

1. Edificio de viviendas Highpoint I durante su construcción (1933).

Back in the kitchen

After half a century, we are back in the kitchen. B. Lubetkin, Royal Gold Address, 1982.

Over half a century ago, two architects of quite different origins were completing two crucial works in their careers. Luigi Moretti (1907-73) was starting to show, in his Fencing Academy (1934-36) in the Foro Italico, the autonomous values which were to characterize his career within the traditionalist environment of Rome, city where he set his vital experience until the estrangement he imposed upon himself in the sixties with his work in Montreal and Washington (Moretti is the author of the world famous Watergate Complex in the American capital). To the contrary, Berthold Lubetkin (1901-), a cosmopolitan wandering Russian whose vital experience sheltered the memory of the modern avant-gardes, produces with the Tecton Group a series of works among which the Highpoint I Block (1933-35) stands out at London's Highgate, and who later disappeared voluntarily in the fifties from the British and world architectural panorama.

To mark the award in 1982 of the Royal Gold Medal to Lubetkin, he rescued from the memory of those present at the act, the concept, so common today, of modernity an *unfinished project*, thanks to which successive credit has been granted to works produced in moments certainly not so brilliant in the history of modern architecture, but which correspond to those in which Lubetkin and Moretti projected their best works. With this need to recapitulate and reconsider the options of the legacy of modernity, nothing is quite as suggesting as discovering the value of certain heterodox attitudes.

Curiously, both architects remained in the sidelines during the fifties for one or another reason, which saw the splendor of the *International Style* in architecture. But maybe, more important than their personal vicissitudes is the value acquired today by works which did not signify the mimetic following of formal principles, but rather the clairvoyant intent of granting new dimensions to the architecture of the Modern Movement in two environments which were certainly *marginal* to the movement, as were London and Rome at the start of the thirties.

"After half a century, we are back in the kitchen"

B. Lubetkin, Royal Gold Address, 1982.

Hace más de medio siglo que dos arquitectos de orígenes bien distintos estaban completando dos obras cruciales en su carrera. Luigi Moretti (1907-73) comenzaba a mostrar en su Academia de Esgrima (1934-6) del Foro Itálico los valores autónomos que habrían de caracterizar su carrera dentro del tradicionalista ambiente romano, ciudad donde radicó su experiencia vital hasta el extrañamiento que él mismo se impuso en los años sesenta con sus obras en Montreal y Washington (Moretti es el autor del mundialmente famoso Watergate Complex de la capital norteamericana). Por el contrario, Berthold Lubetkin (1901-) un ruso cosmopolita y errante que en su experiencia vital guardaba la memoria de los vanguardias modernas, produce con el grupo Tecton una serie de obras entre las que sobresale el bloque Highpoint I (1933-5) en el Highgate londinense, para luego desaparecer voluntariamente en los años cincuenta del panorama arquitectónico británico y mundial.

Con ocasión de la concesión en 1982 de la Royal Gold Medal a Lubetkin, éste rescató de la memoria de los asistentes el concepto hoy tan común de la modernidad como *un proyecto inacabado*, gracias al cual se ha ido otorgando sucesivo crédito a las obras producidas en unos momentos ciertamente no brillantes según la historiografía clásica de la arquitectura moderna, pero que corresponden a aquellos en los cuales Lubetkin y Moretti proyectaron sus mejores obras. En esta necesidad de recapitular y reconsiderar las opciones del legado de la modernidad nada resulta tan sugerente como descubrir el valor de ciertas actitudes heterodoxas.

Curiosamente ambos arquitectos se marginan, por unas u otras razones, en los años cincuenta que vieron el esplendor de la arquitectura del *International Style*. Pero tal vez más importante que su peripecia personal es el valor que hoy adquieren obras que no significaban un seguimiento mimético de principios formales sino el intento clarividente de otorgar dimensiones nuevas a la arquitectura del Movimiento Moderno en dos entornos ciertamente *marginales* del movimiento como eran Londres y Roma a principios de los años treinta.

Sus nombres podrían integrarse dentro de la larga lista de personajes secundarios de la historia de la arquitectura de este siglo cuya

labor hoy se percibe fundamental para mostrar las enormes posibilidades de pluralidad que se encerraban en el discurso moderno pero que fueron radicalmente agotadas en polémicas críticas alrededor del Estilo Internacional, del Funcionalismo frente al Organicismo, del origen y genealogía del Movimiento Moderno, de los fervores populistas y las superestructuras sociales, etc. En estas batallas, que resultaron más empeños personales de críticos que problemas disciplinares, la riqueza de los desarrollos posibles de aquélla fue agostándose en la medida en que las recetas sustituyeron a las búsquedas y el estilismo al movimiento.

Quizá en estas bases comunes parecen acabarse las coincidencias entre Lubetkin y Moretti; Lubetkin se ha manifestado siempre como un defensor de la razón como argumento central del desarrollo de la arquitectura moderna, para él un argumento todavía hoy viable ante la confusión que parece presidir el actual panorama arquitectónico de las búsquedas fragmentarias. Moretti, en cambio, parecía definirse a sí mismo en su revista *Spazio* cuando en el número 1 de 1950 colocó un frontón dórico para presidir una búsqueda histórica de las *superficies expresivas* que son capaces de expresar las estructuras internas del proyecto sin referirse directamente a ellas.

La educación en la vanguardia que recibió Lubetkin a través de Ernst May en Alemania y Melnikov en París, el conocimiento del hormigón armado a través del estudio de Perret y su trabajo con Jean Ginsberg en Francia complementaron sus estudios iniciales en el Wkhutemas y Svomas alrededor de figuras como Rodchenko, Tatlin y Vesnin. Con tan importante currículum, Lubetkin pudo tomar en 1931 un papel central dentro de la vanguardia inglesa notablemente reforzada con arquitectos emigrados desde el continente lo cual le llevó a implicarse sucesivamente en los grupos Tecton, Mars y Ato, donde la acción política y el compromiso social eran inseparables del trabajo arquitectónico.

Evidentemente desde esta postura parece muy difícil cualquier conexión con la obra de Moretti que, a pesar de su opuesta vinculación política, siempre se mantuvo en los niveles del discurso culturalista y en gran medida elitista que se empeñaba en la constante interrelación de las artes a través de las comunes raíces matemáticas y en el desarrollo de las propuestas a través de la convivencia

Their names could join the long list of secondary personalities in the history of architecture in this century, whose task today is considered fundamental for showing the enormous possibilities for plurality comprised in modern development but which were radically exhausted in the polemic criticism surrounding international style, Functionalism against Organicism, the origins and genealogy of the Modern Movement, of populist fervor and social superstructures, etc. In these battles, which were more the personal commitments of critics than problems of discipline, the wealth of possible developments started to wane as recipes substituted search and stylism substituted movement.

Maybe in these common bases seem to end all coincidences between Lubetkin and Moretti. Lubetkin has always shown himself as a defender of reason as the central argument in the development of modern architecture, an argument to him still today feasible before the confusion which seems to govern over the present architectural panorama of fragmentary searches. Moretti however, seemed to define himself in his magazine *Spazio*, when in volume 1, 1950 he placed a Doric gable

presiding over the historical search for expressive surfaces capable of defining the internal structures of the project without referring directly to them.

The avant-garde education that Lubetkin received through Ernst May in Germany and Melnikov in Paris, the knowledge on reinforced concrete through the Perret study, and his work with Jean Ginsberg in France complemented his initial studies at the Wkhutemas and Svomas around the figures of Rodchenko, Tatlin and Vesnin. With such an important resumé, Lubetkin was able to take in 1931 a central role within the English avant-garde, notably reinforced with emigrant architects from the continent, which lead him to get successively involved in the Tecton, Mars and Ato groups, where political action and social compromise were inseparable from architectural work.

Evidently, from this position, it seems quite difficult to have any connection with Moretti's work, who notwithstanding his opposed political position, kept himself always at culturalist development levels, in a great measure elitist, persisting in the constant interrelation of the arts through common mathemati-

cal roots and in the development of proposals though living together with the large production groups of which he tried to become part as real estate promoter.

After ascertaining different historical realities and personal experiences, it is more interesting to discover that for both architects, the Modern Movement is an extraordinarily effective framework in which to develop an architecture which surpasses the limits of strict functionalism and rational objectivity in the search for organisms where formal rhetoric is fully coherent with the functional order of the proposal. All of this is colored with a Baroque taste for space which at the end becomes the great protagonist for Lubetkin and Moretti.

In 1933, Lubetkin and the Tecton group had left a sample of architecture whose programmatic clarity, ease of formal development and concise constructive resolution is still admirable today. The penguin pool at the London Zoo represents a direct dialogue with the architectural problem beyond the stylistic keys, although in formalization we can see a greater interest in Corbusier forms than in those specifically constructivist, even though the elementarist stresses of Moholy Nagy were

con los grandes grupos productivos de los que quiso formar parte como promotor inmobiliario.

Después de constatar realidades históricas y experiencias personales diferentes, es más interesante descubrir que para ambos arquitectos el Movimiento Moderno es un marco extraordinariamente efectivo para desarrollar una arquitectura que supera los límites del estricto funcionalismo y la objetividad racional a la búsqueda de organismos donde la retórica formal es plenamente coherente con el orden funcional de la propuesta. Todo ello teñido de un gusto barroco por el espacio que se convierte a la postre en el gran protagonista de la arquitectura de Lubetkin y de Moretti.

En 1933 Lubetkin y el grupo Tecton habían dejado una muestra de arquitectura cuya claridad programática, soltura en el desarrollo formal y concisión en la resolución constructiva es hoy todavía admirable. La piscina para pingüinos del Zoo de Londres representa un directo diálogo con el problema arquitectónico, fuera de claves estilísticas, por más que en la formalización se observa un mayor interés por las formas corbusieranas que por las específicamente constructivistas, aunque las tensiones elementaristas de Moholy Nagy también estaban presentes. Giedion en su viaje a Londres de 1937 mostró su interés por esta obra en medio de su búsqueda de ejemplos residenciales para trabajadores del siglo XVIII¹. En la reducida dimensión de la piscina se condensaban los esfuerzos por dotar de consistencia una obra a menudo injustamente considerada como un divertimento. Lubetkin años más tarde desarrollará, como en el caso de Highpoint, una segunda versión, esta vez para el Dudley Zoo de Londres (1937) donde es posible apreciar efectos más teatrales y menos concentrados en los que nunca la idea era superada por la forma, aunque existen siempre *guiños* formales que posiblemente hayan hecho evaluar el todo por ciertos matices demasiado caligráficos. Ninguno de estos gestos tan conocido como la famosa cariatide de la marquesina de acceso a Highpoint II (1938), que permite la referencia de Charles Jencks en su archipublicada biblia postmoderna, como un hito historicista en el tránsito hacia la postmodernidad donde curiosamente uno de los acompañantes era la casa Girasole de Luigi Moretti (1952) gracias a sus *juntas biseladas en el basamento*².

No es lógico que un crítico descubra ciertos niveles de compleji-

dad y contradicción en el discurso moderno, pero nada justifica el descrédito de las obras nacidas de una conciencia puritana a manos de una conciencia frívola. Bastaría recordar las frases del propio Lubetkin en su renacimiento de 1982 cuando explicaba que *obsesionados con la originalidad la dernière garde no se da cuenta que la originalidad es bastante incompatible con un pensamiento irracional. La novedad puede sólo aparecer cuando un aserto sobrepasa nuestras expectativas enmarcadas por la razón y la experiencia. sin el apoyo de la razón, se sustituye un alocado sin sentido por originalidad*³.

En Moretti también puede cometerse la equivocación de trazar demasiado rápido un esquema de su obra. Una cuestión ya habitual en el análisis del efímero desarrollo del grupo Tecton. Moretti no es un simple personaje marginal dentro de la arquitectura moderna italiana que deambula entre el clasicismo nacionalista de su obra fascista y la explosión formal de las obras plagadas de volúmenes curvos y en las cuales el tratamiento de las superficies es una de las claves compositivas. Tal vez sería interesante trazar en este punto un paralelo entre Moretti y Fisac, al que también se le ha adjudicado una doble carrera con excesiva gratuidad en la que una es rechazada por excesivamente clasicista y la otra por formalista, o citar la palazzina de Via R. Romei (1962-5) en relación con las viviendas en San Sebastián junto al río Urumea de Moneo, Marquet, Unzurrunzaga y Zulaica o quizá una referencia a Torres Blancas de Sáenz de Oiza.

Pero el ostracismo a que ha sido sometido Luigi Moretti por la crítica, principalmente la italiana, si se exceptúa a Gio Ponti durante su etapa al frente de *Domus*, no está justificada por la importancia efectiva de una carrera que produce un primer y magnífico fruto en la *Casa delle Armi* del Foro Itálico (1933-6). Moretti no estaba únicamente interesado en ofrecer una alternativa más racional a la *máscara formal* de las arquitecturas de Enrico del Debbio, a quien sustituye en la dirección del Foro Mussolini en 1936, sino que en las dos piezas en forma de L recostadas al pie del Monte Mario, el arquitecto ofrece un juego magnífico de volúmenes alternados en su posición y tratamiento exterior pero sobre los que prima una cuidada sección interior apoyada en dos grandes ménsulas de hormigón que controlan el acceso de la luz y la relación entre espacios

also present. Giedion, in his trip to London in 1937, showed interest in this work in the midst of his search for examples of residences for workers of the 18th century¹. The reduced dimensions of the pool condensed the efforts to provide a work often and unjustly considered an amusement. Years later Lubetkin would develop, as in the case of Highpoint, a second version, this time for the Dudley Zoo in London (1937), where it is possible to see more theatrical and less concentrated effects, in which the idea was never surpassed by form, although there are always formal *turns* which possibly had everything assessed according to certain excessively calligraphic hues. None of these is as well known as the famous caryatid in the entrance marquee to Highpoint II (1938), permitting a reference to Charles Jencks in his much published post-modern bible, as a historicism milestone in the passage towards postmodernisms, where curiously one of the escorts was the Girasole house by Luigi Moretti (1952) thanks to its *beveled foundation joints*².

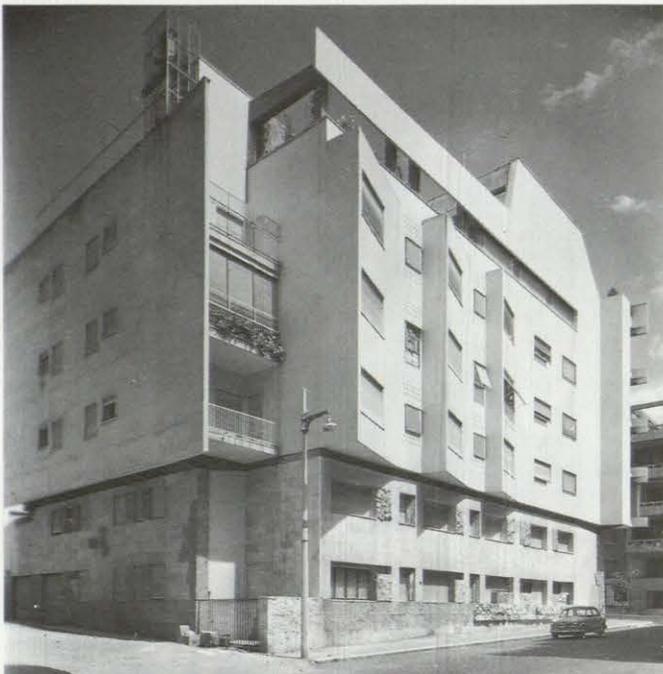
It is not illogical for a critic to discover certain levels of complexity and contradiction in modern development, but nothing

justifies discredit of work born from a puritan conscience in the hands of a frivolous conscience. It would be enough to remember the words of Lubetkin himself in his rebirth in 1982, when he explained that *"obsessed with originality, the dernière garde was not aware that originality is quite incompatible with irrational thought. The novelty can only appear when an assertion exceeds our expectations, framed by reason and experience. Without the support of reason, it is substituted by an insane nonsense for originality"*³.

With Moretti we can also make the mistake of tracing too rapidly an outline of his work. A question already customary in the analysis of the ephemeral development of the Tecton Group. Moretti is not simply a marginal personality within modern Italian architecture, wandering between the Rationalist Classicism of his Fascist work and the formal explosion of works plagued with curved volumes, in which the treatment of surfaces is one of the keys to composition. Perhaps it would be interesting to trace at this point a parallel between Moretti and Fisac, to whom a double career has also been awarded with excessive gratuity, in which one is rejected for being ex-

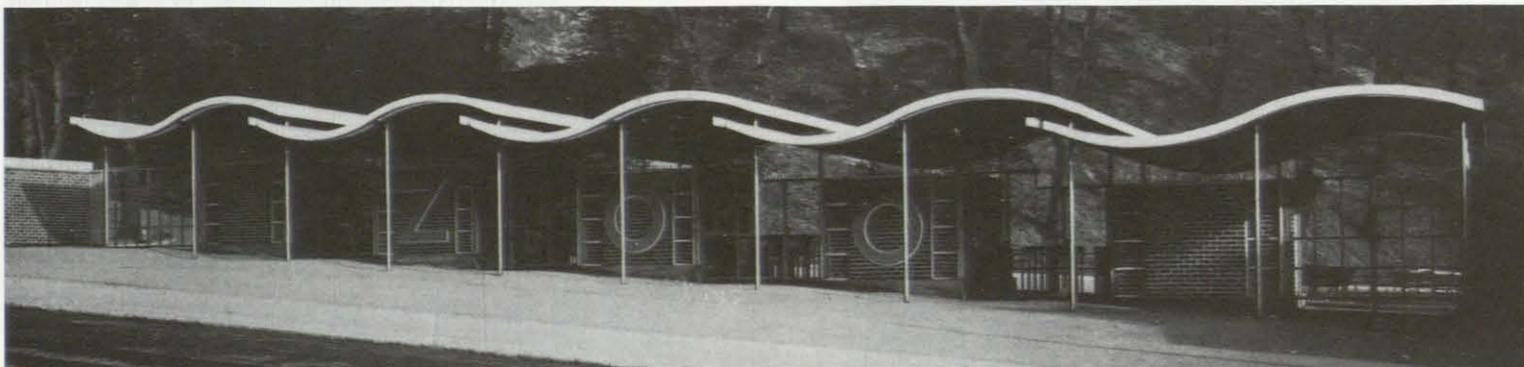
cessively classicist, and the other for formalist, or quoting the palazzina at Via R. Romei (1962-65) in relation to the Moneo, Marquet, Unzurrunzaga, and Zulaica houses in San Sebastián along the Urumea river, or maybe with a reference to the Torres Blancas of Saenz de Oiza.

But the ostracism to which Luigi Moretti has been subjected by the critics, mainly Italian, excepting Gio Ponti during his phase before the *Domus*, is not justified by the effective importance of another career which produced a first and magnificent fruit in the *Casa delle Armi* at the Foro Itálico (1936). Moretti was not only interested in offering a more rational alternative to the *formal mask* of the architecture of Enrico del Debbio, whom he substitutes in the management of Foro Mussolini in 1936, but in the two L-shaped pieces leaning at the foot of Monte Mario, the architect offers a magnificent play of volumes alternated in their positions and exterior treatment, but upon which he primes a careful interior section leaning on two large reinforced concrete corbels controlling the access of light and the relationship between principal and secondary spaces. The front will remain a facade in the classic tradition,



2. L. Moretti, Edificio *El Girasol* en Roma.

3. B. Lubetkin. Zoo de Dudley, Kiosko de entrada.



this is the ideal transcription of an interior space, suggested but never explained, with the evidence of the transparent wall.

In Lubetkin, formal contention is one of the principles, because from the reference to typological elements already established, there rises the evoking power of his architectural work. Even in the most formalist works, the limits of the game are marked by a structure which prints functional and formal order to the whole. Maybe such control will continue providing the Highpoint I complex with an unmistakable attraction within the British panorama of those years, when modern forms wavered between reminiscent of Art-Decó and direct transposition of mechanist images with the surprising exceptions of Owen Williams and some works by Maxwell Fry.

In 1935, Le Corbusier shows his admiration for Highpoint One, as one of the building capable of defining a new tradition. The layout as a double cross solves functional problems with a double weave of regular and free forms, shown to the exterior as a double feeling for order and disorder, which finds its maximum expression in the entrance floor, resulting in a beautiful combination of post-Cubist forms and spaces. The

synthesis obtained by Lubetkin had already been heralded in the Swiss pavilion by Le Corbusier, a work characteristic of the transition of the French master from purist Utopia to complex reality.

The tense formulation of the principles of a new architecture contrast with the freedom exposition possessed by the architects considered marginal to the movement. The access to free forms within spaces structured by the geometry of the plan and the relation of positions comprises one of the most important searches of this group, to which we could add names such as Scarpa or Aalto. They discovered that architecture is customarily read through an *internal stereotomy* (to quote Moretti), where space is defined through the qualities of geometry and dimensions structuring it, although it is transformed through the qualities of density and pressure. It is this definition of the internal structure of the building which makes possible the multiple shades of life, is rooted the nucleus of the composition and every reference to the type of composition.

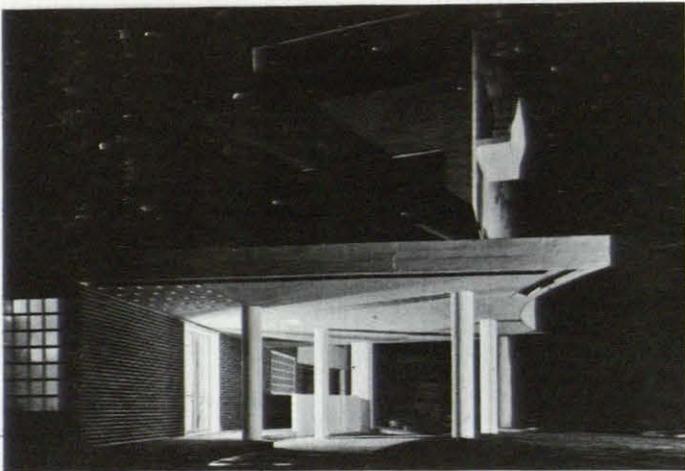
History only makes sense to them as an abstract lesson in architectural principles, an open lesson where the possibilities

of intervention are multiple, so much so for assimilating at the same time the rhetorical traditions of the Baroque or the severity of Cubist synthaxis, without waning in the feeling of unity of language nor in the hidden presence of previous tradition. In their own manner, they accept a certain eclecticism but they do not assume a return to the past: *It is difficult to establish when was the last time that the unity of the expressive world was broken in the civilization to which we belong. It is true that around the time of Port Royal, the crisis of the West and its language has already fully started. During the last fifty years, eclecticism finally seems a constant fact and the world fluctuates continuously in the ebb of all languages, including those most lost in time and place. Between reality and symbols there seems to be an open abyss...*⁴.

It cannot be surprising that within these architects there beats the abandonment of all stylistic apriorism, even of the so called *International Style*, and according to historical continuity allowing them to flee from reason, from the irrational tensions to which the language of the architectural pre-war avant-gardes was subjected.



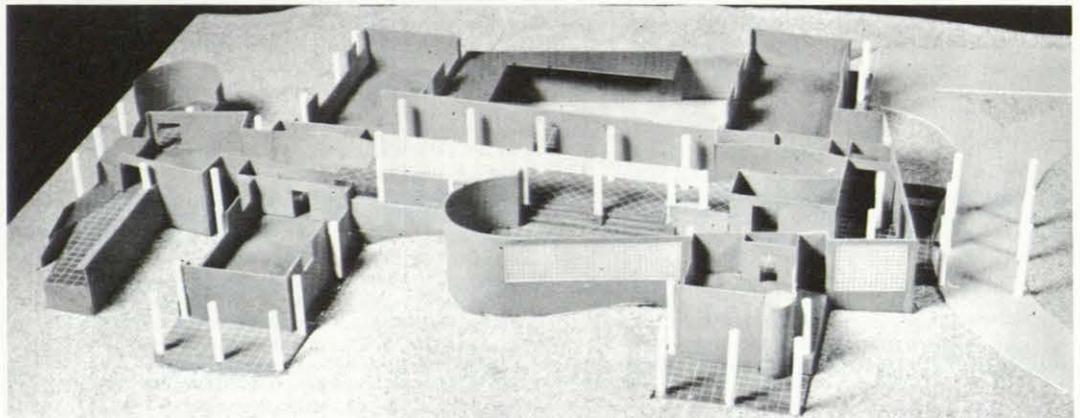
4



5



7



6

4,5,6. B. Lubetkin. Edificio Highpoint I. Vistas acceso

y maqueta planta baja.

7. L. Moretti. Corso Italia. Milán.

principales y secundarios. El frente seguirá siendo una fachada de tradición clásica, ésto es un trasunto ideal de un espacio interior que se sugiere pero nunca se desea explicar, con la evidencia del muro transparente.

En Lubetkin la contención formal es uno de los principios, porque de la referencia a elementos tipológicos ya establecidos surge el poder evocador de su obra arquitectónica. Incluso en la obras más formalistas los límites del juego quedan marcados por una estructura que imprime orden funcional y formal al conjunto. Tal vez este control haga que el conjunto de Highpoint I siga teniendo un inconfundible atractivo dentro del panorama británico de aquellos años en los cuales las formas modernas oscilaban entre las reminiscencias Art-Decó y la trasposición directa de imágenes mecanicistas con las sorprendentes excepciones de Owen Williams y algunas obras de Maxwell Fry.

Le Corbusier muestra en 1935 su admiración por el edificio Highpoint I, como uno de los edificios capaces de definir una nueva tradición. La planta de doble cruz va resolviendo los problemas funcionales con una doble trama de formas regulares y formas libres que se manifiestan al exterior como un doble sentimiento de orden y desorden que encuentra su máxima expresión en la planta de acceso que resulta una bella combinación de formas y espacios de filiación post-cubista. La síntesis obtenida por Lubetkin era ya presagiada por el Pabellón Suizo de Le Corbusier, una obra característica del tránsito del maestro francés desde la utopía purista a la realidad compleja.

La tensa formulación de los principios de una nueva arquitectura contrastan con la libertad de planteamientos que los arquitectos considerados marginales del movimiento poseen. El acceso a las formas libres, dentro de los espacios estructurados por la geometría del plan y de las relaciones de posición, constituye una de las búsquedas más importantes de este grupo en el que podían incorporarse otros nombres como Scarpa o Aalto. Ellos descubrieron que la arquitectura se lee habitualmente a través de una *estereotomía interna* (en palabras de Moretti) donde el espacio queda definido mediante las cualidades de geometría y dimensión que lo estructuran, aunque se transforma mediante las cualidades de densidad y presión. En esa definición de la estructura interna del edificio que haga posible los múltiples matices

de la vida, radica el núcleo de la composición e incluso cualquier referencia al tipo compositivo.

La historia sólo tiene sentido para ellos como una lección abstracta de principios arquitectónicos, una lección abierta donde las posibilidades de intervención son múltiples, tanto para asimilar a un tiempo la tradición retórica del barroco o los rigores de la sintaxis cubista sin producir ningún desfallecimiento en el sentimiento de unidad de lenguaje ni en la presencia soterrada de una tradición previa. A su manera aceptan un cierto eclecticismo pero no asumen un retorno al pasado: *Es difícil establecer cuándo ha sido quebrada por última vez la unidad del mundo expresivo de la civilización a la que pertenecemos; es cierto que en torno al tiempo de Port Royal la crisis de Occidente y de su lenguaje está ya plenamente iniciada. En los últimos cincuenta años el eclecticismo parece al fin un hecho constante y el mundo oscila continuamente en el flujo de todos los lenguajes, incluso de los más perdidos en el tiempo y el lugar. Entre realidad y símbolo parece abierto el abismo...*⁴

No puede extrañar que en estos arquitectos lata el abandono de todo apriorismo estilístico, incluso del llamado *Estilo Internacional*, en función de una continuidad histórica que les permita huir, desde la razón, de las tensiones irracionales a que fue sometido el lenguaje de las vanguardias arquitectónicas de pre-guerra.

Esta fluidez compositiva no fue siempre bien entendida y en el caso de Lubetkin le valió airadas críticas de funcionalistas como Anthony Cox al comparar los bloques de Highpoint I y II: *El cambio de objetivo debe estar motivado por razones personales, por un retorno hacia significados formales personales que no tienen una base social reconocible... ¿Es de verdad un importante adelanto respecto al funcionalismo a partir del cual es posible un fin en sí mismo?. En verdad, como señala a continuación William Curtis, el formalismo de Highpoint II era sintomático de un problema mucho más amplio: Dado que las meras imitaciones (que todos habían ya hecho) de los prototipos de los años veinte no eran adecuadas, ¿Qué dirección debía tomar ahora el Movimiento Moderno?. Dado que debía evitarse una especie de academicismo moderno. ¿Dónde estaban las fuentes de una nueva vitalidad?*

Lubetkin apenas tuvo tiempo de responder, pues el grupo Tecton se disolvió en 1947 tras la Segunda Guerra Mundial, cuando él

Such fluidity of composition was not always well understood, and in the case of Lubetkin, it cost him the irate criticism of functionalists such as Anthony Cox upon comparing the Highpoint I and II blocks: *the change in objective should be caused by personal reasons, due to a return to personal formal significances which do not have a recognizable social base... Is it truly an important step forward regarding the functionalism from which it is possible an end in itself? Truly, as William Curtis pointed out below, the formalism of Highpoint II was symptomatic of a much more ample problem: because the mere imitations (which they all had already done) of the prototypes of the twenties were not adequate, in which direction should the Modern Movement move now? Because a type of modern academicism was to be avoided, where were the sources of a new vitality?*⁵

Lubetkin hardly had time to answer since the Tecton group dissolved in 1947 after World War II, and he had started to tend his farm in Gloucestershire as of 1941 before abandoning architecture in 1948. However, through his writings, so admirably condensed by Peter Coe and Malcolm Reading for the

Pierre Margada edition⁶, it is possible to understand that for Lubetkin, architecture was a declaration of principles using reason but surpassing it, since reason depends on emotion and vice versa, in such a manner that art is a synthesis of both. To quote Giordano Bruno: *Poetry is no more than the result of regulations and regulations the result of poetry.* In this sense, he said in 1975 that pseudo-scientific functionalism had opened the way to the most unadorned rationalism and the will-a-the-wisp from an analytic mechanical aberration which spread easily within British empirism in such a way that the sum of the parts was held to be more than the whole. Here rests for him the true relinquishment of Modern Movement and the start of decadence upon subjecting the poetic operation of synthesis to linear justification of forms.

Possibly, at Highpoint II his architecture had already lost severity and fluency, but he was never willing to waive *Formalism* in favor of *Functionalism*, since his actions were not the result of formal effects, but rather of the expression of an interior order which liberates complex reality from the confusion of appearances. In it all beats the admiration for spatial

and formal continuity of the Baroque era, as well as for the painting of Braque and Gris, where it is possible to find a unifying principle, a law capable of organizing with didactic sense an architectural work which will be all the more beautiful as it more evidently makes its internal organization more comprehensible.

If Lubetkin tries to solve the dilemma between Rationalism and Free Expression, for Moretti, the dilemma to be solved seems to be between monumentality and rationalism, two elements initially incompatible in the development of Modernity.

First at the Fencing Academy (1934-36) and later at Casa della GIL in Rome's Trastevere (1933-37), the volumetric architecture of the different pieces allows to emphatically single out some in regards to others, with a language clean in gestures, controlled from the severity of a structure which simultaneously grants law and exception to the composition. At a still young age, Moretti will reach the limit of a status of monumentality in the project with which he earned first prize for the Piazza Imperiale competition of the EUR (1938), where metaphorical values appear out in the open in an exercise loaded

había comenzado a cuidar su granja de Gloucestershire ya desde 1941, y poco antes de abandonar la arquitectura en 1948. Sin embargo a través de sus escritos tan admirablemente compendias por Peter Coe y Malcom Reading para la edición de Pierre Mardaga,⁶ es posible entender que para Lubetkin la arquitectura era una declaración de principios que usaba de la razón pero que la superaba puesto que la razón depende de la emoción y viceversa, de tal modo que el arte es una síntesis de los dos. Citando a Giordano Bruno: *La poesía no es más que el resultado de las normas y las normas el resultado de la poesía*. En este sentido opinaba en 1975 que el funcionalismo pseudo-científico había abierto las vías al racionalismo más descarnado y a los fuegos fatuos desde una aberración analítico-mecánica que se propagó con gran facilidad dentro del empirismo británico de tal modo que la suma de partes se consideró más que el todo. Aquí reside para él la verdadera dejación del Movimiento Moderno y el principio de su decadencia al supeditar una operación poética de síntesis a la justificación lineal de formas.

Posiblemente en el Highpoint II su arquitectura ya había perdido rigor y fluidez, pero nunca estuvo dispuesto a renunciar al *formalismo* en pro del *funcionalismo*, puesto que sus actuaciones no eran el resultado de efectos formales sino la expresión de un orden interior que libera la realidad compleja de la confusión de las apariencias. En todo ello late la admiración por las continuidades espaciales y formales de la época barroca tanto como por los cuadros de Braque y Gris, donde es posible hallar un principio unificador, una ley capaz de organizar con sentido didáctico la obra arquitectónica que será tanto más bella cuando de forma más evidente haga comprensible su organización interna.

Si Lubetkin intenta resolver el dilema entre racionalismo y expresión libre, en Moretti, el dilema a resolver parece estar entre monumentalidad y racionalismo, dos elementos inicialmente incompatibles en el discurso de la modernidad.

Primero en la Academia de Esgrima (1934-36) y luego en la *Casa della GIL* en el Trastevere de Roma (1933-37), la articulación volumétrica de las distintas piezas permite singularizar enfáticamente unas respecto de otras con un lenguaje limpio en sus gestos que se controla desde el rigor de una estructura que otorga simultánea-

mente ley y excepción a la composición. En una edad todavía juvenil, Moretti alcanzará un estado límite de monumentalidad en el proyecto que le valió el primer premio para el concurso de la Piazza Imperiale de la EUR (1938), donde los valores metafísicos quedan al descubierto en un ejercicio cargado de referencias a las ciudades ideales de Francesco di Giorgio Martini.

En los años posteriores, Moretti retoma las cuestiones fundamentales que animaron su obra desde el inicio: la concepción refinada de los volúmenes, las referencias clásicas en el control compositivo y el poder definidor de la luz. Una postura que se manifiesta claramente en dos obras residenciales coincidentes con la fundación de la revista *Spazio* (1950): la casa Astrea (1947-49) y la casa Girasole (1950), ambas en Roma, sin olvidamos del edificio del Corso Italia en Milán (1950-53) que inicia una línea de expresión volumétrica de espacios cóncavos y convexos que ya no abandonará en el resto de su vida y cuyos ejemplos más representativos serán la villa Sarracena de S. Marinella (1954) y la palazzina de Via Romei (1962-65), donde aparece un intento *de dar forma a un sentimiento de violenta expansión que del interior de la estructura desea verterse sobre el exterior*⁷. Siguiendo las palabras de P. O. Rossi, obras en las cuales el virtuosismo formal parece sustancialmente gratuito, a la búsqueda de una espectacularidad magistralmente contenida en las realizaciones anteriores, incluso en la sorprendente cuña volada sobre el Corso Italia que debiera hacer las delicias de los devotos del informalismo, si no fuera por lo compacto de su expresión.

Sin embargo, la voluntad de encontrar leyes a las oscilaciones formales le llevarán a definir la *arquitectura paramétrica*, en un intento de combinar la exactitud matemática y las apariencias espontáneas. A partir de una forma aproximativa, según Moretti, interviene el arquitecto para rescatar la libertad de contornos y las secuencias espaciales. Así el perfil interior y exterior de la arquitectura se convierte en un elemento unificador que recorre la expresión diferenciada de volúmenes y espacios. Moretti desea recuperar el valor significativo y disciplinar que elementos abstractos como las cornisas tenían en la arquitectura clásica, sin olvidar el manejo del claroscuro en las siluetas. Para Moretti *todo es legible y se comunica con nosotros a través de su superficie..., pero al mismo tiempo los volúmenes internos tienen una presencia concreta por sí mismo, inde-*

with references to the ideal cities of Francesco di Giorgio Martini.

In later years, Moretti returns to the fundamental question which guided his work from the start: the refined concept of volumes, classic references to composition control and to the defining power of light. A posture clearly evident in two residential works coincide with the establishment of the magazine *Spazio* (1950): the Astrea house (1947-49), and the Girasole house (1950), both in Rome, without forgetting the building at Corso Italia in Milan (1950-53), which initiates a line of volumetric expressions of convex and concave spaces which he will not abandon for the rest of his life, the most representative examples of which will be villa Sarracena de S. Marinella (1954) and the palazzina at Via Romei (1962-65), where there appears an intent of giving form to a feeling of violent expansion which from inside the structure wished to spill over the outside⁷. Following the words of P. O. Rossi, works in which formal virtuosity seems to be substantially uncalled for, to the search of spectacularity masterfully contained in the previous works, including a surprising jutting wedge over Corso Italia

which should delight devout of informalism, were it not for its compact expression.

However, the will to find laws for formal oscillations will lead to the definition of *parametric architecture* in an intent to combine mathematical exactness with spontaneous appearances. Starting out with an approximate form, according to Moretti, the architect steps in to rescue freedom of contours and spatial sequences. Thus, the interior and exterior profiles of architecture become a unifying element which goes through the differentiate expressions of volumes and spaces. Moretti tries to recuperate the significant value and discipline which abstract elements such as cornices had in classic architecture, without forgetting to handle chiaroscuro in silhouettes. For Moretti, *everything is legible and communicates with us through its surface..., but at the same time, internal volumes have a specific presence in themselves, independent from the figure and corporeity of the materials embracing them*⁸.

Once again the dilemma between classic references and geometric abstraction crops up, not forgetting informal tendencies before Baroque voluptuousness. All this can be summed

up in the Girasole house in Rome, where the building appears to be composed according to classic references in its principal facade, the top volume floating over a rugose mass. Spatial fluidity of the stories contrasts with the severity of composition in the external volumes, not withstanding the elaborate surfaces, which appear compressed, eroded, and sometimes separated as in the main facade, here to permit perception of the atrium which is the nucleus of the house. This atrium open under the cleft and the house, determines and outlines the spaces in latitude and proclaims the weight, the density, the effort and the figure of all the construction machinery⁹, an effect which allows us to read the stratification of the building, which to Moretti had a metaphysical sense within which be combined tripartite composition with formal licenses or contrasts in materials between the glassy layers of the top block and the foundation of Travertine Tivoli blocks.

Although all approximations seem to confront them, we cannot but ask ourselves once more, where are the common values between Moretti and Lubetkin? What are the analogies between the Highpoint I Block and Casa Girasole? The

pendientemente de la figura y corporeidad de los materiales que los abracen⁸.

Nuevamente aparece el dilema entre las referencias clásicas y las abstracciones geométricas sin olvidarse de las tendencias informales frente a las volutasidades barrocas. Todo ello puede resumirse en la casa Girasole de Roma, donde el edificio parece componerse según referencias clásicas en su fachada principal pero con el volumen superior flotando sobre una masa rugosa. La fluidez espacial de las plantas contrasta con el rigor compositivo de los volúmenes externos pese a la elaboración de sus superficies que parecen comprimidas, erosionadas y a veces seccionadas como en la fachada principal, aquí para dejar que se perciba el atrio que constituye el núcleo de la casa. Este atrio, *abierto bajo la hendidura y la casa, determina y delinea los espacios en latitud y proclama el peso, la densidad, el esfuerzo y la figura de toda la máquina constructiva*⁹, un efecto que permite leer la estratificación del edificio, lo cual para Moretti tenía un sentido metafísico dentro del cual combinaba la composición tripartita con las licencias formales o los contrastes de materiales entre los revestimientos vítreos del bloque superior y el basamento de bloques de travertino de Tivoli.

Aunque todas las aproximaciones parezcan enfrentarlos, no por ello podemos dejar de preguntarnos otra vez ¿Dónde están los valores comunes de Lubetkin y Moretti?, ¿En qué podrían cifrarse las analogías entre el bloque Highpoint I y la Casa Girasole?. La respuesta sería similar si se planteara analizar la obra de Schindler o Neutra, Coderch o Gardella, Duiker o Jacobsen. Estamos ante unas arquitecturas que pueden responder por sí mismas de la permanencia de las fuentes modernas, pueden mostrar la multiplicidad de aproximaciones capaces dentro del Movimiento Moderno y sobre todo ayudar al trazado de un discurso complejo de las vicisitudes de la arquitectura moderna entre los años de la vanguardia y la ortodoxia. Estamos ante una conciencia, no una simple recuperación de caminos paralelos que ya habían descubierto la ineficacia de un academicismo moderno y que con su trayectoria rechazaron la actitud que congeló la arquitectura naciente en Estilo Internacional, nada diferente por cierto de la que ha producido un panorama crítico de envases y etiquetas, pero demostraron las dificultades del camino pues en la segunda parte de su carrera se produce una

pérdida de sentido y un retraimiento que se traduce en un exilio, a una granja o al extranjero, y en una evidente decadencia de su obra hasta llegar a la auto-destrucción.

Sin embargo, estos nombres y aquellas obras siguen demostrando que la arquitectura no es un problema de recetas ni de *ensaladas mixtas* según la afortunada expresión de Fullaondo, sino de rigor en el concepto coherencia en el uso de un lenguaje capaz de transmitir toda la riqueza de lo no evidente, toda la belleza del matiz que se ordena mediante una estructura lógica a través de la cual la razón es capaz de liberar toda la poesía de la arquitectura. Una poesía que no se encuentra tanto en la sofisticación del material como en la claridad constructiva, ni en la sobreabundancia de recursos sino en la elaboración delicada de unas pocas leyes. Una poesía que hay que encontrar lejos de las marmitas de vapores densos y de los almíbares de repostería a que se refería el anciano Lubetkin cuando repudiaba a los críticos que actúan como *gourmets* y a los arquitectos que se comportan como cocineros de la *nueva arquitectura* para mantenerla recluida, ¿por cuánto tiempo?, de nuevo en la cocina.

NOTAS

1. Ver Dorothee Huber *Konstruktion und Chaos: Il grande progetto incompiuto*. Rassegna, anno VIII, 25/1, marzo 1986. p. 71.
2. Ch. Jencks. El lenguaje de la arquitectura postmoderna. G. Gili. Barcelona 1980 (77). p. 81.
3. Tard. Lubetkin. p. 46.
4. L. Moretti *Spazio 7*, 1950 p. 7. *Eclecticismo e unità di linguaggio*.
5. W. Curtis. *La arquitectura moderna* H. Blume editores. Madrid 1986 (1982). pp. 228 y 229.
6. Berthold Lubetkin. Pierre Mardaga Editeur. Bruxelles 1983.
7. P. O. Rossi *Roma. Guida all'architettura moderna* Laterza Editori, Bari 1984. p. 252.
8. L. Moretti. *Strutture e sequenze di spazi*. Spazio 7 Dec. 1952. Apr. 1953.
9. L. Moretti citado en *Architettura italiana 1944-84* de A. Belluzzi y C. Conforti, Laterza Editori, Bari 1985.

answer would be similar if the question would be to analyze the work of Schindler or Neutra, Coderch or Gardella, Duiker or Jacobsen.

We are before architecture which can answer for itself as to the permanence of modern sources, showing the multiplicity of approximations feasible within the Modern Movement, and specially, aiding in tracing the full development of the vicissitudes of modern architecture between the avant-garde years and orthodoxy. We are before a conscience, not the simple recuperation of parallel roads which have already discovered the inefficiency of modern academicism and which in its path, rejected the attitude which froze incipient architecture in the International Style, certainly not at all different from the one producing a critical panorama of labels and packing, but which showed the difficulties in the road, since in the second part of their careers there is a loss of sense and a withdrawal which translated into exile, to a farm or abroad, and in an evident decadence of their work until reaching self-destruction.

However, these names and those works continue to de-

monstrate that architecture is not a problem of recipes nor *mixed salads* according to the fortunate expression of Fullaondo, but of severity of concept and coherence in the use of a language capable of transmitting the full wealth of that not evident, all the beauty of nuances ordered through a logical structure through which reason is capable of liveratin all the poetry in architecture. Poetry which is not to be found so much in the sophistication of the material as much as in constructive clarity, not in overabundance of resources, but rather in the delicate elaboration of a few laws. A poetry wich must be found far from the marmites of dense vapors and syrups of confectionary to which old Lubetkin referred when he rejected the critics who acted like *gourmets*, and the architects who behaved like cooks of the *new architecture* to maintain it confined, for how long? once more to the kitchen.

NOTES

1. See Huber, Dorothee *Konstruktion und Chaos: Il grande progetto incompiuto*. Rassegna, year VIII, 25/1, March 1986, page 71.
2. Jencks, C. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. G. Gili, Barcelona, 1980 (77) page 81.
3. Tard. Lubetkin, page 46.
4. Moretti, C. *Spazio 1*, 1950, page 7. *Eclecticismo e unità di linguaggio*.
5. Curtis, W. *La arquitectura moderna*. H. Blume, Editors, Madrid, 1986. (1982) pages 228 and 229.
6. Berthold Lubetkin, Pierre Mardaga, Editor, Brussels, 1983.
7. Rossi, O.P. *Roma, Guida all'architettura moderna* Laterza Editori, Bari 1984, page 252.
8. Moretti, L. *Strutture e sequenze di spazi*, Spazio, Dec. 7, 1952, April 1953.
9. Moretti, L. Quoted in *Architettura italiana 1944-84*. Belluzzi, A. and Conforti, C. Laterza Editori, Bari 1985.