

Editorial UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla, 2018

Instituto Universitario
de Arquitectura y
Ciencias de la Construcción

ARQUITECTURA

**FRANCESCO VENEZIA,
JOHN HEJDUK Y EL
ARTE DE LA MEMORIA**

Gabriel Bascones de la Cruz

COLECCIÓN ARQUITECTURA
TEXTOS DE DOCTORADO DEL IUACC
Número: 54



Colección dirigida por
Antonio Tejedor Cabrera y
Marta Molina Huelva

Colección con Sello de Calidad en Edición Académica CEA-APQ avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE)

© Editorial Universidad de Sevilla 2018
C/ Porvenir, 27
Tel. (+34) 95 448 74 47 y (+34) 95 448 74 44
Fax (+34) 95 448 74 43
Correo electrónico: eus2@us.es
Web: www.editorial.us.es

© Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción (IUACC) 2018
Avda. Reina Mercedes, 2
Tel. (+34) 95 455 16 30
Fax (+34) 95 455 70 24
Correo electrónico: iuccsecret@us.es
Web: www.iucc.us.es

IUACC
Director: Antonio Tejedor Cabrera
Secretaría: Marta Molina Huelva
Personal de ayuda a la investigación: Antonio Calero Castro y Marcos Merino Pérez

© Gabriel Bascones de la Cruz 2018
gbascones@us.es

Diseño: Restituto Bravo-Remis y Gestion de Diseño, S.L.
Maquetación: Gabriel Bascones de la Cruz
Impresión: Imprenta Sand, S.L.
Impreso en papel ecológico

ISBN: 978-84-472-2853-9
Depósito Legal: SE 2460-2018

Todos los derechos reservados.
Queda prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización previa por escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Si algo ha enseñado este viaje, es el desajuste entre los marcos temporales de las obras que acometemos y nuestras vidas, y la intrascendencia de la autoría de aquellas.

Así, este relato quiere ser la continuidad del que empezaste, aquel que de forma casi inconsciente te conducía a una enigmática “posada de la lucha por la retención de la memoria”, confiando en que ofrezca un posible destino a aquel trayecto iniciado, y así disipe tu temor a haberte ido como un Bartleby vila-matiano por la negación de la escritura.

Por eso las palabras que aquí siguen no están dedicadas a ti. Son también tuyas, José Carlos.

Índice

Prólogo 9

Introducción 13

Parte 1: Del fragmento al cosmos.

La obra de Francesco Venezia en Gibellina y el arte de la memoria..... 19

El palacio de la memoria 27

El museo de Gibellina 27

El origen del proyecto 27

Estrategias proyectuales 31

Relación con las propuestas clásicas del arte de la memoria 41

La construcción de los lugares de la memoria 41

Las reglas de las imágenes 45

Relación con las propuestas medievales del arte de la memoria .. 54

El Danteum de Gibellina 57

Pequeño jardín en Gibellina 64

El altar de Atenea 71

El teatro al aire libre en las ruinas de Gibellina 71

La preexistencia: Il Cretto de Alberto Burri 71

Venezia frente al Cretto 73

Orestíadas 75

El teatro al aire libre o el altar de Atenea 77

Relación con las propuestas renacentistas del arte de la memoria .. 85

Similitudes con el teatro de Giulio Camillo 86

Analogías con el teatro de Robert Fludd 96

Conclusiones de la parte 1..... 109

Parte 2: Del infinito al uno.

La obra de John Hejduk como tratado de la memoria 117

El inicio del tratado. Víctimas 121

El origen de la reflexión 124

Similitudes con los tratados clásicos de la memoria 125

Relación con el teatro de Giulio Camillo 133

El modelo teatral: la mascarada y el carnaval 143

Bovisa, el anhelo de la esfera celeste 155

La obra de Ramón Llull 160

Las Sombras de Giordano Bruno 162

Del resto de las imágenes de Bovisa 165

El grado de Parsífae hejdukiano 168

La caza de ángeles 173

La conciencia del tratado, Soundings 179

Berlin Night / El contrato social 181

Empezar por el final / Enclosures 185

Cuerpos sagrados / El sudario de Perséfone 188

Memoria y muerte en los orígenes de la ciencia mnemónica 191

Adjusting Foundations, la conquista de la esfera celeste 197

Maze House 198

“Still life” versus naturaleza muerta 203

El Banquete de Océano 206

Pewter Wings, Golden Horns, Stone Veils: destino y síntesis 215

Cathedral, la muestra del destino 216

Últimas obras de Giordano Bruno 219

Los Sellos de Hejduk 223

Víctimas II, el cierre del tratado 232

Sanctuaries o la experiencia supraceleste 239

Conclusiones de la parte 2 249

Epílogo 263

Bibliografía 271

Prólogo

Pablo Diáñez y Esther Mayoral.

*De todo quedaron tres cosas:
la certeza de que estaba siempre comenzando,
la certeza de que había que seguir
la certeza de que sería interrumpido antes de terminar.
Hacer de la interrupción un camino nuevo,
hacer de la caída un paso de danza,
del miedo, una escalera,
del sueño, un puente,
de la búsqueda... un encuentro*

Fernando Pessoa. *De todo tres cosas*

En paralelo a la formación como docente, para un profesor de proyectos arquitectónicos la investigación suele ofrecer dos caminos diferenciados: incorporar al campo del conocimiento nuevos materiales desconocidos hasta ese momento, bien sobre un autor o sobre su obra, o aportar un punto de vista nuevo acerca de una cuestión específica revisando posiciones aceptadas hasta ese momento. El primero supone para la denominada comunidad científica un enriquecimiento en tanto que amplía las bases de análisis, mientras que el segundo incorpora visiones inéditas para interpretar la realidad arquitectónica y por tanto generar nuevas preguntas, posición esta última, donde se sitúa la investigación de Gabriel Bascones.

Una vez señalada ésta disyuntiva es pertinente aludir al proceso específico del proyecto de arquitectura como método de investigación, pues comporta en sí mismo una doble condición: es un camino a recorrer y, al tiempo, una búsqueda. Pues si bien el objetivo puede estar definido, el objeto es una realidad sujeta a interpretación. En consecuencia, se propicia un itinerario cargado de idas y venidas en el que se va desvelando poco a poco tanto el propio objeto como el objetivo mismo.

La investigación en arquitectura se realiza a partir de la propia biografía artística y emocional del autor y lo hace mediante la aplicación de un método lógico en tanto que instrumento de racionalización de la realidad inicial de la que parte. Pero no sólo ese primer sustrato y esa estrategia operan en el proceso de proyecto, también lo hace la memoria. La investigación entonces se transforma en un deambular por las propias filias y fobias, en una deriva que no tiene un rumbo fijo, donde los ritmos y los intereses del investigador parecen atender a una llamada oculta, un viaje al interior de uno mismo, para hablar de otros, para establecer nuevas relaciones, nuevos enfoques sobre una realidad.

A esta forma de investigación responde este libro, y es precisamente la relación entre arquitectura y memoria el objetivo de la investigación propuesta por Gabriel Bascones. Un apasionante recorrido por el diálogo entre un arte olvidado, el “arte de la memoria”, y la arquitectura contemporánea, en concreto dos obras de Francesco Venezia y la trayectoria artística y vital de John Hejduk, que desvela vínculos insospechados entre la obra de ambos.

Este trabajo, que se inició tratando de realizar una investigación sobre la memoria como material de proyecto, pronto abandonó la seguridad de unos lugares ya transitados, a través de la propia actividad proyectual y docente del autor, para adentrarse en lugares poco explorados desde la arquitectura.

Esa investigación inicial, con un rumbo claramente marcado que aventuraba un trabajo de investigación de carácter coral, alimentado de numerosas referencias literarias, arquitectónicas o artísticas, pronto se vio sacudida por tormentas de toda índole que parecían apartar al autor de su objetivo inicial. Tres momentos son importantes en la investigación: la elección de las obras en Gibellina de Francesco Venezia como arranque, desde la disciplina arquitectónica de la investigación; la lectura del libro “El arte de la memoria”, donde se descubre a la autora Frances Yates; y la intuición de que la arquitectura imaginada del teatro de Camillo remitía obsesivamente a la obra “Víctimas” de John Hejduk.

De esta forma, el autor comienza a vislumbrar la punta de un iceberg, de una de esas pirámides que describe Venezia en sus escritos, donde una serie de relaciones ocultas, comienzan a desvelar los procesos creativos de estos dos autores contemporáneos, invirtiendo la relación entre el arte de la memoria y la arquitectura. Si esta había servido a dicho arte como

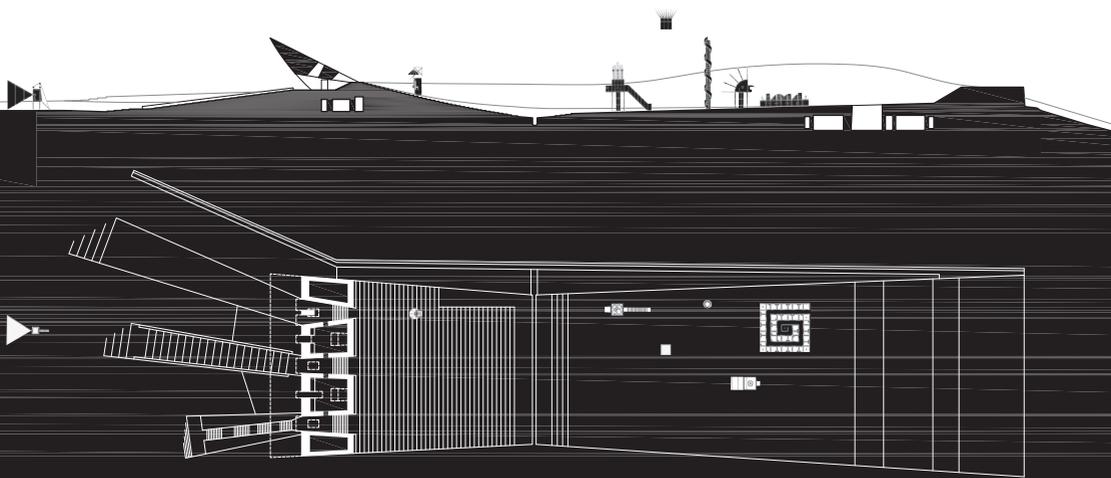
soporte mental para su desarrollo, es ahora ese arte olvidado el que sirve a Gabriel Bascones para profundizar en los procesos proyectuales de Venezia y Hejduk.

Se trata en definitiva de una investigación, pero también es un acto de amor a la arquitectura, un trabajo que muestra la pasión y el rigor de su autor en su obsesión por descubrirnos los anhelos y los procesos creativos de otros, por recuperar la memoria de lo pensado en un plano abstracto. Un acto de máxima densidad y concentración intelectual que establece conexiones, encuentra coincidencias, busca historias ocultas detrás de unas arquitecturas que quizás ni los propios Venezia y Hejduk imaginaron, pero que les dan a sus obras un nuevo y sorprendente punto de vista.

Sevilla, noviembre de 2018

Introducción

... a imitación de tan ilustres filósofos, una vez que he revelado con claridad el secreto (...) lo cubriré con los debidos símbolos para que no sean profanados, y, así mismo, para grabarlos en la memoria” (Camillo, 2006:155).



Hay veces que la observación detenida y atenta de la realidad, y por ende de la arquitectura, nos desvela mensajes, códigos o relaciones no visibles en una primera mirada. Es a lo que invita este trabajo de investigación, proponiendo la revisita a una serie de obras de dos arquitectos contemporáneos, el italiano Francesco Venezia (Lauro, 1944) y el estadounidense John Hejduk (Nueva York 1929-2000). Visita que se inicia buscando en sus proyectos la relación entre arquitectura y memoria, y que como fruto nos revela una misma clave que empareja estas dos trayectorias, en principio inconexas, y permite interpretar y dotar de coherencia a proyectos sobre los que la crítica nunca ha ofrecido, a nuestro entender, un análisis concluyente.

Consideraremos los trabajos de ambos con una amplitud diferente, pues del primero, F. Venezia, nos ceñiremos a una reducida parte de su extensa producción, los proyectos realizados en la población siciliana de Gibelina -un museo construido a principio de los años ochenta y el proyecto no ejecutado de un teatro al aire libre de 1991-; mientras que de J. Hejduk contemplaremos prácticamente la totalidad de su obra, un singular trabajo desarrollado fundamentalmente a nivel de proyecto, con poca materialización en obra construida, pero con una fuerte carga teórica y dimensión poética; arquitectura y poesía que plasma en los cuidados libros en que nos dejó sus proyectos. En ambos casos las obras consideradas

Fig. 01- Mascarada en el teatro de Gibelina. G. Bascones .

tienen un inicio semejante, la respuesta ante sendas catástrofes; una natural, el terremoto del valle siciliano de Belice en 1968, y la otra bélica, el holocausto judío de la II Guerra Mundial. Dos tragedias que provocan una reflexión existencial, sobre cómo entender el estar del hombre en el mundo, y que reclaman la memoria como material determinante del proyecto de arquitectura, haciendo que esta última se convierta en el vehículo ofrecido por los arquitectos para enfrentar estas situaciones extremas.

La clave común para la interpretación de las obras de ambos autores es la relación que interpretamos guardan con una ciencia olvidada, el *Ars Memoriae*, o *Mnemónica*. Ciencia que nace en el periodo clásico, insertada en la retórica, y que planteó una relación con la arquitectura al utilizar edificios mentales como mecanismo para potenciar los procesos de rememoración de los oradores. Construcciones imaginarias que estos elaboraban de forma individual para suplir la carencia de útiles para la escritura y así retener y organizar sus discursos. En su evolución, esta ciencia fue adaptándose a diferentes épocas, y así, tras un eclipse en el final de la Edad Antigua, tuvo un periodo de fuerte desarrollo en la Edad Media, resurgiendo de mano de la Escolástica y vinculada a la ética en vez de a la retórica, cuando sus obras adquirieron un carácter de vehículo divulgativo que las aleja de su inicial naturaleza individual. Tendrá una cumbre de desarrollo en el Renacimiento, no de la mano de la tradición puramente humanística, sino del neoplatonismo y su núcleo hermético. Un momento en el que, superado el fin de la rememoración, sus tratadistas elaboran sistemas arquitectónicos o diagramáticos con una mayor ambición, la de contener todo el saber e interpretar, e incluso manipular, el universo. Por último, en el siglo XVII, la ciencia de la memoria sufre otra transformación, esta vez como factor de desarrollo del método científico, como ayuda para la investigación de la enciclopedia y del mundo, para caer en el olvido en el siglo XVIII y hasta nuestros días. Es a mediados del pasado siglo cuando esta ciencia es redescubierta por investigadores como el filósofo Paolo Rossi¹ o la historiadora Frances A. Yates², quien recogió en su publicación de 1966 bajo el título, *El arte de la memoria* una completa historiografía sobre esta ciencia, que utilizaremos como principal fuente de referencia en la investigación.

Y es la relación con esta ciencia la que permite establecer la hipótesis de este trabajo, que sostiene que bajo las obras de F. Venezia en Gibellina y de la práctica totalidad de la obra de J. Hejduk subyace el arte de la memoria, y que por tanto estas solo cobran su verdadero sentido al ser interpretados

bajo las claves del arte de la memoria, pues responden a los dictados e intenciones que los pensadores clásicos, medievales y renacentistas recogieron en sus tratados mnemónicos. Una constatación que nos permite afirmar que esta olvidada ciencia sigue teniendo vigencia en nuestro tiempo y es capaz de generar arquitecturas contemporáneas. Ahora bien, la relación con el arte de la memoria es diversa en los dos casos de estudio, lo que lleva a estructurar este trabajo en dos partes diferenciadas, en las que las conclusiones de la investigación se presentan vinculadas a cada una de las dos secciones.

La primera parte analiza la obra de Venezia, y nos presenta el museo de la nueva Gibellina y el proyecto del teatro al aire libre junto a la ruina de la vieja ciudad como un proyecto único, en el que identificamos el espectro temporal casi completo del desarrollo de la ciencia de la memoria condensado en una década. Interpretamos estas obras como la materialización, en proyectos concretos, de los modelos arquitectónicos que filósofos y pensadores de la mnemónica utilizaron en sus tratados como recursos mnemotécnicos y como forma de representar y aprehender el universo; pues fueron estos teóricos los que recurrieron a la arquitectura como herramienta al servicio de la memoria. Entendemos así los postulados de aquella ciencia como un manifiesto predecesor de los proyectos de Venezia, que dictaron tanto su configuración edilicia, como su sentido y mensaje, con una correlación del edificio del museo con los periodos clásico y medieval de esta ciencia, y el teatro como reflejo de los prototipos de teatros de la memoria renacentistas. Un recorrido que comenzó como proceso rememorativo y de aceptación del pasado, y que evolucionaría para ofrecer una experiencia catártica que trasciende esa primera intención y permite a las víctimas una conexión con el cosmos.

La relación de la obra de Hejduk con la ciencia mnemónica es bien distinta. Consideramos que la obra de este arquitecto, plasmada en los libros en que la editó, tiene como finalidad la elaboración de un tratado de la memoria, un *ars memoriae* del siglo XX, con la misma amplitud de alcance y ambición que los que realizaron los autores del Renacimiento: ofrecer una representación e interpretación del universo entero, incluidas todas sus escalas, desde las más terrenas, a las celestes y supracelastes, explicando el mundo desde su diversidad hasta su origen primigenio. Un único proyecto vital que se presenta fragmentado, pues el recorrido secuencial de los diferentes libros en que se publica va recorriendo sistemáticamente las diferentes escalas de la creación en sentido ascendente, hasta llegar

al origen del universo. Esta anacrónica ambición, la construcción de un tratado de la memoria, la constatamos en las características que comparte con sus antecesores, aunque, a diferencia de aquellos, se elabora mediante la creación de diferentes proyectos de arquitectura, pues este es su lenguaje. La defensa de esta interpretación en la obra de cada uno de los autores será el contenido de las dos partes en que se estructura el trabajo.

El vínculo que este ensayo plantea de estas obras de arquitectura con la ciencia de la memoria, a pesar de no haber sido explicitado por sus autores, y nunca sugerido por la amplia crítica y análisis sobre ellas realizados, presenta tantos paralelismos y evidencias que parece difícil imaginar que no estuviesen presentes en la concepción de las mismas. Unos proyectos enmarcados en la arquitectura actual, construida o proyectada, pero que siguen los postulados de esa olvidada ciencia con una fidelidad que solo mostraron algunas construcciones contemporáneas a aquellos tratados, cuando en ciertos casos, y rompiendo las reglas de la retórica de ser edificios imaginarios, se plasmaron en realidades construidas, según defienden algunos de sus críticos. Sería el caso de las relaciones existentes entre la arquitectura gótica y la escolástica, reconocibles a criterio de E. Panovski³ en el paralelismo existente entre la basílica de Saint-Denis y la Suma Teológica, tratado de teología de Santo Tomás de Aquino; el caso del palacio-templo de San Lorenzo de El Escorial construido por Felipe II, e interpretado como edificio mnemónico por René Taylor o Ignacio Gómez de Liaño⁴; o el de los parques y jardines renacentistas como los de Boboli o Bomarzo, cuyo aparato simbólico, emblemático y figurativo, asociados a sistemas de imágenes mnemónicas, permiten a Sébastien Marot entender estos jardines como la forma de expresión adecuada para el arte de la memoria, y ser esta la que dicta la evolución de la historia del jardín en este período.

El método que se va a seguir en la investigación será el análisis y la interpretación de las obras de ambos autores contrastándola con diferentes escritos teóricos y tratados mnemónicos. Una mirada realizada a través de una serie de proyectos de arquitectura concretos, que seguirá el orden cronológico en cada uno de los arquitectos, y cuyas obras serán las que pauten y estructuren la investigación. Serán estos proyectos los que reclamen el auxilio de la mirada desde la ciencia mnemónica para su entendimiento, recurriendo a diferentes autores y tratadistas que permitirán una nueva visión de estas arquitecturas de difícil interpretación. Reclamados los contenidos mnemónicos por el discurso que establece el

edificio, el trabajo no ofrecerá un recorrido completo, ni con una secuencia cronológicamente rigurosa, del arte de la memoria, no es este el objetivo del trabajo. A la inversa de la forma en que esta ciencia utilizó la arquitectura en los tratados, como recurso para plasmar las ideas teóricas, es ahora la mnemónica la que utilizamos como herramienta interpretativa de las ideas subyacentes en los proyectos de arquitectura.

Notas

¹ Paolo Rossi (Urbino 1929 - Florencia 2012), filósofo e historiador de filosofía y ciencia, cuya contribución al arte de la memoria se recoge en obras como *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da lullo a Leibniz* (1960, México: FCE, 1992), *Francesco Bacon: Della magia alla scienza* (1957, Madrid: Alianza, 1991) o *Il filosofi e le macchine 1400-1700* (1962).

² Frances Amelia Yates (1899 Hampshire, Reino Unido - 1981 Surrey, Reino Unido) historiadora asociada a la Universidad de Londres a través del Instituto Warburg, especialista en el arte de la memoria y ciencias esotéricas y ocultas de la época renacentista. Destaca la recopilación que sobre la mnemónica realiza en 1966 en *El arte de la memoria* (1966), compilando una investigación desarrollada durante décadas, así como algunas investigaciones monográficas sobre diferentes autores de esta ciencia: *Giordano Bruno y la tradición hermética* (1963, Barcelona: Ariel, 1983), *Theatre of the World* (1962) o *Lull and Bruno* (1982).

³ Ver Panovski, Erwin. 1986. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

⁴ Ver Taylor, René. 2009. *Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Siruela, 1992 y Gómez de Liaño, Ignacio. 2009. *La variedad del mundo*. Madrid: Siruela.

⁵ Ver Marot, Sébastien. 2006. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili.

Del fragmento al cosmos

La obra de Francesco Venezia en Gibellina y el arte de la memoria

Parte 1



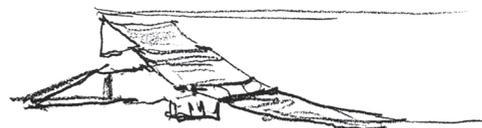
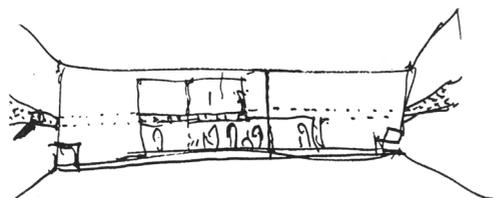
Nuestro recorrido comenzará en un ámbito muy acotado, pues se ciñe a la obra de un autor en un lugar y una situación concretos. Una mirada como la que establece la Microhistoria¹ cuando propone una modificación de la escala de observación, centrándola en un personaje, documento o acontecimiento específico para ver e interpretar desde un punto de vista cercano lo que la abstracción o la generalidad no permiten.

El objeto de análisis escogido es la obra del arquitecto italiano Francesco Venezia² realizada en la pequeña localidad de Gibellina, Sicilia, entre los años 1981 y 1990. Una obra que nace marcada por un acontecimiento traumático, el devastador terremoto que asoló el valle de Belice, sucedido en la noche del 15 de enero de 1968. Una tragedia que sesgó centenares de vidas y dejó a cerca de cien mil personas sin hogar. Como Gibellina, catorce ciudades fueron afectadas y, si bien algunas optaron por la reconstrucción a partir de las ruinas, en el caso de Gibellina se recurrió a la refundación de la ciudad a poca distancia de las ruinas de la antigua población (Fig. 1.2). Dentro de las políticas de regeneración de la zona afectada, Francesco Venezia, en los comienzos de su carrera profesional, tiene ocasión de intervenir desarrollando proyectos en diversos municipios³; no obstante, nuestro estudio se centrará básicamente en dos de estos proyectos: el

Fig 1.1- Francesco Venezia en el museo de Gibellina en fase de construcción.



a_ Nueva Gibellina. b_ El "Cretto" de Alberto Burri sobre las ruinas de la vieja Gibellina. c_ Rampinzeri, asentamiento de barracas provisionales (1968-1891). d_ Localización del museo de Francesco Venezia. e_ Localización del proyecto de teatro al aire libre.



museo realizado en la nueva ciudad de Gibellina, proyecto de 1981 cuya ejecución concluye en 1987 y que le proporcionó el mayor reconocimiento internacional (Fig. 1.3), y el proyecto del teatro al aire libre en las ruinas de la vieja Gibellina, de 1990 y que nunca se llegó a ejecutar (Fig. 1.4).

Un ámbito de estudio ciertamente muy acotado, pero que ofrecía un singular campo de investigación sobre la relación entre arquitectura y memoria. Una fuerte singularidad derivada tanto de la causa originaria de las actuaciones, del dilatado periodo de tiempo entre los diferentes proyectos y de las diversas condiciones de contexto que confluyen en cada uno de ellos.

La singularidad derivada de su origen es obvia. Nos encontramos ante una catástrofe que asola y destruye un pueblo en una sola noche, una fractura atroz en la vida de una población que, entre muerte y desolación, se ve obligada a abandonar su ciudad reducida a escombros de forma brutal. Una experiencia traumática en la que el duelo por las pérdidas personales y la necesidad de supervivencia a la catástrofe dejan en un segundo término la valoración sobre otras heridas más hondas, la fractura de la identidad provocada por el trauma vivido, que vendrán tras una reflexión más tardía y sosegada. Primero fue el tiempo de resolver lo inmediato. El traslado a unas barracas provisionales como solución de emergencia en espera de la definitiva decidida por las autoridades, que resultó ser la refundación de la ciudad unos kilómetros al noroeste de la ruina arrasada y abandonada. Sólo trece años más tarde se instalaría la población en el nuevo asentamiento, que proponía un modelo de ciudad bien alejado de la experiencia vital de sus moradores.

Desde esa fecha, 1981, conviven a poca distancia estas dos ciudades: la ciudad viva, alentada por un inquebrantable y optimista impulso institucional, a pesar de la falta de identificación de sus habitantes con esta realidad ofrecida; y la ciudad muerta, vestigio inerte de su pasado, donde se amontonan residuos materiales y recuerdos. Pero a esta última, a la vieja Gibellina, le esperaban más vicisitudes, pues se convirtió en objeto de dos acciones artísticas, de muy diferente carácter, con inicios casi contemporáneos y sobre las que nos detendremos más adelante en este estudio. Una de ellas la transformación de gran parte de sus restos en una gigantesca escultura, el *Cretto* del artista Alberto Burri, una obra de *land art* consistente en unos abstractos volúmenes de hormigón blanco que cubren como un inmenso sudario cada manzana de la ciudad

en ruinas, obra comenzada en 1985 y completada en 2015. La otra, la celebración de un festival de teatro clásico de carácter anual junto a la ruina, las *Orestíadas*, que comenzó en 1979 y se continúa celebrando en la actualidad. Transformación material, arte plástico, experiencia individual y carácter permanente la primera; frente a la acción celebrativa, el arte escénico, la experiencia colectiva y el carácter efímero que caracterizan a la segunda.

Francesco Venezia tiene oportunidad de trabajar en estas dos ubicaciones, con dos formas distintas de incorporar la memoria al proyecto de arquitectura. La primera en la ciudad de nueva creación, una situación caracterizada por el desarraigo. Un lugar que reclama la identidad perdida, que siente su nuevo alojamiento como extraño, y que añora los restos materiales de su antiguo enclave, aquellos que lo anclan a la historia, a la experiencia vivida. Esa ausencia material es el pretexto para su actuación, pues esta consistirá en la creación de un espacio memorial, que utilizará dos mecanismos evocadores: el traslado del fragmento de una antigua edificación emblemática de la vieja ciudad que resistió al envite, y que ahora se integra en una nueva realidad arquitectónica; y por otro lado la búsqueda de la relación visual con el paisaje donde se asienta la ciudad destruida, elemento con el mayor valor identitario. Dos elementos catalizadores a los que se confía el poder de evocación, la recuperación de la memoria.

La segunda situación ofrece una realidad opuesta, sitúa al arquitecto junto a la ruina, una ciudad sin vida; ahora sí con la presencia material, pero cuyos restos han sido ya manipulados, sobrescritos con un discurso indeleble. Frente a ella, contribuyendo en este palimpsesto, la oportunidad para construir un soporte arquitectónico para un ritual festivo y cultural efímero.

Todos estos factores planteaban a esta intervención dual infinitud de temas de reflexión en torno a la memoria: el sentido y destino de las ruinas, el poder evocador de los fragmentos, la pertinencia de la deslocalización de los mismos, las fórmulas de construcción de la identidad en una ciudad refundada, el paisaje y territorio como elementos identitarios, la pertinencia de la incorporación de nuevos usos en los elementos patrimoniales, la memoria colectiva frente a la individual, etc. A esta situación de por sí compleja y caleidoscópica, el autor se enfrenta con una fuerte reflexión teórica previa, que permite explorar en ella muchos temas recurrentes en su obra y su discurso teórico: la relación de la arquitectura con el suelo, la

arquitectura del expolio, la invariabilidad y transformación en los tipos o formas arquitectónicas, la relación entre la arquitectura y la arqueología, la dualidad de naturalezas de espacios bajo y sobre rasante, etc., invariantes en su discurso que encontraban en esta situación un apropiado campo de experimentación.

Pero ante este planteamiento, la pregunta es obligada: ¿Por qué volver la mirada a estos proyectos transcurridos treinta y cinco y veintiséis años respectivamente de su concepción? Si no tanto el proyecto del teatro junto a la ruina -por no llevarse a término- la obra del museo tuvo una gran repercusión internacional. Fue publicada en las más prestigiosas revistas y publicaciones de arquitectura⁴, interpretada por su autor y objeto de reflexión de numerosos críticos y teóricos de la arquitectura, baste destacar a Francesco Dal Co, Vittorio Gregotti, Manfredo Tafuri, Alvaro Siza o L. Berni. Así las cosas, ¿puede todavía aportarse algo más a lo escrito sobre esta obra?

En 1978, Rem Koolhaas escribe en su libro *Delirious New York* lo que dice ser “*un manifiesto retroactivo para Manhattan*” (Koolhaas, 2004: 9) una interpretación de la teoría no formulada que subyace en el desarrollo de Manhattan, “*que confiere a sus episodios aparentemente discontinuos, incluso irreconciliables, cierto grado de consistencia y coherencia; una interpretación que pretende reconocer a Manhattan como el producto de una teoría no formulada, (...) cuyo programa era tan ambicioso que para hacerse realidad, nunca podría enunciarse abiertamente*” (Koolhaas, 2004: 10).

En cierta forma este escrito se propone, modestamente, algo semejante. Modestamente porque no pretende escribir esa teoría no formulada, la que subyace bajo las obras realizadas por Francesco Venezia en Gibellina, simplemente imagina, sugiere, haberla hallado escrita. A pesar de toda la literatura elaborada en torno a estas obras, estas siempre se han dejado algún enigma abierto, inquietante, una interpretación no del todo cerrada. De ello hablan algunos aspectos, como el sentido último de los espacios propuestos en el museo, la vida del edificio desde su creación a nuestros días, su ubicación o las geometrías del museo y el teatro, la intuida pero no explícita trascendencia de los dos edificios más allá de los usos para los que se conciben, o la también intuida relación entre ambas. Silencios o extrañezas que sólo acrecentaban el interés en ellas por no descifrados.

La simultánea indagación acerca del concepto de memoria que demandaba el análisis de estas obras, pasaba forzosamente por acercarnos al arte de la memoria, a la ciencia mnemónica, de la mano de su principal investigadora, Francis A. Yates, y revisarla a lo largo de los diferentes periodos en los que esta tuvo vigencia, desde sus inicios griegos y latinos, a través de la Edad Media y el Renacimiento, analizando la recurrencia que estos tratados hicieron a los modelos edilicios.

Situando algunos de los episodios recogidos en el recorrido histórico del arte de la memoria junto a las obras realizadas por Francesco Venezia en Gibellina, parece que en aquellos tratados estuviera escrito el manual de instrucciones de estos proyectos de arquitectura y que, recorriendo el ciclo completo de vigencia de esta ciencia, los proyectos no fueran sino una materialización de estos modelos teóricos. Unos proyectos que, iniciándose con el objetivo de fijar la memoria, con que se inicia esta ciencia, comparten la evolución más trascendente que supuso su recorrido hacia el Renacimiento.

Si Koolhaas escribió en un manifiesto retroactivo para Manhattan, aquí podemos hablar de descubrir su manifiesto predecesor, las reglas que, escritas con siglos de antelación, rigen su diseño, a pesar de la no consciencia de su creador. Pero, aunque sea por un momento, ¿por qué no sentirnos como Aureliano Babilonia, padre del último ser de la estirpe creada por García Márquez en *Cien años de soledad*, cuando, en los últimos momentos de la vida de Macondo, descifra las claves que interpretaban los herméticos pergaminos que atesoraba y cuyo contenido “era la historia de la familia, escrita por Mequíades basta sus detalles más triviales, con cien años de anticipación”. (García Márquez, 2010: 493)

A verificar esa hipótesis invita la primera parte de este trabajo.

Notas

¹ Innovador concepto acuñado por el historiador milanés Giovanni Levi que introduce en la disciplina de la Historia el recurso de la reducción de escala, analizando la Historia a través de un elemento concreto o cotidiano que escaparía de la visión tradicional, y que ofrece otras posibilidades interpretativas al investigador.

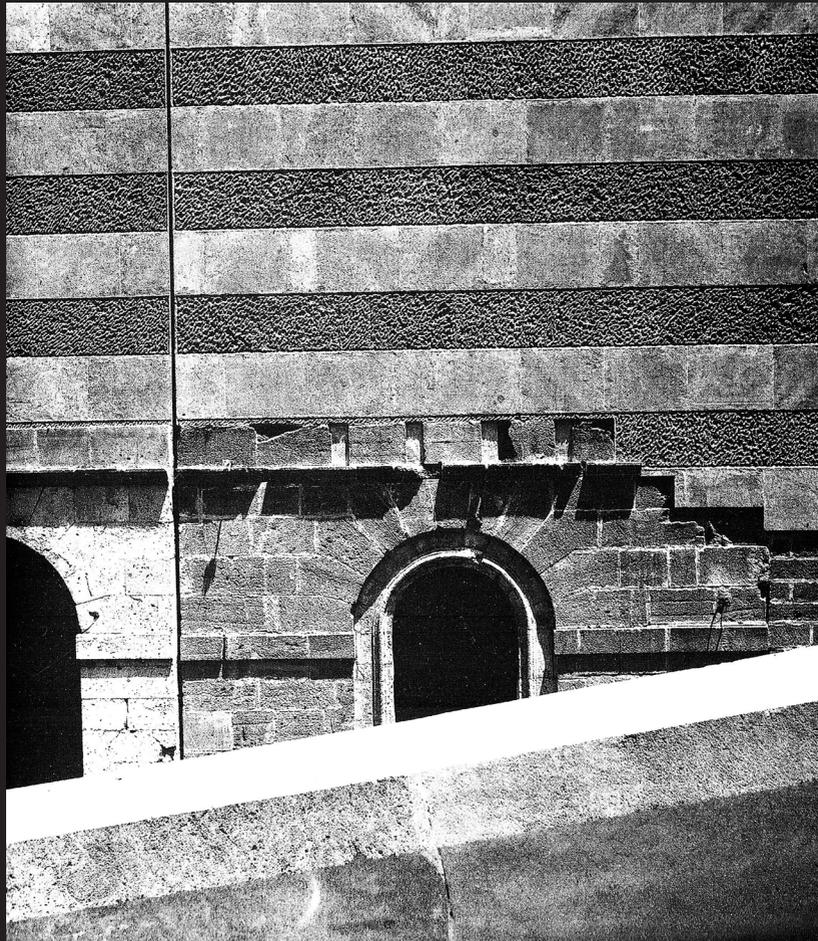
² Francesco Venezia, nacido en Lauro, Italia el 28 de septiembre de 1944, es uno de los arquitectos italianos de mayor proyección internacional. Licenciado en la Facultad de Arquitectura de Nápoles en 1970, donde comenzó su actividad profesional, que mantiene hasta nuestros días. Obtuvo la cátedra en Arquitectura en 1986, y ha sido profesor en la Facultad de Arquitectura de Génova, Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, la Sommerakademie de Berlín, Politécnico Federal de Losanna, Universidad de Harvard y la Academia de Arquitectura de Mendrisio. Numerosas publicaciones recogen sus obras, proyectos y pensamiento. Entre sus muchos reconocimientos, destaca la concesión de la Medalla de Oro a la Carrera en la Trienal de Milán en 2015.

³ Proyectos de F. Venezia en las zonas afectadas por el terremoto de 1968: Segesta, acceso al templo (1980); Alcamo, jardín (1980) y plaza en el centro 1986; Gibellina nueva, museo (1981), pequeño jardín (1984), proyecto para obras de urbanización (1984), pabellón (1986) y edificio comercial (1987); Salemi, teatro al aire libre 1983; Salaparuta, plaza y jardín (1986 y 1987); Gibellina vieja, teatro al aire libre (1989 -primera versión- y 1990).

⁴ Reseña de algunas de las revistas y publicaciones que recogieron la obra del museo en Gibellina: *Panorama*, marzo 1982 y septiembre 1985; *Quaderni di Lotus* n°2 “Dopo il terremoto”, Milán 1983; *Casabella* n° 94 septiembre 1983; *Lotus internacional* n°42, 1984; *Annali dell'architettura contemporanea*, Roma 1985; *Daidalos* n° 16, junio 1985; “*9H*”, Londres 1985; *Quaderns* n°167-168, Barcelona 1986; *Arquitectura europea contemporanea*, Barcelona 1987; *Francesco Venezia*, GG, Barcelona 1988; *Perspecta* n°25, 1989; *Francesco Venezia*, COA Madrid, 1989; *Mies van der Robe Award for European Architecture*, Londres 1990.

El palacio de la memoria

Los sicilianos están suspendidos de forma permanente entre dos mundos: el recuerdo de un pasado mítico e irrecuperable, y el anhelo de un futuro mejor; por esta razón son a la vez orgullosos y melancólicos, casi fatalistas; por este amor visceral a su tierra que al mismo tiempo detestan. Los sicilianos, elegidos por los dioses, traicionados por los hombres y obligados a emigrar a tierras lejanas de exóticos idiomas, maltratados por una naturaleza cruel e implacable, son como ángeles caídos del cielo y obligados a vivir en un lugar mental que a menudo tiene el color del infierno (Rodeghiero, 2008: 40).



El museo de Gibellina

El origen del proyecto

Inexorablemente nos debemos situar en un lugar y tiempo concreto para el inicio de nuestro relato, en el valle de Belice, y en la fatídica fecha de 15 enero de 1968 que para siempre cambió la historia de este entorno. Un valle que atraviesa de norte a sur el extremo occidental de Sicilia, territorio de carácter agrícola, de tierras de cultivo de vid y olivo, ganadas a un territorio árido, sustento de una población campesina que se reparte en pequeñas localidades salpicadas en su suave orografía. Un territorio en cierta medida oculto, ensimismado y rural, representativo del interior de la isla, tan alejado del carácter del litoral, abierto y comunicado, donde se localizan las mayores ciudades. Fue esta la zona castigada por el sismo, furiosa sacudida que en la medianoche, como por una inexplicable venganza de la naturaleza, redujo a escombros buena parte de las catorce localidades de la zona, dejando unas escalofriantes cifras de destrucción y muerte, un paisaje de ruina, y la identidad de un pueblo bruscamente rota. Gibellina fue una de las poblaciones más afectadas, una de las cuatro con la totalidad de su caserío derruido, y con uno de los más trágicos balances en

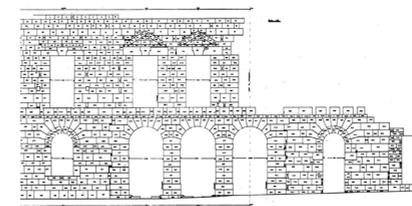
Fig. 2.1- Detalle del patio interior del museo de Gibellina.

víctimas, 150 muertos y 190 heridos¹. El ISES -Instituto para el Desarrollo de Vivienda Social- fue la agencia estatal que gestionó el desastre, y resolvió que, junto con Salaparuta y Poggioreale, adoptaran una solución extrema, el abandono de sus restos materiales, para proceder a una refundación de la ciudad². Una apuesta en cierta manera anacrónica pues, frente a la sensibilidad de la época, atenta al legado de la ciudad histórica, parece volver a la confianza optimista de los postulados del Movimiento Moderno³, convencida del poder regenerador de la arquitectura.

Pero de entre estas poblaciones, Gibellina representa un caso excepcional por dos razones. Por un lado, por la participación de notables arquitectos y artistas que Ludovico Corrao⁴, su entonces alcalde e impulsor de la regeneración de la ciudad, convocó, en un convencimiento de que sería el arte contemporáneo el artífice y soporte de la nueva identidad de la ciudad. Por otro lado, porque sirvió para actualizar un debate sobre los modelos de ciudad, lo que convirtió a esta localidad en un laboratorio de ensayo que ha hecho de ella un collage inconcluso.

El modelo de ciudad inicialmente promovido por el ISES, y desarrollado por el arquitecto Marcello Fabbri, es una apuesta por el modelo urbano de la ciudad-jardín de referencias británicas y escandinavas, de baja densidad, con viviendas en hilera de directriz ligeramente curvada y con una alternancia de viarios de acceso rodado y peatonal. Su implantación diferenciaba dos áreas residenciales a norte y sur, reservando para el perímetro de la población la localización de equipamientos de primera necesidad, y separadas por un eje este-oeste de carácter institucional, un vacío inicial reservado para las edificaciones y los espacios públicos más representativos (Fig. 2.3).

Este espacio fue objeto de encargos a prestigiosos arquitectos, entre los que destacarían las propuestas del centro cívico del equipo formado por Giuseppe y Alberto Samonà, Vittorio Gregotti y Gianni Pirrone -del que solo se ejecutó el ayuntamiento-, la iglesia de Ludovico Quaroni, o los escultóricos proyectos de Pietro Consagra, el edificio Meeting de uso polivalente, y el teatro, aún sin finalizar. Destacables son también posteriores operaciones en espacios públicos, como la plaza central proyectada por Oswald Mathias Ungers, o las propuestas derivadas del Laboratorio de Belice, organizado por Pier Luigi Nicolini, en el que Laura Thermes propone un sistema discontinuo de espacios públicos, que se materializa en el proyecto Cinco Plazas que elabora junto a Franco Purini.



La crítica a la propuesta inicial por importar modelos alejados de la cultura local y poco entendidos por sus nuevos habitantes, la imposibilidad de llevar a término las diferentes propuestas iniciadas, que dieron como resultado una extraña yuxtaposición de fragmentos inconexos y las discontinuidades derivadas de la existencia de vacíos urbanos aún sin respuesta, parecen querer recordarnos ese fondo fatalista y trágico de la naturaleza del siciliano, en manifiesta lidia con el ímpetu y convencimiento con el que sus promotores abordaban el nacimiento de esta nueva ciudad, que borraba de la memoria su anterior asentamiento, deslumbrada por una utopía de futuro.

Pero la drástica decisión de la refundación de la ciudad parece flaquear en su convencimiento. Se hace necesario un vínculo físico con la ciudad destruida. A iniciativa de su alcalde, se recurre al elemento material de mayor entidad superviviente del desastre, para utilizarlo como vestigio que mantenga la memoria de la ciudad destruida, el cordón umbilical que ancle la ciudad nueva a sus orígenes (Fig. 2.2). Así se resolvió que el fragmento de fachada del Palacio Di Lorenzo, que resistió al envite con sus sillares en pie, fuese trasladado al nuevo municipio incorporándolo a un edificio de nueva creación (Fig. 2.4 a 2.6).

Fig. 2.2- Fotografía y levantamiento del fragmento de fachada del Palacio Di Lorenzo resistentes al terremoto en la vieja Gibellina.



De esta forma llega el encargo a Francesco Venezia, una empresa que parte de un reto concreto, el traslado, pero que se convierte en algo más trascendente cargado de simbolismo, pues esta acción confiere a este elemento un valor patrimonial, de pieza depositaria de la identidad de una población, a la que se confía el carácter evocador de la ciudad y de la vida dejada atrás en ella.

En la nueva Gibellina la obra de Francesco Venezia en cierta forma nada contra corriente. Frente a esta ilusionante huida hacia adelante, sus proyectos parecen remar en sentido contrario, convirtiéndose en elementos disonantes que, insertos en este ambiente amnésico, luchan contra el olvido y buscan el anclaje en la ciudad abandonada. Este elemento material, leitmotiv y motor del proyecto arquitectónico, ofrece a Venezia una ocasión irrepetible para trabajar con la arquitectura como soporte de la memoria, convocando en torno a él diversos registros o estrategias estrechamente vinculadas al universo de su obra y a su reflexión teórica, recursos sobre los que se cimenta el proyecto y cuyo recorrido nos pautará el primer acercamiento a la obra.

Estrategias proyectuales

Establecido el punto de partida, comienza la fase interpretativa del proyecto, en el que el autor establece su personal mirada y los temas y estrategias sobre los que trabajar. Venezia recoge el encargo consciente del valor de identidad del que es depositario ese fragmento y de la necesidad de reforzar los lazos con su lugar de procedencia. Por ello suma al primer objetivo del alojamiento del fragmento la búsqueda de un anclaje con el lugar de origen. Este se resolverá estableciendo una relación visual con el paisaje sobre el que se localiza la ruina, convirtiendo el cofre que custodia la reliquia en una atalaya desde la que observarlo. Para Venezia, intervenir allí significa trabajar *“para una comunidad a la que urge la restauración del equilibrio interrumpido, la armonía con su entorno, reactivando ampliamente las relaciones con la naturaleza, he querido que el museo del palacio de Lorenzo, apropiado porque acoge en la Gibellina nueva el testimonio de la Gibellina destruida, fuese una «máquina óptica para disfrutar del paisaje»* (Messina, 1993: 81). Con este criterio, el autor escoge para su localización una posición periférica dentro del núcleo urbano, casi marginal, buscando la mejor orientación hacia el asentamiento original de la población.

Con estas dos premisas comienza el desarrollo del proyecto que, como su autor interpreta, siempre consta de dos facetas esenciales: *“una más abstracta, mental, de la forma, y otra del choque de esta con el sitio, el vínculo topográfico”* (Venezia, 2011: 76). La primera se traducirá en una investigación sobre la tradición tipológica, recurriendo a esta como memoria arquitectónica sobre la que cimentar el proyecto, mientras que la segunda introduce un tema casi obsesivo en su carrera: el contacto físico con el lugar en que se ancla un edificio, la relación de la arquitectura con el suelo. La clave que trenzará todas estas estrategias será la forma de experimentarlo, el recorrido, pues el proyecto no es otra cosa que la construcción de una promenade arquitectónica.

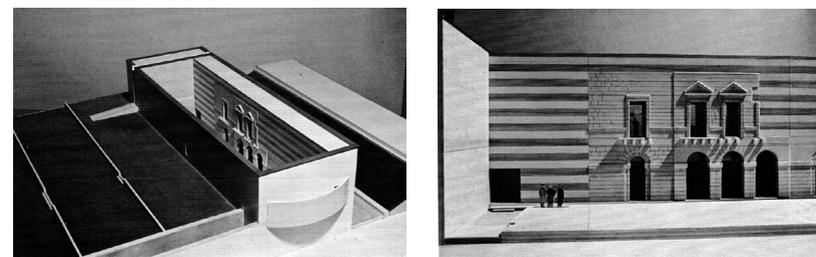
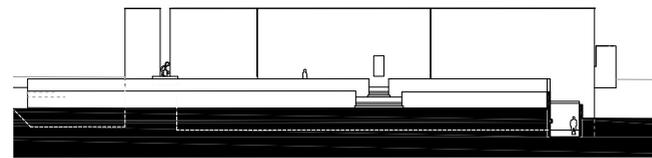
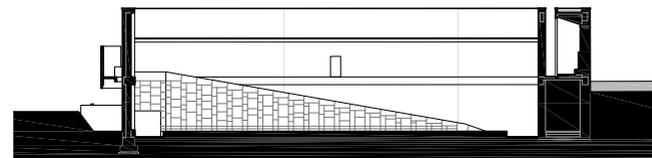


Fig. 2.3- Situación del museo en la población de la nueva Gibellina.
Fig. 2.4- Fotografía aérea y plano de cubierta del museo.

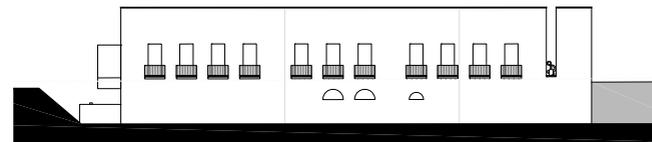
Fig.2.5- Maqueta del proyecto del museo para la nueva localización en la ciudad.



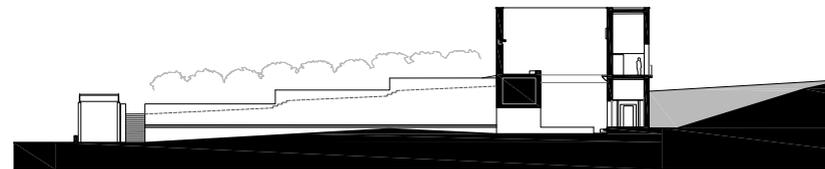
Sección b



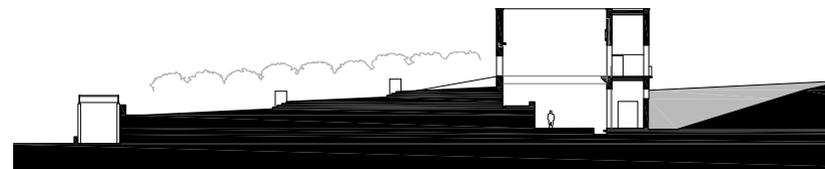
Sección c



Sección d



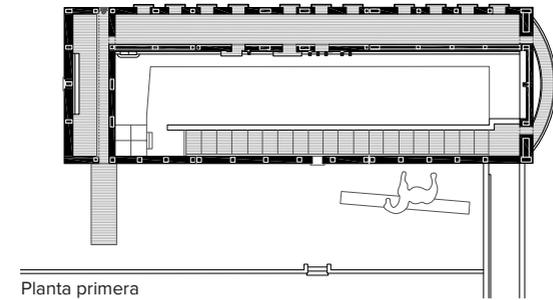
Sección e



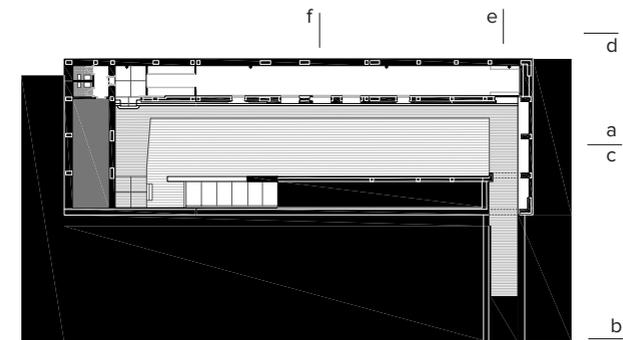
Sección f



Sección a



Planta primera



Planta baja

La arquitectura del expolio. El traslado del fragmento es aceptado como un desafío por Venezia, *“me puse en guardia, era un tema arriesgado”* (Di Martino, 1997: 47), y no por la dificultad de la resolución del traslado material, sino por la pertinencia del acto de arrancar los sillares de su asiento natural, violentando su naturaleza inmueble. Esa inseguridad inicial es solventada al amparo de actuaciones precedentes. Una reciente, la propuesta de Stirling y Krier para concurso del centro de Derby (Inglaterra) de 1970, en la que en una ordenación urbana se integraba la fachada georgiana de la Sala de la Asamblea del municipio, único elemento superviviente del incendio sucedido unos años atrás (Fig. 2.8). La otra, la reutilización de la fuente mural realizada por Bartolomeo Ammannati para el Papa Julio III en el cerramiento del recinto de la Villa Giulia, que el arquitecto Pirro Ligorio reintegra, en su posición original, en la fachada de la Palazzina de Pio IV, palacete de recreo de estilo manierista que construye en 1561 junto a la residencia papal, cuya natural integración del elemento en la nueva fachada sirve a Venezia para justificar la actuación en el museo (Fig. 2.7, 2.9).

El proyecto propuesto para Gibellina gravita en torno a la pieza recuperada, a la creación de un soporte arquitectónico que la custodie, lo que dota de un singular valor al proceso del traslado. Su reflexión en torno a él lleva a su autor a elaborar un concepto al que denomina “arquitectura del expolio”, consistente en entender la arquitectura como una constante transferencia de materia, desde el orden natural, cuando en la cantera la piedra despierta de su sueño sólido, al artificial, la arquitectura, para, transcurrido el tiempo, y en un proceso cíclico, recorrer el camino inverso. Los sillares del Palacio de Lorenzo acopiados en el entorno del museo en espera de su recolocación, evocan en su memoria a las canteras de Cusa, excavadas para el templo griego de Selinunte, en cuyas rocas abandonadas identifica ya material de expolio, por su potencial pertenencia a una futura arquitectura. De igual forma, los fragmentos de la fachada desmontada retornan a la naturaleza, y aguardan a integrarse en otro edificio. Estos elementos reintegrados en el museo, serán siempre en la nueva arquitectura que los acoge un elemento en cierta forma indescifrable, *“una nota misteriosa en el interior de un nuevo verso escrito en una lengua familiar”*. (Venezia, 1998) Una forma de proceder que entiende estos elementos depositarios de la memoria, no como un objeto que conservar congelándolos como piezas de museo, sino como entes vivos, capaces de integrarse y dialogar con la nueva arquitectura y de volver de nuevo a la naturaleza de la que provienen, participando de un eterno devenir.

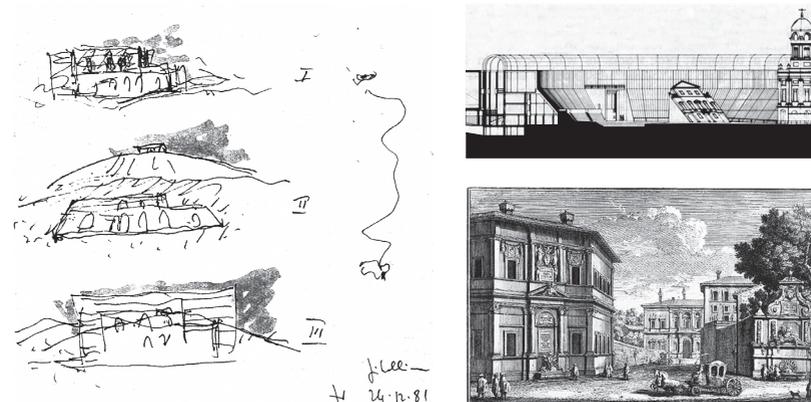


Fig. 2.7- Croquis de Venezia del traslado de la fachada del Palacio de Lorenzo a Gibellina.

Arquetipo del patio. La primera decisión de proyecto altera la posición que tenía el fragmento rescatado en el edificio al que perteneció. Lo que fuera originalmente una fachada exterior, se ubica en un patio interior. El proyecto va a consistir en construir un patio, un cofre para guardar el fragmento, cuya geometría la dictará la pieza que va a alojar. La faceta esencial “abstracta y de la forma” de que todo proyecto consta en sus inicios según su autor, se traduce en este caso en la elección del patio como modelo tipológico. Uno de esos modelos ideales y abstractos que recorren toda la historia de la arquitectura, pues pertenecen a una memoria arquitectónica, a un sustrato cultural común. Una opción tipológica consciente, propia de un autor convencido de que *“cualquier novedad debe fundarse sobre una sólida base ideal construida a lo largo de un tiempo muy largo. Lo verdaderamente nuevo solo puede nacer de la tradición”* (Venezia, 1998: 85). Venezia reconoce que en este proyecto encuentra la ocasión apropiada para llevar a cabo una idea que obedecía a un interés previo al encargo, *“no surgía visitándolo, estaba ya en la cabeza”* (Di Martino, 1997: 49). Y provenía de la admiración por los patios manieristas, que proponían una mayor atención a la relación con la naturaleza que los equivalentes renacentistas. En el Palacio Ducal de Mantua encuentra la inspiración para la galería de su edificio, y de la Villa Giulia⁵, la residencia suburbana del Papa Julio III en la ladera del monte Parioli en Roma, toma dos características claves para el proyecto: la preeminencia de la construcción del patio frente al edificio que lo encierra, pues llega a estar conformado por muros con ausencia de edificación; y el contraste entre el tratamiento de sus caras interior y exterior, concibiendo *“el patio como un guante invertido, todo el*

Fig. 2.8- Proyecto de Stirling y Krier para Derby, Inglaterra, de 1970.

Fig. 2.9- “Casino della Vigna di Papa Giulio II”. Grabado de Giuseppe Vasi (1710- 1782) representando la Villa Giulia y el proyecto de P. Ligorio para la Palazzina de Pio IV de 1561.

aparato plástico en el interior y el exterior como un caparazón enlucido" (Di Martino, 1997: 47-48). Estos modelos ofrecerían la posibilidad de tener una relación visual con el exterior, pero proporcionarían a la vez el necesario retiro para la experiencia introspectiva que se pretendía ofrecer al visitante.

El guante invertido. Con este criterio se construye el Museo de Gibellina. Frente al aspecto exterior del prisma, de fachadas prácticamente ciegas, su interior contiene todo el aparato plástico, una expresividad lograda por la conjugación de diferentes acabados de muros verticales. En ellos se combinan la piedra desgastada procedente de la fachada del Palacio Di Lorenzo sobre un soporte de piedra arenisca de Cantanissetta que alterna hiladas de acabado liso y abujardado, y con las piedras reutilizadas procedentes del desecho tras la limpieza de los campos próximos para adecuarlas al cultivo. Un tapiz pétreo tejido con restos de diferentes tiempos, mezcla fragmentos que contienen la memoria del pasado y entre cuyo aparejo el edificio deja leer su esqueleto oculto, la estructura de hormigón que lo soporta, reforzando el papel de la arquitectura como soporte del tiempo, de la historia, heredera de lo pasado y constructora de lo porvenir, recordando que este estadio es un eslabón más de esta cadena cíclica, consciente de que la obra nueva de hoy es una futura ruina.

La manipulación de la envolvente. Siendo el espacio principal del edificio el patio, el vacío, el proyecto consiste básicamente en la construcción de su envolvente. El proyecto explora las múltiples variaciones que esta estrategia permite en la manipulación de los muros, una operación que el autor

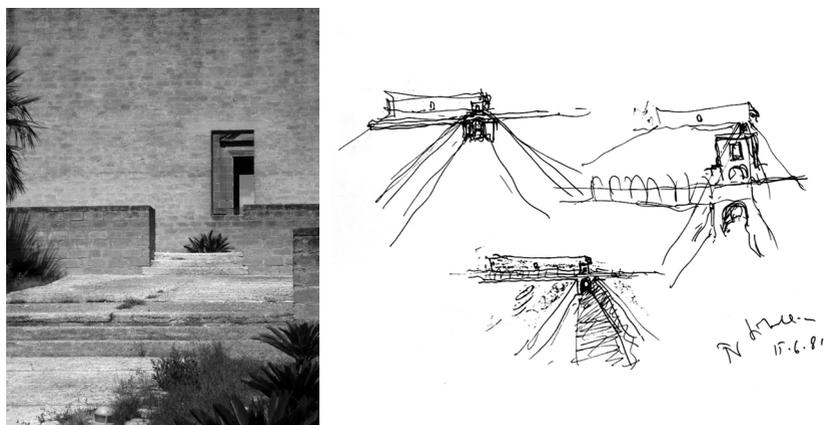


Fig. 2.10- Ventana de la fachada de acceso al museo de Gibellina.
Fig. 2.11- Croquis de F. Venezia del pasaje de acceso al museo.

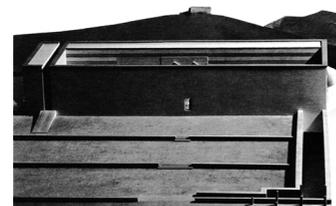
aprende del maestro Luis I. Khan: ensanchar elementos arquitectónicos, en principio masivos, hasta que sean capaces de albergar espacios en su interior, algo tan habitual en edificios históricos de construcción pétre⁶, y cuyos muros podían ser tallados por espacios servidores. De esta forma, los espacios del museo, la sala expositiva inferior -único espacio interior- la galería-mirador de la planta superior, o la dramática sala del reposo, espacio de reflexión al final del recorrido, no son sino espacios ganados al interior de sus gruesos muros; al igual que los sistemas de recorridos en torno al patio, la rampa que relaciona las dos alturas, o la pasarela curvada, son también desdobles o engrosamientos del cerramiento del contenedor. Paramentos, por tanto, que son filtros entre interior y exterior, visuales y lumínicos, cobijo de sus estancias, cualificadores de la materialidad del edificio y soporte de su recorrido.

La relación con el suelo. Tras la consideración tipológica faltaría analizar otra faceta, su asentamiento, el vínculo topográfico, tema recurrente en el discurso de Venezia. Acto fundacional de un edificio que equipara en importancia a la elección del tipo, y en el que reconoce siempre una acción violenta, pues *"la arquitectura se implanta en un lugar que no quiere ser ocupado por ella"* (Venezia, 2011: 28). La reconciliación con él vendrá después, pasado el violento proceso de su fundación.

La elección del lugar de implantación, en el límite del municipio y orientado hacia los restos lejanos de la ruina, permitirá al arquitecto, por su condición de terreno virgen, la construcción de una topografía artificial que refuerce la carga simbólica del proyecto. Se fuerza la pendiente ascendente del terreno previo al edificio, que se encalla contra el terreno a modo de muro de contención, lo que colaborará a configurar el rito de acceso y caracterizar el patio (Fig. 2.11). Para este rito se dispone en el lateral una rampa descendente para entrar, como en un hipogeo, a la cota deprimida del patio. Esta operación está transgrediendo la ortodoxa formalización renacentista del acceso al patio, centrado y a cota de calle, algo que nos evidencia con la ventana situada en el eje central, propio del acceso, que aquí muestra un inesperado vacío. Y, ¿qué significado tiene esa ruptura violenta de la continuidad entre el plano del suelo creado y la del patio? Venezia utiliza recurrentemente en sus proyectos la dualidad o antagonismo entre los espacios sobre y bajo rasante, baste recordar proyectos como el acceso al Templo de Segesta, la ordenación del casino Winkler de Salzburgo o la casa en Palazzolo Acreide, o sus habituales referencias: el Cenotafio de La Pérouse de Henri Labrousse, el Palacio de Orianda de K.F. Schinkel,

el Pabellón suizo de Le Corbusier o la casa Malaparte. En ellos siempre observamos la clara línea que separa radicalmente estos dos mundos, ya sea natural o generada artificialmente. El Museo de Gibelina rompe esa ley. El edificio no se asienta en el plano del terreno, y el patio se sitúa a caballo entre esos mundos, aéreo y subterráneo, negando así toda relación visual horizontal con el exterior. Como debido a una violenta falla del terreno, el edificio ha sido privado de la relación con su entorno, con la ciudad. Esto dota al patio de un inquietante hermetismo, provoca primero extrañeza, desasosiego, y después la introspección. La falta de referencia a lo inmediato le otorga una inquietante atemporalidad. Y todo ello después de haber accedido a él como a una tumba ancestral. La violenta ruptura del suelo, el tiempo detenido, la muerte; las referencias a la causa de su existencia, la mortal sacudida del suelo, no pueden ser más elocuentes. Una narración elaborada con recursos arquitectónicos, mediante la transgresión de un tipo y de su natural relación con el suelo.

El emplazamiento. La búsqueda de introspección del edificio podemos verla, además de en la implantación del tipo edificatorio en la parcela, en las decisiones de su emplazamiento a nivel urbano. El museo, por elección de su autor, se sitúa en el extremo del foro longitudinal que divide en dos a la ciudad, el que apunta a la Gibelina vieja, en el límite este del municipio. El lugar sin duda idóneo para el carácter del edificio que se va a ubicar: un memorial de la ciudad abandonada. Sin embargo, y a pesar de esa situación privilegiada, sorprende la falta de relación del edificio con su entorno, del que parece tratar de desligarse. Niega la relación con el eje público y altera las potentes directrices geométricas que rigen el trazado de la zona. Renunciando a estas conexiones con el foro público, define un acotado recinto, aislado y con sus propias leyes. El edificio, a diferencia del protagonismo buscado por los que componen el centro cívico, no quiere ser el remate ceremonial de una experiencia urbana o un hito urbano, se camufla alineándose al resto de las edificaciones del borde. Su acotado recinto, claramente delimitado, nos extrae de la ciudad y de la realidad en la que estamos, proponiendo en su hermético interior una experiencia introspectiva. Sólo desde su interior nos mostrará también la mirada al paisaje, y nos transportará a través de diferentes recursos a la memoria de la vieja ciudad, pero habiendo previamente roto todo cordón umbilical con el tejido urbano en el que se instala. Una brusca ruptura de la continuidad con la secuencia urbana necesaria para provocar la experiencia contenida en la clausura del edificio.



La promenade y la máquina óptica. Las diferentes características analizadas en el edificio solo cobran sentido cuando se trenzan en un único discurso dinámico, pues el edificio consiste en la construcción de un recorrido, una promenade arquitectónica, una experiencia dinámica a través de la cual apreciar los elementos descritos, y que dirigirá nuestra mirada intencionadamente, construyendo una buscada secuencia de puntos de vista del edificio y el paisaje. Se propone un único sentido de recorrido, una espiral de geometría cuadrada en planta, de tres dimensiones. Se trata de un recorrido en torno a la geometría de su envolvente muraria. Recorrido que comienza por la rampa descendente que nos introduce bajo rasante para desembocar en el patio descubierta, donde la luz cenital baña la fachada del Palacio de Lorenzo, y cuya visión sesgada nos acompaña en el patio y la rampa lateral ascendente. El recorrido después rompe la envolvente en la fachada lateral, nos saca a un exterior que intuimos pero no vemos, para llegar a la galería, evocación de las existentes en los palacios manieristas, y mirador que contempla el paisaje a través del ritmo de sus huecos. Después accedemos al único lugar de reposo, que ofrece asiento bajo la penumbra surcada por el rayo del reloj solar. A través de una fisura del cerramiento salimos al jardín, junto a la fachada ciega de acceso, que nos invita a asomarnos por su único hueco, la mirilla de esa máquina óptica que muestra una sorprendente visión: la fachada del Palacio de Lorenzo y, a través de sus huecos, el paisaje de Belice, donde intuimos la ubicación de la vieja ciudad. Un paso atrás, y todo queda oculto tras el hermético cerramiento de su cofre. Las escaleras nos invitan a atravesar el

aterrazado jardín, para volver a la ciudad de la que por unos momentos nos ha arrancado esta visita.

Este primer acercamiento al museo de Gibellina nos ha mostrado cómo su autor incorpora la memoria en el proceso de proyectos, con estrategias que van desde el trabajo con lo material, en la utilización de los restos, hasta otras más abstractas, como la evocación al movimiento telúrico o la utilización de la visión del paisaje como elemento identitario. Nos ha enseñado a trascender aquel hecho histórico, entendiéndolo como parte de un ciclo vital de constante transferencia de lo edificado a la naturaleza y viceversa, y ha mostrado cómo este edificio compacto y hermético recurre a una tipología tradicional, una suerte de memoria cultural arquitectónica, transgrediéndola para procurar una experiencia introspectiva. Interpretaciones estas que recorren caminos ya transitados por la crítica de la obra desde su construcción, pero que quizás nos dejen algunas preguntas sin resolver. ¿A qué se debe la apuesta por el hermetismo del edificio, la ruptura con el entorno, o la clausura a que se somete la reliquia, pretexto del proyecto?, ¿Cuál es el sentido de los diferentes espacios del museo y los recorridos a través de ellos propuestos?

La vida transcurrida por el edificio también muestra algunos elementos inquietantes. El museo abrió sus puertas en 1987, añadiendo a la exhibición de la reliquia arquitectónica una exposición de arte gráfico en la galería interior de planta baja y de esculturas en sus espacios exteriores. Pero este uso como museo decayó en breve espacio de tiempo, quedando prácticamente sin actividad expositiva, aunque siendo accesible de forma permanente a los visitantes hasta nuestros días. Unos visitantes que, a pesar de su aparente estado de abandono e infrautilización, siguen apreciándolo y sintiendo una fuerte identificación con el mismo, como respondiendo a la intención de su autor de restablecer con él el orden natural perdido, contribuyendo a restituir la relación de los habitantes con la tierra que tan hostilmente les trató.

Quizás faltara alguna clave para entender el vínculo que los habitantes de Gibellina sienten con el edificio, o los mecanismos que este palacio de la memoria, aparentemente inerte, ofrece al visitante para desencadenar este afecto y ese valor exorcizante. Claves que trataremos de descifrar en los siguientes apartados bajo el prisma del arte de la memoria.

Relación con las propuestas clásicas del arte de la memoria

Una vez revisado el proyecto a la luz de las estrategias recurrentes de la obra de Venezia, volveremos a su análisis en la búsqueda de la esencia del mismo. El museo es ante todo un memorial, trasciende la función de cofre de la fachada del Palacio de Lorenzo, su uso museístico, e incluso su condición de máquina óptica para la observación del paisaje. En el presente apartado trataremos de desvelar lo que quizás sea su principal leitmotiv, la generación de un dispositivo para activar la memoria, para luchar contra el olvido de la ciudad que quedó destruida y cuya identidad suplanta la nueva.

Una actitud que nos remite al arte de la memoria, a la mnemónica, aquella ciencia o saber que enseña los recursos para memorizar. Para ello interpretaremos la obra siguiendo las investigaciones realizadas por la historiadora Frances A. Yates y recopiladas en su obra *El arte de la memoria*, estudio que supone la mayor aportación sobre los orígenes clásicos de esta ciencia y su desarrollo hasta el Renacimiento. A la luz de esta ciencia en desuso analizaremos la capacidad y mecanismos de evocación del museo.

La construcción de los lugares de la memoria

Aclararemos previamente que es esta una ciencia que surge en el periodo clásico, en Grecia, para después pasar a través de Roma a la cultura europea. Se inicia en la búsqueda de mecanismos para memorizar, razón por la que pertenecía al arte de la retórica, como técnica utilizada por los oradores para recordar los discursos, para superar así la carencia de medios físicos para anotar un discurso de una notable extensión. Para ello, y conscientes de la capacidad que tienen los lugares para avivar los recuerdos, se recurría a crear un constructo mental arquitectónico, que debía elaborar personalmente cada orador, consistente en un sistema de *lugares (loci)* o espacios pertenecientes a un edificio imaginario. Una vez creado este marco arquitectónico, en él se situaban una serie de *imágenes* que, por una asociación entre formas representadas e ideas, permitían recordar los diversos fragmentos de discurso depositados en cada estancia de esta construcción ideal.

La recurrencia de esta ciencia a un modelo arquitectónico nos permitirá de forma sencilla reconocer el mecanismo evocador del edificio que analizamos. Para ello comencemos por atender a la que, a juicio de la autora, es la más clara descripción de este mecanismo de memorización y su utilización, la dada por Quintiliano⁷ en *Instituto Oratoria*, uno de los escritos de referencia de mnemónica clásica:

“A fin de formar en la memoria una serie de lugares, dice, se ha de recordar un edificio, tan espacioso como sea posible, el atrio, la sala de estar, los dormitorios y estancias, sin omitir las estatuas o los demás adornos con que estén decoradas las habitaciones. A las imágenes por las que el discurso se ha de recordar -como ejemplo de éstas, Quintiliano cita un ancla o un arma- se las coloca dentro de la imaginación en los lugares del edificio que han sido memorizados. Hecho esto, tan pronto como se quiere reavivar la memoria de los hechos, se visitan ordenadamente los lugares y se interroga a sus guardianes por los diferentes depósitos” (Yates, 2005: 18-19).

Se trata de la construcción de un edificio imaginario, un contenedor de sucesivas estancias sencillas que contarán con un orden de recorrido secuencial. Un espacio vacante de almacenamiento, en el que tendremos un proceso previo de escritura, depositando las *imágenes*, elementos evocadores del discurso que iremos recomponiendo en un proceso de lectura al transitarlo posteriormente. Esta primera descripción nos aproxima a la esencia de nuestro edificio de Gibellina: un contenedor, secuencia de espacios yuxtapuestos y con un claro y marcado recorrido, estando además las estancias, por su función museística, destinadas a albergar imágenes, obras de arte, con una clara misión evocadora.

Para profundizar más en este arte seguiremos la descripción más pormenorizada recogida en la que podemos considerar, de entre las tres versiones latinas⁸, la de mayor carácter científico, la más próxima a un tratado de mnemónica y más completa que la del citado Quintiliano. Se trata del tratado de un maestro de retórica anónimo titulado *Ad Herennium*⁹, de 86-82 a.C. En él el autor establece una serie de reglas que deben seguir los elementos básicos de esta memoria artificial -la memoria ejercitada, objeto de su escrito, frente a la memoria natural, la innata- esto es, define las reglas para los *lugares (loci)* y las *imágenes*.

Con una exposición claramente didáctica, así relaciona y define el tratadista las características o reglas que deben seguir los lugares de la memoria¹⁰.

Fácil aprehensión. *“Un locus es un lugar que la memoria puede aprehender con facilidad, así una casa, un espacio rodeado de columnas, un rincón, un arco, u otros análogos.”*

Cuantificación en función de la magnitud del elemento a recordar. *“Si queremos recordar un material considerable, hemos de pertrecharnos con una gran cantidad de lugares.”* No obstante, el autor aclara una fórmula para crear nuevos lugares cuando no se hayan predispuesto estos en número necesario, creando los denominados “lugares ficticios” construidos en otra región del pensamiento.

Conformación de una serie. *“Es esencial que los lugares formen una serie, y desplazarnos hacia delante como hacia atrás.”* Para reforzar el orden, es recomendable disponer de marcas distintivas en algunos lugares que indiquen su posición ordinal.

Carácter permanente. *“Un mismo conjunto de loci ha de ser empleado una y otra vez para recordar materiales diferentes (...) permanecen en la memoria y podemos usarlos de nuevo colocando otro conjunto de imágenes para otro conjunto de materiales”.*

Emplazamiento aislado. *“Lo mejor es formar los loci de la propia memoria en un emplazamiento desierto y solitario, pues la circulación de mucha gente debilita las impresiones”.* Así, recomienda *“escoger un edificio poco frecuentado, en el que memorizar los lugares”.*

Diversidad: *“Los loci de la memoria no se deben parecer unos a otros (...) pues el parecido del uno con el otro terminará confundiendo.”*

Dimensiones controladas: *“Deben de ser de mediano tamaño, no demasiado anchos, pues esto hace que las imágenes alojadas en ellos se vuelvan vagas, y no demasiado pequeños, pues entonces la colocación de las imágenes resultará sobrecargada.”*

Iluminación media: *“No han de estar iluminados demasiado brillantemente, pues entonces las imágenes alojadas en ellos deslumbrarán y ofuscarán; ni han de ser demasiado sombríos, de suerte que las sombras oscurezcan las imágenes.”*

Intervalos de separación entre diferentes lugares: *“Los loci han de estar dispuestos a intervalos moderados los unos de los otros, a intervalos tal vez de unos treinta pies”, pues, según el autor del tratado, “al igual que el ojo externo, así también el ojo interno del pensamiento es menos potente cuando sitúa el objeto de la vista demasiado cerca o demasiado apartado”* (Yates, 2005:22-23).

¿No parece ser esta serie de reglas para los *loci* de la memoria el sistema que rige el diseño del proyecto del museo de Gibellina?

Comenzado por la elección del propio emplazamiento del edificio, con una clara voluntad de desvincularse del foro público, huyendo así de ese lugar transitado y buscando uno más desierto y solitario, sin el fluir de gentes que distrae la memoria, como describe el tratadista, preparando al visitante para la experiencia rememorativa que propone.

La propuesta arquitectónica no puede ajustarse de forma más clara a las condiciones demandadas para los *lugares* de la memoria. Propone una secuencia de espacios de una sencillez y rotundidad arquitectónica, una suerte de arquetipos esenciales: el patio cerrado, la galería abierta y cubierta, la estancia, la rampa, el balcón, etc., como siguiendo la serie de ejemplos que el autor enuncia. Su esencialidad garantiza su diversidad y la facilidad para ser recordados como demanda el autor. Obedecen a una geometría sencilla, ortogonal, proponiendo unos espacios prismáticos yuxtapuestos de una escala similar, como si ese requisito del “tamaño mediano” forzara incluso a ajustar la medida de los espacios principales y los de circulación, en aras de esa homogeneización dimensional.

El tratamiento de la luz refuerza estas diferencias y singularidades de cada espacio, explorando diferentes formas de control e incidencia de la luz, como la demandada, ni muy brillante ni sombría, conformando sus estancias un catálogo de recursos lumínicos que con su contundencia dejan una huella imborrable en nuestra retina, en nuestra memoria.

El requisito de su seriación y orden no puede estar resuelto de forma más rotunda. El edificio, como señalamos, es la construcción de una promenade arquitectónica, un recorrido por la serie de espacios con una secuencia y un orden establecidos, como es propio de su carácter museístico, lo que garantiza la continuidad en la lectura del discurso que al tratadista mnemónico tanto preocupa, de tal forma que hace incluso innecesarias las marcas ordinales que propone.

Los intervalos “moderados” requeridos se consiguen con la elaboración de transiciones entre diferentes lugares, cuidando la construcción de los umbrales y los lugares de tránsito de una estancia a otra. Estos se enfatizan con estrechamientos y dilataciones de los huecos de paso, y mediante la utilización de las rampas y pasarelas o con el dramático uso de la luz. Estas separaciones construidas con masa, vacío, luz, muros y huecos, son pautadas también en el tiempo, con el lento atravesar de cada espacio, cuya uniformidad dimensional marca un ritmo de intervalos semejantes y próximos a la magnitud de los treinta pies romanos recomendados por el tratadista.

Las reglas de las imágenes

...si pasamos de esas imágenes, todas fulgores, a imágenes que insisten, que nos obligan a recordar más adentro en nuestro pasado (...) ¡Con qué fuerza nos demuestran que las casas perdidas para siempre viven en nosotros! (Bachelard, 2006: 88).

Volvamos la mirada ahora a las reglas de las *imágenes*, a los elementos que situar en estos lugares construidos. En el campo de la retórica, la memoria de las cosas (*memoria rerum*) -a la que nos referiremos, frente a la memoria de las palabras (*memoria verbarum*)- es la que utiliza las imágenes para recordar cosas, esto es, argumentos, nociones, la materia del discurso en definitiva. Y para procurar su carácter evocador el autor de *Ad Herennium* “se mantiene claramente en la idea de auxiliar a la memoria excitando afectos emocionales mediante imágenes sorprendentes y desacostumbradas, hermosas o deformes, cómicas u obscenas” (Yates, 2005: 27), evitando siempre lo cotidiano, común u ordinario, que no estimula la memoria y no es fácil que sea recordado. De igual forma que nosotros recordamos mejor los acontecimientos inusuales, así debe ser nuestra creación en la ficción para ser recordada, recurriendo a efectos dramáticos, adornos, elementos sangrientos, grotescos o cómicos, que enfatizan su perdurabilidad en nuestra memoria. No obstante el autor no se detiene en exceso en desarrollar un sistema de imágenes, argumentando que un maestro debe enseñar el sistema, pero, respecto a las imágenes “uno no debe hacer que el estudiante se las aprenda de memoria; se le enseña el método, y se le abandona a su propia capacidad de inventar” (Yates, 2005: 28).

En este singular sistema de escritura, la característica fundamental de los *lugares* es la que los diferencia sustancialmente de las *imágenes*, su

carácter permanente. Como explicaba su autor, “*las imágenes que hemos colocado en ellos para recordar un conjunto de cosas desaparecen y se borran cuando volvemos a usarlas. Pero los loci permanecen en la memoria y podemos usarlos de nuevo colocando otro conjunto de imágenes para otro conjunto de materiales. Los loci son como las tablillas de cera que permanecen después de que se haya borrado lo escrito en ellas, siguiendo dispuestas para que se escriba en ellas de nuevo*” (Yates, 2005: 23). Esta certera metáfora contiene la esencia de toda esta ciencia: la creación de un sistema de escritura, en la que distinguir el soporte permanente, las “tablillas de cera” utilizadas con este fin por los grecolatinos, y la palabra escrita, en este caso las imágenes simbólicas, que construyen el texto del discurso, y que son temporales.

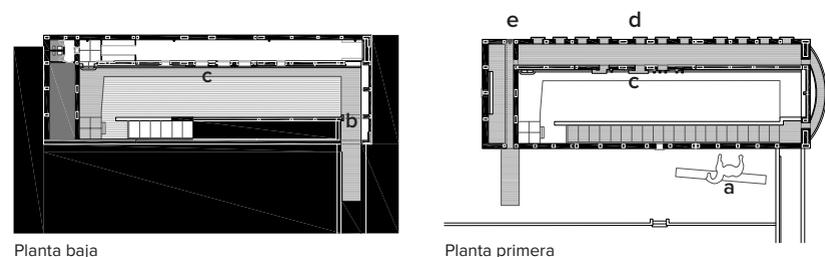
Y esta es la esencia del museo de Gibellina: la construcción de un soporte para la escritura. Pero en este caso no se trata de una herramienta para un único orador, sino de un dispositivo ofrecido a la creación de diferentes relatos personales, los de los habitantes de Gibellina. El arquitecto concibe el museo de Gibellina como un memorial para un acontecimiento traumático, y para ello facilita un mecanismo estimulador de los recuerdos. Una herramienta que se ofrece a todo un colectivo, pero en la que cada uno establecerá su discurso, sus propias imágenes. Por ello es un edificio construido físicamente, y no un artefacto mental, un soporte que se ofrece e invita a la escritura, esa sí mental, sin huella, de múltiples relatos individuales.

Esta interpretación permite entender el devenir del edificio, desde el sentido de su construcción, al período de abandono sufrido tras su construcción, y sirve para responder a algunas tradicionales críticas de las que ha sido objeto. Un edificio que surge sin un uso claro, denominado como “centro cultural social” por Ludovico Corrao, su promotor, y que se utilizó reveladoramente en su inicio como espacio expositivo, esto es, como soporte de las imágenes, como tablilla de cera. En sus primeros años, y con el carácter didáctico con que el autor del *Ad Herenium* enseña de uso de las imágenes, en las exposiciones en él celebradas, las obras de arte expuestas son las *imágenes* que llenan sus *lugares*, como palabras de un discurso escrito por un estudiante de retórica. Así ocupan sus espacios interiores, e incluso excepcionalmente el exterior del edificio, como la escultura *Estela y caballo yacente* (Fig. 2.14a), que emula la construcción de lugares “ficticios” que enseñaba el tratadista. Instruidos los visitantes en este mecanismo, las imágenes de las diferentes exposiciones se hacen

prescindibles, y los *loci* podrán ser ocupados por las imágenes mentales con las que cada habitante elaborará su propio discurso. Por ello el edificio se encuentra en ese estado, interpretado erróneamente como de abandono y por el que tantas veces ha sido criticado, siendo su verdadero sentido ser un espacio vacante. Un cuaderno en blanco, abierto a la escritura de los recuerdos de los habitantes de esta tierra.

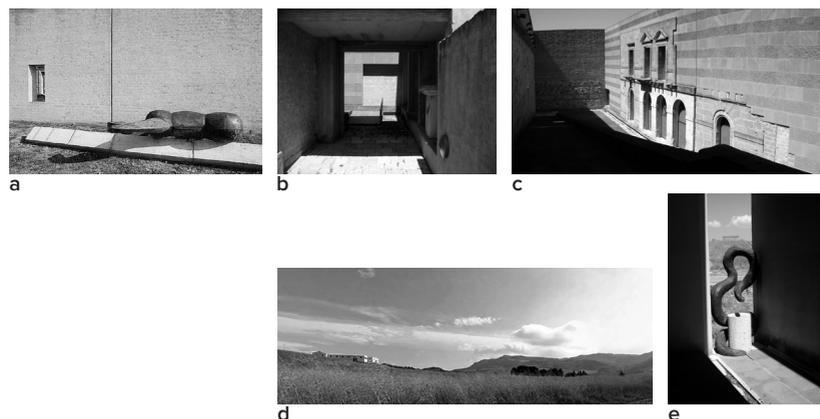
Pero avancemos en esta comparación. El edificio de Gibelina es un soporte común para multiplicidad de discursos, pero en ellos siempre existirá un elemento común: la referencia al efecto traumático del terremoto, un acontecimiento insoslayable en el relato de todo habitante que lo experimentó. Por esta razón los *lugares* del museo de Gibelina tienen una escritura ya iniciada, una base común previa, presente en los diferentes relatos posibles. Y este tema común, la experiencia traumática del terremoto, está escrito en esta tablilla de cera con el lenguaje de esta jerga mnemónica, con una serie de *imágenes*. Imágenes que, por ser comunes, son reales y permanentes en el edificio, transgrediendo la naturaleza efímera de las imágenes mnemónicas, y que se completarán con las imágenes mentales propias de cada relato individual. No se trata por tanto de un cuaderno en blanco, sus imágenes permanentes son esos comienzos del relato, como las iniciales de los códigos, como la melodía sobre la que escribir diferentes variaciones musicales. Veamos cuáles son estos elementos, estas *imágenes* permanentes, ancladas a los *lugares* (Fig.2.14).

La primera de ellas nos espera a la entrada del museo. Agazapados en el lateral del umbral, dos pequeñas *piezas arqueológicas*, un pequeño fuste prismático y un ábaco de capitel, son los guardianes del recinto que flanquean la entrada al hipogeo (Fig. 2.14b). No hacen sino explicarnos que nos estamos introduciendo en un recinto arqueológico, al que reclaman como un sustrato vivido. Son huellas de civilizaciones pasadas que han colonizado esta tierra con anterioridad y que nos evocan la realidad que queremos recuperar en la memoria, los restos de la ciudad dejada atrás. Estas piedras talladas nos conectan con las ruinas de la ciudad abandonada. Son una llave de la memoria que nos traslada a donde el proyecto pretende y la realidad impide, a la ruina de la vieja Gibelina. El edificio así nos muestra su otra mitad: la no emergente, la ruina enterrada de la vieja Gibellina, su metafórico cimiento. Aunque la fundación del museo se produce en una tierra virgen, sin huella de la historia vivida, esto no impide que con estos mecanismos el autor consiga este transporte, si no físico, virtual, en el ámbito de la memoria, al suelo de su primera localización.



Planta baja

Planta primera



Sin duda la *imagen* más significativa es la *fachada del Palazzo Di Lorenzo*. De los *lugares* creados, el principal, el generador de toda la arquitectura que conforma el museo, es el patio rectangular en torno al que todo gira. Será lógicamente el lugar en que ubicar la fachada del palacio, la *imagen* más evocadora de las que se instalaran en museo y el pretexto de su existencia. Se trata de un lugar hecho a medida de la imagen que se va a ubicar, que le otorga sentido y le dota de su magnitud, la demandada para su instalación y observación, con una escala más propia de la ciudad de origen que de los espacios de la nueva Gibellina. Las piedras que conforman esta imagen fueron una a una trasladadas e integradas en el muro de este lugar mediante un cuidadoso proceso de anastilosis, quedando fundidos *imagen* y *lugar* en una anómala situación, no contemplada por los tratados clásicos de la memoria. Venezia juega aquí a transgredir las reglas.

No puede haber *imagen* más evocadora para los habitantes de Gibellina que esta vieja fachada (Fig. 2.14c), elemento que recuerdan en dos diferentes momentos. Como marco urbano habitual de la vida transcurrida en la vieja Gibellina previa al terremoto, y también en su papel heroico, cuando, único superviviente a la catástrofe, mostraba su silueta recortada el cielo de la ciudad antigua que tantas veces recorrerían al visitar las ruinas y que quedaría para siempre impresa en la retina, convertida en símbolo de resistencia. Un elemento que se convierte así en un ejemplo de lo que Maurice Halwachs¹¹ denomina “marcos espaciales” de la memoria, lugares, elementos materiales o imágenes espaciales que cada sociedad identifica como propios, y cuya memoria compartida es la que sustenta su identidad como grupo social.

Se trata sin duda de una *imagen* que responde a los requisitos requeridos por el tratadista “sorprendente y desacostumbrada”, que no precisa de las marcas dramáticas y sangrientas para enfatizar su recuerdo, pues las lleva implícitas en su condición de fragmento mutilado por la violencia de la catástrofe. En su relación de ejemplos de posibles *imágenes*, el autor del tratado recomendaba preferentemente aquellas humanas o animadas; y aunque nuestra *imagen* parezca en una primera mirada un objeto inerte, fue Alvaro Siza quien, en el poético relato de su experiencia en el museo recién inaugurado, parece dotarlo de este carácter animado, cuando nos relata cómo “*Francesco Venezia dice que pensó un patio para crear un espacio a la escala de la fachada de San Lorenzo; pero no es exactamente así, o no es solo eso. La fachada está ahí, como un animal de músculos y huesos, ansioso de rabia y cargado de libertad, dispuesto a saltar los muros de la prisión*” (AAVV, 1988: 10). El maestro portugués reconoce la fachada como un objeto dotado de vida, imagen viva, capaz de hablarnos, de desatar el discurso que contiene. Es, como define Walter Benjamin, un objeto con aura, aquella con que cuentan algunos objetos sensibles, capaces de activar un recuerdo, que responden de forma activa a nuestra mirada, a nuestro interrogante, pues cuando el visitante lo mira, “*a la mirada siempre le es inherente la expectativa de ser devuelta por aquél a quien ella misma se dirige. Por ello, cuando dicha expectativa se realiza y cumple, entonces la experiencia que es la propia del aura la afecta en su absoluta plenitud. (...) El mirado, o quien se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una cosa significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada*” (Benjamin, 2008: 253); y así devuelve esa fachada la mirada a los habitantes de Gibellina, así les habla cuando la visitan, así transmite a sus memorias parte del discurso.

La siguiente imagen es difícil encontrarla reflejada en la tradición clásica, por no ser un objeto susceptible de ser contenido en estos lugares. Es una imagen omnipresente pero incontenible, desde el lugar solamente observable, o simplemente intuita. Se trata del *paisaje de Belice*, (Fig. 2.14d) protagonista imprescindible en tantas obras realizadas por Venezia en estas tierras sicilianas, y que permiten interpretar a este edificio como una “máquina óptica para disfrutar el paisaje”. La incorporación del paisaje a la arquitectura se realiza con una estrategia recurrente en diferentes obras, como los dos “jardines secretos” realizados en la propia Gibellina en 1984 y 1987, en los jardines y plazas proyectados en Salaparuta en 1986 o en el teatro al aire libre de la vecina ciudad de Salemi, que dirige su mirada a Gibellina. Consisten todos ellos en la creación de unos marcos intimistas arquitectónicos, recintos cercados de muros pero desprovistos de cubiertas, a caballo entre edificio y ruina, que ofrecen un marco, una clausura desde la que observar el paisaje. Espacios que, en palabras de Vanni Pasca, “*acrecientan la sensación de aislamiento y de espacio de meditación interior pero que, al mismo tiempo, subrayando una distancia, definen el exterior como “otro” y la relación con él como un valor que buscar*” (Vanni Pasca, 1989: 15). La visión de este paisaje es necesaria para la construcción del recuerdo del visitante que rememora el pasado. Venezia lo hace intuir desde las múltiples fisuras que rompen la rigidez del paralelepípedo y nos muestran el exterior. Pero si hay un espacio donde esta *imagen* cuenta con un *lugar* a su medida, este es la galería cubierta de la primera planta, único espacio del edificio que decididamente se abre al exterior para atraparlo, una atalaya o mirador hacia las tierras en que reposan los restos, ahora bajo el sudario del *Cretto*. La correspondencia entre estos huecos abiertos al exterior y los de la fachada al patio, en la que se halla instalada la fachada del Palazzo di Lorenzo, permiten que al final del recorrido del museo, podamos ver a través de la única ventana de la fachada principal una singular composición, la superposición de las dos imágenes: la fachada del palacio sobre el paisaje de la tierra a la que perteneció. Esta *imagen* del paisaje parece influir activamente en el *lugar* que la observa, pues si la esencia de este es su naturaleza destructiva, su potencial sísmico, esta condición parece afectar a la galería y sacudir de forma imaginaria su estructura, dejando las vigas de su techumbre agitadas por esa capacidad devastadora, con una vibración que contrasta con la aparente calma del espacio.

La última *imagen* permanente ocupa la estancia final del recorrido del museo, el espacio “del reposo” (Fig. 2.15), sala rectangular caracterizada

por la fisura que atraviesa su cubierta y fachadas, separándola del resto del museo. La geometría del techo de hormigón asemeja un toldo extendido e inclinado, un elemento aparentemente frágil que enfatiza la concavidad del espacio. Bajo él, el banco de travertino de Alcamo invita a la meditación; y en la fisura de la fachada a poniente, destacando su silueta recortada a contraluz sobre el paisaje, reclama nuestra atención la composición de *la fuente y la serpiente* (Fig. 2.14e).

La fuente es un cilindro que recoge el agua de lluvia, una referencia a la arquitectura islámica, en la que tanto admira Venezia la capacidad de integración del agua. En este caso con la sutileza añadida de ser un elemento efímero, temporal, dependiente de la lluvia. La sensación de fresco y el rumor del agua son ingredientes perfectos para el remate de este recorrido a través de la memoria. A este elemento se incorpora, en la fase final del proyecto, la escultura de la serpiente de bronce que en torno a él se enrolla, obra del escultor Pier Gulio Montano. Una *imagen* requerida por el *loci*. En la entrevista ofrecida por F. Venezia a B. Rodeghiero¹², este interpreta el conjunto escultórico, esta imagen de la memoria. Para el arquitecto la asociación entre la fuente y la serpiente es lógica, habla del peligro que lleva implícito el hallazgo de agua en el campo, pues alerta de la posible presencia de la serpiente, un signo que advierte de un peligro amenazador. La serpiente acechante, ese es el sentido que el conjunto escultórico quiere transmitir. Y para él este animal encarna un claro significado. Por la geometría sinusoidal, simboliza el valor del bucle, de la repetición, del tiempo entendido como ciclo. Tras un recorrido que nos ha transportado a la experiencia del terremoto vivido, nada más desasossegante que advertir su carácter cíclico, que sentir la amenaza latente de su repetición, como valor connatural al lugar que es.

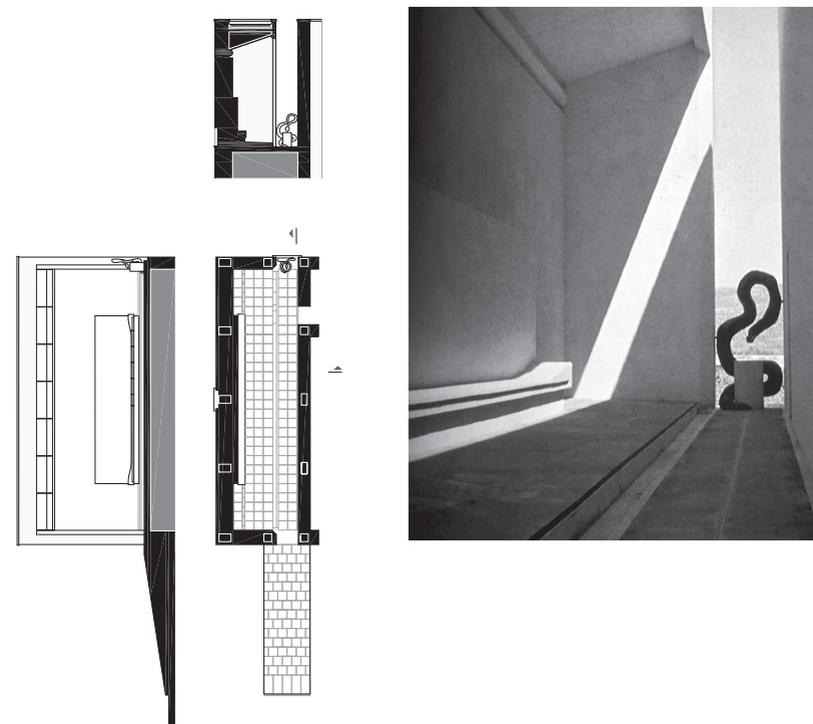
Pero a esta idea de destrucción el autor le da la vuelta, pues si advierte de la latente amenaza, también apunta otra interpretación para ese carácter cíclico. El museo representa la posibilidad de afrontar un hecho destructivo para darle un giro y transformarlo en una acción positiva, el elemento arruinado se convierte en material de construcción. Así la serpiente ilustra este retorno de lo destruido a lo construido, el poder de transformación de la arquitectura y la concepción de esta como un cíclico trasvase de la materia a los edificios y de estos a la tierra. La permanente transferencia para la que Venezia acuñó el término de “arquitectura del expolio”, que permite también entender a la propia naturaleza como resultado de estas transformaciones, como “*un continuo transferir de material de la tierra*”

al edificio y de éste a la tierra en una constante alternancia de las cosas del orden natural al artificial, configurando mesetas y colinas. Un paisaje clásico” (Messina, 1993: 81). Así entendida, la forma de la serpiente también representa la interpretación de la destrucción del terremoto como recurso, estímulo a la continuidad de ese intercambio¹³.

Esta imagen es contemplada en la sala “del reposo”, espacio que se ofrece al final de recorrido a lo largo del museo para la reflexión, para asimilar la experiencia vivida entre sus muros. Y sucede en este espacio-cueva, junto a la serpiente, donde el rayo de sol, con su dramática entrada parece despertar al visitante de su ensoñación. Una situación asombrosamente escrita con antelación, en el inicio de la obra de Nietzsche *Así hablaba Zaratustra*¹⁴:

“Apenas llegó Zaratustra a los treinta años, dejó su patria, y el lago de su patria y se refugió en la montaña. Durante diez años disfrutó allí, sin cansarse, de su espíritu y su soledad. Hasta que al fin se transformó su corazón, y una mañana se levantó al iniciarse el alba, y plantándose frente al sol, le habló así: «¡Oh! ¿Cuál sería tu dicha si no tuvieras a quienes iluminas? Hace diez años que llegas a mi caverna y te hubieras cansado de tu luz y de tu camino si no me tuvieras a mí, a mi águila y a mi serpiente. Cada mañana te esperamos para beneficiarnos con tus prodigios rayos y bendecirte por ellos. Mas he aquí que me he hastiado de mi sabiduría, como la abeja que ha elaborado excesiva miel. Ahora necesito manos que se me tiendan. Quisiera dar y distribuir hasta que los sabios entre los hombres de nuevo estén gozosos de su locura, y los pobres, dichosos de su riqueza. Por eso debo descender yo a las profundidades como lo haces tú por la tarde cuando te hundes detrás de los mares para llevar tu luz al otro lado del mundo, ¡oh astro esplendoroso! Debo desaparecer como tú, acostarme, como dicen los hombres hacia los cuales quiero descender. ¡Bendíceme, ojo sereno, tú que puedes contemplar sin envidia hasta la dicha que no tiene límites! ¡Mira esta copa que está ansiosa por vaciarse nuevamente! ¡Mira a Zaratustra, que quiere recomenzar a ser hombre!» Y así se inició el descenso de Zaratustra” (Nietzsche, 1985: 37).

Hemos estado desentrañando el sentido del recorrido propuesto por Venezia en el museo, los recursos arquitectónicos y mnemónicos ofrecidos



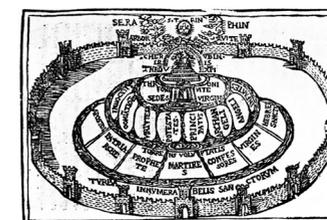
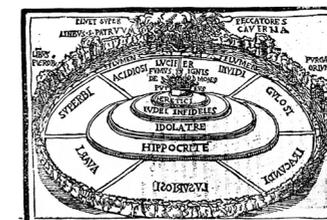
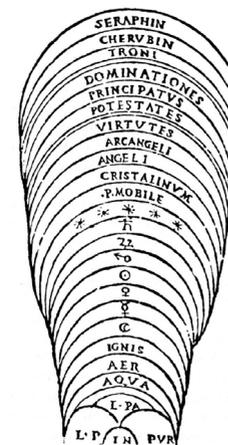
a cada habitante de Gibellina para elaborar el discurso que reconstruya sus recuerdos, su memoria. Una reconciliación con el pasado que no es sencilla cuando ha sido marcada por un trauma imborrable. Pero este texto de Nietzsche describe además el sentido último de esta experiencia. Transitar por las páginas del pasado no tiene como único fin la recuperación de la memoria de los hechos. Es una experiencia transformadora que, como la de Zaratustra en su retiro, devuelve al visitante a su realidad con otro entendimiento, otra sabiduría. Contribuye a recuperar su identidad, cambia el “estar en el mundo” de aquellos que fueron un día fatídicamente marcados por la catástrofe, y que tras atravesar el estrecho umbral de la cueva, quieren “recomenzar a ser hombres”. Quizás parezca ambicioso el efecto esperado de una modesta experiencia arquitectónica, mas los siguientes episodios de la obra de Venezia en Gibellina parecen reforzar esta intención.

Relación con las propuestas medievales del arte de la memoria

Hemos visto como los espacios del museo se ajustaban a las reglas que los tratados de la mnemónica establecían para la formación de los *lugares* o *loci* de la memoria. Pero estas eran unas características para espacios siempre entendidos de forma aislada, en ningún caso estas normas permitían la traducción a un sistema formal más complejo, a un esquema tipológico o una imagen concreta edilicia. Es difícil pensar que el museo de Gibellina pudiera tener un referente, un modelo o patrón arquitectónico para este artefacto mnemotécnico. Sin embargo, seguir avanzando en la historia del arte de la memoria a través del filtro que significó para este arte el periodo del medioevo puede ofrecernos alguna luz a este respecto.

Según Frances A. Yates, la Edad Media supone una crucial transformación en el arte de la memoria, pues significa la traslación de la ciencia de la memoria artificial de la *retórica*, donde se inicia, a la *ética*. A este saber puramente mnemotécnico en sus orígenes, la Edad Media le sobrepone el sello de un fervor religioso, que convierte las reglas mnemónicas en una suerte de guía moral. Por este motivo los estudios escolásticos de la memoria como *ars memorativa* de Alberto Magno y Tomás de Aquino¹⁵, *De bono* y *Summa Theologiae*, respectivamente, ya no son tratados de retórica, sino de ética y teología. Estos pensadores empiezan a desplazar el término de *memoria* por el de *prudencia*¹⁶, y a convertir el sistema mnemotécnico en una didáctica que enseñaba a los cristianos a fijar en la mente lo que deben recordar, confiados en “*que la impresión en la memoria de imágenes de virtudes y vicios, hechos vividos y percusivos según las reglas clásicas, en calidad de notas memoriales, nos ayudarán a llegar al cielo y evitar el infierno*” (Yates, 2005: 81). Una deriva que llevó a algunos tratados de memoria de tradición escolástica a discurrir por el paraíso y el infierno como lugares de la memoria y a plantear incluso diagramas de estos lugares.

Esta finalidad, transmitir una verdad revelada, va pervirtiendo el uso de aquellos sistemas de *lugares* e *imágenes* que antes el orador construía personalmente, para ir construyendo un sistema de imágenes trasmisoras, en diferentes artes, de un discurso dogmático que precisa transmitirse. De esta forma, los sistemas de *lugares* e *imágenes* dejan de ser construcciones mentales y necesitan plasmarse gráficamente. Empieza a construirse lo que



la historiadora denomina la *imaginería* medieval, con fronteras ambiguas, pues, “*aun cuando hayamos de distinguir con extremo cuidado entre arte propiamente dicho y el arte de la memoria, que es un arte invisible, con todo sus fronteras deben haberse solapado. Pues cuando se enseñaba a la gente a ejercitarse en la formación de imágenes para el recuerdo, es difícil suponer que a veces tales imágenes internas no hayan encontrado su vía para hacerse externa expresión. O, a la inversa, cuando las «cosas» que tenían que recordar por medio de imágenes eran de la misma clase que las «cosas» que el arte didáctica cristiana enseñaba mediante imágenes, es difícil suponer que los lugares o las imágenes de ese arte no se hubiesen reflejado en la memoria, y de este modo pasar a ser memoria artificial*” (Yates, 2005: 102-103).

De hecho, incluso en algunos tratados ya realizados en el inicio del Renacimiento, pero que todavía siguen las corrientes medievales y de la escolástica, como los de los dominicos Romberch, germano, o el florentino Rossellius¹⁷ encontramos propuestas de tres diferentes sistemas de lugares, los reales -que utilizaban edificios reales, abadías, iglesias, etc-, los signos del zodiaco -siguiendo el modelo de Merodoro de Escepsis¹⁸- y los lugares imaginarios o *ficta loca*, que contenían gráficos de esferas de los elementos: planetas, estrellas fijas y esferas celestes y ordenes angélicos; disponiendo en su base los lugares del Paraíso, Paraíso terrenal, Purgatorio e Infierno (Fig. 2.16). Avanzando en esta línea, Rossellius llega a representar unas complejas imágenes del Infierno y del Paraíso denominándolas lugares de la memoria artificial (Fig.2.17).

Fig. 2.16- Las esferas del universo, uno de los tres sistemas de la memoria en Johannes Romberch, “Congestorum artificiosae memorie”, 1533. En su base las iniciales indican los lugares del Paraíso, Paraíso terrenal, Purgatorio e Infierno, a los que denomina “fita loca”.

Fig. 2.17- El Infierno y el Paraíso como imágenes de la memoria artificial, en Cosmas Rossellius, “Thesaurus artificiosae memoriae”, Venecia 1579.

Romberch en su tratado *Congestorium artificiose memorie*, basado en Tomas de Aquino, adopta el recuerdo del Paraíso, el Purgatorio y el Infierno, y este último dividido en multitud de lugares según la naturaleza de los pecados que se castigan en ellos, cada uno de ellos como un *locus*, siendo los condenados las *imágenes* percusivas que ocupan estos *loci*. Su traductor, Ludovico Dolce, en 1562 sugiere que la ingeniosa invención de Dante, la *Divina Comedia*, puede ser un vehículo para ayudar a recordar los lugares del infierno.

Y es en esta sugerencia donde podemos precisamente encontrar un enlace entre estos modelos teóricos y el arquitectónico que buscamos. Yates da unas claves para poder considerar la Divina Comedia de Dante como una clase de sistema para memorizar el infierno y sus castigos, con percusivas imágenes en órdenes de lugares. *“Si uno piensa que el poema se basa en órdenes de lugares: infierno, purgatorio, paraíso, y en un orden cósmico de lugares tal como las esferas del infierno son el reverso de las del paraíso, comienza a aparecérsenos como una suma de ejemplos y similitudes, alineados en orden y asentados en el universo. Y si uno descubre que la prudencia (...) es el tema simbólico conductor del poema, sus tres partes pueden considerarse como memoria, el recuerdo de los vicios y los castigos del infierno; la inteligencia, el uso del presente para penitencia y adquisición de virtud; y la providencia, la mirada puesta en el cielo”* (Yates, 2005: 117); esto es, nos muestra la memoria como parte de la prudencia, utilizada para retener el esquema de salvación y sistema de virtudes y vicios, y premios y castigos, y concluye: *“La Divina Comedia pasa así, de este modo, de ser el ejemplo supremo de la conversión de una suma abstracta a una suma de similitudes y ejemplos, con la memoria como potencia convertidora, como puente entre abstracción e imagen”*.

Con este criterio podemos interpretar los espacios descritos en el poema como un sistema nemotécnico. Y precisamente en este poema sí tenemos una trasposición a una obra arquitectónica, aunque los separe un intervalo de seis siglos; pues a principios del siglo XX asistimos a un ejercicio de conversión del poema en un proyecto arquitectónico. Un sistema de *lugares* de la memoria plasmado en una obra literaria y posteriormente transformada en proyecto de arquitectura. Por lo tanto un proyecto que tiene implícitamente el objetivo de construir un palacio de la memoria.

El Danteum de Gibellina

El Danteum, proyecto encargado por el gobierno de Musolini a los arquitectos Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri en 1938 como homenaje al mayor de los poetas italianos, Dante Alighieri, y que nunca llegó a concluirse, consiste en la recreación de los espacios descritos en la Divina Comedia y del recorrido a través de ellos. Se proyectó para la exposición universal de 1942 de Roma, con la intención de convertirse después en un museo y centro de estudios sobre el poeta italiano.

El poema de Dante describe el itinerario seguido por el autor guiado por Virgilio¹⁹ a través del Infierno, Purgatorio y Paraíso, como metáfora didáctica del proceso que debe seguir cualquier alma que se encuentre, como la suya, alejada del camino recto para alcanzar la salvación. Dante describe pormenorizadamente el itinerario a través de esos tres estadios. Comienza a través del infierno, descrito como una fosa cónica que desciende desde la superficie terrestre por un camino espiral hacia el centro de la tierra, helicoides que se estructura en nueve círculos donde se distribuyen los condenados en función de la gravedad de sus pecados. En el centro de la tierra se halla el señor del Infierno, a lo largo de cuyo cuerpo Dante y Virgilio cruzan el planeta, para atravesar al otro hemisferio terrestre y salir en la isla de las antípodas, donde se iza el Purgatorio. Este es el negativo del Infierno, una montaña con un sendero helicoidal ascendente, en sentido inverso al descendente del Infierno (Fig. 2.18). Este camino también se divide, tras un Antepurgatorio, en siete cornisas concéntricas relativas a diferentes pecados

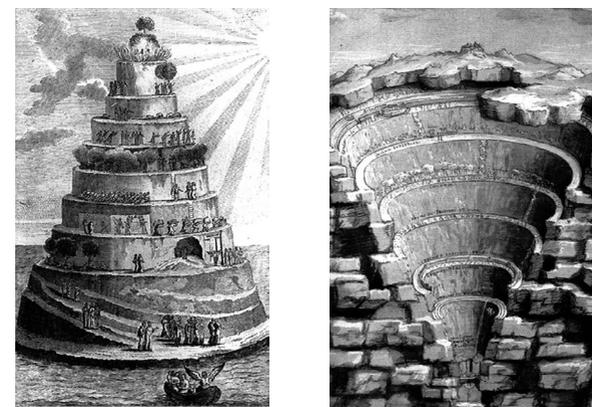


Fig. 2.18- Ilustraciones de la Divina Comedia: El Purgatorio de la edición de Baldassare Lombardi de 1822, y el Infierno de Giovanni Stradano de 1585, que Venezia combina en su obra "Divertimento. Una interpretación del Guggenheim Museum de F. Ll. Wright".

y las virtudes opuestas que los purgan. En la cúspide de la montaña se encuentra el Paraíso terrenal donde el guía Virgilio es sustituido por Beatriz y, acompañado por ella, Dante asciende a los cielos, nueve esferas que representan diferentes virtudes, siete de las primeras identificadas con los planetas, siendo la octava el cielo de las estrellas fijas y el noveno cristalino, que dota al universo de movimiento. Tras este último cielo, el Empíreo, en palabras de Beatriz, “pura luz intelectual”, es donde reside la corte celestial y Dante tiene la inefable experiencia de contemplar a Dios.

El proyecto del Danteum tiene un doble objetivo, por un lado pretende ser una interpretación del poema de Dante, en cuanto al recorrido descrito en búsqueda de la perfección; pero a la vez “entendido como símbolo de la aspiración política de Dante para Italia, el Danteum debía ser uno de tantos monumentos nacionalistas destinados a magnificar el arte al servicio de la ideología del estado” (Schumacher, 1992: 194). La aspiración del poeta a la unidad italiana en un nuevo imperio era compartida por el fascismo, que ensalzaba al “poeta del imperio” y dotaba al edificio de un carácter propagandístico del régimen, identificando su época con la profetizada por Dante. Terragni recoge en el texto “*Realizzazione sul Danteum*”, una memoria descriptiva del proyecto, no conservada en su totalidad, clarificadora para entender la obra. En él explica cómo, entre los tipos a que adscribir la obra -templo, museo, tumba, palacio o teatro- optan por el primero, el

edificio debe ser un Templo. Se trata de un edificio prismático y hermético al exterior en el que se yuxtaponen los diferentes espacios referidos en el poema. Estos conforman una secuencia ascendente, leitmotiv del proyecto, cuyo final es una magnificación de la luz, como sucede en el poema. Al igual que este, la geometría es esencial para entender el proyecto (Fig. 2.19). Su trazado parte de un rectángulo áureo, cuyo lado menor toma la medida de la cercana Basílica de Majencio, de cuyo diseño también adopta parte de sus trazados reguladores. Dentro de este rectángulo reconocemos dos cuadrados intersecados, con un desfase que conformará el acceso principal y las circulaciones. Un muro exento hacia la Vía del Imperio constituirá la fachada, generando un espacio previo antes de acceder al templo. El primero de los cuadrados que organizan la planta se divide en dos áreas: un patio abierto y una sala hipóstila de cien pilares, que representan la vida en pecado de Dante previa a la experiencia descrita en el poema. Una galería central en la intersección de los cuadrados nos conduce al segundo, que contiene las salas del Infierno y el Purgatorio. Estas se construyen con la simetría y carácter antagónico con que se describen en el texto. Dos recorridos helicoidales a través de diferentes plataformas en que se subdivide el suelo, descendente y ascendente respectivamente. Las cubiertas caracterizan cada uno de estos espacios, el Infierno con una cubierta pesada fragmentada en diferentes losas soportadas por sendos pilares centrales, separadas por fisuras que permiten la única entrada de

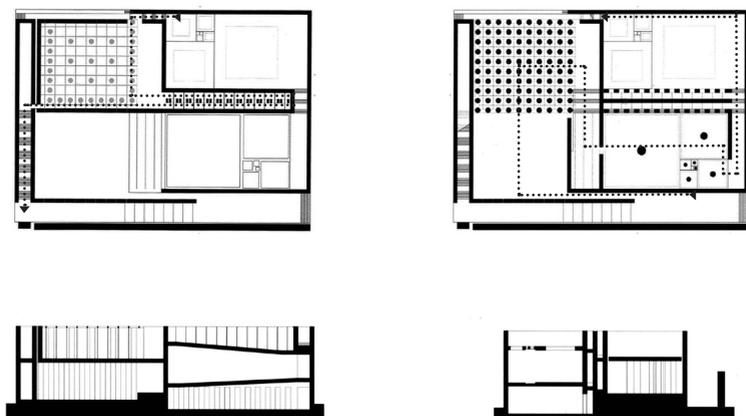


Fig. 2.19- Plantas superior e inferior del Danteum de Terragni y Lingeri, 1938, y secciones del mismo según interpretación de Mario Algarín.

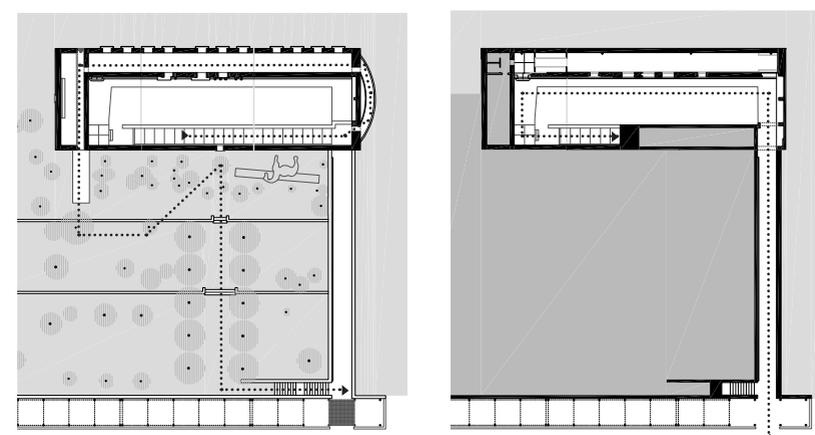
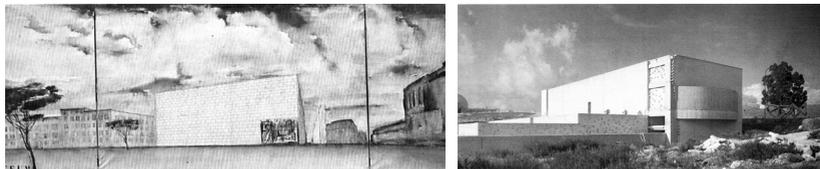


Fig. 2.20- Plantas superior e inferior del museo de Gibellina. Esquemas comparativos de los circulaciones de ambos edificios.



luz, y el Purgatorio con una cubierta perforada por grandes cuadrados a modo de lucernarios, ambas con el rigor del trazado espiral resultante de la división del módulo inicial en sucesivas mitades. La separación entre ambas salas, el centro de la tierra del poema, es ocupado en planta baja por un muro central con una galería porticada hacia ambas salas, y en la superior por la Sala del Imperio. En su estudio sobre el edificio, Mario Algarín²⁰ propone una versión distinta para este espacio, una superposición de dos rampas entre muros, que conectarían interiormente Infierno y Purgatorio y una superior exterior que conectaría el Paraíso con la cubierta del Purgatorio, solución que adoptaremos en nuestra interpretación. Tras recorrer la sala del Purgatorio, una escalera asciende al Paraíso terrenal, situado sobre el bosque de columnas del inicio del recorrido, donde cada columna masiva de la planta inferior tiene una réplica en cristal en la superior. La transparencia e inmaterialidad de esta última estancia pretenden remarcar la promenade por el edificio como el apoteósico final de exaltación de la Luz en el texto.

¿Podríamos ver alguna relación entre el palacio de la memoria que Venezia quiere construir en Gibellina nueva y este Templo, traslación a arquitectura del sistema de lugares de la memoria que representa el poema de la Divina Comedia? Es obvio que es difícil leer una traslación tan literal como la que pretende ser el Danteum del poema, pero analicemos algunas similitudes.

Sin duda la característica que más objetivamente los puede relacionar es la tipología a que recurre el edificio. Ambos comparten el carácter de templo, enfatizado por la abstracción de su rotunda volumetría prismática con una tersa piel carente de ornamento (Fig. 2.21). Sin embargo estos contenedores albergan una riqueza interior basada en la yuxtaposición de sucesivas estancias separadas por muros, sencillos espacios prismáticos caracterizados por su variada cualificación lumínica, mediante los diferentes tratamientos de cubierta. Así encontraremos semejanzas entre el patio del acceso al Danteum y el corazón del museo; entre el Infierno cubierto con las pesadas losas separadas por fisuras de luz, y la sala del reposo escindida del museo;

entre las galerías porticadas de la sala del Imperio con su réplica en la galería abierta al paisaje de Gibellina; o entre los espacios previos al núcleo duro de ambos proyectos, el bosque de pilares de la sala hipóstila previa al Purgatorio y el jardín arbolado como antesala del museo (Fig. 2.19, 2.20).

Pero si la apariencia externa y las similitudes formales de los espacios son elementos comunes en ambos proyectos, más aún lo es la experiencia que en ellos se propone. Los dos proyectos son la invitación a un peregrinaje, la construcción de una promenade arquitectónica. Un recorrido definido con muchos elementos en común. Comparten el estrecho corredor previo, tangente a los respectivos edificios, que desembocan en sendos patios abiertos; existiendo en ambos una escalera a la izquierda que conecta con el final de trayecto, que Virgilio persuade a Dante de tomar sin la experiencia de los horrores del Infierno. A partir de entonces comienzan los dos itinerarios, en los que existe un primer tramo que desciende, en la sala del Infierno del Danteum, y en el ingreso al museo, en este último como evocación de la ruina de la ciudad tras la catástrofe. Después el camino se torna ascendente, iniciándose en el museo con la rampa que se dispone de forma equivalente a la que defiende M. Algarín como conexión entre Infierno y Purgatorio del Danteum. El recorrido propuesto por Venezia sigue un trazado espiral ascendente por las salas -patio, galería sobre zona expositiva, sala del reposo y patio arbolado- similar al proyectado en el Danteum. La planta primera de ambos edificios se construye sobre los únicos espacios de carácter cerrado, de uso cultural y ajenos al trayecto principal: la biblioteca del Danteum y la galería de arte del museo. Y los dos recorridos culminan en un espacio abierto, con la luz como protagonista: el Paraíso terrenal y el jardín arbolado.

En cuanto a su enclave urbano también podemos apreciar un cierto paralelismo. Ambos edificios parecen vulnerar una lógica de asociación a los espacios urbanos a los que se vinculan. El Danteum no se alinea a la Vía del Imperio, para buscar un paralelismo con la vecina Torre dei Conti²¹, un hecho que se debe más a su proximidad temporal que a la física, por ser contemporánea al poema, y por las similitudes con su esquema en planta. El museo de Gibellina también se distancia del foro de la nueva ciudad, y no obedece a las alineaciones que rigen su trazado, buscando sus referencias en el paisaje en el que se ubican las ruinas. Dos lazos, espacio y tiempo, que respectivamente pueden más que el sometimiento a las directrices urbanas, y desvelan claves de su sentido narrativo.

En el museo de Gibellina Venecia provoca, con el descenso y el umbral, la sensación de introducirnos en un espacio bajo rasante, al interior de las ruinas, en este caso representando el mundo del Averno. De él nos saca la rampa ascendente del patio para mostrarnos el espacio antagonista, el espacio construido sobre rasante de la galería superior y el patio aterrazado, cimentados sobre los anteriores. Recursos arquitectónicos que nos hacen sentir atravesar la corteza terrestre y ligar lo subterráneo y lo aéreo. En su propositiva interpretación del Danteum, Algarín concluye con una tesis equivalente. Las salas del Infierno y Purgatorio son el laberinto subterráneo que describe la Divina Comedia, la base bajo rasante para construir la única pieza emergente, el Paraíso. *“Lo construido -por Terragni y Lingeri- es un templo que se apoya sobre unos cimientos laberínticos ideales, una enorme base subterránea que hace que lo que emerge sobre ella tenga verdadero sentido”* (Algarín, 2006: 183). De igual forma que lo descrito en el poema de Dante, solo el descenso previo a los infiernos permite entender el discurso del museo de Gibellina.

El Danteum hereda del poema el rigor de la geometría, que asume la ortogonalidad como regla de trazado. Las leyes compositivas de la sección áurea, la división en dos cuadrados perfectos, la construcción de los recorridos helicoidales ascendente y descendente, no hacen sino redundar en cómo la geometría es determinante y esencial en el proyecto. La obra de Venezia, sin la complejidad de la obra de Terragni y Lingeri, también asume el rigor geométrico para su diseño. Con la misma aceptación de la trama ortogonal y la simplicidad en su planta rectangular, parece utilizar recursos semejantes, como el deshojamiento de los muros laterales para la generación de los espacios de tránsito, o la seriación de espacios en progresión geométrica decreciente y girados progresivamente, de forma que marcan el recorrido del edificio como un helicoides, a la manera en que lo hacen el Infierno y Purgatorio. Así, en ambos edificios se incorpora de forma no explícita la geometría helicoidal del recorrido descrito en el poema.

No es casualidad que reconozcamos en el museo características que definen el Infierno dantesco: el descenso del suelo, evidente en fachada del Palacio de Lorenzo que se separa del suelo como si este hubiese fallado; las juntas de dilatación abiertas; la sala del reposo, cuya cubierta es réplica de las que componen la sala del Infierno; las vigas zarandeadas de la galería mirador, o la falta de cubierta en el corazón del edificio. Todo parece hablarnos del momento siguiente a la gran sacudida del terremoto. Y es por esa

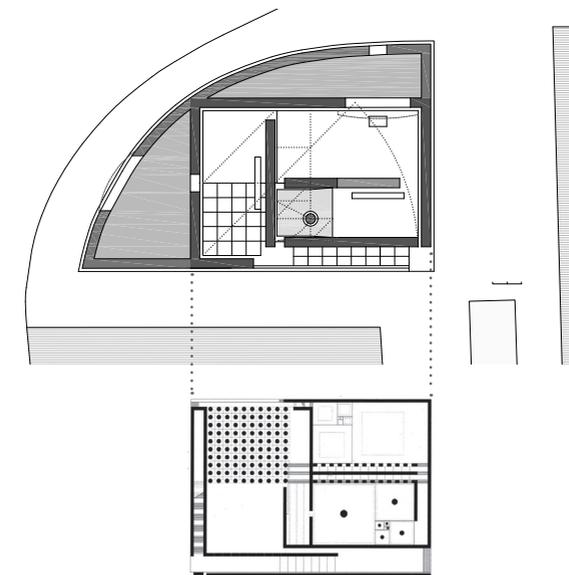
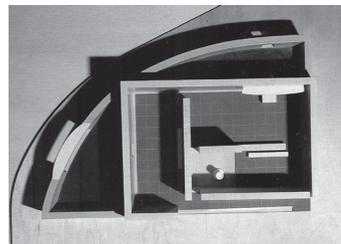
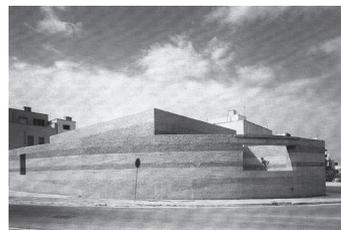
misma razón por la que los autores del Danteum justifican toda la expresiva imaginería de su Infierno:

“La sensación de lo inminente, del vacío formado bajo la corteza terrestre y fruto del espantoso cataclismo sísmico que sobreviene con la caída de Lucifer, puede ser expresada plásticamente por el plano de cubierta de la sala. Este techo fracturado y el pavimento que también se descompone en recuadros progresivamente menguantes, la escasa luz que se filtra a través de las hendiduras de los bloques de cubierta, darán la sensación de catástrofe, de pena y de inútil anhelo de sol y de la luz, sensación que tantas veces encontramos en los afligidos discursos de los pecadores interrogados por Dante” (Schumacher, 2004: 146-47).

Terragni y Lingeri recurren a los efectos de un terremoto para la representación del Infierno; era difícil que los espacios propuestos por Venecia en Gibellina, que pretendían evocar la sacudida telúrica que justifica su existencia, no remitieran a la materialización del Averno del Danteum.

Estamos frente a dos edificios narrativos, que cobran sentido por el discurso que contienen. Obras que disuelven la frontera entre la arquitectura y otras artes: la literatura y el arte de la memoria. Una de ellas es la transcripción a un edificio de un poema literario, homenaje a su autor y soporte de una ideología; la otra un edificio que se concibe como una tablilla de cera y se ofrece a la escritura de diferentes discursos, la memoria de cada uno de los habitantes de un pueblo marcado por una catástrofe. Pero si el primero es un recorrido optimista, que ofrece un camino de redención, el recorrido o discurso del segundo es desolador. Nos ha ayudado a retener la memoria, a entender y perdurar el recuerdo de aquel hecho que un día marcó el final de una ciudad. En su nuevo asentamiento ofrece este mecanismo del recuerdo, su visita apuntala nuestra memoria y nos hace entender aquel fatal suceso como hecho intrínsecamente ligado a la naturaleza de la tierra. Al final del recorrido, tras la estancia del reposo sus habitantes salen sabiendo más de su pasado, comprendiendo más, con la iluminación de que les dota su memoria, como lo hace Zaratustra de la cueva, pero sin recursos para cambiar activamente lo asimilado. Esta actitud propositiva se reservará para la siguiente intervención de Venezia, esta vez junto a los restos de la catástrofe, que abordaremos en el siguiente episodio de este relato.

Gibellina nueva: a.- museo, b.- jardín secreto.



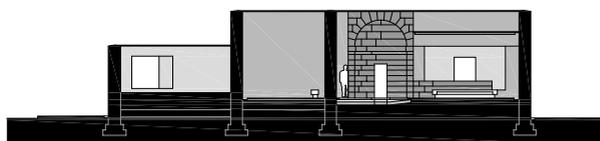
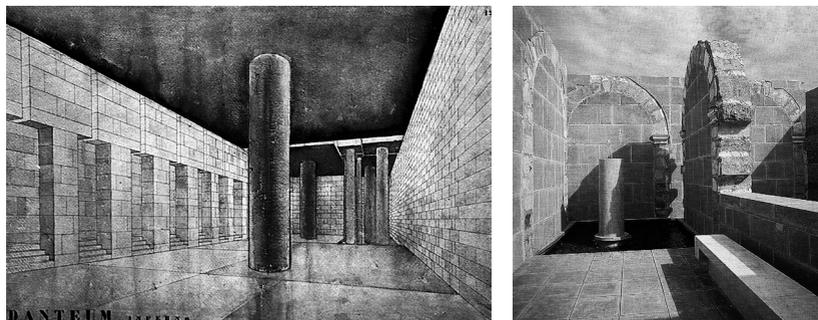
Pequeño jardín en Gibellina

La referencia al Danteum propuesta en el diseño del museo es reforzada por una obra algo posterior realizada por su autor en la misma ciudad. El denominado “pequeño jardín en Gibellina” (1985-1988) es un singular espacio insertado en la trama de viviendas del nuevo núcleo urbano como remate de una de sus manzanas en hilera (Fig. 2.22, 2.23). Una construcción ambigua, más próxima a una casa sin cubierta que a la imagen sugerida por la denominación de jardín, esos espacios admirados por el autor cuya belleza reside en esa cualidad que comparten los edificios inconclusos o en ruina. El edificio construye una serie de estancias descubiertas yuxtapuestas, cuyos muros, como sucesivas capas envolventes, nos conducen en un recorrido en espiral a su corazón. En dos de sus muros interiores se insertan cinco arcos provenientes de fachadas de edificios de las ruinas de la vieja Gibellina. Las ventanas y aperturas practicadas en ellos permiten las vistas cruzadas entre las diferentes cercas de este jardín interior, cualificado por los juegos de luz y sombra que su apertura total al cielo provoca. Un espacio en el que, en palabras de su autor, la coexistencia del aspecto inconcluso y la incorporación de los restos de otras arquitecturas “*determinan un sentimiento de un tiempo de cíclica inevitabilidad, de un tiempo de forma helicoidal*” (Venezia, 1998: 67), un mensaje que, como simboliza la imagen de la serpiente, está presente en el museo de Gibellina.

Y es que existen muchos elementos comunes entre ambos proyectos, museo y jardín. Y sin duda podemos hablar también aquí de la construcción de un conjunto de *lugares* de la memoria, elaborado siguiendo las reglas de los tratados clásicos, que también se puebla de algunas *imágenes*, quedando a la espera de que cada habitante lo complete con las propias.

El análisis del diseño de este jardín muestra una recurrencia al modelo del Danteum mucho más directa. En él se define un “edificio” principal, de planta rectangular que se inscribe en la geometría irregular de la manzana. Dos patios curvos, inaccesibles, resuelven el desajuste formal y aportan la distancia de respeto y aislamiento que estos lugares de la memoria demandan según las reglas de los tratados.

En su trazado, el volumen principal sigue asombrosamente las trazas del Danteum (Fig. 2.24). Parte de un rectángulo de proporciones áureas, y sus particiones interiores responden al trazado de los dos cuadrados intersecados inscritos. La secuencia de acceso y distribución de espacios es idéntica a aquel: un pasaje previo exterior tangente al volumen rectangular, y un interior dividido en dos partes que a su vez se subdividen en otras dos, equivalentes a las diferentes salas del Danteum. Los muros interiores



divisores se disponen en una espiral cuadrada, con módulos reguladores que convergen en el final de recorrido, como lo hacen los helicoides de Purgatorio e Infierno, y sus espacios, como estos últimos, responden a rectángulos áureos. Visualmente podemos reconocer el mismo recorrido que en el Danteum, aunque en el jardín secreto se invierte el sentido, que primero pasa por el espacio equivalente al Purgatorio, para finalizar en el del Infierno. Este último se configura también deprimiendo el suelo, suprimiendo su pavimento por áridos cubiertos de agua, simbolizando una inconmensurable profundidad. En su centro se sitúa una fuente con columna cilíndrica, como uno de los pilares circulares de la cubierta del Infierno, y cuya posición en planta, trasladada al Danteum, es exactamente la entrada al Infierno, aquí final de recorrido (Fig. 2.25).

Nos encontramos por tanto con un edificio con el mismo fin, la construcción de un pequeño palacio de la memoria, en el que la mayor sencillez en sección se suple con una referencia mucho más obvia a las trazas del Danteum. Como el museo, también propone un recorrido solo parcial con respecto a su modelo, y en este caso inverso, pues solo abarca el descenso a los infiernos. Un edificio para la memoria de la catástrofe, sin la propuesta redentora que sí proporcionará la siguiente intervención de Venecia junto a las ruinas de la vieja ciudad.

Podemos concluir por tanto que este periodo medieval del arte de la memoria es el que aporta una referencia formal, una gramática, al palacio de la memoria que quiere ser el museo de Gibellina. Este suponía la construcción de un mecanismo mnemónico cuya estructura edilicia se compone de *lugares* e *imágenes*, cuyas reglas se establecen en los tratados clásicos del arte de la memoria. El hecho de que el destinatario sea todo un pueblo supone el paso de ser un constructo mental individual a ser un edificio real. Al adquirir esta materialidad, el edificio busca de nuevo un apoyo en este arte de la memoria para encontrar unas claves para su trazado, una sintaxis que encuentra en el periodo de la Edad Media, en el que esta ciencia recurre a una plasmación artística de los lugares de la memoria en su búsqueda de una función didáctica. Entendida en estas claves la Divina Comedia, como plasmación literaria de los lugares de la memoria, y el Danteum de Terragni y Lingeri como traslación a arquitectura del poema, serán la referencia para su diseño, como hemos comprobado en el estudio del propio edificio y como subraya, o desvela, la aún más explícita referencia en el trazado de este jardín secreto.

Notas

¹ La destrucción fue del 100% en cuatro poblaciones: Gibellina, Salaparuta, Poggioreale y Montevago, del 94% en Santa Margherita de Belice, del 87% en Danta Ninfa, del 60 % en Partanna, 48% en Salemi y 41% en Contessa Entellina, daños de menor cuantía sufrieron Camporeale, Menfi, Sambuca, Vita y Calatafimi. El balance oficial de víctimas fue de 350 muertos y 400 heridos. Datos extraídos de la tesis doctoral citada de Benedetta Rodeghiero.

² En el resto de poblaciones, Calatafimi, Camporeale, Partanna, Salemi, Sambuca, S. Margherita de Belice y Vita, se opta por duplicar el centro urbano anexo al existente.

³ Se utiliza en el texto término "Movimiento Moderno" con la conciencia de que es un concepto rebatido actualmente por numerosos críticos, por considerarlo un artificio historiográfico operativo en la segunda mitad del siglo XX para definir una ortodoxia arquitectónica actualmente cuestionada, pero de uso justificado en este ensayo por ser plenamente vigente en el periodo en el que se inscriben las obras analizadas.

⁴ Ludovico Corrao (Alcamo 1927-Gibellina 2011) fue un abogado y político perteneciente al Partido Comunista de Italia, diputado y senador en una y cuatro legislaturas respectivamente, pero que pasará a la historia por su relación con la población que nos ocupa, pues fue alcalde electo en dos periodos del municipio de Gibellina, en el primero de ellos cuando sucedió el terremoto, 1968, convirtiéndose en el principal impulsor de la transformación y refundación de Gibellina, tanto como gestor de la respuesta a la crisis habitacional, así como artífice de la apuesta por la cultura como seña de identidad de la nueva Gibellina, labor que realizó mediante la invitación a prestigiosos

arquitectos a su reconstrucción y a artistas que hicieron de la nueva ciudad un museo de arte contemporáneo al aire libre. En el marco de esta estrategia se sitúa la decisión tomada por el edil de trasladar la fachada del Palacio de Lorenzo a la nueva Gibellina, objeto del encargo a F. Venezia. Sobre su apuesta cultural transformadora de la ciudad volveremos en el segundo episodio de este capítulo, con la promoción de la actividad cultural denominada *Orestiadadas* desde 1981, convertida en fundación cultural en 1992 y que presidió hasta su muerte.

⁵ Construida entre 1551 y 1553, el diseño inicial de la Villa Giulia corresponde a J. Vignola, interviniendo en las estructuras de los jardines y el ninfeo Bartolomeo Ammannanti, bajo la supervisión de Vasari.

⁶ Para la influencia de los castillos de Gran Bretaña en el proyecto de la Primera Iglesia Unitaria ver: Brownlee, David B.; David G. De Long. 1991. "First Unitarian Church and School", en *Louis Kahn: in the Realm of architecture*. New York: Rizzoli; y como estrategia general en su obra ver: Cacciatore, Francesco. 2011. *Il muro come contenitore di luoghi: forme strutturali cave nell'opera di Louis Kahn*. Siracusa: Lettera Ventidue.

⁷ Marco Fabio Quintiliano, (Calahorra 35 d.C. - Roma 95 d.C.) profesor de retórica, al igual que su predecesor Cicerón, desarrolla la ciencia de la memoria como una de las partes de la retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronuntiatio*), extendiéndose más que aquel en la construcción de los lugares y explicitando más precisamente la forma de realizar el recorrido mnemónico en ellos.

⁸ Las tres principales exposiciones del arte de la memoria latina son *Ad Herennium*, anónima (86-82 a. C.), *De Oratore*, de Cicerón (55 a.C.) e *Institutio oratoria*, de Quintiliano (85-90 d. C.), de las que, en opinión de Gómez de Liaño, "la de Quintiliano se caracteriza por su claridad y sobriedad, la de Cicerón por su sintética elegancia y la del anónimo autor del *Ad Herennium* por lo prolijo y seco de su estilo". (Gómez de Liaño, 2000: 58). Estos tres tratados latinos son la fuente de esta ciencia, que se transmitirán a través de los maestros de la escolástica.

⁹ El nombre del tratado de retórica, manual destinado a alumnos, hace referencia únicamente a la persona a la que fue dedicado y no al autor del mismo. Fue atribuido erróneamente durante la Edad Media a Cicerón.

¹⁰ Los siguientes párrafos con reglas de los *loci* son citas del *Ad Herennium* extraídas de *El arte de la Memoria* (Yates, 1985: 22-23).

¹¹ Halbwachs, Maurice (Reims 1877 - Campo de concentración de Buchewald, Weimar, 1945). Sociólogo de la escuela de Émile Durkheim. Sus teorías sobre la memoria colectiva tuvieron influencia en arquitectos como Aldo Rossi, quien asume de él el concepto de que los habitantes de la ciudad forman una memoria colectiva en los edificios de la misma.

¹² Se trata de la entrevista "Conversazione con l'architetto F. Venezia" (Rodeghiero, 2008: apéndice 33-34).

¹³ La escultura de la serpiente fue robada el 11 de junio de 2015, delito intrascendente, pues fue recuperada tan sólo dos días después; pero hasta esta insignificante anécdota de

su historia parece que quisiera recordar su carácter efímero, propio de su pertenencia a la categoría mnemónica de las imágenes.

¹⁴ El propio Venezia relata cómo se sorprendió al leer la obra de Nietzsche, el agosto en que consideró la colocación de la escultura de la serpiente, por el paralelismo con el espacio en Gibellina creado. (Rodeghiero, 2008: apéndice 37).

¹⁵ Alberto Magno (1206, Jauingem, Alemania - 1280, Colonia) y Tomás de Aquino (1225, Roccasecca - 1274, Privero) son los grandes exponentes de la escolástica, la corriente filosófica y teológica que utilizó la filosofía grecolatina para comprender la revelación religiosa cristiana. Introdutores del pensamiento aristotélico, en sus textos sobre la memoria combinan las fuentes latinas con la obra de Aristóteles que interpretan también como tratado de mnemónica: *De memoria et reminiscencia*.

¹⁶ Esta asociación de la memoria artificial con la virtud de la prudencia tiene una explicación por la forma en que llegan los tratados latinos a la Edad Media, pues entonces se consideraba erróneamente el *Ad Herennium* como la segunda obra retórica de Tulio (Cicerón). En la primera, *De invencione*, este incluía, al clasificar las virtudes cardinales, la memoria como una parte de la virtud de la prudencia, por lo que los escolásticos empiezan a tratar a la memoria artificial asociada a la ética, no a la retórica.

¹⁷ Los tratados *Congestorum artificiosae memorie*, 1533, de Johannes Romberch de Kyrspye y *Thesaurus artificiosae memoriae*, de 1579 de Cosmas Rossellius.

¹⁸ Metrodoro de Eesepsis, nacido en la actual Turquía, (150 a.C. - 71 a.C.), pertenece a los maestros griegos de retórica ya tardíos, que coinciden con el desarrollo de la retórica latina. Versado en astrología, ideó un sistema mnemotécnico basado en el zodiaco, con imágenes astrológicas como lugares de la memoria, que tendrá una influencia decisiva en el desarrollo de esta ciencia en el Renacimiento.

¹⁹ La razón de la elección de Virgilio como guía se debe a que el poema de Dante se basa en la epopeya de Virgilio, la *Eneida*, del siglo I a.C., encargada por Augusto para glorificar el imperio romano y atribuirle un origen mítico, y en cuyo libro VI se describe la visita a los infiernos de Eneas con la Sibila. Esta obra se trata a su vez de una interpretación del poema homérico la *Odisea*, en la que también se narra la visita de Ulises al Hades.

²⁰ En su tesis doctoral, Mario Algarín sostiene esta interpretación para la zona del Imperio, basada en la falta de funcionalidad de la versión habitual, la incoherencia con la maqueta, la cita en la descripción del proyecto de unas rampas inexistentes en la versión oficial, de forma que con la propuesta defendida "se potenciarían las soluciones descritas y al mismo tiempo retrataría más fielmente el recorrido trazado por Dante en su obra" (Algarín, 2006: 177).

²¹ Torre medieval construida por el Papa Inocencio III como residencia fortificada para su familia en 1238.