



## **Continuity ou Continuità**

O debate entre Reyner Banham e Ernesto Rogers na década de 1950

JOÃO GONÇALO RIBEIRO LEANDRO

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura  
Sob a Orientação do Professor Doutor Jorge Figueira  
e Coorientação do Arquitecto Bruno Gil

Departamento de Arquitectura, FCTUC, Julho de 2016



## **Continuity ou Continuità**

O debate entre Reyner Banham e Ernesto Rogers na década de 1950



## Agradecimentos

Ao Professor Doutor Jorge Figueira pelo acompanhamento e visão imprescindíveis.

Ao Arquiteto Bruno Gil pelo seu acompanhamento, dedicação e paciência ao longo de todo o processo de pesquisa e escrita.

Aos meus colegas pela camaradagem ao longo destes anos, entre noites de trabalho e os momentos de descontração.

Ao Diego pela alegria e ajuda

À minha família pela dedicação e apoio interminável durante todos estes anos.

À minha mãe pela ajuda na leitura e compreensão.

Ao meu pai porque muito merece.

Ao meu irmão pela companhia.

À Martina por acreditar em mim desde o início. Pela sua ajuda e sentimento.



As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução da responsabilidade do autor. Optou-se por colocar as versões originais consultadas em nota de rodapé.

A presente tese segue o novo Acordo Ortográfico.

A presente tese segue a norma APA





## **Resumo**

O presente trabalho tem como principal objeto de análise explorar as interpretações da palavra “*Continuidade*” quando perspectivada no período da década de cinquenta. Não obstante a importância do Pós-Guerra para abordar estas interpretações, este período viria a constituir uma premissa para a arquitetura realizada no resto do século XX. Neste sentido, o principal motivo para esta análise será a compreensão do contributo dos lados inglês e italiano para com a revisão do Movimento Moderno e qual o seu ponto de partida e influência. Deste modo focar-se-á o debate protagonizado pelas duas linhas de pensamento no final da década de cinquenta, como episódio essencial desta revisão.

Ao contrário da Primeira Grande Guerra, a Segunda não possui a proclamada mística tão efusivamente defendida por Antonio Sant’Elia, onde a fábrica e a hidroelétrica representavam o modelo de evolução arquitetónica, mas sim uma crise de valores humanos que por certa via viriam a constituir uma mudança na forma de pensar em geral. Na arquitetura, a resposta à crise de valores dá-se por intermédio de várias frentes. Por um lado, a oposição Italiana a uma crise moral, cultural e de emergência, protagonizada pelo arquiteto Ernesto Rogers; por outro lado, a necessidade de continuidade pela tecnologia em Inglaterra descrita e teorizada por Reyner Banham e tornada realidade pelas mãos de Peter e Alison Smithson e James Stirling.

O tema encontra a razão para o seu estudo na noção de que a arquitetura resulta de um conjunto de pensamentos alargados, onde a sua mutação requer a consciência do que antecede.

## **Palavras-chave**

Continuidade, Reyner Banham, Ernesto Rogers, funcionalismo, Pós-Guerra, Modernismo, Casabella Continuità, The Architectural Review, Máquina, Tradição



## **Abstract**

The ongoing thesis main focus is to analyse the theme inherent to the word “Continuity”, when applied to the fifties of the XX’s century. Regardless the still present Post-war importance in this period, this decade would become an important mark for the rest of the Architecture in the XX century. In this way, the primary motive for its analysis is the comprehension of the relationship that both sides, the English and the Italian, have towards the Modern Movement, and in this case understand the point of origin and its influence through time. Also, another aim is to study the debate held by the two movements at the final stages of the fifties decade.

The Second World War, as opposite to the First World War, does not hold the same mystique so strongly defended by Antonio Sant’Elia, where the factory and the hydroelectric represent the model to the evolution of architecture, but a crisis of human values which would tend to a change the way of thinking. The answer to the human values crisis is given by the intermediate of two fronts. On one side, the Italian opposition to a moral, cultural and emergency crises embodied by Ernesto Rogers; on the other side the necessity of imposing a change in England, described and theorised by Reyner Banham, and turned reality by the hands of Peter and Alison Smithson and James Stirling.

The theme finds reason for its study in the notion that architecture results on a set of extended thoughts, where its mutation requires a conscience on what comes before, becoming only then possible to choose from rupture or continuity.

## **Keywords**

Continuity, Reyner Banham, Ernesto Rogers, functionalism, Post-War, Modernism, Casabella Continuità, The Architectural Review, Machine, Tradition



## ÍNDICE

17	<b>Introdução</b>
31	<b>1   Descontinuidades. O declínio da “Zone of Silence”</b>
33	1.1   Contextualização
39	1.2   Neoliberty. Visão Italiana
41	1.2.1   A nova arquitetura Italiana da década de 50
45	.“Casa a Superga” de Giorgio Raineri
49	.“Abitazione e Scuderia a Milano S.Siro” de Gae Aulenti
55	.“tre Apartamenti in Duplex” de Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino
61	1.2.2   Torre Velasca, BBPR
77	1.3   “f”uncionalismo Inglês
79	1.3.1   Hunstanton School, Alison e Peter Smithson
93	1.3.2   Leicester University Engineering Building, James Stirling e James Gowan
107	<b>2   Continuidades. As conquistas do passado</b>
109	2.1   A teoria em revista
121	2.2   A Crítica de Reyner Banham
123	2.2.1   O desagrado pelo caminho italiano
131	2.2.2   O artigo “Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture”
149	2.3   A resposta de Ernesto Rogers
151	2.3.1   Continuità na revista Casabella
161	2.3.2   O artigo L’evoluzione dell’architettura. Risposta al custode dei frigidaires”



181	<b>Conclusão</b>
191	<b>Referências Bibliográficas</b>
203	<b>Fontes de Imagens</b>
217	<b>Anexos</b>

Cronologia de artigos

Três artigos:

."Il passato e il presente nella nuova architettura",

."Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture",

."L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires"

Desenhos de trabalho





## **| Introdução**

1.Exposição de rua das  
esculturas de Constantino  
Nivola, 1939



*“Este conceito de função tomado emprestado da fisiologia, assimila a sua forma a um órgão cujas funções justificam a sua formação e o seu desenvolvimento, e as alterações da função implicam uma alteração da forma. Funcionalismo e organicismo, as correntes principais presentes na arquitetura moderna, mostram assim a sua raiz comum e a causa da sua debilidade e do seu equívoco fundamental.”*

(Rossi, 1978, p. 32)<sup>1</sup>

1- O trabalho em questão tem como principal foco de análise explorar o tema inerente à relação da palavra “*Continuidade*”, quando aplicada ao período da década de 1950. Neste sentido, o título do trabalho “*Continuity ou Continuità*” procura estabelecer um paralelo para com a dualidade que a palavra “*Continuidade*” atinge, após a sua publicação tanto em artigos como em livros. Dualidade que resultaria na criação de duas vias tanto distintas no seu momento de atuação, como descendentes do período Moderno. Período que após um marco histórico, como a Segunda Guerra Mundial, deparou-se com um momento de revisão.

Desta forma, o título procura representar as duas vias que constituem a resposta de diferentes grupos de arquitetos, a este mesmo período de revisão. Assim, “*Continuity*” procura representar o lado inglês na sua procura por um arquitetura nova, ao mesmo tempo defensora dos ideais da “*Primeira Era da Máquina*” tidos pelos futuristas Italianos, nos anos vinte e trinta. A palavra procura ainda personificar nela mesma a defesa interposta por Reyner Banham, ainda que, quando analisada mais à frente no trabalho se constitua mais complexa do que o significado presente na palavra “*continuity*” procura representar. Enquanto expressão, *continuidade*<sup>2</sup> resulta numa ligação sem interrupção; quando aplicada à posição de Banham na arquitetura, adquire um sentido duplo. Esta duplicidade resulta da intenção de concordar com

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente em 1966; Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Este concepto de función, tomado prestado de la fisiología, asimila la forma a un órgano cuyas funciones justifican su formación y su desarrollo, y las alteraciones de la función implican una alteración de la forma. Funcionalismo y organicismo, las dos corrientes principales que han recorrido la arquitectura moderna, muestran así su raíz común y la causa de su debilidad y su equívoco fundamental.*”

<sup>2</sup> Palavra que deriva do latim *continuitate*; ligação não interrupta.

2. Escola de Hunstanton  
durante a sua construção,  
1952



ideais anteriores, enquanto por outro lado renega a sua aplicabilidade. Como forma de enquadrar esta mesma questão serão apresentados dois casos de estudo que na sua génese constituem a aplicação da teoria defendida pelo crítico inglês. Os casos de estudo apresentados resultam nas obras, Hunstanton School de Peter e Alison Smithson e a Leicester University de James Stirling e James Gowan.

“Continuità” surge como a palavra alusiva à revista *Casabella Continuità*, e em última análise ao arquiteto Ernesto Rogers, seu diretor. “Continuità” é tida como um conceito na arquitetura de Milão e Turim, em vez de uma mera palavra representativa. Desta forma, e ao contrário do caso inglês onde se procura representar como uma alusão de continuidade para com um período imediatamente anterior, “Continuità” é tida como uma forma de fazer arquitetura, a partir da continuidade histórica. Como exemplo desta arquitetura serão apresentados igualmente dois casos de estudo, os três projetos descritos no artigo “Il passato e il presente nella nuova Architettura” de Aldo Rossi, a Casa a Superga de Giorgio Raineri, a Abitazione e Scuderia a Milano de Gae Aulenti e os Tre Apartamenti in Duplex de Vittorio Gregotti. O segundo caso de estudo será a Torre Velasca do grupo BBPR<sup>3</sup>, onde o R representa oportunamente Rogers.

Este momento resultaria no quebrar do até então “pensamento único”, defendido pelos grandes mestres. Desta forma procura-se estabelecer na mesma forma a razão para o diálogo de “Continuidade” no contexto de uma época de transição.

A importância deste momento é singelamente definida pela sua inclusão no período da década de cinquenta do século XX. Não obstante a sua importância pela ainda presente relação com o período do Pós-Guerra, este período viria a constituir uma premissa para a arquitetura realizada no resto

---

<sup>3</sup> Grupo de arquitectos formado por Gianluigi Banfi, Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Rogers.



do século XX. Neste sentido, o principal motivo para a sua análise será a compreensão da relação que ambos os lados, inglês e Italiano, possuem para com o Movimento Moderno, e no caso de existir essa mesma ligação, qual o seu ponto de partida. Assim será necessário proceder ao seu estudo enquanto acontecimentos separados numa primeira fase e depois proceder ao seu confronto numa segunda, por forma a procurar neles mesmos a solução para as questões “O que é então Continuidade?”, “De que forma a posição de Banham revela uma descontinuidade ou mesmo continuidade para com o período moderno?”, “De que forma a continuidade italiana estabelece relações para com o Movimento Moderno, ou para o Liberty?”.

As fontes primárias estão presentes nos textos escritos pelos intervenientes anteriormente apresentados, Reyner Banham e Ernesto Rogers. De forma paralela, ambos representam a personificação da defesa estabelecida no confronto ocorrido em 1959 depois da publicação dos artigos “*Neoliberty. The Italian Retreat from the Modern Architecture*”<sup>4</sup> e “*L`evoluzione dell`architettura, risposta al custode dei Frigidaires*”<sup>5</sup>, respectivamente. Estes dois artigos são tidos como os principais objetos de estudo pois, para além de representarem o debate abordado, constituem a opinião direta dos dois principais visados. O momento em discussão procura, para além da análise da complexidade implícita na criação destas duas vertentes, a Italiana e a Inglesa, retratar o momento em que as duas se confrontam através dos artigos anteriormente mencionados. Artigos que, a juntar ao seu conteúdo mediático, tinham como grande destaque serem publicados pelas revistas *The Architectural Review* e *Casabella Continuità*, a par de outros da sua autoria, bem como de outros arquitetos e críticos da altura.

Neste seguimento e ainda nas fontes primárias, foram igualmente tidos em conta artigos escritos à data por Banham e Rogers, sempre que estes se revelaram oportunos para sustentar a argumentação no trabalho. Assim, como

---

<sup>4</sup> Texto publicado na revista “*The Architectural Review*” em Abril de 1959.

<sup>5</sup> Texto publicado na revista “*Casabella continuità*”, em Dezembro de 1959.

3. Foto da série  
Peter Samuels de  
Nigel Henderson.  
Filho de Peter Samuels na  
rua junto ao lixo





resultado dessa mesma pesquisa é apresentada uma compilação em anexo sob o formato de cronologia como forma de ser possível estabelecer uma linha temporal, no surgir dos conceitos defendidos pelos dois.

Tendo como primeiro plano as fontes primárias foi feita uma recolha de fontes secundárias, por forma a integrar e complementar a informação já recolhida. Fontes estas que, apesar de terem sido produzidas já fora do período em estudo, revelam ser extremamente importantes na compreensão e análise dos temas em trabalho.

Como principais fontes secundárias foram então analisadas, com o seu devido cuidado, a tese de doutoramento de Luca Molinari intitulada "*Continuità, a response to identity crises. Ernesto Rogers and Italian culture after 1945*"<sup>6</sup>, onde o autor elabora um retrato pormenorizado da vida do arquiteto Ernesto Rogers; e o livro "*Histories of The Immediate Present. Inventig Architectural Modernism.*"<sup>7</sup>, de Anthony Vidler, onde este concretiza uma abordagem demonstrativa dos ideais bem como dos primeiros anos de Reyner Banham.

Será importante referir que a leitura destes últimos dois, proporcionou ainda o contacto com autores, em todo o caso, associados ao tema, não só pelo seu papel importante nos conceitos defendidos, como também pela sua influência direta em obras e artigos à data. Sendo estes, entre outros, Nikolaus Pevsner, Aldo Rossi, Peter e Alison Smithson, Vittorio Gregotti ou mesmo Giuseppe Pagano.

2- O primeiro capítulo, de nome "Descontinuidades. O declínio da Zone of Silence" procurará introduzir como primeira etapa, a análise de quatro italianos e dois ingleses. O nome conferido ao capítulo procura explorar as diferenças tidas como evidentes pelos dois movimentos, inglês e italiano, relativamente ao movimento moderno. O subtítulo através da utilização da

---

<sup>6</sup> Tese de doutoramento defendida na Universidade de Delft em 2008.

<sup>7</sup> Livro publicado em 2003.



expressão de Reyner Banham “*Zone of Silence*”<sup>8</sup>, visa remeter para um período que na sua génese vanguardista, segundo o inglês, proporcionou o Movimento Moderno. Desta forma, e após uma aproximação da situação temática que se procura tratar na globalidade dos casos de estudo, bem como o seu enquadramento, através de uma introdução, ir-se-á estabelecer uma divisão do capítulo em duas partes. No primeiro subcapítulo tratar-se-á da análise das obras italianas, enquanto no segundo efetuar-se-á a análise das inglesas. Na introdução do capítulo será tida em conta a necessidade de estabelecer, mesmo que de forma perfunctória, a forma e o tipo de exposição a que os intervenientes, “arquitetos e historiadores de arquitetura”, tiveram no período imediatamente antes das obras, por forma a conferir um enquadramento justificativo.

Os dois casos de estudo italianos serão respetivamente, a amostra de arquitetura apresentada por Aldo Rossi no seu artigo “Passado e presente na nova arquitetura”, na revista *Casabella Continuitá* nº 219; com obras de Giorgio Raineri, Gae Aulenti e Vittorio Gregotti, e a Torre Velasca dos BBPR; no lado Inglês a Hunstanton School de Alison e Peter Smithson, Engineering Building da Leicester University de James Stirling e James Gowan. O objetivo desta análise será estabelecer uma linha tanto temporal como analítica, no que à arquitetura enquanto processo diz respeito. Processo este, que será crucial para a exposição e compreensão dos artigos feita no segundo capítulo, tendo em conta que algumas destas obras estão diretamente ligadas à sua escrita.

Será igualmente tido como fundamental o explorar das obras até ao detalhe, por forma a se poder analisar as soluções construtivas como um indicador de rutura ou de continuidade. Só então será possível estabelecer uma base crítica para depois poder confrontar os argumentos apresentados no segundo capítulo.

---

<sup>8</sup> Termo representativo do período após as décadas de 20 e 30 do século XX, atribuído por Reyner Banham no artigo “*History under Revision*” em Maio de 1960, p. 328, com a argumentação de que estas épocas constituiriam o epicentro do Movimento Moderno, contrariando assim o seu mestre Nikolaus Pevsner que atribuiu a Deutscher Werkbund em 1914 como a derradeira fronteira do moderno. (Vidler, 2003, p.122).

4. "Big-Wash", 1949-1953,  
Nigel Henderson



O segundo capítulo com o nome “Continuidades. As conquistas do passado” visará a análise de textos escritos a propósito das obras anteriormente estudadas, no capítulo anterior. O título procura à semelhança do anterior uma relação próxima com o conteúdo. Assim, o alvo será o discurso com foco no tema continuidade, onde se procura apresentar a visão inglesa e italiana. A par deste facto encontra-se o subtítulo que utilizando palavras de Ernesto Rogers visa enquadrar a ligação estabelecida com o período moderno, ou mesmo com o Movimento Liberty em Itália.

Numa primeira fase será feita uma abordagem mais geral à atmosfera que envolve a escrita dos dois principais artigos em estudo; “*Neoliberty, the Italian Retreat from the Modern Architecture*” de Reyner Banham, publicado na revista *Architectural Review*, e “*L’Evoluzione Dell’Architettura, risposta al custode dei Frigidaires*” de Ernesto Rogers, publicado na revista *Casabella Continuitá* nº 228. Incluirá igualmente a inclusão de outros artigos escritos na altura tanto dos próprios autores, Banham e Rogers, bem como de Aldo Rossi, por forma a estabelecer uma continuidade com aqueles temas que transcendem a altura em que são escritos.

Numa segunda fase repartida por dois subcapítulos será feita a análise individual dos artigos, o primeiro focará o artigo da revista inglesa enquanto o segundo o artigo da revista italiana.

Na conclusão procurar-se-á ter uma abordagem mais pessoal no que diz respeito ao tema, ao mesmo tempo que refletir-se-á as consequências deste momento na saída para a década de sessenta.

Em resumo o fio condutor procurará estabelecer a derradeira relação entre a discussão arquitetónica e o seu resultado na prática. Procurando igualmente entretanto entender o contexto dos termos utilizados, sabendo que o diferente posicionamento do contexto, mesmo utilizando os mesmos termos, proporciona diferentes argumentos e em última análise de diferentes arquiteturas.

Da esquerda para a direita:

5. Foto da reutilização de autocarros para habitação temporária, 1946 Japão

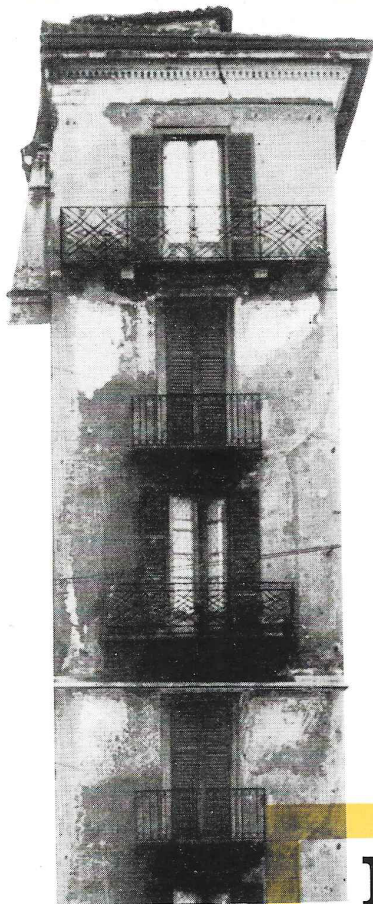
6. Desfile do General Patton em Los Angeles, Califórnia, 9 de junho de 1945



## **1 | DESCONTINUIDADES**

O declínio da “*Zone of Silence*”

7. Anúncio na revista Casabella  
Continuità , 223, Janeiro de  
1959, sob o slogan "Demolir,  
Projetar, Construir, Prever"



**DEMOLIRE**  
**PROGETTARE**  
**COSTRUIRE**  
**PREVEDERE**

l'impianto ascensori  
secondo  
le necessità dell'edificio.  
Oggi  
occorrono impianti  
assolutamente garantiti,  
veloci,  
silenziosi e confortevoli.  
Dopo oltre 60 anni  
di importanti  
realizzazioni  
la Società Falconi  
propone  
ai costruttori italiani  
la sua produzione d'avanguardia.  
L'accurata lavorazione  
d'ogni parte componente,  
le vantaggiose soluzioni tecniche  
frutto  
di continui studi e ricerche,  
l'economia  
di consumo e di manutenzione  
sono  
argomenti provati  
che hanno creato,  
in più paesi del mondo,  
il successo e la fama  
degli

**ASCENSORI**  
**FALCONI**



## 1.1 | Contextualização

A revisão de um período como o moderno proporciona, mesmo que pontualmente, um momento de auto análise por forma a começar-se a delinear novos caminhos. Caminhos que viriam a colocar no pensamento dos arquitetos da época a necessidade, por um lado de retomar questões passadas, enquanto por outro de criar uma sensibilidade para com a capacidade técnica e tecnológica, até então apenas no papel.

O moderno vê o seu declínio no final da década de quarenta e início da década de cinquenta, devido, entre outros fatores, ao impacto causado pela Segunda Guerra Mundial. Ao contrário da Primeira Grande Guerra, a segunda não possui a proclamada mística tão efusivamente defendida por Antonio Sant'Elia<sup>9</sup>, onde a fábrica e a hidroelétrica representavam o modelo de evolução arquitetónica, mas sim uma crise de valores humanos que por certa via viriam a constituir uma mudança na forma de pensar em geral. A “Zone of Silence” enfrenta assim neste período, uma necessidade de confrontação de valores, onde muitas vezes a moralidade e o passado se sobrepuseram ao conceito de pragmatismo protagonizado pela primeira máquina. Ainda assim, e existindo a necessidade de mudança, esta passou por uma tentativa de continuidade e não de rutura – muito embora os termos em que essa mesma continuidade se formule não tenham sido consensuais e unívocos, como veremos mais à frente.

No Pós-Guerra tomaram forma descontinuidades, através da discussão levada a cabo internamente – dependendo do contexto de cada grupo e arquiteto - bem como a nível internacional, com especial expressão, desta feita, nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. A importância deste momento está ligada à forma como foi vista a necessidade de recuperar valores de uma arquitetura anterior, clássica, popular ou mesmo Futurista. Neste

---

<sup>9</sup> Arquiteto Italiano, 1888-1916, membro do movimento futurista Italiano. Autor de desenhos como “A Fábrica Elétrica”, “A Nova Cidade”, entre outros.”.



sentido, os casos de estudo presentes neste primeiro capítulo representam dois movimentos da década de 50, cuja presença tanto teórica como arquitetónica influenciou a arquitetura das décadas seguintes.

Por um lado, a resposta Italiana a uma crise moral, cultural e de emergência, protagonizada pelo arquiteto Ernesto Rogers, Giorgio Raineri, Gae Aulenti e Vittorio Gregotti; enquanto, por outro lado, a necessidade de imposição e mudança em Inglaterra descrita e teorizada por Reyner Banham e tornada realidade pelas mãos de Peter e Alison Smithson e James Stirling. As obras dos arquitetos em questão despoletariam, no virar da década de 50 para 60, um confronto entre as revistas *Casabella Continuità* e *The Architectural Review* que ficaria célebre, e que será tratado no segundo capítulo deste trabalho.

Por forma a retratar na plenitude os dois movimentos referidos, a abordagem feita procurará interligar os pormenores que, seriam em qualquer outra circunstância meros detalhes descritivos, com o seu significado no movimento em que se inserem. Servirá desta forma, no caso Italiano, como uma ponte para os temas da excelência construtiva, onde a mão-de-obra invoca os movimentos do passado, como a *Art Nouveau*, ou mesmo as *Arts and Crafts*. Enquanto do lado Inglês esta mesma pormenorização, através da descrição, procura remeter para uma comparação mais franca na ligação para com a primeira era da máquina dos anos 20, apontada por Banham, sem nunca esquecer as suas devidas diferenças.

Neste sentido, a análise neste capítulo não só visa identificar as diferenças entre os dois movimentos, mas estabelecer igualmente as respectivas divergências de posição com o passado.

Deste modo a relação entre os “dois presentes” e o passado procura ser então uma visão nova no sentido em que os parâmetros da discussão dos seguintes capítulos resultam do confronto direto, entre os artigos da época e a descrição aqui realizada. Pretendendo-se desta forma responder à questão estruturante, “O que é de facto continuidade?”

8. Berlim, Pós-Guerra ,  
1945. Fronteira entre dois  
setores, Inglês e Americano



Assim sendo, o presente capítulo estará dividido em duas partes. Numa primeira fase retratar-se-á o movimento Neoliberty, através da apresentação de quatro projetos, sendo três parte de uma amostra da nova arquitetura Italiana à data. Numa última fase, com o título “f”uncionalismo<sup>10</sup>, será intenção abordar o movimento inglês, através da análise de dois outros projetos.

---

<sup>10</sup> Nova realidade estabelecida por Banham, onde após a publicação dos inquéritos com o título “*Architecture After 1960*” proclama o fim do funcionalismo de F maiúsculo, e o aparecimento do “funcionalismo”, que remete a estética para o controlo da ciência e das necessidades comuns.



## 1. 2 | Neoliberty. Visão Italiana

Sendo fruto de uma cultura com raízes na identidade transmitida pelo passado, Neoliberty<sup>11</sup> principal expressão em Milão e Turim de onde são naturais os seus precursores, estabelece a importância de recuperar valores perdidos. Valores estes, perdidos no tempo e pela guerra, sem nunca perder o rumo funcionalista, neste caso de “*constante evolução, conquista de Gropius*” (Belgiojoso, Peressutti, & Rogers, 1959, p. 6)<sup>12</sup> onde “*cada um deve encontrar em si a sua originalidade.*” (Belgiojoso, Peressutti, & Rogers, 1959, p. 6)<sup>13</sup>. Neste sentido a arquitetura é entendida como uma busca sem cessar, onde a modernidade reside na insatisfação e não na contentação.

O conceito de obra para os arquitetos italianos passa de uma construção sistematizada para uma edificação onde o contexto cultural e a sua razão de ser tornam-se fulcrais no estabelecer de uma forma.

*Livraramo-nos de alguns “slogans” que operavam somente ligados a uma ideia minimalista de “pureza”, em que certos materiais e certas técnicas designadas como mais recentes, evitam a escolha de outros meios. Recuperámos, tentando mesmo assim evitar qualquer sugestão estilística, alguns valores rejeitados até agora de experiências anteriores. (Belgiojoso, Peressutti, & Rogers, 1959, p. 6)<sup>14</sup>*

<sup>11</sup> Termo composto pelo prefixo neo e o substantivo *Liberty*. O “retomar” do *Liberty*, que por sua vez diz respeito à *Art-Nouveau* em Itália.

<sup>12</sup> Versão original “*continuo divenire, che è la conquista di Gropius*”.

<sup>13</sup> Versão original “*deve trovare in se stessa la sua originalità*”.

<sup>14</sup> Versão original “*Ci siamo liberati da alcuni «slogans» oberanti, come quello che colegava in maniera soltanto nominalistica la idea della «purezza» a certi materiali e a certe tecniche di conio più recente, evitando una più vasta possibilità di scelta tra tutti gli altri mezzi. Abbiamo recuperato, cercando di evitare ogni suggestione stilistica, alcuni valori, non sufficiente apprezzati finora, delle esperienze precedenti.*”.

Da esquerda para a direita:

9. Alçado frontal casa Superga, Giorgio Raineri

10. Alçado frontal Átrio de entrada, “Tre Apartamenti in Duplex”, Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino, Cameri, Novara, 1957





### 1. 2. 1 | A nova arquitetura Italiana da década de 50

“Casa Superga”, Giorgio Raineri  
“Abitazione e Scuderia a Milano”, Gae Aulenti  
“Tre Apartamenti in Duplex”, Gregotti, Meneghetti e Stoppino

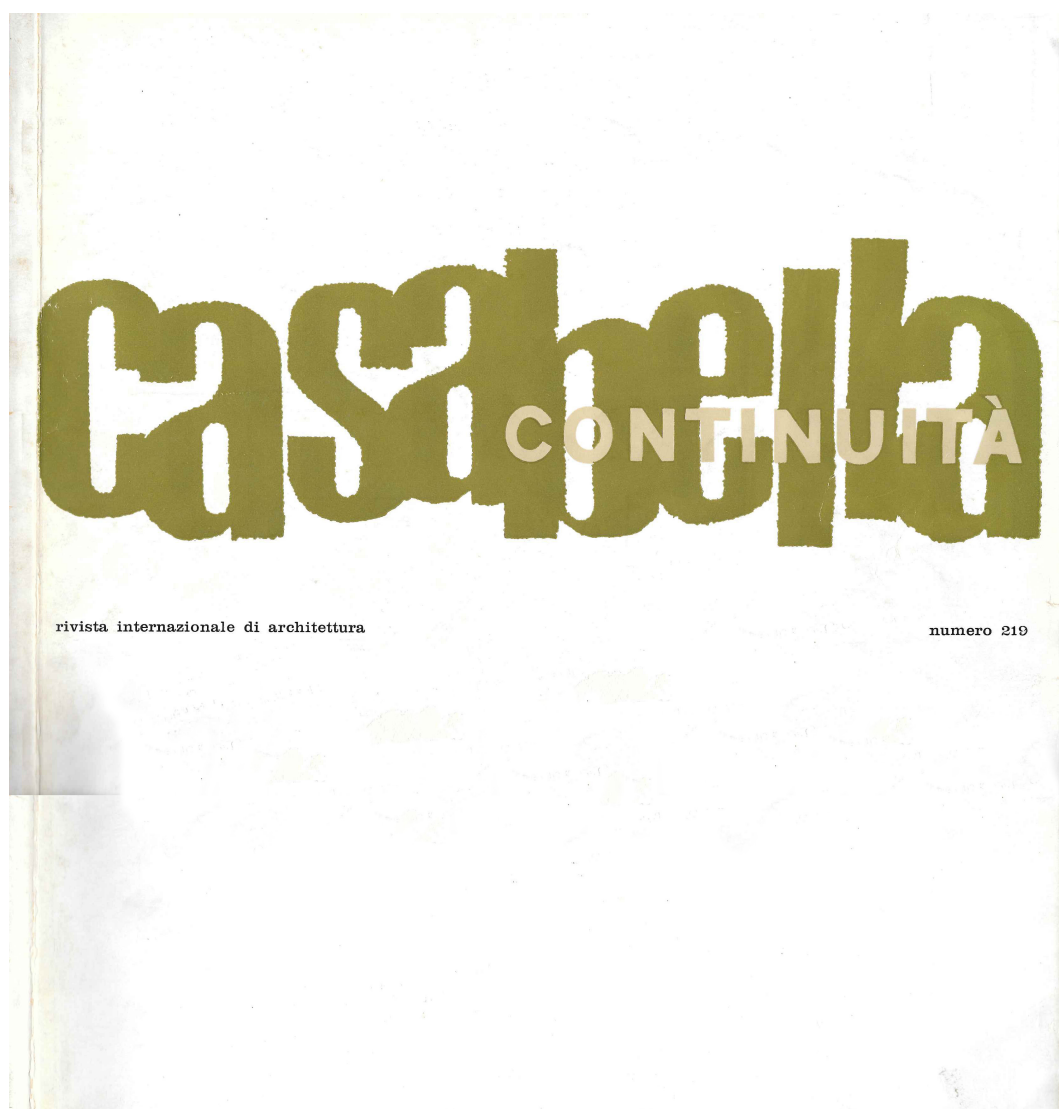
*“Per noi invece il Movimento Moderno non è morto affatto: la nostra modernità è proprio nel portare avanti la tradizione dei Maestri (s’intende, compressa quella di Wright). Ma di essere sensibili al bello (e non solo al valore documentário) in alcune manifestazioni che non si apprezzavano più abbastanza, è certo cosa che ci fa onore. E così ci fa onore dia ver storizzato e attualizzato certi valori che erano stati lasciati in sospenso dalla necessità di altre lotte. ”*

(Rogers E. N., 1959)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Tradução livre do autor: “Para nós o Movimento Moderno não se encontra morto: a nossa modernidade está em continuar, e levar a avante, a tradição dos Mestres (que se entenda, que incluímos Wright). Mas o sensível ao belo (e não só valor documental), em eventos que não lhe atribuem conotação justa, é certamente algo que nos faz honra. É algo que nos aufere gratidão discutir, na medida em que, certos valores que detínhamos tinham ficado, como que em suspensão, dada a necessidade de combater outras lutas”.

11.Capa da rivista Casabella  
Continuità n°219, 1958



Como por toda a Europa, a arquitetura em Itália vê no período do Pós Segunda Guerra Mundial um momento não só de emergência, no qual seria preciso não só a conceção de habitações e infraestruturas, como a recuperação de edifícios danificados pela Grande Guerra, mas também um momento de auto análise e reflexão.

Aldo Rossi, ainda jovem arquiteto em 1958, escreve na revista *Casabella Continuità*<sup>16</sup> – que na altura era dirigida por Ernesto Rogers, e para a qual escreve ocasionalmente – o artigo “*O Passado e o Presente numa nova Arquitetura*” no qual apresenta, segundo o seu ponto de vista, o que seria a nova arquitetura, ou pelo menos a reflexão do que poderia ser o caminho para uma nova arquitetura. Arquitetura esta que representaria a procura de um “*desejo de criar uma diferente, mais humana, forma de cultura e modernidade que interagisse mais com o dia-a-dia.*” (Molinari, 2008, p. 63)<sup>17</sup>, culminando com a atribuição por parte de Rogers do termo “*Continuità*” à revista que herdara como editor depois de um período - 1947 a 1953 - em que estivera suspensa. Aldo Rossi acrescenta ainda no seu artigo aquilo que acredita ser o enquadramento desta arquitetura:

*Em resumo pode dizer-se que não há uma arquitetura moderna hoje, ou melhor, um gosto moderno como tal, mas sim existem simplesmente programas e tendências, que podemos discutir, aprovar e desaprovar. No âmbito desta tendência é, portanto, admissível, até necessário estabelecer algumas posições pessoais. Isto porque, simplesmente e sem qualquer ilusão romântica, são as construções que oferecemos. (Rossi, 1978, p. 16)*<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Nome da revista no período sob a direção de Ernesto Rogers 1953-1965.

<sup>17</sup> Versão original “*create a different, humane way for culture and modernity to interact in everyday life*”.

<sup>18</sup> Versão original “*In sostanza si può affermare che non esiste oggi un’architettura moderna, o peggio un gusto moderno cometale, ma semplicemente esistono dei programmi e delle tendenze, si possono discutere, approvare e disapprovare. Entro questo tendeze appare quindi lecito, anzi necessario, fissare alcune posizioni personali, di scelta. E’ questo quanto semplicemente, al di fuori di ogni illusione romantica, queste costruzioni ci propongono.*”

12. Página 17 da revista Casabella Continuità n°219. Alusão à obra de Giorgio Raineri, Casa a Superga, no artigo "Il passato e il presente nella nuova architettura", de Aldo Rossi.

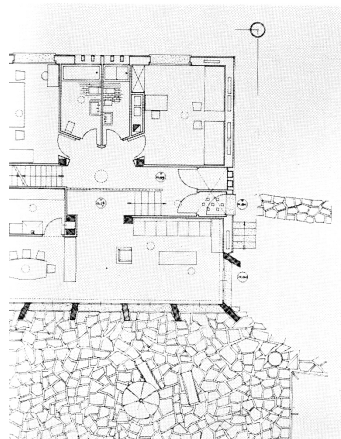


Giorgio Raineri

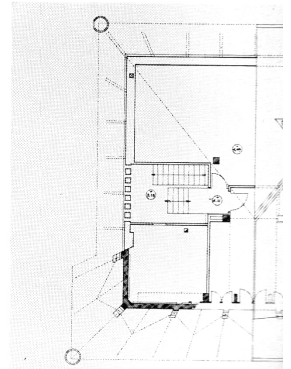
## Casa a Superga



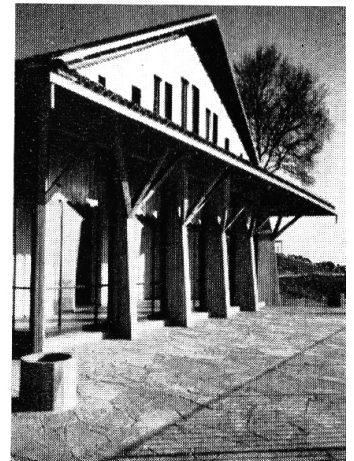
Giorgio Raineri, nato a Torino nel 1917. Studio professionale col fratello ing. Gu



La casetta, destinata all'abitazione saltuaria di una famiglia, è posta su un terreno in forte pendenza con ampia vista sul panorama delle Alpi. Su questo lato si trova il gran soggiorno-veranda, aperto su tre lati, con i pilastri a ventaglio. L'organizzazione interna del piccolo edificio aderisce all'andamento del terreno e fa convergere i percorsi verso la veduta panoramica. Nel piano seminterrato, ricavato dalla pendenza del terreno, sono sistemate l'autorimessa, la lavanderia e la caldaia di riscaldamento. \* La petite maison, destinée à une famille qui y habite seulement de temps en temps, est située sur un terrain très en pente et jouit d'un vaste panorama sur les Alpes. Sur ce côté se trouve la grande salle de séjour-terrace, ouverte sur trois côtés, avec les piliers en éventail. L'organisation interne du petit édifice adhère à la nature du terrain et fait converger les parcours vers le panorama. Au sous-sol se trouvent le garage, la buanderie et l'installation de chauffage. \* The cottage, used from time to time by a family, rests on highly sloping grounds facing an impressive view of the Alps. On this side opens the huge living-room-terrace with three glazed sides and fan-shaped pillars. The inside organization of the small cottage follows the contour of the ground; actually all passages lead to the beautiful view. In the basement, obtained from the sloping nature of the ground, there is enough space to accommodate the laundry-room, the garage and the heating-system boiler.



13. Fotografias do embasamento que perfaz a varanda da Casa a Superga, bem como da estrutura de suporte dos telhado, que faz a transição entre a sala e a varanda.



Este artigo surge com o objetivo de mostrar uma nova geração de arquitetos. Geração cuja vida profissional em grande parte tem início no Pós-Segunda Guerra, apesar de ainda ter as suas raízes no trabalho de arquitetos das décadas anteriores. Ainda assim é retratada como empenhada na afirmação de novos arquitetos prontos a marcar a sua posição. Como forma de o demonstrar, Rossi seleciona três casos representativos, sendo eles a “Casa Superga” de Giorgio Raineri, a “Abitazione e Scuderia a Milano” de Gae Aulenti e os “Tre Apartamenti in Duplex” de Gregotti, Meneghetti e Stoppino.

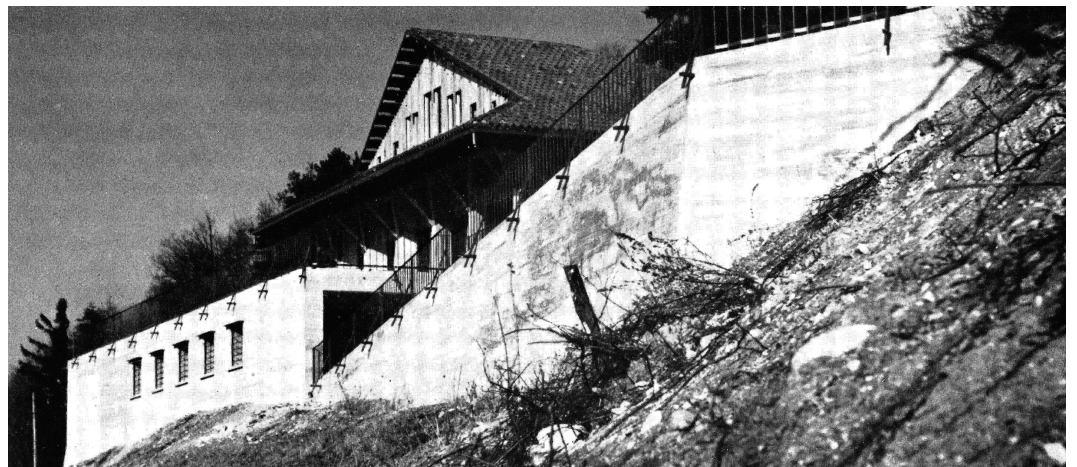
Apesar das diferenças de programa é de notar que a sua escolha reside sob unidades residenciais. Ao não optar por uma amostra de edifícios que englobasse obras públicas ou mesmo obras privadas de grande impacto, Rossi claramente remete os seus leitores não só para três novos arquitetos, como ele, em que se depositam esperanças de futuro, como direciona o problema para um dos temas da época, a habitação.

### **“Casa Superga” de Giorgio Raineri**

Formado pelo Politécnico de Torino em 1949, Raineri tem como obra de maior destaque a bolsa de Valores de Torino (1952-1957), desenvolvida em parceria com o seu irmão e engenheiro Giuseppe Raineri, e os arquitetos Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d'Isola. O seu primeiro projeto data de 1951, em Torino, e cinge-se a uma pequena casa de habitação com circulação em ambulatório.

Da casa Superga, mencionada no artigo de Rossi, muito pouco se sabe para além da descrição feita pelo arquiteto nas páginas da revista *Casabella Continuità*.

14. Vista para o alçado frontal



15. Vista para o embasamento de betão que comporta no piso térreo a casa e o pátio



A pequena casa de montanha situa-se no topo de um terreno acidentado, no cimo de uma montanha com vista para os Alpes. A sua integração com a envolvente é enfatizada através da orientação tanto das zonas de estar, do terraço e da sala, como dos corredores com janelas nos seus topos, na direção das vistas mais significativas. Como descreve Rossi no seu artigo usando as palavras de Vittorio Gregotti, “*Está muito bem colocada na paisagem, com a clareza do seu volume enfatizada através do contínuo revestimento em tijolo, que nos faz lembrar as formas volumétricas de uma certa arquitetura militar em Piemonte.*” (Rossi, 1978, p. 16)<sup>19</sup>, e depois por palavras próprias:

*A sua boa inserção na paisagem é igualmente uma indicação de gosto. Ou ainda, algo mais: a paisagem compreende a sensação – pois são estas as colinas de Turim, cheias de memórias literárias; o apelo estilístico tem como nostalgia as formas orientais presentes nas casas burguesas dos 800’s.*  
(Rossi, 1978, p. 16)<sup>20</sup>

A volumetria evidente transparece o propósito do seu programa. No entanto, o recurso ao tratamento da fachada da sala através da colocação de vidro em três das suas paredes revela uma intenção, não só de enunciação do passado com a utilização de uma estrutura de suporte composta por pilares de betão, cuja fisionomia pode transportar para uma conceção gótica, mas também de pragmatismo aliado a uma necessidade de tecnicidade livre de prerrogativas ditadas por um certo entendimento de modernidade. Apesar da comparação estabelecida entre uma arquitetura gótica e os pilares da Casa Superga, é preciso salientar que esta não passa de uma extrapolação da composição *versus* estrutura. Contudo, é de facto um ponto onde a linha entre passado e o presente se torna difícil de escrutinar, incitando Rossi, no seu

---

<sup>19</sup> Versão original “*si pone assai bene nel paesaggio circostante com la netezza del suo volume chiuso ancor più sottolineato dal paramento continuo di mattoni e nel ricordo dei modi volumetrici di certe architetture militari del Piemonte*”.

<sup>20</sup> Versão original “*un’ottima inserzione nel paesaggio e una indicazione di custo. O meglio qualcosa di più; del paesaggio si è colto il senso – ed è la collina torinese così carica di ricordi letterari -; il richiamo stilistico, nel suo insieme, ha la nostalgia di forme orientali care alle ville borghesi dell’800.*”.

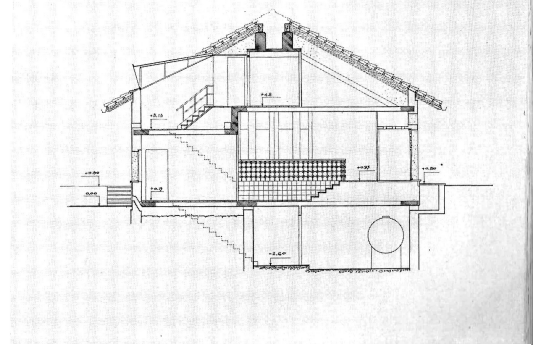
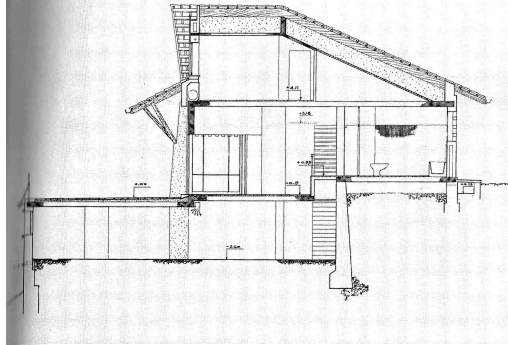
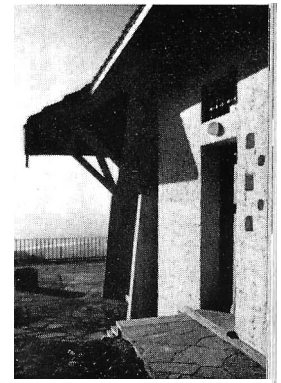
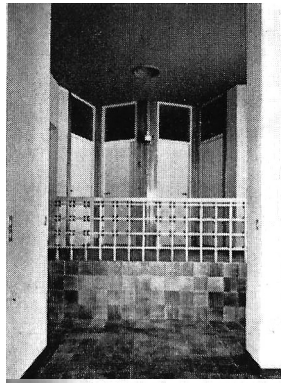
Da esquerda para a direita:

16.vista do interior da sala para a zona de circulação

17.vista para a caixa de caixas

18.vista para a entrada, e acesso ao pátio

19.Seccões longitudinais da casa



20.Página 24 da revista Casabella Continuità n°219. Alusão à obra de Gae Aulenti, Habitazione e Scuderia a Milano S.Siro, no artigo "Il passato e il presente nella nuova architettura", de Aldo Rossi.

Gae Aulenti



Gae Aulenti, nata a Palazzo della Stella nel 1922. Studio professionale in Milano.

## Abitazione e scuderia a Milano, S. Siro





artigo, a salvaguardar aquilo que para si na verdade não passa de uma mera casualidade – *“A necessidade de recuperar os caminhos do passado torna-se ainda significativo para a elaboração de uma nova linguagem.”* (Rossi, 1978, p. 16)<sup>21</sup>. A racionalidade estrutural e técnica conferida pelos pilares oferece ao observador um contraste entre a superfície de betão e a superfície secular transmitida pelo tijolo do corpo principal da casa; o volume que cria a plataforma onde está implantada a casa – resultado da adaptação feita ao terreno sinuoso – é de betão e alberga a lavandaria, garagem e zona técnica.

A cobertura apresenta uma estrutura de madeira, por sua vez revestida de telha envelhecida, com exceção da zona do telhado que corresponde à escada interior de acesso aos quartos que é coberta por folhas de cobre. As arestas do telhado apresentam caleiras sem tubos de queda nos pontos de descarga. (Rossi, 1958)

Apesar da utilização de materiais como o cobre, a construção da Casa Superga é em tudo modesta e independente na forma e detalhe; servindo assim para Rossi como um exemplo de aquilo a que chama de *“o contrário de um gosto genérico.”* (Rossi, 1978, p. 16)<sup>22</sup>. Instigando desta forma a reação na arquitetura, sobre tudo Milanese, através de uma maior compreensão da materialidade do passado. Passado que, através do termo *“continuidade”* serviria como uma ferramenta reguladora sobre a exuberante máquina moderna.

### ***“Abitazione e Scuderia a Milano S. Siro” de Gae Aulenti, 1956***

Licenciada em 1953 pelo Politécnico de Milão, Gae Aulenti tem como um dos seus primeiros contactos com o mundo da arquitetura, em 1955,

---

<sup>21</sup> Versão original *“La necessità di recuperare i modi di un passato ancora significativo per l’elaborazione di un linguaggio nuovo.”*

<sup>22</sup> Versão original *“il negativo di un gusto più genérico”*.



através da sua participação na redação da Revista *Casabella Continuità*, dirigida por Rogers.

Construída em 1956 e situada nos arredores de San Siro, em Milão, a “Abitazione e Scuderia de Gae Aulenti” apresenta, como no exemplo anterior de Raineri, uma tentativa de acomodar uma imagem que ao início transparece ser secular numa leitura inequivocamente moderna. A experiência e “*impegno espressivo indica una validade ainda mais autêntica; onde a autenticidade vem de tentar novos caminhos, até mesmo a contradição.*” (Rossi, 1978, p. 16)<sup>23</sup>. A contradição, presente em grande parte das formas como em alguns dos materiais de construção, não pode, nem consegue delegar para segundo plano a procura do detalhe bem como a maestria da articulação de alguns espaços de transição em tudo descendentes do moderno. Na casa de Gae Aulenti somos levados a entrar num ambiente que nos faz relacionar vários momentos importantes do modernismo; o tratamento das portas que não remonta à *Art Nouveau*, mas sim aos “*métodos mais refinados «Bauhaus»*” (Rossi, 1978, p. 16)<sup>24</sup>; o embasamento de betão nas entradas remete-nos para uma leitura só com igual nas primeiras experiências racionalistas, nomeadamente na casa de Adolf Loos para Tristan Tzara, onde a entrada é demarcada com dois degraus de betão; o pormenor dedicado aos detalhes em madeira, que tem como expoente máximo as escadas de acesso ao primeiro piso, e a sua relação como o detalhe nórdico, fazendo recordar alguns detalhes de Alvar Aalto.

Apesar disto a obra de Aulenti, “*revela um equilíbrio formal quase extraordinário*” (Rossi, 1978, p. 16)<sup>25</sup>, estabelecendo um novo paradigma na forma como se deve encarar esta nova arquitetura do Pós-Guerra italiano. Não ficando atrás dos precursores deste tipo de edifícios, como os holandeses – não só mas também pela sua mestria na utilização e manipulação do tijolo de uma forma moderna – é fabricado um novo dialeto no qual a ideia passa por

<sup>23</sup> Versão original “*loro stesso impegno espressivo indica una validità più autentica; l'autenticità che nasce dal tentare nuove strade, fino alla contraddizione.*”

<sup>24</sup> Versão original “*più raffinati procedimenti «Bauhaus».*”

<sup>25</sup> Versão original “*rivela un equilibrio formale quasi straordinario.*”

23. Vista para a entrada principal e promenor das janelas



compreender que “ o novo provavelmente, e a continuidade, são precisamente a insistência na forma como tal ” (Rossi, 1978, p. 16)<sup>26</sup>, e que a questão passa a surgir do programa e da sua contextualização, e não de uma linha guia genérica.

O edifício organiza-se então em três pisos, no piso térreo situa-se o estábulo, no primeiro piso a habitação e no último piso – no sótão - o celeiro. A estrutura, ao contrário da casa de férias de Raineri, não apresenta uma construção assente na utilização de materiais tradicionais, mas sim numa estrutura em betão entre os panos de tijolo que dão para o interior e exterior, proporcionando, à época, uma inovação na climatização interior, com a criação de uma caixa-de-ar. Os panos de tijolo apresentam-se maciços no piso térreo e perfurados no piso superior. Os pisos são de tijolo reforçado com uma estrutura metálica e no encontro com as *bow-windows*<sup>27</sup> encontram-se em consola. As escadas de serviço entre o estábulo e o piso de habitação são de betão pré-fabricado e foram incorporadas na construção no decorrer do avanço da obra.

O sótão é ventilado através do esquema de madeiras que aparentam fazer o forro do telhado “transbordar” as paredes exteriores – recorrendo a uma malha de madeiras dispostas na horizontal com aberturas pontuais. O telhado é suportado por uma estrutura em treliça de madeira e por sua vez coberto por folhas de amianto. A sua inclinação é faseada, estando plana no topo e inclinada a 45 graus nos lados, como que enunciando os telhados franceses. (Rossi, 1958)

As *bow-windows*, pintadas de branco, albergam ainda no seu topo, e fora do alcance visual do utilizador comum, um sistema com obturador em ripas de madeira.

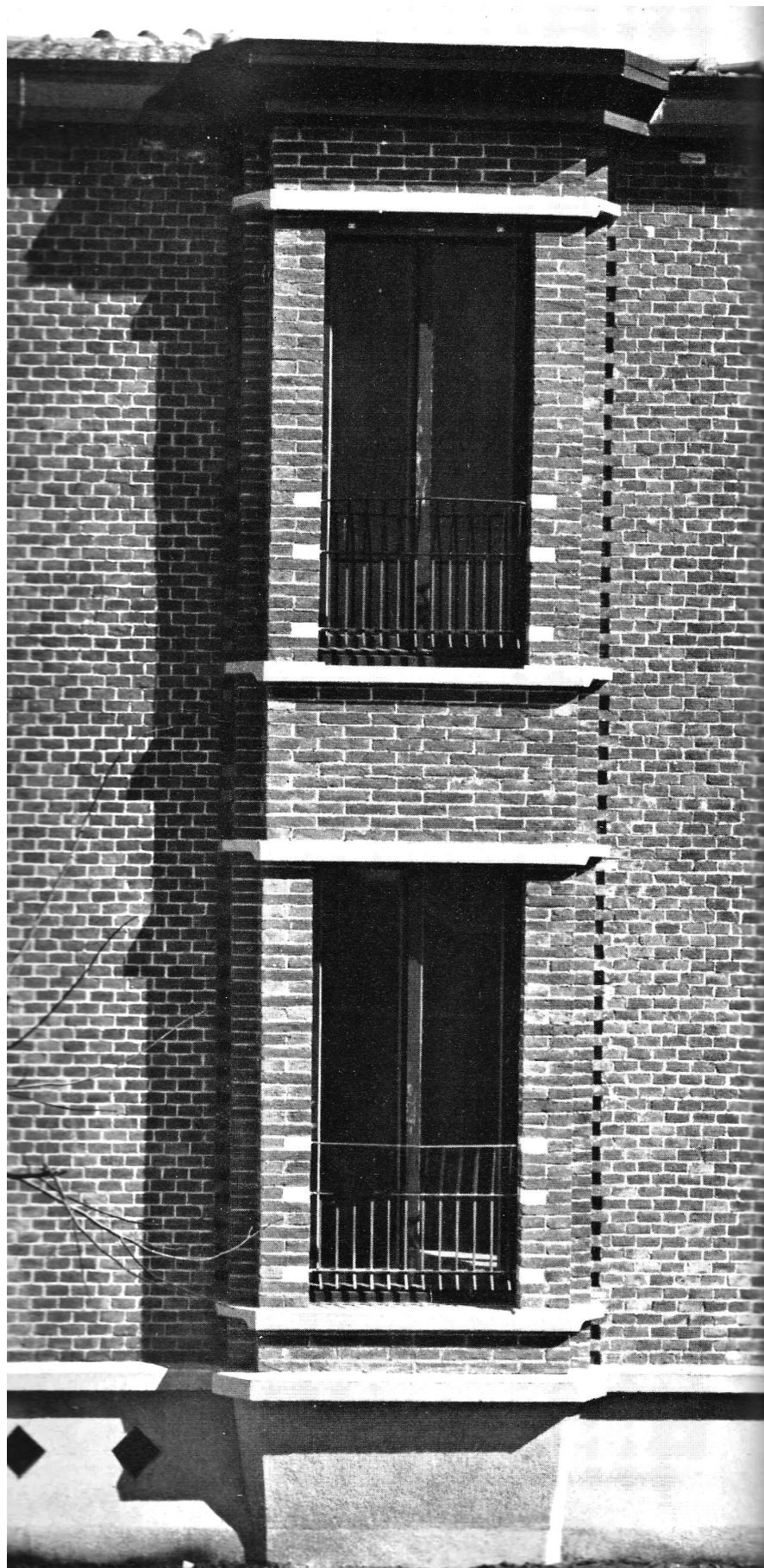
Em resumo, a “Abitazione e Scuderia de Aulenti” apresenta-se como um exemplo onde a maestria do detalhe técnico encontra a exímia qualidade de quem constrói. O encontro entre uma arte de construção, pertencente a um

---

<sup>26</sup> Versão original “*il nuovo probabilmente, e la continuità, è proprio in questo insistere sulla forma come tale*”.

<sup>27</sup> Formato conferido à construção de uma janela, cujos tramos estão dispostos entre si em ângulos.

24. Tre Apartamenti in Du-  
plex, Vittorio Gregotti,  
Meneghetti e Giotto  
Stoppino. Foto do  
alinhamento das entradas  
de luz de um dos duplex



passado distante, e uma ideia de desenho moderno, onde a articulação dos espaços é aprimorada com sistemas construtivos contemporâneos, constitui a argumentação de Rossi tornada realidade. A ligação com as arquiteturas modernas do centro da Europa é como que “diluída” por uma atitude de preservação de uma intelectualidade passada, que em última instância representa a derradeira “continuidade”.

**“Tre Apartamenti in Duplex”, Vittorio Gregotti,  
Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino**

Os três arquitetos, Gregotti, Meneghetti e Stoppino, constituem mais um exemplo de ateliês, então, recém-constituídos por jovens arquitetos. De nome “*Studio Architetti Associati*”, teve as mais diversas participações desde projetos de fundo urbanístico até projetos de design. A colaboração entre os três arquitetos estendeu-se de 1953 até 1969.

O projeto dos “Tre Apartamenti in Duplex” representa um importante ponto na carreira dos três arquitetos, pois foi elaborado em 1950 antes da finalização dos estudos por parte do grupo de colegas no Politécnico de Milão. Estudos que terminariam em 1952 e 1953, respectivamente Gregotti, Meneghetti e Stopino. Este mesmo projeto marcaria o início da parceria entre os três, mesmo com a sua conclusão vários anos após o seu início.

Trata-se de um conjunto constituído por três casas, primeiro de um conjunto de três cada um com o mesmo número respectivo de casas, localizado nos arredores de Novara, na localidade de Cameri. Com o objetivo de servir de alojamento para famílias de funcionários de uma fábrica de têxteis, adota o esquema de duplex, de modo a que as casas ocupassem o menor espaço possível. Permitia-se assim a constituição de uma relação com o espaço exterior, que de outra forma não existiria. Relação esta, que com a existência

25. Pagina 27 da revista Casabella Continuità nº219.

Alusão à obra de Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino, Tre Apartamentos in Duplex, no artigo "Il passato e il presente nella nuova architettura", de Aldo Rossi.



Vittorio Gregotti  
Lodovico Meneghetti  
Giotto Stoppino

### Tre appartamenti in duplex

Le tre abitazioni costruite sono le prime di una serie di nove che ospiteranno le famiglie degli impiegati di una industria tessile. Il piccolo nucleo residenziale è posto alla periferia del paese di Cameri (6.000 abitanti) ad 8 km. dalla città di Novara. La soluzione in duplex adottata ha permesso, oltre che di aderire ai caratteri distributivi della tradizione locale, di soddisfare il desiderio del diretto contatto di ogni abitazione col proprio ortogiardino.

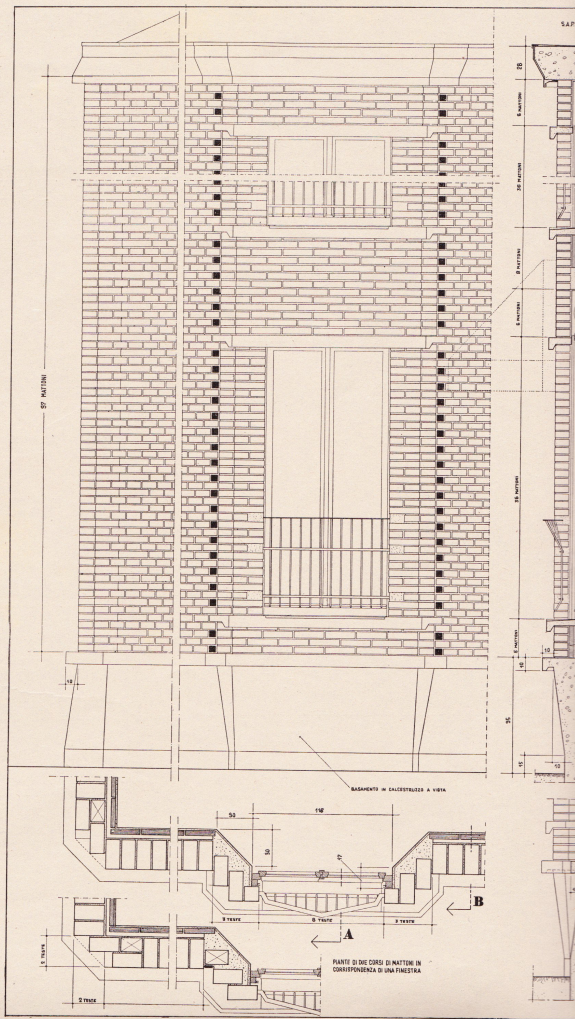
La muratura perimetrale è composta da un tavolato interno di cm. 4,5, da una camera d'aria di cm. 4 e da un muro portante esterno a vista di cm. 25, intonacato sulla faccia interna. La muratura portante è tutta di testa in mattoni a mano sabbatiati con incasso per la malta: la tessitura del muro subisce variazioni solo al di sopra degli architravi delle finestre (dove il muro è di fascia), in corrispondenza degli spigoli convessi e alle spallette delle aperture dove gli spazi dei quarti di mattone che risultano dal cambiamento di tessitura sono riempiti da una serie di ceramiche color verde scuro. Davanzali ed architravi delle aperture sono in cemento e graniglia martellinato color grigio chiaro; prefabbricati, essi sono stati posti in opera col crescere della muratura così che giunti alla gronda la casa risultava all'esterno completamente finita.

I solai sono in laterizio armato: il terreno è a capriate di cemento con copertura di tegole alla marsigliese. La gronda è in lamiera verniciata color rosso-viola cupo. I serramenti sono in abete verniciato color marrone ed i ferri delle ringhiere sono color verde scuro.

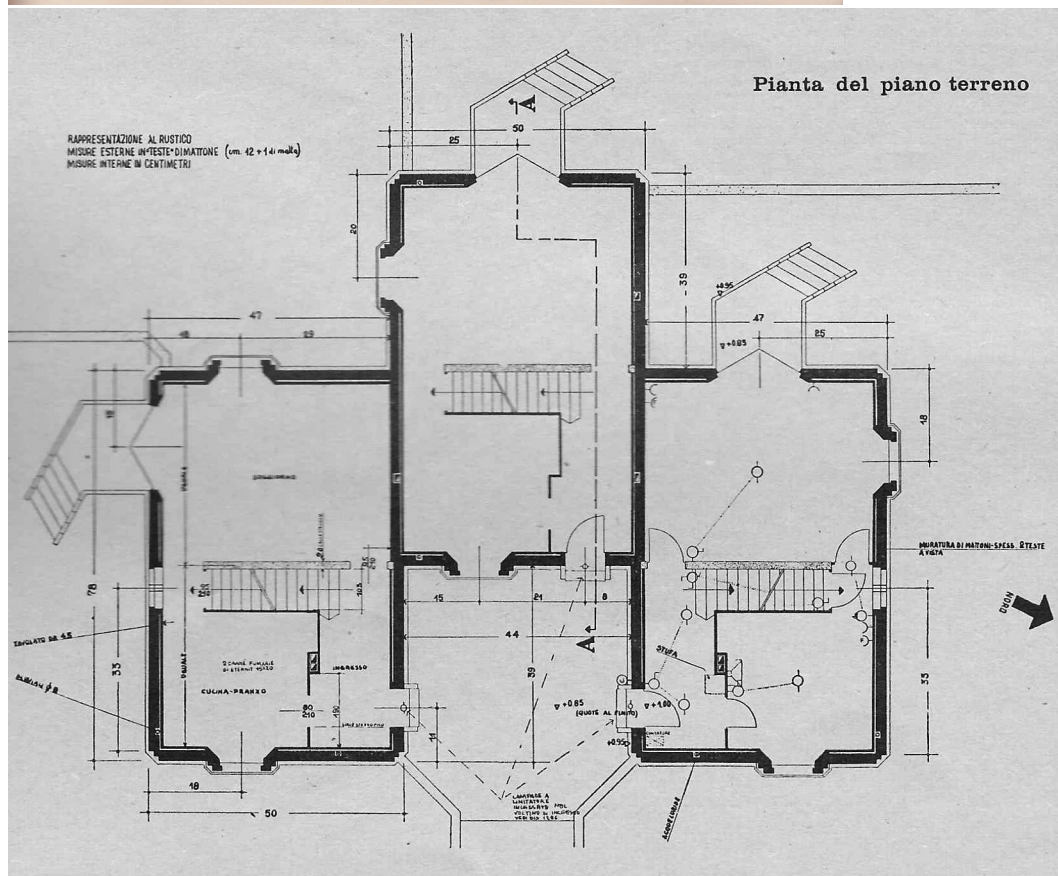
Il piccolo piazzale su cui si aprono gli ingressi alle tre abitazioni è pavimentato, come la rampa di accesso, in mattoni grigi del Ticino.

Il costo totale dell'opera, comprese le sistemazioni a terra, escluso il prezzo del terreno, è di circa L. 8.000 al m<sup>2</sup>. La qualità degli esecutori ha permesso un'ottima traduzione dal disegno all'opera finita.

Giotto Stoppino, nato a Vigevano nel 1926.  
Vittorio Gregotti, nato a Novara nel 1927.  
Assistente di Caratteri Stilistici alla Facoltà di Architettura di Milano.  
Lodovico Meneghetti, nato a Novara nel 1926.  
Studio professionale in Novara.



26. Planta de Piso térrio





de um jardim formal, constituía a demanda local para o desenho do aglomerado. Respondia assim a uma tradição local de grande impacto no conceito projeto, onde se procurava uma relação próxima entre o interior e o exterior da habitação.

Mais uma vez e a par dos exemplos anteriores, a construção – no que ao período de conceção diz respeito – passa por um período em que “ *as formas do passado burguês – mesmo contra os que agora se dedicam a um culto ambíguo – são entendidas como necessárias para recuperar e colmatar o equilíbrio muitas vezes perdido entre a arquitetura e a sociedade.*” (Rossi, 1978, p. 16)<sup>28</sup>. A determinação do ambiente destes arquitetos da escola de Milão é baseada no seu entendimento de que não existe “ *um gosto moderno como tal, mas sim (...) simplesmente programas e tendências, que podemos discutir, aprovar e desaprovar.*” (Rossi, 1978, p. 16)<sup>29</sup>. Tal raciocínio acarretou, e mais ainda após o artigo de Rossi – como veremos mais a frente no trabalho – uma crítica muito cerrada, causada por uma disparidade no entendimento que envolve o conceito de “continuidade”. No entanto, tanto a publicação do artigo de Rossi, como a construção das obras por ele tornadas públicas, serviriam para constituir um sentimento de “uma nova arquitetura”, na qual o discurso – embora com opositores como Bruno Zevi, com a sua noção organicista da arquitetura<sup>30</sup> – procurava constituir uma ideia de necessidade comum.

O sistema construtivo apresenta-se diferente daquele utilizado na casa de Gae Aulenti. Apesar de se encontrar assente num embasamento de betão, como na obra da arquiteta italiana, possui paredes portantes de tijolo, com dois panos, permitindo desta feita o constituir de uma caixa-de-ar, com objetivos claros de climatização. Contudo, neste caso para cumprir as necessidades construtivas, o pano de parede exterior de tijolo apresenta 25 centímetros de espessura enquanto as interiores, de tijolo perfurado, apenas 4.5. As lajes

<sup>28</sup> Versão original “*le forme del passato borghese – anche contro le deformazioni di chi gli dedica ormai un culto ambíguo – sono intese come necessità di recuperare e saldare l’equilibrio, spesso perduto tra architettura e società.*”

<sup>29</sup> Versão original “*un gusto moderno cometa, ma semplicemente esistono dei programmi e delle tendenze, si possono discutere, approvare e disapprovare.*”

<sup>30</sup> Tema explorado no seu livro “*Verso un’architettura organica*”, publicado no ano de 1945.

27. Foto do átrio de entrada



recorrem igualmente à construção à base de tijolos reforçados com uma malha de cabos de aço. O telhado é suportado por uma estrutura de madeira, revestido em seguida por telhas de cimento.

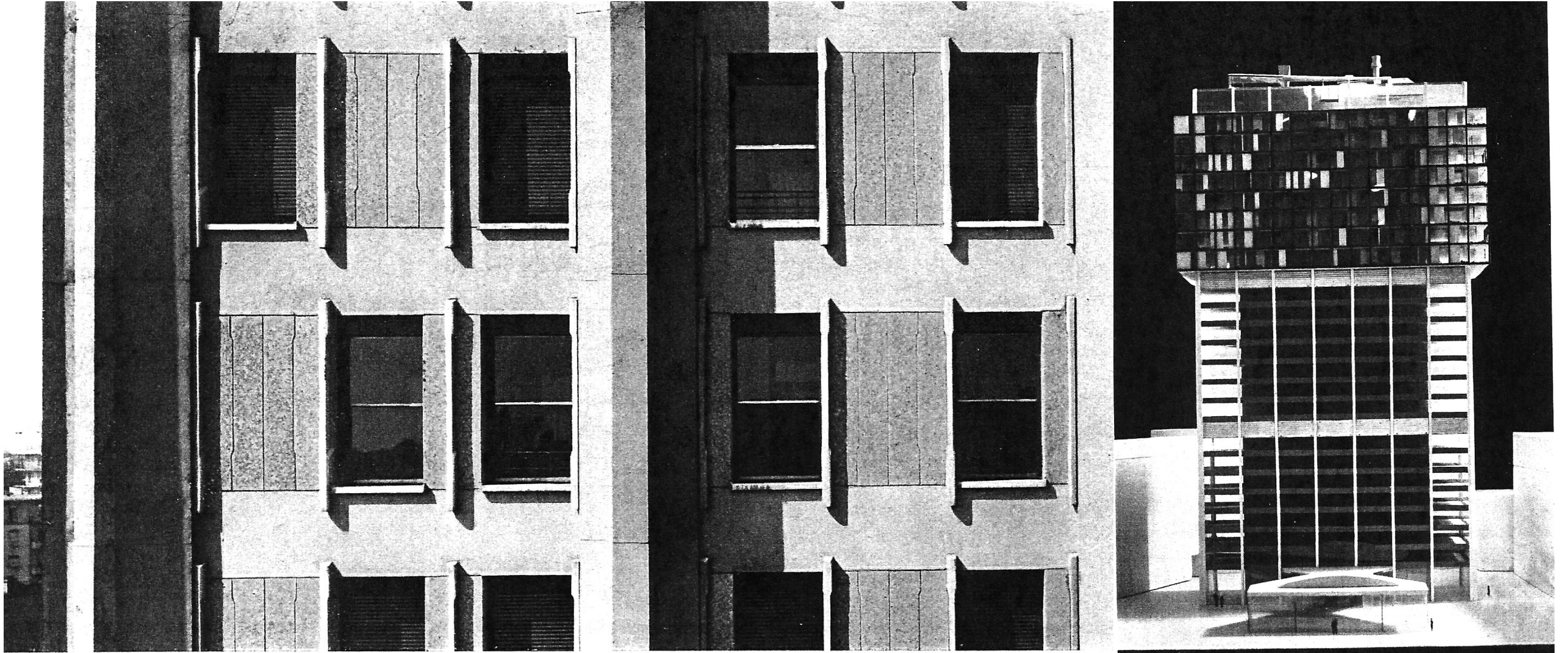
Outra peça de desenho cuidado é o pátio para onde se viram as portas de entrada das três casas, possuindo um muro em betão com a mesma altura do embasamento do edifício, que circunda um espaço revestido a tijolo cinza de Ticino. Apesar destes elementos não estabelecerem uma verdadeira conotação de continuidade com o Movimento Moderno, refletem o cuidado tido no recuperar de temas e recursos em prol de uma arquitetura com uma forte presença de detalhe. E que, como veremos mais à frente, refletirá uma das grandes oposições ao movimento inglês.

Como nas outras duas obras o custo da construção foi relativamente reduzido, a diferença para muitos dos projetos da época, estará na qualidade da mão-de-obra.

Da esquerda para a direita:

28.Foto do pormenor do alçado, painéis de revestimento em betão

29.Solução construtiva para a Torre Velasca com estrutura metálica



## 1. 2. 2 | Torre Velasca, 1958,

BBPR

*“We have had no need to define ourselves as “against”, just like the generation that preceded us. We are what we are, no more, no less, precisely because we arise like synthesis from a paradox that placed the past on one side of the world of culture and the future on the other.”*

*(Rogers apud Molinari, 2008, p.86 )<sup>31</sup>*

---

<sup>31</sup> Tradução livre do autor: “Não tivemos necessidade de nos classificar como contra, como a geração que nos precedeu. Somos o que somos, nem mais nem menos, precisamente porque nos elevamos como uma síntese de um paradoxo que coloca o passado num lado do mundo da cultura e o futuro no outro.”

30. Vista aérea de Milão.  
Posicionamento da Torre Velasca face à sua envolvente



31. Vista aérea de Milão.  
Posicionamento da Torre Velasca face à sua envolvente



Obras como as protagonizadas por Raineri, Gae Aulenti, e Gregotti, apesar de significativas na caracterização de uma arquitetura em ascensão, representam uma sequência de acontecimentos que teve a sua origem nos grupos e ateliês anteriores à Segunda Grande Guerra, que com o passar do período bélico viram a necessidade de se reinventarem. Grupos como o *Gruppo 7*<sup>32</sup>, mais tarde *MIAR*<sup>33</sup>, bem como os *BBPR*, são efetivamente, na região da Lombardia, os principais grupos de reflexão no período que antecede a guerra. No Pós-Guerra observamos uma atitude de patronato por parte de arquitetos desses grupos, como é o caso de Ernesto Rogers e os *BBPR*. Esta ligação entre o arquiteto experiente e o recém-formado estabelece-se como um importante elo de ligação entre as várias gerações de arquitetos italianos, pois só assim é possível compreender o efeito da aprendizagem de Rogers tanto na elaboração arquitetónica, como no acompanhamento de jovens arquitetos como Gregotti e Aldo Rossi, entre outros. Como veremos mais à frente, e muito embora a elaboração arquitetónica seja a principal via de ensino, a revista *Casabella Continuità* apresenta-se como o principal meio de expressão na ainda curta carreira destes arquitetos.

O Grupo de nome *BBPR* - acrónimo do último nome dos arquitetos Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers - é fundado em 1932 por quatro colegas e antigos estudantes de arquitetura do Politécnico de Milão. É desde cedo identificável o trabalho do grupo tanto na escrita de artigos para as revistas *Domus*<sup>34</sup> e *Casabella* - que mais tarde teriam Rogers como diretor - como em pequenos projetos, num período em que os quatro arquitetos detinham uma considerável amizade para com Giuseppe Pagano, membro do *Gruppo 7*.

Apesar de muitos conceitos e ideais terem origens na década de 30, é possível desde logo observar a forte resistência do grupo, e em particular de

---

<sup>32</sup> Grupo de arquitetos Italianos formado por Luigi Figini, Sebastiano Larco, Guido Frette, Giuseppe Pagano, Gino Pollini, Carlo Rava, Giuseppe Terragni e Adalberto Libera.

<sup>33</sup> Acrónimo para Movimento Italiano de arquitetura Racional.

<sup>34</sup> Revista Italiana fundada em 1928 por Gio Ponti.

32. Página 4 da revista Casabella Continuità, alusiva ao artigo de Belgiojoso, Peressutti e Rogers, intitulado Tre Problemi di ambientamento

*Torre Velasca a Milano.*



Studio architetti BBPR L. B. Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers

## Tre problemi di ambientamento

La Torre Velasca a Milano

Un edificio per uffici e appartamenti a Torino

Casa Lurani a Milano



Ernesto Rogers aos termos, que segundo o mesmo apresentavam-se como ambíguos e pouco concretos. Como é descrito por Luca Molinari na sua tese de doutoramento intitulada “*Continuità: a Response to identity crises*”,

*Este era o Modernismo nascido do Futurismo, que no fim da Primeira Guerra Mundial observava já um incremento tanto na complexidade como na ambiguidade da sua análise à delicada relação entre a modernidade e a história.* (Molinari, 2008, p. 61)<sup>35</sup>

A génese da relação do grupo de amigos para com a arquitetura é profundamente alterada com a chegada da Lei Racial<sup>36</sup> em 1938 e com a vida de anonimato que Rogers foi obrigado a seguir – devido à sua descendência judaica. O acrónimo BBP tornar-se-ia, apesar de temporário, efetivo em 1943 com a fuga de Rogers para a Suíça – apadrinhada por Max Bill e Alfred Roth - onde seria acolhido pela mecenas dos CIAM, Madame Mandrot. O período da guerra marcaria ainda a vida dos jovens arquitetos, com a morte do primeiro B da sigla, Banfi, num campo de concentração em Mauthausen. Apesar deste facto, o grupo mantém o nome *BBPR*, ainda que os textos e projetos tenham passado a ser assinados com *BPR*.

Neste contexto de Pós-Guerra e de só três elementos, o grupo é convidado por um cliente privado, “*Società Rice*”, a projetar a torre que integrava o *PRG53*<sup>37</sup>. Com 9.000 m<sup>2</sup> de implantação, tinha como intenção reconstruir uma região da cidade de Milão destruída por bombas em 1943. A localização desta mesma área era da maior importância pois, para além da sua grande relação para com os eixos viários da cidade, localizava-se a uns escassos quinhentos metros da Catedral de Milão. O plano aprovado pelo município, no que ao projeto diz respeito, estabelecia a construção de um

<sup>35</sup> Versão original “*This was a modernismo borne of Futurism, which by the end of the First World War had already seen na increased complexity and ambiguity in its analysis of the delicate relationship between modernity and history*”.

<sup>36</sup> Lei publicada em 17 de Novembro de 1938, pelo Gran Consiglio del Fascismo, onde se promove a discriminação racial de judeus italianos e habitantes das colónias Africanas.

<sup>37</sup> Piano Regolatore Generale del 1953; Plano diretor municipal de Milão aprovado em 1953.

33. Índice do n° 232 da  
revista *Casabella*  
*Continuità*,  
alusiva a Torre Velasca,  
1959

# Casabella



ottobre 1959 232 rivista internazionale di architettura e di urbanistica

direttore Ernesto N. Rogers  
capo redattore Vittorio Gregotti  
segretaria di redazione Julia Banfi  
impaginazione Gae Aulenti

comitato di redazione Prof. Giulio Carlo Argan, Ing. Roberto Guiducci,  
Prof. Ing. Pier Luigi Nervi, Prof. Enzo Paci,  
Prof. Arch. Ludovico Quaroni, Dott. Filippo Sacchi,  
Prof. Arch. Giuseppe Samonà, Arch. Marco Zanuso

centro studi Aldo Rossi, Luciano Semerani, Francesco Tentori, Silvano Tintori  
editore Gianni Mazzocchi

a Ernesto N. Rogers, *1 CLAM al Museo*. 4 *Tre problemi di ambientamento: la Torre Velasca a Milano, un edificio per uffici e appartamenti a Torino, Casa Lurani a Milano, dello Studio BBPR*. 5 L.B. Belgiojoso, E. Peressutti, E.N. Rogers, *Chiarimento*. 25 Leonardo Benevolo, *Un libro sull'architettura europea*. 30 B. Garzeca, P.G. Lucco-Botlera, D. Prola, *Inchieste edilizie sulle città italiane: l'influenza della città sul circondario: Venaria Reale e i suoi rapporti con Torino*. 38 John Woodbridge, *Il « Bay Region Style »: la radiazione nell'architettura della Baia di San Francisco*. 44 *Annali*. 46 E.N.R. e Felix Cantela, *Strutture e strutturalismo*. 52 *Dai giornali e dalle riviste, a cura di Matilde Baffa*. 53 *Recensioni*.

Fotografie: Casali, Fortunati, Fotogramma, Peressutti, Publifoto da p. 1 a p. 24; De Benedetti, Garzeca, Lucco-Botlera, Prola da p. 30 a p. 35; Woodbridge da p. 56 a p. 43; Ferruzzi pp. 44-45; Cubiertas AIA da p. 46 a p. 51.

Direzione e Redazione, Milano, Via Monte di Pietà 15, tel. 890112. Amministrazione e Ufficio Pubblicità, Editoriale Domus, Via Monte di Pietà 15, Milano, tel. 870711/2/3. Una copia, L. 800. Abbonamento a 12 fascicoli, Italia L. 8.000, Istero L. 12.500 (\$ 20); Conto corrente postale N. 3/15690; Gruppo IIR. Printed in Italy. Proprietà Editoriale Domus, Milano. Pubblicazione mensile.

edifício vertical com uma massa não superior a 149.000 m<sup>3</sup>, com pátios exteriores; pátios estes que o grupo caracterizaria como “já (...) desatualizados no século passado e (...) absolutamente intoleráveis nos nossos dias” (Rogers E. , 1959, p. 6)<sup>38</sup>. A resposta esteve na elaboração de um edifício a que chamaram de “semiaberto”, onde o ritmo da fachada bem como a sobreposição da volumetria superior face ao volume inferior procurou proporcionar a criação de apartamentos servidos de terraço, ao mesmo tempo que estabeleceu um aumento da área necessária para os apartamentos.

A Torre Velasca é apresentada no artigo escrito pelos seus autores, na revista *Casabella Continuità*, como uma de três construções<sup>39</sup> cuja “fórmula” de conceção é igual,

*As construções dos três ambientes que apresentamos são muito díspares; seguindo a mesma fórmula para enfrentar os seus diversos problemas, e mesmo sendo semelhantes na forma como foram seguidos, são inevitavelmente muito diferentes na sua aparência. (Belgiojoso, Peressutti, & Rogers, 1959, p. 5)<sup>40</sup>*

Nesta “fórmula” defendida pelos BBPR a volumetria é obtida através da compreensão do contexto real, onde o entendimento histórico do local proporciona o ambiente em que se insere a nova obra. Contrariava-se, assim, o que chamam de linguagem simbólica, presente segundo os mesmos nos edifícios de décadas passadas onde o desenho servia de perpetuador de uma notória segregação social. Desta feita, a arquitetura do conjunto italiano procura que os edifícios sejam feitos por forma a se inserirem na cidade bem

---

<sup>38</sup> Versão original “*com cortili che sarebbero stati già brutti nel secolo scorso ed assolutamente intollerabili ai nostri giorni*”.

<sup>39</sup> Os três edifícios descritos no artigo escrito por Belgiojoso, Peressutti e Rogers, são a Torre Velasca, um edifício de apartamentos em Torino e a Casa Lurani em Milão.

<sup>40</sup> Versão original “*Gli ambienti delle tre costruzioni che presentiamo sono assai diversi; proprio perche abbiamo seguito lo stesso método per affrontare i loro problemi, esse sono simili nel processo che le há formate e, per conseguenza, assai diverse nel risultato delle apparenze*”.

34. Página 26 da revista Casabella Continuità, alusiva ao artigo de Belgiojoso, Peressutti e Rogers, intitulado Tre Problemi di ambientamento, Casa Lurani, Milão



35. Foto do volume da entrada para a Torre Velasca



como servirem o contexto para o qual são requisitados, renegando para o passado a escolha da forma como elemento de obtenção de estatuto.

*Non è de escluder, è claro, também de nós, uma visão decisiva que já contém um determinado gosto, uma escolha pessoal para uma linguagem; mas quando projetamos tentamos manter em suspenso, tanto quanto podemos, as formas do passado. (...)*

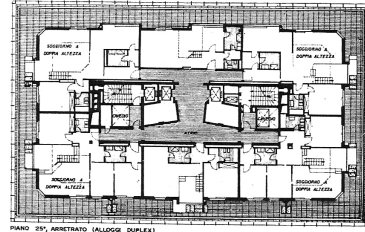
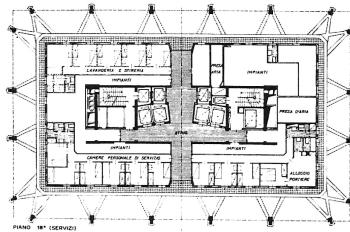
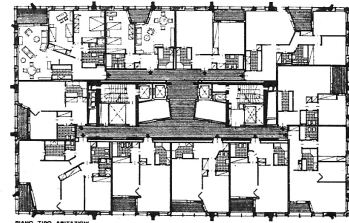
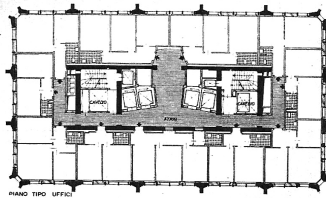
*Na nossa opinião, a única possibilidade de continuidade histórica do funcionalismo está na compreensão da sua questão complexa e rica, sempre aberta à refutação de qualquer apriorismo estilístico, incluindo o da chamada linguagem «moderna» que, deriva de um outro modelo formalmente já adquirido, e, onde reside precisamente a energia fundamental destes princípios; a sua constante evolução, conquista de Gropius, é aplicável a todos os momentos práticos, nos quais cada um deve encontrar em si a sua originalidade (Belgiojoso, Peressutti, & Rogers, 1959, pp. 5-6)<sup>41</sup>*

A Torre Velasca, a par do edifício de apartamentos em Turino e da casa Lurani, procura então uma relação muito estreita e única com a envolvente, sem que se destaque apenas e só pela sua relação volumétrica ou mero gosto. Esta atitude procura ser resposta às críticas desfavoráveis ao pensamento milanês. Pensamento este, de recuperar técnicas e valores do passado, sem deixar que estes toldem os ideais até então atingidos, tanto pela arquitetura como pela sociedade. Assim os arquitetos do norte Italiano esperam evitar a força que classificam como demagógica do formalismo proibitivo, onde se

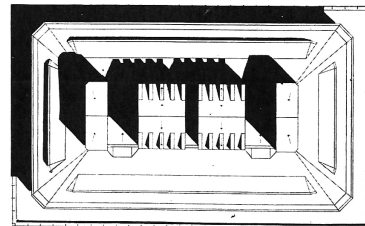
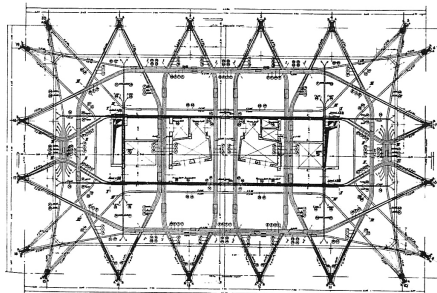
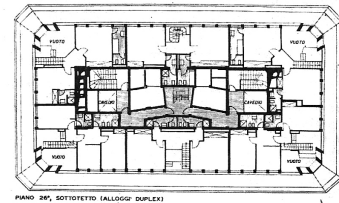
---

<sup>41</sup> Versão original “Non si esclude, naturalmente, anche per noi una intuizione determinante, che contenga già un certo gusto, una scelta personale, per il linguaggio espressivo; ma mentre progettiamo cerchiamo di tener in sospenso, il più possibile, ogni apriorismo delle forme” e “Secondo noi, l’única possibilità di continuità storica del funzionalismo è nell’intenderne la complessa, ricchissima e sempre aperta problematica com il rifiuto di ogni apriorismo stilistico, compreso quello del così detto linguaggio «moderno» che, ove venga raggelato in uno o nell’altro modello, formalmente già acquisito, arresta proprio la fondamentale energia di quei principi: il suo continuo divenire, che è la conquista di Gropius, applicabile ad ogni momento dell’azione pratica, la quale deve trovare in se stessa la sua originalità”.

36. Pagina 13 do número  
232 da revista  
Casabella Continuità.  
Plantas tipo da Torre  
Velasca



Nelle pagine di fronte: L'avanzamento della torre, visto dalla nuova piazza. L'arredo stradale è stato studiato dagli architetti: i lampioni sono in profilato verniciato amaranth scurissimo. In basso: La planimetria della piazza. In questa pagina, a sinistra dall'alto: La pianta tipo per gli uffici; pianta del reparto servizi al 18° piano (rapp. 1:500); l'armatura della soletta dalla quale emergono i tiranti che legano i pilastri in corrispondenza dell'allargamento della Torre. A destra, dall'alto: La pianta tipo delle abitazioni; le piante degli alloggi duplex, la pianta della copertina con i volumi tecnici (rapp. 1:500). \* Dans la page ci-contre: L'avant-corps de la tour, vu de la nouvelle place. L'aménagement routier a été étudié par les architectes: les réverbères sont en profilés noirs contour amaranth très foncé. En bas: Le plan de la place. Dans cette page, à gauche, du haut: Le plan type des étages pour bureaux. Le 18<sup>e</sup> étage réservé au personnel de service, (échelle 1:500). L'ossature du plancher dont ressortent les tirants qui lient les piliers en correspondance de l'agrandissement de la Tour. A droite, du haut: Le plan type des étages pour habitations. Les plans des appartements duplex. Le plan de la toiture avec les volumes des installations (échelle 1:500). \* Opposite page: The fore-section of the tower seen from the new square. Street furniture was developed by the architects: street-lamps consist of a section iron frame painted dark amaranth. Below: General plan of the square. In this page, left, top to bottom: Plan of the typical floor with offices; the service storey (18th floor) (scale 1:500); the floor structure from which protrude the ties joining the pillars where the Tower gets larger. Right, top to bottom: Plan of the typical floor with flats; plans of the duplex flats; plan of the roofing with the volumes housing the installations.



restringe qualquer noção de continuidade e personalidade, e “*apenas superficialmente Moderno.*” (Belgiojoso, Peressutti, & Rogers, 1959, p. 6)<sup>42</sup>.

A Torre Velasca apresenta-se assim distintivamente como uma torre de escritórios, lojas e de habitação, como seria de esperar de um edifício complexo, que segundo os seus autores, se quer moderno. Edifício de 28 andares, dos quais dois são subterrâneos, apresenta na sua entrada um segundo volume de dois pisos sob o solo e um enterrado, onde se articulam lojas beneficiadas com a aproximação ao nível da rua, e ao mesmo tempo dotadas de uma distância suficiente do volume principal. O corpo principal da torre comporta nos dois primeiros pisos, com ligação ao volume externo, um programa comercial; entre o segundo e o décimo sétimo piso dispõem-se os escritórios - cerca de onze por piso. O décimo oitavo piso é ocupado entre outras infraestruturas, pelas máquinas de ar condicionado que servem a totalidade do edifício, estabelecendo-se assim no piso de menor área todo o equipamento técnico do edifício, que de outra forma tenderia a estar disseminado pelo edifício. O volume avançado diretamente assente no piso técnico comporta, por último, os 72 apartamentos, dos quais 6, nos últimos pisos, são duplex.

O edifício possui aproximadamente 87.5 metros de altura, aos quais se juntam mais 11.5 metros, das zonas técnicas na cobertura, ficando-se pelos 99 metros finais. Apesar dos primeiros esboços apontarem para um edifício de desenho simples e “straight forward”, a necessidade estrutural obrigou à necessária introdução de suportes estruturais nas fachadas, por forma a conferir estabilidade ao todo da estrutura. Apesar dos cálculos feitos em Nova Iorque, para a elaboração de uma estrutura que usasse sobretudo elementos metálicos, a opção final ficou-se pela utilização de betão, devido ao elevado custo do aço em Itália. O edifício desenvolve-se em torno de um núcleo, em betão, onde se situam os acessos verticais do edifício, bem como condutas que ligam o piso técnico aos vários pisos do edifício. Este mesmo núcleo por

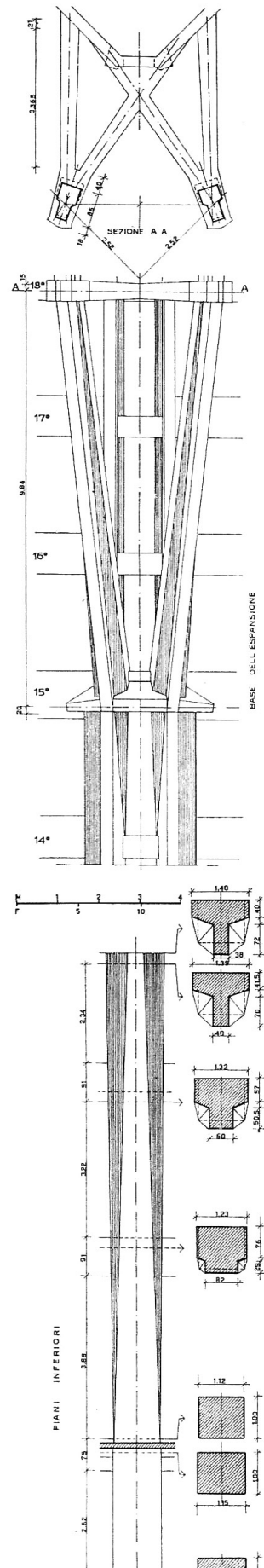
---

<sup>42</sup> Versão original “solo superficialmente moderno”.

Da esquerda para a direita:

37. Vista para a estrutura da Torre Velasca.

38. Pormenor construtivo da estrutura





necessidade tanto espacial como estrutural, apresenta uma estrutura com base em pilares de secção triangular, cujo objetivo se centra na procura de redução da quantidade de área ocupada por estrutura. Muito embora o efeito inicialmente pretendido tenha sido atingido, o espaçamento entre estes elementos incutiu nos engenheiros do projeto desde o início da construção sérias dúvidas quanto à estabilidade do edifício, face à tensão exercida pelo vento nas fachadas envidraçadas da torre. A resolução passou pela introdução de uma segunda estrutura, não só com intenção de suporte mas de rede, permitindo desta forma contrariar a segunda opção que residia na eliminação de envidraçados<sup>43</sup>.

O projeto prolongou-se por um período de sete anos, entre 1951 e 1958. A primeira fase de construção, a colocação das fundações, é anterior a 1956, e marca a fase de indecisão na construção da estrutura do volume da torre. Em 1956, e depois de sucessivos atrasos, a construção é retomada, já com a estrutura de escoramento nas fachadas definida.

Desta feita, segundo os três arquitetos, a estrutura externa da torre resultou de necessidade – como podemos notar, com a ausência da mesma, em maquetes iniciais – estrutural, e não de uma mera conceção estética ou ligação ao passado, relegando para segundo plano as referências de uma hipotética ligação com os elementos góticos da Catedral de Milão, não evitando contudo as críticas por parte de elementos do *XI CIAM*, na sua maioria vindas de Peter e Alison Smithson. Apesar da justificação do grupo de arquitetos italianos para a necessidade dessa estrutura, esta surge como uma provocação nunca desmentida pelo grupo, pois a sua secção triangular apesar de estilizada remete para as estruturas ogivadas do passado. Certo será que no mesmo período estruturas de carácter semelhante, e em muitos casos mais propícias a contaminação por parte destes elementos, são resolvidos com um outro

---

<sup>43</sup> Confrontar com “*Tre problemi di ambientamento*” (Belgiojoso, Peressutti, & Rogers, 1959, pp. 5-8).



cuidado, mesmo que segundo os BBPR, superficialmente modernas, como o caso das estruturas de Pier Luigi Nervi<sup>44</sup>.

Mesmo sendo o resultado de uma extrapolação, a Torre Velasca, constitui para o grupo, nas palavras de Rogers “ *para além do compromisso máximo quanto à importância do lugar, complexidade do tema e a importância do seu tamanho, a maior das nossas ambições.*” (Belgiojoso, Peressutti, & Rogers, 1959, p. 6)<sup>45</sup>. Certo será a imponente presença que o edifício possui na paisagem da Cidade de Milão. A volumetria viria a constituir uma mudança significativa no perfil histórico e cultural da cidade, mesmo que aos olhos de Alvar Aalto seja comentado como “*very Milanese*” (Belgiojoso, Peressutti, & Rogers, 1959, p. 6)<sup>46</sup>. Exclamação esta que espelha o derradeiro objetivo de Belgiojoso, Peressutti e Rogers, uma nova arquitetura que tudo deve ao local onde se implanta.

---

<sup>44</sup> Nervi que com Gio Ponti inaugura em 1958 a Torre Pirelli, também em Milão, junto à estação ferroviária Milano Centrale. Esta torre é nitidamente devedora dos conjuntos dos materiais e soluções construtivas modernas, bem mais próximas do gosto da cultura inglesa. Ainda que representasse a arquitetura do simbolismo criticada por Reyner Banham.

<sup>45</sup> Versão original “*per il massimo impegno che ci há richiesto l’importanza del luogo, la complessità del tema nonché l’imponenza della sua mole, la concentrazione più densa delle nostre ambizioni*”.

<sup>46</sup> Tradução livre do autor: “*Muito Milanês*”.



### 1.3 | “f”uncionalismo Inglês

Considerando a inexistência de arquitetura Moderna em Inglaterra, no período do seu apogeu tanto na Europa como no resto do Mundo, Inglaterra, e em especial o movimento brutalista, vêm como resposta o recuperar da não totalmente explorada máquina moderna, como forma de resposta à crise do Moderno. Recuperar, que na sua génese se sirva unicamente da apropriação de conceitos, pois como veremos no segundo capítulo existe um desagrado com o simbolismo adotado durante este primeiro período moderno.

Muito embora deva esta ligação ao breve período futurista, a máquina defendida pelos brutalistas não integra estruturas como as hidroelétricas de Sant`Elia, mas sim uma noção de pequena máquina servente do seu utilizador. Noção esta que constituiria uma diferente noção à posteriori de Funcionalismo, onde o “F” capital viraria “f” minúsculo. A estética acabaria por perder o seu espaço, dando lugar a ciência como a causa da criação do objeto. (Vidler, 2003, p. 139)

*Os jovens escultores rejeitaram tanto as formas como a teoria da década de 30; os Brutalistas rejeitaram apenas as formas, na ideia de que elas são falsas na teoria (...) Eles acreditam na verdade absoluta constituída por material, estrutura e função, o que nem a denominada arquitetura branca dos anos 30 – nas palavras de James Stirling – faz. Verdade que afirmam por palavras e ações. (Banham R. , 1999, p. 27)<sup>47</sup>*

<sup>47</sup> Publicado originalmente na revista *New Statesman* 55, em 16 de Agosto de 1958, pp 192-193; Tradução livre do autor; confrontar com o original “*The young sculptors have rejected both the forms and the theory of the Thirties; the brutalists have rejected only the forms, on the ground that they are false to the theory (...) They believe in uncompromising truth to materials, structure and function, and they assert, by word and deed, that what James Stirling calls the “white architecture of the Thirties” did not.*”

39. Vista do piso térreo, no período final de construção, escola de Hunstanton



### 1. 3. 1 | Hunstanton School, 1954

Alison e Peter Smithson

*“Water and electricity do not come out of unexplained holes in the Wall, but are delivered to the point of use by visible pipes and manifest conduits. One can see what Hunstanton is made of, and how it works, and there is not another thing to see except the play of spaces”*

(Banham R. , 1999, p. 10)<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Publicado originalmente na revista *The Architectural Review* nº118, dezembro de 1955; Tradução livre do autor: “água e eletricidade não aparecem inexplicavelmente de buracos na parede, em vez disso são conduzidos até ao ponto de utilização por tubagens e condutas visíveis. É possível ver a forma como Hunstanton é feita, e como trabalha, e não há mais nada para ver exceto a sucessão de espaços”.

40. Alison e Peter Smithson  
no decorrer da obras em  
Hunstanton



41. Peter Smithson no  
decorrer da obra em  
Hunstanton





Grande parte do património arquitetónico público e privado viu-se afetado pela Segunda Guerra Mundial, por campanhas de bombardeamento como o *Blitz*<sup>49</sup> em 1940. Contudo o património que no Pós-Guerra, a par de estações e outras infraestruturas públicas, constituía uma necessidade de reconstrução eram as instalações de ensino. Neste âmbito foi lançada uma campanha com o objetivo de erguer novas escolas que servissem as necessidades dos novos tempos. Alison e Peter Smithson - ainda jovens arquitetos recém-formados na Universidade de Durham em 1949 e 1948, respetivamente, surgem neste contexto como participantes de um concurso em 1950 para a construção de uma destas escolas. A sua experiência apesar de muito curta, pois tinham acabado os seus respetivos cursos anos antes, contava já com uma participação no *LCC*<sup>50</sup>, para o qual foram indicados por Leslie Martin.

A influência da arquitetura moderna, apesar de diminuta em Inglaterra por diversas razões, teve, no primeiro período da vida destes arquitetos ingleses, um grande impacto no seu trabalho. O sempre assumido fascínio pela construção de Mies van der Rohe traduz-se numa franca utilização da materialização técnica para a criação de espaços integrantes. Embora negassem tanto a busca pelo formalismo, por considerarem ofuscar o verdadeiro sentido unitário da peça arquitetónica, como o conhecimento integral da obra do mestre alemão.

*O plano não só é radical, mas muito Mies por natureza. Contudo os arquitetos nunca viram o trabalho de Mies. E mesmo que os Smithson não concordem, muito da excelência do seu trabalho é um tributo não só para com eles próprios mas igualmente para o génio de Mies van der Rohe.*  
(Johnson, 1954, p. 148)<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> “Relâmpago” em Alemão, dá nome a campanha de bombardeamento estratégico levada a cabo em 1940 pela Luftwaffe contra Inglaterra.

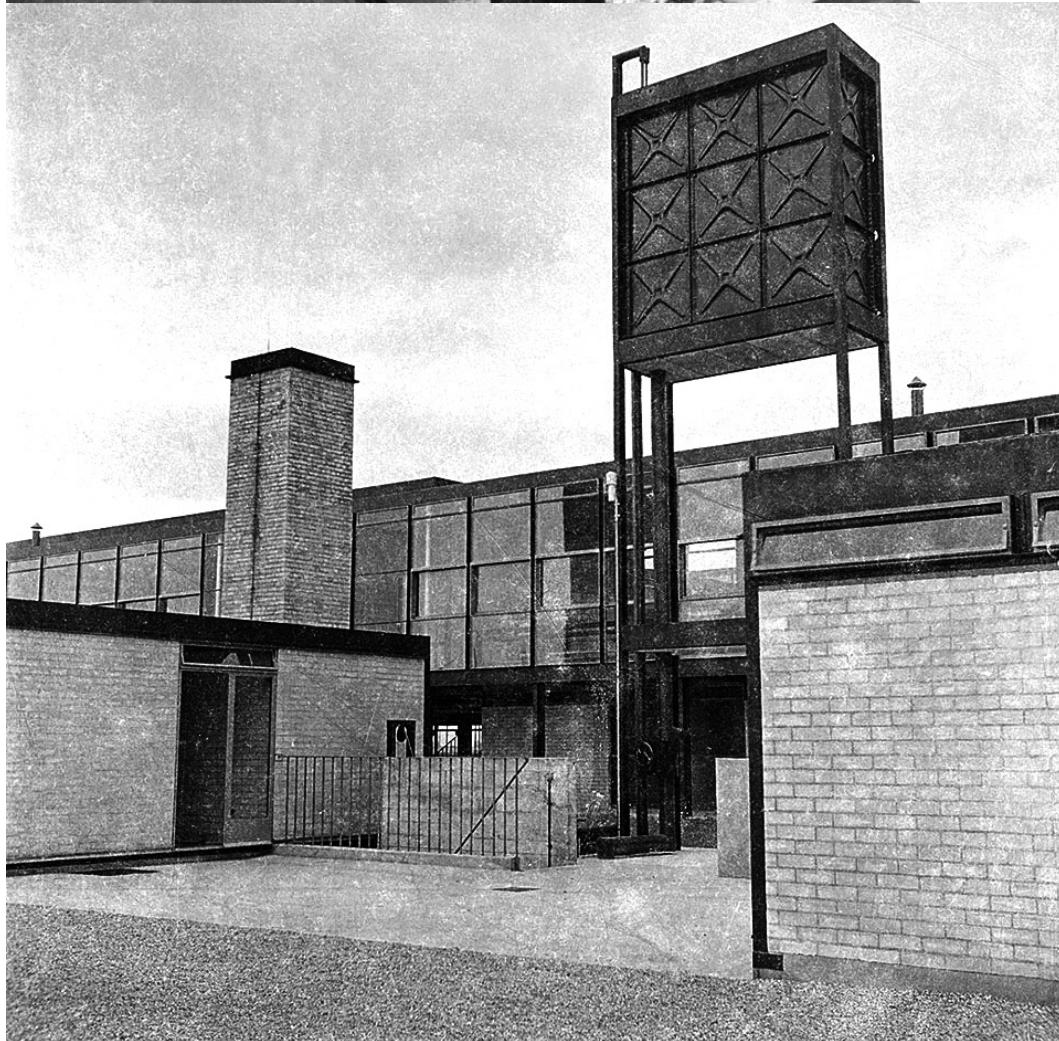
<sup>50</sup> Sigla para London County Council.

<sup>51</sup> Versão original “*The plan is not only radical, but also very Mies-like in its nature. Yet the architects have never seen Mies’s work. And though the Smithsons may not agree, much of the excellence of their work is a tribute not only to themselves but also to the genius of Mies van der Rohe*”.

42. Fotografia do encontro do vigamento metálico com a caixilharia



43. Fotografia das dependências, cozinha e torre de água



Plano que se viria a tornar na teoria, uma das marcas do movimento “*The New Brutalism*” apropriado pelos Smithsons como seu, e do qual Hunstanton serviria de obra charneira. O projeto apresentado no concurso por ambos, descrito no artigo de Philip Johnson na revista *Architectural Review* intitulado “*School at Hunstanton, Norfolk, by Alison e Peter Smithson*”, representou um novo olhar sobre a construção pública, no caso de infraestruturas escolares (Smithson & Smithson, 1953, p. 325). Em vez do uso normalizado de elementos prefabricados na construção<sup>52</sup> utilizaram uma estrutura metálica constituída por pórticos metálicos. Pórticos que suportariam um conjunto de lajes de betão pré-tencionadas, montadas através da conjugação de vigas e pilares metálicos em H, onde o recurso à “Teoria da Plasticidade” permitiu a criação de vãos superiores com recurso a elementos de dimensão reduzida (Johnson, 1954, p. 152). A conceção estrutural viria a conferir ao edifício, no seu todo, uma correlação para com a estética Moderna até então inexistente em edifícios de destaque em Inglaterra. O remate dos elementos estruturais recorreu à utilização de paredes de tijolo permitindo a obtenção de paredes opacas pelo interior, demarcando assim a volumetria através da sua relação com a transparência dos envidraçados. A relação destes dois elementos para com a estrutura metálica viria a acrescentar leveza à ideia de cheio e vazio, transmitida pelos elementos opacos e os transparentes.

*Os painéis de tijolo no fim das elevações não só enaltecem visualmente o vidro, não só servem para conferir as necessárias paredes brancas pelo interior, como atribuem rigidez à estrutura conforme indicado na Teoria da Plasticidade. Foram concebidas desde início, como todos os outros elementos, pertencendo à estrutura à funcionalidade e à decoração como parte de uma arquitetura integrante. (Johnson, 1954, p. 153)<sup>53</sup>*

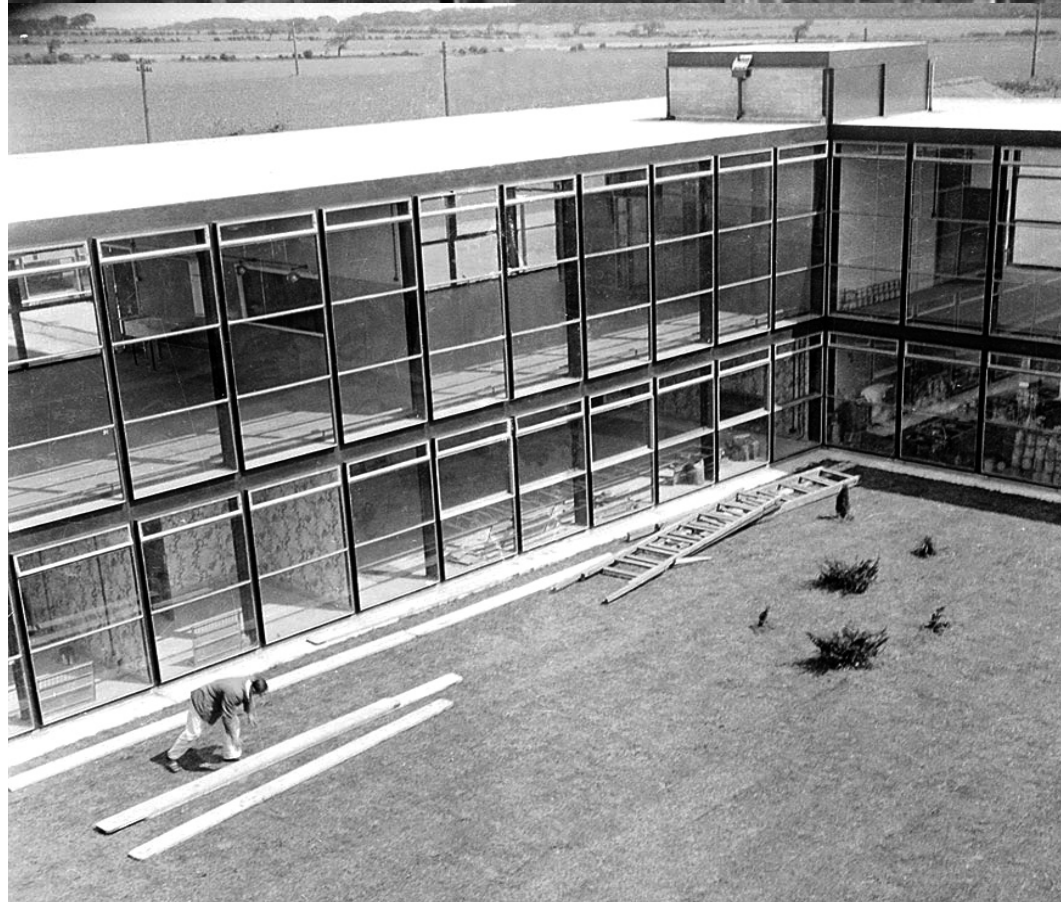
<sup>52</sup> Sistema de construção muito comum no período da Segunda Grande Guerra pelo seu custo inferior e rapidez de montagem.

<sup>53</sup> Versão original “*The brick panels in the end of the elevations are not only there to set off the glass visually, nor only to provide necessary blank walls internally, nor only to stiffen the frame-thought that in Plastic-Theory they must do. They were conceived from the very first, as were all other elements, as performing structurally functionally and decoratively as parts of na integrated architecture*”.

44. Foto de uma visita à obra de Hunstanton por parte de Peter e Alison Smithson



45. Fotografia de um dos pátios durante a fase final de montagem das caixilharias



A utilização destas mesmas peças metálicas forneceu igualmente a noção de ritmo na fachada onde uma subestrutura acoplada – também ela metálica – permitiu a colocação de caixilharia. O ritmo produziu tramos, que por sua vez estariam divididos em duas caixilharias.

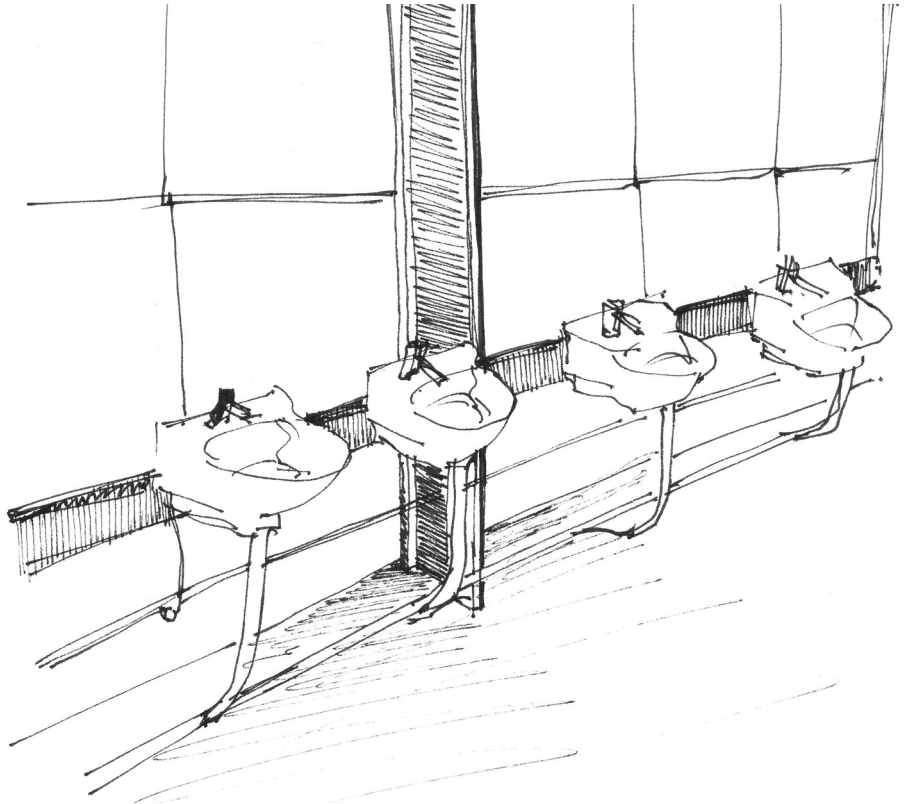
De planta retangular – pontualmente interrompida por pátios – o complexo, que compreende a escola, está quase na sua totalidade remetido a um edifício de dois pisos, tendo apenas, como elementos externos o ginásio – de só um piso embora de pé direito duplo – as cozinhas e o tanque de água que serve a escola. O ritmo estabelecido pela subdivisão do volume principal contrasta – através da inclusão dos vários serviços ao longo da sua subdivisão interna – com a colocação externa dos volumes serviços, estabelecendo igualmente – como anos mais tarde em *Leicester Engineering Building*<sup>54</sup> como veremos mais à frente no trabalho – um contraste entre a horizontalidade obtida pelo volume maior e a verticalidade dada pelo elemento do tanque de água.

Muitas escolas da época, que através da utilização de sistemas modulares – com recurso a sistemas pré-fabricados – apresentavam plantas densificadas onde as várias funções da escola interagiam não pela sistematização nem utilização do espaço, mas pela proximidade estabelecida pela dinâmica de construção, resultando em esquemas complexos que muitas vezes produziam efeitos nocivos na dinâmica de ensino a que a escola se propunha (Johnson, 1959, p.152). Pelo contrário a escola de Hunstanton proposta por Alison e Peter Smithson estabeleceu um novo paradigma na organização espacial de espaços letivos e de serviços, estabelecendo desde o início toda a área do piso inferior para serviços administrativos, vestuários e sanitários, remetendo o segundo piso de forma integral, com a devida divisão, a espaços letivos. Pode-se constatar na constituição do volume maior, a existência de elementos de vazio – que viriam a formar os dois pátios, com um

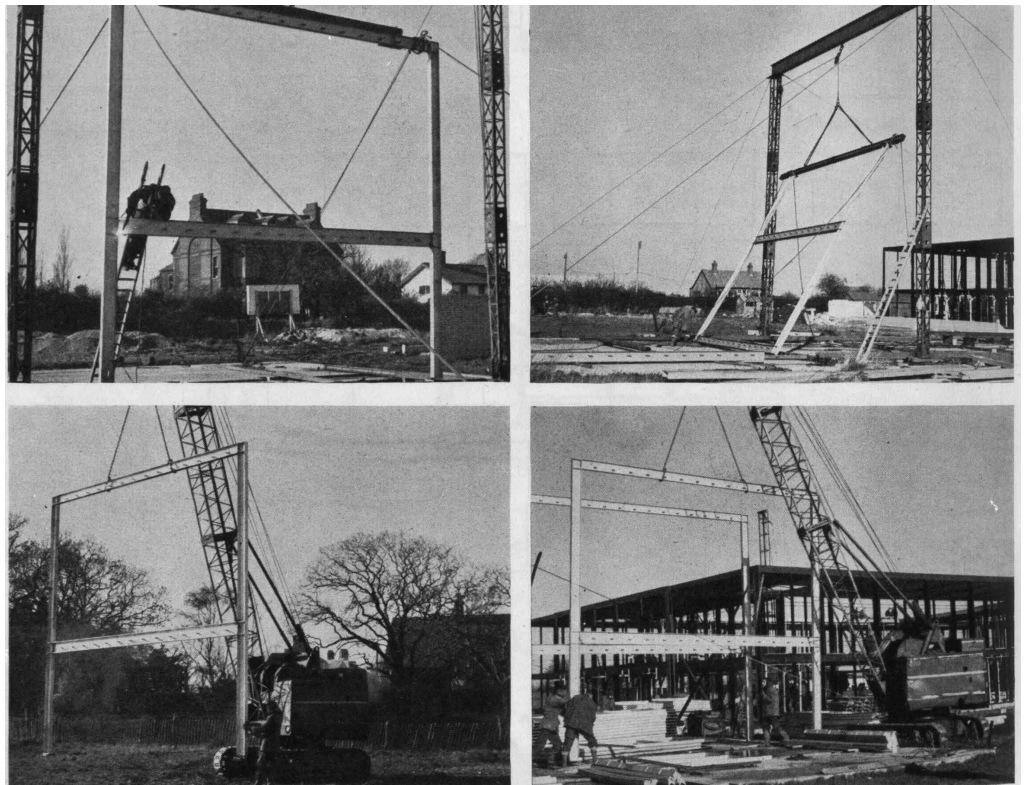
---

<sup>54</sup> Edifício de James Stirling e James Gowan para o Departamento de Engenharia da Universidade de Leicester, 1963.

46.Desenho do autor.  
Sanitários de Hunstanton



47.Fotos do período de  
construção da escola de  
Hunstanton



terceiro, central a servir de hall coberto – a que muitas das críticas da altura consideraram como semelhantes a uma prisão pelo seu carácter duro – na materialização - e pouco inclusivo. Contudo, e como defendeu Philip Johnson, no seu artigo, a escala de relação entre o cheio e o vazio proporciona a aclamação de que de facto, e como os arquitetos da mesma defendem:

*“é uma escola, não uma prisão” (...) porque viram que sem uma solução radical para o problema do pátio, bons detalhes e aplicações artísticas, só viriam a criar uma prisão mais artística. (Smithsons apud Johnson, 1954, p. 152)<sup>55</sup>*

Este plano “radical” defendido pelo americano no seu artigo da *Architectural Review* é explicado com o recurso por parte dos arquitetos a um esquema em bloco, onde, e apesar de ser propício para a obtenção de um esquema em planta livre, é procurado um espaço onde essa mesma formalidade absoluta do espaço contínuo não exista de todo. Nesse âmbito, a definição do espaço não parte do todo mas dos mais pequenos encontros, no caso específico de Hunstanton da forma como a materialidade é exposta ao utilizador, *“Estávamos preocupados com a forma de ver os materiais pelo que são realmente; madeira como madeira; areia como areia.”* (Smithsons apud Robins, 1990, p. 201)<sup>56</sup>. A este recurso, os Smithson chamariam de *“As Found”*<sup>57</sup>, e revelar-se-ia um importante fator descritivo do movimento *“The New Brutalism”*, que teve, durante o período de elaboração do projeto bem como da sua construção, o desenvolvimento teórico e a necessária integração na comunidade Inglesa.

---

<sup>55</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original *“it’s a school, not a prison’ (...) because they saw that without a radical solution to the courtyard problem, pretty detailing and applied art-work could only make a more artistic prison.”*

<sup>56</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original *“We were concerned with the seeing of materials for what they were; the woodness of wood; the sandiness of sand”.*

<sup>57</sup> Nome atribuído a uma adoção tanto na arquitetura como na arte, do conceito de mostrar o objeto como este é de facto, *“Uma confrontante mas ao mesmo tempo reconhecedora ideia do que era de facto o mundo no pós-guerra.”* (Robbins, 1990).

48. Página 159 da revista  
The Architectural Review,  
com fotos do artigo de  
Philip Johnson, onde se dá  
destaque à materialidade do  
piso térreo



...reases at either end of the entrance-foyer to the assembly-hall, show in 13 above the elegant and unassuming management of  
d-rails, in the manner of an older functional tradition, while the view from underneath, 14, shows the care and precision with which  
sliding and wood have been brought together.





“As found” surge neste panorama como uma aproximação a um determinado modernismo, que segundo Reyner Banham teria tido o seu período de ouro na primeira e segunda década do mesmo século – ao qual se refere como a “*Silence Zone*”, como veremos no decorrer do trabalho. Modernismo este que, segundo Vidler, teria tido em Inglaterra uma clara preferência pela influência racionalista e “F”uncionalista de Walter Gropius.

*O ritmo de Le Corbusier era “muito mais contundente... como o de um dançarino aparentemente independente do peso da matéria,” enquanto Gropius possuía o ritmo de “uma máquina perfeita” (Pevsner apud Vidler, 2008, p.112)<sup>58</sup>*

Muito embora se consiga estabelecer a ligação entre este e o anterior período, a importância do resultado que esta mesma provoca na arquitetura do Pós-Guerra é de grande significado. “As found” passa a determinar não só a aproximação a um momento de grande importância para a arquitetura como o tenta levar mais além. O formalismo do anterior movimento é substituído pelo anti-Design, “*Agora que os Smithsons viraram as costas a tal formalismo e “composição” no desenho em busca de um tipo de anti-design, de Adolf Loos, a que chamam de New Brutalism*” (Johnson, 1954, p. 152)<sup>59</sup>.

O intento passa pela compreensão de que o objeto deve estabelecer uma compreensão definitiva quanto ao intento do programa pretendido, e que por isso deve valer por ele mesmo, “*Esta crueldade inerente a um dos básicos imperativos morais – honestidade na estrutura e no material – precipitou a situação na qual apenas a caneta de Ibsen lhes faria justiça.*” (Banham R. , 1999, p. 10)<sup>60</sup>. Este

---

<sup>58</sup>Tradução livre do autor; confrontar com o original “*the rhythm of Le Corbusier was “far more pointed . . . that of the dancer seemingly independent of the weight of matter,” while Gropius had the rhythm of “an accomplished machine”.*”

<sup>59</sup>Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Now that the Smithsons have turned against such formalistic and ‘composed’ designs toward na Adolf Loos type of Anti-Design, which they cal the New Brutalism*”.

<sup>60</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*This ruthless adherence to one of the basic moral imperatives of the Modern Movement – honesty in structure and material – has precipitated a situation to which only the peno f Ibsen could do justice*”.

49. Desenho do autor.  
Vista para o recuado da  
fachada sul para o pátio



ponto encontra-se representado na sua plenitude na escola de Hunstanton, através não só da sua materialidade, mas da preocupação de manter visíveis todos os elementos que se considerariam secundários e que habitualmente ficariam remetidos a tetos falsos ou painéis, como as condutas, ou mesmo os tubos de água e aquecimento que percorrem todo o edifício.

De acordo com Philip Johnson a tarefa de produzir arquitectura de baixo custo com recurso a temas que na sua conceção invocariam um maior acervo de fundos acarreta os seus problemas,

*Existem problemas adicionais inerentes a qualquer tentativa de fazer Mies de forma barata. Devemo-nos lembrar da abordagem muitas vezes feita a Mies: “O mais simples possível, não importa o custo”. É simultaneamente difícil reduzir o custo e manter a elegância. Os Smithsons conseguiram-no por diversas vezes, e onde não o fizeram, tenho certeza que não estarão tão descontentes quanto eu estou. (Johnson, 1954, p. 148)<sup>61</sup>*

Desta forma, e apesar do comentário de tom tanto crítico como inquisitivo de Philip Johnson, Alison e Peter Smithson têm em Hunstanton, não só a compreensão moderna, como a analogia de mudança que o seu movimento “*The New Brutalism*” procuraria estabelecer na arquitectura que lhes era contemporânea.

Da esquerda para a direita:

50. Fotografia da cobertura dos Workshops do Leicester Engineering Building  
Colagem

51. “The Future of Architecture” de Nils Ole Lund

<sup>61</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*There are additional troubles inherent in any attempt to do Mies on the cheap. One should remember the reproach often throw at Mies: ‘As simple as possible, no matter what the cost.’ It is correspondingly difficult to save money and keep the elegance. The Smithsons have succeeded in many ways, and were they have not I am sure they are not as displeased as I am apt to be*”.



### 1. 3. 2 | **Leicester University Engineering Building**, 1959

James Stirling e James Gowan

*“in some obtuse way of its own, regained a good deal of the bloody-minded élan and sheer zingo of the pioneer modernism of the early Twenties. Largely, I think, this is because it really does seem to be a natural machine-age architecture of sort that must have been in the minds of the werkbund`s founding fathers or Antonio Sant`Elia.”*

(Banham R. , 1999, p. 98)<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Publicado originalmente na revista *New Statesman* 67, 6 Março de 1964); tradução livre do autor: “de uma forma destorcida muito própria, recuperou grande parte do carácter impulsivo, irreverente e controverso do modernismo pioneiro dos anos primeiros anos da década de 20. Penso isto, porque de facto parece mesmo um tipo de arquitetura ‘machine-age’, que deve ter estado na mente dos fundadores do Werkbund ou mesmo de Antonio Sant’Elia”.

52. Fotografia tirada de norte para o edifício onde se organizam os laboratórios do Departamento de engenharia, com a torre administrativa imediatamente por detrás.



Sendo uma causa direta da Segunda Grande Guerra – pois resulta de uma ligação assente na aposta em infraestruturas no decorrer do Pós-Guerra – podemos verificar durante toda a década de cinquenta bem como no início da de sessenta, uma aposta no desenvolvimento e criação de infraestruturas ligadas ao ensino, através do programa de construção patrocinado pelo MOE<sup>63</sup>. Para além deste facto, e com impacto direto no tema em estudo, observamos uma tomada de consciência assente na necessidade de ter arquiteturas que pudessem corresponder de forma prática e sobretudo assertiva à relação utilizador *versus* programa.

O ano de 1959, ainda influenciado pelo impacto produzido pelo último caso de estudo - Hunstaston School de Peter e Alison Smithson – revela a construção de uma outra obra que viria a marcar tanto a escola pública inglesa como a arquitetura em geral. O edifício em questão resultaria então no previsto departamento de Engenharia da Universidade de Leicester, só finalizado em 1963. O edifício projetado por James Stirling e por James Gowan, a par de outros edifícios construídos na altura como a Medical Research Towers para a Universidade da Pensilvânia de Louis Kahn, ou mesmo a Yale University School of Art and Architecture de Paul Rudolph, partilha da mesma irreverência e disponibilidade na resolução das questões programáticas (Jacobus , 1963). Nos três casos, a estética dos edifícios viria a colocar num novo patamar o conceito de funcionalismo e a sua relação para com a habitabilidade *versus* propósito:

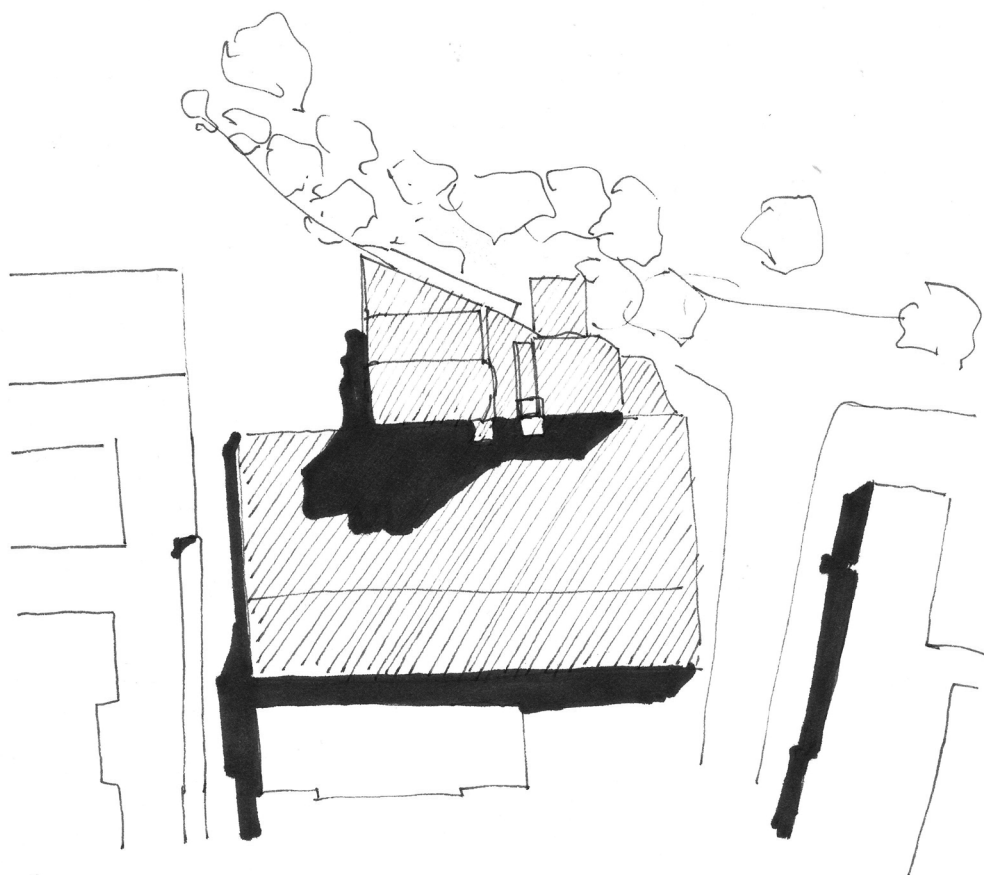
*não tiveram tempo, dinheiro ou mesmo espaço para uma especulação distintiva sobre o estilo: o carácter emerge com uma força estonteante dos ossos da estrutura e das funções que alberga. (Banham R. , 1999, p. 96)<sup>64</sup>*

---

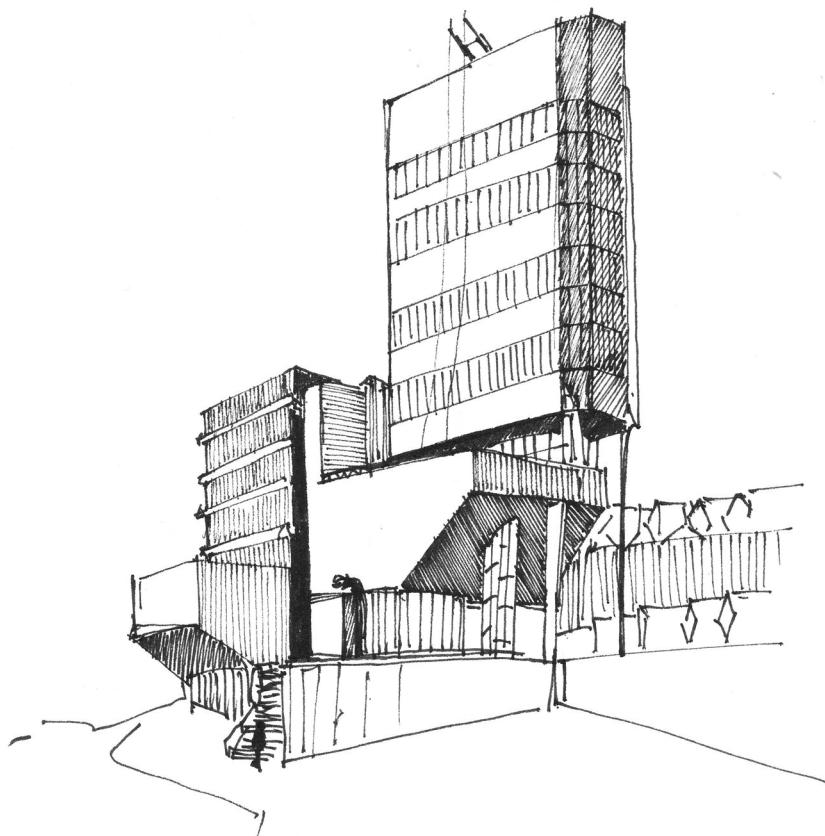
<sup>63</sup> Sigla para Ministry of Education.

<sup>64</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*they had neither time, money nor ground-space for disembodied speculation about style: the character emerges with stunning force from the bones of the structure and the functions it shelters.*”.

53. Desenho do autor.  
Implantação do conjunto  
do Leicester Engineering  
Building



54. Desenho do acesso à  
principal entrada do edifício,  
e relação estabelecida entre  
o auditório e a  
torre administrativa





As exigências programáticas encerram, assim nelas mesmas, a definição da constituição do edifício.

Contudo, não se pode deixar ao acaso a relação do projeto com a sua implantação, pois esta é igualmente um fator de extrema importância, bem como uma das causas para a concretização da forma final. Tendo sido conferido um terreno que em comparação com homólogos edifícios do campus universitário se pode considerar diminuto: “*o complexo inteiro teve de ser condensado num terreno que, pelos padrões do senso comum, acabaria por ser 25 por cento mais pequeno.*” (Banham R. , 1999, p. 97)<sup>65</sup>. Ponderando ainda a necessidade de área, que o próprio programa exigia, foi encarada desde o início como uma inevitabilidade a construção em altura. Assim, conjuntamente com o pedido de colocação de um tanque de água a trinta metros de altura com a função de servir os *workshops* na realização de experiências hidráulicas, o edifício ganharia o seu tão característico fator vertical. Criando desta forma um precedente que até então dificilmente conseguia sair do papel. Fazendo com que as restrições de localização bem como programáticas, auxiliadas por um “*tipo de Darwinismo*” (Jacobus , 1963, p. 253)<sup>66</sup>, intencionalmente pensado como uma tentativa de descolar de uma exagerada preocupação pelo local, tivessem como intenção evitar o já presente “*cliché moderno*” (Jacobus , 1963, p. 253)<sup>67</sup>.

As exigências, no que ao programa diz respeito, foram desde logo complexas, proporcionando na sua resolução momentos únicos na arquitetura do edifício - aquele que seria até então o mais complexo na carreira dos dois, e ainda relativamente jovens, arquitetos. À parte do tanque de água foi igualmente pedido que o espaço dos *workshops* fosse na sua totalidade flexível, permitindo a sua mutação consoante a necessidade. A luz que os banhasse deveria ser indireta e especificamente virada a norte, por forma a impedir que

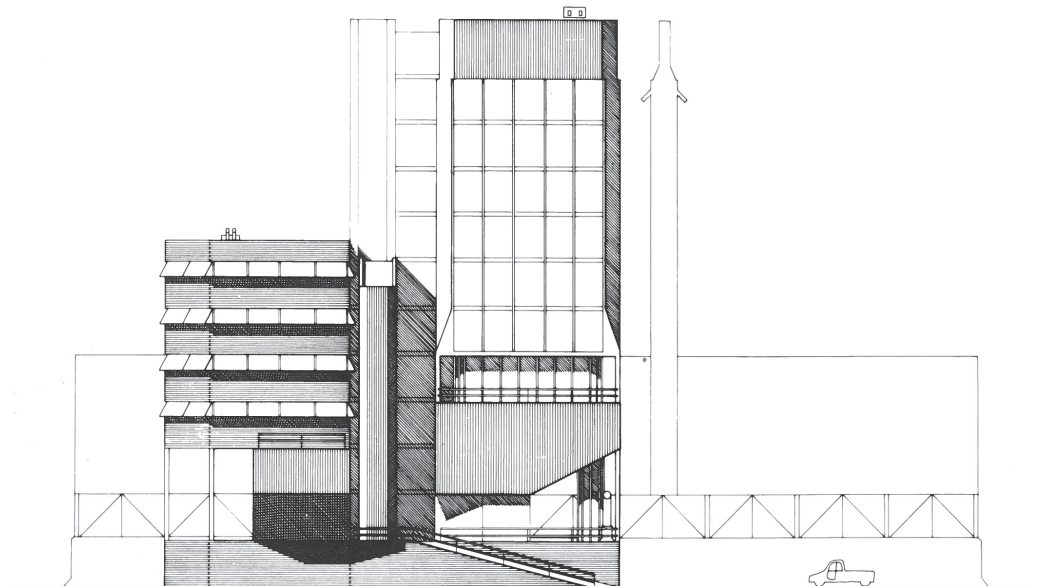
---

<sup>65</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*the wole complex has had to be crammed onto a site which, by common-sense standarts, ought to be about 25 per cent too small for it.*”.

<sup>66</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*kind of Darwinian*”.

<sup>67</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*modernist cliché*”.

55. Alçado da fachada norte



56. Fotografia do acesso à entrada do edifício



esta interferisse com as experiências que se iriam realizar nesse mesmo espaço. Dado que o terreno, tido para o edifício, apresentava uma escassez de espaço, aquele condicionamento marcou a composição da volumetria de uma forma muito significativa. Como último requisito, a estrutura de betão e paredes do mesmo material deveriam ser revestidas. Sobre esta condição Stirling e Gowan mostram particular agrado, por considerarem que as superfícies de betão eram inapropriadas ao clima britânico – permitindo igualmente desta forma uma composição plástica única.

O Leicester Engineering Building surge assim do cruzamento de exigências que na sua globalidade conferem complexidade pela forma como se organizam e interagem. Desta forma, o edifício é dotado de uma volumetria compósita, na qual se destacam dois conjuntos distintos: o dos *workshops* e aquele, por si só também compósito, onde se situam os serviços admirativos, laboratórios – cada um na sua respetiva “torre” - auditórios e zona técnica. É de realçar, ainda em termos volumétricos, que a circulação é tida como outra peça fundamental na dinâmica do edifício. É ela, nas suas diferentes caracterizações e localizações, que permite o acesso aos mais diversos volumes e ao mesmo tempo serve de contraponto à massa que estes apresentam “*Esta composição de torres e vidro é uma fantástica invenção, muito porque procede rigorosamente duma reflexão estrutural e de circulação sem enfeites ou adereços.*” (Banham R. , 1999, p. 97)<sup>68</sup>. O edifício destaca ainda a muitos níveis um enorme detalhe tanto na adaptação como na caracterização, tornando-se uma peça única de uma verdadeira “*Machine-Age*” (Banham R. , 1999, p. 98)<sup>69</sup>.

No piso zero, como primeiro impacto, deparamo-nos com um muro de tijolo vermelho. Além da sua função de parede delineadora, representa igualmente uma importante peça de composição, constituindo um embasamento opaco. Ao possuir continuidade no volume dos *workshops*

---

<sup>68</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*This composition of towers and glass is a fantastic invention, the more so because it proceeds rigorously from structural and circulatory considerations without frills or artwork.*”.

<sup>69</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “idade da máquina”; termo utilizado por Banham no descrever os ideais defendidos pelos futuristas e pelo modernismo da década de 10 e 20 do séc. XX.

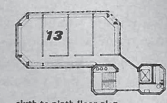
57. Página 259 da revista  
*The Architectural Review*,  
 com as plantas alusivas aos  
 pisos tipo, no artigo de John  
 Jacobus, 1963

*(continued from page 254)*

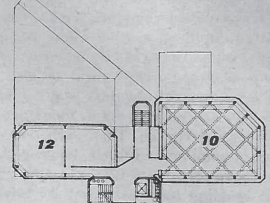
significant in spite of appearing inconsistent with what has just been said about its real functionalism, and the justification of its parts. The building's partition comes about because of use, present or anticipated and because of site. The tower came about because the north-light shops devoured the ground on the site, and because a one hundred-foot column of water was written into the brief. One can think of the taller element as either a miniature skyscraper with a water tank forming the brick cornice of an otherwise glass sheath, or as a water-tower whose legs have been filled in with office space. Subsequently, the diagonal placement of the ridges of the

north lights was dictated by the fact that it was impossible to place a northern-oriented building of sufficient floor area on the cramped site. Subsequently, this enforced 45-degree angle was allowed to influence other details of the building, especially in the cluster of towers, if only out of a desire for visual harmony. Out of these incidentals the architects fashioned a coherent, original and unforeseeable vocabulary.

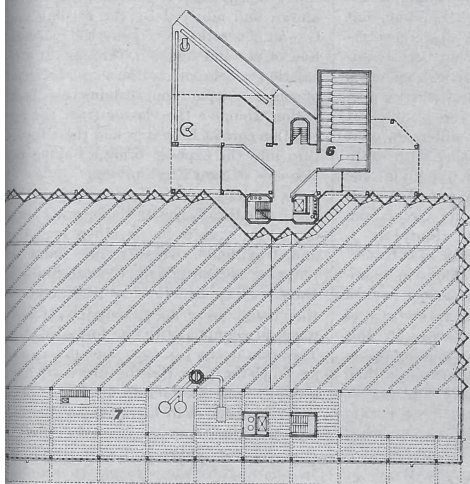
As a consequence of these adaptations to circumstance, and the way that they were employed secondarily in many details, there emerges a strong visual image whose memorable impact is rare even today in a



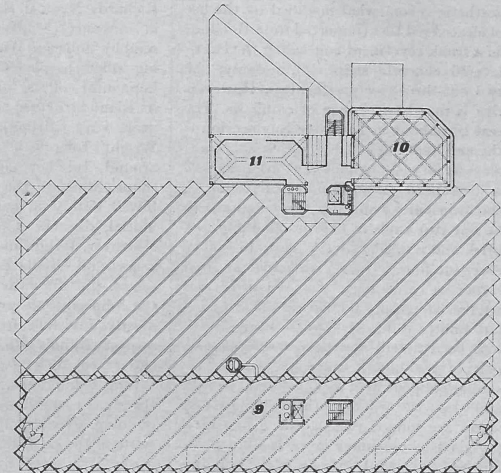
sixth to ninth floor plan



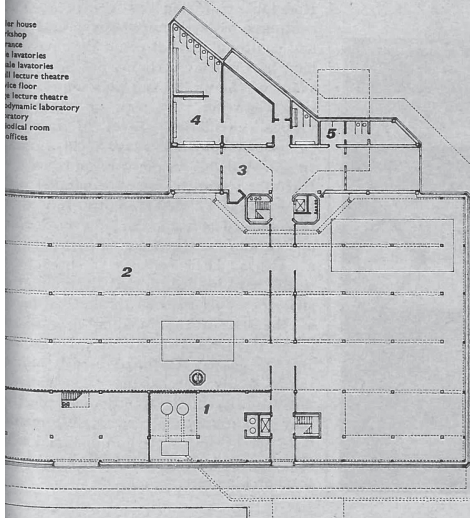
fourth and fifth floor plan



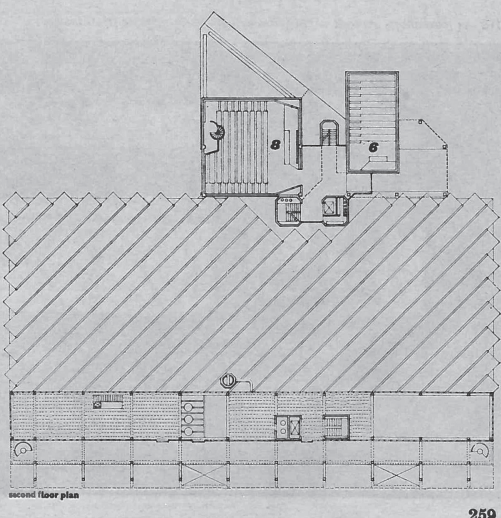
seventh floor plan



third floor plan



- 100' horse
- 100' shop
- 100' ramp
- 100' lavatories
- 100' lavatories
- 100' lecture theatre
- 100' lecture theatre
- 100' dynamic laboratory
- 100' history
- 100' medical room
- 100' offices



second floor plan

delimita a rua de serviços criada entre os dois volumes principais do edifício. Revela apenas pontualmente entradas técnicas, cujo revestimento em tijolo faz deprender uma noção de continuidade com a parede em que se inserem. A volumetria criada, através da sua densidade e pela sua concordância para com os volumes sobrepostos nos pisos superiores induz o visitante a percorrer a única rampa de acesso ao piso superior. Estabelecendo uma narrativa, moderna, lembrando a "*Promenade Architecturale*" de Le Corbusier, muito embora a forma e o contexto não se apoiem na subtileza e dos encontros mas sim na sensação de quem percorre o interior de uma grande máquina. O segundo impacto, ainda no piso zero, é proporcionado pelos *workshops*. A volumetria corresponde na sua maioria a um único piso, excetuando uma porção correspondente ao topo sul do edifício onde atinge mais dois pisos. Por forma a acomodar o pedido programático de luz vinda de norte, e partindo da condicionante de ter como única posição possível do volume - por questões de área - o extremo sul do terreno, optou-se pela rotação num ângulo de quarenta e cinco graus da grelha de clarabóias face à estrutura ortogonal do edifício.<sup>70</sup>

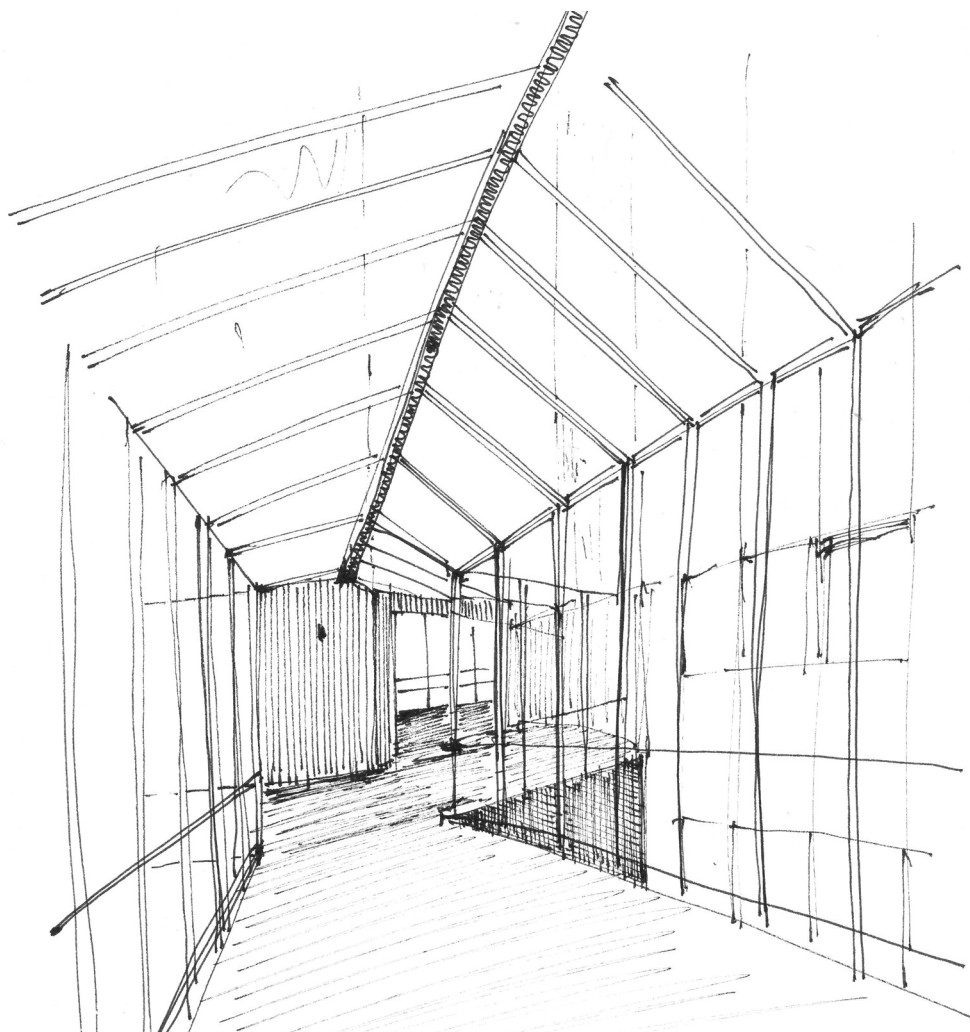
A chegada ao primeiro piso marca a separação volumétrica entre o embasamento e os volumes superiores, através de uma caixilharia em vidro que delimita a receção do edifício - centro nevrálgico da circulação de todo o complexo. Nesse mesmo espaço de transição, uma escada circular envidraçada coroa a entrada do edifício, proporcionando o acesso ao auditório diretamente por cima, enquanto o segundo, o mais pequeno dos dois auditórios, tem acesso direto através do átrio interior.

O grande e complexo agregado volumétrico é então composto de duas torres, sendo que aquela que confere mais destaque situa-se diretamente por cima do principal auditório. Esta possui sete pisos e alberga as funções administrativas referentes ao edifício, servido ao mesmo tempo de suporte ao

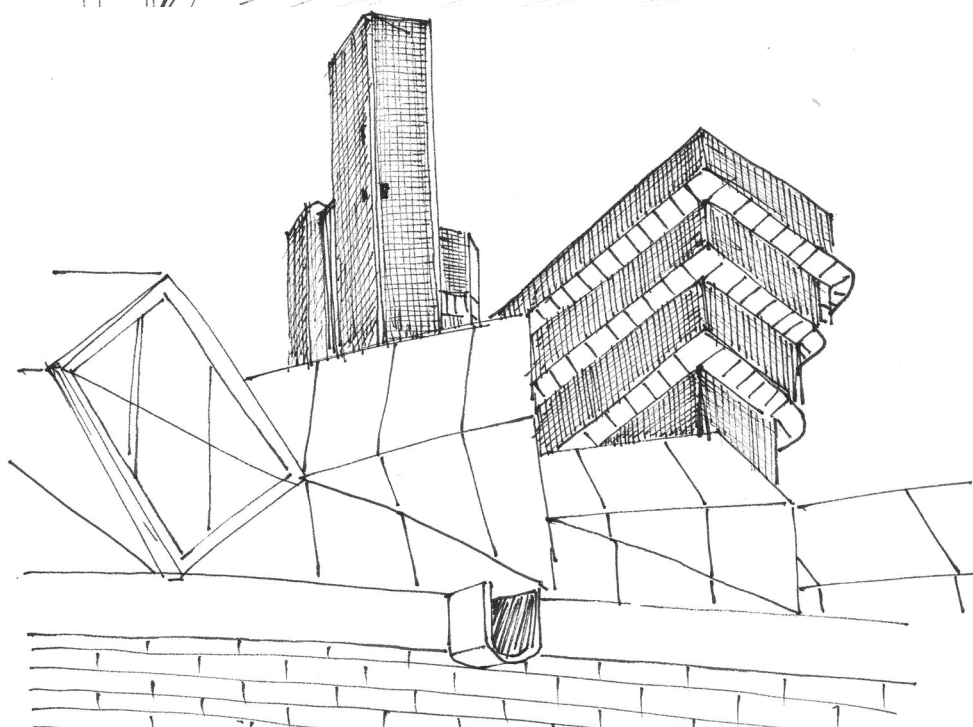
---

<sup>70</sup> Conseguindo a exposição solar pretendida através da utilização de vidros simples nas faces a norte dos polígonos que compunham as clarabóias, e de vidros com folha de alumínio nas faces viradas a sul - evitando desta forma a exposição solar deste ponto cardeal.

58. Desenho do autor.  
Estrutura de vidro que cobre  
uma das zonas de circulação



59. Desenho do autor.  
Relação entre o envidraçado  
que cobre os Workshops e  
as volumetrias que  
pontuam o principal corpo  
do conjunto.



tanque de água no seu topo. É possível, novamente, identificar um momento de exploração no que ao vidro diz respeito, no qual se podem estabelecer algumas semelhanças para com a torre do Johnson Wax Building<sup>71</sup> de Frank Lloyd Wright. São patentes na relação entre a verticalidade e horizontalidade no geral da volumetria, muito embora a caracterização dos dois seja diferente. Por outro lado, o Engineering Building revela uma muito maior preocupação e detalhe na conjugação volumetria, na qual, a circulação apesar de autónoma, claramente integra um sistema, enquanto o Wax Building de Wright condensa as várias funções num mesmo edifício. A circulação é tida por Stirling e Gowan como um elemento de articulação, não menos nobre, ao passo que para Wright “*não atribui à entrada, acessos e circulação a categoria de coisas por si só, sendo a circulação e serviços centrais da torre do Johnson Wax apertados e até invisíveis do exterior.*” (Jacobus, 1963, p. 260)<sup>72</sup>.

A segunda “torre”, de quatro pisos, destina-se a laboratórios. Encontra-se parcialmente sobreposta ao segundo auditório, a norte, enquanto a sul se apresenta suspensa. Com o mesmo recurso a pilares a cru, como na primeira torre, é permitida a continuidade da rua interna criada com o fim de permitir o transporte de mercadorias tanto para os *workshops* como para os laboratórios. A iluminação desta é obtida através de um sistema de iluminação indireta nas paredes das salas.

No interior do edifício o tratamento efetuado revela um atingir de “*anti-detalle*” (Banham R., 1999, p. 98)<sup>73</sup>, onde as lajes são revestidas de azulejos vermelhos opacos mas as guias das escadas de acesso são executadas com um mero tubular metálico, que acompanha a frieza e característica industrial imposta pelas condutas presentes nas paredes. A necessidade fez o edifício, e neste caso, a demanda por um edifício que correspondesse às premissas impostas levou a que os “*velhos e grandes mitos do funcionalismo*” (Banham R.,

<sup>71</sup> Edifício concebido por Frank Lloyd Wright em 1936, para a sede da S. C. Johnson & Son.

<sup>72</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*makes little of entrance, access and circulation as things in themselves, the circulation and the servisse core of the Johnson Wax tower being cramped and mostly invisible from without.*”

<sup>73</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*anti-detalle*”.

60. Desenho do autor.  
Entrada do complexo, com  
especial foco para a escada  
de caracol de acesso ao  
principal auditório





1999, p. 98)<sup>74</sup> se tornassem realidade, e onde a beleza atingida através da relação volumétrica e da massa – tijolo – versus vidro, é de facto um “ (...) *bónus pelo serviço honesto.*” (Banham R. , 1999, p. 98)<sup>75</sup>.

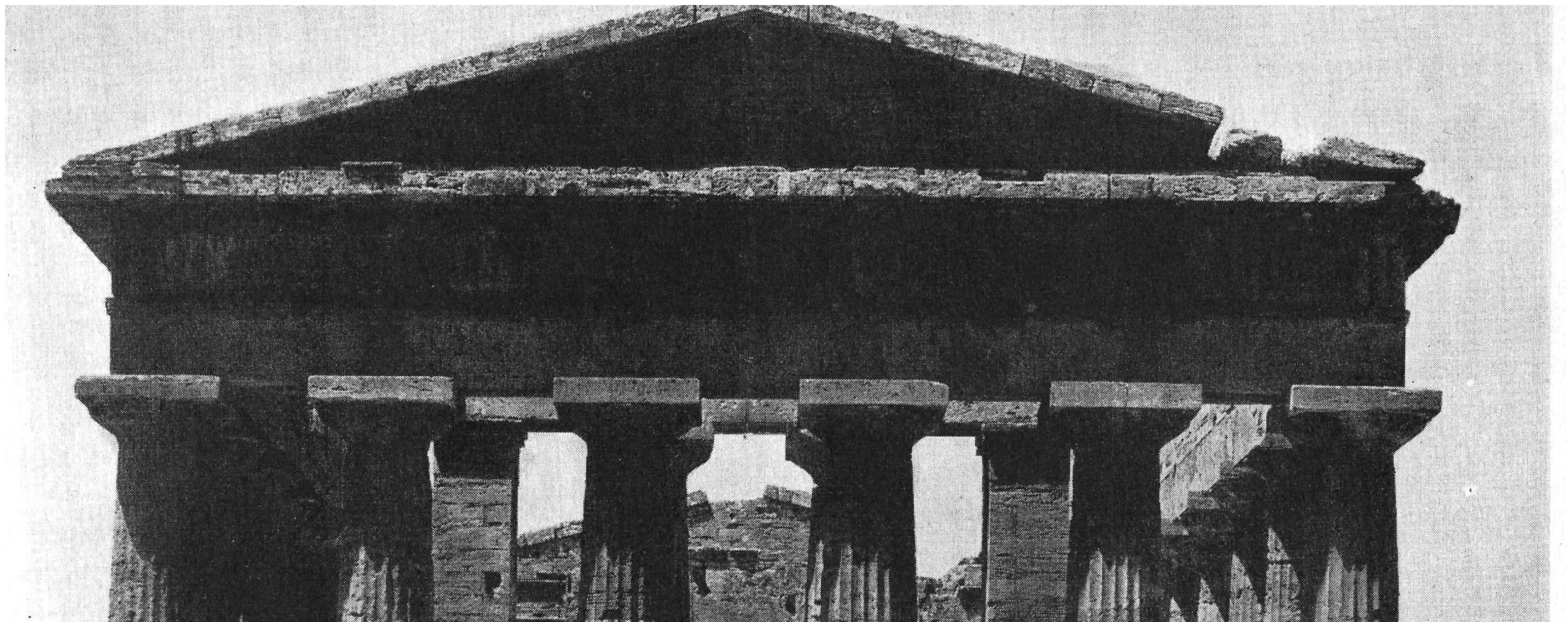
A honestidade inerente à relação do edifício quando confrontado com a sua finalidade não deixa dúvidas nem ambiguidades quanto ao seu uso. Neste aspeto é possível fazer um paralelo com as torres das fábricas de Antonio Sant`Elia – tidas para ao autor Reyner Banham como um dos mais importantes percussores do Movimento Moderno - ou mesmo num passado mais recente com o edifício de Louis Kahn em Yale. O Engineering Building, a par da escola de Hunstanton de Alison e Peter Smithson, representa a transformação do “F” de Funcionalismo em “f”, onde a atenção ao mais pequeno detalhe embora exista e seja consistente não representa a construção de uma máquina de habitar ou de ensino, mas uma máquina para habitar e onde se ensina. Neste sentido, a construção destes edifícios apresenta uma mudança naquilo que até então era tido como o entendimento moderno, ou mesmo a forma de construir o moderno. Com eles, abriram-se as portas de um debate de continuidade dentro de Inglaterra, que apesar da sua gesticulação teve nos ideais modernos e também de forma especial nas vanguardas das décadas de dez e vinte, o momento gerador.

61.Foto do frontão em destaque no artigo “L’ordine greco” de Aldo Rossi

---

<sup>74</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*old myths of functionalism*”.

<sup>75</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*bonus for the honest service*”.



## **2. | Continuidades**

As conquistas do passado

62. Templo de Neptuno,  
Paestum



## 2.1 | A teoria em revista

A presença da arquitetura na sociedade vê, no virar da década de quarenta, um incremento na sua mediatização. A forte exposição dos projetos e obras, tanto comuns como de fins urbanísticos, em revistas de grande tiragem como a *The Architectural Review* e a *Casabella Continuità*, proporcionou momentos de confronto entre os diferentes lados que compunham o movimento moderno.

A publicação de obras em revistas não era tida como algo novo, mas no Pós - Guerra a tiragem de revistas é uma forma não só de publicitar como de discutir temas referentes aos tempos vividos. O mentor da arquitetura de Milão, Ernesto Rogers do grupo BBPR, vê desde cedo a importância de uma revista de arquitetura. A revista serviria como veículo para a discussão latente da identidade da cultura arquitetônica Italiana, bem como uma oportunidade de ingresso na vida profissional de inúmeros jovens arquitetos. Ao mesmo tempo, em Inglaterra, a ideia de recuperação e continuidade dos valores modernos procura igualmente neste período deixar a sua marca no papel. Para além da edição em revistas especializadas vemos, ao contrário do caso Italiano, uma tentativa de abranger uma maior porção de público com a criação de colunas de opinião em jornais de tiragem semanal. A necessidade exponencial de escrever sobre arquitetura e a sua recém-proclamada relação com a ciência, no Reino Unido, torna-se uma marca do jornalismo da época, feito não só por arquitetos como também por historiadores, sendo Reyner Banham um dos autores de maior destaque.

A presença dos BBPR, particularmente de Rogers, em publicações não é nova, pois foi o meio que desde cedo usaram, através de Giuseppe Pagano, para se movimentarem no círculo da arquitetura. A ligação que Rogers estabeleceu para com os meios de comunicação permitiu, desde muito cedo, que desse uso ao seu discurso crítico, embora não de ruptura, para com o racionalismo presente no movimento moderno. O seu primeiro manuscrito é

63. Foto da *Salla della Coerenza*, 6ª Trienal de Milão, 1936. No fundo, exposição de Giuseppe Pagano



apresentado em 1932 no “Trieste Rotary Club”, num encontro com o tema “*Em torno da arquitetura racional*”<sup>76</sup>. Sob o título “*Considerações acerca da arquitetura moderna*”<sup>77</sup> aponta para a ambiguidade e dificuldade de resposta no seguimento de uma arquitetura racional:

*‘Racional’? Meu Deus! Apertei o mais perigoso dos botões, aquele que define o começo descontrolado dos toques de sinos, enquanto os outros repetem os sons sonolentos de censura. Arquitetura racional (termo inapropriado que não usamos de ânimo leve) tem um valor puramente dialético que lhe foi atribuído pela sua natureza controversa, que não pode ser compreendida através de uma forma absolutamente dogmática. (Rogers apud Molinari, 2008, p. 58)*<sup>78</sup>

Apesar de esta afirmação ser feita ainda num período bastante prematuro, na carreira de Rogers, viria a marcar o seu entendimento e relação para com a arquitetura.

Neste período da década de 30, Rogers e os BBPR entrariam numa procura em que “*a sua atenção deixou os mestres do Racionalismo para abraçar o trabalho daqueles que, como a cidade de Milão e Itália como um todo, procuravam um diferente caminho para a modernidade*” (Molinari, 2008, p. 60)<sup>79</sup>. Apesar da sua divergência para com muita da posição tida pelos mestres do modernismo, como é o caso de Le Corbusier a quem acusa de renegar o passado, Rogers e os BBP<sup>80</sup> participam em inúmeros projetos de divulgação internacional. Aquele que será tido como um dos mais importantes, neste período, é a “*Salla della Coerenza*”, projetada para a VI Trienal de Milão, em 1936, que teve como

<sup>76</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Intorno all’architettura “razionale”*”.

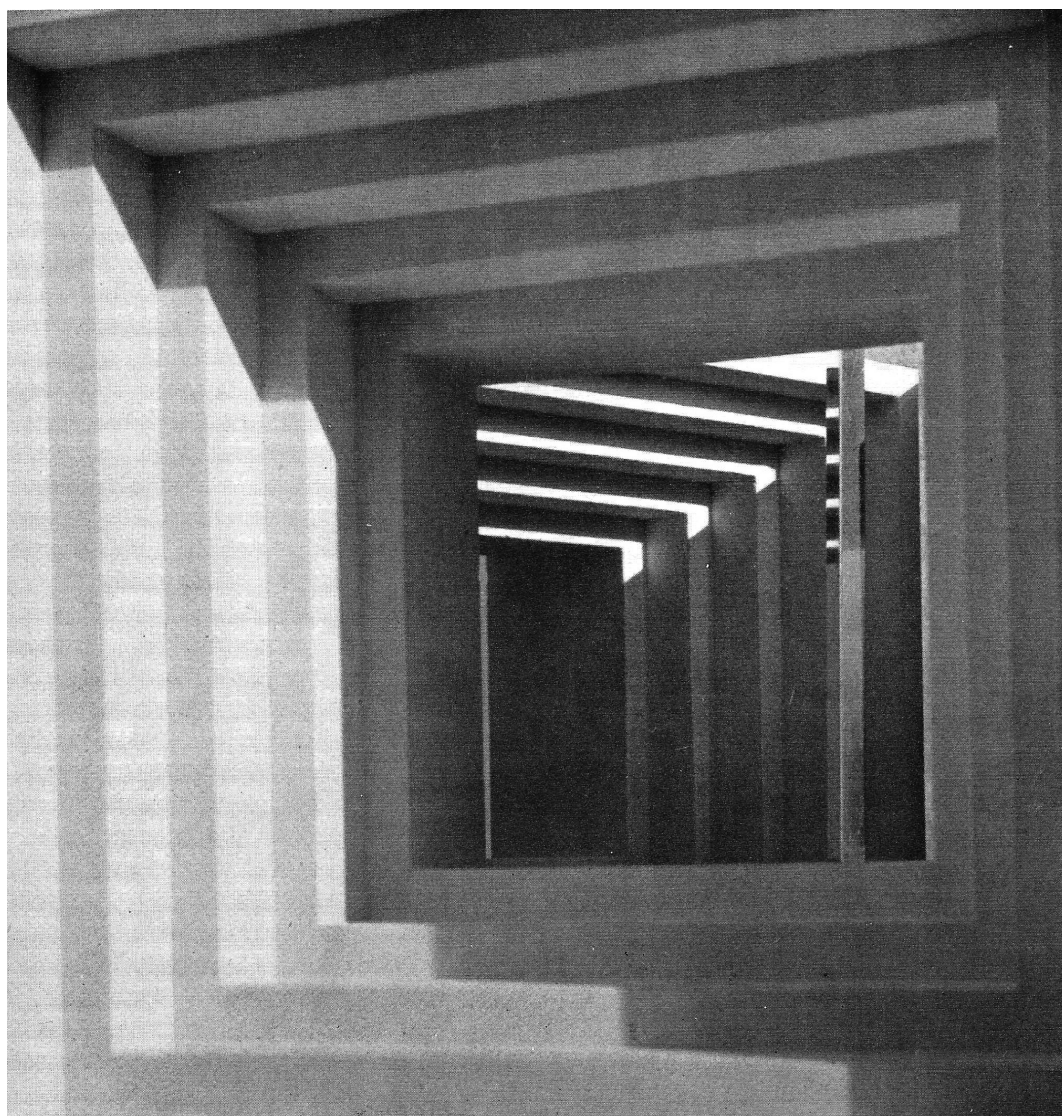
<sup>77</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Considerazioni sull’architettura moderna*”.

<sup>78</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*‘Rational’? Dear me! I’ve pressed the most dangerous button, the one that sets some bells wildly ringing whilst others repeat the somnolent tones of reproach. Rational architecture (such an inappropriate term that we use with heavy hearts) has a purely dialectical value bestowed upon it by its controversial essence, which cannot be understood in an absolute or dogmatic way.*”.

<sup>79</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Their attention shifted between the “masters” of Rationalism and the works created by those who, like the city of Milan and Italy as a whole, were in search of a different road to modernity*”.

<sup>80</sup> Banfi, Belgiojoso e Peressuti.

64. *Memorial to the unknown  
political prisoner, 1952,*  
Max Bill





convidados Alvar Aalto e Max Bill. A ligação estabelecida com os dois mestres modernos viria a ser de grande importância para Rogers na sua fuga de Itália no decorrer da guerra bem como marcaria o início da sua relação para com os CIAM.

O diferente caminho para a modernidade é mais tarde, já na década de 50, explorado como um percurso alternativo de uma nova geração de arquitetos. Geração apadrinhada por Ernesto Rogers, que desde 1953 dirigia a revista *Casabella Continuità*.

A chegada do ano de 1958 vem incutir na história da arquitetura um momento de extrema relevância com a publicação do artigo *“Il passato e il presente nella nuova architettura”* de Aldo Rossi. A sua publicação viria a criar reações um pouco por toda a comunidade arquitetónica, merecendo maior destaque o espique protagonizado por Reyner Banham na revista *The Architectural Review*.

O artigo de Aldo Rossi apresenta aquele que, para o jovem arquiteto, representa ser o caminho a ter em conta na nova arquitetura em Itália. Como forma de estabelecer um paralelo entre a teoria e prática recorre a três projetos, que já analisámos no primeiro capítulo. O artigo, para Rossi, vai para além da mera exposição de obras contemporâneas ao momento vivido, para uma discussão acerca dos verdadeiros problemas inerentes a uma arquitetura que não responde às necessidades culturais e à sociedade.

*A nostalgia da forma do passado burguês não deve ser enganosa; pois revela-se contrária a uma arquitetura cada vez mais desconectada da expressão pessoal e posta «ao serviço do cliente», onde privilégio do compromisso e do valor formal entende-se como elemento de progresso e de*



comunicação. Mesmo que, em última análise, isso implique a utopia.  
(Rossi, 1978, p. 16)<sup>81</sup>

Contudo, a aproximação a uma ideia de continuidade para com o período anterior que apelidou de burguês, por parte do arquiteto italiano, restringiu-se à captação de elementos que possuíssem na sua gênese a identidade local, *“Coerentemente, isso impõe a refutação (nestes exemplos de projetos nem sempre resolvida) da combinação, ou mesmo contaminação, do velho com o novo”* (Rossi, 1978, p. 16)<sup>82</sup>.

Ainda a respeito do racionalismo, classificado como ambíguo anteriormente por Rogers, Rossi intervém dizendo que só será *“absorvido unicamente quando se fixar definitivamente no tempo, tornando-se um estilo como tal”*<sup>83</sup>. Desta forma procura estabelecer a ideia de que o tempo tem importância na atribuição de classificações de estilo.

Para Rossi e Rogers a questão da temporalidade passa a incutir a tão desejada influência cultural e humana na arquitetura, mesmo que isso implicasse recorrer a uma arquitetura apoiada na utopia. Utopia que para os arquitetos italianos representaria a linha ténue entre a arquitetura moderna e aquela contaminada pelo passado burguês. O propósito desta arquitetura relacionar-se-ia com a necessidade de fugir aquilo a que Rossi chama de *“gosto genérico”* (Rossi, 1978, p. 16)<sup>84</sup>.

O artigo de Rossi na *Casabella Continuità* é recebido, especialmente em Inglaterra por Reyner Banham, como um retrocesso de conteúdo na arquitetura Italiana. Na sequência da escrita do artigo na revista Italiana em Maio de 1958, Banham escreve o artigo *“Neoliberty. The Italian Retreat From*

<sup>81</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original *“La nostalgia delle forme del passato borghese non deve però trarre in inganno; di fronte ad una architettura sempre più slegata dall'espressione personale e posta al servizio del cliente, il privilegio dell'impegno e del valore formale è inteso come elemento di progresso e di comunicazione. Com quanto di utopismo questo comporta”*.

<sup>82</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original *“Coerentemente, esso impone il rifiuto (in questi esempi non sempre risolto) della combinazione, o contaminazione, del vecchio col nuovo”*.

<sup>83</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original *“assorbito solo in quanto fissato definitivamente nel tempo, abbastanza stile da potersi accogliere come tale”*.

<sup>84</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original *“gusto più genérico”*.

65. Capa da rivista  
*Casabella Continuità* n° 228,  
1959



*Modern Architecture*” na revista *The Architectural Review* em Abril de 1959. O artigo da revista inglesa vem provocar, como veremos mais à frente, a discussão entre as duas revistas, e em última análise o confronto entre os dois movimentos, o Neoliberty e o funcionalista. Confronto, que seria ainda mais notório após a resposta de Ernesto Rogers em junho de 1959 na revista Italiana com o artigo “*L’evoluzione dell’architettura. Risposta al custode dei frigoriferi*”.

A presença crítica face ao momento que atravessa a arquitetura italiana, e em especial a de Milão e Turim, é da parte de Banham, já antiga. Em 1952 Banham escreveu um artigo igualmente na revista AR, denominado “*Italian Eclectic*”. Neste artigo demonstrou já a sua preocupação relativamente as obras de Luigi Vagnetti, observando que “*Vagnetti irá ser um arquiteto cuja contribuição deverá merecer uma séria atenção*” (Banham R. , 1952, p. 216)<sup>85</sup>. A posição de Banham, “*Ecletismo é um estilo baseado em estilos*” (Banham R. , 1952, p. 216)<sup>86</sup>, vê no artigo de Rossi a continuação de um método a que relaciona um retrocesso, e contra o qual já em 52 defendia “*não pode ter seguidores*” (Banham R. , 1952, p. 216)<sup>87</sup>.

A importância deste momento decorre na forma como ambos os movimentos, Inglês e Italiano, defenderam as suas arquiteturas como forma de progresso. Por outro lado, é oportuno registar que muitas das opiniões dos intervenientes, com especial ênfase em Banham, possam ter constituído apenas uma versão do sentimento da época.

Será importante reter que, muito embora o chamado movimento *Neoliberty* tenha optado por uma análise do passado, nunca rejeitou a sua ligação à arquitetura moderna. Enquanto noutro registo, os funcionalistas Ingleses tinham procurado a continuidade moderna, admitindo que o resultado obtido era diferente daquele dos anos 30 e 40.

---

<sup>85</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Vagnetti himself will remain na architect whose contribution must demand our serious attention*”.

<sup>86</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Ecletism is an style based on styles*”.

<sup>87</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*he must have no followers*”.



“Continuidade” será aquela que os grupos individualmente constituem face a sua realidade, e como veremos estará personificada nos textos de Banham e Rogers sob forma de argumentos em prol de uma derradeira arquitetura. Arquitetura que, anos antes da elaboração destes artigos teria produzido os edifícios descritos no capítulo anterior. E cuja definição de forma e conceptualização resultou na escrita dos artigos em mão.

Assim, o capítulo que se apresenta estará dividido em duas partes. A primeira analisará o artigo Neoliberty escrito pelo historiador e crítico de arquitetura Reyner Banham na revista *AR*<sup>88</sup>. A segunda, por sua vez retratará o artigo de resposta elaborado por Ernesto Rogers na Revista *CC*<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Sigla para a revista *The Architectural Review*

<sup>89</sup> Sigla para a revista *Casabella Continuità*





## 2.2 | A crítica de Reyner Banham

66. Pintura de  
Feliks Topolski na parede  
de entrada da Kendal House  
Priory Green, Finsbury



## | O DESAGRADO PELO CAMINHO ITALIANO

O texto de Reyner Banham, *“Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture”* é apresentado aos seus leitores, em Abril de 1959, na posição de editorial na revista AR. A presença do artigo na posição de editorial contrasta com a reduzida importância dada ao seu texto *“Italian Eclectism”* em 52, na mesma revista. Em 1959 o destaque, conferido ao artigo, não se resume apenas a uma questão de conteúdo mas também a uma posição forte e ofensiva, que Banham tomaria face a um estilo em muito contrário àquele que defendia até à data, em Inglaterra.

A formulação do artigo faz-se em duas partes distintas. Numa primeira parte, Banham estabelece aquele que será o mote do artigo. Apesar do subtítulo sensacionalista e abrangente, utiliza as suas primeiras palavras para enumerar os Milaneses e os Torinos como destinatários da sua crítica. Em seguida elabora um paralelo para com o seu artigo de 52. Para tal efeito estabelece uma ponte entre o ecletismo de Vagnetti, e aquilo que o historiador Inglês chama de *“gosto burguês”* (Banham R. , 1959, p. 232)<sup>90</sup>, dos arquitetos do norte de Itália. O reavivar de elementos do passado é assim tido por Banham, como a razão para a provocação do subtítulo *“The Italian retreat from Modern Architecture”*, bem como mote para a conclusão do artigo.

*Nas palavras de Marinetti, enquanto descreve Ruskin, como um homem que ganhou a maturidade física, mas que quer dormir no seu berço outra vez, enquanto é amamentado pela sua enfermeira decrépita, por forma a sentir a inocência da sua infância. O que mesmo pelos padrões locais de*

---

<sup>90</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original *“borghese taste”*.

Reyner Banham

## ITALIAN ECLECTIC

---

There are certain buildings that render inescapable the tendencies in a style or period which generally held theory has preferred to ignore or suppress. Few who have been stirred or excited by the post-war architecture of Italy can have enjoyed it without a certain disquiet and misgiving. The handling of contemporary architectural forms has been brilliant, so brilliant that the suspicion has arisen from time to time that this was *only* a brilliant handling of forms, a new eclecticism within the modern movement. In particular the ease with which it has taken up traditional elements without apparently compromising its integrity has been disturbing to architects from northern countries where a synthesis of equal suavity has not yet been achieved. A building in which these tendencies can usefully be studied is the Palazzo Grande at Leghorn, by Luigi Vagnetti. Here they are perhaps somewhat exaggerated, since the architect has included within his eclectic grasp a remarkable range of autochthonous and exotic elements, but this has the advantage of forcing us to face the problem squarely: To what extent does contemporary Italian architecture proceed from the supposed tenets of the modern movement?

This building cannot be isolated from Italian contemporary architecture; stylistically it represents one wing of a coherent movement whose other extreme is indistinguishable from the International Style. No more than in Holland can a precise line be drawn between eclectics and purists, a general style embraces both, and all intermediate manners as well.

To those whose æsthetic standards are moral, this is confusing. Certain elements about this building are unmistakably of the modern movement: its general form, the disposition

*Milão e Turim, faz do Neoliberty uma regressão infantil. (Banham R. , 1959, p. 235)<sup>91</sup>*

A posição de Banham no artigo *Neoliberty* apresenta-se na revista *AR*, não só como uma extrapolação da sua opinião como também de um antecipar daquilo que seria a argumentação da sua tese, apresentada um ano depois.

Apesar do conteúdo em 59 ser um prenúncio do raciocínio apresentado em 1960, como era hábito nos artigos de Banham, enquanto artigo apresenta-se diferente de todos os outros. O seu carácter exaltado e em certo sentido reprobatório, não estranho ao habitual tom, revela ser uma exposição enquanto outros artigos até então representavam reflexões. Reflexões que, como veremos, viriam a participar, quando juntas, na constituição da espinha dorsal do que viria a ser a sua tese "*Theory and Design in the First Machine Age*". Artigos como "*Vehicles of Desire*", "*The New Brutalism*", "*Ornament and Crime*", "*Machine Aesthetes*", entre outros, revelar-se-iam ensaios e tornar-se-iam fundamentais na compreensão do trabalho de Banham.

Sob a orientação de Nikolaus Pevsner, Banham inicia a sua pesquisa sobre as origens do movimento moderno. Mostrando-se sempre crítico para com muitas teorias antes formuladas, mesmo para com aquelas escritas pelo seu tutor. O tema de trabalho centra-se no estudo da primeira era da máquina, onde defende existir um vazio na forma como a história moderna "*Silence Zone*" é retratada. A conclusão deste trabalho viria a acontecer em 1960.

"*Silence Zone*", descrita por Banham, deixaria de ser um momento sem propósito na história da arquitetura<sup>92</sup> para dar lugar a um momento de importância ímpar. O arco temporal de duas décadas, 20 e 30, destacar-se-ia pelo manifesto futurista italiano, o ponto gerador do conceito que viria mais

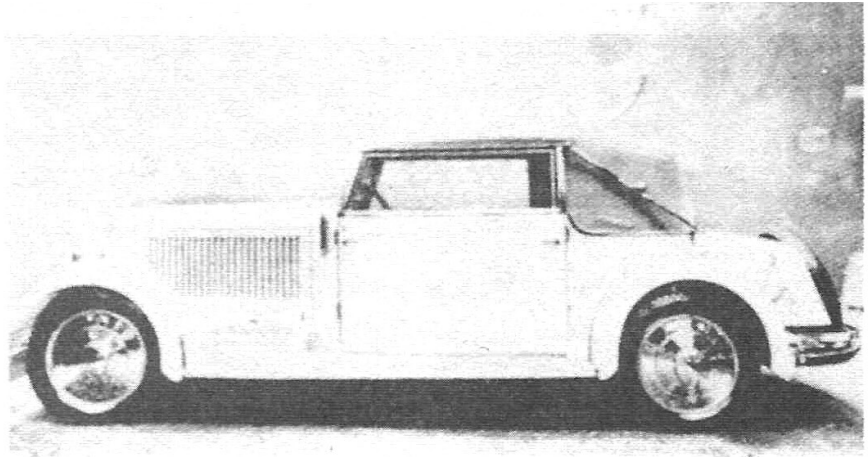
---

<sup>91</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original "*in Marinetti's words describing Ruskin, like a man who has attained full physical maturity, yet wants to sleep in his cot again, to be suckled again by his decrepit nurse, in order to regain the nonchalance of his childhood. Even by the purely local standards of Milan and Turin, then, Neoliberty is infantile regression.*"

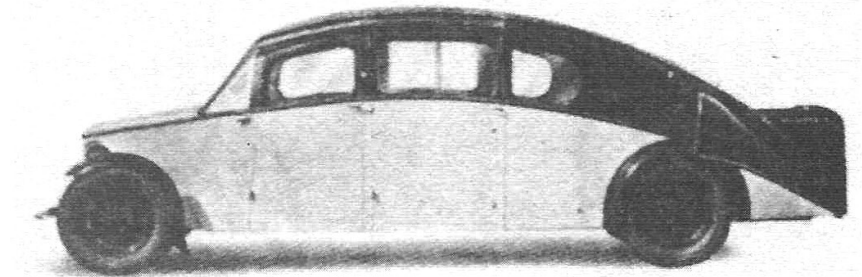
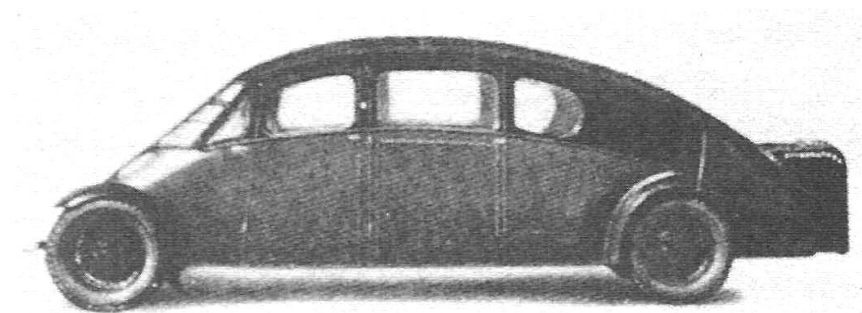
<sup>92</sup> Momento descrito no livro "*Histories of the Immediate Present*", onde Vidler retrata a opinião de Reyner Banham em relação ao livro do seu mentor "*Pioneers of the Modern Movement*" em 1936.

De cima para baixo:

68. Walter Gropius,  
carroçaria do Adler Cabrio-  
let, 1930



69. Sir Charles Burney,  
carros aerodinamicos, 1930



tarde a definir a “*Teoria e Design na primeira era da máquina*” (Banham R. , 1980, p. 99)<sup>93</sup>.

Sendo certa a grande importância no pensamento moderno, do manifesto Futurista, a sua presença não passa de uma conceptualização ou mesmo teorização. Como afirma Banham a influência italiana teve como principal legado as “*atitudes, em vez de métodos formais ou mesmo técnicos*” (Banham R. , 1980, p. 99)<sup>94</sup>. Os métodos formais e técnicos viriam a constituir uma necessidade a atingir de acordo com Banham. Para o autor de “*Vehicles of Desire*”, a primeira era da máquina não proporcionou aos seus criadores a devida realização, vivendo cativa do desenho e não da necessidade:

*Tão grande tem sido o engrandecimento da estética por parte dos arquitetos, tão grande o poder de Ruskin sobre eles, que quando Le Corbusier falou ninguém ousou discordar. Por isso tem-se assumido desde então que todos os artefactos devem ser desenhados por arquitetos, e que todos os automóveis que se tenham desviado da norma dórica dos anos vinte são mal concebidos.* (Banham R. , 1999, p. 3)<sup>95</sup>

Para entender o artigo Neoliberty do crítico inglês, a compreensão da questão do desenho aliada a um propósito simbólico, ou mesmo à utilização de simbolismos torna-se fundamental. Para Banham, apesar da sua concordância em larga escala com o pensamento da primeira era da máquina, o principal motivo para a sua não total concretização deveu-se à sua incapacidade de demarcação do simbolismo.

---

<sup>93</sup> Livro publicado originalmente em 1960. Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Theory and Design in the First Machine Age*”.

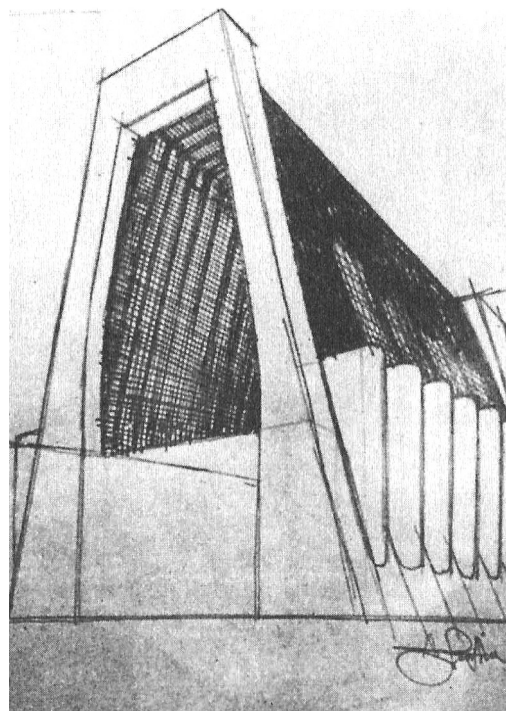
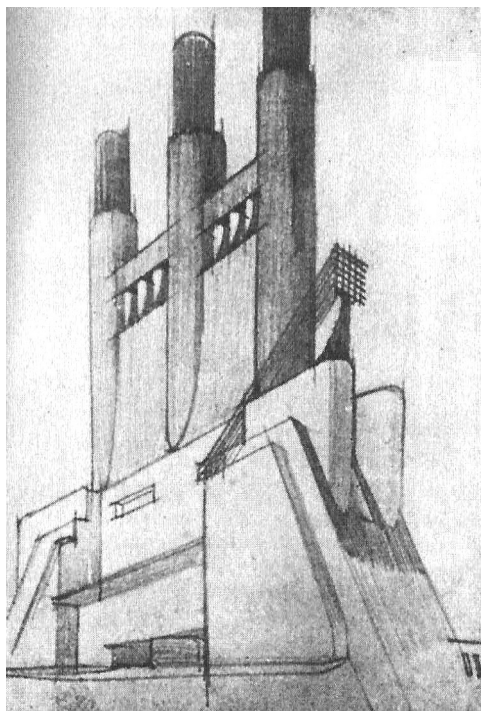
<sup>94</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*attitudes of mind, rather than formal or technical methods*”.

<sup>95</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*So great has been the aesthetic self-aggrandisement of architects, so great the public’s Ruskin-powered terror of them that when Le Corbusier spoke, no-one dared to argue, and it has been assumed ever since that all artefacts should be designed architect-wise, and that later automobiles, which deviated from the Doric norm of the Twenties were badly designed*”.

Da esquerda para a direita:

71. Desenho para um projeto de uma central elétrica

72. Desenho de um projeto para um hangar





Muito embora o conceito Italiano da década de 20 e 30 resulte do *Funcionalismo* (com F capital) a sua capacidade de em certa medida de produzir austeridade, enquanto programa, não atingiu o seu potencial:

*Funcionalismo, como crença ou programa, pode ter uma certa nobreza austera, mas é estritamente simbólica. A arquitetura dos anos 20, apesar de ser capaz da sua própria austeridade e nobreza, estava extremamente desenhada e carregada de significados simbólicos, que foram ignorados pelos seus apologistas nos anos 30. (Banham R. , 1980, p. 320)<sup>96</sup>*

Nesta medida, o artigo *Neoliberty* procura retratar por um lado o desagrado pelo ecletismo histórico, como por outro estabelecer a ideia de que o derradeiro caminho já tinha sido traçado, através da procura da concretização dos ideais dos anos 20. Para Banham o recurso por parte dos arquitetos italianos de Milão e Turim, de simbologias referentes a uma cultura de pormenor e detalhe, como o *Liberty*<sup>97</sup>, representavam um retrocesso depois das conquistas dos brutalistas em Inglaterra, no início da mesma década.


Contudo, a simbologia viu nos anos 30 uma diferente abordagem quando comparada com aquela da década precedente. A inerente associação da simbologia com elementos políticos fascistas, ou mesmo com anexação de outros movimentos de carácter local como o de *The Stijl*, na Holanda, provocaria uma diferente abordagem da linguagem arquitetónica (Banham R. , 1980, p. 328). Mas mesmo admitindo que a nova tomada de posição, no que ao novo ciclo da linguagem diz respeito, a sua posição não foi radical o suficiente como para eliminar na totalidade a simbologia. Banham argumenta no sentido de que a solução, para o Movimento Moderno, se colocou na criação de uma linguagem “*ad hoc*” (Banham R. , 1980, p. 328). O *ad hoc* coloca-se como

---

<sup>96</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Functionalism, as a creed or programme, may have a certain austere nobility, but it is poverty-stricken symbolically. The architecture of the Twenties, though capable of its own austerity and nobility, was heavily and designedly, loaded with symbolic meanings that were ignored by its apologists in the Thirties.*”.

<sup>97</sup> Nome atribuído a Art Nouveau em Itália.

The giant scale of the works for the London-Yorkshire motorway, contrasted to the scale of an existing major British road—A45, Northampton to Weedon—which it crosses at Upper Heyford,

 opposite, emphasizes the dramatic break the new motorway programme will make with the existing detailing and dimensioning of the English scene. This, in its turn, emphasizes the need to build architects and landscapists into the motorway design-team right at the beginning, as Raymond Spurrer points out in an article on pp. 242-246, instead of calling them in late to cosmetic the raw edges of the road-engineers' work.

Reyner Banham

## NEOLIBERTY

### THE ITALIAN RETREAT FROM MODERN ARCHITECTURE

The present baffling turn taken by Milanese and Torinese architecture probably appears the more baffling to ourselves, viewing it from the wrong side of the Alps, because of the irrelevant hopes, the non-Italian aspirations of our own, that we have tended to project on Italian architecture since the war. Without realizing what we were doing, we built up a mythical architecture that we would like to see in our own countries, an architecture of social responsibility—stemming, we believed, from such political martyrs as Persico, Banfi, the younger Labo—and of formal architectonic purity—stemming from Lingeri, Figini, Terragni. This architecture, socially and aesthetically acceptable to men of goodwill, we saw embodied in particular in the Milanese *BBPR* partnership, of which the first *B* was the martyred Banfi, the terminal *R* was Ernesto Rogers, the hero-figure of European architecture in the late Forties and early Fifties.

The evidence of the eyes often contradicted the myth; again and again the architectonic qualities that we sought were to be found in work of the Roman school, notably (and surprisingly) in the work of Moretti, whom the Milanese would brush off as 'not socially serious' while the awkward questions of modern eclecticism raised by the work of Luigi Vagnetti had a way of being unformulable except in terms that put Milan on the spot as well. Nevertheless, our hopes continued to reside in Milan, in the *Triennale*, in *QT8*, in the *Compasso d'Oro*, in *Comunità*, in *Domus* and, even more, in *Casabella Continuità*, Persico's famous magazine of the Thirties revived under Rogers's editorship.

But when *Casabella* began to publish, with manifest editorial approval, buildings that went far beyond Vagnetti's in historicist eclecticism, when the *BBPR* partnership staged

uma linguagem formal, onde reina uma ordem específica de utilização. Mas não obstante a ordem conferida à linguagem esta continua, segundo Banham, a ser um entrave a criação de máquinas de plena afirmação *“quando automóveis eram visivelmente comparáveis ao Parthenon (...) quando estruturas de barcos pareciam seguir as regras de simetria das Beaux-Arts”* (Banham R. , 1980, p. 328)<sup>98</sup>.

Assim, o crítico inglês é contra qualquer recuo para uma arquitetura dos *“tempos felizes”* (Banham R. , 1959, p. 232)<sup>99</sup> que fomente a ideia de *revival*. Isto porque o revivalismo viria a considerar elementos tidos como antagônicos para a proliferação da máquina. Esta, agora, resultado da desilusão da primeira era e, objeto de trabalho da segunda.

*Mas, mesmo que o homem da década de vinte estivesse errado, e o homem da década de trinta fosse persistente no seu erro, não justifica voltar atrás, para encontrar o início, e começar tudo de novo* (Banham R. , 1959, p. 235).<sup>100</sup>

### | O ARTIGO “NEOLIBERTY. THE ITALIAN RETREAT FROM MODERN ARCHITECTURE”

Neste seguimento, a primeira parte do artigo *Neoliberty* surge como um prenúncio do que o corpo do artigo irá defender e procura, desde logo, classificar o movimento italiano como algo negativo. A necessidade de criar uma conotação para o contexto Milanês e Torino, tem como objetivo colocar ênfase nos argumentos apresentados pelo crítico inglês. Mas a novidade, na primeira parte do artigo, não se encontra nos argumentos da retirada italiana

<sup>98</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “when automobiles were visibly comparable to the Parthenon (...) when ship’s superstructures really did appear to follow Beaux-Arts rules of symmetry”.

<sup>99</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Tempi Felici*”.

<sup>100</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*But even if the men of the nineteen-twenties were wrong, and the men of the thirties were stubborn in error, that is no reason for going back to the beginning and starting all over again*”.



da arquitetura moderna, mas sim naqueles que para Banham constituem ser exemplos dignos do modernismo em Itália. Exemplos estes como Persico, Banfi, Lado, ou mesmo grupo BBPR, são apresentados como executantes de uma arquitetura pura e formal, ao mesmo tempo que são criadores de uma “arquitetura mítica que gostaríamos de ver nos nossos países, uma arquitetura de responsabilidade social” (Banham R. , 1959, p. 231)<sup>101</sup>.

A posição de Banham, apesar de antagónica<sup>102</sup> no caso da nomeação de Banfi e do grupo BBPR, tem como principal ideia referir um período no qual a relação entre o arquiteto e o International Style era mais óbvia. Certo será que os BBPR pertenceram a este período, no pré-guerra, mas não passará por certo de um meio compromisso ao não referi-los quando atribui o carácter de polémica à arquitetura de Gae Aulenti, Gregotti, Meneghotti, Stoppino e Gabetti (Banham R., 1959, p.232). Por outro lado, faz referência a Bruno Zevi, que com a sua ligação, à data, a Frank Loyd Wright revelava-se contra uma arquitetura que diz ser o resultado do “provincialismo” (Zevi apud Banham R., 1959, p. 235)

Por um lado, como explica Banham, “Moretti, que os Milaneses classificariam de socialmente não credível” (Banham R. , 1959, p. 231)<sup>103</sup> serviu para se distanciarem de uma ideia de ligação entre a modernidade e a atitude política. Enquanto, por outro, a relação dos arquitetos de Milão e Turim com a arquitetura moderna de Vagnetti permitiu-lhes o destaque bem como o criar de nova atitude, “covarde” (Banham R. , 1959, p. 232)<sup>104</sup> aos olhos de Banham.

No começo da segunda parte do texto, o inglês procura estabelecer o porquê do retrocesso da arquitetura Italiana face à arquitetura moderna. Para isso utiliza premissas que, na sua génese, nos remetem para um apoio

---

<sup>101</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*mythical architecture that we would like to see in our own countries, an architecture of social responsibility*”.

<sup>102</sup> Menção deliberada do grupo italiano como precursor do movimento moderno, apesar de mais tarde ser acusado por Banham por ser um dos impulsionadores do Neoliberty.

<sup>103</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “Moretti, whom the Milanese would brush off as “not socially serious”.

<sup>104</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*coward*”.

74.Foto de Buckminster  
Fuller no edificio Dymaxion  
no *MoMA* , 1959



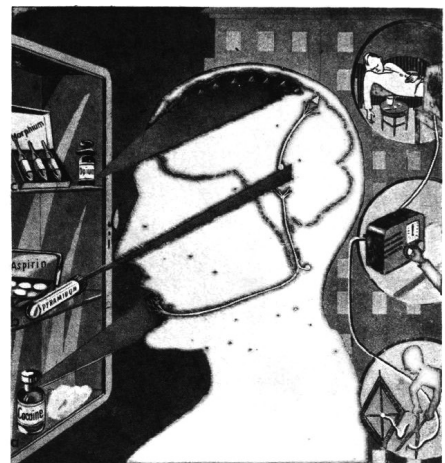
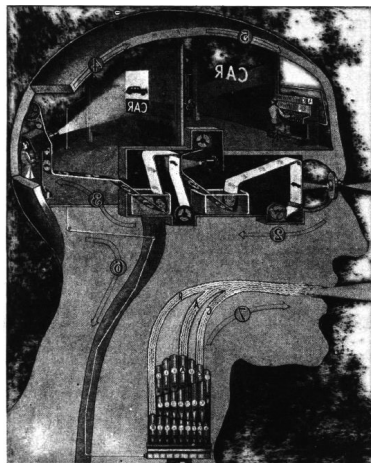
subjacente ao *New Brutalism* inglês, como forma de consolidar a sua visão da segunda era da máquina.

O retrocesso é tido como resultado da confluência de dois importantes fatores. O primeiro debruça-se sobre a forma de patronato a que a arquitetura está sujeita em Itália, e em especial em Milão e Turim. O patronato segundo Banham resulta de uma ainda antiquada relação entre o arquiteto, a classe burguesa e o governo central. Tendo o modernismo sido cultivado como um estilo junto do poder governamental, a tendência no pós-guerra foi do afastamento, por se considerar que esse mesmo estilo representava o fascismo anteriormente em vigor (Banham, 1959, p.232). No que toca ao patronato burguês, especialmente presente no norte da Itália, o distanciamento quanto ao moderno fez-se pela ideia de criar uma arquitetura, ou neste caso imagem, mais socialmente responsável e consciente. O segundo fator recai sobre a forma de desenho adotada nas novas residências, ainda estratificada em função das classes etárias. Estratificação onde a classe burguesa ostenta, apesar da situação de pós-guerra, casas extremamente decoradas com uma distribuição ao nível da planta pertencente ao século anterior (Banham, 1959, p.232). Demonstrando que para além de não partilharem a modernidade do *International Style*, tendo preferência por um estilo burguês, executam em planta a separação dos espaços da casa revelando um desconhecimento da “*revolução mecânica no serviço doméstico*” (Banham R. , 1980, p. 327)<sup>105</sup>. Este desconhecimento, segundo o crítico inglês, passou despercebida de grande parte dos principais autores do movimento moderno, apenas com a exceção de Buckminster Fuller. No desenho de Le Corbusier, entre outros arquitetos as várias funções da casa não interagem como um todo quando nos referimos aos mais simples elementos, como o aspirador elétrico ou a máquina de lavar roupa. Por outro lado Fuller pretendia fazer existir uma ligação mais ampla entre estes pequenos elementos domésticos, que ia para além da sua pequena mecanização e estratificação. A função exigia que se localizassem próximos

---

<sup>105</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*mechanical revolution in domestic servisse*”.

75. "The Human Machine and How it Works: Perception through Impression",  
Eduardo Paolozzi, 1970





como que criando um núcleo onde a otimização seria atingida em prol da vida cotidiana (Banham, 1980, p.327). Conceito este, que viria em última análise de encontro à ideia de Sant'Elia, segundo o qual tudo seria compacto e eventualmente, após o período de vida útil, dispensável.

O artigo de Aldo Rossi, "*Il Passato e il Presente nella Nuova Architettura*", é apresentado no artigo de Banham como um momento de desilusão em relação à nova arquitetura Italiana. Neste artigo, é dado destaque aos arquitetos Raineri, Gae Aulenti, Gregotti, que são tidos como um exemplo na tentativa, nem sempre conseguida, de procurar uma ligação entre o passado e o moderno. Neste âmbito Reyner Banham apresenta-se espantado pela contínua influência da *Art Nouveau* em Itália:

*Quando as cidades do norte cresciam dos resultados da expansão industrial do começo dos mil e novecentos, quando o Simplon foi finalmente acabado, quando a Exposição Internacional de Milão de 1906 era o tema de conversa um pouco por toda a Europa – o Lo Stile Liberty, a Arte Nova Italiana ainda mantinha a sua influência (Banham R. , 1959, p. 232)<sup>106</sup>*

A surpresa do inglês dura pouco tempo. O seu discurso toma a tão necessária retrospectiva, para analisar a origem e a envolvimento do movimento Italiano. Análise esta, que no trecho final englobaria a igualmente e indispensável refutação, por parte do defensor da ideia de mecanização.

No artigo *Neoliberty* é então relatada a origem do movimento com o mesmo nome. Nome que segundo o editor assistente da revista *Architectural Review*, seria da autoria de Paolo Portoghesi, cuja opinião, acerca do movimento italiano, não se restringia apenas a uma ideia isolada na qual o norte estava contra o sul, mas sim de que todos os arquitetos italianos teriam

---

<sup>106</sup> Tradução livre do autor; 63onfronter com o original "*When the northern cities were growing fat on the proceeds of the industrial expansion of the early nineteen-hundreds, when the Simplon had just been triumphantly pierced, when the Milan International Exhibition of 1906 was the talk of Europe – and when Lo Stile Liberty, Italian Art Nouveau, still held sway*".



culpa no aparecimento desta forma de pensar (Banham, 1959, p.232). Ideia esta que se referia então à particular presença do *Liberty* na construção do pensamento Milanês e Torino. Presença essa que implicava não só a adoção de ideias passadas, como a importação de ideais presentes em arquiteturas de outros países, como a *wagnerschuke* em Viena, ou mesmo a influência do *Klerk* em Amesterdão e da escola de Glasgow. Era assim possível concluir que a presença do tijolo vermelho tenha sido o resultado desta ligação distante (Banham, 1959). Segundo Paolo Portoghesi o *Liberty* teria tido influência global sobre a arquitetura Italiana, e que assim sendo o seu afastamento dependeria de toda a comunidade e não só de uma parte.

A par da conclusão da razão de ser do nome, a envolvência introduz igualmente uma forte razão para preocupação por parte de Banham. Este descreve o recurso à publicação de desenhos originais de obras de Gaudi, Sullivan, d’Aronco, Horta, e da escola de Veneza, em revistas um pouco por toda a Itália. O resultado, segundo o inglês revelaria “*mais do que um interesse histórico*” (Banham R. , 1959, p. 232)<sup>107</sup>.

O último adotar do *Neoliberty* revela-se, para Banham, no recurso a uma deturpada noção da realidade ao recordar-se Sant’Elia como um exemplo de “*liberty*” em vez de *Liberty*, não pela arquitetura em si mas pelo facto de ser um idealista livre de quaisquer forças externas. Esta mesma descrição leva o historiador inglês a recorrer ao livro *Oscilazioni del Gusto*<sup>108</sup> do filósofo Gillo Dorfles. Dorfles na sua análise retrata a excessiva carga expressiva que o *Liberty* incute na arquitetura, afirmando:

*Hoje...a minha posição é crítica em relação à excessiva qualidade estilística e indulgência decadente de certos grupos Milaneses e Torinos (incluindo algumas experiencias de Aulenti, BBPR, etc.) sem, todavia as considerar*

---

<sup>107</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*more than historical interest*”

<sup>108</sup> Livro publicado em 1958



*com peças puramente provinciais, como Zevi faz. (Dorfles apud Banham R., 1959, p.235)<sup>109</sup>*

Mas se por um lado a visão de Dorfles tende a concordar com aquela tida por Zevi e, em última análise, com a do historiador inglês, a sua seguinte afirmação estabelece uma vista particular sobre o futuro da arquitetura internacional. Vista esta, que incutirá uma defesa mais afincada daquele que é o ponto de vista inglês:

*Mas estou mais convencido ainda, que o futuro na arquitetura, tal como no design em geral, reside mais numa continuação estilística da Art Nouveau do que no estilo da Bauhaus. (Dorfles apud Banham R., 1959, p.235)<sup>110</sup>*


Mesmo mantendo uma posição desfavorável em relação à crença que coloca a *Art Nouveau* como a mais provável base de princípios arquitetónicos a manter-se firme, por oposição ao legado da Bauhaus, no pós-Guerra, o inglês não deixa de mostrar desconforto pela atitude dos jovens arquitetos, desta vez não só italianos, mas ingleses. Nas suas palavras é visível que, apesar de não existir uma atmosfera de total discórdia, a relação que a nova geração possui face àquela dos anos 20 e 30 é difícil de retratar. A forma como a já referida influência da simbologia nos anos 20 e a faceta académica dos anos 30 foram assimiladas na década de 50, levou a um afastar temporário das formas da Bauhaus.

---

<sup>109</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Today...my position is critical towards the excessive stylistic and decadent indulgences of certain Milanese and Torinese groups (including some of the experiments of Aulenti, BBPR, etc.) without, however, considering it purely a piece of provincialism as Zevi does.*”

<sup>110</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*But I am convinced still, that the future in architecture, as much as in design generally, lies more in a stylistic continuation of the Art Nouveau than in the Bauhaus-style.*”

76. Página 295,  
*The Architectural Review*,  
Maio de 1955.  
Primeira página do artigo  
"Sant'Elia" de Reyner Banham

*The Leofric Hotel in the rebuilt city centre of Coventry, is the first hotel since the war to be put up and equipped with British capital. It is therefore encouraging to see that the designers—W. S. Hattrell and Partners, working with the furnishing department of Ind, Coope and Allsop under Anthony Drew—have decided not to use Regency, or some other period style, but a straight-forward contemporary idiom. This is exemplified in Gordon Cullen's impression, opposite , of the treatment of the stair that rises from the lower foyer to the upper one, with the silver grill beyond the glass doors at the higher level. The Leofric will be described and illustrated in full in a forthcoming issue.*

Reyner Banham

## SANT' ELIA

The Modern Movement can have left behind few monuments as baffling as the memorial to the war dead of the town of Como. Seen from a steamer coming down the lake its white form—a truncated dipylon gripped between powerful canted buttresses—suggests the remains of some grandiose engineering project, such as a suspension bridge, abandoned before completion. Seen from the land, its stance astride the axis of the inevitable *Via Vittorio Veneto*, and its flanking hemicycles of cypresses, make its monumental intentions unmistakable. Yet it is quite free of the usual flabby symbols of Fascist military rhetoric; all is fine-drawn, stark and abstract. It is, as the red CTI guide-book of 1936 truly says, *una severa costruzione architettonica*.<sup>1</sup>

The red guide offers one other piece of information on the monument: that it was built by the *ing. e arch. Terragni, su disegni del caduto arch. Sant'Elia*. The architectural information in CTI guide-books is usually perceptive and well informed, but most students of modern architecture would find the monument so unlike what they know of the manner and intentions of the fallen architect Antonio Sant'Elia, that they would suspect that what they see is much less his work than that of the engineer and architect Giuseppe Terragni, fallen, in his turn, in another world war, some six years after the guide-book was written.

But how much do we really know of Antonio Sant'Elia, futurist and architect? A very well-read student of the Modern Movement, who used the resources of the RIBA and *Victoria and Albert Libraries* to the full, going on even when the catalogue had lost interest in the subject, would be acquainted with: a longish footnote in Dr. Pevsner's *Pioneers*; four paragraphs in *Space, Time and Architecture*; a collection of essays entitled *Dopo Sant'Elia*, which includes the text of the *Manifesto of Futurist Architecture*; two pages in P. M. Bardi's *Belvedere*; a dim little book by Alberto Sartoris, whose accidental importance, as we shall see, outweighs its patent demerits; two articles in *Casabella* in the early thirties, and one in *Architettura*; and six pages of involved and

<sup>1</sup> CTI guide, *Lombardia*, 1936 edn., sub *Como*.

*Existe uma sensação generalizada de que muito do que havia de valor na teoria da arquitetura antes de 1914, perdeu-se em formulações sobretudo estilísticas no princípio dos anos 20, e depois esquecida durante a fase acadêmica dos anos 30. (Banham R. , 1959, p. 235)<sup>111</sup>*

Por certo que, quando Banham se refere “*mesmo que não tenham, como em Inglaterra, uma hostilidade explícita para com a arquitetura branca dos anos trinta*” (Banham R. , 1959, p. 235)<sup>112</sup>, procura deixar em aberto a difícil posição defendida pelos Smithsons, e por si.

A posição do editor convidado da AR, encontra-se em 1958 já um pouco afastada da esfera dos Smithsons, após a publicação de um artigo de desagrado para com o “*Patio and Pavilion*”, apresentado na exposição “*This is Tomorrow*” (Treno, 2015, p.89). Revelando assim uma necessária tendência para colocar os ingleses como um caso particular. Necessária porque como observamos na obra de Hunstanton, a presença de muitos conceitos modernistas é ainda notória, mesmo que sejam levados a outros patamares de representação.

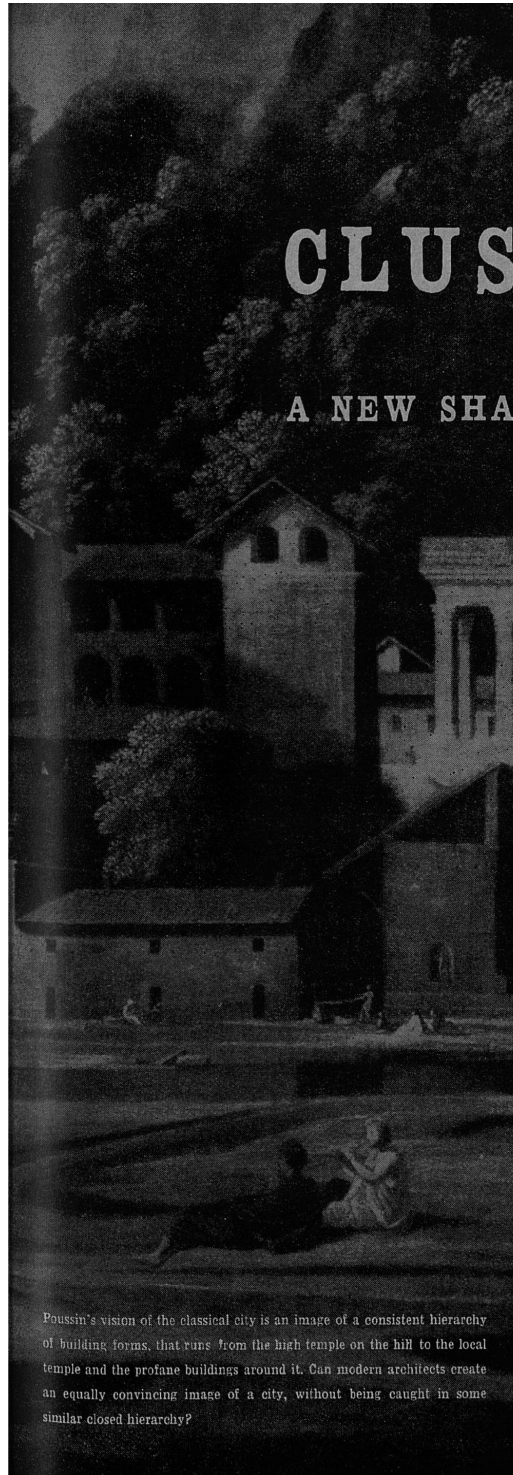
A necessidade no contexto inglês de constituir um novo programa de linguagem revela a resposta de um grupo às palavras de Dorfles. A assimilação de elementos constitui por outro lado uma relação mais próxima a uma fação mais metodológica como a defendida por Pevsner anos antes (Banham R. , 1959, p. 235).

*New Brutalism* apresenta-se então como uma resposta a uma geração de conflitos programáticos e idealísticos. Na sua génese quere-se um movimento, mas e apesar do simular nos primeiros anos de discussão, acaba por padecer na mesma mística com que se ergueu. A sua génese constitui uma tentativa de

---

<sup>111</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*There is a widespread feeling that much that was of value in the architecture and theory current before 1914 was lost or buried in over-hasty stylistic formulations in the early Twenties, and then forgotten during the academic phase of the Thirties*”.

<sup>112</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*even if they have not, as in England, na explicit hostility to the ‘white architecture of te Thirties’.*”.



Poussin's vision of the classical city is an image of a consistent hierarchy of building forms, that runs from the high temple on the hill to the local temple and the profane buildings around it. Can modern architects create an equally convincing image of a city, without being caught in some similar closed hierarchy?

Alison and Peter Smithson

# CLUSTER CITY

## A NEW SHAPE FOR THE COMMUNITY

*Throughout the last quarter of the present century, from its first congress at La Sarraz in 1928 to its virtual dissolution last year, the Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) has brought together the masters of Functionalist Architecture—Le Corbusier, Gropius, van Eesteren and many others—in discussions on the problems of their art, and of city planning in particular. Their findings, formulated in methodically drawn up documents, the most notable being the Athens Charter of 1933, now begin to appear too diagrammatic, formalistic and legalistic, and here, Alison and Peter Smithson, who have participated in much of CIAM's post-war activity, set out a case for rephrasing CIAM's functionalist tenets on a more humane and pragmatic basis.*

The modern architect is interested in the implications of his building in the community and in the culture as a whole. His first concern is with the general problem, from which the specific solution in the particular situation is evolved. The Declaration of the first Congress for Modern Architecture (CIAM) in 1928, was concerned not only with the throwing over of outmoded formulas and the Academies, but with the actual functional basis of the new architecture with economics, with the rationalization of building, and also with town planning, for the Functional City was the natural extension of a Functional Architecture.

The situation for the modern architect today is fundamentally the same, we are still functionalists and we still accept the responsibility for the community as a whole, but today the word functional does not merely mean mechanical, as it did thirty years ago. Our functionalism means accepting the realities of the situation, with all their contradictions and confusions, and trying to do something with them. In consequence we have to create an architecture and a town planning which—through built form—can make meaningful the change, the growth, the flow, the *vitality* of the community.

There must be inherent in the organization of every building the renewal of the whole community struc-



erguer uma arquitetura que na mente dos Smithsons e do crítico Banham, deixou muito por fazer, por não se conseguir responder de forma adequada aos princípios da nova máquina dos anos 20. Arquitetura que procuraria assim ser a resposta de uma comunidade de arquitetos, cuja relação para com os mestres modernos era diminuta, face a uma crise de identidade Europeia.

Mas a grande eficiência pragmática do *New Brutalism*, encarada no chavão "*as found*", dita o começo e o fim da nova linguagem Inglesa. Muito pela razão de que muito do que se queria, assentava no fabricar de um conceito fora da esfera moderna. Esfera essa que acabaria por estar presente no maior exemplo dessa mesma linguagem, a escola de Hunstanton.

No final da segunda metade da década de 50 é notória a diferença de opiniões entre o crítico Banham e os arquitetos Peter e Alison Smithson, mas este facto não se revela isolado, existindo igualmente uma separação clara entre os arquitetos de Hunstanton e os arquitetos James Stirling e James Gowan. Stirling e Gowan procuravam distanciar-se do rótulo que diziam ter funcionalidade mediática em vez de pragmática. A sua conceção partia igualmente de um pressuposto diferente daquele dos Smithsons, já que defendiam os ideais do Brutalismo como tendo origem nos mestres modernos como Le Corbusier (Treno, 2015, p.85).

A posição de Banham contudo apresenta-se como inabalável. A sua busca por uma segunda era da máquina leva-o a seguir um caminho alternativo ao dos intervenientes anteriormente referidos. O caminho da procura de uma arquitetura fiel à mecanização. Neste sentido, Banham termina o seu artigo *Neoliberty* introduzindo a ideia de que mesmo no contexto Italiano a presença da máquina já teria existido:

78. *Untitled No.8*  
(*Shattered Glass*), 1959,  
Nigel Henderson



*Como Marinetti, com o seu fanatismo por automóveis, já reconheceu em Milão em 1909, a Art Nouveau morreu às mãos de uma revolução cultural que parece absolutamente irreversível. (Banham R. , 1959, p. 235)<sup>113</sup>*

Tendo a posição de Marinetti estado diretamente ligada à mecanização da primeira era, Banham defende que o grande avanço da posição tomada em 1907, entre outras coisas, permitiu o olhar para a frente em vez do sistemático olhar para trás. E dado que a promessa de muitos revolucionários não tinha sido na sua maioria cumprida, a tendência de olhar para trás permanecia real. *Neoliberty* é então tido como o resultado de um infantil retrocesso face a outras procuras no campo da arquitetura Europeia.

---

<sup>113</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*as Marinetti, with his fanatical automobilismo, already recognized in Milan in 1909, Art Nouveau died of a cultural revolution that seems absolutely irreversible*”.



## **2.3 | A resposta de Ernesto Rogers**



## | CONTINUITÀ NA REVISTA CASABELLA

A resposta ao artigo “*Neoliberty. A retirada Italiana da arquitetura Moderna*” de Reyner Banham não se fez esperar. Em Junho de 1959, foi publicado na revista Casabella Continuità, aquele que seria o artigo de resposta à crítica efetuada pelo inglês. De nome “*L’Evoluzione Dell’Architettura. Risposta al custode dei Frigidaires*” é escrito pelo arquiteto e diretor da revista *Casabella Continuità* Ernesto Rogers.

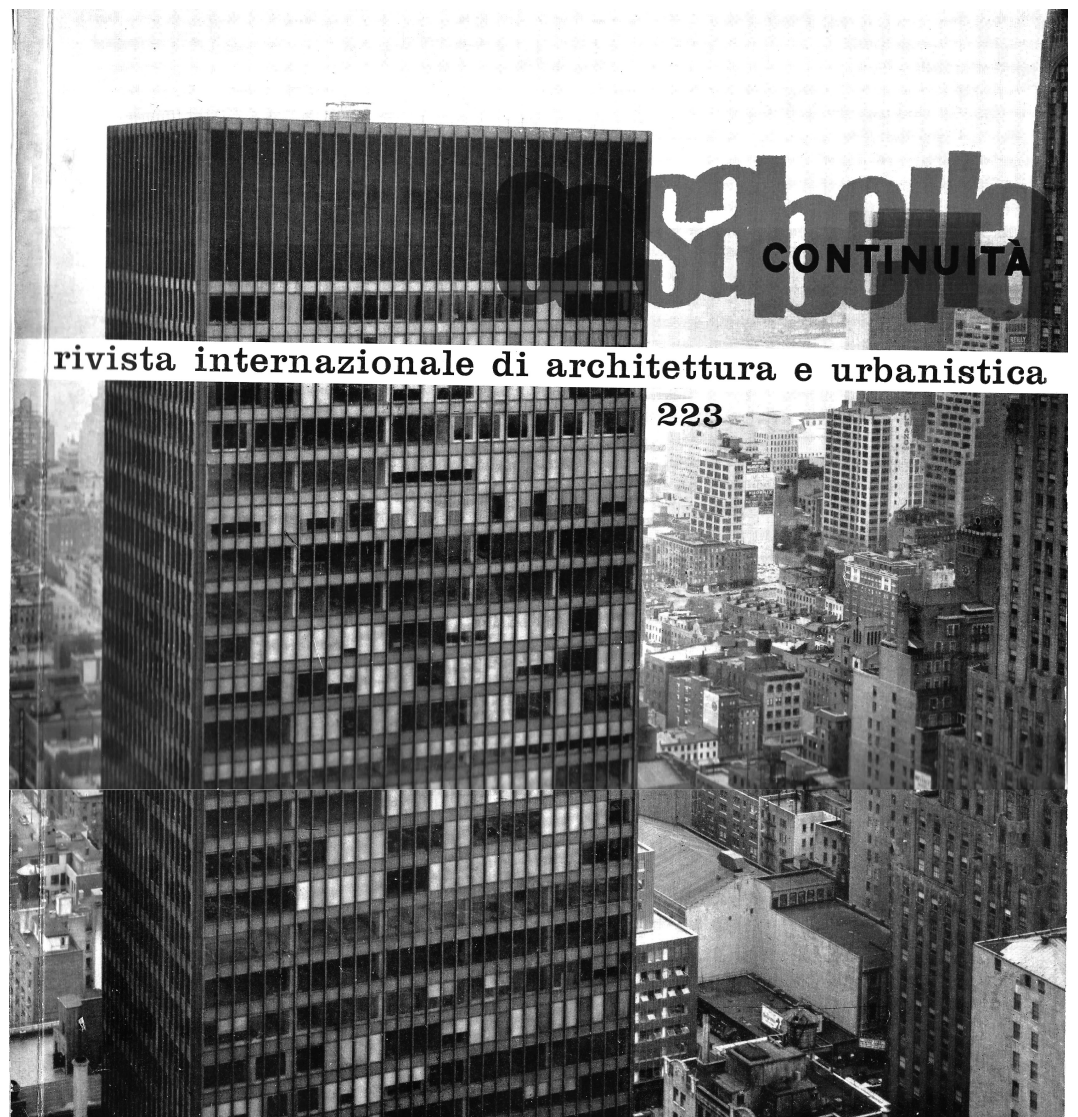
Mas antes da análise à resposta de Rogers na revista CC, é necessário compreender a relação entre o seu diretor, a história da revista, e o papel que ambos detinham na vida arquitetónica Italiana. A posição defendida por Rogers enquanto arquiteto e defensor fervoroso de uma ideia de revisão do modernismo e de todas as suas condições, levaria a uma resposta equiparada a uma defesa tanto pessoal como do orgulho Torino e Milanês.

A revista criada em Janeiro de 1928, sob o nome de *La Casa Bella*<sup>114</sup>, vê o seu encerramento forçado em 1947 pelo Ministério da Cultura Popular do regime de Mussolini, após o encarceramento do seu diretor Giuseppe Pagano. A revista é novamente reaberta em 1954, pelo discípulo e amigo Ernesto Rogers. Como forma de homenagear, tanto a antiga estrutura como a posição de grande interesse cultural de Pagano, Rogers acrescenta ao nome da revista a palavra *Continuità*. A palavra em si não procurava uma conotação de recuo temporal para outros tempos e culturas, mas sim um simples reconhecimento do papel fundamental tido pelos heróis caídos durante a Segunda Grande Guerra.

---

<sup>114</sup> Nome da revista entre 1928 e 1933, alterado após a tomada de direção de Giuseppe Pagano e Edoardo Persico.

81.Capa da rivista *Casabella*  
*Continuità*, n°223, 1958





*Casabella é a revista que Pagano e Persico guiaram durante o período negro. (...) O mote que escolhemos para expressar a nossa maneira de pensar é Continuidade. Achámos acertado tê-lo impresso por cima do título antigo como uma lembrança da tarefa a que nos propusemos. (Rogers apud Molinari, 2008, p. 190)<sup>115</sup>*

A primeira referência escrita, do arquiteto Italiano, relativa ao seu trabalho com os termos continuidade, herança e cultura, encontra-se patente no artigo que começa a trabalhar em 1953 e que em 1954 resultaria no editorial do seu primeiro número enquanto diretor da revista CC. De nome “*Continuità*” o artigo procura desvendar o porquê do nome atribuído, defendendo dois pontos tidos como fulcrais. O primeiro ponto resume-se ao legado constituído pelas publicações da revista, sob a direção dos anteriores diretores, as quais representavam uma consciência histórica ou mesmo até certo ponto a relação com a tradição da cultura moderna em Itália. O segundo ponto incute uma análise um pouco mais complexa, pois encontra-se ligado a uma tendência coerente e antidogmática em relação à generalização de um racionalismo moderno. Esta posição defendia uma metodologia contra qualquer tipo de formalismo (Molinari, 2008, p.188).

A par da importância que o nome “*Continuità*” confere à revista, aos olhos de Rogers, ao atribuir-lhe uma significância de memória para com o passado mesmo que ainda recente, a organização da revista surge igualmente como um ponto a ter em consideração. Poder-se-ia acreditar que contra qualquer ideia de formalismo a revista estabeleceria uma relação exclusiva para com a memória moderna e local Italiana. Mas, a posição de Rogers neste ponto manteve-se sempre a favor de uma contínua ligação para com o moderno, e desta feita para com os mestres modernos.

---

<sup>115</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Casabella is the Magazine which Pagano and Persico guided through the dark period. (...) The motto we have chosen to express our way of thinking is Continuity. We have seen fit to have it printed above the old title as a reminder of the task we have undertaken.*”.

82. Primeira página do artigo  
"Classicità di Mies van der  
Rohe", p.5, junho de 1959 ,  
Casabella Continuità n°228



## Classicità di Mies van der Rohe

*Solitario, nella profonda intimità del suo essere, Mies van der Rohe, giorno per giorno, da decenni tenta la grande avventura della classicità.*

*Ciò che i secoli levarono sulla pietra modificando lievemente, da un artista all'altro, un'opera nell'altra, egli cerca di realizzare nel concatenato succedersi delle sue esperienze.*

*Purtroppo la classicità di Mies non è sufficiente a determinare un linguaggio generale: altri artisti lo guardano (moltissimi in America), parecchi lo imitano di maniera e i migliori, dopo averne succhiato il succo, lo trasferiscono, elaborato, nella loro produzione.*

*A volte il percorso delle idee è così complesso che, chi non ne conosce l'origine, stenterebbe a trovarla in Mies.*

*Nella nostra epoca l'affermazione di un linguaggio comune è impossibile perché troppe sono le relazioni e le interferenze di diversissime esperienze coesistenti.*

*L'unica possibilità di accordo è nella libera accettazione delle differenze e nel rispetto che ognuno deve con l'opera sua alle preesistenze ambientali costituite dalle condizioni naturali o dall'opera altrui.*

*Mies vale come esempio sublime di coerenza e di impegno tradotti, con ineguagliabile sensibilità, nelle forme concrete della sua architettura. Ed è per questo che continuiamo ad ammirarlo ed a tener conto del suo apporto.*

E. N. R.

*A figura dos Mestres e o papel que estes tiveram pareceu ser central para a Casabella Continuità, sendo prova da sua constante luta pela construção de uma nova “Tradição Moderna” (Molinari, 2008, p. 192)<sup>116</sup>*

Assim, a disposição da revista foi elaborada por forma a integrar um índice inicial, um editorial pela mão do diretor, um artigo ilustrativo de um mestre estrangeiro ou nacional, um artigo com foco na arquitetura Italiana, um artigo sobre um pormenor ou inovação técnica, um artigo com ênfase em artes plásticas e por último uma secção de destaque para artigos publicados noutras revistas de arquitetura. Como exemplo desta organização, temos o primeiro exemplar da revista, logo após a sua reabertura, onde são publicados artigos com referência a Walter Gropius e trabalhos de Eric Mendelsohn (Molinari, 2008, p.192).

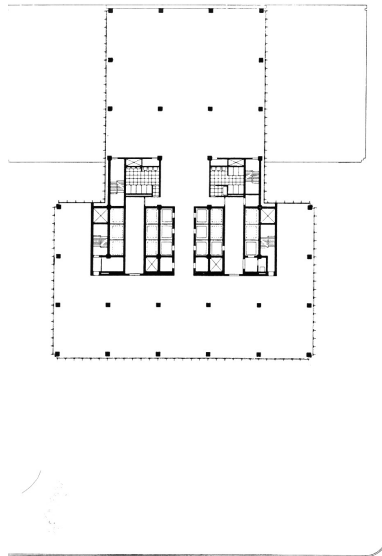
A composição da revista passa a conter na forma de análise, informação relativa a obras de grandes mestres, através da publicação de desenhos e fotos tanto de edifícios construídos como de maquetas no caso dos não construídos. Por outro lado, ao proporcionar uma secção destinada à divulgação de arquitetura exclusivamente italiana, Rogers procurava incutir uma responsabilidade pela arquitetura da época, bem como proporcionar às novas gerações acesso à publicação dos seus projetos. Esta situação revelou-se semelhante àquela que Pagano proporcionou a Rogers e aos BBPR durante a década de 30.

O termo “continuidade” passa a ser tido, como o tema de reflexão por parte da Revista CC. Contudo, os primeiros anos de novidade dão lugar a um período difícil com a saída de Giancarlo De Carlo da sua posição de editor chefe da revista, em 1956 (Molinari, 2008). Mas, contrariando o expectável período de incerteza na revista, em 1957, Rogers conduz uma reestruturação na tentativa de restituir novamente a revista ao seu antigo nível de exigência e

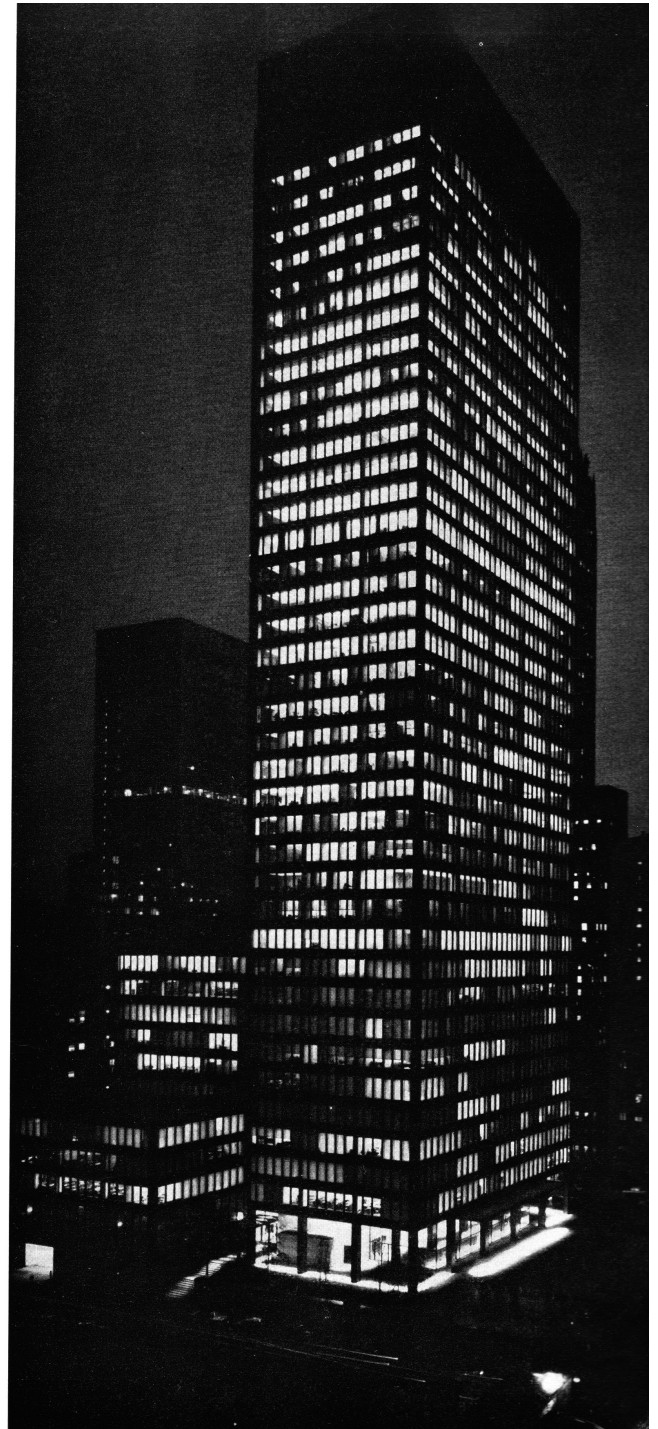
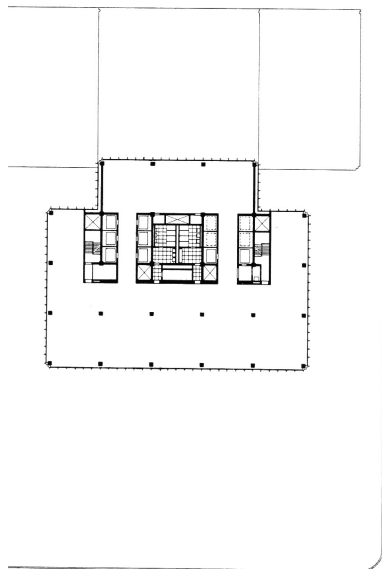
---

<sup>116</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*The figure of the Masters and the role they played seemed to be central to Casabella Continuità and its proof of their constantly striving towards the construction of a new “Modern tradition.”*”

83. Página cinco do artigo "Un Monumento a New York: il Seagram Building", p.4, Janeiro de 1959, Casabella Continuità n°223



tra: Schema planimetrico dei piani compresi tra il 5° e il 10°.  
to: Schema planimetrico dei piani superiori. \* Ci-dessus: Sché-  
planimétrique des étages compris entre le 5ème et le 10ème.  
dessous: Schéma planimétrique des étages supérieurs. \* Above:  
vout for floors from 5 to 10. Below: Layout for upper floors.



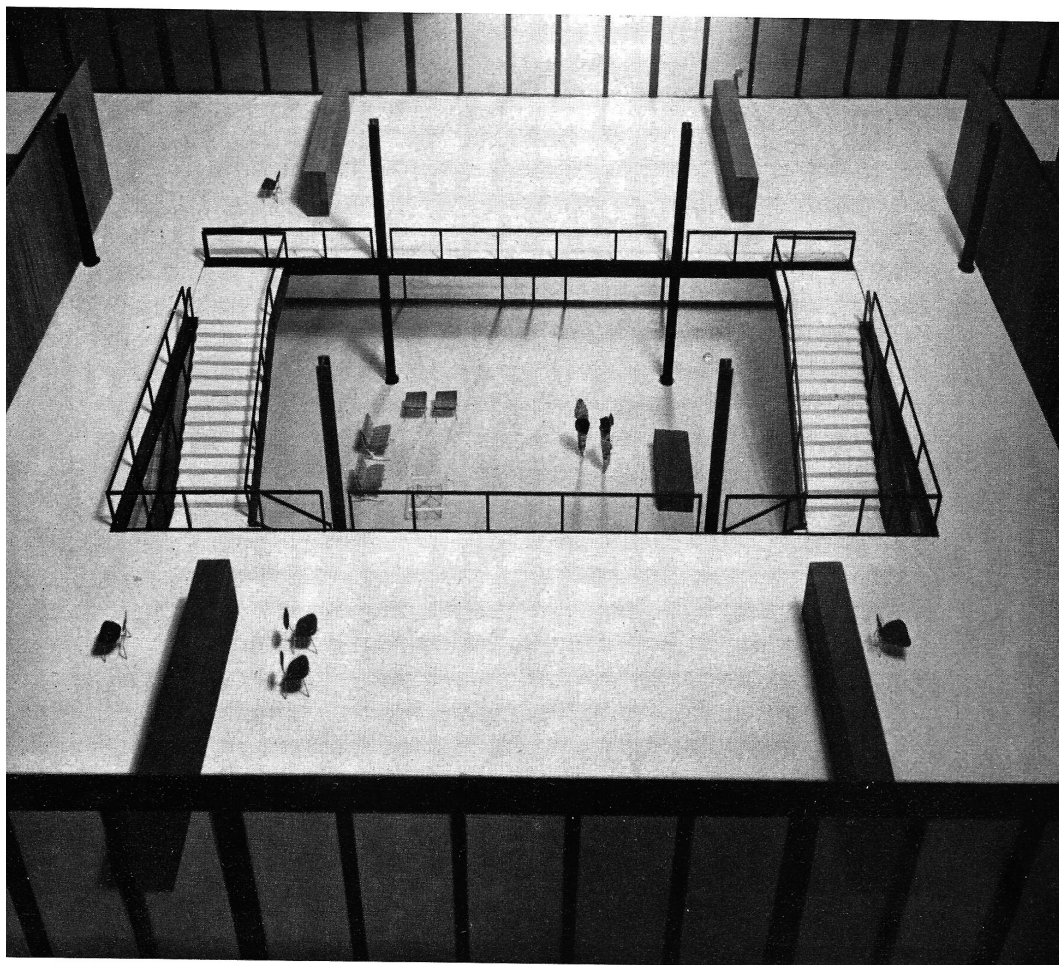
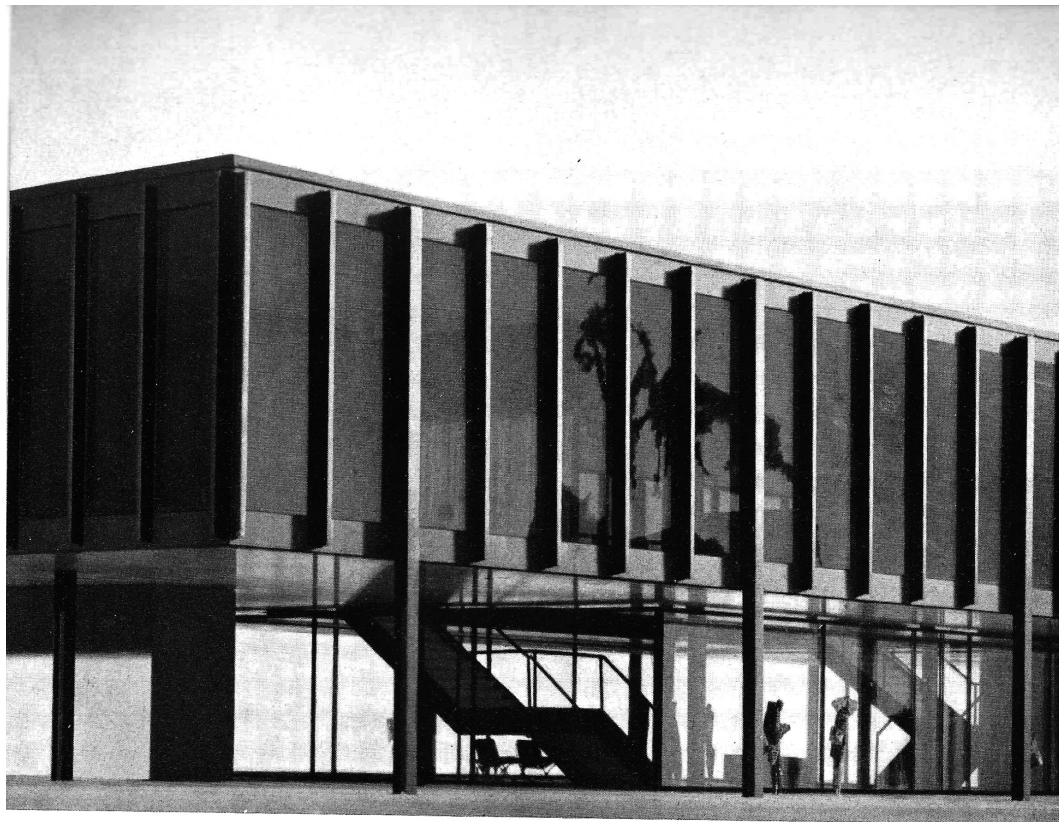
qualidade, bem como à procura de novo público. Para esse efeito, apadrinha a entrada de Aldo Rossi e Gregotti na linha editorial. A Gregotti é atribuído a posição de editor chefe enquanto Rossi iria gerir o centro de estudos da revista, que se destinava à recolha e verificação de todo o material que resultasse em artigos da revista.

Apesar dos seus ainda recentes papéis na revista *Casabella Continuità*, Rossi e Gregotti são cedo postos na posição de destaque com a elaboração, ainda durante o seu primeiro ano à frente dos respetivos órgãos da revista, de dois artigos: “*A propos of a recent study on Art Nouveau*” de Aldo Rossi e “*L’epopea borghese della Scuola di Amesterdam*” de Gregotti. Estes artigos entram na esfera da arquitetura como o primeiro incentivo para a discussão mais tarde aberta por Reyner Banham. Banham que não seria o único a confrontar a mais recente tomada de atitude por parte da revista CC. A mesma posição seria posta à prova no último encontro dos CIAM, que daria lugar no seu fim à criação do TEAM X.

O propósito da publicação dos artigos, tanto de Rossi como de Gregotti, serviram a vontade de Rogers em não só produzir textos de análise ao legado dos mestres, como também proceder da interpretação e posição da comunidade arquitetónica em Itália. Legado que, sendo o produto do trabalho de Pagano e Persico, representou na íntegra a atribuição do subnome “*Continuità*” à revista *Casabella*. Por outro lado, a abordagem feita Rogers teria ainda outra razão. Para além da análise do passado, de Pagano, o estudo de movimentos anteriores permitiu representar a tomada de posição de Giedion, quando à frente dos CIAM, e possibilitou igualmente estabelecer uma ponte para com o editorial “*Continuità e Crisi*”, na mesma edição da revista (Molinari, 2008, p.196).

*A escolha de Rogers, como aquela de Giedion apesar das diferentes alusões, teve a intenção de ir de encontro um processo de continuidade histórica*

84. Fotos da maquete do escritório da Bacardi Rum CO., cidade do México, 1958



*usado pelo Movimento Moderno; não por razões estilísticas mas como uma relação entre a abordagem estilística e cultural (Molinari, 2008, p. 196)<sup>117</sup>*

A atitude de Sigfried Giedion para com a arquitetura, foi a de procurar eliminar a ideia de total auto criação por parte do conceito de Modernidade. Neste sentido, defendia que esta era a conjugação de energias e síntese de outros momentos do passado, sendo que em última análise não poderia existir sem eles (Molinari, 2008, pp. 196-197).

Em *Continuità e Crisi* o arquiteto Italiano elabora aquela que viria a sua ideia base acerca do conceito de continuidade, sobre a arquitetura que lhe era contemporânea. No seu texto, Rogers estabelece um panorama, no qual atribui às mais variadas fases da história razão de ser através das duas classificações “continuidade” ou “crise”. Assim, a necessidade de emergir, em “crise” ou permanecer em “continuidade”, constituem a posição sobre a qual se cria o rumo (Molinari, 2008, p. 197). Enquanto a continuidade representa uma mudança, com recurso a elementos de períodos que antecedem, a crise implica uma rutura, onde surge a descontinuidade ou mesmo uma revolução através de elementos diferentes dos anteriores.

---

<sup>117</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “Rogers’s choice, much like that of Giedion though with different allusions, was to move towards a continuity of historic process used by the Modern Movement; not for stylistic reasons but as a design-related and cultural approach.”.

85. Primeira página do Artigo  
"L'evoluzione dell'architettura.  
Risposta al custode dei  
frigidaires",  
p.2, junho de 1959

Ernesto N. Rogers

## L'evoluzione dell'architettura

### Risposta al custode dei frigidaires

Ci sono sensazioni che uno non riesce a cavarsi di dosso: come quella proustiana di certi odori connessi con certi pensieri. Così leggendo l'articolo di Mr. Banham apparso su *Architectural Review*, non posso evitare che affiori alla mia memoria lo spiritoso ma decadente « Pub » in stile vittoriano con le teche degli « stuffed fishes » e tutti gli altri ammenicoli di prammatica, ricostruito nella cantina della sede della rivista inglese: un modo di ricuperare la storia attraverso le rappresentazioni di una determinata società; d'indulgerci meticolosamente fino alla consumazione del suo gusto nei più reconditi, polverosi e perfino più condannevoli esemplari.

E' probabile che questo « Pub » indichi solo il limite negativo di un atteggiamento culturale nel quale la rivista ha assunto un impegno con intelligenza e serietà incomparabili ma è chiaro che ogni battaglia condotta con tanta insistenza debba coinvolgere, all'estremo, qualche valore critico prima che questo sia interamente chiarito.

Sarebbe ingeneroso credere che, per gli errori possibili o per quelli già riscontrabili, tutta l'azione sia da condannare e si dicesse addirittura che i responsabili siano del tutto dimentichi di altri problemi, ancor più significativi alla formazione della coscienza architettonica contemporanea.

*Architectural Review* e *Casabella* sono, dal punto di vista culturale, le riviste più *engagées* del mondo: le più audaci e, per conseguenza, le più esposte; si potrà accettare o rifiutare alcune delle loro posizioni, ma nessuno che le esamini con apertura vorrà negare che entrambe contribuiscono validamente con l'apporto di scoperte critiche, di approfondimenti, di proposte a una più valida problematica dell'architettura attuale: rompendo gli schemi del formalismo modernistico.

Vorrei che chi parla di noi e dell'architettura italiana usasse un linguaggio altrettanto rispettoso, non prendesse lucciole per lanterne, non mischiasse le carte in tavola, non si accontentasse di affermazioni improvvisate e, comunque, superficiali e sbrigative.

Dispiace perciò che proprio la rivista per la quale abbiamo dimostrato tanto rispetto da dedicarle persino un saggio (Matilde Baffa, « L'architettura al vaglio di una rivista inglese », *Casabella* n. 220) ospiti un editoriale come quello di Mr. Banham *Neoliberty - La ritirata italiana dall'architettura moderna*.

2 L'editoriale non può essere considerato alla stregua di qualsiasi altro

articolo, in quanto gli si dà, per consuetudine, il significato di esprimere la voce responsabile; è il testo dove le convinzioni di una rivista acquistano ufficialità.

Evidentemente Mr. Banham, dimentico dell'ambiente nel quale opera, crede di accusare coloro che hanno considerato « i monumenti dell'Art Nouveau, che ancora restano, in un modo così dettagliato da lasciar adito al sospetto che si tratti di qualcosa di più che un interesse meramente storico: generalmente le opere di Gaudi, Sullivan, D'Aronco, Horta e la Scuola Viennese sono state descritte ed illustrate fino al punto di pubblicarne i disegni originali e le illustrazioni a colori degli stessi, accompagnati da testi non tanto illustrativi ed esplicativi quanto elogiativi e retorici ». Se gli articoli sono retorici, abbiamo torto, come avremmo torto, ad esempio, se avessimo scritto ciò che si legge nell'editoriale de *L'Architettura* (n. 37, novembre 1958, p. 439): « Il razionalismo, incendiato nella metamorfosi prodigiosa di Ronchamp, commette qui il suo suicidio sottile, virtuoso, estenuato: a 72 anni, Mies van der Rohe ha chiuso la partita. Da questo dato bisogna partire per giudicare i vari problemi del linguaggio contemporaneo: l'ispirazione al Liberty, il formalismo della scuola milanese, la perplessa ricerca di Scarpa e il brutalismo di D'Olivo, la geniale empiria di Gardella a Venezia. Spunti, tentativi, esperimenti tutti discutibili ma vivi, attuali, indicativi di una possibilità di rilancio dell'architettura moderna. Reso l'ossequio dovuto a Mies nel lucente mausoleo del razionalismo, andiamo a bere con questi amici tanto meno perfetti e rispettabili, talora edonisti e scapestrati, ma che almeno hanno l'ardire di continuare una tradizione che fu fino a ieri di Mies, quella dell'anti-conformismo ».

Per noi invece il Movimento Moderno non è morto affatto: la nostra modernità è proprio nel portare avanti la tradizione dei Maestri (s'intende, compresa quella di Wright). Ma di essere sensibili al bello (e non solo al valore documentario) in alcune manifestazioni che non si apprezzavano più abbastanza, è certo cosa che ci fa onore. E così ci fa onore di aver storicizzato e attualizzato certi valori che erano stati lasciati in sospenso dalla necessità di altre lotte.

Mr. Banham si illude di aver trovato (probabilmente nei cassetti polverosi di quei mobili vittoriani) la chiave magica con la quale apre le saracinesche della storia dove capita per farne deviare il flusso nei propri personali allevamenti di murene pronte a dissanguarvi.

Si direbbe che per lui sia più giustificato usare una vecchia Ford piut-



## | O ARTIGO L'EVOLUZIONE DELL'ARCHITETTURA RISPOSTA AL CUSTODE DEI FRIGIDAIRE

É então no contexto dos artigos *“Il passato e il presente nella nuova architettura”* e *“Neoliberty”* bem como da construção da Torre Velasca, anteriormente descrita, que se estabelece o ambiente para a resposta de Rogers ao texto do crítico inglês. Contudo, o artigo *“L'evoluzione dell'architettura”* apresenta uma vantagem à partida, quando comparado com o de Banham. A sua leitura não começa na página dois e acaba na página 4 do editorial, como no caso do artigo homólogo na *AR*. Para além de servir a necessidade de uma resposta direta, apresenta-se como um enunciador do conteúdo da revista. Ao contrário do artigo isolado de Banham, o texto de Rogers serve um número inteiro de conteúdos que por si só procuram ser apresentados como partes da resposta. Os casos mais notórios, neste sentido, são os artigos *“Classicità de Mies van der Rohe”* de Rogers, *“Due officine meccaniche a Torino”* do arquiteto Francesco Dolza, *“Complexità di Max Bill”* de Gregotti e a provocação de Rossi intitulada *“L'ordine greco”*. Enquanto no artigo dedicado a Mies é explorado o legado do mestre moderno, por forma a elaborar uma ponte entre este e o tema em defesa, nos artigos com destaque para os de Dolza e Gregotti procura-se a proclamação, embora em diferentes registos, de uma arquitetura e arte de relação Moderna. Por último, embora neste caso como uma revisão de um texto de Claude Artbaud denominado *“L'orde Grec”*, o artigo de Rossi constitui uma importante referência a um tempo *“depositário de um ensinamento eterno”* (Rossi, 1959, p.15)<sup>118</sup>.

Assim, o artigo de Rogers surge na função de introdução, muito embora encerre nele mesmo a opinião de um arquiteto profundamente marcado pela evolução geopolítica e arquitetónica das décadas anteriores.

---

<sup>118</sup> Versão original *“depositario di un insegnamento eterno”*.



O artigo “*L’evoluzione dell’architettura. Risposta al custode dei frigoriferi.*” apresenta-se então no começo do número 228 da revista Casabella Continuità, na posição de editorial. A sua estrutura encontra-se dividida em duas partes, muito embora a sua apresentação se faça num texto corrido, ao contrário do caso inglês. A primeira parte resulta numa crítica de carácter depreciativo da contextualização da revista *The Architectural Review*, bem como do autor do texto *Neoliberty*. A segunda parte por sua vez resulta numa abordagem onde, através da contextualização histórica, se tentam encadear as teorias da arquitetura por forma a justificar as tomadas de posição, como se de uma aula se tratasse.

A crítica efetuada na primeira metade do texto do arquiteto Italiano, teve como principal pretexto a preparação para a contextualização que se seguiu. Para além da normal picardia procurada através das palavras pouco generosas, Rogers serviu-se da descrição do ambiente vivido na sede da revista inglesa para contrariar as críticas de Banham:

*Existem sensações de que um não se consegue livrar: como aquela conhecido cheiro proustiano a que associamos determinados odores. Assim aconteceu com a leitura do artigo de Reyner Banham, na revista Architectural Review, no qual não pude deixar de me recordar do espirituoso mas decadente «pub» em estilo vitoriano, com «Stuffed fishes» à disposição (...) reconstruído na cantina da sede da revista Inglesa (Rogers E. N., 1959, p. 2)<sup>119</sup>*

O estilo Vitoriano viria a ser o primeiro alvo do Italiano, que ao enunciá-lo relembra a presença burguesa, ao estilo inglês, no próprio edifício da revista AR. Mas a sua posição revela contenção, e de seguida salvaguarda que a

---

<sup>119</sup> Versão original “*Ci sono sensazioni che uno non riesce a cavarsi di dosso: come quella proustiana di certi odori connessi con certi pensieri. Così legendo l’articolo di Mr Banham apparso su Architectural Review, non posso evitare che affiori alla mia memoria lo spiritoso ma decadente «Pub» in stile vittoriano con le teche degli «stuffed fishes» (...) ricostruito nella cantina della sede della rivista inglese*”.



presença dessa mesma relação não tem de ser vista como algo negativo desde que se assuma “*um compromisso com inteligência e seriedade incomparável*” (Rogers E. N., 1959, p. 2)<sup>120</sup>. Com esta ideia procura desde cedo colocar de parte qualquer animosidade para com uma revista que no seu ponto de vista possui mais visibilidade, a par da *Casabella Continuità*. Lembra inclusive, a ainda recente consagração de um número da revista Italiana, à revista Inglesa. Número este, a cargo de Matilde Baffa, intitulado “*L’architettura al vaglio di una rivista Inglese*” (Rogers E. N., 1959, p. 2)<sup>121</sup>.

Mas se, por um lado, procura distanciar a responsabilidade da direção e da própria revista *AR*, por outro, centra as suas críticas em Reyner Banham. A sua primeira advertência centra-se na localização do artigo que muito embora pareça ser casual, na opinião do Italiano, induz o leitor a considerar que este é a palavra da revista por se localizar, à semelhança dos seus artigos, na posição de editorial. Em segundo lugar, adverte igualmente para uma inconsideração por parte do Inglês quando afirma “*Milão e Roma têm trabalhado sobre os restantes monumentos da Art Nouveau, num nível de detalhe que sugere mais do que um interesse histórico*” (Banham R., 1959, p. 232)<sup>122</sup>. Pois, se a opinião de Banham estes monumentos são apresentados de forma “*elogiosa e retórica*” (Banham R., 1959, p. 232)<sup>123</sup>, para Rogers a refutação dos mesmos constituiria um erro. Erro esse que levaria a que muitos editoriais elogiosos e retóricos fossem hipoteticamente retirados das suas revistas, mesmo que o seu alvo fosse o modernismo, como no caso da revista *L’architettura*:

*O Racionalismo, destruído na metamorfose prodigiosa de Ronchamp, comete como que um suicídio subtil, virtuoso e exausto: há 72 anos Mies*

<sup>120</sup> Versão original “*un impegno con intelligenza e serietà incomparabili*”.

<sup>121</sup> Tradução livre do autor “*A Arquitetura em análise numa revista Inglesa*”, edição número 220 de Junho 1958 da revista *Casabella Continuità*.

<sup>122</sup> Versão original “*Milan and Rome have been working over the remaining monuments of Art Nouveau in a degree of detail that bespeaks a more than historical interest*”.

<sup>123</sup> Versão original “*eulogistic and rhetorical*”.

86.Primeira página do artigo  
“Un monumento a New York: il  
Seagram Building”, p.4,  
janeiro de 1959, Casabella  
Continuità n°223



Mies van der Rohe  
Philip Johnson

## Un monumento a New York: il “Seagram Building”

*Architetti collaboratori:  
Kahn e Jacobs.*

*Ingegneri della struttura:  
Severud, Elstad e Krue-  
ger.*

*Ingegneri per gli impianti:  
Jaros, Baum e Bolles.*

*Impresa costruttrice:  
George A. Fuller Co.*

4



*van der Rohe pôs termo à questão (L'architettura apud Rogers, E. N., 1959)*<sup>124</sup>

Esta mesma referência a Mies serviria para referir mais à frente, e ainda citando a revista Romana, que a presença de uma nova geração de arquitetos de Milão proporcionou a tão desejada continuidade moderna. Geração esta, de Scarpa, D'Olio ou mesmo do Veneziano Gardena, que mesmo pecando em parte da sua conceção representavam o anticonformismo moderno, demonstrado no mestre Alemão (Rogers, E. N., 1959).

O momento da menção do mestre Alemão dá início a um discurso explicativo da razão do pensamento Italiano. Discurso este que constitui a segunda metade do texto do arquiteto Italiano.

A segunda metade do artigo começa desde logo com a reflexão acerca da questão da máquina *versus* passado, sugerida por Banham já por diversas vezes. Rogers dá pouca importância ao tópico de Banham, mas não deixa de afirmar a sua surpresa, quanto à falta de crítica do inglês para com aqueles que de livre vontade procuravam o *The Stijl*. A sua posição é claramente apresentada quando diz ser melhor “roubar cinco liras do que dez” (Rogers E. N., 1959, p. 3)<sup>125</sup> enquanto se refere ironicamente à posição Inglesa. A questão densifica-se quando relembra a sua frase “formalismo é qualquer uso de formas não assimiladas: as velhas as contemporâneas, as cultas e as educadas” (Rogers E. N., 1959, p. 3)<sup>126</sup>, afirmando assim, que a opinião de Banham é em tudo dúbia ao considerar estas mesmas formas como resultado de um contexto histórico.

A noção da relação entre o contexto histórico e arquitetura fora um tema já explorado pelo Italiano quatro anos antes. É na escrita de mais um dos seus editoriais, intitulado “*Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*”<sup>127</sup>,

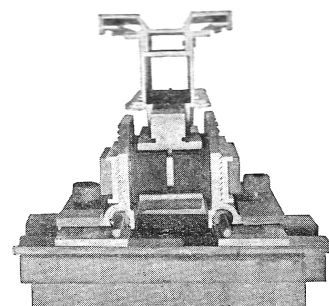
<sup>124</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*il razionalismo, incendiato nella metamorfosi prodigiosa di Ronchamp, commette qui il suo suicidio sottile, virtuoso, estenuato: a 72 anni, Mies van der Rohe ha chiuso la partita*”.

<sup>125</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*rubare cinque lire che dieci*”.

<sup>126</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*formalismo è qualsiasi uso di forme non assimilate: le antiche, le contemporanee, le colte o le spontanee*”.

<sup>127</sup> Tradução livre do autor “A preexistência e o tema das práticas contemporâneas”, ENR, Casabella Continuità, n. 204, 1955.

87. Desenho do pormenor  
construtivo da fachada do  
Arranhacéus Pirelli,  
*Casabella Continuità* n°223,  
1959

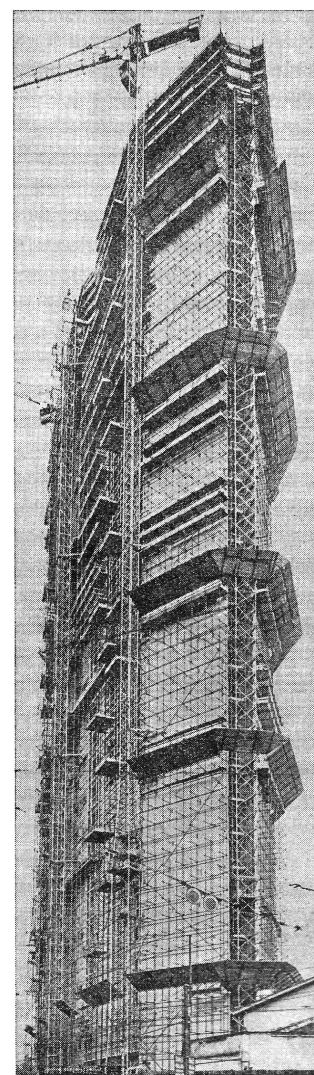


Giuliano Guiducci

**Rassegna di elementi  
costruttivi**

*Tavola allegata a Casabella n. 223*

**Attacco elastico  
della facciata  
del grattacielo Pirelli**





que Rogers estabelece a forma como na sua opinião o contexto histórico se integra na necessidade da arquitetura vivida no momento. Neste mesmo artigo é particularmente notória a forma como passa do simples reconhecimento do momento anterior, como caso da enunciação das arquiteturas protegidas por Pagano, para uma noção onde o projeto teria de ser:

*‘Cada vez mais abrangente dos valores culturais, historicamente inerentes nas formas’, permitindo identificá-lo com o ‘ambiente e as condições históricas nas quais se manifesta’ (Rogers apud Molinari, 2008, p. 208)<sup>128</sup>*

Mas mesmo com a necessidade de procurar um design onde se estabeleça uma forte relação entre o preexistente e o desejo pela utilidade e beleza, Rogers debate-se com a preocupação de em última análise não se cair novamente no erro do formalismo puro. A sua resposta consiste num pensamento onde a problemática é extensamente abordada com a intenção de se obter um resultado equilibrado entre todas as frentes.

*O problema com continuidade histórica (e por isso com a classificação histórica do fenómeno moderno com especial interesse nos do passado, ainda tão perto de nós) é uma recente adição ao pensamento arquitetónico (...) Ao passo que, antes do trabalhar da relação entre a eficácia e a beleza foi limitado ao expressar o mundo como confinado no corpo arquitetónico, hoje em dia expande-se, influenciando as áreas onde a troca cultural é mais intensa e mais humana. (Rogers apud Molinari, 2008, p. 209)<sup>129</sup>*

---

<sup>128</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “Increasingly comprehensive of the cultural values historically inherent in the forms”, allowing it to identify with the ‘environmental and historic conditions in which it is manifest’.

<sup>129</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “The problem with historic continuity (and therefore the conscious historicisation of modern phenomena with regards to those of the past, still so relevant to our lives) is a rather recent addition to architectural thought (...) Whereas before the working relationship between efficacy and beauty was limited to expressing the world as confined within an architectural body, today it is expanding and influencing those areas where cultural Exchange is becoming more intense, and more human.”.



Se as noções de formalismo e especialmente de contexto histórico já se encontravam decididas tanto na teoria de Rogers como na prática, a sua percepção da importância que teriam na apresentação da arquitetura Italiana no exterior, seria apenas atingida com o aproximar do fim da década. Importância que resultou da forma como Rogers conseguiu através de uma certa ambiguidade de discurso, defender tanto as vanguardas e os seus mestres como o sentido de “continuidade”. Sendo que a última resultaria neste caso de uma noção da escala humana contraposta com as vicissitudes impostas pelo preexistente (Molinari, 2008, p. 209). Fora esta mesma ambiguidade, traduzida em icónicos editoriais, que em Dezembro de 1947 ditou a sua saída da direção da revista *Domus*. Contudo, foi essa mesma ambiguidade que permitiu a criação de uma arquitetura de identidade cuja presença se situou algures entre a crise e a realidade.

Se ao defender que o formalismo é detentor de todas as formas, as velhas e as contemporâneas, a sua posição torna-se clara quando em *L'evoluzione dell'architettura*, Rogers se defendeu das críticas afirmando ser necessário incluir outros que não só ele e os seus colegas mais diretos. Aqueles como Gardella, Rodolfi, Michelucci, Albini e Samonà, que para o diretor da *Casabella Continuità* constituíam um grupo, onde para além do formalismo reinava o conformismo (Rogers E.R., 1959, p. 3). Admitindo que a questão poderia ter como causa, não um punhado de arquitetos e obras regionais, mas sim um sentimento e identidade em tudo Italiana.

Mas, se por um lado Rogers rejeita as críticas de Banham, por outro, não deixa de reiterar o seu empenho em continuar, em vez de estagnar num «*tout va très bien madame la marquise*» (Rogers E. N., 1959, p. 3). É essa mesma forma de pensar, que o leva de seguida a confrontar as “ilusões” do Inglês, quando este afirma ter tido esperanças nos Milaneses depois do trabalho de arquitetos Romanos Moretti e Vagnetti. Para o Milanês, os romanos não representam de todo uma herança condigna, mas sim uma arquitetura de um formalismo



hábil, que se refugia no estético e intelectualismo, sem ter a devida presença na sociedade.

Quando confrontado pela menção dos jovens arquitetos Italianos, como Raineri, Aulenti, Gregotti, Meneghetti, Stoppino, Gabbetti e Isola, Rogers demonstra o seu desagrado para com a exclamação “ «com aprovação editorial» ” (Rogers E. N., 1959, p. 3)<sup>130</sup>. Desagrado fundamentado pelo simples facto de que a publicação de artigos, dos jovens Italianos, deveu-se simplesmente a estes representarem um amostra significativa à data, e não de uma posição defendida pela direção de quem era diretor. O derradeiro exemplo deste facto, segundo o Italiano, são os artigos de Rossi, “*Il passato e il presente nella nuova architettura*” e “*Una critica que respingiamo*” que apresentam a ideia de que a rejeição total dos ideais do período moderno resultaria num retrocesso irre recuperável. É com especial ênfase no primeiro texto, cujas obras já foram descritas anteriormente, que se dá a entender a importante presença de muitos aspetos modernos na edificação das obras, mesmo que depois estas possuam uma declinação para um tempo anterior.

O desacordo para com Banham, embora emotivo por se dirigir a si e aos seus colegas, acaba por se situar na forma como o Inglês é ineficaz ao produzir uma crítica construtiva da qual se retire um caminho, ou mesmo uma solução. Falta de solução esta que levaria Rogers a inclusivé defender que os argumentos de *Neoliberty* seriam tão verdadeiros em Itália, no caso dos jovens arquitetos, como no expressionismo Holandês. Concluindo que, por isso, o discurso do Inglês não passou apenas de “tortuoso” (Rogers E. N., 1959, p. 3)<sup>131</sup>.

A apresentação de Marinetti e Sartoris, como os patronos do movimento moderno em Itália, leva novamente Rogers a considerar a falta de prudência por parte de Banham, no que respeita à história Italiana. Os dois arquitetos teriam já sido por diversas vezes escrutinados, e sempre considerados como

<sup>130</sup>Tradução livre do autor; confrontar com o original “«com l'evidente approvazione direttoriale»”

<sup>131</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “tortuosità”.

88. Anúncio de uma vidraria,  
cuja solução construtiva  
equipou a fachada do  
Arranhacéus Pirelli,  
Casabella Continuità

un grattacielo di *Thermopane* !

mt. 127  
mt. 120  
mt. 100  
mt. 80  
mt. 60  
mt. 40  
mt. 20

le facciate del nuovo grattacielo  
Pirelli saranno realizzate con le  
vetrate isolanti *Thermopane* (marca depositata)  
fabbricate dalla **VIS** vetro italiano di sicurezza  
Milano - corso Sempione 67 - telefono 981791

The advertisement features a black and white photograph of the Pirelli skyscraper under construction. To the left of the building is a vertical scale with height markers at 20, 40, 60, 80, 100, 120, and 127 meters. The building's facade is a grid of windows. The sky is bright with some clouds. In the background, a cityscape with various buildings and a factory with smoking chimneys is visible. A small inset box on the right contains text about the glass used in the building.

exemplos brilhantes do formalismo, bem como da procura de constituição de uma moralidade fascista. Enquanto outros como Pagano, Banfi e mesmo Labò, apesar de terem coabitado com o período ditatorial, procuraram a refutação dos seus ideais, levando em último caso à sua morte. Rogers relembra ainda que, no caso de se ter precavido, Banham:

*Teria intuído que um dos aspetos mais interessantes da nossa história: é o feito de que a arquitetura Italiana é, nos seus melhores exemplos, um ato moral e um instrumento de luta política, pelo menos implicitamente.*  
(Rogers, 1959, p. 4)<sup>132</sup>

A enunciação dos arquitetos tidos por Rogers como os derradeiros patronos da tradição moderna inicia aquela que será a derradeira fase do seu texto. No contexto de Pós-Guerra o arquiteto Italiano procura a necessidade de criar uma sociedade onde as ideias devam ir muito além da oficialidade e formalismo do período anterior. Mesmo que, para tal, por vezes o resultado se fique por uma arquitetura de sentimento. Sentimento esse que serviria a ideia de luta contra a corrente, tantas vezes presente nos mestres modernos (Rogers E. N., 1959, p.4). É neste sentido que apresenta Rudolfi, Gardella, os BBPR, Albini Samonà, Michelucci e Piccinato como o exemplo de tal conceito:

*Não é casualidade que (...) alguns dos mais decididos defensores da modernidade, não fazem agora o que faziam e que precisamente por isso sejam consequentes. Terá perguntado a alguém? Não pode, certamente pensar que estas pessoas e muitas outras converteram-se de uma só vez em irresponsáveis, até ao ponto de abdicar das conquistas tão arduamente atingidas.* (Rogers, 1959, p. 4)<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*allora avrebbe intuito uno degli aspetti più interessante della nostra storia: proprio quello per cui l’architettura italiana, nei suoi esempi validi, è un atto morale e, almeno implicitamente, uno strumento di lotta politica*”.

<sup>133</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Non è un caso che (...) più dtrenui difensori della modernità non facciano più quel che facevano e proprio perciò, siano conseguenti; se l’è mai domandato?*”





Enquanto outros viram o recuperar de teorias e pensamentos modernos passados, como é o caso inglês, os arquitetos Milanese e Turinos encontraram na premissa da evolução contínua, a forma de progressão. Mas a evolução não veio sem resultados negativos, pois se por um lado procurava a análise crítica a passados historicistas, por outro, corria o risco de se deixar levar nas minúcias do aglomerar das várias referências desses mesmos períodos: “*sem deixarmos, como é claro, que nos agarre como por desgraça – sou o primeiro a reconhecê-lo – acontece a qualquer um*” (Rogers, 1959, p. 4)<sup>134</sup>. Ao equilíbrio destes mesmos parâmetros foi atribuído o nome de “dialética geracional”. Na sua criação, a dialética, serviu o propósito do *Liberty*, que segundo Rogers, não encerra unicamente nele próprio uma revisão historicista. Mas mesmo admitindo que o formalismo presente nas formas modernas das décadas de 20 e 30 tinham patentes a presença da tecnologia, a sua omissão não determina o retrocesso. A revisão é feita de altos e baixos e a qualquer altura pode pecar pela falta de coerência (Rogers E.N., 1959).

Em jeito de conclusão Rogers termina destacando dois pensamentos que considera fundamentais. No que toca à arquitetura Italiana:

*Mas, se o Neoliberty é precisamente aquela tendência que vai buscar novamente o Liberty, situar-se-á, com justiça, num pequeno quadro cujas figuras estão representadas em Itália, por alguns arquitetos que são suficientemente conscientes – assim o espero – para que acredite que neles se resume toda a arquitetura Italiana. (Rogers, 1959)<sup>135</sup>*

---

*Non si può certo pensare che queste persone e molte altre siano diventate tutte in una volta degli irresponsabili al punto da abdicare alle conquiste cosè faticosamente raggiunte.*

<sup>134</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original: “*beninteso senza lasciarsene invischiare come, purtroppo – e sono il primo a riconoscerlo – capita a taluno.*”.

<sup>135</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original “*Ma se Neoliberty è proprio quella tendenza che ricalca il Liberty stesso, allora si tratta di dare la giusta cornice a un piccolo quadro le cui figure sono rappresentate, in Italia, da alcuni giovani architetti che – spero – siano sufficientemente consapevoli da non credere di riassumere in loro tutta l’architettura italiana.*”.



A afirmação de Rogers procura não só o contraponto da crítica de Banham como inculcar responsabilidade no movimento *Neoliberty*, que relembra não ser o único movimento em Itália. O segundo pensamento serve-se da citação de um conceito retirado do livro *The Poetry of Architecture* de Ruskin, para aprofundamento do conhecimento arquitetónico de Reyner Banham, tantas vezes posto em causa no artigo:

«Consideramos a arquitetura das diversas nações, tanto em relação aos sentimentos e costumes de cada uma, como a relação com a paisagem em que se encontra o céu em que ela surge» (Ruskin apud Rogers E.N., 1959, p. 4)<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Tradução livre do autor; confrontar com o original «Considereremo l'architettura delle nazioni, tanto in relazione con i sentimenti e con i costumi di ciascuna, quanto in relazione con il paesaggio, nel quale essa si trova e con il cielo, sotto il quale sorge».



## | Conclusão

89. Congrès International  
d'Architecture Moderne  
(CIAM),  
CIAM XI, Otterlo, 1959



O fim da Segunda Grande Guerra proporcionou à arquitetura Europeia, com foco especial para o período em estudo neste trabalho, um novo paradigma para as arquiteturas praticadas tanto em Inglaterra como em Itália. A vontade dos arquitetos, aliada à possibilidade de reconstrução face a depois da guerra, era acompanhada pela procura de uma nova identidade. Essa mesma identidade resulta então na forma como muitos movimentos emergiram a partir de diferentes reconfigurações do Movimento Moderno. Será necessário admitir que o Movimento Moderno não se extinguiu com a guerra de trinta e nove a quarenta e cinco, mas sua presença encontrava-se contudo desgastada por um período complexo tanto a nível geopolítico como social. Neste sentido, é preciso compreender a disparidade entre a arquitetura na Europa, e aquela executada na América do Sul, ou mesmo em África. A arquitetura nestes dois continentes com especial foco para a de Brasília, às mãos de Lúcio Costa e Óscar Niemeyer, e para a de Moçambique protagonizada por Pancho Guedes, constitui um ponto de interesse quando contraposta com aquela efetuada na Europa. O interesse dessa mesma relação parte das ligações que estes grupos possuem com os grupos/movimentos constituídos no “velho continente”. Enquanto por um lado é conhecida a relação entre Pancho Guedes e o Team X, partindo daí a sua identificação idealística com alguns dos conceitos do grupo inglês, por outro é reconhecida a ligação entre Ernesto Rogers e os arquitetos de Brasília.

Estes mesmos fatores, embora periféricos, revelam a importância tida tanto pelos movimentos como pelos seus arquitetos fora de uma Europa devastada pela guerra. É com estas ligações transatlânticas, depois de discutir anteriormente o seu significado dentro dos dois contextos, que surge a resposta a muitas das questões tidas em torno do termo “continuidade”. Enquanto de um lado observamos, já na década de sessenta, a transformação do “New Brutalism” por parte dos seus principais elementos, de um movimento para uma forma de estar na arquitetura, onde os seus antigos *standards* serviram agora de *guide-lines*. Por outro, observamos uma





arquitetura cuja identidade evolui de uma necessidade de se explorar a minúcia do *Liberty*, para uma arquitetura com especial interesse na envolvente e no contexto histórico e social integrante do espaço.

O termo “continuidade” perde o seu lado etimológico corrente e, passa a caracterizar a separação das várias peças que outrora compunham o Movimento Moderno. Neste sentido, enquanto do lado inglês se luta por um avanço da arquitetura pela via da tecnologia, o lado italiano procura as influências tidas pelo passado na arquitetura moderna, com intensão de se debruçar de forma crítica sobre uma arquitetura de grande impacto<sup>137</sup>. Mas mesmo lembrando a residual influência da arquitetura moderna, ou mesmo dos mestres modernos, em Inglaterra, a sua adoção parte dum princípio de utilização de um *kown how* com raízes modernistas. “Continuidade” está então, mesmo que de forma abstrata, presente nas duas formas de arquitetura.

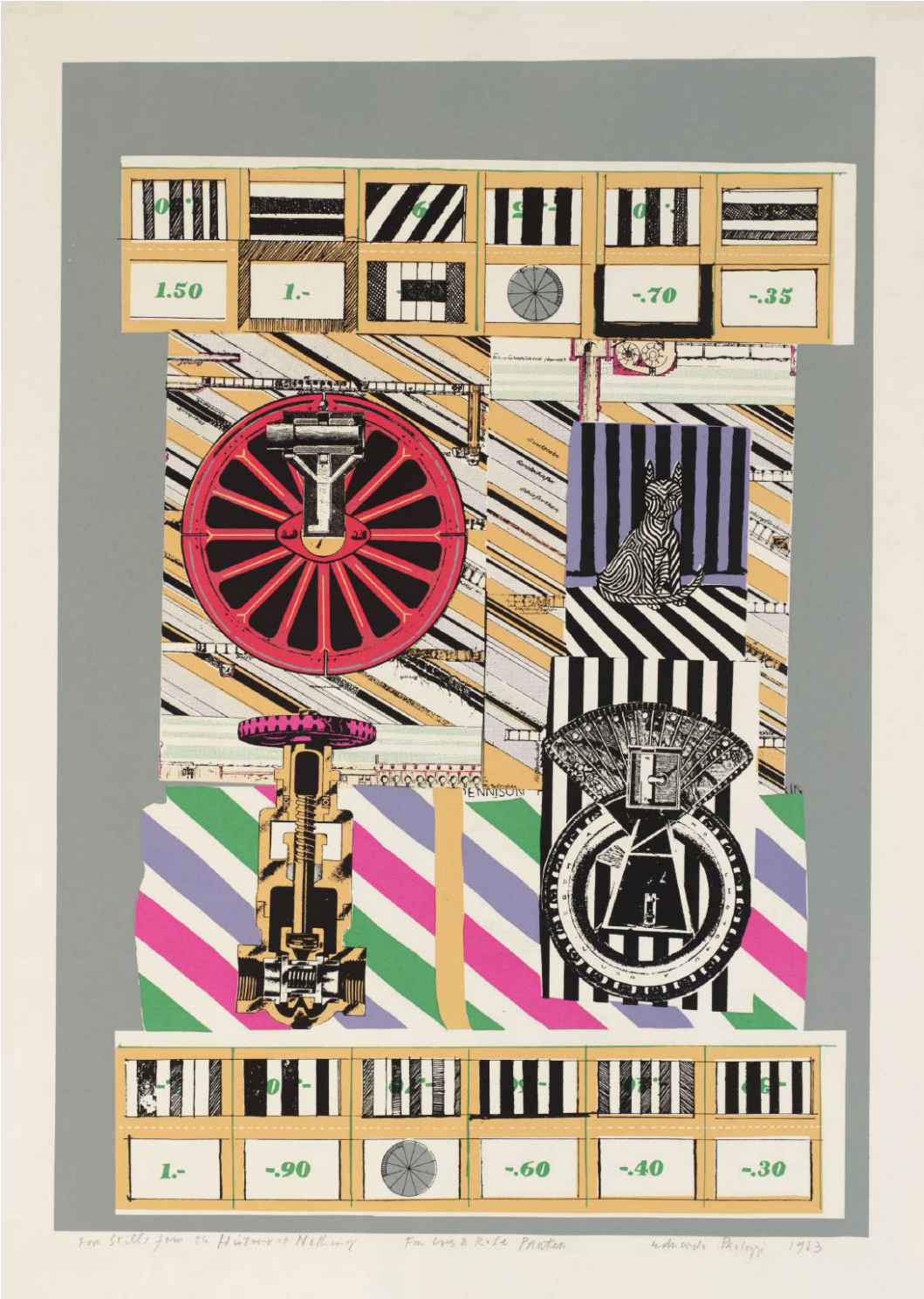
Mesmo sendo possível afirmar que até certo ponto existiu continuidade num conceito como o *New Brutalism*, que só por si procurava a rutura com o passado, será importante perceber a sua relação com o período que se segue. A importância deste facto parte da cisão entre os intervenientes neste movimento. A posição tida por Peter e Alison Smithson na exposição “Parallel of Life and Art”, com a construção do “Patio and Pavillion” viria a mudar posição de Banham quanto à sua visão do que era de facto o *New Brutalism* (Treno, 2015, p.73). Assim, mais uma vez os caminhos separaram-se com Banham a mostrar interesse noutros ambientes com ligações à cultura da verdade construtiva e da imagem como a cultura Americana<sup>138</sup>.

O desaparecer do *New Brutalism* como movimento produz consequências na forma de praticar arquitetura em Inglaterra. Depois da década de cinquenta ter assistido a um novo patamar de funcionalismo, onde o F capital do Funcionalismo moderno passava a determinar o limiar da

<sup>137</sup> Referência a expressão “*we build up a mythical architecture that we would like to see in our own countries*” (Banham, 1959, p.231).

<sup>138</sup> A sua relação com os Estados Unidos da América resultaria entre outros, nos livros “*Architecture well-Tempered Environment*” em 1969, “*Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*” em 1971 e na docência na State University of New York e na University of California.

90. "Four Stills from the History of Nothing", Eduardo Paolozzi, 1962



segunda era da máquina, e, por conseguinte, resultaria no f minúsculo, assistiu-se a uma nova modificação do termo. Este passaria a ser caracterizado por uma cultura onde a funcionalidade passaria para segundo plano em prol de uma cultura da imagem/tecnologia que estaria representada no trabalho de grupos como os *Archigram*.

No contexto Italiano observa-se uma evolução da política resultante das ideias de Ernesto Rogers e da *Casabella Continuità*. Esta mesma mudança é inerente ao abandono de Rogers da sua posição de editor chefe da revista CC em Janeiro de 1965. Se por um lado registava-se o fechar de um ciclo, por outro dá-se continuidade ao trabalho teórico deixado por Rogers. Neste campo, mantendo a linha seguida pelo antigo diretor da CC, a continuidade reside nos discípulos – outra semelhança para com o período moderno. Neste sentido, Aldo Rossi apresenta-se como um dos mais diretos sucessores das práticas de Ernesto Rogers. A sua evolução enquanto arquiteto leva-o a entrar por temáticas já discutidas por Rogers na década de trinta. Temáticas como o racionalismo na arquitetura entram no discurso arquitetónico de Rossi, enquanto outras como o novo pós-funcionalismo inglês são postas de parte. Ao contrário do Racionalismo Moderno, acusado por Rogers de ser sobretudo dialético na sua aplicação o que, em última análise resultaria na sua absoluta incompreensão (Molinari, 2008, p. 58), o conceito rondaria uma arquitetura onde:

*Deveria ser substituído pelo termo “funcional”, de modo a priorizar os opostos bastante significativos que, veem funcional como oposto ao sentimental, classico como oposto do romantico, 1900 como oposto ao 1800. (Rogers apud Molinari, 2008, p.69)<sup>139</sup>*

---

<sup>139</sup> Versão original “It should be replaced by the term “functional” so as to prioritise those highly significant opposites that see functional as being opposed to sentimental, classical as opposed to romantic, 1900 as opposed to 1800.



A palavra funcional referida por Rogers, não procura uma conotação etimológica mas uma analogia para com a relação entre a tradição e o presente. O Racionalismo já teria tido um período de forte presença em Itália, no período que antecedeu a Segunda Grande Guerra, contudo a diferença para com o Racionalismo de Rossi encontra-se acima de tudo no afastamento da carga ideológica, na altura fascista, para a utilização de uma plenamente apoiada na causa social. Causa esta, que se nos lembrarmos das obras descritas no início do trabalho encabeçam os trabalhos da nova arquitetura italiana da década de cinquenta, segundo Rossi.

As obras descritas no primeiro capítulo, com as suas devidas exceções viriam a tornar-se marcos na arquitetura tanto italiana, inglesa, como internacional. Os novos métodos tanto de construção como a profundidade do pormenor incutiram na arquitetura do Pós Segunda Guerra Mundial, uma necessidade de diálogo. Diálogo que na sua génese, apesar de se apresentar como uma confrontação, resulta de um momento de particular dificuldade do Movimento Moderno.

É de reparar que este mesmo momento não retrata o abandono das relações entre os dois lados, mas sim uma tomada de posição de um tema que no início da década de 60 já caminhava para o esquecimento (Banham R. , 1962-1963, p. 39).

O processo de adoção do termo “continuidade” deu à arquitetura do século XX um dos seus temas de discussão. Proporcionando que muitas das arquiteturas envoltas na questão de tradição explorassem a sua ligação ao passado moderno, bem como ao seu legado local. Ao mesmo tempo é necessário compreender o fenómeno oposto. Na situação de constituir um legado que até então não existia a arquitetura evolve para uma adoção natural de rutura parcial, onde o que vem de trás serve sempre de base. A história, bem como a arquitetura são um elemento em constante mutação.



## **Bibliografia**





**Bibliografia**

- Arnell, P., Bickford, T., Stirling, j., & Wilford, M. (1984). *Buildings and Projects, James Stirling, Michael Wilford, and Associates*. New York: Rizzoli.
- Banham, R. (1959, Fevereiro). The Glass Paradise. *The Architectural Review*, 87-89.
- Banham, M., Barker, P., Lyall, S., & Price, C. (1999). *Critic Writes*. Los Angeles: University of California Press.
- Banham, R. (1952). Italian Eclectic. *The Architectural Review*, 212-217.
- Banham, R. (1955, Dezembro). The New Brutalism. *The Architectural Review*, 354-361.
- Banham, R. (1955). Vehicles of Desire. *Art*, 3.
- Banham, R. (1956). Sant'Elia. *The Architectural Review*, 294-302.
- Banham, R. (1957). Cluster City. *The Architectural Review*, 333.
- Banham, R. (1957, Fevereiro). Ornament and Crime. *The Architectural Review*, 85-88.
- Banham, R. (1957, Agosto 15). Ungrab That Gondola. *The Architect's Journal*, 233-235.
- Banham, R. (1958). Letters: Is Banham a square? *The Architects' Journal*, 962.
- Banham, R. (1958, Agosto 16). Machine Aesthetes. *New Statesman*, 192-193.
- Banham, R. (1958, Dezembro 6). Unesco House. *New Statesman*, 802.
- Banham, R. (1959). Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture . *The Architectural Review*, 232-236.
- Banham, R. (1959). Neoliberty: The Debate. *The Architectural Review*, 341-344.



- Banham, R. (1959, Dezembro 3). Primitives of a Mechanized Art. *The Listener*, 974-976.
- Banham, R. (1960, Fevereiro). 1960-Stocktaking. *The Architectural Review*, 93-100.
- Banham, R. (1960). History under Revision. *The Architectural Review*, 326-332.
- Banham, R. (1960). *Theory and Design in the First Machine Age*. Massachusetts: Mit Press.
- Banham, R. (1962-1963). Historical Studies and Architectural Historicism. *The transactions of the Bartlett Society*, 33-51.
- Banham, R. (1964, Fevereiro 14). The Style for the Job. *New Statesman*, 261.
- Belgiojoso, L., Peressutti, E., & Rogers, E. (1959). Tre problemi di ambientamento. *Casabella Continuità*.
- Bullivant, D. (1953). Hunstanton Secondary Modern School. *Architectural Design*, 238-249.
- Casabella Continuità* (Vol. 218). (1958). Milão: Editoriale Domus.
- Casabella Continuità* (Vol. 219). (1958). Milão: Editoriale Domus.
- Casabella Continuità* (Vol. 228). (1959). Milão: Editoriale Domus.
- Casabella Continuità* (Vol. 223). (1959). Milão: Editoriale Domus.
- Casabella strikes back. (1961). *The Architectural Review*, 148-149.
- Corbusier, L. (2008). *Toward An Architecture*. (J. Goodman, Trans.) Los Angeles: Getty Publications.
- Correa, F. (1959). Neoliberty: The Debate. *The Architectural Review*, 340-344.
- Curtis, W. (2008). *Arquitectura Moderna desde 1900* (3ª ed.). (a. Salvaterra, Trans.) Porto Alegre: Bookman .



- Due officine meccaniche a Torino. (1959). *Casabella Continuità*, 28-31.
- Figueira, J. (2009). *A Periferia Perfeita: Pós Moderno na Arquitetura Portuguesa, anos 1960-1980*. Tese de doutoramento em Arquitetura: Universidade de Coimbra.
- Gregotti, V. (1959). *Complexità di Max Bill*. *Casabella Continuità*, 32-39.
- Hereu, P., Montaner, J., & Oliveras, J. (1994). *Textos de Arquitectura de La Modernidad*. Madrid: Nerea.
- Hunstanton Proposed Modern Secondary School Competition: Wining design by Peter D. Smithson and Alison M. Smithson. (1950). *The Architect and Building News*, 486-488.
- Jacobus, J. (1963). *Engeneering Building at Leicester University by Stirling and Gowan*. *The Architectural Review*, 253-257.
- Johnson, P. (1954). *School at Hunstanton*. *The Architectural Review*, 148-162.
- Marginalia: *Casabella Restituta*. (1954). *The Architectural Review*, 293.
- Molinari, L. (2008). *Continuità: a response to identity crises*. Delft: Delft University of Tecnology .
- Ockman, J. (2005). *Architecture Culture: 1943-1968*. Rizzoli .
- Oscar Niemeyer's own house in Rio de Janeiro. (1954). *The Architectural Review*, 214.
- Richards, J., Pevsner, N., Hastings, H. C., & Casson, H. (1959). *The Architectural Review* (Vol. 755). London: The Architectural Press.
- Robbins, D. (1990). *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge Massachusettes: MIT Press.
- Rogers, E. (1949). *People and ideas: Milan, Design Renaissance*. *The Architectural Review*, 152-183.



- Rogers, E. (1959). Classicità di Mies van der Rohe. *Casabella Continuità*, 5-13.
- Rogers, E. (1959). Sculture ambientale. *Casabella Continuità*, 40-44.
- Rogers, E. N. (1959). I Ciam al Museo. *Casabella Continuità*, 2-3.
- Rogers, E. N. (1959). L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaire. *Casabella Continuità*, 2-4.
- Rogers, E. N. (1959). Un Monumento a New York: Il Seagram Building. *Casabella Continuità*, 3-11.
- Rohe, M., & Johnson, P. (1959). Un monumento a New York: il "Seagram Building". *Casabella Continuità*, 3-11.
- Rossi, A. (2013). *Autobiografia Scientifica*. Lisboa: Edições 70.
- Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, 16-31.
- Rossi, A. (1959). L'ordine greco. *Casabella Continuità*, 14-16.
- Rossi, A. (2015). *La arquitectura de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Scrivano, P., & Molinari, L. (1998). 2G Italian Post War Architecture 1944-1960. Secondary School at Hunstanton. (1953). *The Architects' Journal*, 323-328.
- Smithson, A., & Smithson, P. (1953). Modern Secondary School Competition, Hunstanton. *The Architect's Journal*, 325-328.
- Smithson, A., & Smithson, P. (1967). Cluster City: A new shape for the community. *The Architectural Review*, 333-336.
- Smithson, P. (1960, Janeiro 21). The idea of Architecture in the 50's. *The Architect's Journal*, 121-126.
- Smithson, P. (1960). The idea of architecture in the '60s. *The Architectural Review*, 121-126.





- The Architectural Review* (Vol. 747). (1959). Londres: The Architectural Press.
- Tornare ai Tempi Felici. (1958). *The Architectural Review*, 281.
- Treno, P. (2015). *Manifesto e Mimese. Passado e Presente no Brutalismo Britânico*. Coimbra: FCTUC.
- Vidler, A. (2003). Toward a Theory of the Architectural Program. *October Magazine*, 59-74.
- Vidler, A. (2008). *Histories of The Immediate Present*. Cambridge: The MIT Press.
- Vidler, A. (2010). *James Frazer Stirling Notes From The Archive*. Yale University Press.
- World: Brutalismo & Warehouse Aesthetics. (1959). *The Architectural Review*, 127-128.



## Fonte de Imagens

### | Introdução

1. Rogers, E. (1959). Sculture ambientale. *Casabella Continuità*, p.41
2. <https://curatingthecontemporary.org/2015/12/07/the-curatorial-and-the-collaborative-from-the-independent-group-to-assemble/henderson-photograph-showing-hunstanton-secondary-modern-school-norfolk-during-construction/#main> [consult. Junho 2015]
3. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-peter-samuels-p79304> [consult. Junho 2015]
4. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-bag-wash-p79305> [consult. Junho 2015]

### 1 | Capítulo

5. <http://www.teoti.net/history/111202-after-the-war-n56k.html?hpage=2> [consult. Junho 2015]
6. <http://www.teoti.net/history/111202-after-the-war-n56k.html?hpage=2> [consult. Junho 2015]
7. *Casabella Continuità* (Vol. 223). (1959). Milão: Editoriale Domus
8. <http://www.teoti.net/history/111202-after-the-war-n56k.html?hpage=2> [consult. Junho 2015]
9. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.17



10. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.26
11. *Casabella Continuità* (Vol. 219). (1959). Milão: Editoriale Domus.
12. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.17
13. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.18
14. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.19
15. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.18
16. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.19
17. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.19
18. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.19
19. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.19
20. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.20
21. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.23
22. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.21



23. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.23
24. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.30
25. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.27
26. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.28
27. Rossi, A. (1958). Il Passato e il presente nella nuova architettura. *Casabella Continuità*, p.26
28. Belgiojoso, L., Peressutti, E., & Rogers, E. (1959). Tre problemi di ambientamento. *Casabella Continuità*, 232, p. 15
29. Belgiojoso, L., Peressutti, E., & Rogers, E. (1959). Tre problemi di ambientamento. *Casabella Continuità*, 232, p. 10
30. Belgiojoso, L., Peressutti, E., & Rogers, E. (1959). Tre problemi di ambientamento. *Casabella Continuità*, 232, p. 10
31. Belgiojoso, L., Peressutti, E., & Rogers, E. (1959). Tre problemi di ambientamento. *Casabella Continuità*, 232, p. 9
32. Belgiojoso, L., Peressutti, E., & Rogers, E. (1959). Tre problemi di ambientamento. *Casabella Continuità*, 232, p. 4
33. *Casabella Continuità* (Vol. 232). (1959). Milão: Editoriale Domus.
34. Belgiojoso, L., Peressutti, E., & Rogers, E. (1959). Tre problemi di ambientamento. *Casabella Continuità*, 232, p. 26
35. Belgiojoso, L., Peressutti, E., & Rogers, E. (1959). Tre problemi di ambientamento. *Casabella Continuità*, 232, p. 12





36. Belgiojoso, L., Peressutti, E., & Rogers, E. (1959). Tre problemi di ambientamento. *Casabella Continuità*, 232, p. 13
37. Belgiojoso, L., Peressutti, E., & Rogers, E. (1959). Tre problemi di ambientamento. *Casabella Continuità*, 232, p. 14
38. Belgiojoso, L., Peressutti, E., & Rogers, E. (1959). Tre problemi di ambientamento. *Casabella Continuità*, 232, p. 14
39. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/new-brutalist-image> [consult. Junho 2015]
40. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/new-brutalist-image> [consult. Junho 2015]
41. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/new-brutalist-image> [consult. Junho 2015]
42. <http://www.tate.org.uk/art/archive/tga-201011-3-1-27-6/henderson-photograph-showing-hunstanton-secondary-modern-school-norfolk-during>
43. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/new-brutalist-image> [consult. Junho 2015]
44. <http://www.tate.org.uk/art/archive/tga-201011-3-1-27-3/henderson-photograph-showing-hunstanton-secondary-modern-school-norfolk-during>
45. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/new-brutalist-image>
46. Desenho do autor
47. Architectural Design, Setembro de 1953, pág 240
48. Johnson, P. (1954). School at Hunstanton. *The Architectural Review*, p.159
49. Desenho do autor
50. <http://ndawards.net/winners-gallery/nd-awards-2015/non-professional/buildings/hm/1999>



51. <http://socks-studio.com/2012/08/05/the-future-of-architecture-and-other-collages-by-nils-ole-lund/>
52. Jacobus , J. (1963). Engeneering Building at Leicester University by Stirling and Gowan . *The Architectural Review*, p.252
53. Desenho do autor
54. Desenho do autor
55. Vidler, A. (2010). *James Frazer Stirling Notes From The Archive*. Yale University Press
56. Jacobus , J. (1963). Engeneering Building at Leicester University by Stirling and Gowan . *The Architectural Review*, p.255
57. Jacobus , J. (1963). Engeneering Building at Leicester University by Stirling and Gowan . *The Architectural Review*, p.259
58. Desenho do autor
59. Desenho do autor
60. Desenho do autor

## 2 | Capítulo

61. Rossi, A. (1959). L'ordine greco. *Casabella Continuità*, p.15
62. Rossi, A. (1959). L'ordine greco. *Casabella Continuità*, p.14
63. Molinari, L. (2008). *Continuità: a response to identity crises*. Delft: Delft University of Tecnology, p.79
64. Gregotti, V. (1959). Complexità di Max Bill. *Casabella Continuità*, p.32
65. *Casabella Continuità* (Vol. 228). (1959). Milão: Editoriale Domus.



66. The Architectural Review (Vol.670). (1952). Londres
67. Banham, R. (1952). Italian Eclectic. *The Architectural Review* (Vol.670), p.213
68. Banham, R. (1980). *Theory and Design in the First Machine Age*. Mit Press, p.304
69. Banham, R. (1980). *Theory and Design in the First Machine Age*. Mit Press, p.304
70. Banham, R. (1980). *Theory and Design in the First Machine Age*. Mit Press, p.304
71. Banham, R. (1980). *Theory and Design in the First Machine Age*. Mit Press, p.217
72. Banham, R. (1980). *Theory and Design in the First Machine Age*. Mit Press, p.217
73. Banham, R. (1959). Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture . *The Architectural Review* (Vol.747), 231
- 74.<http://de.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/december/18/rare-photographs-of-buckminster-fuller-surface/> [consult. Junho 2015]
- 75.<http://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-secrets-of-life-the-human-machine-and-how-it-works-perception-through-impression-p01961> [consult. Junho 2015]
76. Banham, R. (1956). Sant'Elia. *The Architectural Review*, p.295
77. Banham, R. (1957). Cluster City. *The Architectural Review*, p.333
- 78.<http://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-untitled-no-8-shattered-glass-t12443> [consult. Junho 2015]
- 79.[http://www.librari.it/index.php?req=ricerca&l=it&f=archivio&q=\\*&pg=15](http://www.librari.it/index.php?req=ricerca&l=it&f=archivio&q=*&pg=15) [consult. Junho 2015]
- 80.[http://www.librari.it/index.php?req=ricerca&l=it&f=archivio&q=\\*&pg=15](http://www.librari.it/index.php?req=ricerca&l=it&f=archivio&q=*&pg=15) [consult. Junho 2015]



81. *Casabella Continuità* (Vol. 223). (1959). Milão: Editoriale Domus.
82. Rogers, E. (1959). Classicità di Mies van der Rohe. *Casabella Continuità* (Vol.228), p.5
83. Rogers, E. (1959). Classicità di Mies van der Rohe. *Casabella Continuità* (Vol.223), p.5
84. Rogers, E. (1959). Classicità di Mies van der Rohe. *Casabella Continuità*, p.13.
85. Rogers, E. N. (1959). L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigoriferi. *Casabella Continuità*, p.2.
86. Rohe, M., & Johnson, P. (1959). Un monumento a New York: il "Seagram Building". *Casabella Continuità*, p.4
87. *Casabella Continuità* (Vol. 223). (1959). Milão: Editoriale Domus, p. 53
88. *Casabella Continuità* (Vol. 219). (1958). Milão: Editoriale Domus.

## | Conclusão

89. Molinari, L. (2008). *Continuità: a response to identity crises*. Delft: Delft University of Technology, p.227
90. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-four-stills-from-the-history-of-nothing-p04748> [consult. Junho 2015]





## **Anexos**

## **Anexos**

### **Cronologia (1932-1965)**

Os artigos exibidos foram escolhidos pela sua pertinência em relação ao tema, não representando a amostra total de artigos produzidos pelos dois lados durante o período em análise.

### **Três artigos:**

*Il passato e il presente nella nuova architettura*

*Neoliberty. Italian retreat from Modern architecture*

*L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigoriferi*

### **Desenhos de trabalho:**

Neste muito pequeno conjunto de esboços encontram-se desenhos efetuados durante o curso, bem como desenhos elaborados durante o estudo pormenorizado das obras anteriormente discutidas.

**Artigos de Reyner Banham**

**Artigos da revista  
Casabella Continuità  
e Ernesto Rogers**

**Referências Históricas**

**1932**

Discurso intitulado  
“*Considerazioni sull’architettura  
moderna*”, Ernesto Rogers no Trieste  
Rotary Club

Constituição do Grupo *BBPR*, e  
consequente publicação na revista  
*Casabella*, num artigo de Gi-  
useppe Pagano

**1933**

Abertura da Revista fascista  
“*Quadrante*”, sob a direção de  
Pietro Maria Bardi

Dissolução do *Gruppo 7*, criado *IV C.I.A.M.*,  
no ano de 1928, e que na década em Atenas  
da de 30 seguia o acrónimo de  
*M.I.A.R.*

**1934**

Colaboração do Grupo *BBPR* na  
revista *Quadrante*, através da  
publicação de artigos e mais tarde  
através de uma coluna

**1935**

*V C.I.A.M.*,  
em Paris

**1936**

Publicação dos artigos  
“*Stile*” e “*Il volto delle  
Epoche*”, *BBPR*, na  
revista *Casabella*

Projeto da “*Sala della  
Coerenza*”, do gru-  
po *BBPR*, para a VI  
Trienal de Milão, ini-  
cialmente dirigida por  
Pagano

Exposição sobre a Arquitectura rural  
do Mediterrâneo, por Giuseppe Pagano

Publicação do livro  
“*Pioneers of the  
Modern Movement*”, de  
Nikolaus Pevsner

**1937**

**1938**

***Un architetto di quasi trent’anni***,  
ENR, L’ambrosiano Julho de 1938

Publicação das leis de Pureza  
Racial em Itália

Impedimento de alguns membros do  
grupo *BBPR* da sua habitual escrita em  
revistas, bem como de qualquer outra  
actividade profissional

**1939**

***Lettere di Ernesto ad  
Ernesto e vice versa***,  
Ernesto Roders, Abril de  
1939

**Início da Segunda Guerra  
Mundial**

*BBPR* sem o R de Rogers, por ordem do  
estado Italiano

**1940**

**1941**

***Confessioni di un anonimo  
del XX secolo***, Ernesto Rod-  
ers, Domus Abril de 1939

**Cronologia I**  
1932 - 1941

**Artigos de Reyner Banham**

**Artigos da revista  
Casabella Continuità  
e Ernesto Rogers**

**Referências Históricas**

**1942**

**1943**

Fuga de Ernesto Rogers para a Suíça, onde é acolhido por Madame Mandrot, conhecida e ilustre presença nos *CIAM*

**1944**

**1945**

**Fim da Segunda  
Guerra Mundial**

Morte de Gian Luigi Banfi, um dos "B" de *BBPR*, no campo de concentração de Mauthausen

Regresso de Rogers a Milão

Morte de Giuseppe Pagano

**1946**

**Domus. La casa dell'uomo**, ENR, Domus no.205, Janeiro de 1946

**Il pittoresco**, ENR, Domus no.210, 1946

Ernesto Rogers assume o papel de director da revista *Domus*, papel este que duraria 2 anos

**1947**

*VI C.I.A.M.*, em Bridgewater

**1948**

**1949**

**People and Ideas from Milan, Design Renaissance**, ENR, Vogue, 1949

Reyner Banham de 27 anos inicia os seus estudos no Courtauld Institute of Art sob a alçada de Nikolaus Pevsner e Sigfried Gideon

VII C.I.A.M., em Bergamo

Alison Smithson termina os seus estudos na Universidade de Durham, onde Peter Smithson se tinha igualmente formado um ano antes

**1950**

**Gregorio Prieto**, Reyner Banham, Art News and Review, 25 Março de 1950, vol.2 no.4:6

**American Symbolic Realists**, Reyner Banham, Art News and Review, 13 Agosto de 1950, vol.2 no.14:3

Início da construção da escola de Hunstanton, depois do seu concurso ter sido ganho por P. e A. Sminthson no ano anterior

**1951**

**Realists and Visionaires**, Reyner Banham, Art News and Review, 24 de Março de 1951, vol. 3, no.4:5

**Two Originals**, Reyner Banham, Art News and Review, 5 de Outubro de 1951, vol. 3, no.18:4

**Pavilion'd in Splendour**, Reyner Banham, Art News and Review, 19 de Maio de 1951, vol. 3, no.8:1,8

**English Elysiums**, Reyner Banham, Art News and Review, 20 de Outubro de 1951, vol. 3, no.19:4

Começo da construção da Torre Velasca, do grupo *BBPR*

VIII C.I.A.M., em Hoddesdon

**Cronologia II**  
1942 - 1951

**Artigos de Reyner Banham****Artigos da revista  
Casabella Continuità  
e Ernesto Rogers****Referências Históricas**

<b>1952</b>	<b>Italian Eclectic</b> , Reyner Banham, The Architectural Review, Agosto de 1952, pp.215-217		Reyner Banham inicia a sua colaboração na revista The Architectural Review	
<b>1953</b>		<b>Continuità</b> , Rogers, Casabella Continuità, Janeiro de 1954	Ernesto Rogers assume a direção da revista <i>Casabella</i> , alterando o seu nome para <i>Casabella Continuità</i>	IX C.I.A.M., em Aix-en-Provence
<b>1954</b>			Conclusão da escola de Hunstanton	<b>School at Hunstanton</b> , Philip Johnson, The Architectural Review, Agosto de 1955, pp.148-162 <b>Il cuore della città : per una vita più umana delle comunità</b> , Ernesto Rogers Josep Sert, J Tyrwhitt, CIAM
<b>1955</b>	<b>Vehicles of Desire</b> , Reyner Banham, Art, 1 Setembro de 1955, pp.3	<b>The New Brutalism</b> , Reyner Banham, The Architectural Review, Dezembro de 1955, pp.354-361	<b>Auguste Perret &lt;1874-1954&gt;</b> , Ernesto Rogers, 1955, Milão, II Balcone	
<b>1956</b>		<b>Il carattere Stilistico del Museo del Castello</b> , Casabella Continuità, Julho de 1956, pp.63	X C.I.A.M., em Dubrovnik Giancarlo De Carlo abandona a sua posição de editor chefe da revista Casabella Continuità.	
<b>1957</b>	<b>Ornament and Crime</b> , The Decisive Contribution of Adolf Loos”, Reyner Banham, The Architectural Review, Dezembro de 1957, pp.85-88	<b>Continuità e Crisi</b> , Casabella Continuità, Rogers, Janeiro de 1957 <b>A propos of a recent study on Art Nouveau</b> , Casabella Continuità, Rossi, Janeiro 1957 <b>L’epopea borghese della Scuola di Amsterdã</b> , Casabella Continuità, Gregotti, Janeiro de 1957	No seguimento da reestruturação conduzida por Rogers na estrutura da revista, é atribuído a Vittorio Gregotti a posição de editor chefe, e a Aldo Rossi uma posição no centro de estudos da revista	
<b>1958</b>	<b>Machine Aesthetes</b> , Reyner Banham, New Statesman, 16 de Agosto de 1958, pp.192-193 <b>Il passato e il presente nella nuova architettura</b> , Aldo Rossi, Casabella, Maio de 1958, pp.16-31	<b>Unesco House</b> , Reyner Banham, New Statesman, 6 de Dezembro de 1958, pp.802	<b>Il Passato e il Presente nella nuova architettura</b> , Aldo Rossi, Casabella Continuità, Maio de 1958, pp. 16-31	Conclusão da Torre Velasca, do grupo <i>BBPR</i>  <b>Esperienza dell’architettura</b> , Ernesto Rogers, 1958, Torino, G.Einaudi
<b>1959</b>	<b>The Glass Paradise</b> , Reyner Banham, The Architectural Review, Fevereiro de 1959, pp.87-89 <b>Neoliberty</b> . <i>The Italian Retreat from Modern Architecture</i> ”, Reyner Banham, The Architectural Review, Abril de 1958 pp.231-235	<b>Primitives of a Mechanized Art</b> , Reyner Banham, The Listener 62, 3 de Dezembro de 1959, pp.974-976	<b>L’evoluzione dell’architettura. Risposta al custode dei frigidaires</b> , Ernesto Rogers, Casabella Continuità, Maio de 1958, pp.2-4 <b>Classicità di Mies Van Der Rohe</b> , Ernesto Rogers, Casabella Continuità, Maio de 1959, pp.5-13 <b>L’ordine greco</b> , Aldo Rossi, Casabella Continuità, Maio de 1959, pp.14-16	Formação do grupo Team X em Otterlo  Início da construção do Engeneering Building, de James Stirling e James Gowan  <b>Per un dibattito costruttivo</b> , Ernesto Rogers, Luigi Cosenza, Casabella, Agosto de 1959, pp.4-27

**Cronologia III**  
1952 - 1959



**Artigos de Reyner Banham**

**Artigos da revista  
Casabella Continuità  
e Ernesto Rogers**

**Referências Históricas**

**1960**

**History Under Revision,**  
Reyner Banham,  
The Architectural Review,  
Janeiro de 1960,  
pp.325-332

**Alienation of Parts,**  
Reyner Banham,  
New Statesman 59,  
5 de Março de 1960,  
pp.331-332

**Clarification from Milan,**  
The Architectural Review,  
Janeiro de 1960,  
pp.1-2

**1960-Stocktaking,**  
Reyner Banham,  
The Architectural Review,  
Fevereiro de 1960,  
pp.93-100

**Neoliberty: The Debate,**  
Frederico Correa,  
The Architectural Review,  
Dezembro de 1960,  
pp.341-344

**Theory and Design in the  
First Machine Age,**  
Reyner Banham, 1960, New  
York, Praeger

**1961**

**Design by Choice,**  
Reyner Banham,  
The Architectural Review,  
Julho de 1961,  
pp.43-48

**Carbonorific,**  
Reyner Banham,  
The Architectural Review,  
Julho de 1961,  
pp.43-48

**Casabella strikes back,**  
The Architectural Review,  
Setembro de 1961,  
pp.148-149

**1962**

**Big Doug, Small Piece,**  
Reyner Banham,  
The Architects' Journal,  
1 de Agosto de 1962,  
pp.251-253

**Old Number One,**  
Reyner Banham  
New Statesman 64,  
3 de Agosto de 1962,  
pp.152

**Kent and Capability,**  
Reyner Banham  
New Statesman 64,  
7 de Dezembro de 1962,  
pp.842-843

**Historical Studies  
and Architectural  
Criticism,**  
Reyner Banham  
Bartlett School of  
Architecture

**1963**

**The Dymaxicrat,**  
Arts Magazine,  
Outubro de 1962,  
pp.66-69

**1964**

**The Style for the Job,**  
Reyner Banham  
New Statesman 67,  
14 Fevereiro de 1964,  
pp.261

**Engeneering Building, Leices-  
ter University,**  
John Jacobus  
The Architectural Review,  
Abril de 1964,  
pp.252-259

Abertura ao publico do ed-  
ificio Engeneering Building  
da Universidade de Leicester

**1965**

**Descontinuità o Continuità?,**  
Ernesto Rogers, Janeiro de 1965,  
Casabella Continuità e em editoriale de  
1969, pp. 172-178

Ernesto Rogers deixa a direção da  
revista *Casabella Continuità*

**Cronologia IV**  
1960 - 1965

## **Textos**

*Il passato e il presente nella nuova architettura*

*Neoliberty. Italian retreat from Modern architecture*

*L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei  
frigidaires*

## **Aldo Rossi**

### **Il passato e il presente nella nuova architettura**

Al di là del loro indubbio valore architettonico, queste case mostrano la tendenza a risolvere i problemi dello stile in un motivo più generale; quasi la difesa del singolo e dei valori, ormai perduti, della « vita privata ». Davanti alla diffusione, spesso incontrollata, di nuove tecniche « redentrici » e della concezione della casa-macchina, esse propongono (col rischio di rifugiarsi) una concezione, a dir poco, tradizionale della abitazione.

La nostalgia delle forme del passato borghese non deve però trarre in inganno; di fronte ad una architettura sempre più slegata dall'espressione personale e posta «al servizio del cliente», il privilegio dell'impegno e del valore formale è inteso come elemento di progresso e di comunicazione. Com quanto di utopistico questo comporta.

La preminenza dei valori formali non significa « l'abbandono delle conquiste del Movimento Moderno in architettura » ma piuttosto l'approfondimento di un aspetto di quella architettura nei suoi motivi meno conosciuti. Coerentemente, esso impone il rifiuto (in questi esempi non sempre risolto) della combinazione, o contaminazione, del vecchio col nuovo.

D'altronde sui motivi di questa architettura e sulla sua polemica (di cui su *Casabella* due di questi architetti sono stati, tra gli altri, interpreti) è forse inutile ritornare: basterà ricordare che essa rappresenta qualcosa di più di quel «fenomeno» - buono o cattivo - che molti vi hanno voluto vedere.

In queste costruzioni, come in altre recenti, il passato, o meglio, le forme del passato borghese - anche contro le deformazioni di chi gli dedica ormai un culto ambiguo - sono intese come necessità di recuperare e saldare l'equilibrio, spesso perduto, tra architettura e società. In tale senso, e oltre le stesse esperienze e le stesse occasioni che esse presuppongono, si possono comprendere in un unico discorso; anche evitandone una generica assimilazione.

Ancora questo si può osservare: se bastasse considerare l'architettura, o la sua storia come campo di varie scoperte, queste opere costituirebbero, con alcune altre, il segno di esperienze nuove; una tendenza il cui orientamento appare sempre più preciso. Ma il loro stesso impegno espressivo indica una validità più autentica; l'autenticità che nasce dal tentare nuove strade, fino alla contraddizione.

Da qui il disprezzo per ogni facile polemica circa una «modernità» che non esiste a priori nell'architettura del Movimento Moderno – se non come ingenua difesa – ma che in quel Movimento ha avuto una definizione storicamente valida, senza essere per questo, come i formalisti sembrano supporre, eterna.

In sostanza si può affermare che non esiste oggi un'architettura moderna, o peggio un gusto moderno come tale, ma semplicemente esistono dei programmi e delle tendenze che, in quanto programmi e tendenze, si possono discutere, approvare e disapprovare. Entro questo tendenze appare quindi lecito, anzi necessario, fissare alcune posizioni personali, di scelta. E' questo quanto semplicemente, al di fuori di ogni illusione romantica, queste costruzioni ci propongono.

E' difficile, detto questo, scendere a una critica più dettagliata di queste opere; opere che d'altro canto non si possono misurare che molto limitatamente con altre esperienze dei loro autori. Si possono però indicare alcune caratteristiche che corrispondono a quanto si è detto.

La casa di Gae Aulenti, favorita da un tema eccezionale, rivela un equilibrio formale quasi straordinario. E' forse inutile ricordare gli esempi anglosassoni o olandesi che presiedono a una architettura di questo tipo. Senza entrare in una critica stilistica si può affermare che se qualcosa non è coerente con la soluzione generale si tratta delle inserzioni in cemento, della scala esterna, trattata, secondo certe esperienze del primo razionalismo. Si veda a questo proposito la porta d'ingresso in legno, tagliata sull'angolo secondo i più raffinati procedimenti «Bauhaus».

Cioè in quel modo il razionalismo è assorbito solo in quanto fissato definitivamente nel tempo, abbastanza stile da potersi accogliere come tale. La contraddizione è forse in questa «disposizione» con cui il linguaggio moderno viene accolto; la ricerca diventa sugestione. Ma il nuovo probabilmente, e la continuità, è proprio in questo insistere sulla forma come tale, sul core sulla misura; alla fine la citazione, in un contesto diverso, assume un altro significato. Com il rischio proprio di una esperienza di questo tipo; di essere infine irripetibile.

Di una architettura di Giorgio Raineri e Roberto Gabetti, pubblicata recentemente su queste pagine, Vittorio Gregotti ha scritto che... «si pone assai bene nel paesaggio circostante con la nettezza del suo volume chiuso ancor più sottolineato dal paramento continuo di mattoni e nel ricordo dei modi volumetrici di certe architetture militari del Piemonte».

Giudizio che questa casa in collina di Raineri conferma del tutto. Anche qui un'ottima inserzione nel paesaggio e una indicazione di gusto. O meglio qualcosa di più; del paesaggio si è colto il senso - ed è la collina torinese così carica di ricordi letterari -; il richiamo stilistico, nel suo insieme, ha la nostalgia di forme orientali care alle ville borghesi dell'800. Osservazione questa che potrebbe sembrare ironica se a sostenerla non fosse la misura di questa architettura che Raineri, pur nella brevità dell'esperienza compiuta, mostra come caratteristica del tutto personale. Nei particolari, si vedano i pilastri a stampella e il taglio del tetto, purtroppo questa misura scade, magari con fantasia; e resta il negativo di un gusto più generico.

Le case degli architetti novaresi, destinate a un mercato più modesto, mostrano assai chiaramente la posizione a cui, all'inizio, si accennava. La necessità di recuperare i modi di un passato ancora significativo per l'elaborazione di un linguaggio nuovo.

L'inserimento nella «storia» di quell'ambiente ed è la ragione prima di questa architettura; il richiamo all'edilizia dell'800 piemontese (o addirittura all'amato Caselli) si libera nella composizione e nell'invenzione del dettaglio. Ma faticosamente, fino a compromettere, anche qui, l'equilibrio dell'insieme.

Non è possibile accusare gli autori di questa límpida architettura di risolvere nello stile i problemi presenti; in termini figurativi basterebbe indicare lo studio tecnico e formale delle parti in cemento, concepite secondo un chiaro concetto della razionalità architettonica. D`altro canto questi elementi, come i rombi contornati in cemento, contrastano quel fondo di architettura sicura che nasce dalla meticolosa stesura dei mattoni, ravvivati dalle ceramiche verdi. Si noti ancora come la suggestione del cortiletto rachiuto nella casa sia risolta in termini architettonici; cosí il valore della gronda scura che definisce il perimetro chiuso e regolare dell`intera costruzione.

**Aldo Rossi, Maio de 1958**

# NEOLIBERTY

## THE ITALIAN RETREAT FROM MODERN ARCHITECTURE

The present baffling turn taken by Milanese and Torinese architecture probably appears the more baffling to ourselves, viewing it from the wrong side of the Alps, because of the irrelevant hopes, the non-Italian aspirations of our own, that we have tended to project on Italian architecture since the war. Without realizing what we were doing, we built up a mythical architecture that we would like to see in our own countries, an architecture of social responsibility- stemming, we believed, from such political martyrs as Persico, Banfi, the younger Labo- and of formal architectonic purity- stemming from Lingeri, Figini, Terragni. This architecture, socially and aesthetically acceptable to men of goodwill, we saw embodied in particular in the Milanese *BBPR* partnership, of which the first *B* was the martyred Banfi, the terminal *R* was Ernesto Rogers, the hero-figure of European architecture in the late Forties and early Fifties.

The evidence of the eyes often contradicted the myth; again and again the architectonic qualities that we sought were to be found in work of the Roman school, notably (and surprisingly) in the work of Moretti, whom the Milanese would brush off as 'not socially serious' while the awkward questions of modern eclecticism raised by the work of Luigi Vagnetti had a way of being unformulable except in terms that put Milan on the spot as well. Nevertheless, our hopes continued to reside in Milan, in the *Triennale*, in *QT8*, in the *Compasso d'Oro*, in *Comunità*, in *Domus* and, even more, in *Casabella* *Continuità*, Persico's famous magazine of the Thirties revived under Rogers's editorship. But when *Casabella* began to publish, with manifest editorial approval, buildings that went far beyond Vagnetti's in historicist eclecticism, when the *BBPR* partnership staged for the London Furniture Exhibition of 1958 an Italian section that seemed to be little more than a hymn of praise to Milanese *borghese* taste at its queasiest and most cowardly, and when, finally, the Italian exhibit at the Brussels Exhibition was seen, then confusion followed hard on disillusion. But behind our own private reactions here remain the buildings that produced them, and the attitude that produced the buildings, an attitude that even other Italians, like Bruno Zevi, clearly regard as wrong-headed and misguided. Indeed, these recent works of Gae Aulenti, Gregotti, Meneghotti, Stoppino, Gabetti, their associates and followers, and the polemics advanced in



their defence by Aldo Rossi and others - all these call the whole status of the Modern Movement in Italy in question.\*

Historically, the modern movement has always had a meagre foothold in the Peninsula, and has depended on flukes of patronage. Before the war, modern architecture hardly existed out of earshot of the railway line from Milan to Como, an area where the backstage influence of Marinetti (whom Sartoris once acknowledged in print as a patron of the movement) and other Fascist Modernists was most likely to be felt. Within that narrow zone, 'modern' was practised as a style, since it could not be practised as a total discipline - as the literally hollow formalism of Terragni's Casa del Fascio at Como brilliantly demonstrates. Since the war it has relied chiefly on a postpartisan mood of social responsibility and conscious avantgardism in the cities of the north, on foreign relief programmes, and - as we have all been forced to know by a brilliant public-relations campaign - on Olivetti. But let that mood wither, let those relief programmes pass into Roman hands, let Olivetti's stylistic determination waver . . . the bulk patronage of architecture still comes from the government and from the *borghese* classes, neither of whom has much use for out-and-out modernism, especially in domestic work, which is where the retreat from modern has begun.

Recall the crushing Fascist tenements in *Ladri di Biciclette*, the dark, overstuffed interiors of Moravia's early stories. Set against them the blocks actually being built for low-rental housing by SGI and even INA-Casa, or the interiors in which rising Italian film-stars are photographed 'at home', and depressingly little has altered beyond the detailing, and some amelioration of space standards. Recall too the homeless, starving, couple in *Miracolo a Milano* whose first wish was a crystal chandelier, and you know something bitter about Milanese mental processes.

Practically everyone who is buying or renting domestic accommodation in Italy today wants forms and structures that give better immediate value for money than out-and-out modern affords, and giving, iconographically, immediate and reassuring evidence of the building's domestic nature - be it *signorile* at one end of the social scale, *casalinga* at the other. Such requirements do not necessarily rule out good architecture, as Quaroni's work at La Martella, in the face of economic desperation, and Moretti's *Casa*

*del Girasole*, in the teeth of economic affluence, amply demonstrate. Above all, there is in both of these, and in some other comparable works, a degree of progressive aspiration, a forward-looking aesthetic, even when structural techniques and social orders seem a millenium behind those for which the modern movement was created.

But the retreat harks back, consciously and avowedly, to what Aldo Rossi calls 'the forms of a middle-class past', to the *Tempi Felici*, to the good old days when the northern cities were growing fat on the proceeds of the industrial expansion of the early nineteen-hundreds, when the Simplon had just been triumphantly pierced, when the Milan International Exhibition of 1906 was the talk of Europe - and when *Lo Stile Liberty*, Italian Art Nouveau, still held sway, but was beginning to lose its fine careless flourish under influences from beyond the Alps.

Paolo Portoghesi seems to have been the first to call the style of the Retreat by the apt term 'Neoliberty' as late as the end of 1958, but the Liberty content of the style has been clear from the start, and underlines the fact that this is not just an isolated piece of juvenilia (the Neolibertarians are all young) but something for which the whole body of Italian modernism must share the blame. For more than three years now, leading architectural periodicals in both Milan and Rome have been working over the remaining monuments of Art Nouveau in a degree of detail that bespeaks a more than historical interest. Works of Gaudi, Sullivan, d'Aronco, Horta, and the Viennese school, in particular, have been described and illustrated even to the extent of the original drawings and colour-blocks of their exteriors, supported by texts that were far less expository or explanatory, than they were eulogistic and rhetorical.

Where the oddity of this situation struck the present writer most forcibly was in the way in which Italian writers dealt with Sant'Elia, playing down his Futurism, playing down his influence on later architects, but emphasizing his *origini Liberty*. Again, Gillo Dorfles, most intelligent and least parochial of Italian aesthetes, spoke of *lo Stile Liberty* in a recent book (significantly entitled *Oscillazioni del Gusto*) as a style 'very near to us'.

Questioned about his attitude to both Neoliberty and its forerunner, Dorfles replied, in a letter from which the following are quotations, 'Today . . . my position is critical towards the excessive stylistic and decadent indulgences of certain Milanese and Torinese groups (including *some* of the experiments of Aulenti, BBPR, etc.) without, however, considering it purely a piece of provincialism as Zevi does'. This, from Dorfles, should warn us that, for Italians, Art Nouveau, or its local variants, has some continuing

validity that it has lost elsewhere, and he goes on to make a statement that opens up a wider question of more than Italian relevance: 'But I am convinced still, that the future in architecture, as much as in design generally, lies more in a stylistic continuation of the Art Nouveau than in the Bauhaus-style'.

Now the problem of alternatives to the 'Bauhaus style' is one that clearly exercises the minds of younger architects in many parts of the world, even if they have not, as in England, an explicit hostility to 'the white architecture of the Thirties'. There is a widespread feeling that much that was of value in the architecture and theory current before 1914 was lost or buried in over-hasty stylistic formulations in the early Twenties, and then forgotten during the Academic phase of the Thirties - hence that preoccupation of younger architects, to which Henry-Russell Hitchcock has drawn attention, with architectural questions that were current about the time they were born.

But, even if the men of the nineteen-twenties were wrong, and the men of the thirties were stubborn in error, that is no reason for going back to the beginning and starting all over again. Events have moved too fast, even in the Forties, for there to be any time for architecture to go back and re-puzzle its earlier problems. Over and above this, there are particular reasons for not going back to Art Nouveau.

The only conceivable justification for reviving anything in the arts is that the reviver finds himself culturally in a position analogous to that of the time he seeks to revive - a return to something like classical sophistication and affluence in Fourteenth-century Italy justifies the Renaissance architecture of the Fifteenth, the achievement of something like Athenian democratic sentiment in the early nineteenth justifies *le style neo-grec*. What undermines these justifications is the presence of factors that notably were not present in the styles revived - Christianity in Renaissance architecture, industrialization in *neo-grec*- and where these intrusive factors are too large to be overlooked, the justification must fail.

Now a justification of Neoliberty on the basis that Italian *borghese* life is still what it was in 1900 is indeed implied in the polemics of Aldo Rossi. But it will not wash, because that life is not at all what it was at the beginning of the century, as Marinetti, with his fanatical automobilism, already recognized in Milan in 1909, Art Nouveau died of a cultural revolution that seems absolutely irreversible: the domestic revolution that began with electric cookers, vacuum cleaners, the telephone, the gramophone, and all those other mechanized aids to gracious living that are still invading the home, and have

permanently altered the nature of domestic life and the meaning of domestic architecture.

Parallel with this domestic revolution there was a thorough overhaul of ideas and methods in the plastic arts generally, marked by such signs as the Foundation Manifesto of Futurism, the European discovery of Frank Lloyd Wright, Adolf Loos' *Ornament and Crime*, Hermann Muthesius's lecture to the Werkbund Congress of 1911, the achievement of fully Cubist painting, and so forth. These mark a watershed in the development of modern architecture; there is a certain consistency about everything that has happened since, and a schism from what happened before. And Art Nouveau, *lo Stile Liberty*, happened before.

It has become a convention, based chiefly on paying too much attention to what the masters of Art Nouveau claimed they were doing, to regard it as the first of the new styles, but the evidence of the eye affirms that it was the last of the old, in spite of the signs of transition that can be found in its best works. To revive it is thus to abdicate from the Twentieth Century - which may have purely personal attractions, like going to live on a desert island, but is no help to one's fellow-men, and architecture, for better or worse, concerns one's fellow-men.

On the other hand, these objections do not - yet - apply to the tendency to a *de Stijl* revival visible in Anglo-Saxon countries, reaching an extreme point, as far as England is concerned, in David Gray's recent house at Oulton Broad. Even insofar as this revives the forms of Rietveld's work, it does at least revive forms created since the watershed, still possessing a marginal significance. But if the present disquiets of architecture resolve themselves in a crisis of ideas:

- such as the Neolibertarians claim is already upon us

- and raise another cultural watershed, then the Rietveld revival, as well, will cease to have any live significance for us, and Neoliberty will become a revival of - not a pre-mechanical culture - but the last pre-mechanical culture but one.

But all such justifications are marginal; the lasting significance of the revolution put in hand in 1907 is that it has given Western architecture the courage to look forward, not back, to stop reviving the forms of any sort of past, middle-class or otherwise. The performance of the revolutionaries may not have matched their promise, but the promise remains and is real. It is the promise of liberty, not *Liberty* or 'Neoliberty' the promise of freedom from having to wear the discarded clothes of previous cultures, even if those

previous cultures have the air of *tempi felici*. To want to put on those old clothes again is to be, in Marinetti's words describing Ruskin, like a man who has attained full physical maturity, yet wants to sleep in his cot again, to be suckled again by his decrepit nurse, in order to regain the nonchalance of his childhood. Even by the purely local standards of Milan and Turin, then, Neoliberty is infantile regression.

Reyner Banham, Abril de 1959

Ernesto N. Rogers

## **L'evoluzione dell'architettura**

### **Risposta al custode dei frigidaires**

Ci sono sensazioni che uno riesce a cavarsi di dosso: come quella proustiana di certi odori connesse con certi pensieri. Così leggendo l'articolo di Mr. Banham apparso su *Architectural Review*, non posso evitare che affiori alla mia memoria lo spiritoso ma decadente « Pub » in stile vittoriano con le teche degli « stuffed fishes » e tutti gli altri ammennicoli di prammatica, ricostruito nella cantina della sede della rivista inglese: un modo di recuperare la storia attraverso le rappresentazioni di una determinata società; d'indulgerci meticolosamente fino alla consumazione del suo gusto nei più reconditi, polverosi e perfino più condannevoli esemplari.

E' probabile che questo « Pub » indichi solo il limite negativo di un atteggiamento culturale nel quale la rivista ha assunto un impegno con intelligenza e serietà incomparabili ma è chiaro che ogni battaglia condotta con tanta insistenza debba coinvolgere, all'estremo, qualche valore critico prima che questo sia interamente chiarito.

Sarebbe ingeneroso credere che, per gli errori possibili o per quelli già riscontrabili, tutta l'azione sia da condannare e si dicesse addirittura che i responsabili siano del tutto dimentichi di altri problemi, ancor più significativi alla formazione della coscienza architettonica contemporanea.

*Architectural Review* e *Casabella* sono, dal punto di vista culturale, le riviste più *engagées* del mondo: le più audaci e, per conseguenza, le più esposte; si potrà accettare o rifiutare alcune delle loro posizioni, ma nessuno che le esamini con apertura vorrà negare che entrambe contribuiscono validamente con l'apporto di scoperte critiche, di approfondimenti, di proposte a una più valida problematica dell'architettura attuale: rompendo gli schemi del formalismo modernistico.

Vorrei che chi parla di noi e dell'architettura italiana usasse un linguaggio altrettanto rispettoso, non prendesse lucciole per lanterne, non mischiasse le carte in tavola, non si accontentasse di affermazioni improvvisate e, comunque, superficiali e sbrigative.

Dispiace perciò che proprio la rivista per la quale abbiamo dimostrato tanto rispetto da dedicarle persino un saggio (Matilde Baffa, « L'architettura al vaglio di una rivista inglese », *Casabella* n. 220) ospiti un editoriale come quello di Mr. Banham *Neoliberty - La ritirata italiana dall'architettura moderna*.

L'editoriale non può essere considerato alla stregua di qualsiasi altro articolo, in quanto gli si dà, per consuetudine, il significato di esprimere la voce responsabile; è il testo dove le convinzioni di una rivista acquistano ufficialità.

Evidentemente Mr. Banham, dimentico dell'ambiente nel quale opera, crede di accusare coloro che hanno considerato « i monumenti dell'Art Nouveau, che ancora restano, in un modo così dettagliato da lasciar adito al sospetto che si tratti di qualcosa di più che un interesse meramente storico: generalmente le opere di Gaudi, Sullivan, D'Aronco, Horta e la Scuola Viennese sono state descritte ed illustrate fino al punto di pubblicarne i disegni originali e le illustrazioni a colori degli stessi, accompagnati da testi non tanto illustrativi ed esplicativi quanto elogativi e retorici ». Se gli articoli sono retorici, abbiamo torto, come avremmo torto, ad esempio, se avessimo scritto ciò che si legge nell'editoriale de *L'Architettura* (n. 37, novembre 1958, p. 439): « Il razionalismo, incendiato nella metamorfosi prodigiosa di Ronchamp, commette qui il suo suicidio sottile, virtuoso, estenuato: a 72 anni, Mies van der Rohe ha chiuso la partita. Da questo dato bisogna partire per giudicare i vari problemi del linguaggio contemporaneo: l'ispirazione al Liberty, il formalismo della scuola milanese, la perplessa ricerca di Scarpa e il brutalismo di D'Olivo, la geniale empiria di Gardella a Venezia. Spunti, tentative, esperimenti tutti discutibili ma vivi, attuali, indicativi di una possibilità di rilancio dell'architettura moderna. Reso l'ossequio dovuto a Mies nel lucente mausoleo del razionalismo, andiamo a bere con questi amici tanto meno perfetti e rispettabili, talora edonisti e scapestrati, ma che almeno hanno

l'ardire di continuare una tradizione che fu fino a ieri di Mies, quella dell'anti-conformismo ».

Per noi invece il Movimento Moderno non è morto affatto: la nostra modernità è proprio nel portare avanti la tradizione dei Maestri (s'intende, compresa quella di Wright). Ma di essere sensibili al bello (e non solo al valore documentario) in alcune manifestazioni che non si apprezzavano più abbastanza, è certo cosa che ci fa onore. E così ci fa onore di aver storicizzato e attualizzato certi valori che erano stati lasciati in sospeso dalla necessità di altre lotte.

Mr. Banham si illude di aver trovato (probilmente nei cassetti polverosi di quei mobili vittoriani) la chiave magica con la quale apre le saracinesche della storia dove capita per farne deviare il flusso nei propri personali allevamenti di murene pronte a dissanguarvi.

Si direbbe che per lui sia più giustificato usare una vecchia Ford piuttosto che un cavallo; perché la Ford viene dopo la rivoluzione machinistica, mentre il cavallo è ovviamente prima: questo paragone si potrebbe desumere dall'impostazione convenzionale di tutto l'articolo dove si sostiene che, imitazione per imitazione, sono più accettabili quegli architetti che oggi si rifanno a de Stijl che non coloro che assumono il Liberty perché quello « costituisce almeno un ritorno a forme create dopo la linea di demarcazione » tra la nostra epoca e un passato ormai finito. In altre parole è meglio rubare cinque lire che dieci. Tante volte ho ripetuto che « formalismo è qualsiasi uso di forme non assimilate: le antiche, le contemporanee, le colte o le spontanee » (*Casabella n. 202*). Al contrario il ripercorrimento critico, meditato, della tradizione storica è utile per un artista quando egli si rifiuta di accettare in maniera meccanica una certa tematica. Per Mr. Banham invece il determinismo delle forme secondo un'astratta linea di sviluppo sembra tenere luogo al concetto di storia.

Da qui la sua attitudine ad impartire assoluzioni e scomuniche che possono solo mummificare la realtà.

Né meno rifiutabile è il suo sistema di innalzare la vostra povera persona tanto in alto da farvi vacillare, per buttarvi poi così in basso da rendervi irriconoscibili.



E anche uno come me che, per coerenza con i suoi principii della libertà d'opinione, è pronto a meditare su qualsiasi critica, non è disposto a subire quella che sia, come questa, inconsequente non solo nella valutazione dei fatti, ma perfino nell'esposizione dei medesime che richiederebbero un'informazione ben più precisa e soprattutto una citazione più corretta.

Personalmente non mi lusinga abbastanza di essere qualificato come la « figura mitica dell'architettura europea tra il 1940 e il 1950 » se poi mi si considera uno dei responsabili (con Belgiojoso e Peressuti) di aver allestito a Londra nel 1958 la sezione italiana dell'Industrial Design (con opere di Albini e altri eccellenti colleghi) « che era poco più d'un peana al gusto borghese di Milano nelle sue manifestazioni più disgustose e codarde ».

Ho risposto perché, malgrado tutto (e certo per l'autorità della rivista che lo ospita), l'articolo trattando con tanta prosopopea delle cose italiane ha fatto un certo scalpore da noi; ho risposto perché sono il grande condannato e perché con me sono citati i miei due soci; perché è necessario districare il discorso da un pregiudizio nominalistico, quello del Neoliberty, col quale secondo la estemporanea classificatoria tipica del Banham si accomunano architetti di varia età, responsabilità e tendenza e infine, perché, ammessa l'estensione del titolo, si dovrebbe includere in esso tutti coloro che tentano di evadere da quel che vorrei chiamare col nome che gli spetta e cioè il conformismo e il formalismo: il silenzio ad esempio su un Gardella, un Ridolfi, un Michelucci, un Albini, un Samonà, ingenera confusione nella già grande confusione delle cose dette. Rispondo perché non voglio che mi si accusi di parti che non abbiamo preso. Infine, rispondo perché confutando le affermazioni altrui, spero di far capire che non mi cullo nel « tout va très bien madame la marquise », e anzi mi preoccupa, almeno quanto Mr. Banham, per un certo andazzo pericoloso dell'architettura italiana all'analisi del quale non intendo di sottrarmi per quel che concerne la mia responsabilità di artista, di critico o di docente.

Mr. Banham si dichiara deluso perché nel dopoguerra aveva riposto molte speranze in noi (in noi milanesi soprattutto), avendo addirittura creato in mito per collocarci.

Ma chi concretizza, per lui, le « illusioni » ? qualche architetto romano: Moretti e Vagnetti. Il primo in particolare. Egli stesso, prevedendo la nostra reazione, afferma che per parte nostra avremmo reagito a questa sua interpretazione. Infatti è evidente che il formalismo abile ma velleitario non solo non è indicativo delle supposte mete non raggiunte da noi, ma nega i presupposti teorici e soprattutto morali della nostra lotta la quale rifugge dall'estetismo e dal gioco intellettualistico.

Quanto alle opere dei giovani architetti: della Aulenti, del gruppo novarese Gregotti, Meneghetti, Stoppino, nonché di Gabetti e Isola, non è vero che *Casabella* le abbia pubblicate « con l' evidente approvazione direttoriale » perché se è ovvio che nulla appare su questa rivista che non abbia il mio consenso in quanto alla stampa, ho apertamente manifestato la mia critica proprio sul valore tendenziale e finalistico di questi prodotti, limitandomi a considerarli dei significativi esempi di alcuni giovani assai intelligenti per reagire al formalismo modernistico.

Se poi si volesse imputare loro di esseri lasciati guidare, dopo un giusto impulso, da una polemica negativa oltre che da un'altrettanto necessaria azione di rielaborazione positiva, ciò corrisponderebbe esattamente al mio pensiero espresso in *Casabella* n. 215 (« Continuità o crisi? ») Ma non è ciò che Mr. Banham sostiene facendo uno stralcio tanto impreciso quanta infedele anche dell'articolo di Aldo Rossi « Il passato e il presente nella nuova architettura » che, con chiarezza e onestà, critica i suoi amici proprio là dove il Banham lo fa apparire come una specie di demagogo dello spirito borghese.

D'altronde proprio in quello stesso numero di *Casabella* n. 219 Aldo Rossi ( « Una critica che respingiamo »), criticando il libro di Hans Sedlmayr contra l'arte moderna, sottolineava, interpretando una posizione diffusa tra i giovani in Italia, la differenza tra una critica reazionaria e una critica progressiva al Movimento Moderno: « Il rifiuto dei valori del mondo moderno implica necessariamente una nuova barbarie poiché *in ogni caso* oggi non è possibile prescindere da quanto ha caratterizzato l'Europa di questi ultimi anni... In sostanza il motivo di dissenso decisivo è ancora questo: che questo tipo di

critica non indica una prospettiva di sviluppo, un'alternativa *nella* cultura moderna, ma si pone come negazione *della* cultura moderna ».

Ogni alternativa o sviluppo che noi abbiamo sostenuto è sempre stato *nella cultura moderna* e per questo il nostro compito è faticoso e difficile.

Perché il Banham che vuol fare l'esperto di cose italiane non ha cercato di leggere meglio e di più invece di insistere sulle sue definizioni dei « milanesi » e dei « torinesi » che sanno troppo di luogo comune?

Né Gabetti-Isola e gli altri sono la stessa cosa perché se la definizione di Neoliberty può applicarsi alla Bottega di Erasmo (e ad altri prodotti che qua e là spuntano per l'Italia, dovuti ad altri giovani), essa si applicherebbe, solo se inutilmente distorta, ai diversi gruppi le cui nostalgie più che al Liberty vanno, caso mai, all'espressionismo olandese (per l'Aulenti) o all'ecllettismo boitano e berlaghiano (per Gregotti e soci). Quanta alle opere della « Cooperativa Architetti e Ingegneri di Reggio Emilia », non sono Neoliberty affatto e potrebbero quasi essere prese come esempi di « current architecture ».

Neppure Figini e Pollini sono Neoliberty: è ovvio, anche quando indulgono in una ricerca naturalistica. Se non fossi indotto alla polemica dal suo tono, troverei qualche utilità nell'allarme lanciato dal Banham, ma quel poco di sano che si può reperire nelle sue osservazioni e che potrebbe essere facilmente condiviso - almeno come indicazioni di motivi da approfondire - finisce col corrompersi nella tortuosità del discorso tanto che l'accusa generalizzata contra le manifestazioni più recenti travalica il Movimento Moderno non solo italiano ma, svelando una così coriacea incomprendenza di tanti eventi fondamentali, coinvolge l'ampia possibilità di sviluppo di tutta la storia internazionale. A dargli retta, nell'architettura moderna italiana « era più facile sentire l'influenza sotterranea di Marinetti (riconosciuto in tutte lettere da Sartoris come Santo prerrore del movimento) ».

Ma che importa a noi che lo dica Sartoris? Uno che ha poca acutezza nel guardare, deforma ogni cosa che vede: « Il moderno lo si praticava come uno *stile* perché non lo si poteva praticare come una *disciplina*: come dimostra brillantemente il totalmente vuoto formalismo di Terragni nella Casa del Fascio

di Como ». Non vede il Banham la coerenza tra forma e contenuto e non sa egli delle lotte che Terragni fece per la sua opera per dare (purtroppo ingannato) un contenuto e una forma morale al fascismo? e perché morirono Pagano, Banfi, Labò, se non perché la loro disciplina di artisti non poteva se non opporsi alle regole della dittatura?

Avrebbe dovuto più sottilmente riconoscere quel che fu più volte osservato da scrittori di casa nostra e cioè la continua drammatica lotta della cultura, in genere, con le contingenze della società italiana (prima, durante e dopo il fascismo); da questo avrebbe dovuto desumere la difficoltà d'immedesimazione dell'arte stessa nella vita: il rapporto dialettico, il tenace duello d'amore, le conquiste, le incomprensioni, le ripulse, i riscatti; allora avrebbe intuito uno degli aspetti più interessanti della nostra storia: proprio quello per cui l'architettura italiana, nei suoi esempi validi, è un atto morale e, almeno implicitamente, uno strumento di lotta politica; alterno nei successi, come tutta la storia politica delle tendenze progressiste italiane, ma certo non per questo spregevole o condannevole.

Dopo la guerra di liberazione e lo stupendo periodo della lotta partigiana pareva che il mondo, l'Europa, l'Italia risorgessero a una vita definitivamente migliore e ci siamo nutriti di speranze, figurandoci che rappresentassero la realtà mentre dovemmo accorgerci ovunque che si trattava di nuove utopie. Da allora tutta la società italiana - quella progressista e consapevole - ansima per non restar presa nelle secche dell'ufficialità. E il fatto che vi sia un'architettura a volte più carica di sentimenti che di ragione non è dovuto a una ritirata degli architetti; altro che ritirata! è una lotta contro corrente. Bisogna vedere quel che capita negli uffici comunali, negli uffici ministeriali e quanto sempre la piccola parte di chi crede nell'arte debba stringere i denti per fraogersi il cammino oltre le barricate.

Non è un caso che Ridolfi, Gardella, B.B.P.R., Albini, Samonà, Michelucci, Piccinato, tra i più strenui difensori della modernità non facciano più quel che facevano e proprio perciò, siano conseguenti; se l'è mai domandato? Non si può certo pensare che queste persone e molte altre siano diventate tutte in una

volta degli irresponsabili al punto da abdicare alle conquiste così faticosamente raggiunte.

La loro forza è stata proprio quella di aver inteso il Movimento Moderno come « rivoluzione continua », vale a dire come continuo sviluppo del principio di aderenza ai mutevoli contenuti della vita.

Via via la tematica venne arricchita e per conseguenza divennero più sottili le esigenze: più difficili, dunque, i risultati formali perché tentavano d'includere un sempre maggior numero di proposizioni: l'ampliamento della problematica architettonica e l'immediato risultato della meditazione critica, la revisione storicistica di tutti i periodi storici e soprattutto di quelli più immediati in ordine di tempo che, per la normale opposizione dovuta al percorrimto dialettico fra generazioni, erano stati travisati.

Si capì meglio anche (e perché no?) il Liberty, dov'erano ancora energie da raccogliere e incanalare.

Che il Liberty non vada considerato solo nella sua definizione storica, come progenitore della modernità, ma nei suoi valori in sé risponde, del resto, a una constatazione tanto necessaria che, lo studentello che ero, l'aveva già svolta in una tesina per la sua laurea.

Di che spaventarsi?

Non v'è dubbio che bisogna guardare alle esperienze del passato (a tutte), beninteso senza lasciarsene invischiare come, purtroppo - e sono il primo a riconoscerlo - capita a taluno.

Questo complesso processo di revisione, per quanto lento ed elaborato, è stato frainteso dai meno preparati che ne hanno subito uno shock, però si deve riconoscere in ogni caso che può aver fatto trascurare anche ai migliori qualche componente culturale (come quella tecnologica) alla quale s'era prestata più attenzione in altri momenti. Ma il progresso è il risultato di scelte e di sospensioni di giudizio che ad ogni momento possono peccare d'incompiutezza; il progresso si paga anche con qualche errore ma io sono persuaso che di alcuni pericoli in cui l'architettura italiana incorre, affiora la consapevolezza, prescindendo dallo sprone burbanzoso di Mr. Banham il

quale fa il *custode dei frigidaires* e crede per di più che « la rivoluzione nella casa cominciò con le cucine elettriche, gli aspirapolvere, il telefono, il grammofono e tutti quegli altri ausili meccanici che favoriscono il vivere bene e che tuttora invadono le pareti domestiche ed hanno definitivamente mutata la natura stessa della vita nella casa e il significato dell'architettura delle abitazioni ». Già che ci siamo, io avrei aggiunto anche la macchina per il « frullato » che servirebbe a fare un bel cocktail con le altre rivoluzioni le quali, secondo lui, hanno le loro « pietre miliari » nel « Manifesto del Futurismo, la scoperta da parte dell'Europa di Frank Lloyd Wright, il saggio di Adolf Loos, *Ornamento e Delitto*, la conferenza di Herman Muthesius al Congresso della Werkbund nel 1911, le affermazioni della pittura cubista pura e via dicendo ». Manca solo un po' di sale.

Sano persuaso che l'esperienza consumata sia stata utile. Tanto utile che critica e produzione architettoniche italiane hanno fatto, malgrado tutto, qualche passo che in molti paesi è ancora da tentare. Ne faranno di certo e forse in direzione diversa, secondo il suggerimento delle particolari condizioni culturali ed economiche, ma non credo che la nostra esperienza, quella della affermata coscienza storica, della necessaria unità della cultura nell'ordine dello spazio e del tempo - il rapporto delle opere nuove con le preesistenze ambientali - sia di poco canto né da scartarsi con tanta superficialità. In ogni modo non presumiamo di essere i soli ad andare avanti: ben più luminosi esempi ci vengono dai Maestri: Le Corbusier ha creato Chandigarh con l'eco di tutta l'India, Gropius l'Ambasciata di Atene, immersa nella storia greca, Mies un « monumento » con il grattacielo di Park Avenue a New York e Wright, prima di morire, aveva disegnato opere che pur consequentissime nello spirito, non potrebbero essere confinate nella lettera di tante sue dichiarazioni precedenti. Nessuno s'è fermato; per i Maestri stessi si potrebbe paradossalmente parafrasare l'aforisma di Nietzsche: « Rimerita male il proprio maestro chi resta suo discepolo ».

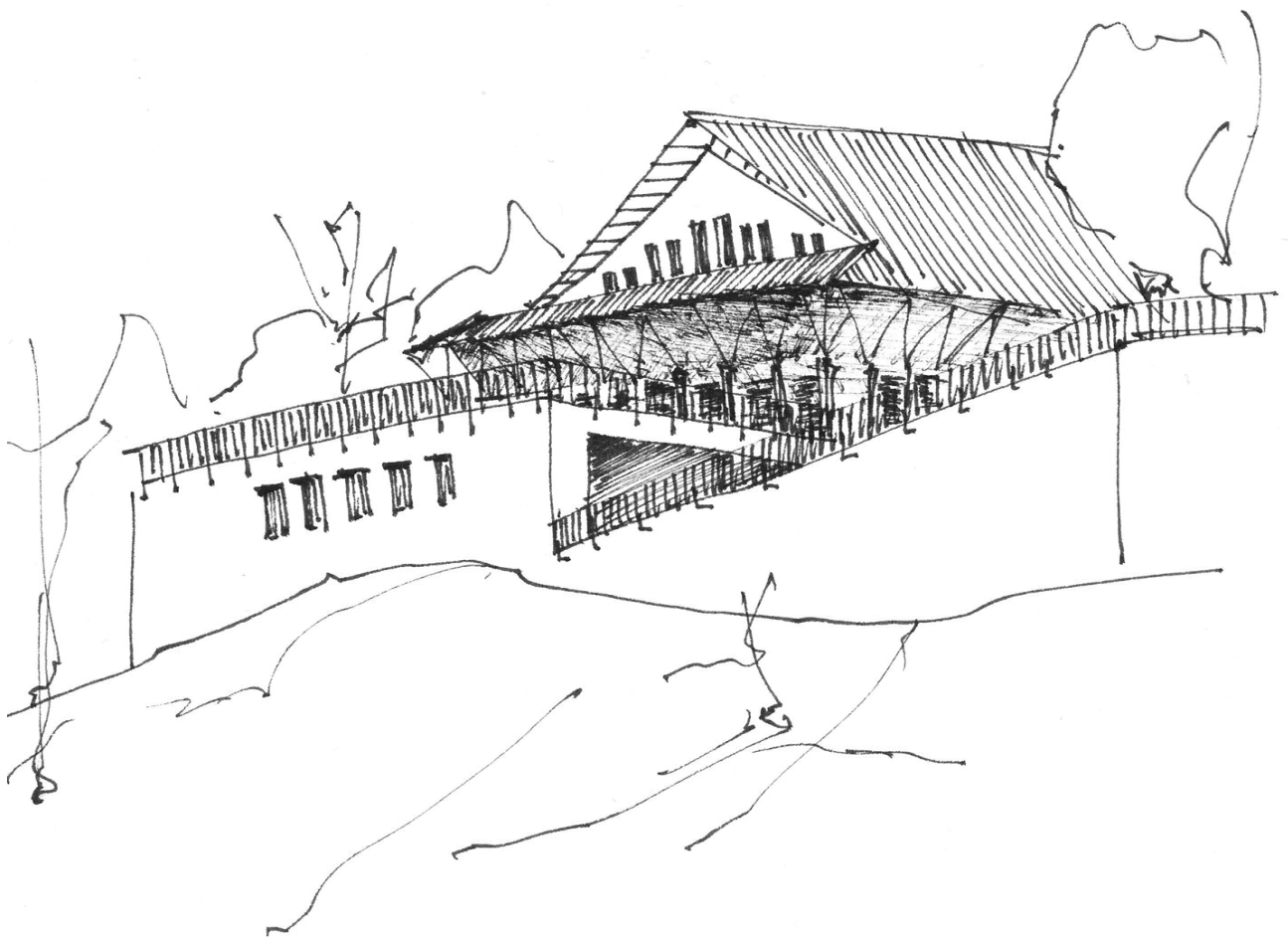
Questo vale nella nostra misura, ancor più propriamente per noi che non amiamo raggelarci nel dogmatismo pedissequo. Se tutto ciò che esce dalle

configurazioni di un modernismo scolastico o non cade, per inconsulta evasione, nelle bravate formalistiche fosse Neoliberty, allora saremmo in grande e buona compagnia. Ma se Neoliberty è proprio quella tendenza che ricalca il Liberty stesso, allora si tratta di dare la giusta cornice a un piccolo quadro le cui figure sono rappresentate, in Italia, da alcuni giovani architetti chespero - siano sufficientemente consapevoli da non credere di riassumere in loro tutta l'architettura italiana. E c'è anche da augurarsi che si accorgeranno presto di qualche inutile equivoco nel quale sono incorsi. Vorrei per concludere, invitare Mr. Banham, che credo conosca meglio l'inglese dell'italiano, alla lettura diretta di Ruskin (*The Poetry of Architecture*), il quale era un grande inglese, senza ricorrere all'interpretazione scaduta di Marinetti, il quale era un « rivoluzionario » facista morto con la feluca dell'accademia: « *Considereremo l'architettura delle nazioni, tanto in relazione con i sentimenti e con i costumi di ciascuna, quanto in relazione con il paesaggio, nel quale essa si trova con il cielo, sotto il quale essa sorge* ». Vi troverà qualche spunto per l'evoluzione dell'architettura.

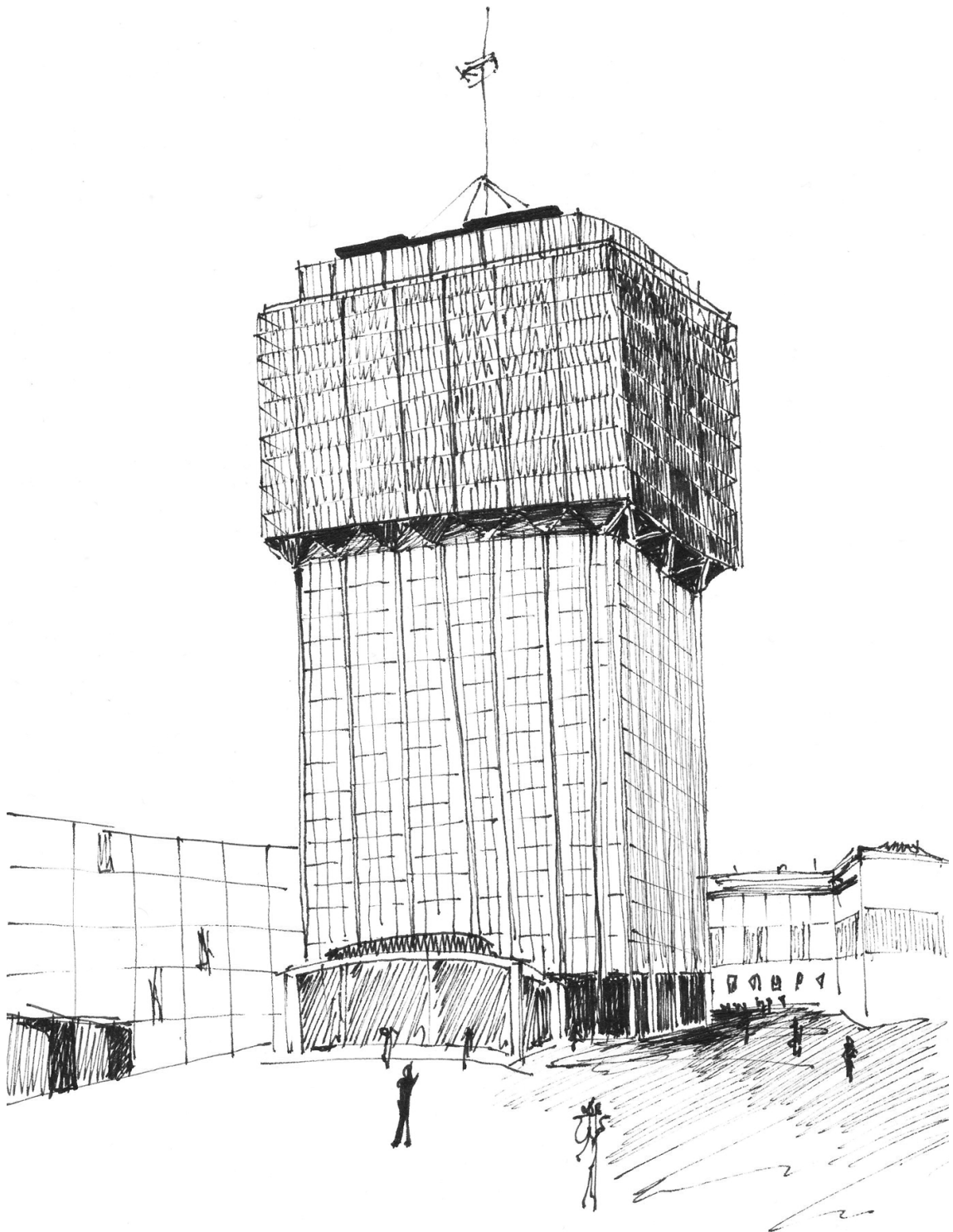
**Ernesto N. Rogers, Junho de 1959**

## **Desenhos de trabalho**



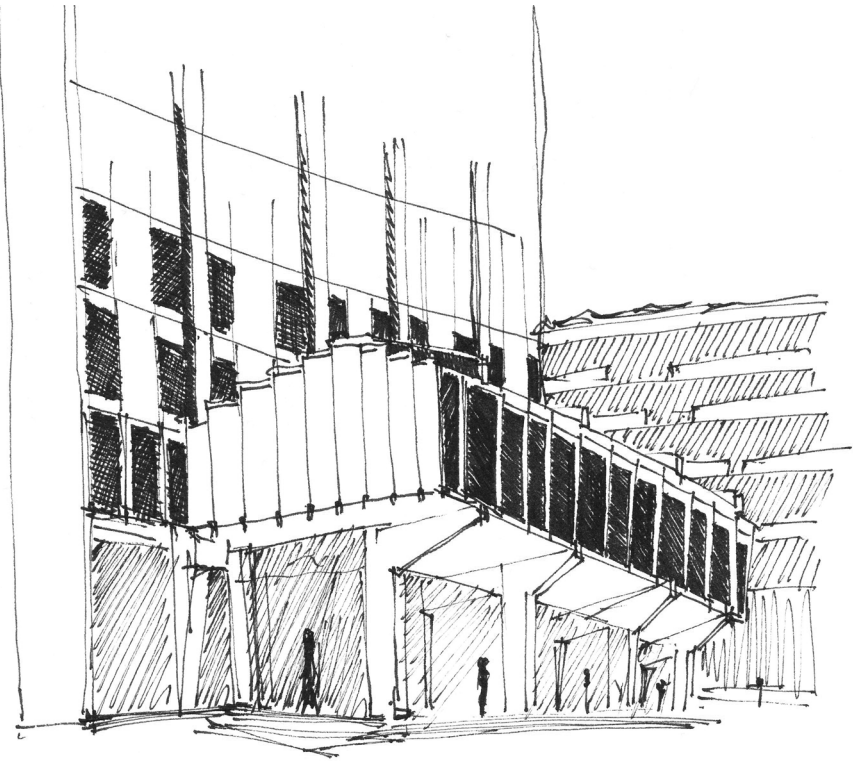


Desenho do autor.  
Volume da Casa a Superga,  
encadeamento do  
embasamento. Métrica da  
estrutura do telhado.

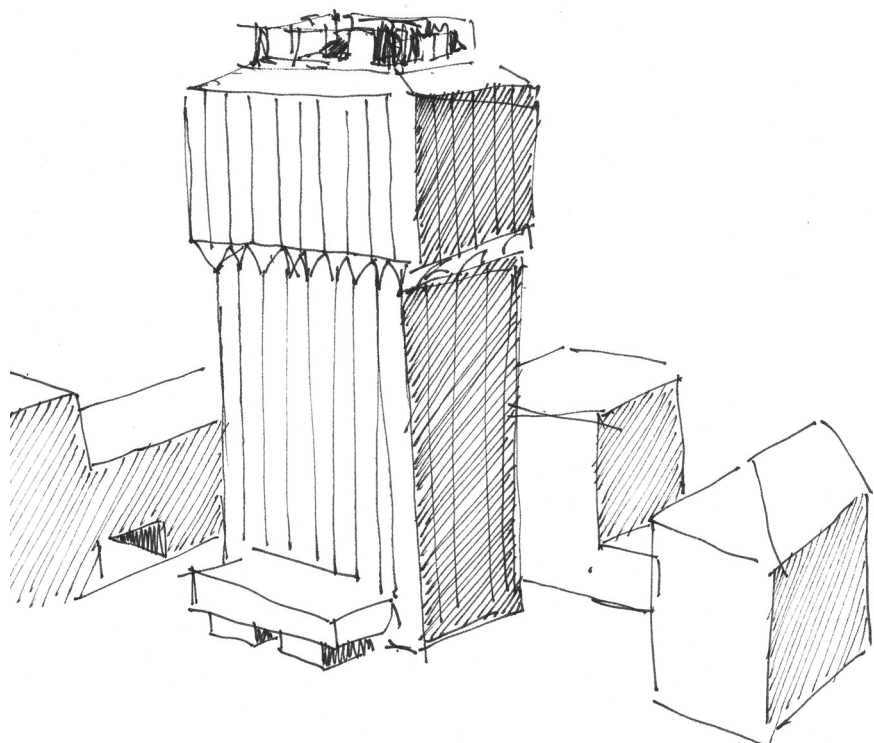


Desenho do autor.  
Volumetria da  
Torre Velasca, relação com  
o peão

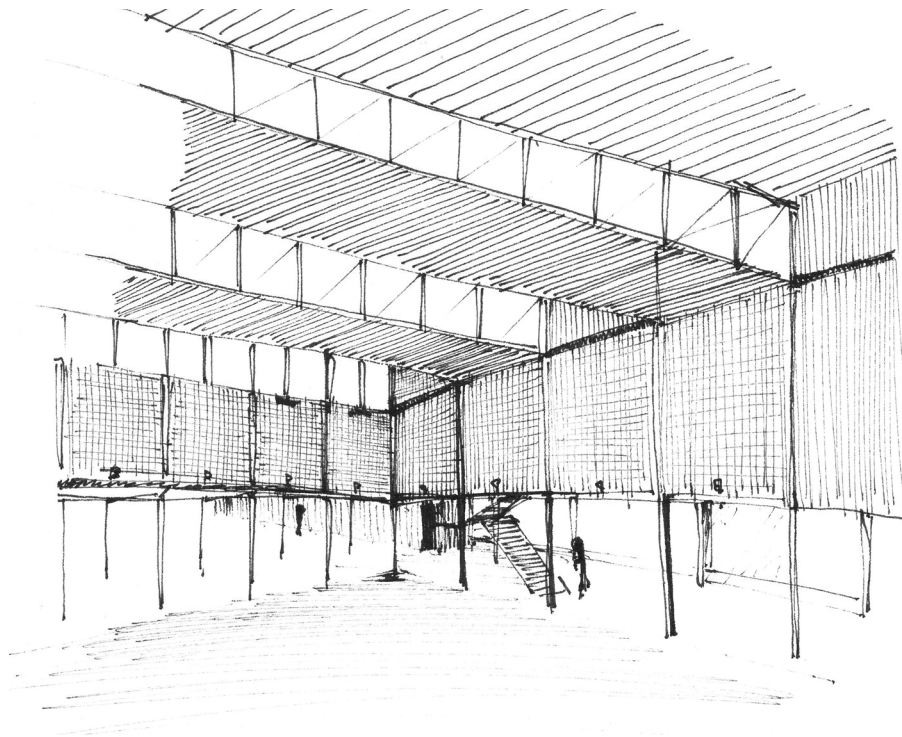
Desenho do autor.  
Volume do volume menor,  
na entrada da Torre Velasca



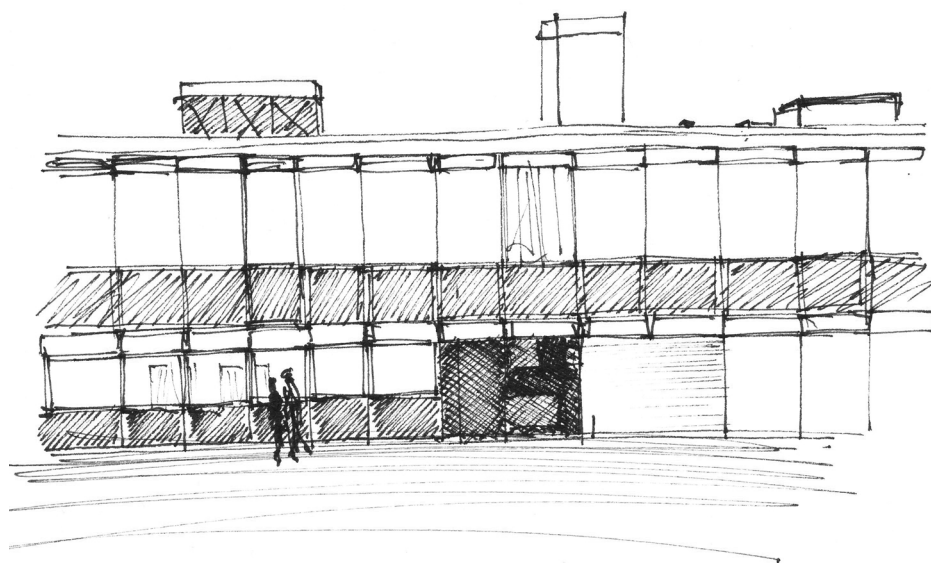
Desenho do autor. Relação  
volumétrica entre a Torre  
Velasca e a envolvente

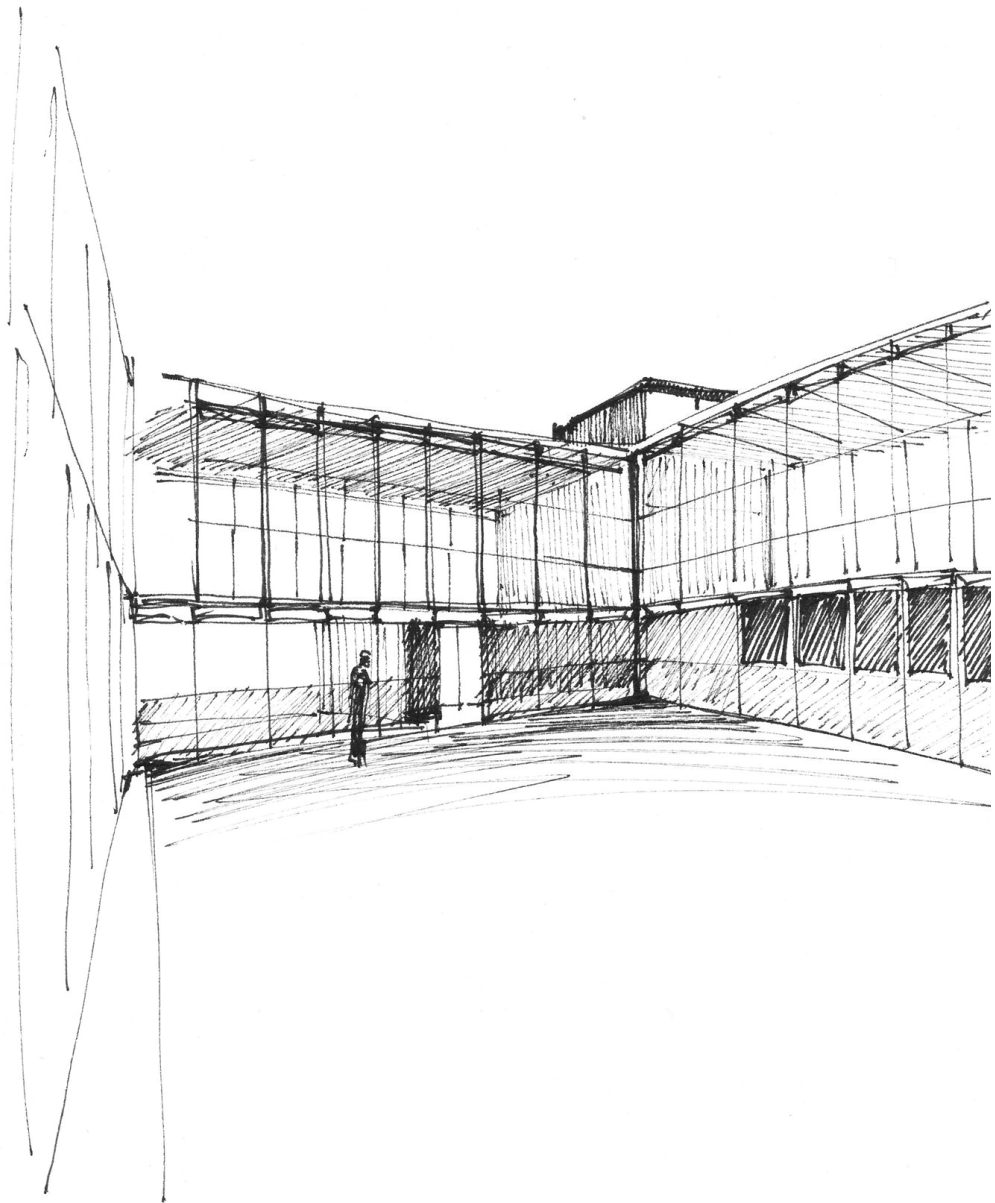


Desenho do autor. Interior do pátio interno, piso térreo, Escola de Hunstanton



Desenho do autor. Secção da fachada sul da Escola de Hunstanton





Desenho do autor.  
Vista para um dos pátios da  
escola de Hunstanton.  
Transparência  
proporcionada pela  
aplicação de envidraçados,  
suportados por uma  
estrutura metálica.