

La fuente mágica de la Piazza d'Italia

Ronald Filson. Nace en 1946. Arquitecto por Yale University y la American Academy en Roma. Desde 1974 es profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de California en los Angeles y es director del Urban Innovations Group, centro de investigación arquitectónica. Ha publicado varios artículos en revistas como Progressive Architecture, Domus, y el A.I.A. Journal. Exposiciones con Charles Moore en 1977 y 1978.

1. Antecedentes

La Piazza D'Italia surgió de las necesidades que para una remodelación urbana existían dentro del escenario étnico, en la ciudad de Nueva Orleans, en Louisiana. A finales de los 60 y principios de los 70, la ciudad se encontraba en una paradójica situación, de un lado el crecimiento desarrollo comercial que trataba de reflejar el papel de Nueva Orleans como uno de los más activos puertos y como ciudad más importante del Sur de Estados Unidos y, del otro lado, el problema de la existente destrucción de uno de los más ricos e interesantes ambientes urbanos en los Estados Unidos.

Dicha destrucción se caracterizaba por la sistemática desaparición de áreas históricas fuera del protegido casco antiguo y los cambios experimentados en los bajos y altos distritos jardín.

Los edificios que se estaban demoliendo al sur de la calle Canal eran su mayor parte almacenes y astilleros correspondientes a la mitad del siglo XIX (fig. 1). Al contrario que en el Barrio Francés, estos edificios consistían en su mayoría de tres o cuatro pisos altos con acceso de vehículos desde la calle a los patios interiores.

La administración de la ciudad y la comunidad local estaban preocupados por el incremento de la masificación de viviendas en el centro de la ciudad.

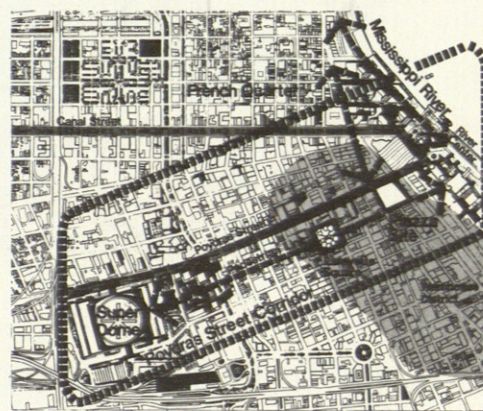
Existían, al mismo tiempo, presiones por parte de representantes de la comunidad italiana para marcar su presencia con valiosas contribuciones al desarrollo económico y cultural de la ciudad.

La presencia de una comunidad italiana en un lugar que en principio asociaríamos con las culturas francesas y españolas, incluyendo influencias africanas, necesita cierta investigación.

Es ésta una interesante situación que habla por sí misma de la rápida desaparición del benéfico intercambio entre los

grupos étnicos y comunidades en las antiguas ciudades americanas.

Los diversos grupos de emigrantes, que durante un período de 350 años se han ido estableciendo en Nueva Orleans, han establecido perpetuas señales físicas en la ciudad, al mismo tiempo que han contribuido a su actual y casi únicas calidades urbanas. Dichas comunidades se han mostrado siempre ansiosas de mantener sus identidades individuales en vez de optar por un displicente mirar a la ciudad como el único punto de parada en el camino



1

hacia el campo y considerar sus cualidades étnicas como algo oculto y olvidado en el rápido intento de «americanización».

La comunidad italiana, siendo el mayor grupo étnico de Nueva Orleans con un 26 por 100 de los nacidos en el extranjero y alrededor de 200.000 personas descendientes de italianos, data de mediados del siglo XI, cuando emigraciones de profesionales, artesanos y mercenarios de Génova, Piamonte, Nápoles y Sicilia causadas por razones económicas y políticas, llegaron a Nueva Orleans.

Según la señora Anna Lindberg, historiadora local, los primeros emigrantes italianos en Nueva Orleans se integraron en una ciudad que ya había acogido diversos grupos étnicos con sus definidas características y compromisos.

La estructura social en Nueva Orleans a mitad del XIX estaba en relación directa con las interrelaciones de los diversos grupos étnicos y sus actividades.

Una posible clasificación sería: franceses: profesiones liberales; judíos: retales, ropa y comestibles; irlandeses: estivadores, policías y políticos; alemanes: tractoristas y almacenaje; angloamericanos: financiación e inversiones.

Parece ser que una de las mayores ocupaciones de la comunidad italiana en ese período estaba conectada con la importación y distribución de cítricos. Esto último evolucionó hasta incluir vinos y licores.

Otra interesante actividad de la comunidad italiana fue su papel en el desarrollo cultural y artístico de zonas de la ciudad.

Así, la Compañía de Opera Italiana se fundó en 1850, y de la misma forma podemos atribuir a la comunidad italiana casi toda la decoración arquitectónica en madera, piedra y yeso, característica de la ciudad.

La guerra civil causó la inmigración en masa de sicilianos que constituyen hoy en día alrededor del 99 por 100 de la comunidad italiana en cuanto a su origen.

Se caracteriza esta comunidad por gran espíritu trabajador y la agrupación en cerradas vecindades con fuertes lazos familiares. Crearon cantidad de grupos que varían desde orientación cultural como la Guild Opera hasta el Italian American Marching Club y el Sicilian Dancing Group.

En estos momentos dichos grupos se han consolidado en la Federación Italo Americana de Louisiana, que es la comunidad-cliente para el desarrollo del proyecto Piazza D'Italia.

2. El concurso; propuestas y decisiones

En 1974 la alcaldía de la ciudad tomó una serie de importantes decisiones para tratar de juntar las diferentes personas y fuerzas involucradas en el proyecto sobre la Piazza D'Italia.

El alcalde, Moon Landrieu, unió los intereses para un mayor desarrollo comercial del deteriorado distrito de almacenes a los intereses para una mayor representación y actividad de la comunidad italiana en la ciudad.

Por lo que se estableció un concurso limitado y coordinado por el administrador de proyectos de la ciudad, John Chestia.

El concurso consistía en utilizar dos manzanas, con una torre de 22 pisos de oficinas existente en una de las esquinas, en las que se desarrollarían espacios comerciales de alquiler incluyendo tiendas, restaurantes, boutiques, mercados y oficinas, además de la sede central de la Italian American Federation de Louisiana.

El primer paso fue el entrevistar un gran número de oficinas del país, de las cuales se invitaron a seis para participar

con propuestas finales que someterían a un jurado.

Dichas oficinas fueron: August Pérez & Assoc., Charles Moore Associates of Essex, Conn.¹, Jack Cozner and Charles Colbert, ambos de Nueva Orleans; Cashio Cochran, Conrad and Farnet, diseño urbano y paisajístico; Nueva Orleans, Roberto Brambilla, de Nueva York, y Caldwell-Turci, de Nueva Orleans.

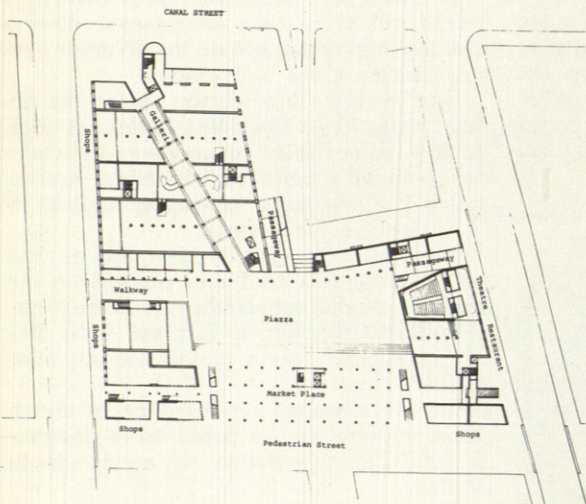
Esta competición fue protestada por la organización local de la Asociación de Arquitectos Americanos (AIA), convirtiéndose en una de las controversias más aireadas dentro de la profesión². De un lado sobresalió el incumplimiento de los requisitos establecidos para concursos por la AIA y, de otro lado, el apoyo a la realización de un proyecto que podría ser un laboratorio en gran escala para experimentar ciertas tendencias arquitectónicas³.

Las entradas para competición que se juzgaron en otoño de 1974 presentaban distintas interpretaciones del medio ambiente de Nueva Orleans, la influencia de la comunidad italiana y el reconocimiento de valores en edificios asociados a la his-

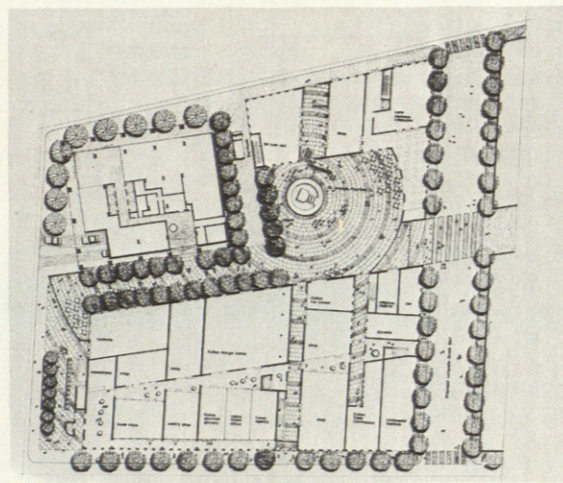
toria de la ciudad, aunque sin considerar el carácter de *monumento* en ningún caso.

Una de las participaciones que más intrigaron, pero que al mismo tiempo despertó antipatías con la comunidad italiana, fue la de Jack Cozner y Charles Colbert, que basaron su esquema en la dependencia que Nueva Orleans tiene respecto al río Mississippi, cosa que poca gente reconocía como significativa, y a la dependencia de una rica flora respecto a dicho río. El esquema trató de expresar dicha relación de dependencia ciudad-río con el mantenimiento de la fachada de uno de los almacenes en la Tchoupitoulas como pantalla del foco de la plaza que sería un inmenso roble de Louisiana plantado sobre un cilíndrico hidráulico conectado al río y que expresaría el ascendimiento del nivel del río (6 metros). Además incluían un anfiteatro para 500 personas cubierto por una malla transparente.

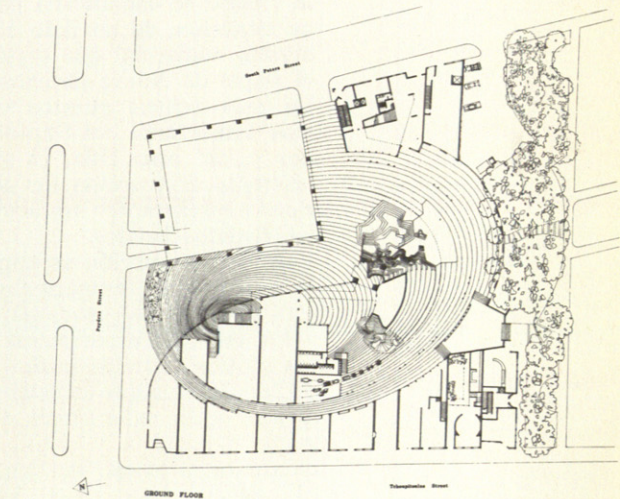
La propuesta de Roberto Brambilla, Giuliano Forenzoli, Igor Joza, Gianni Longo y Kyu Sug Woo, de Nueva York, define más claramente una *piazza* accesible a través de pasajes venecianos, caminos estrechos



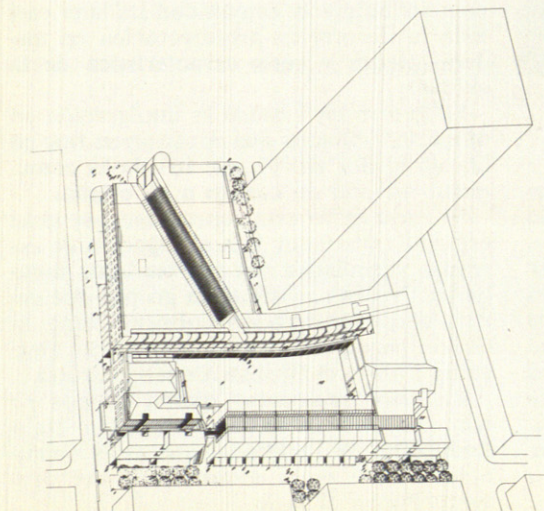
2



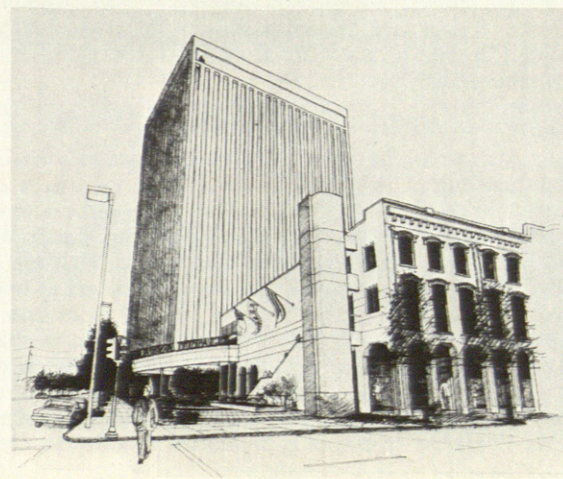
4



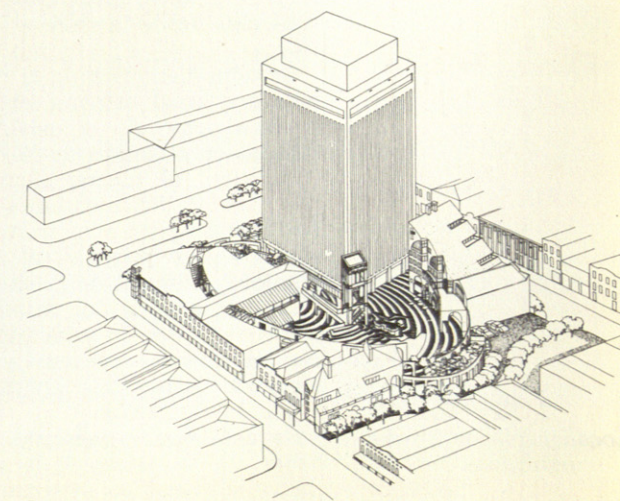
6



3



5



7

y una galería (figs. 2 y 3) y añaden un mercado con columnatas que actúa como conector del Lafayette Mall.

Las dos propuestas que eventualmente tendría el mayor impacto fueron aquellas de August Pérez & Assoc. (Mac Heard y Allen Eskew como responsables del diseño) y la de Charles Moore Associates of Essex, Conn. La primera daba mayor importancia al papel e impacto físico de la comunidad italiana, considerando una plaza de influencia italiana, como foco de su esquema en el centro de las dos manzanas (figs. 4 y 5).

Charles Moore Associates (M. Grover, Robert Happer, Etal), con un parecido esquema, establecen una verdadera plaza de superpuestas elipses concéntricas.

Los dos proyectos trataban de mantener las fachadas o edificios enteros en la periferia, principalmente aquellos de Tchou-pitoulas y sur de St. Peter's.

La propuesta de August Pérez & Assoc. se mostró más acertada en dicho cometido con la conservación del maravilloso edificio Theriot y todas las posibles fachadas salvables.

Dicha propuesta fue más floja donde la propuesta de C. Moore posiblemente era más fuerte, es decir, en el hecho de proporcionar un foco una vez decidido establecer un espacio público central. C. Moore sabiamente preveyó futuros desarrollos al disponer un pisano-florentino-toscano *campanile* en el centro del proyecto con agua canalizada cubriendo los peldaños en su base (figs. 6 y 7).

Además de una divertida propuesta de góndolas en un sistema de raíles.

Dichas góndolas se suponía que se moverían despacio alrededor de la plaza con disneylandianos gondoleros cantando *O sole mio*. Anticipaba dichos esquemas las futuras bandas (blancos y negros) en el pavimento dentro de las elipses.

Rodeaban a la plaza los diversos espacios comerciales. El resultado fue que si bien se consideró a A. Pérez & Assoc. el ganador, existía la esperanza de que C. Moore trabajase como consultor basándose en lo divertido y ameno de su propuesta.

En aquel entonces Charles Moore se encontraba en la posición de dejar Yale para incorporarse al profesorado de UCLA.

3. Los primeros esquemas

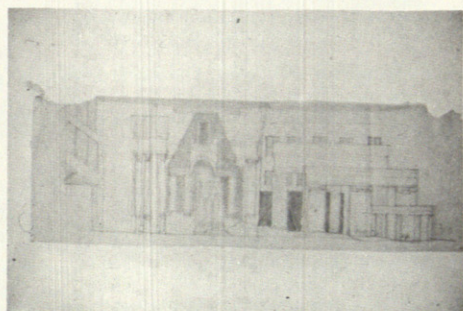
Cuando se decidió que C. Moore entrase como consultor, éste incluyó la participación de UIG (Urban Innovations Group), rama de la Escuela de Arquitectura, en UCLA, para investigación y práctica de la Arquitectura, y fue cuando el contacto directo entre las cuatro personas involucradas en el proyecto comenzó. Charles Moore visitó Nueva Orleans en el día de San José (19 de marzo, 1975) para discutir el proyecto, volviendo a Los Angeles para realizar un primer esquema de la fuente aproximadamente en dos semanas. En esos momentos los principales diseñadores eran, de un lado, Charles Moore y Ron Filson por parte de UIG, y del otro lado, Mac Heard y Allan Eskew por parte de APA. August Pérez III contribuyó a lo largo del proyecto sobre todo mediante un análisis de las posibles implicaciones políticas y la posible aceptación o buen recibimiento que el proyecto podía tener por parte de los políticos de la ciudad, dadas las peculiaridades de la propuesta desarrollada.

En un momento dado, durante el proceso, se decidió que era apropiado el incluir la existencia de una fuente en la plaza. Sigue siendo, sin embargo, una incógnita el origen de dicha decisión. La fuente se dedicaría a San José, lo que implicaba que actos religiosos se celebrarían cada año en el mismo sitio, con la donación de comestible y su posterior utilización. Charles Moore expresó: *Dar la forma de Italia a la fuente de la Piazza D'Italia fue para mí un acto significativo y estuve presente cuando se originó. Pero si la idea fue inicialmente mía o de Allen Eskew o de Malcom Heard, no estoy seguro; posiblemente fue de ellos.*

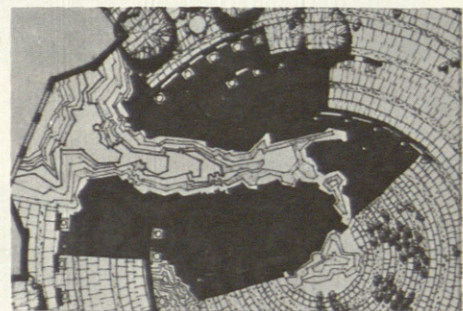
Esta aseveración, creo, es muy importante por diversas razones. Primero, describe claramente el proceso de diseño que se siguió durante el proyecto. Parece que existió una clara comunicación entre todos, donde particulares discusiones llevaron a tomar decisiones que no podrían atribuirse a ninguna persona en específico. Segundo, refleja ciertas decisiones básicas que aunque incluyeron a otros, reflejan la importancia de Charles Moore en el nacimiento de las nuevas ideas.

Charles Moore ha establecido una serie de principios en su trabajo³. Estos principios refuerzan la importancia de que los edificios tengan algo que decir de sí mismos, su lugar, su tiempo, además de hablar de los que los hacen y los viven. Deben incluir propiedades tales como personalidad refiriéndose al mundo de nuestro alrededor en términos físicos; con cualidades tales como abajo, arriba, frente, atrás, derecha, izquierda, etc., y en términos psicológicos propiedades de concretarnos a nuestro pasado, a nuestros sueños y miedo, en otras palabras, a nosotros mismos.

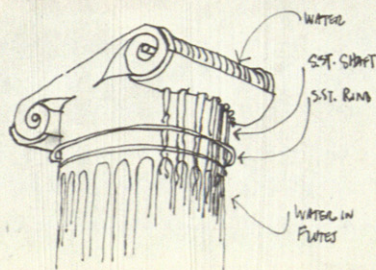
2. Propuesta de Roberto Brambillia: Planta.
3. Propuesta de Roberto Brambillia: Perspectiva.
4. August Pérez and Assoc. Propuesta para el concurso: Planta.
5. August Pérez and Assoc. Propuesta para el concurso: Perspectiva.
6. Charles W. Moore Assoc. Propuesta para el concurso: Planta.
7. Charles W. Moore Assoc. Propuesta para el concurso: Perspectiva.
8. Croquis: Esquema Charles W. Moore.
9. Segunda maqueta: Charles W. Moore.
10. Primer esquema: Charles W. Moore.
11. Vignola: Voluta (cinco órdenes de arquitectura).
12. Pruebas del agua como elemento arquitectónico.
13. Esquemas sobre los efectos del agua.



8

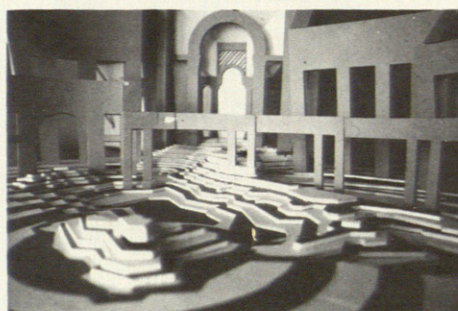


10

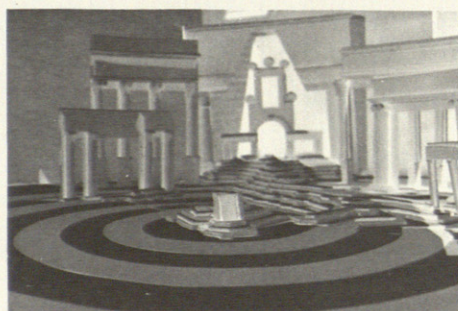


12

61



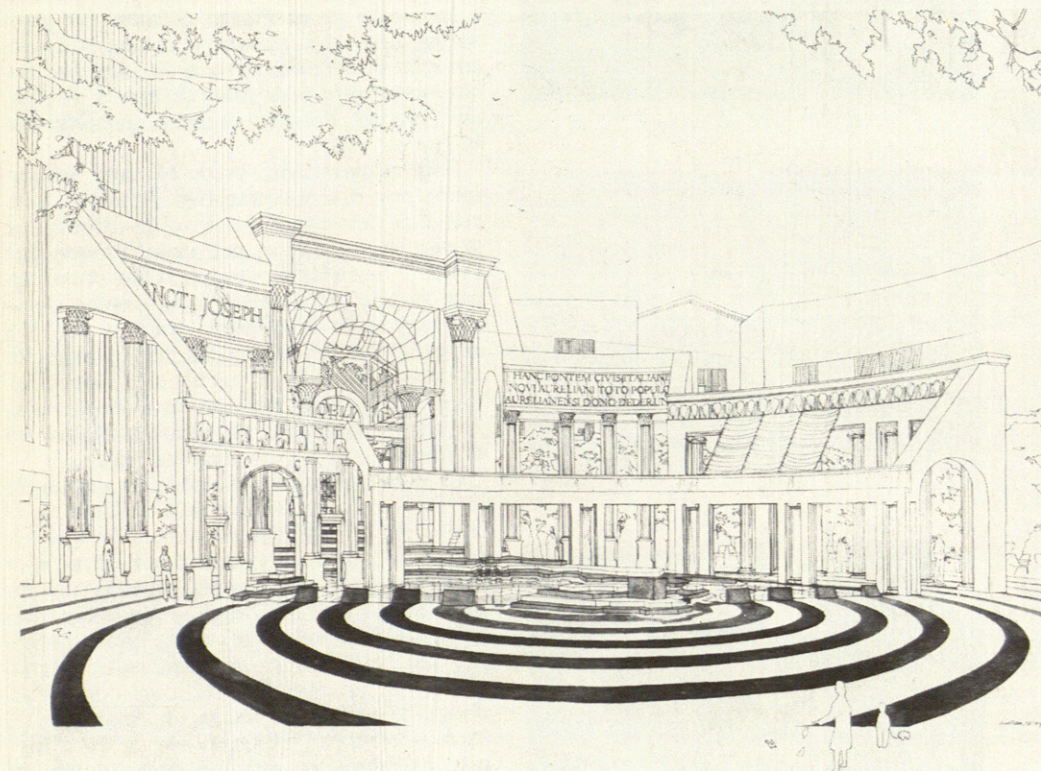
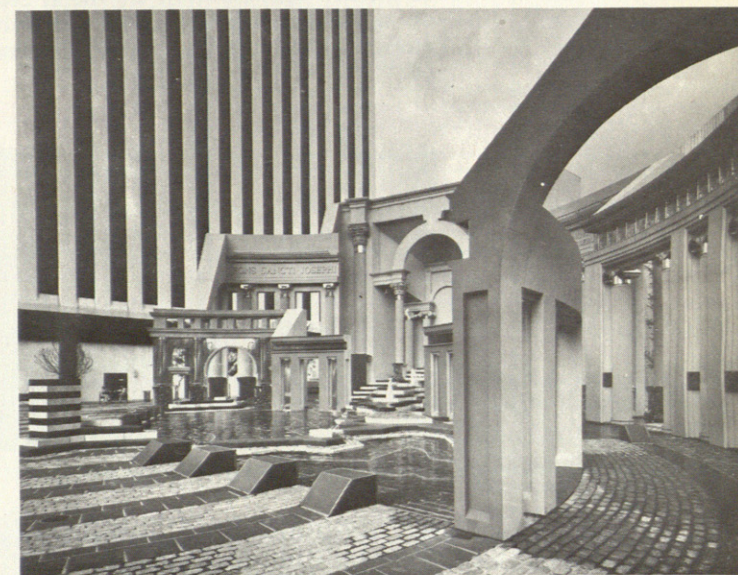
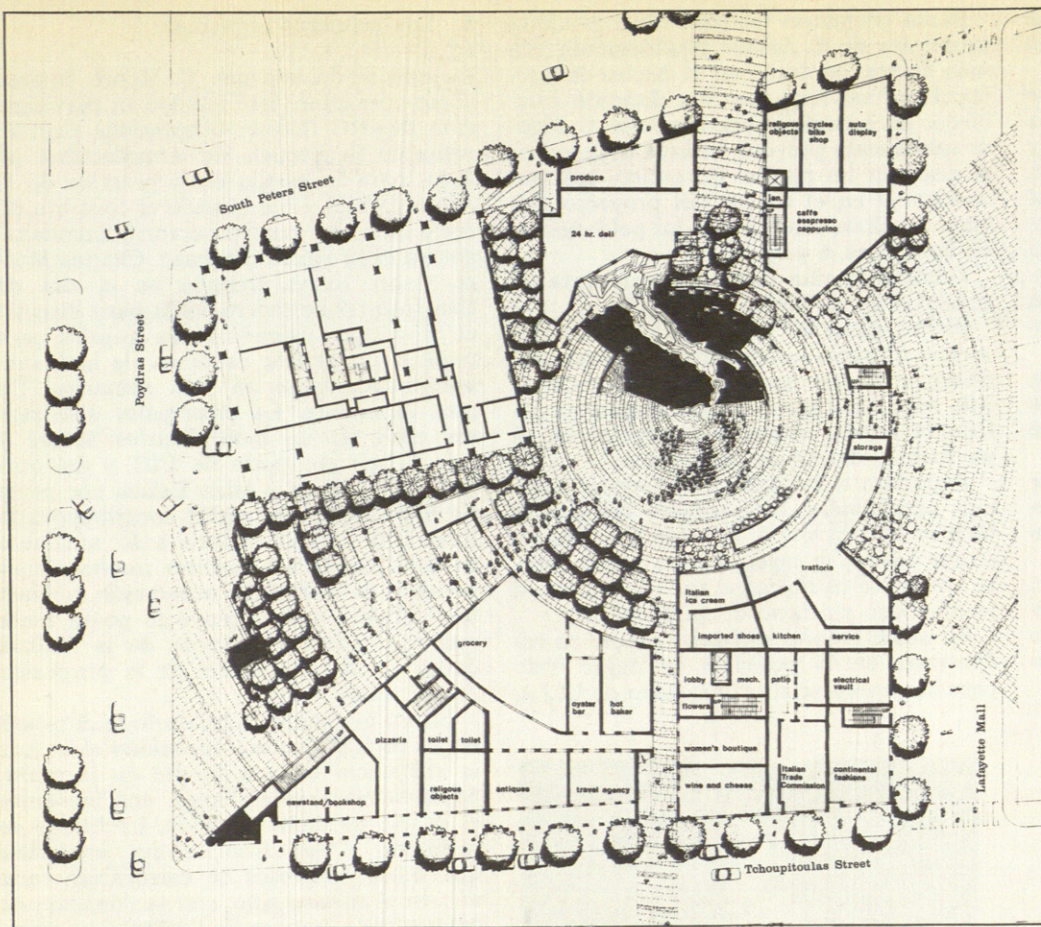
9



11



13





Este primer esquema para lo fuente St. Giuseppe, que vino a ser conocida como Piazza D'Italia, se centra en el pavimento de la plaza circular liberándose para formar las naves Adriático y Tireno, además de mediante peldaños formar referencia geográfica de Italia por encima del nivel del agua. Dichos peldaños se definirían más tarde en mármol blanco, pizarra, cantos rodados y láminas platinadas.

Estratégicamente el centro de los 30 metros de radio de la plaza se encontraba situado en algún lugar de las montañas de Sicilia. Se incrementó la influencia siciliana en la comunidad italiana colocando un podium para conferenciantes encima de Sicilia.

4. La evolución del esquema

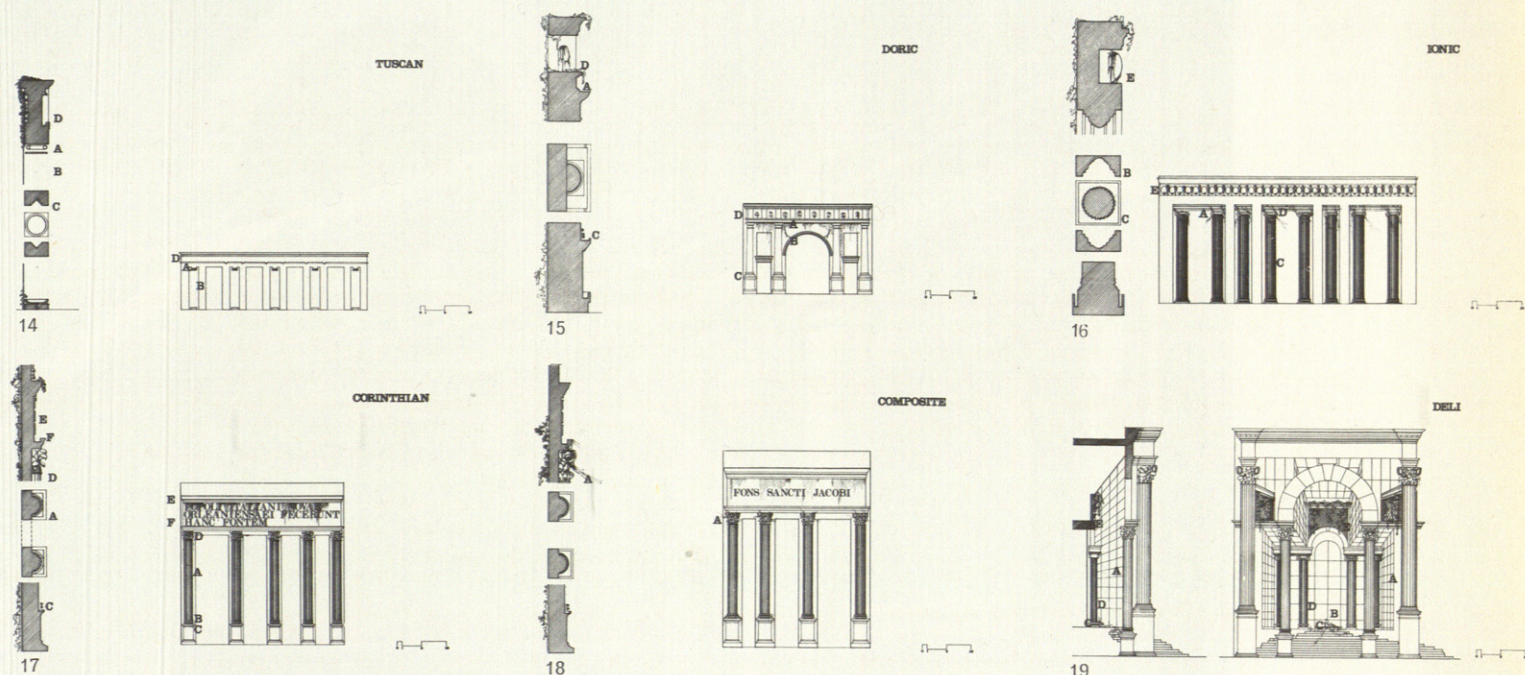
Después de que las decisiones en cuanto a la forma y metáforas de la fuente St. Giuseppe, existió una necesidad de que el agua actuase como *elemento arquitectónico*. Habría agua a nivel de suelo para tocar, salpicar y nadar, además de a distintos niveles conseguir efectos de cultura, que además pudiera verse el agua y oírse a distancia, que se moldease y se tratase.

El primer esquema (mediados de 1975) consistió en una serie de paredes paralelas con intención *italianizante* que se había expresado en el modelo previo mediante fotografías pegadas con los cinco órdenes de Vignola (fig. 8). Después de

llevarse a Nueva Orleans se notó que en dicho esquema contrastaban demasiado las rígidas paredes paralelas con la riqueza de la forma de la fuente, además de reflejar solamente los llamados *goodies* en vez de convertirse en una pieza de arte moderno propiamente dicho.

Las decisiones que se siguieron fueron:

1) Reinstalar el pavimento de bandas elípticas usadas por otras entradas de la competición convirtiendo en bandas circulares con alternancia de luz y sombra (blanco y negro). 2) Abastecer al fondo de la fuente en algún espacio comercial que pudiese actuar, desde la plaza, como fondo (fig. 10) y desde dentro que se pudiese visualizar la forma de Italia en el suelo de la plaza.



- 14. Progressive Architecture: Award. Pared toscana.
- 15. Progressive Architecture: Award. Pared dórica.
- 16. Progressive Architecture: Award. Pared jónica.
- 17. Progressive Architecture: Award. Pared corintia.
- 18. Progressive Architecture: Award. Pared compuesta.
- 19. Progressive Architecture: Award. Pared deli.
- 20. Progressive Architecture: Award. Alzado.

El esquema siguiente muestra segmentos de paredes con arcos siguiendo el desarrollo circular del pavimento (fig. 9). Es cuando surgió la idea de que dichas paredes deberían usar como metáfora los cinco órdenes de Vignola (fig. 11). Al mismo tiempo empezaron los contactos con Kim Lighting Inc. para ver la posibilidad de que segmentos de pared podrían ser elementos de agua. C. Moore estaba ansioso de expresar mediante agua los cinco órdenes. Las tempranas discusiones sobre las posibilidades de reproducir mediante agua las hojas de acanto de los capiteles (*¿Que quiere usted agua que parezcan hojas?*) (figs. 12 y 13) fue excitante y pienso que estimulante para todos nosotros y el intento de usar agua con todas sus propiedades *mágicas* en vez de lo que normalmente se ha venido usando, en decoración clásica, la piedra. Fue con la creación de los dibujos para dichos efectos cuando la noción del agua como sustituto de la decoración clásica tomó su forma (figs. 14 a 20).

A pesar de las limitaciones tecnológicas, estos intentos de diseñar con *agua* resultaron a nuestro parecer bastante conseguidos.

El proyecto se mandó al mismo tiempo al P/A Design Awards y a los representantes de la ciudad y comunidad italiana de Nueva Orleans para una respuesta final. Con la sorpresa de todos el proyecto salió triunfante en los dos sitios. (P/A Design Award in Urban design JAN 1976).

5. Reproducción y abstracción

El lenguaje arquitectónico de la plaza de Italia está basado en la evolución de la arquitectura clásica de Occidente. Reconoce el significado del papel desarrollado por sus elementos tales como el de la pared, columna, basamentos, capiteles, cornisas, etc. Reconoce el poder del agua, que de una forma suaviza y de otra vigoriza la importancia de dichos elementos arquitectónicos.

El proyecto recoge una comprensible sintaxis en la que basar su metáfora. Parece una fuente clásica, tiene suficiente reconocibilidad como espacio realizado con elementos clásicos de arquitectura como para hacer sentir a la comunidad italiana cierta pertenencia en vez de ser solamente mera colección de formas y contornos como resultado de la abstracta creación de un diseñador, pudiéndose sólo apreciar como composición cuando en realidad dicha pertenencia viene marcada por las cualidades semióticas de la plaza. La plaza tiene suficiente creatividad para que sea más que una muera réplica haciendo que la mente de cada uno se

refiera al pasado al mismo tiempo que recuerda que es un espacio especial realizado en 1978 con la combinación de los gustos y apetencias de las personas y diseñadores involucrados.

Establece, según Charles W. Moore, la arquitectura como actividad principal para crear espacios que las personas habiten, espacios que nos hablan de nosotros mismos; que nos digan dónde estamos, qué pensamos y creemos y de cómo todas las personas se juntaron para que con la energía necesaria realizar el espacio que finalmente existe.

Fue interesante notar el poder del lenguaje arquitectónico. Como las paredes con sus clásicos elementos fueron suficientemente familiares para suscitar un entendimiento por parte de las entidades oficiales y de la comunidad italiana. Existía alguna preocupación, de todas formas, de que estilo *no modernista* pudiera y fuese visto como un intento de patrocinamiento por parte de la comunidad italiana. Por lo que se decidió quitar los murmullos diseñados para los tímpanos de la pared dórica sobre los que existían comentarios de que eran *demasiado*, fueron reemplazados por medallones, que si en un principio se pensó en que llevarán cabezas de perros escupiendo agua, se dejó sin diseñar. Esto se convirtió en medallones con sobredimensionadas cabezas de Charles W. Moore con un pitorro de agua en la boca y sin que lo supiéramos fueron colocados antes de nuestra visita a la obra en junio de 1978, en la que trataríamos de sincronizar todos los efectos del agua. Este detalle se consideró como un tributo de los otros diseñadores para Charles Moore en recuerdo de la agradable experiencia que resultó ser el *hacer la Piazza D'Italia*.

6. Percepción final

Los colores escogidos con idea de desvanecimiento aumentan esta sensación. Tonos grises, desde oscuros a claros, conducen al visitante hasta el centro, donde puede moverse y encontrarse rodeado de una rica amalgama de colores tierra, empezando por un color ladrillo en la pared toscana hasta un brillante luego desvanecido ocre en la pared de los Alpes. La relación de los cinco órdenes de arquitectura con las paredes fue uno de los puntos que más reforzó los lazos de camaradería entre los diseñadores. Los normalmente establecidos órdenes toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto se convirtieron en seis con los *irreverentes nombres de Tucson, Dork, Ironic, Carpathian, Composite* y, finalmente, el *Deli*, para expresar el espacio que detrás de la fuente estaba di-

señado originalmente para ser un enorme *Delicatessen* italiano y que en los primeros dibujos para la pared de los Alpes venía representado por chorizos, jamones y canelones colgando.

Una vez que se decidió de que un mayor caudal de agua debía existir en la parte superior de la fuente con forma de Italia. Se necesitaba que algo canalizase dichas aguas hacia los mares. La metáfora geográfica se extendió al incluir exagerados lagos en la parte superior e imágenes del Po, Tiber y Arno se crearon para canalizar el agua hacia dichos mares donde se recibe para servir de nuevo como fuente de los ríos.

La plaza en su versión final será vista desde las calles adyacentes como un agrupamiento de lo siempre viejo con algo nuevo. Las fachadas de algunos de los almacenes se mantendrán mezcladas con partes de construcción nueva que indicarán en dichas fachadas que algo nuevo está ocurriendo. La diversificación de las fachadas en lo largo de Poydras St., la embocadura enmarcada por el campanile en la esquina de Poydras St. y Tchoupitoulas y el templo de acero y hormigón actúan como símbolos de entrada en el camino hacia el corazón viviente del proyecto: la Piazza.

Ronald Filson.

Adaptación al castellano:
Gabriel Allende

NOTAS

- 1 Charles W. Moore participó en el concurso con su oficina. Siendo más tarde al requerirse su colaboración para el proyecto final de la Piazza cuando incluyó la participación del Urban Innovations Group, dado que en aquel entonces él había pasado a formar parte del profesorado de UCLA.
- 2 Ver Martin Filler, *The Magic Fountain*. «Progressive Architecture». Nov. 1978. A+U. Extra Issue. Pág. 7.
- 3 Aparecen por primera vez en una edición especial de «L'Architecture d'Aujourd'hui» (may 1977) sobre su obra.