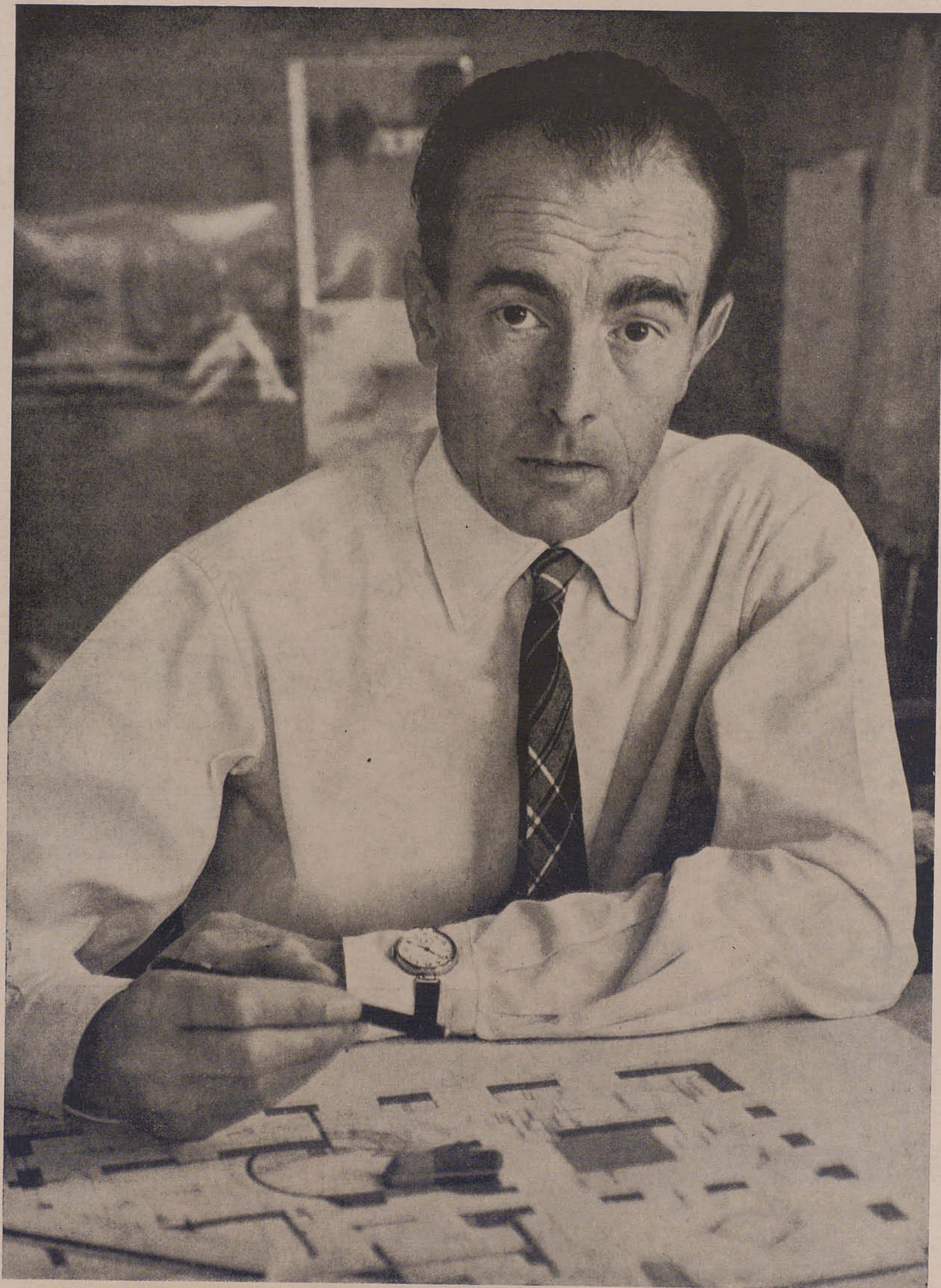


MAGISTRETTI



ASPECTOS YA HISTORICOS EN LA OBRA DE VICO MAGISTRETTI

Oriol Bohigas, arqto.

La arquitectura italiana de alrededor del año 60 representó el aspecto más polémico de la cultura arquitectónica de postguerra y, seguramente, el único intento válido de creación de una escuela coherente, con un pensamiento relativamente unitario que aportó nuevos parámetros a la compleja evolución del movimiento moderno. Fue un intento aproximadamente nacido al calor de diversas aportaciones teóricas, entre las que hay que subrayar las famosas editoriales de «Casabella», desde las que Ernesto Rogers fue dictando una nueva visión integradora. Para toda Europa —quizás con la única excepción de Inglaterra, cuyo aislamiento cultural le fue en aquellos años tan pernicioso— los sucesivos números de «Casabella» —la de la época de Rogers, de Carlo, Gregotti, Aulenti, Zanuso, Rossi, Tentori— fueron motivos de revisión y de inquietud cultural, revelaron vocaciones y plantearon la posibilidad de un nuevo camino en la arquitectura de aquellos años. En Barcelona, concretamente, hay que explicar buena parte de lo que aquí se construyó en la admiración que todos sentimos por el grupo de arquitectos milaneses, por unas obras tan significativas como la Torre Velasca de B.B.P.R., la Mensa Olivetti de Gardella, Marina Grande de Magistretti o la «Rinascente» romana de Albin.

Pasaron los años —muy pocos años— y los mismos arquitectos que habían protagonizado aquella milagrosa eclosión cultural, sometieron a análisis sus propias obras y, con este esfuerzo crítico que caracteriza a toda la cultura italiana moderna, fueron los primeros en revisar sus antiguas posiciones y formular nuevos programas y nuevos propósitos. «Casabella» desapareció absorbida por el reaccionarismo del *establishment* demócrata-cristiano. Un nuevo intento cultural llevó a Magistretti a terminar Marina Grande en un brutalismo que desmentía los antiguos propósitos. Gregotti construyó frente a la pequeña maravilla de los apartamentos en duplex de Novara —síntesis perfecta de toda la ideología anterior— una contraposición polémica de hormigón y planos cortantes, anulando todo un proceso dialéctico del que tanto esperábamos.

Hay que llegar al año 1964, en cuya Trienal milanesa el propio Gregotti, junto con otros

arquitectos de su generación, logra establecer una nueva posición eficaz, de la que, otra vez, tenía que arrancar una influencia radical hacia toda Europa. El vestíbulo del certamen y toda la secuencia de la sección italiana marcó la eficacia de unos nuevos medios de comunicación y, en cierta manera, la promesa de un nuevo «estilo».

Ahora, por tanto, la arquitectura de los años heroicos de «Casabella» se presenta como un episodio histórico. Es un episodio muy relacionado, no obstante, con toda la realidad cultural presente porque de él arrancan muchas premisas que nos han sido fundamentales. Por ello puede ser útil una revisión de la obra ejemplar de Vico Magistretti que, si bien se mantuvo al margen de las formulaciones teóricas del movimiento, fue quizás uno de sus componentes más representativos por sus abundantes realizaciones y por su participación tan profesionalizada.

En contra de las acusaciones de que últimamente ha sido objeto, la arquitectura milanesa de aquellos años representó un esfuerzo de continuidad en el auténtico racionalismo, aunque dentro de unas vías polémicas contra los formalismos vacíos de sentido en que el «estilo internacional» había caído. Los lugares comunes del purismo formal, de las cajas de cristal, de los «pilotis», de las ventanas continuas, de la industrialización simulada, fueron puestos brutalmente en crisis. Seguramente en toda la postguerra es imposible hallar otras obras más racionalmente diseñadas, más sujetas a una estructura lógica, sin concesiones banales, sin aceptaciones de falso estilismo. Se las ha acusado de un inútil grafismo epidérmico, cuando en realidad eran el resultado de un esfuerzo en subrayar —hasta límites polémicos, hay que reconocerlo— la lógica incontrovertible del diseño. Había una lucha contra las burdas simplificaciones de origen formalista, que a menudo llegaba a favorecer un ilimitado expresionismo acusando la compleja relación lógica entre tecnología y lenguaje. En este sentido es ejemplar el análisis de los Uffici Castelli de Gardella en donde unas aparentes formas «revivalistas» y un grafismo epidérmico casi desconcertante son el producto directo de una sinceridad tecnológica impresionante, de un esfuerzo de racionalización muy superior a todas las formas aparentemente modernas de los que en Frankfurt, en Nueva York o en la City de Londres construían inútiles rascacielos de aluminio y cristal

para un neocapitalismo que ya había integrado al sistema un código formal con nostalgia revolucionaria.

Tampoco es válida la acusación que a menudo se ha formulado, referente al olvido del tema espacial, sacrificado al excesivo diseño de la piel arquitectónica. Contrariamente, este grupo milanés integró con gran acierto todas las nuevas formulaciones espaciales que arrancan de Wright y se normalizan en Aalto. Hacía poco que Zevi había desvelado en Europa el interés por el organicismo con sus libros de historia y de crítica y con su eficaz polémica periodística. Sin reducirse a etiquetas demasiado concretas ni dogmáticas, la arquitectura italiana de aquellos años supo asimilar la gran lección espacial de Wright, en la contención racionalista que representaba la obra del maestro finlandés. Cuando al cabo de los años, apareció el aaltismo inglés —como la inteligente obra de Wilson, por ejemplo— hacía ya años que Albin, Magistretti y Gardella, lo habían llevado a sus últimas consecuencias en obras en las cuales la miope crítica anglosajona sólo había sabido ver una «decadente filigrana epidérmica».

Lo que ocurre es que los italianos —con ello, en el fondo, mucho más adictos a la lección de Aalto— supieron incluir al tema espacial una preocupación por el tratamiento de la piel. Ante todo, incluyeron un parámetro que ha sido indefinidamente discutido pero que ha quedado ya incorporado de alguna manera a las conquistas del movimiento moderno: el del respeto a las llamadas «preexistencias ambientales» desde las inmediatas puramente formales, hasta las de una dimensión cultural mucho más compleja. Luego, jugaron con el expresionismo formal resultante del uso lógico de las diversas tecnologías, con lo que la piel de los edificios dejó de ser una superficie amorfa para aceptar un nuevo juego arquitectónico. Finalmente, ensayaron una nueva teoría de la fachada que luego ha resultado de una gran eficacia histórica: la de considerar que esa fachada no era exclusivamente un cierre producido automáticamente por las condiciones internas del edificio —como mentían los pseudopuristas de los años 20—, sino un elemento con personalidad propia, tan condicionado por el edificio como por la calle, tan válido, por lo menos, como un hecho puramente urbanístico. Las dudas de si una fachada debía servir prioritariamente al centenar de personas que utilizaban el edificio o al millón

de ciudadanos que circulaba por la calle, y la de sí sobre las premisas funcionales debían tomarse en cuenta algunas relaciones semánticas que podían dar al edificio una posición comprometida frente a la sociedad con la que tenía que convivir, influyeron enormemente en el tratamiento epidérmico de estos edificios. Y ello fue una postura históricamente clave. Sin ella sería difícil imaginar que hoy muchos arquitectos conciben la fachada como un elemento arquitectónico y urbanístico de primera importancia e incluso como un instrumento de contestación.

Vico Magistretti nació en Milán en 1920 y pertenece, por tanto, a ese grupo que ha convivido entre dos generaciones. Fue un activo colaborador del M.S.A. y se reveló a la consideración europea muy pronto, sobre todo con su participación en la Trienal de Milán y con el escándalo que motivó su casa Arosio en el Congreso de Oterloo.

Una característica fundamental es su extraordinaria profesionalización al servicio de un volumen de obra muy considerable, realizado con una eficacia y una dedicación impecables. No ha sido nunca un teórico ni un discutidor de principios: «trabajar actuando y no trabajar discutiendo», a diferencia de algunos otros arquitectos del grupo a los que correspondieron mayormente las actitudes polémicas y los razonamientos teóricos. Otra característica es su método de trabajo, basado en la ejecución muy concienzuda de los proyectos y la no participación en las direcciones de obra, cuya responsabilidad recae directamente en las empresas constructoras. Su despacho es relativamente reducido, con escaso personal, con lo que se incluye dentro de la serie de arquitectos europeos que no creen en las grandes oficinas extremadamente tecnificadas, dentro del estilo norteamericano, y que defienden como misión fundamental del arquitecto la formulación de hipótesis formales. Un porcentaje muy elevado de su producción se concentra en el diseño de mobiliario, especialmente para la firma Artemide.

Una primera obra importante de Magistretti (en colaboración con Longoni) fue la conocida torre de viviendas junto al Parque de Milán, proyectada en 1953, cuyos resultados son en conjunto bastante mediocres. Pero hay un criterio de composición que tiene interés histórico: es uno de los primeros intentos de flexibilidad en el uso y distribución de los apartamentos. Aunque tratado con cierta ingenuidad formal, las fachadas van presentando una sucesiva variación en cada planta para posibilitar vistas, agrupaciones y usos diversos. «Se quería diferenciarla del espíritu del rascacielos, entendido como una algebraica multiplicación de planos interrumpida solamente a una cierta altura por las ordenanzas de edificación, para restituir y expresar en lo posible una individualidad de residencias incluso allí donde unas determinadas circunstancias ambientales, económicas y urbanísticas aconsejan una comunidad organizada en vertical».

Ya sabemos que estos intentos vinieron formulados anteriormente en obras y en razonamientos teóricos de los racionalistas de preguerra, sobre todo Le Corbusier, y que fueron desarrollados en cierta medida

por los organicistas de postguerra. Pero, a pesar de la ingenuidad formal con que Magistretti ataca el tema, la torre de Milán presupone una primera actitud realista frente a esa idea. Tanto es así, que puede considerarse un precedente directo de logros posteriores como son la Torre Velasca y la torre de apartamentos en hormigón que el propio Magistretti construyó años más tarde en Piazzale Aquileja, superando ya los balbuceos ingenuos. Lo cierto es que la obra de Magistretti arranca con esta realización preocupada fundamentalmente por hallar una nueva estructura espacial, más que por unos resultados epidérmicos, evidentemente poco afortunados. No sabemos, no obstante, si los colores rosa y marrón de la fachada que el arquitecto había ordenado y que la propiedad decidió cambiar en grises, nos hubieran dado alguna pista de referencia estilística hacia obras posteriores, donde se llegaron a establecer ya, si no formulismos, por lo menos «costumbres» en los acabados epidérmicos.

El edificio más significativo del método de diseño magistrettiano es, sin duda, el bloque de oficinas en Corso Europa, realizado en 1957. La fachada es un ejemplo de aquella racionalidad a ultranza que hemos comentado y que tiene un resultado formalmente complejo, adecuado, por otro lado, a las preexistencias de todo orden y, sobre todo, a la consideración de la piel arquitectónica como un integrante urbanístico.

El análisis de esta fachada es un inmejorable ejercicio didáctico. El paramento que corresponde a una célula de oficinas está dividido en tres sectores verticales. Dos de ellos tienen un antepecho macizo de 1,40 m de altura, que permite una buena utilización del interior (altura de archivadores, etc.). El otro está acristalado hasta el suelo para lograr unas posibilidades visuales sobre la calle desde el lugar de trabajo. Este y uno de los otros (los dos de igual anchura) incorporan una ventana de guillotina, mientras que el tercero se limita a un cristal fijo, sólo accidentalmente practicable para la limpieza. Las ventanas de guillotina están dimensionadas según los standards de mercado y el cristal fijo — de precio inferior y sin ninguna complicación tecnológica — cumple la función de traspaso entre los standards y las dimensiones reales de la obra. La variación de horizontales en la carpintería es un resultado casi automático de esta disposición: los dinteles bajan siempre hasta ocultar las cajas donde se pliegan las persianas venecianas que, naturalmente, cambian de altura según la longitud de los huecos: las guillotinas dividen en dos partes iguales el hueco de antepecho macizo y en tres el de antepecho acristalado. Todo ello, además, reúne un valor semántico radicalmente polémico porque intenta romper con los mismos instrumentos de la tecnología un código que había pasado a integrarse al público más reaccionario. El vibrátil y casi gratuito aspecto de la fachada es el gran ataque a toda la arquitectura neocapitalista de la eficiencia rotunda, de los convencionalismos de standard social, del aparente perfeccionismo tecnológico y del falso racionalismo tranquilizador de conciencias.

En el edificio se resumen muchas actitudes de ese nuevo, eficaz y radical racionalismo que los contradictores de la arqui-

tectura italiana no supieron apreciar: el uso de los standards limitado a donde llega la realidad de la industria, las consideraciones funcionales por encima de la composición abstracta, la sinceridad en la expresión del proceso tecnológico, la adecuación a un contexto físico, económico, social y psicológico. Aunque con resultados formales muy distintos, los Uffici Castelli de Gardella son producto de un método de diseño absolutamente paralelo e igualmente radical, lo cual da a estos dos edificios un carácter casi prototípico dentro de la arquitectura italiana de aquellos años.

En el Congreso del CIAM de Oterloo en 1959, los italianos presentaron la Torre Velasca de B.B.P.R., la Mensa Olivetti en Ivrea de Gardella y la casa Arosio en Arenzano de Magistretti, realizada el año anterior. Las tres obras provocaron un gran escándalo y fueron un punto fundamental en la crisis profunda que se planteó en el seno de la ya venerable institución internacional. Ya desde entonces, los falsos puristas, los progresistas incultos, los polémicos reaccionarios y los dicharacheros de mala sangre no entendieron esas obras tan fundamentalmente renovadoras. Con la casa Arosio, Magistretti inicia un lenguaje que luego ha de explotar hasta sus últimas consecuencias y que ha llegado a divulgarse por toda Europa incluso con graves peligros de amaneramiento. Pero lo más importante de este lenguaje no es el detalle de unas formas circulares o del tratamiento de planos complejos intersecados, sino la posibilidad de expresar una complejidad y una riqueza espacial de clara procedencia aaltiana. En un solar muy pequeño, la casa se articula en diversos planos adaptados a la pendiente del terreno. Jugando con los distintos tramos de la escalera y utilizando paramentos deslizantes, toda ella forma una unidad espacial muy coherente, incorporando en ella, incluso, la azotea que, por otro lado, se integra directamente al jardín. La epidermis está tratada aquí con una contención casi loosiana aunque sin perder la exigencia de expresionismo tecnológico en el uso de remates, esquinas, zócalos, alfeizares, etc.

La línea de la casa Arosio se puede ir siguiendo en diversas viviendas unifamiliares realizadas aquellos años por Magistretti. Quizás las más representativas sean la Schubert en Ello (1960), la Gardella en Arenzano y la Bassetti. Esta última, realizada en Azzate (Varese) en 1961, es de una gran calidad: su estructura volumétrica compleja y aparentemente desordenada está vertebrada por una concepción espacial extraordinariamente coherente, alrededor del eje fraccionado y discontinuo de la escalera. El discurso espacial que se articula desde el vestíbulo a la sala de estar, al salón superior y a los dormitorios, sólo tiene paralelo de calidad en los Aaltos más logrados. Aquí hay que reconocer incluso referencias formales aaltianas muy directas y una volumetría exterior que nos trae inmediatamente el recuerdo de un Wright característico.

La perfección de este lenguaje se encuentra en el edificio del Club de Golf de Carimate (Como), cuya estructura compositiva y cuyo tratamiento epidérmico se basa en los mismos recursos: la utilización de la escalera como elemento de discontinuidad y de enlace, la comunicación visual

incluso independiente del itinerario — recurso tan caro a Gardella y tan inteligentemente utilizado en los Uffici Castelli—, la kahntiana superposición de circunferencias y rectángulos, la composición en ángulo —¿vocación manierista?— tan acusada en la sala de juego del Club con la altísima ventana rasgada, la continuidad del estuco

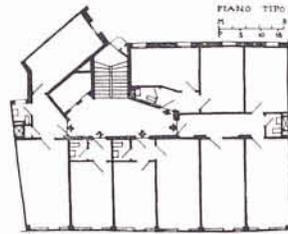
de cemento blanco, los remates negros enrasados, etc.

El conjunto más interesante realizado por Magistretti y que viene a resumir todo este período de su obra es Marina Grande en Arenzano, cuya primera etapa es de 1960. Pineta de Arenzano es una urbanización en la costa genovesa para una típica especulación, con un plan urbanístico impersonal y sin ningún interés, pero en la que trabajaron muchos arquitectos milaneses del momento (Gardella, Zanuso, Magistretti, Caccia, etc.), llamados por un grupo social potente y snob. El resultado fue absolutamente lógico: un urbanismo pésimo y un elevado porcentaje de arquitectura buena que logra redimir en parte la baja calidad del urbanismo. Por otro lado, un campo de experimentación vanguardista como suelen ser siempre las casas inteligentes para ricos snobs.

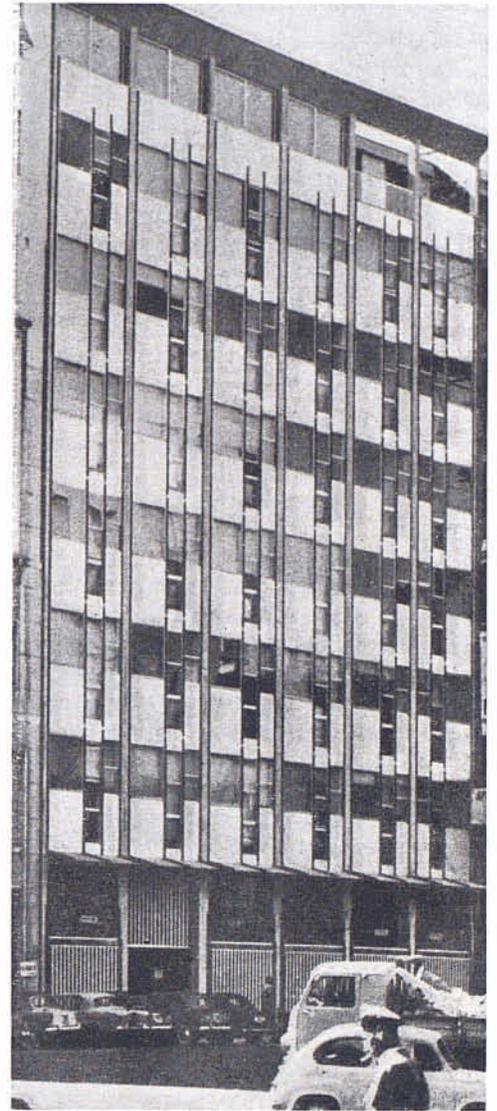
Marina Grande fue en Pineta de Arenzano el primer intento de superar el amorfo salpicado de casitas entre jardines con la construcción de un conjunto unitario de apartamentos. La zona central del grupo tiene una extensión aproximada de 1 Ha. La plaza mide 50 x 45 m. En esta plaza se



Torre con apartamentos duplex y a una sola planta. Una de las últimas obras de Magistretti en Milán.

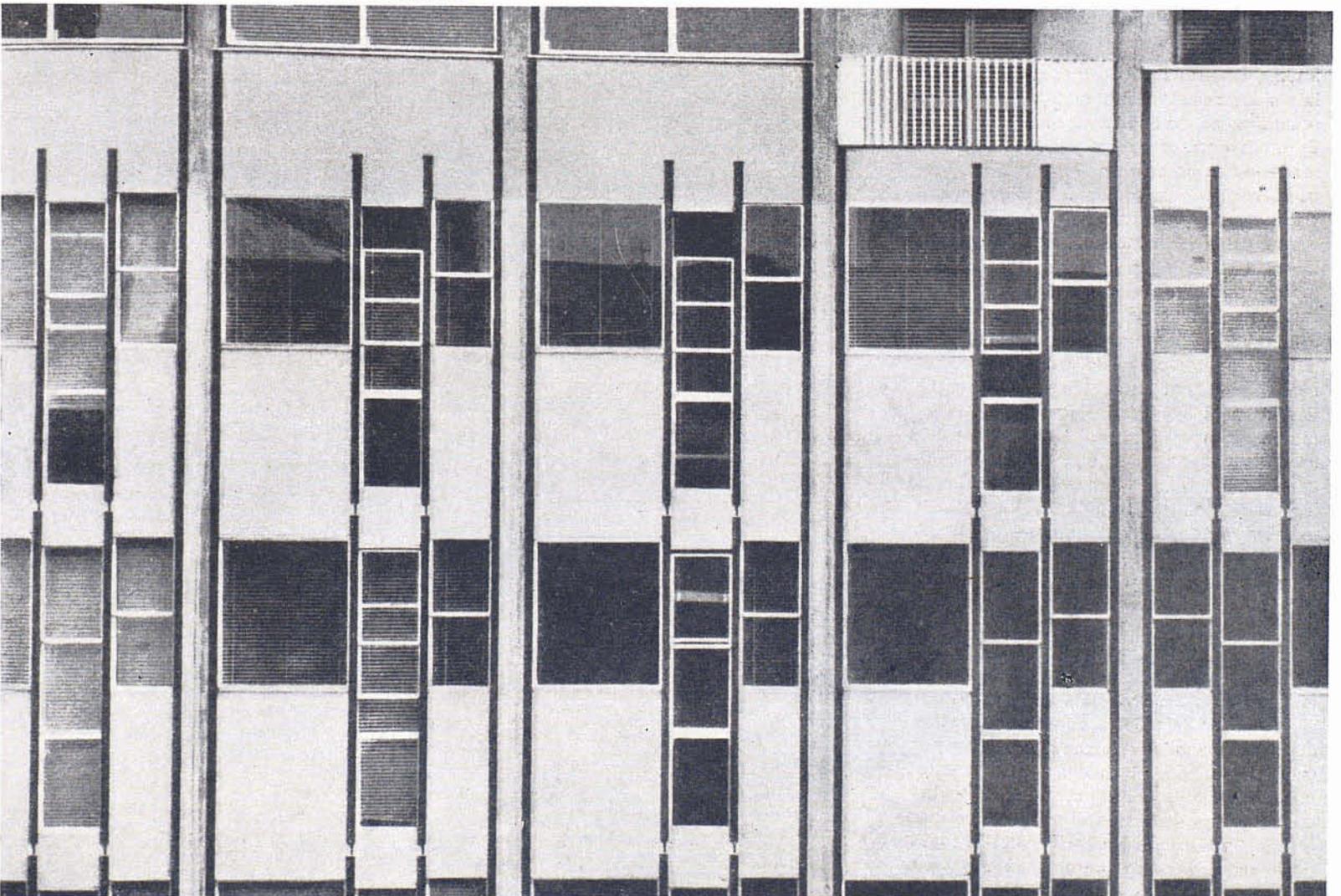


Planta de las oficinas en el Corso Europa de Milán.



Oficinas en Milán. Fachada al Corso Europa.

Oficinas en el Corso Europa de Milán. Detalle de la fachada.



agrupan unos 50 apartamentos. La profundidad de los bloques es de 16 m y 18 m. Las superficies edificadas son 8.500 m² en viviendas, 4.000 m² en tiendas y 5.000 m² en servicios comunes, lo cual suma un total de 17.000 m².

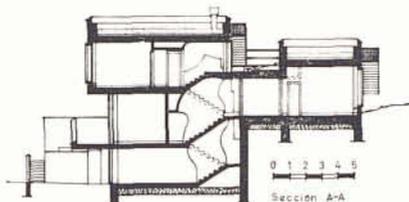
Marina Grande se presta a una serie interminable de comentarios. Intentemos hablar primero de los temas que de alguna manera se refieren al lenguaje arquitectónico. El tratamiento de la piel del edificio está dentro de la misma línea de «diseño tecnológico» que hemos comentado antes y la configuración general intenta una adecuación a preexistencias, si no inmediatas físicamente, de suficiente validez histórica: la plaza de la pequeña aglomeración urbana, el porche, el balcón, la estructura cerrada. El tratamiento espacial es interesantísimo, no sólo en el planteo de la plaza mirando hacia la montaña — con la sorpresa de un porche abierto al mar, como un relámpago de luz introducido en una secuencia muy contenida — sino por la misma disposición de los apartamentos: cuando las pequeñas escaleras amenazan en convertirse en unos espacios suburbanos, cerrados y siniestros aparece la sorpresa de un pequeño jardín elevado, a través del cual se llega a los apartamentos del último piso, en los que la compleja volumetría de los tejados introduce unos espacios muy sugestivos, muy urbanos de tan informales y tan aparentemente casuales.

Es curioso señalar que los bloques al margen de la plaza central se proyectaron posteriormente (1963) y acusan aquella situación de crisis de que hemos hablado al principio de estas notas. Hay como un cierto desprecio hacia el tratamiento de la piel y un gusto en querer acusar que la volumetría exterior es un producto — con lenguaje no precisamente contenido, sino en altavoz — de la complejidad espacial. Un intento de brutalismo a otra escala rompe la calidad urbana del conjunto y el paisaje natural no acaba de resistir bien el impacto. Es un fragmento muy significativo porque responde al momento en que toda esta escuela de Milán se replanteaba su posición y la nueva actitud polémica les obligaba a dar un peligroso bandazo. Con la polémica, Magistretti no logró «añadir», sino burdamente «substituir» y esa no es manera de lograr una eficaz superación.

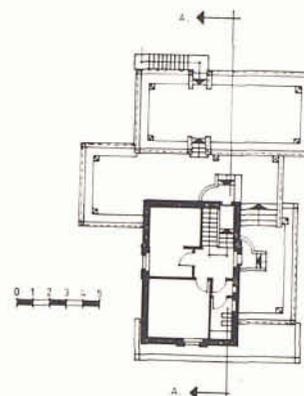
Las consideraciones de mayor alcance son, no obstante, las de orden arquitectónico-urbanístico. La experiencia de Marina Grande está hoy relativamente repetida en muchas zonas turísticas del mundo y los intentos de aglomeración se van multiplicando, desde los «Habitats» insulsos hasta los conjuntos bastante más inteligentes — y sobre todo más bonitos — de Bofill, pasando por las utopías inglesas y japonesas y las redes espaciales con «eles» más o menos elementales. En aquel momento Marina Grande fue el más interesante intento de superar la urbanización extensiva de turismo y vacaciones. Las razones contra la dispersión de pequeñas casas eran obvias: defensa del paisaje, sucesiva reducción a límites imposibles de casas y solares por exigencias económicas del usuario, inadecuación de la estructura profesional del arquitecto para dedicarse al proyecto de una ilimitada serie de pequeños «chalets», coste de la urbanización y pérdida de espacios libres de uso eficaz. Contra ello, Magistretti

presentaba una alternativa concreta: concentración de lo edificado — con adecuación a los tamaños y a las economías reales — y unificación de servicios y recuperación de grandes espacios libres comunes. En el fondo es una alternativa que ya estaba incluida en las propuestas de los primeros racionalistas, concretamente en las tesis sobre la ciudad verde vertical de Le Corbusier. Pero hay una diferencia de detalle que históricamente es importante: ahora no se trata de bloques de habitación entre un verde continuo, sino de centros urbanos coherentemente relacionados por espacios libres. Las ventajas de la solución Marina Grande son absolutamente evidentes. Los inconvenientes que han podido presentarse y que han sido argüidos por cierta crítica — alto nivel de financiación, imposibilidad de un rendimiento económico rápido, peligro de una futura especulación que ocupe luego los espacios libres comunes, dificultad en coincidir exactamente con la de-

Villa Arosio - Sección.

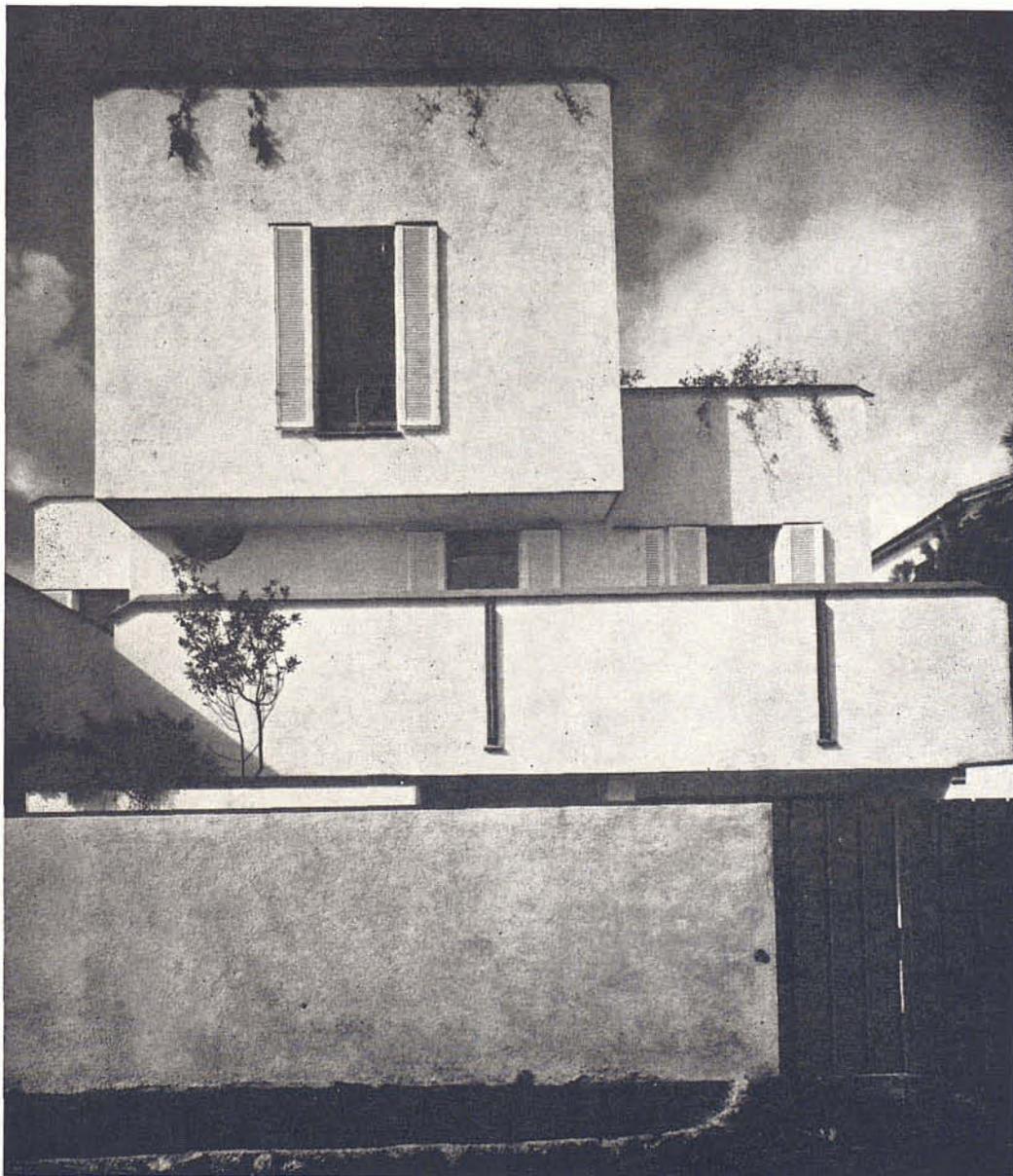


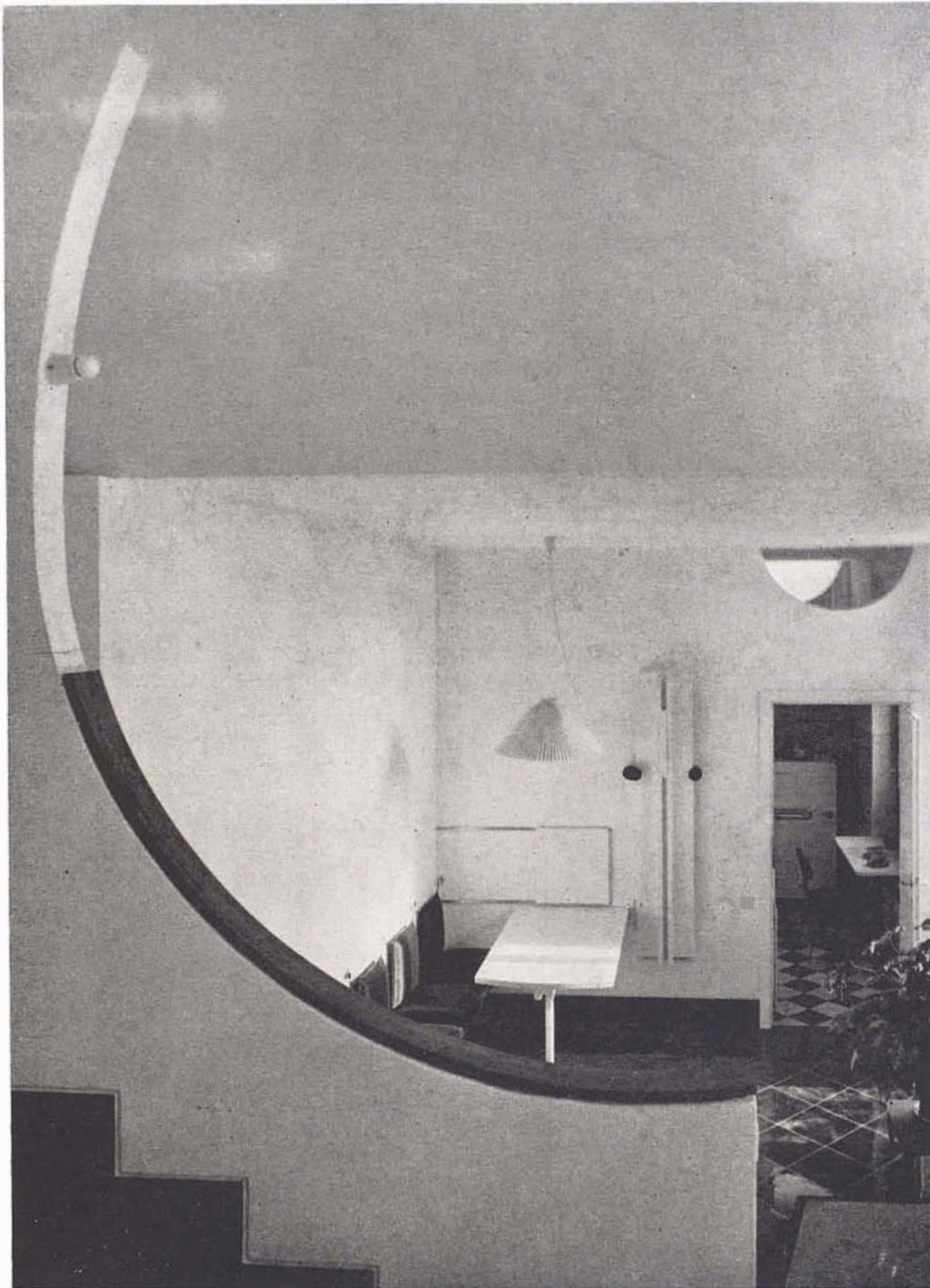
Planta baja.



Planta piso.

Villa Arosio - Arenzano. Fachada a la calle de acceso.





Villa Arosio-Arenzano. Vista del comedor desde la sala de estar.

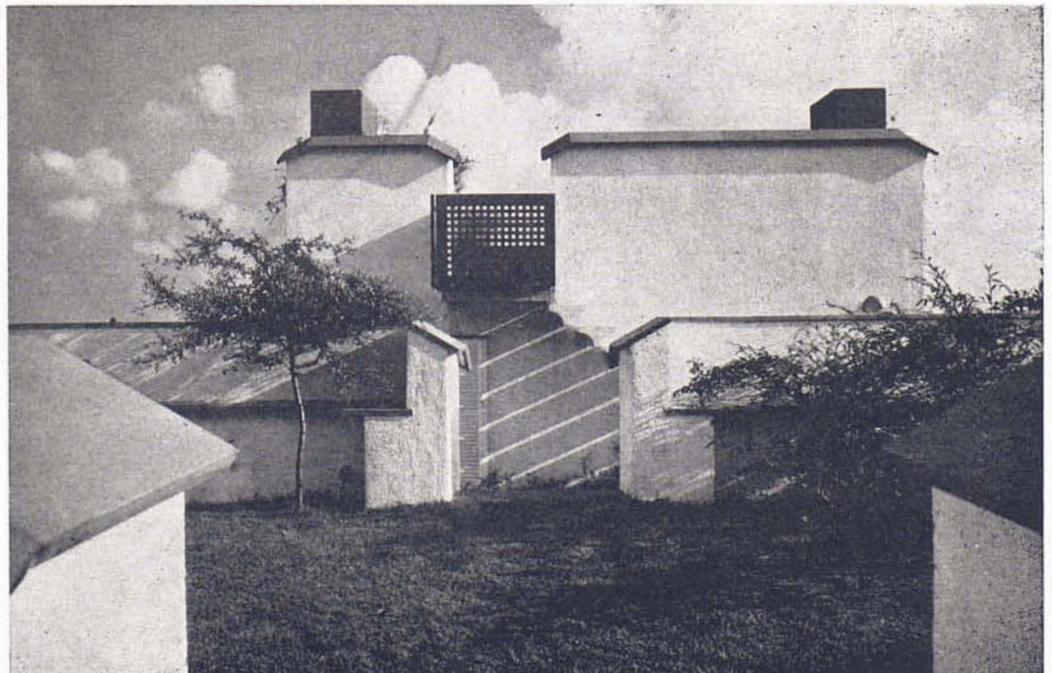
manda del mercado— no son inconvenientes referibles directamente al planteo urbanístico, sino a la situación sociológica y política en que nos movemos y en la cual el urbanismo se hace prácticamente imposible: tendencia inevitable a las especulaciones inmediatas y falta absoluta de exigencia en el cumplimiento de los planes urbanísticos por la hegemonía de los auténticos grupos de presión. Si estas consideraciones imposibilitan o dificultan soluciones como las de Marina Grande, tendremos que convenir otra vez que, si no hay algún proceso socializante inmediato, el urbanismo turístico será un fracaso desde el punto de vista económico y desde el puramente estético del respeto al paisaje, lo cual, a la larga, derivará también hacia un fracaso puramente económico.

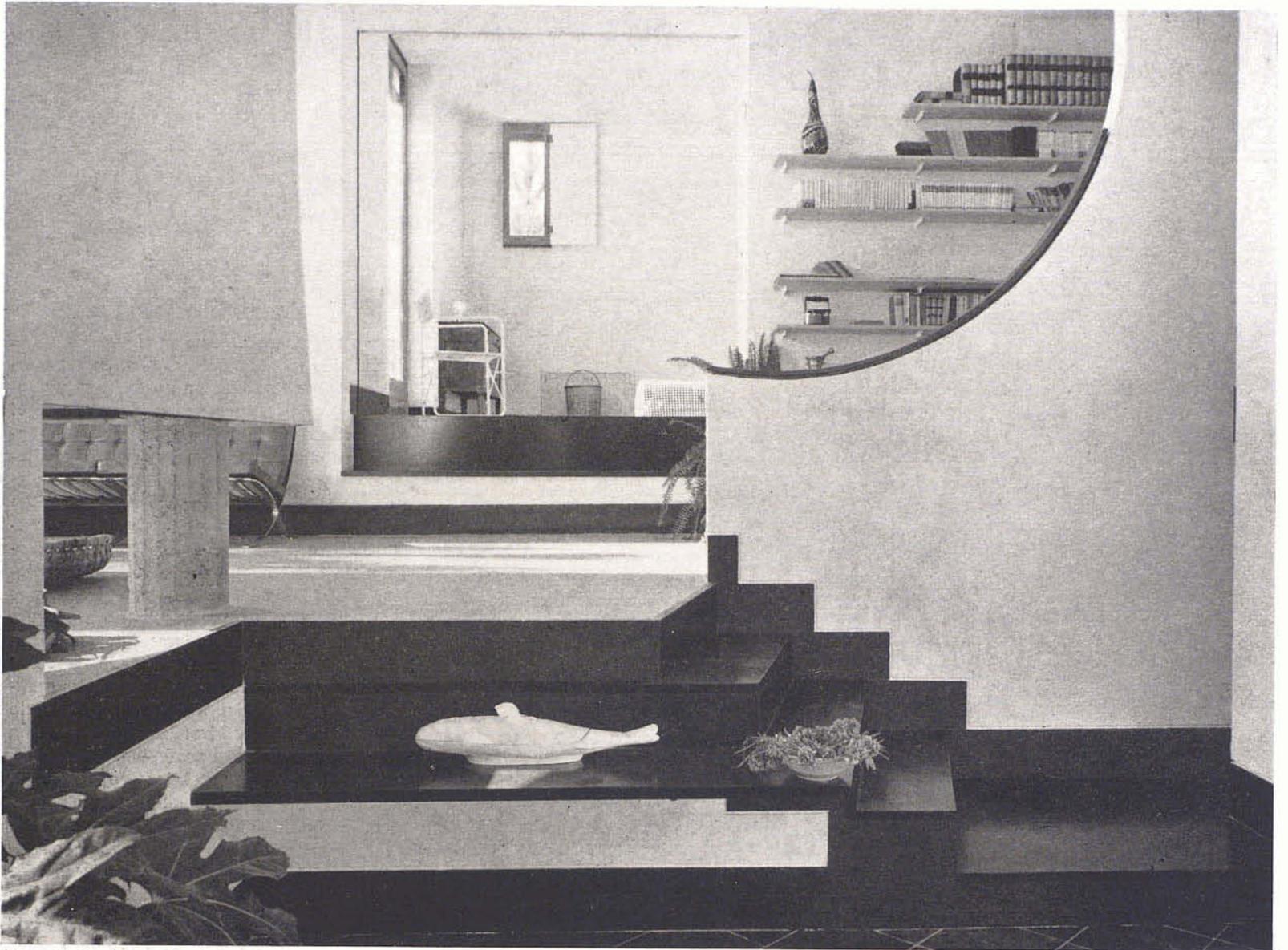
Otro tema arquitectónico-urbanístico es el intento de crear artificialmente una unidad de residencia, intento que incluye la convivencia sistematizada de variación y de repetición y la superación de las arbitrariedades de origen folklórico. Ultimamente han abundado en todo el mundo los estudios sobre sistemáticas de agrupación, pero Marina Grande fue una de las primeras realizaciones concretas que afrontaron — modestamente pero con éxito — el problema. A través de un módulo muy rígido se suceden unos tipos limitados de apartamentos con una ley sencilla de agrupación que no tiene nada que ver con la «algebraica multiplicación de planos» de las que el propio Magistretti había salido al paso en

Villa Arosio-Arenzano. Vista de la sala de estar desde el ingreso.



Villa Arosio-Arenzano Fachada al jardín.



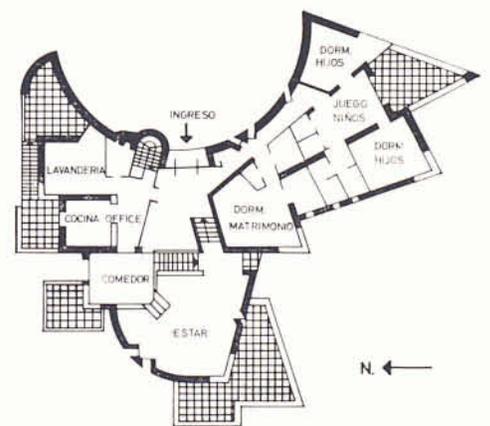


Vista, desde el comedor, de la sala de estar, al fondo, el dormitorio.

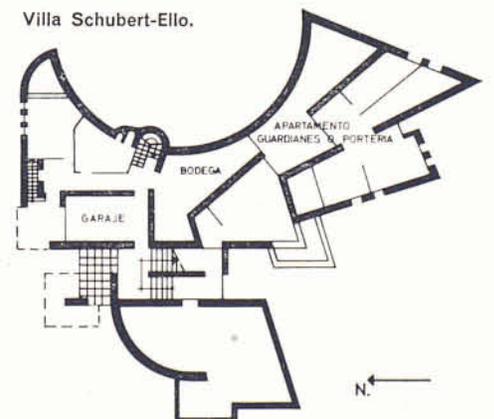
Villa Schubert-Ello. Fachada al norte.

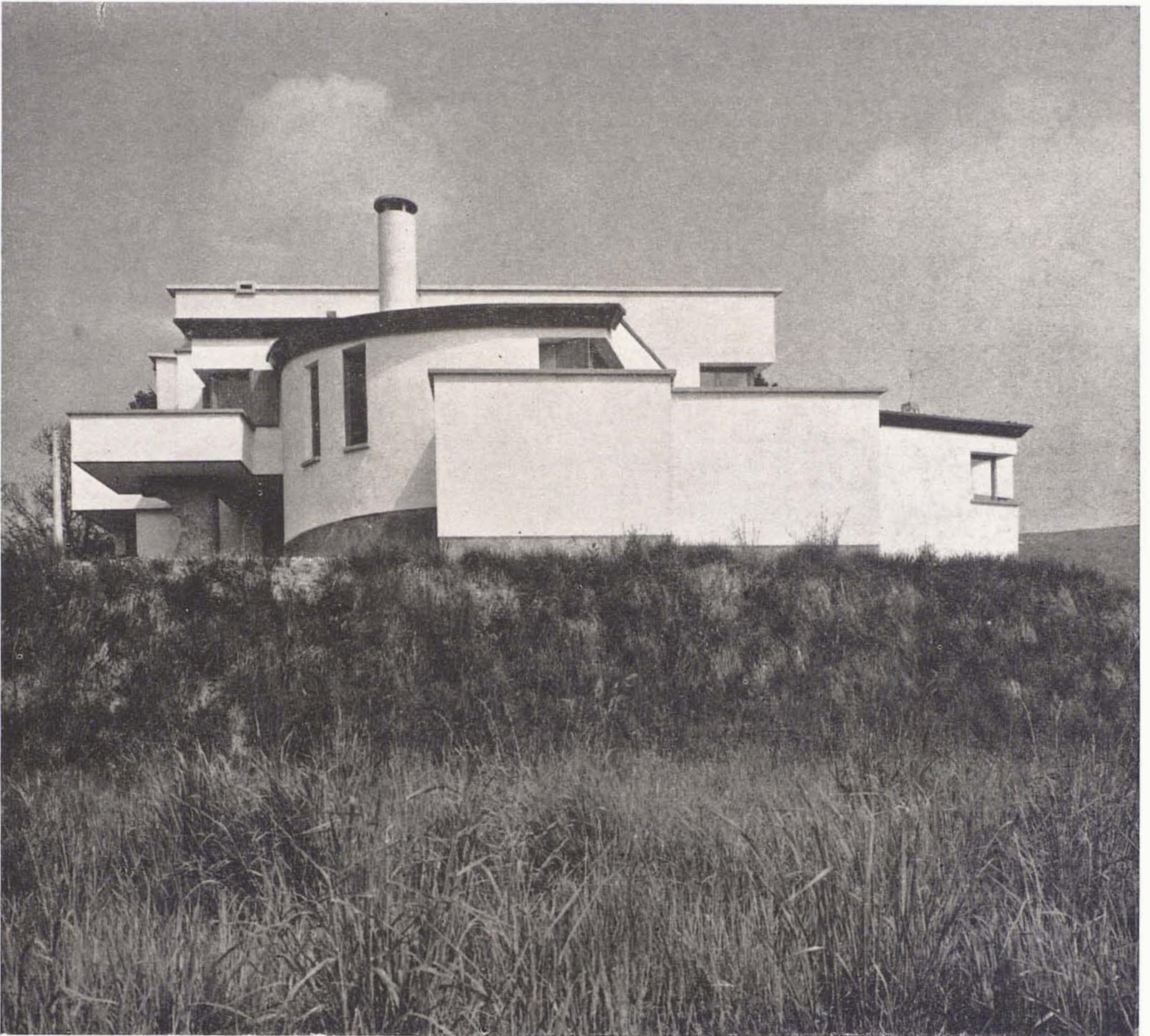


Villa Schubert-Ello.



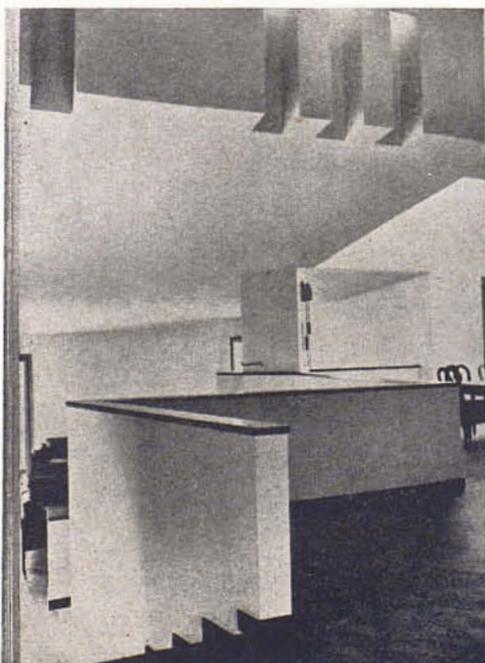
Villa Schubert-Ello.



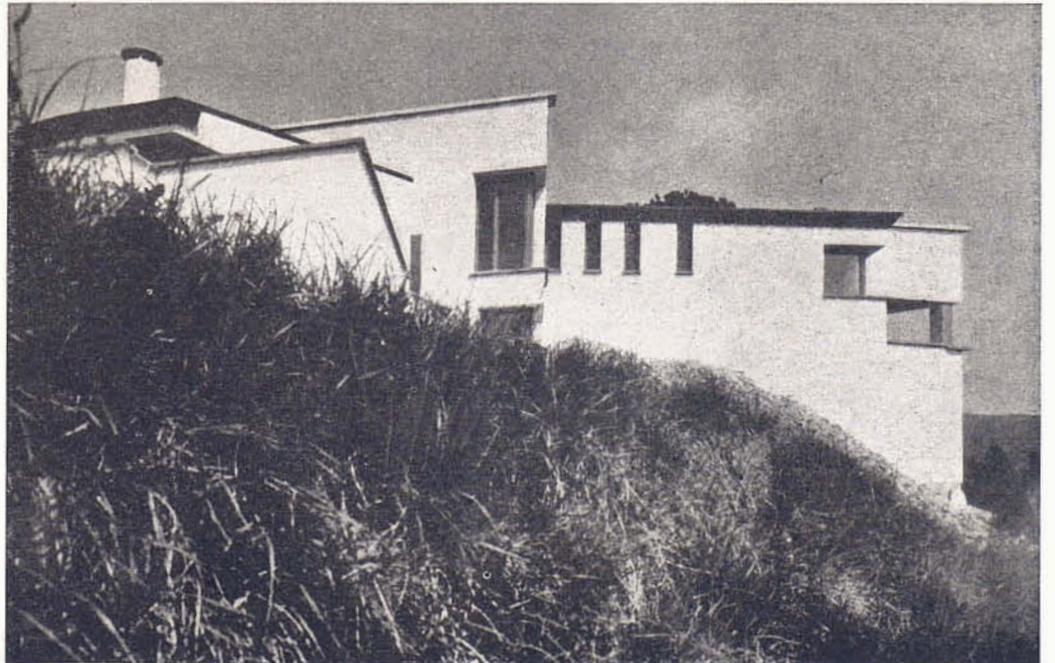


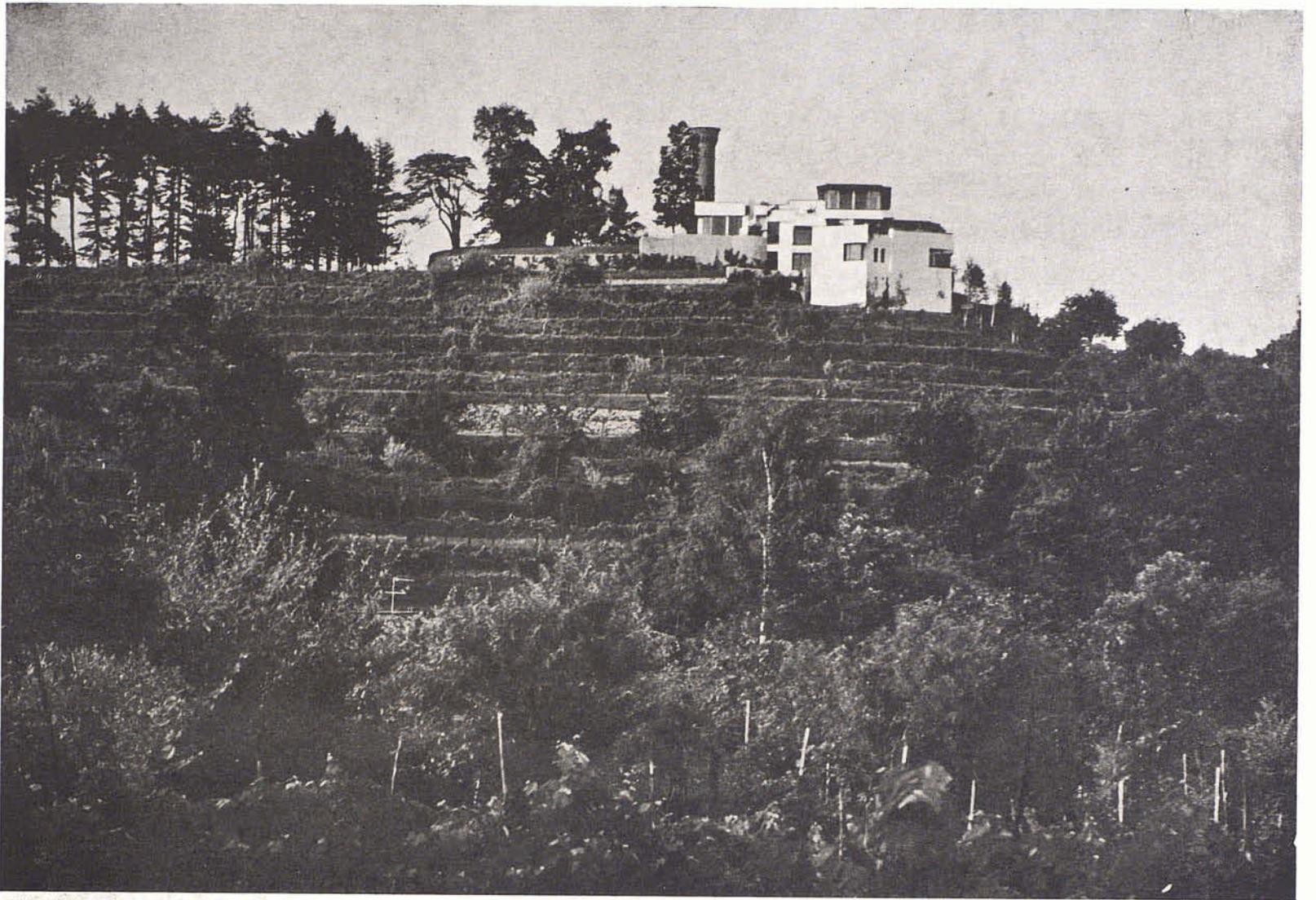
Villa Schubert-Ello. Fachada al valle. (Juego de diversas visuales sobre el paisaje.)

Un detalle del nivel superior de la sala de estar (a la derecha, el rincón del comedor).



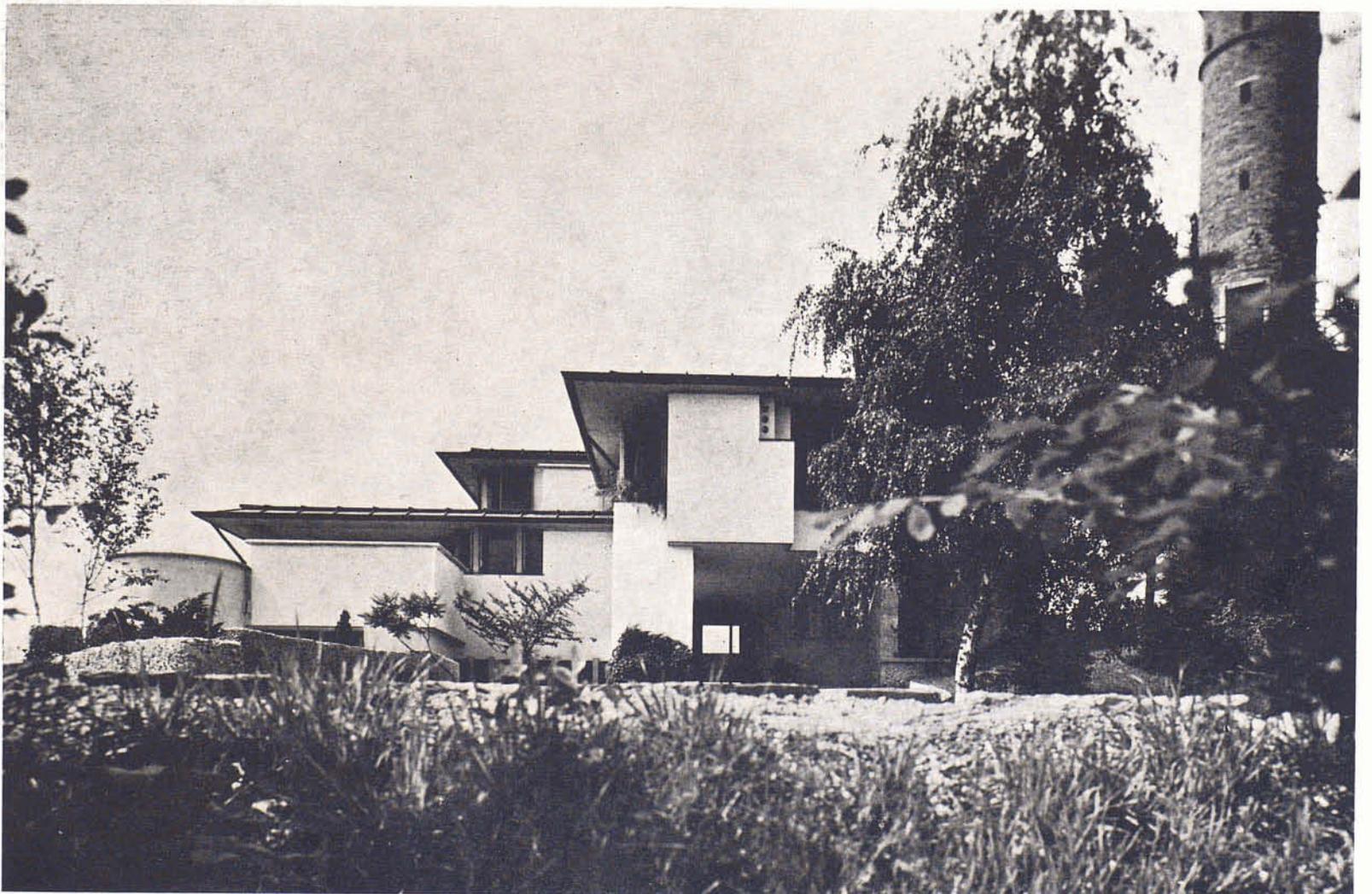
Fachada sudoeste.

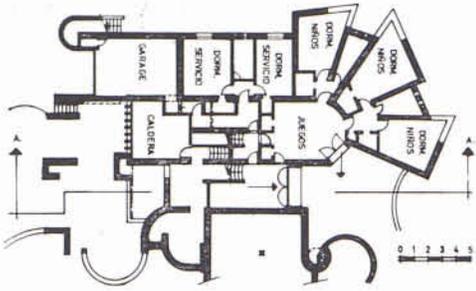




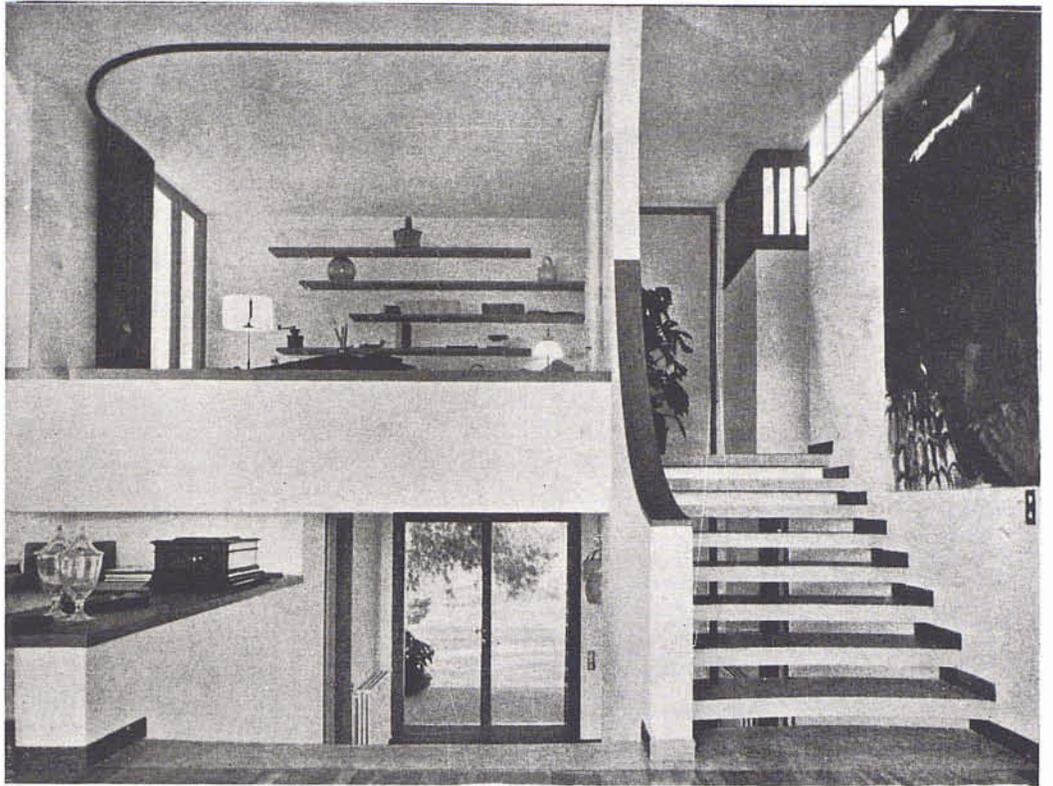
Villa Bassetti-Azzate. Fachada sur.

Villa Bassetti-Azzate. Fachada norte.

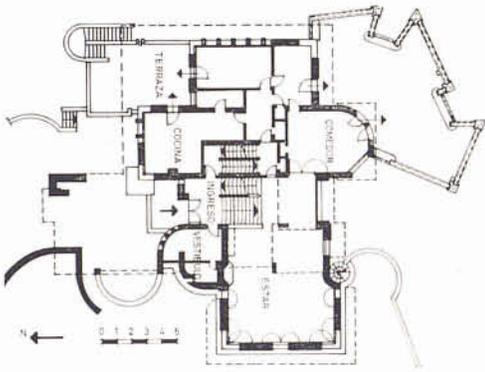




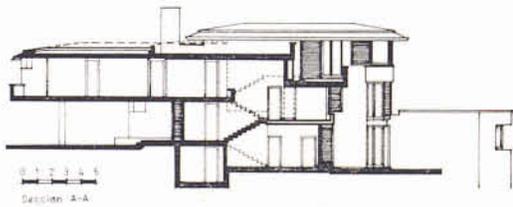
Planta primera.



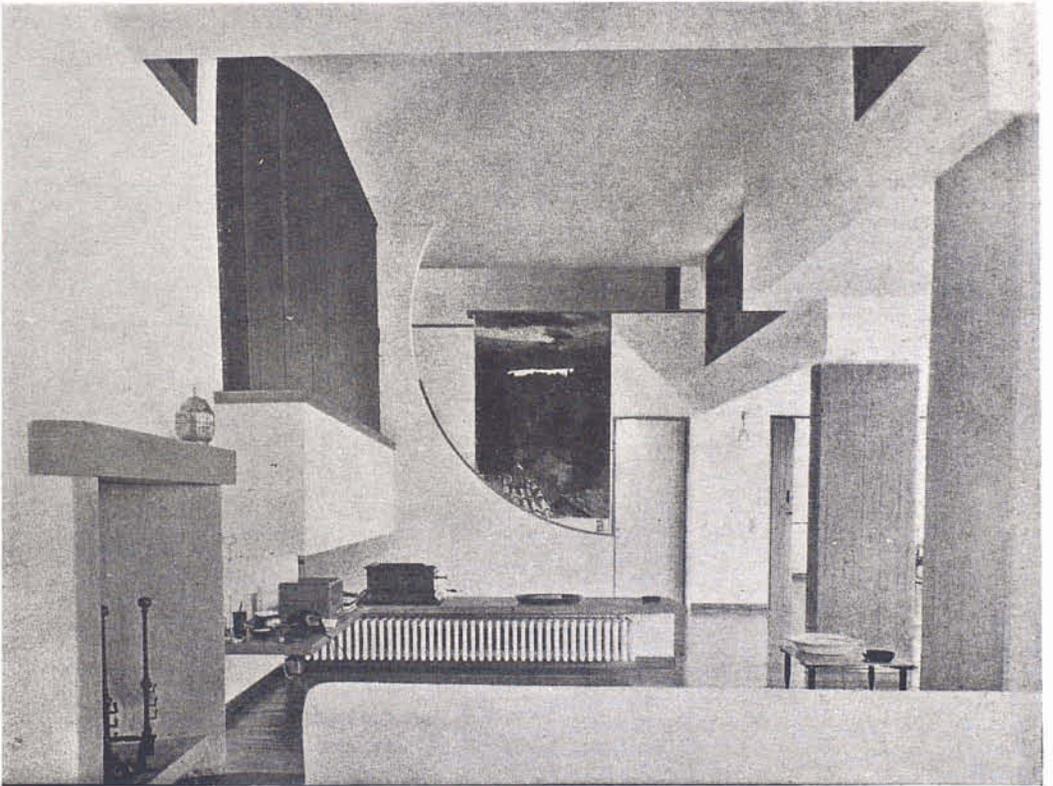
Villa Bassetti-Azzate. Vista del estudio desde la sala de estar.



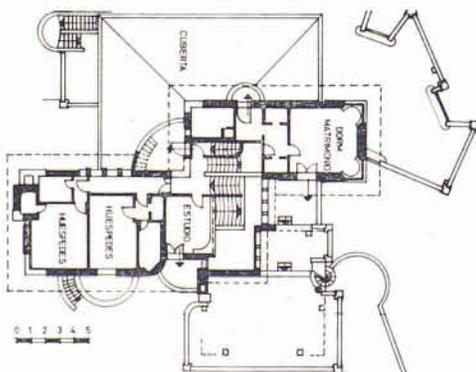
Planta segunda.



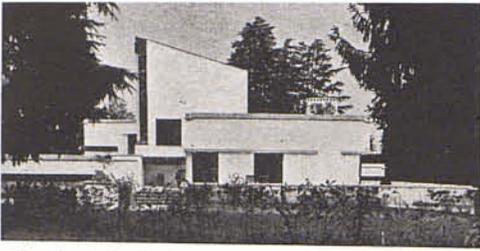
Sección.



Villa Bassetti-Azzate. Sala de estar. A la izquierda, la abertura que comunica con el estudio.



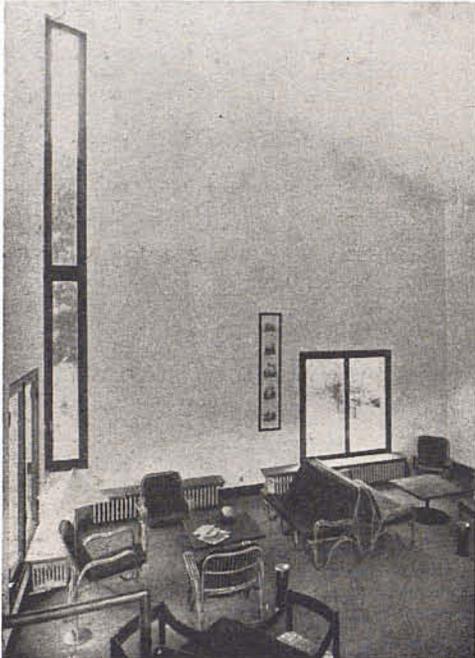
Planta tercera.



Club de Golf. Fachada.



Club de Golf. Sección.

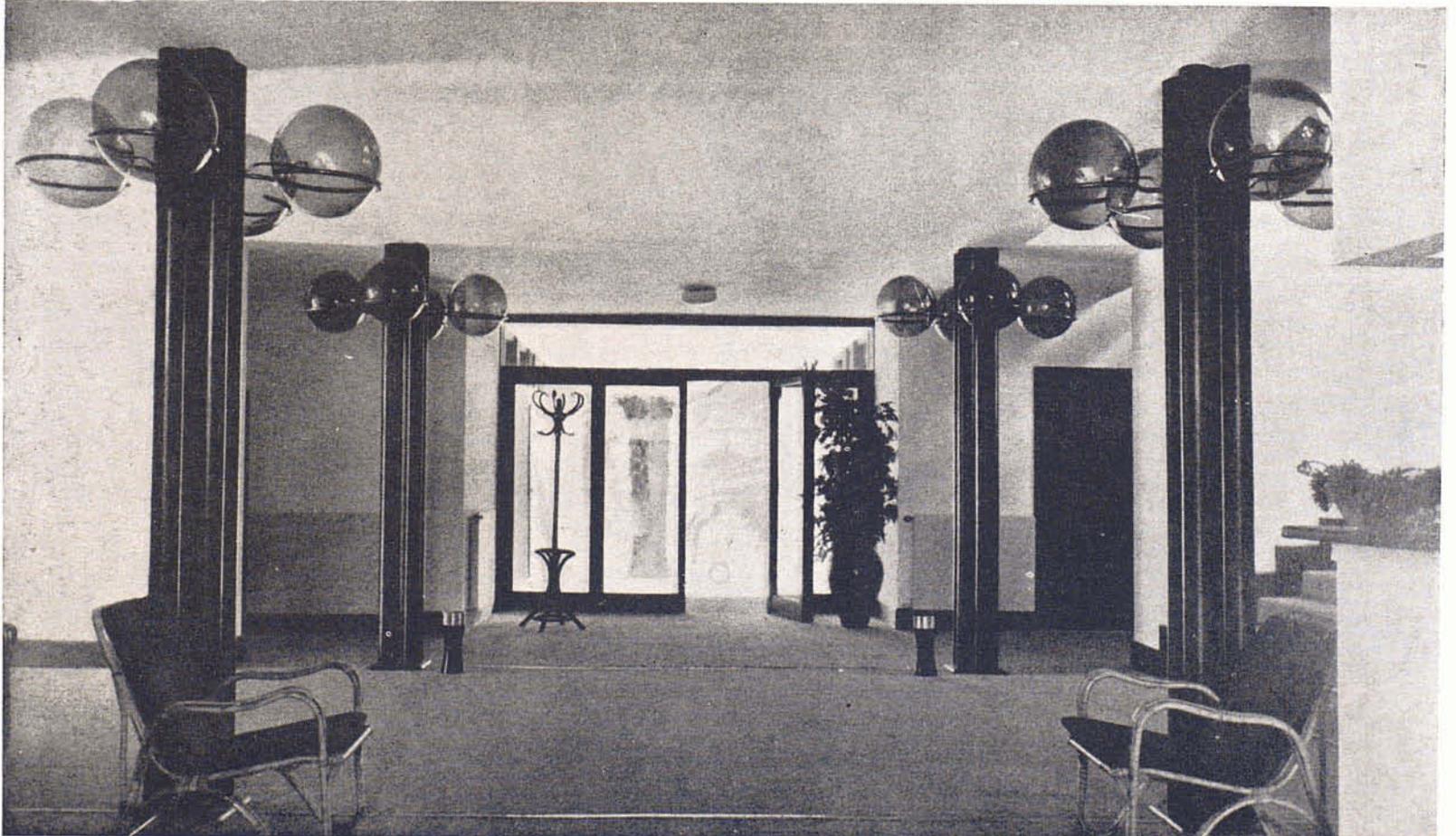


Club de Golf en Carimate. Un rincón de la sala de lectura situada en la cota más alta del edificio.



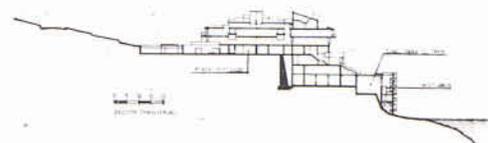
Club de Golf en Carimate. Los distintos espacios se articulan a través de escaleras consiguiéndose una sucesión gradual de distintos niveles.

Club de Golf en Carimate. El hall de ingreso desde el cual unos pocos escalones dan acceso a la sala de estar, y otros, al restaurante.

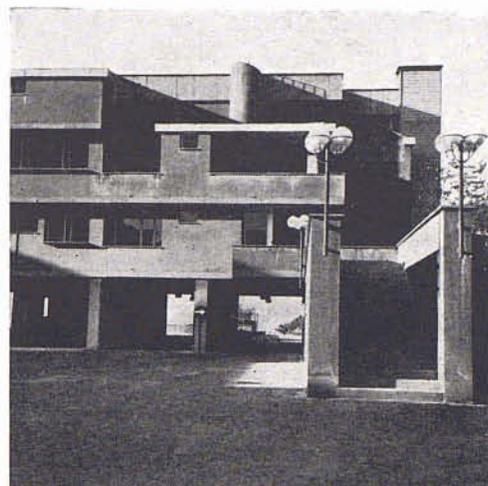


su torre del Parque de Milán. Así, la variadísima agrupación de Marina Grande se halla a la vez lejos del bloque geométrico cristalizado y de la reproducción arbitraria de un ambiente folklórico. Nada tan poco «revivalista» ni folklórico como esta plaza de Pineta de Arenzano. Ni «revivalista» ni folklórico, como no lo fue el conjunto de la arquitectura italiana de los años 60, a pesar de la incomprensión de una buena parte de la crítica europea y americana.

Paramos aquí el resumen de la obra de Vico Magistretti porque ahora entraríamos ya en el análisis de realizaciones demasiado recientes. Hemos querido situar un determinado Magistretti en un contexto que nos parece crucial para la historia de la arquitectura moderna europea. La aventura de la arquitectura italiana de alrededor del año 60 fue un esfuerzo inusitado. Y sigue siendo el intento de integración histórica más efectivo que hemos vivido desde la última guerra mundial. Descubrir una línea histórica donde incluirse, utilizar con sentido crítico toda la tradición racionalista y afirmar que espacio y piel tenían un papel paralelo y activo en la arquitectura, fueron aportaciones fundamentales que han creado ya una nueva tradición.



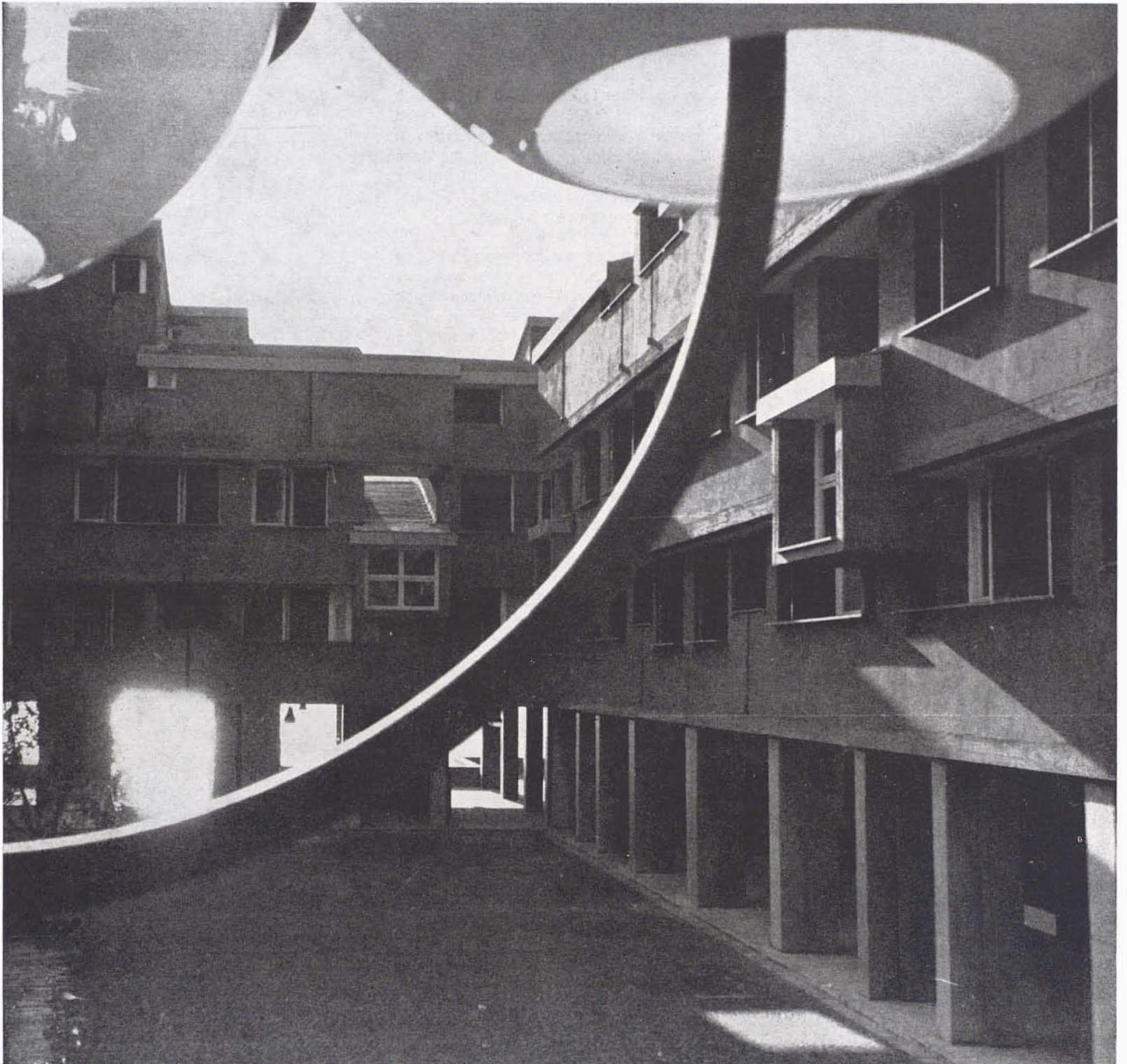
Marina Grande. Sección.



Marina Grande. Una vista de los apartamentos desde una de las plazas interiores del conjunto.

Marina Grande. Fachada sobre el mar.

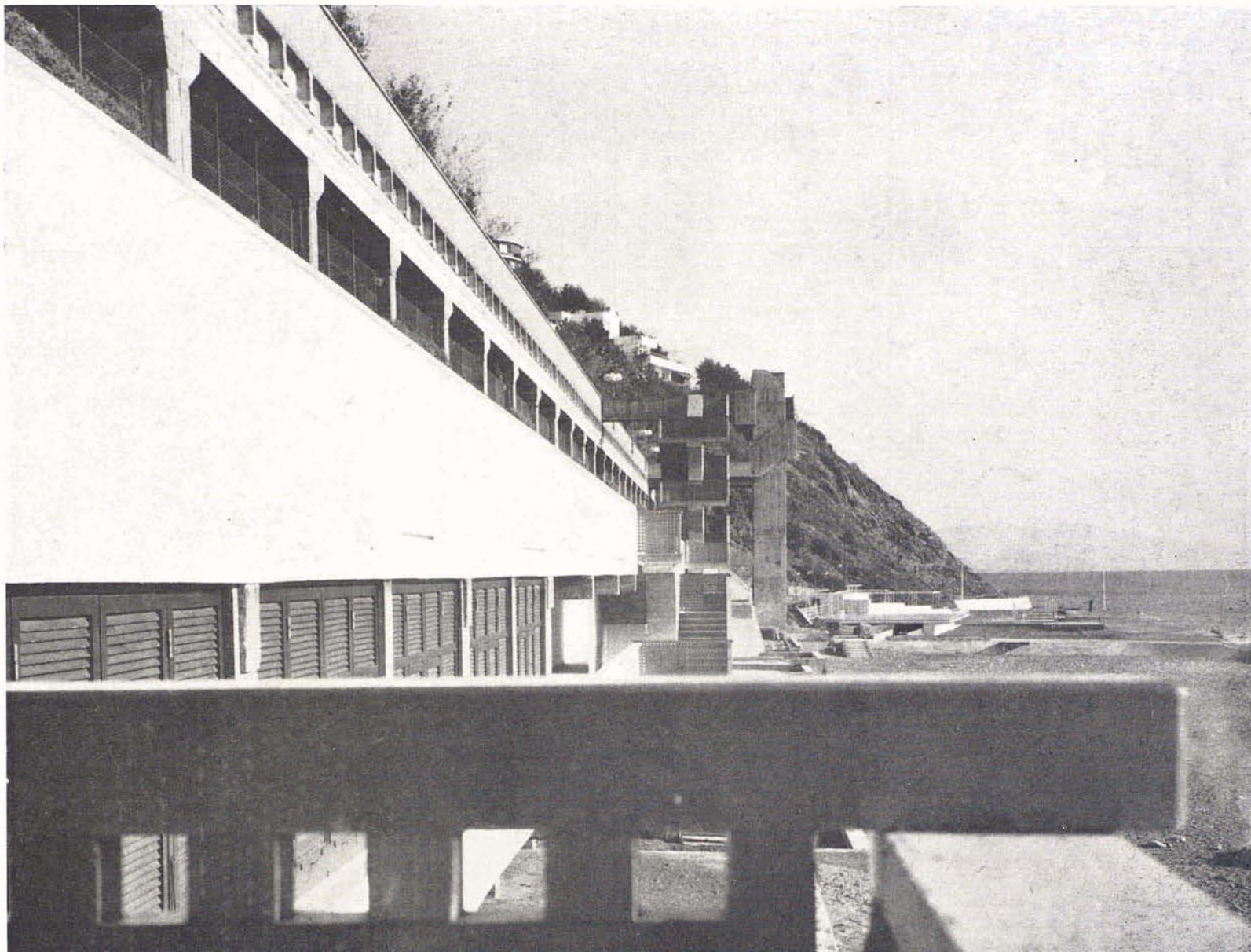




Marina Grande. La plaza porticada que se abre sobre el mar hacia poniente, alrededor de la cual se han agrupado los apartamentos.

Marina Grande. Fachada al monte.





Marina Grande. La fachada de los vestuarios. Al fondo las escaleras que unen los apartamentos a la playa de Arenzano.



Marina Grande. Un detalle de las escaleras de acceso a la playa.