

# La posición de (...) sobre algunos temas de la crítica arquitectónica en Italia

Fulvio Irace. Profesor en el Instituto di Progettazione de la Facultad de Arquitectura de Nápoles. Forma parte de la redacción de la revista Op. cit. y es autor de varios ensayos.

Este escrito se propone reseñar los principales aspectos del discurso sobre la arquitectura contemporánea fijando algunos de los temas que han sido más recurrentes en la crítica y en los trabajos de ciertos arquitectos comprometidos; las propuestas que tenemos sobre la mesa no son pocas: crisis de la función intelectual, usura de la instrumentalización crítica y proyectual de la totalidad del sistema arquitectónico, incapacidad de salir del círculo cerrado de dimensión abstracta en el que se han perdido los términos comunicativos de las experiencias, empeño en una constante y urgente revisión de las numerosas mitologías sobre las que se ha fundado a menudo la cultura disciplinar, etc. Todo ello invita ya, desde hace tiempo, a una profundización completa en todos los aspectos de carácter teórico, lingüístico y proyectual. Este escrito se ha esforzado, pues, en no llegar a ser una acritica acumulación de los numerosos *cahiers de doléances* de la cultura arquitectónica, elaborando largas listas de razonamientos y temas de nuestra actualidad disciplinar: hemos buscado, por el contrario, aislar dentro del acervo de conceptos y problemas, un núcleo homogéneo de cuestiones entre las que mayoritariamente insisten en torno al área de la especificidad teórica y operativa de la arquitectura.

Lo que más sorprende al recorrer tanto los temas como las vicisitudes que han animado el debate arquitectónico de los últimos años es la desproporción y el atraso de un sistema cultural tendenciosamente escindido entre la frenética voluntad con que avanzan y se debaten propuestas y pro-

blemas y el culpable apresuramiento con el que, después, se agotan y olvidan. Ello unido a que, cuando algunos temas o tesis indicados por varios autores son discutidos por muchos, rara vez llega a producirse a su alrededor un verdadero debate capaz de conducir a un serio compromiso crítico y constituirse así en un auténtico documento cultural de nuestro tiempo. Se ha querido, por otra parte, no proponer de nuevo los temas en discusión dentro de la visión de conjunto de los autores que los enunciaron, si no revivirlos en el momento, mucho más significativo, de su problemática completa, evidenciando el carácter de su constitución como objetos de encuentro y de polémica. Estamos convencidos, en definitiva, que descomponer la aparente unidad y situarla como yuxtaposición de fragmentos críticos equivale a restituir la presencia del transcurrir histórico, haciendo aparecer el sentido y la magnitud de los debates desde la *viva voz* de los autores que sostuvieron y profundizaron en determinados problemas e ideas. Certo que el esquematismo de la mecánica de reconstrucción de estos *diálogos a distancia* podrá parecer desconcertante, más aún cuando la técnica de la cita se presta al peligro de arbitrarias interpretaciones. Sin embargo, creemos preferible una reducción tendenciosa a la falsa complejidad que ofrece demasiadas salidas de emergencia.

## 1. Continuidad y crisis

¿Puede desarrollar la arquitectura las premisas del Movimiento Moderno o está cambiando de ruta?

He aquí el problema: ¿continuidad o crisis?<sup>1</sup>

El interrogante fue lanzado dialécticamente por Rogers en el editorial del mismo título en 1957 (y también exhibido ya como signo de tendencia en el primer número de la renovada *Casabella* de 1955)<sup>2</sup>, afrontando explícitamente el tema de la herencia y la revisión crítica del M. M. Con él, abre el debate arquitectónico a la consideración sobre la actualidad de la reciente historia de la arquitectura moderna, esto es, de lo que más tarde se definiría como *tradizione del nuovo*.

«El concepto de continuidad —escribe Rogers— implica el de cambio en el orden de una tradición. Crisis es la ruptura —revolución—, esto es, el momento de la discontinuidad..., el respeto al pasado... implica el respeto del presente en sus propias expresiones. Ha terminado el complejo de inferioridad hacia el pasado porque no sentimos ya el deber de oponernos, sino, por el contrario, el de continuarlo insertándonos en él con todas las aportaciones de nuestra cultura»<sup>3</sup>.

La interpretación de Rogers de la *cronología de la arquitectura moderna* —un *fluir* continuo y sucesivo de conquistas, en una tranquila progresión de círculos que, en torno a un núcleo, se ensanchan hasta abarcar confines siempre más amplios— se presenta suficientemente funcional ante las exigencias y las expectativas de los arquitectos comprometidos en la práctica de la reconstrucción: en efecto, para ellos la teoría de la continuidad garantizaba la solidez de una ininterrumpida tradición, capaz de convertir el inicial carácter de élite de los maestros en la



experiencia de una práctica ensanchada, esto es, de *cuantificar los ejemplos cualificados* alcanzados por aquéllos<sup>4</sup>.

«En un principio el funcionalismo se esforzó sobre todo en restablecer el significado práctico y teórico de la composición arquitectónica, de modo que ésta respetase honestamente las necesidades elementales... pero, después, profundizando en los contenidos, se extendió la noción de necesidad, conquistando, más allá de las prácticas, también las de orden psicológico...; el segundo momento del funcionalismo, es decir el *momento actual*, vuelve la atención hacia los contenidos y de la profundización en ellos recoge la variedad de las formas destinadas a interpretarlos y exaltarlos»<sup>5</sup>.

Para Zevi —empeñado desde el 45 en indicar la alternativa del movimiento orgánico— la continuidad preconizada por Rogers llevaba el desenfoque de identificar «el M. M. con el racionalismo de entreguerras», de «permanecer ligada a un tiempo periclitado», no «entendiendo las razones de los nuevos fenómenos para así enderezarlos críticamente en el interior de una activa y abierta tradición moderna»<sup>6</sup>. En una intervención más reciente, el mismo autor ha escrito: «Rogers acepta todo y lo apostilla, intenta conciliar los opuestos... se esfuerza por conducir los fenómenos más contrastantes a la misma matriz... en homenaje a una *continuidad* de hecho imposible»<sup>7</sup>. Este juicio evidencia la naturaleza real de la polémica, que es la de un encuentro de poéticas. A nuestro juicio, no es tanto la continuidad lo que se pone en discusión (también el mismo Zevi ha declarado fidelidad al M. M. durante todos estos años), cuando la acusación de ocultar tras su pantalla la negativa a realizar exclusiones o elecciones de tendencia<sup>8</sup>. La polémica contra la apresurada acusación de «infantil retirada del M. M.», lanzada por Banham y hecha propia de algún modo por Zevi, es, en tal sentido, significativa. En la desdenosa respuesta al *guardián de los frigoríficos* Rogers puede afirmar: «Para nosotros... el M. M. no está muerto: nuestra modernidad es la de llevar adelante la tradición de los maestros... Pero ser sensibles a lo bello y no tan sólo al valor documental de algunas manifestaciones que no se ha sabido apreciar lo suficiente, es ciertamente algo que nos honra. Y así nos honra haber historificado y actualizado ciertos valores que habían sido dejados en

suspensión debido a la necesidad de otras luchas»<sup>9</sup>.

Sea como fuere, bajo el clamor de la disputa se podía reconocer que, incluso en la ingenuidad de algunas formulaciones, el postulado rogersiano en un discurso de revisión de los principios de la arquitectura moderna, el problema de su relación con la historia, un impetuoso deseo de indagar sobre algunas categorías desenvueltamente liquidadas, como el funcionalismo, la monumentalidad, etc., temas todos que constituyen un nodo no resuelto y el punto más irritado de la polémica actual. De aquí la razón por la que nuestra reseña de temas críticos parte del mismo binomio continuidad/crisis.

## 2. La relación con la historia

Retorno a la historia como fuente de proyecto, enriquecimiento de los códigos lingüísticos mediante el recurso a *valores inexplorados*, búsqueda de los propios orígenes en el pasado remoto y reciente, etc.; tales las operaciones sobre cuya legitimidad y eficacia los pronunciamientos, las desaprobaciones y las adhesiones entusiastas constituyen casi una constante del debate arquitectónico italiano desde la segunda posguerra hasta hoy. Como vimos, bajo la bandera de la *continuidad*, Rogers fue de los primeros en teorizar la necesidad para la joven arquitectura italiana de *tener en cuenta la tradición*, dando así comienzo al debate sobre el uso de la historia en el interior de las categorías proyectuales. Convencido, en efecto, de que el anti-historicismo de los maestros debería considerarse la forma explícita de un momento tan polémico como pasajero, Rogers escribía: «Hemos tenido que recuperar el sentido de la tradición que, viviendo además implícito en las obras de arquitectura moderna..., había sido provisionalmente marginado por parte de la acción revolucionaria de la polémica... hemos podido extender así nuestros intereses al sentimiento más profundo de la historia y, hundiendo siempre en él las más profundas raíces, conocimos que precisamente a través de ella nos llegaban nuevas energías vitales»<sup>10</sup>.

Contra la pretensión de una *histórica e indiferenciada continuidad*, Zevi sostiene la inderogable necesidad de una

<sup>1</sup> E. N. Rogers, *Continuità o crisi?*, en «Casabella-continuità», núm. 215, abril-mayo 1957; hoy también en E. N. Rogers, *Experiencia de la arquitectura*, Einaudi, Torino, 1958, p. 203. (Hay trad. cast.: Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1966.)

<sup>2</sup> Recordamos que, cuando en 1953 asumió Rogers la dirección de «Casabella», quiso especificar la nueva línea editorial con la sigla de la 'continuità'.

<sup>3</sup> E. N. Rogers, *op. cit.*, p. 204.

<sup>4</sup> Sobre tal argumentación, cfr. en particular: E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, y *L'architettura moderna dopo la generazione dei maestri*, en *op. cit.*, pp. 269 y 190; también, *Cronologia dell'architettura europea*, en *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino, 1968.

<sup>5</sup> E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, cit., pp. 271-272 (la cursiva es nuestra).

<sup>6</sup> B. Zevi, *Prognosi riservata: un rilancio dell'architettura moderna*, en «L'architettura», c. e. s., núm. 32, junio 1958.

<sup>7</sup> B. Zevi, *L'ultimo seguace di Gropius*, hoy en *Cronache d'architettura VII*, Laterza, Bari, 1970, p. 201.

<sup>8</sup> Crítico hacia ambas posiciones, M. Tafuri sostiene que «en Italia se ha debatido una polémica entre continuidad y crisis sin haber precisado antes entre que líneas metodológicas se situaban los propios temas, sin haber establecido entre qué límites la experiencia italiana del movimiento moderno podía asumir un margen de validez en el ámbito de la cultura europea e internacional, sin tener previamente esclarecidos los términos políticos e ideológicos con que refrendar los distintos métodos de acción». M. Tafuri, *L. Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Ediz. di Comunità, Milán, 1964, páginas 7-8.

<sup>9</sup> E. N. Rogers, *L'evoluzione dell'architettura, risposta al custode dei frigidaires*, en *Editoriali di architettura*, cit., p. 129.

<sup>10</sup> E. N. Rogers, *L'architettura moderna dopo la generazione dei maestri*, en *op. cit.*, páginas 195-196.



historificación que observe el pasado no para retroceder sino para fundirse con el proyecto.

«La historificación de la arquitectura moderna —sostiene— debe servir para comprender que, del mismo modo que existió un grandioso capítulo antecedente del racionalismo, puede existir otro y, de hecho, existe ya, en sucesión a las experiencias del período de entreguerras. Si, por el contrario, tal historificación se usa para retroceder, y se critica el racionalismo con la intención de volver a una fase primitiva y rebajada de la arquitectura moderna, la operación es auto-lesionadora, antihistórica, y se presta a cualquier embrollo»<sup>11</sup>.

Como es bien conocido, Zevi es el autor que con mayor intensidad ha sostenido y teorizado las razones de la crítica operativa, esto es, de una forma de análisis de la arquitectura fundada en la unión indisoluble entre historia y quehacer arquitectónico. En *La storia come metodologia del fare architettonico*, ensayo en que tales argumentos aparecen ejemplarmente expuestos<sup>12</sup>, sostiene decididamente la identidad entre el objetivo de hacer la historia y el de hacer arquitectura. El fin de esta reintegración cultural es la de tender a «reducir... los inmensos despilfarros de los que la historia está tremendamente cargada, a oponerse a la dilapidación de un patrimonio revolucionario que la pereza y la altanería... mortifican y cancelan si no es constantemente defendido y revitalizado por una crítica capaz de rebatirlo sobre los tableros de dibujo»<sup>13</sup>. La historia así actualizada no puede confundirse en absoluto con la degeneración reaccionaria del historicismo, que la identifica con su componente clasicista. «Los arquitectos se han vuelto sobre el pasado —se lamenta Zevi—, han descendido a las pre-existencias ambientales, han realizado sus edificios según el ejemplo de prototipos antiguos, pero con desarmante superficialidad... Este es el precio que la generación intermedia ha de pagar por haber abrazado sin discusión la ideología anti-histórica de los maestros y por haberla rechazado después, de un golpe, y sin una verdadera elaboración»<sup>14</sup>. Para M. Tafuri, a quien las razones de la crítica operativa y el travase sostenido por ella entre historia y proyecto le parecen impracticables, «hablar de evasiones, renunciaciones, retiradas y dilapidaciones de un patrimonio bien utilizable puede

ser obligado. Pero... el crítico que se quedara sin más en estas constataciones habría traicionado ya su propia función, que es la de explicar, diagnosticar con exactitud, hacer desaparecer el moralismo, para escrutar en el contexto de los hechos negativos qué errores iniciales se van pagando y qué valores nuevos se alojan en la difícil y desconectada coyuntura que vivimos»<sup>15</sup>. En oposición a las reiteradas invitaciones de Zevi, Tafuri se muestra empujado, por el contrario, en ensayar la historicidad del anti-historicismo, fundando sobre tales bases la posibilidad de una valoración distinta del proceso completo del M. M. La tesis principal que nace del atento examen de la relación entre historia y arquitectura moderna es, en efecto, que «el anti-historicismo de las vanguardias modernas no es... el producto de una elección arbitraria, sino el lógico desenlace de algo que tiene su epicentro en la revolución brunesquiana y sus bases en los debates que, durante más de cinco siglos, produjo la cultura europea»<sup>16</sup>. La elección de la Bauhaus era, pues, «la única legítima; la abstinencia histórica tenía una razón también histórica a su vez y, en definitiva —sostiene el autor—, todas las tentativas de volver a definir una dimensión histórica están irremediabilmente destinadas a la frustración, en cuanto, con el mito por emblema, la recuperación de la historia se reduce a comedia»<sup>17</sup>.

A la tendencia de los críticos a sistematizar en un método de carácter general la posibilidad o la negación de la historia para conjugarse activamente con el proyecto, corresponde por parte de los arquitectos una actitud de ambigua oscilación, en la que el recurso a la historia es empírico y pragmático, regulado según los ritmos y los hábitos de una inclinación privada. R. de Fusco, en una reseña de las posiciones de los arquitectos ante la historia, revela como «en el debate arquitectónico actual, la palabra historia denota para unos una búsqueda vuelta hacia el pasado... Otros ven la historia como una gran codificación y autojustificación de cuanto ha ocurrido que paraliza los actos creativos y las elecciones en torno a la actividad presente y futura... Otros, aún, la consideran como un repertorio de formas, desde el que es lícito extraer a veces algunas citas y, en general, un museo al que acudir en los momentos de crisis inventiva»<sup>18</sup>. El mismo autor, volviendo

<sup>11</sup> B. Zevi, *La storia non volge a ritroso*, en «L'architettura», núm. 56, junio 1960. «La necesidad de 'historificar' —escribe por otro lado Zevi— es el fenómeno más seguro y caracterizante de la cultura arquitectónica actual... El M. M., librándose de los dogmas históricos de las fórmulas compositivas racionalistas, ha llegado a ser consciente de una tradición ya centenaria, de la necesidad de 'historificarse' para mantener su vitalidad... Es ésta la historia que no sólo se contempla sino que sirve.» B. Zevi, *La storia dell'architettura per gli architetti moderni*, cit., núm. 23, septiembre 1957. Recordamos, a propósito, el relieve dado por las páginas de «L'architettura» al trabajo de documentación e investigación no sólo sobre las figuras del M. M., sino también sobre las matrices proto-racionalistas, el liberty y algunos aspectos de la cultura arquitectónica del 800.

<sup>12</sup> Este texto, una lección de 1963 en la Universidad de Roma, es en realidad sólo la más completa de las intervenciones de Zevi sobre la problemática de la metodología histórica. Recordamos algunos de los más significativos editoriales dedicados por «L'architettura» a tal tema: *La storia non volge a ritroso*, cit.; *Un gesto probante: gli architetti scelgono la critica storica*, núm. 50, diciembre 1959; *La storia dell'architettura per gli architetti moderni*, cit. Para un elenco completo, cfr. también *Argomenti sul linguaggio architettonico*, en *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Turín, 1973, pp. 71-96 (hay trad. cast. de la parte fundamental de este libro, en «Nueva Forma», núm. 105, octubre 1974, en donde se recogen también muchas editoriales de Zevi en «L'architettura» y crónicas de «L'espresso»), donde el autor recoge temas explorados en varios ensayos. Véase también el más reciente *Architettura e storiografia*, Einaudi, Turín, 1974; de particular interés la nota bibliográfica que recoge los principales textos del autor sobre el tema de una moderna didáctica de la historia arquitectónica.

<sup>13</sup> B. Zevi, *La storia come metodologia operativa*, en *Il linguaggio moderno dell'architettura*, cit., p. 82.

<sup>14</sup> B. Zevi, *Il futuro del passato in architettura*, en «L'architettura», núm. 98, diciembre 1963.

<sup>15</sup> M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, 1968, p. 10. (Hay trad. cast.: Ed. Laia, Barcelona, 1972.)

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>18</sup> R. de Fusco, *Storia e struttura*, E. S. I., Nápoles, 1970, pp. 6-7.



más recientemente a considerar las vicisitudes de la arquitectura contemporánea, observa como la tentativa de «asumir por completo la componente histórica...», como si fuera una autónoma y gran tendencia, se rompe en múltiples direcciones, en la desenvuelta capacidad de volver a utilizar códigos y estilos diversos. De tal modo que, recorrer las líneas portantes del actual historicismo, identificar sus bases, equivale a individualizar y clasificar todos los tipos de referencia a la historia que manejan actualmente los arquitectos<sup>19</sup>. Una lectura no moralista de la actual fenomenología arquitectónica consiente, pues, a De Fusco volver a encontrar, al fondo de tan desplegada variedad, la voluntad de buscar en la historia y, más claramente, en su meta-histórica vena clasicista, la existencia de un código y con ella la posibilidad de ordenar, clasificar y transmitir factores, normas y licencias de tal código... En definitiva se busca hoy, junto a la razón que regula la práctica arquitectónica, otra que sostenga su teoría y su autónoma estructura<sup>20</sup>.

Para Dardi, las propuestas de las tendencias más recientes de la joven arquitectura italiana (la Nueva Arquitectura, como el autor la llama), «aparecen esencialmente vaciadas de toda carga polémica, indiferentes al dramatismo de las decisiones, tendentes, a pesar de la diversidad de códigos y de valores en juego, a superar el *impasse* a través de la búsqueda de una nueva relación estructural con el objeto histórico por excelencia que representa la ciudad»<sup>21</sup>. Según este autor, las coordenadas entre las que se mueve la búsqueda de «una arquitectura no ansiosa» son «elección de una consciente y coherente presencia ideológica» y el interés por el problema de la forma, por la «síntesis del código y del mensaje», que, en definitiva, viene también fijado por la forma. *La nueva arquitectura*, modificando el radical rechazo de la historia por parte del M. M., «se dispone a dialogar con ella mediante un abanico de actitudes que van desde la confrontación dialéctica con el pasado, hasta su plena asunción como repertorio absoluto de formas susceptibles de ser recogidas en las decisiones proyectuales»<sup>22</sup>.

En Rossi, es la estructura misma de la arquitectura la que se identifica por completo con la de la historia, en la complejidad de sus nudos teóricos y

de proyecto; así, asumir la historia de la arquitectura en sus *ejemplos* como materia prima del acto proyectual sería el auténtico historicismo: los elementos preconfigurados son, en el infinito orden de transformación a que pueden dar lugar, «los fragmentos de una realidad segura».

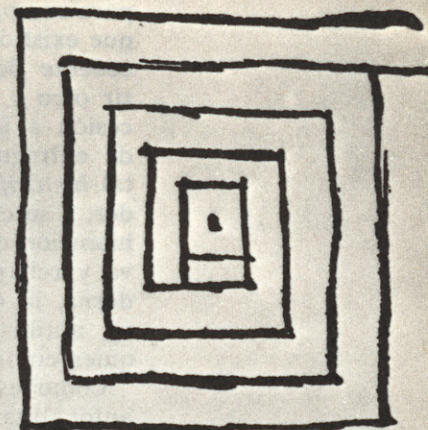
«La historia de la arquitectura constituye el material de la arquitectura misma. Nosotros trabajamos en la construcción en el tiempo de un gran proyecto unitario, operando con determinados elementos que modificamos poco a poco»<sup>23</sup>. El nudo del problema del encuentro con la historia lo resuelve Rossi en la orgánica unidad de un sistema poético: «Los monumentos romanos, los palacios del Renacimiento, las catedrales góticas, constituyen la arquitectura; son partes de su construcción. Y, como tales, volverán siempre, no sólo —y no tanto— como historia y memoria, sino como elementos del proyecto... Los mismos grandes proyectos de la arquitectura moderna... ofrecen fragmentos ciertos para una reconstrucción de la ciudad»<sup>24</sup>.

Para Scolari, la Tendencia (aquel complejo de experiencias y orientaciones que fue autónomamente configurándose alrededor de la *Casabella* de Rogers y de los trabajos de G. Samonà), dentro de la gama de actitudes con las que se puede observar la historia, ha elegido «la relación con toda ella entendida como historia de los tipos y de los elementos constitutivos y no como palanca de mimesis estilística y formal (contaminación) o como demostración de su inutilidad... Parece claro que el punto de trasvase entre historia y proyecto puede ser asumido por el concepto de tipo como principio de la arquitectura»<sup>25</sup>.

Para Portoghesi, el «pasado como amigo» —contrapuesto a la *historia como ejemplo*, como repertorio, etc.— señala la caída de las *inhibiciones* y ratifica la validez de un empeño volcado en «afirmar una idea de conocimiento histórico que sin sacrificar nada de las conquistas críticas de la cultura moderna relacione los libros de historia con el tablero de dibujo... convirtiéndolos en lugar de reflexión de la continuidad humana. Una concepción de la arquitectura como instrumento insustituible de conocimiento, de juicio, de acción constructiva que no ofrece dudas sobre la necesidad de rechazar toda tentación nostálgica y que deja muy poco espacio a quien

ERNESTO N. ROGERS

## EDITORIALI DI ARCHITETTURA



EINAUDI

<sup>19</sup> R. de Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Bari, 1974, p. 411.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 428.

<sup>21</sup> C. Dardi, *Il gioco sapiente*, Marsilio ed., Padua, 1971, p. 28.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>23</sup> A. Rossi, *Introduzione a la edición portuguesa de L'architettura della città*, en *Scritti scelti sull'architettura e la città*, CLUP, Milán, 1975, pp. 445. (Hay trad. cast.: *Para una arquitectura de tendencia*, E. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.)

<sup>24</sup> A. Rossi, *Architettura per i musei*, en *op. cit.*, p. 333. (En cast., también en *Teoría de la proyectación*, Canega y otros, E. Gustavo Gili, Barcelona, 1971.)

<sup>25</sup> M. Scolari, *Avanguardia e nuova architettura*, en *Architettura razionale*, Franco Angeli ed., Milán, 1975, p. 183. Tal punto en realidad, lejos de aparecer claro, presenta notables dificultades operativas, para quien quiera evitar una identificación mecánica de los dos términos. Confróntese al respecto la más problemática delimitación propuesta por C. Aymonino: «El análisis de las estructuras urbanas interviene en el proyecto allí donde es preciso dar un papel a las estructuras mismas, esto es, dar un juicio que se convierte así en parámetro del proyecto... Análisis e intervención son, pues, instrumentos distintos que encuentran su necesidad donde nos aparece el cometido de resolver las relaciones entre ...forma urbana y forma arquitectónica», C. Aymonino, *Il significato delle città*, Laterza, Bari, 1975, pp. 265-266.



quiere esconder, bajo la coartada de un nuevo modo de hacer arquitectura, el retorno a las inhibiciones puristas, exhibiendo su confusión de la geometría euclídea con la historia misma de la arquitectura»<sup>26</sup>. En realidad —sostiene—, el ligado coloquio con la tradición ha permitido ensanchar y enriquecer el plano del lenguaje, pero de un modo episódico y nostálgico. No se ha comprendido del todo que ello no tiene que usarse para experimentar sino para hacer saltar el continuum de la historia»<sup>27</sup>. La caída de las inhibiciones es, pues, para Portoghesi, la posibilidad de identificar investigación arquitectónica y espacio vivido, en la línea de un viaje personal a través del laberinto de la memoria, en la que historia y autobiografía encuentran fecunda conciliación. A la búsqueda de la *arquitectura perdida* se desarrolla el empeño del arquitecto por reunir, en un tortuoso y envolvente continuum, fragmentos recobrados en olvidadas profundidades. «Asumir en un único sistema la historia de la arquitectura en general y la de la moderna, en particular, convierte automáticamente en relevantes una serie de valores que quedaron en el aire en el curso del desarrollo histórico, de hipótesis no desarrolladas, de búsquedas interrumpidas»<sup>28</sup>.

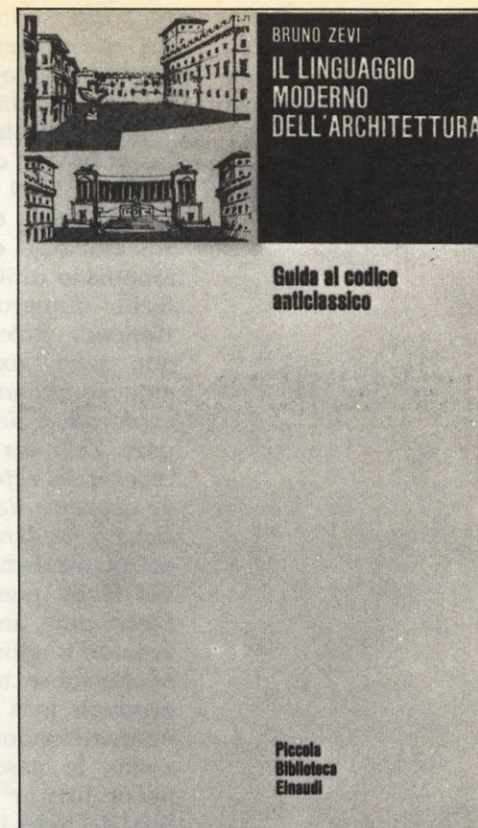
Por otra parte, hay quien, aun a su pesar, no llega a ver clara una activa situación del pasado en los instrumentos de la práctica proyectual. La definición de la historia de Gregotti describe, como ya fue señalado, la paradójica condición «de quien se lanza a observarla, pero sin tocarla nunca»<sup>29</sup>. Confiesa Gregotti: «tenemos en cuenta la historia, pero es necesario precisar protegerse de la ilusión de que ésta sea capaz de ofrecernos indicaciones de las que deducir las formas de la arquitectura... La historia se presenta como un curioso instrumento; su conocimiento es insoslayable, pero, una vez alcanzado, no se puede utilizar directamente»<sup>30</sup>. La singular multiplicidad de posiciones, búsquedas y tendencias aquí registradas son, en definitiva, una peculiar característica de las condiciones de campo de la arquitectura contemporánea; por ello el arquitecto aparece constreñido por una *crítica distraída*, teniendo necesidad de elegir el camino a través de su personal teorización y de su propia experiencia, tendiendo así a desarrollarse la crítica arquitectónica en el vacío que

dejan las posiciones contrapuestas de críticos e historiadores. Condición que, si bien por un lado tiende a promover un mayor conocimiento del proyectista obligándolo a ser crítico de sí mismo, por otro, sin embargo, contribuye a fragmentar el discurso sobre la arquitectura y a mantenerlo en el círculo de los iniciados, impidiendo una difusión hacia la completa esfera social<sup>31</sup>.

### 3. El manierismo

La introducción del término *manierismo* en el debate arquitectónico italiano está ligada de forma directa a las manifestaciones y desarrollo del historicismo como operación de profunda revisión crítico-operativa del pasado arquitectónico, realizada como trabajo sobre los códigos y textos pacientemente recuperados desde aquel pasado. El arrojado intelectualismo que caracteriza las propuestas más recientes, el criticismo sostenido por una arquitectura que, cada vez más, se lanza a un profundo auto-análisis, la pluralidad de las direcciones perseguidas en la referencia a la historia, el uso de la *cita* como reproposición no semantizada de estilemas pertenecientes a códigos distintos, la ambigua relación con el Movimiento Moderno, cuyo código se tiende a infringir e integrar con valencias de modelos más antiguos, son todos elementos que permiten un cierto margen a la institucionalización de una analogía entre el experimentalismo actual y el manierismo instaurado en el tardorenacimiento.

El primero que habló de manierismo en Italia fue Rogers, pues identificaba con tal término la posibilidad concreta de un desarrollo y una articulación de formas arquitectónicas originales dentro del surco de la tradición del M.M. «El manierismo (del que el formalismo puede ser una degeneración) es la permanencia de los contenidos ya experimentados y la coherente aplicación práctica de los modelos creados por personalidades sobresalientes»<sup>32</sup>. Ello fue útil entonces en cuanto contribuyó a difundir la importancia de un *standard* lingüístico de utilización normal. «Fue... un proceso histórico que se puede medir por el valor de las personalidades que lo representan: allí estaban los maestros, en el flujo de una trayectoria dialéc-



<sup>26</sup> P. Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1974, p. 29.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>29</sup> M. Scolari, *op. cit.*, p. 165.

<sup>30</sup> V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milán, 1972, pp. 132-133. (Hay trad. cast.: Gustavo Gili, Barcelona, 1972.)

<sup>31</sup> Cfr. Dardi, *op. cit.*, pp. 7-8: «Frente a las florituras... de discursos sobre la muerte de la arquitectura, intentos todos de descubrir las razones... por las que es imposible... hacer arquitectura hoy y consecuentemente... ejercer el oficio de crítico y el de proyectista, las motivaciones... contraponen de forma definitiva la heroica vanguardia de los pioneros a la milicia, inevitablemente exhausta, de los actuales experimentadores. La consecuencia de esta esquemática y abstracta búsqueda de formación de una presente jerarquía de valores constituye el pesado tributo que el crítico y el artista pagan al historicismo: ... doctrina... que condiciona al trabajador cultural... a la parálisis del conocimiento y de la conciencia, condenándolo no ya al silencio, pero sí a una embarazada afasia.»

<sup>32</sup> E. N. Rogers, *Il mestiere dell'architetto*, en *Editoriali di architettura*, cit., p. 47.



tica, que son los que forman los puntos de referencia..., y aquí están los manieristas que difunden las ideas y las transforman en hábito»<sup>33</sup>.

Más articulada es, por el contrario, la posición de Zevi que, aceptando igualmente el diagnóstico de un recurso histórico del manierismo, rechaza sin embargo el considerarlo como un fenómeno unitario, realizando en su interior numerosas distinciones de legitimidad. Próximo a un manierismo que queda explícito como *reformulación combinatoria de los aspectos inexplorados del M.M.*, existe también para Zevi otro que, por el contrario, recorre la *reformulación combinatoria de aspectos de toda la arquitectura antigua y moderna*. El autor sostiene que «el manierismo sobre las aportaciones del M.M. puede ser útil y, sea como fuere, deja amplio espacio para la invención lingüística. Al contrario, el que opera sobre todo el pasado no puede producir más que la parálisis y el monumentalismo»<sup>34</sup>. El manierismo, en suma, le parece positivo «en cuanto puede liberar las poéticas de los maestros de todo lo que de místico o excesivamente doctrinario tenían; reinterpreta los modelos desacralizándolos, deshace dogmas, reglas y preceptos, destruyendo los pliegues académicos; negativo, sin embargo, porque no lleva hasta el fondo la alternativa anticlásica, rechazando así el realizar un salto de poética que lleve la de los maestros a ser una lengua abierta, flexible..., liberada de toda hipoteca académica y formalista»<sup>35</sup>.

En realidad, si se acepta la presencia de nuevos manieristas como característica estructural de una también nueva condición del quehacer arquitectónico, no nos parece que tenga mucho sentido invitarles a renunciar a su actitud *despegada, aristocrática y perpleja*; «a abandonar su torre de marfil y a descender a la calle, afrontando el fango, el Kitsch..., para llevarlo a un escenario alternativo»<sup>36</sup>. «El intelectual manierista es por definición ajeno a las decisiones de elección, sobre todo si revisten la improponible condición de alternativa»<sup>37</sup>.

Análogamente oscilante y ambiguamente crítico es el juicio de Patetta sobre la *manera*, entendida ésta como «la asunción por parte de los epígonos del lenguaje de algunas personalidades sobresalientes», y como «difusión de un léxico de adopción formalista del lenguaje». El autor sostiene que «la

manera es la crisis del M.M. y, al tiempo, condición también de crisis y de penuria para los maestros y los críticos más comprometidos». Y además: «el estilo internacional es manera y, en cuanto tal, tiene características sintomáticas; por ejemplo, el de una lectura de las *matrices* convencionalmente unívoca y literal»<sup>38</sup>. Entre sus aspectos positivos pueden enumerarse «el reconocimiento de una tradición de lo nuevo y de lo moderno que da su dimensión histórica a la arquitectura contemporánea, y la posibilidad, por medio de la *iteración* y la *experimentación* de algunos modelos y tipos históricos, de preservar del derroche algunas soluciones»; la manera, sin embargo, «tiene caracteres constitutivos negativos y de crisis, pues siempre el hecho de la aceptación e instauración de un lenguaje es un fenómeno conservador. La manera —escribe Patetta— es en la arquitectura contemporánea la expresión de los moderados, o, cuando más, de los reformistas. Representa en el fondo una forma de evasión... Las posiciones en punta de la cultura deben luchar siempre precisamente contra la manera»<sup>39</sup>. Para Dardi las tesis de Patetta son deformantes: «la referencia a la condición manierista... si se recibe sin apriorismos apresurados y se interpreta dialéctica y no mecánicamente, puede tener un sentido en ningún modo marginal y revelarse como metodológicamente fecundo»<sup>40</sup>. Dardi, en efecto, reivindica para las manifestaciones historicistas y para las operaciones de *revival* una plena función creativa, la intención de llegar a *nuevos órdenes y nuevos equilibrios*. «La condición manierista —ha escrito en un reciente ensayo— frente a la institucionalización de las elecciones de la vanguardia histórica, reacciona manipulándolas y desarrollando su virtualidad interna... forzando al límite las posibilidades semánticas del lenguaje, extrayendo algunos sintagmas para situarlos de nuevo, desesemantizados, en el universo de un nuevo sistema comunicativo..., predisponiéndose, mediante una actitud a-ideológica al análisis y al empleo de nuevas posibilidades técnicas»<sup>41</sup>.

Para De Fusco, «existen hoy condiciones sociales, escalas de intervención y posibilidades tecnológicas que consienten a la arquitectura actual la incorporación de distintas *citas*, distintos elementos, y el manejo de distintas insistencias en el pensamiento de la tra-

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> B. Zevi, *Nei modi dega critica di G. Coni*, en «L'architettura», núm. 224, junio de 1974.

<sup>35</sup> B. Zevi, *L'opzione: manierismo o linguaggio moderno*, en «L'architettura», núm. 223 mayo 1974.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Cfr. también C. Dardi, *op. cit.*, pp. 9-10 cuando pone de relieve como «el antiguo juicio crítico, fundamentalmente evaluatorio y moralista, dispensador de patentes de licitud y de atribuciones de valor entra en crisis en el momento mismo en que intenta situar arquitectos y arquitecturas que han renunciado deliberadamente a las posiciones escatológicas que eran propias de la utopía social... las que han escogido, por el contrario, la vía de una consciente y coherente presencia a-ideológica».

<sup>38</sup> L. Patetta, *Maniera y formalismo nell'architettura contemporanea*, Ceschina, Milán 1968, p. 11. (Hay trad. cast.: Ed. Víctor Lerú, Buenos Aires, 1974.)

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 5; cfr. también pp. 6-7, donde el autor juzga inaceptable la hipótesis de un paralelismo histórico, en cuanto el actual experimentalismo manifiesta «actitudes y síntomas opuestos a los de la 'manera' en la cultura del quinientos»: allí donde ésta estaba animada por un espíritu de rebelión hacia el «modelo representado por la arquitectura clásica», la 'manera' actual aparece vertida «hacia la recuperación de la condición cultural en la que existe un sistema sintáctico que adoptar, y, nostálgicamente, a la búsqueda de un estilo». Mientras, por el contrario, el manierismo histórico contribuía a un completo «avance crítico y conceptual del corpus de los estudios arquitectónicos», le faltaría hoy a la 'manera' «la posibilidad de una referencia sintáctica precisa en la confrontación de un estilo», asumiendo «formas individuales de referencia a poéticas con afinidades electivas y motivaciones complejas».

<sup>40</sup> C. Dardi, *op. cit.*, p. 37; cfr. también páginas 36 n. y 37 n.

<sup>41</sup> C. Dardi, *Semplice, lineare, complesso*, ed. Magma, Roma, 1976, pp. 15-16.



dición histórica sin caer obligadamente en el eclecticismo; se puede decir que poseemos un código fuerte antes aún de su verdadera institucionalización, que tenemos un *Kunst wollen* propio aun cuando la crítica no lo haya analizado todavía»<sup>42</sup>. De Fusco sostiene, pues, que no se puede negar a los portadores de la Nueva Arquitectura una conciencia proyectual entendida como conjugación activa de la historia con la intencionalidad de futuro: la ruptura de algunos esquemas preconcebidos de la evolución histórica, una nueva consideración crítica de la *tradizione del nuovo*, al margen de toda mitológica continuidad lineal, y, en fin, un más rico y desprejuiciado bagaje ideológico, le permiten realizar una recuperación de la historia sin caer en el eclecticismo historicista. Por otra parte, «no se buscan en la historia tipos de mensajes y de conformaciones ya realizadas para repetir eclécticamente, más bien se trata de recoger *materiales* preconfigurados como elementos de un sistema reutilizable de un modo distinto, el de la *lingua* arquitectónica hoy apropiada»<sup>43</sup>.

Nos parece útil confrontar esta indicación con la de Rossi —aunque tal vez sea superficial identificarlas— en cuanto la primera, de extracción lingüístico-semántica, nos habla precisamente de la oportunidad y legitimidad de extraer *términos* y *palabras* del patrimonio histórico y no los monumentos mismos, asumidos en su totalidad o en una gran parte, esto es, a nivel de configuraciones completas y *mensajes*, tal como parece sostener Rossi. Es cierto, de todos modos, que las dos indicaciones anteriores son una de carácter crítico e histórico-estructural, y la otra una declaración de poética.

#### 4. La muerte de la arquitectura

La hipótesis de la *muerte de la arquitectura* como pérdida de su tradicional función gnoseológica y la constatación de su irreparable crisis semántica, fue avanzada, en torno a los años sesenta, por varios autores y se connota con la conocida tesis hegeliana de la *muerte del arte*.

Como es sabido, Hegel, teorizando con la muerte del arte como reino de la intuición (como separación y casi recí-

proca exclusión de forma y contenido)<sup>44</sup>, profetizaba su superación en favor de una más elevada forma de conocimiento<sup>45</sup>. Como revela D. Formaggio, «es ésta la vía por la que el arte, en su idea y en su historia moderna y contemporánea, se ha desprendido de los enlaces que lo tenían ligado al fetichismo de sus actitudes naturalistas... y después de realizar un interno y paciente procedimiento de reducción, se ha propuesto de nuevo libre... en la automatizada y total idea de *artisticidad*»<sup>46</sup>. La tesis hegeliana, atravesando con sus implicaciones todo el espesor del romanticismo, fue sostenida por algunos movimientos de vanguardia, situándose así como la propia idea motriz y explicativa de todo el arte contemporáneo.

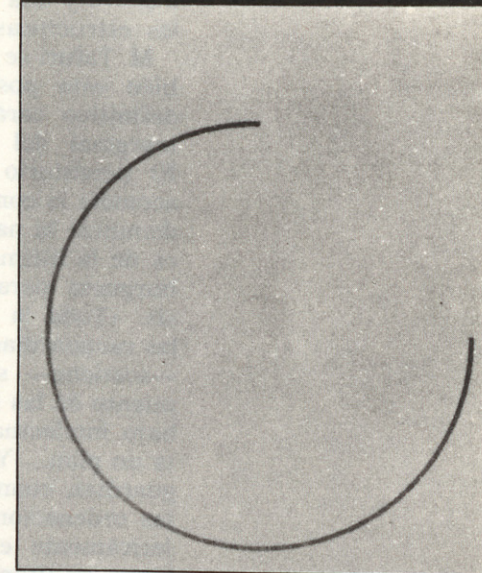
La interpretación de Argan del desarrollo de la arquitectura moderna —fundándose en la sustitución de la idea de *unicum* artístico por la de *artisticidad difusa*— indicaba para el próximo futuro la prioridad de la planificación urbanística respecto al proyecto arquitectónico, esto es, el traspaso de la singularidad del momento arquitectónico a la procesualidad continua del plano/proceso, la dilución de la arquitectura en el proyecto urbano. En «Progetto e destino», Argan, poniendo el acento sobre los contenidos éticos y metodológicos de la arquitectura moderna, hace notar: «El hecho nuevo y positivo es otro: la arquitectura se ha adecuado a la cultura de masas y a la tecnología actual destruyéndose como tal arquitectura y convirtiéndose en urbanística»<sup>47</sup>.

Análogamente Brandi, sosteniendo en *Le due vie* el nacimiento de la arquitectura moderna «por el flanco del cubismo y del neoplasticismo», escribe: «se ha acabado el cubismo, se ha acabado el surrealismo, se ha acabado lo informal y la arquitectura, sin embargo, continúa expresándose aún con los estilemas figurativos que estaban ya más o menos presentes en la Bauhaus de Gropius»<sup>48</sup>. Al máximo de apertura del arte contemporáneo, Brandi ve que se opone el estático cierre de la arquitectura. «Pero el tema de la intervención hacia el exterior, lo encontramos íntegro en la única rama de la arquitectura verdaderamente moderna y vital: la urbanística. La urbanística, como arquitectura libre del espacio externo; he aquí lo verdadero, el nuevo tema de la arquitectura moderna»<sup>49</sup>.

SAGGI TASCABILI LATERZA

TAFURI

Progetto e utopia



<sup>42</sup> R. de Fusco, *op. cit.*, p. 378.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 423-428.

<sup>44</sup> La expresión está en D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, Ceschina, Milán, 1962, p. 93.

<sup>45</sup> «Con esto alcanzamos, como punto extremo del arte romántico en general, la accidentalidad casual tanto de la exterioridad como de la interioridad» (de la forma y del contenido) «y se alcanza también su recíproco separarse en nuestro tiempo hecho por el cual el arte mismo se autodestruye para verificarse y desvela a la conciencia la necesidad de conquistarse... formas más altas de la que el arte está en condiciones de ofrecer», G. F. Hegel, *Aesthetik*, Berlín, 1955, p. 505; la cita es de D. Formaggio, *op. cit.*, p. 93.

<sup>46</sup> D. Formaggio, *op. cit.*, p. 99.

<sup>47</sup> G. C. Argan, *Progetto e destino*, en *Il saggiatore*, Milán, 1965, p. 58.

<sup>48</sup> C. Brandi, *le due vie*, Laterza, Bari, 1966, p. 113.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 117.



El concepto de la *muerte de la arquitectura* aparece, como se ve, inscrito por parte de los dos autores en una visión evolutiva de su historia, configurándose más que como pérdida definitiva, como traspaso de sus antiguas características hacia una forma más incisiva y una actualizada presencia en las estructuras sociales.

M. Tafuri se encarga de destruir también esta posibilidad, sosteniendo el definitivo carácter superestructural y marginal del proceso arquitectónico. El perentorio juicio crítico con que acomete la completa historia del M. M., denuncia la nacida dimensión ideológica de la última tentativa de la cultura burguesa para superar su propia crisis. «Toda la lucha desacralizante de las vanguardias intelectuales europeas... —sostiene— se sitúa en el reconocimiento de las nuevas funciones del trabajo intelectual: el desarrollo... solicita un plan... Y en este sentido, las vanguardias, cuanto más derriban las viejas ordenaciones... más se vuelcan objetivamente en anticipaciones ideológicas, en utopías parciales de plan»<sup>50</sup>. La búsqueda de nuevas formas de coexistencia entre arte y vida, inevitablemente solicitadas por las leyes de producción, induce así a que la producción artística entera realice «las formas de traspaso del arte a la vida: aun a pesar de que con ello la profecía hegeliana de la *muerte del arte* tenga que llegar a ser realidad»<sup>51</sup>. En tal sentido, la idea de Plan que anima la cultura arquitectónica más avanzada sería sólo la última tentativa de llegar a una «reestructuración de la producción y del consumo a través del instrumento de la planificación urbanística. La arquitectura como ideología del plan queda trastornada por la realidad del plan mismo, una vez que éste, superado el nivel de la utopía, llega a ser mecanismo operativo»<sup>52</sup>. Queda, pues, obsoleta la función ideológica de la superación impuesta por la realidad; «el drama de la arquitectura hoy... (es) el de verse obligada a convertirse en *pura arquitectura*, instancia de forma privada de utopía y, en el mejor de los casos, sublime inutilidad»<sup>53</sup>.

Oponiéndose al notorio optimismo de Argan, según el cual la arquitectura puede renacer por medio de la Urbanística, Tafuri sostiene decididamente que «ninguna salvación puede ya venir de su interior... no es posible proponer *contra-espacios* \* arquitectónicos... La reflexión sobre arquitectura... sólo pue-

de ir más allá y recuperar una dimensión específicamente política»<sup>54</sup>.

La lúcida perentoreidad de tal juicio ha encendido polémicas y disputas y provocado a menudo pesados anatemas; a nosotros nos parece que, en realidad, la sistemática y el rigor de la posición sostenida por Tafuri, insertándose legítimamente en un preciso filón del pensamiento artístico, crítico y filosófico que recoge la tesis hegeliana, no puede rechazarse fácilmente. Es sencillo, por otro lado, comprender que en la conciencia de los arquitectos se interponen fuertes resistencias de orden psicológico contra la aceptación de su irrevocable marginalidad. Y también se puede decir que es justamente el conocimiento histórico de la posición superestructural de la arquitectura el que nos garantiza hoy la continuidad de su derecho a existir, aunque sea según modalidades y finalidades aun en parte por inventar. Y si se considera, por otro lado, que es extraña al pensamiento hegeliano la idea de un fin histórico e irremisible del arte<sup>55</sup>, parece legítimo que a la concepción de la arquitectura como práctica cognoscitiva que comprende la totalidad orgánica y la síntesis irrepetible de la forma le sustituya una interpretación de la misma como práctica analítica y auto-reflexiva; que la operatividad que tiende a la puesta en forma de configuraciones finitas sea reemplazada por el surgir de una *formalización* dinámica y abierta. Como ya ha sido dicho, la conquista de la *independencia estructural* del arte llega a ser frecuentemente el contenido objetivo de la *artisticidad nueva*, y el modo de la nueva idea de *artisticidad* pasa a través de la fuerza de *emancipación de la ironía*<sup>56</sup>.

Por otra parte, ¿no ha reconocido acaso el propio Tafuri en la seriedad y en la sabiduría de los *juegos* de la nueva arquitectura la dimensión «de un placer totalmente intelectual y muy sutil que limita el carácter absoluto de la forma; la condición de aquellos que querrían aún hacer arquitectura»?<sup>57</sup>. De Feo ha sido rápido en declarar el *placer de la arquitectura*<sup>58</sup>; Dardi propone la liberación de cualquier fin *escatológico, objetivo revolucionario, papel representativo*; Rossi la declara *autónoma* y le encuentra un sitio en el *museo*. Condición previa para la investigación arquitectónica es la de ser *no ansiosa*: la superestructuralidad aceptada como dato de hecho es des-

<sup>50</sup> M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, Bari 1973, pp. 56-57. (El ensayo primitivo de este libro está traducido al castellano: *Para una crítica de la ideología arquitectónica*, en *De la vanguardia a la metrópoli*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.)

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>55</sup> D. Formaggio, *op. cit.*, p. 104; confróntese, por otro lado, la lectura que el autor hace de las conclusiones de la estética hegeliana: «Lo que Hegel lee en el arte de sus días y en el futuro del arte es la cada vez más absoluta relativización de los contenidos y de las formas, para la que la 'cosa del pesada' resulta ser únicamente la piadosa ilusión del valor absoluto de algún sujeto o tema de arte en relación con cualquier prefijado sistema formal, y no todo el arte», en *op. cit.*, pp. 97-98.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>57</sup> M. Tafuri, *Les cendres de Jefferson*, en «L'architecture d'aujourd'hui», núm. 186, agosto/septiembre 1976.

<sup>58</sup> V. de Feo, *Il piacere dell'architettura*, ed. Magma, Roma, 1976, pp. 19-22; cfr., por otro lado, S. Ray, *Dialettica del piacere e identità dell'architettura*, en «op. cit.», número 37: «En relación al propio objeto, la arquitectura no participa con instituciones y disciplinas que gravitan en el mismo campo una sola cosa: el placer o gozo que la producción del propio objeto puede ofrecer.»

\* En el original *contropazi*, que, aparte de su expresividad, es quizá también alusión a la conocida revista que, desde posiciones marcadamente intelectuales, rechazó de hecho a lo largo de su línea editorial las tesis de Tafuri aquí resumidas. (Nota del T.)



prejuiciadamente relanzada bajo la bandera de un a-ideológico retorno al *hablar de las rosas*. La expresión, usada por Tafuri para denunciar la inactualidad de los límites entre los que se encierra la posibilidad de un discurso autónomo sobre la forma, ha sido hecha suya por la nueva arquitectura que de la conciencia de tales límites obtiene así el campo mismo de su acción.

## 5. Autonomía de la arquitectura

La definición de la relación autonomía/heteronomía en arquitectura puede considerarse como la aplicación particular, de una actividad con amplios grados de compromiso con la realidad, de un problema más general que alcanza la totalidad del problema artístico. L. Anceschi está entre los primeros que se ha detenido a considerarlo, llegando a teorizar la coexistencia de impulsos autónomos (que comprenden los caracteres de libertad e invención) y heterónomos (el mundo de los juicios y los condicionamientos externos) como una estructura bipolar antinómica, peculiar del fenómeno artístico<sup>59</sup>.

En arquitectura, uno de los primeros sostenedores del carácter *autónomo* de la disciplina ha sido Rossi. Tal autor, estigmatizando una difusa tendencia de la arquitectura italiana empujada en diluir la especificidad disciplinar en favor de lo inter-disciplinar, escribe: «Una de las cosas más escuálidas de la reciente historia de la arquitectura italiana... es la aplicación de cualquier teoría tomada de una disciplina extraña... pretendiendo extraer de algunos principios, en sí clarísimos para aquella disciplina, una aplicación y una explicación, necesariamente mecánica, del hecho arquitectónico»<sup>60</sup>. A la «euforia del plan», a la teoría del «salto de escala», a la poética de la «gran dimensión» —temas que caracterizan el debate arquitectónico de los años sesenta—, Rossi opone la concepción de la ciudad como «una gran obra manufacturada de arquitectura», y de la arquitectura como técnica que «tiene su base... en la conformación de la materia y en el disponerla según una concepción formal»<sup>61</sup>. En el mismo texto declara Rossi, por otro lado: «Tiendo a creer que el momento prin-

cipal de un hecho arquitectónico está en su técnica; esto es, en los principios autónomos según los cuales se funda y se transmite». La arquitectura, en definitiva, «se ha presentado siempre con un cuerpo disciplinar bien definido, práctico y teórico, constituido por problemas compositivos, tipológicos, distributivos..., que constituyen el corpus de la arquitectura»<sup>62</sup>. Para Grassi, sostener la *condición analítica* como estructura lógica de la arquitectura significa basarse sobre una idea de la misma fundada sobre la prevalencia de sus nexos sintácticos, es decir, sobre el aspecto autónomo de su *construcción*. La asunción de los criterios racionales de descripción, clasificación y manipulación de algunas leyes identificadas como constantes de la arquitectura se propone, a través de una drástica reducción del área de los problemas considerados como específicos, la posibilidad de una *fundación científica de la arquitectura*. «La refundación —sostiene el autor— lleva... el problema de la arquitectura a sus condiciones originales, pero también al punto en el cual la arquitectura es un hecho sintético, todo uno con el significado; ella está, pues, apartada, aislada, y nada ajeno puede ser recogido para definirla»<sup>63</sup>.

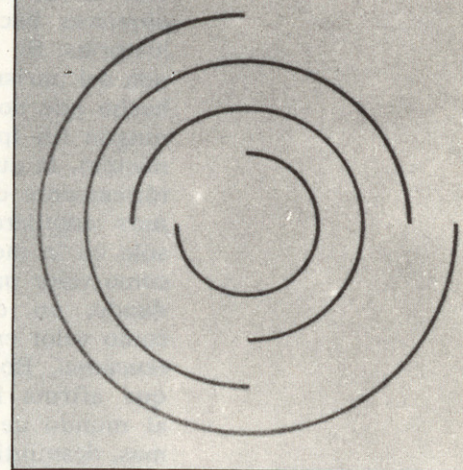
Del mismo modo, Scolari observa que «para la Tendencia la arquitectura es un proceso cognoscitivo que de por sí, en el reconocimiento de su autonomía, impone hoy una refundación disciplinar; que rechaza afrontar su propia crisis con remedios inter-disciplinares, que no recorre ni se sumerge en los acontecimientos político, económicos, sociales... sólo para enmascarar su propia esterilidad creativa»<sup>64</sup>. Rechazando como falsa la opinión de que la autonomía significa aislamiento, tales autores evidencian la especificidad en la acentuación del carácter de *responsabilidad* del trabajo intelectual, que de tal elección sería el auténtico corolario. «Evocar la responsabilidad en lugar del amable diletantismo del arte por el arte —avanza polémicamente Nicolini— o recordar que el puesto del intelectual en la lucha de clases puede ser decidido sólo sobre la base de su particular posición de productor (en cuanto arquitecto, literato, etc.) quiere, pues, significar lo contrario que independencia de la cultura respecto de la política. Más bien propone una superación dialéctica de esta antite-

SAGGI TASCABILI LATERZA

PORTOGHESI

Le inibizioni

dell'architettura moderna



<sup>59</sup> L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Vallecchi, Florencia, 1959.

<sup>60</sup> A. Rossi, *Architettura per i musei*, cit., p. 330.

<sup>61</sup> A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio ed., Padua, 1970, p. 144 (hay trad. cast.: Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1971); en aquellos años, cfr. también la autocritica de Quaroni: «No habiendo sabido interesar al arte, su esopsa legítima, por muchas exigencias y por muchas pretensiones, él (el arquitecto) ha intentado consolarse con la tristeza de escuálidas amantes, extrañas a él y para él, en el fondo, insignificantes», L. Quaroni, *La torre di Babele*, Marsilio ed., Padua 1967, p. 53. (Hay trad. cast.: Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970.)

<sup>62</sup> A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, en *op. cit.*, p. 351.

<sup>63</sup> G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio ed., Padua, 1967, p. 99. (Hay trad. cast.: Ed. del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1973.)

<sup>64</sup> M. Scolari, *op. cit.*, p. 162.

<sup>65</sup> R. Nicolini, *Per un nuovo realismo in architettura*, en «Controspazio», núm. 6, diciembre 1973.



Para Bonfanti, la autonomía de que se puede investir la arquitectura «alcanza todo su sentido desde una más vasta atribución de los significados del arte, en el reconocimiento de una función que sólo en cuanto arte... la arquitectura puede desarrollar»<sup>66</sup>. Pero, sobre todo, rechazando «la pretendida autonomía del purismo» (definida como *contradictoria*), Bonfanti tiende a desviar la fundación de presuntas bases *objetivas* hacia la «concreción de la historia». Si, efectivamente, la autonomía del purismo «es una autonomía de hecho que no necesita, pues, enunciar ningún fin (pues es sólo un fin en sí misma), la autonomía motivada e históricamente determinada que entrevenimos adquiere legitimidad y sentido sólo en la medida en que es asumida como valor para una sociedad»<sup>67</sup>. Fundando, en definitiva, la autonomía como valor *enteramente eventual e intencional*, Bonfanti, al mismo tiempo que afirma la especificidad, la abre al mundo de las relaciones heterónomas, desmintiendo la necesidad de una dicotomía estructural. «No se trata, pues, de reconocer una autonomía al lado de la función social de la arquitectura, sino una autonomía como corolario de esta función social»<sup>68</sup>.

En el ámbito de las coordenadas así definidas por Bonfanti, Dardi sitúa la elección de la autonomía por parte de la Nueva Arquitectura, sosteniendo una revaloración del empeño disciplinar que, «librando al campo de mixtificadas finalidades, consiente la afirmación de contenidos intrínsecamente liberadores del arte y actúa su ejercicio crítico en confrontación con lo real... construyendo día tras día... sus *objetos críticos* como principales resultados de una realidad diversa»<sup>69</sup>. La falta de compromiso de esta arquitectura, el perseguir una *autónoma con figuración* —sostiene Dardi—, es más aparente que real, en cuanto «la destilación de un programa operativo o el ejercicio disciplinar no representan necesariamente un momento de cierre si, a través del juego compositivo, se consigue poner en claro atrasos y contradicciones, papeles y delimitaciones»<sup>70</sup>.

Para A. Samoná, «autonomía disciplinar de la arquitectura significa antes que nada conciencia y conquista del conocimiento de los límites objetivos del ejercicio arquitectónico y voluntad de realizar la búsqueda, encontrar y analizar las relaciones de la ar-

quitectura con lo que la circunda»<sup>71</sup>. La autonomía, pues, se busca en un área intermedia entre la implicación de los contenidos y las elecciones, y la especificidad de la respuesta a éstas (contenida en las definiciones del corpus disciplinar). «Supongamos la hipótesis de que la arquitectura forma parte de un proceso de transformación de la realidad en el que aquélla no es autónoma en sus últimos resultados; en él, sin embargo, la arquitectura posee de autónomo *todo* el ámbito en el que el arquitecto usa *todos* los instrumentos específicos del proyecto. La disciplina se reconoce, en definitiva, en el campo más restringido, pero absolutamente específico, del uso de los instrumentos arquitectónicos»<sup>72</sup>.

Entre los que, por el contrario, no creen en tal autonomía, ocupa Tafuri una posición particular. En *Progetto e utopia*, denuncia «entre las ilusiones intelectuales por frustrar» la que «tiene de anticipar, con el único valor de la imagen, las condiciones de una arquitectura para una *sociedad liberada*»<sup>73</sup>. Para Tafuri, las elecciones de los arquitectos «desesperadamente enganchadas a las ideologías disciplinares» aparecen «inútilmente angustiosas, porque es inútil debatirse en el interior de cápsulas sin salida». La búsqueda de una alternativa en el interior de las estructuras disciplinares es sólo un «salto hacia atrás», el «coraje de hablar de las rosas», el «naufragio del tiempo *feliz* de la *Kultur* burguesa»<sup>74</sup>.

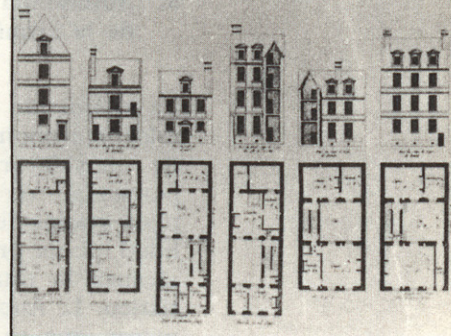
Portoghesi, buscando «en el producto y en el pensamiento arquitectónico el punto de encuentro con la realidad social», observa «la arquitectura desde el punto de vista del que la utiliza y es condicionado por ella». Su búsqueda, pues, «no ignora el campo de la autonomía de la arquitectura, pero rechaza hacer la defensa de una situación en la que la evasión es el precio de todo narcisismo y de toda forma de abandono»<sup>75</sup>.

Decidida es también la fe de Zevi en la «dimensión extra-disciplinar, la única que permite intervenciones orgánicas, activas y renovadoras». «En cierto modo —admite Zevi—, también nosotros pretendemos una refundación de la arquitectura; también pensamos que los problemas de la arquitectura no se resuelven fuera de ella.» Pero mientras su refundación se apoya sobre la creencia «de que no debe imponerse una barrera entre las edades pasadas y el presente y que el lengua-

# GIORGIO GRASSI

collana Polis / Marsilio Editori

## LA COSTRUZIONE LOGICA DELLA ARCHITETTURA



<sup>66</sup> E. Bonfanti, *Autonomia dell'architettura*, en «Controspazio», núm. 1, junio 1969.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> C. Dardi, *Il gioco sapiente*, cit., p. 60.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>71</sup> A. Samoná, *L'architettura, oggi, in Italia: prospettive e valutazioni*, en *Oggi, l'architettura*, Feltrinelli, Milán, 1974, p. 194.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> M. Tafuri, *op. cit.*, p. 168.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>75</sup> P. Portoghesi, *Editoriale*, en «Controspazio», núm. 1, junio 1969.



je moderno pertenece tanto a las obras contemporáneas como a las antiguas válidas», la promovida por los «cangrejos tendenciosos» trabaja en sentido opuesto, buscando la exaltación de la academia. «Para nosotros —declara Zevi— la batalla arquitectónica es válida en la medida que ofrece un encuentro continuo con la realidad, e induce a los arquitectos a luchar... profundizando los contenidos sociales y las funciones... la autonomía de los tendenciosos roza un narcisismo autárquico..., implica que la arquitectura vale de por sí, por sus propias formas»<sup>76</sup>.

En realidad, al margen de la singularidad de la posición de Tafuri —para quien el rechazo de la autonomía asume el valor de oposición a una atrasada ideología profesional —aparece claro, a nuestro entender, que muchas de las polémicas que todavía animan el debate arquitectónico son más fruto de pretextos que de realidades, basadas más que sobre una efectiva antinomia teórica, sobre un encuentro de poéticas y de lenguajes sometidos a tales tesis: en efecto, parece difícil sostener fuera de una mera antinomia lingüística (clásico/anticlásico), la pretendida heteronomía de Zevi contra la *voluntad de razón* de la autonomía sostenida por algunos autores. Recordemos, en fin, que el mismo Rossi, contra el que mayormente apuntan los dardos de la crítica zeviana, recordaba recientemente: «En realidad yo no he hablado nunca de una autonomía absoluta de la arquitectura, o de una arquitectura *an sich* como pretenden algunos hacerme declarar; me he preocupado simplemente de establecer a través de la teoría cuales son las propuestas típicas de la arquitectura. Querer establecerlas a través de la teoría ha suscitado aquella desconfianza que de otro modo mi arquitectura no habría despertado»<sup>77</sup>.

## 6. La aproximación semiológica

Del principio de los años sesenta datan, en Italia, las primeras tentativas para aplicar a la arquitectura los métodos del estructuralismo lingüístico y de buscar, en el ámbito más vasto de la lingüística general, la posibilidad de instituir para la arquitectura un sistema semiótico autónomo. Conside-

rar la arquitectura como lenguaje dotado de un código propio y de una normativa típica (y con ello la posibilidad de clasificar, elegir, obrar, etc.), significaba no sólo ofrecer puntos precisos de referencia para la constitución de una nueva teoría arquitectónica y de una modernizada teoría histórica, sino también el hacer aparecer brotes concretos para un proceso de re-semantización de la arquitectura, hoy ya en plena crisis de significación.

Entre las numerosas propuestas de definición del signo arquitectónico, avanzadas con bastante variedad por los críticos e historiadores del arte y de la arquitectura, tienen un particular relieve, además de la de Koenig<sup>78</sup>, las tesis sostenidas por U. Eco y R. de Fusco, debido al carácter sistemático con que han sido formuladas y por la continuidad con que han sido objeto de estudio y de profundización. Otros escritos e intervenciones, también de notable rigor y pertinencia, parecen avanzados —o bien, disienten— con respecto a las tesis propuestas por estos dos autores, dirigiéndose hacia una sistemática distinta o indagando en algunas áreas de investigación inexploradas<sup>79</sup>.

Pero mientras la perspectiva semiológica a lo largo de la cual se mueve Eco encuentra su fundamento en la noción de *función* como *significado* del signo arquitectónico y consecuentemente identifica el código en un área exterior a la arquitectura<sup>80</sup>, el sistema semiótico elaborado por De Fusco, revelando la analogía entre la dicotomía doble *significante/significado* y *espacio interior/exterior*, afirma la legitimidad de un código interno de la arquitectura, o bien institucionalizado en su pertinencia. El reconocimiento de la autonomía comunicativa de la arquitectura permite así «limitar el campo de pertinencia a un corpus que, incluyendo toda intención sociológica desde la aceptación a la contestación, logre, sin embargo, configurar un ámbito dentro del cual el arquitecto pueda proceder con conocimiento»<sup>81</sup>. La intencionalidad operativa es la perspectiva que mejor caracteriza la propuesta lingüística de De Fusco, en cuanto ésta se propone elaborar un método «útil tanto para la historia (lectura de las obras realizadas) como para la práctica proyectual. Estamos persuadidos —escribe— de la incidencia de la historia en la actividad proyectual, siempre que no se limite a un enun-

<sup>76</sup> B. Zevi, *Tra accademia e strapaese*, en «L'architettura», núm. 226, agosto 1974.

<sup>77</sup> A. Rossi, *Introducción a la edición portuguesa de L'architettura della città*, cit., p. 443.

<sup>78</sup> El primero en Italia que asoció la arquitectura con la problemática lingüística (después de la propuesta de I. Gamberini de clasificar los *signos constitutivos* de la arquitectura como palabras del lenguaje arquitectónico) fue G. Koenig que, en 1964, sirviéndose de la terminología morrisiana, avanza la hipótesis de una arquitectura *compuesta por vehículos signícos que promueven comportamientos*.

En 1968, Eco, cotejando la visual semiótico-compartmentalística adoptada por Koenig, reconoce en el signo arquitectónico *la presencia de un significante en el que el significado es la función que hace posible*: la noción de función aparece, en tal perspectiva, dilatada más allá de los límites tradicionales, hasta incluir los componentes comunicativos y simbólicos del signo arquitectónico. La arquitectura es constreñida así a apoyarse en otros códigos, en referencia a los cuales es posible decodificar los mensajes transmitidos.

La perspectiva de semiología arquitectónica de De Fusco, al contrario, parte de una hipótesis metodológica que asocia la lingüística saussuriana a la teoría de la pura visibilidad y, recogiendo de Schmarsow la idea del espacio tridimensional vacío como peculiar de la arquitectura, identifica en la articulación espacio interior/exterior los componentes del signo arquitectónico.

<sup>79</sup> Partiendo de las investigaciones sobre la noción de espacio arquitectónico y de las antropológicas de Levi-Strauss, R. Barthes ha intentado en 1967 (*Semiología y Urbanística*) una primera aproximación a la semiótica urbana. Análogamente empeñadas en tal perspectiva son las lecturas de varios modelos de ciudad intentadas más recientemente por F. Choay (*Urbanística y Semiología*, 1974). Aplicando a la Urbanística algunas indicaciones de la semiología connotativa de Hjelmslev, De Fusco llega a sostener que al plano del contenido (el espacio a cielo descubierto, el significado) corresponde como significante un sistema de signos arquitectónicos. (*Nota sul segno urbanistico*, en «Op. cit.», núm. 32.)

Desarrollos interesantes de la investigación semiótica han sido indicados por M. L. connotativa, 1975) que, en el esfuerzo de configurar un modelo más completo que el adoptado por la lingüística general, realiza una hipótesis de aproximación a la crítica literaria estructuralista y semiótica, según la ejemplaridad del análisis del cuento.

<sup>80</sup> «La arquitectura —sostiene Eco— parte quizá de códigos arquitectónicos existentes, pero, en realidad, se apoya sobre otros códigos que no son los de la arquitectura, y, en referencia a los cuales los usuarios de la arquitectura identifican las direcciones comunicativas del mensaje arquitectónico.» De tal modo, la idea del código externo a la arquitectura asume para Eco el valor de significativo *trait-d'union* entre los temas semiológicos y su teoría de la *Obra abierta*.

U. Eco, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Bompiani, Milán, 1967.

<sup>81</sup> R. de Fusco, *The contributi alla semiologia architettonica*, en «Op. cit.», núm. 12.



ciado, sino que se halle un punto concreto de encuentro, un modo común... de descomponer y recomponer el objeto arquitectónico, sea éste ya existente, sea en la fase de su propagación como proyecto; y tal punto de encuentro, tal código, creemos que se puede lograr desde la propia perspectiva semiótica»<sup>82</sup>.

Pero si por un lado la aproximación semiológica tiende a configurar un área común de intereses y de investigación, por otro suscita al mismo tiempo desconfianzas y repulsas en más de un autor. Entre ellos Brandi, que, dissociando la arquitectura del lenguaje, parece querer negar toda esencia semiótica: mientras efectivamente todos los fenómenos extra-artísticos pueden traducirse en general en un lenguaje heterogéneo con ellos, los artísticos —sostiene el autor— se basan sobre todo en su tangible presencia (en el volver enviar a sí mismos y no a otra cosa), irreducible a toda forma de mensaje. La arquitectura, en cuanto arte, resultaría así incompatible con cualquier tentativa semiótica que se le pretendiera aplicar<sup>83</sup>.

De muy otro orden de consideraciones se alimenta, por el contrario, el opuesto rechazo de Tafuri, y precisamente ello le mueve a la convicción de que la semiología explicita una compleja función de *ideología de la comunicación*. «Entre el universo del desarrollo, lo singular y lo público, es necesario el enlace de un haz de comunicaciones capaces de liquidar toda rotura, de marginar todo contraste»<sup>84</sup>. La coincidencia que Tafuri pone de relieve entre el «proliferar de los estudios semiológicos relativos a las diversas áreas del trabajo intelectual (literatura, cine o arquitectura, el discurso no cambia sustancialmente)» y el contemporáneo «nuevo impulso dado a los estudios y a las investigaciones relativas a los lenguajes altamente formalizados, como los lenguajes de simulación y... de programación», evidenciaría su función de «articular, con la máxima extensión y con la máxima eficiencia, un proyecto de planificación global del universo de producción». La naturaleza misma de la investigación semiológica, por otro lado, no haría posible la utilización de las consecuencias por parte de lo histórico, ya que una «crítica completamente estructuralista... no llegará jamás a explicar el sentido de una obra: se limitará a describirla, teniendo a su disposición

solamente una lógica basada en la pareja sino, correcto-incorreto»<sup>85</sup>.

Queda subrayada en este punto, una singular y paradójica circunstancia: contrariamente a las expectativas de quien ve en el interior del recurso al estructuralismo lingüístico la posibilidad de poner a punto un instrumento utilizable en una práctica operativa directa, el debate, desde sus fases iniciales a hoy, se ha conservado casi enteramente, entre convergencias y disensiones, en el estrecho círculo de los iniciados. Incluso en tal círculo se han quemado frecuentemente hipótesis y propuestas concretas, antes aún de experimentarlas o verificarlas en el interior de un proceso de proyecto. La propuesta, intencionalmente torcida para los arquitectos, ha sido parcialmente aceptada o rechazada mediante un cambio polémico de *batutas* que ha visto así a los naturales y directos interesados sólo como interlocutores mudos. Además, la sustancia de los problemas enfrentados permanece hasta ahora suspendida en un área de ambigüedad y de sobreentendidos, expuesta a la tentación de fáciles atajos, tal y como resulta en el debate sobre los *siete invariantes del lenguaje moderno*, provocatoriamente lanzado por Zevi hace poco.

Brevemente, Zevi resume en siete invariantes deducidas «de los textos más significativos y paradigmáticos» de la arquitectura moderna, su «guía para un código anti-clásico»: su propuesta pretende fijar de algún modo los elementos de un *lenguaje básico* correspondiente al sistema arquitectónico moderno, construyendo las unidades lingüísticas y las reglas combinatorias a partir no sólo de las normas, sino también de las excepciones. «La mayoría de los que construyen... —lamenta Zevi— no poseen un vocabulario, una gramática, una sintaxis arquitectónica. De este modo no pueden comunicar: no pueden ni siquiera pensar, ya que, sin una lengua, no se formulan pensamientos»<sup>86</sup>. Por otra parte, la única lengua arquitectónica que ha sido sometida a un proceso de codificación es, para Zevi, la del *clasicismo*, de ahí que «todas las demás, sustraídas al proceso reductivo necesario para llegar a ser lenguas, han sido consideradas como excepciones a la regla clásica y no alternativas dotadas de vida autónoma». La traducción en normas de estas alternativas constituye la esencia de los siete invariantes, un *vademecum*

## Aldo Rossi Scritti scelti sull'architettura e la città

1956-1972



clup

<sup>82</sup> R. de Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, cit., p. 6.

<sup>83</sup> «La arquitectura no es una lengua en la que los elementos coordinados representarían las palabras de un discurso: la arquitectura, si no es arte, es mera tectónica, adecuación práctica a una necesidad; si llega a ser arte tiene una estructura que no es una estructura semiótica» (C. Brandi, *Struttura e architettura*, Einaudi, Turin, 1967, p. 43).

<sup>84</sup> M. Tafuri, *op. cit.*, p. 154.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>86</sup> B. Zevi, *Invito alla ricerca linguistica*, en *op. cit.*, pp. 116-117.



para el proyecto, como sintéticamente expresa el autor.

Aun coincidiendo sobre la validez de las motivaciones que inducen a Zevi (recordemos que las diversas teorías semióticas son siempre diferentes en función de su intencionalidad proyectual), permanecen intactas las dudas sobre la legitimidad de su operación y sobre la validez del modo en que ha sido hecha. «La investigación semiológica —polemiza Zevi— es fundamental, pero no podemos pretender que se clarifiquen fuera de la arquitectura los problemas arquitectónicos»; y aún «no podemos discutir al infinito sobre códigos, morfemas, funciones... Nuestro objetivo no se agota en este estadio, más bien consiste en la investigación concreta, experimental, del lenguaje arquitectónico»<sup>87</sup>.

Zevi, pues, realizando una marginación drástica de todo el aparato teórico lingüístico y cortando las dificultades inherentes a la codificación del signo arquitectónico, propone una definición de lenguaje fuera de las líneas del método estructural, fundando con ello la que ha sido definida como *lingüística histórico-empírica*<sup>88</sup>.

A nuestro parecer, no resulta lícito confundir la urgencia, por otro lado compartida, de algunos problemas con la exigencia de soluciones apresuradas que tienen el riesgo de traducir las posibilidades de la crítica operativa en incursiones de una crítica de servicio de socorro. El éxito de público obtenido por las proposiciones de Zevi parece una significativa amonestación al cerrado y restringido círculo de élites intelectuales que detenta problemas que directamente inciden en un área de operatividad inmediata; pero también es un claro indicio de un peligroso pragmatismo de la cultura proyectual, que todavía hoy, a pesar de algunos refinados éxitos y un mayor conocimiento histórico, está más cerca de una solución de divulgación simplificadora que no de las exigencias de una consideración crítica o del compromiso de una elección.

Interviniendo en el reciente debate sobre la necesidad de la *reducción cultural*<sup>89</sup>, R. de Fusco pone el acento sobre algunas características intrínsecas a la investigación semiótica, capaces de conciliar la urgencia de la difusión con la exigencia de un mayor rigor. «Reductivo es ante todo el proyecto para el que la indistinta complejidad fenoménica... viene desde el prin-

cipio ordenada en estructuras y sistemas... a su vez reconducibles a sistemas de signos... Reductiva es la misma concepción del signo que contiene en una sola unidad dos componentes, una morfológica y una semántica... También reductiva es la dicotomía *lengua/habla*... Reductivo, en fin, es el procedimiento tendente a la identificación de elementos discretos... de mínimo número... pero capaces de contribuir con las relativas reglas combinatorias al alcance de más altos y articulados sistemas de discurso»<sup>90</sup>.

Creemos oportuno precisar, al cerrar nuestra reseña con ello, que no se pretende sostener el carácter resolutorio de la tesis contenida en ella, de la que, más bien, nos distanciamos oportunamente. El problema de la reducción y de la difusión de los problemas comunicativos está todavía abierto, y más bien lleno de problemáticos interrogantes que fundado sobre experimentadas certezas.

Nos ha parecido interesante situarlo en la conclusión de nuestro excursus porque marca los compases más recientes de un debate que aún se desarrolla<sup>91</sup>.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>88</sup> R. de Fusco, *Le regole linguistiche tratte dalle eccezioni*, en «L'architettura», número 224, junio 1974.

<sup>89</sup> Una primera intervención aparece en el número 23 de «Op. cit.», con la firma de R. de Fusco y G. Fusco, y contempla los aspectos epistemológicos y operativos de la reducción; a ésta sigue, en el núm. 26 de la misma revista, una aplicación a lo específico arquitectónico de De Fusco. Tal material, oportunamente reelaborado y reorganizado, se incluye en el reciente ensayo *La riduzione culturale*, Dedalo libri, Bari, 1976. (Hay trad. cast.: Alberto Corazón, ed., Madrid, 1974.)

<sup>90</sup> R. de Fusco, *La riduzione culturale*, cit., pp. 58-68.

<sup>91</sup> Cfr. G. Morpurgo Tagliabue, *Commento alla riduzione culturale*, en «Op. cit.», número 26; G. Dorfles, *Riduzione ad oggetto, riduzione a progetto*, y P. Fossati, *Riduzione o trasformazione*, en «Op. cit.», núm. 27; B. Zevi, *la 'riduzione culturale' in architettura*, en «L'architettura», núm. 198, abril de 1972.

