

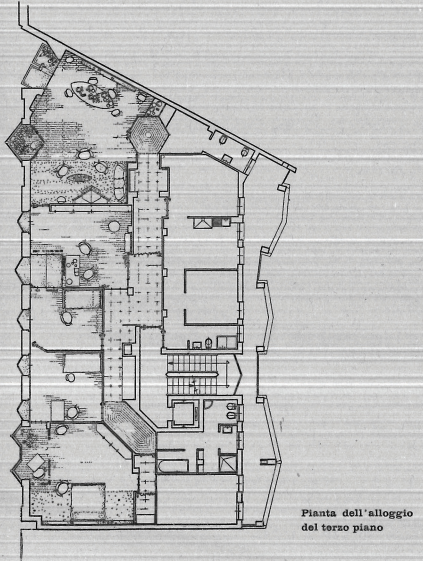
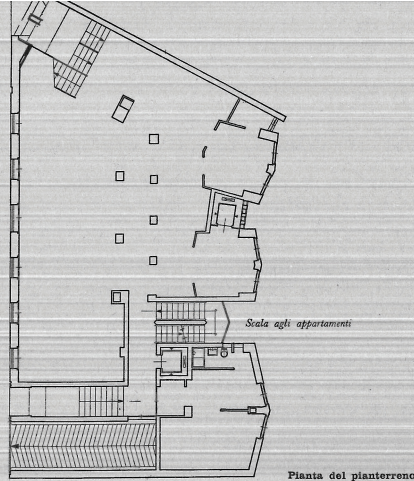
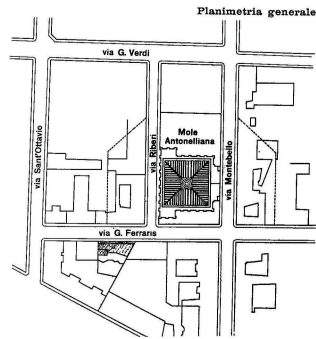


Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola

Bottega d'Erasmus

Edificio per una libreria antiquaria e per appartamenti a Torino (1953-56)

Particolare della facciata verso strada. La muratura è in mattoni panna lavata faccia a vista con grante a filo. I parapetti dei balconi ed ornamento del bow-window sono in pietra di Luserna fermati da piastre d'ite ed attacchi in ferro zincato. Mentre i primi due piani comprendono libreria antiquaria, terzo, quarto e quinto (arretrato) sono di alloggi. * i détail de la façade sur la rue. L'ouvrage de tôle est en tôle avec joint si. Les parapets des balcons et le couronnement du bow-window sont en rre de Luserna tenus par des plaques à vis et attaches en fer zingué. ve qu'ont deux premiers étages se trouve une librairie-antiquaire, au isième, quatrième et cinquième étages (en retrait) se trouvent les appartements. * A detail of the front facing the street. Exposed brickwork with it joinings. The balcony rails and bow-window top pieces are in Luserna ve held in place by screws and galvanized iron hinges. The t two floors house the antique library and the third, fourth and fifth ressed) are apartments.



Roberto Gabetti, nato a Torino nel 1925. Assistente di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura di Torino.
Aimaro d'Isola, nato a Torino nel 1928. Assistente di Arredamento presso la Facoltà di Architettura di Torino.
Studio professionale in Torino.

Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola

Vittorio Gregotti

L'impegno della tradizione

Caro Gregotti,
Dobbiamo confessare un certo ritengo e far scuro, da una stretta via di Torino, le forme di una costruzione destinata a rimanere, forse, segreto se non ignorato esemplare. Consideriamo volentieri la nostra città come rappresentata da episodi di architettura confusi in una grigia cornice: una trama ordinata e costante in cui l'accidens, inserito quasi irregolarità metrica in un monotono poema, dà vita e ragione.
Nel tuo recente articolo su "Casabella" 212, hai parlato di Torino (ricordando Perico) come di un punto di convergenza europea: vorremmo ancora dire che si tratta di un centro più di recezione che di guida, pronto a captare, ad intuire, influssi lontani. Sebbi ad interpretare un fatto come occasione dottrina, siamo stati fin dall'inizio lontani, per indole, da una architettura più predicata che fatta: questo ci ha indotto a riesaminare prima noi stessi, poi ogni cosa, come dall'inizio, isolando gli esempi della critica nota, guardando oltre colonne di Ercole di recente tradizione. Molti architetti definiti moderni hanno lasciato aperte le porte della propria casa, sperando, sovente delusi, di vedere sicure opere anche non loro, ma proclamanti il loro « verbo ». Non ci siamo mai proposti invece una tipologia, non ripetibile nemmeno da noi; ogni nostro atto vorremmo fosse in sé concluso, nato dalla fecondazione di ipotesi tue, formato a remote suggestioni.
Per questo ripensare in limiti strettamente accidentali il problema dell'architettura, liberi, ma ispirati, dalla teoria razionale, potremmo essere considerati troppo vecchi o addirittura precursori. Ci piace invece non avere precisi atteggiamenti verso il passato,

o l'avvenire, ma vivere il presente come occasione isolata, per dare alla realtà un aspetto derivato dalla nostra ricerca.
Non vogliamo quindi affermare nulla, presentando la Bottega d'Erasmus, per la quale abbiamo trepidi sentimenti di affetto: desideriamo piuttosto dire come quegli aspetti, che qualcuno può chiamare polemici e che teniamo subito evidenti, siano a noi intesi, appartengano ad un nostro processo nel quale entrano come occasioni discusse e talora combattute, nel corso di una rielaborazione quasi intima: non sono invece destinati agli altri, per affermare o per negare « a priori » qualcosa: sono i frutti (o le scorie) della nostra fiducia.
Poiché non vogliamo essere i critici di noi stessi, forse ci è più facile (senza far nomi) dire i nostri gusti: se cerchiamo un banalità i libri di un poetico passato, questo succede perché siamo stanchi di una dieta secca. Ci interessano i « pionieri » non perché annuncino il verbo prima dell'avvento, ma per quel tessuto di realizzazioni vive, che fu comune a loro e ad altri, in un passato non così lontano. La poesia che nasce dalla nostra tradizione europea e locale, non può perciò tracciare nessun passaggio di una lunga narrazione: vediamo questa integrazione storica dell'architettura attuale, per un necessario reinserimento nostro nel tempo, senza perseguire i fini di una crociata (non c'è esercizio, non terra da conquistare, non seguaci da reclutare). Amiamo piuttosto vedere l'architettura, come in ascolto di sé, di un « cemento dell'armonia e dell'armonia », che non ammirare le perfezioni di una nuova accademia. Abbiamo a questo punto uno scupolo: non vogliamo eterfrantesi se, scrivendoti, analizziamo

[F1] Primera publicación de las obras de Gabetti y d'Isola; en esta página, planos de la Bottega d'Erasmus (1953-56) e intercambio epistolar con Vittorio Gregotti titulado "El compromiso con la tradición". Casabella-Continuità, nº 215 (mayo 1957)

Manuel López Segura
 Doctorando Graduate School of Design
 Harvard University, Massachusetts, Boston

Neoliberty & co.

The *Architectural Review* frente al historicismo italiano de los años cincuenta

Arquitectura de la posguerra, arquitectura historicista, Neoliberty, *Casabella*, *Architectural Review*



Tomando como punto de partida la polémica sobre el Neoliberty (segunda mitad de los años cincuenta), el presente artículo ofrece una revisión del debate sobre la historicidad de la arquitectura que enfrentó de modo particularmente intenso a destacados círculos intelectuales en Italia y el Reino Unido. Mientras que la contribución italiana ha sido ampliamente estudiada, la literatura existente no se ha adentrado en los motivos que llevaron a los británicos a rechazar toda recuperación operativa de la historia, carencia que el presente artículo intenta suplir. Desde el punto de vista metodológico, dada la naturaleza mediática del debate, el análisis llevado a cabo ha sido fundamentalmente textual, centrado en las dos revistas que sirvieron de soporte para los intercambios: la milanese *Casabella* y la londinense *Architectural Review*. El artículo resulta igualmente de interés por cuanto analiza un episodio temprano que anunciaba ya dos de las vías por las que discurriría la arquitectura de las siguientes décadas: el historicismo postmoderno y la alta tecnología.

Las razones de la incompreensión fueron de diversa naturaleza. Primero, las diferentes culturas urbanas de uno y otro país explicarían la divergente valoración que merecía el provincianismo paradójicamente cosmopolita de Milán o Turín, admirador de la ciudad burguesa decimonónica. Además Reyner Banham, desde la revista inglesa, estaba empeñado en orientar la arquitectura contemporánea según los postulados de su querido Futurismo: rechazo de la tradición y asimilación tecnológica. Sin embargo, una lectura sosegada de sus escritos pone en evidencia que su antihistoricismo no era tan irredento como comúnmente se piensa. El papel jugado por J. M. Richards, editor de *Architectural Review*, resulta más problemático. Si bien compartía muchas de las inquietudes de los italianos, no apaciguó la virulencia de la campaña encabezada por su revista. Finalmente el proyecto historiográfico de Nikolaus Pevsner difería del que los italianos promovían tanto en sus claves interpretativas como en los métodos empleados. La búsqueda italiana seguía la estela de Benedetto Croce, posición irreconciliable con el rigor del historiador anglo alemán.

Post-war architecture, historicist architecture, Neoliberty, *Casabella*, *Architectural Review*



Building upon the Neoliberty polemics (second half of the 1950s), this article offers a revision of the debate on the historicity of architecture that opposed distinguished Italian and British intellectual circles. While the Italian contribution has been extensively analyzed, the existing literature has not dwelt on the reasons why the British refused any operative recovery of history; a gap this article intends to fill. From a methodological point of view, given the media nature of the debate, our analysis has been mainly textual, and has focused on the two journals that channelled the exchanges: the Milanese *Casabella* and the London based *Architectural Review*. The article is equally of interest as it explores an early episode which already announced two of the paths the architecture of the following decades would follow: postmodern historicism and high-tech.

The reasons for the misunderstanding were of diverse nature. First, the different urban cultures present in one country and the other would explain the diverging esteem for the paradoxically cosmopolitan provincialism of Milan and Turin, admirer of XIXth century bourgeois urbanity. Moreover, Reyner Banham from the English magazine was determined to promote contemporary architecture that would follow the postulates of his beloved Futurism: rejection of tradition and technological assimilation. However, a calm reading of his writings reveals that his antihistoricist stance was not as extreme as is usually believed. The role played by J. M. Richards, editor of *Architectural Review*, is more problematic. Though he shared many concerns with his Italian counterparts, he did not appease the virulence of the campaign his journal

headed. Finally, Nikolaus Pevsner's historiographical project differed from the one the Italians fostered, regarding interpretative keys and methods. The Italian research followed the steps of Benedetto Croce, a position hardly attuned to the Anglo-German historian's rigorism.

Introducción

La revisión del proyecto de la arquitectura moderna tras la Segunda Guerra Mundial halló en Italia y el Reino Unido dos de sus foros más fértiles. Sin embargo, las vías propuestas para superar el agotamiento divergían: el retorno italiano a la historia como fuente legítima para operar era intensamente rechazada por algunas de las figuras clave de la escena británica, más preocupadas por una revisión vinculada a la sociología, a nuevas formas de agregación urbana, o a la producción tecnológica. Prueba de esto fueron dos episodios particulares: de un lado la discusión de la Torre Velasca (1957), que Ernesto Rogers llevó al CIAM 11 (Otterlo 1959), censurada por sus colegas británicos y holandeses; y de otro el debate sobre el Neoliberty, surgido tras la publicación del número 215 (abril/mayo 1957) de *Casabella-Continuità*^[1], que presentaba algunas obras recientes de los jóvenes turineses Roberto Gabetti y Aimaro d'Isola en colaboración con Giorgio Raineri. Esta publicación recibió respuestas contundentes, no sólo en Italia sino también desde el Reino Unido, entre otros la de Reyner Banham, quien internacionalizó el debate a través de las páginas de *Architectural Review* (AR) con su "Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture" (abril 1959)^[2]. Centramos nuestro estudio en este episodio con el fin de explorar las diferentes posturas en ambos contextos nacionales, la extensión de sus divergencias y las razones de su confrontación.

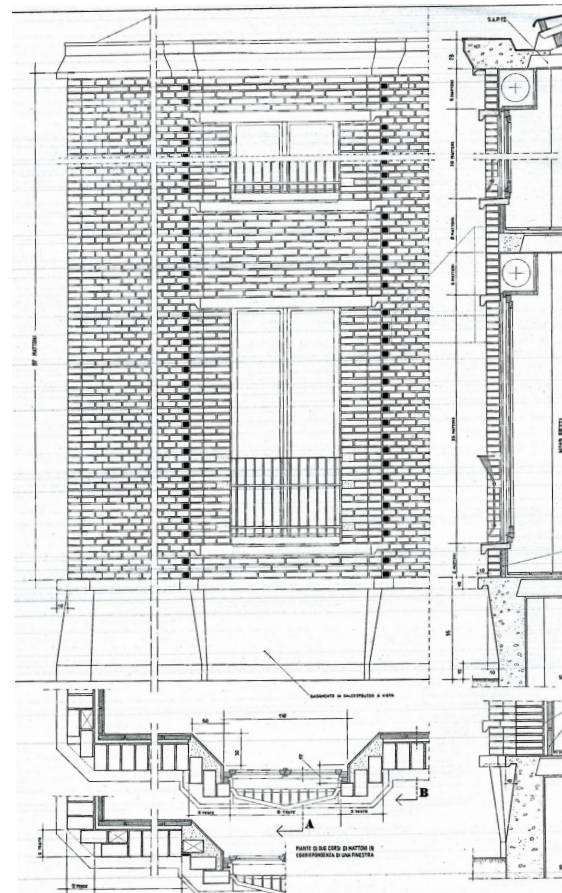
La literatura existente que evoca la polémica Neoliberty se ha centrado en las aportaciones de los italianos, dentro de la discusión sobre la recuperación de la historia y las raíces culturales de la arquitectura que estaban protagonizando en aquellos años. Por el contrario, pocos esfuerzos se han dirigido a aclarar las razones del rechazo mostrado por los círculos arquitectónicos progresistas en Inglaterra, en particular por el grupo en torno a AR, en la que Banham colaboró desde 1952 como redactor y desde 1959 como asistente del director, coincidiendo en buena parte con los años en que Rogers dirigió *Casabella* (1953-1964). El mencionado desequilibrio hace oportuno preguntarse por qué la postura italiana de revisión de la arquitectura moderna a la luz de su historicidad fue poco comprendida en Inglaterra, tal como atestiguan las páginas de AR.

Urbanidad burguesa italiana

La primera toma de posición pública de Rogers sobre la arquitectura de los jóvenes turineses fue el editorial que acompañó la publicación de sus trabajos en *Casabella-Continuità* nº 215 (mayo 1957) [F1] y [F2]. El título de su texto, "Continuità o crisi?"^[3], hacía referencia al editorial de la primera entrega de la resucitada *Casabella* (nº 199, diciembre/enero 1953/54). Rogers llamó a aquel manifiesto inicial "Continuità"^[4], que era la idea central de su proyecto intelectual para una arquitectura de la posguerra: continuidad con la labor de sus predecesores al frente de la revista, los mártires Pagano y Persico. Esto significaba continuidad con los principios de la modernidad: coherencia con las condiciones sociales y culturales de su tiempo, libertad creativa y por tanto rechazo de todo apriorismo formal, y finalmente empirismo como corazón epistemológico de la arquitectura moderna. Pero más allá de esta adscripción ortodoxa, la idea de un camino ininterrumpido debía conectar no sólo con la herencia más reciente del Movimiento Moderno, sino con sus raíces más lejanas (la obra de los protomodernos), e incluso con el arco entero de la historia de la arquitectura.

Rogers no percibía que esta amplitud historicista pudiese amenazar la robustez de la arquitectura moderna. Al contrario, lo que buscaba era reformar ésta para asegurar su supervivencia. Ahora bien, que la revisión que promovía podía resultar peligrosa se hizo evidente cuando los jóvenes turineses empezaron a jugar un papel activo en el debate y Rogers así lo reconoció en su "Continuità o crisi?". En efecto, en la justificación de sus obras estos jóvenes iban más allá del revisionismo de Rogers, negando incluso la centralidad operativa de la metodología moderna. De ahí la pregunta formulada abiertamente por el director de *Casabella* en las primeras líneas de su texto: "¿Puede la arquitectura desarrollar las premisas del Movimiento Moderno o está cambiando su curso?" El peligro que vislumbraba era que la necesaria recuperación de la herencia del pasado se convirtiese en un ejercicio solitario que se recrease en la romántica manipulación de referencias nostálgicas y citas eruditas, alejado de todo compromiso social.

En todo caso no puede sorprender que los arquitectos turineses y milaneses más inconformistas de los años cincuenta buscasen salidas a su frustración con la arquitectura



[F2] La publicación de obras de jóvenes heterodoxos fue una constante en *Casabella* durante aquellos años. Aquí, casas cerca de Novara para empleados de una industria textil, de Gregotti, Meneghotti y Stoppino, 1954-56. *Casabella-Continuità*, nº 219 (marzo/abril 1958)

1. CASABELLA-CONTINUITÀ, *Alcune opere degli architetti torinesi R. Gabetti, A. d'Isola, G. Raineri*. *Casabella-Continuità*, no. 215, abril/mayo 1957, pp. 62-75

2. BANHAM, Reyner: *Neoliberty: The Italian Retreat from Modern Architecture*. AR 125, abril 1959, pp. 230-235

3. NATHAN ROGERS, Ernesto (ed): *Continuità o crisi?* Cas.-Cont., no. 215, abril/mayo, 1957, pp. 3-6

4. NATHAN ROGERS, Ernesto (ed): *Continuità o crisi?* Cas.-Cont., no.199, diciembre, 1953/enero 1954, pp. 2-3

contemporánea en la ciudad de los siglos XIX y principios del XX. La extensa investigación sobre la arquitectura del eclecticismo y sobre figuras tales como Antonelli o Schellino, llevada a cabo por Gabetti en Turín^[5], formaba parte de una reevaluación general que comprendía desde las configuraciones urbanas neoclasicistas hasta el Art Nouveau. Esta tarea fue promovida intensamente por revistas como *L'Architettura cronache e storia de Zevi*, o *Casabella* de Rogers. En Milán fue el joven grupo de colaboradores en torno a éste último el que la asumió publicando un gran número de artículos en un breve periodo de tiempo^[6]. Tal búsqueda coral debía proveer de fundamento histórico a una sensibilidad en todo caso desarrollada por la mera experiencia de la ciudad. Ningún arquitecto consciente de los excesos vanguardistas contra la ciudad histórica podía permanecer ajeno a las arquerías, las galerías y los profundos zaguanes en sombra abiertos a los *cortile*; esto es, por una urbanidad capaz de transmitir un intenso sentido cívico, una profunda *espressione di civiltà*.

Si bien tanto *AR* como por ejemplo los *Smithson* habían demostrado interés por los centros históricos italianos, éste no se extendía a las ciudades ilustrada ni decimonónica. Una posible razón es que Inglaterra carece de esa arquitectura burguesa que discreta pero tenazmente hace ciudad. El modelo doméstico suburbano fue asumido gradualmente por las clases media y media alta desde la segunda mitad del siglo XIX; las arquitecturas comerciales victorianas y eduardianas son vociferantes y enfáticas en su individualidad, y su historicismo es menos sutil que el del eclecticismo piemontés. Sólo las obras urbanas de Shaw, Voysey o Ashbee podrían reivindicar similar refinamiento, pero se encuentran sumergidas en el miasma de la ciudad victoriana.

Sin embargo, Gran Bretaña tuvo su arquitectura georgiana y no es casual que al proponer una ascendencia genuinamente inglesa para la arquitectura moderna, sus promotores, como J. M. Richards, editor de *AR* desde los años 30, eligiesen esta tradición (junto con el *Arts and Crafts*); o que la defensa militante de la modernidad y el estudio del siglo XVIII y principios del XIX estuviesen íntimamente unidos en la carrera de John Summerson. Por último, debido a las muy diferentes historias de construcción nacional, existe un mayor sentido de identidad de las ciudades en Italia; las respectivas redes urbanas son muy diferentes –la macrocefalia de Londres frente al policentrismo de la Península–; y en Inglaterra los vínculos que unen a los ciudadanos con sus localidades son menos profundos. Por ello el provincianismo de Turín o Milán, fuertemente consciente de su identidad y peso histórico, no se encuentra en ningún lugar de la Gran Bretaña, excepto tal vez en Glasgow, la ciudad que produjo la arquitectura de Charles Rennie Mackintosh.

La cuestión del provincianismo, esgrimida en tono acusatorio entre otros por Zevi^[7], es de cierta importancia. Para Gabetti, d'Isola, Raineri, Gregotti, y demás heterodoxos, se trataba de mirar hacia la cultura profesional del siglo XIX, con su acumulación de saber técnico y su fundación de una tradición de buena construcción, con sus innovaciones tipológicas y su adecuación a las exigencias de la Revolución Industrial. Y esta cultura había florecido en una ciudad como Turín, lo que justificaba ese mirar hacia dentro, ese provincianismo, paradójicamente cosmopolita y culto, que tenía vocación de trascendencia más allá de sus fronteras. Esto era así por razones de identidad: "En Italia la ciudad más francamente europea" había escrito Persico, y también porque para estos arquitectos volver la mirada hacia el eclecticismo y el Liberty significaba tomar nota de movimientos europeos que habían encontrado maestros locales de gran valía: Antonelli, Crescentino Caselli, Carlo Ceppi, D'Aronco, etc. Su experiencia de la modernidad era local con raíces transnacionales.

El papel de Reyner Banham I. La modernidad según Banham

En su primer artículo de importancia sobre el Neoliberty, Banham utilizó este término, acotado hasta entonces a las obras de Gabetti y d'Isola, para lanzar un ataque general contra toda arquitectura italiana que pretendiese ir más allá de las vanguardias en su búsqueda de referentes [F3]. Este discurso anti historicista procedía de su concepción de la arquitectura moderna, y ésta a su vez de su aprecio por los postulados futuristas. Es conocido que una de sus mayores contribuciones a la historiografía de la arquitectura moderna fue la recuperación del Futurismo como una de sus fuentes principales. Pero más allá de esta labor académica, el Futurismo debía influir en la arquitectura del momento si acaso ésta se quería moderna.

Antes de que su tesis doctoral se publicase como *Theory and Design in the First Machine Age* (1960), Banham utilizó el valioso altavoz de *AR* para dar a conocer su exploración casi arqueológica entre los restos de dicha vanguardia. Así, en 1955 publicó su primer artículo sobre Sant'Elia. Para defender su estatus como visionario, tradujo por primera vez al inglés algunos extractos del Manifiesto de la arquitectura futurista (1914); entre ellos, ocho

5. GABETTI, Roberto: *Da Torino a Milano*, La Casa, no. 6, 1959; GABETTI, Roberto: *Due opere di Antonelli a Soliva e a Castagnola*, en *Atti del Congresso Nazionale di Varallo*, 1960; GABETTI, Roberto, *Problematica Antonelliana*, en *Atti e Rassegna Tecnica*, 1962; GABETTI, Roberto, *Architettura dell'eclettismo: Un Saggio su G. B. Schellino*. Einaudi: Torino, 1973

6. Sirvan como ejemplo: Vittorio Gregotti, y Aldo Rossi, "L'influenza del romanticismo europeo nell'architettura di Alessandro Antonelli," *Cas.-Cont.*, no. 214 (febrero/marzo 1957): 62-81; Guido Canella, "L'epopea borghese della Scuola di Amsterdam," *Cas.-Cont.*, no. 215 (abril/mayo 1957): 77-91; Silvano Tintori, "Neoclassicismo e civiltà europea nella Trieste mercantile," *Cas.-Cont.*, no. 219 (abril/mayo 1958): 36-45; Achille Neri, "Il Barabino e la cultura urbanistica di Genova nell'Ottocento," *Cas.-Cont.*, no. 228 (junio 1959): 41-53.

7. Zevi, Bruno: *Un antidoto spuntato dall'astrattismo: Il provincianismo architettonico*, *L'Architettura cronache e storia*, no. 33, julio 1958, p.149

proposiciones que, leídas hoy, reflejan llamativamente muchos de los aspectos centrales del pensamiento que Banham desarrollaría a lo largo de su carrera:

"(5) que al igual que los antiguos se inspiraban para su arte en el mundo natural... nosotros debemos hacerlo en el entorno mecanizado que hemos creado

'(7) que la arquitectura debe entenderse también como el poder de armonizar al hombre con su entorno

'(8) que una arquitectura tal no produce permanencia alguna, ningún hábito estructural."^[8]

Los orígenes de la promoción de Archigram, del elogio de Buckminster Fuller, y del estudio del entorno artificial se encuentran aquí. En su último artículo sobre el Futurismo incluyó la primera versión inglesa del *Manifiesto Futurista* de Marinetti. En la nota introductoria el crítico inglés decía: "tan vivo ahora como nunca, más que hace diez años. [...] Sant'Elia dispuso el programa para la arquitectura de los años 20 (y de los 50)" y más abajo: "vemos el Manifiesto fundacional erguido, el hito familiar más alejado en la niebla de la historia, el primer punto".^[9]

Su entusiasmo por Sant'Elia también estaba presente en Italia por aquellos años. Era un tiempo en que el conocimiento sobre el arquitecto crecía y se descubrían fuentes primarias y material inédito. El propio Rogers en algún texto coincidía con Banham en saludar el valor de las propuestas arquitectónicas de Sant'Elia. Pero mientras que para el inglés la maldición vanguardista contra la tradición constituía el centro de la modernidad arquitectónica, para Rogers estaba históricamente determinada y ya no era válida.

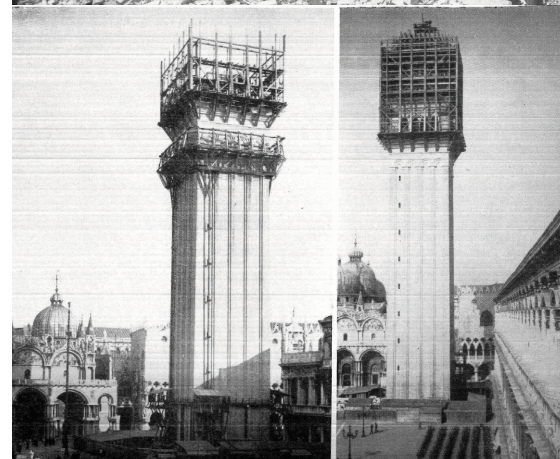
Aparte de esta discrepancia crítica, había otras, en el ámbito de la interpretación histórica, que mantenían a Banham alejado de algunos de los investigadores italianos. Las diferencias se referían a los vínculos de Sant'Elia con el fascismo e incluso a la legitimidad de adscribirlo al movimiento futurista.^[10] Junto a éstas, estaba la cuestión de los orígenes Art Nouveau de su estética. Banham censuró la falta de rigor de la investigación histórica llevada a cabo por los jóvenes italianos, que tendían a subrayar tal conexión. Sin embargo, él mismo había señalado la influencia del "Art Nouveau internacional", es decir, precisamente de la arquitectura burguesa de aquella Belle Époque contra la que los Futuristas se rebelaron y que estaba siendo revivida en la Italia de los cincuenta. Además, en el artículo "Sant'Elia" Banham reconocía inequívocamente la relevancia de la ingeniería civil, de la arquitectura de las infraestructuras, y del Art Nouveau local en línea con la alta cultura constructiva del Piemonte y la Lombardía. Dado que conocía todo esto, su posición durante el debate resulta aún más difícil de entender; o bien lo movía una actitud provocativa, o se había producido una evolución de su pensamiento.

Dicha evolución puede ilustrarse con la siguiente declaración, incluida en su contrarréplica al editorial de Rogers "L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires"^[11], a su vez respuesta al célebre artículo de Banham "Neoliberty. The Italian Retreat...": "trabajando sobre el problema de Sant'Elia", dice Banham, "me conmocionó el modo en que los italianos, más que cualquier otra nación excepto los americanos, han apreciado las posibilidades de la pequeña, domesticada y personalizada maquinaria que llegó hacia 1910"^[12]. Era pues la estima por los artilugios y sus implicaciones históricas sobre la vida doméstica lo que Banham descubrió y era su negación lo que percibía en la arquitectura italiana del momento. La visión que tenía de Italia estaba fuertemente condicionada por su querido Futurismo: Italia (aún más Turín) debía ser Fiat, Lingotto y Matté-Trucco, el frenesí del automóvil.

El papel de Reyner Banham II. Italia según Banham

El estudio del corpus de artículos que publicó Banham en AR a lo largo de los años cincuenta sobre arquitectura italiana pone de manifiesto dos hechos: primero, que el número de reseñas de edificios italianos creció a la vez que lo hacía su familiaridad con el país, resultado de su dedicación al estudio de su vanguardia; y segundo, que en paralelo se produjo un cambio severo en su apreciación crítica de la arquitectura contemporánea. Evolucionó desde una actitud comprensiva con lo que llamó "eclecticismo italiano" en los primeros años de la década, a la furia del ataque contra el Neoliberty hacia el final.

A lo largo de sus años en la revista, Banham publicó tres artículos sobre el Futurismo y alrededor de quince sobre la arquitectura italiana de su tiempo.^[13] En lo concerniente al segundo conjunto, sus dos primeros escritos, uno sobre el edificio cívico multiusos en Livorno de Luigi Vagnetti (I4)^[14], el otro sobre la palazzina Casa del Girasole en Roma



[F3] La genealogía de la Torre Velasca según Banham: el campanile de Venecia en proceso de reconstrucción. *The Architectural Review* 124 (noviembre 1958)

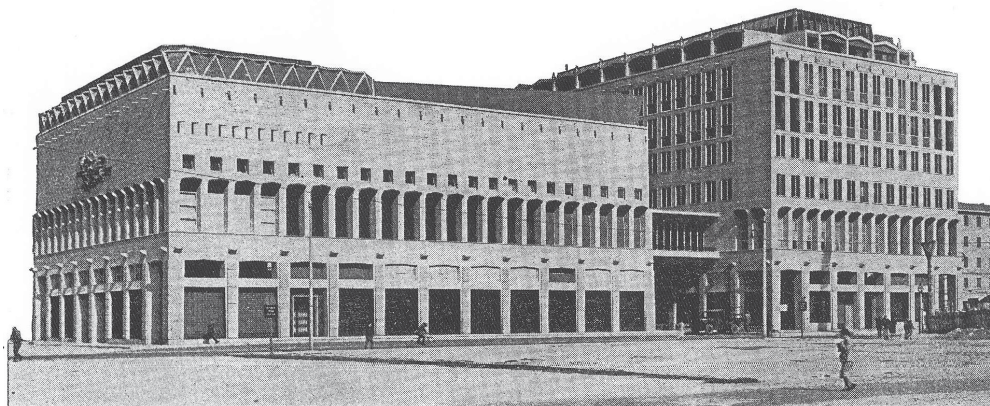
8. BANHAM, Reyner: *Sant'Elia*, AR 119, Mayo 1955, pp.77-78

9. BANHAM, Reyner: *Futurist Manifesto*, AR 126, agosto/septiembre, 1959, pp. 297

10. VERONESI, Giulia: *Ancora su Sant'Elia*, Cas.-Cont., no. 218 (febrero/marzo 1958, pp. 100

11. NATHAN ROGERS, Ernesto (ed): *L'evoluzione dell'architettura: Risposta al custode dei frigidaires*, Cas.-Cont., no. 228, junio 1959, pp. 2-4.

12. BANHAM, Reyner: "Neoliberty: *The Debate*, AR 126, diciembre 1959, pp. 343.



The complete structure of the Palazzo Grande at Leghorn, the subject of this article, comprises two blocks, one containing a theatre/cinema, and the other, taller, block containing shops and offices; the whole being visually united by the arcading which runs around both blocks. Before the bombing, the open piazza ran through from the Cathedral facade to the Municipio. Below is a plan showing the location of the new buildings. 1, Cathedral. 2, Piazza Religiosa. 3, Palazzo Grande. 4, Municipio. Vagnetti's scheme involves building over what was originally an area of greenery. The ground plan (at the foot of the page) has almost perfect mirror symmetry. The apparent arcades do not, in fact, give pedestrian access all around the building and the two halves of the piazza are connected by the underpass which runs beneath the cinema, to which access is provided by the cruciform staircase in the centre of the scheme (see 3 on the facing page).

[F4] Palacio Grande, Luigi Vagnetti. Livorno, 1952. Banham insiste en la simetría de la planta y la adecuación de las diversas características del edificio a su entorno. *The Architectural Review* 112 (octubre 1952)

de Luigi Moretti [F5]^[15], traslucían cierta simpatía. En el primero de ellos describía las muy variadas fuentes de las que Vagnetti había tomado sus soluciones de proyecto, desde el gótico hasta el manierismo. En su análisis identificaba "la actitud italiana hacia el eclecticismo en general" como el trasfondo que lo explicaba; posición que sorprendentemente Banham no sólo no rechazaba, sino que parecía hasta cierto punto respaldar.

Un año más tarde, su comentario de la Casa del Girasole profundizó en la explicación de tal eclecticismo, que atribuía a las condiciones bajo las que la arquitectura se producía, tanto tecnológicas –la disponibilidad de materiales y de artesanos–, como sociales –gustos popular y burgués–. El proyecto de Moretti debía aceptar las normas de ordenación de la planta propias de las residencias de clase alta. Por tanto trabajaba en un terreno inestable, en el que la pertenencia de su obra a la arquitectura moderna estaba garantizada, según Banham, sólo por dos hechos en parte contradictorios: por la liberalidad de su lenguaje y por la existencia de una justificación funcional para toda decisión formal o material.

En su ensayo sobre el edificio en Livorno Banham planteó con rotundidad esta pregunta: "¿En qué medida la arquitectura italiana contemporánea procede de los supuestos principios del Movimiento Moderno?" Y es el intento de responder a esta cuestión lo que subyace en todos sus artículos dedicados a Italia durante la siguiente década. Podríamos sostener aquí, como lo hicieron los italianos, que Banham se erigía en guardián de una determinada ortodoxia. Pero puede ser que se tratase más bien de permanecer atento a un foco de producción cuya vitalidad ponían de manifiesto, como él mismo reconocía, "la *Triennale*, el QT8, el *Compasso d'Oro*, *Comunità*, *Domus*, *Casabella*", acompañada por el desarrollo del consumo doméstico, así como por el diseño industrial; haciendo todo ello de la Italia de los cincuenta un mirador privilegiado para prever el posterior desarrollo de la modernidad.

En lo sucesivo, su moderada actitud cambió. Mediante las numerosas reseñas de la torre Pirelli de Ponti (primer artículo en 1956), fijó una posición muy clara sobre la correcta vía que los arquitectos de la península debían seguir [F6]. Este camino era muy diferente del insinuado por Vagnetti y Moretti, y opuesto a las desviaciones que pronto denunciaría con fiereza. La serie sobre Pirelli marca un punto de inflexión, al que siguieron un texto sobre el Istituto Marchiondi en Milán, de Viganò (1959) y una mención a La Rinascente de Helg y Albini (1962), obra que engorzaría su creciente interés por el entorno climatizado.

Hay una última referencia que merece ser citada por su ambigüedad. En su *Guide to Modern Architecture* (1962), entre las obras italiana seleccionadas incluyó el Girasole y la Zattere de Gardella (1957), que presentó juntas en una doble página. Recordó el papel de Moretti en poner en crisis la arquitectura moderna de su país mucho antes que el Neoliberty, pero "sin llegar a traicionarla". En cuanto al edificio veneciano a orillas de la Giudecca, reconoció que "es arquitectura de carnaval, ciertamente, pero el modo en que pasa desapercibida es prueba de que el disfraz no se ha puesto por las razones usuales de cobardía histórica. Muy sutil..."^[16]

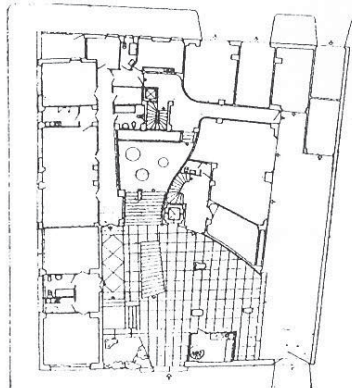
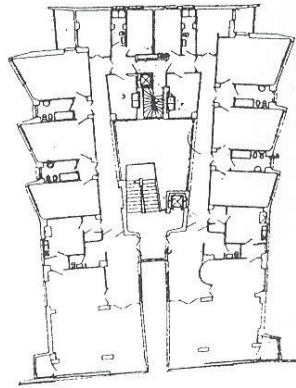
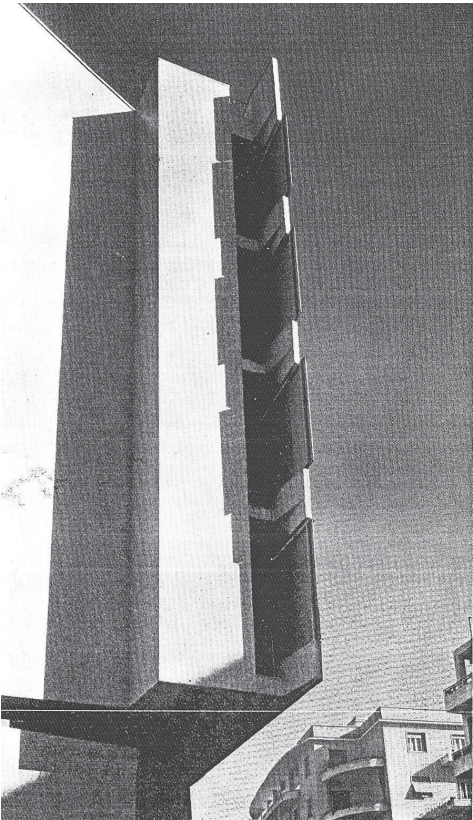
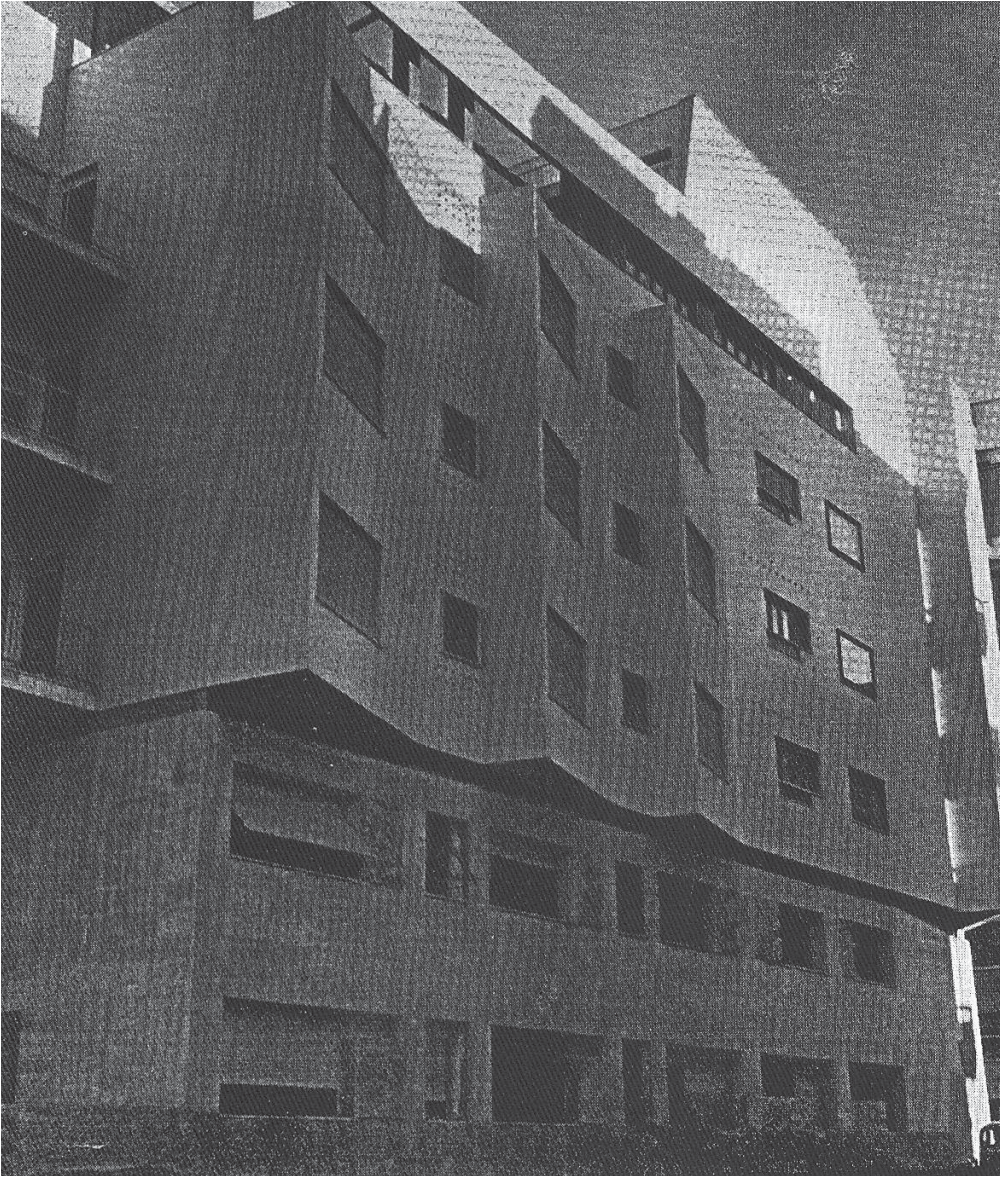
¿Será acaso que por aquel entonces Banham estaba reconsiderando su postura? ¿O tal vez que su defensa de la máquina y su repudio del historicismo eran en realidad más matizados de lo que las usuales interpretaciones de su pensamiento afirman?

13. Sirvan como ejemplo: Reyner Banham, "Office Buildings in Milan," AR 119 (febrero 1956): 81; [Reyner Banham], "Tornare ai Tempi Felici," AR 124 (noviembre 1958): 281; Reyner Banham, "Pirelli Building Milan: Architects Ponti, Nervi & Associates," AR 129 (marzo 1961): 194-200; [Reyner Banham], "Psychiatric Institute in Milan," AR 129 (mayo 1961): 304-307; [Reyner Banham], "Duct-Wall," AR 131 (marzo 1962): 153; [Reyner Banham], "Machine-Age Churches? I Florence: Michelucci," AR 136 (agosto 1964): 81-82.

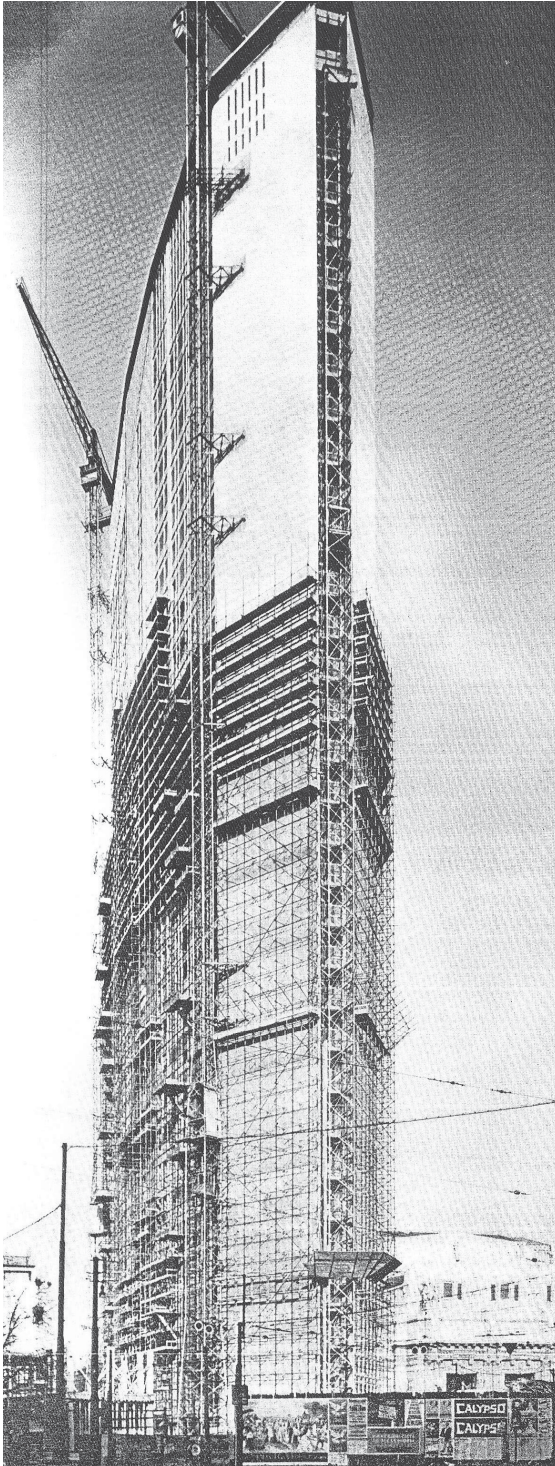
14. BANHAM, Reyner: *Italian Eclectic*, AR 112, octubre 195, pp. 213-217.

15. BANHAM, Reyner: *Casa del Girasole: Rationalism and Eclecticism in Italian Architecture*, AR 113, febrero 1953, pp. 73-77

16. BANHAM, Reyner: *Guide to Modern Architecture*. Architectural Press: London, 1962, p. 82



[F5] Casa del Girasole, Luigi Moretti. Roma, 1953. Los diversos gestos retóricos, todos justificados funcionalmente según la interpretación de Banham. *The Architectural Review* 113, febrero 1953



[F6] Torre Pirelli en construcción, Gio Ponti. Milán, 1956-1960. El ejemplo de arquitectura moderna italiana a seguir. Como reza el artículo: "uno de los edificios nuevos más importantes de Europa, [...] un edificio en un contexto teórico controvertido [...] señala que no todos los arquitectos italianos se han retirado de la arquitectura moderna." *The Architectural Review* 126 (julio 1959)

17. MAUDE RICHARDS, James; PEVSNER, Nikolaus; LANCASTER, Osbert; CRONIN HASTINGS, Hubert de: *The Second Half Century*, AR 101, enero 1947, p. 23.

18. THE EDITORS: *Architecture after 1960*, 5: *Propositions*, AR 127, junio 1960, p. 381.

19. MAUDE RICHARDS, James *Memoirs of an Unjust Fella*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1980, pp. 195-196.

20. MUMFORD, Eric: *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. MIT Press: Cambridge, 2000, pp. 178-179 y 213.

21. La casa editorial de la revista se llamaba Architectural Press, es decir, A mayúscula, P mayúscula. Hugh Casson, "On Architectural Journalism", en John Summerson (ed.), *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner*, London: Lane, 1968, p. 258.

El papel de J.M. Richards. Internacionalismo y compromiso cultural de las líneas editoriales

Tal como se afirmaba en el editorial que inauguró su segundo medio siglo de existencia, el objetivo de AR tras la guerra era exclusivamente la "reeducación visual" de la población^[17]. Esta limitada concepción de la arquitectura explica el bajo nivel cultural de la mayoría de sus campañas editoriales a lo largo de los siguientes veinte años ("Functional Tradition", "Townscape", etc.). Tal planteamiento puede tener varias causas. En primer lugar, el propietario, Hubert de Cronin Hastings, la concebía como una revista cultural dirigida a un público amplio, siendo su hermana *The Architect's Journal* la estrictamente profesional. En segundo lugar, tal vez fuese consecuencia de esa "tradición cultural inglesa [de] práctica de periodismo diletante por expertos que son a la vez amateurs" que la revista alentaba, o dicho de otro modo, de un "nivel medio de conversación bien informada pero sociable"^[18]. En contraste, la política editorial de *Casabella* la situaba a un nivel comprometido con el debate arquitectónico de altura.

Aun siendo esto así, no puede negarse que *Casabella* publicaba principalmente edificios italianos. Pero encarnaba cierto internacionalismo, el de Rogers y su participación en los CIAM, el del discurso de su círculo de colaboradores sobre la tradición europea de la modernidad temprana, y el de la atención que prestaba a lo que se hacía en otros países y a la obra madura de los maestros. En cuanto a AR, antes de la guerra el foco había sido necesariamente cosmopolita, dado que defendía una corriente básicamente foránea: la arquitectura de vanguardia. Durante los años cincuenta la revista se centró sobre todo en arquitectura inglesa. Esto fue así primero porque la arquitectura moderna aún estaba necesitada de legitimación nacional; segundo porque debían procurar que su éxito tras la guerra se consolidase; y finalmente tal vez porque, dado el ardor de la lucha antes de la guerra, los vencedores no pudieron evitar dedicar numerosas páginas a la celebración.

El debate sobre lo inglés, la "Englishness" en arquitectura, acompañado del resurgimiento del pintoresquismo fomentado desde las páginas de la revista, así como el *Festival of Britain* (1951), ponen en evidencia el provincianismo de parte de la intelectualidad británica. El internacionalismo de la *Triennale*, un acontecimiento, como lo fue el Festival, promovido por grupos arquitectónicos progresistas, contrasta claramente con las celebraciones de orgullo nacional que acompañaron al segundo [F7]. Para entender estas diferencias no debemos olvidar las muy diversas circunstancias que la arquitectura moderna había atravesado en uno y otro país. Por un lado, se había practicado en la Península desde los años veinte, de modo que sus raíces eran allí más firmes. Por otro lado, había florecido bajo el fascismo, por lo que la vuelta hacia la escena exterior era expiatoria, mientras que en el Reino Unido se asociaba a la nueva arquitectura con el recién conquistado estado del bienestar.

Podríamos invocar otras posibles causas, como que ni las principales figuras italianas, Zevi y Rogers por ejemplo, ni otro gran intelectual vinculado a *Casabella*, Giancarlo De Carlo, tenían parangón en Inglaterra. Además, la publicación inglesa practicaba una aproximación más periodística a la arquitectura y ninguno de los miembros de su comité editorial era un arquitecto en ejercicio, a diferencia de los italianos. Finalmente y como corolario de lo anterior, en AR la historia se entendía como erudición, no como poseedora de valor operativo. Esto necesariamente limitaba su resonancia.

Al reflexionar sobre esta llamativa desigualdad entre una y otra revista, el hecho de que el hombre al frente de AR fuese J. M. Richards la hace más incomprensible. También él gozaba de conexiones internacionales desde los años treinta y participaba desde antes de la guerra en los CIAM. Además "el aislamiento intelectual inglés había acabado" y la arquitectura británica, cuya difusión en el extranjero era un logro de su revista, despertaba gran interés^[19]. A ello cabe añadir que existía una convergencia de posiciones puesta de manifiesto durante los CIAM entre Richards y Giedion, Enrico Peresutti, del BBPR, y el propio Rogers, en relación a temas como el "hombre común" y "la expresión arquitectónica" (CIAM 6) o al "corazón de la ciudad" (CIAM 8)^[20].

Queda abierta la cuestión de por qué Richards permitió que AR sostuviese una campaña tan agresiva frente a quienes en Italia intentaban hacer frente a muchas de aquellas cuestiones. ¿Acaso se trataba, como Hugh Casson –otro hombre fuerte de la revista– dijo, de recordar "que el objetivo principal de la prensa arquitectónica –a minúscula, p minúscula– es el mismo que el de cualquier individuo u organización humana, ya sea una acería o un poeta. Se trata de mantenerse en el negocio"?^[21]

El estatus de la historia para *Casabella* y *Architectural Review* y el papel de Nikolaus Pevsner

Con la movilización de Richards en 1942, Pevsner asumió las responsabilidades editoriales. Ello conllevó un incremento en el número y alcance de artículos históricos. En efecto la revista inglesa publicó numerosos ensayos sobre el Art Nouveau durante esos años^[22]. De ahí que en su célebre alegato contra los historicismos de los cincuenta Pevsner reconociera: "¿Acaso no podríamos decir que el *Retorno del Historicismo* es responsabilidad nuestra, y quiero decir mía en este caso, personal, de dos maneras: (a) *qua Architectural Review* y (b) *qua historiador*?"^[23] [F8]. Pero en todo caso ni tales artículos ni los libros del propio Pevsner eran comparables a esos "trabajos sobre los restos de los monumentos Art Nouveau [...] que eran no tanto explicativos como elegíacos y retóricos"^[24] que Banham atribuía a las revistas de Milán (*Casabella*) y Roma (*L'Architettura*).

Hay un segundo aspecto a destacar cuando se analiza la historiografía de Pevsner en relación con lo que ocurría en Italia, y es que su relato del amanecer de la arquitectura moderna divergía claramente del que Rogers y sus colaboradores estaban elaborando, deudor más bien del de Sigfried Giedion. Este hecho condicionó una eventual recepción positiva en Inglaterra que Pevsner, dada su posición, podría haber facilitado.

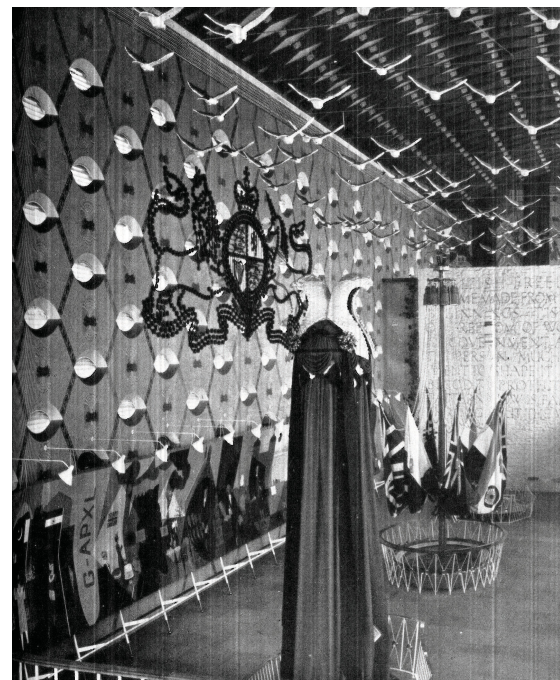
Rogers se exilió a Suiza en 1943. Allí estrechó sus lazos con Giedion, lo que le aseguró un puesto destacado en los CIAM y debió facilitar la coincidencia de sus proyectos históricos. Uno de los fenómenos relevantes de la posguerra fue la reflexión sobre el Movimiento Moderno como tradición en sí mismo. En tal sentido, *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941), con su significativo subtítulo *Origen y desarrollo de una nueva tradición* tuvo gran influencia en definir a la arquitectura moderna como un proyecto originado en el Renacimiento. Asimismo Giedion atribuía un papel central en la génesis de la nueva arquitectura tanto a los desarrollos técnicos del siglo XIX y a arquitectos e ingenieros como Labrouste, Baltard o Eiffel, como a la emergencia de nuevos tipos para la nueva sociedad industrial. Una cuestión crítica para entender la distancia de Pevsner respecto a las investigaciones italianas es que era la estética de las obras de ingeniería –no su profesionalismo, ni su estatus cívico, ni su condición *paneuropa*, ni su romanticismo– lo que valoraba en su *Pioneros*. Junto a ello, y en contraste también con Giedion, hacía pocas referencias a la emergencia de la ciudad y los edificios de la cultura burguesa antes del Art Nouveau, y en todo caso el análisis quedaba limitado a un relato de innovaciones técnicas seguido de descripciones formales. Podría argumentarse que *Pioneros* fue una obra temprana (publicada en 1936), pero el estudio de *Giedion Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* de 1928, en cierta medida ya prestaba más atención a aspectos que sin embargo Pevsner desatendía.

Los italianos llevaron a cabo una activa indagación de la arquitectura del siglo XIX a través de *Casabella* mediante numerosos artículos^[25], una excavación histórica que había de ponerse al servicio de una recuperación operativa de aquellas "valenze lasciate libere" que se encontraban en el centro del proyecto rogersiano de continuidad histórica. Esta empresa intelectual seguía la estela de Benedetto Croce, de comprensión de los valores y condiciones del tiempo pasado en su relación con la cultura y la sociedad contemporáneas con el objetivo de detectar aspectos que aún resultasen significativos en una tradición amplia de la arquitectura moderna. En efecto, fue Croce quien defendió que "sin importar cuán alejados en el tiempo los acontecimientos así contados puedan encontrarse, la historia en realidad se refiere a necesidades y situaciones presentes en las que aquellos acontecimientos resuenan". La tradición alemana de rigor histórico a la que Pevsner pertenecía difícilmente podía admitir tales liberalidades.

Apunte final

Para concluir, resulta iluminador contrastar dos conocidos textos de dos de las figuras de las que nos hemos ocupado. Rogers, en el primer editorial de *Casabella-Continuità* aseguraba: "Creemos en el fecundo ciclo 'hombre-arquitectura-hombre' y queremos representar su dramático desarrollo: las crisis; las pocas, indispensables certezas y las numerosas dudas, aún más necesarias; dado que creemos que estar vivo significa sobre todo aceptar la fatiga de la renovación diaria, con la refutación de las posiciones adquiridas, a través la ansiedad y hasta la angustia, mediante la perpetuación de la agonía, hacia el ensanchamiento del campo de la humana 'simpatía'; y concluía: "este es el contenido ético de nuestra estética, que trae de nuevo oficio y arte a su síntesis original: la *technè*"^[27].

Banham, en el último capítulo de su *Theory and Design...*, decía: "Podría ocurrir que cuanto hasta hoy hemos entendido por arquitectura y lo que estamos empezando a entender de la



[F7] Festival of Britain, Londres, 1951. Arriba, pabellón del "León y el Unicornio", en referencia al escudo de armas de la corona británica, que lo presidía impreso sobre papel pintado, rodeado de diversas enseñas imperiales. *The Architectural Review* 110 (septiembre 1951)

22. Sirvan como ejemplo; SCHMUTZLER, Robert: *The English Origins of Art Nouveau*, AR 117, febrero 1955, pp. 109-116; PEVSNER, Nikolaus: *Beautiful and If Need Be Useful*, AR 122, noviembre 1957, pp. 297-299; MELVILLE, Robert: *The Soft Jewellery of Art Nouveau*, AR 131, mayo 1962, pp. 320-325

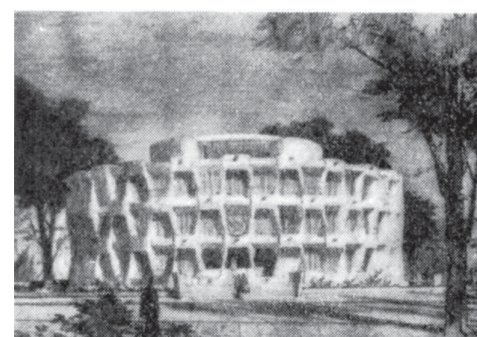
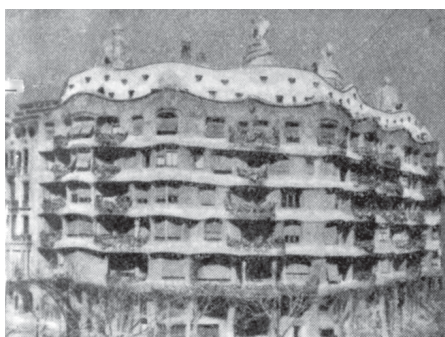
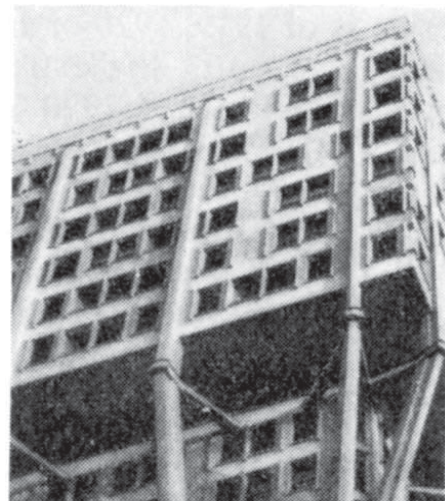
23. PEVSNER, Nikolaus: *Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism*. RIBA Journal 68, abril 196, p. 230

24. BANHAM, Reyner: *Neoliberty: The Italian Retreat from Modern Architecture*, AR 125, abril 1959, p. 232

25. Sirvan como ejemplo; Maurizio Calzavara, "L'architetto Gaetano Moretti," *Cas.-Cont.*, no. 218, febrero/marzo 1958, pp. 69-83; Giulia Veronesi, "Gustave Eiffel," *Cas.-Cont.*, no. 221, septiembre/octubre 1958, pp. 50-55; Italo Insolera, "I grandi magazzini di Parigi," *Cas.-Cont.*, no. 224, diciembre 1959, pp. 43-53.

26. CROCE, Benedetto, *History as the Story of Liberty*. G. Allen and Unwin: London, 1941, p. 19

27. NATHAN ROGERS, Ernesto (ed): *Continuità*, *Cas.-Cont.*, no. 199, diciembre 1953/enero 1954



[F8] Publicación de la conferencia de Pevsner contra el resurgimiento de los historicismos en los años cincuenta. Nótese la comparación de la Torre Velasca con el edificio *Le Parisien*, de George Chédanne, de 1904. *RIBA Journal* 68, abril 1961

tecnología resulten disciplinas incompatibles. El arquitecto que se proponga correr con la tecnología sabe ahora que se encontrará en buena compañía y que para mantener el ritmo tal vez deba emular a los futuristas y descartar todo su bagaje cultural"^[28].

Para Banham la arquitectura no era la convención cultural –siempre bajo revisión, nunca fija–, que Rogers concebía, sino el resultado de cambios científicos y tecnológicos deterministas. Cuando Banham abrazaba el mesianismo de Buckminster Fuller, o cuando hablaba de topología en lugar de forma, y en especial cuando elogiaba a Archigram por proveer de imagen al mundo que se acercaba, negaba la pertenencia de la arquitectura al ámbito de las expresiones culturales: de la cultura técnica (distinta del culto a la tecnología), de la cultura urbana, de la memoria colectiva; todo esto se perdía en medio de la utopía tecnológica. Sin embargo esto era lo que estaba en juego en el debate Neoliberty, estos valores eran los que Gabetti, d'Isola, Rogers, Gregotti, o Rossi estaban decididos a preservar.

Que las consecuencias de este debate se extenderían en el tiempo es evidente hoy, cuando buena parte de la arquitectura británica aún no se ha recuperado del todo de haber sucumbido a los cantos de vanguardismo gratuito, tecnológico y antiformalista, en vez de haber seguido a quienes, desde el otro lado de los Alpes, llamaban a la elaboración sostenida del *mestiere*.



ARQUITECTURA DE LA POSGUERRA
ARQUITECTURA HISTORICISTA
NEOLIBERTY
CASABELLA
ARCHITECTURAL REVIEW

28. BANHAM, Reyner: *Conclusion: Functionalism and Technology*, en Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*. The Architectural Press, pp. 329-330: London, 1960