



[F1] Vittoriano Viganò, Instituto Marchiondi (1957), fachada dormitorios.
Archivo Vittoriano Viganò

Stefano Corbo

Profesor de la Escuela de Arquitectura de Alghero

Entre ética y estética

El Instituto Marchiondi de Vittoriano Viganò

neo-brutalismo, pedagogía, Viganò, Team 10, Arte Povera



Muchos son los ejemplos de arquitecturas italianas de los años cincuenta-sesenta que hoy quedan olvidadas, por ser tan poco ortodoxas respecto al tema dominante de la época: es decir la dicotomía entre continuidad y innovación.

Uno de ellos es sin duda el Instituto Marchiondi de Vittoriano Viganò

new-brutalism, pedagogy, Viganò, Team 10, Arte Povera



Among the several examples of Italian architectures from the 50-60's, the most paradigmatic one is the Marchiondi Institute (1957) by Vittoriano Viganò, for its orthodox character with respect to the dominant issue of those times: the dichotomy between continuity and innovation.

Al fin y al cabo, este brutalismo (término que vosotros los críticos habéis inventado) tenía el mérito de no ser complaciente con la burguesía, y de incorporar en la arquitectura italiana la instancia de un Terragni, más que cierta tendencia hacia aquella exquisitez demasiado tranquilizadora de los años 50 .

Vittoriano Viganò¹

En un estudio de arquitectura recién inaugurado en 1997, dos antiguos retablos flotan en el espacio austero de un apartamento milanés y separan el ámbito laboral de otro propiamente doméstico.

Entre las pinturas y la mesa de trabajo, aparece una silla de madera contrachapada curvada: su estructura es robusta, clara, precisa. La yuxtaposición de los distintos elementos que componen la silla evidencia un enfrentamiento áspero y problemático con el mundo del diseño industrial. Tomando prestadas las palabras de Pier Paolo Pasolini, podríamos definir la silla como una obra de *rudeza exquisita y purismo vulgar*.² [F1]

Casi diez años después, el mismo autor de la silla, el arquitecto italiano Vittoriano Viganò (1919-1996), inaugura en Milán el Instituto Marchiondi, un edificio concebido para recuperar jóvenes entre 8 y 14 años con problemas psicológicos y relacionales. A pesar del paso del tiempo, y del evidente cambio de escala, aquí se rencuentran todos aquellos elementos espaciales, lingüísticos y expresivos que ya caracterizaban el estudio de arquitectura de 1947, y que harán de Viganò uno de los protagonistas de la cultura neo-brutalista en Europa, según las palabras de Reyner Banham.

Reyner Banham y la definición de neo-brutalismo

En su ensayo "The New Brutalism: Ethic or Aesthetics" (1966), Banham retoma algunos conceptos ya expresados en un artículo en *Architectural Review* (diciembre 1955), y por

1. PIVA, Antonio y CAO, Elena, *A come Simmetria*. Vittoriano Viganò. (Roma: Gangemi, 2009), 7.

2. PASOLINI, Pier Paolo, *La poesia popolare in Italia*, en *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, (Milano: Mondadori, 1999), 866.

primera vez cuestiona la naturaleza profunda del movimiento brutalista y su carácter vanguardista.

En la dicotomía entre ética y estética, reside, según el teórico inglés, el núcleo problemático de dicha arquitectura.

¿ Es el Brutalismo la ocasión para superar críticamente los dogmas del Movimiento Moderno ? ¿ Ó es simplemente una tendencia estilística como muchas otras ?

Al menos en las intenciones estratégicas, lo que buscaban los protagonistas del Neo-Brutalismo era una discontinuidad ideológica y estética con la tradición moderna, bien ejemplificada por la crisis de los CIAM y la constitución del TEAM 10.

De alguna forma podemos considerar el 1953, es decir la reunión del CIAM en Aix en Provence como el evento que marcará la fundación del futuro TEAM 10. Fue la primera vez en la que se reunieron los protagonistas de una nueva generación: Shadrach Woods, Alison and Peter Smithson, Aldo Van Eyck, Georges Candilis, Jaap Bakema and John Voelcker.

A partir de los últimos heroicos episodios del Movimiento Moderno (el Hospital de Venecia de Le Corbusier, por ejemplo), surge progresivamente una nueva sensibilidad; se desarrollan visiones y aspiraciones distintas a las de la autonomía y de la abstracción moderna. Y lo que Banham define como Brutalismo forma parte de estas nuevas tensiones: cuestionando los temas de la ciudad funcionalista, y del zoning, típicas del Movimiento Moderno, los brutalistas buscan una nueva forma de repensar la relación entre ciudad y ciudadano; una relación que sea clara, honesta y radical.

Según Banham las características fundamentales para reconocer una arquitectura brutalista debían ser:

- 1 legibilidad formal de la planta;
- 2 clara exhibición de la estructura;
- 3 valoración de los materiales por sus cualidades *as found*.

Objetivo fundamental del neo-brutalismo era determinar, por cada construcción, una concepción necesaria desde el punto de vista de las estructuras, del espacio, y de la organización.

Así el punto de partida de las primeras manifestaciones neo-brutalistas, al menos en territorio británico, derivaba de la referencia a maestros como Le Corbusier, o Mies Van der Rohe, cuyas obras expresaban claridad intelectual, y honesta presentación de estructuras y materiales.

Sin embargo, dentro del repertorio imaginario de los Brutalistas, caben muchísimas otras influencias, no sólo arquitectónicas: la pintura informal de Jackson Pollock, la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier con su planta inestable, el *art brut* de Dubuffet, el *beton brut* de la Unité d'habitation de Marsella.

En lugar de elementos blancos y abstractos, el objetivo de los brutalistas era presentar unas arquitecturas con cierto grado de descontrol, incertidumbre, obscuridad, incluso violencia. Una arquitectura honesta con la vida y con sus usuarios, donde las cuestiones psicológicas y sociales asumen por primera vez un papel relevante.

En el aparente dualismo entre ética y estética, presentado por Banham con cierto espíritu polémico, el Instituto Marchiondi se sitúa como un episodio extraordinario, en el que esos dos polos se funden en un edificio cuyo carácter emblemático se expresa no sólo a través de sus características tectónicas o plásticas, sino sobretudo por el mensaje social que iba afirmando.

La profunda revisión de las metodologías pedagógicas y formativas tradicionales se traduce en el esfuerzo arquitectónico de construir una nueva sintaxis expresiva: constante fue la colaboración entre arquitecto y psiquiatra-educador durante todo el proceso de construcción.

Lo que Viganò logrará en el Instituto Marchiondi es un edificio abierto, sin barreras, y sin vigilantes, donde la estancia obligada se convierte en un proceso colectivo y compartido de aprendizaje.

El contexto arquitectónico italiano

Al mismo tiempo, el edificio de Viganò expresa bien el posicionamiento heterodoxo del arquitecto que lo ha diseñado, y su aislamiento respecto al contexto cultural y social en el cual él iba actuando.

Respecto a la contraposición entre continuidad de la tradición moderna (escuela de Milán), y influencias regionalistas (escuela de Roma), Viganò prefiere otro camino, basado en la coexistencia de aspectos estructurales, influencias anglosajonas, y el interés hacia aquellas contemporáneas corrientes artísticas italianas.

Progresivamente Viganò construye una trayectoria profesional muy personal, lejana de las modas y de las posiciones académicas oficiales.

Por eso, para entender mejor la importancia del Instituto Marchiondi dentro del marco de la reconstrucción pos-bélica italiana, resulta necesario describir la escena arquitectónica de la época y sus principales protagonistas.

La década 1945-1955 se va caracterizando por la progresiva reconstrucción física y económica de la sociedad italiana.

Domus y *Casabella*, que a partir de 1946 vuelven a imprimir sus números, aunque desde perspectivas distintas, propagandan la nueva imagen de la arquitectura Italiana, liberada de las angustias de la segunda guerra mundial.

El actor principal de toda operación de coordinación, promoción y teorización de esta nueva arquitectura, más allá de las ambigüedades del régimen fascista, es sin duda Ernesto Nathan Rogers, director de *Domus* en el 1946, y de *Casabella* a partir de 1954. Bajo su dirección, *DOMUS* va reivindicando la importancia de aquel patrimonio arquitectónico típicamente milanés y fiel a las lecciones del Movimiento Moderno; al mismo tiempo establece un dialogo constante con la rica burguesía empresarial del Norte de Italia, involucrando en el debate sobre la reconstrucción interlocutores también privados, y no sólo públicos como ocurría en el resto del país (en los mismos años, Bruno Zevi empezaba en Roma su labor de difusión de la arquitectura orgánica in Italia, fundando la *APAO-Associazione per l'Architettura Organica*).

Impermeable a las sugerencias orgánicas, el ambiente milanés se reúne alrededor de *Casabella*, y elige otro camino.

La palabra llave para definir el proyecto cultural y editorial de Rogers es continuidad: es decir un enlace entre la primera generación del Movimiento Moderno, y la segunda que se va formando en aquellos años.

Para Rogers Continuidad significa conciencia histórica, una tendencia opuesta a todos tipos de formalismo presente y pasado.

Continuidad significa también relación con la Historia, dialogo con la tradición: afrontar el tema de la reconstrucción en términos de intervenciones en el tejido existente de las ciudades, cicatrizaciones, suturas, re-interpretación de las tipologías tradicionales y de las practicas constructivas.

Esta es la dirección dominante compartida por los protagonistas de la arquitectura italiana de la época, como Franco Albini (*Albergo-Rifugio* en Cervinia, *Edificio INA* en Parma, etc), y Ignazio Gardella (*Galería de Arte Moderna* en Milán, *Edificio* en Alessandria, etc.).

Gardella y Albini representan de alguna forma los hombres de la continuidad con aquella tradición arquitectónica que se había interrumpido durante la guerra.

En estas manifestaciones se expresa también la visión optimista de una cultura burguesa que ve el presente como una ocasión para transformar su propio país.

BBPR en cambio, expresan no sólo una continuidad intelectual con el ambiente milanés, sino también los primeros momentos de crisis y fractura, además de cierta frustración hacia los procesos de reconstrucción; fueron los primeros arquitectos de su generación a operar una revisión profunda del lenguaje del Movimiento Moderno, poniendo en discusión aquellos mismos principios del CIAM del que formaban parte.

Torre Velasca es un episodio sintomático de esta tendencia, siendo síntesis de las prescripciones higiénico-optimistas del Movimiento Moderno y al mismo tiempo de la tipología medieval de la torre-*landmark*: un objeto plástico que muestra su estructura y su funcionamiento, a medio camino entre restauración e innovación.

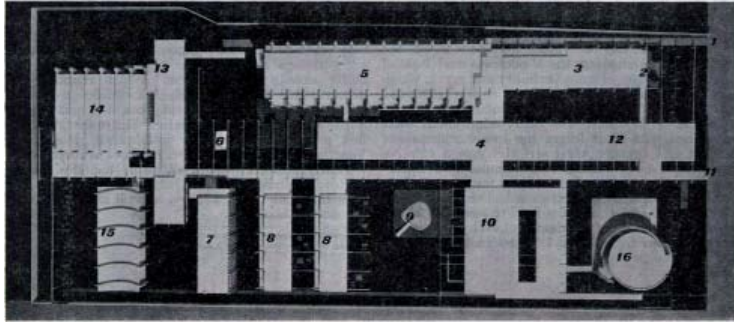
Que la torre fuese una obra *Neo-Liberty*, moderna, o ecléctica resulta secundario respecto a la importancia que tuvo en el debate arquitectónico de la época.

Desde este tipo de malestar, o descontento, emergen aportaciones a la disciplina que podríamos definir como heterodoxas respecto al tema de la continuidad, y que ven en la obra de Vittoriano Viganò, y en concreto el Instituto Marchiondi, como uno de los momentos más interesantes.

Su aproximación ha representado otra mirada, respecto al bien localizado y puntual debate italiano; una mirada hacia aquellas crisis de los CIAM y de los paradigmas modernos.

El instituto Marchiondi

El nuevo Instituto Marchiondi fue el resultado de un concurso que Vittoriano Viganò ganó en 1953. En origen la sede del Instituto, fundado en el siglo XIX, se encontraba en el centro de Milán. A causa de los numerosos bombardeos durante la segunda guerra mundial, el antiguo edificio se había quedado totalmente inutilizable. Por eso el Consejo de Administración del Instituto decidió comprar unos terrenos en las afueras de la ciudad (en Baggio), y edificar ahí un nuevo edificio para 300 personas.



El Nuevo Instituto Marchiondi

- 1 Ingreso.
- 2 Invernadero.
- 3 Aseos.
- 4 Hall, espacios colectivos.
- 5 Dormitorios.
- 6 Salón.
- 7 Escuela secundaria.
- 8 Escuela primaria.
- 9 Piscina.
- 10 Administración, Dirección.
- 11 Ingreso principal.
- 12 Oficinas.
- 13 Actividades.
- 14 Gimnasio-teatro.
- 15 Talleres.

[F2] Vittoriano Viganò, Instituto Marchiondi (1957), planimetría de proyecto. Archivo Vittoriano Viganò

A la hora de esbozar las primeras ideas en torno a la organización planimétrica del Instituto, Viganò tuvo que enfrentarse sobretodo con dos hipótesis tradicionales: concebir el nuevo edificio como un conjunto de unidades autónomas constituidas por 6-12 personas cada una (más un vigilante); imaginar una torre, o un cuerpo único, rígido y fuertemente comprimido en su articulación programática.

Partiendo de estos dos escenarios, Viganò va elaborando una solución mediana, o de compromiso: es decir un esquema compositivo abierto y claro, constituido por núcleos funcionales autónomos pero mutuamente conectados, y un cuerpo de 4 plantas con los dormitorios para los jóvenes.

La organización planimétrica del Instituto Marchiondi no prevé ambigüedad o superposiciones: toda estructura funcional y distributiva está clara, no hay interferencias entre distintos niveles. La libertad formal y compositiva es metáfora del papel desempeñado por el Instituto en la educación de los jóvenes.

Cada volumen contiene su propia función. El sistema estructural, elemental y continuo, se basa en la yuxtaposición de planos perpendiculares.

El proyecto se compone así de 10 edificios independientes, orientados según el eje este-oeste, además de los dormitorios, una escuela primaria y una secundaria, un teatro-gimnasio, una piscina, una capilla, un área administrativa, un centro médico, un edificio para actividades colectivas, una residencia para los educadores y los psicólogos [F2].

La superficie verde ocupa los 2/3 de la entera propiedad, y está diseñada para albergar también instalaciones deportivas (pista de atletismo, fútbol).

Todos los espacios del Instituto tienen un contacto directo con la vegetación, menos las plantas de los dormitorios a través del uso de paredes acristaladas y espacios abiertos. El cuerpo de las residencias está rodeado por una serie de servicios y espacios colectivos: bar, bazar (donde los mismos chicos pueden comprar sus cosas), salas reuniones y otros espacios aptos para la socialización.

Al lado de los dormitorios surge un centro médico psicopedagógico, constituido por 4 espacios distintos dedicados a las consultas individuales y colectivas; cada sala tiene su propio patio independiente.

En el nuevo Instituto, la figura del psiquiatra infantil adquiere un doble papel, por un lado organiza la vida de los adolescentes, por otro coordina el funcionamiento del equipo diagnóstico que sigue diariamente los jóvenes.

Cada joven recibe una asistencia basada en la interacción entre un psicólogo, un psiquiatra, y un asistente social.

Una vez admitido, la estancia del adolescente en el Instituto sigue dos fases: la primera fase es de diagnóstico y observación, y prevé actividades educativas (escuela primaria y secundaria), recreativas, y terapias de grupo.

La segunda fase, una vez empezado el proceso de madurez de cada personalidad y de valorización de las características individuales, está enfocado al acceso en el mundo laboral, a través de pequeños trabajos dentro y fuera del Marchiondi. Progresivamente el joven se aleja del Instituto y empieza su propia vida autónoma en la sociedad.

La vida en el interior del edificio obedece a una doble lógica: facilitar los procesos colectivos de socialización (a través de la definición de distintos espacios comunitarios accesibles a todos) y al mismo tiempo estructurar la personalidad de cada individuo, gracias a terapias psicológicas dedicadas. [F3, F4].

Por eso, tanto en los dormitorios como en la escuela, el principio organizador sigue siendo el mismo: dentro de un código preciso de reglas y comportamientos, hay espacio para la libertad y la acción individual.

En el uso cotidiano de los espacios del Instituto, hay cierto grado de flexibilidad que permite modificar, alterar, fragmentar, o agregar distintos ámbitos en caso de nuevas



[F3] Vittoriano Viganò, Instituto Marchiondi (1957), detalle de la escalera principal. Archivo Vittoriano Viganò



[F4] Vittoriano Viganò, Instituto Marchiondi (1957), escuela primaria y mobiliario en madera. Archivo Vittoriano Viganò.



[F5] Vittoriano Viganò, Instituto Marchiondi (1957), vista de los dormitorios. Archivo Vittoriano Viganò



[F6] Vittorio Viganò, Instituto Marchiondi (1957), vista de los dormitorios.
Archivo Vittorio Viganò



[F7] Alberto Burri, Sacco e Rosso (1954), Tate Modern Gallery, London



[F8] Peter and Alison Smithson, Hunstanton School (1949-54), Reino Unido



[F9] Aldo Van Eyck, Orfanato de Amsterdam, (1955-60), Países Bajos

exigencias o necesidades. Hasta el mobiliario, como bancos y mesas, está diseñado para ser agrupable.

El comedor, por ejemplo, estaba compuesto por paneles-diafragmas móviles, capaces de modificar el interior del espacio y sugerir nuevos usos.

Sin embargo la importancia y el carácter profundamente innovador del nuevo edificio sólo se entienden si se describen las condiciones en las que vivían los jóvenes pacientes dentro del antiguo edificio: al igual que una prisión, el antiguo Instituto Marchiondi funcionaba como un Panóptico: tenía altísimos recintos perimetrales, una torre de vigilancia central, un sistema de dormitorios con 50 camas, ningún tipo de espacios recreacionales o comunitarios.

En cambio, por primera vez en la sociedad italiana de la post-guerra, los intereses de psicólogos, psiquiatras, y pedagogos respecto a los problemas relacionales y del desarrollo afectivo, se traducen de forma clara en una obra arquitectónica. La nueva estructura imaginada por Viganò conlleva nuevos horizontes educativos y pedagógicos. Al antiguo dispositivo de vigilancia, Viganò lo sustituye por una arquitectura inspirada en renovados principios pedagógicos: recintos de 80 cm de altura (simplemente para delimitar el espacio del Instituto), mucha vegetación y espacios colectivos.

En lugar de amplios dormitorios con 50 camas, el nuevo Instituto Marchiondi está compuesto por células de 12 camas, con aseos y armarios privados. Los jóvenes no comparten esos espacios con los educadores; ningún psicólogo o educador duerme en esos dormitorios para vigilarlos. Para ellos está diseñado un edificio autónomo. El sistema de circulación horizontal y vertical de los educadores siempre está separado del de los pacientes.

Todo tipo de conexión entre los distintos bloques del Instituto pasa por el interior del edificio. Por eso, en invierno, hay sistemas de calefacción que permiten el control de temperatura y humedad.

Desde un punto de vista tecnológico, el edificio alberga en su interior técnicas e instalaciones muy poco comunes para la época.

Interesante es la célula tipo diseñada para los dormitorios de los jóvenes, e imaginada como un espacio de doble altura, con aseos, duchas, y armarios en la planta superior. Cada célula dispone de 2 WC, 4 lavabos, 2 duchas. [F5, F6]

Cada cama individual está completada por un pequeño objeto cuadrado de madera, donde cada joven puede dejar sus objetos privados y que funciona también como banco-silla. Al lado de la cama, una *silhouette* de hierro permite colgar la ropa y vestidos para el día siguiente.

Al severo lenguaje del hormigón, tan fuerte en la configuración exterior, Viganò contrapone unos espacios interiores caracterizados por el uso de colores primarios en las paredes o en el pavimento de linóleo, y por el mobiliario en madera.

El edificio ha estado funcionando hasta el 1970.

Desde entonces, el grado de deterioro y degradación del Marchiondi ha ido creciendo más, y hoy el Instituto está totalmente en ruina.

Influencias y puntos de contacto

La claridad de la organización planimétrica, la yuxtaposición entre estructura, diafragmas y paredes acristaladas, el carácter honesto de los materiales empleados, la exaltación casi expresionista del esqueleto de los edificios: todos esos aspectos ayudan a definir la arquitectura neo-brutalista del Instituto Marchiondi.

En esa búsqueda de un lenguaje claro y honesto a través de la materia y del gesto, Viganò se demuestra cercano a aquellas manifestaciones artísticas que iban surgiendo a finales de los años '40 en Italia y que formarían parte de la llamada pintura informal.

Al igual que una obra de Fontana, Crippa, o Burri, Viganò descubre en el uso "brutalista" del material la forma para liberar energía y vitalidad. El hormigón para el arquitecto milanés es lo que para Burri son los sacos de yuta. [F7]

Por otro lado, resultan evidentes los puntos de contacto con la cultura arquitectónica británica y más en general, con las investigaciones del Team 10: el Instituto Marchiondi casi podría ser interpretado como una síntesis entre la esencialidad purista de la escuela de Hunstanton de los Smithson (1949-54) y la gran tradición democrática holandesa (el Orfanato de Amsterdam de Aldo Van Eyck, 1955-1960) [F8, F9].

La Escuela de Hunstanton es un paralelepípedo de 89 x 32 metros, situado sobre un terreno llano y constituido por dos patios y un gran hall central a doble altura; se basa en el uso de elementos constructivos estandarizados, de producción industrial inglesa. La estructura en pórticos de perfiles de acero, está completamente vista, sin acabados interiores. Los forjados están constituidos por losas prefabricadas de hormigón. La búsqueda de una relación constructiva entre sociedad, cultura e industria, lleva a los Smithson a diseñar un edificio en el que *la forma está dictada por un cuidadoso estudio de las necesidades educacionales y los requerimientos formales puros*.

En cambio, antes de los aspectos pedagógicos, en el Orfanato de Amsterdam de Aldo Van Eyck alcanza una total homología entre ciudad y edificio. El discurso proyectual, en relación al tema del entorno, intenta buscar en el interior su propia identidad. La tendencia a la introversión, característica de la tipología que se iba a definir, comporta la protección de la comunidad que va a instalarse, además de la necesidad de llevar a los jóvenes huéspedes en contacto con la naturaleza. Al mismo tiempo la permeabilidad entre exterior y interior es una de las características del Orfanato de Amsterdam, junto con una variedad de soluciones pensada, según la edad de los usuarios (huéspedes). El espacio del edificio de Van Eyck es denso y al mismo tiempo poroso; la luz nos permite leer la relación entre individual y colectivo, orientarse en el interior del edificio y estimular los comportamientos sociales.

En 1959 Van Eyck invita a Georges Candilis y otros arquitectos a visitar las obras del Orfanato, que estaba casi a punto de ser terminado. Candilis habla de la construcción como de una grande lección de arquitectura, y subraya como la atención de Van Eyck esté focalizada sobre la vida y los gestos futuros de los jóvenes huéspedes. En los dos está presente la cuestión del impulso anti-autoritario a la hora de concebir un edificio para la colectividad.

En la diferenciación programática, perceptiva y pedagógica de cada espacio, el edificio de Van Eyck manifiesta su intención didáctica, típica de culturas avanzadas como la holandesa.

El mundo de la arquitectura se contamina con la aportación de los estudios de psicología y sociología. La ciudad, y en este caso el Orfanato es un edificio-ciudad, que vuelve a adquirir el papel de lugar ideal de las relaciones humanas, con su intercambio de experiencias y posibilidad.

Materia y estructura en la trayectoria proyectual de Viganò

En el mismo arco temporal, Vittoriano Viganò realiza el Instituto Marchiondi y otro ejemplo de su personal trayectoria neo-brutalista: la casa *La Scala*, (1956-58) diseñada para el artista André Bloc. [F10]

A través de estas obras, cuyas diferencias resultan evidentes en términos de programa, escala de intervención, compromiso social, etc., Viganò va definiendo una poética personal basada en la dialéctica constante entre materia y estructura.

Situada en la orilla del Lago di Garda, *La Scala* trata de superar un desnivel de 45 metros entre la casa y la orilla del lago, respondiendo a la situación morfológica y topográfica de la parcela.

Por eso, el proyecto no es más que la traducción en arquitectura de dos invariantes: la bajada y el panorama. Una obra clara, sin elementos superfluos.

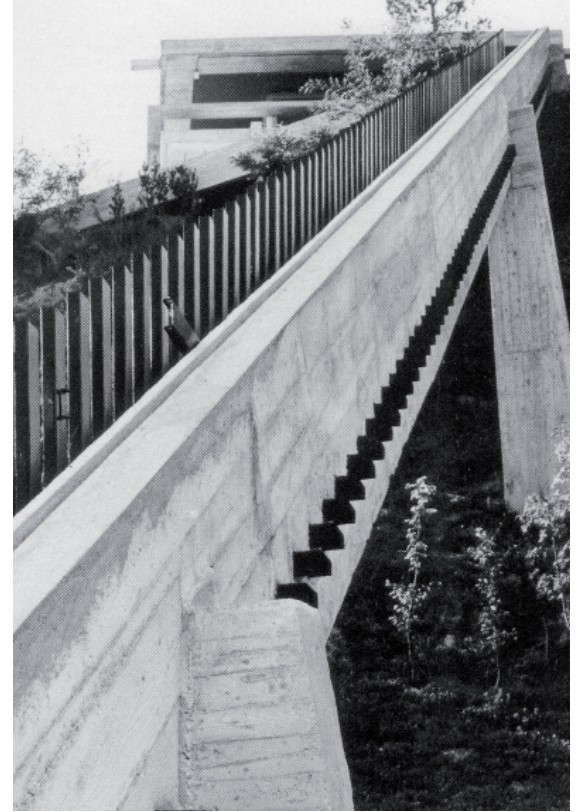
El espacio de la casa sólo está delimitado por dos plataformas horizontales: el pavimento, elevado de 30 cm del suelo, y la cubierta plana.

En lugar de los muros, para enfatizar el panorama hay paredes de vidrio continuas y puertas correderas. El límite físico entre interior y exterior es cada vez más borroso: el vidrio y el aluminio van definiendo ámbitos y atmósferas intermedias.

La arquitectura de la casa forma parte del paisaje pero no obedece a ella, manifiesta claramente su diversidad. No hay mimetismo, o posturas nostálgicas.

Al conjunto de residencias burguesas que plácidamente miran hacia el lago di Garda, Viganò contrapone dos grande estructuras horizontales de hormigón, y un elemento inclinado de conexión entre el lago y el acceso a la casa. El brutalismo, según la declinación de Viganò, siempre tiene un componente anárquico y expresionista.

La escalera que lleva al lago es una enorme viga de hormigón de 0,30x1,30x40m, con 100 peldaños en hierro, que funciona también como parapeto: un único elemento de proyecto que va modificando y alterando el paisaje de alrededor. La viga se apoya al suelo sólo en tres puntos: a los extremos y en el medio.



[F10] Vittoriano Viganò, Casa "La Scala" (1956-58), detalle escalera.
Archivo Vittoriano Viganò

Neo-realismo y arte povera

Esa superficial aproximación a la obra de Viganò, a pesar de que sea insuficiente a comprender la complejidad y la importancia de una poética tan peculiar dentro del homogéneo panorama arquitectónico de la época, nos permite detectar algunas claras influencias, o campos de interés, claramente distinguibles, que confluyen críticamente tanto en los proyectos más relevantes (el Instituto Marchiondi), como en los textos escritos por el arquitecto italiano.

Uno de ellos es sin duda cierta postura *neo-realista*, o materialista, frente al análisis de los problemas que la arquitectura trata de solucionar: Viganò, reincorporando en su arquitectura las estructuras de Nervi, o la radicalidad de Terragni, vincula su trabajo a las contemporáneas experiencias europeas, yendo más allá del debate italiano sobre arquitectura y reconstrucción.

Al mismo tiempo, a la hora de reconocer la importancia de los componentes sociológicos y antropológicos dentro del proyecto de arquitectura, Viganò adopta una posición que casi podríamos definir como neo-realista, en el sentido que asume como punto de partida de sus inquietudes las condiciones materiales de vida de los usuarios.

Esto no significa caer en la más banal retórica populista, como ocurría en algunos ejemplos de la época de la llamada arquitectura orgánica romana, sino más bien en reconocer las exigencias auténticas a la que la arquitectura debe de responder. Es una atención responsable hacia las implicaciones sociales de la arquitectura, típica de las experiencias del Team 10.

Al mismo tiempo, resulta evidente la afinidad de Viganò con las experimentaciones formales de los artistas del Arte Povera y, más en general, con los protagonistas de la escena artística italiana de los años cincuenta.

Aquí la honestidad con la que están empleados y combinados los distintos materiales, la claridad del proceso de composición, y la rudeza de los aspectos perceptivos definen una realidad más compleja y auténtica, coherente con la sociedad en la que se vivía.

Viganò comparte con estos artistas el mismo interés por la materia y por la crisis de la noción de forma, según como declinada por la modernidad en su binomio con el concepto de función. Trabajar con la materia *cruda*, viva, desnuda, que sea hormigón, o yuta, significa considerar la forma como proceso *in fieri*, como transformación continua, como tensión evolutiva.

Más que hablar de forma, Viganò siempre hablará de espacio, en cuanto abierto y *non-finito*; y por eso capaz de corresponder a la relación vida-arquitectura.

El *non-finito* representa la libertad, la predisposición al cambio, la presencia de dudas y críticas: y, consecuentemente, la arquitectura se percibe como materia bruta, opaca, que se deja modelar por la vida y por el tiempo.

El tiempo permite la modificación, la alteración, y el enriquecimiento de una obra, sea esta una pintura, una escultura, o una arquitectura.

Se puede usar el espacio sólo en la medida en la que se pueda filtrar y modificar en el tiempo; espacio y tiempo se funden en la materia arquitectónica.

En el dialogo entre arquitectura y realidad, Viganò presupone una heteronomía disciplinar: es decir, una arquitectura que se va modificando continuamente, dependiendo de las contingencias y de las relaciones que trata de construir. Más que especificidad, para el arquitecto milanés arquitectura es correlación.

Sin duda la trayectoria del Instituto Marchiondi y en general de la entera obra de Vittoriano Viganò, resulta ejemplificativa el papel que jugaron ciertos episodios dentro de la cultura arquitectónica de la época: de hecho una primera aproximación al debate italiano de los años cincuenta-sesenta parece no dejar espacio a aquellos episodios u otras manifestaciones respecto al tema dominante de entonces: es decir la dicotomía entre continuidad de la tradición moderna y la influencia de la arquitectura orgánica de Wright.

La hegemonía de la "continuidad" propugnada por la revista Casabella ha dejado de lado durante mucho tiempo otras declinaciones y campos de interés.

Y desgraciadamente, aun hoy, a pesar de los intentos de recuperar críticamente su papel, la figura de Vittoriano Viganò queda olvidada y al mismo tiempo muy poco conocida entre las nuevas generaciones.

