

ÍNDICE DE LA TESIS

Introducción

Principios de una nueva genealogía crítica

pI. de la teoría y crítica

- I.1 Desde la Casabella 233 de 1959 hacia la introducción de los primeros preceptos loosianos en Italia: el papel de Giuseppe de Finetti.
- I.2 Contradicciones y complementariedad del primer debate italiano en torno a la obra de Adolf Loos: las aportaciones de Edoardo Persico y Raffaello Giolli.
- I.3 Reflejos del discurso loosiano en textos y manifiestos para la construcción de la identidad moderna de la cultura arquitectónica italiana: las inquietudes del Gruppo 7 y BBPR.

pII. de la praxis

- II.1 ECONOMÍA Y RIQUEZA ESPACIAL
Giuseppe de Finetti
- II.2 UTILIDAD, ABSTRACCIÓN Y COHERENCIA
Giuseppe Pagano
- II.3 CLASICISMO Y TRADICIÓN
Luigi Piccinato, Gaetano Minnucci, Mosé Tufaroli Luciano y Giovanni Michelucci
- II.4 CONTEXTO E INDIVIDUALISMO
Adalberto Libera
- II.5 TRADICIÓN Y MODERNIDAD
BBPR
- II.6 AUSTERIDAD Y COMPLEJIDAD
Aldo Rossi

Epílogo

Una permanencia por fragmentos

Aparatos

Notas sobre la metodología
Bibliografía
Registro iconográfico
Conversaciones

RESUMEN DE LA TESIS

Entre los años veinte y cincuenta, Italia atravesaba las etapas del “*secolo breve*”¹, cuyas premisas se habían ido definiendo desde el proceso de crisis y transformación de la sociedad y del estado de finales del siglo XIX, cuando industrialización, modernización de la producción y movilización social eran los cambios clave hacia una Europa moderna.

Durante poco más de treinta años el país había superado la ilusión inicial del cambio político posterior a la primera guerra mundial, el ‘limbo’ de la burocracia y la desilusión ideológica relacionada con la política del régimen desembocada en la II Guerra Mundial y, finalmente, vivía la recuperación posbélica. Un paréntesis histórico que abarcaba el ascenso, la afirmación y el declinar del fascismo, desde la definición del partido, pasando por la toma de poder, hasta su fracaso.

A lo largo de poco menos de treinta años de política fascista y después de la derrota bélica, la urgencia de la reconstrucción representaba otra fase crítica para el país. Se abrían las puertas a la época de los *mass media* y del cine, a la sociedad del consumo, a una civilización de exigencias siempre nuevas y amplificadas. La vida y el ambiente de la periferia milanesa se reflejaban en las novelas de Giovanni Testori bajo un enfoque realista y populista². En el campo arquitectónico, la búsqueda de nuevas certezas y la necesidad de poner en tela de juicio unos valores -aquellos de la modernidad ‘canónica’, asumidos hasta aquel entonces como rigurosamente válidos y valiosos- se hacía cada vez más manifiesta.

En los años cincuenta, en un clima general de revisión, que alimentaba la cuestión sobre los logros y los límites de la arquitectura moderna frente a las nuevas exigencias e inquietudes planteadas desde la segunda posguerra, la labor de Ernesto N. Rogers desde el ámbito del *Politecnico di Milano* y sobre todo desde las columnas de *Casabella*, replanteaba el estudio de los ‘maestros’ modernos respecto a las historiografías clásicas.

¿Dónde habrían podido encontrarse las verdaderas raíces modernas para repensar y enlazar la ‘nueva’ arquitectura italiana?

Se trataba de ofrecer una visión alternativa, presentando otras posibles referencias, más allá de aquellas consideradas hasta aquel entonces como las más emblemáticas del movimiento moderno. Si nos referimos a la línea revisionista a la que pertenecen los números de la revista dedicados a Perret, Behrens, Van de Velde, a Loos, sobre todo en sus conexiones con Krauss, Altenberg, y la «Escuela lógica de Viena» (tal y como apunta Vittorio Gregotti en la entrevista transcrita en el apéndice de esta tesis), el grupo de *Casabella-Continuità* tuvo la capacidad de recoger, bajo un gesto único y congruente, una genealogía de actitudes proyectuales que, hasta aquel entonces, habían permanecido latentes en el panorama italiano.

¹ Tomamos prestado el título de la edición italiana del libro de Eric J. Hobsbawm, *Il Secolo breve. 1914-1991* (Rizzoli, Milano, 1997; título original *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Pantheon Books, Random House, New York, 1994). Hobsbawm considera que el siglo XX comienza en 1914, precisamente el 28 de junio con el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria en Sarajevo (origen de la primera guerra mundial) hasta el colapso de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

² *Il dio di Roserio* (1954), junto con el cuento *Il ponte della Ghisolfia* (1958), *La Gilda del Mac Mahon* (1959) y la novela *Il fabbricone* (1961) (identificados respectivamente como primero, segundo y quinto volumen) marcaron el comienzo del ciclo *I segreti di Milano*.

El número 233 de *Casabella* (1959), a cargo de Aldo Rossi, supuso un antes y un después respecto al entendimiento crítico de la obra de Adolf Loos. En este contexto, con sus primeros análisis y textos críticos, Rossi ‘exorcizaba’ los racionalistas, no sólo los italianos, sino también los europeos que hasta aquel entonces habían permanecido bajo el aura de los Maestros con “M” mayúscula.

El discurso loosiano de “Ornamento e delitto” -sobre el que el joven arquitecto italiano hacía hincapié en la publicación citada- no reflejaba la dinámica racionalista. Se trataba de otra aproximación a la investigación moderna en arquitectura con la que también Rossi se iba identificando.

Rogers y Rossi, en su labor hacia una lectura historiográfica alternativa, empezaban a ‘explotar’ a Loos (además de a otros arquitectos modernos), para rescatar una arquitectura -en el concepto rogersiano “*dalla città al cucchiaino*”³- que apuntaba a la modernidad más allá de los ‘dogmas’ derivados del racionalismo a escala internacional.

La labor de Loos se presentaba como una alternativa al pensamiento moderno centroeuropeo de raíz funcionalista, identificando así una pauta crucial y una referencia posible para esta fase de (re)discusión.

Loos fue intérprete de una arquitectura extremadamente ‘teórica’, impregnada de contenidos culturales, acorde con el discurso moderno y totalmente rompedora respecto de lo anteriormente desarrollado en Europa. Su pensamiento tiene cierto carácter universal. Sus textos -‘pocos’, concisos, tajantes y, tal vez, hasta impositivos- se refieren de forma sistemática a la totalidad de la disciplina arquitectónica. Sus obras revelan una posición extrema en un contexto conservador como el de Viena de finales del siglo XIX. Una labor coherente y variada y, a la vez, vinculada a aquellos caracteres que serían identificados como mediterráneos.

Sin embargo, la importancia cultural asignada desde la crítica italiana de aquel entonces a Loos, -relacionada puntualmente con la publicación del monográfico de *Casabella*-, no hubiera podido surgir de un vacío de atención crítica en torno a la obra de Loos desde la cultura moderna italiana (un vacío que algunos contenidos de la revista habían contribuido a amplificar). Evidentemente tanto Rogers, primero, como Rossi, después, no podían haber ignorado la investigación arquitectónica, el debate y el discurso en torno a la modernidad que se había llevado a cabo con anterioridad, en un ambiente tan fructífero y receptivo como fue el del contexto milanés desde los años veinte.

Bajo estas premisas, es lícito preguntarse hasta qué punto el desencadenamiento de la ‘fortuna crítica’ de Adolf Loos a finales de los cincuenta había sido casual.

En esta investigación, por un lado, se destaca la consistencia del discurso del maestro vienés en la cultura italiana, dentro de un preciso marco temporal; por otro lado, se hallan datos objetivos de cómo el ‘germen’ de su lección se ha filtrado en la labor de diferentes críticos y arquitectos italianos ya desde la segunda mitad de los años veinte.

En las décadas estudiadas se han relacionado unas pautas en las que la definición de los caracteres de la

³ Rogers se refería así a la disciplina arquitectónica como estudio aplicado desde el objeto de uso cotidiano hasta la planificación de la ciudad.

identidad arquitectónica italiana ha coincidido con la base teórico-arquitectónica de matriz loosiana. Se trata de distintas experiencias que, matizadas por la especificidad cultural de cada arquitecto, y a pesar de prescindir de un contacto directo con Loos, conservan intactos los contenidos de sus enunciados, abarcando un arco temporal mucho más amplio de lo que estrictamente se corresponde con la efectiva actividad del propio arquitecto vienés. Empezando por una lectura objetiva de los acontecimientos de la primera experiencia del Movimiento Moderno italiano, se ha observado cómo Loos puede ser entrevisto en términos de ‘conceptualización’ de su labor y, concretamente, en algunos proyectos de arquitectura.

Hemos incidido, entonces, en la concatenación de eventos influidos por un proceso osmótico de ida y vuelta entre la arquitectura moderna italiana y la labor de Adolf Loos, como conjunto de experiencias desvinculadas de las categorías dicotómicas de las historiografías canónicas, *razionalisti versus novecentisti*, puristas *versus* eclécticos, etc. Así, y pese al hecho de que el arquitecto vienés no ha sido para sus contemporáneos y respecto a la investigación moderna italiana un referente *étoile*, único e indiscutido, se han identificado ciertos caracteres ‘comunes’ a arquitecturas ‘diversas’ (en términos cronológicos, formales, etc.) que pueden entenderse y aglutinarse bajo el denominador de la obra teórica y proyectual de Loos.

Ha sido posible, entonces, reconstruir un hilo conductor entre diferentes experiencias de la arquitectura moderna italiana revelando una secuencia temporal de (re)lecturas, tal vez aisladas, de la obra de Loos. Es un escenario (‘otro’) de la modernidad italiana, definido por ‘fragmentos’ que comparten, además de un substrato cultural común, una afinidad de método que reconoce en uno o más matices de la obra de Loos la validez de una aproximación original al proyecto de arquitectura. Se trata de la permanencia de elementos ‘gramaticales’ y ‘sintácticos’ rescatados de un mismo discurso -aquel loosiano-, interpretados y asimilados de forma diferente.

Así, cada uno de los contenidos, intrínsecos y a veces dicotómicos, de la lección loosiana (moderno, tradición, clasicismo, primitivismo, civilización, mediterraneidad, ornamento, austeridad, economía espacial, etc.), ha sido interiorizado de forma distinta por ese conjunto de experiencias proyectuales a lo largo de los treinta años precedentes a la publicación del monográfico de *Casabella* dedicado en 1959 a la obra del maestro vienés.

Estos argumentos convierten el (re)descubrimiento crítico de Loos no en el resultado de una acción aislada (culturalmente, históricamente, geográficamente) sino de la confluencia de una serie de ‘indicios’ (pre)anunciados.

Se puede hablar, por tanto, de ‘la actualidad de Loos trasladada a los años cincuenta’, cuando Rossi proporciona una lectura explicativa de su obra y de una selección de sus escritos.

A partir de 1959, la fortuna crítica de Adolf Loos define las premisas para una nueva ‘genealogía’ crítica (Giuseppe Perugini, 1970; Massimo Cacciari y Francesco Amendolagine, 1975; Giorgio Grassi, 1975; Benedetto Gravagnuolo, 1981).

En este sentido, el número citado de *Casabella* no ha sido sino una excusa de carácter argumental, a partir de la cual construir un recorrido analítico-interpretativo de la arquitectura moderna italiana en el que la investigación de Loos representa una ‘referencia’ de carácter europeo y un ‘factor de continuidad’ en relación con la búsqueda de la identidad arquitectónica italiana.

La referencia de Loos deriva, en términos operativos y conceptuales, en una herramienta hermenéutica que permite una lectura alternativa de la arquitectura moderna italiana.

La ‘continuidad’ se delimita entre dos circunstancias culturales diferentes: en un primer momento coincidiendo con un moderno en embrión y, después, en la fase de discusión de los años treinta, fase en la que Italia intenta interiorizar la doctrina moderna, a la búsqueda de sus propias connotaciones.

Dentro de una reflexión común, no siempre compartida, numerosos arquitectos italianos entre 1920 y 1930 se hicieron intérpretes de la investigación acerca de los nuevos ideales de la arquitectura moderna ‘nacional’. A ese fin era necesario enlazarse culturalmente con los éxitos de los maestros (reconocidos) de la modernidad europea dentro de la que Italia aspiraba a tener cierta relevancia. La refinada y contundente obra de Loos expresaba contenidos teóricos y formales que podían ejercer como posible propulsor y ancla del caso italiano. Su autonomía teórica y su original investigación formal le situaban en una condición privilegiada con respecto al debate italiano por no defender de modo apriorístico ningún *slogan* moderno; su forma de propiciar el cambio hacia la modernidad hacía difícil catalogar su obra dentro de uno de los ‘ismos’ reconocidos por la historiografía clásica, pero el carácter didáctico de su labor permitía su ‘instrumentalización’ por parte de sus contemporáneos y de las siguientes generaciones, que quisieron encontrar en él el enlace directo entre sus arquitecturas y el origen del Movimiento Moderno.

Cada una de las experiencias estudiadas se manifiesta como una particular interpretación de la labor loosiana y se refiere indisolublemente a contingencias culturales específicas. Cada una de ellas puede considerarse como una ‘pieza’ en la que la obra de Loos -o sólo algunas de las múltiples facetas que determinan su complejidad- brinda la posibilidad de extrapolar valores cada vez más actuales.

Algunos de los arquitectos a él más cercanos en el tiempo han llegado a interiorizar en términos formales los preceptos de simplificación, mediterraneidad, clasicismo y tradición. La obra de Loos ofrece, de hecho, más de una ‘lente’ para enfocar el caso de la modernidad italiana. En su obra subyacen unos ‘baluartes’ inamovibles y anticipadores de teorías, arquitecturas e investigaciones posteriores.

Es por esta razón por la que revelar la presencia de Loos en diferentes experiencias de la arquitectura italiana del siglo XX, permite colmar aquel vacío aparente de atención desde la modernidad italiana hacia Loos no sólo en términos críticos e historiográficos, sino también metodológicos y proyectuales.

En este sentido, el pensamiento de Adolf Loos (como el de Mies van der Rohe o el de Tessenow, sólo por citar algunos ejemplos) es fructífero y atemporal⁴, en la medida en que ha dejado una herencia de elementos que, en distintas condiciones circunstanciales han sido adoptados directa o indirectamente para un replanteo de valores y conceptos (más raramente formas) arquitectónicos. Lo que para Loos había constituido la “búsqueda del origen” en arquitectura, la atención hacia lo “otro”, la reflexión sobre la modernidad nunca alejada de la tradición y el clasicismo, dentro de la reflexión moderna italiana es ‘elemento detonante’ del pensamiento de algunos arquitectos en momentos coyunturales específicos.

En consecuencia, no hay contradicción entre las posiciones críticas de Edoardo Persico, Raffaello Giolli y Giuseppe De Finetti, como tampoco existe discrepancia entre actitudes proyectuales presentes en aquel caldo

⁴ Véase Ernesto N. Rogers, “Attualità di Adolf Loos”, *Casabella* n. 233, novembre 1959.

de cultivo que engloba tanto a De Finetti, como a Giuseppe Pagano, Giovanni Michelucci, Adalberto Libera o Aldo Rossi.

Para Giuseppe de Finetti, Loos es un maestro en el sentido estricto de la palabra. El contacto entre los dos arquitectos se mantendría vivo⁵, de hecho, hasta la muerte de Loos y, en este sentido, es suficiente pensar en los encuentros que tuvieron a los largo de los años, coincidiendo en viajes al extranjero y a Italia del propio Loos.

A pesar de un “desprendimiento gradual desde el microcosmo”⁶ loosiano, que según Guido Canella se produce a partir de la segunda posguerra, De Finetti mantiene una coherencia notable respecto de la enseñanza loosiana, todavía más interiorizada y decididamente dirigida hacia las problemáticas de la ciudad de Milán.

“A esta irrenunciable coherencia [...] él sacrifica también una polémica directa con el Movimiento Moderno y, sobre todo, con los racionalistas milaneses, que él menosprecia por la intransigencia aparente sobre los aspectos de principio y por la rendición sustancial de estos sobre las cuestiones básicas. Sin embargo, se pueden encontrar no pocas analogías entre De Finetti y Edoardo Persico: ambos, a su manera, siguen la tradición europea de la arquitectura moderna, filtrada, a través de Frank Lloyd Wright, del Pragmatismo americano y del Empirismo anglosajón; ambos, a su manera, se encuentran en desacuerdo frente a la adecuación excéntrica [...] del Racionalismo italiano bajo el fascismo; ambos, en fin, pese a estar en frentes opuestos, asumen y reelaboran por sí mismos la lección del Clasicismo, exactamente como antídoto a la retórica del régimen”⁷.

Tanto De Finetti como Persico, aunque bajo enfoques distintos, traen la experiencia loosiana a la atención del

⁵ Después de la declaración de la primera guerra mundial, De Finetti mantuvo viva su relación con Loos; en 1918, De Finetti volvió a Viena con la expectativa de poder retomar los estudios en la escuela de Loos (interrumpidos evidentemente por la guerra). Loos no había podido volver a la enseñanza, sin embargo, antes de que De Finetti regresara a Milán le invitaría a pasar cuatro semanas en su propia casa. Elsie Altmann-Loos (citada por Rukschcio y Schachel, 1982) recordaría a De Finetti “comme d’un être particulièrement charmant qui adorait Loos et n’épargnait ni son temps ni son argent pour le prouver. Lors de chacun de ses futurs voyages en Italie, Loos ferait désormais halte à Milan pour passer quelques jours avec de Finetti” (Elsie Altmann-Loos, *Adolf Loos. Der Mensch*, Wien-München 1968, p. 84). Los dos arquitectos se reencontrarían: en 1922, durante un viaje de Loos al norte de Italia; en 1923 como paréntesis del viaje con destino a París con ocasión del Salon d’Automne, en 1928 (probablemente) en Londres. Volverían a encontrarse en 1931 durante, lo que Rukschcio y Schachel han denominado “le grand voyage” de Loos.

Cabe destacar que en 1930 con ocasión del sexagésimo cumpleaños de Loos, el nombre de Giuseppe de Finetti aparecía entre las “grandes personnalités” a las que los amigos más íntimos de Loos habían pedido escribir un testimonio particular para la publicación *Festschrift*. Véase Burkhardt Rukschcio, Roland Schachel, *La vie et l’oeuvre de Adolf Loos*, Bruxelles, Mardaga, 1982, pp. 359-365.

⁶ Guido Canella, “Interrogativi ancora aperti su Giuseppe de Finetti architetto”, en AA.VV., *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, 3 voll., Officina Edizioni, Roma 1988, vol. I, pp. 80-86; también en Francesca Floridia, Daniele Vitale (a cura di), *Giuseppe de Finetti (1892-1952). Architettura e progetto urbano*, Libreria Clup, Milano 2004, p. 26.

⁷ “A questa irrinunciabile coerenza, pena la necrosi, egli sacrifica anche una polemica diretta con il Movimento Moderno e, soprattutto, con i razionalisti milanesi, che egli disistima per l’intransigenza apparente sugli aspetti di principio e per l’arrendevolezza sostanziale di questi sulle questioni di fondo. Eppure si possono trovare non poche analogie tra de Finetti ed Edoardo Persico: entrambi, a proprio modo, inseguono una tradizione europea dell’architettura moderna, filtrata, attraverso Frank Lloyd Wright, dal Pragmatismo americano e dall’Empirismo anglosassone; entrambi, a proprio modo, si trovano in dissenso di fronte all’adeguamento eccentrico e tutto esteriore assunto, come condizione di sopravvivenza nel ruolo di minoranza, dal Razionalismo italiano sotto il fascismo; entrambi, infine, se pure da sponde opposte, assumono e rielaborano in proprio la lezione del Classicismo, proprio come antidoto alla retorica di regime”. Guido Canella, “Interrogativi ancora aperti su Giuseppe de Finetti architetto”, en AA.VV., *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, op. cit., pp. 26-27.

desarrollo del moderno italiano.

El Edoardo Persico del periodo milanés es un agudo observador de la experiencia arquitectónica extranjera de la que devuelve a Italia su personal y cautivadora crítica a través de las páginas de *Casabella*. En su interpretación, la figura de Loos define un elemento anómalo, en equilibrio inestable entre la apreciación expresada en “In memoria di Adolfo Loos” (octubre de 1933) y el juicio tajante expresado en “Punto e da capo per l’architettura” (noviembre de 1934). Sin embargo, la obra de aquel arquitecto “sin genio” con sus “réplicas de casas *egée* o *capresi*”⁸ encaja en su visión de una arquitectura moderna que debía definirse a partir de “un sistema de orden moral” y por lo tanto social⁹. Persico reivindica el derecho a una civilización que, liberándose del riesgo de la decadencia, pueda alcanzar un espíritu globalmente moderno¹⁰. Respecto a esta posición ideológica, orientada a identificar el papel educativo de la arquitectura, Loos se convierte en una pieza instrumental.

Por su parte, también Giuseppe Pagano puede incluirse en esta actitud. Su gran capacidad de explicitar su idea de arquitectura a través de la palabra es lo que le permite interactuar de forma más directa con la generación a él contemporánea y establecer las líneas claras de un quehacer en arquitectura que se transmitirá también a la generación siguiente. En toda su actividad profesional, en la mesa de dibujo, así como en las columnas de *Casabella*

“no ha hecho consistir la modernidad de un edificio en la metamorfosis o en insólitas soluciones formales; ha insistido en afirmar que la verdadera renovación era el método de trabajo, en los problemas a afrontar tan diferentes de aquellos que los arquitectos se habían planteado hasta el ochocientos”¹¹.

El punto de vista de Pagano acerca del nacimiento del movimiento moderno no deja lugar a dudas; punto firme, o diríamos hito de su polémica cultural, se reconoce en las palabras publicadas en *Casabella* en mayo de 1931: “el nacimiento del movimiento moderno no es consecuencia de una improvisada introducción de un nuevo material en la técnica de la arquitectura”¹². Evidentemente cuando años más tarde (en septiembre de

⁸ Edoardo Persico, “Punto e da capo per l’architettura”, *Domus* n. 83, novembre 1934.

⁹ Véase Edoardo Persico, “Monza 1930”, nota escrita en el mes de mayo del mismo año para *Belvedere* y no publicada. El artículo se propuso (como “ristampa da ‘Belvedere’, aprile 1930”) sin firma y con numerosos cortes (censuras) por Pietro Maria Bardi en *Quadrante* n. 2, dedicado a la *IV Triennale*. Reeditado en Giulia Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Edizioni Comunità, Milano, 1964, pp. 13-15.

¹⁰ Persico seguía la línea de pensamiento de Piero Gobetti. El periodista italiano antifascista publicó entre 1922 y 1925 el semanal *La Rivoluzione Liberale*. En el primer número del 12 de febrero de 1922, Gobetti invitaba a los lectores a tomar una clara conciencia acerca de sus tradiciones históricas y de sus necesidades sociales que nacían de la participación de la población en la vida del Estado. En 1925, a propósito del teórico francés Edouard Berth, diría: “[...] difende per il suo paese il diritto di partecipare a una civiltà in cui l’Europa si salvi dall’incubo della decadenza”, en *La Rivoluzione Liberale*, n. 7, 1925. El discurso que para Gobetti tenía validez en el ámbito político y social, se trasladaría en la crítica de Persico a un ámbito socio-cultural.

¹¹ “[...] non ha fatto consistere la modernità di un edificio nella metamorfosi e in inusitate soluzioni formali; ha insistito nell’affermare che il vero rinnovamento era nel metodo di lavoro, nei problemi da affrontare tanto differenti da quelli che gli architetti si erano posti fino all’Ottocento”. Carlo Melograni, *Giuseppe Pagano*, Il Balcone, Milano 1955, pp. 9-10.

¹² “la nascita del movimento moderno non è conseguenza di una improvvisa introduzione di un nuovo materiale nella tecnica dell’architettura”. Giuseppe Pagano, *Casabella*, maggio 1931.

1938) Pagano se refiere a “aspirazioni superiori”, incluirá bajo la misma voz el conjunto de necesidades prácticas y forma de vivir totalmente cambiadas como causa-efecto del madurar de la propia experiencia del moderno de la cual no sólo fue partícipe, sino sobre todo portavoz y crítico atento.

La “*nuova concezione sociale*”¹³ a la que Pagano se refirió en sus escritos es la misma que también Giolli compartió cuando con sus primeras experiencias editoriales se acercó a los problemas de la arquitectura actual. Con su gran capacidad crítica, Giolli consiguió llegar “a la esencia de un proyecto” que demuestra “la sentida voluntad de ponerse frente a lo concreto con una actitud que inducía a buscar una expresión, para descubrir y delinear los términos de una personalidad”¹⁴. Así, su crítica adquiere un papel destacado cuando la leemos dentro del marco cronológico de la investigación, con respecto a la obra de Giuseppe de Finetti por ejemplo y, de forma indirecta, hacia una actitud proyectual que deriva de la impostación propiamente loosiana.

Si por un lado Giolli sustentaba la necesidad de “recuperar los hilos de aquella enmarañada madeja que es la arquitectura italiana a él contemporánea”¹⁵ -hecho que consigue dentro de su intensa labor de crítico-, por otro, Rogers retomaba, además de un enfoque crítico también como herramienta de proyecto, el ‘hilo’ de una común reflexión arquitectónica, promoviendo un discurso real de “continuidad” en respuesta a los interrogantes acerca del moderno que provenían de los años veinte. Con su primera adhesión al programa de *Quadrante* (mayo de 1933), Rogers se aproximaba a un clima cultural que, aunque “*straordinariamente equivoco*”¹⁶, se caracterizaba por una común voluntad de “actualización” del racionalismo. Se trataba de la necesidad de emprender la “misión de renovación” hacia el “espíritu nuevo”¹⁷ en la que ya se había centrado el manifiesto del Gruppo 7 en 1926. Vinculándose a aquella búsqueda “de claridad, de revisión, de orden” proclamada bajo la firma del propio Gruppo 7, en una línea de investigación afín a las temáticas loosianas de vinculación entre (nuestro) pasado-(nuestro) presente, Rogers rechazaba la ruptura con la tradición y fundamentaba su discurso en el binomio moderno-tradición.

‘Continuando’ la labor de Pagano y Persico¹⁸ -que habían convertido *Casabella* en “el instrumento crítico

¹³ Giuseppe Pagano, “Aspetti e tendenze dell’architettura contemporanea”, en Carlo Melograni, *Giuseppe Pagano*, op. cit., p. 48.

¹⁴ “all’essenza di un progetto” que demuestra “la sentita volontà di porsi di fronte al concreto con un atteggiamento che induceva a ricercare un’espressione, per rinvenire e delineare i termini di una personalità”. Cesare De Seta, *Il destino dell’architettura: Persico, Giolli, Pagano*, op. cit., p. 112.

¹⁵ “ripescare i fili di quella intricata matassa che è l’arte italiana a lui contemporanea”. *Ibidem*, p. 113.

¹⁶ Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, museo e architettura: il Gruppo BBPR nella cultura architettonica 1932-1970*, Vallecchi, Firenze, 1973, p. 10.

¹⁷ Véase Gruppo 7, “Architettura”, publicado en *Rassegna Italiana*, diciembre de 1926. Traducción al castellano “Arquitectura”, en *Giuseppe Terragni. Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*, op. cit., pp. 41-42.

¹⁸ “*Continuità*... significa coscienza storica; cioè la vera essenza della tradizione nella precisa accettazione di una tendenza che, per Pagano e per Persico, come per noi è nella eterna varietà dello spirito avversa ad ogni formalismo passato e presente”. Ernesto N. Rogers, “Continuità”, en *Casabella-Continuità* n. 199, dicembre-gennaio 1953-1954, p. 2 y siguientes.

más perspicaz”¹⁹ de la investigación de la arquitectura moderna italiana- Rogers aspiraba a una unidad de acción que fuera identificable en “una lengua viva y común”²⁰, la misma del ‘arquitecto loosiano’ que es “albañil que ha aprendido latín”. En la oposición de Rogers “al modernismo estético (que confunde el verbo con la palabra); al estructuralismo exhibicionista (que confunde el medio con el fin); a la extravagancia; a la imitación estilística”²¹, subyace la responsabilidad personal y social que compatibiliza el proyecto de arquitectura (léase ‘pragmatismo’ constructivo) con el concepto de tradición (contexto e historia) en sentido loosiano.

Las nuevas aspiraciones expresadas a nivel ideológico y, muchas de ellas enlazadas a ciertos conceptos y propios del discurso de Loos, se manifiestan en las obras analizadas en esta investigación. Todas pertenecen a las décadas comprendidas entre los años veinte y finales de los cincuenta (desde el proyecto para la Casa della Meridiana de Giuseppe de Finetti de 1924-25, hasta la realización de la villa ai Ronchi en Versilia de Aldo Rossi en 1960²²). Se trata, de por sí, de arquitecturas fundamentalmente diferentes, en cuanto fruto de pensamientos, manos y sensibilidades muy distintas; construcciones que son el logro de la labor de arquitectos que, por formación académica y experiencia profesional, se han movido en círculos culturales y en condiciones contextuales, a veces, bastante diferentes. Sólo unas pocas veces es posible identificar unas afinidades de resultados formales, compositivos o volumétricos. Pero, por lo general, existe y es significativa la afinidad relativa a una común sensibilidad en la aproximación al proyecto de arquitectura, como renuncia a lo superfluo, la importancia reservada a la respuesta social de la arquitectura o el rescate de los valores constructivos tradicionales. La lectura bajo la ‘clave loosiana’ permite, entonces, desvincularlas de otros patrones y aglutinarlas en términos de convergencia de reflexiones y método. Lo mismo ocurre con obras de un mismo arquitecto elaboradas en tiempos diferentes de su vida profesional. Se podría tomar como ejemplo la producción arquitectónica de Giovanni Michelucci desde la pequeña capilla de Smast de 1916-1917 -su primera obra construida- hasta por lo menos la villa Valiani de 1929-1931 -ejemplo significativo de su madurez proyectual, obras muy distintas entre ellas sobre todo en cuanto al aspecto formal y, sin embargo, caracterizadas por elementos de reflexión metodológica comunes y valores reconducibles a la obra loosiana.

Emergen, así, unos valores añadidos en las arquitecturas elegidas, algunas conocidas y quizá de las que se ha (hasta) ‘abusado’ en términos críticos -es suficiente referirse a la Torre Velasca o a la casa Malaparte- y otras ‘menores’, casi colaterales al panorama italiano de aquel entonces -como la villa Guerra de Luigi Piccinato o

¹⁹ Vittorio Gregotti, “Milano e la cultura architettonica tra le due guerre”, en *Edoardo Persico*, a cura di Cesare De Seta, Electa, Napoli, 1987, p. 106. Ya en Silvia Danesi, Luciano Patetta, *Il razionalismo e l’architettura in Italia durante il fascismo*, Edizioni La Biennale di Venezia, Electa, Milano, 1976, pp. 16-21.

²⁰ Se recuerda, en este sentido, la vinculación del discurso de Rogers al pensamiento de Antonio Banfi y, por tanto de Benedetto Croce. Véase Antonio Banfi, “Galileo e il Rinascimento”, *L’uomo copernicano*, Mondadori, Milano, 1965.

²¹ Ernesto N. Rogers, “Il mestiere dell’ architetto” en *Esperienza dell’architettura*, Giulio Einaudi Editore, Milano, 1958. Edición castellana: “El oficio del arquitecto”, en *Experiencia de la arquitectura*, traducción de Horacio Crespo, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1965, p. 23.

²² Marco cronológico del que sólo excede la capilla de Smast realizada por Giovanni Michelucci, en plena primera guerra mundial (1916-1917).

el villino de Via Carini de Gaetano Minnucci.

De los argumentos analizados, tanto en relación con la teoría como con la *praxis*, se pueden extraer algunos aspectos fundamentales de la relación entre Loos y la arquitectura moderna italiana, que permiten compendiar los objetivos de la investigación:

I. La obra de Loos proporcionó el punto de partida para (re)elaboraciones personales contextualizadas en términos compositivos, distributivos, espaciales, matéricos.

Hablando de Giuseppe de Finetti hemos observado como su labor profesional fue, ante todo, el resultado de su formación madurada en un clima tan excepcional como el de Viena entre 1913 y 1915 cuando frecuentó la *Bauschule* loosiana. Aquella experiencia juvenil fue, en primer lugar, un deslumbramiento hacia el maestro vienés, convirtiéndose, luego, en una ideología clara aplicable a lo largo de su profesión. Si bien es cierto que la labor de De Finetti puede entenderse según la afinidad respecto a la enseñanza del *lieber Meister*, no puede pasar desapercibido cómo, paralelamente al desarrollo de una arquitectura más madura, se definieron los parámetros de una interpretación más libre de la referencia primigenia a la obra de Loos. Reelaborando los contenidos siempre vivos del discurso loosiano a lo largo de su trayectoria profesional, De Finetti tuvo la capacidad de hacerlos madurar con respecto a las situaciones cambiantes de un contexto profundamente italiano como el de la ciudad de Milán, desde los últimos años veinte hasta principios de los cincuenta. Aquel ‘pensamiento pragmático’ heredado directamente como discípulo de Loos -con quien siempre mantuvo una relación de profunda apreciación y amistad- se convertiría en su herramienta de trabajo, en un método que se alimentaba de la crítica y de la práctica arquitectónica. Su labor, llevada a cabo tanto en el campo del urbanismo como en el del proyecto de arquitectura, en la *impresoria* como en la *publicística*, no es una repetición ‘hueca’ de principios universales aplicables indistintamente a cualquier contexto geográfico, histórico y civil.

Tanto en los proyectos de interiores (desde la escala pequeña de la reforma del apartamento en via Bigli para Raffaele Mattioli, hasta la reforma de la sede de la Banca Commerciale Italiana en piazza della Scala) como en los edificios de viviendas en pleno centro de Milán (la intervención de los Giardini d’Arcadia), o en el proyecto de la Villa Crespi ai Ronchi di Vigevano, emergen múltiples imágenes de proyectos loosianos: en ellos aparecen implícitas referencias a la villa Karma, la casa Rufer, la casa de la Michaelerplatz, la villa Bronner, etc. Sus proyectos ‘son’ loosianos en términos de concepción del espacio habitado, de uso refinado de los materiales, de elección atenta del detalle,... Hablamos de riqueza espacial y matérica que es, a la vez, sinónimo de economía de los recursos disponibles en términos tanto habitativos como constructivos. Los edificios de De Finetti no son una reproducción facsímil de la obra de Loos; se trata de la capacidad de trasponer en sus proyectos el concepto loosiano de ‘economía espacial’, contextualizándolo y personalizándolo, es decir, madurando, de forma ‘subjetiva’ y personal los contenidos ‘objetivos’ de la enseñanza loosiana.

Es emblemática la descripción de Claire Beck a propósito del piso de De Finetti visitado durante su estancia

milanesa con Loos a principios de los años treinta: “un verdadero piso loosiano”²³ que la hacía sentir como en su casa; un piso que el mismo Loos había “estudiado detenidamente”, muy satisfecho del resultado conseguido por su discípulo y -en palabras de la propia Claire- sin avergonzarse de poder aprender de sus propios alumnos.

En este sentido, puede entenderse la citada consideración de Guido Canella a propósito del “abandono del microcosmo loosiano” alcanzado por De Finetti a lo largo de su profesión. Es, de hecho, en su obra madura (véase la villa Crespi) donde queda patente la autonomía proyectual del ‘alumno’ y resulta significativo su dominio del “guiño” a la labor loosiana, utilizado de forma consciente e intencional a la hora de diseñar, por ejemplo, la pequeña chimenea de la habitación personal de la señora Crespi.

Para De Finetti, Loos había sido el “maestro”, sin embargo aquella relación tan directa, cercana y duradera no fue sino el *input* para una elaboración muy personal de un método que, llevado al contexto italiano, le permitió traer consigo las herramientas para una aportación concreta (aunque ‘silenciosa’²⁴ y ‘silenciada’ durante mucho tiempo) a la definición de la arquitectura moderna italiana.

II. La obra de Loos pertenecía al limitado abanico de referencias culturales internacionales relacionadas con el nacimiento y desarrollo de la arquitectura moderna italiana.

Hemos observado cómo el panorama italiano entre finales de los años veinte y principios de los años treinta sufrió la ausencia de ‘un frente común’ respecto de la investigación moderna. En aquella heterogeneidad resultaba, sin embargo, evidente la común pretensión de alcanzar los parámetros que habían permitido definir la investigación moderna más allá de los Alpes. Se trataba de una condición histórica incluso antes que cultural, enraizada en la propia situación socio-política del momento. Tras la ‘pausa’ que supuso la I Guerra Mundial -tras el clima de “confusión dominante”²⁵ y la tensión de todas las artes hacia “una nueva concepción unitaria del hombre”²⁶-, ambientes vivos y sensibles como el de Milán o Turín, se transformaron en el escenario donde mecenas iluminados -como Raffaele Mattioli²⁷ para Giuseppe de Finetti, o Riccardo Gualino para Giuseppe Pagano- fomentaron la búsqueda de una respuesta a las inquietudes de una cultura arquitectónica moderna aún incipiente. ‘Nuevos’ contextos con sus ‘nuevas’ necesidades sociales se convertían

²³ Claire Beck Loos, *Adolf Loos. A private portrait*. Doppel House Press, Los Angeles, 2011, p. 90 (edición original *Adolf Loos privat*, Wien, 1936, p. 107).

²⁴ Cfr. Guido Canella, *L'antistile*, en Guido Canella, Vittorio Gregotti (a cura di), *Il Novecento e l'architettura*, número monográfico de *Edilizia Moderna*, n. 81, diciembre 1963, p. 40.

²⁵ Giovanni Muzio, “Alcuni architetti d'oggi in Lombardia”, *Dedalo*, XI, agosto 1931.

²⁶ Carlo Levi, testimonio en el catálogo a cargo de Vittorio Viale, *I sei di Torino, 1929-1932*, Galleria civica d'arte moderna, Torino, 1965, p. 12.

²⁷ Cabe recordar que Raffaele Mattioli fue vinculado a Benedetto Croce como discípulo y amigo. Además su amistad con Giuseppe de Finetti (‘discípulo’ de la Viena de Loos, Altenberg, Kokoschka), Piero Sraffa (quien conoció y frecuentó Ludwig Wittgenstein desde 1927 y cuyos pensamientos filosóficos se contaminaron mutuamente) y Antonio Gramsci (Mattioli se encargó de salvar sus *Quaderni dal carcere*) fueron fundamentales en su vida personal y profesional.

en el campo de prueba de las “primeras batallas” para la arquitectura moderna²⁸. Eran los que Roberto Papini definió como “tiempos de renovación [...] de rápido transmutar de conceptos y de gustos²⁹, donde, y pese a las diferentes interpretaciones personales, regionales o vinculadas a un “ismo” concreto, primaba un deseo de sencillez, de esencialidad y hasta una necesidad de vincularse a aquel gusto de “*i nostri antichi*”, tal y como observó Gio Ponti en 1934³⁰.

En este clima, la apertura hacia las reflexiones internacionales que se filtraban a través de las fronteras italianas era un paso previo y necesario para poder vincular la reflexión nacional a una investigación moderna de más amplia envergadura. Las aportaciones de quienes por formación cultural o interés personal y profesional habían viajado al extranjero apuntaban a Europa central: Giuseppe de Finetti había sido alumno de Loos, Gio Ponti le había conocido personalmente, Giuseppe Gyra se había graduado en Viena, Adalberto Libera había viajado a Alemania y Austria, Giuseppe Pagano y Umberto Cuzzi se habían formado en el polifacético ambiente triestino política y culturalmente cercano a los influjos del imperio Austro-Húngaro. De aquel contexto, arquitectos como Libera y Pagano habían extraído múltiples referencias. Como resultado de un compendio cultural polifacético, en la biblioteca de Libera aparecen anotaciones que conciernen tanto a Gropius, como a Loos, Dudok y Oud. De una forma parecida, en la obra de Pagano aparecen matices importados de Wright -en la horizontalidad del volumen protegido por la gran cubierta inclinada de la villa Colli-, de Gropius y de la Bauhaus -en el rigor formal y funcional de la planta de la Università Bocconi-, o referencias a Loos -en la simplificación formal y el abandono del ornamento en la definición del volumen masivo del Palazzo per gli Uffici Gualino.

Por una parte, si bien es cierto que en numerosas de las obras analizadas las temáticas de utilidad y coherencia (en términos de unidad social y civil³¹) que contribuyen a definir el concepto de ‘arquitectura como servicio’, encuentran una vinculación teórica en el discurso loosiano de *Das Andere*; por otra, las referencias de carácter formal pertenecían a un abanico algo más rico de testimonios del movimiento moderno internacional.

III. La obra de Loos ofreció una estructura teórica y un repertorio de soluciones a los que se pueden referenciar arquitecturas que no son réplicas formales absolutas.

Los contenidos teóricos y los éxitos proyectuales de Loos proporcionaban a la cultura arquitectónica italiana una valiosa fuente de inspiración ya desde la segunda mitad de los años veinte, cuando se iba afirmando la voluntad de despojamiento de la obra arquitectónica de todo lo superfluo y un retorno a lo esencial, clarificando no sólo la relación entre técnica y forma, sino también la reflexión compositiva que había cesado

²⁸ Enrico Paulucci, “Ricordi”, en *Casabella* 195/198, dicembre 1946. *Riproduzione in facsimile allegato a Casabella* n. 763, febbraio 2008, p. 71.

²⁹ “tempi di rinnovamento [...] di rapido trasmutare di concetti e di gusti”. Roberto Papini, “Novecento architettonico”, *Corriere della Sera*, 14 settembre 1927. Ahora en Rosario De Simone (a cura di), *Cronache di Architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, Edifir - Edizioni Firenze, Firenze, 1998, p. 138.

³⁰ Gio Ponti, Editorial *I moderni d'oggi sono come i "nostri antichi"*, *Domus* n. 74, febbraio 1934, p. 1.

³¹ Giuseppe Pagano, “Carta di rotta dell'architettura moderna”, *Casabella* 195/198, dicembre 1946, op. cit., p. 26.

de ser exterior y superficial para volverse interior y volumétrica³².

Bajo este punto de vista puede entenderse, de hecho, la primera investigación arquitectónica de: Luigi Piccinato en la villa Guerra, Gaetano Minnucci en el Villino de via Carini, Mosé Tufaroli Luciano en la villa Nunes-Vais y Giovanni Michelucci en la villa Valiani. La yuxtaposición de las masas, la ausencia de elementos decorativos, la esencialidad en el uso de los materiales junto con elementos de derivación clásica - desde el uso de zócalos de piedra a cornisas emergentes con respecto a la alineación de fachada, el uso de estatuas y frisos- redirigen la atención hacia aquel esfuerzo de proclamar la claridad proyectual llevado a cabo por arquitectos como Loos, Wright y Van de Velde, influido -según Pagano- por un atento estudio de la “*antichità*”³³.

Se trata de la búsqueda de una arquitectura que debía de ser moderna, y a la vez italiana, que aglutinara incluso la experiencia de los BBPR en aquella actitud que (aunque desarrollada a partir de la crítica al racionalismo) “deja espacio -en palabras de Vittorio Gregotti- a la memoria y a la atención a las condiciones contextuales”³⁴. La Torre Velasca representa la cúspide de esta reflexión resumiendo en un proceso de ‘síntesis dialéctica’ el elemento más emblemático de la tradición milanesa (la torre medieval), el rigor geométrico, el atrevimiento estructural y la elaboración icónica del proyecto moderno que le vincula al hito de la columna loosiana para la sede del Chicago Tribune. La torre (el tipo) como la columna (el elemento arquitectónico), extraídas selectivamente del repertorio histórico y llevadas a un contexto moderno (la ciudad que cambia su rostro urbano y social) adquieren, en esta operación proyectual, una nueva ‘autonomía figurativa’. Se trata de la misma autonomía formal y compositiva que ciertos elementos clásicos como frisos, columnas o estatuas,... podían volver a cobrar vida en arquitecturas decididamente modernas.

En este sentido, la obra de Loos proporciona, además de la que el propio Rogers definiría como una “enseñanza metodológica y moral”³⁵ un repertorio de elementos, guiños y referencias que tras otras interpretaciones (subjetivas, en lugares y tiempos distintos) habían dado lugar a composiciones inéditas. Hablamos de posibles ‘parámetros’ de proyecto que podían orientar el enfoque arquitectónico -los mismos que Rossi aplicaría en su primera obra y sobre los que construiría parte de su teoría posterior-; elementos no indistintamente adaptables, que podían valorarse caso por caso y que no dieron como resultado la generalización de éxitos formales.

Para Rossi -tomando prestadas las palabras de Arnold Schoenberg- el valor de la obra de Loos se presentaba como “novedad en las formas de intuición”³⁶. Así, en el debate en torno a la ornamentación llevado a cabo

³² Giuseppe Pagano, “L’insegnamento degli antichi”, *Casabella* n. 80, agosto 1934, p. 3.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Vittorio Gregotti, “Ernesto Rogers 1909-1969”, en *Casabella* n. 557, maggio 1989, p. 2.

³⁵ “Ernesto N. Rogers, “L’architettura moderna dopo la generazione dei Maestri” en *Casabella-Continuità* n. 211, 1956, p. 3. Versión castellana: “La arquitectura moderna después de la generación de los Maestros” en Ernesto N. Rogers, *La experiencia de la arquitectura*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968 p. 225.

³⁶ Arnold Schoenberg citado en Aldo Rossi, *Casabella-Continuità*, n. 233, novembre 1959. Edición castellana: “Adolf Loos: 1870-

por Loos, reconocía no los cánones de una nueva moda formal, sino la capacidad de recoger los hilos de un desarrollo lógico acorde con el avance de la sociedad. Entonces, la eliminación de la ornamentación, que evoluciona desde la cercanía formal a la casa Muller, a la Scheu o al proyecto para la villa Moissi -reconocible en su Casa ai Ronchi en Versilia (1960)- hasta la depuración en formas elementales, traduce en arquitectura una voluntad simbólica de liberación de las “superestructuras sociales” y de desvinculación de un falso moralismo. Emerge el ‘carácter práctico y cotidiano de la arquitectura’, expresado por medio de una austeridad formal que, llevando al extremo el uso selectivo de las formas como signos ‘a-temporales’, construye aquel contenido lógico de la arquitectura afín a la ‘lógica’ loosiana.

Tras aplicar estos filtros de lectura, las obras analizadas se distinguen por la ‘transversalidad’ de las investigaciones respecto de aquéllas propiamente ‘racionalistas’, pasando por una búsqueda constante y no estancada de la evolución del lenguaje arquitectónico. Por esta razón, se puede hablar de ellas como de una alternativa al moderno más intransigente y representativa de aquella “posición oblicua, lateral”³⁷ respecto de la investigación más canónica de la arquitectura moderna italiana.

Desde los años veinte, mirar hacia el norte había significado referir la investigación nacional a la de los intelectuales de vanguardia que habían hecho del centro de Europa su campo privilegiado de acción. Esa mirada sin embargo no era unidireccional ni lineal.

El mismo Loos conocía Italia y su arquitectura, y estaba cautivado por la sencillez y el ‘candor’ de cierto repertorio clásico y mediterráneo. La imagen del proyecto para la villa Moissi en el Lido de Venecia incluida en el artículo de Federico Portanuova en 1934 quizá valga más que muchas explicaciones. En este sentido, la obra de Loos devolvía al observador italiano los éxitos inéditos de una investigación estética y espacial que se enlazaba a aquella tradición a la que tampoco los más jóvenes arquitectos modernos italianos eran ajenos.

Su obra era, entonces, un posible punto de partida en el proceso de legitimación de la primera investigación moderna italiana, para ser más tarde una alternativa válida al racionalismo, convirtiéndose además en un ‘nombre’ de un nivel más elevado al que vincular la investigación personal (como en el caso de Aldo Rossi)³⁸ en una voluntad de integración o de ‘filiación’ directa³⁹.

1933. Moral y estilo”, en Aldo Rossi, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 51 (Título original: *Scritti scelti sull'architettura e la città: 1956-1972*, CLUP, Milán, 1975. Selección de los escritos para la edición italiana a cargo de Rosaldo Bonicalzi).

³⁷ Cesare de Sessa, *Luigi Piccinato architetto*, Edizioni Dedalo, Bari, 1985, p. 22.

³⁸ Rossi aún joven se había empapado de la intensidad de ciertas experiencias pasadas (alguna filtradas por Rogers) de aquel mundo rompedor, sensible, dinámico del que Pagano, Persico, De Finetti, etc. habían sido parte integrante.

³⁹ Vincularse al pragmatismo de la obra definettiana a través de la declarada admiración de la casa en via Bigli de la familia Mattioli (Rossi conocía a Stefano Mattioli, hijo de Raffaele Mattioli, el cliente ‘iluminado’ del que De Finetti había recibido la mayoría de sus encargos), significaba también enlazarse a la paternidad culta de la obra de Adolf Loos. En unas notas escritas en 1971, Rossi recordaría: “Quando mi sono iscritto ad Architettura Giuseppe de Finetti disse a Stefano Mattioli che se volevo diventare un buon architetto dovevo viaggiare e guardare le città [e frequentare il meno possibile la scuola]; ho sempre seguito il consiglio di questo architetto che stimavo, pur senza conoscerlo, prima ancora che fosse universalmente riconosciuto. Forse la casa dei Mattioli di via Bigli, una delle più belle case che io ricordi, ha contribuito al mio amore e alla mia scoperta per Adolf Loos”. Alberto Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. The life and works of an architect*, Könemann Verlagsgesellschaft, Cologne, 2001 (título original: *Aldo Rossi. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1999), pp. 8-21.

Desde los años veinte hasta finales de los cincuenta, lo que permanece en la crítica y en la producción arquitectónica italiana de las que hemos hablado son, en definitiva, unos ‘reflejos’ del discurso loosiano que, a su vez, llevaba consigo matices intrínsecos de aquellas imágenes que él mismo había entresacado de una mirada dirigida hacia el ‘sur’. Se trataba de unas elaboraciones personales de un bagaje cultural y de experiencias maduradas gracias a sus viajes por la costa mediterránea o en búsqueda de los mármoles hacia Carrara,... es decir, de su atención hacia la tradición, entendida como historia popular y constructiva más vinculada al *savoir faire* local de aquellas tierras sin tiempo. Se trata de las mismas referencias que permanecían con vigor en la reflexión moderna italiana, incluso en aquellos discursos más radicales que, de todos modos, pretendían fundamentarse en la herencia del pasado ‘clásico’ de una gran arquitectura “*nostrana*”. Eran las mismas referencias que directa (la observación y el ejemplo de la tradición local) e indirectamente (por medio del enfoque loosiano que regresaba a Italia) los jóvenes arquitectos italianos buscaban rescatar en la novedad de su investigación.

La existencia de estas ‘miradas cruzadas’ permite no sólo reafirmar el interés hacia ‘otras’ arquitecturas y ‘otros’ arquitectos italianos en la lectura transversal de la investigación moderna italiana, sino que proporciona, a su vez, una herramienta bajo la cual elaborar una aportación crítica diferente en torno a la obra de Loos. De hecho, se puede entender la “deuda” de Loos “respecto a las formas de la arquitectura rústica italiana”⁴⁰, ya observada por Persico a propósito de la casa Müller en 1933, como uno de los posibles resultados de la reciprocidad de miradas a la que se ha hecho referencia. Se trataría, por tanto, de la lectura ‘anti simétrica’ respecto a aquella ofrecida por la tesis, compatible con ella y apta para demostrar la convergencia de intereses hacia una misma referencia primigenia.

En definitiva, *¿Por qué Loos?*

La teoría de Loos, fundamentada en ‘pocos’ e ‘incisivos’ textos, en ‘pocas’ y ‘determinantes’ arquitecturas, ha tenido la envergadura suficiente como para cautivar la atención de profesionales en épocas distintas, estimulando una reflexión crítica en tiempos secuenciales y desde puntos de vista diferentes.

Cuando a finales de los años sesenta, Giuseppe Perugini preparaba la publicación de su libro *Perchè Loos* en el seno de la investigación llevada a cabo en la *Facoltà di Architettura di Roma*, explicaba:

“No es una casualidad que los estudios del pasado se llevan a cabo cuando se vuelven a presentar unas condiciones análogas: y es entonces que ciertos documentos durmientes vuelven a conquistar su lucidez original y, junto con ella, la fuerza de estímulo que tenían una vez. [...]

Por eso *‘por qué Loos’*.

Porque Loos representa la lucha para existir en un clima conventual, de clientelismo y decadente como era el de Viena de su tiempo, donde el interés por las nuevas ideas era sofocado por el miedo que generaba el odio contra los innovadores, donde la caza al hombre utilizaba las acciones más despreciables para defender los privilegios

⁴⁰ Edoardo Persico, “In memoria di Adolfo Loos” en *Casabella*, octubre 1933.

de casta adquiridos y cerrar las puertas a los mejores, a los anárquicos de la cultura y del arte burgués”⁴¹.

Como si se tratara de una secuencia de apuntes y argumentos clave sobre la obra de Loos y en particular acerca del papel educativo desempeñado por su labor en aquel entonces, Perugini reordenaba y catalogaba con precisión citas y obras del arquitecto vienés, casi queriendo entresacar de las densas líneas de su discurso una ‘seña’ universal, igualmente aplicable a partir de un nuevo punto de inflexión del debate arquitectónico italiano.

Quizá sus palabras puedan ser tomadas prestadas para sintetizar, aunque bajo cierto grado de aproximación, una de las razones de la ‘reiteración’ de múltiples y siempre renovadas atenciones hacia la reflexión loosiana desde las diferentes pautas del moderno italiano que la tesis abarca.

La arquitectura italiana ha interpretado el ‘moderno’ como concepto relacionado intrínsecamente con la tradición del construir (entendida como herencia histórica, cultural y social). En este sentido, este trabajo revela que la obra de Loos ha encontrado en el caso italiano una más profunda cabida respecto de la que se puede intuir de obras catalogables con mayor afinidad al ‘ismo’ de lo racional. Y, sin embargo, las arquitecturas alrededor de las que se ha elaborado esta tesis no dejan de ser racionales, en términos tanto metodológicos como formales, con respecto a los recursos constructivos utilizados, a los resultados formales alcanzados y a la respuesta cultural que han podido proporcionar.

Los discursos invariantes que dirigen la investigación -entendidos como contenidos metodológicos reconocibles tanto en la labor de Adolf Loos, como en las arquitecturas italianas analizadas- permiten, en definitiva, trazar y (re)construir parte de aquel tejido conectivo que vincula experiencias, también diferentes entre ellas, en favor de una teoría de la arquitectura provocativa y caleidoscópica.

Una visión que permite intuir que bajo otros puntos de vista y filtros es posible trascender el límite cronológico identificado por el monográfico al cuidado de Aldo Rossi, abarcando contenidos argumentales diferentes, hasta volver a entender la actualidad de la obra de Loos desde la óptica de la *praxis* arquitectónica contemporánea. En este sentido, más allá del análisis teórico-historiográfico de su labor, las invariantes del discurso loosiano pueden proporcionar, potencialmente, una herramienta operativa aún válida para la aproximación al proyecto de arquitectura.

⁴¹ “Non a caso gli studi del passato vengono affrontati quando si ripropongono delle condizioni analoghe: ed è allora che certi documenti sopiti riconquistano la loro lucidità originaria e con essa la forza di stimolo che avevano un tempo. [...] Ecco ‘perchè Loos’. Perchè Loos rappresenta la lotta per esistere in un clima conventuale, clientelístico e decadente quale era quello della Vienna del suo tempo, in cui l’interesse per le nuove idee veniva soffocato dalla paura che maturava odio contro gli innovatori, in cui la caccia all’uomo si serviva delle più basse azioni per difendere i privilegi di casta acquisiti e chiudere le porte ai migliori, agli anarchici della cultura e dell’arte borghese”. Giuseppe Perugini, *Perchè Loos*, Nuova Dimensione, Roma, 1970.

PROCESOS DE REELABORACIÓN DE LA TESIS

La tesis se desarrolla en dos apartados, el primero dedicado a los aspectos teórico-críticos y el segundo a los prácticos y proyectuales; en ello, que constituye el cuerpo más significativo de la tesis, emerge una selección de proyectos en los que es posible reconocer el modo en que elementos propios de la reflexión loosiana hayan podido ser compartidos por algunos profesionales italianos.

La tesis está actualmente elaborada según un formato cuadrado de 25 x 25cm, con estilo de texto Baskerville tamaño 10, interlinea 1.5, y márgenes superior de 7cm, interno de 6.5cm, externo e inferior de 1.5cm.

La iconografía se compone de 257 imágenes procedentes prioritariamente de fuentes secundarias, además de unas fotos provenientes de archivos fotográficos personales, incluyendo el de la autora. Las imágenes de mayor formato ocupan las páginas impares de la tesis, otras se distribuyen en el margen superior de las páginas, estando las de las obras de Adolf Loos siempre en las hojas pares.

La tesis se asemeja a las publicaciones de la colección *arquia/tesis* (tamaño de la página, tamaño del texto y su distribución en la página, maquetación de las imágenes, etc.) se considera, por tanto, que la reelaboración en términos de formato y maquetación se limitan a unas pocas operaciones.

Por lo anteriormente expuesto, los procesos de reelaboración -tanto respecto al formato como a la línea editorial de la colección *arquia/tesis* de la Fundación *Arquia*- pueden resumirse según cuanto se indica a continuación:

formato: reconducir el formato al tamaño 22 x 24cm, según los márgenes de la colección *arquia/tesis*; maquetar las notas y los pies de fotos en los márgenes externos de las páginas; mover las fotos de mayor tamaño a las páginas pares y distribuir las de menor tamaño en los márgenes externos de las páginas impares.

línea editorial/ extensión y contenidos: acortar los contenidos del primer apartado de la tesis (introducción, antecedentes, etc.). En consecuencia, se daría más relevancia a los aspectos pertinentes a la *praxis* arquitectónica, adaptándola a un público no estrictamente académico.