

CIUDAD Y TERRITORIO

ESTUDIOS TERRITORIALES

ISSN(P): 1133-4762; ISSN(E): 2659-3254

Vol. LII, Nº 204, verano 2020

Págs. 395-402

<https://doi.org/10.37230/CyTET.2020.204.14.1>

CC BY-NC 4.0



In memoriam El “principio de asentamiento”¹ en el pensamiento y la obra de Vittorio Gregotti

Marcello PANZARELLA

Catedrático Emérito del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Palermo



En mi opinión, una de las contribuciones más notables de Vittorio Gregotti al avance del pensamiento arquitectónico contemporáneo fue el desarrollo del llamado “principio de asentamiento” (*il principio insediativo*).

Se trata de un instrumento con una doble naturaleza, interpretativa y operativa, además de contemporáneo y accesible dentro del proceso de diseño, de acuerdo con las necesidades que el propio proceso dicta a los diseñadores en el curso de su desarrollo.

Para hacerlo realidad, en las no demasiadas ocasiones en que el autor pudo aplicarlo, esta herramienta se utilizó sobre todo para el diseño de obras arquitectónicas a gran escala, entre un área topográfica grande y el ámbito aún más

extendido de la propia geografía. Sin embargo, Vittorio Gregotti era el primero en precisar que la validez del principio no debe entenderse como ligada a la escala de aplicación del territorio, sino más bien a un método proyectual que puede aplicarse en escalas más pequeñas, aunque los resultados sean menos evidentes (PANZARELLA, 1979).

¿En qué consiste exactamente el “principio de asentamiento” en el pensamiento de Vittorio Gregotti? Para responder de una manera que, espero, sea suficiente y útil al mismo tiempo, creo que es necesario investigar su origen, partiendo de las experiencias formativas que le llevaron a él.

En las distintas ocasiones en que Vittorio Gregotti se expresó para explicar el “principio de asentamiento”, siempre fue evidente una matriz fenomenológica del mismo, que destacaba sobre todo por el énfasis puesto en el concepto de relación. De mi experiencia como alumno deduje que el “principio de asentamiento” es una herramienta destinada a identificar y explorar el campo material del proyecto, buscando y encontrando relaciones preexistentes de cualquier tipo, de las cuales el arquitecto seleccionará algunas como

¹ “principio insediativo” en el texto original italiano.

la base sobre la que trabajar. Sobre estas, y no otras, se realizará la secuencia de pasos del programa que se vaya a poner en marcha. En las escalas más grandes, este enfoque implicaba, en la práctica de la arquitectura de Vittorio Gregotti, la producción de “objetos” memorables. Algunos de ellos se hicieron realidad, sin que su figuración concreta fuese fruto de una atención autónoma a la expresión lingüística, sino más bien el resultado de un cruce indisoluble entre el programa y las características del sitio, destacando las más marcadamente morfológicas. Como es conocido, la historia de la educación, general y específica, de Vittorio Gregotti está vinculada a la cultura europea de principios del siglo XX. Ocupan un lugar especial los estudios fenomenológicos, especialmente los de influencia husserliana, introducidos en los institutos de Milán por Antonio Banfi (de quien Enzo Paci y Ernesto Nathan Rogers fueron alumnos). Este último los interiorizó profundamente, por lo que estuvieron muy presentes en su carrera como arquitecto, profesor de arquitectura e intelectual. Sin mencionarlo explícitamente, Rogers formuló todos sus preceptos, orientó todos sus avances y conformó su enseñanza a la lección fenomenológica y a su inquieta movilidad interrogativa, es decir, al principio relacional que le es propio, para evitar la norma como una receta válida en todo momento y lugar. Consideraba la importancia de cada caso por sí mismo y según la relación con su propio contexto, con su historia y con la materialidad de las condiciones que lo rodean. Se trata de una adhesión total a la idea del mundo como una “cantera de vida”, un punto de vista que Enzo Paci trasladó posteriormente, en un fértil cruce interdisciplinar, desde el ámbito universitario al editorial, a la revista *Casabella*. Era natural que, en la cadena de genealogía cultural, entre sus clases en la universidad y su participación en *Casabella-Continuità*, Vittorio Gregotti asumiera este conocimiento y la concienciación del papel operativo. Esto se puede constatar, en lo específico cuando intenta desarrollar su sistematización móvil, más bien una discusión interrogativa, o un punto de vista *in progress*, de la arquitectura. En *Il territorio dell'architettura (El territorio de la arquitectura, 1966)*, la segunda parte está dedicada a “La forma del territorio” (GREGOTTI, 1966), que también había sido el título de un número monográfico de la revista *Edilizia Moderna* (n.º 87-88, 1965), que él mismo dirigía en ese momento². El uso del mismo título es relevante, como veremos, pero lo que importa es que en las últimas páginas de esta sección del libro —después de haber investigado el paisaje como geografía, como objeto estético, como

lugar de sacralización e incluso como punto de encuentro entre la forma y el propósito, la forma y el significado, y la figura de los contextos naturales y la tradición arquitectónica— Gregotti aborda algunos problemas que define como “de lectura de los conjuntos ambientales”, pero que en realidad representan exactamente el lugar germinal de uno de los dos componentes (el principal) del “principio de asentamiento” como herramienta conceptual. De hecho, formula y lanza no solo una serie de hipótesis metodológicas sobre las posibilidades de una lectura de la geografía como un nuevo material formal del territorio de la arquitectura, sino que se esfuerza por alcanzar una identificabilidad y una posibilidad de circunscripción no demasiado incierta, que define como “campos”. Con este término se refiere a áreas morfológicas territoriales operativas, en vista de cómo se les puede aplicar una serie de programas de proyectos, que se basarán en la evaluación de un grado reconocible de homogeneidad entre las intenciones contingentes del proyecto y la lectura estructural realizada sul campo. En resumen, se trata de fundar un método para adquirir una capacidad arquitectónica con la que operar sobre la materia territorial, dotada de una base teórica dialéctica. El razonamiento del autor, al leer esas páginas, a menudo es hermético y, al mismo tiempo, áspero y evasivo. Presenta sus propuestas con precaución. Sabe muy bien que está explorando tierras casi desconocidas, por lo tanto, las páginas están llenas de preguntas, sugieren caminos metodológicos que enseguida niegan, describiendo alternativas. El autor también es perfectamente consciente del hecho de que trabajar en la formulación de un criterio de operabilidad arquitectónica de la materia territorial, justificada según las necesidades del asentamiento humano, implica un inmenso conocimiento, una formación sólida y una ingente cantidad de peticiones diversas. Tratando de avanzar hacia una conclusión provisional de la imaginación conceptual, puesta en marcha por él mismo, afirma:

“Nuestra manera de estructurar la forma constituye siempre una operación en situ, de acuerdo con una escala de intervención determinada y con ciertas condiciones de escasez, en una situación tipológicamente diferenciada. En estas circunstancias, la eficiencia operativa en relación con la formación de significado es la institución de un umbral operativo mínimo, es decir, la especificidad de los actos ante dicha situación. [...] Incluso ante un espacio geográfico altamente manipulado, el problema sigue siendo la identificación del punto sensible, la operación mínima”,

² Vittorio GREGOTTI dirigió la revista *Edilizia Moderna* de 1963 a 1965.

Es decir, la relación específica entre acción y situación, así como la búsqueda de referencias son la expresión de una posición fuertemente relacional, en línea con la idea de “cantera del mundo” propia del pensamiento fenomenológico. Para ello, indica dos polos o actitudes proyectuales distintas en materia de relación entre proyecto de arquitectura y ámbitos territoriales —representadas por un lado por los grandes diseños asertivos de Le Corbusier para Río y Sao Paulo, y por otro por la ciudad indiferenciada de Broadacre, proyectada por Wright, donde los límites entre ciudad y campo desaparecen. Se trata para Gregotti de dos planteamientos que han ofrecido desde posiciones menos extremas en definitiva de lo que un principio parece, respuestas arquitectónicas históricas de acuerdo con las necesidades de asentamiento de la humanidad. Concluye sin embargo con que la idea del paisaje que él mismo está tratando de formular en términos de conjunto medioambiental disponible para la arquitectura

“no debe moverse, hacia la conservación o reconstrucción de valores naturales separados. Por lo contrario, es necesario el reconocimiento de la materialidad de todo el entorno antropogeográfico desde la operatividad y la intencionalidad proyectual. Su total disfrute tiene que ser entendido como un valor indispensable, una estructura del entorno más allá del mismo modelo de cultura”.

Estas palabras nos recuerdan la postura de Ernesto N. Rogers ante la colosal tarea de reconstrucción después de la Segunda Guerra Mundial: efectuó una suspensión fenomenológica del juicio, o más bien un fuerte distanciamiento del prejuicio, al formular el concepto de “preexistencias medioambiente” (ROGERS, 1955, 1957 y 1958; ROGERS & PANE, 1957), que les permitió, a él y a la parte más progresista de la cultura arquitectónica italiana, salir de la dialéctica errónea entre lo viejo y lo nuevo, cambiando de punto de vista, comenzando de nuevo desde un puesto de observación diferente. El verdadero problema radicaba en “qué hacer con la tradición”, no en si ésta debiera o no ser operativa. De allí que Gregotti propusiera otro punto de vista respecto al entorno antropogeográfico que iba más allá de la dicotomía entre conservación o reconstitución del mismo: reconocer su materialidad e identificarlo como ámbito operativo y de intencionalidad. La pregunta que surge es qué se puede hacer con él y cómo. En lo que respecta a estas modalidades, Gregotti tiene la advertencia

³ Las “Lettere utopiche” de Bruno TAUT comenzaron con la del 24 de noviembre de 1919, con la que invitó a un gran número de arquitectos radicales a iniciar la “Gläserne Kette” (“Cadena de cristal”), y terminaron en 1920. Están disponibles hoy en: Iain Boyd WYTE: *The Crystal Chain letters. Architectural fantasies by Bruno Taut and*

de añadir palabras que, leídas hoy, parecen anticipar una respuesta a las objeciones que siguen siendo posibles, especialmente en las condiciones actuales de creciente crisis climática:

“Se trata, en parte, de poner en discusión el valor tecnológico como base de la imagen del mundo que no rodea, y en su lugar volver a su integral fisicidad, es decir, al cuerpo vivo de la naturaleza de la cual somos parte, como comunicación y conocimiento de nuevas posibilidades”.

En conclusión, él asume que

“el papel de nuestra disciplina en este aspecto está en gran parte por explorar. [...] Tendrá que comenzar por un largo trabajo experimental basado en el proyecto para asentar sobre la experiencia patrones de comportamiento comunicables. Al mismo tiempo tendrá que tratar de contradecir esos mismos resultados comparándolos continuamente con la dialéctica histórica”.

Como veremos, será una tarea que Vittorio Gregotti no rehuirá, y que le reportará algunas satisfacciones, pero también varias amargas decepciones. Notación no secundaria: las páginas en las que el autor expone estos argumentos están ilustradas con los bocetos de Le Corbusier para Sudamérica, pero también con un dibujo de Bruno Taut, tomado de las *Cartas utópicas*³ de 1920. Dibujo, y sobre todo autor, que reiteradamente le proporcionarán a Gregotti material para el proyecto.

Si, como hemos visto hasta ahora, la idea de la relacionalidad constituye, en su acepción fenomenológica, la principal referencia sobre la que fundamentar el “principio de asentamiento”, ¿cuál puede ser la otra, en cierto sentido, menos abstracta, más tangible y perceptible? Supongo que la respuesta puede hallarse al considerar que, como hemos mencionado, él mismo puso en marcha esta imaginación conceptual específica. ¿Por qué lo hizo? O, mejor, ¿cómo podría desarrollarse la idea de explorar formas y condiciones de una posible asunción de áreas territoriales, no como un campo desconocido, sino más bien uno apropiado para el ejercicio de operaciones específicas de modificación arquitectónica? ¿Y, todo esto, en la escala del asentamiento humano?

Ciertamente, el número antes mencionado de la revista *Edilizia moderna*, que Gregotti dedicó a *La forma del territorio*, había sido, un año antes del lanzamiento de *Il territorio dell'architettura*, una

his circle, MIT Press, Cambridge MA 1985. También se trata en Oswald Mathias, UNGERS, *Gläserne Kette, Gläserne Kette, visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut, 1919-1920*. Ausstellung im Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, und in der Akademie der Künste, Berlin 1963.

señal de esta gran curiosidad y de sus atenciones, exploradas por numerosos autores a quienes convocó de acuerdo con un rango muy amplio, casi exhaustivo, de variaciones. Sin embargo, las dos publicaciones están demasado cerca la una de la otra, y el libro ya debía hallarse en un estado de definición avanzado cuando salió ese número de la revista. Por tanto, la fuente tenía que ser anterior. Creo que reside precisamente, aunque no exclusivamente, en un fuerte ajuste de rumbo determinado por Ernesto N. Rogers en la dirección de *Casabella-continuità*. Por aquel entonces, un joven Gregotti trabajaba como redactor interno en la misma.

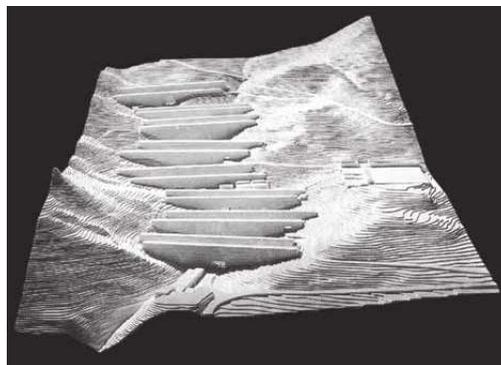
La revista había abordado los temas urbanos por episodios. QUARONI, en 1959, había presentado en sus páginas el libro de Giuseppe SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire delle città (europee)* (El Planeamiento urbano y el futuro de las ciudades [europeas]) (SAMONÀ, 1959), reconociéndolo como “el primer libro italiano de urbanismo” (QUARONI, 1960)⁴. Sin embargo, hasta principios de los años 60, la revista no comenzó a tratar los problemas propios de las ciudades de una manera más continua y estructurada, por ejemplo, poniendo Rogers de manifiesto los “contrastes entre arquitectura y urbanismo” (ROGERS, 1959). El 1961 fue un año de aceleración para la revista, con la introducción de las periferias y de la escala extraurbana como ámbito de expansión adicional, amplio y reconocido, de interés para los arquitectos. En diciembre de 1962, se publicó un largo artículo ilustrado en el número 270 de la revista, firmado por Sergio PICCINATO & Vieri QUILICI & Manfredo TAFURI, titulado “La città territorio. Verso una nuova dimensione” (La ciudad territorio. Hacia una nueva dimensión) (PICCINATO & QUILICI & TAFURI, 1962). Estaba enfocado hacia una nueva dimensión en la que, además de las cuestiones estructurales y administrativas, se reivindicaba explícitamente la importancia de la expresión formal de las mutaciones territoriales. Creo que este fue precisamente el clima en el que Vittorio Gregotti comenzó a madurar el conjunto de atenciones que, poco después, culminaría en la formulación del “principio de asentamiento”. Además de su definición, que me he esforzado por delinear al comienzo de esta disertación, creo que la concepción que subyace a su formulación puede resumirse mejor mediante una proposición del propio Gregotti, argumentada en un editorial del n.º 482 (1982) de *Casabella*, donde dice:

“Si la geografía es la manera de describir la solidificación y la superposición de los signos de la historia en una forma, el proyecto arquitectónico tiene la

tarea de revelar, a través de la transformación de la forma, la esencia del contexto geográfico-ambiental. El entorno no es un sistema en el que disolver la arquitectura, sino, por el contrario, un material estructurante del proyecto arquitectónico. Es más, a través de las nociones de lugar y de principio de asentamiento, constituye la esencia del operar arquitectónico” (GREGOTTI 1986).

Pero, ¿cuál fue el “largo trabajo experimental, meramente proyectual” desarrollado por Vittorio Gregotti para basar en la experiencia una verificación y un avance del “principio de asentamiento”? Sus experimentos más significativos comenzaron a tomar forma en Palermo, con el proyecto de los Departamentos de Ciencias de la Universidad (1969), diseñados con Gino Pollini y finalizados en 1988. Siempre en Palermo, en 1969, el proyecto para el barrio de viviendas sociales ZEN (Zona Expansión Norte) abarcaba una amplia porción de territorio en la periferia norte de la ciudad. Fue, sin embargo, excluido de la dirección de la obra durante su ejecución dándola así por “non finita” ya en 1973. Las experimentaciones ligadas al “principio de asentamiento” se desarrollaron sucesivamente a través de varios proyectos: en 1971 con su propuesta para el concurso de ampliación de la Universidad de Florencia, no realizado; entre 1973 y 1979, con el amplio proyecto de intervención para el campus universitario de Rende, en la provincia de Cosenza (Calabria). Continuó, entre 1974 y 1976, con el proyecto no realizado para un asentamiento de viviendas sociales en Cefalù (provincia de Palermo), cuyo diseño tal vez constituya la culminación de esta primera fase experimental. Por esta naturaleza de expresión madura y muestra ejemplar del potencial de este principio, se ha elegido como caso de estudio y final de esta disertación.

La foto es del modelo del plan de asentamiento de la construcción económica y popular (Ley n.º 167/1962) de Cefalù.



⁴ QUARONI, en su reseña, subraya las críticas de SAMONÀ al funcionalismo y la cultura arquitectónica moderna por su falta de interés en la forma de la ciudad.

El proyecto incluía el cauce de un profundo arroyo, y estaba ubicado en una zona próxima a la escarpada costa del norte de Sicilia, cerca de la antigua ciudad de Cefalú. Allí se planteaba un asentamiento para 3500 habitantes, en un conjunto estructurado sobre un desnivel de 100 metros para un desarrollo lineal de 700 metros. En el monográfico de las obras de Gregotti, compilado por Guido Morpurgo, "Gregotti Associati. 1953-2003" (SKIRA, Milán 2004, pp. 84-85), el proyecto se describe de la siguiente manera:

"La singularidad morfológica del sitio se interpreta disponiendo, transversalmente respecto al valle, una serie de cuerpos articulados en niveles sucesivos",

configurados como especies de "presas-puentes" en el paisaje. Por otro lado,

"La sucesión de los edificios, articulada a un ritmo compacto, establece la escala de la intervención y su medida general, de acuerdo con las diferencias orográficas y geográficas que caracterizan el soporte de cada edificio, lo que resulta en un contrapunto reiterado respecto al paisaje". Este se acentúa a través de las desviaciones significativas que se producen respecto al paralelismo entre las "presas-puente", debido a mantenimiento de la ortogonalidad en contraste con el curso ligeramente tortuoso del valle".

La descripción del proyecto se concluye así:

"Las "presas" habitadas están formadas por dobles crujeas, paralelas entre sí, separados por espacios internos que tienen una sección de 15 m. Los ocho edificios están conectados entre sí por una calle central que los atraviesa con una pendiente constante, marcando grandes aberturas. Tienen un desarrollo frontal de 155 m. y una profundidad de 12 m" (MORPURGO, "Gregotti Associati 1953-2003" 2004).

Es interesante observar que la segunda de las dos ilustraciones del proyecto que se muestran en el volumen (la primera es un fotomontaje de la planimetría en ortofotografía) es un alzado visto desde el valle, en el que el complejo está representado por una extensión vertical cuádruple en comparación con el real, que se ha obtenido aplando cuatro veces seguidas la extensión de la obra. No se trata solo de un truco retórico, útil para acentuar la fuerza de la idea-imagen, sino de algo más. Y, precisamente, el guiño a un diseño extraordinario de Bruno Taut constituye una referencia evidente al proyecto, aunque nunca Gregotti lo declarara como tal.

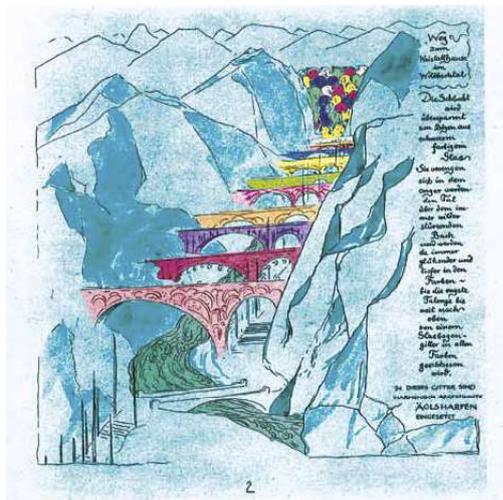
Al respecto nos parece necesario efectuar un cierto análisis en profundidad, que es útil para ilustrar la relación entre este proyecto en particular y la historia de la arquitectura, pero también la

relación más general que, según Gregotti, existe entre el proyecto arquitectónico y su historia, considerando esta última como materia de la misma actividad del proyectual.

Si recordamos el "largo viaje de los iconos" con el que Aby Warburg nos dio las razones su *Mnemosyne*, podemos imaginar el diseño de Gregotti para Cefalú como el "viaje", en cierto sentido breve, realizado a partir de un diseño de Bruno Taut, que llamó la atención de Vittorio Gregotti y que inmediatamente se arraigó en su memoria de arquitecto proyectista. El viaje tuvo lugar en el tiempo transcurrido entre la publicación de los imaginativos dibujos que Taut había dedicado al proyecto de una ciudad "difusa" entre picos y valles alpinos (*Alpine Architektur*, 1917) y su resurgimiento en la configuración del asentamiento que Gregotti nos propone con sus dibujos para Cefalú. Poco menos de sesenta años para un salto ciertamente notable, marcado por la imaginación visionaria, colorida y utópica de un arquitecto alemán ya famoso, que en treinta tablas había entregado al mundo su idea mística de una ciudad comunitaria y pacifista. Esta idea acabó en la mesa de otro arquitecto, igualmente ya reconocido, para dotar de sustento, belleza, poder y de una fuerte identidad a un complejo de viviendas públicas que querían ser algo más que colmenas. Se trataba de realizar auténticas residencias - capaces de tejer una relación inteligente y sugerente con el entorno- un valle con vistas al mar, al horizonte y a la montaña de la Rocca de Cefalú- viviendas a las que se dotaba de la dignidad de una figura con capacidad para resaltar, por contraste, el carácter irrepitible, específico e icónico del lugar.

El viaje del diseño de Taut / Gregotti tuvo que detenerse abruptamente por los obstáculos de una burocracia hostil a toda solución que se saliera de los esquemas habituales. No obstante, la inteligencia de la petición se mantuvo. La obra de Taut, su libro y ese dibujo en particular, habían estado realmente muy presentes para Vittorio Gregotti, tanto que seis años antes del proyecto de Cefalú había recogido una reproducción en el aparato iconográfico de uno de los tres volúmenes, dedicados a la arquitectura y al urbanismo, de la popular serie *Arte moderno*, de la editorial Fratelli Fabbri Editori (GREGOTTI, 1967).

En el dibujo de Taut, una larga escalera conduce a una serie de puentes de cristal, flanqueados por hileras de árboles muy delgados, tal vez cipreses, dispuestos junto a un arroyo que fluye con ímpetu. También en el proyecto de Cefalú, las viviendas del puente estaban diseminadas entre un lado del valle y el otro, flanqueadas por



El dibujo, en color y en blanco y negro, es de Bruno Taut, y aparece en su libro *Alpine Architektur*, de 1917.

un camino y por el curso irregular del arroyo. A diferencia del diseño de Taut, cada uno de estos puentes está duplicado. De hecho, deberíamos decir que cada uno de ellos está formado por dos puentes unidos. Al ver estos puentes dobles es inevitable pensar en otro icono moderno de los puentes habitados. Probablemente es una pura cuestión de semejanza, e imagino que aquí, mucho más que en el precedente de Taut, la referencia solo puede ser la que viene a la mente del observador a posteriori. Sin embargo, esos dos solitarios puentes, colocados uno al lado del otro, que Wright lanza en el condado de Marin entre dos colinas, para albergar la sede administrativa de ese condado californiano (obra póstuma, construida más de diez años después, a partir de 1960) y la calle que pasa por debajo, en un punto medio, se presentan arrogantemente para nuestra consideración. Además, por el motivo recurrente de los arcos, fuertemente decorativos, que se suceden en ambos frentes, casi nos evocan, con la rapidez de un cortocircuito, a los puentes con arquerías de cristal de Taut. Tal vez se trata solo de suposiciones audaces, y en realidad no es necesario validar una influencia directa ni tratar de negarla. Porque aquí la cuestión es otra: la capacidad de un verdadero proyecto de arquitectura para resumir, incluso más allá de las intenciones del autor, toda una historia disciplinaria y artística que lo convierte en parte de una historia más general, en la que los ecos cruzados y las hibridaciones se producen por una fuerza casi natural. Yo diría que esa fuerza es una “segunda naturaleza”. En realidad, se trata de la cultura, que desde que existe ha creado los iconos, los ha transportado y los sigue

transportando, los transforma y, a veces, los lleva de vuelta a sus orígenes.

Recuerdo haber acompañado en la primavera de 1974 a Vittorio Gregotti, junto con Pasquale Culotta, en una larga exploración del territorio extraurbano de Cefalú, algo que él quería hacer para identificar el emplazamiento del proyecto. No declaró inmediatamente su elección, por lo que no pude darme cuenta del momento en que encontró el enclave, en el que su memoria cultural y artística reaccionó con el sitio y con el lugar en el que “vio” su Arquitectura. Más tarde, en julio de 1979, Vittorio Gregotti me concedió una larga entrevista, publicada en la revista de Pasquale Culotta, *In Architettura* (n.º 1, 1979), donde se resumía el significado de ese proyecto, relacionándolo con otros experimentos anteriores. En ningún momento mencionó a Bruno Taut.

Lo primero que le pregunté fue sobre unas declaraciones suyas publicadas poco antes, en la primera edición de la serie de *Casabella* dirigida por Tomás MALDONADO (n.º 421, 1977):

“En estos días, todo lo que se puede derivar de la especificidad del emplazamiento no tiene mucha suerte en la cultura arquitectónica”.

Sin embargo, observé, el proyecto de Cefalú parecería ser una especie de contraataque, algo más que un manifiesto o la verificación ulterior de un principio. Aparece, agregué, una mano fuertemente intencionada, incluso con la arrogancia de la figura, para reiterar su método, su propia idea del proceso de diseño, sus herramientas conceptuales, sus principios.

Me respondió lo siguiente:

“Tengo que hacer una premisa, y es que muy a menudo son los principios los que se extraen de los proyectos y no al revés; es decir, cuando alguien se sienta ante el escritorio, no necesariamente tiene las ideas tan claras como para crear todo el proyecto a partir de estos principios.

Estos principios son básicamente la reflexión sobre una serie de experiencias que se han realizado y el reconocimiento —a veces correcto, otras no— de que esa serie de experiencias tiene un hilo conductor que las conecta; aquí, cuando se hace este balance, sin duda influye en proyectos posteriores. Sin embargo, me gustaría despejar el terreno de posibles malentendidos, es decir, del hecho de que tenemos una teoría y de que deducimos cosas a partir de ella.

De hecho, este discurso sobre el principio de asentamiento se ha vuelto gradualmente más claro, diría en los últimos diez años, especialmente para ocasiones concretas y prácticas, por el hecho de que nos hemos comprometido, tanto yo como mis asistentes y estudiantes más jóvenes, en una serie de concursos vinculados entre sí por la idea de abordar a mayor escala los temas de intervención pública. Al trabajar para estos concursos, surgió la idea de que cuando te colocas en una dimensión que ya no es la del edificio único, sino el sistema de edificios, y no quieres planificar o pensar que la planificación no es la herramienta adecuada, pero queremos mantenernos dentro del marco de la intervención arquitectónica, entonces nos enfrentamos con los problemas de las escalas dimensionales porque, evidentemente, aquí no se trata de retomar el discurso de la continuidad del método en todas las escalas, sino que, por el contrario, es necesario tratar de ver si al pasar de una escala a otra hay una conexión y, por lo tanto, una lógica que las mantenga unidas. Una vez más, esto no es una lógica deductiva. Por ejemplo, con motivo del concurso de Florencia, no comenzamos con un plan maestro en absoluto, ni pasamos de un plan maestro a un plan detallado, ni de estos a un proyecto. Fue un trabajo de tejedora, fuimos de un lado a otro, comenzamos a hacer una parte, luego la comparamos con ciertas situaciones a mayor escala, después vimos que en cambio había otras situaciones, y así sucesivamente. Es una especie de progreso retrospectivo, yendo hacia adelante y hacia atrás. Esto permite construir un tejido en el que, sin duda, al final debe reconocerse que la parte fundamental es la del principio de asentamiento, es decir, todos aquellos elementos que contribuyen, en un lugar determinado, a establecer una singularidad para la cual una intervención solo puede estar allí, en esa posición, con esas características particulares”.

“Entonces, —quise insistir—, ¿por qué quería subrayar la desventaja actual respecto a esta extensión del área disciplinaria? Ante esta situación —le pregunté—, ¿existen herramientas capaces de dar concreción y operatividad arquitectónica a todo lo relacionado con la noción de medioambiente y el principio de asentamiento?”

“Mira —me respondió—, lo que me recuerdas haber dicho es cierto; pero creo que llegará el momento. Ciertamente, esto se ha eliminado de una situación concreta y muy específica, como es la situación actual, de gran dificultad para la disciplina y la profesión. Se han acumulado muchos problemas, agravados por el aumento en el número de estudiantes y arquitectos, que ha venido acompañado de una disminución en las oportunidades profesionales.

Aquellos que han comenzado a tener un gran interés en la arquitectura, o en mantenerla, o los estudiantes o ya graduados, han tratado de conservar un dato esencial que no se puede reducir aún más, una especie de alfabeto arquitectónico irreductible. Esto es, en mi opinión, la razón de la suerte de otros métodos de enseñanza. Mi amigo Aldo Rossi ha trabajado precisamente en este sentido: una forma de reducción, de alfabetización y una especie de conservación de los elementos básicos. En cambio, mi tesis es difícil de transmitir desde el punto de vista de los resultados, es poco segura. Está enfocada más como una duda que una certeza y resulta más adecuada para los momentos de expansión que para los de retirada, sobre todo dado que, francamente, es una tesis antiestilística, que no permite certezas. Plantea preguntas e intenta examinarlas, abrirlas, pero no da las respuestas. [...]

Con esto no quiero decir que mi tesis no tenga futuro; al contrario, estoy convencido de que lo tiene, precisamente por este motivo; un futuro tal vez en contextos más largos o más distendidos, desde este punto de vista. En cuanto a la instrumentación, que es la segunda parte de la pregunta, implica cuestiones muy complicadas, porque contiene tres problemas: el primero es el de toda la relación entre planificación y diseño, una relación que está lejos de resolverse; el segundo se refiere a la interdisciplinarietà; el tercero, quizás más complejo que los otros dos, es esta nueva situación de la arquitectura, que ha renunciado a considerarse el instrumento de pacificación social o, al menos, a creer que está determinada y, como tal, se encuentra, por así decirlo, en una situación lateral en comparación con la centralidad que tenía en la década de 1920.

Parte de este tercer problema: creo que esto es cierto, es verdad que hoy este mito está definitivamente desmantelado, pero hasta cierto punto, porque sigue habiendo dos cuestiones sobre la mesa. Por un lado, la sustitución por otro mito (porque no creo que la arquitectura deba carecer de mitos ideales, o tensiones ideales, pues de lo contrario se convertiría solo en una profesión práctica); creo que el marco de estos mitos ha cambiado, se ha centrado mucho más en la subjetividad, es decir, según el discurso de la reducción a los elementos básicos, que mencioné anteriormente. Por otro lado, tenemos situaciones de certeza de tipo cada vez más burocrático, es decir, completamente ideológicas, como falsa conciencia, o exclusivamente económicas. Ante estas dos realidades, la disciplina a menudo tiende a volverse sobre sí misma, a hacerse tan subjetiva

como para rechazar incluso su propia naturaleza; y este es el motivo por el que muchos no quieren volver a ejercer la arquitectura: su posición es precisamente una inversión de la subjetividad de una condición que ya no es sostenible como condición dialéctica de una relación social, de necesidad social. Cuando alguien ya no se siente necesario, eso le lleva a afirmar: “Bien, entonces haré una investigación personal sobre lo que considero mi realidad, es decir, mi subjetividad, con sus propios problemas”.

Ciertamente, este aspecto hace que la pregunta sea aún más complicada, pero no da una respuesta; y de él dependen todos los demás. En primer lugar, la crisis de la interdisciplinariedad. Esto implica moverse alrededor de una mesa con diferentes conocimientos y, por lo tanto, también con diferentes identidades disciplinarias, pero hay que creer en dichas disciplinas para intercambiar material. Sin embargo, si ya nadie se identifica con su disciplina, si nadie cree en ella, no puede haber intercambio. Por lo tanto, no creo que la crisis de la relación interdisciplinaria sea una crisis en perspectiva, porque sería como decir que hay una crisis en el intercambio personal: sí, esta crisis en el intercambio personal existe, pero podemos considerarla un punto de inflexión. El intercambio es absolutamente necesario, fundamental. Luego, en la interdisciplinariedad, hay dos niveles de malentendidos que deben aclararse: el primero es la interdisciplinariedad que concierne a la disciplina en sí misma, es decir, las condiciones que ya no nos permiten resolver los problemas específicos de la arquitectura a través de una única especialización, para lo cual se necesita que muchos contribuyan a este discurso; el otro es el mito de la interdisciplinariedad como ideología. Creo que es precisamente esto lo que está en crisis, aunque desde el punto de vista del instrumento considero que es importante mantenerlo.

En cuanto a las relaciones entre planificación y diseño, para mí están resueltas: creo que son disciplinas completamente diferentes, distintas y, por lo tanto, con el debido respeto a la disciplina de la planificación, que es la disciplina de la determinación económica de los problemas por aspectos espaciales, para mí solo concierne a la determinación de estos parámetros. Los aspectos relacionados con la forma son los que conciernen a los arquitectos”.

Cuarenta años después de esa entrevista, ahora que Vittorio Gregotti nos ha dejado hace tan poco tiempo, debemos tener en cuenta que el momento que esperaba no ha llegado. La “necesidad sostenible” (GREGOTTI, 2014) fue su reacción reflexiva al observar la complicada relación entre arquitectura y sociedad. Por último, él mismo confesó su decepción al respecto: “La arquitectura ya no le importa a nadie” (ERBANI, 2017). Al menos, digamos, esa idea de arquitectura,

noble, culta, responsable y civilmente orientada que Gregotti nos había enseñado a construir desde la verdad y el método.

Bibliografía

- ROGERS, E. N. (1955): “Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei”, en la revista *Casabella-continuità*, n. 204, febbraio-marzo 1955, pp. 3-6;
- (1957): “Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali”, informe al Comité Nacional de Estudios del I.N.U., Roma, marzo 1957, en la revista *L'Architettura*, n. 22, agosto 1957, p. 225.
- (1958): *Esperienza dell'architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino 1958, Parte tercera. En la reedición del volumen: ROGERS, E. N. & MOLINARI, L. (1997): *Esperienza dell'architettura*, Skira editore, Milano 1997, pp. 279-291.
- & R. PANE (1957): “Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali”, en la revista *Casabella-continuità*, n. 214, febrero-marzo 1957, pp. 2-4;
- ERBANI, F. (2017): “Francesco Ermani, intervista a cura di, Vittorio Gregotti: “L'architettura non interessa più a nessuno”, in quotidiano *La Repubblica*, 12 luglio 2017.
- GREGOTTI, V. (1966): *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966, 1972. Segunda edición, 1972: “Parte seconda. La forma del territorio” pp. 57-98.
- (1967): *L'architettura tedesca dal 1900 al 1930, in collana “L'arte moderna”*, Vittorio GREGOTTI, volumen n. 32, “Architettura, urbanistica e disegno industriale - parte seconda”, Fratelli Fabbri Editori, Milano, pp. 121-160.
- (1986): “L'architettura dell'ambiente”, en revista *Casabella*, n. 482, julio-agosto 1982, pp. 10-11; el texto compare anche in: Vittorio Gregotti, *Questioni di architettura*, Einaudi editore, Torino 1986, pp. 19-21.
- (2014): *Il possibile necessario*, Bompiani, Milano 2014.
- MORPURGO, G., Gregotti Associati 1953-2003 (2004): *Scheda relativa al “Piano particolareggiato per l'edilizia economica e popolare. Cefalù, 1976/1979”*, Rizzoli/Skira editori, Milano 2004, pp. 84-85.
- PANZARELLA, M. (1979): “Marcello Panzarella, conversazione a cura di, Vittorio Gregotti”. La costruzione dell'insediamento, in rivista *En Architettura. Giornale della progettazione*, n. 1, julio 1979, p. 3.
- PICCATO S. & QUILICI V. & TAFURI M. (1962): “La città territorio. Verso una nuova dimensione”, en la revista *Casabella-continuità* n. 270, dicembre 1962, pp. 16-25.
- QUARONI, L. (1960): L'avvenire della città, in rivista *Casabella-Continuità* n. 236, febbraio 1960, pp. 19-20.
- ROGERS, E. N. (1959): “Contrasti tra architettura e urbanistica”, en la revista *Casabella-continuità* n. 224, febrero 1959, pp. 1 sgg; recogido en: ROGERS, E. N. & MAFFIOLETTI, S. (2010): *Architettura. Misura e grandezza dell'uomo*. Scritti 1930-1969, volume II, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 681-684.
- SAMONÀ, G. (1959): *L'urbanistica e l'avvenire della città (negli stati europei)*, Laterza, Roma-Bari 1959.