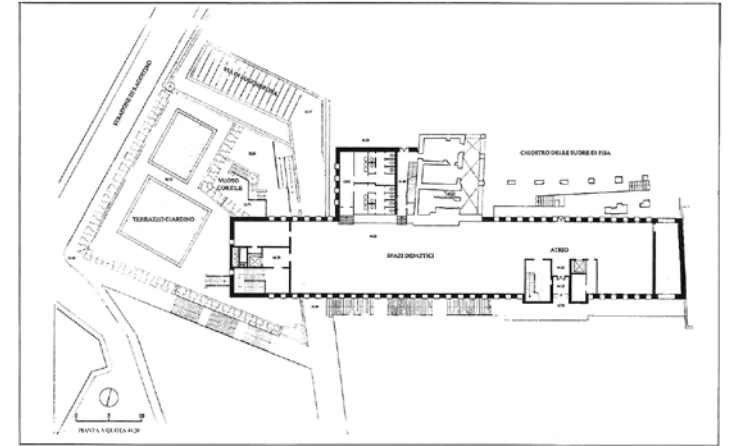
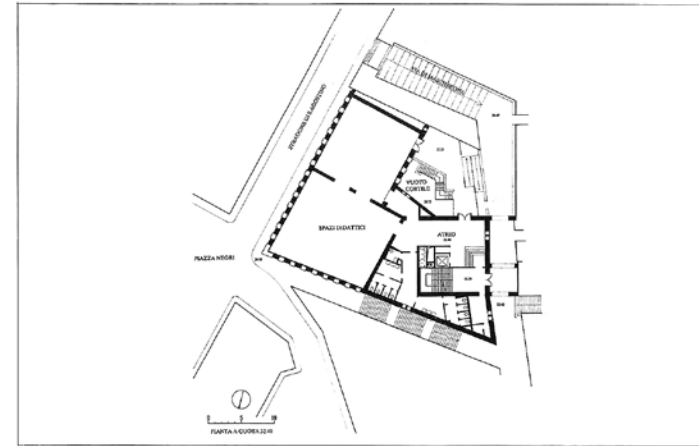
A finales de la década de 1980, el casco antiguo de Génova –que todavía sufría los daños de la II Guerra Mundial– asumió un nuevo perfil en la colina de Castelo con la construcción del proyecto de Gardella para la Facultad de Arquitectura [Fig. 8]. El resultado fue un proyecto largo, iniciado en la década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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

ORSINA SIMONA PIERINI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Fuente: fotografías de Filippo Romano.

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



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

Fuente: fotografía de Stefano Topuntoli.

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

Fuente: fotografía de Stefano Topuntoli.

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

Conclusiones

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

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

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

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

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

DIVORZIO ALL'ITALIANA: SUI CONCETTI DI LUOGO E STORIA IN UN'OPERA DI IGNAZIO GARDELLA

Abstract

L'articolo tratta del complesso rapporto tra *Luogo* e *Storia*, attraverso l'interpretazione di un importante esempio di uno dei maestri dell'architettura italiana del dopoguerra, Ignazio Gardella.

Questi due termini, luogo e storia, sono stati spesso visti nelle teorie della progettazione architettonica, in particolare italiana, come una consolidata coppia, da cui ottenere con sicurezza ottimi risultati. In realtà i due termini sono spesso in contrapposizione: in questo saggio esploreremo i caratteri dell'uno e dell'altra, le loro specifiche differenze, e soprattutto le loro evidenti contraddizioni.

La storia lunga del progetto di Ignazio Gardella per la Facoltà di Architettura di Genova e la complessità del luogo su cui va ad insediarsi ne fanno un esempio privilegiato per indagare l'operatività concreta di concetti spesso evocati in maniera astratta come fondamentali nel progetto d'architettura.

Parole chiave:

Luogo, Storia, città, poetica, Genova, Milano, permanenza, presente

Orsina Simona Pierini

Dipartimento di Architettura e Studi Urbani
Politecnico di Milano

Introduzione

La parola *luogo*, che è stata scelta per inaugurare questa rivista di studi interdisciplinari sull'architettura e la città, sembra giustamente essere oggi una delle più urgenti. La globalizzazione si è contrapposta in maniera imponente alla cultura del locale, obbligandoci ad una riflessione che sappia invece riconoscere nel luogo i tratti significativi e le specificità delle culture. Di pari passo una ulteriore considerazione che merita un nostro approfondimento è l'abitudine di far coincidere le tematiche del *luogo* con quelle poste dalla *storia*, abitudine che ha portato ad alcune semplificazioni e schematizzazioni che ci hanno solo allontanato dalla nostra condizione attuale, dove il confronto con le altre culture è necessario.

In questo testo si cercherà dunque di tracciare alcune linee per un uso della *storia* in cui l'architetto, il suo tempo e la sua capacità di confrontarsi con l'attualità, intervengano fortemente nelle scelte progettuali, pur mantenendo quella continuità con i grandi temi dell'architettura, senza la quale il rischio è di incappare nell'arbitrarietà delle poetiche soggettive e arbitrarie. E come sempre l'analisi dei grandi architetti del passato ci offre gli strumenti per affrontare il presente.

Occorre innanzitutto chiarire cosa si intende usando questi due termini, luogo e storia.

Il termine *Luogo*, usato spesso nella sua accezione latina *locus* è una parola a cui è sempre associato un esito concreto e positivo in architettura.

La parola *Storia* è invece più complessa, soprattutto perché nel corso del Novecento ha subito destini alterni, dall'equivoco della *tabula rasa*, fino ai peggiori storicismi del linguaggio *postmodern*.

Questi due termini inoltre sono stati spesso visti, nelle teorie della progettazione architettonica a partire dagli anni sessanta, come una consolidata coppia, da cui ottenere con sicurezza ottimi risultati. In realtà i due termini sono spesso in contraddizione: nella prima parte del testo esploreremo i caratteri dell'uno e dell'altra e le loro differenze, per arrivare nella seconda parte a individuare anche alcune contrapposizioni evidenti nella chiarezza di alcuni esempi concreti.

Luogo

Ci piace iniziare ricordando la stretta coincidenza del *luogo* con lo *spazio* architettonico rileggendo l'affascinante *excursus* etimologico che ci offre Giancarlo Consonni¹, quando allinea la sequenza *Loci*, *Luci*, dei fuochi che bruciano la terra e formano la *Radura*, fino ad arrivare al vuoto, allo spazio che diventa appunto *Luogo* colmo di significato.

Il *luogo* è parte integrante della materia architettonica: è innanzitutto misura, rilevabile nella sua fisicità, tanto che il primo gesto di un architetto per appropriarsi del luogo è visitarlo e cominciare a tracciarne degli schizzi, in planimetria scoprirne allineamenti e tracciati, attraverso le dimensioni intuirne la scala, fino alle sezioni con cui coglierne i rapporti tridimensionali tra le parti. Materiali e sistemi costruttivi diventano per l'architetto veri e propri strumenti progettuali, così come orientamento e affacci, strettamente legati all'orografia. Il luogo è una sommatoria di esperienze, di caratteri urbani e architetture che nel tempo ne hanno formato la consistenza. Il luogo e la sua molteplicità di elementi sono sempre oggettivi e descrivibili in termini disciplinari e questo ne permette una lettura diretta, anche se non sempre ci fornisce la capacità di operare le scelte necessarie al progetto.

¹ “Insomma *lucus* è appunto la radura, il luogo dove si è «fatto lustro» ritagliando e realizzando lo spazio sacro, un *templum*.” Giancarlo Consonni, *La bellezza civile. Splendore e crisi della città*. Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna, 2013, p. 14.

A partire dagli interventi di E. N. Rogers sulle preesistenze ambientali su *Casabella-continuità*² e dagli studi sul rapporto tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia della scuola veneziana di Saverio Muratori³, il concetto di *luogo* è stato recuperato, in compagnia della *storia*, nelle teorie italiane degli anni sessanta sulla progettazione architettonica, andando a colmare un'assenza che la città moderna aveva praticato e le grandi urbanizzazioni avevano messo in evidenza. Malgrado la cultura più alta dei grandi maestri non abbia mai dimenticato, come vedremo, questa importante componente del progetto, è pur vero che la massiccia edificazione delle grandi città aveva portato in Europa ad una perdita dei caratteri locali e ad una sorta di omologazione dell'architettura. Qualcosa di molto simile a quanto sta avvenendo oggi a scala mondiale.

Il tema è stato successivamente ripreso dal libro di Aldo Rossi, *L'architettura della città*, in cui il concetto di *luogo* si consolidava nella lettura formale e planimetrica delle aree urbane nel riconoscimento e riproposizione dei caratteri tipologici che su queste si insediavano.

Ma la città contemporanea ci pone davanti a problemi di natura sostanzialmente diversa da quelli ricavati dalla rilettura dei contesti privilegiati delle dense e articolate planimetrie dei centri storici, dove *storia* e *luogo* si intrecciano in maniera feconda. La realtà delle periferie senza identità ci obbliga infatti ad un uso della storia più efficace, più operativo, anche se più personale e soggettivo.

Locus versus storia

In questo senso ci interessa rileggere oggi questa coppia di termini, decretando per ognuno un suo differente ambito operativo nel progetto contemporaneo.

La cultura architettonica italiana degli anni settanta, infatti, ha lavorato a lungo sull'associazione dei due termini, cioè sulla *storia del luogo*, chiudendosi presto negli eccessi dell'analisi urbana, in cui si pretendeva di ottenere un progetto semplicemente dallo studio morfologico dell'area in cui si andava a progettare. In questa semplificazione si perdeva l'importante complessità del progetto architettonico e urbano, e soprattutto non si rispettava il valore di relazione del singolo manufatto architettonico, dell'importanza della sua unità, specificità e coerenza tra interno ed esterno. Questo procedimento portava il progetto a ridursi ad una serie di scelte su alcuni tipi architettonici predefiniti che venivano calati in maniera astratta nel luogo, in cui difficilmente l'edificio veniva lavorato, smontato e compromesso fino a divenire parte di un complesso architettonico più ampio che ne formasse l'ambiente, lo spazio urbano. Per contro, il concetto di *tipo* in sé conteneva tutte queste potenzialità, se visto nell'accezione di una struttura formale che ne permetta le infinite variazioni, trasformazioni, sovrapposizioni e giustapposizioni, così come Carlos Martí Arís ha ben espresso nel suo libro *Le variazioni dell'identità*.⁴

Ma la sola scelta delle tipologie adeguate al contesto, nella schematica coincidenza di storia e luogo, non lasciavano aprire quelle prospettive di attualità che un'altra idea di storia avrebbe permesso.

² ENR prese la direzione della rivista razionalista *Casabella* nel 1954 e aggiunse al titolo la parola *Continuità*. Con Belgioioso e Peressuti realizzò nel 1957 come studio BBPR la Torre Velasca a Milano, noto esempio costruito delle teorie sul contesto pubblicate sulla sua rivista.

³ Saverio Muratori, per una storia operante...

⁴ È stato proprio Giorgio Grassi, non a caso direttore della tesi di Carlos Martí a introdurre l'idea della scelta di un solo tempo, di una sola tra le tante storie di un luogo, nei suoi progetti, come il caso esemplare del teatro di Sagunto ha così ben espresso.

È interessante osservare come questo estremismo teorico, certamente permeato di un giudizio politico che ne determinava fortemente le posizioni, ha criticato e negato, fatto salvo un tardivo e inevitabile recupero, l'altra realtà dell'architettura italiana del tempo, che era invece un solido professionismo colto, che aveva affrontato con estrema consapevolezza, modernità e senso critico la ricostruzione del dopoguerra in Italia. Le architetture di Giovanni Muzio, di Luigi Caccia Dominioni, di Luigi Moretti o di Asnago e Vender erano una testimonianza concreta della sapienza costruttiva dei maestri di quel periodo, che costruivano il centro di Milano e Genova affiancati dai più noti, a livello internazionale, Gio Ponti, Ignazio Gardella, Franco Albini e lo studio BBPR.

Questi architetti avevano conosciuto la declinazione e le contraddizioni della relazione tra storia e luogo nella passione per la materialità del progetto costruito, fino al dettaglio, studiando i luoghi nella loro fisicità, nella loro tradizione costruttiva, nella loro oggettività e stratificazione.

L'uso che invece facevano della storia era più libero, attualizzandola nel loro momento storico. Ci ricorda Lucien Febvre che: "ogni epoca si costruisce mentalmente la sua rappresentazione del passato storico. La sua Roma e la sua Atene, il suo Medioevo e il suo Rinascimento [...] La storia si scrive per il presente."⁵

Quello che apprendiamo da questi maestri milanesi è come rendere attuale il passato, la storia.

Rendere attuale, attualità... il rapporto che l'architetto stabilisce con il tempo è proprio uno dei nodi teorici fondamentali su cui basare un discorso sul progetto contemporaneo in contrapposizione alla permanenza del *Luogo*. Contemporaneo dunque, nella doppia accezione di poter riconoscere i temi dell'attualità, ma anche l'intuizione di quanto al contemporaneo sarà necessario.

Così come quando si parla di *Luogo*, occorre anche precisare, nel confronto con il contesto, se si è interessati a *conoscere* il luogo o a *costruire* un luogo.

Se *conoscere* il luogo non implica il suo cambiamento tramite la progettazione, significa non vederne quelle potenzialità future di cambiamento, che invece sono tutte espresse nell'idea di *costruire* il luogo. Guardare al passato o al futuro?

"La storia, dai tempi della rivoluzione francese, ha cambiato ruolo. Una volta era guardiana del passato: ora è diventata levatrice del futuro. Non parla più di immutabilità, bensì di leggi del cambiamento alle quali nulla sfugge."⁶

Questa bella riflessione di John Berger sulla storia, sulla permanenza e sull'ansia del cambiamento è particolarmente utile ad innestare il fertile scambio tra *Luogo* e *Storia*, nel momento in cui il luogo non è solo quanto posso riconoscere, ma quanto posso ottenere tramite il progetto, cioè il suo futuro e non la difesa del passato.

In un piccolo recente volume *La Città*, di Massimo Cacciari⁷, troviamo una spiegazione della differenza tra *Polis e urbs*, l'una tesa a mantenere la tradizione di una nazione, l'altra rivolta alla fondazione di una legge comune, utile a costruire un futuro che possa tenere insieme genti diverse. In questo fragile equilibrio tra permanenza dei caratteri del locale e innesto della storia come attualità ritroviamo oggi le indicazioni per muoversi in un mondo la cui globalizzazione cancella il valore del *Luogo*, apparentemente così chiaro, ma in realtà così spesso poco riconosciuto.

Storia

⁵ "Chaque époque se fabrique mentalement sa représentation du passé historique." Lucien Febvre

⁶ John Berger, *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto*, Bruno Mondadori, Milano, 2008, p.14.

⁷ Massimo Cacciari, *La Città*, Pazzini Editore, Rimini, 2004, p. 14-16.

L'urgenza del contemporaneo, della nuova tradizione⁸, è stato il tratto caratteristico della avanguardia del moderno. La storiografia recente ha indagato da tempo nelle opere dei grandi maestri del moderno, pensiamo solo a Le Corbusier o Mies van der Rohe, la continuità con l'esperienza storica e da loro possiamo ora ricavare con chiarezza alcune interpretazioni personali di temi che attraversano la storia. Quando entriamo al Museo degli Uffizi e riconosciamo nei tratti significativi delle Venere di Tiziano le caratteristiche salienti dell'architettura di Le Corbusier sappiamo che l'occhio dell'architetto ha pescato nella storia e riportato all'attualità la continuità dei modi di controllare luci e ombre, profondità e chiusure. Nel dipinto la figura della donna nuda, in particolare la precisa curva del suo corpo, si stagliano su uno sfondo diviso verticalmente in due parti, di cui una metà è completamente nera; possiamo ipotizzare che sia una tenda, ma la sua realtà è solo quella di un astratto e scuro impedimento alla vista, privo di profondità. Nella parte attigua, nell'altra metà del campo visivo, succede esattamente l'opposto: allo scuro si sostituisce la luce, alla vicinanza ridotta la profondità di campo, all'astrazione un mondo figurato, al bianco e nero il colore, fino al piccolo cane che diventa punto di fuga della prospettiva. La descrizione del dipinto sembra coincidere con la descrizione dell'unione degli opposti della Villa Savoye: non a caso, sfogliando i *carnet* del viaggio in Italia del giovane architetto svizzero nel 1911, si trova il resoconto della visita agli Uffizi, completa di uno schizzo di quel dipinto, legittimandoci a pensare che ciò che rese degno il quadro di essere annotato nei famosi *carnet* sia proprio la rappresentazione di quell'unione dei contrasti che caratterizzerà l'intero suo lavoro.

È ormai da tempo che il sistema delle relazioni tra le parti, e non più la loro definizione formale, è diventata il vero e proprio momento significativo del progetto, potremmo dire la sua attualità: il contemporaneo può dunque diventare una occasione particolare di definizione di nuovi rapporti tra elementi antichi.

L'aneddoto della Venere di LC ci racconta infine degli occhi degli architetti che cercano e che trovano nel passato il loro futuro, in continuità, come nel bellissimo concetto espresso da Eliot secondo cui ogni nuova opera modifica il passato⁹.

La riflessione sul ruolo della Storia nella filosofia del Novecento è ampia ed articolata e non è certo questo il contesto adatto a ripercorrerla: ci soffermeremo, in maniera strumentale, su alcune passaggi che aiutino a sviluppare questo concetto dell'attualità della storia per il progetto contemporaneo. Tra i maggiori pensatori del secolo passato, come è noto, sicuramente Walter Benjamin è quello che più volte è tornato sulle potenzialità dell'uso della storia liberato dall'idea del progresso: "L'origine è la meta", il famoso aforisma di Kark Kraus, citato da Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia*, presuppone che in ogni istante sia compresa la totalità del tempo, e sono quindi comprese in ogni istante, l'origine e la fine. Un suo studioso, Giorgio Agamben, scrive inoltre: "La contemporaneità si iscrive, infatti, nel presente segnandolo innanzitutto come arcaico e solo chi percepisce nel più moderno e recente gli indici e le segnature dell'arcaico può essere contemporaneo. Arcaico significa: prossimo all'*arké*, cioè all'origine. Ma l'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo [...] Lo scarto, e insieme la

⁸ S. Giedion, *Spazio, tempo e architettura, la costruzione di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano, 1941

⁹ Thomas Stern Eliot, *Tradizione e Talento individuale*, 1919, in *Il bosco sacro, Saggi su poesia e critica*, ora in *Opere 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano, 1992, p.393.

vicinanza, che definiscono la contemporaneità hanno il loro fondamento in questa prossimità con l'origine, che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente.”¹⁰

Attualità dei temi

Permanenza dei caratteri, continuità, conoscenza dei fatti architettonici che la storia della città ha articolato nel tempo per ipotizzarne un nuovo montaggio e una sua attualità nelle relazioni tra le parti. *Un tempo pieno di attualità*. Nel fare esplicito riferimento ad una idea di storia *senza tempo*, ci si avvicina al lavoro strutturato nel suo *Atlante* da Aby Warburg: scardinare la linearità storica a favore dei temi. Riconoscere l'essenzialità del lavoro su alcuni ceppi tematici, che si astraggano dal tempo e dal luogo e che possano divenire “inventario di forme e di archetipi in evidente presenza, in cerca di un contenuto”¹¹.

Questa una possibile strada che il complesso rapporto tra *Luogo* e *Storia* può ancora tracciare per il progetto contemporaneo e questo, ancora una volta, è il percorso che riconosciamo nei grandi maestri del Moderno, la cui esperienza ed interpretazione non possiamo non considerare ancora fondative della nostra cultura attuale.

Se nell'esempio citato Le Corbusier aveva infatti lavorato nel costruire la spazialità interna della sua architettura della casa, Mies van der Rohe ci offre un ottimo esempio del riconoscimento nella storia di una idea compositiva alla scala urbana e del suo uso nel progetto moderno.

Negli studi per l'assetto planivolumetrico della Weissenhof *Siedlung* di Stoccarda, ha trasportato nel suo sintetico carboncino l'antica idea del Santuario di Delfi: un grande volume lineare che si staglia sullo sfondo è quello che, tenendo l'unità della composizione, permette la frammentazione delle tante edicole (o case?) che accompagnano il tortuoso percorso che si snocciola in salita; Mies usa questo sistema di relazioni tra elemento primario dominante (che sarà poi il suo edificio residenziale) e le singole unità per risolvere un tema urbano e paesaggistico: facendo riferimento ad una storia altra, lontana dal luogo reale, ma vicina alla sua storia poetica, configura e progetta un *luogo* nuovo.

Mies infatti, ovviamente, non trova nella storia del sito della città tedesca la risposta, ma ha bisogno di ottenere dal luogo la domanda precisa, l'esigenza paesaggistica a cui successivamente solo la sua passione per l'architettura greca può dare risposta. In questo senso riconosciamo di nuovo al concetto di *Luogo* tutta l'oggettività dell'architettura e la formulazione della domanda, ed alla *Storia*, alle tante storie possibili, riconosciamo invece il concetto di soggettività e l'obbligo dell'unicità della risposta nel progetto. Potremmo arrivare a dire che il *Luogo* è presenza, mentre la *Storia* si scrive per il presente.

Un caso esemplare

Il progetto di Gardella per la Scuola di Architettura di Genova è un caso esemplare, che ci offre, declinate sul campo, un ventaglio di questioni adeguato ad approfondire il dialogo conflittuale tra *Luogo* e *Storia*.

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

¹¹ ci dice Juan Navarro Baldeweg sulle forme di Brancusi, in Juan Navarro Baldeweg, *La Habitación Vacante*, Pre-textos, Valencia, 2001, p.14.

Alla fine degli anni ottanta il cuore antico della città di Genova, ancora sofferente per i danni della guerra, assume un nuovo profilo nella collina di Castello, con la realizzazione del progetto di Ignazio Gardella per la nuova Facoltà di Architettura. È il risultato di un progetto lungo, iniziato negli anni settanta con un piano particolareggiato dell'intera zona dallo stesso autore, che sintetizza ora in questo nuovo, imponente, volume la sua riflessione sul rapporto tra *Luogo* e *Storia*, disegnando appunto una nuova *silhouette* urbana.

Gardella era già stato, tra le due guerre, il giovane architetto del linguaggio moderno del Dispensario di Alessandria e nel dopoguerra il raffinato architetto della borghesia milanese; nel momento del progetto di Genova poteva tranquillamente essere l'architetto ormai maestro che ascolta con intelligenza e curiosità le nuove generazioni e le loro riflessioni sulla morfologia urbana. In quest'opera è espressa la semplicità della scelte e nello stesso tempo la complessità dei temi urbani che un unico e semplice gesto risolve. Tutto il progetto si spiega nel rapporto con il luogo, con la città, a partire dagli allineamenti, fino al dettaglio della finestra fessura. Il progetto coincide con il luogo stesso, ma perché vi interviene con una scelta decisa sulla sua Storia.

Il luogo, la collina di Castello dove si insediò il primo *castrum* romano, è caratterizzato da un forte sbalzo che una serie di fortificazioni e terrazze hanno disegnato nel tempo: su questo dislivello di quasi 20 metri, Gardella appoggia un volume unico, lungo 70 metri e largo 12, senza pilastri interni, fondato su altri due volumi sottostanti, che si contrappongono al primo per il carattere più articolato, determinati nel loro disegno dalle misure e dimensioni del luogo. Il volume maggiore ha una copertura in ardesia imponente per inclinazione, che rafforza la massa architettonica e dunque ancor più l'immagine urbana, alludendo alla chiesa scomparsa di cui in parte occupa il sedime e nello stesso tempo evidenziando l'assoluta perentorietà della linea di gronda che diviene strumento metrico, misuratore delle variazioni al suolo.

La direzione stessa della copertura sembra accentuare una possibile facciata principale, che è invece negata dall'importanza del suo disegno laterale.

La scala monumentale dell'edificio si articola con terrazze, basamenti, rampe e scalinate che dialogano con i tanti modi in cui la città di Genova è solita affrontare il tema più evidente che la sua geografia offre, quello cioè del dislivello e delle sue soluzioni architettoniche.

Malgrado il diverso carattere dei due corpi, il primo caratterizzato dalla verticalità e dalla figura del tetto, l'altro realizzato con i piani orizzontali delle nuove terrazze, l'immagine uniforme del complesso è realizzata con la ripetizione di uno stesso elemento, una sorta di finestra fessura che attraversa i piani e si chiude nella parte alta con una idea di merlatura.

Gardella sceglie di parlare con il linguaggio delle fortificazioni, dei basamenti e dei contrafforti, togliendosi dall'impaccio di un riferimento troppo evocativo alla chiesa. Una scelta personale che incrocia un riferimento storico ad un contesto ampio ed inserendolo laddove la storia specifica del luogo avrebbe richiesto altre citazioni.

Da un lato quindi la realtà e concretezza del luogo, dall'altra le diverse, autonome scelte del progettista, fino a ripercorrere un processo lento, una sorta di ricostruzione del luogo arcaica, che contiene addirittura la crescita organica del sito, della sua condizione ritrovata di suolo, di dosso roccioso, esprimendola in una nuova matrice espressivo-costruttiva.

La scelta di Gardella è quella di un'immagine fortemente evocativa a dispetto di una scelta tipologico-funzionale ridotta all'osso: alla frammentazione delle rovine contrappone la chiarezza volumetrica del corpo unico, per controllare la nuova spazialità del luogo.

Il tipo, nella sua forma più elementare, diviene così astratto da perdere spazialità interna, si incastona nel luogo e nella sua complessità, declinandosi da entrambe le parti con le differenti quote delle sistemazioni esterne e scegliendo per ognuno dei tre nuovi corpi di fabbrica, l'orientamento urbano più coerente; si svuota completamente al suo interno, distribuendo gli spazi di servizio con sagome autonome addossate verso l'esterno, ottenendo un'articolazione volumetrica efficace su un corpo altrimenti monotono nella ripetizione del taglio verticale: la definizione architettonica di questo volume è, come si diceva, tutta risolta nella ripetizione di un solo elemento, quelle fessure verticali sprofondate nel muro che contengono le aperture.

Uno dei massimi esponenti del razionalismo italiano sceglie una storia della città e si permette di utilizzare il linguaggio adeguato, anche se in contraddizione con il consueto bagaglio del Moderno, fatto di finestre orizzontali e tetti piani. Gardella arriverà inoltre, pur nell'uniformità della ripetizione, a differenziare i due corpi esprimendo un raffinato ragionamento *classico*, una declinazione particolare del tema *murario e trilitico*, del muro che diventa pilastro e viceversa. Lo stesso Gardella ci racconta della differenza nell'uso dei pilastri, del mostrare con lucida consapevolezza albertiana le due possibili soluzioni d'angolo, pieno nel volume superiore e vuoto in quello inferiore, utili a parlarci di un muro che si chiude a baluardo in contrapposizione al carattere infinito di una sequenza di pilastri.¹²

Ed è ancora un'altra delle tante storie possibili che Gardella sceglie per dare l'immagine al suo volume: la storia dei grandi muri difensivi, quell'immagine di rocca difensiva che appartiene alla collina di Castello; Gardella non riprende, non vuole evocare un passato, ma realizzare un progetto contemporaneo, così da mostrarci un raffinato gioco di luci e ombre, di volumi e tagli verticali, che gli permette di dominare il movimento ascensionale con un segno astratto, solo apparentemente ripetuto in modo ossessivo.

La misura infinita del taglio esterno, arretrato nella strombatura del muro profondo, arriva a risolvere con coerenza anche il rapporto tra trave e pilastro, tra leggerezza del marcapiano e posizione del serramento.

Il magnifico equilibrio che permette di tenere insieme la scelta della storia del luogo con la scelta costruttiva dell'elemento ripetuto, viene chiarito nel connotato materico-costruttivo: l'uniformità del cocciopesto, scandito solo dal marcapiano in ardesia, che diventa nello stesso tempo un'adesione al carattere schietto della città.

Una scrittura complessa concettualmente, fatta di materia e cromie della città sul mare, che al di là della sua apparente semplicità, lo avvicina in modo deciso ai temi della contemporaneità: la sua infatti non vuole essere ambientazione, ma la continuità di una tradizione senza tempo.

¹² “lasciarlo aperto per far capire che l'edificio non era delimitato da un muro perimetrale. [...] una serie di pilastri accostati e non un muro tagliato da fessure”, in Antonio Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Bari, 1989, p.

Lo stesso Gardella ci dice di Genova: “E infatti non esiste una sola tradizione, ma tante e diverse. Una città possiede sempre molte anime basate su qualche carattere comune. Un carattere comune è quello della plasticità dell’architettura, il suo articolarsi chiaro per volumi.”¹³

In questa frase si esplicita il carattere poetico dell’architetto, che deve operare una scelta tra le più tradizioni che la stessa città, luogo per eccellenza offre. Nella contrapposizione tra *luogo* e *storia*, Gardella sceglie nella complessità del luogo la scala urbana e l’unicità di una storia per le scelte di dettaglio; e scegliere la storia, come dicevamo, significa appunto lasciare affiorare le scelte personali dell’architetto, fino alla volontà di usare l’intonaco impastato con la polvere di mattone come da indicazioni del diario di lavoro del bisnonno architetto. In questo senso possiamo quasi dire che il progetto si risolve solo alla scala urbana e di dettaglio, omettendo quasi completamente la scala intermedia, quella scala architettonica che siamo soliti attribuire all’impianto tipologico.

CONCLUSIONI

In questa analisi si è messo in evidenza come il *Luogo* sia l’elemento oggettivo per eccellenza del progetto, quanto sia misurabile e controllabile nelle sue dimensioni propriamente architettoniche; il luogo si può insegnare a leggerlo, tramite appunto gli strumenti della disciplina, attraverso lo studio delle sue architetture, per delimitarne la complessità degli elementi che vi entrano in gioco, ma consapevoli dell’impossibilità della sua riduzione ad una sola delle sue componenti.

In questa lettura si accentua la differenza invece con la *Storia*, che si mostra nel caso di Gardella come esplicitamente unica e soggettiva, dettata dalla poetica o dalla storia personale dell’artista.

Se il *Luogo* è senza tempo, la *Storia* è invece tutta concentrata nell’attualità nel contemporaneo e dalla sua urgenza nasce anche l’obbligo dell’unicità della scelta soggettiva che si compie.

¹³ Intervista di Daniele Vitale su Zodiac n° 3,

ZARCH

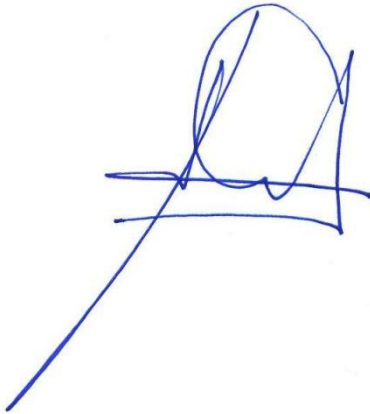
Journal
of interdisciplinary studies
in Architecture
and
Urbanism

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE, Dr. arquitecto, profesor del Departamento de Arquitectura de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza y director de la revista **ZARCH Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism**,

CERTIFICA

que D^a **Orsina Simona Pierini** es **AUTORA** del artículo "**Divorcio a la italiana: sobre los conceptos de lugar e historia en un proyecto de Ignazio Gardella**", publicado en el número 1, **Las trazas del lugar | Traces of place**, de diciembre de 2013.

Para que conste a los efectos oportunos,
firmo el presente certificado en Zaragoza el veintitrés de enero de 2014



ZARCH Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism

Revista del Departamento de Arquitectura
Escuela de Ingeniería y Arquitectura
Universidad de Zaragoza
ISSN: 2341-0531
<http://zarch.es>

Departamento de Arquitectura
María de Luna, 3
Edificio Torres-Quevedo. Campus del Río Ebro
50018 Zaragoza
+34 876 555 095
uparq@unizar.es

La revista **ZARCH Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism** es editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, que pertenece a la UNE, cumpliendo los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI) para que lo publicado por la misma sea reconocido como "de impacto".