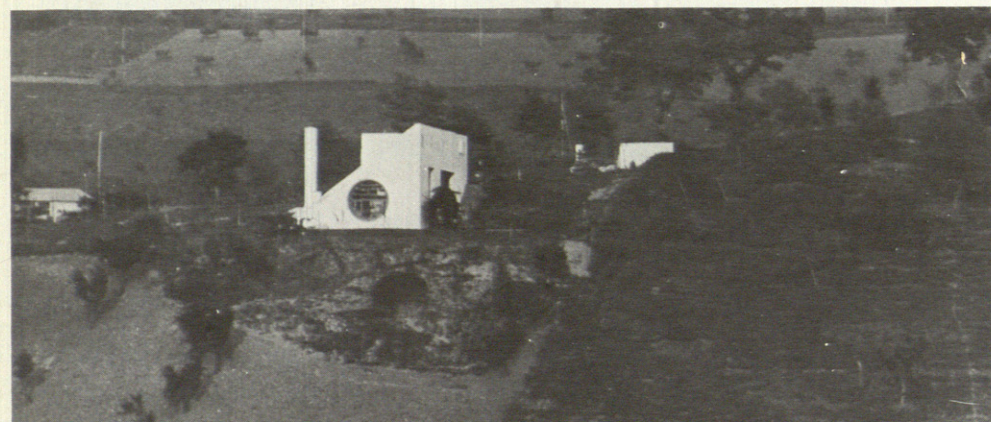
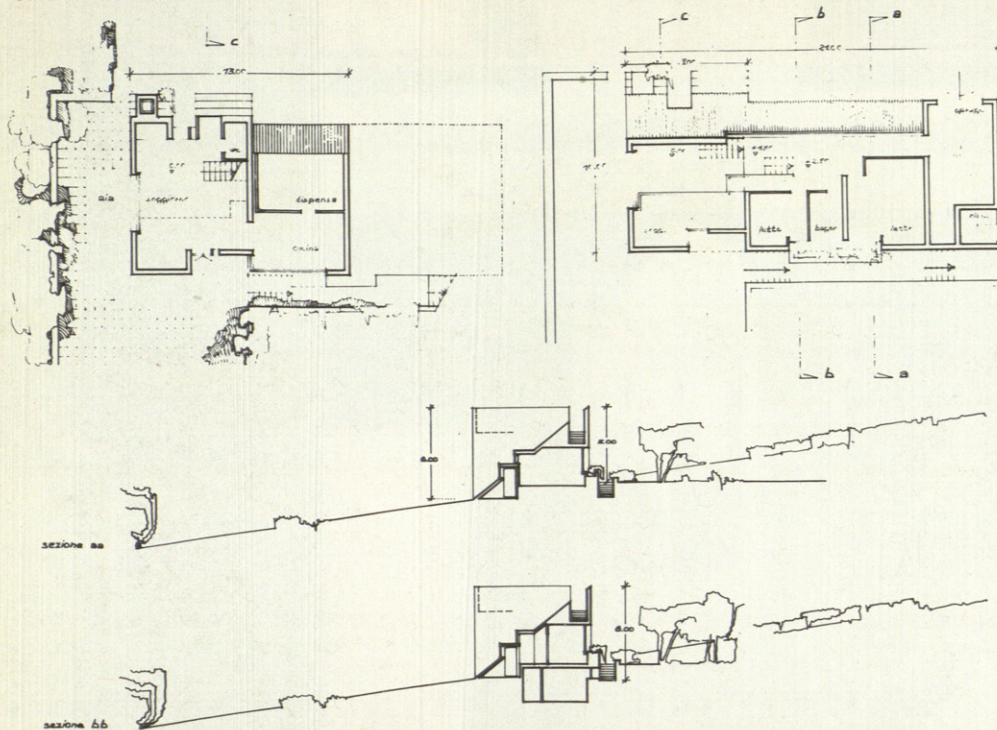




Arduino Cantafora. Casa en Ballatoio. 1976

ITALIA

Casa en Comerino. 1973.



Franco Purini y Laura Thermes. Una generación reencontrada.

Una hipótesis

El joven capitán descrito por Conrad en el cuento *The secret sharer*, sólo consigue hacerse a la mar en su nave en el momento en que su doble, el huésped temido y deseado, la abandona; del mismo modo, la joven generación sólo llegará a individuar su propio camino cuando llegue a alcanzar la fuerza suficiente para separarse de ciertas actitudes en las que cultivaba su propia imagen como continua e intacta promesa.

Para los jóvenes arquitectos italianos, el Leggat conradiano, el ambiguo doble del capitán, cauto en su primera empresa, es el análogo de la suma de tres actitudes ligadas entre sí que de alguna manera definen cualquier intento nuevo. El *furor* ideológico, una relación *disociada* con la *cultura* rechazada y al mismo tiempo sacralizada y una ambigua dependencia de los *padres*, es decir, de los maestros, constituyen los vértices de un recinto triangular convertido por infinitas conexiones en un laberinto y en el que parece dar vueltas sobre sí misma la investigación sin ninguna salida segura.

El entorno

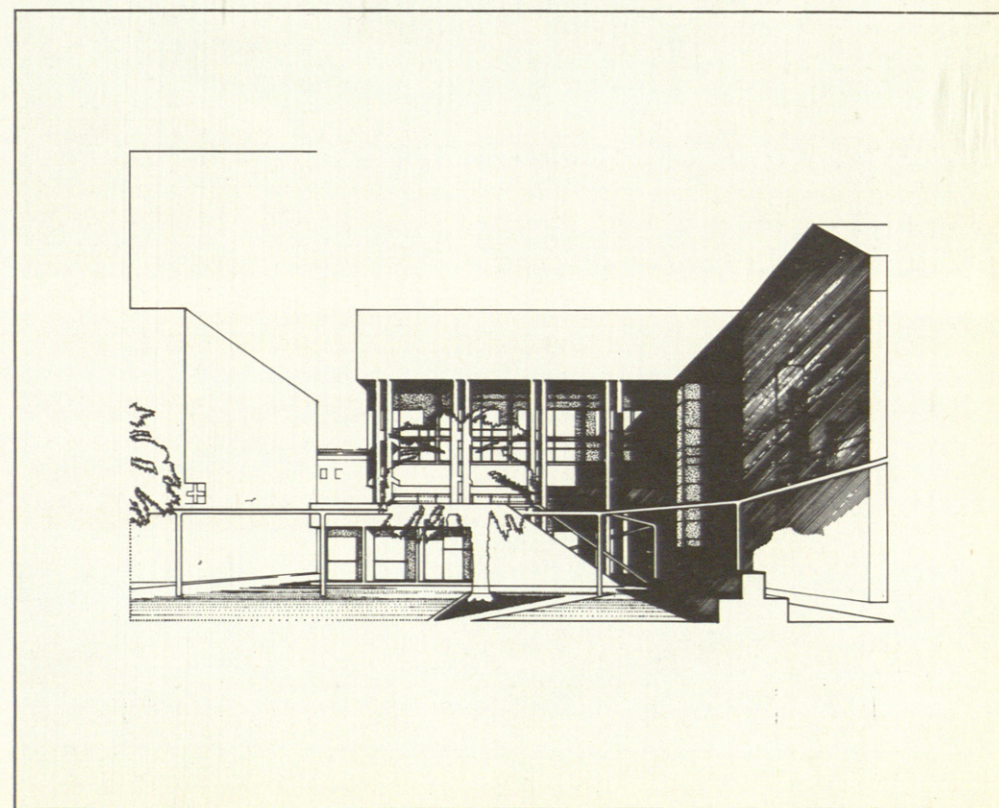
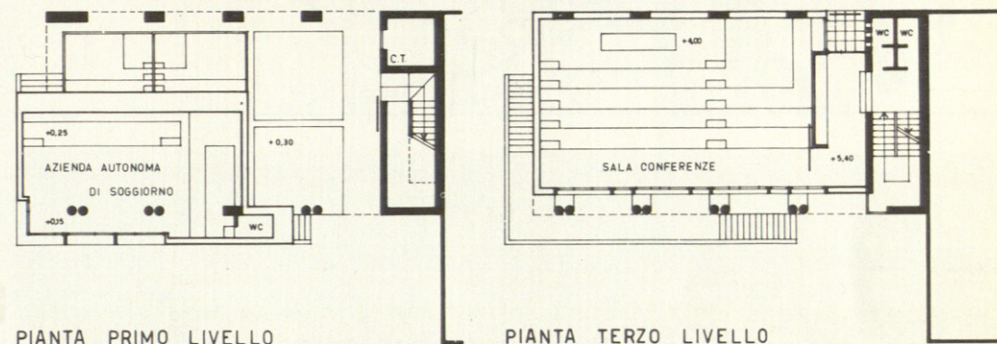
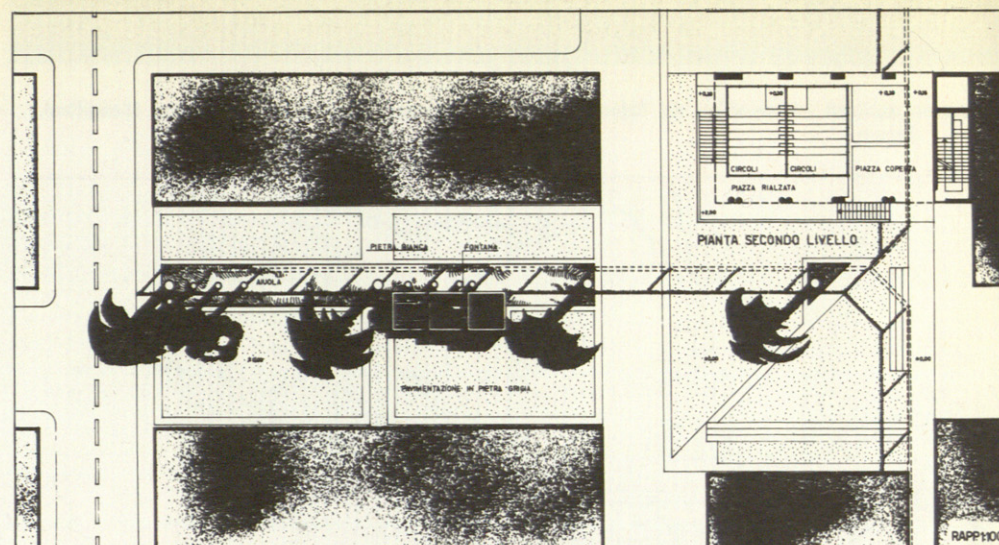
Tanto el *furor* ideológico como la relación *disociada* con la cultura son hijos del 68. Ala crítica de la cultura como categoría

Notas sobre la investigación de los jóvenes arquitectos italianos.

situada por encima de las partes y como productora de *consenso*, el *poder* intentó responder en un plano de progresiva marginación de los centros de la elaboración cultural y, entre ellos, la escuela y la fábrica como los principales. Se potenció una continua liquidación de la cultura como trabajo de conocimiento y transformación del mundo que favoreció una subcultura hecha de vulgarizaciones y esquematizaciones. Se legitimó una visión asistencial del Estado. Se propuso de manera indiscriminada y sin distinciones una noción de *grupo* que, favorecida por las seculares actitudes tendentes a un solidarismo defensivo, aceleró aquella homologación que ya denunció Pasolini impidiendo el crecimiento de los jóvenes como personas, como individualidades construidas en relación con otras individualidades. A las justas demandas el *poder* respondió dando más de lo requerido, sustrayendo así al enfrentamiento generacional del terreno real, es decir, del de la negociación política. Para poner fuera de juego a una generación basta con hacer que los jóvenes cultiven el mito de una *integridad* moral total; de este modo no podrán aceptar y practicar el compromiso, pero no el compromiso más íntimo, sino aquél en el que cobra realidad la definición de la política como arte de lo posible y como dialéctica de lo real.

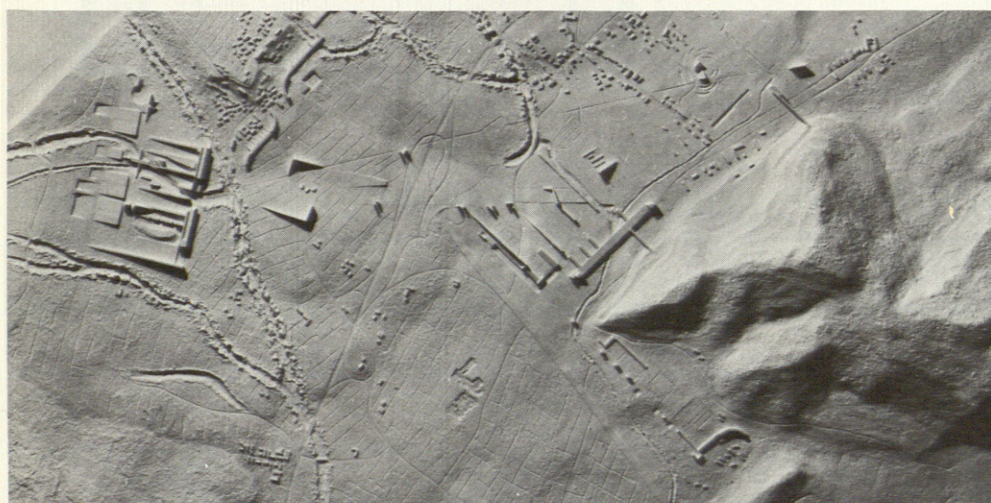
¿Y los padres? Los más, callan. Algunos, los mejores, hablan a través de las arquitecturas que siguen diseñando y construyendo. Otros intentan aferrarse a esta generación *por los labios*, diremos trasladando una imagen de Maiakovski, en un esfuerzo por hacerla propia, por regenerarse a través de ella.

Ludovico Quaroni, en un artículo publicado en el número 64-65 de la revista *Parámetro*, intentó anticipar el desarrollo de la investigación de los jóvenes enarbolando el espectro de los fracasos anteriores e indicando perspectivas más tranquilizadoras que estarían al alcance de su mano con la única condición de que corrigieran sus errores y salieran fuera de la torre de la *especificidad*, es decir, de la *pura forma*. La invitación resulta doblemente inapropiada, primero porque carga a los que se dirige con una responsabilidad que no es de su competencia, y en segundo lugar porque conduce a alimentar falsas esperanzas basadas en la hipótesis de un presunto mercado de trabajo que sólo estaría esperando para abrirse la conversión de los jóvenes. Si para Quaroni esta generación está perdida



P. P. BALBO. 1945 / C. D'AMATO. 1944 / D. MODIGLIANI. 1945 /
S. PETRUCCIOLI. 1945 / A. PARIS. 1946 / G. DONIN. 1945 / F. ZAGARI. 1945

Concurso nacional. Universidad de Salerno. 1974. Arquitectos: Balbo, D'amato, Donin, Modigliani, Paris y Zagaro.



para la arquitectura de los contenidos y de los medios tecnológicos, tal como parece insinuar en su artículo, debería tener el valor de excluirla: ¿o es que está reconociendo en ella muchas cosas queridas y temidas que siguen inquietándolo?

Otros maestros, pequeños y grandes, recorren su camino sin mirar a su entorno permitiéndose, como mucho, algunas invitaciones moralistas desde prestigiosas revistas a conformismos de *gestión* que ni siquiera tienen la fuerza de la implicación personal que sí estaba presente en el consejo quaroniano.

Bruno Zevi insiste en sus prédicas de anticlasicidad codificada por él mismo hasta el punto de convertirla en una práctica totalmente académica.

En una posición intermedia entre hijos y padres queda un pequeñísimo grupo de arquitectos como Rossi, Dardi, Gregotti, Portoghesi y Tafuri que, en razón de su edad y sobre todo de sus opciones culturales, tienden a una saludable inestabilidad generacional. Rossi, porque se está remontando directamente hacia su *infancia*, hacia cuestiones esenciales sobre el por qué de ser arquitecto, y esto lo sitúa muy cerca de los más jóvenes entre los jóvenes; Dardi, porque se permite un experimentalismo peligroso pero didácticamente ejemplar; Gregotti, porque acepta presentarse como paradigma de una sustancial *diferencia* humanamente auténtica desde el momento en que no pretende separar su cometido cultural de su peripecia profesional; Portoghesi, no sólo por su carga libertaria sino porque está continuamente desplazando las fronteras del campo disciplinar, y Tafuri, puesto aquí entre los arquitectos, aunque es también historiador, no sólo porque proyecta la historia sino porque es capaz de despiadados análisis que, al tiempo que le hacen aparecer *solo*, le convierten en el más inquietante *compañero de ruta*.

Queda todavía por decir que los padres son también hijos y que la arquitectura moderna ha llegado a ellos aprendida como un lenguaje imperfecto, incompleto en muchos casos y excesivo en otros. La primera generación de los maestros ha ido desapareciendo en muy poco tiempo y todavía nos es difícil trazar en estos momentos un balance siquiera parcial. Formularemos una hipótesis: es posible que entre las generaciones sólo se puedan intercambiar los errores. Desde el punto de vista de la relación entre hijos y padres la dura separación del 68 se ha transformado con el paso de los años en una relación muy diferente compuesta por un sentimiento de culpa, aunque también por maduras confrontaciones sobre las distintas opciones vitales y de arquitectura. Esta ambigua duplicidad, rastreable en los dibujos, en las citadas referencias, en las lecturas y en las arquitecturas, sigue hoy por hoy sin resolver en un sentido o en otro. No hay todavía una verdadera alternativa a los padres, no tanto en lo que se refiere a la arquitectura como en la construcción, una nueva idea del trabajo de proyectar, o más bien del proyecto como trabajo.

Dentro de este cuadro, que, por supuesto, no pretende ser más pesimista de lo necesario, la generación joven no ha permanecido pasiva. Ha construido, y mucho. Ha construido una imagen de sí misma que, entre errores y ambigüedades, transmite con frecuencia su propia presencia. Tiene la certeza de que ya no es posible *saltársela*. En una palabra, *existe*. Desgraciadamente, para existir tiende a separarse, a identificarse con rituales alternativos, a no implicarse en lo real, a prolongarse como *juventud* mientras las ofensas del tiempo la van señalando y las posibilidades de acción se alejan.

Esta generación existe también en arquitectura: de ahora en adelante existirá sobre todo en el papel, en los dibujos, en los concursos. Esta generación ha expresado un deseo que, desde

luego, no debe llegar a ser nunca el remordimiento de todos. Todos los que realizan trabajos de arquitectura, ya sea como historiadores o críticos o haciendo proyectos, no podrán evitar el considerar estos dibujos como cosas construidas.

Milán, Roma, Nápoles, Florencia

En el título casi sthendaliano de este apartado se esconde la intención de aludir a las variantes de la *pasión* por la arquitectura en relación a distintas situaciones. Si de hecho no tiene ningún interés hablar de escuelas o seguir discutiendo sobre la antipolaridad Roma-Milán, puede ser útil, sin embargo, registrar, dejando de lado la *pasión*, la especificidad de los ámbitos *urbanos* con los que el *talento* y el *deseo* saldan sus cuentas.

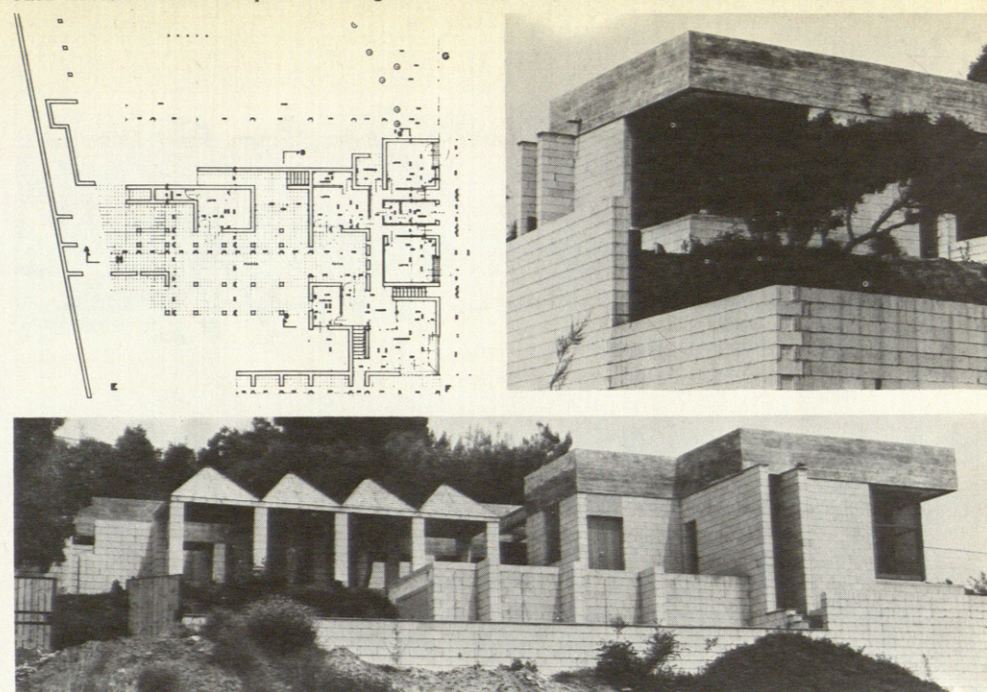
Las calles de Milán, Roma, Nápoles y Florencia, una vez dominado el difícil arte de *perdersse* por la ciudad, *gritan* diversos reclamos; incluso en cada uno de esos diferentes caracteres se esconde, aparte de la seducción, el peligro de una tradición que por sí sola está en posición de hablar y de convertirse en contenido arquitectónico. La experiencia del grupo milanés BBPR apoya esta interpretación tanto como la de Ridolfi en Roma.

Puesto que a los simples arquitectos no les es dado, afortunadamente, alterar, o simplemente renovar, el sentido de una ciudad, sino sólo reproducirlo, podría quizá ser oportuno trabajar en el lado opuesto de la hoja o, por decirlo en términos no figurados, en el negativo de la idea de sí misma que propone la ciudad. Pero no como alternativa urbana sino simplemente como iluminación de las zonas de sombra que todas las ciudades proyectan. El Moscú de las vanguardias; el París de Le Corbusier, pero el París que él conoce como parisino de adopción y que ve con el periscopio desde la casa Bestegui; la Nueva York de Hug Ferris, el Milán de Aldo Rossi, la Florencia de los escritores de los años 30, la Romade Libera y Savinio, la Berlín de Rossellini y Mies; estas *ciudades ideales* de nuestro tiempo son ciudades más reales que sus respectivos fósiles murarios.

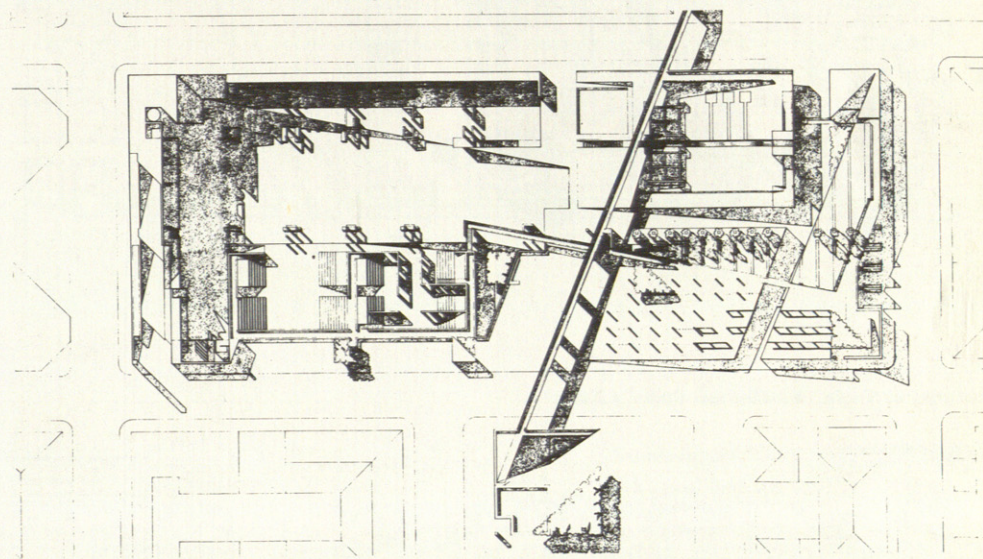
Son más reales porque existen al precio de una gigantesca búsqueda de la imaginación que pone de acuerdo la razón *económica* de su existencia y el hecho de soñarlas.

Hay que reconocer que la última generación de arquitectos italianos no posee ciertamente en su totalidad este arte. Más bien tiende todavía a reproducir e incluso muchas veces sin el rigor que la reproducción requiere. La relación entre proyecto y ciudad sigue estando sujeta a deformaciones ideológicas en las que la teoría tiene todavía la finalidad de erigir barreras entre la realidad y el que debe modificarla. Así la ciudad se

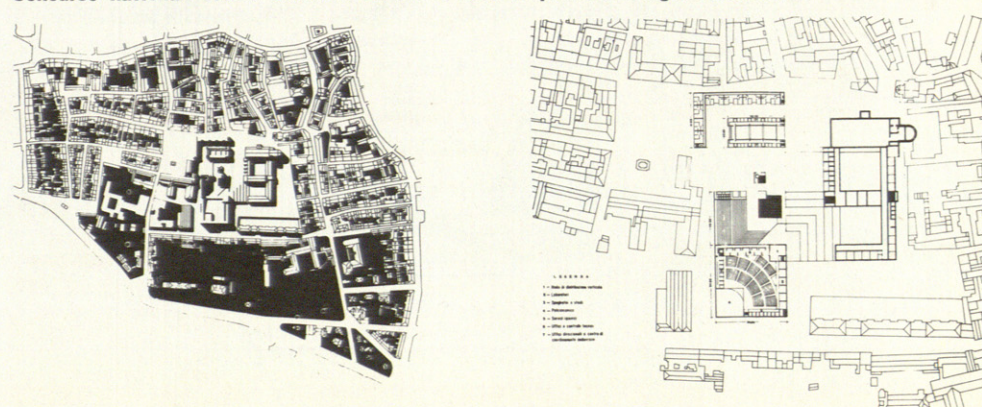
Casa Zecca. Palinuro. Arquitecto: Sergio Petruccioli

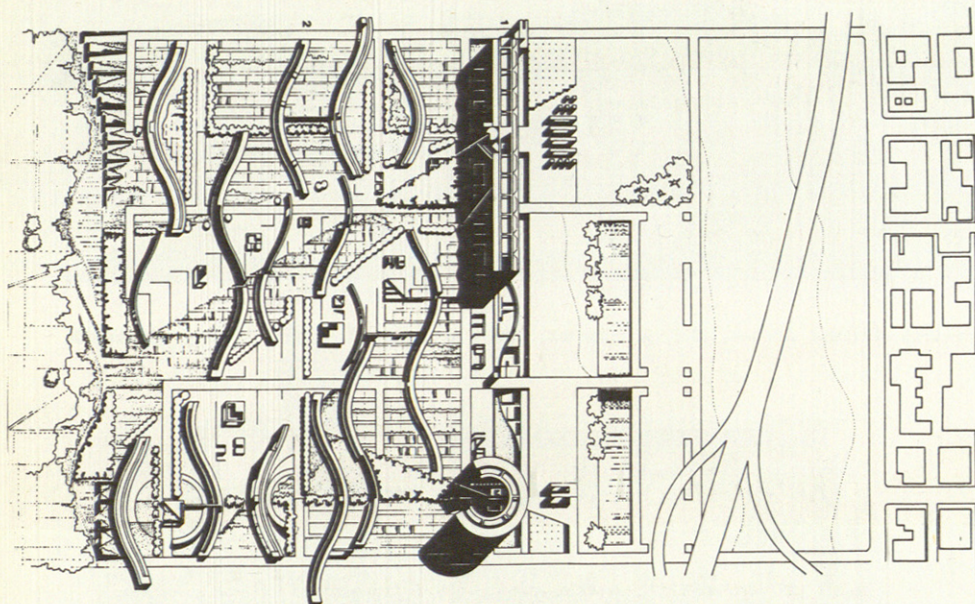
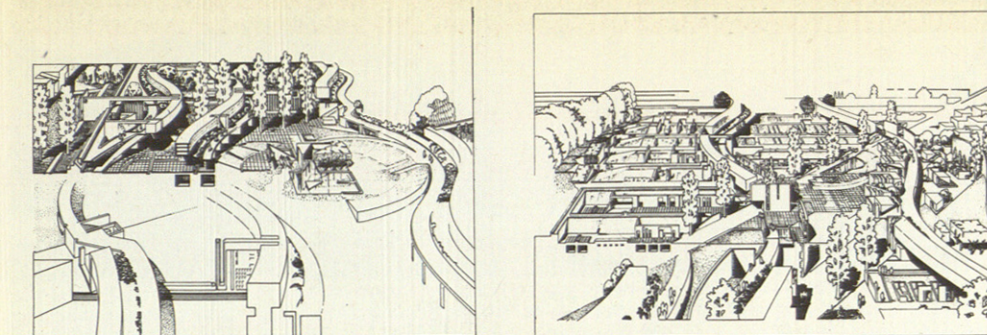


Concurso «Piazza». Ancona, 1978. Arquitectos: Balbo, D'Amato, Modigliani, Paris y Petruccioli.

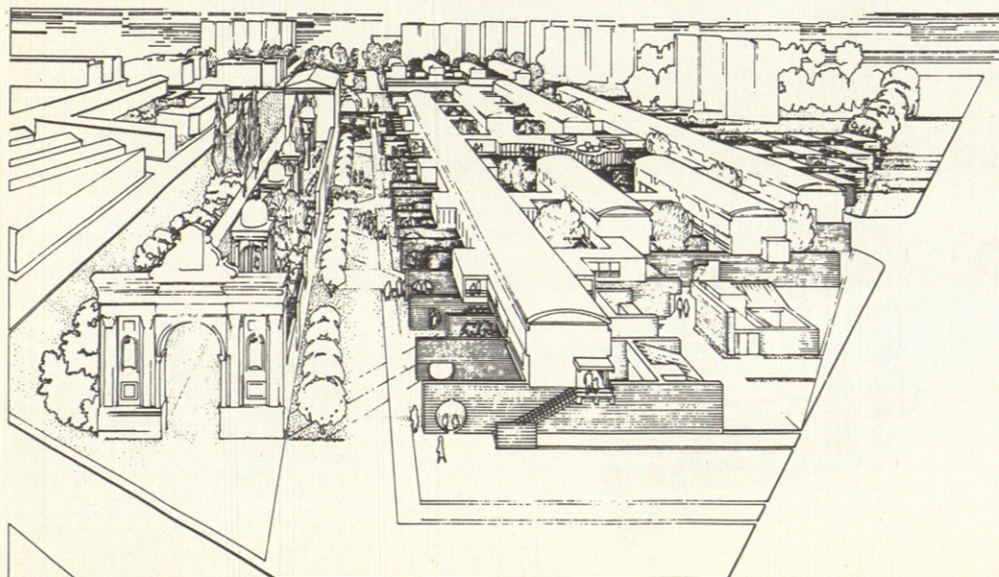


Concurso nacional. Teatro Comunal de Forlì. 1976. Arquitecto: Sergio Petruccioli.





Concurso en Foggia. Arquitectos: Donin y Zagari.



convierte en *historia urbana*, las simples casas en *tipologías*, el *hombre de la multitud* en una muestra sociológica. Así el proyecto *mejora* lo existente pero no revela la realidad.

A Milán le ha correspondido el papel de construir la imagen del trabajo industrial y de sus valores. A Roma el de diseñar el *palazzo pasoliniano* y, por lo tanto, la imagen del poder. A Florencia se le deja en libertad de tejer relaciones entre poder político y poder real en el ámbito de la metáfora totalizadora, representación-existencia en la que puede desencadenarse el sueño *radical*. Nápoles, por su parte, debe ocuparse de su propia pobreza, convirtiéndose así en instrumento de medida para las otras situaciones.

La enseñanza en las escuelas de arquitectura

A principios de los años 70, tras la pretendida *apertura* generalizada a los estudios universitarios, el problema de la enseñanza de la arquitectura en una escuela de masas se convierte en el punto central del debate disciplinar. Es un problema en el que confluyen las cuestiones abiertas durante las ocupaciones de las facultades de 1963 y 1968, en las que se plantea como elemento unificador de las luchas estudiantiles la redefinición de la figura del técnico en arquitectura que debía reivindicar para sí un *rol* social en contra de las aventuras profesionales puestas al servicio de la especulación.

Son los últimos años del gran desarrollo económico italiano, ya por entonces minado por los desequilibrios que constituyen la base de la crisis actual; son aquellos mismos años en los que Antonioni denunciaba el malestar burgués del que sustancialmente se derivaba la propia búsqueda de un nuevo papel para los arquitectos que en aquel momento provenían en su totalidad de la misma burguesía. Se descubrió que la ciencia no es neutral, de la misma manera que no lo es el técnico que siempre está al servicio de algo y que, por lo tanto, es siempre expresión de unas realidades materiales entre las que es rescatado para la función que acaba por escapársele de las manos. Y de ahí la reacción de una argumentación bastante desdibujada sobre una nueva *creatividad* y sobre el valor liberador de la imaginación. Creatividad e imaginación toman a su vez dos caminos: la difícil construcción de una *creatividad colectiva* —y que no parezca un contrasentido esta definición— y la divergente huida a los *paraísos artificiales* de la liberación individual.

El problema de una enseñanza de masas para la arquitectura o, en una versión más correcta, de una enseñanza de la arquitectura en una escuela de masas determinado por un crecimiento demográfico de las universidades, viene planteado ambiguamente porque se intenta injertar en la herencia del 68 burgués la temática de los marginados y de los nuevos estudiantes pequeñoburgueses y obreros. Se hace corresponder mecánicamente —y ésta es una de las tesis— a la facultad de

masas una arquitectura para las masas o que, con un procedimiento de transferencia típico de los mass-media, pueda ser proyectada y reproducida por la masa de estudiantes. El desafío rossiano del *proyecto colectivo* se nutre de la certeza de que es posible identificar en la *arquitectura de la razón*, y por lo tanto en una didascalidad que recuerda al neoclasicismo, el medio para generalizar un discurso dotado de una gran complejidad. Es un desafío al tiempo: la victoria dependerá de la posibilidad que entre el aprendizaje de la regla y la exigencia de variaciones recorra el tiempo real de la construcción de la individualidad del estudiante.

A esta contrapropuesta al mismo tiempo sofisticada y popular se opone la neoefficientista o la del tanto peor-tanto mejor. La respuesta neoefficientista apunta a la mejora del funcionamiento interno de los recursos concebidos como fábricas de exámenes; el nivel de los contenidos cuenta poco, lo importante es que estén todos representados. La del tanto peor-tanto mejor resuelve el problema rebajando el alcance y, por tanto, la calidad: dismantelada la investigación en las asignaturas y limitada la discusión, si es que existe, al momento del examen se inicia un sucesivo vaciamiento de los contenidos específicos del proyecto reducido a mero dibujo y éste considerado como considera la burocracia un certificado.

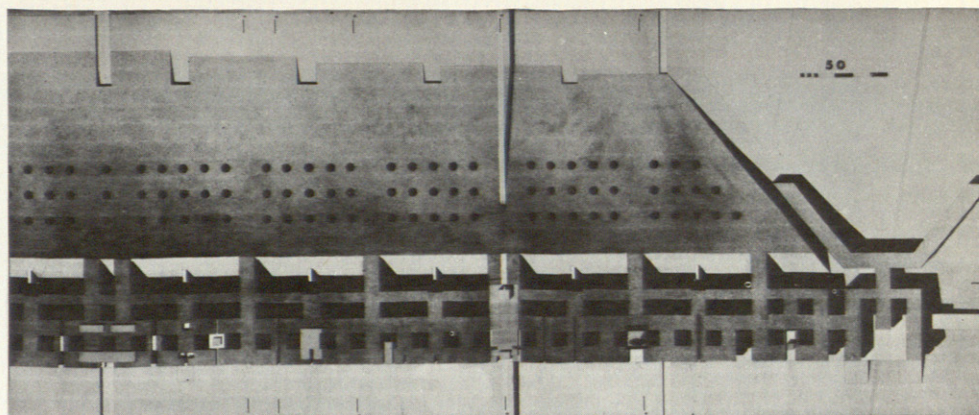
A la competente aportación rossiana, precedida en realidad por las enseñanzas de Muratori y de su escuela, ha respondido con la misma competencia Ludovico Quaroni, que a través de la hipótesis del metaproyecto ha intentado cubrir la necesidad de una investigación dirigida y no arbitraria con las exigencias expresivas del proyecto particular. El indudable prestigio de esta propuesta ha tropezado con la exasperación de la temática de la ciudad, que en las propuestas quaronianas no llega a expresarse más que en su inadmisible generalidad. A esta generalidad, cuya metáfora sería la confusión de las lenguas en la Torre de Babel —título de un famoso libro suyo de 1966—, Quaroni intenta contraponer frente a los teóricos de la tipología-morfología el tipo constructivo, una *idea-fuerza* capaz de soldar, juntar a la gran tradición tratadística con la mutabilidad casi cotidiana de los problemas urbanos. Este tema, sobre el que volveremos más adelante, funcionó como un territorio intermedio, y en cierto sentido neutral, en el que muchas tendencias y muchas escuelas encontraron un nivel de entendimiento que, sin embargo, era más virtual que real. La idea de tipología se convierte así en el gran contenedor de los conflictos, el lugar de compensación de los choques teóricos que quedan sin expresar por estar sofocados en la genericidad de un difuso consenso.

Los temas

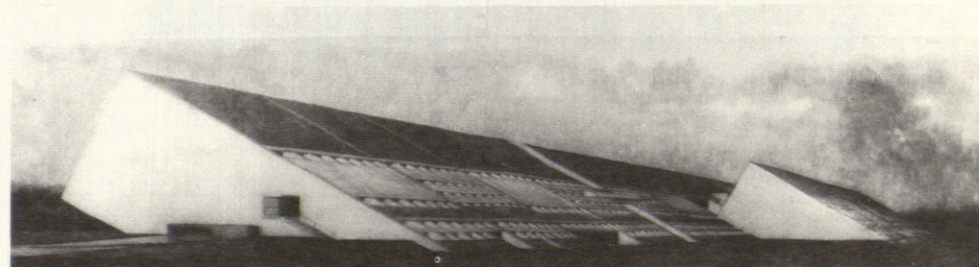
La investigación del proyecto de los padres aparece condicionada por la sacralización del tema heredado de los padres.

S. CROTTI. 1938

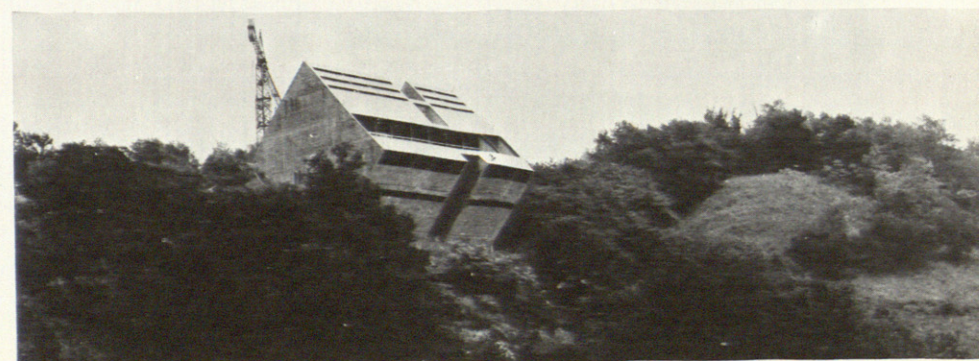
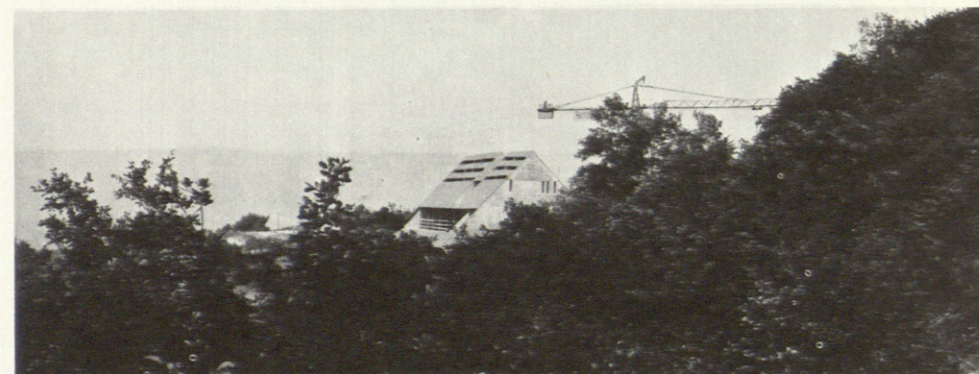
Concurso para el área direccional de Firenze, 1977. En colaboración con E. Invernizzi y S. Invernizzi.



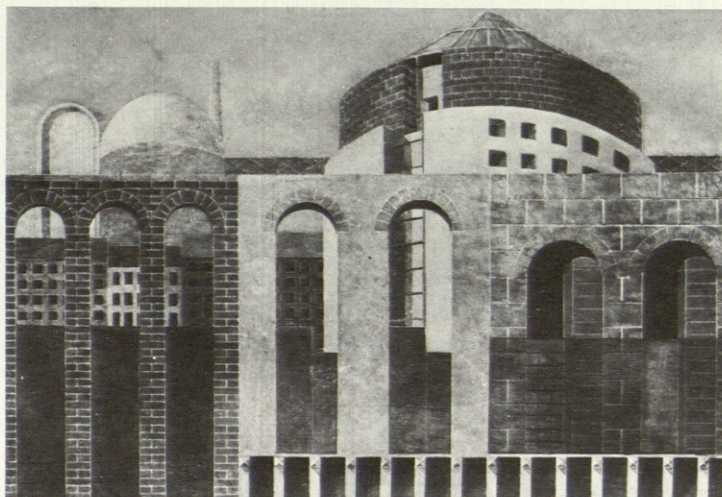
Proyecto para el liceo artístico de Bérgamo, 1973. En colaboración con S. Invernizzi.



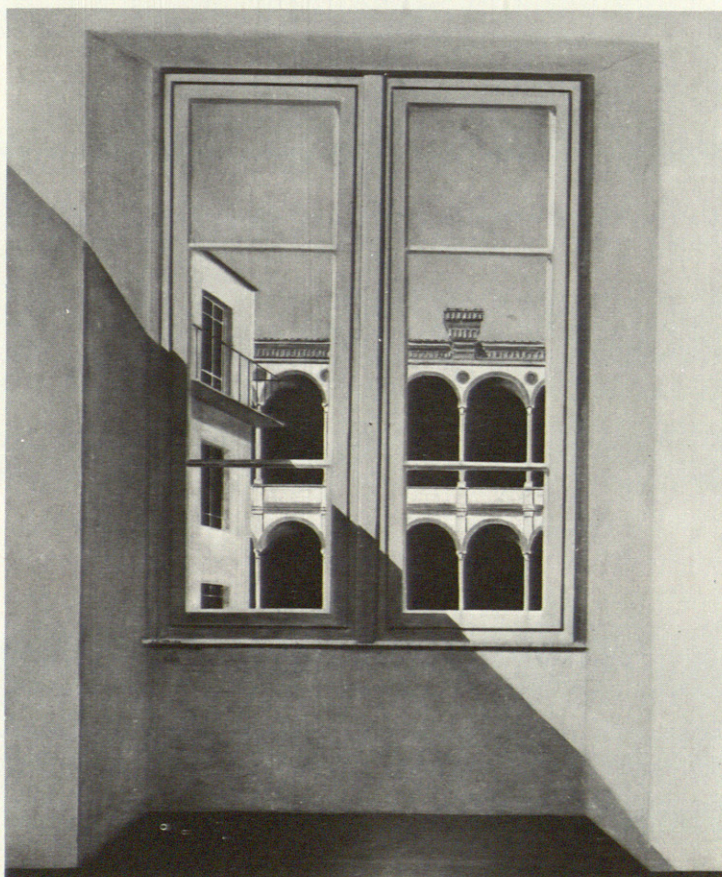
Casa en la colina de Verona. 1971. En colaboración con E. Invernizzi.



Brano de città. 1974.



Corte di una casa a ballatoio. 1976.



Este mito total se había asomado a principios de los años 60 al interior de una futurible perspectiva de nuevos e imponentes desarrollos basados sustancialmente en las infraestructuras, en los centros direccionales y en los grandes barrios dormitorio. Desde los planos de Tange a los experimentos italianos sobre la llamada *nueva dimensión* se intentaba dar forma a un gigantesco paso adelante de las ciudades fundado sobre una exaltación del uso privado de la estructura urbana reducida en la práctica a un *esqueleto* de autopistas extendido por el territorio e invadido por proliferaciones constructivas. Pero esta protuberancia de utopismo urbano ha acabado en coincidencia con la victoria planetaria del *Internacionali Stile*, por extinguir lo que todavía quedaba de propositivo en el Movimiento Moderno. En un cierto sentido se podría sostener incluso que las utopías de los años 60 cierran un círculo al tiempo que plantean las imágenes de partida de la arquitectura moderna y, por lo tanto, de las fantasías tardo-decimonónicas de complicadas y desmesuradas metópolis, de metabólicas concreciones de hierro y cemento. Ellas son las que *desnudan* al emperador del cuento.

Hacia mediados de los 60 y como alternativa a estas propuestas va madurando en Italia una noción de ciudad preparada especialmente por los cursos universitarios de Saverio Muratori y de Giuseppe Samonà. Renunciando a proyecciones clamorosas se va reflejando sobre las permanencias, sobre los hechos constructivos existentes, sobre la naturaleza de manufactura propia de las estructuras urbanas y, a través de una dura crítica al zoning, a la urbanística *bidimensional* y a las reducciones funcionalistas del problema de la arquitectura se insiste sobre el carácter *constructivo* de la ciudad, sobre su condición de sistema constructivo.

Estas posturas presentaban, entre otras, la considerable ventaja de no plantearse, por estar en contra de las totalizadoras teorías del CIAM, como alternativas igualmente totalizadoras.

En este contexto, mientras prosperan los estudios sobre la tipología edilicia, se van definiendo las temáticas que confluirán en las cuestiones de los centros históricos y de la reutilización edilicia.

La Italia de los años 50, para entendernos, la del *boom* económico, había asistido a un saqueo sistemático de sus propias ciudades. En nombre de un desarrollo que parecía imparable algunos centros históricos fueron completamente desmantelados y agredidos de una forma llamativa. Los nuevos barrios especulativos condicionaron y acabaron por bloquear una seria política pública sobre la vivienda; el automóvil impuso un trazado desorientador y desproporcionado a las infraestructuras. A este saqueo se opusieron los mejores arquitectos de la generación precedente intentando proponer alternativas, aunque siempre dentro de la idea de crecimiento urbano. La ciudad que describe Quaroni en *La Torre de Babel* sigue siendo, de hecho, una estructura que crece, que se desarrolla y que es sometida a control.

Hoy, sin embargo, los jóvenes tienen que afrontar un proceso mucho más complejo. La crisis económica ha bloqueado aquel mínimo de política urbanística prevista en los años dorados del desarrollo. El problema de la vivienda se ha convertido en un problema político más que de proyecto. Las ciudades tienden a detenerse. Por consiguiente, la estrategia que hay que individuar debe partir del conocimiento de que al haberse vuelto incontrolable por muchas vías el marco urbano, se plantea el problema de *diseños* circunscritos, mientras el sentido de la ciudad se encuentra en una red de lugares dis-

tantes y muy personalizados. Es decir, la escala conceptual del problema ha cambiado en el momento en que se ha verificado la profecía piranesiana del Campo Marzio.

En el interior de esta temática la tipología constructiva ha aparecido como el medium discursivo ideal, es decir, como un plano conceptual que ha permitido componer una serie de contenidos igualmente opuestos entre sí. La tipología, por ejemplo, pone en contacto el edificio y la ciudad y, por lo tanto, hace de manera que no resulte evidente la profunda conflictividad que opone a la misma ciudad moderna y al simple producto. Dicho de otra forma, es la notable extensión del concepto de tipología lo que ha permitido su uso de maneras completamente distintas en el curso de un mismo análisis. Por ejemplo, como manera de realzar lo existente (como en el análisis urbano) e instrumento de proyecto. Muchos de los resultados de la Tendenza presentan esta contradicción metodológica sin resolver.

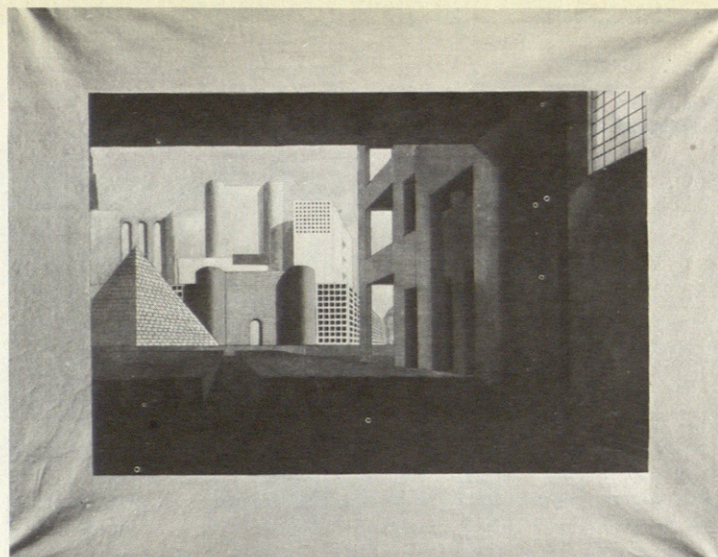
Hay también otra copresencia conflictiva. El tipo es el éxito espacial de un proceso de transformación constructiva pero también es una propuesta que interrumpe una continuidad histórica haciendo emerger, al formalizarlas, algunas nuevas exigencias de los asentamientos e, interrumpiendo así un proceso lineal que es precisamente el que genera, desde el punto de vista de la ciudad, el propio *tipo*. Por otra parte, en su calidad de esquema clasificatorio, éste se superpone muchas veces a la realidad constructiva del producto singular impidiendo captarlo en su individualidad. Siendo, como es, tangente a los problemas de clasificación y catalogación de los productos (origen de los *tipológicos* como sistemática de derivación positivista), la tipología termina superponiendo a la realidad constructiva un filtro que hace homogéneos, en el tiempo y en el espacio, fenómenos que en realidad son incontrolables. Aceptar el carácter de *indiferencia hacia los lugares* del tipo puede impedirnos relevar el carácter único e irrepetible de cualquier experiencia constructiva.

No es, esde luego, casual que la fortuna del concepto de tipología constructiva haya alcanzado su punto álgido precisamente cuando, como decíamos antes, se ha planteado el problema de una enseñanza de masas en las facultades de arquitectura.

Otro de los temas que salen al paso es el de la *objetividad* en la proyectación. La lección rossiana contra lo *arbitrario*, lo *gratuito* y el *falso invento* ha determinado la circulación generalizada de una actitud más rigurosa, si bien es cierto que este rigor es más aparente que real, o más bien, que sólo lo es cuando es concebido como observancia de una determinada ortodoxia compositiva. En realidad la fortuna de la Tendenza ha venido determinada más por la destrucción de un *humus* de conocimientos y preferencias personales provocada por la descualificación de las escuelas de la que ya hemos hablado, que por unas opciones culturalmente motivadas. Así, lo que se ha traspasado no es la línea rigurosa de Ledoux, de Taut, de Loos, de Mies, de Tessenow, de Muratori y de Rossi, la línea que podríamos definir como *objetiva* en la proyectación, sino las arquitecturas *personales* de estos maestros.

Este fenómeno que, por supuesto, no se refiere sólo a la Tendenza, sino también a otras posturas y otras figuras de proyectistas, encuentra sus causas en el sistema actual de la información de arquitectura que ha impuesto una circulación excesiva y distorsionada de los hechos. El proyecto se ha reducido a una serie de imágenes; la necesidad de documentar todo lo que se produce impone la eliminación de opciones críticas; el mismo material, circulando por varias revistas,

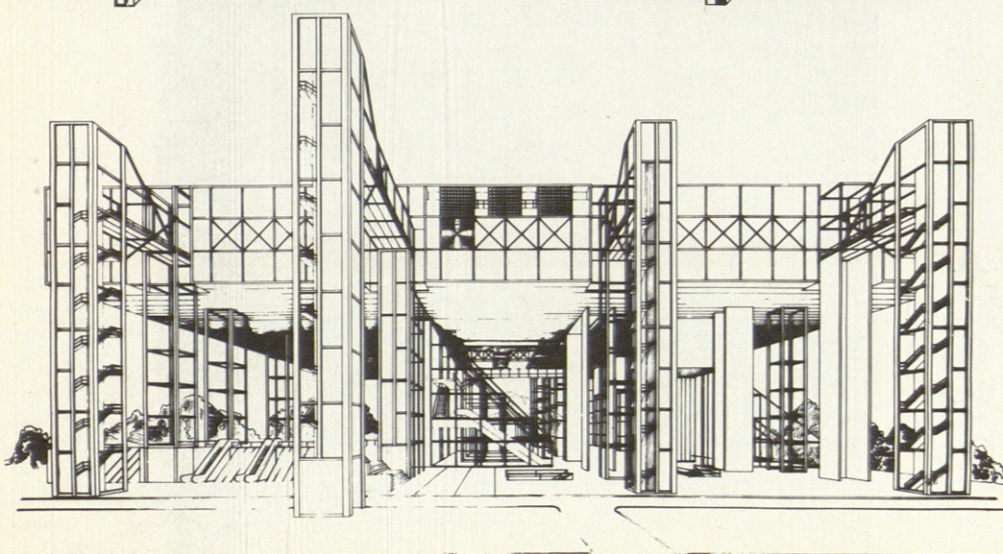
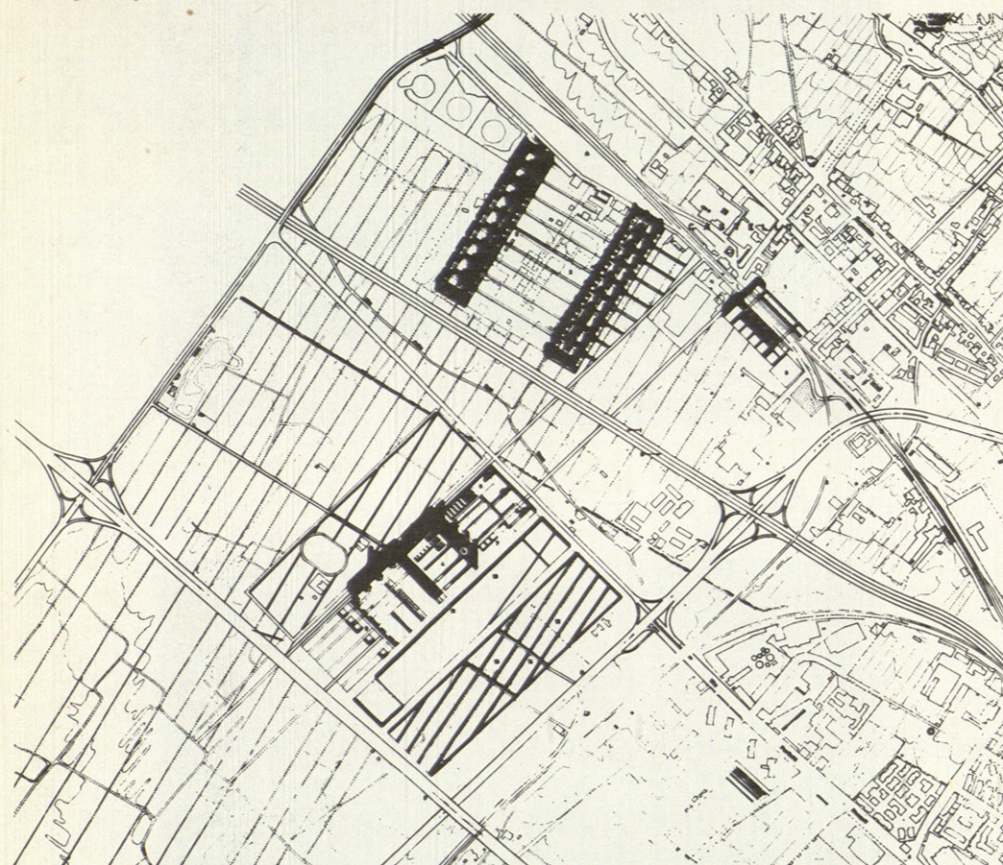
Sala teatral. Oleo sobre tela. 1974.



La casa del agua. 1977.



Palacio de Justicia en el Centro direccional de Florencia. 1977. En colaboración con P. Iacucci, E. Puglielli y S. Musmeci (estructura).



acaba por adquirir un valor en la *repetición* que lo hace competente y esencial a pesar de la ausencia de un fundamento teórico serio.

Así, por ejemplo, generalmente se ha interpretado mal la cuestión de la *autonomía* de la arquitectura y la de la historia.

La primera, de ser una concepción dialéctica de los límites disciplinares en relación a las transformaciones de la realidad, se ha visto reducida a una mecánica segregación dentro de un estatuto inmóvil de la arquitectura. La segunda, siendo la crítica al antihistoricismo del Movimiento Moderno, ha sido entendida como medio para acreditar cualquier repetición estilística hasta el límite del eclecticismo. La historia, no obstante la lección de Manfredo Tafuri, sigue siendo considerada, si no como una maestra, así como un instrumento de trabajo, mientras que una de las pocas cosas que nos puede enseñar es precisamente la irreductibilidad del presente al pasado que sólo puede aparecer como un enigma. Cuando Louis Kahn, uno de los maestros más escuchados por la generación de la que estamos hablando, dijo que el pasado es un amigo y restituyó a la proyectación precisamente la dimensión del *misterio* de la *continuidad*, pero, desde luego, no indicó la posibilidad de soluciones ya existentes que haya que buscar y reproponer. Y no olvidemos que el mismo replanteamiento complica y deforma a la propia historia.

La cuestión del *lenguaje* y del *estilo* se presenta con trazos análogos pero oculta una realidad distinta y posiblemente más difícil de interpretar. La lejanía de las ocasiones concretas de proyectar, es decir, la falta de verificación del *ciclo constructivo* entero, estimula un conceptualismo y un experimentalismo que, de hecho, acaban alimentando vastas zonas de investigación formal. El notable número de los adeptos a los trabajos *arroja*, entre otras cosas, una red de resultados suficientemente extensa como para constituir un sistema, un universo autónomo. Esto produce verificaciones totalmente internas al campo disciplinar y ficticios avances de la investigación basados sustancialmente sobre variaciones mínimas suficientes para permitirles ser identificados sin poner por ello en tela de juicio el mito de la *objetividad*.

En este contexto se sitúa también el problema del *dibujo*. La *arquitectura dibujada*, a pesar de su éxito creciente, sigue siendo considerada como un recurso marginal, a veces de tipo consolador, y a veces destinado al consumo. Muchas veces coincide simplemente con la ampliación autobiográfica y con una manipulación incorrecta de la función disciplinar. No se llega a comprender suficientemente la relación que una los conceptos de *dibujo* y de *proyecto*.

El proyecto es la *producción* en un *tiempo* previsible de una serie de opciones orientadas a la definición de un objeto. El dibujo, por el contrario, expresa la totalidad de los valores implícitos en el mundo de las formas físicas y en la tratadística clásica es utilizado en este sentido para individuar dos áreas problemáticas, la de la *forma* en su significado complejo y la del proyecto. Recuperar el dibujo y la arquitectura dibujada debe consistir, por tanto, en una crítica a la dependencia pasiva del tiempo de la producción y en una recuperación de la complejidad del mundo de las formas, es una revalorización de aquellos aspectos del problema de la arquitectura que la sujeción a la objetividad ha confinado en el terreno de lo *visionario* y lo *irracional*. No hemos incluido lo *utópico* conscientemente. La utopía es precisamente el reverso, el negativo de la ideología de la producción y como tal sigue sus leyes reduciendo sencillamente a cero el tiempo.

Evidentemente la arquitectura dibujada considerada fuera de este marco acaba por convertirse en una práctica narcisista al perder la capacidad de subrayar el fin de la unidad del proceso proyectual.

Otros tres temas que aquí nos limitaremos simplemente a enumerar y que están estrechamente ligados a los primeros son los del realismo, lo nuevo y el pluralismo.

Si la cuestión de la construcción, desde un punto de vista realista sobre la cuestión de la arquitectura, parece poder aumentar el conocimiento de los límites objetivos de su función, más discutible parece la identificación del *realismo* con la *arquitectura racional*, sobre todo desde el momento en que esta misma identificación no está justificada en la mayor parte de las posturas con argumentos sólidos.

Con la palabra racional ha sido a veces definida la arquitectura que corresponde a la gran tradición iluminista de la razón. Otras veces la misma palabra ha identificado genéricamente los proyectos urbanos que proceden de una crítica a la idea de ciudad del Movimiento Moderno. Y, finalmente, incluso el simple rechazo del elemento subjetivo en la proyectación ha sido identificado como lo *racional*.

La antinomia racional-racionalista sigue siendo, en efecto, el único motivo para atribuir un cierto fundamento, aunque bastante débil, a esta identificación.

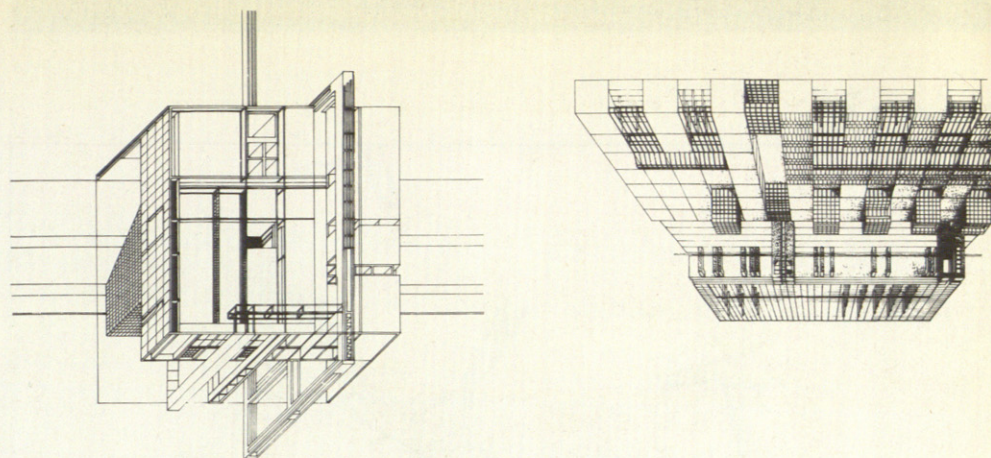
Pero todavía más discutible es la antinomia que se está perfilando entre realismo y nuevo.

El problema de lo nuevo, identificado a la ligera como derivado de la vertiente negativa de la idea de desarrollo, tiene cierta tendencia a quedarse enquistado o a ser resuelto en actitudes historicistas para las que todo lo que existe tiene, sólo por eso, un valor superior a cualquier propuesta nueva. Esta postura, que en realidad esconde una crisis de la capacidad de producir propuestas, aumentada por la dificultad de comprender los procesos de modificación de la realidad en el momento en que se producen, se ha difundido todavía más a causa del *pluralismo* que cala actualmente en todos los aspectos de la vida de nuestro país. Disminuyen los márgenes de decisonalidad mientras aumenta la negociación política: el debate se sale de los límites técnicos y va progresivamente implicando a estratos sociales que antes se excluían de las opciones que se referían a su propio ambiente vital. En este sentido, el pluralismo que empuja hacia adelante el proceso de participación impone a los proyectistas, no tanto un control social sobre las formas arquitectónicas propuestas como un mayor conocimiento a la hora de tomar postura y una gestión más responsable del proceso proyectual como trabajo.

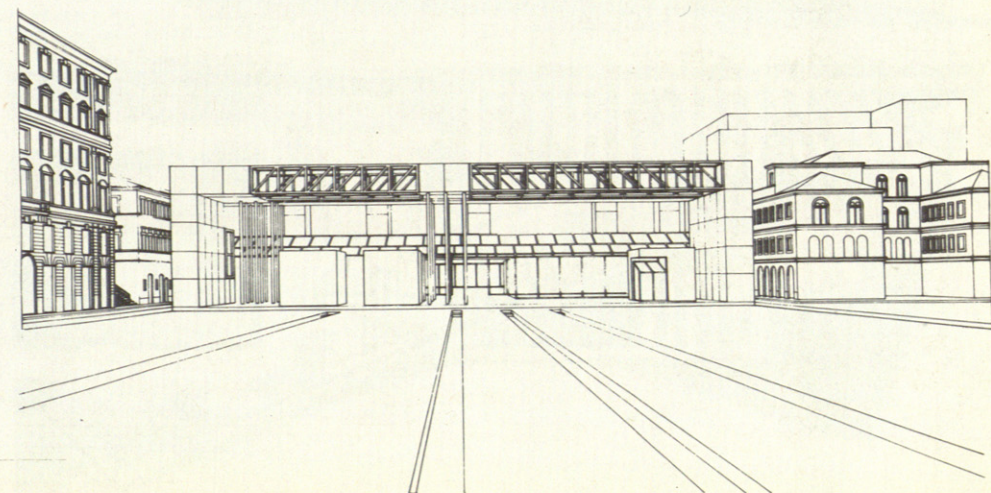
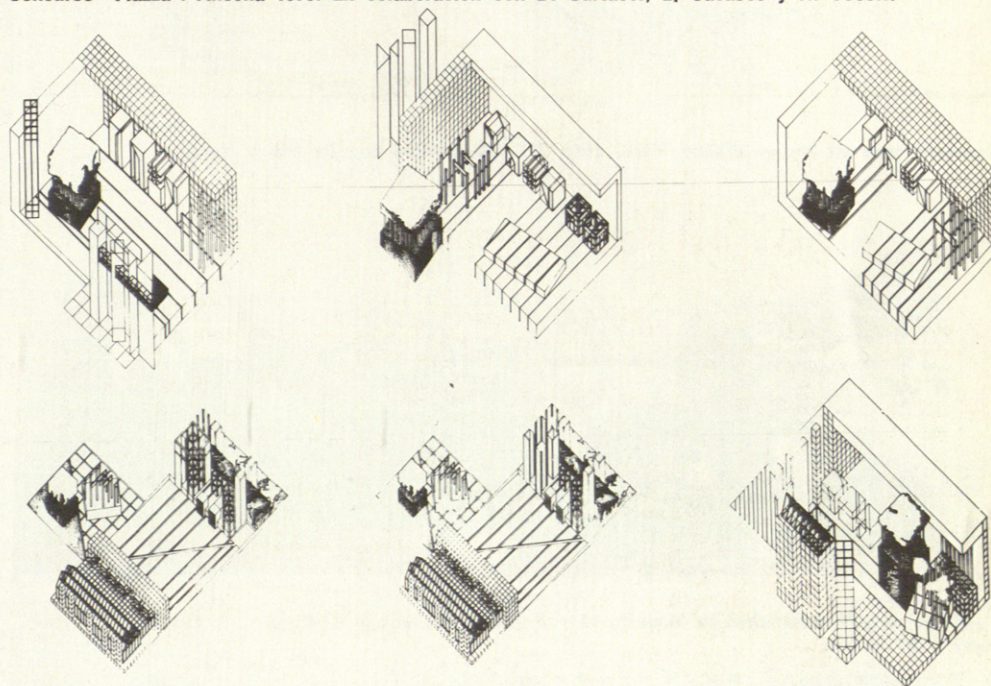
Los problemas

La ausencia de ocasiones profesionales, la búsqueda de una nueva profesionalidad, ya no constituida sobre la selección y

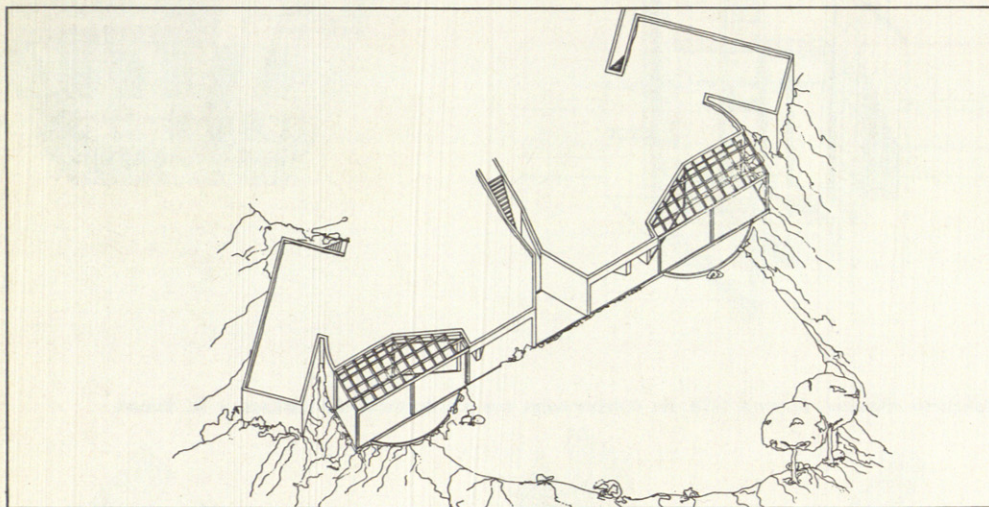
Palacio de Justicia. (Continuación.)



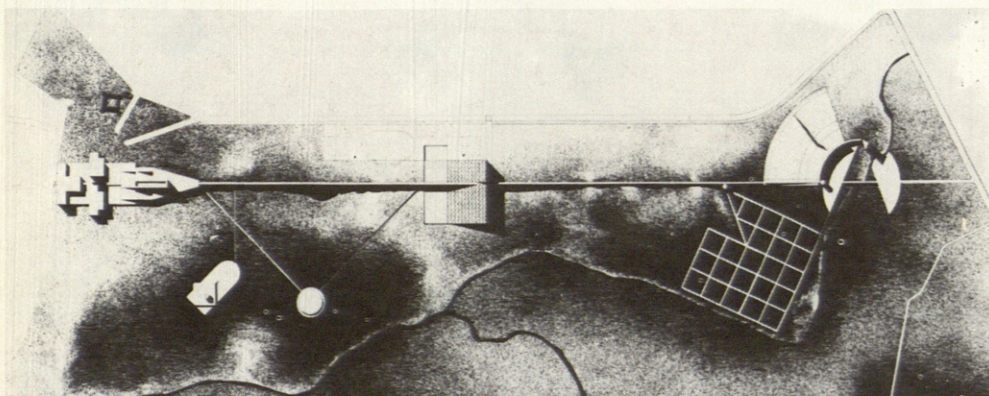
Concurso «Piazza». Ancona 1978. En colaboración con D. Curtacci, E. Casasco y N. Voceri.



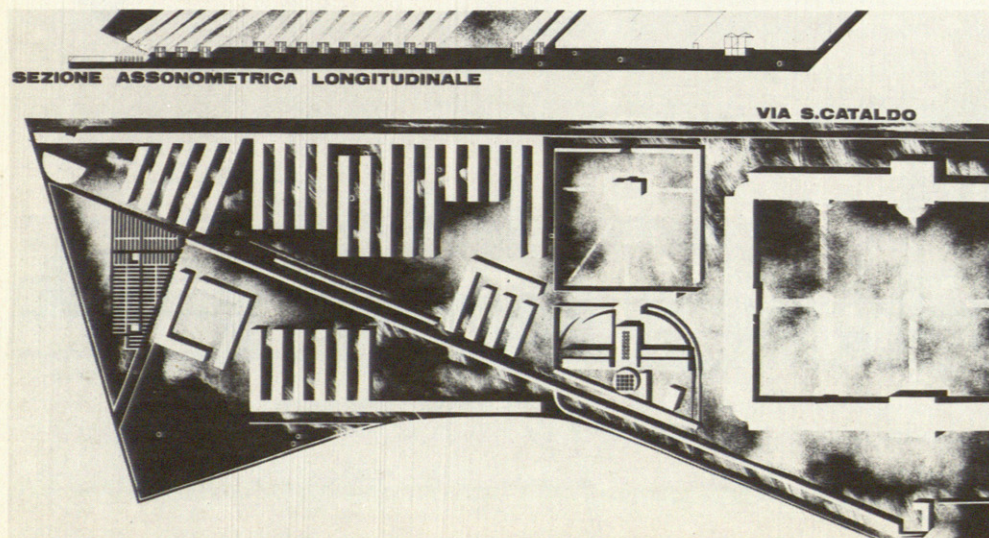
Doppiavilla 3, 1974.



Concurso para un parque urbano. Forlì, 1973. En colaboración con De Pra y Verdi.



Concurso para el cementerio de Módena. 1971. En colaboración con G. Dubbini, F. Pierabon, L. Rampazzi y P. de Pra.



sobre los privilegios derivados de prestigiosas autobiografías, sino basada en una diferente noción del trabajo proyectual socialmente más implicado, sin que esto signifique que deba ser entendido como un *servicio*; el problema de la participación, la relación con la escuela (ya sea la secundaria o la universitaria), transformada en uno de los pocos lugares de trabajo para una gran cantidad de arquitectos, y la relación entre política y cultura que, aunque evidentemente está presente en todas las generaciones, en la nuestra, tal como hemos visto, lo está de forma particularmente dramática, constituyen los problemas más graves que deben afrontar los jóvenes.

A estos problemas objetivos se añaden otros quizá menos visibles, pero que son de por sí más determinantes para la construcción de sí mismos como personas. Formar parte de una masa homogénea que, sin embargo, responsabiliza al individuo en su conciencia al mismo tiempo que desaconseja la expresión personal; ser privados del tiempo necesario para proyectar el propio futuro porque la urgencia de los problemas reales moviliza todas las energías hacia soluciones *cotidianas*; la desproporción entre el deseo de transformar la realidad y los pequeños resultados que permite un país en grave crisis económica; sentirse a caballo entre dos culturas, la campesina, con la seducción de la solidaridad y de la protección familiar, y la industrial, que opone en un fascinante duelo al individuo y a la ciudad, constituyen los motivos de un malestar que va más allá del compromiso con el propio trabajo específico.

Los proyectos

Y finalmente los proyectos. Aparece en seguida el *dibujo* como protagonista hasta el punto de que la reflexión gráfica sobre los aspectos arquitectónicos del proyecto acaba coincidiendo muchas veces con él en la misma hoja. Es éste, por lo tanto, un esfuerzo que hacemos para valorar las arquitecturas que proponen los jóvenes: conviene saber ver más allá del dibujo y más allá de él arrancando ese velo que ya no se sabe si tiene la función de adornar o de esconder.

¿Y las tendencias? Lo primero la Tendenza. Y después, mucho neorracionalismo, algunos intentos de manierismo post-

movimiento moderno y algún que otro residuo *situacionista* o contextual. Por otra parte, algunas direcciones de la investigación se orientan hacia la geometría identificada como los específicos de la arquitectura. Otras profundizan en temáticas simbólicas dentro de presuntas correspondencias entre esquemas iconológicos y formas arquitectónicas. Muchas tentativas han vuelto a la construcción de una relación entre proyecto e historia de la arquitectura, muchas veces partiendo de una voluntad deformada o de la violencia de estas demandas a la historia que ya hemos constatado.

El aspecto profesional de los proyectos demuestra que la búsqueda de una identidad en la confrontación con una generación precedente aparece llena de esa ambigüedad y de esas dificultades que hemos intentado esbozar. Por ejemplo, todos los proyectos, precisamente a través del dibujo, intentan encontrar una referencia externa en la producción arquitectónica de los padres y de figuras todavía más jóvenes pero acreditadas por la información de un papel privilegiado. A veces esta referencia pierde en el camino su propia identidad concreta y se convierte en categoría abstracta como lo social, o peor aún, en signo abstracto como testimonio de sí misma en cuanto irrelevancia, accidente, marginalidad.

Una cosa a destacar y también muy hermosa, hay que reconocerlo, es, a fin de cuentas, la determinación con la que el rito del proyecto se repite en la esperanza que desmiente muchos análisis apresurados sobre las presuntas huidas de la realidad. No se puede amar tanto la arquitectura si no se tiene el deseo de hacerla de verdad.

Sin embargo, está extrañamente ausente el rigor del dictado arquitectónico, aunque es comprensible que en el momento en que la urgencia de hablar nos apremia demasiado, salgan las palabras de los labios ligeramente incontroladas. De todos modos, el rigor falta porque se intuye que podría desvelar lo que no está dicho, es decir, que proyectar equivale a proyectarse. No cultivar el rigor significa decirse que todavía hay una tregua entre el deseo y la acción.

Dos leyes pueden en cualquier caso extraerse de los proyectos de la última generación dejada durante una pausa demasiado sola consigo misma. La primera puede ser definida como la presencia de todos los batallones, sin excluir a ninguno, en la investigación tal y como la define la historia. Hay quien se preserva de la vanguardia celebrando ritos un poco cansados pero todavía prestigiosos; quien prefiere las posiciones centrales; quien se declara a la defensiva salvaguardando como puede los restos de privilegios que provienen de situaciones en trance de desaparecer. La segunda ley puede resumirse un dato estadístico: todas las sociedades, sea cual sea el número de los adeptos a los trabajos de un determinado sector, expresan siempre un número limitado de soluciones en las que esté presente el verdadero *talento*. Estas soluciones, que ayer se podían resumir en la terna, hoy, mañana, no son, sin embargo, reconocibles mientras se forma parte de la situación que las genera. Y éste es el cometido histórico de todo trabajo.

Al término de este viaje, ¿estamos en situación de verificar la hipótesis de partida? Sinceramente, no lo sabemos. El huésped secreto tendrá ciertamente que abandonar al joven capitán para que éste pueda hacer su nave a la mar, pero no sabemos cuándo ocurrirá esto. El cuento de Conrad acaba bien y todo lo que se refiere a los jóvenes está caso obligado a acabar bien, a alimentarse de un final feliz. Esto ocurrirá sin más, pero todavía nos queda una duda: ¿será un final feliz para pocos, o más bien para poquísimos, o será un destino mejor para todos?

L. CARUSO. 1949

Proyecto para centro cultural en el ex convento de las Clarisas. Fara Sabina (Rieti), 1977.

