

PAISAJES NEORREALISTAS. Cultura y arquitectura habitacional multifamiliar en Italia y España en la posguerra. 1943-1963

Recibido: 18/12/2015
Aceptado: 15/04/2016

Federico Colella ¹

Resumen

El Punto de partida de este trabajo de investigación es el análisis de las similitudes existentes entre la cultura Italiana y la Española de la época de la posguerra, sobre todo en el campo de la cinematografía, con el fin de fijar posibles analogías y diferencias en la producción contemporánea arquitectónica y urbanística, especialmente de vivienda social. El Neorrealismo, es la corriente artística que mejor define estos años, en los cuales las grandes dificultades en el panorama económico, social y político, marcan la situación de los dos países: se trata de una expresión cultural que nace en Italia y que influyó distintas cinematografías europeas, entre las cuales la española. A través la comparación de algunas películas, es posible definir un paisaje urbano común, que representa el contexto en el cual se desarrolla la arquitectura de los dos países que, como en el cinema neorrealista, tratará de buscar nuevas referencias y de plantear una mirada más sensible hacia la realidad de la época.

Palabras clave:

Neorrealismo Italiano, Vivienda, España

Abstract

Neorealist landscapes.

Habitat and collective housing in Italy and Spain in the post-war years. 1943-1963

Starting point for this research is the analysis of relationship between Italian and Spanish culture in the post-war era, especially in the field of cinematography, in order to describe possible correspondences or differences in the contemporary architectural and urban production, especially in social housing. Neorealism is the artistic movement that characterizes these years, in which economic, social and political problems weigh on these countries: it was born in Italy and influenced cinematography of different European countries, including Spain. Through comparison between some films, we can define a common urban landscape, with the aim to represent context in which the architecture of Italy and Spain, as in the neorealist cinema, seek new references and a more sensitive look on reality.

Key words:

Italian Neorealism, Housing, Spain

¹ ETSAM: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. UPM. Universidad Politécnica de Madrid. DPA – Departamento de proyectos arquitectónicos Programa de doctorado. Teoría y Práctica del Proyecto. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. UPM. Universidad Politécnica de Madrid (España). federico.colella@hotmail.com

1. Contexto historico-cultural

En la época de la posguerra a partir del final de los años '40 y los comienzos de los años '50. España e Italia, se encuentran en una situación económica y social parecida, de gran pobreza y depresión, a pesar de tener condiciones políticas muy diferentes. España después de la victoria de Franco en abril del 1939, pasará de la Republica a la dictadura, un año antes de que Mussolini, llevando Italia a la segunda guerra Mundial como aliado de Alemania, empezara su decadencia y el fin de un poder dictatorial que terminó en el 1943, con su destitución. El recorrido de Italia fue contrario al de España y después de 20 años de régimen a través de la Guerra de Liberación, conquistó la democracia y el ordenamiento republicano; en los dos países, estos acontecimientos dramáticos generaron un clima parecido de intensa inestabilidad ideológica que afectó la sociedad y se reflejó en el arte y en la arquitectura. Si la palabra Neorrealismo según la RAE se refiere exclusivamente a la corriente cinematográfica Italiana que nace en estos años de la posguerra y que se caracteriza por su fuerte voluntad de reflejar la realidad social de la época, podemos sin embargo encontrar sugerencias neorrealistas también fuera de Italia tanto en el Cinema como en otras disciplinas artísticas, especialmente en España. En el campo de la Literatura influencias de este movimiento italiano se relevan en la narrativa de algunos escritores españoles entre los cuales destaca Jesús Fernández Santos que con su novela "*Los Bravos*" y con los cuentos agrupados bajo el título "*Cabeza Rapada*", describe la realidad social de la época, llegando a criticar la España franquista: se reconoce claramente en este trabajo la influencia de los escritores Italianos, más cercanos a la Corriente Neorrealista como Vittorini, Pratolini, Moravia y Pavese (Kim, 2002). En la fotografía, si yuxtaponemos las fotos de autores españoles de la época como Carlos Saura, Francesc Catalá-Roca, Eugeni Forcano o Joan Colom y la de italianos como Franco Pinna, Nino Migliori o Enrico Pasquali cualquiera de las imágenes fotográficas podría pertenecer a uno u otro país, sólo los anuncios y algunos escenarios urbanos más reconocibles marcan las diferencias. La fotografía como el cine se convierte en un instrumento eficaz para describir una realidad social a veces incómoda; se relata por ejemplo, a través del medio fotográfico, el abandono del campo y la llegada en las 7 grandes ciudades con todas las contradicciones de una población rural, la española o la Italiana, convertida de

un momento a otro en urbana (Balsells, Bonet y Taramelli, 2006).

No cabe duda que es en el Cine Español donde más se produce la influencia italiana. El 1951 es un año clave; en la escuela de cine IIEC² en una semana dedicada a Italia, organizada por el Instituto Italiano de Cultura, se proyectaron algunas películas neorrealistas entre las cuales estaba "*Milagro en Milán*". Durante el mismo año salió a la pantalla la obra de José Antonio Nieves Conde "*Surcos*" con una Historia y un guion parecido a la Italiana "*Rocco y sus Hermanos*" de Luchino Visconti. Esta semana de cultura cinematográfica Italiana tuvo gran impacto en jóvenes directores españoles como Juan Antonio Bardem y fue repetida en el marzo de 1953, cuando además de las proyecciones de películas, los participantes pudieron conocer en persona algunos de los protagonistas del Neorrealismo: De Sica, Zavattini, Lattuada entre otros (Cerón Gómez, 1998).

2. Experiencias cinematográficas

Al tratar de definir las relaciones entre Neorrealismo y arquitectura, antes de analizar algunos aspectos de la producción arquitectónica de estos años en los dos países, nos detendremos en examinar la imagen arquitectónica y urbana sobretodo de Roma y de Madrid, que aparece en las películas de la época. El análisis desarrollada se enfoca en un lapso temporal de veinte años: de 1943, año de rodaje de "*Ossessione*" de Visconti, considerada por la critica cinematográfica la primera película neorrealista, hasta 1963 año de la película "*El verdugo*" de Berlanga, que junto a otras películas como "*Mamma Roma*" (1962) de Pasolini o "*Los golfos*" de Saura (1961), a pesar del lenguaje fuertemente influenciado por el neorrealismo, describe una condición social y urbana diferente a la que se expone en las películas de la década central de esta estación cinematográfica, entre la segunda mitad de los '40 y la primera mitad de los '50.

En todas las obras cinematográficas analizadas, hay una propuesta de espacialidad que emerge muy claramente de los fotogramas y que es testigo importante de la vida en las grandes ciudades, en el campo y en los nuevos suburbios, que van creciendo junto a las migraciones que se producen desde el campo hacia los centros urbanos.

El Cine a través del Neorrealismo se planteó el reto de analizar la realidad de estos años críticamente presentándola así como fenómeno físico, sin artilugios o efectos cinematográficos; el hecho que algunas obras

2 En la España franquista, la Escuela Oficial de Cine fue creada con la denominación de "Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas" en Madrid el año 1947; pasando a denominarse desde 1962 Escuela Oficial de Cinematografía. (Fuente: Monterde, José Enrique, y et alii. Historia del cine español. Madrid: Cátedra, 1995).

estuvieron rodadas con pocos recursos fue una ventaja en el momento de crear un nuevo lenguaje.³ Esta pobreza de medios amplificó el efecto realista de las escenas descritas, y los nuevos directores aprendieron a utilizar el medio cinematográfico en una forma esencial.

Podemos hablar de la ciudad como principal escenario de las obras Neorrealistas aunque tanto en Italia como en España hay películas que están rodadas en pueblos y escenarios rurales. La ciudad es el lugar donde se generan los conflictos sociales y las injusticias se hacen más profundas. La ciudad es también el escenario ideal para contar los efectos devastadores de la guerra. En “Roma ciudad abierta” de Roberto Rossellini, una de las primeras obras del neorrealismo Italiano, la ciudad de Roma es uno de los protagonistas, un lugar en lucha, literalmente golpeada y herida como sus habitantes. Por sus espacios urbanos, la gente se mueve con miedo, caminando rápida en las calles en la búsqueda sin fin de un lugar seguro: el espacio doméstico se convierte en un refugio que sin embargo no garantiza la seguridad total. En la Roma de Rossellini la casa ha perdido su cualidad de hogar, de espacio íntimo donde nos sentimos seguros y protegidos, lo público y lo privado se mezclan sin distinciones. En unos fotogramas de la película justo algunos minutos antes de la famosa escena del disparo a Anna Magnani, el cura interpretado por Aldo Fabrizi después de haber entrado en un piso destrozado por las bombas, para detener la acción de un chico franco-tirador, se para en el centro de la casa y mira por el forjado a una mujer que está siendo capturada por dos soldados alemanes (fig.1). Todo el drama de la violación de las personas y de sus hogares se encuentra en esta escena: ya es posible mirar a través de los forjados y descubrir la suerte de los demás; ya no hay límite entre público y privado todo es visible en una ciudad convertida en ruina (Licata y Mariani Travi, 1985). La misma sugestión la tenemos en la obra cinematográfica española “El Inquilino”, donde el protagonista vive la experiencia surreal y trágica de ver destrozada su propia casa, sobretodo en una escena que mas que un derribo parece una imagen sacada de la guerra (fig.2); esta película de José Antonio Nieves Conde chocó con la censura a causa de su fuerte crítica hacia la situación social del tiempo, la falta de derecho a la vivienda, la burocracia y la especulación en la España Franquista.

En dos películas igualmente rodadas en Roma y Madrid, aparece la vida al margen de la ciudad de los protagonistas. En la italiana “Ladrones de Bicicletas” los intérpretes principales se mueven en una de las *borgate*, los suburbios construidos por Mussolini que convirtieron a muchos romanos en exiliados en su propia ciudad. Los personajes viven alejados del centro en un barrio en la extrema periferia de Roma y se mueven en un paisaje entre rural y urbano (fig.3); en una escena de esta obra cinematográfica, después de haber encontrado trabajo, la pareja regresa al centro de la ciudad para aceptar el puesto, en la ciudad que parecen conocer bien y donde probablemente vivían y de la cual ahora se encuentran alejados. En la película española “El pisito” la historia de una pareja en búsqueda de una vivienda donde poder empezar una vida junta, también podemos observar el extrañamiento de los personajes al moverse en una ciudad hostil, en donde la búsqueda se convierte en pesadilla. En una escena importante de la película, los dos después de otro intento acabado en fracaso, encuentran un pequeño momento de tranquilidad y comodidad en la naturaleza, una ladera verde aislada, un perro y un desayuno, al fondo la ciudad que los rechaza (fig.4). La ciudad en construcción que crece con sus arquitecturas, excluye a quien no puede acceder a sus espacios, como en la película “El techo” de De Sica, donde nos encontramos una vez más con la historia de una pareja y de sus dificultades en encontrar un hogar. En este filme los esqueletos amenazadores de las torres de la avenida Etiopía de los arquitectos Ridolfi y Frankl, contrastan con la cercana chabola en donde viven los protagonistas; en esta construcción informal los ladrillos doble hueco robados de la obra de las viviendas de protección oficial, aparecen utilizados en una forma incorrecta, para levantar los muros de cargas, expresando una condición que remarca todavía más la distancia entre quienes no tienen recursos y una ciudad formal que se convierte en inalcanzable (Reichlin, 2002).

“Mamma Roma” es la película que Pasolini grabó en el 1962 en el barrio Tuscolano y donde en algunos fotogramas aparece conjunto INA-Casa de Muratori y De Renzi y la Unidad horizontal de Adalberto Libera otras obras paradigmáticas de estos años. Aunque la película no se pueda considerar neorrealista por la fecha de realización, todavía son muchos los elementos formales

3 Mirar por ejemplo el caso de “Roma ciudad abierta” de R. Rossellini, una de las primeras películas neorrealistas; fue rodada recién terminada la guerra en una Roma destrozada por la guerra, en condiciones de precariedad extrema incluyendo la escasez de película para el rodaje y la imposibilidad de grabar el sonido de cada escena por los costes adicionales. (Fuente: Licata, Antonella, y Elisa Mariani Travi. La città e il cinema. Bari: Dedalo, 1985).

4 Algunos estudios hablan de crisis y fin del Neorrealismo cinematográfico a partir de la mitad de los años '50, con la película “Umberto D.” de Vittorio De Sica (1952), véase por ejemplo entre los estudios en castellano: Quintana, Angel. El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad. Barcelona: Paidós, 1997. Pp. 121-132.

y de contenidos que acercan este trabajo al mundo del Neorrealismo. En la película los protagonistas se mueven entre el Barrio Tuscolano y el parque en frente de las nuevas viviendas, Madre y hijo nomadas urbanos buscan una nueva vida en las nuevas casas donde han llegado desde poco tiempo (fig.5). El hijo se refugia en el paisaje del parque cerca de casa entre ruinas romanas, donde conocerá a sus amigos, y hará las experiencias que lo llevarán a su trágico destino. En el filme *Mamma Roma* es interesante observar como la Unidad de habitación de Libera en dos escenas importantes de la historia de los protagonistas aparece como fondo escenográfico, y como símbolo de la nueva arquitectura, las viviendas sociales de la INA-Casa construidas en estos años a través del programa de desarrollo promovido por el ministro Fanfani⁵. El arco parabólico de la Unidad de Libera aparece como fondo en el paseo que Madre e hijo hacen “orgullosos” en su nuevo barrio llegando desde los suburbios hacia lo que para ellos es la verdadera ciudad, la nueva vida como urbanitas, como futuros burgueses; en el final de la película la misma calle, con el mismo fondo escenográfico enmarca la carrera de la madre que descubriendo la muerte de su hijo, se mueve desesperada, en la ciudad que los ha traicionado, una ciudad y una vivienda que ahora aparecen hostiles e incómodas con su falsa promesa de una vida mejor.

En la película “*Surcos*” de José Antonio Nieves Conde también se encuentra esta condición de vagabundeo y de fuerte decepción hacia la ciudad de los protagonistas migrantes; como en la película de Pasolini o como en la de “*Rocco y sus hermanos*” de Visconti, que luchan para buscar un lugar digno y que acaban siempre al margen del mundo urbano; el hijo menor después de muchos fracasos encontrará su hogar en la ciudad informal, en una condición antiurbana en donde parece redescubrir un calor y una humanidad que en la verdadera ciudad es ausente (fig.6). El mismo altruismo y sensibilidad presente en el barrio chabolista de “*Milagro en Milán*” la Película de 1951 (como la de Nieves Conde) dirigida por Vittorio de Sica. Otra vez la ciudad formal aparece un lugar hostil, con reglas y mecanismos difíciles de interpretar, más fácil escapar de la ciudad en los territorios vacíos de una ciudad suspendida, en donde también las duras reglas urbanas parecen desaparecer

como sus arquitecturas, y donde la humanidad se opone a la especulación edilicia.

En todas las películas Neorrealistas los protagonistas parecen nómadas que se mueven entre ciudades, territorios rurales y suburbios; los directores siempre describen con mucho cuidado estos desplazamientos a través de calles, sendas y carreteras; la mayoría de las veces se trata de caminos muy largos en la ciudad informal que los personajes de estas obras cinematográficas recorren andando, con cansancio, llegando con dificultad a su destino.

La ciudad en las películas parece estar formada por distintas ciudades y la distancia entre los fragmentos de este universo urbano parece enorme, como en un mapa situacionista. Hay una ciudad histórica que es la imagen de la ciudad que los protagonistas reconocen y una nueva ciudad en construcción hechas de andamios y de edificios sin acabar con enormes vacíos indefinidos, difícil de comprender en su estructura; también existe la ciudad informal, que se levanta en los espacios residuales, entre ciudad compacta y vastas zonas rurales, en territorios en espera de ser incluidos en la nueva ciudad. Es en esta ciudad marginal que sobreviven las relaciones humanas más profundas y sinceras que en la nueva ciudad de la especulación están desapareciendo y que en algunos proyectos de vivienda social de estos años se intentan recuperar. En “*Mamma Roma*” ambientado casi totalmente en las periferias de la capital italiana es evidente el proceso de alejamiento progresivo de las ambientaciones neorrealistas del centro urbano, generando la que Pierre Sorlin define como “imagen borrosa de la ciudad” (Sorlin & Pujol i Valls, 1996: 124) que toma el lugar del antigua dicotomía centro-periferia presente en casi todas las películas anteriores. Este proceso llega a su máxima expresión en “*Accattone*” de Pasolini, y en la película “*Los golfos*” de Saura. En “*Accattone*” Pasolini cuenta una Roma totalmente diferente, la Roma descrita en sus poemas, con los barrios periféricos del Casilino, de Villa Gordiani y del Pigneto, asentamientos informales crecidos con pocos recursos alrededor de infraestructuras viales de la Capital italiana: “él épico paisaje neorrealista, / los hilos del telégrafo, el empedrado, los pinos, / las tapias desconchadas, la mística / muchedumbre sumida en la faena diaria, / la sombría forma de la dominación nazi...” (Pasolini, 1997).

5 Con la ley del 28 febrero de 1949, el Parlamento Italiano aprueba la ley: "Progetto di legge per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per i lavoratori". La ley fue fomentada por Amintore Fanfani, en la época Ministro del Trabajo, y se conoció también en España como “Plan Fanfani”. El Plan fue gestionado por la INA, el Instituto Nacional de seguros, a través de la INA-Casa. (Fuente: Di Biagi, Paola. *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*. Roma: Donzelli Editore, 2001).

3. Corrientes arquitectónicas: del racionalismo al neorrealismo

Este ‘paisaje neorrealista’ es el contexto en el cual, en España e Italia, a través de los programas oficiales de viviendas, se intenta dar una solución arquitectónica y urbana a los problemas tan bien representados en las obras artísticas de la época: la migración del campo a la ciudad, la falta de empleo y de vivienda, los asentamientos informales. A pesar de las críticas implícitas de muchos autores cinematográficos, la arquitectura intentó hacerse cargo de interpretar las necesidades no solamente funcionales, sino también psicológicas y ambientales de los que llegaban a la ciudad esperando en nuevas oportunidades.

En Italia se define Neorrealista la arquitectura de estos años, que se expresa sobre todo a través de algunas obras de la primera mitad de los años '50 sobretodo en el sector de la vivienda social. El ejemplo más citado es el barrio Tiburtino de Ridolfi y Quaroni: en este barrio, muchas sugerencias y teorías confluyen bajo la idea de reproducir las condiciones de vida de un pueblo; se trata de las ideas de Zevi y del APAO (Asociación para la arquitectura orgánica), de las obras del Nuevo Empirismo Sueco y de sus viviendas sociales, la cultura tradicional y la arquitectura vernácula Italiana que ya Pagano había descubierto a partir de su exposición del 1936 a la VI Triennale de Milán (fig.7). En su artículo “Il paese dei barocchi” Quaroni reflexiona sobre la experiencia del Tiburtino, 7 años después de su construcción: “es el resultado de un estado de ánimo, el estado de ánimo que nos sostenía en aquellos días en los que, a cada uno de nosotros, aquí en Roma, nos interesaba hacer algo que estuviera lejos de ciertos errores de un cierto pasado al que reprochábamos la esterilidad y el fracaso a nivel humano, sin importarnos cuanto costaría esto después, a nosotros, al INA y a los futuros habitantes de los nuevos barrios” (Quaroni, 1957: 29). Quaroni critica también el lenguaje arquitectónico utilizado en el barrio, por su querer ser ‘Italiano’, algo sobrepuesto a las teorías urbanas Suecas, llegando “a hacerle hablar incluso romanesco” (Ibidem: 29). En Italia las mejores arquitecturas producidas por el Fascismo fueron expresión de los más grandes talentos del Racionalismo italiano. Estos Arquitectos apoyaron la causa del régimen, tratando a menudo de hacer convivir las mejores instancias de renovación social y cultural, presentes en el funcionalismo con los aspectos más progresistas de la cultura fascista de los cuales los autores valorizaron los elementos más innovadores, rechazando la idea que el sueño de un fascismo revolucionario todavía se había desvanecido antes de nacer. Sin

embargo hay que subrayar que el monumentalismo mussoliniano siempre fue inconciliable con las instancias de renovación presente en muchos de los arquitectos de la época y Pagano Terragni, Figini Pollini, Libera, Ridolfi, no pocas veces tuvieron que enfrentarse con horizontes culturales bastante limitados, y menos europeos que aquellos soñados y buscados por ellos a través de la arquitectura.

No cabía duda que la reconstrucción tenía que ser expresión de una visión diferente de las cosas, una arquitectura que mirara a una Italia renovada. El Fascismo fue identificado con la blancura y la pureza geométrica del racionalismo, muchos arquitectos, también los mismos que fueron protagonistas de la época del régimen, se sintieron traicionados por ideales que expresaron por una arquitectura que después de la guerra había perdido su sentido. Había entonces, la conciencia que hacía falta refundar la profesión a partir de una participación activa a la vida política, de la investigación sobre técnicas y temas como aquel de la arquitectura residencial que fueron descuidados durante el Fascismo. Una necesidad, por lo tanto de gran pragmatismo, o mejor dicho, de redescubrir los valores éticos de la profesión; por otro lado hacía falta encontrar una identidad común que pudiera dar forma a estas instancias de renovación. El Neorrealismo arquitectónico podía satisfacer estos deseos a través de un lenguaje renovado.

La diferente situación política y cultural no nos impide de encontrar paralelismos y analogías con Italia, en el debate arquitectónico Español. Aunque no sea correcto hablar de Arquitectura Neorrealista española, distintos trabajos críticos utilizan este adjetivo para describir la producción arquitectónica sobretodo de viviendas en la década de los '50 en España.

Se habla de Neorrealismo en España en el ensayo de Miguel Angel Baldellou “Neorrealismo y arquitectura. El problema de la vivienda en Madrid, 1954-1966” donde se analiza la respuesta que los arquitectos españoles dieron al problema de la vivienda, después del largo periodo de la arquitectura autárquica, en ruptura con la corriente racionalista apoyada por la República, Baldellou señala que finalmente los arquitectos “se pudieron incorporar sin grandes problemas a una nueva situación, ideológicamente en crisis, entre el neorrealismo y la guerra fría, como recién despertados de un largo sueño en el que muchos tuvieron pesadillas” (Baldellou, 1995: 20). En este ensayo se utiliza también el concepto de “vida alrededor” para describir la condición de quien después de la guerra vivía en la marginalidad, en la ciudad, pero al mismo tiempo alejado de ella. Es la arquitectura, junto al Cine que detecta con sensibilidad esta situación: “Igual que el cine de la época se caracteriza

por el Neorrealismo, la arquitectura asumió sin prejuicios su condición de mediador social, pretendiendo elevar el nivel de la vida alrededor” (Baldellou, 1995: 7).

Luis Fernández Galiano habla de tapiz neorrealista introduciendo el barrio de Caño Roto de Antonio Vázquez de Castro en el Libro “La Quimera moderna” (fig.8) asociando el término tapiz utilizado por José Sert para definir sus hábitats urbanos horizontales, y el concepto de Neorrealismo en referencia a un proyecto que “incorporaba elementos vernáculos a las influencias del racionalismo” (Fernández Galiano, Isasi y Lopera, 1989: 65). Otros tapices desarrollados en esta época serán lo del Tuscolano de Adalberto Libera que hemos visto hablando de la película “Mamma Roma” de Pasolini (fig.9) y lo del barrio de Entrevías de Sáenz de Oíza en Madrid (fig.10).

La toma de conciencia de la realidad histórica y la sensibilidad social, parecen ser los verdaderos y más profundos rasgos distintivos del Neorrealismo y punto en común en la arquitectura de la época en los dos países. Una lectura más profunda del concepto de Neorrealismo, nos ayuda en establecer paralelismos entre la arquitectura Italiana y Española del periodo. Antes de todo hay que mirar a esta corriente como una forma de Realismo; en algunos escritos sobre el tema, Vittorio Gregotti habla de una época de “aspiración de realidad” para explicar este periodo de la arquitectura de Italia entre 1951-58 (Gregotti, 2004), y define las finalidades de las obras realistas, que son descriptivas, cognoscitivas y propositivas. Son estas las características principales del “Realismo Crítico”, entendido como crítica de la realidad, y reconocimiento de sus contradicciones, para luego superarlas a través los medios y los objetivos específicos de la obra de arte, redefiniendo así una nueva realidad. A través de esta definición podemos entender el Realismo más como un “método” que no tiene relación con ideologías o lugares, sino que se presenta como una ‘poética meta-histórica’; si algunos críticos han intentado relacionar el funcionalismo más radical de los años ’20 con el realismo socialista en Rusia e indirectamente con el neorrealismo, no pocos autores toman la distancia de esta definición que parece no adaptarse a contextos más complejos como el Italiano (Casciato, 2001).

En el debate entra también Manfredo Tafuri que en su ensayo sobre realismo nos da una definición contundente del concepto; “un área de los confines para nada determinados y no es geográficamente tendencia unitaria y cronológicamente ubicable, mas bien es una mentalidad que recorre transversalmente las áreas del moderno, introduciéndose en ello como elemento de resistencia o inquietud” (Tafuri, Architettura e realismo, 1985. 123).

“La aspiración de realidad, pronto se comunicará a este otro lado del ‘puente’. Pero el término ‘realidad’ se entenderá no sólo como la arcadia neorrealista que comunicaba la filmografía Italiana también presente en España(...), sino como una necesidad de encontrar, de un modo crítico, la realidad entre el historicismo clasicista imperante y los idealismos y utopías figurativas y productivas del Movimiento Moderno.(...) La vivienda —presente en los concursos que tanto el Instituto Torroja como los Colegios de Arquitectos de Barcelona, Vizcaya y Madrid—, como una de las carencias, se plantea desde un momento desde la realidad técnico constructiva en un país con escasos recursos y una mano de obra sin cualificar” (Grijalba, 2004: 13)

En el ensayo de Alberto Grijalba Bengoetxea titulado “Equívocos, amigos y dos puentes. Italia / España” se habla de realismo y de neorrealismo refiriéndose a los estudios de Gregotti y ese valor ético del Neorrealismo:

Prevalece en España una reacción al monumentalismo y al tradicionalismo autárquico, que se expresa a través del racionalismo. Es con la construcción de los primeros poblados de absorción y dirigido, de Oiza, Romany y Vázquez de Castro que “se produce la definitiva incorporación de la arquitectura española al caudal de la arquitectura moderna, o mejor ya, de la arquitectura contemporánea” (Ruíz Cabrero, 2010: s.p.).

Las referencias de estos poblados dirigidos, son las de los maestros del movimiento moderno: Mies y Oud en el caso de Entrevías. En estos años de reconstrucción urgente y de bajos recursos, no había tiempo para las inquietudes Italianas donde el debate arquitectónico sobre la validez del Movimiento moderno ya había empezado a partir de la mitad de la década de los ’40. Se mira al movimiento moderno como herramienta para desarrollar conjuntos de viviendas con un tiempo mínimo para el proyecto, así que en la búsqueda de soluciones sencillas y rápidas no cabía duda que el racionalismo era la mejor solución. Es suficiente mirar los documentales de NO-DO⁶ de aquellos años en donde se acentúa la importancia del uso del hormigón y del hierro en algunas de las realizaciones más avanzadas, se exalta la luz, el agua y el sol de los nuevos barrios, con una mirada higienista típica de la arquitectura funcionalista de los años ’20 y ’30 (Domínguez, 1964). Una situación bastante distinta a la de Italia, donde en los mismos años se hablaba en de la necesidad de enfocar la investigación arquitectónica sobre los aspectos psicológicos que los nuevos

⁶ Los Documentales No-Do eran noticiarios informativos cinematográficos que en muchos casos exaltaban el régimen y sus logros. (Fuente: Rodríguez Martínez, Saturnino. El NO-DO, catecismo social de una época. Madrid: Editorial Complutense, 1999).

barrios podían causar sobre sus habitantes, dirigiéndose hacia una arquitectura más orgánica, para lograr ‘efectos vernáculos’. Para encontrar una referencia más cercana a la del Organicismo de los barrios neorrealistas Italianos, habría que mirar en las futuras actuaciones del Hogar del Empleado en Madrid, sobre todo los barrios de Batán y la unidad residencial de Loyola donde se reflejan los conocimientos de Romany y de sus compañeros, de la arquitectura Italiana y del Neo-empirismo Escandinavo⁷: el barrio de Batán con su trazado más orgánico que se adapta a las curvas de nivel y sus torres con planta en esvástica tiene muchas analogías con los contemporáneos barrios de INA-Casa (figg.11 y 12).

A pesar de la formación alemana de muchos de los arquitectos españoles y de su interés hacia el racionalismo entre las dos guerras, hay en general un gran interés por las investigaciones italianas sobre la vivienda y por la experiencia INA-Casa, por los aspectos gestionaes y técnicos de este programa, muchas fueron las analogías en el campo de la construcción: el retraso de los dos países en la industrialización produjo una arquitectura esencialmente de ladrillo, lejos de las experimentaciones del Norte de Europa. El INV estudia el Plan Fanfani sobretodo en la búsqueda tipológica de viviendas y en la revista “Informe de la Construcción” del 1954 aparece este interés con un artículo dedicado a la solución del problema de la vivienda en Italia (Vagnetti, 1954). En el campo de la investigación tipológica, muchas analogías, aparecen entre las viviendas en cadena de Miguel Fisac, y los estudios de Ridolfi sobre las viviendas combinables (Sambricio, 1999). Permanece además La influencia de la estación lirica del racionalismo antes de la guerra: Libera y Terragni mientras que la del periodo de la reconstrucción representada por Gardella, Ridolfi y Rogers llegará un poco más tarde, excluyendo la casa Borsalino de Gardella que con sus ventanas correderas tuvo éxito inmediato en España, y la encontramos también en los poblados dirigidos madrileños, también en la primera fase del poblado dirigido de Entrevías. Muy importante fue también el prestigio de revistas como *Domus* y *Casabella* y los debates sobre modernidad y tradición, sobre la casa y el mundo mediterráneo, sobre la relación entre urbanismo y arquitectura que tuvieron lugar en sus páginas desde los ‘40 hasta los ‘60. Este mundo teórico y práctico, alimentó muchas de las discusiones en los ambientes arquitectónicos españoles que a veces radicalizaron sus distintas posiciones, sobre todo en ocasión de la polémica entre Banham y Rogers en las páginas de las revistas *Architectural Reviews* y en las de

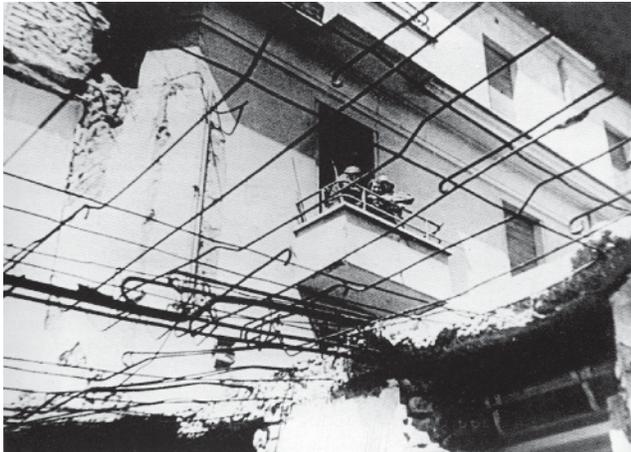
Casabella a partir del abril del 1959 cuando Banham publicó sobre la revista londinense un artículo titulado “Neoliberty. La retirada italiana de la arquitectura moderna” (Banham, 1959). En España muchos fueron los arquitectos que tomaron posición en el debate, algunos apoyando las posiciones italianas, y muchos los que miraban a este país con interés y como a un modelo alternativo, geográficamente y culturalmente más próximo. Se trató de un proceso de acercamiento gradual que tiene sus raíces en la cultura Neorrealista, su mirada crítica y propositiva hacia la historia, y la nueva iconografía del hábitat y del paisaje urbano planteada por la cinematografía de la época. A partir de estas experiencias una nueva sensibilidad llevará hacia el desarrollo, en los dos países, de propuestas alternativas a las del Movimiento Moderno, en el campo del proyecto urbano y en el diseño de la arquitectura habitacional multifamiliar.

⁷ Romany viajó a Dinamarca y Suecia y vuelve con mucho material gráfico y fotográfico, sobre barrios de vivienda social escandinavos. (Fuente: conversaciones del autor con Carlos Ferrán Alfaro en Madrid, entre junio 2012 y febrero 2013)

ROMA.

Neorrealismo Italiano.De arriba hacia abajo imágenes de las películas. Roma città aperta (fig. 1); Ladri di Biciclette (fig.3); Mamma Roma (fig.5).

Fig.1 Neorrealismo Italiano: “Roma ciudad abierta”



Fuente: Licata, Antonella, and Elisa Mariani Travi. *La città e il cinema. Bari: Dedalo, 1985.p.29*

Fig.3 Neorrealismo Italiano: “Ladrones de Bicicletas”



Fuente: Vittorio De Sica, *Ladrones de bicicletas, Italia, 1948, Fotograma.*

Fig.5 Neorrealismo Italiano: “Mamma Roma”



Fuente: Pierpaolo Pasolini, *Mamma Roma, Italia 1962*

MADRID.

Neorrealismo Español.De arriba hacia abajo imágenes de las películas.El Inquilino (fig.2); El pisito (fig.4); Surcos (fig.6)

Fig.2 Neorrealismo Español: “El Inquilino”



Fuente: Fernández-Galiano, Luis, Justo F. Isasi, and Antonio Lopera. *La quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50. Madrid: Hermann Blume, 1989. p.48*

Fig.4 Neorrealismo Español: “El Pisito”



Fig.6 Neorrealismo Español: “Surcos”



Fuente: José Antonio Nieves Conde, *Surcos, España, 1951, Fotograma.*

ROMA. De arriba hacia abajo:
 Barrio Tiburtino (M.Ridolfi, L. Quaroni). (Fig 7);
 Unidad de habitación horizontal (A. Libera). (Fig.9);
 Torres del Tuscolano II (M. De Renzi). (Fig. 11).

Fig.7 Barrio Tiburtino, Roma



Fuente: Di Biagi, P. «La grande ricostruzione : Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta. Roma: Donzelli Editore 2001:p.430 fig.82

Fig. 9 Unidad de habitación horizontal del Tuscolano, Roma.



Fuente: Casabella n.207, 1955 p.31

Fig.11 Torres del Tuscolano II, Roma



Fuente: Vagnetti, Luigi. «El problema de la vivienda en Italia. Plan Fanfani.» Informe de la Construcción, n° 64 (1954): s.p.

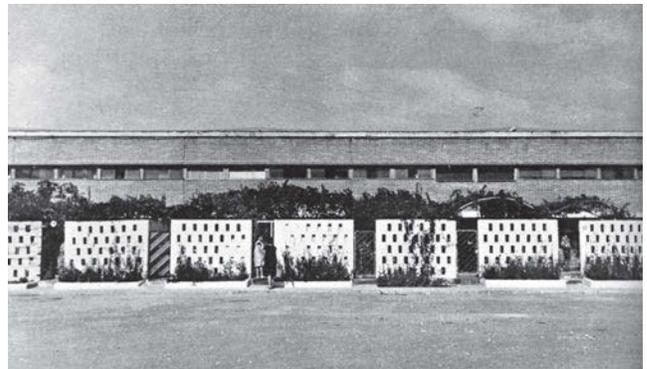
MADRID. De arriba hacia abajo:
 Poblado dirigido de Caño Roto (A. ásquez de Castro, I. Odoñez). (Fig. 8);
 Poblado dirigido de Entrevías (F.J. Sáenz de Oíza). (Fig.10);
 Torres del poblado de Batán (J.L. Romany, Sáenz de Oíza). (Fig. 12).

Fig.8 Poblado dirigido de Caño Roto, Madrid.



Fuente: Arquitectura COAM n.8, 1959 p.2

Fig.10 Poblado dirigido de Entrevías, Madrid.



Fuente: Arquitectura COAM n.58, 1963 p.10

Fig.12 Torres del poblado de Batán, Madrid



Fuente: Foto Federico Colella 2012

4. Referencias bibliográficas

- Baldellou, Miguel Ángel (1995), «*Neorrealismo y arquitectura. El 'problema de la vivienda' en Madrid, 1954-1966.*» *Arquitectura (COAM - Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid)* nº 301: pp.20-51.
- Baldellou, Miguel Ángel (1995). "Editorial." *Arquitectura (COAM - Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid)*, nº 301: p.7
- Balsells, David, Juan Manuel Bonet, y Ennery Taramelli (2006), *Mirades paral·leles: la fotografia realista a Itàlia i Espanya* : del 20 de juny al 3 de setembre de 2006. Barcelona: MNAC.
- Banham, Reyner (1959). "Neo Liberty - The Italian retreat from modern architecture", *Architectural Review*, nº 125, Abril: pp. 230-235
- Casciato, Maristella (2001). "L'invenzione della realtà: realismo e neorealismo nell'Italia degli anni cinquanta." En *La grande ricostruzione : Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, de Paola Di Biagi. Roma: Donzelli: pp. 205-221.
- Cerón Gómez, Juan Francisco (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.
- Domínguez, Manuel (1964) *Documental NO-DO XV 1964: "25 años de Paz. España edifica"*, Dirección Manuel Filmoteca Española.
- Fernández Galiano, Luís, Justo F. Isasi, y Antonio Lopera (1989). *La quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50.* . Madrid: Herman Blume.
- Gregotti, Vittorio (2004). *L'architettura del Realismo critico*. Bari: Laterza.
- Grijalba, Alberto (2004). "Equívocos, amigos y dós puentes. Italia/España." En *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra: actas preliminares*: Pamplona, 25-26 marzo 2004. Pamplona: T6 Ediciones: pp.13-20.
- Kim, Son-ung (2002). *La narrativa neorrealista de Jesús Fernández Santos (1954-1964)*. Tesis dirigida por Epicteto Díaz Navarro. Madrid: UCM, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de filología, Departamento de Filología Española II (Literatura Moderna y Contemporánea).
- Licata, Antonella, y Elisa Mariani Travi (1985). *La città e il cinema*. Bari: Dedalo.
- Monterde, José Enrique, y et alii. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Pasolini, Pier Paolo. *La religión de mi tiempo*. Barcelona: Icaria, 1997.
- Quaroni, Ludovico (1957), "Il paese dei barocchi." *Casabella Continuità*, nº 215: pp.29-40
- Quintana, Angel. *El cine italiano, 1942-1961: del neorealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997
- Reichlin, Bruno (2002), "Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 2)." *Grey Room (MIT press)* 1, nº 6 pp. 111-121.
- Ruíz Cabrero, Gabriel (2010). "Oiza-Oud, una conversación." En *Poblado Dirigido de Entrevías*, de Andrés, Carmen Espejel, Escuela Técnica Superior de Madrid ETSAM, y Grupo de Investigación Vivienda Colectiva GIVCO Cánovas, 5. Madrid: GIVCO, DPA ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid.
- Sambricio, Carlos (1999). *La vivienda en Madrid en la década de los 50: el Plan de Urgencia Social*. Madrid: Electa España.
- Sorlin, Pierre, y Nuria Pujol i Valls (1996) *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona: Paidós
- Vagnetti, Luigi (1954). "El problema de la vivienda en Italia. Plan Fanfani." *Informe de la Construcción*, nº 64: s.p.