

MEMORIA Y PREEXISTENCIAS EN LA OBRA DE FRANCESCO VENEZIA ¹

ALDO HIDALGO

Aprendemos desmesuradamente, y lo que aprendemos,
reaparece disuelto en las líneas que trazamos.

Alvaro Siza Vieira

Introducción

Pese a las necesarias y flagrantes determinaciones técnicas de la arquitectura, todo producto suyo, obra, proyecto o poética podría ser comprendido como el efecto o el despliegue de una memoria personal íntima. Una memoria construida ardua y lentamente, por un material discursivo, visual o fenomenológico adquirido en el enfrentamiento cotidiano con la propia arquitectura. Luego, con la experiencia arquitectónica, o, emoción arquitectural, —como llamó Le Corbusier² a ese momento de apertura y batalla del espíritu—, inadvertidamente construimos memoria, imaginario y lenguaje propio.

¹ Este artículo es producto de la investigación *La preexistencia como tema proyectual*, que se desarrolló con financiamiento del Departamento de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Dicyt) de la Universidad de Santiago.

² Le Corbusier, seudónimo del arquitecto suizo-francés Charles Edouard Jeanneret (1887-1965).

En este escrito, enfocaremos la arquitectura y su pensamiento como explicitación de una memoria y de un imaginario particular. Examinando la producción del arquitecto Francesco Venezia, intentaremos hilvanar algunos episodios de su obra para reconocer, si algo así fuese posible, modalidades y coherencias de un modo de pensar la arquitectura. Al mismo tiempo, veremos cómo este impulso biográfico puede orientar el proceso creativo hacia una actualización de obras del pasado y de las así llamadas preexistencias o, simplemente, de restos o ruinas.

Experiencia, lectura, memoria

Como ya lo anticipara W. Benjamin, percibimos e incorporamos los hechos arquitectónicos distraídamente en la cotidianidad. Sin embargo, aunque regularmente no nos detenemos a pensarlos, ni a contemplarlos, sabemos de su abierta disponibilidad para el uso. Sin darnos cuenta, estos hechos, útiles o cosas arquitectónicas, colaboran a dar sentido y orientación al espacio físico, de suyo homogéneo y sin accidentes. Luego, nos identificamos con sus notas, las hacemos próximas en un mismo paisaje. Este trato cotidiano con los hechos de la arquitectura crea, simultáneamente, un repertorio visual y una memoria.

La finalidad práctica, como norma, opone resistencia a una percepción reveladora. El uso habitual de las cosas parece ocultar, transitoriamente, la pregunta por un sentido otro de tales útiles. Si lo hubiera, las sugerencias emotivas, el talante, la comprensión y el discurso sobre esos hechos o fenómenos de la arquitectura, podría fundarse en algo más allá de la mera fruición arquitectónica. ¿Cómo alcanzar esa otra dimensión de los hechos? ¿Cómo interrogarlos?

Parece evidente, que una experiencia de la arquitectura exigiría una disposición de apertura para captar una presencia más plena de las cosas; de sus brillos y opacidad. Se trataría, en síntesis, de indagar no sólo por el aspecto, figura o materia, sino por el mundo que trafican. Así, al intentar comprender, una arquitectura anónima de espacios cerrados, cuidadora de la penumbra, puede cobrar un sentido envolvente, persuasivo, como lo sugiere el Panteón romano con su vacío y abismal pozo resistiendo al tiempo. En esa actitud de apertura, la experiencia es acercamiento, es ruptura de la distancia, es proximidad al ser de las cosas. Quizá por ello nos involucramos desmedidamente, procurando comprenderlas cuando nos salen al encuentro.

Sin embargo, el alcance trascendente de la experiencia, o su tono más potente, aparece en la memoria, residuo de la experiencia, allí, los hechos se desdoblán en relaciones, imágenes y emociones. Aunque nos parezcan presentes, en realidad cobijamos sólo su contorno etéreo. En la memoria, los hechos se transforman en pura posibilidad cobrando un poder y fuerza indeterminada.

El sentido con que aprehendemos, probable, desde luego, permanece latente, vago, pero arraigado y vacante. Por esto puede emerger eventualmente en el presente y actualizarse en la propia obra; cifrado, oculto, o bien, clara y nítidamente. Por consiguiente, las lecturas se incorporan, se inscriben, con una determinada significación, cierta o equívoca. Ignoramos, sin embargo, por qué y cómo esas lecturas y experiencia de los hechos cotidianos pueden transformarse en ideas, en imágenes visuales o en estrategias de acción. Sí sabemos que nos proveen de una mirada, la única y particular con la cual interactuamos en el mundo presente, con las cosas y las obras.

Preguntamos entonces, ¿será posible visualizar en la producción de un determinado autor, las huellas de sus lecturas, los indicios de sus experiencias? En suma, ¿podemos encontrar en su obra las señales de una memoria creadora?

Tradicionalmente ha sido la historiografía la encargada de pesquisar las fuentes desde las cuales derivan las obras, los modelos ideales y sus filiaciones. Pero, una vez poseedores de ese saber, es posible que allí puedan terminar nuestras indagaciones. Desde luego, los contenidos, juicios y apreciaciones explicitadas con tanta autoridad y erudición, frecuentemente se adelantan a nuestros propios juicios sobre obras y autores; anticipan nuestras propias lecturas. La historia y la crítica suplantán, muchas veces, las consecuencias existenciales de una propia experiencia, no obstante ser ellas mismas —la historia y la crítica— un motivo de experiencia.

En contacto con los decires de la historia, justamente por su irreprochable consistencia como visión comprensiva de los hechos, se mediatiza nuestra experiencia, imponiéndonos un punto de vista. Pero, ¿acaso no estamos constituidos fundamentalmente por esos pre-juicios? ¿No estamos siempre «proyectados» en una pre-comprensión? ¿No es de esa fuente libresca en donde encontramos originalmente lo buscado?

Con todo, la referencia a lo ya realizado pareciera poseer la incontestable ventaja de aprovechar lo cultivado por la cultura misma en el pasado. Lo cual no significaría dejar de lado la creatividad; al contrario. Incorporar, críticamente al presente, ideas o restos físicos es también una manera de re-inventarlos. Como hemos dicho antes, actuamos desde una propia mirada, obediente y creadora, que altera, potencia y da continuidad.

Al respecto, Sigfried Gideon, crítico e historiador de arquitectura ha escrito: «La historia no es simplemente la depositaria de hechos inmutables, sino un proceso, una exposición de actitudes vivas y mudables, y de interpretaciones; como tal está íntimamente unida a nuestra propia naturaleza. Volver la cabeza hacia el pasado no es justamente inspeccionarlo, encontrar un patrón que sea el mismo para todos: al mirar hacia atrás el objeto se transforma; todo espectador, en cada período diferente, y en cada instante, transforma el pasado de acuerdo con su propia naturaleza». Más adelante concluye: «No se puede tocar la historia sin cambiarla».³

Estos fenómenos de experiencia, lectura y memoria, descritos someramente, se pueden inducir e interpretar en numerosas obras de distintos campos de acción. En el ámbito de la arquitectura creemos visualizarla, en el caso de Francesco Venezia, arquitecto italiano cuya obra ha sido objeto de numerosos artículos de revistas y de libros especializados, destacándose en ellos, como ejemplo significativo de la producción italiana reciente.

Cultura mediterránea

Francesco Venezia comenzó su labor como arquitecto hace 30 años, construyendo sus primeras obras en Lauro, su pueblo de origen, cercano a Nápoles. Desde ese momento, el itinerario proyectual de Venezia se caracteriza por una renuncia a los modos de producción arquitectónicos actuales, dominados, en gran parte, percibimos e incorporamos percibimos e incorporamos por determinantes comerciales y de mercado, optando más bien por un trabajo cauteloso de continuidad entre el mundo arquitectónico pasado y el presente.

³ Cfr. Sigfried Gideon, en *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1968, p.6

Esta postura, revela un interés por no abandonar el flujo cotidiano de la propia cultura y tradición. Por ello leemos en su obra una relación estrecha entre la singularidad de su cultura mediterránea, y aquella más universal dada por su formación en la modernidad. Esto, sin embargo, no debemos interpretarlo necesariamente como una ejemplificación del Regionalismo Crítico⁴ —idea impulsada por K. Frampton a inicios de los años 80—, sino más bien, como una poética autónoma y rigurosa de un arquitecto interesado por el destino de los hechos concretos, por la potencia de las ideas arquitectónicas tradicionales, por el valor espacial y material de obras arquitectónicas singulares; anónimas, cotidianas o monumentales. Actuando como un arqueólogo visualizará futuro y vida en viejas piedras e ideas. Por ello, sus motivos de reflexión nacerán de dibujos, grabados, edificios abandonados, ruinas.

Más allá del mero diseño de edificios, Venezia está interesado en la cultura de la arquitectura como pocos arquitectos de la actualidad. Reconoce en ella una cantera en donde es posible calibrar y utilizar ideas y materiales para sus proyectos. En ella descubre procedimientos, modalidades, técnicas para hacerlos emerger renovados en la actualidad. Su arquitectura, austera en recursos, descubre algo así como una mecánica de la memoria manifestando con ello su fantasía individual y, simultáneamente, expresando una voluntad de valorización de la experiencia espacial y un sentido particular en su contenido; un espacio pertinente, existencial y culturalmente como instancia legalizadora de su obra.

⁴ Cfr. Frampton Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Edit G. Gili, 6.ª ed. Barcelona, 1993.

Libros y dibujos

Un indicio de la gama de remisiones presentes en la obra de Venezia, lo encontramos en sus libros. En ellos, Venezia describe un mundo arquitectónico específico al cual parece remitirse y querer recrear. Estas observaciones se confirman al consultar *La torre d'Ombre*.⁵ En este libro Venezia desarrolla un original estudio de La Torre de sombras, edificio proyectado por Le Corbusier para el conjunto del Palacio Capitolino de Chandigarh. Por medio de lúcidos textos y sugestivos dibujos, Venezia revela el valor ambiental de este tipo de edificio tan comunes en Oriente, destinado a mediar con el tiempo atmosférico. Realizando numerosos ensayos con modelos, estudia la cantidad y calidad de la sombra arrojada por el edificio, según las diversas horas del día y según las diferentes estaciones del año. Este acercamiento analítico a esta obra arquitectónica expresa, claramente, los objetivos de Venezia con sus propios proyectos: ensayar en otro caso, una idea ya desarrollada y probada en el pasado. Este edificio de Le Corbusier, junto a los temas mediterráneos son, indudablemente, la vertiente más fértil de su proceso creativo.

Inmerso en el tiempo presente, controlando la forma, la materia, la construcción y la medida en consonancia con los fenómenos atmosféricos, Venezia parece repetir la acción de arquitectos árabes o romanos que crearon espacios de reparo de la intemperie, pero en contacto con ella. Lugares del disfrute, del paseo, de la sombra o del sonido del agua. Como en el Teatro Marítimo de Adriano.

En otro de sus libros, titulado *Scritti brevi*,⁶ demuestra su inclinación por la casa Malaparte. Esta célebre casa,

⁵ F. Venezia. *La Torre d'Ombre* Fiorentino Editrice, Venezia 1988

⁶ F. Venezia. *Scritti brevi 1975-1989*, Clean Edizioni, Napoli 1990

obra innegable del famoso poeta, ubicada frente a los farallones de Capri, será otro motivo para su arquitectura, sus escritos y sus dibujos. Con línea tenue y escasa Venezia ilustrará los temas de esta obra. Estas líneas serán las primeras en descubrir los perfiles y las sombras de los acantilados en su interacción con la plataforma-escalera de la casa. Estos dibujos, que merecen un estudio aparte, son trazos germinales, líneas sutiles que recorren el perfil de vastos lugares para expresar su apropiación. Recorren las erosiones del territorio y dibujan con firmeza imponentes paisajes. Estos son los signos primigenios, emergentes de la memoria de su obra futura.

Justamente, una fascinante descripción de pueblos y lugares revela cuáles son los temas de su obsesión: Palestrina, Alcamo, Segesta, Messina, las grutas marinas o las ruinas de edad romana existentes en Capri. Todo lo descrito, dibujado y vivido será para Venezia un posible material de proyecto por revelarse en un futuro. Asimismo, incluirá en sus libros numerosos comentarios sobre sus propias obras, refiriéndose con atención a aquellas en donde el agua, la luz, el suelo o un elemento preexistente, columna, pórtico o muro ha motivado su origen. Su interés es ligar sus ideas y proyectos a las experiencias de otros arquitectos y épocas que han debido afrontar los mismos temas en precedencia.

Naturalmente, la modernidad también ha dejado huellas profundas en su formación espiritual. Especialmente valiosa resultará para Venezia la experiencia obtenida por los Maestros en sus viajes a los lugares originales de la arquitectura. Conocer esos episodios, revivirlos y dibujarlos personalmente ha dado mayor libertad a su imaginación. Reinterpretó las ideas y los procedimientos proyectuales decantados en esos viajes, y a través de ellos, amplió su horizonte de comprensión de la historia. Su inclinación es por aquellas obras y lugares en donde encuentra armonía y, al

mismo tiempo, contradicción al experimentarlos. Como los hechos narrados líricamente por Le Corbusier en su *Viaje de Oriente*⁷.

Junto a la influencia de este arquitecto, podemos citar, además, aquella ejercida por Carlo Scarpa, Alvar Aalto, Giuseppe Terragni y Adolf Loos. Su lista abarca la arquitectura egipcia, romana, manierista, en fin, hasta el Racionalismo de inicios del siglo XX. Todos estos autores, épocas, obras y pensamientos, forman parte de su imaginario, lugar en donde reside su naturaleza como arquitecto.

Desde luego que para una personalidad compleja como la suya, toda la arquitectura podría ser una posible fuente si refiere al espacio existencial, vivido. Sin embargo, esta obligación asumida con la cultura de la arquitectura, como vimos, refiere específicamente a la cultura Moderna y Mediterránea, por ello la consideramos selectiva, personal y crítica. No obstante, su insistencia es por volver a lo que denomina las pocas pero importantes ideas que la arquitectura ha producido, las cuales se pueden contar con los dedos de una mano.

Pero Venezia no es un erudito. Su proceso natural de incorporación de los hechos de la arquitectura, está lejos de pretender construir un cuerpo de datos o códigos al cual referirse mecánicamente. Como nos ha dicho en una entrevista... «el arquitecto al incorporar la cultura debe olvidar y esto significa hacer aflorar en un momento justo lo que tenemos dentro o si no pasamos a ser escolásticos cuya fuerza está en recordar siempre»⁸.

⁷ Le Corbusier. *Le Voyage d'Orient*. París 1965 (trad. cast. El viaje de oriente, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia 1993)

⁸ F. Venezia. Entrevista no publicada, realizada por el autor, en Nápoles el 24 de Noviembre de 1997.

Obra arquitectónica

Es en la obra construida en donde detectamos las regularidades, algo así como los temas irreductibles de su proceso creativo. Memoria y el tiempo histórico resuenan allí como los protagonistas fundamentales. Como una galería de ecos, el espacio es concebido como escenario donde interviene el tiempo histórico y el tiempo astronómico para animar los actos cotidianos. La materia multiplica la memoria y el presente de la arquitectura a través de piedras y elementos. La obra acepta los cambios cíclicos del tiempo, incorporando su historia particular al flujo de una historia más prolongada; es la incursión de una presencia peculiar al movimiento dilatado del tiempo.

Con todo, lo efímero de la materia es confiado siempre a un entrelazamiento con lo existente, un suelo, un muro, un paisaje. Eludiendo la idea de un presente eterno, como lo pretende el pensamiento y los modelos deterministas reacios a aceptar transformaciones temporales. La idea de presente involucrada en la obra, considera la recuperación de lo que ha caído por la acción de los años, por la acción del hombre o por la erosión. Lo que aquí queda en evidencia es un intento persistente para demostrar que las cosas siempre están expuestas a un devenir incierto. Un momento de celebración del aspecto opaco, sombrío, plegado del espacio, de la obra y de las cosas.

Constituida por diversos estratos materiales y temporales, su obra tiende a provocar una experiencia inagotable, resistente a una mirada pasajera que la quiere abarcar de una vez. Esta resistencia proviene de la propia estructura en donde dialogan o discuten lo plegado y lo liso, lo opaco y lo transparente. La forma, enlazadas con los por menores de la historia, acoge intervenciones, quiebres, va-

cilaciones. Son los hechos eventuales, los acontecimientos temporales, los capaces de modelarla, determinando su aspecto físico, su carácter y su significado.

Contrariamente a la forma cerrada, establecida, prefigurada, monolítica, la forma arquitectónica, en este caso, no sería sino, justamente, la expresión de una historia de cambios y transformaciones, actuando sobre piedras y espacio: la forma como formación en acto que concentra el espacio pero dilata el tiempo en sus contradictorios pliegues.

Venezia ha escrito: En el pasado, numerosos edificios han nacido de otros edificios. Si me permiten la imagen, la arquitectura ha devorado, para conservarse a sí misma⁹.

Diseño de suelos

Un arte remoto, presente desde la construcción de las pirámides es aquel del diseño de los suelos. En la plaza, en Lauro, Venezia asume este tema, acogiendo y evidenciando las características orográficas del sitio para expresar el arte de los pequeños cambios de cotas¹⁰. En la arquitectura hay pocas pero fundamentales ideas, ha escrito Venezia, y ésta sería una de ellas. En la práctica reconoce los diversos niveles y características del terreno para acogerlos en su proyecto. Son las pequeñas diferencias de medida, aplicadas al diseño, las que provocan un sinfín de movimientos sugerente a quien se desplaza por ellos.

Justamente, una manera de entrar en diálogo con el lugar, reconociendo su carácter, es recorriéndolo, moviénd-

⁹ F. Venezia. *L'Edificio e la cava en Scritti brevi* 1975-1989, p.59

¹⁰ F. Venezia. *L'architettura, gli scritti, la critica*, Electa Editrice, Milano 1998, p.14

dose en diferentes modos y direcciones para probar diversas experiencias. Un plano de pavimento adherido al suelo puede dar la idea de un paseo apacible y continuo. Uno de tramos irregulares puede provocar atención, o bien, si el suelo se levanta algunos centímetros, se puede obtener un dominio visual desde lo alto, como en la *promenade architecturale* de Le Corbusieriana memoria.

En la cercanía también construyó su casa. La fachada principal parece ser el plano de contención espacial de la plaza, como si la misma operación para diseñar los suelos de la plaza siguiera en la verticalidad del muro de la casa. En los tramos vacíos, como la *loggia* que enfrenta la plaza, poniéndose de manifiesto el valor tectónico de la piedra, exponiéndose a los diversos cambios de luz y sombra del día. Frente al logro de la continuidad entre los elementos tan dispares de este conjunto, cabe preguntarse cuál es el movimiento original que provoca el otro. ¿Es la horizontalidad del suelo que da origen a la verticalidad del muro o viceversa?

Venezia concibe este proyecto provocando diálogos entre los elementos tectónicos involucrados. El hecho constructivo y los materiales permiten realizar ese efecto, no hay aquí una solución abstracta, sino el uso, en un nuevo contexto, de ideas ya probadas, pero distintas en su nueva contextualización. El resultado es un llamativo paisaje construido con materiales locales y la conquista de un nuevo lugar para el habitar del pueblo.

Plataformas y graderíos que orientan el paisaje.

De su experiencia en Lauro, Venezia observa del viejo castillo Lancellotti cómo su cuerpo edificado relaciona la altura de la colina con la profundidad del valle a través de

propia verticalidad. Esta pregnante imagen la encontraremos luego en diversos proyectos de Venezia. Por ejemplo, en las plazas de Alcoy. ¿No se rememora en esa obra española, la situación observada en el Castillo Lancellotti? De este hecho, probablemente inscrito tempranamente en su memoria personal, deducimos que, para Venezia, proyectar un edificio es re-proyectar algo conocido u olvidado temporalmente que luego reinterpreta diversamente en otra condición y atmósfera. Un poco a la manera local, en donde los artesanos repiten antiguas técnicas y formas cuyo refinamiento se produce recorriendo en el largo aliento del tiempo.

También en Segesta proyecta un edificio como un mecanismo para relacionar el valle con el templo griego en la altura. No sólo cumpliendo objetivos funcionales se puede llegar al mismo templo sino también mediante gestos de apropiación del paisaje en la experiencia de subir o bajar la colina. La altura del pozo-torre se dispone como la medida del paisaje.

Por otra parte, si seguimos observando las mismas plataformas de la plaza de Alcoy, ¿no nos retrotraen y evocan en su disposición y extensión la magnífica escalera y terraza de la magnífica casa Malaparte? En ambos casos se trata de la construcción de un suelo y al mismo tiempo de un horizonte. Todo el conjunto sostiene al paisaje. No es sólo un lugar de dominio, es también el modo de habitar el lugar. Su significación no es ajena a su identidad. El lugar ha sido orientado y su experiencia es participar poniendo en acto sus efectos.

Además, ¿no toma este graderío su fuerza y figura de la escalera de la iglesia de la Annunziata, en Lipari, ineludiblemente isla siciliana a donde fue desterrado el poeta toscano? Las referencias de Venezia no son simples citas, expresan,

más bien la voluntad de construir una continuidad en el espacio habitado, acercando espacio; dilatando el tiempo. Al mismo tiempo, fija un lugar, una meridiana, un vórtice en donde se abisma el espacio y el tiempo. Como ocurre con los templos y teatros griego en el paisaje siciliano. Frente a ese flujo histórico y sus determinaciones espaciales, la personalidad del arquitecto no quiere ofrecer obstáculos. Quiere ser el médium por el cual se concrete el mundo de la arquitectura y —si se permite el uso de la expresión—, la experiencia del habitar poéticamente. Sin pretensiones por lo novedoso, sus obras se incorporan a las preexistencias; al paisaje, a los elementos sobrevivientes para colaborar en ciclos futuros de la arquitectura.

Al reflexionar sobre la complejidad de sentido y la autenticidad lograda en estas obras, utilizando los pocos elementos arquitectónicos que están a la mano, parecen estériles los esfuerzos de la arquitectura actual por hacer prevalecer una idea con carácter de novedad y la exigencia de ésta como cartilla de tornasol de la creatividad. Esos esfuerzos se nos confunden, más bien, con la vanidad personal o el desconocimiento. Algo ya descrito por J. L. Borges en el conocido epígrafe del cuento *El inmortal*.

Grabados, grutas e inscripciones remotas.

Algunos casos ejemplares del efecto de visualización de su mirada transformadora los encontramos en sus propios libros. Son éstos señales de acotación, de límite del mundo que circunscribe sus obras. Son trazas a través de las cuales se desplazan sus temas e inclinaciones; huellas reveladoras de su propia versión de la arquitectura

Enumeraremos algunas: un bajorrelieve egipcio con figuras humanas inclinadas le sugiere el diseño de un mue-

ble para reposar, leer y guardar libros. Un antiguo grabado de la Esfinge egipcia, con personas en su dorso, lo impulsa a proyectar una notable plaza en Nueva York. Un Descendimiento de Cristo, del célebre Benedetto Antelami, le ofrece el motivo para la rotación de un eje de simetría y otorgar tensión entre las partes de un edificio en Alemania. Transforma una pequeña cabeza púnica en signo de entrada a la ciudad de Gibellina. Un elemento perteneciente al triglifo de un templo griego lo interpreta como un pequeño mueble de esquina¹¹. El sobrecogedor Salto de Tiberio, colosal promontorio en Capri, es otra fuente de donde emanan potentes ideas e imágenes para la localización de un edificio.

Pero veamos otros detalles. En Berlín, los edificios sobrevivientes a la guerra, junto al bloque propuesto por Venezia, acogen una singular plaza que se abre a la ciudad. Las nuevas, y enormes salas del *Neues Museum*, destinadas a una colección egipcia están pensadas desde su determinación programática. Para definir la plaza proyecta un edificio horizontal conteniendo una gran rampa. Un elemento de recorrido de templos arcaicos le sirve como espacio de ingreso. Una sección del mismo edificio sugiere haber sido concebido según la expresión de un relieve egipcio con figuras humanas, altas y bajas, representantes de la jerarquía social de ese pueblo antiguo. Por último, en el gran espacio central de la sala de los relieves de Sakkara, encaja Venezia como cielo del recinto, un volumen piramidal, dejando las entradas de luz en las líneas de borde, percibiéndose desde abajo la limpia y milenaria figura geométrica.

En Amiens, Francia, la famosa catedral gótica es la referencia visual para el nuevo edificio universitario. Aquí

¹¹ Cfr. F. Venezia. *L'architettura, gli scritti, la critica*.

un rústico basamento y un cuadrado pórtico dan cuenta de un modo de construir primitivo. Sugerencias egipcias y medievales afloran en este edificio universitario. La alternancia bicolor de sus piedras remite a las catedrales de Orvieto o de Siena. Pese a esas sugerencias, es un edificio de una gran actualidad y de gran compromiso funcional y urbano. Concebido como una envolvente irregular, el conjunto integra un exigente programa de usos. El eco de Alvar Aalto, de sus procedimientos, resuena en este conjunto haciendo aparecer en controladas dimensiones un elocuente volumen en contacto con el entorno.

Otro de sus proyectos ha sido inspirado por un antiguo grabado del siglo dieciocho en donde se reproduce la esfinge de Gizéh. El arquitecto, dibujando diminutas personas en el dorso de la esfinge, imagina una gran plaza para Nueva York. Otra vez un gran suelo o plataforma, potencia la forma, los actos y constituyen el escenario de los cambios atmosféricos. Este procedimiento de metamorfosis, como ha dicho Venezia, se concretiza en la abstracción de la figura original. En el extremo del edificio, en lo que sería la cabeza de la esfinge, crea un lugar de observación, un belvedere sobre el río que permite observar, como anota él mismo: «el espectáculo del agua... el movimiento del agua y el de los barcos».¹²

En la casa Palazzolo, la idea de una apolínea geometría se expresan en la exactitud de los volúmenes emergentes del terreno, en su matriz cúbica, en lo solar que trasunta la modernidad de las simples líneas de los muros, en la luz que atrapan las columnas; instrumentos de su búsqueda de lo universal. Esa misma universalidad lo llama a fundir en la obra su gusto por la sombra, por lo subterráneo, por la

¹² F. Venezia. Op. cit., p.131

materia sedimentada oculta por la tierra. Como en un pequeño Panteón, deja un orificio abierto al cielo vinculando una gruta-cantera, ubicada debajo de la casa, con el cosmos.

En todas estas obras Venezia prueba ideas, ensaya ideas, aquellas conocidas en una nueva situación para enfrentar un nuevo problema. Como resultado, los mismos elementos, las mismas ideas provocan efectos inesperados: son artefactos diseñados con el rigor de la geometría, máquinas que alteran el hábito de nuestra mirada. Sus espacios interferidos por el cambio semejan meridianas que miden el paso de las sombras; la materia texturada contribuye a crear diversas atmósferas. De algún modo esto ha sido expresado por el mismo Venezia. Aludiendo en sus escritos a dos impulsos contrapuestos de la arquitectura; aquel que tiende al control y a la geometría y aquel de los cambios, sometido al flujo de la vida. La arquitectura, para Venezia, otorga la medida a ese fluir. Como arquitectos, escribe Venezia, diseñamos solamente la mitad de la obra, la parte no cambiante, la otra mitad, la mitad en sombras, se forma y se transforma a cada hora del día y en cada día del año¹³.

Una experiencia concluyente: el paisaje siciliano.

Venezia sostiene que cuando Le Corbusier pensaba en su arquitectura, la imaginaba en una situación ideal. En lugares en donde se pudiera estar libre de las obsesiones de protegerse, de cerrarse, incluso donde no fuera necesario un techo. Creemos que Venezia, por su parte, ha encontrado en Sicilia esas condiciones que Le Corbusier imaginaba¹⁴.

¹³ F. Venezia. *Scritti brevi*. Op. cit., p.84

¹⁴ F. Venezia. *Entrevista* Op.cit., p.3

Efectivamente, como paisaje inherente a la arquitectura, esta isla le ha ofrecido los motivos para hacer sus obras. Su sensibilidad hacia las preexistencias le ha permitido reconocer en el lugar trazas y vestigios para luego inscribirlos en otra obra. Trazas y vestigios ocultos muchas veces por los restos de edificios destruidos por los terremotos que han assolado esas localidades.

Allí, en contacto con un paisaje desgastado por las destrucciones y alterado por las desastrosas intervenciones nuevas, descubre un signo del lugar; el sentido cíclico de lo constante y el cambio. En sus palabras: «El hecho de la recíproca transferencia entre el orden natural de la tierra y sus materiales y el orden artificial de la arquitectura»¹⁵.

En este paisaje, recolector de un modo específico de habitar desde el tiempo de la Magna Grecia, intuye cuales son las razones y los recursos para sus nuevas intervenciones. Comprueba allí, con evidencia reveladora, los extraordinarios momentos sucesivos de lo cíclico. Concepto en donde radica su creación.

Como nos ha relatado en la entrevista, en ese lugar comprueba la existencia de viejas canteras desde donde se extraía el material de construcción para los templos. Dibuja las piedras y rocas abandonadas lejos del lugar de la construcción, visita las ruinas de los templos, observando quizá con nostalgia y pesar las columnas y los frontones destruidos.

Son éstos los materiales que asocia en su Teatrino en Salemi. Su visión del pasado colabora a la recuperación de este pueblo moribundo. Inventando un escenario para nuevos acontecimientos, su intención es provocar la visión del

¹⁵ F. Venezia. *Scritti brevi*. Op. cit., p.84

horizonte, por ello se obliga a profundizar el proyecto en el terreno. La idea de un Teatrino de doble galería ya había sido propuesta por el arquitecto Giuseppe Terragni en los años 40. Venezia actualiza esta solución, construyéndola con otros materiales, creando nuevos lazos espaciales y visuales con el pueblo. Transforma un motivo arquitectónico, estudiando sus dibujos, en una atmósfera de luz y sombra que hace realidad un útil que trasciende por el valor del sitio. Su lectura del lugar no descubre sus carencias sino, más bien, revela los valores encubiertos.

Con la idea de atmósfera nos referimos al peso y a la densidad del aire que habita en esa obra y que podemos captar existencialmente. A definir esta dimensión del espacio, quizá la más sublime, concurre el paisaje, el lugar, el movimiento de la luz y la sombra que golpean las superficies del pequeño teatro. Probablemente, el entorno le sugiere y provoca la misma atmósfera vivida cien años atrás por poetas y artistas que impregnaron esos lugares de nostalgia. Todo un territorio en donde la atmósfera provoca la sensación de una pérdida irreparable. Un clima metafísico, características propias de esa cultura y de ese territorio.

En los Jardines Secretos de Gibellina, como escribe Renato Moschini, se conserva «la memoria y el sentimiento de otros jardines, árabes, normandos, sicilianos,¹⁶ Penetrar a su interior es dejar atrás el ruido y el movimiento de la calle, es deambular ignorando lo exterior. La penetración al corazón de este pequeño laberinto, sigue el ritmo de una espiral; sólo pequeños intersticios entre los muros nos permiten vislumbrar la exterioridad. Todas estas operaciones han sido destiladas, una a una quizá de modo in-

¹⁶ Francesco Moschini. *La memoria e il sentimento* en Tridente Sette Soc. Poligrafica Editrice, Roma 1992

consciente de sus estudios de la obra de Terragni, del Danteum, de los templos egipcios, de las villas romanas o de la villa Giulia; uno de sus edificios preferidos. Ya que en cada uno de ellos hay un modo específico de recorrer, de alcanzar recintos, de dominar lugares. En estos proyectos se desarrolla una idea estratégica de avanzar, de percibir y estar al reparo de las miradas y de los ruidos.

El teatro al aire libre, en el pueblo de Gibellina, es otra de sus creaciones. El graderío da la espalda a una intervención a escala territorial de Alberto Burri. La intervención de este artista consiste en cubrir los restos del viejo pueblo, destruido por el terremoto, con una gruesa capa de hormigón de casi dos metros de altura, dejando libre el trazado original de las calles para recorrer el pueblo sepultado. Venezia, con su teatro, parece querer continuar la idea de cubrir el suelo del valle, de esa misma manera, provocando dramáticas grietas que recuerdan las fisuras del territorio. Una gran plataforma es el escenario, también un suelo para sellar el lugar. Los espacios subterráneos, iluminados sólo por pequeños pozos, emergen a la superficie para tomar una fracción de la imponente luz del valle.

Por último, examinaremos el Museo proyectado en 1981 en la Nueva Gibellina, lugar en donde se reconstruye el pueblo destruido por un terremoto el año 1968. En esta obra hemos vislumbrado una especial apertura a la arquitectura. Además de observar en ella los temas más significativos, la hemos recorrido experimentado la idea de continuidad entre pasado y presente. En ella hemos contrastado la idea de que una obra podría ser elucidación o efecto de memoria. Construida con restos reales y con nociones y referentes emergentes de su imaginario, sugiere una galería de ecos de obras y temas dotados de sentido particular. En esto, creemos encontrar un carácter arquitectónico ejemplar.

Este museo, nace de una génesis múltiple, ambigua. Luca Ortelli, lo ha catalogado como museo de sí mismo¹⁷. En él asistimos a una exposición de hechos arquitectónicos, donde los elementos de la arquitectura juegan con la memoria. Posiblemente haya sido la provocación de un vestigio, un resto del destruido Palazzo di Lorenzo, lo que habría estimulado el modo de producción de la obra misma. El museo de Gibellina sería el producto o efecto de concebir la arquitectura como ruina. ¿Acaso una ruina, o un museo, no remiten a imágenes y referencias de diversa naturaleza: culturales, espaciales, materiales, temporales? ¿No es quizá una máquina destinada a multiplicar en el observador atento un mundo de referencias y filiaciones? ¿Una trama de hechos arquitectónicos que se elucidan en cada interpretación? ¿No sería éste un modo posible de producir una arquitectura?

Desde el viejo pueblo totalmente destruido se trasladaron los fragmentos de la fachada del Palazzo Di Lorenzo al pueblo nuevo de Gibellina. Venezia imagina un museo donde guarecer la fachada como un tesoro. En torno a este fragmento de memoria se desenvuelve el edificio. Se construye un patio amurallado. La idea de Venezia asocia patios manieristas a sugerencias modernas. La fachada se ubica de modo de permitir un movimiento en espiral en torno a ella; para tomar posición, para observarla integrada al lugar, desde un punto de vista que sólo se descubre al final del paseo.

En resumen, después de esta reseña de libros, dibujos y obras del arquitecto nos queda la idea que Venezia ensaya ideas arquitectónicas actualizando temas de remota data,

¹⁷ Luca Ortelli. *Architettura di muri; Il museo di Gibellina* en «Lotus International», 1984, p.120

acercándolas y confiándolas al entorno, al efecto de los fenómenos atmosféricos y al paisaje. Utilizando restos, pone en acto la memoria, la que confiere a la obra su legitimidad individual. Estos restos de memoria, física y significativamente diferentes, acercan sus distancias temporales y espaciales. Es en esta distancia, en cada caso abierta a la interpretación, donde parece radicar el sentido arquitectónico de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Gideon Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1968.
- Moschini, Francesco. *La memoria e il sentimento en Tridente* Sette Soc. Poligrafica. Edit., Roma 1992.
- Ortelli, Luca. *Architettura di muri; il Museo di Gibellina* en «Lotus International», 1984.
- Venezia, F. *La Torre d'Ombre* Fiorentino Editrice, Venezia 1988.
- Venezia, F. *Scritti brevi 1975-1989*, Clean Edizioni, Napoli 1990.
- Venezia, F. *L'architettura, gli scritti, la critica*, Electa Editrice, Milano 1998.