

Antidogmatismo y clasicismo en la arquitectura moderna italiana.

Debo decir que cada vez que escribo o hablo (en público) de arquitectura, me pregunto para qué sirve mi escribir y hablar. Ya no creo en las peticiones de principio, ni en los manifiestos que anuncian revoluciones culturales, ni en las declaraciones de fidelidad a una más que a otra bandera de las diversas tendencias que pretenden representar o hegemonizar la arquitectura. Ni creo que sea útil dar autoritariamente consejos genéricos o, peor aún, proporcionar un formulario de normas y reglas en base a las cuales nos sintamos autorizados a hacer arquitectura y a comprobar si es más o menos buena.

Con esto no quiero negar (ya que sería una contradicción con el haber enseñado durante más de 25 años composición arquitectónica en la escuela de Venecia) la necesidad que siempre he defendido, de estudiar y conocer los medios, los instrumentos técnicos y culturales y todos aquellos “mecanismos” que permiten que la “máquina” de la arquitectura funcione y que le son consubstanciales (en el sentido etimológico que posee la palabra “substancia”, es decir, que está en la base). Pero el significado esencial de la arquitectura, como el de la música y el de la poesía, no puede contenerse en los límites de una definición. Sólo se llega a entender explorando dentro y fuera de nosotros, en relación con los hombres y las cosas y con la realidad que nos rodea, en busca de una síntesis (hecha por cada uno en su propio laboratorio personal) a partir de una compleja multiplicidad de tesis y antítesis.

Y digo en el laboratorio personal, porque el objeto arquitectónico que estamos proyectando no es algo que exista fuera de nosotros, escondido en algún rincón de la habitación donde podamos encontrarlo, sino que es algo que se define en su hacerse dentro de nosotros. El significado de la arquitectura, si bien resulta difícil de definir, no nace de la nada. Proyectar en el presente significa, primeramente, darse cuenta de que como dice Vittorio Strada, *“las dos dimensiones del tiempo no presente (el pasado y el futuro) están unidas por un secreto parentesco cuyo nexa no es otro que el presente”*.

Para que una arquitectura del presente asuma este valor de nexo, se requiere que haya en ella, la consciente “memoria del pasado”, y la perspectiva del futuro. Que sea consciente de que la memoria es y debe ser un acto crítico. Maquiavelo decía: *“el tiempo todo lo arrastra consigo, y puede conducirnos tanto al bien como al mal, tanto al mal como al bien”*. Nos toca a nosotros elegir. También el conocimiento del pasado nos ayuda a elegir mejor, siempre que se tenga bien presente que la experiencia de quién nos ha precedido no es un punto de llegada, sino un punto de partida para ir más allá. Historia, memoria, tradición, coherencia, no significan un estático inmovilismo sino más bien el dinámico *“continuum”* de las aguas del río en su constante flujo; si el agua no fluye, el río, como la arquitectura, se estanca y se vuelve pantanosa.

Para aclarar lo que diré luego, haré alusión ahora brevemente al período en que me formé como arquitecto, incorporándome, en la primera mitad de los años treinta, a ese grupo milanés del que formaban parte Terragni y Lingeri, Figini y Pollini, Bottoni y otros arquitectos, como yo, un poco más jóvenes, como Albini, Palanti y los B.B.P.R. (Banfi, Belgioioso, Peressutti, Rogers), Giovanni Romano, Mucchi, etc. Naturalmente, cito sólo algunos nombres. El grupo milanés era uno de los pocos grupos italianos que se opuso en el plano cultural (la oposición política vino en un segundo tiempo) a la posición oficial de la cultura fascista, tomando como referencia al Movimiento Moderno europeo.

En los años treinta la dictadura fascista había alcanzado el punto más alto de su parábola de poder y de subyugación, en un clima de pasivo consentimiento por parte de la mayoría de la sociedad italiana. La dictadura fascista -cierto- una dictadura templada debido a la antigua costumbre de los italianos de no respetar ni leyes ni autoridades constituidas. Pero aún así era una dictadura que, en su grosería y estupidez, aislaba la cultura italiana dejándola fuera de algunas restringidas minorías que constituían lo más vivo del pensamiento europeo en todos los campos, incluido el de la arquitectura.

El Movimiento Moderno, o si queremos utilizar una sola palabra si bien un poco ambigua, el Racionalismo, no nació en Italia sino que fue importado, como ocurrió siglos atrás con el Gótico. Como el Gótico, al pasar de la Abadía de Citeaux a la de Fossanova, adquirió caracteres peculiares por los que resulta claramente reconocible como Gótico italiano, así el Racionalismo, al pasar de Europa a Italia, asumió una fisonomía propia que permite -en mi opinión- hablar de un Movimiento Moderno autónomo en el contexto europeo.

Dos son sobre todo las características que, a mi juicio, mejor identifican el Racionalismo italiano, al menos en sus aspectos más vivos. La primera es el Antidogmatismo. El pueblo vive desde hace siglos en contacto con la sede papal, es decir, el centro de poder de la Iglesia. Quien esté familiarizado con las cortes de los príncipes y las sedes de poder, tendrá mayor evidencia de



las contradicciones, los vicios y las hipocresías. Por esto y por otras razones ligadas a su historia de largas dominaciones extranjeras, el pueblo italiano es fundamentalmente escéptico. Ama los ritos, las ceremonias, quizás cree en supersticiones, pero desconfía de los dogmas, tiene algunas dudas sobre la existencia del diablo, sobre la infalibilidad del Papa, sobre la castidad de San José, sobre el valor absoluto de las leyes.

Esta mentalidad nacional junto con el hecho de que el Movimiento Moderno era algo importado hizo que los arquitectos italianos en los años 30 tuvieran por su parte un sentimiento que, si de un lado fue el entusiasmo de los novicios que se encuentra frente a una “revelación”, del otro fue el de ligero escepticismo por los “principios inmortales”. Los jóvenes arquitectos italianos de los años 30 estaban dispuestos a jurar la validez de los dogmas racionalistas como el que se resume en el eslogan “todo lo útil es bello” o “la función determina la forma”, pero estaban también dispuestos a traicionarlos, con una investigación formal que no unía la forma a la función, o que al menos también planteaba entre las funciones necesarias la comunicación poética del arte.

Con la distancia me parece que el antidogmatismo del Movimiento Moderno italiano se puede considerar una muestra positiva y anticipadora de desarrollos posteriores, hasta nuestros días. Hoy nos damos cuenta que es inadmisibles afirmar que “todo lo útil es bello”. Más difícil aún es definir lo útil; esta relación habría de ser derogada “porque la belleza contiene en si la utilidad”. Los ojos hermosos -como dice Platón- son los que están hechos para ser capaces de ver, pero son, además, hermosos por la forma, por el color, por la luminosidad, y por ese profundo y misterioso reflejo del pensamiento que en ellos se percibe, precisamente como en una arquitectura auténtica se da el reflejo de un mundo más amplio que el limitado y árido mundo utilitarista.

La otra característica del Racionalismo italiano es el Clasicismo. También aquí se debe recordar que el pueblo italiano tiene sus raíces en el Clasicismo mediterráneo griego y romano. La mitología de los italianos está poblada de bellas ninfas, de robustos centauros, de lascivos sátiros, pero ignora los elfos y los gnomos; difícilmente un Hieronimus Bosch hubiera podido nacer en Italia. Pero, para evitar equívocos, que el Clasicismo al que me refiero no se reduce a las clasificaciones históricas escolares: la edad de oro de Grecia, el Renacimiento, el Neoclasicismo, incluso si son épocas de un pasado en el cual hundimos nuestras raíces y del que todavía podemos sacar sugerencias.

El Clasicismo al que me refiero se entiende, más allá del tiempo y más allá de jerarquías cronológicas, como el difuso, continuo, constante deseo, como la continua y constante voluntad de investigar un orden, una medida, una modulación que hagan los organismos arquitectónicos claramente perceptibles a la cruel luz del sol mediterráneo. En este sentido podemos

reconocer también en el Románico, en el Gótico y en el Barroco italiano una consistente inspiración clásica. El propio Borromini puede ser llamado clásico porque la estupenda fantasía y libertad de sus formas entran en un orden secreto de compatibilidad, así como las más audaces representaciones de un acróbata o de una bailarina, entran en el ámbito de compatibilidad de los ligamentos que conectan entre sí los miembros del cuerpo humano. Un acróbata puede lanzar al aire un brazo sólo si el brazo es de madera, es decir, si es un brazo falso.

El Antidogmatismo y el Clasicismo (entendidos en el sentido que he dicho antes) constituyeron la base de la parte más viva del Movimiento Moderno italiano -antes y después de la guerra- hasta que perdieron completamente su fuerza de propulsión cayendo en los miserables epígonos del "Estilo Internacional". Pero yo creo -y ésta es naturalmente una opinión personal- que Antidogmatismo y Clasicismo (tal como los hemos definido) permanecen en la base del nuevo curso, aún magmático, de la actual cultura arquitectónica que viene tras el Movimiento Moderno y al cual se ponen muchas etiquetas, entre las cuales la imperante de "post-moderno". Un nuevo curso que ve en la arquitectura (retomo aquí, sin ningún asomo de malicia, un pensamiento de Mao) la floración de cien flores diferentes, de entre las cuales alguna ya se ha mustiado pero otras conservan un prometedor brillo de color.

"Post-moderno": una palabra que ha tenido mucho éxito en el campo de la arquitectura. Yo creo que aquí se puede usar -así, para entendernos- si se la usa sin referirla a una tendencia concreta, para expresar esa condición de vida y de cultura compleja y ambigua de nuestro tiempo de la que hoy quizás somos más conscientes. Moderno y antiguo son en realidad términos siempre relativos. La hora en que vivimos era el futuro de la hora previa, será pasado en la hora siguiente. Francamente, no me interesa saber si un arquitecto es moderno, antiguo o post-moderno. Me interesa sólo la calidad de la arquitectura. Lo que cada arquitecto debe preguntarse constantemente es hacia donde va su, nuestra, arquitectura.

Si hoy se habla de una "filosofía" incluso en el campo de las empresas industriales, no podemos olvidar que existe y no puede dejar de existir, para cada uno de nosotros, una "filosofía" de la arquitectura. Sé bien que esta filosofía se expresa completamente sólo en las obras, que Turner, Tiziano o Rauschenberg la explican mejor con la pintura que con la palabra. De todos modos creo que resulta útil, y además es nuestro deber, clarificar nuestra "filosofía" de la arquitectura pero no para afirmarla como verdad única e inalterable. Ya hemos visto suficiente como para aprender que no existen verdades únicas e inmutables. Intentad definirla en cambio para confrontarla con otras "filosofías", para que la comparación nos ayude en las siempre difíciles elecciones arquitectónicas. No creo contradecirme pues con lo que he dicho al principio sobre la inutilidad de los consejos, las reglas y las normas, si me aventuro a expresar mi opinión sobre dos puntos de mi actual y personal "filosofía" de la arquitectura.

El primer punto consiste en la convicción de que la arquitectura es arte, aunque para serlo debe tener detrás de sí la esencia de muchos otros contenidos, así como el filo cortante de una espada tiene detrás el espesor de la lama de acero. Sólo en cuanto arte la arquitectura asume su compromiso social, lo cual fue ignorado por los ambiguos enunciados ideológicos de muchos intelectuales que en el pasado decretaban la muerte del arte. La arquitectura en cuanto arte debe ser o debe tender a ser absoluta y exacta, mientras la ciencia y la técnica que les sirven de soporte, por su misma naturaleza, no pueden ser más que relativas e inexactas. La arquitectura de Brunelleschi, de Palladio, de Borromini, nos “sirve” aún, mientras que los compases e instrumentos que usaban para dibujar ya no nos sirven. El antejo de Galileo ya no nos sirve, mientras que nos sigue sirviendo leer su diálogo sobre los máximos sistemas.

El segundo punto consiste en la convicción de que, de una vez por todas, debe ser eliminada la distinción entre forma y contenido, en la que tanto tiempo se ha basado la crítica arquitectónica. Esa distinción es tautológica porque la forma no es más que uno de los contenidos o -como dice Husserl- una de las partes que constituyen el objeto entero, es decir el objeto arquitectónico. Decir que la forma es parte del contenido no significa darle un rol subordinado sino darle todo su peso y autonomía en el proceso compositivo. Uno de los motivos por los cuales el Movimiento Moderno entró en crisis está en el haber buscado un nuevo lenguaje (ya que la búsqueda de un nuevo lenguaje comporta siempre su mutilación) dando preferencia a los contenidos estructurales, tecnológicos y funcionales.

El error está en haber creído que estos contenidos podían ser definidos autónomamente sin ninguna relación con los formales, y podían a su vez determinar, mecánicamente, la forma. El “post-moderno”, en cambio, corre el peligro de caer en un error opuesto, aunque ligado siempre a la distinción tautológica entre forma y contenido. Entonces se corre el riesgo de considerar la forma como una variable independiente de los otros contenidos, lo que además, es un sinsentido. No puede haber hilo cortante en la espada sin el espesor de la lama de acero. La arquitectura, es una operación o una invención, en la cual todos los contenidos (formales, estructurales, técnicos, de uso, de memoria, de historia, de consumo, de cultura, etcétera) o sea todos los contenidos en los cuales se fomenta nuestro vivir, se integran y se componen en unidad con el todo. Se integran, se componen y se modifican en su recíproca interrelación, según las libres y subjetivas elecciones del arquitecto. Ninguna elección puede ser objetiva, nadie puede salir de sí mismo, nadie puede -como dice Paul Valéry- subirse a sus propios hombros.

La integración así entendida da significado y valor a la totalidad de una obra arquitectónica y al mismo tiempo a cada parte. Del mismo modo los sonidos y las notas de voces e instrumentos distintos, se integran en las composiciones musicales de Mozart, de Beethoven, de Stravinsky, en una

estructura coral y concertística que a su vez exalta el valor de cada sonido individual, de cada nota, de cada tema y variación musical. Los mismos sonidos, las mismas notas, las mismas voces, los mismos instrumentos, y también los mismos temas pueden integrarse en otras estructuras musicales dando y recibiendo de ellas distintos significados y valores. Yo personalmente mantengo que no debe haber hoy, en el proyecto, inhibición o prejuicio alguno sobre la riqueza de la arquitectura del pasado que incluye también, sin duda, una buena parte del Movimiento Moderno. Y no me escandalizo en absoluto como ocurría en los años 30, si las formas arquitectónicas y estilísticas de nuestra memoria histórica colectiva son incorporadas, siempre que sea con una mirada crítica y cuidadosa de todos nuestros ayer en su inmanencia actual, y al mismo tiempo con ojo atento y dirigido a nuestros posibles mañana.

Así se podrá asegurar a la arquitectura una continuidad de movimiento -me refiero a la imagen del río- y darle una fuerza de comunicación más clara e incisiva. Pero tenemos que ser conscientes de que toda la riqueza que surge de combinar nuestra arquitectura debe reencontrar una secreta y poética compatibilidad con la unidad estructural que es la esencia de cada obra creativa y que también podemos llamar -sin ningún temor- "estilo".

Quisiera concluir recordando la necesidad de que cada arquitecto tenga una "filosofía" propia de la arquitectura que dejará de ser fecunda si no se la comprueba a cada paso en la experiencia de un hacer humilde y valiente, capaz de no tener miedo al error. Todo error que tenga su sentido, que nazca de una búsqueda seria y desinteresada (también hay errores inútiles y sin sentido) es un buen abono para las flores futuras.

