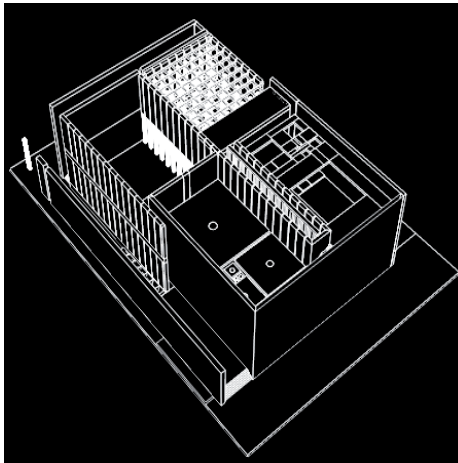


ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



La arquitectura como texto: El Danteum, entre la selva y el paraíso.

Arq. Edgar A. Torres Paredes

Director de Tesis:
Josep Muntanyola Thornberg

Universidad Politècnica de Catalunya
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Projectes Arquitectònics - Factors Socials e Històrics

Barcelona 2009

a edgar y nancy, por haberme enseñado a nombrar el mundo.
a irene, por enseñarme a nombrar los rostros del silencio y de lo invisible.

El compromiso adquirido de antemano por el director de tesis para guiar una investigación debería excluirle de recibir cualquier muestra de agradecimiento dada su obligada y tácita labor docente. Pero bien, sé por mí, que esta formalidad no me impedirá rendir una especial gratitud a Josep Muntañola por su invaluable amistad y el apoyo personal dedicado a este trabajo fuera de las fronteras del diálogo académico. A mi padre, tanto por las invaluables viñetas que adornan este documento como por sus palabras de apoyo, necesarias guaridas. A mi madre, por hacerme ver el final de esta travesía. A mis hermanos por sostener la distancia. A los distintos grupos de estudios por dejarme participar de su saber y de su experiencia. A mis compañeros de los distintos pisos de Cataluña en los que he vivido, por haberme hecho sentir como en casa. Al *Archivio Giuseppe Terragni* por la documentación facilitada; a la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) por otorgarme la beca de dos años para realizar los estudios de doctorado. Finalmente, un agradecimiento muy especial a todos los amigos y amigas reales e imaginarios, por haberme dado su experiencia, su apoyo y su cariño indistintamente. Sin ellos y ellas - que saben quienes son, lo que han hecho y que en este momento, leyendo estas líneas, deben estar tratando de encontrar su nombre en vano - este documento no hubiera sido posible.

Barcelona, 2009

preámbulo:
entre lo uno y lo otro

soportes .6
promenade .7

LA SELVA: retórica .I

danteum .1
monumentalidad .2
simbolismo .3
aulicidad .4

EL INFIERNO: voces .II

muzio .1
bontempelli .2
novecento .3
lingerì .4
racionalismo .5
le corbusier .6
fascismo .7
sironi .8
eisenman .9

EL PURGATORIO: tramas .III

huellas .1
roma .2
geometría .3
apuntes .4
itinerarios .5

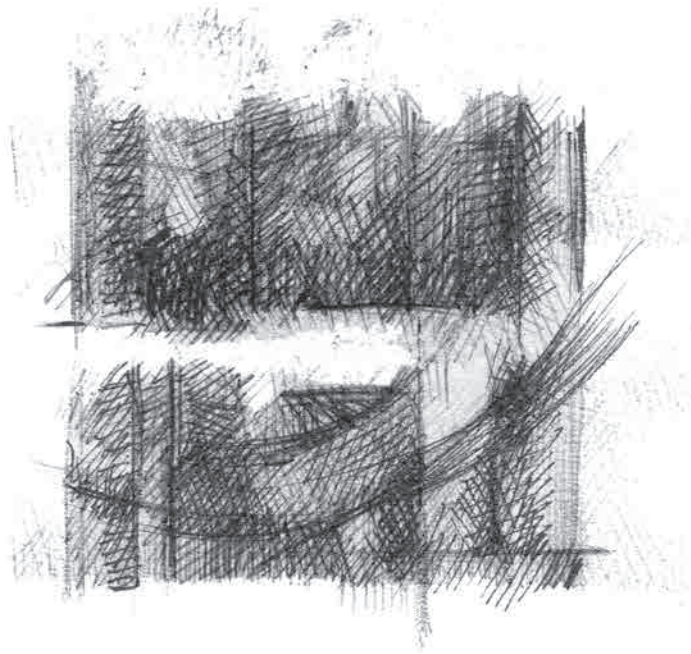
EL PARAISO: ficción .IV

símbolo .1
templo .2
número .3
recinto .4
alegoría .5
escena .6
escenografía .7
montaje .8
selva: experimentalismo .9

bibliografía

anexo

Relazione sul Danteum



... si la arquitectura estuviera por completo desligada de cualquier lenguaje institucionalizado, como por ejemplo de la ley escrita, sería, o bien porque estaríamos todavía inmersos en una ley de la selva, o bien porque habríamos llegado a un paraíso en el que sobran las leyes. Un mínimo de realismo me inclina a creer que el hombre y su arquitectura no han sido nunca, ni lo serán, ni una selva ni un paraíso, sino casa, ciudad, paisaje y lugar; es decir: algo que nace, se desarrolla y muere entre la selva y el paraíso, y que se nutre precisamente de su diferencia.

Josep Muntañola
Topogénesis I

preámbulo
entre lo uno y lo otro

1: "Écrire par fragments: les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle: je m'étale en rond: tout mon petit univers en miettes: au centre quoi?" [el subrayado no está en el texto original], (R. Barthes. *Oeuvres complètes*. Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 165).

2: "Nato a Crema nel 1889 e laureatosi in giurisprudenza a Genova, Rino Valdameri aveva fondato nel 1920, con il pittore genovese Amos Nattini, la Casa editrice di Dante, in seguito Istituto nazionale dantesco, con sede prima a Genova e poi a Milano [...] La passione per Dante di Valdameri, fascista della prima ora, rientra in quel clima di 'attualizzazione' dell'opera del poeta che ne privilegia la lettura profetico-politica in funzione celebrativa del duce", (C. Baglione. "Artigiani, artisti, industriali: il mondo di Pietro Lingeri", en C. Baglione; E. Susani [a cura di]. *Pietro Lingeri*. Milán, Electa, 2004, p. 9).

3: Cfr. "Telegramma di O. Sebastiani a R. Valdameri, 25 ottobre 1938", [Appendice 2. Documentazione del progetto attraverso la corrispondenza], en T. Schumacher. *Il Danteum di Terragni*. Roma, Officina Edizioni, 1980, p. 147.

4: Cfr. "Lettera di O. Sebastiani a R. Valdameri, 4 settembre 1939", [Appendice 2. Documentazione del progetto attraverso la corrispondenza], en T. Schumacher, *op. cit.*, p. 154.

A menudo el recorrido que traza la investigación de una obra arquitectónica puede ser imaginado como la elaboración de un anti-laberinto sencillo y lineal. Un mapa que revelaría el recorrido tortuoso de la concepción del proyecto arquitectónico con el fin de descubrir el enigma que encierra o, de aventurada manera, de sustituirlo. Sin embargo el camino que traza toda escritura, incluso si este se ve reducido a la simple reproducción descriptiva del fenómeno, tiende a recordar su condena *mise en abîme*. La puerta que se abre con toda pesquisa no anuncia la salida de ningún laberinto sino la entrada a otro. Una puesta dialógica entre dos laberintos: el objeto interpelado y la interpelación misma. Ninguno sustituye la ausencia del otro, ninguno es mero reflejo de la presencia del otro. No hay contraposición ni mera representación sólo desplazamiento, condición alternante de voces, devenir donde permanece el extravío y el desafío. Un pequeño universo en pedazos.¹

Mayo de 1938. Mussolini recibe a Hitler en la estación de Florencia. Desde Milán Rino Valdameri,² presidente de la Academia de Brera, y el senador Alessandro Poss proponen a las autoridades en Roma un monumento en homenaje a Dante Alighieri, el máximo poeta de los italianos. El encargo es encomendado a los arquitectos Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri, el nombre del proyecto: el Danteum. En Octubre de 1938, los arquitectos y los promotores son convocados, para el jueves 10 de Noviembre hora 17:30, al Palacio Venecia para presentar el proyecto a Benito Mussolini, *Capo de Governo*, Duce del fascismo.³ El proyecto es bien recibido aprobándose su continuación. En mayo de 1939 Alemania e Italia firman el "Pacto de acero". Este mismo año es suspendida una segunda audiencia con el Duce, la posible realización del proyecto se ve amenazada. El 1 de septiembre de 1939 Alemania invade Polonia. A los continuos pedidos de esta segunda audiencia, el 4 de septiembre de este mismo año los promotores reciben la respuesta del *Segretario particolare di S.E. il Capo del Governo*, comunicándoles que el actual momento no es el más oportuno.⁴ Un día después Terragni es movilizado y asignado, con el grado de Teniente, al III regimiento de artillería de cuerpo de armada en Cremona; aún así se realizarán algunas modificaciones

al proyecto hasta la primavera de 1941. A finales de enero de 1943 Terragni es repatriado e internado en el hospital militar de Cesenático. El 19 de julio, inesperadamente, Terragni muere a pocos metros de su casa. El 25 de julio el rey Victor Manuel III hace apresar a Mussolini, el régimen fascista se hunde sin pronunciar palabra. Durante el bombardeo aliado de 1944, Pietro Lingeri salva los originales del proyecto del Danteum de ser destruidos: una serie de dibujos con técnica mixta, acuarela y tinta sobre papel blanco de Fabriano, montados sobre paneles rígidos a escala 1:100 y una maqueta realizada en madera, escala 1:50, completamente blanca que simula el material con el que se pretendía construir el edificio.⁵ El 28 de abril de 1945 Mussolini es capturado y fusilado por los partisanos. En septiembre de 1957 el Danteum es publicado por primera vez en una revista.⁶

2

El argumento central del proyecto es establecer una correspondencia compositiva con la *Divina Commedia* desde las estructuras comunes -proporciones y medidas- que la obra de arquitectura puede sustraer del poema de Dante. Esta dependencia entre arquitectura y literatura ha relegado al Danteum, de tanto en tanto, a las afueras del confín del territorio arquitectónico. Giulio Carlo Argan habla de la obra como un craso error: “[...] l’idea di far coincidere la distribuzione planimetrica di un edificio con la struttura di un poema è quasi comica, ma non più di quella di esprimere architettonicamente la vittoria, la patria, la perennità dell’impero”.⁷ Bruno Zevi, por su parte, lo registra como un paso atrás en el recorrido proyectual de Giuseppe Terragni.⁸ En un acto mínimo el manuscrito de Josep Quetglas sobre Giuseppe Terragni prefiere interrumpirse literalmente en el silencio antes de entrar “[...] en algo que no es precisamente arquitectura, sino que está mucho más cerca de lo literario”.⁹ El Danteum ha provocado continuamente su propio destierro del centro hermético de la especificidad arquitectónica, condenado por sus implicaciones contra la autonomía de la disciplina y por esa gesticulación tan suya y excesiva de histrión.¹⁰

3

¿Por qué un objeto híbrido, de género incómodo y no las “obras mayores” de su autor? El intersticio

5: Entre lo encontrado actualmente se puede sumar algunos bocetos preliminares y dos informes. Para una descripción detallada de todo el material conservado del proyecto, véase G (abriele) M (ilelli), “1938-1940. Progetto per il Danteum a Roma”, en G. Ciucci (ed.). *Giuseppe Terragni, catalogo della mostra alla Triennale*. Milan, Electa, 1996, pp. 565-575.

6: Cfr. *Architettura-Cantiere* 14, 1957, pp. 3-11.

7: G. C. Argan en *L’Architettura, cronache e storia* 163 [Fascículo especial: “L’eredità di Terragni e l’architettura italiana 1943-1968, atti del convegno di studi a Como, 14 settembre-15 settembre 1968”], 1969, p.7.

8: Cfr. B. Zevi. *Giuseppe Terragni*. Bologna, Zanichelli, 1980, p. 16.

9: J. Quetglas. “Prólogo”, en G. Terragni. *Manifestos, memorias, borradores y polémica*. Madrid, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982, p. 28.

10: En esta misma línea se puede citar, entre otros, a C. de Seta (*La cultura architettonica in Italia tra la due guerre*, Bari, Laterza, 1972), A. Marcianò (*Giuseppe Terragni: opera completa 1925-43*, Roma, Officina, 1987). “Todos ellos prosiguen, en realidad, una línea de juicio precedente, la de Giuseppe Pagano, que había condenado la Casa del Fascio acusándola de ‘barroquismo funcional’ y de imperdonable formalismo”, (D. Vitale. “Monumentalidad, simbolismo, aulicidad en la arquitectura de Giuseppe Terragni”, en *DPA* 18, 2002, p. 51). Incluso en el final del ya citado “prólogo” de Josep Quetglas se advierte como un eco de la siguiente frase de Giuseppe Pagano: “Io ne ho attentamente valutato i risultati, non le spiegazioni letterarie”, (G. Pagano, “Tre anni di architettura in Italia” [Casabella, 1937], en C. de Seta [a cura di]. *Architettura e città durante il fascismo*. Roma, Laterza, 1976, p. 261).

11: "Este pensamiento comienza tomando conciencia, además de la insubsistencia de la cosa en sí y de los errores que se encuentran en la base de nuestro mundo, también del hecho de que tales errores son un tesoro de la humanidad, constituyen el mundo del significado (contra el 'vacío de significado' que se revela, en cambio, como propio de la cosa en sí), que es la sustancia misma de nuestra humanidad", (G. Vattimo. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona, Ediciones Península, 2003, p. 227).

12: La relación entre verdad y apariencia en la obra de Terragni, fue elaborada por Manfredo Tafuri en el artículo: "Giuseppe Terragni: Subject and Mask", en *Oppositions* 11, 1977. Publicado en italiano como "Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni", en *Lotus International*, 20, 1978. (En la investigación en pro de facilitar la lectura se citará la traducción al castellano: "El sujeto y la máscara. Una introducción a Terragni", en A. Pizza (selección de). *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

13: Cfr., G. Genette. *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen, 1993.

14: "The architecture is permeated with narratives because it is constituted within a field of discourses and economies (formal, psychological, and ideological), to any one aspect of which it cannot be reduced, from any one of which it cannot be removed", (M. Rakatansky. "Spatial Narratives", en J. Whiteman, [et al.]. *Strategies in Architectural Thinking*. Cambridge, Chicago Institute for Architecture and Urbanism, 1992, p. 199).

15: [el subrayado no está en el texto original]. Entrevista con J. Navarro. "Los espacios narrados", en *Pasajes*, 2001, p. 36.

que se crea con el Danteum no alude a la arquitectura como un producto estacionario, cerrado y finito, sino como una transición entre lo unívocamente formal y el vértigo narrativo. En esta liminidad, que une y separa lo arbitrario de lo estrictamente disciplinar, está la voluntad de nuestra elección. Con su lógica fronteriza el Danteum se despliega como una sombra en tiempos de claridad moderna. Una especie de no-arquitectura como punto existencial del que puede decirse que no es "del todo" y que además hace existir el todo por su excepción.¹¹ En este paisaje de nociones no concertadas, la coexistencia de términos arquitectónicos y no arquitectónicos da lugar a paradojas y antinomias muy propicias para el análisis de las incertidumbres sembradas en el dominio paradigmático de la arquitectura moderna.

4

Revelación manifiesta en el Danteum: la ilusión como estratagema para mostrarnos tras el aparente velo narrativo la patente construcción lógica del objeto.¹² Pero con esto, ¿no se está manifestando que lo que se salva es aquello mismo que se pierde? Y de ser así, ¿no sería este el papel de la ficción?¹³ Hacer creer una cosa que no es y hacerlo más real que lo verdadero. Y, en todo caso, ¿no es la narración la que domina con coherencia dicha representación?¹⁴ El Danteum más que ninguna otra obra de arquitectura *cuenta historias*:

[...] creo que toda la arquitectura tiene un componente narrativo, casi toda. Y muchas veces pienso que la arquitectura moderna no ha hablado suficientemente de ello. Pero al analizar las obras de los arquitectos descubres en muchos unas razones narrativas. Es lo contrario de la abstracción. Advierto que la arquitectura de todas las épocas ha contado, ha sido "parlante". También la arquitectura de Le Corbusier, la arquitectura de Ausplund... cuentan. La de Alvar Aalto, por ejemplo, cuando introduce el bosque y habla del bosque y prolonga el bosque como casa en la casa. Es decir, creo que la arquitectura siempre ha sido más que una abstracción. Ha recreado y representado, aún como abstracción destilada de la naturaleza.¹⁵

La ficción no se adhiere como un sistema de significados que ornamenta el armazón formal del proyecto arquitectónico como puede parecer en un principio, sino más bien fabrica las dimensiones y los límites que ordenan el espacio y el tiempo de la obra arquitectónica. El Danteum, como verdad devenida fábula, evoca con mayor intensidad esta relación existente entre tiempo y espacio, ambos se tejen en esa

ausencia, en esa huida.

5

El proyecto del Danteum es, ante todo, una imagen. El proyecto es la anticipación de esa construcción, su dibujo y representación, que en su efecto de realidad vence su patente inmovilidad. Dicho de otro modo, el observador cree, no que lo que ve sea real, sino que lo que ve *ha existido*, o *ha podido existir* en lo real.¹⁶ No obstante, el Danteum no es un mero simulacro, porque tiene su razón de ser en un principio interno de carácter constructivo e ideológico de naturaleza pragmática y textual. El Danteum es un cuerpo travestido en imagen que opera en el límite de lo real y lo virtual, de lo visible y lo legible; de ahí, su resistencia a los estudios que intentan calcular sólo luz y sombra en su pretendida desnudez. Dialéctica que exige, al fin y al cabo, una disponibilidad para indagar en sus componentes espectaculares, ideológicos, escenográficos, elementos que sostienen su vestidura y su compromiso.¹⁷

16: "L'inachèvement du Danteum tient davantage à ce que ses espaces soient dans l'attente d'être parcourus, qu'à sa non-réalisation. À nous de le parcourir en pensée", (S. Paviol. *L'invention d'un espace*. Giuseppe Terragni. Infolio éditions, 2006, p. 124).

17: Cfr. M. Tafuri. "Per una critica dell'ideologia architettonica", en *Contropiano* 1, 1969; del mismo autor, "Il 'progetto' storico", en *Casabella* 429, 1977.

6

El Danteum es un pequeño babel en miniatura. En cada lectura su lenguaje se multiplica como el efecto de un calidoscopio, "[...] sólo fragmentadas, analizadas en su infinito transformarse, las 'múltiples escrituras' de Terragni alcanzan su objetivo final: encerrarse obstinadamente en la atonalidad del aforismo 'inactual', carente de tiempo, que flota en el mundo rechazando comprometerse con él".¹⁸ Sobre los restos de esta fragmentación no queda más que efectuar reagrupaciones. Desaparece el camino progresivo de cualquier posible estudio del proyecto arquitectónico, las evidencias se superponen como residuos indiciales: trabajos precedentes, dibujos, o croquis no se alinean en la construcción de un ciclo vital para el objeto. El objeto no crece por una ley general sino que se determina asimismo en su crecimiento. La estabilidad del origen no existe, sólo un andar sin principio ni fin que se define a partir de una realidad efectiva, de manifestaciones históricas concretas, de un saber mirar la disposición de sus huellas.¹⁹ Así, la lectura constituye una territorialización a través de su propio devenir y un detonador de nuevas formas de instrumentalidad.²⁰

18: M. Tafuri. "El sujeto y la máscara. Una introducción a Terragni", *art.cit.*, p.100.

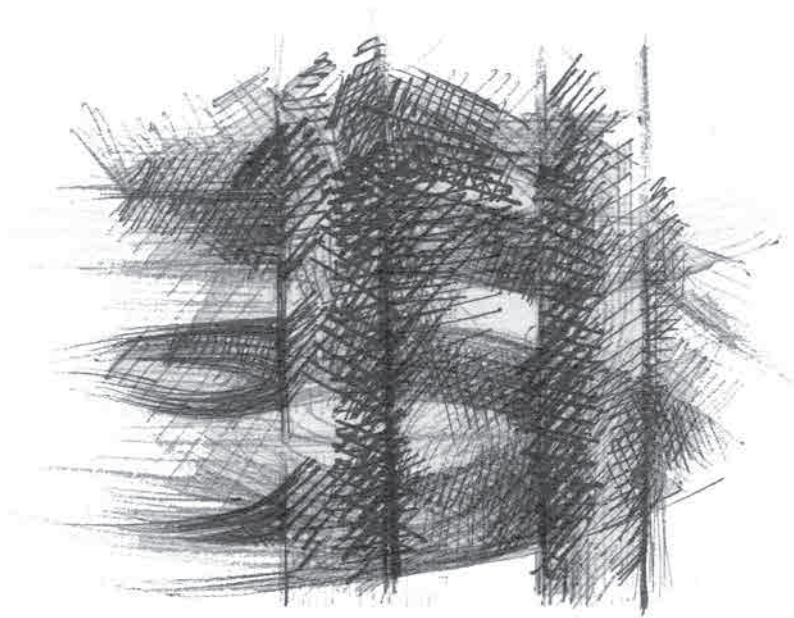
19: "Todo elemento habrá de remitir a otro elemento que no sea simplemente presente, esto es, cada diferencia es retenida y trazada por las demás diferencias, cada elemento se constituye a partir de la huella de los demás elementos –huellas- del sistema... la huella no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca, etc.", (C. de Peretti. *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*. Barcelona, Anthropos, 1989, p. 75).

20: Cfr. W. Benjamin. *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile, LOM ediciones, 1996.

21: ¿Terragni o Lingeri?. El problema de la “autoría” (“[...] del peso cioè -o dell’apporto- che ciascuno fu capace di gettare sul piatto di un equilibrio progettuale su cui nessuno dei due in fondo senti mai il bisogno di intervenire”, [F. Irace. “Terragni e Lingeri: un quesito storiografico” en G. Ciucci, *op. cit.*, p. 167]), queda como lo que es, un misterio sin resolución posible. Sobre la posible sola autoría de Giuseppe Terragni, véase T. Schumacher, *op. cit.*, pp. 21-51; y una ampliación del tema en el prefacio de la publicación inglesa: *The Danteum: Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascism*. New York, Princeton Architectural Press, 1983. En la presente investigación se ha respetado, en todo momento, la co-autoría del proyecto, salvo en aquellos hechos donde se tenga pruebas de una participación o contribución individual de Lingeri, de Terragni o de otros participantes.

22: “Toda la crítica se halla dominada por este anticuado principio: el hombre es causa de la obra, como el criminal, a los ojos de la ley, es causa del crimen. ¡Son, más bien, su efecto! Pero el juez y la crítica alegan este principio pragmático; la biografía es más simple que el análisis. Sobre lo que más nos interesa no aprende absolutamente nada... Así pues, ni amantes, ni acreedores, ni anécdotas, ni aventuras..., uno se ve llevado al sistema más honesto: imaginar, con exclusión de todos esos detalles exteriores, un ser teórico, un modelo psicológico más o menos tosco, pero que representa, en cierto modo, nuestra propia capacidad de reconstruir la obra que nos hemos propuesto explicarnos”, (P. Valery. *Escritos sobre Leonardo Da Vinci*. Madrid, Visor, 1987, p. 100).

Lo importante no es la búsqueda del autor.²³ Lingeri y Terragni quedan como meros sospechosos,²⁴ respondiendo sólo a intereses de una inteligibilidad que va al encuentro de ese “transcurso” que es el Danteum. No hay ninguna dirección lineal en el intento de examinar la anatomía de este acontecimiento que ha precisado un elemento dramático y cuasi mitológico para encubrir su tesitura moderna. Lo que viene a continuación es un mosaico de figuras medio definidas medio borrosas, de reflejos, de apuntes, de notas. En este apenas, la historia tiene lugar como el movimiento de un bisturí en la disección de un cadáver.



Aquí nada se puede demostrar, pero es posible convencerse.

Fedor Dostoievsky
Los hermanos Kamarazov

I. la selva
retórica

1. (danteum)

1: "El que hace emblemas no revela la esencia latente 'detrás de la imagen', sino que, en forma de escritura, de lema (...), fuerza a la esencia de lo representado a comparecer ante la imagen", (W. Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990, p. 179).

2: Thomas L. Schumacher (New York, 1941), es uno de los investigadores más prolíficos sobre la obra de Giuseppe Terragni. Ha publicado numerosos libros sobre la obra del arquitecto italiano, entre ellos uno exclusivamente dedicado al proyecto del Danteum.

3: G. Terragni [sic]. "Relazione Sul Danteum (1938)", en *Oppositions*, 9, 1977. Viene precedido por una breve introducción de T. Schumacher: "From Gruppo 7 to the Danteum. A Critical Introduction to Terragni's Relazione Sul Danteum".

4: En *Parametro* 46, 1976. El artículo lleva por título original: "Levels of meaning in Terragni. The Danteum project".

5: "Le cas inverse, du titre trouvé d'un coup, et parfois bien avant le sujet de l'œuvre, n'est nullement exceptionnel, et encore moins indifférent, puisque le titre préexistant a toutes chances d'agir alors comme certains incipits (...), c'est-à-dire comme un incitateur: une fois le titre présent, ne reste à produire qu'un texte que le justifie... ou non [el subrayado no está en el texto original]", (G. Genette. *Seuils*. Paris, Editions du Seuil, 1987, pág. 65). Para un estudio sobre el rol de los títulos en arquitectura, véase M. Tarricone. *Narratologia e architettura* [Tesi di Laurea]. Chieti, Università degli Studi G. d'Annunzio, 2000.

6: El medioevo no fue un período tomado en cuenta por los arquitectos fascistas, sin embargo Dante fue enarbolado desde el prisma de su profecía imperial: al hacer que las almas de los bienaventurados del cielo de Júpiter dibujasen con sus luces el águila de las legiones romanas. Por otra parte, es conocida la predilección que Mussolini sentía por

En la arquitectura algunos objetos o espacios quedan anclados a las palabras que los designan como si fueran emblemas.¹ El nombre del Danteum encierra en sí, más allá del indicio de su proceder conmemorativo, la seducción de un título propio como si se tratara de una novela o un poema. Verdadera aberración para la especificidad disciplinar y primera aproximación para un proyecto cuya singularidad proviene tanto de su naturaleza arquitectónica como de su evocación literaria.

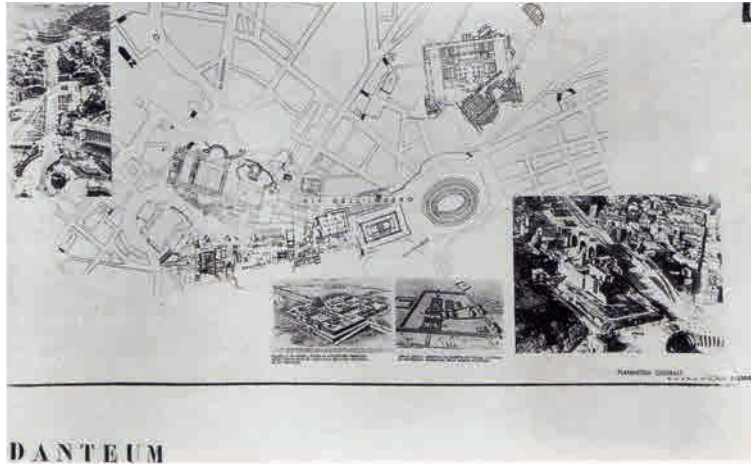
•

La Relazione sul Danteum es un manuscrito mecanografiado, redactado por Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni, que no circuló editorialmente hasta el año de 1968. En ese año un extracto fue incluido en el *Omaggio a Terragni*, fascículo especial de la revista *L'architettura, cronache e storia* publicado por Bruno Zevi y Renato Pedio. Motivado a raíz de esta publicación, el arquitecto norteamericano Thomas L. Schumacher² publicará, en el verano de 1977, la versión integra de una *malacopia* del documento encontrada en el estudio de Terragni en Como.³ Al borrador, compuesto para tener insertado algunas ilustraciones dentro del texto, le faltan un número indeterminado de páginas, posiblemente perdidas antes de la guerra. Dicha publicación es posterior a un amplio artículo del mismo Schumacher, publicado un año antes en la revista italiana *Parametro*, dedicado al proyecto y a la *Relazione*. La traducción italiana de este artículo, realizada por Vincenzo Berti, lleva el sugestivo título: "Quando Terragni parlava con Dante".⁴

•

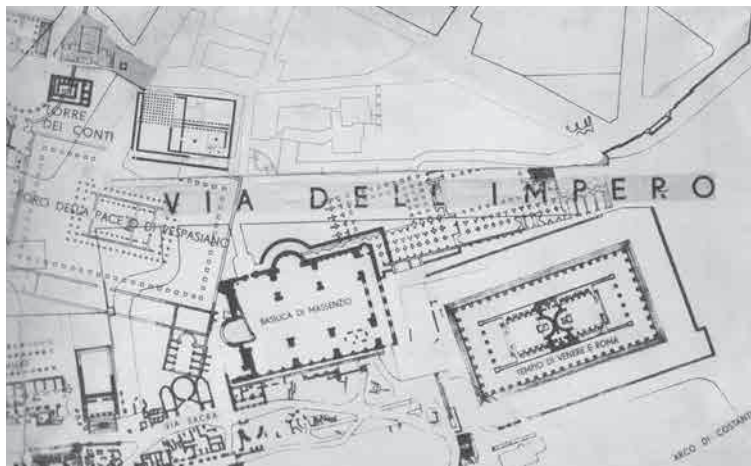
El Danteum al presentarse como título *incitador*⁵ del proyecto, señala dos direcciones. Por un lado, alegoriza la obra magnánima de Dante, de quién encarna el nombre.⁶ Por otro, se adentra en el dominio simbólico del régimen fascista; "[...] es decir, de la figura [Dante] y la obra literaria [*Commedia*] que según una difundida creencia, pero también una oscura verdad, parecen 'representar' a la cultura italiana, y a las que el régimen fascista había convertido en símbolos retóricos de autorreconocimiento y de propaganda cultural".⁷ El Danteum oscila entre su recurrencia alegórica y su manifestación simbólica. Ambas direcciones se han impregnado como un tatuaje imposible de borrar de la configuración arquitectónica. Cada elemento, cada figura geométrica refuerza esta atadura.

•



01

01. *Tavola 1*, planimetria general, (Ciucci [ed.], 1997:574).



02

02. *Tavola 2*, planimetria (APL), (Baglione; Susani [a cura di], 2004:263).

la *Commedia*. (Cfr. R. Bosworth. *Mussolini*. Barcelona, Ediciones Península, 2003, p. 71).

7: D. Vitale. "Monumentalidad, simbolismo, aulicidad ...", *art. cit.*, p. 48.

8: "The literal translation of the word *relazione* is 'report', but the shades of meaning that accrue to the word in Italian make it necessary *not* to translate. These implications include 'relationship,' 'connection,' 'acquaintance,' even 'love affair'", (Th. Schumacher. "From Gruppo 7.....", *art. cit.*, p. 93 [nota 1]).

9: T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op. cit.*, p. 45.

10: T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op. cit.*, p. 27. No obstante, "[...] una artimaña semejante no puede maquinarse en el cerebro de un autor, simplemente, salvo para situarlo como una araña un poco perdida en un rincón de su tela, aparte. La tela se hace muy aprisa indiferente al animal-fuente que puede muy bien morir sin haber siquiera comprendido lo que ha pasado. Mucho tiempo después vendrán otros animales una vez más a colgarse de los hilos, especulando, para salir de él, con el primer sentido de un tejido, es decir, de una trampa textual cuya economía siempre puede ser abandonada a sí misma", (J. Derrida. "Qual. Cuál. Las fuentes de Valéry", en *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 319.).

11: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione sul Danteum* [1938], pár. 22, (véase el anexo).

12: El 9 de mayo de 1936 el Duce proclama la soberanía italiana sobre Etiopía, anunciando la constitución del nuevo imperio italiano, emulando el poderío romano en la Antigüedad. Acto mítico-poético, que como tantos otros elaborados por el fascismo, "[...] ha obrado en la realidad, ha influido en el desarrollo de la situación histórica condicionando la situación de muchas personas en relación a ella", (E. Gentile. *Fascismo*. Madrid, Alianza, 2004, p. 130).

Thomas L. Schumacher, en su investigación sobre el Danteum, diferencia explícitamente el enunciado del manuscrito de la forma del edificio. Durante la exhaustiva revisión del proyecto, el manuscrito se distancia cada vez más del edificio hasta ocupar el lugar de una explicación y justificación *a posteriori* del proceso proyectual. A pesar del esfuerzo de Schumacher por mantener la palabra italiana *Relazione*, y no traducirla por su acepción inglesa *report*,⁸ la *Relazione* es inevitablemente reducida a lo que es: un informe (*report*), un documento que acata a toda regla la acción y el efecto de informar y dictaminar algo ya ocurrido. Toda la estrategia de su análisis mantiene esta relación consecutiva: el proyecto arquitectónico es replegado a ser la matriz originaria, y por consecuencia, el autor es antepuesto como el único capaz de sujetar cualquier lectura. "Per quanto dica moltissime cose, Terragni lascia molto non detto, così da suscitare congetture sulle sue intenzioni più riposte".⁹ Así el estudio del proyecto es dirigido únicamente a "[...] reconstruire le idee architettoniche di Terragni".¹⁰

•

La impronta de su nombre, *il Danteum*, más allá de las actividades a las que está destinado el proyecto -museo, biblioteca y archivo-, intenta resumir los diversos contenedores espaciales: "Quindi, non Museo, non Palazzo, non Teatro, ma *Tempio* dovrà principalmente essere l'Edificio che vogliamo costruire".¹¹ Un palimpsesto, donde los pasajes de la *Commedia* se disponen escenográficamente para, una vez llegado al final del recorrido, informar al visitante del Nuevo Imperio Romano de Mussolini. La historia comienza por imitar a la ficción.¹² El templo de Dante es llamado a testificar el arribo del imperio fascista "como si" este hubiera ya acontecido. Lo posible es persuasivo, lo probable tiene relación de verosimilitud con el haber-sido.

•

Tanta es la distancia para Schumacher entre el enunciado y la forma, que las huellas que se imprimen entre el informe y el proyecto son borradas o dicho de otra manera, ocultadas. Es como sí a las atentas consideraciones de Schumacher les costara imaginar que el informe estuvo ya escrito desde el primer gesto proyectual y que poco importa saber la mano que está detrás del primer movimiento. ¿Acaso, cabe dudar que el informe y el proyecto, no conforman un solo texto? ¿No está presente en la lectura de uno la lectura del otro? Incluso, ¿no es ya la propia investigación de Schumacher parte del Danteum desde el primer día de su gestación?¹³ La separación entre el enunciado y la forma impide ver lo que hay en las

rasgaduras de esta contraposición. El *Danteum*, tanto en el proyecto como en la *Relazione*, se presenta como escritura, como un juego de suplantaciones entre la palabra y el objeto: la palabra como objeto y el objeto como palabra.¹⁴ Tal escritura es partícipe de una voluntad transformadora, donde la experiencia artística como acto de elección de la libertad individual parece amarrada al sistema ideológico que no pretende dejar de representar, y que de cierta manera Schumacher tampoco deja de señalarlo:

La *Relazione sul Danteum* è un documento eccezionale. E' scritta in uno stile artificiosamente fiorito, evidente imitazione di quello mussoliniano, carico di ripetizioni, enfasi, contraddizioni persino, che non avrebbero mancato di far colpo sul Duce. Ma anche se il fine è questo, anche se Terragni ha scritto il documento solo per "vendere il prodotto", dobbiamo accettarlo come se fosse scritto in tutta sincerità. E' improbabile che un architetto del talento di Terragni, convinto del credo fascista, abbia creato un edificio così ricco di significati e riferimenti, se non avesse ritenuto che essi erano tutti importanti.¹⁵

Il testo di Terragni qui appare come una specie di versione più moderna del *Rapporto sulla architettura* di Bardi a Mussolini, un tentativo di convincere il Duce della capacità dell'architettura moderna a simboleggiare i valori rivoluzionari dello stato fascista (sebbene le parole di Terragni non avessero niente dell'aspra polemica di Bardi).¹⁶

Terragni jugando a ser Dante.¹⁷ Terragni imitando a Mussolini. Terragni emulando a Bardi. Todos estos deslices modélicos funcionan en el texto del manuscrito, más no en la forma del edificio. Con esta incisión Schumacher logra guardar la oscura declaración ideológica en las palabras que conforman las páginas impresas del manuscrito. La arquitectura se devuelve siempre como objeto y nunca como palabra, jamás como texto.

•
Come tale, è forse il più indipendente e originale fra tutti gli edifici o progetti di Terragni, qualità sottolineate dal fatto che l'edificio non può essere classificato né come razionalista, né come "monumentalista". Né è un semplice compromesso fra questi due estremi polemici e stilistici.¹⁸

La intermitencia comunicativa del *Danteum* no sólo se afirma en la dificultad que uno tiene para extraer estilemas de una misma procedencia, vale decir en esa imposibilidad por ser clasificado, sino también en su desvanecimiento como imagen. La proporción y la medida del proyecto se ponen continuamente al servicio de la potencia visual de la imagen: 1) La evocación de una cosa ausente: la

13: "Añadir no es aquí otra cosa que dar a leer. Hay que arreglárselas para pensar eso: que no se trata de bordar, salvo si se considera que saber bordar es saber seguir el hilo dado. Es decir, si se nos quiere seguir, oculto. Si hay una unidad de la lectura y de la escritura, como fácilmente se piensa hoy en día, si la lectura es la escritura, esa unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la identidad de toda quietud; el es que acopla la lectura a la escritura debe descoserlas", (J. Derrida. "La farmacia de Platón", en *La diseminación*. Madrid, Espiral, 1997, p. 93).

14: "Desde este punto de vista Derrida extiende la denominación de escritura a la totalidad del lenguaje-experiencia, a lo que también llama *texto general*, global, que carece de fronteras y en cuya interpretación el hombre está implicado continuamente", C. De Peretti. *Jacques Derrida...*, op.cit., p. 85. Igualmente, cfr. el artículo de J. Muntañola. "Hermenéutica, semiótica y arquitectura: Timeo visitado de nuevo", en *Topogénesis*. Barcelona, UPC, 2000.

15: [el subrayado no está en el texto original]. T. Schumacher. *Il Danteum...*, op. cit., p. 45.

16: [el subrayado no está en el texto original] . T. Schumacher. *Il Danteum...*, op. cit., p. 126.

17: Para Thomas Schumacher existe cierto paralelismo entre el informe del *Danteum* presentado al Duce, y la carta que escribió Dante a su amigo y protector *Cangrande della Scala*. El rigor de tal planteamiento se justifica por un objetivo compartido: exponer los principios que rigen sus obras. Con este procedimiento, el análisis sobre el Informe se ve, por veces, secuestrado a la obsesiva comparación estilística entre ambos documentos, al punto de reconocer en las intenciones de Terragni las palabras de Dante.

18: T. Schumacher. *Il Danteum...*, op. cit., p. 54.

19: En este sentido, cabe destacar la referencia al

sentido plural y no único de la *Commedia* anotada por Lingeri y Terragni en la *Relazione*, p. 19: “Il senso letterale è la descrizione di un viaggio ultraterreno che fa parte del ciclo di poemi medievales sul destino dell'uomo (...) Il senso allegorico è miglioramento morale di Dante (...) attraverso la considerazione della colpa (inferno) nell'espiazione del pentimiento (purgatorio) della grazia (paradiso). Il senso analógico [sic] è la visione della felicità eterna dell'umanità (riassunta con la persona di Dante) e ottenuta con la ricostruzione dell'Impero Romano con sede a Roma per la prosperità terrena e della restaurazione morale della Chiesa, liberata dal potere temporale che l'inquina per la felicità spirituale con sede nella stessa Roma”. Como bien señala Th. Schumacher (1980), este párrafo está escrito a tenor de la cuádruple exégesis medieval: la literal, la alegórica, la moral y la anagógica.

20: El discurso “[...] no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo”, M. Foucault. *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets editores, 1992, p. 6.

21: C. De Seta. “Cultura e architettura in Italia tra le due guerre: continuità e discontinuità”, en S. Danesi; L. Patetta, (a cura di). *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*. Venezia, Edizioni “La Biennale di Venezia”-Electa Spa, 1976, p. 7.

22: Cfr. M. Tafuri. *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Madrid, Celeste ediciones, 1997, sobre todo el cap. III: “La arquitectura como metalenguaje: el valor crítico de la imagen”, y el artículo de I. Solá-Morales. “La arquitectura como representación. El problema figurativo en la arquitectura moderna”, en *A&V* 6, 1986.

23: Sobre esta problemática (en el ámbito de la arquitectura, y en la Italia de entreguerras), cfr. M. Bontempelli. “L'arquitectura come morale e política” [*Quadrante*, 1936]. en *Opera scelte*, Milano, Mondadori editore, 1978. G. Pagano, (a cura

Commedia, Dante. 2) Su constitución como proyecto no ‘edificado’ colabora a mistificar las cosas ausentes que se permite evocar. 3) La ficción, que evoca no tanto las cosas ausentes, pero si inexistentes, ayuda por su factor de credibilidad: el viaje, el recorrido. 4) Por último el engaño, aquello que Tafuri designaba como el sujeto del verdadero problema de Terragni, esa simulación entre razón y mito, ese lazo indisoluble que une la verdad a la mentira. Cuatro puntos¹⁹ que no podrían ser reconocidos sin la perturbación que el propio pliegue de este tejido visual provoca. Es decir, el carácter ideológico de la imagen.

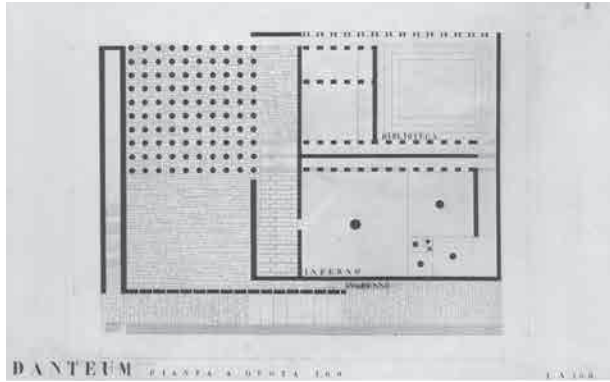
•

El informe más el proyecto conforman un testimonio de la ambigua ubicuidad de lo escrito en la arquitectura. Tanto el proyecto como el informe constituyen los trazos del mismo acto discursivo, y por tanto un modo de pensar la arquitectura, no de extenderla.²⁰ Una elección de conciencia, no de eficacia. Un proceso, inmanente a un “hacer”, que es como la materia de su sentido. En el caso del Danteum una directriz, cuyo entero destino de pensamiento reside en la acción que la directriz inspira. De ese modo, el proceso se enuncia como proyecto, como orden, como orientación, como línea. De ahí, la importancia de “[...] il ‘primato della politica’, nel senso più aperto del significato, in un ambito e su una tematica che era viziata di formalismo e di astrattezza”.²¹ Un protocolo que sumerge al discurso de Lingeri y Terragni entre la lógica de la representación arquitectónica (la arquitectura como metalenguaje)²² y una moral de la forma.²³

•

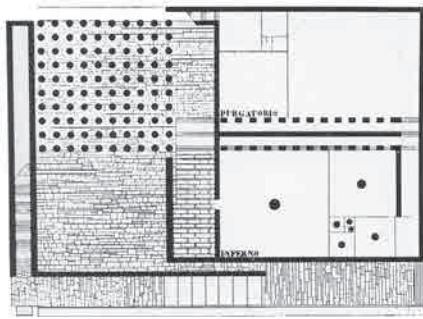
En marzo de 1986, Giorgio Ciucci y Silvio Pasquarelli publican en la revista *Casabella* las primeras páginas faltantes de la *Relazione sul Danteum*.²⁴ Este documento inédito, encontrado en el *Archivio Capitolino de Roma*, y al que por comodidad se le denomina *relazione ufficiale*, extiende de manera más completa la razón teórica que llevo a Lingeri y Terragni a proyectar el Danteum. De ahí, que el interés de este documento inédito sea enorme, puesto que al llenar -literalmente- el espacio en blanco que faltaba, abre otro aún más grande, el que deja la arquitectura moderna en su contacto con el “espíritu de los tiempos”.

L'architettura moderna ha rivoluzionato i valori giubilati dalle varie scuole e Accademie architettoniche del passato risolvendo attraverso una analisi necessariamente intransigente il problema di ridare al nostro secolo, una dignità artistica e spirituale; ha però finora evitato l'esame approfondito di taluni aspetti che riteniamo d'altronde insopprimibili nella vita spirituale di tutti i tempi e che indichiamo provvisoriamente coi nomi di monumentalità, simbolismo, aulicità.²⁵



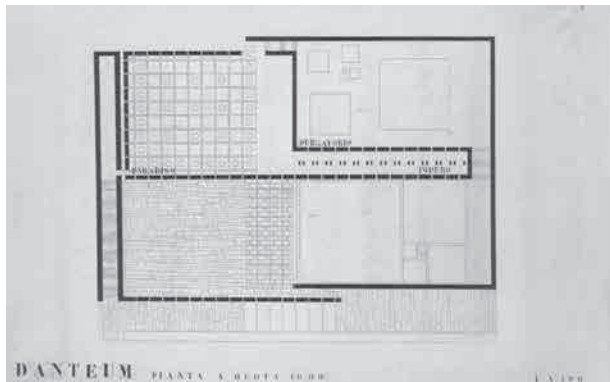
03

03 *Tavola 3*, pianta a cota 1,60 (APL), (Baglione; Susani [a cura di], 2004: 265)



04

04 *Tavola 4*, pianta a cota 6,00 (APL), (Schumacher, 1992: 203)



05

05 *Tavola 5*, pianta a cota 10,00 (APL), (Baglione; Susani [a cura di], 2004: 265)

di Cesare de Seta). *Architettura e città durante il fascismo*. Roma, Laterza, 1976. Así mismo: D. Ghirardo. "Italian architects and fascist politics: an evaluation of the rationalist's role in regime buildings", en *Journal of the Society of Architectural Historians* 2, mayo 1980.

24: G. Ciucci; S. Pasquerelli. "Un documento inedito. La ragione teorica del Danteum" en *Casabella* 522, marzo 1986. Con este hallazgo, Giorgio Ciucci y Silvio Pasquarelli, sugieren una división del manuscrito completo en tres partes: la primera, comprendería los motivos teóricos del proyecto (y vendría a estar íntegramente formado por la parte del documento encontrado); la segunda, explicaría la relación entre Monumento arquitectónico y Obra literaria; y, la tercera, analizaría las tres salas: del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso.

25: [el subrayado no está en el texto original]. P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. c.

26: [el subrayado no está en el texto original], P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, párs. e-f.

27: D. Vitale, "Monumentalidad, simbolismo, aulicidad...", *art. cit.*, p. 50.

28: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. g.

29: "[...] un intento de proponer y mantener una invariabilidad, una estabilidad formal; y las reglas tienden precisamente a garantizar esta estabilidad [...]", G. Grassi. *La construcción lógica de la arquitectura*. Barcelona, COAC, 1973, p. 116.

30: P. Lingeri; G. Terragni, *Relazione...*, pár. h.

31: Sobre este tema los escritos de Alberto Sartoris son relevantes; en tanto, como él mismo confiesa: "Con Giuseppe Terragni se meditaba a menudo en el concepto de monumentalidad, entendida como una disciplina de la arquitectura", (A. Sartoris. "Giuseppe Terragni del natural", en G. Ciucci (ed.). *Giuseppe Terragni...*, *op. cit.*, p.

Non quindi una architettura di compromesso potrà risolvere il difficile problema, ma una sintesi vittoriosa di questa ideale battaglia fra l'architettura tipicamente moderna e la monumentalità, il simbolismo e la aulicità del tema. Vedere con occhi nostri questi "nemici" della spontaneità della vergine primordialità, dell'architettura nascente. L'architettura nuova che affronta disarmata delle sue più conosciute qualità funzionali il terribile ostacolo di un tema assai prossimo al rettorico.

È il collaudo che si vuol tentare della nuova architettura sul banco di prova della triade così piena di incogniti e di equivoci stabilita dalla monumentalità, dal simbolismo, dalla aulicità.²⁶

Redundancia, reiteración y repetición en ese intento por socavar los fundamentos de la arquitectura moderna. Monumentalidad, simbolismo y aulicidad: tres piedras que se levantan de entre las ruinas.

2. (monumentalidad)

Se les pedía que afrontaran el tema del monumento en un sentido general y abstracto, despojado de connotaciones laterales, reducido a su esencia interior y desnuda, y por tanto, que consideraran también sus aspectos más debatidos y controvertidos.²⁷

En el Danteum el tema de la monumentalidad está sujeto al tema y al área donde se inscribe. Una elección que no deja de ser también el límite de esa elección. "Lotta e collaudo in campo avverso o se non proprio tale, sfavorevole: l'ambiente naturale e architettonico determinato dalla Via dell'Impero".²⁸ La arquitectura está legitimada para garantizar la estabilidad en el vértigo de la historia,²⁹ dando cabida a aquellas formas que puedan permanecer y dar cuenta de la unicidad, la totalidad y la inmortalidad del tiempo.

Ma ecco la grande rivelazione, è caduto il pretesto, il provvisorio, quello che sembrava allora quando furono costruiti, l'unica ragione (perché era la più appariscente) e la sola giustificazione della loro necessità, e sono rimasti in piedi con mutilazioni spaventose del blocchi in cui la monumentalità si è trasfigurata e resiste sulle fondamentali leggi di armonia geometrica o numerica che legano spazi e volumi vuoti e pieni.³⁰

Pureza y perennidad de la belleza constructiva que se libera de una data cualquiera, que sobrepasa una época determinada. La imposición del concepto de monumento testimonia ese deseo.³¹

•

1910. Adolf Loos define que una mínima parte de la arquitectura pertenece al arte:³² el monumento fúnebre (*Grabmal*) y el monumento conmemorativo (*Denkmal*).³³

[...] la obra de arte [...] no debe quedar deteriorada por el uso. Es eterna. No debe servir para ningún uso práctico, a fin de no perder nada de su valor. Debe tener el tiempo necesario para cumplir su misión. Debe durar hasta que, por su visión continuada, se haya impuesto a los hombres. Nunca se volverá fea, nunca ha sido hermosa.³⁴

La muerte y el arte son eternos.³⁵ La arquitectura hecha arte es obligada a huir hacia la idea de lo sublime, de lo inefable, cayendo en el abismo de lo monumental. El monumento arquitectónico se convierte en una huída, un tabú, pura representación de la muerte.³⁶

•

El adjetivo monumental sugiere grandiosidad y permanencia.³⁷ Ambas nociones se traducen en elementos cuantitativos como la dimensión física y la durabilidad, incluso esta última entendida tanto por la posibilidad de construir con materiales imperecederos como por su ejemplificación a través de valores arquitectónicos permanentes. Aspectos que, sin embargo, no pueden ser revelados sin la función social para la cual son asignados los monumentos: “E’ grazie alla sua funzione sociale, non alla sua forma astratta che il monumento si rivela: per questo la Tour Eiffel è un monumento e la ciminiera di una centrale elettrica, anche quando rifatta in una forma decisamente classica, non lo è”.³⁸ Si la dimensión o la durabilidad no se bastan por sí mismas para ser leídas como condición única de una arquitectura monumental, puede decirse que el adjetivo cualifica sólo a partir de la intensidad de la expresión emotiva que contenga su función social. El efecto que debe producir sobre el espectador reside, en primer lugar, en el escenario sobre el cual el edificio se desenvuelve y en el énfasis dramático que se consiga a través de los medios disponibles al arquitecto. Esta estrategia conduce, con pocas excepciones, hacia el énfasis, hacia lo excesivo, hacia lo solemne, hacia lo áulico: grave, majestuoso, imponente, único. Hacia la indiferencia entre lo inmenso y lo vacío. Indiferencia por cualquier aspecto práctico, y en máximo grado emotiva, capaz de justificar la defensa de una gran verdad o una gran mentira.

•

El monumento es el terreno donde el tiempo realiza su aparición como tal. En el proyecto del Danteum la

14). Véase también: A. Sartoris: “Costruzioni monumentale” [*La nuova architettura*, Torino, 1931], en A. Cuomo. Alberto Sartoris. *L’Architettura italiana fra tragedia e forma*. Roma, Edizioni Kappa, 1978. “L’architetto Antonio Sant’Elia” [1930], en A. Sartoris. *Sant’Elia e l’architettura futurista*. Milano, Sapiens edizioni, 1993.

32: “Según Loos, el arte sólo podía sobrevivir en esa época en dos modalidades (absolutamente antitéticas): en primer lugar, en la libre creación de obras de arte que no tuviesen ya ninguna responsabilidad social y, por tanto, fuesen capaces de proyectar ideas hacia el futuro y criticar la sociedad contemporánea; y en segundo lugar, en el diseño de edificios que encarnasen la memoria colectiva [...] Para Loos, la casa pertenecía a la categoría de lo utilitario, no a la del monumento”, (A. Colquhoun. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 75).

33: Cfr. A. Loos. “Arquitectura”, en *Escritos II. 1910 / 1932*. Madrid, El Croquis, 1993, pp. 23-35.

34: A. Loos. “Arte y arquitectura”, en *Escritos II. 1910 / 1932, op.cit.*, p. 159.

35: “L’influenza della vita dopo la morte è ora meno potente e così la permanenza che oggi si richiede a macchine ed edifici ha solo carattere funzionale; si tratta di essere adatti ad uno scopo preciso, che quindi è uno scopo temporaneo”, (W. Holford. “Alla ricerca di una nuova monumentalità. Un dibattito del 1948”, en L. Patetta. *La monumentalità nell’architettura moderna*. Milano, clup, 1982, p. 109).

36: “Un ‘tipo’ que corresponde por ejemplo a los miles de ‘monumentos a los caídos’ que se construyeron en las ciudades italianas y europeas después de la gran guerra; o tantos monumentos conmemorativos de eventos y figuras; pero también a aquellos ‘monumentos funerarios’ de la

tradición burguesa cuya finalidad no era otra que señalar un lugar y perpetuar la memoria de los difuntos exaltando, a través de ellos en sentido foscoliano, las virtudes cívicas y humanas”, (D. Vitale. “Monumentalidad, simbolismo, aulicidad...”, *art. cit.*, p. 52).

37: “*Monumentale* comme aggettivo ci porta piuttosto lontano dalle connotazioni originali del termine ‘monumento’; ‘monumentalità’ come sostantivo astratto ce ne porta ancora più lontano”, (H.R. Hitchcock. “Alla ricerca di una nuova monumentalità...”, en L. Patetta. *La monumentalità nell’architettura moderna*, *op.cit.*, p. 104).

38: L. Mumford. “Alla ricerca di una nuova monumentalità...”, en L. Patetta. *La monumentalità nell’architettura moderna*, *op.cit.*, p. 122.

39: G. Ciucci; S. Pasquerelli. “Un documento inedito...”, *art.cit.*, p. 41.

40: P. Lingeri; G. Terragni, *op.cit.*, p. 3.

41: A. Sant’Elia. “Manifiesto dell’architettura futurista” [Milano, 1914], A.A.V.V. *Dopo Sant’Elia*. Milano, Editoriale Domus, 1935, pp. 11-2.

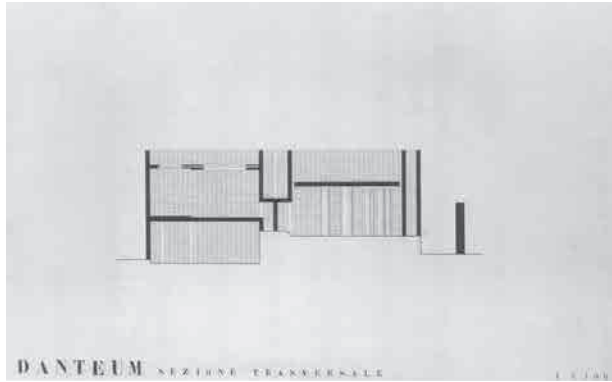
permanencia se presenta acompañada por los otros dos modos de la temporalidad: la simultaneidad y la sucesión. La simultaneidad se descubre, literalmente, en la elección del sitio donde se pretende construir: entre las ruinas de los Foros Imperiales, de la Basílica de Majencio, del Coliseo. El Danteum se dibuja como uno más, y en ese intento manifiesta la continuación sin diatribas, la sucesión sin ruptura, desde la arquitectura precedente a la arquitectura moderna que ellos defienden. “In questo spazio si giuoca la possibilità per l’architettura moderna di dimostrare la sua legittimità, il suo essere parte di una storia milenaria, il suo saper raggiungere o meno la sintesi, che è propria dell’Architettura”.³⁹ Para que existan las relaciones de sucesión y de simultaneidad, es preciso darles como fundamento algo que persista, es decir, algo permanente. Las relaciones de sucesión y de simultaneidad presuponen la permanencia. En el Danteum, este fundamento no se construye a partir de una apuesta por el ideario fascista, como en un principio pudiera parecer. La idea de permanencia está inmersa en la convicción primordial por representar la duración eterna del estado fascista, pero no es valorada como intención proyectual. La permanencia se aborda tomando como referencia una de las bases más intrínsecas de la arquitectura: la geometría. La ley de la armonía geométrica, “[...] quel valore di ‘Assoluta’ bellezza geometrica che è prerogativa delle architetture esemplari delle grandi epoche storiche”,⁴⁰ apela al tiempo para permanecer. Solo así el Danteum puede ejercer su papel de monumento, de eterno intruso.

•

1914. Siguiendo la vocación moderna por dicotomizar, el manifiesto futurista de Antonio Sant’Elia polariza el presente entre lo moderno, con referencia a lo ligero y lo práctico que se encuentra en puro devenir, y lo tradicional, con referencia a lo pesante y lo monumental que es permanente.

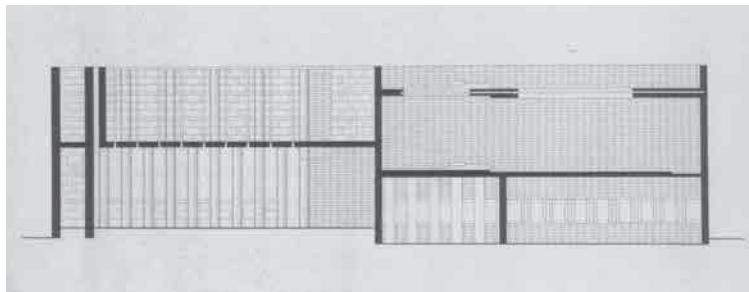
Quest’architettura non può essere soggetta a nessuna legge di continuità storica. Deve essere nuova come è nuovo il nostro d’animo [...] L’ARCHITETTURA SI STACCA DALLA TRADIZIONE. SI RICOMINCIA DA CAPO PER FORZA. [...] Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo la nostra sensibilità del GUSTO DEL LEGGERO, DEL PRACTICO, DELL’EFFIMERO E DEL VELOCE.⁴¹

El pasado y el futuro son regiones distintas. El monumento ya no es parte del futuro. La innovación tecnológica no tiene pasado, no viene de ninguna parte, no tiene memoria. La innovación tecnológica sólo se acerca a medida que avanza, de ahí la importancia de la velocidad para los futuristas. El tiempo



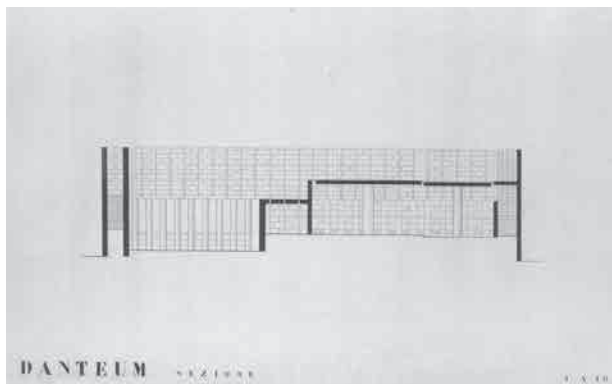
06

06 *Tavola 6*, sección transversal (APL), (Baglione; Susani [a cura di], 2004:266)



07

07 *Tavola 7*, sección (APL), (Baglione; Susani [a cura di], 2004:266)



08

08 *Tavola 8*, sección longitudinal (APL), (Baglione; Susani [a cura di], 2004:266)

42: A. Sartoris, "L'architetto Antonio Sant'Elia", en *op.cit.*, p. 32.

43: Cfr. G. C. Argan. "Il pensiero critico de Antonio Sant' Elia", en A.A.V.V. *Dopo Sant'Elia, op.cit.*

44: G. Grassi. "Tre domande a dodici architetti italiani", en L. Patetta. *La monumentalità nell'architettura moderna, op.cit.*, p. 156.

45: Desde esta perspectiva, el testimonio puede desplegarse, como testimonio de la obra en sí: memoria declarativa contenedora de símbolos estáticos, plena de unidad en la composición, y disponible, por lo tanto, hacia la perfección. O, como testimonio de la "genialidad" del artífice: "Un edificio de dimensiones reducidas también puede ser un monumento: no es una cuestión de grandes proporciones. El gran monumento no tiene nada que ver con lo colosal. Debe ofrecer la apariencia de la *grandeur* natural, como el Danteum. La representación precisa del monumento es creación del genio, de su capacidad de invención", (A. Sartoris. "Giuseppe Terragni del natural", en *op.cit.*, p. 14).

46: "La mayor parte de las ruinas de Roma no transmitían el valor estético original, sino que, a lo sumo, manifestaban la idea de una extraordinaria grandiosidad, de una amplitud de masas y de espacios; pero esta amplitud y esta grandiosidad eran consideradas más bien como los atributos de una civilización que como valores artísticos absolutos, constantes. El monumento era entonces una forma arquitectónica que transmitía un contenido ideológico, un contenido que se supone conserva una validez más allá de su término, más aún, que tiene un valor eterno", G. C. Argan. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 59.

47: G. Semper. "Degli stili architettonici" [Zurich, 1869], en: *Architettura Arte e scienza. Scritti scelti. 1834-1869*. Napoli, CLEAN, 1987, p. 98-9.

está orientado, al máximo, hacia el futuro. Tiempo profundamente espacial y concreto que necesita, paradójicamente, realizar mitos políticos, nuevas formas de organización de la vida colectiva: *cattedrali dell'avvenire*,⁴² conmemoración del futuro en el presente.⁴³

•

El monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende como testimonio. Este atributo, que pertenece a aquellos edificios que comunican el tiempo y la razón por la cual fueron pensados y construidos, resulta a menudo demasiado genérico, al punto que uno es "[...] tentato di dire che l'architettura è monumentale per definizione".⁴⁴ Y a veces tendenciosamente reducido.⁴⁵ De una u otra manera, es en el testimonio donde la finalidad proclamada del monumento se torna sospechosa, por la clara exposición de sus intenciones, casi siempre traducción reverente de una ideología,⁴⁶ en total afinidad con la historia de los vencedores.

Ma ogni volta che si é affermata una nuova idea ha messo radici nella coscienza colettiva, essa ha trovato sempre al suo servizio l'architettura, a suggerirle l'espressione monumentale più adeguata. All'architettura è stata riconosciuta in ogni epoca un'imponente opera de civilizzazione; sulle sue opere è stato apposto, con volontà consapevole, un sigillo che le consacra simboli dei sistemi religiosi, sociali e politici dominanti. Si deve anche aggiungere che in passato, quando i tempi erano maturi per un cambiamento, il nuovo impulso in genere non è partito dagli architetti, bensì dai grandi rigeneratori della società[...].⁴⁷

Pero, aunque los acontecimientos que se juzgan dignos de ser integrados en la memoria están dictaminados de modo tan unidireccional y jerárquico, son los propios sujetos a los que está destinado el monumento quienes lo transmiten. Es la conciencia y la intencionalidad las que construyen continuamente el monumento proyectando sobre un objeto específico un sistema de significados y de memoria. Un testimonio.⁴⁸

•

De la monumentalidad del Danteum se exige, por un lado, que haya variación, que el tiempo tenga un contenido: que sea *nuevo*; por otro se pretende la supresión del tiempo, que no exista ninguna variación: que se mantenga el *espíritu*. De esta supresión del tiempo en el tiempo -conciliación del devenir con el ser absoluto-, los arquitectos priorizan la aspiración de alcanzar un estado puro: "[...] dove, in un raffinemento alchemico, il progettare, il mettere in forma, conduce ad una sublimazione della materia stessa verso la

continua approssimazione ad un'armonia ideale".⁴⁹ Descubierta la sustancia que permanece,⁵⁰ el objeto ya no podrá ser afectado por los cambios en el tiempo. El principio de la permanencia de la sustancia presenta el tiempo como inmutable. La sustancia del fenómeno, corresponde así al permanecer y a la no-transitoriedad del tiempo. Ahora bien, si la ley geométrica es considerada como la sustancia que posee esa existencia no transitoria, no quita de ningún modo, que su permanencia no deje de ser una presuposición por parte de Lingeri y Terragni.⁵¹

3. (simbolismo)

El anatema lanzado por la arquitectura moderna contra la retrospección, en pro de la exigencia del devenir temporal y, por ende, de la secularización del tiempo, lleva en sí el germen de su propia implosión: la idea trascendental del llamado espíritu arquitectónico.⁵² Entre el devenir y la permanencia se interpone simbólicamente el Danteum, como linde del mundo moderno de todo lo anterior. El movimiento de esta pieza está sujeto por un procedimiento más ambiguo que reaccionario: invocando secularizar la arquitectura pretenden, al mismo tiempo, sacralizar la razón arquitectónica con el nombre de *spirito nuovo*.⁵³ "La nuova generazione sembra proclamare una rivoluzione architettonica: rivoluzione tutta apparente. Un desiderio di verità, di logica, di ordine, una lucidità che sa di ellenismo, ecco il vero carattere dello spirito nuovo".⁵⁴ En este entresijo, que fluctúa entre la razón y el espíritu, no queda otra elección que crear un mundo de "formas simbólicas".⁵⁵ Así, la naturaleza pública del Danteum ya no estribará tanto en albergar actividades como en simbolizarlas. Dentro de este margen, el Danteum se forja bajo los caracteres de la ambigüedad y la excedencia de significado.

•

Si lo que permanece se formaliza a través de la ley geométrica, la estructura simbólica del Danteum se genera a través del número,

Intanto non poteva sfuggire alla nostra preoccupazione di progettisti l'aggravarsi del problema di innestare fin dalle origini degli schemi geometrici della Costruzione monumentale il significato, il mito, il simbolo inteso come una sintesi spirituale en el caso dell'Opera Dantesca evidentemente numerica.⁵⁶

48: Para una ampliación de este tema, véase: J. Muntañola. *Las formas del tiempo*. Badajoz, @becedario, 2007. P. Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta, 2003.

49: A. Cuomo. *Alberto Sartoris...*, op.cit., p. 23.

50: "Para que el tiempo no se reduzca a una sucesión de apariciones y desapariciones, debe permanecer; pero nosotros sólo reconocemos este aspecto observando lo que permanece en los fenómenos y que determinamos como sustancia, relacionando lo que permanece con lo que cambia. [el subrayado no está en el texto original]", P. Ricoeur. *Tiempo y narración*. México, Siglo veintiuno, 1996, p. 705. Esta cita está tomada del punto 2, de la primera sección, de la cuarta parte, que se intitula: "¿Tiempo intuitivo o tiempo invisible? Husserl frente a Kant", y hace referencia al concepto de "tiempo objetivo" de Kant y no al concepto de tiempo en general.

51: "De tal modo se encuentra también la primera creencia metafísica que se ha recordado aquí, la de que hay algo que dura eternamente; el arte sería precisamente el símbolo de esto... En este segundo aspecto tiene cabida todo el conjunto de las representaciones más o menos místicas de la perfección de la obra de arte: justamente porque representa lo eterno y lo inmutable la obra rechaza el devenir y todas sus implicaciones", G. Vattimo. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona, Ediciones Península, 2003, p. 206.

52: Esta carga menor de metafísica es extrapolable, incluso, en el bando funcionalista. En 1923, Adolf Behne ya afirmaba que la sustancia del funcionalismo, y lo que justamente la diferenciaba de una posición meramente utilitarista, era una cuestión que "[...] si avvicina perciò alla filosofia e ha un fondamento metafisico", (*L'architettura funzionale*. Firenze, Vallecchi editor, 1968, p. 46).

53: "Y aquí llegamos al dilema que está en la raíz

del Movimiento Moderno y que sigue vigente todavía hoy. Si los edificios tienen que retener su singularidad como símbolos, ¿cómo pueden entonces ser resultado de un sistema industrial cuyo propósito y justificación es buscar soluciones generales? En los años veinte, una serie de soluciones únicas se erigió como símbolo de una idea universal que no podía ponerse en práctica", (A. Colquhoun. *La arquitectura moderna...*, *op.cit.*, p. 31).

54: Gruppo 7 (U. Castagnoli; L. Figini; G. Frette; S. Larco; G. Pollini; C. Rava y G. Terragni). "I. Architettura" [*Rassegna Italiana*, 1926], en E. Mantero. *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, *op.cit.*, p. 62.

55: "El logos del límite es, en efecto, el símbolo... El símbolo es el lugar lógico de juntura y gozne, o de bisagra (cópula-disyunción) entre el cerco encerrado en sí y el cerco del aparecer. La lógica del límite es, por esta razón, ante todo una lógica de las formas simbólicas", (E. Trias. *Lógica del límite*. Barcelona, Ediciones Destino, 1991, p. 97[nota 13]).

56: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 4.

57: Cfr. R. Valdameri. "Statuto del Danteum", en T. Schumacher. *Il Danteum di Terragni*, *op. cit.*, p. 145.

58: Cada una de estos aspectos conducen a cuestiones de significación como si se tratara de un edificio religioso medieval: "[...] avant l'époque de la Renaissance, les édifices n'étaient pas seulement considérés comme des agencements d'espaces et de volumes, mais apparaissaient également porteurs, par leur configuration, d'une signification symbolique," (R. Krautheimer. *Introduction à une "iconographie" de l'architecture médiévale*. Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 5). El nombre dado constituía una de esas particularidades esenciales; a veces incluso, toda la analogía era resumida dentro del nombre. Sobre la influencia de la arquitectura medieval ("i miti dei maestri comacini")

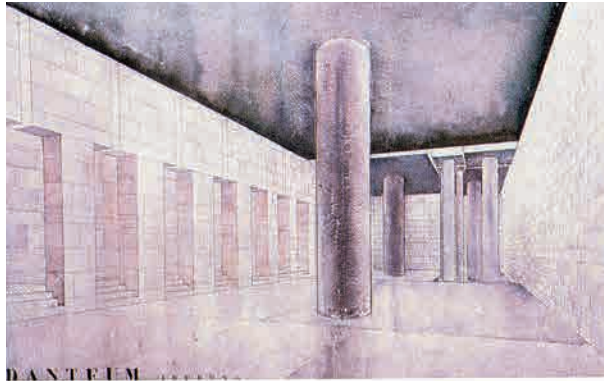
Y del propio nombre, lugar del verbo dantesco, sueño imperial de Dante, Templo a Dante.⁵⁷ Existe una relación estrecha entre lo simbólico de la numerología y su denominación.⁵⁸ El nombre es considerado como evocador suficiente de todas las connotaciones en relación con el modelo del universo dantesco descrito en la *Commedia*. Con esta estrategia se evita que el modelo sea imitado del todo. El principio de la analogía entre el Danteum y la *Commedia* se inscribe alegoricamente en términos de un viaje iniciático construido mediante un complicado sistema de relaciones y correspondencias numéricas, emanación del componente simbólico. La arquitectura llega al símbolo asediando en una forma conclusa el infinito deslizarse de las imágenes.

•

Para que el contenido simbólico de un edificio no desaparezca, el rol que juegan las funciones rituales o "litúrgicas" es imprescindible,⁵⁹ puesto que ni los símbolos ni, más ampliamente, la esfera de lo simbólico en general existen en abstracto, sino que son determinados por las formaciones sociales que los engendran: "[...] los símbolos están vivos sólo en la medida en que están 'preñados de significado' para los hombres y las mujeres que interactúan observando, transgrediendo y manipulando para sus fines privados las normas y los valores que expresan los símbolos [...]"⁶⁰ Del Danteum persiste su condición de proyecto. De ahí la insistencia, por cierta parte de la crítica, de reducir los aspectos simbólicos a tono expresivo, exceso ausente de carácter semántico determinado por la subjetividad,⁶¹ o por el contexto cultural-histórico-literario de su época.⁶² Si es en el seno del ritual donde el objeto renueva su significado (donde es más de lo que aparece), queda claro que al tratarse de un edificio que nunca llegó a ser construido, su condición de signifiante, en relación a sus funciones "litúrgicas", deviene relegada. Pero la capacidad del Danteum de travestir su configuración proyectual en imagen lo transforma en un objeto visual paradójico. Huellas de ningún cadáver. Las imágenes del Danteum muestran la orientación de lo no visible hacia lo visible; ideas y conceptos se nos aparecen contenidos en un cierto dispositivo, transmitiendo un discurso sobre el mundo, sobre una representación del mundo, en definitiva, dando un paso hacia lo simbólico.

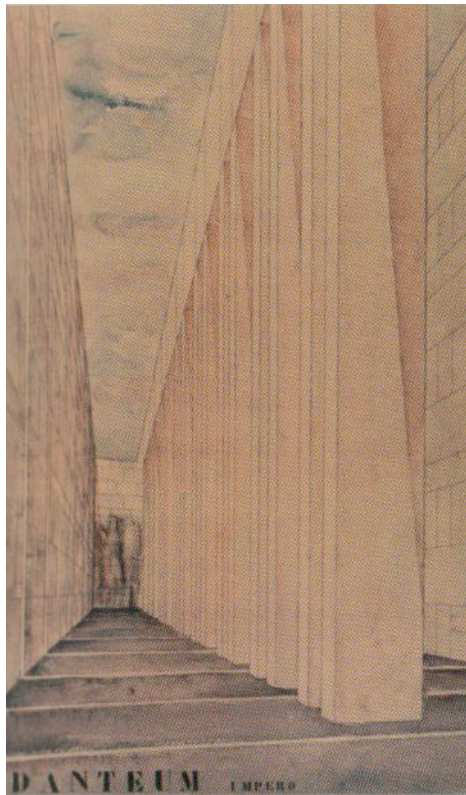
•

En el Danteum parecen toparse cara a cara los dos rostros de cualquier estructura simbólica. Una, denominadora hermética, fuente inagotable de interpretaciones.⁶³ La otra, mera representación *ad literal*.⁶⁴ En la primera, una ordenación de normas y valores guían y controlan, en general, la prefiguración



09

09 *Tavola 12*, perspectiva de la sala del Infierno, (Schumacher, 2004: 12)

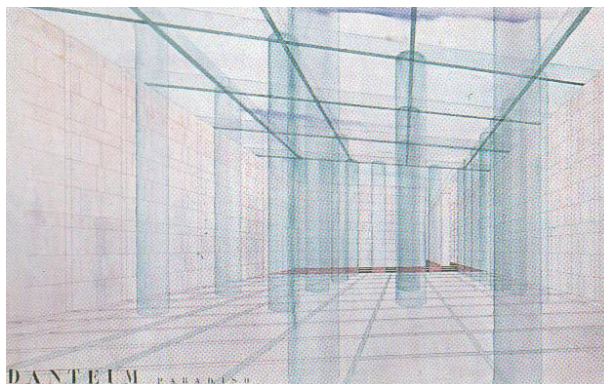


10



10

10 *Tavola 13*, perspectiva de la sala del Purgatorio, (Schumacher, 2004: 13)



11

11 *Tavola 14*, perspectiva de la sala del Paraíso, (Schumacher, 2004: 14)

12 *Tavola 15*, perspectiva de la sala del Imperio, (Schumacher, 2004: 15)

en la obra de Giuseppe Terragni, véase: T. Schumacher. *Surface & Symbol. Giuseppe Terragni and the Architecture Italian Rationalism*. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

59: "Creo que la importancia del rito y su naturaleza colectiva, su carácter esencial de elemento conservador del mito constituyen una clave para la comprensión del valor de los monumentos y, para nosotros, del valor de la fundación de la ciudad y de la transmisión de las ideas en la realidad urbana", (A. Rossi. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995 [9.ª ed.], p. 66).

60: V. Turner. *La selva de los símbolos*. Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 49.

61: Cfr. F. Pérez. "El símbolo en la estética contemporánea. ¿Es posible una teoría laica del símbolo?", en Romero, Diego (et. al.) *Simbolos estéticos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

62: "Il contenuto simbolico di Terragni compare come creazione di metafore architettoniche di materiali moderni e tecniche moderne, a imitazione della nuova architettura del Nord Europa; poi si trasforma (intorno al 1932) nella esposizione di concezioni fasciste di vario genere; infine diventerà un tono espressivo più generalmente culturale-storico-letterario [el subrayado no está en el texto original]", (T. Schumacher. *Il Danteum...*, op. cit., p. 54).

63 "Si la obra es depositaria de varios significados a la vez, si es simbólica precisamente a causa de la pluralidad de sus sentidos, si es una propuesta o un desafío lanzado a las convenciones lingüísticas, el crítico se ve naturalmente obligado a desarrollar, a multiplicar ulteriormente, a recomponer libremente (o casi) las metáforas y los signos que se entrelazan como disponibles y abiertos en la obra misma", (M. Tafuri. *Teorías e historia de la arquitectura...*, op.cit., p. 140).

64: "El edificio puede sugerir, acaso, una dimen-

ideológica. En el segundo, el contenido está estrechamente relacionado con la forma externa del símbolo, su accesibilidad es básicamente sensorial. En el Danteum Lingeri y Terragni arrebatan, en lo posible, la envoltura retórica de su contenido simbólico. "Si tratta di ottenere il massimo di espressione col minimo di rettorica, il massimo di commozione col minimo di aggettivazione decorativistica o simbolistica".⁶⁵ Al disociar la forma del contenido, el símbolo se deshace de la sombra ornamental para revestirse a la luz de un reflejo ideológico.

Mentre la funzione manifesta del Danteum era quella di museo e biblioteca che ospitasse tutte le edizioni reperibili delle opere di Dante (oltre a opere su Dante), gli ambiente maggiori del vasto edificio dovevano rappresentare le cantiche della *Divina Commedia*, viste come simbolo del significato politico di Dante: unificazione dell'Italia e ambizioni imperiali.⁶⁶

Por un lado, se resiste a caer en la retórica, por otro, siendo consciente que en el símbolo la representación y lo representado nunca coinciden totalmente, se potencia la disociación, exasperando el sentido ideológico de la misma. Si el Danteum posee unas dimensiones, más acá y más allá del "símbolo político",⁶⁷ es porque el gesto normativo de esta estrategia dilata la convención ideológica de ciertas formas simbólicas en la recomposición de otras formas "inéditas" y "ennoblecidas" a través del carácter dispar e incluso contradictorio de las dos caras del símbolo.

•

Resulta paradójico que la arquitectura pretenda ser construida simbólicamente bajo una presuposición estrictamente racional. No se aclara la devolución de una determinada carga espiritual a una arquitectura moderna escéptica que ha dejado de ser representativa: si el símbolo es una representación, una arquitectura no representativa deja de ser simbólica. El recurso de apelación de Lingeri y Terragni tampoco es tan claro. Existe la necesidad de anteponer el tema de la disolución simbólica como elemento de reflexión teórica que opere y examine los procedimientos en la misma producción del objeto.

Si tratta in sintesi di scegliere fra evasione o disamina, quello che v'è di certo, è che noi abbiamo dovuto investire nell'analisi del tema propositoci anche il problema creato dalla riunione di questa pericolose parole che stanno a indicare un millenario modo d'intendere l'architettura: Arte di masse.⁶⁸

La pervivencia del símbolo se sujeta a partir de concentrar el examen en la recepción colectiva,

adoptando la derivada ambigüedad de un objeto no simbólico, como simbolizando su propia *a-simbolia* desde la afirmación de su composición geométrica. De manera contraria, su aparente carácter no arquitectónico ratifica la ambigüedad de su proceder simbólico. Revocar la convención simbólica es también agudizarla. El Danteum se instala en la perpetua maroma y en el vértigo entre lo estrictamente disciplinario y lo necesariamente fuera de sí, en ese decir lo indecible.

•

Se llega a un esquema histórico que difiere totalmente del cuadro acostumbrado. El Danteum se encuentra totalmente instalado en las relaciones temporales que existen dentro del sistema de signos alegóricos. Por otro lado, esta condición auténticamente temporal es escondida bajo una estrategia estrictamente racional, mediante la cual, el símbolo es transformado en una automistificación obstinada de género profético. Las imágenes del Danteum se insertan en el tiempo para escenificar, ante los hombres del presente, “lo nuevo como siempre lo mismo”. La concepción simbólica persiste en este transvase. Una fabricación y al mismo tiempo, una ensoñación. Un rasguño esotérico que no puede sobrevivir serenamente, puesto que no es sino el velo que cubre un “llegar a ser” bajo la forma de un “haber sido”.

4. (aulicidad)

1870. Después de la reunificación de Italia la exigencia de una arquitectura nacional se reclama desde la obstinada fuerza de la diferenciación.

Si tratta quindi di una “italianità” che ha origini più remote e profonde di quella che interviene nelle necessita propagandistiche del fascismo e che, tramandata dalla cultura romantica italiana, aveva tradotto le aspirazioni rivoluzionarie della borghesia europea, i suoi entusiasmi, il suo spleen, nella particolare visione del risorgimento, in cui lo stesso fascismo trovava certe motivación. E’ l’aspirazione ad una “unità” intesa più che nei termini di una riunificazione nazionale proprio come unità spirituale, che, a partire da un antico retaggio della cultura italiana, trova nei motivi romantici risorgimentali la sua definizione [...].⁶⁹

La búsqueda de autenticidad, incrementada por su estado de urgencia, se ve en la obligación de fundar un “estilo nacional”, forzoso de referencias simbólicas que ligen los atributos del pasado y celebren la exaltación en el presente de las leyes supremas del llamado espíritu del pueblo.⁷⁰ El nuevo

sión cuasi-mimética que puede pensarse, ambiguamente, como evocación de un paquebote, o como la quilla de una nave cubista (así en Nôtre Dame du Haut en Ronchamp, de Le Corbusier), que sugiere acaso símbolos relativos a lo sagrado en la tradición cristiana eclesiástica... Pero jamás esas interpretaciones pueden agotar el sentido ambiguo de esas formas simbólicas”, (E. Trías. *Lógica del límite, op.cit.*, p. 181).

65: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. d.

66: T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op. cit.*, p. 24.

67: “Non essendo né puramente un edificio governativo, né un monumento ai caduti (tipico tema fascista), il progetto del Danteum possedeva una dimensione che andava al di là del simbolo politico”, *Ibidem*.

68: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. d.

69: A. Cuomo. *Alberto Sartoris...*, *op.cit.*, p. 20.

70: “El tema central de las poéticas románticas era el tema de la libertad como condición primera y básica de la conciencia e incluso de la presencia misma del hombre en el mundo y de su actitud ante la realidad. En Italia también es fundamental el problema de la libertad, pero se plantea en términos muy restringidos: lo primero que hay que conseguir es la independencia nacional, y sólo a partir de ahí podrá iniciarse una reforma de la sociedad. No podía ser de otra manera: la dominación austriaca y las monarquías absolutas habían supuesto, más que una ofensa contra el orgullo nacional, una garantía para la parte más retrógrada de la sociedad italiana y una barrera contra cualquier perspectiva de reforma y de progreso social. Era inevitable que las fuerzas vivas de la inteligencia italiana trataran de cambiar un estado de cosas que iba prolongando año a año el retraso italiano con respecto a otros grandes países europeos, todos ellos, más o menos avanzados en la vía del desarrollo industrial: pero también era

inevitable que esas fuerzas vivas se agotarán en una polémica anticonservadora que, en comparación con los imponentes conflictos sociales que se estaban preparando y desarrollando en otras partes del mundo, tenía un interés puramente local”, (G. C. Argan. *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Akal, 1988, p. 146).

71: Lo Zingarelli 2005. *Vocabolario della lingua italiana*. Bologna, Zanichelli, 2004.

72: “El propio origen de la arquitectura moderna no sólo estuvo acompañado, sino que se apoyó directamente en una reflexión acerca del concepto de monumento. No hay una teoría de la arquitectura moderna que no haya colocado al monumento como origen mismo de la diferencia entre construcción y arquitectura: desde Ruskin, Viollet o Loos”, J. Quetglas. “Monumentos. Dos de Terragni” [parte de una conferencia dada en el Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, en Mayo de 1997], en *WAM 6*, <http://web.arch-mag.com>, p. 2 de 7.

73: H.R. Hitchcock. “Alla ricerca di una nuova monumentalità...”, en L. Patetta. *La monumentalità...*, *op.cit.*, p. 107.

74: Un filtro más de la misma veta: “[...] toda forma de arquitectura noble es, en cierta manera, la encarnación de la política, la vida, la historia y la fe religiosa de los pueblos”. J. Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona, Stylos, 1987, p. 186.

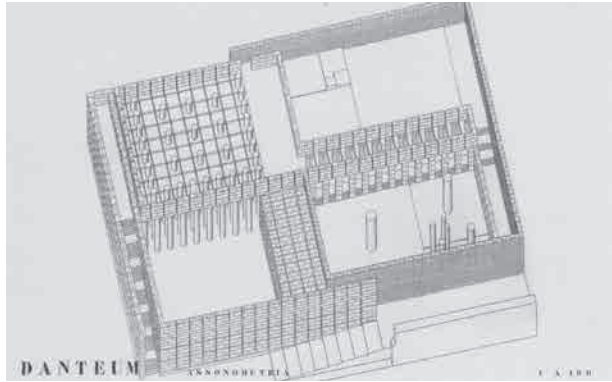
estado italiano necesita autoafirmarse, convergiendo todas sus miradas en la ciudad. A la pequeña monumentalidad burguesa que caracteriza las capillas de familia en los cementerios, se adhiere el carácter declaradamente áulico y celebrativo de las realizaciones ministeriales y de los concursos nacionales. La arquitectura debe representar los sueños, las necesidades y las costumbres: la índole del pueblo. Los concursos y la monumentalidad conmemorativa influyen sobre esta temática, el discernimiento sobre lo áulico se convierte en el punto de partida.

•
áulico [vc. dotta, lat. *aulicu(m)*, nom. *aulicus*, dal gr. *aulikós*, da aulē 'aula'; av. 1550] **agg.** (pl.m. -ci) **1** (lett.) Di corte: consiglio, consigliere a. **2** Nobile, colto, raffinato, detto di lingua, stile e sim: *linguaggio a.; scrittore, poeta a.* || **aulicamente, avv.**⁷¹

•
En razón de la filogénesis aristocrática que nace del concepto mismo de monumento se describe la diferencia entre construcción y arquitectura.⁷² La interrupción de la continuidad homogénea del tejido, es uno de los primeros y últimos elementos que permite al monumento establecer esta distinción.

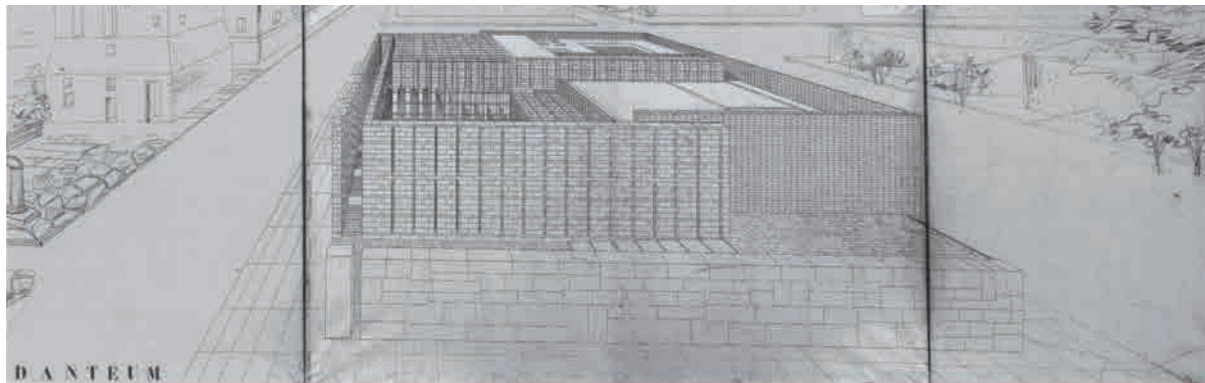
Per queste i bisogni collettivi determineranno le caratteristiche materiali, ma soltanto l'espressione monumentale potrà conferire loro l'importanza simbolica necessaria a costituire un nucleo vivo e un punto focale per progetti degli urbanisti che necessariamente restano piuttosto schematici e privi di elementi visivamente qualificanti.⁷³

El monumento tiene la propiedad de transmitir precisas connotaciones simbólicas subrayando su original deber representativo, evitando que su autoridad formal dependa únicamente de su carga autosignificante. La aulicidad traza esa distancia frecuente entre los edificios representativos y los edificios utilitarios, con el fin de preservar esa noble diferencia.⁷⁴ Para *l'ambientismo* italiano de entreguerras, es inaceptable la nueva esfera de valores racionales (entre ellas la economía) y controlables (como los recursos tecnológicos) en la intervención de la ciudad histórica. Marcello Piacentini, en uno de sus frecuentes ataques al racionalismo, explica la defensa de esta insalvable distancia:



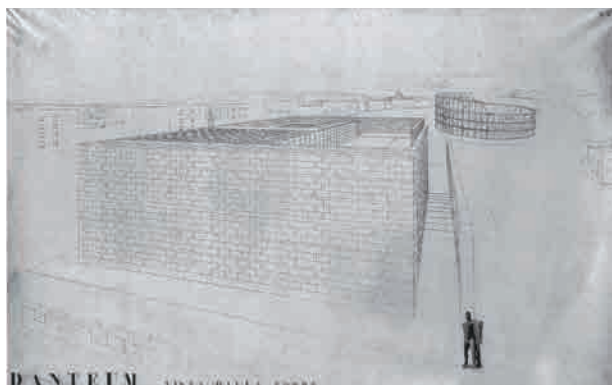
13

13 *Tavola 16*, axonometria (APL), (Baglione; Susani [a cura di], 2004:95)



14

14 *Tavola 18*, prospettiva (APL), (Baglione; Susani [a cura di], 2004:70)



15

15 *Tavola 22*, prospettiva (APL), (Baglione; Susani [a cura di], 2004:43)

75: M. Piacentini. "Prima Internazionale architettonica" [*Architettura e Arti Decorative*, 1928] en L. Patetta. *L'Architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*. Milano, Clup, 1972, p. 161. Por su parte, el adalid de *l'ambientismo* italiano, G. Giovannoni, interpondrá el problema entre el *arte di costruire* y *gli edifici urbani*. Véase: G. Ciucci. *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città. 1922-1944*. Turín, Einaudi, 1989.

76: "Áulico. [De *aula* = corte]. Cortesano, palaciego, oficial. Un pintor *áulico* es un pintor del rey; un arte *áulico* es un arte consagrado a la pompa oficial, como, por ejemplo, el arte persa aqueménide", A. Calzada. *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.

77: G. C. Argan. *El arte moderno...*, *op.cit.*, p. 254.

78: R. Etlin. *Modernism in Italian Architecture. 1890-1940*. Cambridge, Massachusetts, London, the MIT Press, 1991, p. XX.

Non dico che ci debbano essere due architecture, una popolare e una aristocratica, una in mutande e una in frack. Ma la stessa architettura sarà più o meno splendida – ornata, composita, creata con fantasia – a seconda degli argomenti e dei luoghi. Roma imperiale, aveva, nei suoi Fori, templi corinzi di marmo e basiliche di travertino: i due milioni di popolo abitavano in case semplici, modeste, come quelle che si son trovate a Ostia, anonime, razionalissime.⁷⁵

La arquitectura y la ciudad son emisoras de informaciones que dependen más del pasado, de la estirpe y de una cierta responsabilidad con la producción de élite, garantizando así un trasiego coherente con la estructura de ciertas formas que sí son aceptadas como autónomamente informativas, restregándose precisamente en la cualidad de dichas imágenes (de los argumentos y de los lugares). Contradicción de una arquitectura que pretende agotar los propios significados en su mismidad, y en tanto que ya solo puede hablar de ella misma, anhela mantener a toda costa su construcción como reveladora de ciertos mitos, al mismo tiempo que se rehúsa, en el fondo, a entrar en un coloquio con los movimientos que ella misma provoca.

•
El término *áulico* es un adjetivo, que por extensión, asume el encargo de representar e interpretar las aspiraciones del orden constituido, del poder político, de sus instituciones y de su cultura.⁷⁶

[...] los edificios representativos, los monumentos de las ciudades del pasado, significaban y comunicaban la presencia de Dios o la autoridad de la Iglesia; el palacio real, el poder soberano; la casa señorial, el rango o el censo del propietario. En definitiva, comunicaban el orden jerárquico que desde arriba se imponía a la sociedad; en otras palabras, la comunicación era precepto, norma, orden.⁷⁷

Si el simbolismo significa ambiguamente, se diría que la aulicidad comunica de una manera precisa. En este sentido, la comunicación se hace indispensable en cuanto expresa, refuerza, codifica. El poder representativo de la arquitectura va guiado por este eje.

Since the earliest times, temples and palaces had been invested with an importance that reflected the legitimacy of religious and civil authority. With the cultural relativism of the Romantic revolution, representative architecture was now deemed to be the building type the best reflected the most characteristic features of that particular culture.⁷⁸

Ante la aparición de nuevos intereses que ya no son los de una burocracia dominante y ante la formación de un nuevo orden social este dominio es obligado a dar un giro.

La sociedad democrática carece de clase, tiene solo funciones y todas las funciones son igualmente necesarias; toda ella está formada por comunicaciones, pero éstas no vienen desde arriba, sino que circulan. La comunicación que constituye el tejido vital de la sociedad democrática es entre persona y persona, es intersubjetiva.⁷⁹

Sin embargo, sobre la base de la diferencia que exige a los edificios públicos ser cualitativamente diferentes de aquellos seculares, se continúa construyendo una forma especial de lenguaje. Basta sentir el martilleo del término áulico en oposiciones tales como lo “oficial” contra lo “popular”, o en presuposiciones que separan la arquitectura genuinamente auténtica de todo aquello que no pueda señalarse como tal.⁸⁰

•

Una explicación: el proceso ininterrumpido de secularización transforma la arquitectura en un hecho sin ninguna significación ni justificación ritual. Sin ellas la arquitectura se vuelve una escritura instrumental, la forma al servicio de un acto operativo: función y técnica, dejando de lado esa capacidad de preocuparse por las innovaciones plásticas ligadas a la experimentación. El vocabulario abstracto y universal borra los signos especiales y tiende a un limitado número de relaciones siempre semejantes.

Pero esta explicación olvida la mediación fundamental que debe existir en todo proceso de comunicación entre las condiciones materiales de producción de un determinado objeto y su comprensión como estructura portadora de un contenido estético preciso. Por otra parte, tampoco es acertado el razonamiento que establece el contenido estético de la arquitectura como la expresión inmediata de las ilusiones ideológicas de un grupo social sin fijarse en el proceso de mediación que ineludiblemente debe existir para que estas ilusiones adquieran una representación no sólo plausible sino persuasivamente eficaz.⁸¹

En el Danteum esta mediación no es una grieta por donde presumir una cierta veleidad retórica y triunfalista, como tampoco circunscribe una investigación de orden puramente lexical. El desafío consiste en la afanosa búsqueda de un proceso de mediación figurativa con el que dar a entender la nueva arquitectura y la nueva realidad social que se va definiendo durante el fascismo. El Danteum, así como todos los proyectos para Roma de Lingeri y Terragni (que tienen por destino común no haber sido

79: G. C. Argan. *El arte moderno...*, *op.cit.*, p. 255.

80: “Uno de los aspectos más particulares del Movimiento moderno fue la dimensión, intensamente polémica, de su iconografía. Y la particular naturaleza de esta polémica es lo que ha conducido al movimiento ha ser visto, en la actualidad, como un ente muerto por sí mismo. En primer lugar, la polémica, al ser antiacadémica, requería la abolición precisa de aquellas reglas inherentes a la continuidad básica de cualquier vocabulario. En segundo lugar, la polémica invistió con valores éticos a la maquinaria imaginativa del período. Al eliminar cualquier regla académica y disociar el contenido ético de la forma artística, cualquier eclecticismo que contenga un rechazo de tales reglas o formas está fuera de la polémica y no podrá ser considerado como un aspecto del movimiento moderno”, P. Eisenman. “Genuinamente inglés. La destrucción de la caja”, en *Arquitectura* 211, 1978, p. 55.

81: I. Solá-Morales. “La arquitectura como representación...”, *art. cit.*, p. 62. Véase también: J. Guillerme. *La figurazione in architettura*. Milano, Franco Angeli, 1982.

construídos), asumen el matiz de este desafío.

82: G. Ciucci. "El 'espacio mítico' de Terragni", en A. Pizza (selección de). *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 43. Este artículo constituye un ítem del libro de G. Ciucci. *Gli architetti...*, *op.cit.*

83: G. Terragni. "La costruzione della Casa del Fascio di Como" [*Quadrante* 35/36, 1936], en E. Mantero. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 130.

84: A. Sartoris. "Nel cuore dell'architettura", en *Tempo dell'architettura - Tempo dell'arte. Cronache degli Anni Venti e Trenta*. Fondazione Adriano Olivetti, 1990, p. 112.

85: "Desde el punto de vista compositivo el monumento reclama de inmediato una exigencia de simplicidad y de compacidad de la forma: lo que podríamos definir como el carácter lacónico de la belleza", (M. Scolari. "Vanguardia y nueva Arquitectura", en AA.VV. *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza editorial, 1979, p. 208).

La abstracción es total y el mito que el edificio tiene que transmitir (la fuerza concentrada en Mussolini, la transparencia de la idea fascista, el orden reconstruido del fascismo) existe en la medida en que el artificio habla de valores reales: líneas de fuerzas isostáticas, paredes transparentes, rectángulos áureos, son artificios que asumen aquellos valores en el momento en que comunican aquellos mitos.⁸²

•

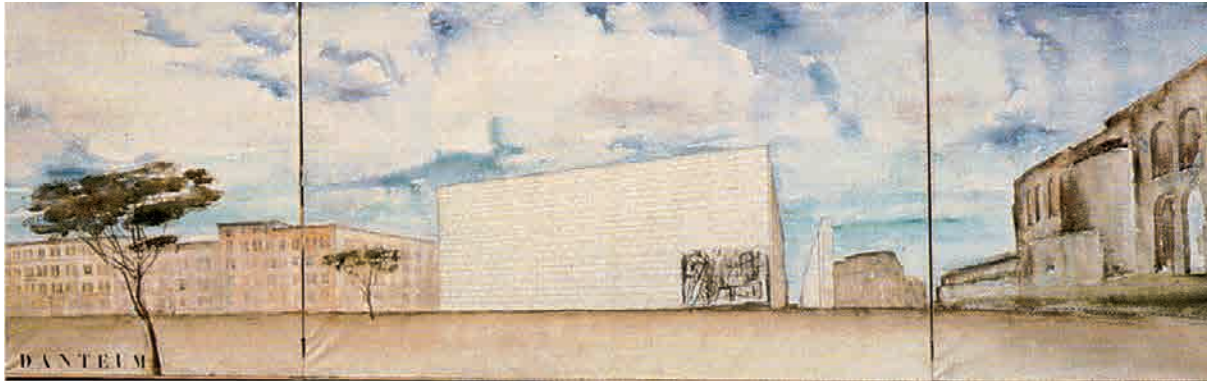
1936. En el informe de la Casa del Fascio, Terragni escribe:

Una casa per il popolo non è, e non può essere, una costruzione di "tipo popolare" nel significato che comunemente si dà a tal genere di edilizia. Se per la costruzione di un sistema de alloggi popolari si tiene il massimo conto del fattore costo in confronto di un minimo de benessere, di spazio, di higiene, in una casa dedicata e destinata al popolo intervengono fattori morali, politici, propagandistici che integrano il fondamentale scopo di creare una sede alle organización del Partito.⁸³

La capacidad programática para figurarse como un interlocutor válido (un *media*) entre el partido y el pueblo pasa en la Casa del Fascio por un proceso de producción en función del hombre y de la virtud social, aquello que Alberto Sartoris definía como el paso de la mecánica al dinamismo en virtud del "espíritu de necesidad" que gobierna la función del construir.

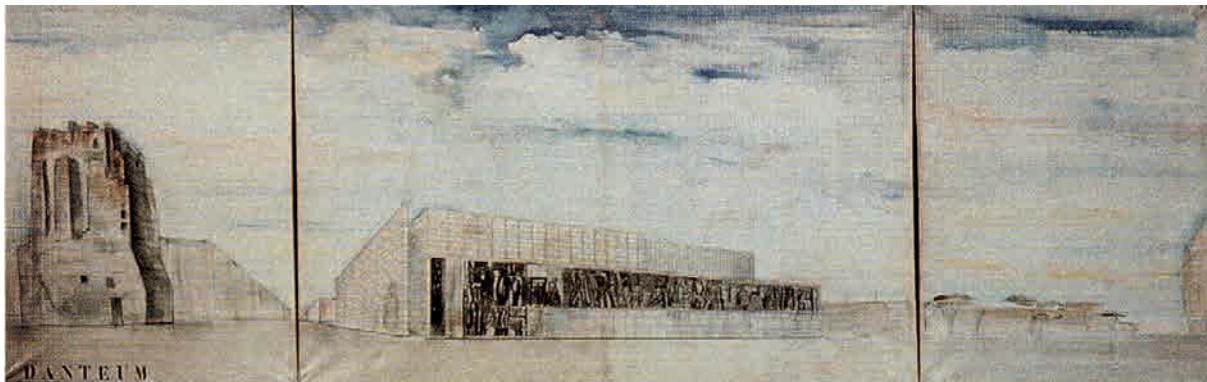
Necessità sociale che non si riduce alle soluzioni materialista la cui espressione sarebbe allora meccanica; necessità sociale che rispetta la libertà umana e le consente de affermarsi in una novità vivente, organica, realizzante l'armonia dell'ordine meccanico e del dinamismo spirituale – o che piuttosto permette al dinamismo di illuminare questo ordine meccanico, di svincolare il fervore lirico- [...] ⁸⁴

La arquitectura al servicio de una función didáctica para con la vida, una didáctica que favorece la participación en una dimensión colectiva derivada de la integración general con el mundo productivo de lo nuevo que vive e impone un orden. Un dinamismo espiritual que desea unificar y reunir la síntesis perdida entre la "arquitectura" y la "sociedad". Esta estrategia, tanto en la Casa del Fascio como en el Danteum, se despliega, en principio, como ámbito de contemplación donde asentar la belleza lacónica de la monumentalidad,⁸⁵ asumiendo el valor testimonial de un orden nuevo en favor de una ascética elaboración lingüística; pero la desnudez no es suficiente para la pretensión efectivamente didáctica de



16

16 *Tavola* 20, perspectiva, (Schumacher, 2004:9)



17

17 *Tavola* 21, perspectiva, (Schumacher, 2004:9)

proveer una memoria común. En el caso específico del Danteum esta falta se resuelve con la incorporación de un “pretexto”:

La ricerca dell'essenziale in questi tre campi [literal, alegórico y anagógico] ci porta a considerare il fine eminentemente didattico dell'Opera; E questo potrebbe essere valutato come il “pretesto” dell'Opera d'Arte se la meravigliosa epoca in cui viviamo non fosse límpida dinnanzi alla nostra mente a confermare le doti profetiche di Dante.⁸⁶

86: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. 20.

La investidura de este “libreto de ópera” entrega al Danteum a una puesta en escena siempre continua. Un traje que inevitablemente termina siempre por mostrar el silencio de su cuerpo desnudo.

¿De qué nos ha hablado en realidad Terragni hasta ahora? De un código de transformaciones que tienen como fundamento unos elementos primarios –muros, columnas, espacios, deslizamientos de planos– presentados como *significantes* arbitrariamente vinculados a *significados*. Es aquí donde la dimensión del recuerdo es asumida como “pre-texto”: La Divina Commedia se resuelve en una comedia “humana – demasiado humana”, privada incluso de escenario, en tanto que el teatro se confunde con el actor y el actor es tan sólo el puro signo que se transforma sin pausa.⁸⁷

87: M. Tafuri. “El sujeto y la máscara...”, *art. cit.*, p. 112.

Un silencio que aún hoy pretende desdibujarse con la hipertrófica elaboración del significado.

•

Para Peter Eisenman la función representativa que la arquitectura ha desempeñado desde el Renacimiento es mero simulacro (representación de representación). Punto de inflexión. La arquitectura deja de ser “tal como es”, ya no representa exactamente la realidad, ya no existe esa adecuación de nuestras representaciones a las cosas: “El significado de una catedral gótica o románica estaba en sí mismas, era *de facto*.”⁸⁸ La arquitectura deja de tener un significado inherente para ser la representación de una arquitectura previa.

88: P. Eisenman. “El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin”, en *Arquitectura Bis*, 1984, p. 30.

Este desplazamiento puede entenderse a través del cambiante “status” de los órdenes: hasta el siglo XVII se pensaba que eran paradigmáticos y atemporales. Este desplazamiento, como ya quedó dicho, se produjo por que el lenguaje había dejado de estar en consonancia con la representación; es decir, lo que se explicaba en el objeto no era un significado sino un mensaje.⁸⁹

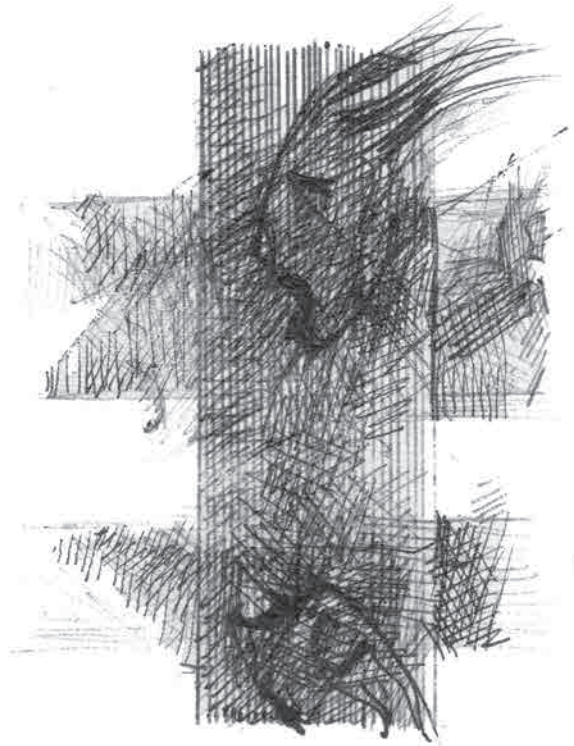
89: *Ibidem*.

Es decir, la arquitectura pasa a ser el portavoz de su propia desaparición. El propósito de Lingeri y Terragni es inyectar este mensaje en el fondo de las relaciones formales. Monumentalidad, simbolismo y aulicidad se expanden al modo de un gesto total de intelección. Un acto del cual puede decirse que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, retrocediendo el fin al origen para anularlo. La imposibilidad de este propósito radica en que el Danteum ya no puede ser considerado un 'objeto eterno', porque ni siquiera tiene orden de aparición en un ritual determinado. Sucede así que, "[en] lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber la política".⁹⁰ Este acto de Lingeri y Terragni, hoy, en un momento en que la historia ya no se caracteriza por el concepto de progreso, ni el concepto de superación, se nos devuelve en su transparencia y en su redoblamiento: no lucha contra la falta de significado, se busca que lo significado sea aún más significado, "La ars retórica se adueña de los objetos, pero los deja mudos por exceso de ambigüedad".⁹¹ Y dado el clímax del juego, la política tampoco es la misma, puesto que parece habitar en la figura de este mismo universo deshistorizado.⁹²

90: W. Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994, p. 28.

91: M. Tafuri. "El sujeto y la máscara...", *art. cit.*, p. 26.

92: "La transpolítica es el modo de desaparición de todo eso (ya no es el modo de producción, lo apasionante es el modo de desaparición), esta curvatura maléfica que pone fin al horizonte de sentido", J. Baudrillard. *Las estrategias fatales*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1984, p. 25.



De este modo un cúmulo de elementos compuestos, antiguos y menos antiguos, se introdujo en una construcción nueva. En un muro destacaba el fragmento casi irreconocible de un capitel, o el perfil casi destruido de una arco gótico, pero el diseño del edificio era suyo, de Menochio. Con una actitud inconscientemente desprejuiciada se sirvió de los restos de pensamiento de otros como si fueran piedras y ladrillos. Pero los instrumentos lingüísticos y conceptuales que pudo procurarse no eran neutros ni inocentes. Aquí está el origen de la mayor parte de las contradicciones, de las inseguridades, de la incongruencia de sus discursos.

Carlo Ginzburg

El queso y los gusanos

II. el infierno voces

1. (muzio)

1: "Muzio, Giovanni (1893-1982). Att. soprattutto a Milano, fu l'esponente principale del "Novecento". Lo segnalò un gruppo di abitazioni, la "Ca'Brutta" in via Moscova (1919-23), di un classicismo estremamente semplificato. [...]", (N. Pevsner; J. Fleming; H. Honour. *Dizionario di architettura*. Torino, Einaudi, 1992).

2: La vinculación entre Muzio y Lingeri-Terragni fue expuesta por primera vez en 1937 por Giuseppe Pagano. Al respecto, G. Ciucci escribe: "La vinculación con Muzio significa, para Pagano, expresar un juicio en cierta medida negativo sobre Lingeri y Terragni, todos reunidos bajo la acusación de 'preocupación intelectualista'; sin embargo, la observación recoge una afinidad en el uso de una estructura formal que recupera una relación abstracta con la tradición, de una retícula estructural que se transforma en expresión espacial urbana", (G. Ciucci. "Milán durante los años veinte: cultura profesional y 'milicias fascistas de la arquitectura", en A. Pizza [selección de]. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 35). Este artículo constituye un capítulo del libro de G. Ciucci. *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città. 1922-1944*. Turín, Einaudi, 1989.

3: "In tutta Europa tale caratteristica si verifica: troppo noto e non più recente, è lo scambio d'influenze tra Cocteau, Picasso e Strawinsky... Piuttosto, è impressionante la rispondenza fra Le Corbusier, che è senza dubbio oggi uno degli iniziatori più notevoli di una architettura razionale, e Cocteau", (Gruppo 7 [U. Castagnoli, L. Figini, G. Frette, S. Larco, G. Pollini, C. Rava y G. Terragni]. "I. Architettura" [*Rassegna Italiana*, 1926], en E. Mantero. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 57).

4: D. Vitale. "Antiguo y moderno, abstracción y formalismo en la obra de Terragni", en *2C*, 20-21, 1982, p. 4.

5: "La struttura e la tessitura frazionata stanno a testimoniare il rifiuto di un'architettura colossale e gerarchica e la scelta coerente di realizzare una

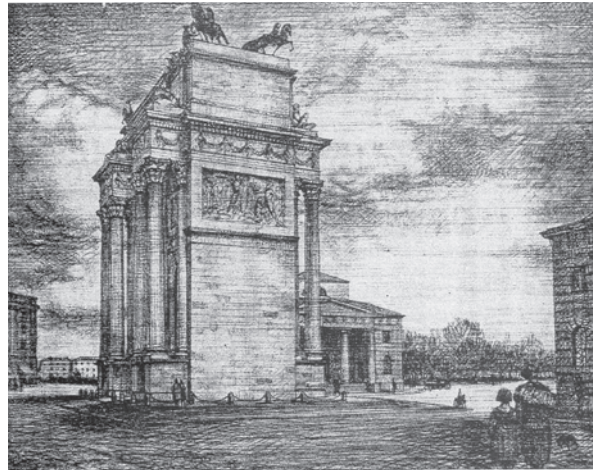
En la sombra que proyecta la arquitectura de Lingeri y Terragni se reconoce la experiencia de Giovanni Muzio:¹ la abstracción de los elementos formales, la evasión de los ejes de simetría, el uso frecuente de líneas invisibles de enlace. Ahí permanece el culto por la tradición clásica y prevalece el valor plástico sobre la expresión de la necesidad, de la función y el uso. Para Muzio el término clásico es entendido como una referencia cultural que invoca elementos estéticos capaces de resistir en el tiempo: una opción por la sintaxis de aquellos sistemas que son típicos y permanentes en la experiencia de la arquitectura como vía de acceso a una modernidad atemporal. No hay una previsible interpretación en clave historicista, puesto que la lectura presupone la selección dentro de la trama continua de la historia de un modelo que, a modo de ejemplo de la obra reconocida como clásica, recaude una enseñanza, susceptible de ser transferida al proyecto, por vía de la comprensión y no de la imitación. Los arquitectos del racionalismo extremarán este proceso de simplificación buscando en la pureza, en lo absoluto, estilizar el elemento lógico de la misma, su estructura.² Esta evocación - en la que confluyen la necesidad de orden, la renuncia al individualismo, el problema del ritmo - se presenta en los fundamentos del racionalismo italiano bajo el nombre de "espíritu nuevo" reconducida a la luz de Cocteau, Picasso, Strawinski y naturalmente de Le Corbusier.³ Así pues, en Lingeri y Terragni, la luz se proyectará en dirección opuesta a aquella de donde proviene la sombra y no al revés.

•

El edificio de viviendas conocido como la Ca' Bruta (1919-22) de Giovanni Muzio es no sólo la "[...] 'ópera prima' sino el manifiesto más importante del Novecento arquitectónico. Su evocación del classicismo se da no en el plano de una referencia puntual sino de la transfiguración literaria".⁴ Los patrones seleccionados de la tradición clásica son depositados siguiendo nuevos criterios de simetría y de perspectiva, como fragmentos sobre la superficie muraria, saltos hilados en inédita asociación que se regulan a través de la composición al mismo tiempo que conservan su identidad. Una operación lucidamente arqueológica:⁵ el fragmento se presenta inicialmente como algo singular dispuesto a la espera de ser recuperado, de volver al orden pero sin conseguirlo completamente. El fragmento bloquea su devolución al origen, dejando intacta su excepcionalidad en perenne excitación.⁶



01



L'ARCO DELLA PACE.

(Litografia dell'arch. Lancia).

L'ARCHITETTURA A MILANO INTORNO ALL'OTTOCENTO.

02

01. L. Filocamo, "Giovanni Muzio dialoga con Vitruvio" [1940], (Irace, 1995:61).

02. Parte de la primera página de *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento* de G. Muzio, (Brunetti, 1998:39).



03

03. G. Muzio. *Centro culturale Angelicum* [Milán, 1939-1940]. Vista de la pared perforada de protección, (Irace, 1995:120).

casa anzichè un *palazzo* [...] é una opera di compromesso (...); non è una opera que identifica un archetipo -...-: rappresenta la fine di un certo periodo, e appartiene a una forma, non di eclettismo, ma di composizione frammentaria. In essa vi sono parti che ancora mi soddisfano: l'assoluta sicurezza e la pulizia con cui ogni elemento entra nel linguaggio architettonico", [el subrayado no está en el texto original], (G. Muzio [incontro con]. "Struttura e tradizione architettonica", en *Hinterland* 13-14, 1980, p. 38).

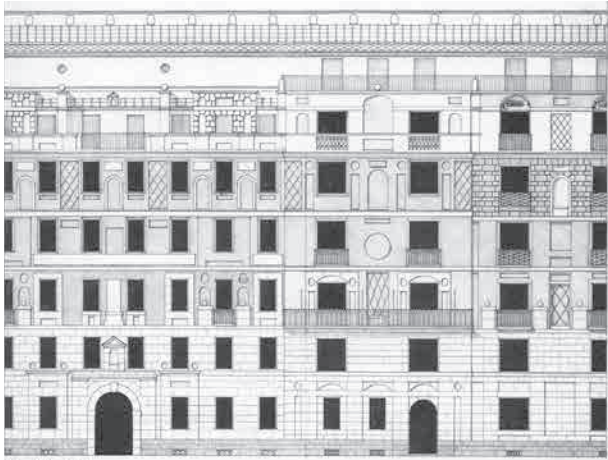
6: Lo que remite a ciertos gestos y rasgos del vocabulario utilizado por los pintores "metafísicos" – Giorgio de Chirico, Carlo Carrà y Giorgio Morandi-, (Cfr. R. Etlin. *Modernism in Italian Architecture...*, *op.cit.*). Fue el propio Muzio el encargado de enclavar el adjetivo "metafísico" a los requerimientos de la nueva arquitectura: "Sono mirabili e magnifiche le opere attuali dell'ingegneria, e queste devono essere soltanto il risultato limpido e assoluto del calcolo. Ma quando la fabbrica debba divenire arte e l'autore vuole imprimervi la propria anima, allora il calcolo non basta, e necessità d'altro ordine, direi, metafisico governano l'opera" [el subrayado no está en el texto original], (G. Muzio. "Alcuni architetti d'oggi in Lombardia" [*Dedalo*, 1931], en L. Patetta. *L'Architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*. Milano, Clup, 1972, p. 83.

7: En los años anteriores a 1915 el ambiente milanés estaba pleno de reminiscencias eclécticas, por un lado el retorno al medioevo de la mano de Camillo Boito, por otro el floreado y exótico liberty. A este contexto se añade la primera vanguardia italiana, el futurismo. "Oggi ancora a noi sembra necessaria una reazione alla confusione ed all'esasperato individualismo dell'architettura odierna, ed il ristabilimento del principio di ordine per il quale l'architettura, arte eminentemente sociale, debe in un paese anzitutto essere continua nei suoi caratteri stilistici, per esser suscettibile di diffusione e formare con il complesso degli edifici un tutto armonico ed omogeneo", G. Muzio. "Milano 800-900" [*Emporium*, 1921], en L. Patetta.

La tradición no constituye una rígida reproducción de viejas fórmulas. Tradición es restablecer el principio de orden, necesaria reacción contra la confusión y el caos, a favor de una arquitectura que mantenga la continuidad, en el espacio y el tiempo, de las características estilísticas de un país para formar un todo armónico y homogéneo.⁷ En este sentido, para Muzio, la idea del retorno al clasicismo se encuentra en el llamado al orden como retorno a los verdaderos principios del arte mediterráneo.⁸ La modernidad es el terreno que se nutre de los valores de la arquitectura clásica, y donde Muzio puede desarrollar el doble espejismo de esa clasicidad: su referencia icónica y su recreación abstracta. La disparidad de estas relaciones son obvias puesto que al mismo tiempo que se acopla con la tradición se concilia con la contemporaneidad.

Il mattone bramantesco può così tingersi nelle più metalliche coloriture del *klinker* berlagiano e il suo "nuovo" classicismo misurarsi alla consapevolezza di una dimensione europea: che non vuol dire, per l'epoca, contestarne o negarne la matrice italiana, ma semmai rinvigorirne la peculiarità in un contesto di più significative dimensioni. Si tratta in fondo, di organizzare una risposta, simmetrica per sentimenti e per ragioni, all'internazionalismo razionalista che non vede contraddizioni tra europeismo e mediterraneità, tra modernità e classicità.⁹

Muzio se decanta por una aspiración de purificación formal, revelando haber comprendido las necesidades que la modernidad exige, sin desatender a aquellas invariantes de las que depende la verdadera arquitectura. El lenguaje se ejerce, inexcusablemente, como algo superpuesto, algo que provoca una sintaxis desdoblada, donde historia y razón están llamadas a dialogar con el fin de satisfacer las nuevas necesidades de la sociedad. Entre el pasado y el presente no hay contradicción, más bien una verificación de las leyes constantes del acto constructivo. El retorno a lo clásico se entiende como un salvante acto regenerativo, pero también como un atributo de poder. Esta apuesta de lo que supuestamente en principio permanece tal como siempre fue y será es el germen para configurar la arquitectura como el guardián de lo eternamente verdadero, prefigurando y anticipando de esta manera, una de las representaciones de la Italia del régimen fascista.



04



05

04. G. Muzio. *Ca' brutta* [Milán, 1919-1922]. Alzado, (Burg, 1991:51).

05. G. Muzio. *Ca' brutta* [Milán, 1919-1922]. Parte alta de la fachada interna, (Burg, 1991:37).



06

06. G. Muzio. *Ca' brutta* [Milán, 1919-1922]. Detalle de la fachada, (Burg, 1991:36).



07

07. P. Lingeri; G. Terragni. *Casa Rustici* [Milán, 1933-1936]. (Pifféri, 2003:105).



08

08. G. Muzio. *Ca' brutta* [Milán, 1919-1922], (Burg, 1991:33).

L'Architettura in Italia..., *op.cit.*, p. 65-6.

8: "Para Muzio, ésta es la imagen misma de la ciudad construida con fragmentos acabados: fachadas a la calle de manzanas residenciales, edificios públicos, monumentos que se componen en un orden que todavía es el del Milán neoclásico, el del monumento en que la ciudad expresó un 'estilo nacional' [...] A una arquitectura no popular aunque lombarda, contra las 'modas extranjeras' aunque europea, le corresponde la idea de una ciudad, como es Milán, marcada por una cultura propia pero no provincial", (G. Ciucci. "Milán durante los años veinte...", *art. cit.*, p. 29).

9: F. Irace. *Giovanni Muzio. 1893-1982. Opere.* Milano, Electa, 1995, p. 38.

10: M. Labò. "Giuseppe Terragni", en A. Pizza [selección de]. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 17.

11: Cfr. G. Pagano, "Tre anni di architettura in Italia" [*Casabella*, 1937], en C. De Seta (a cura di). *Architettura e città durante il fascismo.* Roma, Laterza, 1976. Para un análisis de esta afección en la obra de G. Terragni, véase: S. Paviol. *L'invention d'un espace...*, *op. cit.*

12: Massimo Bontempelli (1878-1960), escritor y crítico italiano nacido en Como. Inicia su actividad como narrador en los primeros años del siglo veinte. En los años treinta, después del final de "900" editada hasta 1929, Bontempelli está presente significativamente en el panorama literario y artístico italiano. En 1930 es nombrado oficialmente miembro de la Academia de Italia. En 1939 se rehúsa a suceder en la cátedra de la Universidad de Florencia a Attilio Monigliano, depuesto por las leyes raciales. De este hecho, sobresale una polémica con la autoridad fascista por la cuál es suspendido de toda actividad periodística de 1938 a 1940. Después de la guerra es electo senador por el Frente Popular, pero la elección es invalidada por su pasado fascista. En los últimos años,

La Ca' bruta no se compagina plenamente con sus bordes. Muzio la desvinculó, en parte, del perímetro del terreno dividiéndola en dos bloques con una calle interior, ambos cuerpos mantienen la contigüidad mediante el artificio de muros de enlace que hacen las veces de umbrales. La unidad del conjunto se sujeta por el énfasis en la división horizontal del volumen, quedando los muros atrapados entre la red geométrica y las piezas que lo rellenan. En la casa Rustici (1933-36), Lingeri y Terragni descompusieron el bloque en dos cuerpos paralelos unidos mediante una serie de galerías-pasarelas que recomponen la unidad del volumen. Los juegos de la superficie externa reducen la estructura a una trama gráfica que permite la compaginación con vastas superficies. "El bloque, sin embargo, se ha convertido en un cubo atmosférico más que parietal [...]".¹⁰ En ambas, hay un contraste entre la trama ortogonal en ligero relieve y los reflejos de relleno donde cada uno conserva una autonomía fuerte y explícita. En los juegos formales con la superficie externa el rol de la masa y el volumen no están claros. Dicha interferencia, muestran en el caso del primero una devolución de la masa, en el segundo una transfiguración del volumen. Tanto en la Ca' Bruta, como en la casa Rustici, el anclaje que se da por medio del armazón de líneas horizontales entre la estructura y la composición anula todo sentido de reposo. Lleno y vacío, se agitan por ocupar el mismo lugar. Con tal intento se logra un *suspense*, una búsqueda constante de unidad en progresión azarosa. Aceptación particular que los lleva a un paroxismo de la búsqueda formal, hiperbólica manifestación de exceso y de intelectualidad. En 1937 Giuseppe Pagano, en un artículo dirigido a sondear el panorama de la arquitectura racional en Italia, establece ciertos vínculos entre Muzio y el tándem Lingeri-Terragni. Pagano recoge la afinidad en el uso de una retícula estructural con declarados fines formales, acusándolos de excesiva expresividad e imputando un declarado intelectualismo y un errante uso de la libertad teórica. En el caso de Muzio, Pagano se limita a subrayar la tensión deformativa intrínseca a su método proyectual que deriva en ineludibles gestos decorativos, dejando el esquema plástico como mero residuo estilístico. En el caso de Lingeri y Terragni, descalifica su campo experimental calificándolo como añadidura "lírica" y gesto arbitrario. Los recursos intelectuales no quedan más que como declaración de una intención decorativa.¹¹

2. (bontempelli)

1926. Massimo Bontempelli¹² se inviste como el principal interlocutor contra la autarquía cultural italiana, al

publicar el primer número de la revista: "900. Cahiers d'Italie et d'Europe".¹³ Desde este frente Bontempelli polemiza contra toda la literatura verista de fines del siglo XIX, contra su patetismo y victimismo y al mismo tiempo contra la literatura académica hecha solamente de refinamientos estilísticos. Teoriza, con una exigencia cultural precisa e históricamente relevante, su propuesta del "realismo mágico".

Il nostro secolo dovrà chiamarsi il secolo della fantasia [...] Ma anche la nostra fantasia deve essere tutta nuova. Non il tipo di fantasia, per intenderci, delle *Mille e una notte* [...] La fantasia novecentista attorno alla realtà più precisa mette un alone di magia. La nostra arte è infatti definita: *Realismo magico*.¹⁴

Este halo mágico plantea exorcizar -en la ironía, en el estupor del mito colectivo- lo existente, desacralizar la realidad para construirla a la justa medida de la vida cotidiana de los hombres. Por ello, no resulta extraño en su obra una apertura a las formas literarias menores, a la moda, al jazz, a la publicidad, al cine. Un elaborado artificio que entra en fase de agotamiento debido a la sostenida ambigüedad e indeterminación de sus instrumentos teóricos. Los expeditivos mitos que reclama para el nuevo arte de la sociedad de masa quedan anclados en la reinvención de una vieja mitología: la restauración del mito "solar" y "romano".¹⁵ Equívoco de atribuir valor universal a una propuesta personal, donde lo real termina por embestir a lo mágico.

•
El máximo de expresión, el mínimo de gestos, terror de la lentitud, desprecio por el descanso, construir sin adjetivos, escribir en paredes lisas, la belleza entendida como necesidad, el pensamiento nacido como frenesí, horror de lo contingente.¹⁶

Primera lectura: Bontempelli traza con la plenitud de su escritura el nuevo rol para la poesía y la arquitectura. Imagen y sentido se fusionan, la metáfora exalta su propia visibilidad, no resulta entonces una mera representación de una con respecto a la otra, ambas desentrañan su homóloga naturaleza: un reclamo donde la palabra se hace piedra, el muro verso. Segunda lectura: Bontempelli hace uso de su escritura preferida, un hilo de slogans superpuestos inspirados en la sorpresa incisiva de los carteles publicitarios, que de hecho representan para él una de las máximas de la época moderna. Sus palabras absorben las imágenes, dirigidas a satisfacer el "espíritu de necesidad" de la masa. Síntesis, al fin y al cabo, de ese ideal expresivo que se corresponde con ese escritor funcional tantas veces teorizado.¹⁷

una grave enfermedad lo obliga a pasar a la inactividad. Muere en Roma prácticamente olvidado. Cfr. G. Ferroni. *Storia della Letteratura Italiana: il novecento*. Milano, Einaudi, 2004.

13: La revista fue fundada con Curzio Malaparte. El primer número está redactado en francés, acorde a la posición europeísta de Bontempelli. "El europeísmo es entendido por el grupo de 900 como necesidad de agregar las aristocracias europeas para conservar la posición de la Europa mediterránea como centro pensante del mundo", (G. Ciucci. "Milán durante los años veinte...", art. cit., p. 31).

14: M. Bontempelli. "Realismo magico" [900, 1928] en L. Patetta. *L'Architettura in Italia...*, op.cit., p. 89-90.

15: "Se non suonasse una formula troppo facile, si potrebbe porre questa fase bontempelliana sotto l'insegna del disincanto: nel duplice senso riferito alla sempre meno salda convinzione della possibilità di creare miti moderni tanto da parte della letteratura come da parte del fascismo", (F. Porzio. "Letteratura e idee estetiche: Aspetti del dibattito estetico e letterario negli anni trenta in Italia", en *Gli Annitrenta: Arte e Cultura in Italia*. Milano, Comune di Milano-Mazzotta, 1982, p. 202.).

16: M. Bontempelli cit. por F. Tentori. "Terragni y Bontempelli. Arquitectura y literatura", en G. Ciucci (ed.). *Giuseppe Terragni...*, op. cit., p. 209.

17: Al contrario de lo que se podría pensar, Bontempelli siempre defendió el "fin práctico" de la arquitectura y, por ende, de la escritura: "In altre parole, il novecentismo tende a considerare l'arte, sempre, come "arte applicata", ha un'enorme diffidenza verso la famosa 'arte pura'", (M. Bontempelli. "L'avventura novecentista: IV. Analogie" [900, 1926-7] en *Opere scelte*. Milano, Mondadori editore, 1978, p. 768). Años más tarde, y en referencia al "manifiesto futurista de la arquitectura aérea" de Marinetti, Bontempelli aprovechará

para dejar clara su posición sobre la arquitectura: “[...] Marinetti plantea, sin pretenderlo, una clara cesura entre el ideal futurista y la arquitectura que nosotros estimamos [...] La arquitectura ‘naturaleza’ se remite tenazmente al principio de que toda expresión estética brota directamente de las necesidades prácticas que la generan: esta fiel germinación, constriñendo la libertad imaginativa a trabajar en un marco no franqueable y a reabsorberse en las necesidades de la función, genera aquella poesía de sencillez y ‘naturalidad’ que es el carácter vital de la nueva arquitectura”, (M. Bontempelli. “Arquitectura: Contra lo Decorativo” [1934], en A. Pizza [selección de]. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 82). Para una ampliación del concepto bontempelliano de arquitectura “natural”, véase A. Longatti, “Massimo Bontempelli e l’architettura ‘naturale’”, en *L’Architettura 163* [Fascículo especial], 1969.

18: M. Bontempelli. “L’avventura novecentista: I. Giustificazione” [900, 1926-7] en *Opere scelte*, *op.cit.*, p. 750.

19: M. Bontempelli. “Principii” en *Quadrante 1*, 1933, p. 1

20: Cfr. F. Tentori, “Terragni y Bontempelli...”, *art.cit.* Véase también: J. Lahuerta. “Terragni y Bontempelli en la Casa del Fascio”, en *2C 20-21*, 1982; S. Salvagnini. *Il teorico, l’artista, l’artigiano del Novecento...*, *op.cit.*, p. 67.

21: T. Schumacher. “Terragni y Dante: identificación, asimilación, alegoría”, en A. Pizza [selección de]. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 117. Este artículo es la traducción castellana del capítulo cuarto de la edición italiana del libro de T. Schumacher. *Il Danteum di Terragni*, *op.cit.*

22: M. Bontempelli. “Arquitectura: Interpretación” [1936], en A. Pizza [selección de]. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 82. Esta reseña tenía que ser la editorial para el número monográfico doble de la revista *Quadrante* (35/36) dedicado a la Casa del

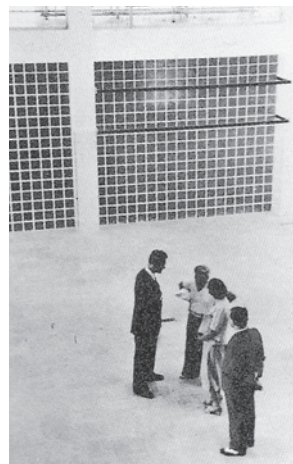
A Bontempelli se le atribuye un refinadísimo ejercicio literario, un juego intelectual lúcido pero frío. Al entrar en las obras literarias de Bontempelli uno entra en una dimensión donde el dato real se carga de un componente visionario en virtud de una prosa quieta, austera, sin ornamento. Los relatos tienen ese componente de sortilegio, esa intencionada instigación por liberar una atmósfera fabulosa y alusiva de lo cotidiano. “Ocorre rimparare l’arte di costruire, per inventare i miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare”.¹⁸ Al amparo de sus proposiciones teóricas, Bontempelli consideraba a la arquitectura como el arte más capacitado para penetrar en el imaginario colectivo: “Oggi (forse sempre, in alcuni tempi sì, in altri no, ma a noi importa oggi) il centro espressivo della nostra vita è la architettura”.¹⁹ La analogía entre esta “atmósfera” literaria del académico Bontempelli y la atmósfera “enrarecida” de la arquitectura de Terragni ha sido señalada por casi todos los críticos y estudiosos de la obra de Terragni. El contacto cultural que se dio entre Bontempelli y Terragni está fuera de toda duda,²⁰ incluso a veces asumiendo matices de total simbiosis: “La propensión de Terragni a vincular recíprocamente arquitectura y literatura, casi hasta el punto de confundirlas, podía deberse a su amistad con Massimo Bontempelli”.²¹ Sin embargo, es bastante improbable que Bontempelli hubiera aceptado la confusión que crearía tal lianza, en más de un escrito advierte sobre los peligros de que la arquitectura haga caso omiso de su proceder rigurosamente funcional para acercarse a la literatura. Al respecto, la posición de Bontempelli quedó públicamente aclarada a propósito de la reseña crítica que escribió sobre la Casa del Fascio de Como de Giuseppe Terragni:

Insisto en este subrayado, porque así como el funcionalismo ha sido el primer estímulo hacia la nueva arquitectura, de la misma manera podría sentar las bases de su prematura decadencia, en el caso de que la función se convirtiese en un prejuicio obsesivo. También la función puede ser “literatura”. Ya en otra ocasión hemos explicado que la arquitectura opera *dentro del margen* de lo funcional, y esta es su libertad [...] Desde luego, estos arquitectos son propensos a semejantes prejuicios de naturaleza literaria, y también Terragni los presenta; no cuando trabaja, sino cuando habla de su trabajo.²²

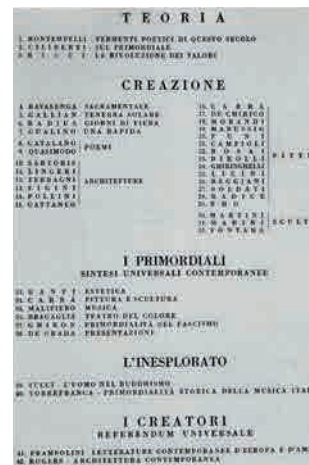
Y si bien en la *Relazione sul Danteum* se afronta el problema específico de la relación entre la estructura literaria y la estructura arquitectónica, no hay evidencias que sostengan una implicación –como tampoco un gesto contrario– por parte de Bontempelli.²³ A la altura de estas circunstancias, “[...] conside-



09



10



11

09. Portada de *Quadrante* 35/36, 1933.

10. Giuseppe Terragni (izquierda), Paola Masino, Arturo Martini y Massimo Bontempelli en el salón asambleas de la Casa del fascio de Como, 1936, (Ciucci [ed.], 1997:209)

11. *Valori Primordiali* 1 (1938). Los componentes del grupo, divididos por disciplina.

Fascio, del cual Bontempelli era el primer director. Sin embargo la editorial fue desestimada para su publicación por el segundo director P. M. Bardi por considerarla poco ferviente y excesivamente crítica. Para más detalles de este acontecimiento, véase: F. Tentori. "Nascita e fine di Quadrante nei carteggi Bardi-Terragni e Bardi-Bontempelli" en *P.M. Bardi*, Milano, 1990.

23: La intención de Schumacher por encontrar el punto arquimédico entre literatura y arquitectura en el Danteum por intermedio de la figura de Massimo Bontempelli quedan en meras sospechas: "Terragni redasse la Relazione, che è probabile non fosse presentata a Mussolini nell'udienza del novembre 1938. Al principio del 1939, Massimo Bontempelli, poeta e letterato, scriveva a Lingeri affermando di aver ricevuto una copia della relazione e di aver consegnato i disegni a Marino Lazzari, direttore generale delle Belle Arti. L'aiuto di Bontempelli doveva essere ben gradito dai suoi amici Terragni e Lingeri, ansiosi di vedere avviato il progetto. Ma non sembra che il suo tentativo sortisse alcun effetto. Il rapporto dello stesso Bontempelli con il progetto non è chiaro, ma è molto probabile che egli fosse una fonte per la idee di Terragni sul rapporto fra letteratura e architettura", (T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op.cit.*, p. 27). La ayuda por parte de Bontempelli a la gestión del proyecto, bien podría deberse a su amistad con el promotor del Danteum el abogado Rino Valdameri: "Già dall'inizio degli anni trenta la collezione, ospitata nel palazzo dell'avvocato in piazza Borromeo, era frequentata da Massimo Bontempelli, come apprendiamo dalla presentazione che l'accademico d'Italia scrive in occasione delle mostre del 1942 [...]", (C. Baglione. "Artigiani, artisti, industriali: il mondo di Pietro Lingeri", en C. Baglione; E. Susani. *Pietro Lingeri. 1894-1968*. Milano, Electa, 2004, p. 12).

24: Y continúa: "Tal vez la misma idea de los ensayos de los "7" nace del ejemplo de la revista 900 y de los editoriales de Botempelli", F. Tentori, "Terragni y Bontempelli...", *art.cit.*, p. 208. "900"

rando la indudable influencia directa de los escritos introductorios de Bontempelli a los primeros números de 900 sobre los cuatro ensayos firmados por Terragni con el Grupo 7 en la *Rassegna Italiana*",²⁴ resulta más seguro ahondar en un punto de mayor interacción entre los dos códigos lingüísticos, y que supondrá luego la proposición conjunta de Lingeri, Terragni y Bontempelli de las revistas "Quadrante" y "Valori Primordiali": el rechazo de la tradición.

•

En el transcurso de su discurso -petición de modernidad, superación del provincialismo, anonimato del autor, magia de la realidad- se llega al punto cardinal: el rechazo de la tradición. No es un rechazo total de la misma, solo de ciertas apariciones de su forma. Existe una distinción entre lo que podríamos denominar la "forma" de la tradición y el "espíritu" de la misma. La primera es vista como históricamente individual, amparada muchas veces en el paradigma imitativo, envuelta en el espectro de lo peligrosamente tentador: "Anzi, non esiste affatto: è una formula a posteriori, è una finzione giuridica con la quale la Storia Letteraria accomoda tutto".²⁵ En cambio, la segunda se identifica con la sustancia misma de la historia, habita en el *hic et nunc* del presente: estadio que podríamos denominar prelingüístico, en el que la forma no es la forma de un contenido, sino que se significa solamente en sí misma a su propia génesis, y permaneciendo igual en cada tiempo, cambia en la forma según los diversos mitos que la encarnan. Por consiguiente no es cierto que la tradición deba ser ajena a la invención, en tanto se componga de la continuidad de las manifestaciones de inesperada novedad.²⁶

Ognuno degli autori che la tradizione accoglie, è un ribelle all'aspetto immediatamente precedente di essa: era uno che della tradizione santissimamente se ne infischiaiva [...] Ecco il segreto, ecco il solo modo de "ricollegarci alla tradizione": infischiarcene.²⁷

Solo hay tradición extrañando todo fenómeno de costumbre o de moda; y donde cada autor que la tradición recoge es un rebelde contra lo que le ha precedido.²⁸ En esa involuntaria continuidad, la tradición devendrá en mito, conciencia superior de la masa, patrimonio popular en grado de desafiar al tiempo.

Dopo il diluvio, insomma, vorrebbe porsi Bontempelli, collocando con piglio profetico la propria palingenesi estetica nell'alveo di un'ingenua filosofia "ciclica" o "biologica" della storia, che oggi tuttavia ci appare poco



12

12. Giuseppe Terragni (izquierda), Massimo Bontempelli y Arturo Martini visitando la Casa del fascio de Como, 1936, (Ciucci [ed.], 1997:207).



13

13. Giuseppe Terragni (derecha), Paola Masino, Arturo Martini y Massimo Bontempelli en el salón de reuniones de la Casa del fascio de Como, 1936, (Ciucci [ed.], 1997:211).

sale en Roma en otoño de 1926 editada por "La Voce", y el primero de los escritos del "Gruppo 7" se publica en diciembre del mismo año en "Rassegna Italiana".

25: M. Bontempelli. "L'avventura novecentista: III. Consigli", en *Opere scelte, op.cit.*, p. 763.

26: El Gruppo 7 afirma: "Tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione, è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi sotto i quali pochi la riconoscono", (Gruppo 7. "I. Architettura" [*Rassegna Italiana*, 1926], en E. Mantero. *Giuseppe Terragni... op.cit.*, p. 59).

27: M. Bontempelli. "L'avventura novecentista: III. Consigli", en *Opere scelte, op.cit.*, p. 763.

28: "Noi vogliamo unicamente, esclusivamente, esattamente, appartenere al nostro tempo, e la nostra arte vuole essere quella che il nostro tempo richiede. Avervi interamente appartenuto con le sue qualità e i suoi difetti, questo sarà il nostro orgoglio," (Gruppo 7. "I. Architettura" [*Rassegna Italiana*, 1926], *art.cit.*, p. 64).

29: F. Porzio. "Letteratura e idee estetiche...", en *Gli Annitrenta... art. cit.*, p. 202.

30: "Cada época, y aún cada momento, debe en su expresión arquitectónica seguir un único criterio; tratar de obtener con el máximo de genio, el gusto, e incluso la moda del Tiempo. Es tarea de la poesía extraer de la moda algo que pueda salir de ella y la sobreviva cuando ella haya muerto; y a veces eso se logra y otras veces no [...]", (M. Bontempelli. "Arquitectura: No sintonizar" [1934], en A. Pizza [selección de]. *Giuseppe Terragni... op.cit.*, p. 75).

31: G. Ciucci. "Milán durante los años veinte ...", *art.cit.*, p. 30.

32: "When the rationalist architect and critic

piú di una variante togata di molte *tabulae rasae* conclamate dalle precedenti avanguardie.²⁹

El mito señala el carácter colectivo de la arquitectura, exige el anonimato de la literatura, proclama ser del tiempo y a la vez buscar la trascendencia en el tiempo.³⁰ Mito que enciende la vocación totalizante de toda una época.

•

*Verano de 1936. Dos fotografías de la visita de Bontempelli, como primer director de "Cuadrante", a la Casa del Fascio de Como. **Principio bontempelliano sobre el "misterio". Primera fotografía, (fig.12): Sinérgicamente aleados, Massimo Bontempelli acompañado del escultor Arturo Martini parecen no escuchar sino observar las palabras del arquitecto. El rostro de Terragni está invadido por una luz rarefacta procedente del fondo, que borra toda mirada, toda boca, queda una representación descarnada, una identidad suspendida. Volvemos a Bontempelli quién continua mirando a Terragni, pero esta vez su gesto corta espesor a la realidad de la primera impresión, con la mano sobre el pecho cede y se abandona al elemento etéreo que parece presentarse ante sus ojos. ***Principio bontempelliano sobre la "ironía". Segunda fotografía, (fig. 13): los mismos personajes. Martini ahora es el único oyente. A ellos se suma Paola Masino (pareja sentimental del escritor) quién mira absorta una fotografía a doble tamaño de Benito Mussolini ubicada en la parte de atrás. Ni Martini, ni Masino miran a la cámara. Bontempelli y Terragni escrutan sorprendidos a quién de pronto parece haber interrumpido el diálogo. Terragni, con un cigarro entre sus dedos, tiende sus ojos en un camino paralelo a la firme posición visual de Bontempelli. Un itinerario doble, binario, con entrecruzamientos y desviaciones de la oscura presencia que les acompaña a sus espaldas en posición de firmes.

3. (Novecento)

Durante los años veinte y treinta el término *Novecento* fue susceptible de equivocaciones, errante en su designación se presentó "[...]" como instancia ética, como tendencia artística, como estado de ánimo de una generación, como estilo, y asumido o considerado como expresión más o menos oficial del arte y de la arquitectura fascistas³¹. A pesar de la ambigüedad existente puede señalarse dos acepciones muy reconocidas:³² 1) el *Novecento* de Margheritta Sarfatti nace en Milán en el otoño de 1922 - el mismo año



14



15

14. M. Sironi. "Ritratto di Margherita Sarfatti", 1918, (Pontiggia; Colombo; Ferrari, 2003:78).

15. P. Portaluppi. *Casa Portaluppi* [Milán, 1938-39], (Comune di Milano, 1982:232).



16

16. G. Ponti; A. Fornaroli; E. Soncini. *Edificio Montecatini* [Milán, 1937], (Comune di Milano, 1982:232).



17



18



19

17. E. Lancia; G. Ponti. *Vivendas* [Milán, 1928-1930], (Burg, 1991:97).

18. G. Muzio. *Vivendas* [Milán, 1938-1940], (Burg, 1991:112).

19. G. Ponti; A. Fornaroli; E. Soncini. *Villa Laporte* [Milán, 1935-36], (Comune di Milano, 1982:232).

Edoardo Persico applied the word 'novecento' to Gio Ponti in an article of 1934, he used it in its generic sense meaning 'modern.' Persico saw in Gio Ponti's 'Neoclassical taste' the 'drama of the moral individual' attempting to be 'modern at any cost.' [...] Indeed, when Ponti publicized the work of the Novecento architects in the pages of *Domus*, he preferred to designate the movement simply as the 'modern taste,' the 'modern style,' and the 'modern direction', (R. Etlin. *Modernism in Italian Architecture...*, op.cit., p. 224).

33: Los siete pintores provenían de itinerarios diversos y orientaciones distintas. El grupo estaba conformado por Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Opi y Mario Sironi. La elección del término *Novecento* fue hecha por Anselmo Bucci, intentando dar a entender que la obra del grupo pertenecía en pleno a la realidad del siglo XX, (Cfr. E. Pontiggia; N. Colombo; C. Ferrari. *Il "Novecento" milanese. Da Sironi as Arturo Martini*. Milano, Gabriele Mazzotta, 2003). Al respecto Margherita Sarfatti apunta: "Assunti nel cielo dell'arte, il Trecento, il Quattrocento, il Cinquecento, sono nomi che non designano soltanto la cronologia di un secolo o di un periodo, si piuttosto un'espressione, uno stile e una gloria plastica caratteristicamente italiani", M. Sarfatti. "Il Novecento italiano a Buenos Aires" [*Poligono*, 1930] en en L. Patetta. *L'Architettura in Italia...*, op.cit., p. 73.

34: G. C. Argan. *El arte moderno...*, op.cit., p. 342.

35: Giovanni Muzio y Gio Ponti (editor y fundador de *Domus*), son los epígonos de este neoclasicismo lombardo que tendrá largo rendimiento en la edificación de la primera burguesía industrial.

36: V. Gregotti. "Milano e la cultura architettonica tra le due guerre", en S. Danesi; L. Patetta (a cura di). *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*. Venezia, Electa, 1976, p. 17.

que Mussolini accede al poder - con una exposición en la Galería Pesaro bajo el nombre del *Gruppo dei sette pittori del novecento*.³³ Cuatro años más tarde se celebra la *I Mostra del novecento Italiano* a la que son invitados a participar más de ciento treinta artistas. "Todos ellos gentes de orden que se declaran modernos haciendo salvedad de su respeto por la 'sana tradición italiana'... el *Novecento* es el primer intento de crear un arte del régimen fuera del Futurismo".³⁴ Los varios intentos de M. Sarfatti por conseguir el apadrinamiento de Benito Mussolini al movimiento pictórico del *Novecento*, sugiere el intento por hacer del naciente grupo el núcleo del arte italiano, y por ende, el arte oficial del régimen fascista. 2) el 900 de Massimo Bontempelli. Nombre de la revista fundada en 1926 en la que se refiere a sí mismo y a los de su entorno como *noi novecentisti*. *900* se puede considerar el único meditado intento por fundar una poética que fuese el sustento ideológico del arte inmerso en el espesor histórico de su propio tiempo, el llamado realismo mágico. Sin embargo, el *novecentismo* que propuso Bontempelli nunca dejó de ser una creación personal, un punto de vista.

•

1920. El carácter disperso y provincial de la cultura arquitectónica italiana impide que se concrete el advenimiento del movimiento moderno, la intención quedará pospuesta por lo menos un decenio. Si hay un punto de sujeción sobre el plano de la problemática arquitectónica de ese momento es la superación de los valores de continuidad y la necesidad de un punto y aparte coherente con la conciencia de ser partícipes de un giro revolucionado de la historia. En este sentido, la experiencia más significativa se encuentra en Milán, alrededor de los llamados *Architetti del novecento* o *Architetti neoclassici milanesi*.³⁵ El nombre ha sido sujeto de varias asociaciones y tergiversaciones, para Vittorio Gregotti el nombre más apropiado es el de *Architetti del novecento*, en tanto mantienen una vía más común "[...] ai pittori che nel marzo del 1923 esposero alla Galleria Pesaro a Milano [...] sia perché in questi architetti come nei pittori sono mescolati un naturale passatismo espressivo ad un prudente senso dell'avanguardia artistica".³⁶ La atención por la moderna tecnología converge con el requerimiento y rendición por el vocabulario clásico de la arquitectura sedimentada en el curso de los siglos. El tenor de este latente sentimiento de aspiración a lo clásico los signa, a trasdós de los racionalistas, como la primera manifestación de arquitectura moderna en Italia.

•

1919. La llamada al orden al final del conflicto mundial, la tendencia a lo clásico, a la simplificación lingüís-

tica, y la ambigüedad que rodea a los lineamientos teóricos sobre todo entorno al término de tradición, son características que confluyen en el asentamiento del *Novecento*. Al declive de la batalla futurista y de su romántica destrucción del pasado, sobrevienen las declaraciones metafísicas de De Chirico y las herméticas reflexiones de Carrá en la revista "Valore Plastici" con el signo del retorno al orden. Toda la cultura italiana de la primera posguerra participa de este clima denso de compromisos políticos y culturales. Análoga mentalidad por encontrar en las lecciones del pasado el modo de ser adherente con la modernidad, exigencia de universalidad y al mismo tiempo de *italianità*:³⁷ "Noi gli spiriti nuovi, noi siamo assetati di universale, e diffidiamo di qualunque internazionale. Per questo, *noi nel momento stesso che si sforziamo essere degli europei, ci sentiamo perdutoamente romani*".³⁸

Entre *Novecento* y *900* el discurso es semejante pero la desigualdad es clara, tanto en el espesor crítico como en la dirección de los objetivos: uno reivindica el arte italiano, el otro asume una posición más europea. Uno ve en la pintura el reconocimiento del arte italiano, el otro ve la supremacía de la arquitectura por sobre todas las artes. A uno le será más próximo los arquitectos neoclásicos, al otro la arquitectura racionalista. Aún así los límites de los propios actores no quedan bien definidos. Sironi apoya a Sarfatti más con voluntad política que convencimiento de su programa artístico. La pintura del racionalista Terragni es próxima al *Novecento* de Sarfatti.³⁹ A Muzio se le atribuye una cierta tendencia a las proclamas "mágicas" de Bontempelli.⁴⁰

Non a caso, acutamente, Ezio Bonfanti scriveva sulla affinità fra la interpretazione "magica" e ispirata al clima metafisico che Muzio dava alla "ca' brüta" e il "realismo magico" bontempelliano, questa maniera di dominare il quotidiano e i suoi aspetti contraddittori per riproporre questi ultimo come valori eccezionali [...]⁴¹

El único común denominador es el político: búsqueda de una línea organizativa de las manifestaciones del arte que respondiese a la exigencia del ente superior del estado que en esos momentos el fascismo venía formando.

Los arquitectos del *Novecento* preparan la antesala de la nueva generación de jóvenes racionalistas titulados en el Politécnico de Milán entre 1926 y 1929. El Grupo 7 - formado por L. Figini, G. Frette, S. Larco,

37: Cfr. V. Gregotti; G. Canella (a cura di). "Il Novecento e l'architettura" en *Edilizia Moderna* 81, 1963.

38: M. Bontempelli. "L'avventura novecentista: I. Giustificazione" [900, 1926-7] en *Opere scelte, op.cit.*, p. 753.

39: "Si insite sull'influenza dell '900" di Bontempelli più che di quello della Sarfatti -...- in quanto, nonostante che Terragni avesse partecipato alla Mostra del Novecento Italiano in veste di pittore, egli in realtà incarnava assai meglio l'ideale "magico" dell'architettura come la intendeva Bontempelli, che non l'eclecticismo, di stampo più tradizionale del critico veneziano", (S. Salvagnini. *Il teorico, l'artista, l'artigiano del Novecento...*, *op.cit.*, p. 81-2 [nota 29]).

40: Las primeras obras de Giovanni Muzio han sido también relacionadas a la obra de los pintores del novecento, (Cfr. C. De Seta 1972, F. Irace 1995, F. Brunetti 1998). En un texto de 1936, "Ho conosciuto Muzio", el exdirector de la revista literaria "La Ronda", Vincenzo Cardarelli escribe: "[...] in quel tempo usciva ancora 'La Ronda' e Muzio era dei nostri senza che io lo sapessi [...] aveva fondato a Milano quel che si dice una scuola che fu indiscutibilmente il primo indizio del gusto architettonico moderno, un fatto molto simile a quello che accadeva nel frattempo in letteratura, per opera de 'La Ronda'", (V. Cardarelli. "Ho conosciuto Muzio. Incontro con un architetto" [1936] en V. Gregotti; G. Canella (a cura di). "Il Novecento...", *op.cit.*, p. 29). Si se tiene presente que cuando Bontempelli polemiza y lanza los ataques contra la literatura academica lo hace esencialmente contra los escritores de 'La Ronda' se puede rodear los distintos vértices, por veces contradictorios, que suscita la obra de Muzio.

41: G. Ciucci. "Introduzione", en T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op.cit.*, p. 12.

42: En 1928 Adalberto Libera se unira al Grupo 7 sustituyendo a Ubaldo Castagnoli. Sobre este hecho, véase el cap. 9 de F. Brunetti. *Architetti e fascismo, op.cit.*

43: Gruppo 7. "I. Architettura" [*Rassegna Italiana*, 1926], *art.cit.*, p. 59. Para el Grupo 7 los términos neoclásico y *novecento* corren paralelos pero separados por un importante matiz: el término neoclásico se refiere a los arquitectos milaneses, y el *novecento* al movimiento pictórico.

44: G. Ciucci. "Milán durante los años veinte...", *art.cit.*, p. 33.

45: Gruppo 7. "I. Architettura" [...], *art.cit.*, p. 62.

46: Sin embargo, más allá de una rígida división entre ambas formaciones, los arquitectos del *Novecento* seguirán siendo una alternativa en la década de los treinta conservando un espacio de relación ideal con los racionalistas. "In the 1930s the leading Milanese Novecento architects responded to the challenge of Italian Rationalist architecture by abandoning the ornamental use of classical elements without becoming Rationalists. Instead, they created another vision of modernism that might be called the geometric Novecento", (R. Etlin. *Modernism in Italian Architecture...*, *op.cit.*, p. 328).

47: Gruppo 7. "I. Architettura" [...], *art.cit.*, p. 61.

48: "Giovannoni, Gustavo. *Archit. e scr.*, Roma 1873-1947. Storico dell'architettura e insegnante, ha svolto un'intensa attività di ricerca ispirata al método filológico di stampo positivista. Notevole il suo contributo alla diffusione in Italia di interessi urbanistici. La sua ostilità per l'architettura moderna l'ha visto spesso in posizioni retrive nel dibattito architettonico", (P. Portoghesi [diretto da]. *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*. Roma, Istituto Editoriale Romano, 1968).

U. Castagnoli, G. Pollini, C.E. Rava y G. Terragni - entra en escena publicando cuatro escritos publicados en la "Rassegna Italiana" entre 1926 y 1927.⁴² En el primero -de diciembre de 1926- intitolado *Architettura*, resuenan las locuciones novecentistas: "el deseo de orden", "la desilusión del futurismo", "renuncia al individualismo", la remisión a la "tradición", al "substrato clásico", "la conservación de los caracteres nacionales". Deuda y admiración por los arquitectos del neoclásico milanés que será confesada por el propio Grupo:

Noi abbiamo avuto una sincera ammirazione per gli architetti che ci hanno immediatamente preceduti, e conserviamo loro riconoscenza, per essere stati essi i primi a rompere con una tradizione di faciloneria e di cattivo gusto, che da troppo tempo imperava. Anche, abbiamo in parte seguiti i nostri predecessori; ma ora non più. La loro architettura ha dato tutto ciò che poteva dare come frutti nuovi.⁴³

Las aplicaciones decorativas y la falta de sinceridad de la arquitectura son inaceptables desde la adecuación estricta a la lógica y a la racionalidad. "Se podría decir que de un orden 'neoclásico' el grupo pasa a un orden 'clásico', un 'verdadero clasicismo'":⁴⁴

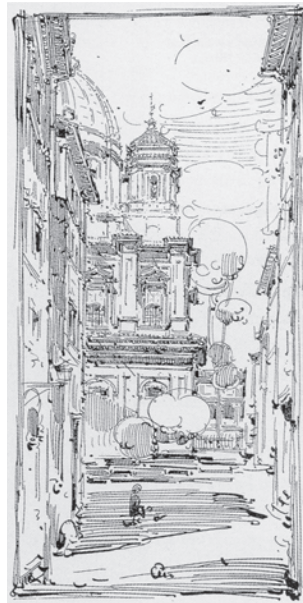
Da noi in particolare, esiste un tale substrato classico, lo spirito (non le forme, il che è ben diverso) della tradizione è così profondo in Italia, che evidentemente e quasi meccanicamente la nuova architettura non potrà non conservare una impronta tipicamente nostra. E questa è già una grande forza; poiché la tradizione come si è detto, non scompare, ma cambia aspetto.⁴⁵

La nueva arquitectura aboga por una combinación entre la identidad nacional y los valores internacionales sin sacrificar la integridad de ambos. El carácter nacional es una realidad "étnica" que no se puede extinguir. Los rasgos internacionales son características de la vida moderna y son inevitables. El Grupo 7, en la lenta travesía de la arquitectura moderna en Italia, se erige como el claro sucesor de los arquitectos del *Novecento*.⁴⁶

•
[...] si possono distinguere in Italia due grandi tendenze: la romana, la milanese. Ora i primi, si sono rifatti più ancora che al classico, al nostro grande '500, raggiungendo a volte una serena nobiltà; ma ormai la loro maniera è degenerata in troppo facile cifra, e si limita ad una opposizione di piani bugnati e superfici bianche.⁴⁷



20



21

20. Docentes de la Escuela Superior de Arquitectura de Roma, junio de 1926. G. Giovannoni es el segundo de la izquierda. (Ciucci; Muratore [a cura di] 2004:59).

21. Gustavo Giovannoni (por cuenta de la *Associazione fra i Cultori dell'Architettura di Roma*). Perspectiva del ensanchamiento de la calle Coronari [Roma, 1911], (Ciucci; Muratore [a cura di] 2004: 46).



22



23

22. M. Piacentini. Proyecto para la Banca Comercial Italiana [Milán 1919], (Lupano, 1991:50).

23. M. Piacentini; G. Wenter. Proyecto para el cine-teatro Corso [Roma, 1915], (Ciucci; Muratore [a cura di] 2004:44).

49: "Piacentini, Marcello (1881-1960). Nella sua figura si riassunsero la difesa del potere costituito e l'atteggiamento antimoderno ufficiale in ITALIA tra il 1910 e il 1940 [...]", (N. Pevsner, J. Fleming e H. Honour. Dizionario di architettura, *op.cit.*

50: V. Gregotti; G. Canella (a cura di). "Il Novecento...", *op.cit.*, p. 67.

51: Cfr. M. Piacentini (a cura di M. Pisani). *Architettura moderna*. Venezia, Marsilio editori, 1996.

52: Cfr. P. Nicoloso. Gli architetti di Mussolini. Milano, Franco Angeli, 1999.

53: Asistente del estudio Terragni en Como. Colaboró desde 1927 hasta la muerte de Giuseppe Terragni en 1943. Cfr. A. Saggio. *Giuseppe Terragni. Vita e opere*. Roma, Laterza, 1995.

54: T. L. Schumacher. *Terragni's Danteum: Architecture, Poetics and Politics Under Italian Fascism*. New York, Princeton Architectural Press, 1985 (2ª reimpresión 2004) p. 16. Sin mencionar que en el 2004 se celebró el I centenario del nacimiento del arquitecto comasco, hecho que tuvo el efecto de un pequeño boom editorial y la publicación de diversos artículos y reseñas entorno a la figura de Terragni y de su obra.

55: De la primera edición a la última reimpresión, sólo la estructura del libro ha sido ligeramente modificada, pasando de cuatro capítulos y dos apéndices (uno incluye la *Relazione sul Danteum* y el otro la *Documentazione del progetto*), a estar organizado en cinco capítulos (el apéndice *The Relazione sul Danteum*, pasa a configurar ese quinto capítulo).

56: "Recent discoveries in the archive at the Fondazione Terragni in Como have confirmed my original interpretation. Drawings in Terragni's hand make the project unquestionably his. Despite the subsequent publication of Zuccoli's

Tendencia Romana. 1921. La Asociación artística de Roma edita la revista *Architettura e arti decorative*. La revista es fundada y dirigida por Gustavo Giovannoni⁴⁸ y Marcello Piacentini.⁴⁹ Alrededor de esta revista los arquitectos del *Novecento* romano se caracterizarán por conjuntar

[...] la conciencia histórica del Giovannoni, la concepción del Barroco como estilo de la complejidad moderna, la descubierta de la edilizia menor, el estructuralismo y la técnica filtrada no a través de la ciencia, sino a través de la arqueología, y se tendrán, al menos en parte, los motivos por los que, antes de las directivas fascistas, el ostentamiento erudito oculta la precariedad de contenidos, la severidad estilística una cierta preocupación moral.⁵⁰

Una suerte de defensa contra el irracionalismo de las primeras décadas del siglo XX que aboga por el carácter rural y provincial de la arquitectura, vale decir la defensa de la tradición más pura en contra de la moda, del pensamiento extranjero y de la civilización moderna. Del historicismo de Gustavo Giovannoni se pasa al eclecticismo sin trabas de Marcello Piacentini. El discurso de Piacentini no pasa de ser una genialidad polémica falta de suficiencia teórica, pero que aún así logra imponer su particular *Novecento*: un puzzle donde es partícipe una moderada visión internacional, un exacerbado nacionalismo y una revisión del regionalismo y el "ambientismo" histórico defendido por Giovannoni.⁵¹ En los años treinta Piacentini se alzaría como el intérprete oficial de la arquitectura de la Italia fascista: mediador cínico y ambiguo que operará sobre el plano exclusivo de la mistificación cultural.⁵²

4. (Lingeri)

Il Danteum di Terragni de Thomas L. Schumacher es publicado por primera vez en Roma por la editorial italiana *Officina* en el año de 1980. En la segunda reimpresión inglesa (Princeton Architectural Press, 1993) Schumacher expone los motivos de las constantes variaciones que el título de su libro ha sufrido en las distintas ediciones y reimpresiones. Después de la publicación de 1980 tanto la familia de Pietro Lingeri como Luigi Zuccoli⁵³ le cuestionan el hecho de no haber titulado el libro *Il Danteum de Terragni e Lingeri*. La demanda tendrá efecto en la preparación de la reimpresión italiana, cuando su editor Giorgio Ciucci le sugiere cambiar el título por el de *Terragni e il Danteum* para evitar futuras controversias. En el título de la primera edición inglesa (Princeton Architectural Press, 1985) el nombre de Terragni no aparece,



24

24. Giuseppe Terragni , Pietro Lingeri e Luigi Figini (de izquierda a derecha). Roma, 1935 (APL), (Baglione;Susani [a cura di], 2004:66).



25

25. P. Lingeri; G. Terragni. *Casa Lavezzari* [Milán], (*Casabella*, enero 1935).



26

26. P. Lingeri; G. Terragni. *Casa Rustici* [Milán], (*Casabella*, enero 1935).



27

27. P. Lingeri; G. Terragni. *Casa Ghiringhelli* [Milán], (*Casabella*, enero 1935).



28

28. P. Lingeri; G. Terragni. *Casa Toninello* [Milán], (*Casabella*, enero 1935).

memoirs in which he reversed his 1976 position that Terragni's was the mind behind project. I remain convinced of my original evaluation of the comparative contributions of each architect. I have therefore retained the phrasing of the original book, where I use Terragni's name describing design intentions and activities. Where Lingeri and others made important contributions to other projects and buildings involving Terragni, I have careful to include them", T. L. Schumacher. *Terragni's Danteum...*, op.cit., p. 17.

57: La "contribución" de Pietro Lingeri será reseñada por T. Schumacher -en otro de sus libros sobre la obra de Giuseppe Terragni- como la de mero hacedor: "Questa amicizia doveva durare finno alla morte di Terragni, producendo una fertile collaborazione in cui Terragni era l'intellettuale, mentre Lingeri, da ex artigiano, lavorava allo sviluppo dei progetti", T. Schumacher. *Giuseppe Terragni 1904-1943*. Milano, Electa, 1992, p.33.

58: "Si es cierto que una buena parte de los encargos (...) llegan al estudio a través de las amistades de Lingeri (...) y que éste fue el único firmante de los proyectos -tal como se puede comprobar consultando los que quedan en los diversos archivos en donde fueron depositados en espera de licencia y aprobación-, sigue sin explicar, en cambio, la cuestión de la 'autoría' [...]", F. Irace. "Terragni y Lingeri: un problema historiográfico", en G. Ciucci (ed.), *Giuseppe Terragni...*, op. cit., p. 167.

59: Gruppo 7. "I. Architettura" [...], *art.cit.*, p. 62, "[...] los artículos firmados por el 'Gruppo 7', son discutidos en común, pero escritos materialmente, en la mayor parte de los casos, por uno de los miembros. [...] De hecho la unidad del grupo se expresa más en la voluntad de tender a la 'renuncia a la individualidad' que no en una efectiva coincidencia de posiciones: cada uno mantiene una personalidad propia y distinta, y ninguno de ellos llega a 'anularse' en el grupo, acaso con la única excepción de Frette, el más 'anónimo' de todos", (G. Ciucci. "Milán durante los años veinte...", *art.*

The Danteum: A Study in the Architecture of Literature. El título de la primera reimpresión explicita aún más su generalidad: *The Danteum. Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascist*, (1993). La última y segunda reimpresión inglesa (Princeton Architectural Press, 2004) mezcla el título de la edición italiana con el subtítulo de la edición inglesa: *Terragni's Danteum: Architecture, Poetics and Politics Under Italian Fascism*. Esta vez el motivo, explica T. L. Schumacher, obedece a razones de ayuda referencial para el público especializado, dado que "Terragni is now accepted as one of the giants of the modern movement and with the publication of some recent books on our master from Como [...], he has significant name recognition".⁵⁴ Esta vuelta al principio, pese a los sucesivos cambios en el título, es una evidencia más del pleno convencimiento de que Giuseppe Terragni sea la "mente" que está detrás del proyecto,⁵⁵ una interpretación solidificada con la incorporación de nuevos croquis de reciente catalogación realizados todos ellos por la propia "mano" de Terragni.⁵⁶ De edición en edición Pietro Lingeri ha sido desmembrado del Danteum sin "mente" ni "manos" que corroboren ya su co-autoría.⁵⁷ A pesar de esta loable persistencia por parte de Schumacher, la firma de esta figura cada vez más incórporea permanece aún estampada encima del proyecto.⁵⁸

•

Diciembre de 1926. Primer manifiesto del Grupo 7. Inicio de la gesta intelectual de Terragni.

Ocorre persuadersi che almeno per un tempo la nuova architettura sarà fatta in parte di rinuncia. È necessario avere molto coraggio: l'architettura non può più essere individuale. Nello sforzo coordinato per salvarla, per riconurla alla logica più rigida, alla diretta derivazione dalle esigenze dei nostri tempi, occorre ora sacrificare la propria personalità; e solo da questo temporaneo livellamento, da questa fusione di tutte le tendenze in una sola tendenza, potrà nascere la nostra architettura, veramente nostra.⁵⁹

La arquitectura es pregonada como arte colectivo que tiende al "espíritu de la construcción en serie" y como objeto anónimo que tiende "a la unificación del estilo".

•

El dilema de la atribución de la autoría -del quién hizo qué- no ha dejado de ser un enigma historiográfico sin resolución aparente y cuya existencia no puede ser negada. 1938. La causa del encargo se debe, en gran parte, a la larga amistad entre Valdameri y Lingeri. Lingeri es el que tendrá la relación con el

comitente, desarrollará el proyecto, y seguramente como en otros encargos por ellos realizados habría preparado el ejecutivo y dirigido la obra.⁶⁰ Terragni por su parte elaborará el proyecto en Como, las reuniones se llevarán a cabo en Milán, en el estudio de Lingeri: “Chi era presente nello studio di corso Vittorio Emanuele parla anche di ‘frequenti scontri’, di ‘discussioni animate’ tra i due”.⁶¹ A juicio de Luigi Zuccoli el primer estudio es de Lingeri, siendo definitiva la posterior intervención de Terragni: suya es la idea de las columnas de vidrio de la sala del paraíso, suyo es el informe.⁶² A pesar de la severidad de este testimonio, queda todavía como presunción saber cuál es el grado de participación de cada uno de ellos: “[...] los pocos datos reconstruibles a través de los recuerdos de algún testigo o los depósitos de los archivos no hacen sino remitir la pregunta a hipotéticas respuestas”.⁶³ La ausencia de documentos tanto escritos como gráficos, preliminares o definitivos, no permiten afinar con precisión el carácter, el contenido y la participación de cada uno de ellos en el proyecto. 1939. Terragni es llamado a las armas siendo destacado primero a Verona y sucesivamente a Schio, Cremona y Lonigo. 1940. Valdameri ofrece a Terragni solicitarle una licencia de su destacamento para que vuelva a retomar el proyecto del Danteum junto a Lingeri. Los promotores del proyecto, Valdameri y Alessandro Poss se reúnen con Benito Mussolini, acordando algunas modificaciones para el proyecto. A pesar de la insistencia de Valdameri, la licencia es desestimada pasando el proyecto a cargo de Lingeri, éste elabora la maqueta en escala 1:50 en vista de otra audiencia con Mussolini. 14 de julio de 1940. Lingeri escribe a Terragni: “Alla recente visita al modello hanno sollevato parecchie obbiezioni, ma purtroppo non possiamo seguirli nei loro desideri perché contrastano coi principi da noi adottati”.⁶⁴

•

Carta del 25 de Octubre de 1934. Terragni se dirige a los amigos Carminati, Lingeri, Saliva, Vietti, Nizzoli y Sironi; miembros -junto a él- del grupo milanés participante al concurso para el Palacio del Littorio. La carta es una respuesta a la polémica generada días antes por Luigi Vietti a razón de la desilusión por los resultados negativos del concurso. Del tono de la escritura se advierte el rechazo contundente a las impugnaciones puestas por Vietti tanto al grupo como a las propuestas: “Vane ed assurde quindi nel modo assoluto le recriminazioni e le cattive ingenuità dei ‘l’avevo previsto io’, ‘lo dicevo’, ‘se mi aveste ascoltato ecc...’ [...]”.⁶⁵ Y en el deber de ser el portavoz del grupo les recuerda:

cit., p. 34).

60: “Lingeri è determinante nel rapporto con la committenza. Gli incarichi delle case milanesi, come abbiamo visto, sono affidati a lui. Anche gli incarichi per Brera e per il Danteum giungono tramite Lingeri. In questo caso il referente di Lingeri è Valdameri, presidente dell’Accademia di Brera e presidente dell’Istituto nazionale dantesco. L’architetto e Valdameri si sono conosciuti all’epoca del primo ‘Millione’, i loro rapporti sono ottimi e confidenziali. Ne sono una testimonianza anche i frequenti inviti di Valdameri a Lingeri a fargli visita nella casa di Portofino”, (P. Nicoloso. “Lingeri e Terragni”, en C. Baglione; E. Susani. *Pietro Lingeri...*, *op.cit.*, p. 71).

61: P. Nicoloso. “Lingeri e Terragni”, *art.cit.*, p. 70.

62: Cfr. L. Zuccoli. *Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro architetto Giuseppe Terragni*. Como, Tipografia editrice Cesare Nani, 1981.

63: F. Irace. “Terragni y Lingeri...”, *art.cit.*, p. 167.

64: “Lettera manoscritta a penna su carta intestata di Pietro Lingeri a Giuseppe Terragni” [Tremezzo, 14 luglio 1940-XVIII], en E. Terragni. “Inediti del Danteum: verso l’attività della Fondazione Giuseppe Terragni”, en *Zodiac* 6, 1991, p. 88.

65: G. Terragni. “Agli amici del Gruppo Milanese Espositori al Concorso Nazionale del Littorio: Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti, Nizzoli, Sironi”, en E. Mantero. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 125.

66: *Ibidem*.

67: Veinte días antes de esta carta, Terragni enviaba otra carta-respuesta dirigida a su amigo Carlo Belli (quién le pedía planos y dibujos de los

dos proyectos para el Palacio Litorio): "Aún estoy convencido de la inutilidad de un individualismo hecho de 'originalidad' que es imposible concebir sin la labor colectiva de toda una generación de arquitectos modernos y la aportación internacional a la formación de la vida y el arte moderno", cit. por F. Irace. "Terragni y Lingeri...", *art.cit.*, p. 161.

68: A. Sartoris. "Pietro Lingeri, maestro comacino e partner impareggiabile", en E. Lingeri; L. Spinelli (a cura). *Pietro Lingeri. La figura e l'opera*. Atte della giornata di studio, Triennale di Milano, 1994, p. 31. Alberto Sartoris siempre se presentó como el más estrecho compañero, colaborador e, implícitamente, intérprete de Terragni. Cfr. G. Ciucci. "Terragni y la arquitectura", en G. Ciucci (ed.), *Giuseppe Terragni...*, *op. cit.*

69: Cfr. A. Longatti, "Massimo Bontempelli...", *art. cit.* En el campo de la literatura italiana de entreguerras la suspensión de la individualidad tiene como punto concéntrico la novela colectiva *I dieci*, publicada en Roma en 1929. Entre los autores de esta obra colectiva se encuentran Bontempelli y Marinetti.

70: M. Bontempelli. "Arquitectura: Contra lo decorativo" [1934], en A. Pizza [selección de]. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 82.

71: M. Bontempelli. "Principii", *art.cit.*, p. 1.

72: "[...] es fácil advertir que este problema nace de la situación social determinada a partir del siglo XIX: "calidad" es la individualidad; "cantidad" es la masa. establecer el lugar, el valor de la individualidad en el ámbito de la masa es la gran aspiración no sólo de los arquitectos, sino de todo aquel que posea una cierta conciencia de la presente situación histórica, o, más exactamente, de la que se ha ido desarrollando, como dijimos, desde mediados del siglo XIX, y que tiende, cada vez más, a formar masas compactas de individuos ya sea a través de los procedimientos operativos de

[...] di avere la proprietà spirituale, artistica, legale dei due progetti frutto delle idee, della intelligenza e del lavoro di ognuno dei componenti, senza gerarchie intellettuali di sorta, senza presupposti o sfumature di tendenze artistiche, senza puerilità da 'primo della classe'.⁶⁶

Apelando a la inamovible voluntad del grupo, Terragni reafirma la idea de la "labor colectiva" donde lo que cuenta son las obras y no los nombres.⁶⁷

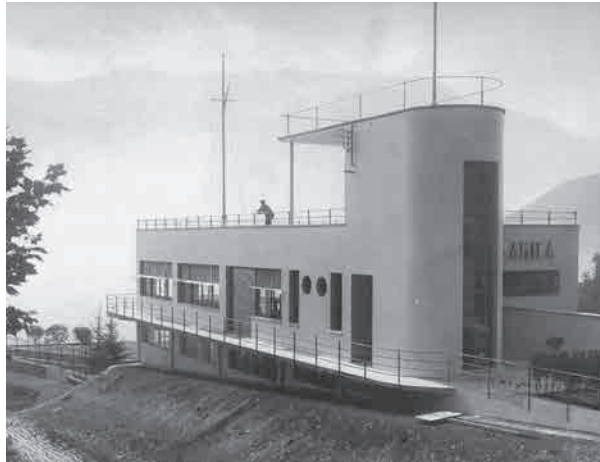
•
Nel mondo dell'inimmaginabile, nel Danteum, divampa il congiungimento di un pensiero astratto ad una realtà attuale, raccolto nelle spire di un connubio reale. Nel Danteum la magia poetica di Lingeri si avvale della forza irreversibile della concezione di Terragni. Dell'impronta significativa del pensiero di Lingeri nel Danteum se ne leggono i lineamenti specialmente nelle articolazioni delle piante, dove la raffinatezza di Lingeri accompagna la potenza degli elementi costitutivi e delle componenti architettoniche di Terragni. Mentre l'intervento di Lingeri si rivela come leggera trasparenza, quello di Terragni segnala subito l'indirizzo che egli ha dato alla corposità dell'opera.⁶⁸

En estas categóricas palabras de Alberto Sartoris, el signo Lingeri y el signo Terragni se dispersan por toda la obra. El nombre de uno sólo de ellos resulta inapropiado. Convertidos en su propia escritura cada uno es nombrado como arquitecto "fingido" respecto al otro, a través del nombre de uno se abre siempre el nombre del otro, obligando a poner el nombre pronominal de turno como entre comillas. A ambos se les permite tomar distancia y dejar la constancia de su marca en la obra. La mutua presencia dispara la dirección opuesta de los sentidos como tensa las fuerzas activas a las cuales se oponen, es decir su propia resistencia. Lo que hay aquí es un firmante sin nombre y sin firma, la misma doble vez de ausencia y presencia (como las dos caras de una hoja) que hace imposible una única firma nominal porque esta siempre corresponderá a un nombre referido. La dimisión por buscar el verdadero nombre del autor asume la admisión de un cierto matiz de anonimato personal en la obra y de sentenciar como una absoluta ficción el furor de atribuir esta obra a uno solo de ellos.

•
El origen del eco. Para Massimo Bontempelli la arquitectura se vuelve rápidamente anónima en tanto se compenetra con la vida en recuerdo de su "necesidad material".⁶⁹ El mundo de las formas no representa entonces un campo de posibilidades abierto a cualquier recuperación indiscriminada ni tampoco una sucesión de ejemplos susceptibles de revitalizaciones moralistas, porque la expresión arquitectónica "[...]



29



30

29. P. Lingeri. *Mueble para salón*, (Baglione;Susani [a cura di], 2004:113).

30. P. Lingeri. *Sede dell'Associazione Motonautica Italiana Lario (AMILA)*, [Como, 1927-31], (Baglione;Susani [a cura di], 2004:169).



31



32

31. P. Lingeri. *Villa Bellorini* [Stresa, 1950], (E. Lingeri; L. Spinelli [a cura di] 1994:16).

32. P. Lingeri; L. Zuccoli. *Tumba Levi* [Milán 1948], (Baglione;Susani [a cura di], 2004:318).

la producción industrial, o bien a través de los modos de vida en las grandes metrópolis. Así el problema de la diferenciación del individuo se hace cada vez más complejo”, (G. C. Argan. *El concepto del espacio arquitectónico...*, *op.cit.*, p. 171).

73: M. Bontempelli. “Arquitectura: Interpretación”, *art.cit.*, p. 89.

74: “Proprio il senso ‘pratico’ del costruire è tra i caratteri che più identificano oggi la sua figura rispetto agli altri architetti della stessa generazione, continuamente sospesi, nella *difficile dialettica tra il conoscere e l’agire*”, (G. Bertrelli. “Le ville: variazioni sul tema”, en C. Baglione; E. Susani. *Pietro Lingeri...*, *op.cit.*, p. 55).

75: “Lingeri era umile, nondimeno determinato. Pragmatico, riservato, immune da eccessi ed esaltazioni. Lo sarebbe sempre stato. Non precisamente incline al pensiero teorico né al ruolo di critico [...]”, (E. Susani. “Gli anni della formazione e gli esordi professionali”, en C. Baglione; E. Susani. *Pietro Lingeri...*, *op.cit.*, p. 37).

76: P. Nicoloso. “Lingeri e Terragni”, *art.cit.*, p. 70.

77: “[...] la questione che attiene al rapporto tra Lingeri e Terragni diventa evidentemente essenziale non soltanto per definire o ridefinire i contorni dell’operosità poetica, architettonica di Lingeri, ma evidentemente ha dei riflessi su un contesto molto più vasto che riguarda anche quello di Terragni: le sue oscillazioni, il suo frammentismo, questo continuo oscillare fra mondi figurativi diversi [...] Due dei quali continuo oscillare fra mondi figurativi diversi.” (F. Irace. “Lingeri i Terragni”, en E. Lingeri; L. Spinelli (a cura di). *Pietro Lingeri...*, *op.cit.*, 142 p.

78: Gruppo 7. “I. Architettura” [...], *art.cit.*, p. 59.

79: “Just a nationalism provided the individual

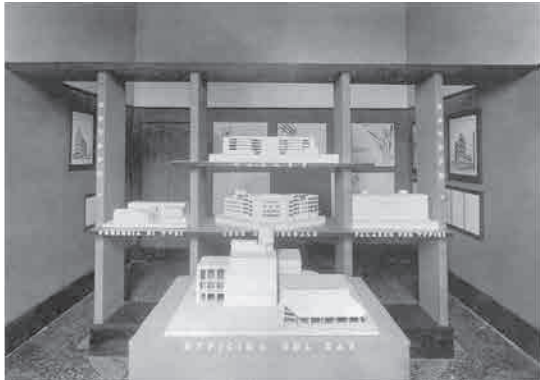
brotta directamente de las necesidades prácticas que la generan”.⁷⁰ Lo que significa la eliminación de toda las formas historicistas, de las técnicas tradicionales, e incluso de la distinción entre las artes. La arquitectura es concebida como problema total, simple en cuanto a los medios, elemental en cuanto a la sustancia, colectiva en cuanto a la acción.

In verità l’architettura è l’arte ora im maggior fiore. Quella in cui abbiamo il maggior numero di buoni operatori, il senso di un’azione collettiva pronta a creare e imporre il linguaggio di tutta un’epoca; e nessuna cariatide riconosciuta come maestro (Maestro è colui che ferma un’epoca, imbalsama il presente e cerca di farlo essere passato, cioè morto).⁷¹

Existe un orden de valores, de alusiones, expresión de una voluntad colectiva que se compromete, en el presente, con el proceso creativo.⁷² Sin embargo de lo que se habla no es de la función social del edificio sino de su finalidad. No se habla de la muerte del autor -y menos en los términos que hoy en día se plantea-. La individualidad es inmolada en nombre del mito colectivo; a un lado Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni se disuelven en la experiencia de la multitud, de “[...] la falange, la masa”.⁷³

•

En 1932 Lingeri y Terragni deciden abrir un estudio en Milán. Lingeri reconoce la competencia artística de Terragni y la férrea voluntad de su ideario. Terragni encuentra en Lingeri la experiencia de la profesión.⁷⁴ La obra de Terragni va entre la indeterminación y la excepcionalidad del acontecimiento arquitectónico. La obra de Lingeri se caracteriza por sujetar el lenguaje entre los límites de su aplicabilidad constructiva. Lingeri introduce innovaciones medidas sin pretensión de crear obras manifiesto, su saber-hacer está ligado a aquella práctica del oficio que de un lado proviene de la incesante y paciente búsqueda entorno a los modos y a las formas de construir, y que de otro se ajusta a su propia personalidad pragmática. Terragni es la intransigencia y el rigor intelectual. Lingeri el hombre capaz de mediar, siempre abierto al diálogo.⁷⁵ “Diversi erano anche i ritmi di lavoro: Terragni preferiva progettare di notte, Lingeri di giorno”.⁷⁶ Les une la común tensión por la nueva arquitectura, en esta línea no solo serán cómplices en la práctica profesional, sino también los principales animadores de la escena cultural de los años treinta. Una asociación que se funda en un equilibrio nada simple, que se mide con el lugar común de difícil identificación: Lingeri-Terragni, y con el peso de la herencia dejada por este último.⁷⁷



33

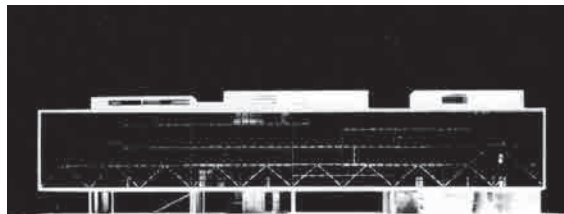


34

33. La sala del Grupo 7, III Bienal, Monza, 1927. (Ciucci; Muratore [a cura di] 2004:115).



35



36

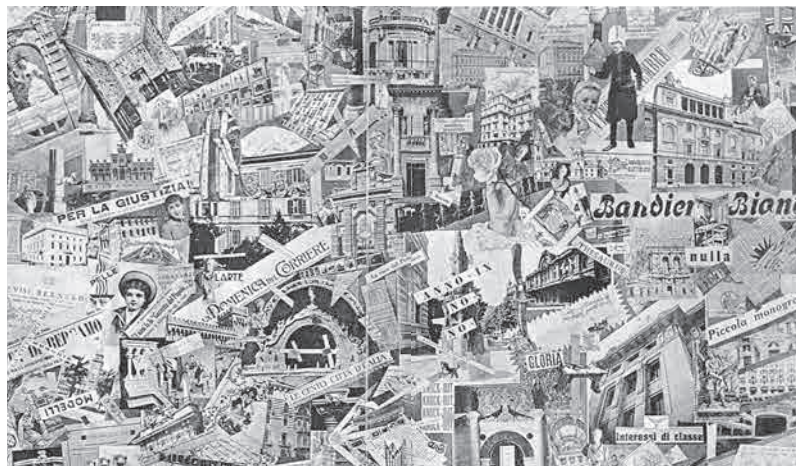
34. L. Figini; G. Pollini. *Casa estudio para un artista*, V Trienal de Milán, 1933. (Danesi; Patetta, 1976:84).

35. Cubierta del catálogo de la *Prima esposizione italiana di architettura razionale*, 1928. (Ciucci; Muratore [a cura di] 2004:444).

36. G. Terragni, A. Figini, P. Lingeri, G. Pollini, E. Mariani. *Proyecto para la nueva sede de la Academia de Brera* [Milán, 1935], (Danesi; Patetta, 1976:140).



37



38

37. P.M. Bardi enseña a Mussolini el *tavolo degli orrori*. Segunda exposición de arquitectura racional italiana, 1931, (Brunetti 1998:163).

38. *Tavolo degli orrori*. Segunda exposición de arquitectura racional italiana, 1931, (*Quadrante* 2, 1933).

character and inner coherence of each country's Rationalist architecture, internationalism assured a solid foundation for the entire endeavor. It was precisely the international aspects of the new architecture that promised an enduring future", (R. Etlin. *Modernism in Italian Architecture...*, op.cit., p. 250).

80: C. De Seta. *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*. Roma, Editori Laterza, 1972, p. 186.

81: Gruppo 7. "III. Impreparazione-Incomprensione-Pregiudizi" [Rassegna Italiana, 1927], en E. Mantero. Giuseppe Terragni..., op.cit., p. 81.

82: "Aquellas arquitecturas querían no sólo organizar y racionalizar la nueva situación sino, sobre todo, re-presentarlas en su significado social y antropológico", (I. Solà-Morales. "La arquitectura como representación. El problema figurativo en la arquitectura moderna", en *A&V* 6, 1986, p. 62).

83: "In approaching the subject of the relationship of modern architecture to Fascist Italy, it is important to keep in mind the stages of this evolution: from Mussolini's seizure of power with the March on Rome of October 27-29, 1922, to the kidnapping and murder on June 10, 1924, of Giacomo Matteotti, the leader of the Socialist opposition in the Chamber of Deputies; from the ensuing consolidation of power and the final destruction of the democratic state, culminating in 1926 with the abolition of the legal powers of the Parliament and the suppression of all political parties other than the Partito Fascista Nazionale [...]"(R. Etlin. *Modernism in Italian Architecture...*, op.cit., p. 377).

84: El Grupo 7 se da a conocer a través de la publicación de cuatro artículos en la revista *Rassegna Italiana*. El primero de ellos aparece en diciembre de 1926 bajo el título de *Architettura*, los otros tres bajo el mismo título, pero con diferente subtitulación: *Gli stranieri* (febrero de 1927), *Im-*

5. (racionalismo)

Punto de partida. Manifiesto del Grupo 7. Desde sus orígenes los jóvenes arquitectos racionalistas italianos se mueven en una dimensión cultural que atribuye a los conceptos de tradición e historia un rol importante en el planteamiento de sus discursos y de sus obras. "Il desiderio dunque di uno spirito nuovo nei giovani è basato su una sicura coscienza del passato, non è fondato sul vuoto [...] Tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità".⁷⁸ La alienación y el sueño de la historia hallan sitio en el presente. La ruptura con el pasado y el advenimiento del futuro no son apuestas contrarias sino su lógica consecuencia. El advenimiento de aquello que se quiere poseer finaliza hurgando en la imagen de lo que se quiere deruir, mismidad de dos rostros que intenta subsanar la contradicción que se abre entre la anti-historicidad de las vanguardias internacionales y los requerimientos de una identidad nacional.⁷⁹ La absorción del carácter internacional de la arquitectura (producción que nace del espíritu de necesidad estrictamente técnica) en los caracteres nacionales de cada país, y de Italia en particular, no es tanto la disolución del programa de la arquitectura moderna, como la orquestación de una inteligibilidad que asocie la identificación del llamado "*spirito nuovo*" con el "*spirito della tradizione*". El compromiso con la nueva arquitectura debe producirse en la excepción, en aras de desarrollar un lenguaje capaz de ser entendido desde la particularidad del carácter nacional.

[...] un agonismo di cui si sentono investiti per ristabilire un "primato" degli italiani come nei tempi andati. Si parla perciò di "ascesa", di "missione": sembra quasi una grottesca crociata per civilizzare il mondo in nome del sacro nome dell'Italia; spetta a questa infatti di dare allo "Spirito nuovo" il massimo sviluppo, di portarlo alle sue conseguenze estrema, fino a dettare alle altre nazioni uno stile, come nei grandi periodi del passato.⁸⁰

A partir de esta relectura de la historia la arquitectura italiana sigue una camino divergente, anudando una cultura arquitectónica que nace sobre la singularidad de su equivocidad, y de presupuestos que se exponen a una continua contingencia de los mismos. De ahí el contraste: sombras míticas, iluminaciones clásicas.

[...] che l'architetto dovrebbe dare il tono fondamentale a questa nuova geometria, che partecipa tanto dello spirito meccanico, quanto di quello griego (forse, i due sono la stessa cosa, e si chiamano "spirito nuovo"); che occorre arrivare a questo, e che non è facile.⁸¹

Sobre consideraciones de este género se forma el germen de aquella tendencia de los racionalistas por hacer prevalecer, en el clima creciente de fuerte nacionalismo, la convicción de que la arquitectura italiana vuelva a conquistar el rol de guía a nivel internacional. Una línea que consecuentemente se resolverá - a falta de instrumentos lógicos - con la disensión en la representación de este espíritu nuevo;⁸² nacerán así presupuestos de investidura racional que hablarán de *latinità*, de *mediterraneità* y de *romanità*.

Primer momento: el compromiso. 1926.⁸³ Milán; con la formación del Grupo 7 se declara el nacimiento del racionalismo italiano.⁸⁴ * Ginebra; se excluye el proyecto de Le Corbusier para la construcción del Palacio de la Sociedad de Naciones. 1927. Stuttgart; barrio de Weissenhof, promovida por el Werkbund alemán y gestionada por Mies van der Rohe. 1928. Walter Gropius decide dejar la Bauhaus. * La Sarraz; primer encuentro del CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), representante por Italia: Alberto Sartoris.⁸⁵ * Roma; el MIAR (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*) organiza la primera muestra de arquitectura racional,⁸⁶ el alma del movimiento es Adalberto Libera. * Le Corbusier visita Italia para un ciclo de conferencias en Milán, Turín y Roma.⁸⁷ 1931. Roma, la segunda muestra del MIAR entreteje sobre todo dos objetivos, (1) identificar oficialmente la arquitectura racionalista italiana con el estado fascista: P.M. Bardi publica *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)* proponiendo la arquitectura racional como *arte di stato*; (2) ataque directo a los arquitectos del poder contrarios a la arquitectura racional (en general al sindicato de arquitectos y en particular a Marcello Piacentini): muestra de ello es el célebre *Tavolo degli orrori*.⁸⁸ La visita de Mussolini a la inauguración de la muestra despliega hiperbólicamente la esperanza de que la arquitectura racional pase a ser considerada la arquitectura de la revolución fascista, los vítores estallan.⁸⁹ Sin embargo, en la práctica la iniciativa de los arquitectos racionalistas se revelará contraproducente y funesta. La contraofensiva, por parte del potente grupo de arquitectos agrupados en el sindicato profesional fascista, se iniciará con la creación de un organismo concurrente al MIAR, el RAMI (*Raggruppamento Architetti Moderni Italiani*). El discreto y ambiguo apoyo del régimen se irá difuminando en el transcurso de los posteriores acontecimientos.⁹⁰

preparazione-Incomprensione-Pregiudizi (marzo de 1927), y *Una nuova epoca arcaica* (mayo de 1927). El cometido de este manifiesto en cuatro partes es bastante claro, dar a conocer el programa de la arquitectura racional. "Può dunque essere letto questo documento con una doppia chiave: se dovessimo considerarlo il manifesto della nuova architettura italiana esso è formulato con un linguaggio ed una logica tale che è la negazione di un programma [...] L'altre chiave, ed è forse quella che meglio si attaglia alla pubblicistica del Gruppo 7, consiste nel valutare i testi come una testimonianza di sincero, profondo scontento verso lo *statu quo* [...]", (C. De Seta. *La cultura architettonica...*, *op.cit.*, p. 191).

85: En el acta de consitución figura el nombre de otro arquitecto italiano Carlo E. Rava (miembro del Grupo 7). Rava envió un poder para estar presente dentro de los firmantes.

86: Véase: M. Cennamo (a cura di). *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*. Napoli, Fausto Fiorentino editore, 1973.

87: Cfr. C. Belli, "Le Corbusier, l'Italia e il Gruppo 7", en *Domus* 687, 1987. Véase también: G. Denti; A. Savio; G. Calzà (a cura di). *Le Corbusier en Italia*. Milano, clup, 1988.

88: Sobre el *Tavolo degli orrori* véase: P. M. Bardi. "Tavolo degli orrori", en *Quadrante* 2, 1933.

89: Véase por ejemplo el escrito de G. Pagano. "Mussolini e l'architettura" [*Rassegna mensile illustrata*, 1931], en C. De Seta (a cura di). *Architettura e città...*, *op. cit.*

90: "Entre polémicas y debates, el fascismo se mueve con habilidad: privilegia algunas ocasiones para reafirmar la propia vocación nacional, actuando pragmáticamente al predisponer una división de tareas que prevé la neta distinción entre las "misiones" que ha de asignar a la "nueva

arquitectura” y las que ha de confiar a estructuras de poder directivo de arquitectos academiscistas o intermediarios”, (M. Tafuri; F. Dal Co. *Architettura Contemporanea, op.cit.*, p. 262).

91: C. De Seta. La cultura architettonica..., op.cit., p. 288.

92: Para situar históricamente el uso y la relación de los conceptos de tipo, selección y estilo, véase: L. Madrazo. *The Concept of Type in Architecture. An inquiry into the Nature of Architectural Form.* Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, 1995. En especial el capítulo 8: “Type and Style, in Nineteenth Century Architectural Theory”.

93: Gruppo 7. “I. Architettura” [...], *art.cit.*, p. 61.

94: Gruppo 7. “IV. Una nuova epoca arcaica” [Rassegna Italiana, 1927], en E. Mantero. *Giuseppe Terragni...*, op.cit., p. 84.

95: *Ibidem.*

96: “Il suo richiamo [...] è un capolavoro di abilità tattica. Piacentini pone in tal modo le premesse per la sua incontrastata egemonia politica nell’ambito della cultura architettonica italiana fra le due guerre”, (M. Cennamo (a cura di). *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna...*, op.cit., p. 121).

96: Publicados ahora en: M. Piacentini (a cura di Mario Pisani). *Architettura moderna, op.cit.*

97: A. Libera. “Discussioni artistiche: del razionalismo in architettura” [*La Rassegna Italiana, 1929*], en M. Cennamo (a cura di). *Materiali per l’analisi...*, op.cit. p. 137.

98: *Ibidem.*

99: Estas conclusiones son una reelaboración teórica de un artículo publicado un año antes, intitu-

El tema de la monumentalidad se devanea entre “[...] la traduzione in termini progettuali dell’uso che si faceva della tradizione e della storia [...]”,⁹¹ y la adecuación a los requerimientos cada vez más “imperiales” del régimen. Las diatribas por acoger la arquitectura representativa o monumental en el programa de la nueva arquitectura supone un redimensionamiento del adjetivo racional. Entre las múltiples aristas de este proceso se delinearán tres puntos equidistantes. Primer punto. En el primer artículo de diciembre de 1926 el Grupo 7 traza una percepción evolucionista del “estilo” como consecución del desarrollo de la nueva arquitectura.⁹²

Le nuove forme dell’architettura dovranno ricevere il valore estetico dal solo carattere di necessità, e solo in seguito, per via de selezione, nascerà lo stile. Poichè, noi non pretendiamo affatto creare uno stile (...); ma dall’uso costante della razionalità, dalla perfetta rispondenza della struttura dell’edificio agli scopi che si propone, risulterà per selezione lo stile.⁹³

El acto evolutivo de la selección del estilo argumenta, en su trasfondo, que la arquitectura tiene un curso histórico único e irreplicable, así como acepta, por el principio inalterable de organización común a los miembros de una “especie”, el predominio de “raza” en ambientes diferentes. De ahí que el Grupo 7 no tenga dificultad en demostrar que si bien la nueva arquitectura es una adecuación estricta a la nueva racionalidad sus variantes sean definidos por los caracteres de cada nación. En el último artículo de mayo de 1927, este mismo recurso será reafirmado para justificar, esta vez, la posibilidad de alcanzar por intermedio del cemento armado (material constructivo, signo de la evolución tecnológica) la monumentalidad: “[...] nulla di più erroneo: se c’è materiale suscettibile di raggiungere una monumentalità classica, è proprio il cemento armato, ed esso la deriverà precisamente dal razionalismo”.⁹⁴ La estrategia evolucionista configura ahora una nueva equivalencia: “È evidente che su questa via, perfezionandosi attraverso la selezione, si può raggiungere la monumentalità”.⁹⁵ El final de la línea evolutiva de la arquitectura racional es paradójicamente ahora el monumento. Segundo punto. Carta abierta de Adalberto Libera a la intervención crítica de Marcello Piacentini con respecto a la I Muestra de arquitectura racional.⁹⁶ Piacentini publica dos artículos en su revista *Architettura e arti decorative*. El primero: “Prima internazionale architettonica” (agosto, 1928), y el segundo publicado tres meses después: “Problemi reali più che razionalismo precon-



39



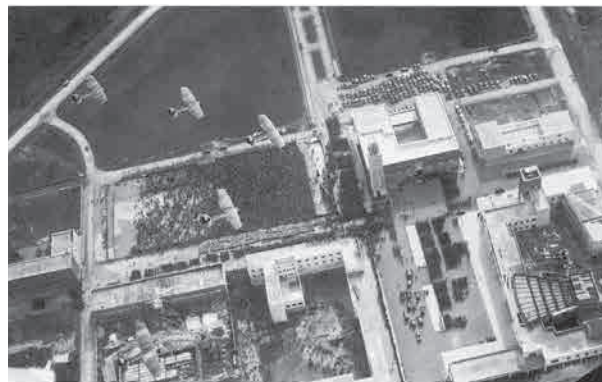
40

39. G. Pagano. Instituto de Física de la ciudad universitaria "La Sapienza" [Roma 1932-35], (Ciucci; Muratore [a cura di] 2004:278).

40. M. Piacentini. *Palacio del Rectorado* [Roma 1932-35], (Lupano 1991:125).



41



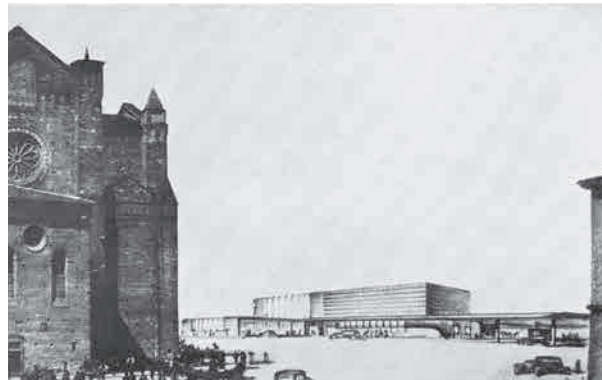
42

41. G. Pagano; G. Levi. Cubierta de *La Casa Bella* 31, julio 1930.

42. Inauguración del centro de la ciudad de Sabaudia, (Danesi; Patetta, 1976:163).



44



43

43. Michelucci, Baroni, Berardi, Gamberini, Guarnieri, Lusanna. *Concurso para la nueva estación de Florencia* [Florencia 1933], (Danesi; Patetta, 1976:140).

44. A. Libera; C. Malaparte. *Villa Malaparte* [Capri 1938], (Comune di Milano, 1982:232).

lado "Arte e Racionalismo" ([*La rassegna Italiana*, 1929], ahora en: M. Cennamo (a cura di). *Materiali per l'analisi...*, op.cit.). Libera explica que el Arte históricamente ha estado sujeto a factores determinantes (construcción, técnica, materiales, práctica, etc.) y factores sensibles (espíritu, estética). El equilibrio óptimo de estos dos factores -"all'Epoca Nostra"- estaría representado por el "Arte Nuova", mentalidad de la cual sería parte también el racionalismo.

100: En este aspecto, la réplica de Piacentini es bastante clara: "Un contenuto spirituale nell'architettura razionale ci sarà, ma ancora non apparisce", en M. Cennamo (a cura di). *Materiali per l'analisi...*, op.cit., p. 141.

101: A. Libera. "Arte e Razionalismo" [...], art.cit., p. 90.

102: Entre 1932 y 1936 se construyen las obras más importantes del racionalismo italiano. "È dopo tale data infatti, che si sviluppano le controversie sull'Architettura di Stato, e che Roma polarizza l'attenzione dei giovani architetti e tende ad accentrare attraverso concorsi e opere pubbliche il ruolo decisionale e promozionale", (S. Danesi; L. Patetta [a cura di]. *Il razionalismo e...*, op.cit. p. 5).

103: Revista fundada en 1928 con el nombre de "La casa bella", el primer director fue Guido Marangoni. En 1932 Giuseppe Pagano ocupa el cargo cambiando el nombre de la revista al de "Casabella". "Pagano era un polemista valeroso e impetuoso, aunque iluso, pues pensaba que podría persuadir al régimen para que éste adoptase una política urbanística más abierta (...). Gracias a su preciosa labor de información crítica, la revista Casabella impidió el aislamiento de los arquitectos italianos más avanzados, manteniendo vivo el debate sobre los grandes problemas de la arquitectura mundial", (G. C. Argan. *El arte moderno...*, op.cit., p. 308).

chetto".⁹⁷ El discurso de los dos artículos es el mismo, la acusación del reduccionismo existente entre la arquitectura y el término racional: "Perchè insomma, voler far consistere tutta l'essenza dell'architettura nella sola razionalità?" Piacentini separa arquitectura y racionalidad desde la distinción entre arte y técnica, y desde otros temas afines a su corte intelectual -como el *ambientismo*, la relación con la tradición, etc.-, sustentando la imposibilidad de que la mencionada arquitectura racional sea capaz de adquirir carácter monumental, en tanto la racionalidad es carente de espíritu. Libera inicia su respuesta indicando que es oportuno aclarar, dado los malentendidos por las "frases hechas", la errada interpretación de la palabra racional, sobre todo cuando se intenta hacer equivaler con la arquitectura: "Se per noi detti concetti fossero equivalenti non avremmo alla prima parola aggiunto la seconda".⁹⁷ En la locución arquitectura racional, el adjetivo calificativo quiere significar que la arquitectura vista como construcción debe dar mayor importancia a la razón técnica, utilitaria y racional; y vista como arte debe ser consonante "[...] alla sensibilità nuova, al nuovo spirito -spirito, che per essere l'espressione della nostra epoca, mai potrà stridere con le suddette ragioni utilitarie, razionali, tecniche- [...]".⁹⁸ La arquitectura racional como *Arte Nuova* no puede ser entendida sin la copresencia de la materia y el espíritu.⁹⁹ Aunque Libera no llega a mencionar en todo el artículo la palabra monumental, la secuencia lógica de su discurso -puesta además en el contexto de las premisas consideradas por Piacentini- intenta subsanar teóricamente la factibilidad del carácter monumental de la arquitectura racional.¹⁰⁰ Y dado, que de lo que se habla es del orden espiritual de la nueva arquitectura, puede entenderse que Libera se acuse de no tratar de convencer a nadie, "[...] perché in Arte è questione de Fede".¹⁰¹

Segundo momento: la lucha. 1932.¹⁰² Roma; Muestra de la Revolución Fascista, celebración de la primera década del fascismo. * El tema de la monumentalidad se ve inmerso en ocasión de los principales concursos de arquitectura, de las exposiciones y de las mayores realizaciones urbanas, comienzan los tiempos de la polémica y de la crisis. * Giuseppe Pagano pasa a dirigir *Casabella*.¹⁰³ * Reconocimiento de la hegemonía de Piacentini con la dirección del proyecto de la Ciudad Universitaria. 1933. Entre Marsella y Atenas; IV Congreso del CIAM sobre la nave *patris 2º*. * Número 1 de *Quadrante*, editado por Pietro Maria Bardi y Massimo Bontempelli.¹⁰⁴ 1934. * 1 de junio, Mussolini recibe al grupo racionalista toscano -ganador de la estación de Florencia- y al equipo de arquitectos racionalistas, proyectistas de Sabaudia.¹⁰⁵ * Convocato-

ría del concurso para el Palacio del Litorio en vía del Imperio. 1935. 3 de octubre, Italia invade Etiopía; la Sociedad de naciones condena el hecho sancionando económicamente a Italia, se declara el estado de autarquía. * Giuseppe Bottai anuncia la celebración de una Exposición Universal. 1936. 9 de mayo, proclamación del Imperio por Benito Mussolini, a partir de aquí las expresiones de belicoso nacionalismo se harán más reiteradas. * El 25 de junio el *Bureau International des Expositions* vota por unanimidad la realización en Italia de una Exposición Universal para 1941-1942, (E'42).¹⁰⁶ 1937. Pagano, Piacentini, Piccinato, Vietti y Rossi presentan la primera propuesta del plano para la E'42, la cual será considerada inadecuada. 1938. Aparece el único número de la revista *Valore Primordiali* editada por Bontempelli en colaboración con Lingeri y Terragni. * Ruptura del acuerdo entre Piacentini y Pagano; el plan de la E'42 pasa a manos de Marcello Piacentini. Se declaran los ganadores de los concursos para los principales edificios de la E'42, todos signados por el monumentalismo. * El 25 de julio, se publica el manifiesto racial, se inicia la campaña contra los judíos italianos.¹⁰⁷ 1939. El 5 de setiembre Terragni es movilizado y asignado al III regimiento de artillería de cuerpo de armada en Cremona. 1940. VII Trienal. Fin del equilibrio, la balanza se declina a favor de la academia y en contra del racionalismo. * En el curso de casi dos décadas de dominio fascista y bajo el liderazgo de Benito Mussolini, Italia, ajena ya a cualquier nexo democrático, pacta con la Alemania Nazi. * El 10 de junio Italia declara la guerra a Francia. 1941. Giuseppe Pagano decide partir voluntario al frente. 1943. El 19 de julio, inesperadamente, Terragni muere a pocos metros de su casa. 1943. Giuseppe Pagano desilusionado, se pasa al antifascismo militante y a la Resistencia. 1945. Mathausen; Giuseppe Pagano muere en un campo de exterminio alemán.

•

Tercer punto. Giuseppe Pagano escribe reiteradas páginas que instigan a superar la manía monumental, poniendo en sobre aviso a los racionalistas de no caer en un monumental moderno: "Il pericolo maggiore è ancora rappresentato dalla *monumentalità* che, congiunta a una preoccupazione di differenziazione nazionale, può suggerire soluzioni arbitrarie e immature".¹⁰⁸ Por ello, a Pagano, le resulta inaceptable la arquitectura racional que predicán revistas como las de *Quadrante*,¹⁰⁹ a cuyos escritores les acusa de escribir gacetillas donde pululan

[...] le battute generiche e soprattutto le frasi nebulose e confusionarie che mescolano insieme calunnie ar-

104: "Quadrante si propone fin da subito come una rivista di tendenza; 'un area di sperimentazione linguistica' [...] una volontà di fondo, un'esigenza che va oltre l'istanza di affermazione politica dell'arte moderna e della nuova architettura, e ricerche, invece, nell'origine dell'operare sulle cose d'arte, il tramite per la rivendicazione dell'unità di tutte le arti", (A. Dal Fabbro. *Il progetto razionalista. Indagine sulle procedure compositive nelle grandi architetture di Terragni*. Modena, Mucchi, 1994, p. 16).

105: Por parte de los racionalistas este acto se ve, una vez más, como la tentativa del régimen de declarar a la arquitectura racional como la arquitectura oficial del estado. Así lo testifican estas palabras de Giuseppe Pagano: "Ora l'architettura moderna è arte di Stato. Ora la polemica di indirizzo generale è finita. Ora si discuterà di qualità e di metodo, ma non sentiremo più insulti [...] Ora gli architetti italiani sono ufficialmente autorizzati ad assumere la divisa di Mussolini: 'Non aver paura di avere coraggio.'" (G. Pagano. "Mussolini salva l'architettura italiana" [*Casabella*, 1934], en C. De Seta (a cura di). *Architettura...*, op. cit., p. 21).

106: "Ricorrendo il ventennale del fascismo nel 1942, l'esposizione, inizialmente presentata come '1941-1942', il 4 giugno 1938 diventa ufficialmente 'Esposizione del 1942: l'E42'.", (M. Sommella. "Progetti di concorso per il Palazzo dei ricevimenti e dei congressi all'E42", en C. Baglione; E. Susani. *Pietro Lingeri...*, op.cit., p. 70.

107: Al respecto véase: R. Etlin. *Modernism in Italian Architecture...*, op. cit., en especial el capítulo 15: "Italian Rationalism and Anti-Semitism".

108: G. Pagano. "Tre anni di architettura..." [*Casabella*, febrero 1937], en C. De Seta (a cura di). *Architettura e città...*, op.cit., p. 263.

109: "'Quadrante' era legata per altro verso ancor più di 'Casabella' (gropiussiana) ai gruppi CIAM ed alla figura di Le Corbusier", (V. Gregotti. "Milano e

la cultura architettonica...”, *art.cit.*, p. 20).

110: G. Pagano. “La cronaca contro la storia” [*Casabella, 1937*], en C. De Seta (a cura di). *Architettura e città...*, *op.cit.*, p. 71.

111: D. Vitale. “Antiguo y moderno...”, *art.cit.*, p. 7.

112: G. Ciucci; S. Pasquarelli. “Un documento inedito...”, *art.cit.*, p. 41.

113: G. Pagano. “Tre anni di architettura...”, *art.cit.*, p. 263.

114: G. Pagano “Tre anni...”, *art.cit.*, p. 265.

115: Publicado en *Dedalo, 1931*, y ahora en: M. Piacentini (a cura di Mario Pisani). *Architettura moderna, op.cit.*

116: G. Pagano. “Del ‘Monumentale’ nell’architettura moderna” [*Casabella, 1931*], en C. De Seta (a cura di). *Architettura e città...*, *op.cit.*, p. 203).

117: G. Pagano. “Del ‘Monumentale’...” [...], *art.cit.*, p. 204. Las “*dieci colonne*” se refieren a la obra de M. Piacentini de 1931: la sede de la Casa Nacional para la Seguridad Social.

118: “Típica operación ‘política’, está organizada por Piacentini, que invita a representantes de la arquitectura moderna a colaborar con la empresa: en un complejo urbanístico bloqueado, en el cual los efectos desastrosos para toda la zona urbana son aún hoy en día evidentes y molestos, la unitariedad conseguida se debe a la gestión de una eficiente maestría técnica. Pagano enterado de su papel, no durará en comentar: ‘Este experimento, a mi parecer, vale por cien polémicas’. Pero es raro que las iniciativas más prestigiosas se les escapen a los ‘arquitectos del régimen’”, (M. Tafuri; F. Dal Co. *Architettura Contemporanea, op.cit.*, p.264).

bitrarie, opinioni non dimostrabili e soprattutto ambigue contaminazioni tra fatti politici e giudizi estetici. Con questo avvocatesco sistema del dire e del non dire, di parlare di cose d’arte da una cattedra pseudo patriottica, di usare con sofisticata abilità della “tradizione” per costringere l’architettura italiana a una monumentalità neo-umbertina e reazionaria, si è giunti a far credere superate e risolte quelle posizioni polemiche che videro il cascare dell’architettura moderna in Italia.¹¹⁰

La visión de Pagano pasa por un doble principio. Por un lado, un principio de abstracción, de rigor lingüístico, que “[...] debe coincidir con el *anonimato*, con la normalidad de la construcción y de sus motivos [...]”;¹¹¹ por otro, un principio de orden moral, “[...] di educare una generazione di architetti a essere onesti, sinceri, antiretorici, e quindi moderni”.¹¹² Este ideario se sostiene fundamentalmente en el carácter general de la arquitectura como arte social: “[...] dare la nostra opera al servizio della società, non pretendere che la società serva alla nostra opera [...]”.¹¹³ Bajo esta premisa, el valor arquitectónico debe rehuir el filón monumental y ser tolerado solamente como postura excepcional.

[...] nelle costruzioni da esposizione – perché, in questo caso, l’eccezione è una ragione di necessità pratica - e nelle costruzioni di carattere eminentemente aulico- poiché in questo caso è ammessa l’eccezione quando essa è motivata da un alto risultato artistico e quando è fondata su una non arbitraria valutazione di gusto.¹¹⁴

Al igual que Libera tres años antes, Pagano responde a un artículo del infatigable Marcello Piacentini: “Dove è irragionevole l’architettura razionale”.¹¹⁵ Pero esta vez, a diferencia de Libera, Pagano asume el debate con una estrategia de enfrentamiento directo. A Pagano le resulta “[...] un bruto scherzo del troppo ragionare” contraponer los términos “spirito” y “monumentalità”, como valores antitéticos, a los de “razionalismo” y “meccanicità”, sin dar ninguna definición de los términos; y más si esa falta le sirve para negar la existencia de un espíritu moderno creativo. Pagano pasa a definir el monumento de manera genérica como correspondencia de una idea eficazmente expresada para, con la utilización de distintos ejemplos de arquitectura, convenir que “[...] la monumentalità è in gran parte dovuta a rapporti speciali di massa (proporzioni e ritmo) e a dimensioni reali o relative, [...] anche in modo preminente il ritmo più semplice.”¹¹⁶ Si estos son los elementos de la arquitectura monumental, Pagano no entiende por qué Piacentini dude que la arquitectura moderna pueda poseer todos estos privilegios formales de la composición monumental. Concluyendo:



45



47

45. Fotomontaje. Izquierda a derecha: Arco de triunfo; G. Pagano y G. Levi-Montalcini, *Oficinas Gualino* [Turín 1928]; U. Stacchini, *Estación de tren* [Milán 1912-31], (Casabella 1928).



46

46. G. Pagano, F. Albin, R. Camus, G. Mazzoleni, G. Minoletti, G. Palanti. *Casa de estructura de acero*, V Trienal de Milán, 1933, (De Seta, 1985:206).

47. G. Pagano [Grecia 1940], (De Seta, 1985:267).



48

49



50

48. Fotografía de G. Pagano, *Carbonia*, (Comune di Milano, 1982:425).

49. Vivienda rural con porche, Val Seriana. De G. Pagano; G. Daniel. *Architettura rurale italiana*, 1936, (Etlin 1991:472).

50. Giuseppe Terragni (a la izquierda). Le Corbusier y Bardi en el puente del *Patris II*, 1933, (Ciucci [ed.], 1997:82).

119: G. Pagano. "Urgenza di parlar chiaro" [*Costruzioni-Casabella*, 1940], en C. De Seta (a cura di). *Architettura e città...*, *op.cit.*, p. 106).

120: Gruppo 7. "II. Gli stranieri" [*Rassegna Italiana*, 1927], en E. Mantero. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 73.

121: Y así lo recordará Bottoni en 1969: "[...] noi siamo stati allattati da Le Corbusier, non da Gropius. Oggi, ed anche, intendo, trenta o quarant'anni fa, conoscevamo Gropius e ne eravamo divenuti grandissimi ammiratori e allievi; ma il vero bambino era stato Le Corbusier", (P. Bottoni en *L'Architettura* 163 [Fascículo especial], *op.cit.*, p. 9).

122: Gruppo 7. "I. Architettura" [...], *art.cit.*, p. 57. Cfr. "L'esprit nouveau", en *L'esprit nouveau* 1, 1920, p. 3: "Il y a un esprit nouveau"; Le Corbusier. *Hacia una arquitectura* [traducción al castellano de *Vers une architecture*, 1923]. Barcelona, ediciones apóstrofe, 1978.

123: Gruppo 7. "II. Gli stranieri" [...], *art.cit.*, p. 72.

124: "L'errore maggiore fu di considerarlo come una especie di futurista, mentre invece egli [Le Corbusier] è, in fondo, un tradizionalista, portato appunto dall'essenza stessa del suo tradizionalismo, a proclamare que come in ogni grande epoca, l'architettura d'oggi deve essere perfettamente modellata sulle necessità d'oggi", Gruppo 7. "II. Gli stranieri" [...], *art.cit.*, p. 72.

125: Para una ampliación del tema, véase: S. Danesi. "Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista – mediterraneità e purismo", en S. Danesi; L. Patetta (a cura di). *Il razionalismo...*, *op.cit.* Sobre este tema es de resaltar la voz disidente de Edoardo Persico (1900-36), colaborador de la revista *Casabella*. Su discurso mantiene una visión particular de Gropius, antitética a aquél racionalismo "mediterráneo". "Persico [...] sabía que la

Gli fa paura la macchina? Stia pur tranquillo: la macchina non porta con sé la sentenza di morte dell'opera d'arte, poiché la bellezza è un bisogno di quello "spirito" che nessuna sofisticeria potrà distruggere; e non saranno né un tornio né una locomotiva né un altoparlante a distruggerlo.¹¹⁷

No obstante esta agria polémica, un año más tarde Piacentini, como parte de una estrategia política, no dudará en invitar a Pagano para colaborar en la ciudad universitaria de Roma.¹¹⁸ Este amistoso "acuerdo", que durará hasta su abrupta separación con motivo de la clara apuesta monumental de Piacentini para la E'42 (1937), puede calificarse como una aventura a ciegas donde el error se justifica a partir de la intransigente consecución de Pagano por la moralidad constructiva de la arquitectura, "[...] quello in cui si svolge la vita morale e política del fascismo, questa direttiva deve essere decisamente antirettorica, antiborghese e rivoluzionaria".¹¹⁹ El racionalismo de Pagano se parapeta, más que en ningún otro arquitecto, sobre un desinhibido compromiso moral y político que lo llevará, en la búsqueda de la coherencia, a saldar sus propias deudas.

6. (le corbusier)

Los cuatro artículos que componen el manifiesto del Grupo 7 (1926-7) están largamente inspirados en *Vers une architecture* (1923) de Le Corbusier, y en *Internationale Architektur* (1925) de Walter Gropius. A pesar de la afirmación que "[...] fra tutta l'opera di Le Corbusier e quella di Walter Gropius, [...], esiste una somiglianza di alcune forme assai notevole, che chiunque può verificare",¹²⁰ se nota en la secuencia del discurso la deferencia para con el maestro suizo,¹²¹ filiación que se suscribe desde la primera página: "È nato uno spirito nuovo".¹²² La atracción por el maestro suizo radica en el "racionalismo matemático" que predica su arquitectura, en esa realidad inalienable del objeto desde cuya forma particular se alcanza la forma universal del espacio, regida por el principio de la proporción armónica. Si bien, ellos advierten que "[...] la troppo rigorosa applicazione della razionalità pura, possa produrre impressioni di clinica",¹²³ son conscientes que esa clínica es la única que puede curar las grandes enfermedades de la arquitectura: la retórica arquitectónica de lo viejo y sobre todo, el falso-nuevo. Otro síntoma de la atracción que ellos sienten por Le Corbusier es la afinidad de espíritu, menos distante y ajeno de aquél "espíritu nórdico". Le

Corbusier será el epítome desde el que se tratará de resolver la encrucijada entre modernidad y tradición, entre internacionalismo y carácter nacional.¹²⁴ Didascalía en la que los arquitectos racionalistas instalarán cómodamente el concepto de clasicidad mediterránea:¹²⁵ una mistificación ideológica que deriva de una fórmula corbuseriana cada vez más impura.¹²⁶

•

1929. El crítico y escritor checo Karel Teige pone en marcha uno de los debates más conocidos de la arquitectura moderna con la publicación del artículo "Mundaneum" en la revista checa de arquitectura progresista *Stavba*.¹²⁷ La severa crítica al proyecto de Le Corbusier para la ciudad mundial se centra principalmente sobre el museo mundial, un insólito cuerpo central a manera de pirámide.¹²⁸ Teige reprocha a Le Corbusier su abandono hacia la monumentalidad, reconociendo el peligro por incorporar al concepto claro y comprensible de la máquina de habitar, "[...] los atributos de honorabilidad, armonía, y potencial arquitectónico poco precisables y a los que puede adherirse todo el academicismo y esteticismo".¹²⁹ El uso de reglas clásicas en su composición -el control de las proporciones por medio de la sección áurea-, no son otra cosa que volver a especulaciones geométricas *a priori*. El rechazo a la monumentalidad es un rechazo a los extras y dominantes artísticos.

No solución, realización y construcción, sino composición. Composición: esta palabra puede expresar el error arquitectónico del Mundaneum [...] El Mundaneum es una composición. Una expresión de imaginaciones ideológicas y metafísicas.¹³⁰

Para Teige el Mundaneum muestra claramente una nueva metafísica, una metafísica plástica que trata de cosas más elevadas, de cosas del espíritu. Una misión divina de la arquitectura que mezcla el funcionalismo práctico con una forma artística autocrática. El argumento de Teige está rigurosamente determinado por el constructivismo de izquierdas que tanto Teige como su mentor Hannes Meyer predicán: "en vez de monumentos, la arquitectura crea instrumentos".¹³¹ Por consecuencia es estricto al cuestionar los límites necesarios de la manipulación formal y de la necesidad del programa. No en vano, el artículo será dedicado a "Alejandro Vesnin fundador del 'Constructivismo'", y una cita hecha por Teige -del texto programático de Hannes Meyer- será el epígrafe con que Le Corbusier iniciará su respuesta.

arquitectura moderna europea partía de premisas ideológicas y de una temática social irrenunciables y que, al margen de ellas y de su consiguiente problemática urbanística, no habría sido ni racional, ni democrática, ni internacional", (G. C. Argan. *El arte moderno...*, *op.cit.*, p. 308).

126: "Los elementos básicos, mutuamente opuestos, que subyacen en estas interacciones son la 'alta' arquitectura tradicional y el 'equipamiento' característico del mundo industrial moderno; la primera afirma una epistemología idealista y verdades eternas (preservadas cuidadosamente en el seno de una tradición cultural particular); el segundo niega la vigencia de todo valor atemporal en favor de un empirismo científico 'libre de valores'", (A. Colquhoun. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 121).

127: Este debate viene precedido del desencuentro surgido en el CIAM de 1928 entre Hannes Meyer y Le Corbusier: "[...] Teige decide in 1929 to make a public issue of the divergence of opinion between himself, Hannes Meyer, Mark Stam, etc. on the one hand, and Le Corbusier, Sigfried Giedion, etc. on the other. Thus the Mundaneum serves as the vehicle for Teige's attack on what he sees as a reactionary formalism which threatens the future course of modern architecture", G. Baird, "Architecture and Politics: A Polemical Dispute A Critical Introduction to Karel Teige's 'Mundaneum,' 1929 and Le Corbusier's 'In Defense of Architecture,' 1933," en *Oppositions*, 4, 1974, p. 80. Para una ampliación del tema, véase: K. Frampton, "The humanist v. The Utilitarian Ideal", en *Architectural Record* 37, 1968. Sobre la polémica entre Teige y Le Corbusier, véase: T. Hilpert, "Una polémica sul funzionalismo: Teige-Le Corbusier 1929", en *Casabella* 463/464, 1980.

128: El proyecto para la ciudad mundial (centro mundial científico, documental y educativo) fue elaborado por Le Corbusier bajo la iniciativa del intelectual y mecenas belga Paul Otlet. Cfr. P. Otlet;

Le Corbusier. *Mundaneum*. Bruxelles, Associations Internationales, 1928. Le Corbusier; P. Jeanneret. *Oeuvre complète 1910-1929* [1930]. Zurich, L'editions d'architecture, 1964. Sobre estudios del proyecto, véase: G. Gresleri; D. Matteoni. *La Citta Mondiale – Andersen, Hébrand, Otlet, Le Corbusier*. Marsilio, Venecia, 1982. M. Fagiolo. "La nuova Babilonia secondo Le Corbusier", en *Ottagono* 48, 1978. M. C. O'Byrne. "El museo del Mundaneum: génesis de un prototipo", en *Massilia 2004*. Annuaire d'études Corbuseenes, Associació d'idees, San Cugat del Vallès, 2004.

129: K. Teige. "Mundaneum" [*Stavba*, 1929], en E. Granell (ed.). *Anti-corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, p. 104.

130: K. Teige. "Mundaneum" [...], *art.cit.*, p. 105-6. Para una revisión de los antecedentes con que venía precidido el término composición en la arquitectura moderna, véase: C. Rowe. "Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX", en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

131: K. Teige. "Mundaneum" [...], *art.cit.*, p. 107. "Ciò che, nella polemica contro lo storicismo, premeva ai 'funzionalisti' –Teige, e forse anche Meyer, probabilmente si sarebbero chiamati 'costruttivisti'– era di liberare i loro utenti metropolitani, abitanti negli insediamenti e nelle case popolari, dai ricettacoli dei rituali sociali e dell'immagine suggestiva sacrale con cui veniva mediato il potere", T. Hilpert, "Una polemica sul funzionalismo: Teige-Le Corbusier 1929", *art.cit.*, p. 23. Sobre la posición de Hannes Meyer, véase: H. Meyer. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, G. Gili, 1972; M. Scolari. "Hannes Meyer e la pretesa negazione dell'arte", en *Controspazio* 7, 1969.

132: C. Rava. "Svolta pericolosa. (Situazione dell'Italia di fronte al razionalismo europeo)", en

Todas las cosas de este mundo son producto de la fórmula: función x economía. Todas esas cosas no son pues, de ningún modo, obras de arte. El arte es por entero una composición y le repugna por ello toda utilidad. La vida es por entero una función y está desprovista por ello de carácter artístico. La idea de la composición de un buque de guerra parece loca. Pero ¿qué diferencia hay entre esta idea y el origen de un proyecto de plan de ciudad o de casa particular? ¿Es una composición o es una función? ¿Es arte o es vida?

•

1930. El debate sobre la *mediterraneità* viene abierto por Carlo Rava, integrante del Grupo 7. El pistoletazo de salida es la delineación geográfica y política del racionalismo europeo en dos corrientes principales y divergentes. La primera denominada racionalismo puro, intransigente y dogmático: portadores de un espíritu nórdico, abolicionistas absolutos del individualismo y simpatizantes de aquellas tendencias "[...] unificatrici, livellatrici e socialitarie dell'ultima architettura russa".¹³² La otra corriente, la tendencia individualista, se presenta no solo como alternativa, sino como solución contra la primera al reclamar el derecho de conservar la personalidad a través de un racionalismo unificador de la forma estructural y la afirmación "[...] dei distintivi caratteri nazionali, di cultura e di razza".¹³³ Entre estas dos corrientes a Italia le corresponde no sólo elegir la tendencia nacionalista sino abanderarla;

[...] siamo noi i depositari fatali e secolari: dalle nostre coste libiche a Capri, dalla riviera ligurie, tutta un'architettura minore tipicamente latina e nostra [...] La nostra raza, la nostra cultura, la nostra civiltà antica e nuovissima, sono mediterranee: in questo "spirito mediterraneo" dovremo dunque cercare la caratteristica di italianità mancante ancora alla nostra giovane architettura razionale, poichè certo questo spirito ci garantisce la riconquista di un primato.¹³⁴

Reconciliación con las raíces de la tradición espontánea como tema de inspiración; constantes del clima, de la naturaleza, de la ecuación: sol, mar, muros blancos, y grandes terrazas. Un replegamiento radical, de la cauta obertura a la cultura europea escrita en los textos programáticos del Grupo 7, que tendrá su efecto inmediato en la presentación de la II Exposición del MIAR: "È soprattutto doveroso riconoscere come si accentua sempre più la tendenza ad esaltare quel carattere di latinità, che ha permesso a questa architettura di definirsi come 'mediterranea'".¹³⁵

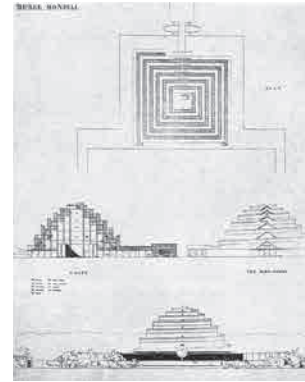
•

1931. Se publica en la revista *Musaion* la traducción checa de la "Dèfense de l'architecture: Responsè



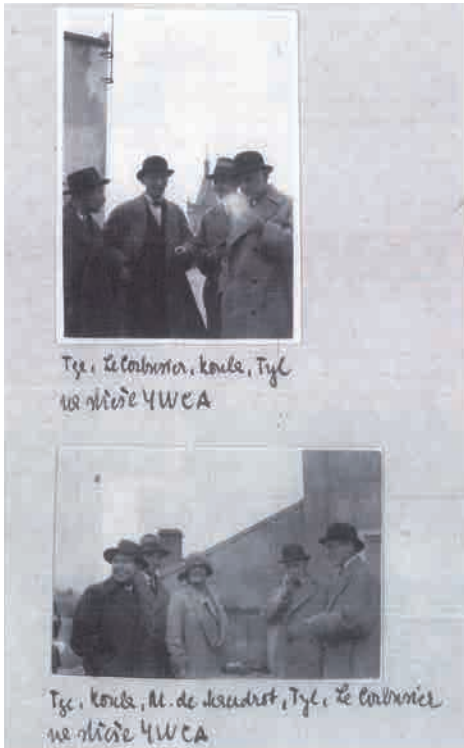
51

51. *Mundaneum*. El mecenas, el arquitecto y el intelectual: Mme. Hélène de Mandrot, Le Corbusier, Paul Olet, 1929, (Gresleri; Matteoni, 1982:9).



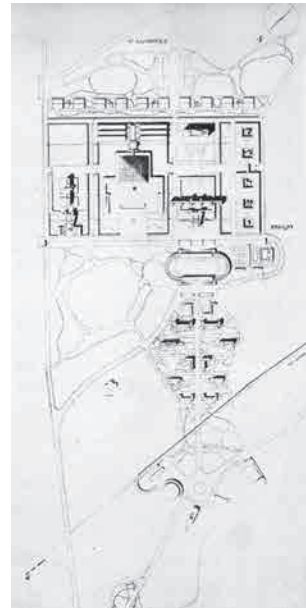
52

52. Le Corbusier; P. Jeanneret. *Museo Mundial* [Ginebra 1929], (Le Corbusier; P. Jeanneret, 1964:193).



54

53. Le Corbusier; P. Jeanneret. *Mundaneum* [Ginebra 1929], (Le Corbusier; P. Jeanneret, 1964:194).



53

54. Arriba, (de izquierda a derecha): Karel Teige, Le Corbusier, Jan E. Kuola y Oldrich Tyl. Praga, 1928. Abajo, (de izquierda a derecha): Karel Teige, Jan E. Kuola, Madame de Mandrot, Oldrich Tyl y Le Corbusier. Praga, 1928. Las notas escritas a mano son de Karel Teige, (Dluhosch; Švácha [edited by], 1999:10).



55

55. K. Teige, cubierta de su libro *La vivienda mínima* [Praga 1932], (Dluhosch; Švácha [edited by], 1999:6).

Domus 37, 1931 p. 39. Según Rava la corriente de los intransigentes estaba formada, en Alemania por Gropius, Mendelsohn, May y Mies van der Rohe; en Holanda por Stam, Brinkman y Van der Vlugt; en Francia por Le Corbusier. De este último, sin embargo, advierte que mientras en sus escritos proclama "teóricamente" la supremacía arquitectónica de los rusos, en la práctica gran parte de sus construcciones "[...] rivelano un senso insopprimibile dell'euritmia e della proporzione classica, senso tutto latino, che ne costituisce il maggior pregio, ed è ribelle ad ogni costrizione di dogmi", *Ibidem*.

133: *Ibidem*.

134: C. Rava. "Svolta...", *art.cit.*, p. 44.

135: M.I.A.R. "L'architettura razionale italiana - I parte" [*La casa bella*, 1931], en M. Cennamo (a cura di). *Materiali per...*, *op.cit.*, p. 119. Frases que se repiten con las mismas palabras en P. M. Bardi. "Rapporto sulla architettura (per Mussolini) [*Polemiche*, 1931]", en M. Cennamo (a cura di). *Materiali per...*, *op.cit.*, p. 146.

136: Cfr. K. Teige. *Arte e ideologia*. Torino, Einaudi, 1982. El artículo es reeditado en francés en *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1933). Aquí se utiliza la edición castellana, publicado en: *El Espíritu nuevo en arquitectura - En defensa de la arquitectura*. Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2003.

137: "In una relazione del 1929, Le Corbusier annota unicamente che i suoi progetti della città del mondo nei paesi di lingua tedesca avevano provocato violenti attacchi da parte dell'«estrema sinistra» del movimento dell'architettura moderna", T. Hilpert, "Una polemica sul funzionalismo...", *art.cit.*, p. 20. En la última parte de la *Défense*, Le Corbusier agradece a Teige por darle "[...] el pretexto para tomar partido en el debate arquitectónico actual abierto en los medios de izquierda", *art.cit.*, p. 65.

à Karel Teige".¹³⁶ El principal argumento de Le Corbusier es borrar la oposición marcada por Teige entre producción industrial e instrumentalidad, por un lado, y composición y memoria, por otro. Pero los intentos por elaborar una pertinente conjunción de ambas entidades es eximido, sin dilación, por la argumentación de su postura vitalista opuesta al materialismo de izquierdas de su interlocutor.¹³⁷

Si adopta usted la actitud de conductor de pueblos, quizá tenga usted razón en admitir también medidas de ley marcial. Pero yo, que pretendo salvaguardar orgullosamente mi libertad completa, mi espíritu de artista o creador, entiendo mantenerme en mi anarquía (en relación a sus medidas policiales) y proseguir día tras día una búsqueda apasionante: la de una armonía. Le diré, pues, sin más tardanza, que en mi opinión la estética es una función humana fundamental.¹³⁸

Le Corbusier tiene en cuenta que las "medidas policiales" de Teige obedecen al contexto político en la que se sitúan las vanguardias de la "neue Sachlichkeit",¹³⁹ y a ellas van dirigidas fundamentalmente las respuestas en la primera parte del artículo. *La Défense* de Le Corbusier, como el título ya lo expresa, es una defensa literal de la arquitectura (*Baukunst*) y el arte (*Kunst*), términos más que comprensibles que las alternativas de construcción (*Bauen*) y vida (*Leben*), infinitamente más vastas e imprecisas. Argüida la generalidad de los términos, no se los discute, basta con rodearlos en su periferia para declararlos incompletos.¹⁴⁰ Seguidamente, apelando a la complementariedad entre "razón" y "pasión",¹⁴¹ explica que alcanzar la instrumentalidad del proceso con la resolución de las soluciones funcionales es sólo el planteamiento del problema:

No podría haber arquitectura si el problema no se plantea; pero hay arquitectura desde el mismo instante en que actúa una voluntad humana que persigue un objetivo creativo, es decir ordenando, componiendo los elementos de su problema para hacer de él un organismo [...] Porque, no volvamos a jugar al escondite: sabemos muy bien, entre diez soluciones, discernir la solución elegante; y aplaudimos!¹⁴²

Es en el acto de selección donde el espíritu se deleita, donde intervienen las sensaciones que conmocionan, y lo que permite finalmente la clasificación de una serie de soluciones. La conclusión es lógica, la máquina en su utilidad y automaticidad procura alegrías que son efímeras, mientras que "[...] el acceso a las felicidades espirituales es permanente, particularmente la que debemos a la armonía".¹⁴³ La segunda parte del artículo se dirige específicamente a Teige, a quién le expresa su contrariedad por

la acusación expresada: “[...] bajo su punto de vista [...] El Mundaneum es académico por dos razones: iuna, por cuestión de programa, la otra por cuestión de formas!”.¹⁴⁴ En este sentido, la respuesta se dirige a describir primero el programa. Justificando la obvia finalidad funcional de cada elemento, acorde a una necesidad contemporánea, extiende una nube sobre la inclinación política del proyecto.¹⁴⁵ En cuanto a la forma, le basta con recordar que la pirámide es una forma pura más de la geometría euclidiana como lo es el cubo, y por supuesto: “Nadie tacha de académica la forma cúbica”.¹⁴⁶ Finalmente, dirigiéndose a Teige enlaza sus explicaciones con la primera parte del artículo para trasladarlo a operaciones que él pueda comprender desde su oficio:

Teige, usted es poeta, la *Sachlichkeit* del poema consiste en la manera de colocar unas palabras, no precisamente palabras nuevas, “última ola”, sino al contrario, palabras de siempre, en el sentido preciso, palabras puras. El poema está conseguido (luego es *sachlich*) cuando la calidad de conjunción de las palabras es buena.¹⁴⁷

Concluyendo:

La organización está en la misma clave, substancia nerviosa que guía y acciona todo lo que es *sachlich*, lo que es músculo y hueso. Pero, ¿qué intención tiene esa organización? De lo *sachlich*, ni siquiera quiero hablar, lo admito como evidente, preliminar, inevitable, como los ladrillos con los que se construye un muro. ¿Pero qué muro?¹⁴⁸

En el mismo número de la revista *Musaion* Teige publica una breve “Contestación a Le Corbusier”. Teige retoma la oposición de un constructivismo funcionalista y materialista frente al pensamiento mágico, mítico, metafísico y esteticista de las formas artísticas de su interlocutor. Al tenor de estas diferencias Teige levantará sus objeciones,¹⁴⁹ pero esta vez la reafirmación de sus acusaciones, en torno al academicismo del programa y la forma del Mundaneum, son partícipes del fragor de su posicionamiento político. La amonestación adquiere un tono estrictamente moral.

Ahora: Mundaneum y Ciudad Mundial. Aquí se trata, perdóneme, del academicismo en atuendo moderno. El academicismo es una forma de pensamiento que reivindica aparentes valores eternos e ideas superiores con las que camufla los intereses de clase de la ideología gobernante. El programa de Otlet, repito, es un academicismo [...] *La Cité Mondiale* es también la metafísica arquitectónica. La idea de la pirámide por sí misma hizo

138 Le Corbusier, “Defensa de la arquitectura”, *art.cit.*, p. 47.

139: “‘Sachlich’ quiere decir objetivo; ‘Neue Sachlichkeit’ (nueva objetividad) es la reciente insignia tras la cual se agrupan las vanguardias de Alemania, Holanda y, en parte, Checoslovaquia” Le Corbusier, “Defensa de la arquitectura”, *op.cit.*, p. 46, [nota 2].

140: “Nella critica rivolta alla forma autonoma, al suo fine sociale, il problema non era certo quello di ridurre il mondo degli oggetti a prodotti di ingegneri, né di scegliere l’altra parte, quella utilitaristica, della configurazione ambientale borghese, né di criticare il lusso a l’esteriorità dal punto di vista dell’ascetismo, ma piuttosto di ridefinire il processo produttivo architettonico, i suoi fini, la sua struttura e infine il ruolo dell’architetto all’interno del processo”, T. Hilpert, “Una polemica sul funzionalismo...”, *art.cit.*, p. 20.

141: “[...] un hombre es un cerebro y un corazón, una razón y una pasión. La razón no conoce más que lo absoluto de la ciencia al día y la pasión es una fuerza viva que tiende a arrastrar tras ella los objetos disponibles” Le Corbusier, “Defensa...”, *art.cit.*, p. 48.

142: Le Corbusier, “Defensa...”, *art.cit.*, pp. 52-3.

143: Le Corbusier, “Defensa...”, *art.cit.*, p. 55.

144: Le Corbusier, “Defensa...”, *art.cit.*, p. 56.

145: “[...] the Mundaneum was evidently an idealization of an ideal program projected by the mind of a bourgeois intellectual, a force both cosmopolitan and liberal, a program and image more imaginary than ‘real’[...]”, (en *Oppositions* 4, 1974, p. 79). Por otra parte, Fagiolo es más preciso al anotar que el Mundaneum: “Era uno dei sogni ricorrenti di bellezza nell’ordine e nella pace sociale, secondo una ideologia socialdemocratica,

saldada con explícitos apellidos al poder discreto della borghesia e del capitalismo internazionale [...]”, (M. Fagiolo. “Mundaneum 1929. La nuova Babilonia secondo Le Corbusier”, *art. cit.*, p. 22).

146: Le Corbusier, “Defensa...”, *art. cit.*, p. 62. Lo que no queda claro es si la forma adoptada para el museo mundial es carente de cualquier significado, “[...] avrebbe effettivamente ampio spazio per dimostrare l’omologia tra le strutture del Mundaneum, questo simbolo di un centro intellettuale universale, e l’immagine della società dell’architetto, descrivendo la società come una piramide gerarchica in cui chi svolge un lavoro intellettuale crede di poter imporre le sue teorie soltanto attraverso il contatto con il potere delle ‘élites’ aperte intellettualmente”, T. Hilpert, “Una polemica sul funzionalismo...”, *art. cit.*, p. 23.

147: Le Corbusier, “Defensa...”, *art. cit.*, p. 65.

148: Le Corbusier, “Defensa...”, *art. cit.*, p. 68.

149: Unas objeciones en las que subyacen unos planteamientos ya declarados con mayor énfasis en un artículo anterior del mismo autor. En él, Teige objeta a Le Corbusier considerar como argumento la oposición entre la efemeridad de la forma técnica contra la eternidad de la forma artística para establecer su diferencia. “Construir composiciones inalterables de formas eternas significaría construir formas muertas, ruinas. Las construcciones modernas no aspiran a la eternidad, sino que son semipermanentes. Tienen derecho a perdurar mientras funcionen”, “Las etapas de la evolución” [Stavba, 1930], en E. Granell (ed.). *Anti-corbusier...*, *op. cit.*, p. 118.

150: K. Teige. “Contestación a Le Corbusier” [Musaion, 1931], en E. Granell (ed.). *Anti-corbusier...*, *op. cit.*

151: P. Bottoni; M. Cereghini; L. Figini; G. Frette; E.A. Griffini; P. Lingeri; G. Pollini; G. L. Banfi; L. Belgiojoso; E. Peresutti; E.N. Rogers. “Un pro-

surgir dentro del proyecto la idea de un santuario. En la arquitectura moderna que trata de la forma funcional, es necesario rechazar el cubo, el prisma e incluso la pirámide siempre que sean un concepto de forma *a priori* y no el resultado de una solución formal.¹⁵⁰

•

1933. En el número 1 de *Quadrante* se publica “Un Programma d’architettura” firmado por once arquitectos identificados con los objetivos de la revista a la que denominan “una tendenza nella tendenza”. Entre los firmantes destacan las ausencias de Giuseppe Terragni y Alberto Sartoris. El programa consiste en una declaración de intenciones enunciada a través de nueve puntos. En el sexto se anuncia:

Precisazione dei caratteri della tendenza razionalista italiana. Affermazione di “clasicismo” e di “mediterraneità” –intesi nello spirito, e non nelle forme o nel folklore-, in contrasto col “nordismo”, col “barocchismo” o col “arbitrio romántico” di una parte della nuova architettura europea.¹⁵¹

La característica de esta “mediterraneidad” está más cerca de una rarefacción purista que de aquella categoría segregacionista defendida por Rava. Los firmantes se alinean con el racionalismo “intransigente” de Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, etc. Subrayan la importancia de un análisis oportuno de la arquitectura internacional sin chauvinismos ni provincialismos. Aunque no se da mayor énfasis a Le Corbusier sus palabras siguen siendo deudoras de la lección corbuseriana. “Per il gruppo de Quadrante il Mediterraneo significava la Grecia, il neoplatonismo delle estetiche puriste oltreché il Le Corbusier dell’Esprit Nouveau”¹⁵² Y así lo atestiguará, años más tarde, uno de los integrantes del círculo de críticos que estaban anexados a *Quadrante*, Carlo Belli: “Volevamo –volevamo- un’architettura mediterranea. Avevamo visto le prime opere di Le Corbusier e vi avevamo notato già un esprit mediterraneo”.¹⁵³ En la simplificación, la reducción, la exigencia de la claridad, la dotación de normas y ritmos clásicos están individualizadas las claves de la compatibilidad entre el racionalismo y mediterraneidad. Nexos que se articulan en una dimensión espiritual, donde se manipula la confluencia del sentido simbólico de una civilización de la máquina y una voluntad por representar una reconocible pero moderna arquitectura italiana.

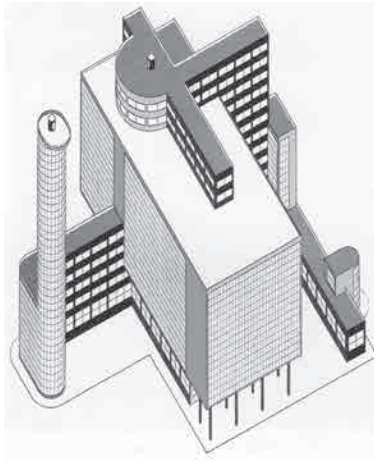
•

1933. En el mismo número de la revista *Quadrante* Alberto Sartoris publica el artículo intitolado “Avvenire del funzionalismo”.¹⁵⁴ Su posición férrea y particular del racionalismo sobrevuela el problema de la medi-



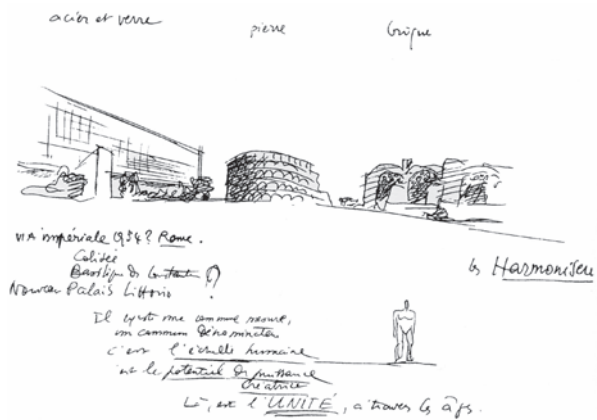
56

56. Giuseppe Terragni y Alberto Sartoris en la cantera del mármol usado en la Casa del Fascio. Agosto 1935, (Terragni 2004: 396).



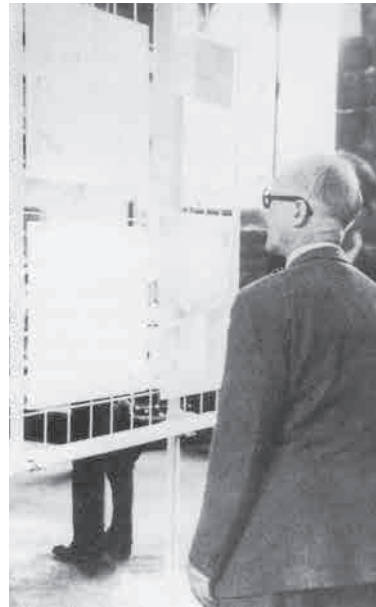
57

57. A. Sartoris. *Proyecto para la Catedral de Notre-Dame de Phare* [Friburgo 1931], (Brunetti 1998: XII).



58

58. Le Corbusier. *Les Harmoniseurs* (FLC A3 [17]). Dibujo publicado en *Aircraft*, que muestra la basílica de Majencio, el Coliseo y el proyecto de Giuseppe Terragni para el Palacio del Litorio, (Le Corbusier. [1935] 2003, ilustración 47).



59

59. Le Corbusier visitando la Primera muestra conmemorativa de Giuseppe Terragni, Como, 1949. (Ciucci [ed.], 1997:211).

gramma d'architettura", en *Quadrante* 1, 1933, pp. 5-6. La ausencia de Giuseppe Terragni es significativa, no hay que olvidar que Terragni fue uno de los principales animadores de esta iniciativa editorial.

152: S. Danesi. "Aporie dell'architettura italiana...", *art.cit.*, p. 22. Y continúa: "Ma al di sotto delle giustificazioni capziose il clima di "Quadrante" è inequivocabilmente filofrancese, e riflette, con qualche ritardo, i tentativi e le sperimentazioni di Le Corbusier per adattare all'architettura le estetiche puriste, che nell'ambito dell'"Esprit Nouveau" avevano trovato larga possibilità di maturazione attraverso un dibattito allargato e interdisciplinare" S. Danesi, *art.cit.*, p. 24.

153: C. Belli, "Le Corbusier, l'Italia e il Gruppo 7", en *Domus* 687, 1987, p. 18. El sentimiento de complicidad se hace manifiesto incluso al recordar el momento en que los arquitectos italianos deciden apartarse de su mentor: "Fu un vero tradimento quello che fece. Il modulare significa una camera al massimo alta metri 2,05-2,06 e quindi larga in proporzione: una scatoletta. Ripeto, per noi che tanto lo abbiamo amato, idolatrato come il dio del 'Gruppo 7', quello fu un grande tradimento", *art.cit.*, p. 22.

154: Sobre la relación intelectual y la amistad entre Le Corbusier y Sartoris véase: J. Lucan (direction de l'ouvrage). *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

155: "La sua lettura e la sua profezia di un'architettura 'razionale' in chiave mediterranea è tutta inscritta nella struttura della razionalità, come qualità perenne -archetipa- dell'architettura stessa, nelle leggi e nella ricerca geometrica di una 'divina proporzione' che una nuova civiltà doveva ritrovare in chiave dinamica ('quadrimensionale')", M. Fabbri. "Presentazione", en A. Sartoris. *Tempo dell'architettura tempo dell'arte. Cronache degli Anni Venti e Trenta*. Milano, Fondazione Adriano Olivetti, 1990, p. 15.

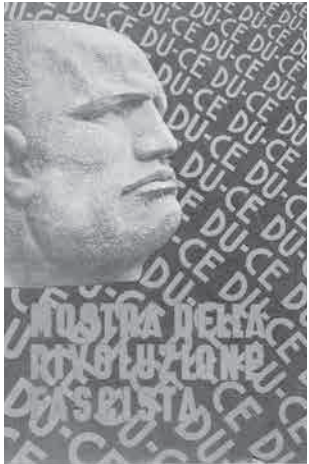
terraneidad.¹⁵⁵ Sartoris encuentra infundado oponer en el arte moderno el norte y el sur, y más, si para ello se toman elementos antitéticos del hombre según la técnica y el arte de otros tiempos.

Ora, però, questa differenza di livello spirituale non esiste più. Tutte le correnti e le tendenze dell'arte moderna si compenetrano a vicenda e, non potendo quindi più considerare l'estetica sotto l'antico aspetto, non vi è da temere che il Nord possa avere sul Sud un'influenza disgregatrice, tanto più che la tendenza mediterranea (che trae vantaggio immenso dal fatto di avere dato origine all'arte tutta) finisce sempre per prendere il sopravvento.¹⁵⁶

Los tres principios que enfocan el racionalismo europeo son la estructura funcional, la estructura abstracta y la estructura armónica, primando esta última sobre las otras dos. La impronta del orden reclamada en el famoso número de oro engarza las grandes épocas del arte mediterráneo con los creadores de las formas nuevas que toman la composición de la obra según la ley geométrica de la *Divina Proporción*.¹⁵⁷ Visión metafísica (estructura espiritual) y visión abstracta (facultad creativa y racional) que orientan el arte hacia una comunicación de un incuestionable lirismo como dato constitutivo de la esencia humana. En el transcurso de esta explicación Sartoris realiza una pequeña referencia al proyecto del Mundaneum como defensa explícita de estos principios:

E per questo Le Corbusier non è venuto meno alla coscienza del razionalismo realizzando nella più nuda severità il progetto del *Mundaneum* di Ginebra e la villa Garches secondo gli schemi e i tracciati regolatori della sezione dorata, celebrando così le virtù esoteriche della divina proporzione in una congenita sinfonia cosmica.¹⁵⁸

Sartoris concluye el artículo deduciendo que el desarrollo de la producción arquitectónica, circunscrita en los límites trazados, crea una concepción aristocrática de la construcción pura que el funcionalismo antepone a cierto conformismo aleatorio del arte proletario, la cual, no obstante sus fines legítimos de expansión social, está "[...]in aperto contrasto con le nozioni fondamentali dell'attività collettiva ordinata dall'uomo libero, dall'uomo moderno, dall'uomo razionale".¹⁵⁹ 1949. Seis años después de la muerte de Giuseppe Terragni en la ciudad italiana de Como, bajo el auspicio del CIAM, tiene lugar la retrospectiva del arquitecto comasco. Alberto Sartoris es el encargado de escribir uno de los dos panegíricos sobre Giuseppe Terragni. Una mención especial del Danteum le sirve de fulcro para expresar el reconocimiento



60



61



62

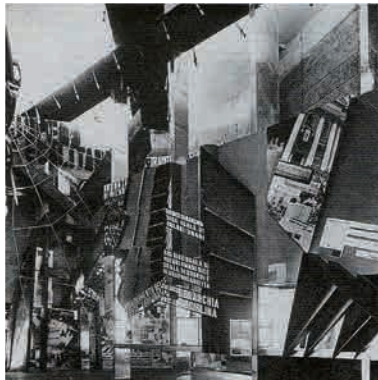
60. Cubierta del catálogo de la *Mostra della Rivoluzione fascista*, Roma, 1932, (Schumacher 1982:165).

61. A. Libera; M. De Renzi. *Exhibición de la Revolución fascista*, Roma, 1932, (Etlin 1991:411).

62. A. Libera; M. De Renzi, *Exhibición de la Revolución fascista*, Roma, 1932. Ingreso, (Ciucci [ed.], 1997:310).



65



64



63

63. El cortejo para celebrar la inauguración de la vía del Imperio desfila el 28 de octubre de 1932 por la via Nacional, en Roma, ante el Palacio de Exposiciones, (Ciucci [ed.], 1997:310).

64. Sala del '22. Exhibición de la Revolución fascista, Roma, 1932, (Eisenman 2004:280).

65. M. Ridolfi; V. Caffiero; E. La Padula; E. Rossi. Proyecto del concurso para el palacio Litorio en vía del Imperio [Roma 1934], (Ciucci [ed.], 1997:310).

156: A. Sartoris. "Avvenire del funzionalismo", en *Quadrante* 1, 1933, p. 14.

157: La disquisición de Sartoris sobre el arte mediterráneo encuentra en el libro de Matila Ghyka *Le nombre d'or*, un instrumento y una guía: "E' Ghyka, comunque, che, [...] teorizza in base alle leggi numeriche una specificità della architettura «méditerranéenne», così come è ancora Ghyka, a porre in luce i valori della geometria nella nuova spiritualità dei tempi moderni, caratterizzata dalle scoperte scientifiche e dalle loro nozioni relativistiche e, principalmente, da una nuova concezione del tempo che, secondo il pensiero bergsoniano, dissolve lo spazio nei fantasmi delle sue pure trame geometriche, manifestazioni dei ritmi vitali", (A. Cuomo. *Alberto Sartoris...*, *op.cit.*, p. 39).

158: A. Sartoris. "Avvenire...", *art.cit.*, p. 16.

159: A. Sartoris. "Avvenire...", *art.cit.*, p. 18.

160: [El subrayado no está en el texto original] A. Sartoris. "Presenza di Giuseppe Terragni", en *Prima mostra commemorativa di Giuseppe Terragni*. Como, Catálogo de la muestra, 1949, p. 15.

161: A. Sartoris. "Avvenire del funzionalismo", en *Tempo dell'architettura tempo dell'arte...*, *op.cit.*, p. 36.

162: P. M. Bardi. "Rapporto sulla'architettura...", *art.cit.*, p. 158.

163: E. Rogers. "L'esperienza degli architetti", en AA. VV. *Fascismo e antifascismo*, Feltrinelli, Milano, 1976, p. 335.

164: "La polémica en torno a la arquitectura es una polémica profundamente política", (M. Bontempelli. "Arquitectura: La arquitectura como moral y política" [1933], en A. Pizza. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 87).

de toda su obra.

Con l'applicazione trasposta di regole mágicas e servendosi magistralmente di formas cartesianas nadas da un lirismo avvicente, egli ha obtenido tutto ciò que una técnica racional redunda a schema astratto e metafisico poteva dare alla plastica arquiteonica, monumental e utilitaria.¹⁶⁰

1990. El artículo "Avvenire del funzionalismo", así como otros artículos de los años veinte y treinta, serán actualizados y revisados por Sartoris para la publicación de una antología. Pensada en un inicio para 1943, no verá su concreción hasta 1990. El artículo original, inmediatamente después de la referencia al proyecto del Mundaneum, presenta la siguiente adición: "Allo stesso modo, Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri hanno dedotto le proporzioni costruttive del loro mirabile Danteo [sic] dai postulati ispiratori e rettificatori di questa rinnovata dottrina".¹⁶¹

7. (Fascismo)

La batalla por la renovación de la arquitectura italiana pasa por el ojo de la aguja del *statu quo*. La piedra de toque es el ya mencionado *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)* de P.M. Bardi, escrito en el cual se apela al duce para que la arquitectura moderna devenga en *arte di stato*, sugiriendo que "[...] il proprio ideale [racionalista] s'impenni nella necessità d'una architettura fascista".¹⁶² Enclave por el que pasa el macroscópico error de toda una generación:

Io credo –escribe Ernesto Rogers– che la base del nostro errore sia stato in una confusione filosofica. Ci basavamo su un sillogismo che, grosso modo, diceva così: il fascismo è una rivoluzione, l'architettura moderna è rivoluzionaria, dunque deve essere l'architettura del fascismo. Come vedete la prima proposizione è errata, e la conseguenza non poteva che essere disastrosa: il fascismo non era una rivoluzione.¹⁶³

El fascismo como fuerza cultural adoptaba cualquier expresión intelectual y artística posible de ser transformada en acción en beneficio de sus propios fines políticos. Sumergido en este clima, el racionalismo italiano recurre a la única opción posible dentro de la plena convicción de lealtad al régimen: la vía de la confrontación violenta y polémica en la que primará la acción política.¹⁶⁴ El cerco que pretende encapsular a la arquitectura moderna en el epíteto fascista surge así de una amplificación retórica y del

énfasis de la elocución, siempre dirigida a convencer - y sobre todo convencerse a sí mismos - que el racionalismo podía ser la seña bajo la cual “edificar” el fascismo. La permisividad ecléctica del aparato ideológico del fascismo, que disponía de palabras de orden amplio, contradictorio e instrumental, fue la óptica ideal para ver en el hombre nuevo fascista el portador del espíritu nuevo,¹⁶⁵ tesitura de un imperativo moral que encierra el debate en compartimentos incommunicables provocando su disolución y posterior anulación.¹⁶⁶

La crítica italiana es unánime al señalar la ciega honestidad intelectual de Giuseppe Pagano. Militante del fascismo, militante de la arquitectura moderna.¹⁶⁷ Un doble compromiso que le permite atacar por igual a los arquitectos del régimen que refugiados en el patriotismo de sus palabras proponen un culturalismo estilístico, tradicional y provinciano,¹⁶⁸ como a los arquitectos modernos que se parapetan en estériles mistificaciones: “lo non voglio esaminare lo spartito di tutte le chiacchiere consumate per rendere popolare e trionfante questa ‘architettura 900’, questo ‘razionalismo mediterraneo’, questa ‘arte fascista’[...]”.¹⁶⁹ Una actitud que llegará a ser firme incluso contra los políticos de su mismo bando ideológico, “[...] l’inverosimile esistenza di deputati rivoluzionari in politica e reazionari in arte [...] tipico fenomeno di ‘sdoppiamento della coscienza’[...]”,¹⁷⁰ afirmando que el credo político no es sinónimo de “buena” arquitectura.¹⁷¹ En este sentido, el deber que se propone Giuseppe Pagano es reconducir la arquitectura hacia el espíritu revolucionario del fascismo; mas su discurso no tiene ningún parentesco, ni con la burda voluntad retórica de Piacentini, ni con la frenética búsqueda de conciliación entre lo monumental y lo moderno realizada por Terragni. Ningún preconcepto, ningún adjetivo que tienda a determinar, puesto que lo contrario no hace más que disminuir y poner en peligro aquello que él pretende obtener de la arquitectura, “[...] un arte sociale, documento di civiltà e di vita: chiara, rettilinea, agresiva, contemporanea, e perciò fascista”.¹⁷² La fe artística de Pagano será consecuente hasta su malogrado final: perdidas las ilusiones de renovación, participará en la Resistencia, sufrirá la tortura y morirá en Mathausen en 1945. Dos años antes deja escrito un artículo para *Casabella* que no será publicado, una especie de “estar al borde de algo”, en el que no late ni la precipitación de la duda ni la exhaltación del abismo.

La forza non sarà mai una risposta a una ragione. E fino quando la ragione (sia essa una convinzione artistica

165: Cfr. Z. Sternhell. *El nacimiento de la ideología fascista*. Madrid, Siglo XXI, 1994.

166: “Il fascismo capì benissimo questo meccanismo, e con cinismo –ci verrebbe da dire anche con intelligenza- lo mise in pratica con sistematica prontezza [...] in sostanza furbescamente giocò sul divide et impera”, (C. De Seta. *La cultura architettonica...*, *op.cit.*, p. 147). De esta manera, “Moderno, razionale, classico, tradizionale... si rincorrono come termini *passerpartout* sulle pagine delle riviste e dei quotidiani; scavano feroci trincee di recinzione; impongono sottili e ambigue distinzioni che finiscono poi con l’annularsi o l’elidersi nel disinvoltto e ricorrente uso da parte di critici, architetti, artisti, letterati, filosofi ecc. che individuano nell’architettura il terreno cruciale di verifica e di scontro”, (F. Irace. *Giovanni Muzio...*, *op.cit.*, p. 43).

167: “[...] egli è l’architetto più collegato, più convinto del fascismo. È un personaggio scomodo: volontario in guerra, legionario, con una tessera del ‘19, è uno che può parlare, che non si può accusare di bolscevismo o di esterofilia”, (G. Accasato; V. Fraticelli; R. Nicolini. *L’Architettura di Roma capitale...*, *op.cit.*, 425).

168: “Se non faremo sentire la nostra voce, si alzerà presto il vecchio coro delle rane che, travestendo la loro testarda ignoranza con i colori del patriottismo, parleranno di italianità, di archi e colonne, di ritorno alle sante abitudini, di architettura massonica, ecc. ecc. [...]”, (G. Pagano. “Architettura Italiana dell’anno XIV” [*Casabella*, 1935], en C. De Seta [a cura di]. *Architettura...*, *op. cit.*, p. 58).

169: G. Pagano. “Architettura Nazionale” [*Casabella*, 1935], en C. De Seta (a cura di). *Architettura...*, *op. cit.*, p. 42. Unos juicios que secundan y son secundados por su compañero de batalla Edoardo Persico hasta la temprana muerte de este último. Las duras críticas de Persico emitidas al

racionalismo italiano durante la primera década del treinta resultan bastante reveladoras en este sentido: "La verità è che il 'razionalismo italiano' non è nato da nessuna esigenza profonda, ma da posizioni dilettantesche, come l'europeismo da salotto del 'Gruppo 7', o da pretesti pratici da cui è escluso qualunque motivo de interiorità etica [...] la polemica ha creato soltanto aspirazioni confuse, come quella della 'contemporaneità', e della 'moralità', senza nessuna aderenza a problemi reali, e senza nessun vero contenuto [...] ", (E. Persico. "Gli architetti italiani" [L'Italia letteraria, 1933], en G. Veronesi [a cura di]. *Edoardo Persico. Scritti d'architettura (1927/1935)*. Firenze, Vallecchi editore, 1968, p. 64).

170: G. Pagano. "Mussolini salva l'architettura italiana" [*Casabella*, 1934], en C. De Seta (a cura di). *Architettura...*, op. cit., p. 20.

171: "L'iscrizione al sindacato fascista di Roma e al soviet degli architetti di Mosca non ha la magia di trasformare un violino in un genio", (G. Pagano. "Politica e architettura" [*Casabella*, 1935], en C. De Seta (a cura di). *Architettura...*, op. cit., p. 55).

172: G. Pagano. "Mussolini e l'architettura" [...], *art. cit.*, p. 7.

173: G. Pagano "Politica dell'arte e libertà artistica" [Articolo preparato per il fascicolo di "Costruzioni-Casabella" del settembre 1943 e non pubblicato], en C. De Seta (a cura di). *Architettura...*, op. cit., p. 187.

174: Cfr. P. Nicoloso. *Gli architetti di Mussolini*, op.cit.

175: Ugo Ojetti (1871-1946), periodista, crítico y académico de Italia, llevó a cabo su proyecto de afirmación de un arte nacional, clásico e italiano a través de sus revistas *Dedalo* y *Pegaso*. Ugo Ojetti hubiera jugado un papel importante en la aprobación del proyecto del Danteum. "Vald-

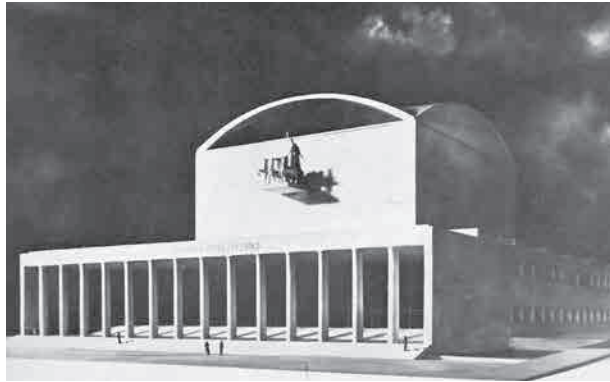
o una opinione politica) cercherà la sua forza nella espressione dei suoi principi, dei suoi ideali, della sua coscienza, sarà solo con la ragione e non con la forza che si dovrà combatterla. Questo è, per noi, il primo passo necessario per mettere alla prova quell'esercizio della libertà di cui tanto si parla. Libertà significa anzitutto essere fedele a se stesso, e il conservarla dipende dal coraggio di resistere ad ogni imposizione.¹⁷³

•

En sentido general el ambiente cultural romano fue determinante en el origen y en los caracteres definitivos de la arquitectura italiana de entreguerras. Durante el fascismo la escuela romana firmó una santa alianza en la que confluyó el poder político, el poder económico y el poder académico,¹⁷⁴ teniendo a Marcello Piacentini como su máximo pontífice, y a Ugo Ojetti como su profeta.¹⁷⁵ Marcello Piacentini se coloca al centro de la polémica, una ubicuidad que le permite servirse con extraordinaria desenvoltura de los enfrentamientos entre los racionalistas y los conservadores a ultranza (entre ellos, Ugo Ojetti). Sin duda Piacentini es el más hábil en aplicar los valores comunicativo-formales de la arquitectura como monumento para realizar una política insidiosa, una trinchera desde la cual distanciarse y disparar contra los racionalistas,¹⁷⁶ o para acallar las arias patrióticas de su adversario conservador Ugo Ojetti. Una discrepancia que llevará a este último a una contienda en contra de Piacentini, el punto de mira: la ciudad universitaria de Roma. La crítica de Ugo Ojetti tiene finalmente por función el hacer economía de un proceso: la notoria ausencia de arcos y columnas en la propuesta de los edificios es un deficitario anhelo de monumentalidad, y de italianidad.¹⁷⁷ La respuesta de Piacentini no se hace esperar:

Ti dico la verità, io non ho mai fatto nessun voto di rinuncia, né all'arco né alla colonna. (...). Non ho avuto mai questi rigidi preconcetti, mai programmi troppo fissi. Non mi sono mai eccessivamente preoccupato di *apparire* vecchio o giovane, reazionario o rivoluzionario. Se si dovesse far arte con tutti questi grattacapi, si riuscirebbe a ben poco. Son cose queste che scoprite dopo, voi critici.¹⁷⁸

Sin embargo, el efecto de tal polémica se verá cumplimentada en la Exposición Universal de 1942. Marcello Piacentini, encargado de dirigir al grupo de proyectistas de la E'42, publica en diciembre de 1938 el artículo "Architettura del tempo di Mussolini" dedicado a la Exposición Universal. Las principales imágenes con que se ilustra el artículo muestran el *Palazzo della Civiltà Italiana* (arcos) de G. Guerrini; y, el *Palazzo dei Ricevimenti e Congressi* (columnas) de A. Libera, obras que satisfacen los requerimientos estilísticos de la "gran época mussoliniana".¹⁷⁹ En la preocupación por arribar a la creación de un estilo



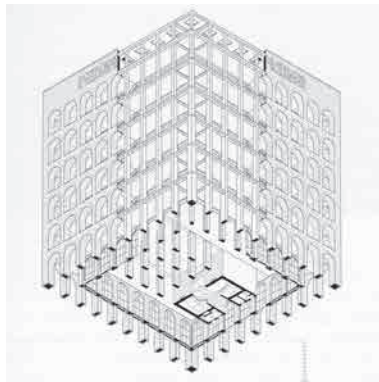
66



67

66. A. Libera. *Palacio de los Congresos*, E'42 [Roma 1937-42], (Danesi; Patetta, 1976:187).

67. G. Guerrini; E. La Padula; M. Romano. *Palacio de la civilización italiana*, E'42 [Roma 1937-42], (Comune di Milano, 1982:245)



68



70



71

68. G. Guerrini; E. La Padula; M. Romano. *Palacio de la civilización italiana*, E'42. Axonometria, (Ciucci; Muratore [a cura di] 2004:469).

69. [Origini 1940], (Etlin 1991:499).

70. X. Schawinsky. *XII*, 1934, (Comune di Milano, 1982: 487).

71. G. Terragni. *Casa del Fascio*, Mayo 5 1936, (*Quadrante* 35/36 1936).

El tandem Noilel-Ojetil Fila 69



verso una eccezionale l'architettura Piacentini

ameri fu cauto e astuto nello scegliere i dirigenti dell'ente Danteum [...] Ma forse il nome più significativo della lista era quello di Ugo Ojetti [...] Includere Ojetti nel consiglio di direzione significava con ogni probabilità scongiurare ogni sua critica negativa sull'architettura dell'edificio, critica che non avrebbe mancato di comparire sull'influente giornale quotidiano *La Stampa*", (T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op.cit.*, p. 22-3).

176: Antes de la presentación de la famosa *tavola degli orrori*, Piacentini trató de realizar un pacto con los racionalistas para que sus obras fuesen excluidas del polémico collage de arquitectura académica. Su petición fue rechazada unánimemente. (Cfr. F. Brunetti, 1998, en especial el cap. 13). Piacentini respondió a esta afrenta con un artículo virulento ("Difesa dell'architettura italiana" [*il Giornale d'Italia*, 1931] en *Architettura moderna, op.cit.*) en el cual asocia sin reparo las opciones formales de los racionalistas con el "espectro" del comunismo internacional y con el "pe-ligro" judío.

177: "E, quel che importa oggi in architettura, è proprio d'essere nuovi e moderni, non d'essere, prima di tutto, romani e italiani? [...] Adesso bastano, le mura. Gli archi e le colonne lasciamoli ai poeti gobbi e malinconici. Bastano le mura? State attenti, voi architetti, perché già si comincia ad affermare ad alta voce: per le mura bastano gl'ingegneri", " (U. Ojetti. "Lettera a Marcello Piacentini, sulle colonne e gli archi" [*Pegaso*, 1933], en C. Carli. *Architettura e Fascismo, op.cit.*, p. 137-8).

178: M. Piacentini. "Gli archi, le colonne e l'italianità di oggi. Marcello Piacentini risponde a Ugo Ojetti [*La tribuna*, 1933]", en M. Piacentini (...). *Architettura moderna, op.cit.*, p. 182.

179: "Con questi intendimenti sono stati diramati I bandi dei concorsi per i principali edifici stabili, nei quali si dichiarava la piena confidenza nella 'genialità degli artisti italiani, i quali sapranno

y, más aún, a la creación de una arquitectura simbólica y monumental que exprese el sentido marcial e imperial de la ideología fascista ya no hay aplazamiento entre la denominación y el juicio, el rostro de la propuesta es elocuente: un valor es dado como explicación de otro valor.

•

Paréntesis / El escuadrismo fascista vocifera: "Il razionalismo è lo stile di un'epoca scettica, in crisi, che cerca un'estetica nel *bidet*, solo perchè il *bidet* è comodo", (Leo Longanessi, *Il Selvaggio*, 1-4-1933). "Da noi, il razionale è una forma di pigrizia che si fa passare per ardimento. Anche la imbecilità ha trovato la sua audacia", (Mino Maccari, *Il Selvaggio*, 1-4-1933).¹⁸⁰ El parlamento fascista aplaude: "Non vogliamo una architettura bolscevica! (Vivi, generali aplausi)", (Camera Italiana, sesión del 26-5-XII [1930]).¹⁸¹ / MUSSOLINI HA SEMPRE RAGIONE. Contra el arte de estado: "Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo." (Benito Mussolini, *Il popolo d'Italia*, 27-3-1923). A favor del arte fascista: "[...] sopra un terreno così preparato può rinascere una grande arte che può essere tradizionalista ed al tempo stesso moderna. Bisogna creare, altrimenti saremo gli sfruttatori di un vecchio patrimonio; bisogna creare l'arte nuova dei nostri tempi, l'arte fascista." (Benito Mussolini, *Critica Fascista* 2, 1926).¹⁸² / Paréntesis.

•

Al igual que Pagano, Giuseppe Terragni creyó firmemente en el fascismo como nueva fuerza revolucionaria,¹⁸³ no cayó en la tentación de afirmar una arquitectura mediterránea, ni de suscribir a cualquier precio la conformación de una *architettura di stato*.¹⁸⁴ Proyectó y realizó edificios por encargo del régimen, sin hacer concesiones al gusto de la arquitectura oficial, ni ocultar su admiración por los maestros de la arquitectura europea. Si el racionalismo de Pagano da una consistencia histórica al contraste entre los términos de monumentalidad-aulicidad y arquitectura moderna hasta el punto de encontrarlos inconciliables, Terragni anima el contraste de esta tensión dialéctica desde los fueros internos del racionalismo. Búsqueda de una experiencia directa, de un método de la experiencia que, no hallando soluciones en el terreno de la realidad histórica, las encuentra en el silencio puro y artificial de la muda atemporalidad estetizante.

Attraverso questa continua, vissuta contraddizione dialettica, il 'razionalista' Terragni ricongiunge senza saperlo alla fonte prima del racionalismo come "scienza europea", all'apparente paradosso del cogito car-



72



73

72. M. Sironi. "L'architetto (Autoritratto)", 1922-1924, (Pontiggia; Colombo, Ferrari 2003:78).

73. G. Terragni. "Autorretrato en uniforme militar", 1929, (Ciucci [ed.], 1997:106).



74



75

74. M. Sironi. "L'architetto", 1922, (Pontiggia; Colombo, Ferrari 2003:150).

75. M. Sironi. "L'architetto", 1933, (Pizza 1998:158).

esprimere, nelle masse e nelle linee ardite e grandiose, le caratteristiche essenziali dell'arte architettonica romana e italiana [...]”, M. Piacentini. “Architettura del tempo di Mussolini”, en M. Piacentini (...). *Architettura...*, op.cit., p. 237.

180: Leo Longanesi y Mino Macciari (editor de *Il Selvaggio*, 1924-1943) pertenecían a la corriente denominada *Strapaese*. Su objetivo político era la valorización del esquadrismo provincial en aras de retornar a los *bei tempi* del primer esquadrismo. Las características de *Strapaese* se pueden simplificar como fascismo rural en contraposición de *Stracittà* como fascismo urbano (el principal promotor de este último fue Massimo Bontempelli). Los artículos mencionados vienen ahora publicados en: L. Patetta. *L'Architettura in Italia...*, op.cit.

181: “Cronaca della seduta alla Camera dei Deputati a proposito del Concorso del Palazzo del Littorio”, en L. Patetta. *L'Architettura in Italia...*, op.cit., p. 364.

182: “Semmai, è oportuno, adesso, sottolineare il fatto che al tempo dell'esposizione dei *sette* alla galleria Pesaro, e cioè prima della nascita del *regime*, nella mentalità fascista non può non essere ancora ben netta – e anche nei confronti del rapporto con l'arte, dunque – la distinzione tra *stato* e *partito*; per cui, se Mussolini si mostra del tutto contrario all'idea di un'arte di *stato*, è, comunque, assai probabile che egli abbia già cominciato a pensare di sollecitare la creazione un'arte fascista”, (F. Brunetti. *Architetti e fascismo*, op.cit., p. 38).

183: “Terragni era l'uomo che non discuteva il dogma, per Terragni Mussolini aveva effettivamente sempre ragione, egli era colui che si chiama un ortodosso, un ortodosso cocciuto ma onesto, onestissimo. Si deve giustificare Terragni, giustificando un po' la sua generazione. Egli è uno di coloro che hanno sbagliato politicamente in buona fede”, (P. M. Bardi, “lettera”, en *L'Architettura*

tesiano, che non segue al *sum*, ma lo precede. Faccio arte dunque sono, potrebbe essere il senso ultimo del formalismo di Terragni; sono benché non valga la pena di essere, se non in quanto appunto si fa arte. Che l'arte, facendosi, contestasse ogni altra realtà, naturale o storica, era così. Certo che, a parole, non ha constestado nulla: non il fascismo, non la guerra, neppure la cattiva architettura.¹⁸⁵

Refugio impasible, aquella arquitectura a la que Terragni finalmente sobrepondrá un halo pleno de significados opacos con la intención de aparentar una historia, un compromiso o una redención segunda, pero donde el estupor y el silencio se evidencian como las únicas reacciones legítimas.

8. (sironi)

Un dibujo. *L'architetto (Autoritratto)*, 1922-24, lápiz sobre papel, (fig. 22). Un tablero, una lámina de papel, un compás, una mano desmesurada como un bloque de granito, un brazo, un pedestal, una esfera, un cartabón, un lienzo, una pared, una cornisa, un capitel, una columna, una ventana enmarcando un perfil de la ciudad, un rostro, finalmente unos ojos que delinean un horizonte más lejano y más vasto. La mano que obra, el ojo que ve. Cuatro planos de profundidad absorbidos en la solidez constructiva de la composición: tres franjas verticales y tres franjas horizontales que van remarcadas por la compacidad y la firmeza en la ejecución de algunos trazos. Pero la imagen no se presenta sola, viene entretejida con el nombre que firma (Mario Sironi), y con el título que se antepone: un emblema que habla de la voluntad constructiva del artista y del cenit del arte en los regazos de la lengua madre, la arquitectura. Aspiración por reencontrar, más allá de la modernidad pero a través de sus propios valores, el significado de lo primordial, de los primitivos sentimientos humanos, entendiendo el arte en la potencia de una creatividad originaria. La arquitectura representa esa densidad en la que se recogen las formas histórico-míticas sobre las cuales ha de construirse el futuro, y desde las cuales será posible exigir la necesidad de una estrecha organicidad entre arte y política. Exceso de representatividad y de representación, un espejo en el que Sironi no se presenta desde el exterior, sino desde el interior de su propia ficción, donde va midiendo la experiencia artística al compás de la acción política. Lugar de un imaginario colectivo que se proyecta en los ojos de este príncipe numinoso.¹⁸⁶

•

Mario Sironi fue uno de los pintores más destacados del *Novecento*. Su adhesión al movimiento institucionalizado por Margherita Sarfatti respondía tanto a la amistad que les unía –un lazo que jamás fue interrumpido- como al compromiso político para con el arte de la nueva Italia. Sin embargo Sironi no comulgó del todo con las líneas programáticas de “clasicidad moderna” (síntesis, composición y dibujo) propugnadas por M. Sarfatti, al menos no de la misma manera como compartía la construcción de una vía ideal que llevara al “arte de lo moderno hacia lo eterno”.¹⁸⁷ Unión y discrepancia que se hizo efectiva entorno a la cuestión de la pintura mural durante la segunda década de la época fascista.¹⁸⁸ Una posición que excederá y reencontrará su propia genealogía de futurista “subversivo”:

El suyo es un futurismo sui generis, sensible a la solidez más que al dinamismo de los volúmenes [...] Sironi inserta los elementos dinámicos en sus composiciones con plena evidencia. Pero no cree en absoluto que todo se mueva, y la arquitectura le sirve para demostrarlo.¹⁸⁹

La búsqueda de esta “permanencia” en el tiempo histórico lo llevará hasta los albores de la antigüedad clásica y medieval. Implicando más que la dicción figurativa, el origen histórico del mito, sobre todo de cuanto este proyecta de arcaico, de mágico, de sagrado. La intención de Sironi es retomar la tradición medieval de los ciclos narrativos pintados al fresco sobre las paredes de las catedrales románicas, redención de una tradición pictórica netamente italiana. De esta manera se revela una nueva proyección de la función pictórica, un pasaje que desea restaurar la unidad del arte para devolverlo a una precisa red de normas colectivas y políticas. Mítico retorno a un mundo comunitario, donde el arte torne a ser símbolo privilegiado y trascendente, y por ende monumental y eterno: lígame entre el trabajo del artífice y la colectividad. Un actitud que resulta más significativa si se considera la aspiración sironiana de integrar, después de siglos de escisión, la pintura, la escultura y la arquitectura.¹⁹⁰ Una continuidad espacial que debía conseguirse a partir de la accesibilidad de la arquitectura para con las demás artes.¹⁹¹ No en vano puede considerarse a Sironi el artista del *Novecento* más interesado en los problemas de la arquitectura y de la ciudad.

L'architettura è al centro della riflessione critica sironiana ed egli vi ritorna con una perseveranza che è la prova di una profonda esigenza spirituale. De Chirico e Carrà sono ancora pittori che si realizzano, al massimo delle proprie possibilità, nelle tavole dipinte: Sironi aspira ad un diverso universo pittorico che si realizza

153. [Fascículo especial], 1968, p. 263). Estas últimas palabras prosiguen una línea de “limpieza” que tuvo su punto más alto en el libro *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940* (Milán, editrice politecnica Tamburini, 1953) de Giulia Veronesi. El objetivo que se propone Veronesi es convencernos de la existencia de una “suerte” de coincidencia entre racionalismo y “mentalidad antifascista”. Paralelamente a Veronesi se encuentra Bruno Zevi. La actividad de los racionalistas es, para Zevi, una acción de “resistencia” política y cultural contra el fascismo, un fascismo que en el caso de Terragni tiende a ser “[...] análogo al catolicismo de Miguel Ángel y Borromini: un fascismo virtual, imaginario, honesto, capaz de vencer las lentitudes burocráticas, y por lo tanto capaz de elegir lo mejor en el tiempo más breve; un fascismo ‘limpio’, antitransformista, antipatriotero, antiprovincial, anticomercial, es decir, un fascismo mítico”, (B. Zevi. *Giuseppe Terragni*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 11). A finales de los años setenta Argan dará debida cuenta de esta impostación innecesaria: “Non ha senso cercare di dimostrare che Terragni non è stato fascista od assolverlo per esserlo stato in buona fede: sta di fatto che il suo lavoro non ha servito a consolidare o giustificare il fascismo ed ha individuato una situazione problematica, da cui la cultura venuta dopo il fascismo non ha potuto prescindere”, (G. C. Argan, en *L'Architettura* 163, 1969, p. 6).

184: Cfr. G. Terragni. “Architettura di Stato?” [*L'Ambrosiano*, 1931] en E. Mantero. *Giuseppe Terragni... op. cit.*, p. 159).

185: G. C. Argan, en *L'Architettura* 163, 1969, p. 7.

186: En el cuadro de 1922 que lleva por título *L'architetto*, Elena Pontiggia observa, en la distancia que pauta este desplazamiento metafórico entre el artista-arquitecto, una voluntad más precisa: “In Sironi, però, l'architetto no è solo la metafora di ogni forma d'arte (tutta l'arte, in quanto è costruzione, è architettura), ma anche di ogni forma

di edificación, a cominciare dall'edificazione dello Stato. L'architetto può diventare così anche la metafora dell'uomo politico, del Principe (o del dittatore?) nell'accezione machiavelliana del termine", E. Pontiggia. "L'architetto, 1922, en E. Pontiggia; N. Colombo; C. Gian [...]. *Il "Novecento" milanese...*, *op.cit.*, p. 150.

187: "Un volume di critica e storia artistica, e di riflessioni intorno all'arte, *Dal moderno all'eterno*, è da tempo fra la carte della mia cartella e fra i pensieri cari e accarezzati del mio spirito", (M. Sarfatti. "Vita femminile" [1922], en E. Pontiggia [a cura di]. *Il Novecento Italiano*. Milano, Abscondita, 2003, p. 41).

188: "Il ritorno all'affresco e al 'far grande'. Che Sironi teorizzerà nei primi anni trenta, era infatti già da tempo in discussione nel salotto della Sarfatti [...], esprimendo qualche scetticismo sulla sua effettiva realizzazione", E. Pontiggia. "Novecento milanese, Novecento Italiano", en E. Pontiggia; N. Colombo; C. Gian [...]. *Il "Novecento" milanese...*, *op.cit.*, p. 25.

189: E. Pontiggia. "Mario Sironi architetto" en A. Pizza (...). *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 157-9.

190: "Demasiado embebido de wagnerismo, pero también de medioevo comacino para no creer en la obra de arte total, Sironi busca continuamente una síntesis entre pintura, escultura, decoración y arquitectura. Una síntesis tanto individual (...), como coral buscada en el trabajo en común con los arquitectos de su generación". E. Pontiggia. "Mario Sironi architetto" en A. Pizza (...). *Giuseppe...*, *op.cit.*, p. 165. Sobre el muralismo de Sironi y su colaboración en obras de arquitectura, véase: R. Bossaglia. "Il Novecento di Sironi, il muralismo, il clima novecentista", en el Catálogo de la muestra: *Gli Anni trenta: Arte e cultura in Italia*, *op.cit.*

191: "E l'arte allora dà corpo e realtà umana alle visioni soprannaturali universali, esprime i simboli della volontà religiosa dello stato, così come del

compiutamente nell'architettura.¹⁹²

●

Giuseppe Terragni afrontó con cierto diletantismo los problemas de la pintura.¹⁹³ Su adhesión juvenil al movimiento pictórico del *Novecento* le permite, trámite Margherita Sarfatti, establecer contacto con Mario Sironi. El primer atisbo de una colaboración conjunta entre Terragni y Sironi se remonta a 1932; el proyecto, la Casa del Fascio de Como, un encargo que recaerá finalmente en Mario Radice y Marcello Nizzoli.¹⁹⁴ Entre 1934 y 1937, se efectúa la primera colaboración efectiva; el motivo, las dos convocatorias para el concurso del Palacio Litorio en Roma. En 1938 Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri solicitan su colaboración para el desarrollo del proyecto del Danteum.¹⁹⁵ La utilización de formas absolutas, la exigencia espiritual entre arquitectura y arte, la pulcritud estructural, la concepción monumental del edificio elevado a templo, forman un apunte coral que vibra entre el proyecto del Danteum y aquella monumentalidad severa y de síntesis clásico-medieval que se halla en el lenguaje plástico de Mario Sironi.

●

En las concomitancias del debate de *arte di stato* Mario Sironi, a través de sus escritos, mantiene una directriz a favor de la mutua correspondencia entre *Novecento* y fascismo:

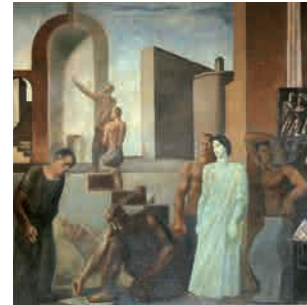
[...] non solo il Novecento non fu mai pratica e nemmeno lontana accademia di antifascismo, ma ebbe al contrario nella sua vivente e dinamica attività uno svolgimento parallelo e perfettissimamente aderente ai propositi del Fascismo, del quale il Novecento soltanto seppe nobilmente inquadrare alcuni aspetti [...] L'affermazione quindi che altro è Fascismo altro è Novecentismo è una trappola per uso demagogico.¹⁹⁶

Consuno con esta postura coloca una barrera infranqueable entre *Novecento* y racionalismo, tendencia esta última, que jamás encontró el favor de Mario Sironi. El menosprecio hacia la arquitectura racional es consecuencia de su propuesta para la pintura mural: fusión de todas las artes, siendo el epicentro de esta unidad la arquitectura. Para Sironi el acontecimiento de esta epifanía sólo podía conseguirse en nombre de la monumentalidad y del anti-funcionalismo.

[...]il funzionalismo che non è sempre arte ma pratica, diviene arte quando, alla indubbiamente benemerita fatica ordinatrice aggiunge un valore di creazione, una grafia, un ritmo, un equilibrio particolare. Il funzionalis-



76



77

76. M. Sironi, "Il Lavoro", mural, V Trienal de Milán, 1933, (Comune di Milano, 1982:77).

77. M. Sironi. "L'Architettura", mural, Palacio de Correos, Bergamo, 1932-34, (Ciucci; Muratore [a cura di] 2004:245).



78

78. M. Sironi. "Sintesi di paesaggio urbano", 1919, (Pontiggia; Colombo, Ferrari 2003:91).

resto era sempre avvenuto nell'antichità. E perciò, non di capriccio decorativo occorre parlare, ma di un vero e proprio imperativo morale che emana dall'architettura", M. Sironi. "Racemi d'oro" [*La Rivista illustrata del Popolo d'Italia* 1935], en E. Braun (acura di). *Racemi d'oro: il mosaico di Sironi nel palazzo dell'informazione*. Bergamo, Immobiliare metanopoli, 1992, p. 97.

192: C. De Seta. *La cultura...*, *op.cit.*, p. 161.

193: Para un análisis de la actividad pictórica de G. Terragni, véase: E. Terragni. "La pintura de Giuseppe Terragni"; y, P. Fossati. "El pintor: oficial y caballero", en G. Ciucci (ed.). *Giuseppe Terragni...*, *op. cit.*

194: "En efecto, según los recuerdos de diversos miembros de la familia Terragni, parece ser que el arquitecto pensó en Sironi para las decoraciones de la Casa del Fascio en Como, comenzada en 1932, resueltas finalmente en el interior por Radice y en el exterior por Nizzoli con fotomontajes sobre placas metálicas. Las de Radice han sido destruidas y las de Nizzoli jamás fueron realizadas; no obstante, debe ser destacado que a Terragni probablemente le resultase más congenial la visión sironiana (que él seguía ampliamente en su actividad pictórica), ya que indujo a Radice a desarrollar en la Casa del fascio un motivo figurativo, aunque fuese en el estilo geométrico del planteamiento general [...]", (F. Benzi. "Sironi y la arquitectura. La colaboración con Giuseppe Terragni", en A. Pizza [...]. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 174).

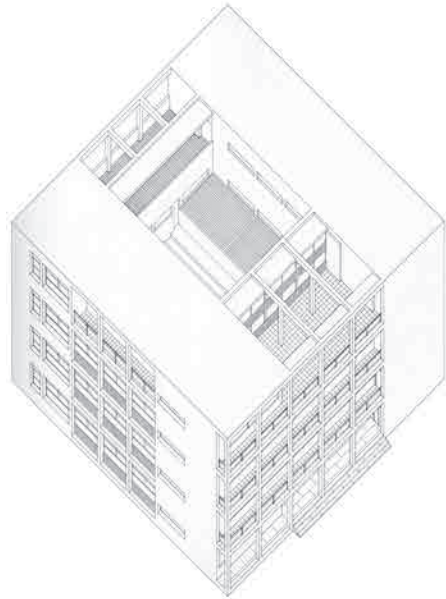
195: No hay evidencia alguna de una propuesta específica, de parte de Sironi, para los murales del Danteum, sin embargo el largo friso distribuido en placas rectangulares que aparece en las perspectivas sobre el largo muro externo independiente es un reciclaje de las propuestas que Mario Sironi realizó para la segunda convocatoria del Palacio Litorio. Cfr. G. M. "1938-40. Proyecto para el Danteum en Roma", en G. Ciucci (ed.),

mo è spesso lo scheletro sul quale la natura provvida deve disporre l'incanto della carnagione e lo splendore delle forme. Non ci lasceremo dunque impressionare dai principi puramente utilitari dell'architettura né dalla retorica degli anti retorici. Come ci opponemmo in anni lontani alla "velocità" della riflessione e del gusto in nome della fermezza e del giudizio, ci opponiamo ora a questa sorta di industrializzazione del pensiero e della sensibilità.¹⁹⁷

Una reticencia que enarbola la preocupación de la sobrevivencia del arte, el reclamo de la tradición, y una precisión estilística coherente con valores plástico-monumentales. La composición mural *Il Lavoro* puede ser vista como un alegato alegórico de su pensamiento: exaltación de la construcción del estado, síntesis de la nueva civilización fascista.

●

Un cuadro: *Sintesi di paesaggio urbano*, 1919, óleo sobre tela, (fig. 78). Inmerso en una monocromía metálica, los edificios están compuestos como piezas mecánicas que convergen hacia un punto de fuga. La perspectiva prorrumpe como un grito neutro en los márgenes de lo indecible, descenso despiadado de la condición urbana contemporánea. Artificio que otorga a los objetos la fuerza material para asentar lo real. No existe misterio. Ningún objeto puede ser evocado puesto que está sin más, cualquier desciframiento es inútil. La arquitectura de moderna sequedad encarna en su materialidad la visible desaparición de la condición humana.¹⁹⁸ Aquel espacio vencido ahora es otra escena, es una "superficie vacante" a disposición de cualquier azarosa formación dramática sin sujeto que la asuma. A esta perplejidad, se suma la oscuridad del cielo, que pierde su naturaleza de frontera etérea, para amenazar provocante su proximidad matérica. Mendicidad de cielo azul, de ese cielo indolente que es muro. Queda la avenida; en su doble sentido se torna infinita, llevándonos o alejándonos, según sea el caso, de la pequeña claridad que se esconde tras la línea del horizonte. Luz que alumbrá deseable y prohibida, terriblemente próxima y sin embargo distante. Umbral de lo que se ha dejado atrás, o bien de lo que está por venir: posibilidad que no puede ser programada de antemano, pero que al mismo tiempo posibilita el deseo por restaurar lo que alguna vez fue ó lo que está por llegar. Así, esta atmósfera sospechosa, irónica, grávida, que se llena como condena lúgubre de la realidad cotidiana, es también el vaticinio de lo que está fuera, más allá, antes o después. Un cauce que permite orientar, determinar, decidir, plasmar y dar forma y fin a éste. Signo visible y previsible de lo que será la propuesta de Mario Sironi en la década posterior.



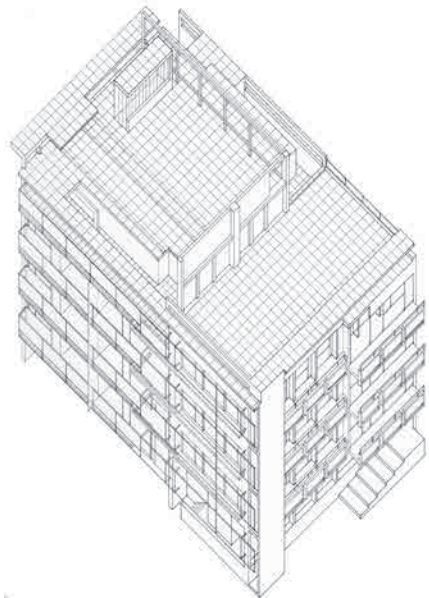
79



80

79. G. Terragni. *Casa Giuliani-Frigerio* [Como 1939-40], (Terragni 2004:124).

80. G. Terragni. *Casa del Fascio* [Como 1933-36] Esquina oeste, dibujo axonómico realizado por Peter Eisenman, (Eisenman 2004: 13).



81



82

81. G. Terragni. *Casa Giuliani-Frigerio* [Como 1939-40]. Esquina suroeste, dibujo axonómico realizado por Peter Eisenman, (Eisenman 2004: 14)

82. P. Eisenman. *House II* [Vermont 1969], (Five architects, 1975:37).

Giuseppe Terragni..., op. cit.

196: M. Sironi. "Basta!" [*Il popolo de Italia* 1933], M. Valsecchi. *Mario Sironi*. Roma, Editalia, 1962 p. 74.

197: M. Sironi. "Arte Ignota" [*La Rivista illustrata del Popolo d'Italia* 1934] en M. Valsecchi. *Mario Sironi, op.cit.*, p. 137.

198: "Nessun critico, nessun architetto o urbanista - in quegli anni ed anche dopo - ha gridato con tanta forza e con tanto persuasivo animo poetico come Sironi contro l'immondo spettacolo della città contemporanea", (C. De Seta. *La cultura architettonica...*, op.cit., p. 159).

199: Cfr. P. Eisenman. "From Object to relationship II: Giuseppe Terragni", en *Perspecta* 13-14, 1971, p. 35.

200: C. Rowe. "Introduction" en *Five Architects*. New York, Wittenborn, 1972, p. 7. Esta primera visita junto a la del año subsiguiente conforman los épicos viajes a Italia que Peter Eisenman realizó en compañía de Colin Rowe.

201: (PhD Dissertation). Manuscrito inédito, University of Cambridge, 1963 (las conclusiones de la tesis fueron publicadas en *Architectural Design* vol. 33, 10, 1963). Ahora publicado: P. Eisenman. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Baden, Lars Müller Publishers, 2006.

202: P. Eisenman. "From Object to Relationship: The Casa del Fascio by Terragni" en *Casabella* 344, 1970; y "From Object to Relationship II", art.cit.

203: "Su publicación, en efecto fue anunciada durante años como inminente por la editorial Mit Press, dando lugar a cientos de pedidos e infinidad de encargos en todas las librerías del mundo. Fue un libro completamente acabado que nunca se publicó", G. Ciucci. "Enésimanamnesias", en P. Ciorra. *Peter Eisenman. Obras y proyectos*. Milán,

9. (eisenman)

Otoño de 1960. Peter Eisenman arriba a Cambridge, ese mismo año le llega a sus manos un ejemplar de la *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle* de Alberto Sartoris con una sección dedicada a la obra del arquitecto italiano Giuseppe Terragni.¹⁹⁹ Verano de 1961. Eisenman visita por primera vez gran parte de la obra de Terragni, "[...] seems to have received a revelation in Como".²⁰⁰ 1963. Cambridge. Peter Eisenman lee su tesis doctoral *The Formal Basis of Modern Architecture*²⁰¹ dedicada al estudio de Le Corbusier, Wright, Aalto -acorde a la línea de investigación de Colin Rowe- y de una cuarta figura: Giuseppe Terragni. 1965. Eisenman comienza a preparar una serie de análisis sobre los aspectos formales de la obra de Terragni, iniciando el estudio de otras disciplinas que planteen los problemas de la forma en un marco crítico. El acercamiento a la lingüística chomskiana es un hecho, la adopción de reglas sintácticas y las transformaciones simples como mecanismos generadores de la forma se sitúan como las estrategias de análisis. 1970-1971. Publica sus primeras exploraciones tomando como objeto de análisis dos obras emblemáticas de Giuseppe Terragni: la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio.²⁰² Los artículos son eximidos como estudios preliminares provocando una reacción de espera de la obra definitiva que las concluya; la demora condenará el libro al permanente *status* de evento editorial.²⁰³ Tres años antes Eisenman había comenzado a desarrollar una serie de proyectos que conformarán, desde su primera casa *House I* (1967-68) hasta las no construidas *House X* (1975) y *El even Odd* (1978), el testimonio más inequívoco de la lección aprendida en la obra de Giuseppe Terragni. 70's. Eisenman funda y dirige el *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS) de Nueva York, durante esa década la revista institucional *Oppositions* publicará una serie extensa de artículos dedicados al racionalismo italiano: "This growing interest in the work of Terragni and his young colleague, Cesare Cattaneo, has prompted some critics to speak of a New York-Como axis".²⁰⁴ Puntos suspensivos. 2003. Tras más de cuarenta años de preparación, Eisenman publica el libro tan largamente esperado sobre Giuseppe Terragni.

•

"Terragni no existe. A Terragni lo he inventado yo. Yo soy Terragni".²⁰⁵ Inscribiéndose en sí mismo

indefinidamente Eisenman marca sobre marca tanto su obsesión como su tema preferido, el recorrido de la estructura textual. Tres momentos de ingravidez que enuncian *ad infinitum* que no existen valores originarios, que la discontinuidad es más significativa que la continuidad, que la autosemejanza es más que los objetos que representan la realidad.²⁰⁶ Un texto (Eisenman) que no remite más que así mismo y que conduce a la vez, indefinida y sistemáticamente a otro texto (Terragni), un juego con el que logra no sólo enfatizar la estructura descentrada del texto, sino multiplicar y complicar el texto, texto en el texto y por ello interminable. Espacio interiorizado en la figura del quién es quién, el uno en el otro indefinidamente repetido como en una máquina catóptrica que arruina, por su espectacularidad abisal, cualquier cadena mimética que le sea atribuida. “Yo soy Terragni. A Terragni lo he inventado yo. Terragni no existe”.

•
Giuseppe Terragni. Transformations, Descompositions, Critiques. Al interior de este volumen de más de trescientas páginas, una minuciosa y obsesiva secuencia de diagramas axonométricos en líneas rojas y negras descubren la articulación formal de las dos obras de Terragni sobre la cual Eisenman, desde los albores de su revelación, ha concentrado toda su atención: la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio. Las dos obras arquitectónicas dan cuerpo a las palabras-clave de su lectura: transformación y descomposición.

While transformation is by definition dependent on the readability of the conventions that are being modified, decomposition demands the development of a new analytical framework because the building only reveals its disruption of any prior conventional conditions *after* the analysis has been undertaken.²⁰⁷

Las fachadas, planos y secciones de La Casa del Fascio son analizados dentro de un proceso de transformación²⁰⁸ a través del cual la tipología tradicional del *palazzo* queda disuelta en una lectura alternante, índice de un desplazamiento (“back and forth”) que implica intervalos de estabilidad. La adición conceptual que se construye a partir de la lectura lineal de las fachadas se invierte con la estrategia de composición del volumen que es principalmente sustractiva. La Casa Giuliani-Frigerio, como antítesis de la anterior, constituye la descomposición: proceso que relaciona el edificio a una serie de condiciones previas, que ya no son ni alternantes ni estables como en la idea de transformación, sino que provocan un movimiento no-narrativo y oscilante que nunca se resuelve en sí mismo, dada la constante inestabilidad

Electa, 1993, p. 8. Esta anécdota esta apuntada también por S. Kwinter: “[...] la aparición del Terragni de Eisenman había sido anunciada tantas veces que la mayoría de quienes aún creían en su existencia daban por hecho que había sido publicado hace años, había ejecutado su danza solemne y había desaparecido dignamente [...] He de confesar que yo mismo disfruté con la perversidad de citar el libro como una obra que nunca aparecería.” “Espacio, tiempo y crítica. El Terragni de Eisenman”, *art.cit.*, p. 113.

204: D. Doordan. “The New York-Como connection”, en *Architectural Design* 51, 1981, p. 76.

205: No se ha encontrado la referencia directa de esta frase atribuida a una conferencia dada por Peter Eisenman en 1985 en la *Graduate School of Design* de Harvard. La asumimos tal cual viene citada por: G. Ciucci. “Enésimanamnesias”, *art.cit.* Esta frase es citada también por K. Forster. “Meteoro de larga estela. Giuseppe Terragni en su centenario”, en *Arquitectura Viva*, 94-95, 2004, p. 110. La última de estas frases (Yo soy Terragni), como es de suponer, es una parafrásis realizada por Eisenman de la célebre frase de Gustave Flaubert (“Madame Bovary c’est moi”). En el contexto del juego de referencias y desviaciones que tanto aprecia Eisenman, podría servir de excusa para construir un parangón meramente especulativo, entre el arquitecto norteamericano y el escritor francés: la frontera éterea entre realidad y ficción, la importancia absoluta de la forma y la autonomía de la obra de arte respecto a la vida, serían los tres principales ríos que recorrerían esta geografía.

206: Sobre estos conceptos veáse los siguientes artículos de Peter Eisenman: “El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin”, en *Arquitecturas Bis* 48, 1984; “La Arquitectura como segunda lengua: los entre textos” en P. Ciorra. *Peter Eisenman...*, *op.cit.*; “Giuseppe Terragni y la idea de texto crítico”, en G. Ciucci (ed.), *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*

207: P. Eisenman. *Giuseppe Terragni: Transformations, decompositions, critiques*. New York, The Monacelli Press, 2003, p. 155.

208: "La lectura puntual del *iter* proyectual de Terragni, practicada por Eisenman... pone de manifiesto una serie de antítesis –estasis / rotación; adición / sustracción; simetría / asimetría- que hacen de la Casa del Fascio una verdadera 'máquina transformacional'. Desde este punto de vista, el edificio responde a una instancia completamente ajena a la técnica de la vanguardia. Mientras la vanguardia se funda en un pulular de transgresiones, como bombardeo de shocks superpuestos, una sintaxia que *muestra su propio transformarse* asume el *juego* como recuperación de una 'gran Forma' [...] La 'gran Forma' es aquella que acepta la despiadada ley en la que se basa el lenguaje: el lenguaje no se *inventa*, sino que se *transforma*", (M. Tafuri. "El sujeto y la máscara...", *art.cit.*, p. 105).

209: P. Eisenman. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 152.

210: P. Eisenman. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 11.

211: "Desde este punto de vista Derrida extiende la denominación de escritura a la totalidad del lenguaje-experiencia, a lo que también llama *texto general*, global, que carece de fronteras y en cuya interpretación el hombre está implicado continuamente. La escritura, la archi-escritura o el texto designan, de hecho, toda una época o cultura y, por ello, Derrida puede afirmar que 'no hay nada fuera de texto', de un texto que es asimismo la historia", (C. de Peretti. *Jacques Derrida...op.cit.*, p. 85).

212: P. Eisenman. "El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin", *art.cit.*, p. 33.

213: "Why do these interpretations add up to something more than the formal? It is because

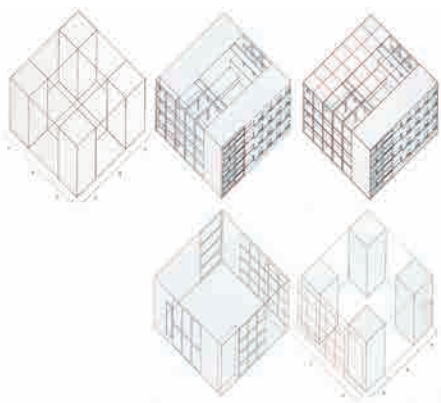
entre todos sus elementos. "While alternating readings imply origins, oscillating readings imply that there is no possibility of stability or origin, but only a vibrating, blurring condition that is indeterminate".²⁰⁹ Esta conceptualización sustractiva de la descomposición queda invertida, en sentido físico, con la aglomeración de las partes de forma compleja que la hace principalmente aditiva. Esta inestabilidad, alternante u oscilante, entre lo físicamente formal y su conceptualización, es el resultado de la remoción que provoca la actuación del texto crítico.

These notations are open to a complex range of what will be called here *critical* textual readings that have been obscured by the imposition of historic, aesthetic, functional, and even traditional formal readings. *Critical* in the sense that I am using it is a concept that distances the object or subject from the terms of the analysis at the same time that the analysis is also part of the subject or object. More fundamentally, the critical textual reading seek to challenge the idea of a stable origin, which, in the post-Kantian sense, is linked to unconscious repressions.²¹⁰

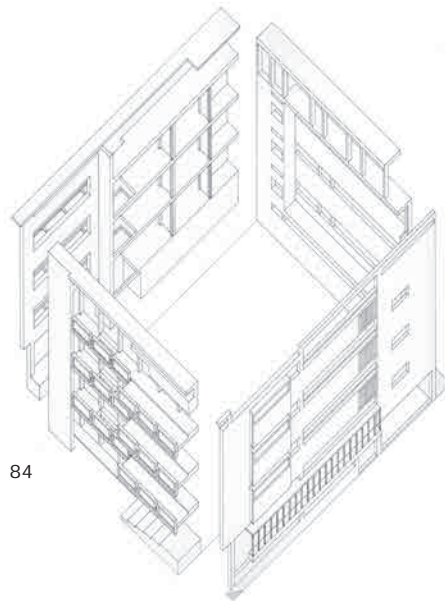
El texto crítico provoca lecturas inestables, ambiguas, contradictorias que sólo pueden ser interpretadas siguiendo los rastros, los vestigios, que como síntomas descubren la desviación que lo estrictamente establecido va dejando. Una puesta en escena del "inconsciente" arquitectónico que devela lo que no se ve y muestra lo que se ve desde el procedimiento de su construcción, un desplazamiento que juega entre lo que se deja ver, la forma, y lo que se oculta, el concepto. El texto crítico es el tramoyista que anima estos efectos de aparición y desaparición.

•

La analogía de la arquitectura como texto, y sus consecuentes "lecturas", ha sido recurrente en el discurso de Peter Eisenman. La altísima frecuencia de sinestesias de las teorías del texto, sobre todo aquella recogida de la gramatología de Jacques Derrida, ya no presentan cuestiones, métodos y principios poco familiares, pero convergen siempre en un debate sobre la analogía utilizada, sobre todo en lo referente a la capacidad de la arquitectura de ser autónoma; y por ende, a la suspensión de la historia. El texto crítico de Eisenman parece tomar literalmente la premisa derridiana de que "no hay nada fuera del texto"²¹¹ para lograr tapiarnos dentro de él: la textualidad crítica de la obra es la clave para reconocer la autonomía de la arquitectura. La arquitectura como texto "[...] puede ser más propiamente descrita como una arquitec-



83

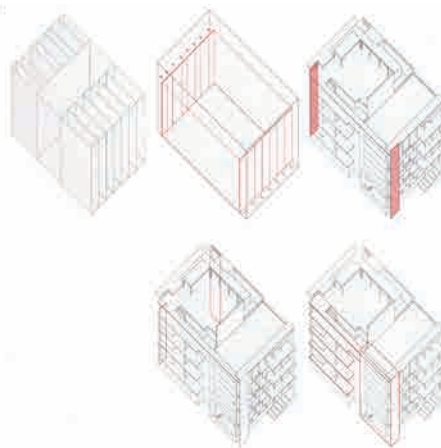
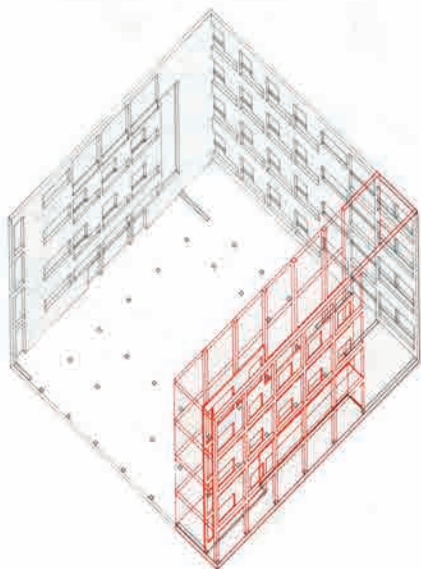


83. Casa del Fascio, *Transformation*. Dibujos axonómétricos realizados por P. Eisenman, (Eisenman 2004)



84

84.D. Libeskind;J Lipnis, "Pre-pared Text", (Whiteman 1992: 164).



85

85. Casa Giuliani-Frigerio, *Descomposition*. Dibujos axonómétricos realizados por P. Eisenman, (Eisenman 2004)

they refer internally to an instability (which is in itself not formal but conceptual). The formal leads to the conceptual, which leads to the critical. The conceptual in itself is not critical: it becomes critical when it becomes textual. The visual characteristic of formalist discourses throughout history –such a classical hierarchies in the Renaissance, the golden section, in modernist architecture, and the dynamic tensions between objects in the Stijl and constructivism- are all designed to provide some visual resolution. In the Casa Giuliani-Frigerio, the idea of visual resolution is suspended through the production of an open reading that defies hierarchy, linearity, and conclusion”, (P. Eisenman. *Giuseppe Terragni... op.cit.*, p. 249).

214: “Historians and critics have traditionally resorted to explaining works of architecture as developing from preceding works, which, in turn, had proceeded from other works. In this way, the object was seen to be effect of a historical progression- even if to modified that progression.” (P. Eisenman. *Giuseppe Terragni... op.cit.*, p. 10-11).

215: P. Eisenman “Giuseppe Terragni y la idea de texto crítico”, en G. Ciucci (ed.), *Giuseppe Terragni... op.cit.*, p. 143.

216: P. Eisenman. *Giuseppe Terragni... op.cit.*, p. 295.

217: “Eisenman propone una ‘arquitectura crítica’ –término al que ha estado dando vueltas durante más de treinta años, como si de la gran teoría de unificación de campos se tratase- como definición de una arquitectura fundada en sus propias contradicciones, las cuales admite, induce y a las que recurre por sus efectos. Definición interesante y sin duda fértil, pero la mera aceptación de la dialéctica y la lucha contra la metafísica de la forma y la estructura no es suficiente para escapar del campo gravitacional del formalismo de la apoteosis geométrica de Colin Rowe”, (S. Kwinter . “Espacio, tiempo y crítica. El Terragni de Eisenman”,

tura ‘tal y como es’, es decir una representación de sí misma, de sus propios valores y de su experiencia interna”.²¹² Cabría afirmar que para Eisenman una lectura de la arquitectura no se realiza para conocer la naturaleza de la verdad en el objeto, sino para ser leída *per se*. La arquitectura, por lo tanto, ya no puede ser reconocida en el baremo de un estudio tradicional de la forma donde todavía se persigue el simulacro del origen y la finalidad como representación de ese origen. Eisenman intenta demostrar, en las obras de Terragni, la existencia de textos particulares que pueden ser considerados como la manifestación de una estructura abstracta (relaciones entre forma y concepto en el interior de la arquitectura),²¹³ desplazando así las nociones convencionales de las lecturas realizadas hasta ahora por parte de los historiadores y los críticos de arquitectura.²¹⁴ Se trata de un juego abisal que, con la especulación entre presencia y ausencia, revela la existencia de articulaciones ocultas y fragmentaciones dentro de totalidades presupuestamente monádicas. Revelando, en otras palabras, un estado continuo de indeterminación. “Esa cualidad de la indeterminación impide en parte que la obra de Terragni pueda ser leída como nostalgia por un pasado ‘más simple’, en el contexto de las complejidades y cuestiones de la *modernidad*”.²¹⁵ La arquitectura como texto sólo dice ya de su propio juego, un juego que no se conforma más que en sus propias reglas formales. La referencia de la arquitectura es la propia arquitectura, la referencia del arquitecto-escritor es el arquitecto-lector.

This book has been the work of two architects. Neither can be called an architectural historian and critic. But the work of both is situated here as an attempt to displace their respective architectures from particular historical references and precedents. This displacement raised the idea of the term critical in an architectural context. And it is in the context of this term that the distinction between architect and historian is crucial.²¹⁶

El texto no es el espacio donde se ensamblan sentidos inalterables, sino una máquina para cargar y transformar sentido. Al compartir con el arquitecto-lector el mismo trabajo, el arquitecto-escritor pierde su aura mágica de creador. Uno y otro son prolongación de la máquina textual. Exhaustiva referencia a una mismisidad que se abre paradójicamente otra vez a la historia,²¹⁷ pero esta vez en el ingobernable espejo huidizo de la simulación.

In writing of Terragni, Eisenman redesigns him; the free present is a further theoretical manifesto sustaining his architecture without a homeland, liberated beyond space and time. Eisenman too is a master of the art of

simulation. From the cold objectivity of his analyses he releases a paradoxical nostalgia, paradoxical because his object of affection is an art that banishes nostalgia from itself.²¹⁸

En cualquier caso nada permite considerar superflua las penetrantes lecturas de Eisenman, donde cada texto circula concatenante a los pasos de proyectación arquitectónica, marcando un recorrido como un tránsito sin principio ni fin.

●
El proceso clásico, la composición, sugiere que los resultados son tan estables como lo orígenes; el proceso moderno, la transformación, se basa en la idea del proceso como tiempo. Debido a sus supuestas diferencias, la composición y la transformación fueron consideradas como procesos que marcaban una ruptura [...] Ambas creen que estos orígenes son puros e ideales: una las considera naturales y la otra abstractos [...] Al final sin embargo, las abstracciones modernas se ordenaron según estrictas reglas compositivas.²¹⁹

Eisenman no reduce las posibilidades de actuación del texto crítico, ejemplo de ello es su análisis de la Casa del Fascio (transformación), sin embargo su mirada segrega en el proceso de descomposición (Casa Giuliani Frigerio) una “[...] forma de elaboración autónoma, diferente de la del movimiento moderno o de la del clasicismo”.²²⁰ Peter Eisenman parece asumir en el movimiento errante de ese no mirar para atrás ninguna posibilidad de origen. La descomposición (léase fragmentación) parece deambular más allá del discurso moderno.²²¹ Y es en la hendidura entre el discurso moderno y lo que está más allá lo que interesa en el Danteum, un “no más allá” que se instala en las contradicciones mismas del discurso moderno, en su parecer otro siendo el mismo, o ser el mismo siendo otro, esa falsa incomodidad de no ser ni lo uno ni lo otro. Mientras su posición se aclare, la hendidura irá mostrando un “otro” proceso de descomposición, un proceso que se encontrará en los interregnos del discurso moderno. A estas alturas, no dejará de ser cierto que la disección de esta impronta textual que se encuentra “más aquí” del movimiento moderno, puede ser vista, desde las lentillas de Eisenman, como un acto de pura nostalgia.

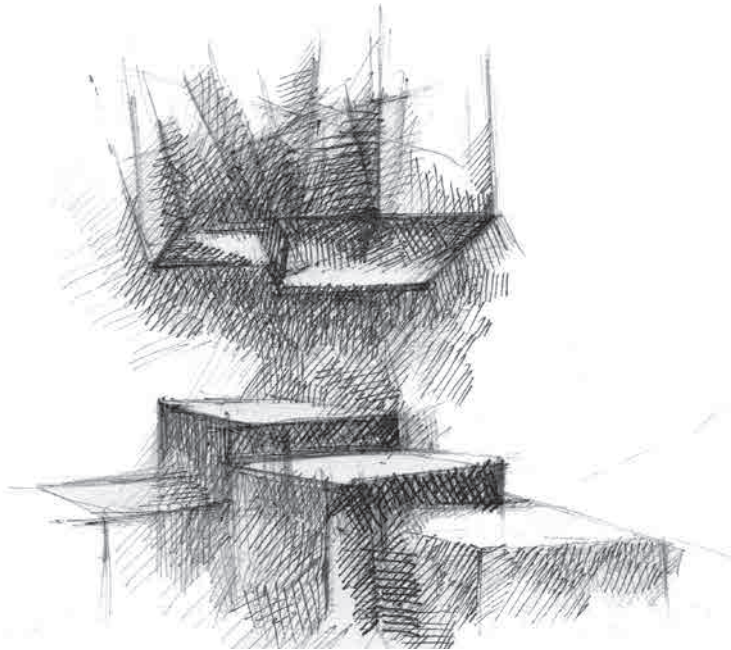
art.cit., p. 115).

218: M. Tafuri. “Giuseppe Terragni: subject and mask”, en P. Eisenman. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 292.

219: P. Eisenman. “La futilidad de los objetos. La descomposición y los procesos de diferenciación”, en *Arquitectura* 246, 1984, p. 33-4.

220: P. Eisenman. “La futilidad de los objetos...”, *art.cit.*, p. 55.

221: “El objeto futil y el proceso de descomposición no son ya, respectivamente, un objeto arbitrario y un proceso anómalo, ni constituyen tampoco una mutación del clasicismo. En esta nueva época se han convertido, como por accidente, en el sentido de la arquitectura actual”, (P. Eisenman. “La futilidad de los objetos...”, *art.cit.*, p. 55). Un objetivo que viene antedicho en otro artículo del mismo autor: “Lo que se está proponiendo es, más bien, una expansión más allá de los límites que presenta el modelo clásico para poder llevar a cabo una *arquitectura como discurso independiente*, libre de valores externos –clásicos o de cualquier otro tipo-, que sea la intersección de aquello que está libre de significado, de lo *arbitrario*, y de lo *atemporal* en lo artificial”, (P. Eisenman. “El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin”, *art.cit.*, p. 33).



El monstruo y el fósil desempeñan un papel muy preciso en esta configuración. A partir del poder del continuo que posee la naturaleza, el monstruo hace aparecer la diferencia: ésta, que aún carece de ley, no tiene una estructura bien definida; el monstruo es la cepa de la especificación, pero ésta no es más que una subespecie en la lenta obstinación de la historia. El fósil es el que permite subsistir las semejanzas a través de todas las desviaciones recorridas por la naturaleza; funciona como una forma lejana y aproximativa de identidad; señala un semicarácter en el cambio del tiempo.

Michael Foucault
Las palabras y las cosas.

III. el purgatorio tramas

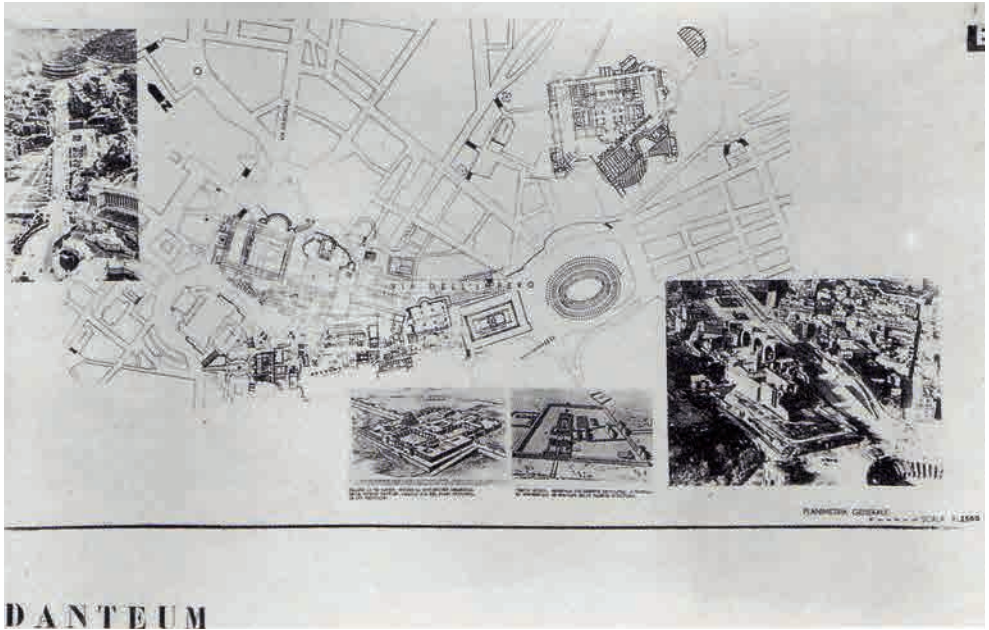
1. (huellas)

Al principio un sólido paralelepípedo, una caja. A medida que uno se aproxima observa los pliegues que la envuelven, la confinidad de la masa es sólo aparente. El paso adelante de un bloque monolítico es el anuncio de un largo muro que abre y define un pasaje cuya direccionalidad se dilata entre un escorzo del Coliseo romano y una vista, cada vez más lejana, proveniente del Foro de Augusto. Una mínima suma de pequeñas plataformas nos agolpan hacia un ancho rellano que se extiende a partir de la mitad del pasaje. En la esquina más interna de este vestíbulo nos aguarda, casi escondido, otro umbral: una angosta grieta tallada en el desgaje de dos altos paramentos. El cielo se transforma en el único aliado posible. Guía que nos seduce a continuar la andanza, pero esta vez, como quién realiza un descubrimiento.

•

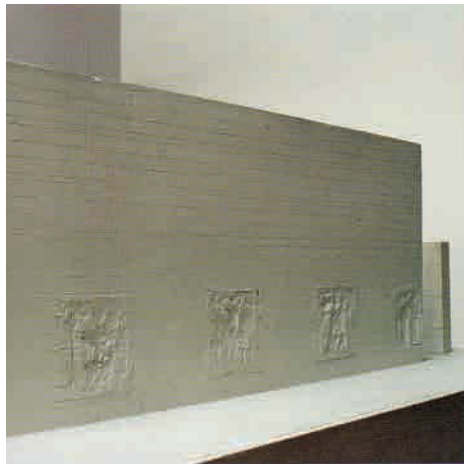
El Danteum se encuentra contenido en un volumen de aproximadamente 65 metros de largo, 50 metros de ancho y 16,50 metros de altura. El eje longitudinal tiene una dirección noroeste-sureste, orientación similar al eje de los Foros de Trajano, de Augusto y de Nerva, colindantes con el Danteum por el lado noroeste. Las medidas de este volumen son el resultado de un cuerpo principal más la adición de un muro paralelo desplazado hacia delante - hacia la vía del Imperio. Entre estos dos elementos se abre un pasaje de doble anchura, provocado por el deslizamiento de dos muros del cuerpo principal: una primera parte de 4,60 metros y una segunda parte de 6,45 metros de ancho. El muro paralelo tiene más de 8 metros de altura, que con sus 1,50 metros de espesor se retranquea 30 centímetros del suelo pétreo del pasaje. "Il muro diventa in tal modo una immensa lavagna una monumentale lapide intessuta di blocchi marmorei in numero di cento (...) ogniuno dei quali ha misure proporzionate al numero delle terzine di ciascun canto".¹ El pasaje contiene dos tramos de escaleras diametralmente opuestos. El tramo de escalera de la entrada este (ingreso principal), de menor anchura, se encuentra más tirado al centro, siendo sus pasos más distendidos. La entrada (o salida) noroeste del pasaje, la de mayor anchura, nos recibe con una escalera de seis peldaños, con huellas de 25 centímetros. Ambas escaleras nos elevan a 90 centímetros del suelo. Situados a esta altura, la diferencia de los anchos del pasaje disponen de un estrecho pasillo, definido por el lado nordeste por un paramento macizo, y por el lado contrario por una simulada continuidad muraria que viene interrumpida por delgadas rasgaduras de luz. Y es que realidad este paramento viene formado

1: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pág. 13.

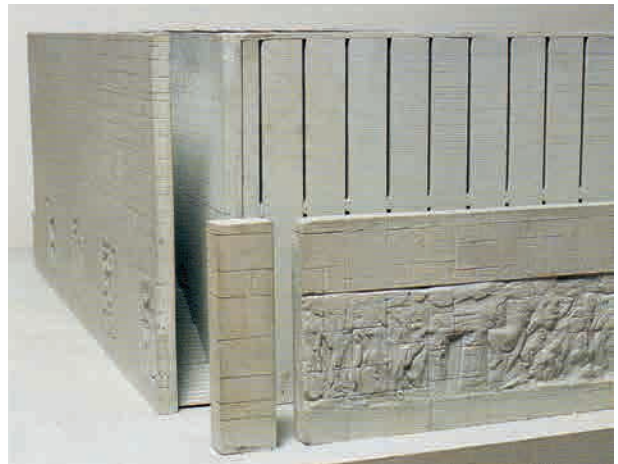


01

01. P. Lingeri; G. Terragni. Il Danteum [1938]. *Tavola 2*, planimetría (APL), Baglione;Susani 2004 p.263.



02



03

02. P. Lingeri; G. Terragni. Il Danteum [1938]. La maqueta, frente lateral, lado noroeste, (Baglione; Susani, 2004:145).

03. P. Lingeri; G. Terragni. Il Danteum [1938]. La maqueta, frente principal, esquina oeste, (Baglione; Susani, 2004:145).

por una alineación de pilastras de 1,20 por 0,75 metros, distanciadas entre sí cada 25 centímetros. La altura del muro y de las pilastras es de 15,66 metros. La proporción entre la altura y el paso de entrada es de 10 a 1.

•

El estrecho pasillo nos conduce al interior de la caja, a la única franca cavidad que su masa delata. Estamos dentro y fuera a la vez. El vacío es un *ortus conclusus*, nos recuerda que el cielo esta fuera de nuestro alcance retrayéndonos hacia los cuatro lados de nuestro horizonte. Dos de ellos cierran una esquina, otro deja al descubierto unas estatuas atormentadas que nos auguran un camino que está por venir. En el lado que nos queda por delante nuestro, se halla la única continuación posible, un pórtico de diez columnas. Detrás, el pórtico se multiplica nueve veces más, dando lugar a una sala de cien columnas. Entrar en este enjambre de piedra es como perderse en un bosque donde la luz está presente pero la vista al cielo es inaccesible. Ahí, todo viso de salida se contiene en uno de los lados de la sala hipóstila. Al cruzar la sala seremos partícipes de una encrucijada: a la izquierda se nos ofrecerá abandonar la caja o entrar a un espacio finito que valdrá tanto como abandonarla; a la derecha, la oscuridad se declarará como la única advertencia. Eligiendo esta última, el camino estará marcado.

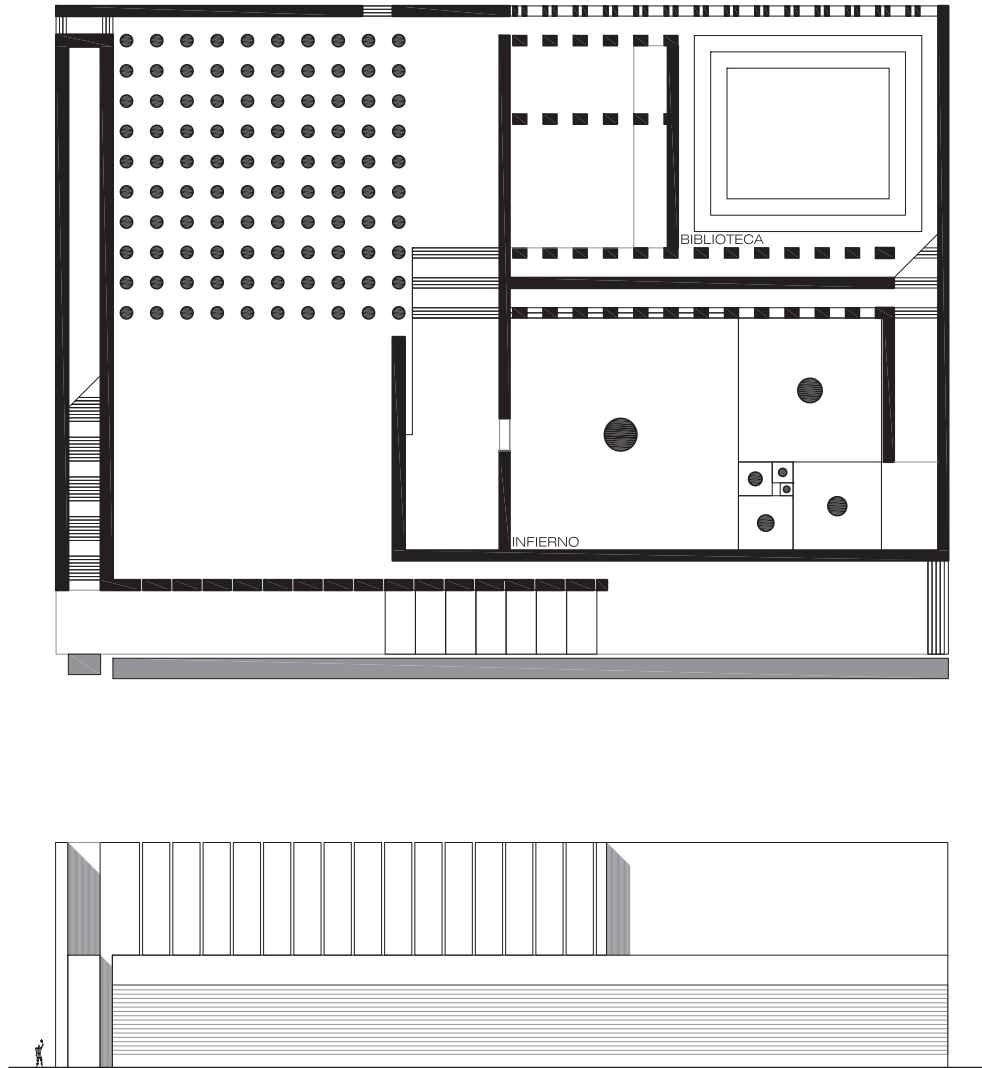
•

Hacia la mitad del estrecho pasillo de ingreso el paramento macizo baja en altura 7,56 metros. Esta inflexión nos da la bienvenida a un espacio abierto de 20 por 20 metros, “[...] una *corte chiusa* paragonabile in ciò all'*ortus conclusus* della tipica casa latina – o all'atrio aperto sul cielo della casa etrusca”.² Dos de los lados de este patio (nordeste y sureste), a diferencia de los dibujos finales del proyecto, presentan distintas características en la maqueta. Los lados restantes se prestan inalterables, el del noreste definido por un paramento macizo de 15,66 metros de altura, y el del sureste por la misma continuidad de pilastras que definían uno de los frentes del pasillo de ingreso. En la maqueta, el lado sureste viene compuesto por “[...] cinque figure marmoree a tutto tondo (presumibilmente), che non risultano nei disegni, ma sono presenti nel modello”,³ en los dibujos del proyecto, este lado, queda simplemente definido por un paramento de 8,10 metros de altura. En una de las axonometrías del proyecto, el lado noroeste viene antecedido por un marco reticular, un *telaio*,⁴ que está ausente tanto en la maqueta como en las plantas o secciones del proyecto. Este *telaio* descansa como una especie de iconostasio que separa el patio de la sala hipóstila

2: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 10.

3: T. Schumacher. *Il Dantenum di Terragni, op.cit.*, p. 37.

4: “1. Elemento strutturale costituito da MONTANTI e *aste* orizzontali collegati, in acciaio, legno o cemento armato, con angoli o nodo rigidi resistenti a *flessione*. L'inserimento di una cerniera rende determinabile, cioè calcolabile, un t. staticamente indeterminato. La costruzione a t. si basa sulla sostituzione di t. ai MURI PORTANTI. Appartengono a questa categoria, oltre alle antiche costruzioni a *graticcio* (FACHWERK), le moderne STRUTTURE A SCHELETRO, nelle quali il t. sostiene pareti o pannelli di TAMPONAMENTO in materiale leggero. [...]”, N. Pevsner; J. Fleming; H. Honour. *Dizionario di architettura, op.cit.*



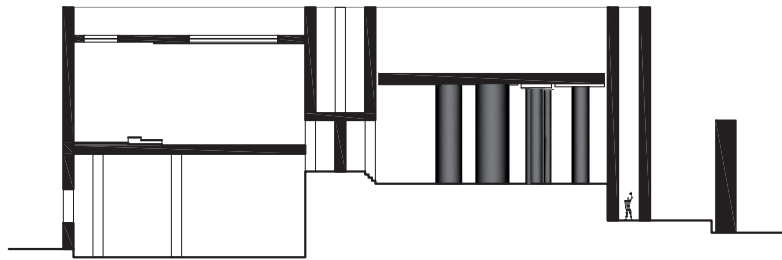
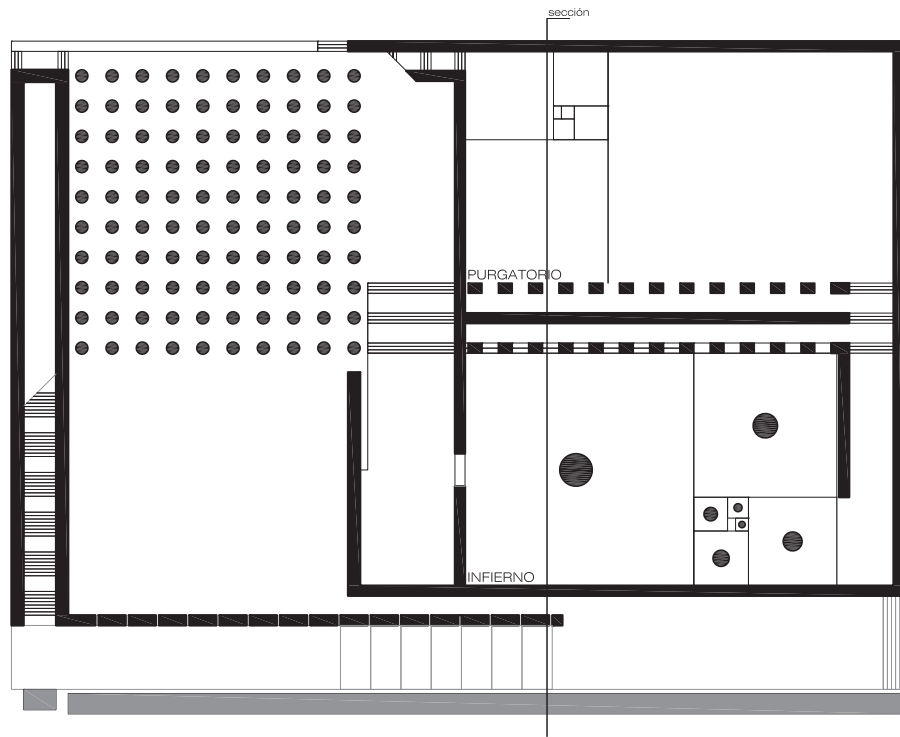
04

04. *Il Danteum* [1938], planta (a cota 6,00 m.) y sección transversal.

de cien columnas: “[...] l’immagine della selva Dantesca può essere suggerita dalla contiguità dello spazio aperto della corte (...) e della necessità per il visitatore di attraversarla per iniziare il percorso delle sale dedicate alle tre cantiche della *Commedia*”.⁵ La sala de la Selva viene inscrita en otro cuadrado de 20 por 20 metros. En su interior las columnas están colocadas en un orden matricial de 10 x 10 con un intercolumnio de 1,30 metros, siendo el diámetro de cada columna de 90 centímetros. Cada una de ellas soporta un elemento del pavimento, un bloque de 1,20 por 1,20 por 0,72 metros, de la sala del Paraíso situada a 8,10 metros del nivel del patio. Los bloques que conforman el pavimento de la sala superior tienen una separación de 25 centímetros en todo su contorno, ranuras que tejen una trama lumínica al interior de la Selva. En el lado nordeste de la sala hipóstila se entrevé un muro de 3,15 metros de altura, que si bien impide una correcta visualización hacia el exterior, amortigua la sombría oscuridad de este bosque de cien columnas. En la esquina este encontramos otro ingreso, asentado a ras de suelo, por donde se accede directamente a una biblioteca. En la esquina sur, en un ancho de 6,40 metros, tres tramos de escaleras salvan una altura de 2,70 metros. A la mitad del rellano, y ortogonal a su enjuta direccionalidad, se sitúa el acceso a la sala dedicada al primer cántico de la *Commedia*: el Infierno.

•

La oscuridad nos entrega ante un horado. En un primer instante, el horado se presenta como un marco que delimita la visión de un cuadro cuya atmósfera la envuelve de un estupor lúcido. Siete columnas monolíticas de distinta sección proporcional al tamaño de la propia cubierta que soportan van dispuestas siguiendo el recorrido de una línea en espiral. Cada columna yace sobre una plataforma ligeramente mayor al tamaño de la cubierta que sostiene. En esta cerrazón, donde la oscuridad prevalece, la luz logra filtrarse por las juntas mínimas dejadas entre las losas de cada cubierta quebrando cualquier atisbo de seguridad. Si apagamos este estado de quieta contemplación, el horado es ahora un umbral que nos invita a traspasarlo. Pisamos la primera plataforma, en su centro se levanta la columna más gruesa. Los halos de luz saltan abismalmente de las grietas del techo, cataratas de luminosidad que no llegan a tocar nunca el suelo. Al no haber posibilidad de cruzar diagonalmente la sala bordeamos la línea imaginaria en espiral que traza la disposición de las columnas. Las ligeras caídas entre plataforma y plataforma marcan el ritmo de nuestros pasos sugiriendo un hundimiento hacia el centro de la sala. Detrás de las columnas de menor diámetro nos espera un descansillo, justa tregua para proseguir el camino. Una escalera nos



05

05. *Il Danteum* [1938], planta (a cota 6,00 m.) y sección transversal.

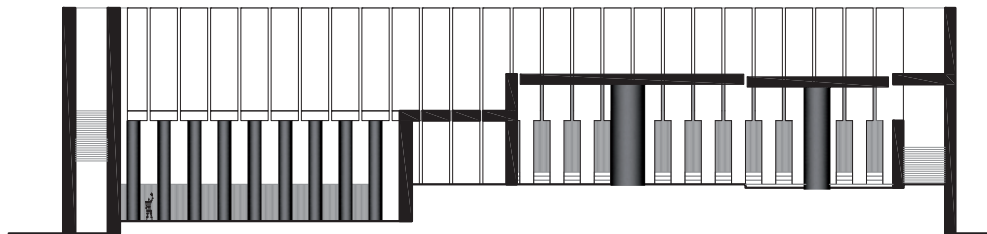
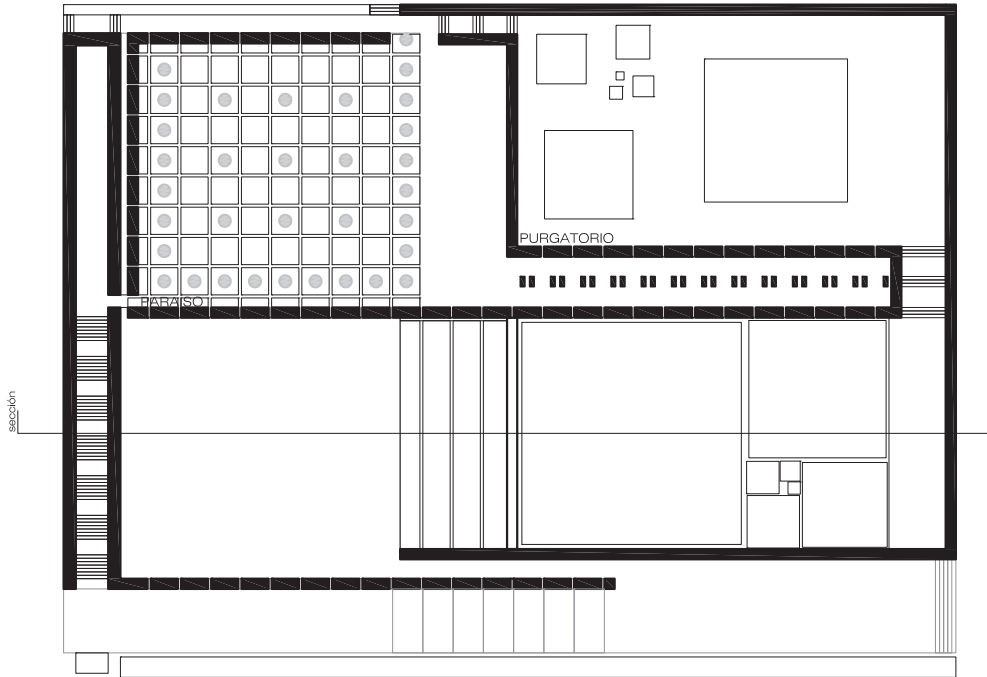
conduce y nos libera en la antípoda del espacio anterior: donde todo era lleno y descendía, ahora es vacío y asciende. No hay columnas, a cambio siete vanos recortan el cielo raso, a nuestros pies el suelo se levanta peldaño a peldaño. Un reflejo donde cada uno de los escalones reproduce, de manera inversamente simétrica, la forma y el tamaño de las plataformas de la sala anterior. La secuencia es la misma, giros sucesivos a noventa grados que atraen las plataformas hacia sí mismas, pero esta vez como coronando una montaña. En la segunda plataforma nace otra escalera, al levantar la mirada una multitud de destellos nos aguardan.

•

La entrada de la sala del Infierno tiene unas dimensiones de 4,68 metros de alto, 2,40 metros de ancho y una jamba de 75 centímetros. La sala del infierno está contenida en un rectángulo áureo de 27,50 por 17 metros. Las salidas de la sala del Infierno son dos: una da hacia uno de los tres corredores que forman la “[...] *spina longitudinale* che è a sua volta costituita da 3 muri (alternativamente pieni e traforati)[...]”.⁶ Si uno elige esta salida evitará cruzar la sala del Infierno, dirigiéndose directamente hacia el segundo tramo de la escalera que nos porta hacia la sala del Purgatorio. La otra salida se encuentra en la esquina sur de la sala, un amplio paso de 6,50 metros que nos permite acceder a un descansillo del que parte una escalera de tres tramos hacia la sala del Purgatorio. La característica principal de la sala del Infierno es su densa atmósfera matérica en contraposición a la discreta iluminación que proviene de las hendiduras creadas por la separación de los siete bloques de granito que cubren la sala del Infierno. “La sette colonne hanno quindi spessori proporzionati al peso che sopportano e variano quindi da un diametro di cm. 240 a un diametro di cm. 48 risultando disposte nella sala con andamento apparentemente disordinato”.⁷ La descomposición de la sala del Infierno es obtenida por la rigurosa aplicación de la ley armónica que contiene todo rectángulo áureo: una serie de cuadrados que decrecen proporcionalmente hasta la séptima operación. El pavimento está subdividido por estos siete cuadrados en siete plataformas a desnivel, cada una amarra en su punto central una columna que, a la vez, sostiene su respectivo bloque de cobertura. La descomposición efectuada en la sala del Infierno es simétrica e inversamente repetida en la sala del Purgatorio: dos rectángulos áureos invertidos en su dirección pero dispuestos como una macla respecto a la espina longitudinal de los corredores centrales. La altura de ambas salas es de 7,20 metros, con una diferencia de nivel entre ellas de 2,70 metros. “La legge del contrapasso che Dante mette chiaramente in

6: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pág. 12.

7: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pág. 23.



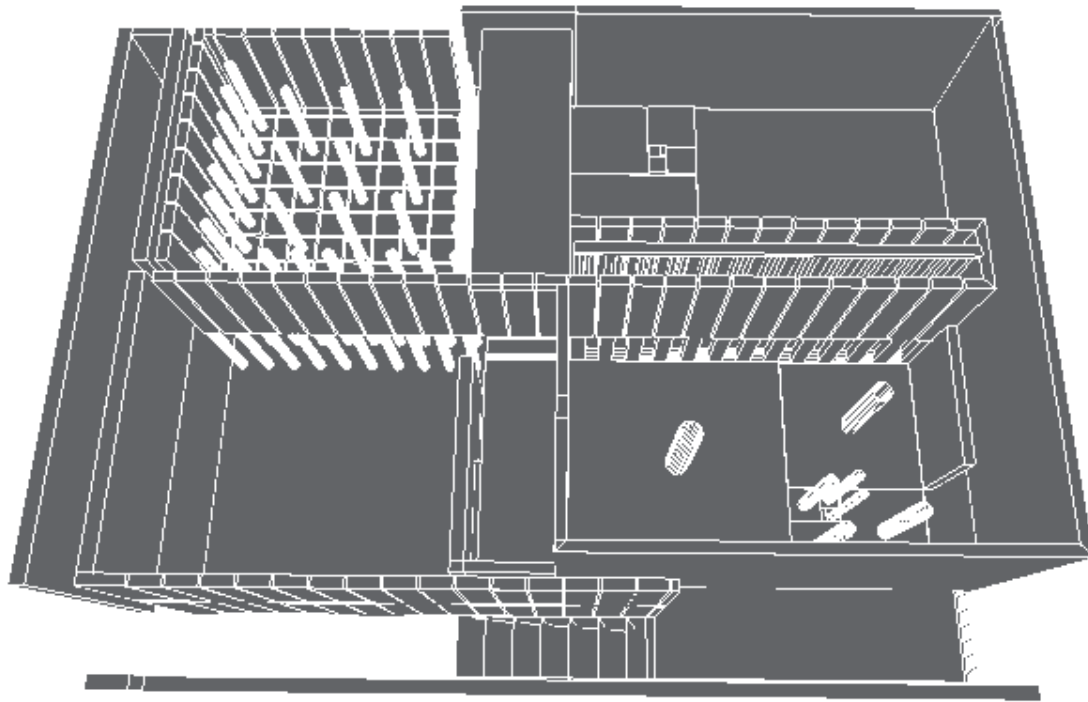
06

06. *Il Danteum* [1938], planta (a cota 10,00 m.) y sección longitudinal.

evidenza nei due sistemi: punitivo o espiatorio nei due regni dell'Inferno e del Purgatorio, è rappresentata plasticamente dalla perfetta rispondenza fra soffitto e pavimenti delle due Sale dedicate alla due prime cantiche del Poema".⁸ La particularidad de la sala del Purgatorio, en deferencia a la primera, estriba tanto en su densidad lumínica como en su efecto de gravedad. Las siete columnas han sido reemplazadas por siete aberturas en el techo, ordenadas proporcionalmente en relación con las plataformas del pavimento, formando un diafragma de recortes que se definen por la geometría que describe la generación de la espiral. Por su parte, el pavimento no está hundido sino que dada su construcción escalonada va formando una montaña troncocónica. En la esquina norte, una escalera, también de tres tramos y resguardada al interior de un pasillo de 1,60 metros de ancho, nos conduce a la siguiente sala dedicada al tercer y último cántico de la *Commedia*: el Paraíso.

•

Al abandonar la segunda sala cada huella ascendida de la escalera nos irá revelando una franca salida hacia el exterior. En el último peldaño comprobamos que esta salida se limita a ser un vano abierto que nos precipita visualmente hacia la Torre de los Condes: el gesto de nuestra mirada queda estampado como un saludo al monumento medievo. El guardián de este horado y del acceso a la tercera sala -que se sitúa hacia la izquierda- es una de las treintaitres columnas de vidrio que "sostienen" la sala del Paraíso. La luz absorbida por estos cilindros de contención ya no es sólo visible sino también asible. La luz es imagen y es materia. Continuando de frente, sin entrar propiamente en la sala de las columnas de vidrio, llegamos a dos galerías, divididas por intermediación de una columnata, que nos conducen hacia una pared en la que viene impresa un águila imperial. Esta pared cierra todo viso de continuación posible. Fin de la historia. Al retornar por cualquiera de las dos galerías, y atravesar la sala de las columnas de cristal nos topamos con un pequeño puente que une dos umbrales bastante estrechos. El primero es el limen que nos separa de la travesía, el segundo nos entrega al largo rellano de una escalera que tiene el único propósito de devolvernos al mismo sitio desde el cual partimos. El descenso es acompañado por una vista del foro romano que poco a poco es velada por el mismo bloque monolítico que nos aguardaba al inicio de este periplo. Fin de la peregrinación. Al alejarnos seguimos sintiendo, a nuestra espalda, la gravedad de la caja como algo tangible, corpóreo. Desde la distancia, girando la cabeza hacia atrás, comenzaremos a reconocer, como quién rememora, los fragmentos de un volumen desglosado.



07

07. *Il Danteum* [1938], vista superior sin cubiertas.

•

La escalera que parte de la sala del Purgatorio salva una altura de 2,70 metros. En el rellano una gran abertura de 4,70 metros de altura viene flanqueada por la terminación del muro macizo que viene desde la sala del Purgatorio y por una columna de vidrio que remata la continuidad de una hilera de pilastras que vienen paralelas pero en sentido contrario al muro macizo. La abertura enmarca una vista de la Torre de los Condes. La columna de cristal es una más de las otras treintaidos columnas de cristal que configuran la sala del Paraíso. El diámetro de las columnas es de 90 centímetros y el fuste de 4,70 metros de altura. La sala se corona con una retícula de vigas de vidrio en las que se apoyan bovedillas elaboradas con el mismo material. Las treinta y tres columnas de vidrio siguen el eje vertical marcado por las columnas que se erigen en la sala de la Selva con el siguiente orden: una columna al centro rodeada ortogonalmente por nueve de ellas, y estas a su vez en tres de sus lados, por las veinticuatro columnas restantes. La del lado sureste, formada por nueve de las columnas, hace las veces de límite entre la sala principal y una antecámara. El resto del contorno de la sala principal está confinada con el módulo de pilastra de 1,20 metros, más hendidura de 25 centímetros. El pavimento, en las que yacen las pilastras que rodean la sala y las columnas de vidrio que se instalan en su interior, está formado por los capiteles de las cien columnas del piso inferior. La sala principal se inscribe en un cuadrado de 20 por 20 metros. La antecámara mide 6,40 por 19,25 metros, el final de esta antecámara comunica de manera perpendicular con la llamada sala del Imperio. “Questa sala di fondamentale importanza spirituale viene in tal modo a rappresentare il nocciolo dell’organismo costruttivo risultando dalla somma degli spazi tolti in misura progresiva alle sale dell’Inferno, Purgatorio, e Paradiso”.⁹ La sala del Imperio es una larga nave de 28,25 de largo por 3,75 metros de ancho, dividida por una columnata de pilastras binarias. Esta sala esta clausurada en sus flancos por el módulo de pilastra de 1,20 metros, más hendidura de 25 centímetros, y el fondo de la misma está confinada por un muro macizo. La única salida para ambas salas se encuentra en la esquina este de la sala del Paraíso. Este umbral posee un doble jambaje separado por un paso de 55 centímetros y un ancho de 90 centímetros, siendo la más estrecha de todo el recinto. Al salir, encontramos una caja de escalera de 39,75 por 2,50 metros, organizada por un largo rellano que ocupa exactamente la mitad de la longitud de la caja de escalera, y siete tramos de escalera más seis descansillos de 2,50 por 1,25 metros. La escalera desde su cumbre desciende una altura de 9 metros. Una vez abajo, en el punto de inicio y final de

9: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pág. 12.

la travesía, se reconoce el bloque monolítico de mármol, “[...] è il “Veltrò” l’allegoria immaginata da Dante per rappresentare colui che solo avrebbe salvato l’Italia dalla rovina: Enrico di Lussemburgo; per Terragni, Mussolini”.¹⁰ A nuestra izquierda el pasaje dibuja, una vez más, el escorzo del Coliseo romano. A nuestra derecha el suelo de Roma. Al dar un paso más estaremos fuera.

10: T. Schumacher. *Il Danteum...*, op.cit., p. 44.

2. (roma)

El solar que estaba previsto para construir el Danteum se sitúa en el cruce entre vía Cavour y vía del Imperio (hoy vía de los Foros imperiales). Sobre la vía Cavour surge la Torre de los Condes, torre medieval, símbolo del medioevo. Al frente, a lo largo de la vía de los Foros imperiales, se encuentra la basílica de Majencio, símbolo de la antigua Roma. Dos monumentos que configuran la lianza de la Roma antigua y la Roma medieval, síntesis de la visión imperial de Dante. El área mayor que circunda al solar (Foros imperiales, Coliseo y zonas arqueológicas del Foro Romano y el Palatino) conformaban el perfecto telón de fondo para la escenografía fascista. En el año de 1934 el solar será destinado para la sede del *Partito Nazionale Fascista*, el Palacio del Litorio (proyecto que no se llevará a cabo). Cuatro años más tarde, un pedazo relativamente menor, será asignado para el proyecto de Lingeri y Terragni.

•

El promotor del Danteum Rino Valdameri tiene una audiencia con Benito Mussolini, el 2 de marzo de 1938. Para T. Schumacher (1982) es muy probable que en este encuentro Valdameri haya sugerido al *Duce* edificar el Danteum sobre la vía del Imperio, frente a la basílica de Majencio. Una sugerencia que en todo caso, luego, el mismo Valdameri atribuiría a Mussolini.

S.E. il capo del Governo, approvando l’idea da me da tempo espostagli di erigere a Roma un tempio al Sommo Poeta, che parimenti fosse un centro vivo di studi danteschi, ha scelto l’area prospiciente la basilica di Massenzio. Ad una riunione a Palazzo Venezia il Duce fece intervenire S.E. Alfieri, il quale impartì istruzioni per le opportune comunicazioni al Governatorato.¹¹

11: “[...] lettera di Valdameri senza indicazione del destinatario [a Bottai], 3 febbraio 1939”, (cit. por C. Baglione. “Artigiani, artisti, industrial...” en C. Baglione; E. Susani. *Pietro Lingeri...*, op.cit., p. 28 [nota 46]).

•

La imagen de la ciudad de Roma como *Caput Mundi* era, a los ojos del partido fascista, una posesión tan antigua como la historia de la civilización occidental. Para el imaginario fascista Roma era la manifestación

de un doble misterio: (1) la Roma clásica, espacio sacro predilecto por el destino, capital de un imperio que domino el mundo con sus legiones; (2) la Roma católica, centro espiritual consagrado universalmente. Si a la Roma pagana de los Césares se había sobrepuesto la Roma cristiana de los Papas, a esta última le correspondía la Roma de la revolución fascista. En esta dirección, Mussolini propone para Roma dos tareas fundamentales: la primera de orden estrictamente urbano, desde el problema de la vivienda hasta la red de infraestructuras, en función de la modernización de la ciudad; y la segunda de orden simbólico-monumental en el sentido más laxativo del término, mostrar la grandeza de la Roma imperial del siglo veinte.

12: R. Etlin. *Modernism in Italian...*, op.cit., p. 391.

13: Sobre la política de las intervenciones de demolición en el centro histórico; el papel que jugó la cultura técnica oficial –representada en primer lugar por parte de Marcelo Piacentini y Gustavo Giovannoni– y el plan regulador de 1931 y sus consecuencias para la ciudad de Roma, véase: A. Cederna. *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*. Roma, Laterza, 1980.

14: “[...] per la prima volta dai tempi antichi, la basilica di Massenzio (e Costantino) era completamente liberata da una base di macerie e case che l’aveva tenuta nascosta per quasi un quarto dell’altezza”, (T. Schumacher. *Il Danteum di Terragni*, op.cit., p. 65-7).

15: G. Pagano. “Per il Palazzo del Littorio l’opinione di Casabella” [*Casabella* 1934], en C. De Seta (a cura di). *Architettura e città...*, op. cit., p. 15.

The results was an urban policy of vast clearing operations, called *sventramenti*, to uncover or isolate the monuments or ruins of ancient Rome, coupled with the creation of a monumental state architecture. Architects of all aesthetic persuasions participated in the creation of an imperial Fascist architecture [...].¹²

Los *sventramenti* realizados en los años treinta en Roma obedecen menos a la importancia del lugar que a la construcción en sí de la grandeza monumental de la “tercera” Roma: proporciones cósmicas, solidaridad monumental y perspectivas panorámicas son las características de la nueva fantasmagoría urbana.¹³ En 1932 como consecuencia de estas acciones, y con motivo de la celebración del primer decenio de la revolución fascista, se construye la vía del Imperio. La finalidad es crear, a través de los restos expuestos de los foros imperiales,¹⁴ un paisaje exclusivamente simbólico de la ambición imperial de aquella revolución y de la exaltación fascista del mito de la romanidad.

La via dell’Impero è una strada viva, agitata e piena di traffico che congiunge due nuclei importantissimi di Roma e nello stesso tempo è anche una strada solenne austera, archeologica che collega il Colosseo al palazzo Venezia attraverso un pittoresco disordine di architettoniche memorie. Questo doppio carattere della strada, carattere funzionale e aulico, è il segreto del suo successo urbanistico: vita e storia vi si innestano all’agradamente nelle forme più disparate e con uno sfoggio scenografico che soltanto Roma può allestire.¹⁵

La vía, al conectar la plaza Venecia con el Coliseo romano, conectaba el centro político de Roma, sede del cuartel general de Mussolini, con el monumento más grande de la antigüedad. Las motivaciones de “orden superior” fueron justificando la alteración irreversible del tejido histórico y ambiental del centro urbano con una operación pendular entre arqueología y escenografía urbana, entre reconstrucción de lo



08

08. Los desastres de vía del Imperio (hoy vía de los foros imperiales). En gris, todo los edificios destruidos; en trazo negro y continuo, el trazado de la demolición, (Cederna, 1980:250).



09

09. Desenterramiento de las bases de la basílica de Majencio, (Cederna, 1980:178).



10

10. Basílica de Majencio una vez terminada las obras del "sventramento", (Cederna, 1980:179).



11

11. Roma, Foros Imperiales, vista aérea, 1932, (Ciucci; Muratore [a cura di], 2004:271).



12

12. Roma, Vía del Imperio, 1937, (Ciucci; Muratore [a cura di], 2004:271).

antiguo y nueva representación del “centro sacro” del régimen.

16: “On the occasion of the exhibition to celebrate the tenth anniversary of the march on Rome, Mussolini, as indicated above, had voiced the desire that the permanent Museum of the Revolution be a ‘modern, monumental construction.’ This museum was to be housed in a new Palazzo Littorio along with a Sacratio or shrine to honor Fascist ‘martyrs,’ a headquarters for the National Fascist Party, and offices for Mussolini”, (R. Etlin. *Modernism in Italian...*, *op.cit.*, p. 427).

17: Son reveladores los ataques del bloque conservador exigiendo como condición primera, dada la pública “utilidad espiritual” del Palacio Littorio, la impronta monumental de la sede del Partido. Una monumentalidad para la cual resultaba inaceptable las formas industriales del racionalismo. Sobre este tema, véase: G. Ciucci. *Gli architetti e il fascismo*, *op.cit.*; en especial el capítulo VII.

18: A. Carminati; P. Lingeri; E. Saliva; G. Terragni; L. Vietti; M. Nizzoli; M. Sironi. “Concorso per il Palazzo del Littorio a Roma”, en E. Mantero. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 123.

19: “L’organizzazione del piano terra del progetto, i temi planimetrici, gli spazi, tutto combina a creare uno schema che non si può scindere dal contesto antico sottostante, creando una corrispondenza che gli architetti conservatori dell’Italia fascista, con tutta la loro romanità, erano incapaci di raggiungere”, (T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op.cit.*, p. 75).

•

1934. Concurso para el Palacio del Littorio, Roma.¹⁶ Con la convocatoria del concurso se abrió una polémica bajo los límites que el propio significado del lugar imponía.¹⁷ En consecuencia, la mayoría de las propuestas fueron resueltas a expensas de un altísimo significado político y en una dirección exclusivamente estilística: un excesivo cuidado por hacer del Palacio del Partido Nacional Fascista la modélica ejemplificación de la verdadera “arquitectura del fascismo”. A la luz de esta polémica las propuestas (solución A y B), del grupo de arquitectos compuesto por Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti (además de los pintores Nizzoli y Sironi), tenderán a moverse y a ser movidas sobre las tensiones que ataban el tema, el programa, y la relación con la zona arqueológica.

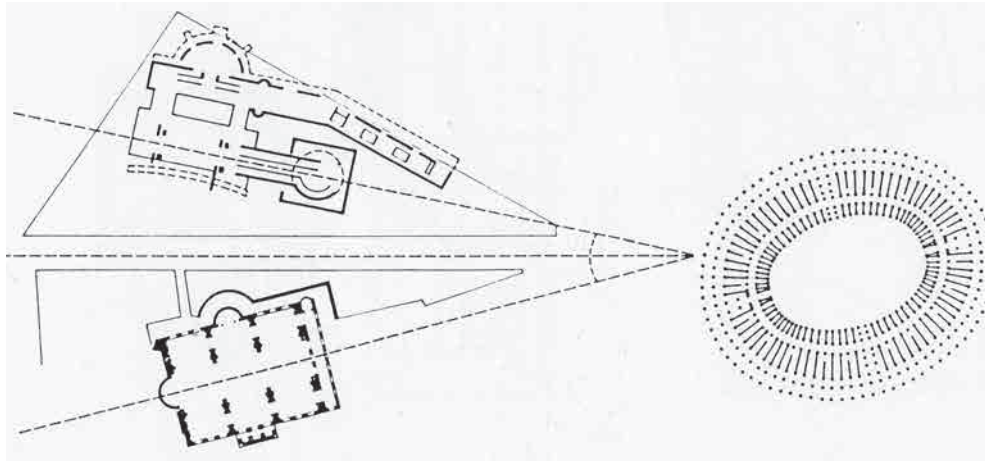
È il miracolo della fede – le pietre lucide - perfette che si innalzeranno sulla Via dell’Impero a formare piani – volumi architettonici, dovranno dire di questa unione spirituale – parlare ancora della continuità storica romana.

Non abbiamo dimenticato che una grande epoca storica dell’architettura era dinnanzi a noi in “superba parata archeologica”.¹⁸

Dos consideraciones sobre la solución A: la planimetría de base de la zona, documentada en un plano de 1:1000, representa esa continuidad sin fisuras entre el mundo antiguo y el moderno,¹⁹ tanto por la revelación de la esencialidad geométrica del proyecto, como por su manufactura ambivalente: de raíz arcaica (donde no obstante la agregación episódica de citas paradigmáticas, no hay trazas de procedimientos imitativos ó eclécticos), y evocativa de un tiempo abstracto (severidad y ausencia de ornamentación, ambiguo uso instrumental de la historia advertido en el inusitado “mesurarse” con lo testimoniado). Cabe destacar, también, el memento conmemorativo de implantación de la solución A para el Palacio del Littorio, silente incorporación que se consigue tanto por la alineación con el eje del Foro de Traiano, como por la simétrica respuesta al ángulo que la basílica de Majencio mantiene con respecto al eje de la vía del Imperio. Dos reverberaciones que persistirán en el proyecto del Danteum.

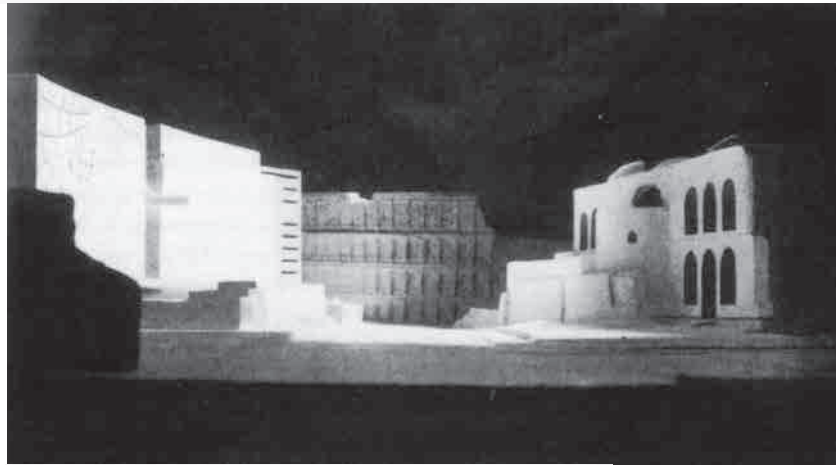
•

Lingeri y Terragni escriben en el informe del Danteum: “In tal modo resterà documentata che la providen-



13

13. Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Marcello Nizzoli, Ernesto Saliva, Mario Sironi, Giuseppe Terragni y Luigi Vietti. Palacio del Litorio, solución A. Roma, 1934. Definición planimétrica de la implantación arquitectónica, (Dal Fabbro, 1994:119).



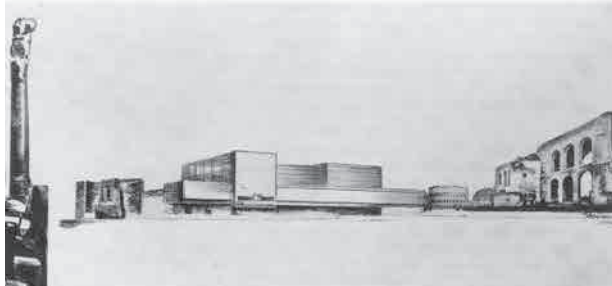
14

14. Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Marcello Nizzoli, Ernesto Saliva, Mario Sironi, Giuseppe Terragni y Luigi Vietti. Palacio del Litorio, solución A. Roma, 1934. Maqueta del proyecto, en el fondo el Coliseo y a la izquierda la basílica di Massenzio, (Pizza [selección de], 1997:95).



15

15. Inauguración de vía del Imperio con la parada de veteranos de guerra, Roma, Octubre 28, 1932. Vista desde el coliseo hacia el Monumento a Vittorio Emanuele II, (Etlin 1991:401).



16

16. Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Marcello Nizzoli, Ernesto Saliva, Mario Sironi, Giuseppe Terragni y Luigi Vietti. Palacio del Litorio, solución B. Roma, 1934. Perspectiva, (Eisenman 2004:272).

20: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 14.

21: G. Pagano. "Il Concorso per il Palazzo del Littorio" [*Casabella* 1934], en C. De Seta (a cura di). *Architettura e città...*, *op. cit.*, p. 37-8.

22: *Ibidem*.

23: "Cioè la interpretazione del tutto grossolana o scenografica, elefantasca o patriottarda, enfatica o infantile del valore puramente estetico insito nella qualifica di monumentale", (*ibidem*).

24: Grupo 7. "IV. Una nuova epoca arcaica" [*Rassegna Italiana*, 1927], en E. Mantero. Giuseppe Terragni..., *op.cit.*, p. 84.

25: D. Vitale. "Monumentalidad, simbolismo...", *art.cit.*, p. 51.

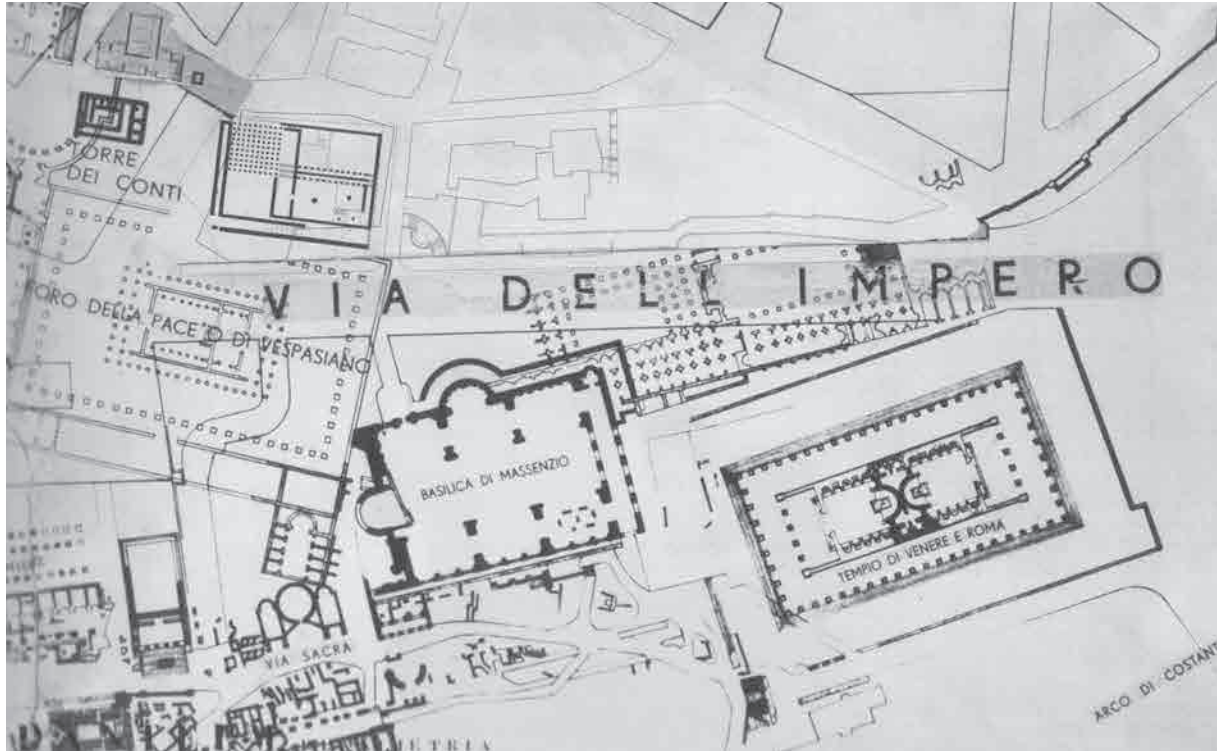
ziale coincidencia de scegliere per un Monumento a Dante la zona della Via dell'Impero, non poteva avere Maggiore rispondenza spirituale e più sicuro vaticinio".²⁰ Para un racionalista como Giuseppe Pagano, la seguridad de tal vaticinio a expensas del área arqueológica, era de total escepticismo. Durante la polémica del concurso para el Palacio del Litorio, Pagano había dejado bien claras sus diferencias.

La presenza di illustri edifici antichi disabitati e ridotti alle condizioni di rovine rende disagiata la condizione di vita di questo palazzo, costretto ad assumere non solo un atteggiamento polemico di fronte ai ruderi dell'antichità ma a rappresentare un nucleo isolato di vita moderna, non completabile da un complesso architettonico attuale senza compromettere l'integrità archeologica della ragione.²¹

El resultado de esta "[...] vittoria dei vivi sui morti [...]"²² estaba condenado a dejar contaminarse con el virus de la monumentalidad, y por ende, a alejarse de todo presupuesto moderno.²³ La distancia que separa a Pagano de Lingeri y Terragni es la voluntad de acción sobre el patrimonio histórico. A diferencia de la racionalidad invocada por Pagano, la racionalidad de Lingeri y Terragni reside en su capacidad de construirse sobre la meditación, siempre exenta de un contraste dialéctico, de los hechos acaecidos. El lugar no es un yacimiento de formas muertas, sino de formas absolutas que han trascendido su tiempo. Enajenando de la historia lo antiguo, las formas se presentan como puro hecho plástico. "[...]il Colosseo [...] che oggi costituisce per noi una forma plastica che ha valore monumentale assoluto e indipendente dallo scopo per cui fu creata".²⁴ La zona arqueológica se transforma en objeto de invención. Lingeri y Terragni unen en un sistema concreto fragmentos sin tiempo de un todo que ya no existe. Pensados y planificados en estrecha relación formal y espiritual con la zona arqueológica, pero recompuestos abstractamente fuera del tiempo. A partir de este momento los arquitectos comienzan a construir lo real.

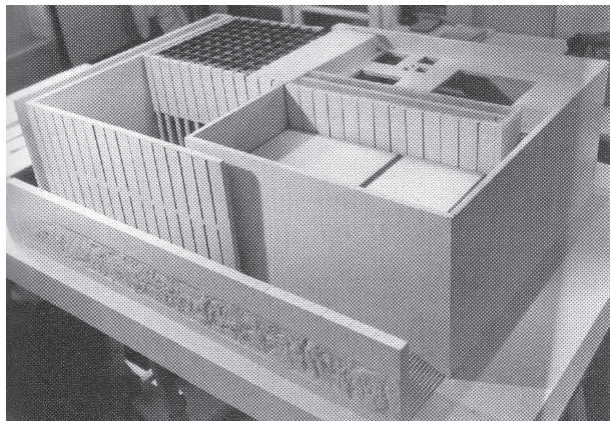
•
Y esto ocurre dentro del paisaje surreal y metafísico creado por la nueva vía del Imperio, aislando las ruinas de los monumentos romanos, separándolas de la "ciudad viva" y asumiéndolas como piezas de un nuevo proyecto basado en los yacimientos y materiales antiguos.²⁵

¿Cómo no encontrar, en efecto, en el monumento de Lingeri y Terragni, un reflejo de este paisaje surreal y metafísico, de este universo urbano que recupera los vestigios de una arqueología simplificada? El Danteum es partícipe de un juego ya comenzado por el propio levantamiento del lugar. Parte de este



17

17. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938].
Tavola 2, planimetria general, (Ciucci [ed.],
1997:574).



18

18. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938].
La maqueta, Vista esquina sur, (Schumacher
2004:43).

acontecimiento no sólo para llegar a ser parte de él, sino para fingir que siempre lo ha sido. Una inclusión que se desdobra como una escritura, que intentando escribir línea por línea una escritura ya escrita de antemano, consigue, sin embargo, obtener una escritura totalmente diferente. Así, el espacio clásico cede y se descompone. El contexto queda como signo reflectante y expectante de lo que acontece tras los muros del nuevo edificio. Conexión extrañada y, al mismo tiempo, de reconocimiento.

26: Un estudio en el que se trata de saber cómo reforzar, en una Gestalt de composición clásica, el contexto existente. Para Etlin, Terragni no fue ajeno a los principios ambientalistas de la escuela romana, un hecho que lo corrobora a partir de sus propuestas, de los años treinta, para la ciudad de Como. "Terragni's initiative in this project offers telling evidence of an emerging talent as well as documentation of Terragni's participation in the Sittesque movement of contextual design at a moment when he was also assisting the birth of Italian Rationalism. This last point is important because it helps establish the link between ambientismo and seemingly abstract geometries of the Italian Rationalist movement", (R. Etlin. *Modernism in Italian...*, *op.cit.*, p. 121).

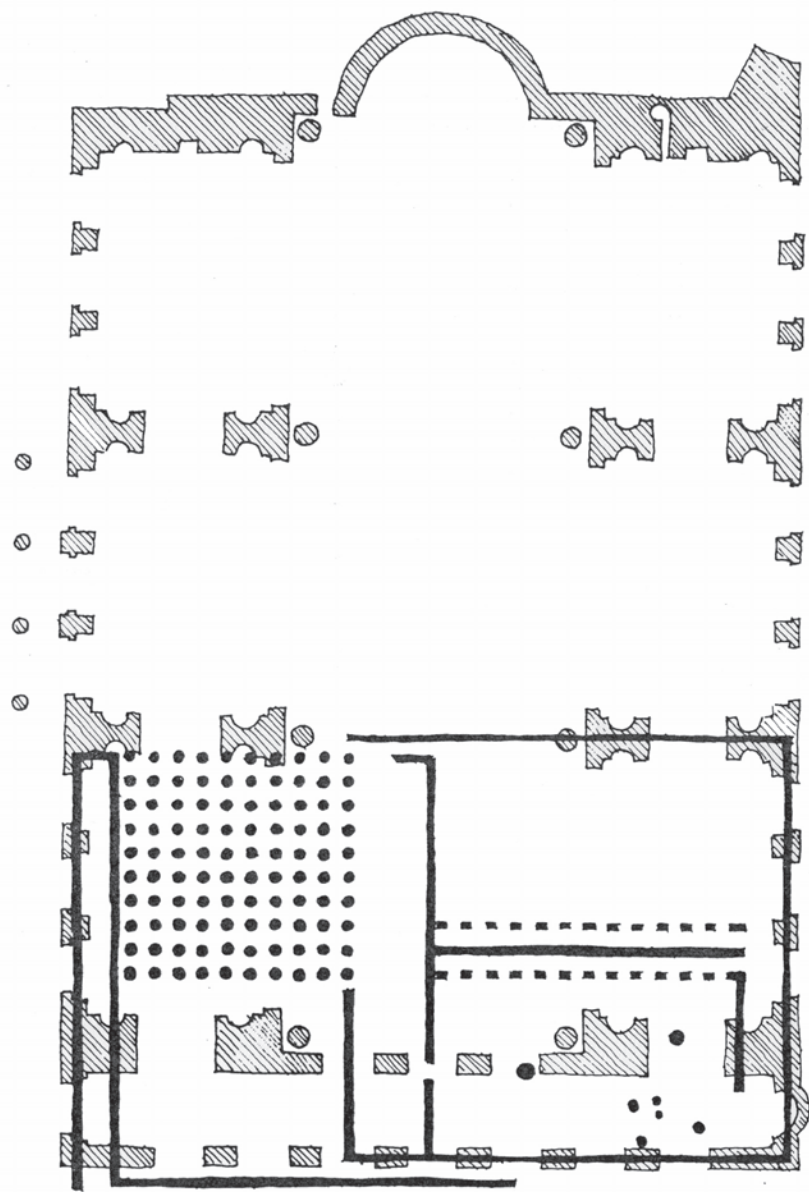
27: G. Argan, en *L'Architettura, cronache e storia* 163, 1969, p.7.

28: M. Tafuri. "El sujeto y la máscara...", *art.cit.*, p. 105.

•
El Danteum comprende la monumentalidad del ambiente donde se sitúa como si no quedara otro recurso de ser, cuando no es posible ser de otra manera. Su integración es potencial. Construido por hipótesis que adquieren y desarrollan su validez en contacto con la arquitectura de los foros, parece planear en clave ambientalista:²⁶ no es el esquema universal que se sobrepone a un entorno particular, sino "[...] il prodotto di una tensione osmotica che si stabilisce tra le diverse densità dello spazio storico e dello spazio naturale".²⁷ La abstracción del nuevo edificio con respecto al área se entrega plena de valores formales y morales, sin embargo, una vez instalado en el lugar, el edificio comienza por devolverse ajeno, distanciado;

[...] fragmento de un interregno conceptual, acentúa su propia carencia de lugar, que es, en realidad, un *no querer un lugar*. Las mismas relaciones con la ciudad se convierten por fuerza en puntos suspensivos. El contexto existe: la arquitectura de Terragni no quiere ni puede añadirle ni quitarle nada. Por supuesto, la nueva presencia altera el contexto; pero lo absoluto de su retraerse en un carácter sígnico atónico, declinado con disimulada astucia, obliga a este contexto a ser lo que es y *nada más*.²⁸

Diálogo si cabe, pero ciertamente ausente por la dislocación de dos lógicas distintas: la primera, dictaminada por su inserción, que establece lazos formales y dimensionales con el lugar preexistente (el contexto, incluso, resalta mágico y a la vez sorprendido por la proporcionalidad correspondida); la segunda, declarada por su deserción, el código de generación formal está en estrecha conexión con la estructura de la Divina Comedia. Una vez en el interior del Danteum, se ingresa a la lógica de la condición dantesca que gobierna la sucesión de espacios y formas. La lectura del contexto como un icono gestáltico pierde sentido, mientras exista la intención de sumergir otros relatos en el lugar histórico (existencia de dos o tres ficciones: mito de la romanidad, visión imperial de Dante, etc.). El contexto ya no representa un estado del presente sino de posibles presentes: un lugar artificialmente (figuración de lo que está ausente) histórico. Este doble juego, produce un estado diferente de lugar, creando una discontinuidad entre los



19

19. Planta sobrepuesta sobre la planta de la basílica de Majencio, (Schumacher 1982:30).

29: "Este es el fondo ideal que une una vez más a Terragni con Bontempelli: 'realismo' es obligar a lo real a evidenciarse, potenciado, enfrentándose con cajas de sorpresas que se niegan a conversar. La magia asume tonalidades bretonianas, más allá de la escritura de los signos", (*ibidem.*).

30: "Sezione aurea (fr. *nombre d'or*). Ripartizione di un segmento in due parti, che stanno fra loro come la maggiore (ac) sta al segmento intero (ab); il che, espresso in simboli, dà appunto $bc : ac = ac:ab$. Il rapporto tra la parte minore e la maggiore è, pertanto, vicino a 5/8. Probabilmente sta fin dai Greci come canone estetico (canone di Policleto), la s.a. è stata applicata sia alle opere d'arte che alle proporzioni del corpo umano: così in L. Pacioli ('De divina proportione', Venezia 1509) e LEONARDO DA VINCI; in epoca moderna da LECORBUSIER (MODULOR)", (N. Pevsner; J. Fleming; H. Honour. *Dizionario di architettura*, op.cit.).

31: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 8.

32: "Precisamente la Basilica di Massenzio con quella grande cavea che costituisce la parte centrale della costruzione, la cui statica è inverosimile (è incredibile come si possa con il mattone reggere una massa di tale peso), ci ha spronati a cercare un'immagine, non che simulasse l'architettura della basilica ma che si avvicinasse al pensiero statico, alla innovazione statica, alla invenzione statica, che potesse rappresentare un monumento", (L. Vietti. "Il Palazzo del Littorio", en en E. Lingeri; L. Spinelli (a cura di). *PietroLingeri...*, op.cit., p. 78).

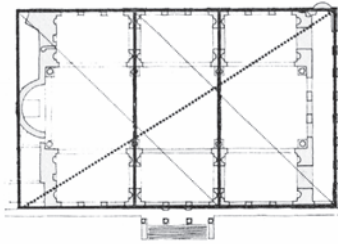
33: S. Paviol. *L'invention d'un...*, op.cit., p. 104.

requerimientos externos e internos, semejante a ciertas estrategias propuestas por el realismo mágico de Massimo Bontempelli: los fragmentos de realidad, son dotados de un espesor semántico autónomo, volviéndose a su vez planos expresivos de un sistema de signos que ya no pertenece más a una realidad conjunta de los elementos, sino que depende del artificio de obligar a lo real a evidenciar cada elemento por sí mismo.²⁹ La construcción de la lógica interna del edificio niega la necesidad de un lugar físico con el cual pueda relacionarse, o fundar su propia existencia. El Danteum trasciende su propio contexto como fragmento entre fragmentos.

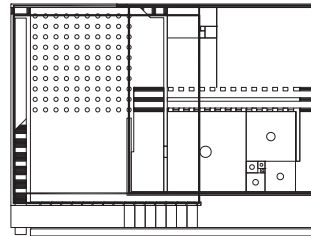
El lugar físico, en el que tal fragmento da cuenta de sí, queda delimitado por un borde que los separa. En su interior, una página en blanco donde continuar la escritura de la historia. Fuera del borde, el contexto ya no condiciona al texto en sí, ambas entidades se convocan autónomamente. Se provoca un desplazamiento, el contexto es ahora la página en blanco que se elige para estampar una inscripción previamente definida. El lugar físico, en el que están dispersos los fragmentos antiguos, se integra con la superficie delimitada sobre la que ha sido trazada una línea o ha sido escrito un texto. La escritura que marcan los textos antiguos es inscrita, paradójicamente, en el nuevo texto que habla de sí mismo y por sí mismo. La única correspondencia queda definida por la mutua diferencia que los solapa.

3. (geometría)

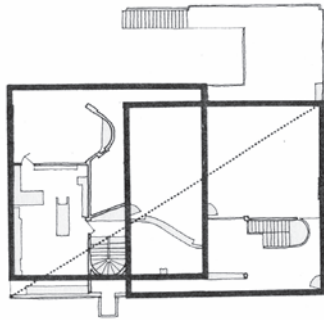
El Danteum (lado norte de la vía), alineado con el foro de Traiano, forma con el eje de la vía del Imperio un ángulo igual a aquel formado por la basílica de Majencio (lado sur de la vía), con la intención de determinar un cono visual sobre el Coliseo. Por su parte el rectángulo áureo³⁰ que gobierna la planta del Danteum deriva de la condición y de las dimensiones de la planta de la basílica: "[...] il lato Maggiore del Danteum è eguale a quello minore della Basilica, mentre il lato minore è conseguentemente eguale alla differenza dei due lati della Basilica [...]".³¹ Matriz de relaciones armónicas que enlaza el mundo antiguo con el moderno.³² "Ces dimensions portent en elles charges historiques et culturelles du site et par métonymie de Rome, voire de la civilisation occidentale".³³ En la translocación del rectángulo áureo la historia teje sus



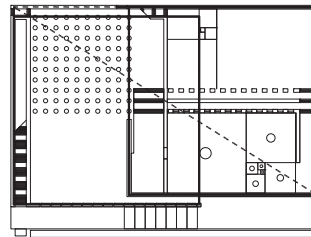
20



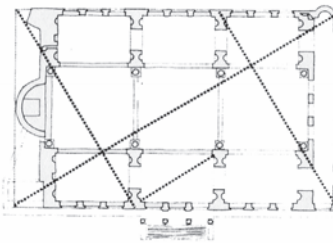
20. Basílica de Majencio: esquema planimetrico creado por un sistema de cuadrados desplazados hasta configurar un rectángulo àureo, (Schumacher, 1982:100).



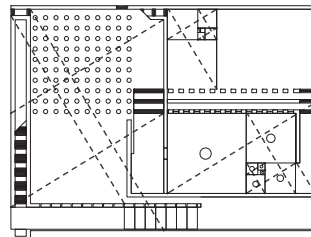
21



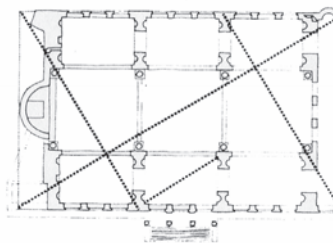
21. Le Corbusier, *Villa Stein à Garches*, 1927: dos cuadrados desplazados y sección àurea, (Schumacher, 1982:100).



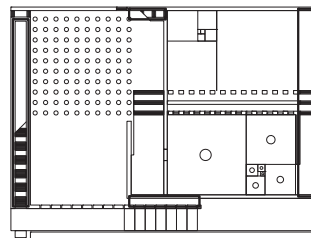
22



22. Basílica de Majencio: análisis proporcional de los espacios mayores, (Schumacher, 1982:101).



23



23. Basílica de Majencio: zonas periféricas, (Schumacher, 1982:100).

24. *Il Danteum*: a) cuadrados desplazados, b) segundo desplazamiento de los cuadrados, c) análisis proporcional de los espacios mayores, d) zonas periféricas.

24

propias relaciones, es como si el lugar esperase esta continuación, este alargamiento de la traza. Dimensiones y proporciones que no solo compensan la articulación con el entorno, sino también, en el mismo acto, con la obra poética de Dante.

34: Cfr. T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op.cit.*,1980.

•

Thomas L. Schumacher analiza la concordancia geométrica entre el Danteum y la basílica de Majencio.³⁴ UNO. Planta de la basílica de Majencio: dos cuadrados desplazados longitudinalmente uno con respecto al otro sin salir del rectángulo áureo que los circunscribe. Los lados de los cuadrados coinciden con las particiones principales, tanto estructurales como espaciales, del edificio. Planta del Danteum: los dos cuadrados superpuestos en desplazamiento horizontal están expuestos a otro desplazamiento, esta vez más ligero y en sentido transversal, este segundo desplazamiento define los ingresos principal y posterior del recinto. A diferencia de la basílica, no existe una exacta correspondencia de las figuras geométricas a concretas formas espaciales, sin embargo puede distinguirse uno de los cuadrados a través del recorrido que sigue uno de los muros desde el ingreso posterior hasta el interior del patio. DOS. Planta de la basílica de Majencio: todos los espacios mayores se encuentran definidos, en rígida organización, por los cuadrados o rectángulos áureos derivados proporcionalmente de la estructura del rectángulo mayor. Planta del Danteum: La simetría de los elementos geométricos ya no es entendida como identidad de partes a cada lado del eje central sino como analogía de relaciones conmensurables. La unidad y la armonía son fruto del equilibrio inherente a la dinámica simetría de los cuadrados superpuestos, pero el ligamen, de los subsiguientes cuadrados y rectángulos áureos generados, es regulado por unos ejes transversales yuxtapuestos al plano del rectángulo mayor. TRES. Los espacios generados en los lados menores de ambos edificios son similares. Planta de la basílica de Majencio: se trata de la zona absidal y del pórtico (nártex). Planta del Danteum: se trata de la escalera próxima a la Sala del Paraíso y del pasaje que lleva de la sala del Infierno a la del Purgatorio.

35: Y continúa, "Il rettangolo cioè che ha i lati in rapporto aureo (il lato minore è il segmento medio proporzionale fra il lato Maggiore e il segmento risultante dalla differenza dei due lati). Uno è il rettangolo tre sono i segmenti che determinano il rapporto aureo", P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pág. 6.

•

La geometría como elocución retórica: "Ora vi è un solo rettangolo che esprime con chiarezza la legge armonica dell'unità nella trinità ed è il Rettangolo storicamente definito Aureo".³⁵ De estas palabras, se persuade la importancia de la sustancia profunda de lo clásico, su individualidad y su continuidad espiritual.

La organización de los espacios y de los elementos expresivos se sustrae de la disciplina geométrica elemental, que es la que sobrevive a las ruinas, a la materia. Estas mismas palabras se predisponen, igualmente, para el uso de otra analogía: el uso del rectángulo áureo (*De Divina proportione*, obra de Lucas Pacioli publicada en Venecia en 1509) como encarnación de la Obra poética de Dante (*Divina Commedia*), “[...] así como *in divinis* hay una misma sustancia entre tres partes personas -Padre, Hijo, y Espíritu Santo-, de igual modo una misma proporción se encontrará siempre entre tres términos, y nunca de más o de menos”.³⁶ La *Divina* Comedia reactiva la *Divina* proporción, siendo la cuestión de la *divinidad* el acceso a tal semejanza. No obstante, esto último, como señala S. Paviol,³⁷ puede ser entendido simplemente en el orden de un lapsus, dado que no hay pruebas que confirmen tal apropiación -la divina proporción, ni siquiera es mencionada como tal en la *relazione*. La única fuente para establecer un nexo de la obra de Pacioli con la *relazione* de Lingeri y Terragni, puede encontrarse en la figura de Alberto Sartoris.³⁸ En su artículo “Avvenire del funzionalismo” publicado en el primer número de *Quadrante* (1933), Sartoris afronta el tema de la teoría estética de la estructura funcional, resaltando la matriz abstracta de la doctrina racionalista como fundamento de la nueva arquitectura. En su cuarto ítem, subtítulo “Divina Proporzione”, Sartoris, cogiendo el ejemplo significativo de Lucas Pacioli y Leonardo da Vinci, sostiene y revalida la influencia de la geometría como disciplina elemental, el uso de las relaciones armónicas y la composición según el número de oro en la construcción de la nueva estética arquitectónica.³⁹ A partir de las indagaciones y de los escritos de M.C. Ghyka,⁴⁰ certifica el entusiasmo por la sección áurea, las propiedades espirituales que imparte en la arquitectura, su asociación con la cultura mediterránea, y el sentido de pura regla sintáctica en la variación de la arquitectura. Este mismo fervor por los números, por la geometría, por el orden, por el sentido, anudará otro hilo casi imperceptible: el valor de la geometría que se encuentra en la nueva espiritualidad de los tiempos modernos.

E per questo Le Corbusier non è venuto meno alla coscienza del razionalismo realizando nella più nuda severità il progetto del Mundaneum di Ginebra e la villa Garches secondo gli schemi e i tracciati regolatori della sezione dorata, celebrando così le virtù esoteriche della divina proporzione in una congenita sinfonia cósmica.⁴¹

1929. El Mundaneum. La Ciudad Mundial. “Gli ideali e la cultura delle borghesie al potere nel mondo dovevano trovare una consacrazione e una elevazione a religione universale”.⁴² La geometría al servicio

36: L. Pacioli. *La divina proporción*. Madrid, Akal, 1987, p. 41.

37: Cfr. S. Paviol. *L'invention d'un... op.cit.*, pp. 111-2.

38: Sobre la amistad y la cofluencia de ideas entre Alberto Sartoris y Giuseppe Terragni. Véase: A. Sartoris. “Giuseppe Terragni del natural”, *art. cit.* A. Longatti. “Con Terragni al tempo delle battaglie”, en M. Sommella (a cura di). *Alberto Sartoris. L'immagine racionalista*. Milano, Electa, 1998.

39: La admiración de Sartoris por los “hombres audaces del renacimiento” verá su punto culminante con la publicación de un libro sobre Leonardo da Vinci. Es de recordar que fruto de la amistad de Leonardo con Lucas Pacioli son los sesenta dibujos de los cuerpos regulares que realizó para el libro del matemático toscano *De Divina Proportione*. Cfr. A. Sartoris. *Léonard. Architecte*. Paris, Alberto Tallone éditeur, 1952.

40: En 1927 Matila C. Ghyka publica un libro sobre matemática espiritual: *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. A esta le seguirá en 1931, *Le Nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*. En este último, en el capítulo que lleva el sugestivo título de “El fénix de Metaponto y el duelo de los magos”, Ghyka acota: “Este rectángulo \emptyset ha entrado triunfalmente en arquitectura a través de los planos recientes del más célebre apóstol y representante de las nuevas tendencias: Le Corbusier”, (versión en castellano: M. Ghyka. *El número de oro...*, Barcelona, Poseidón, 1978, p. 168-170). En el mismo capítulo se adjunta dos láminas con los trazados reguladores de la *Villa à Garches* y de la planta del *Mundaneum*, más una breve nota sobre este último.

41: A. Sartoris. “Avvenire del funzionalismo”, en *Quadrante* 1, 1933, p. 16.

42: M. Fagiolo. “Mundaneum 1929. La nuova Ba-

bilonia secondo Le Corbusier”, en *Ottagono* 48, 1978, p. 22.

43: “Los planos de la Ciudad Mundial aportan, con unos edificios que son verdaderas máquinas, una cierta magnificencia, donde se quiere, a toda costa, descubrir unas inspiraciones arqueológicas. Pero, desde mi propio punto de vista, esta cualidad armónica, proviene de otra cosa más que de la simple respuesta a un problema utilitario bien planteado; yo lo atribuyo, pura y sencillamente, a un cierto estado de lirismo”, [el subrayado no está en el texto original], (Le Corbusier. *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo* [1930]. Barcelona, Ediciones apóstrofe, 1999, p. 243.

44: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 6.

45: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 10.

46: Por ejemplo, en 1940, Terragni “[...] crea il suo edificio più ricco, la Casa Giuliani, la cui pianta definitiva era pure generata dalla sezione aurea”, (T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op.cit.*, p. 88). Para una referencia más detenida de algunas fuentes en el uso de la sección aurea, ver el segundo capítulo.

de un “cierto estado de lirismo”.⁴³

•

Cuatro son los rectángulos áureos derivados del rectángulo mayor, (fig. 25). El deslizamiento de estos cuatro marcos rectangulares ordenan y controlan el movimiento y la circulación al interior del edificio. Dos rectángulos se sostienen mutuamente por la simetría y su apareamiento inverso, cada uno genera la descomposición armónica de los “cuadrados girados”:

[...] tale rettangolo ha la proprietà che può essere scomposto in un quadrato di lato eguale al lato minore e in un rettangolo pure aureo di lati eguali, rispettivamente al lato minore e alla differenza dei lati del rettangolo primitivo. = A sua volta tale rettangolo aureo ai può scomporre in un quadrato e in rettangolo aureo, e così via – ecco quindi manifestarsi attraverso queste possibili scomposizioni secondo la stessa legge armonica il concetto dell’*“infinito”* perché infatti infinite sono teoricamente tali scomposizioni.⁴⁴

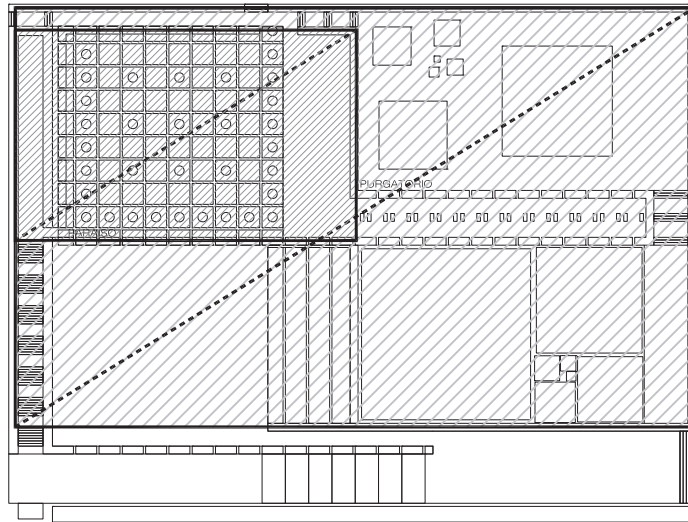
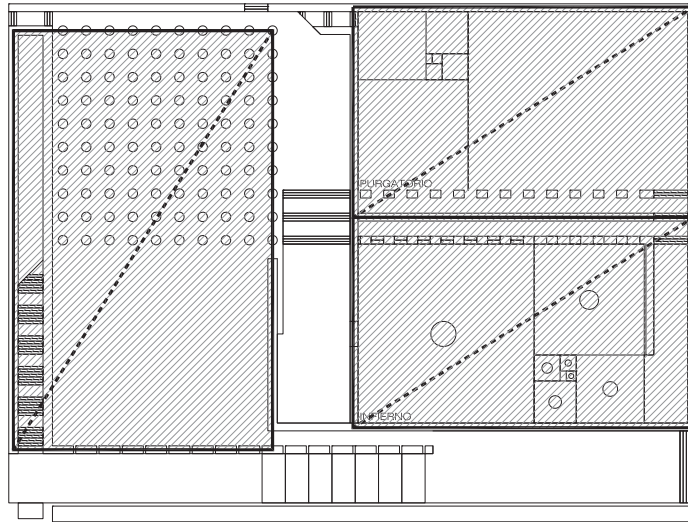
La propiedad de estos rectángulos áureos, de repetirse indefinidamente, se manifiesta con la generación de siete cuadrados que delinean simbólicamente el transcurso de dos espirales logarítmicas. La primera espiral lleva en su camino siete cilindros llenos (la Sala del Infierno), la otra cubre siete recortes a cielo abierto (la sala del Purgatorio). El tercer rectángulo contiene la sala del Paraíso incluyendo la antecámara que da a la sala del Imperio y el espacio adyacente formado por el largo descansillo de la escalera que desciende al nivel de la calle.

Rimane un quarto spazio delimitato dalle mura di contorno dell’Edificio, che per essere escluso dallo schema a 3 fondamentale della “Costruzione” filosofica del Poema è pure escluso dall’organismo architettonico e determina quindi una “corte chiusa” [...]⁴⁵

La longitud de este cuarto rectángulo es la misma que el lado menor del Danteum.

•

El recurso del rectángulo áureo no es un motivo que derive únicamente de la basílica de Majencio, es de perogrullo insinuar que derive de otras fuentes reparables en los edificios de otros arquitectos contemporáneos a la época en que fue proyectado el Danteum, así como de otras obras de Lingeri y/o Terragni, donde han quedado registradas las premisas de este artilugio.⁴⁶ En la *relazione*, sin embargo, los arquitectos cuidan de no mencionar estas fuentes contemporáneas haciendo hincapié solo en las más antiguas:



47: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. 6.

Il rettangolo aureo poi è una delle forme planimetriche adottate con frequenza anche nell'antichità Assiri, Egizi, Greci e Romani, ed hanno lasciato tipici esempi di templi a pianta rettangolare in cui entra tale rapporto aureo composto il più delle volte con rapporti numerici.⁴⁷

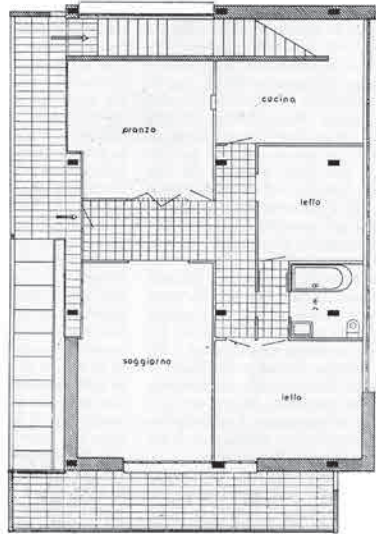
Las condiciones del rectángulo áureo, abstracción de los elementos compositivos y simplificación de las operaciones de combinación de un mismo elemento, demuestran la recurrencia de su empleo en las grandes épocas históricas a pesar de ser tan distintas las formas que lo apresan. Con esta ejemplificación muestran el valor absoluto de la composición geométrica, desligándola de cualquier implicación utilitaria a fin de reivindicar el valor objetivo y la gran variedad de expresiones que se pueden conseguir. La geometría al reafirmarse como pura abstracción tiende a sintetizar la vocación de asonancia entre forma y símbolo. La base de una matemática espiritual es subrayada para añadir una carga simbólica al peso de la geometría. Las plantas del Danteum son el resultado de esta consigna. Los trazos del mismo esquema geométrico subyacen para desmentir en la planta la determinación entre la función y la forma. La planta, ante todo, es orden, ritmo y símbolo.

•

48: S. Paviol. *L'invention d'un..., op.cit.*, p. 102.

Dos proyectos profanos. (1) 1935-37. Giuseppe Terragni. Villa para Amadeo Bianchi -llamada villa del floricultor-. Rebbio (fig. 26, 27). Terragni recurre al deslizamiento de figuras geométricas de base: dos cuadrados inscritos en rectángulo áureo. Sistema que se refuerza desplazando un segundo rectángulo áureo para dislocar la unidad del prisma puro, un juego que provoca los descentramientos entre la estructura y las paredes de cerramiento, entre la disposición de las terrazas y los forjados suspendidos, y en la ubicación asimétrica de la cornisa. "À l'intérieur, les volumes sont en retrait, indépendants, sans volonté d'intégrer la diversité des usages et des formes spatiales".⁴⁸ La ubicación de la escalera asentada en uno de los lados menores del primer rectángulo, y que conduce al nivel superior de la villa, recuerda al esquema de circulación del Danteum que prefija en esa misma ubicación la larga escalera que conduce hacia la salida. Dos injerencias: uno, el bloque en la primera fase de su construcción se asienta en el terreno suspendido sobre *pilotis*. Debajo de la elevación de este bloque atmosférico, surge el paisaje al interior del prisma volumétrico. El bloque no se acomoda al paisaje, es el paisaje el que es asimilado al bloque. Dos, el proyecto siempre fue discordante con las exigencias del propietario. Una vez finalizado el edificio,

26

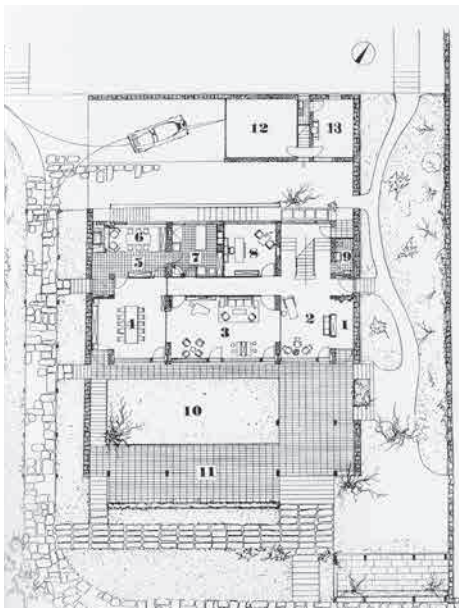


27

26. G. Terragni. *Villa para Amadeo Bianchi*, Rebbio, 1935-37. Planta primera, (Marcianò, 1987:172).

27. G. Terragni. *Villa para Amadeo Bianchi*, Rebbio, 1935-37. Fotografía, vista sudeste, (Schumacher, 1992:249).

28



29

28. P. Lingeri. *Villa Leoni*, Osuccio, 1938-44. Planta baja, (Baglione; Susani, 2004:289).

29. P. Lingeri. *Villa Leoni*, Osuccio, 1938-44. fotografía, frente principal, (Baglione; Susani, 2004:109).

49: "L'organismo planimetrico della villa Leoni è iscritto in un quadrato con lato di 20 metri, all'interno del quale sono individuabili due altri quadrati slittati tra loro. È lo stesso procedimento di controllo assunto dalle antiche civiltà e adottato con rettangoli aurei nel progetto del Danteum per garantire il valore di "assoluta bellezza geometrica" cercato dai progettisti. La compenetrazione delle figure controlla non solo la relazione delle parti tra loro e di queste con il tutto, ma anche gli spazi esterni, ricondotti alla stessa matrice di quelli interni", (L. Spinelli. "1938-1944: razionalismo comacino" en C. Baglione; E. Susani. *Pietro Lingeri...*, *op.cit.*, 103).

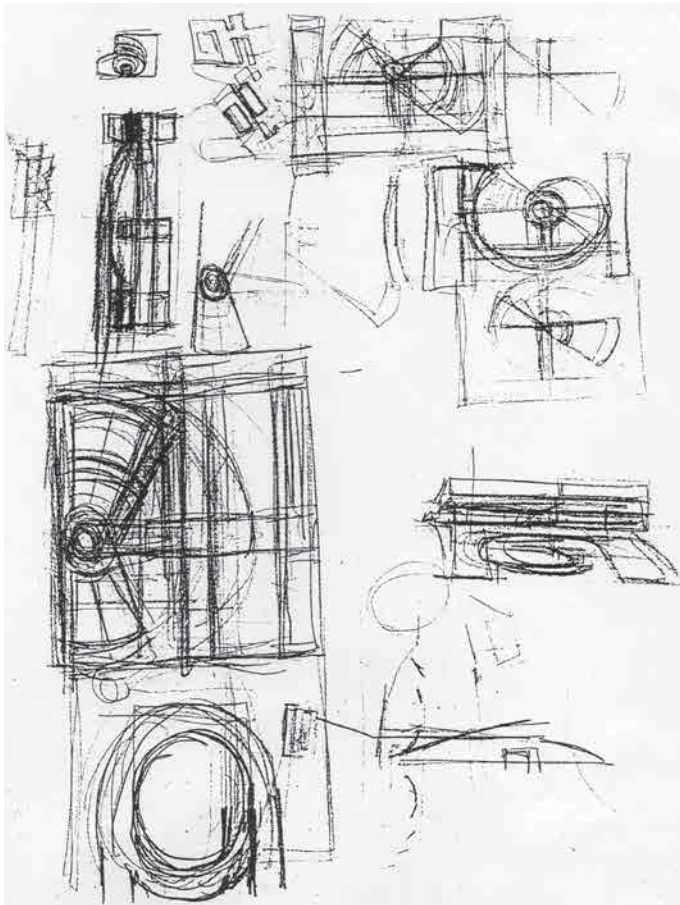
50: Cfr. R. Etlin. *Modernism in Italian...*, *op.cit.*; T. Schumacher. *Giuseppe Terragni 1904-1943*. Milán, Electa, 1992.

51: En los primeros dibujos de este proyecto es donde se vislumbra la fuente del esquema cruciforme, a medida que se avanza hacia la resolución final del proyecto este procedimiento quedará cada vez más oculto.

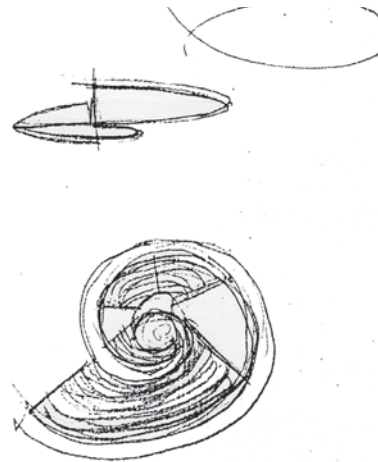
y luego de una ardua disputa, el propietario, sin previo aviso, excavará el sótano cerrando además el pórtico. La villa ganará dos niveles y el bloque quedará finalmente asentado sobre tierra, parco e indiferente al paisaje. (2) 1938-44. Pietro Lingeri. Villa Leoni. Osuccio, (fig. 28, 29). La villa se organiza por dos cuadrados deslizados e inscritos en rectángulo áureo.⁴⁹ El recinto se despliega en sentido dinámico -delimitado pero abierto-, para relacionar en secuencia la terraza, los espacios de las habitaciones, y el patio trasero. El organismo principal está formado por un cuadrado de 20 m. de lado (similar al cuadrado en el que está inscrito la Selva en el Danteum), ordenando los espacios externos y descubiertos de la villa en su frente principal. El cuerpo que contiene los ambientes está ordenado en la mitad de ese mismo cuadrado. La construcción de la villa se ciñe a la utilización de materiales autóctonos, quedan excluidos por tanto el uso del cemento y del fierro. En la planta resaltan el uso medido de los tabiques murarios transversales a la fachada, estos muros de piedra concentran el confinamiento (a veces por plegamiento de los mismos) del interior con respecto al exterior. Por contraparte, los muros internos a medida que avanzan hacia la fachada quedan disueltos en las pilastras de granito del patio delantero, elementos que están sujetos por trabas, a manera de jácenas, limitando nuevamente el recinto. Tres injerencias: uno, con la secuencia de tripartición del espacio se evita la agresión de la caja de construcción para evidenciar así el "detrás de la fachada" tal como ocurre en la Villa Bianchi de Terragni. Dos, Lingeri no encuentra ningún motivo para absorber el espacio externo y situarlo en el interior del volumen. La casa se adapta, en confrontación visual y directa, a las características del lugar. Tres, el prisma permanece siempre estático, acuñado al suelo.

•

Esquema cruciforme y sistema espiral de movimiento. En sus respectivas lecturas sobre el Danteum, Thomas L. Schumacher y Richard Etlin coinciden en señalar la característica del esquema en cruz como forma expresiva y simbólica.⁵⁰ No obstante, será Schumacher el primero en señalar que la versión de esta forma cuatripartita combinada con una espiral está presente en algunos croquis para el Palacio de Recepciones. 1937. Primer proceso de selección del concurso para el Palacio de Recepciones y Congresos en la E'42. C. Cattaneo, P. Lingeri y G. Terragni.⁵¹ Las láminas, en referencia a la forma cuatripartita, vienen publicadas en las diferentes ediciones del libro de Schumacher sobre el Danteum, pero no así las que hacen referencia a la espiral. En el Archivo *Giuseppe Terragni* de Como, la carpeta de este proyecto conserva una serie de croquis donde se combinan ambos elementos. Citamos dos. AGT, 45/046/B4 (fig.



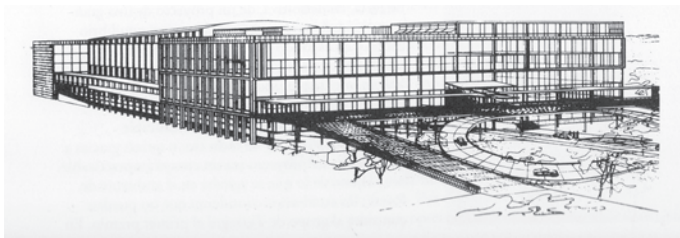
30



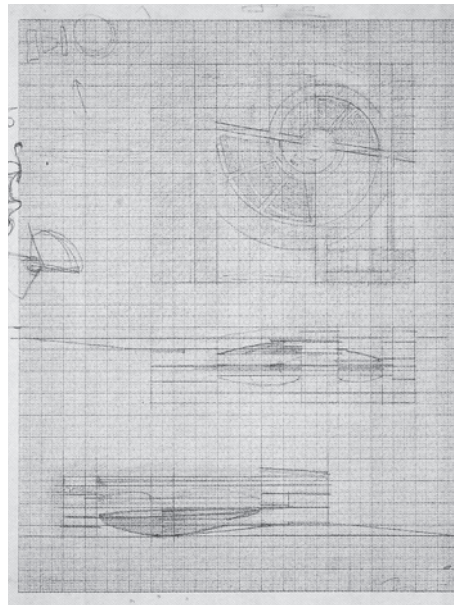
30. C. Cattaneo; P. Lingeri; G. Terragni. Croquis para el concurso del Palacio de Recepciones y Congreso, esquema cruciforme y en espiral. 45/046/B4, (Archivo Giuseppe Terragni).

31

31. C. Cattaneo; P. Lingeri; G. Terragni. Croquis para el concurso del Palacio de Recepciones y Congreso, esquema en espiral. 45/059/B1, (Archivo Giuseppe Terragni).



33



32

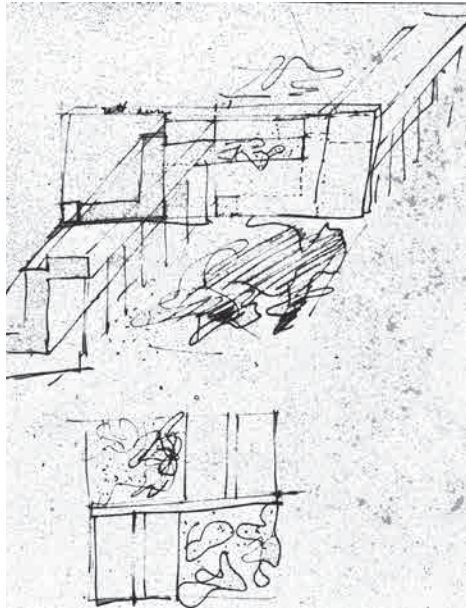
32. C. Cattaneo; P. Lingeri; G. Terragni. Croquis para el concurso del Palacio de Recepciones y Congreso. Planta y secciones de las salas de congresos, esquema en espiral. AGT, 63/2/B, (Ciucci [ed.] 1997:533).

33. C. Cattaneo; P. Lingeri; G. Terragni. Croquis para el concurso del Palacio de Recepciones y Congreso. Vista del frente noroeste para el proyecto del primer proceso. (Ciucci [ed.] 1997:536).

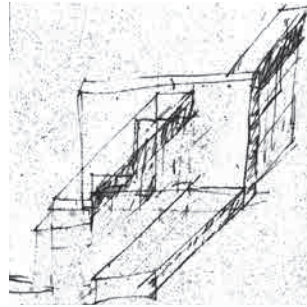
52: Este esquema vuelve a repetirse en otros croquis, véase AGT 45/12/B, AGT 45/33/B. Cfr. G. Ciucci (ed.). *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*

53: La nula información de los dos croquis (fecha, tema y ubicación) de este estudio de Giuseppe Terragni hacen imposible su rastreo. Los distintos catálogos de su obra consultados difieren en su registro. Bruno Zevi y Renato Pedio (*L'Architettura, cronache e storia* 163, 1969), lo indican genéricamente como: *Appartamenti a Como*, 1938. Ada Marcianò (*Giuseppe Terragni. Opera completa 1925-1943*. Roma, Officina edizioni, 1987), lo inserta (como primera solución) en la ficha: "1940. Progetto per una Casa del Fascio a Roma". En el *Catalogo della mostra alla Triennale* (G. Ciucci [ed.]. Milán, Editorial Electa, 1996), uno de los croquis (AGT, 60/9/D) viene publicado en la ficha: "1937. Proyecto de reconstrucción de la primera parcela del barrio Cortesella de Como, casas escalonadas". Una breve reseña y modelación del proyecto intitulada "Giuseppe Terragni, studi per un edificio colonnato", viene publicada en: E. Pina (a cura di). *Impronte Tracks*. Milano, Electa, 1999, pp. 82-7.

30): lámina de exploración, en ella se entrecruzan como vocabulario básico el rectángulo, el círculo, el semicírculo y la espiral. Los distintos esquemas marcan la cuatrimpartición con los recorridos de paso que comunican las diferentes funciones, uno de los espacios resultantes alude al papel preeminente de la sala de congresos. En algunos esquemas la sala toma una figura próxima al cuadrado,⁵² en uno de ellos, llama la atención, dos receptáculos trapezoidales colocados uno frente a otro, definidos por la intermediación de una espiral, y trabados por dos líneas ortogonales, una, eje transversal de los trapezoides, la otra, bosquejo de un corredor rectilíneo. AGT, 45/059/B1, (fig. 31): bocetos de la misma espiral (sea en planta o en vista axonométrica), se intenta predisponerla en su creciente abertura como la figura más adecuada para unir diversas salas con el criterio unitario de progresión. La definición de esta idea se verá plasmada en un dibujo a escala sobre papel milimetrado, con una planta y dos secciones, (AGT, 63/2/B, fig. 32). De los croquis antes mencionados, se puede entresacar algo más que el simple parecido formal y expresivo de las figuras de la cruz y la espiral: la búsqueda especulativa por yuxtaponer recorrido, circulación y forma dentro de una misma trama geométrica. En el Danteum podemos ver la síntesis de estas ideas, la solución al teorema se encuentra a base de evitar redundancias: si tres de los rectángulos que conforman las salas están girados en opuestas direcciones, el recorrido de la peregrinación marca virtualmente una espiral ascendente. Para eliminar la huella simbólica demasiado explícita de esta forma, remarcan con nitidez la conjunción entre la forma y el movimiento. El perno, a partir del cual se distribuyen los tres rectángulos, asegura dos ejes. El eje vertical que distribuye la biblioteca, la sala de la Selva y la sala del Infierno, (con su contrapartida en el nivel superior, la antesala que lleva a la sala del Imperio). El eje horizontal formado por la "espina longitudinal" origina un recorrido rectilíneo de la sala del Imperio a la sala del Paraíso, llevando al peregrino hasta la salida (con su contrapartida, en el nivel inferior, separando la biblioteca de la sala del Infierno). Las escaleras transitan en direcciones axiales, en absoluta continuidad con los ejes de circulación, bordeando sin visibilidad el exterior del volumen, y asomando el real funcionamiento del edificio. La enunciación programática de la circulación se entreteje con la curvatura que define el recorrido de las superficies: a la tensión que anima el volumen se interpone la simplificación en cruz. Apéndice. En el estudio para un *edificio colonnato* (s.f., aprox. 1937, fig. 34, 35),⁵³ un volumen enfatiza el corte vertical en dos dentro de una trama geométrica cuadrada. De cada lado de esta "espina", prevista como cuerpo de distribución, parte una columnata en sentido horizontal. Las fachadas principales de ambas miran



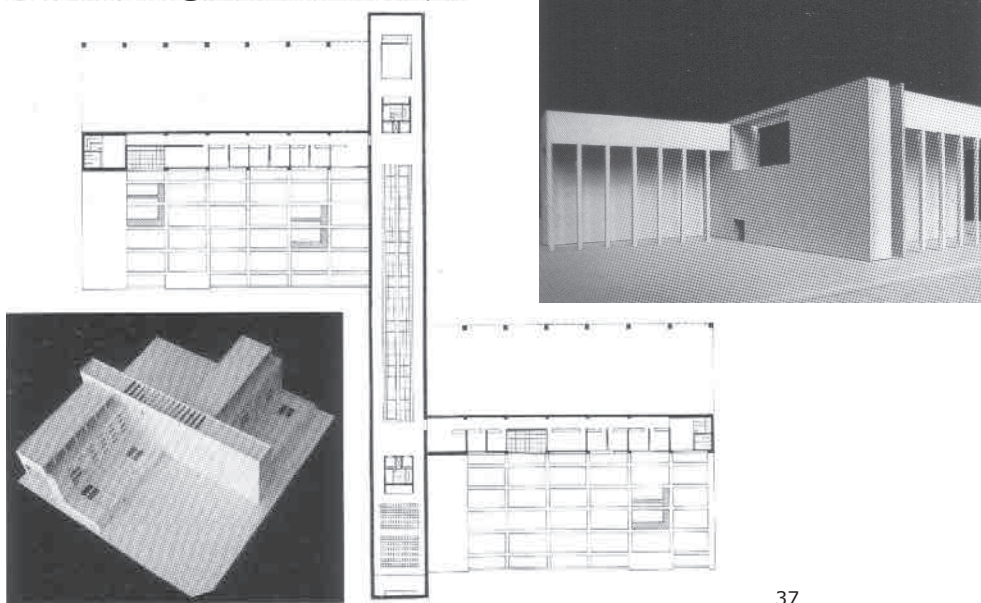
34



35

34. G. Terragni. "Edificio a Como", 1938. Croquis, (*L'architettura cronache e storia*, 163).

35. G. Terragni. "Edificio a Como", 1938. Croquis, (*L'architettura cronache e storia*, 163).



36

36. Giuseppe Terragni, *studi per un edificio colonnato*, s.d., (Pinna, 1999:82).

37

37. Giuseppe Terragni, *studi per un edificio colonnato*, s.d., (Pinna, 1999:82).

para el mismo lado, pero no sobre el mismo eje puesto que se hallan deslizadas entre sí, una alineada al perímetro delantero del cuadrado, la otra alineada a la mitad del mismo cuadrado. Este procedimiento subdivide el cuadrado en cuatro partes. Alternadamente, dos de ellas son ocupadas por bloques escalonados (posiblemente bloques de viviendas) que bajan desde la altura mayor de las columnatas hasta ocupar todo el área correspondiente, las restantes partes son dejadas como áreas verdes. Los bloques escalonados dependen de la “espina” central, como las aspas de un molinete. En uno de los lados de esta “espina” una apertura corta la fachada, el garabato que lo llena signa la presencia de vegetación, afirmando una terraza cubierta. La configuración espacial de esta vista invoca una atmósfera semejante a la que podría verse desde la esquina oeste del patio interior del Danteum, (fig. 36). Sin embargo, esta similitud es de menor importancia, lo que es de resaltar es el continuo andar sobre el tema compositivo en esvástica, generado por operaciones geométricas de rotación. En ella, el centro de atención continúa siendo la cuestión de la circulación y el movimiento.

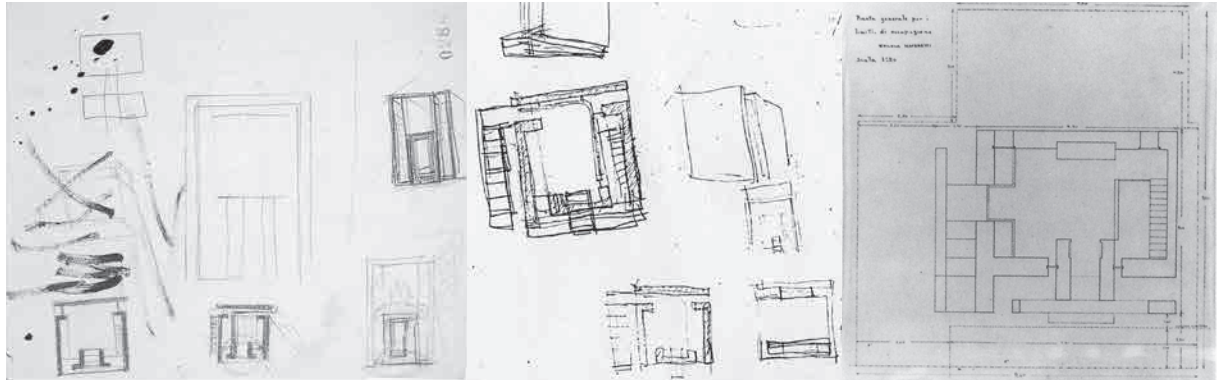
54: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pág. 2.

55: “It was D’Arcy Thompson, Ghyka remind his readers, who had explained that Aristotle had formulated the concept of the gnomon, which refers to any figure inscribed within another that yields a resultant shape the same as the original. The golden section rectangle presents the special case in which its gnomon is a square. Since the process of inscribing a square within each resultant golden section rectangle can be repeated with the same result and infinitum, the effect is what Jay Hambidge called “the rectangle of whirling squares.” Ghyka conveyed rhythmic spiral as shells and plants that row by gnomonic accretion”, (R. Etlin. *Modernism in Italian...*, *op.cit.*, p. 556).

56: Esta fecha está indicada en el *Catalogo della mostra alla Triennale* (G. Ciucci [ed.], *op.cit.*). Algunos catálogos, como el de B. Zevi y R. Pedio (*op.cit.*), datan este proyecto entre el 29-30. El catálogo de Ada Marcianò (*op.cit.*) lo ubica entre el margen de las dos únicas fechas encontradas entre la documentación del proyecto: el 17 de octubre de 1936 y el 26 de febrero de 1938. Esta última fecha se corresponde con el mismo período en que fue elaborado el Danteum.

L'area prestabilita dall'Ufficio tecnico del Governatore e destinata alla costruzione del Danteum, è di forma irregolare: la linea di contorno segue l'andamento di un poligono mistilineo. Primo compito nostro fu quello di studiare la possibilità di inserire una forma planimetrica regolare in tale forma accidentata di area prefissata.⁵⁴

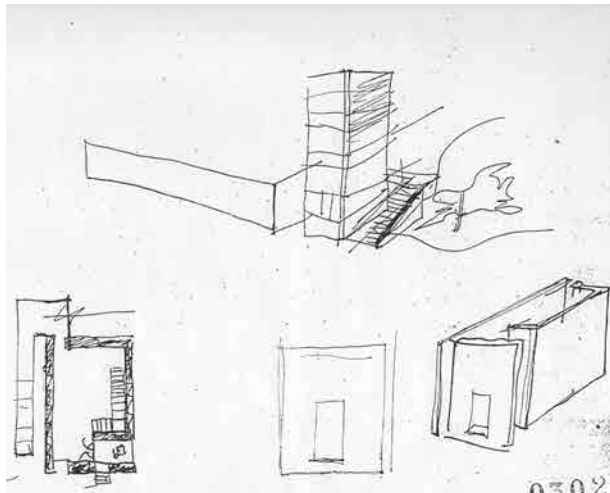
Siendo prerrogativa de las arquitecturas ejemplares de las grandes épocas históricas (palabras de Lingeri y Terragni), existe la necesidad de sublimar el edificio con la elección de formas puras para el perfil general. Desde un inicio, las formas redondas son descartadas por la comparación que habría derivado de la forma del Coliseo. La elección del rectángulo obedece, como ya se ha indicado, a la relación con la Basílica, no deja de ser cierto que esta forma incluya al cuadrado, verdadero gnomon⁵⁵ que genera el edificio. Sin embargo, la predominancia del rectángulo responde a una simple definición espacial. A diferencia del cuadrado -estático y donde la superficie es el objeto de consideración- el rectángulo es más elástico y dinámico, siendo las divisiones de la superficie el objeto a considerar. La relación entre estas dos figuras fue una variable constante en el trabajo de Giuseppe Terragni, uno de los casos donde aparece con mayor perseverancia es en los bocetos de un proyecto, cuya similitud con el sinuoso recorrido procesional del Danteum no puede pasar desapercibido. 1936-8.⁵⁶ Proyecto de panteón fúnebre para



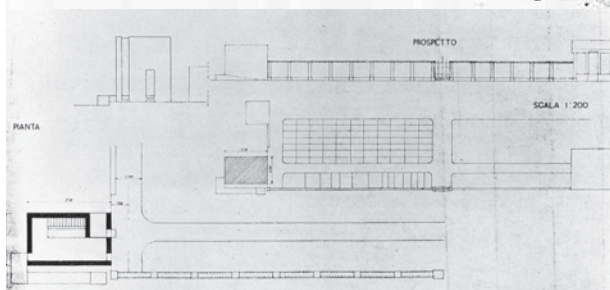
38

39

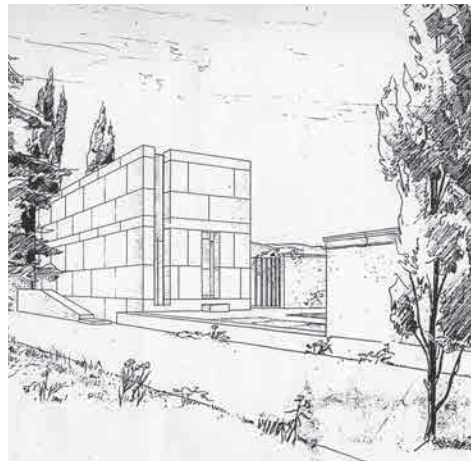
40



41



42



43

38. G. Terragni. Croquis para el proyecto de panteón fúnebre para Francesco Mambretti, cementerio de Fino de Mornasco. AGT, 53/16/B, (Ciucci [ed.], 1997:509).

39. G. Terragni. Croquis para el proyecto de panteón fúnebre para Francesco Mambretti, cementerio de Fino de Mornasco. 53/14/B1, (Archivo Giuseppe Terragni).

40. G. Terragni. Proyecto de panteón fúnebre para Francesco Mambretti, cementerio de Fino de Mornasco [1936]. Planta, AGT, 53/3/A, (Ciucci [ed.], 1997:512).

41. G. Terragni. Croquis para el proyecto de panteón fúnebre para Francesco Mambretti, cementerio de Fino de Mornasco. 35/2/B, (Archivo Giuseppe Terragni).

42. G. Terragni. Proyecto de panteón fúnebre para Francesco Mambretti, cementerio de Fino de Mornasco [1938]. Planta y alzados, AGT, 53/9/B, (Archivo Giuseppe Terragni).

43. G. Terragni. Proyecto de panteón fúnebre para Francesco Mambretti, cementerio de Fino de Mornasco. Perspectiva. 53/1/D1, (Archivo Giuseppe Terragni).

Francesco Mambretti, cementerio de Fino Mornasco. En el Catálogo de la obra de Giuseppe Terragni, elaborado por Ada Marcianò, se advierte la imposibilidad de hallar un orden cronológico en los dibujos, sea por la escasez de fechas datadas en los mismos o simplemente por la ausencia de documentación fehaciente. Aún así, tanto A. Marcianò como T. Schumacher, establecen tres versiones principales del proyecto. De este largo proceso, de más de dos años, se ha elegido cuatro láminas, ellas siguen la secuencia de elaboración propuesta por A. Marcianò. Nota preliminar: la tumba tenía que estar exactamente en uno de los ángulos del recinto rectangular del cementerio. La condición bifronte de la ubicación, entre un estar “fuera” y un estar “dentro” es una premisa que acompaña a todas las variantes del proyecto.

(1) AGT, 53/16/B, (fig. 38). Un cuadrado delimita dos muros laterales con pequeñas terminaciones en L (una de esas terminaciones acoge el tramo de escalera que lleva a la cripta), de ellos se separa un muro alineado con el perímetro del cuadrado que define el cerramiento posterior. En el lado que da a la fachada principal solo dos pequeños muros en L retranqueados del perímetro definen el ingreso, entre ellos se dibujan tres escalones. En la misma lámina, otro dibujo, más pequeño que el anterior pero con el mismo esquema, tiene en la parte exterior adicionada una rampa lateral, cuyo punto final va a parar a la separación que se da entre el muro posterior y la dobladura del muro lateral. El suave trazo de un círculo indica la posibilidad de adición o sustracción de un volumen cilíndrico en el estudio de la fachada. En los croquis de alzado, los muros laterales son unidos por una traba formando un bloque rectangular. En su interior se muestra la otra función de los muros en L de la entrada: sostener, una placa cuadrada que parece levitar al interior del rectángulo. En uno de los estudios de la fachada quedan rastros del volumen cilíndrico.

(2) AGT, 53/14/B1, (fig. 39). Casi la misma prefiguración esquemática; desaparece cualquier evidencia de forma circular. Dos cambios. Esta vez, la rampa adquiere un rol preponderante. Al ampliarse el cuadrado con la adición de la escalera se prefigura su correspondencia dentro de un rectángulo. La fachada principal, lado menor del rectángulo, sigue sin definirse, ahora un muro en U, con una abertura al medio, sustituye a los dos muros en L.

(3) AGT, 53/3/A, (fig. 40). A diferencia de las dos láminas anteriores, esta lámina es un dibujo de presentación final a escala 1:20. El proyecto es la suma de fragmentos murarios, que acoplan la rampa exterior dentro de una trama rectangular. A la rampa exterior se le han añadido tres escalones, que pliegan la rampa en ángulo recto; el otro cabo termina en una abertura ubicada en el medio del volumen principal. El muro lateral derecho, ahora un muro en U, acoge la escalera que lleva a la cripta. El muro

posterior retrocede hasta estar flanqueado por los dos muros laterales, separándose ligeramente de ellos mediante estrechas aperturas verticales. Ahora la fachada está envuelta en dos pliegues: uno definido por el borde de la cabeza del muro lateral izquierdo, y la placa suspendida sobre dos pilastras; el segundo, que en los esquemas anteriores ayudaba a delimitar el límite exterior, retrocede hasta formar una sola pared interior con cada uno de los muros laterales. Al medio, las dos pilastras en sentido transversal definen una estrecha abertura que conduce al interior de la capilla. El rectángulo áureo delimita, esta vez, el campo de composición de la fachada principal, siendo el cuadrado la figura más predominante. (4) AGT, 35/2/B, (fig. 41). Pasos decisivos quedan eliminados, abandonándose casi completamente la organización utilizada en las láminas anteriores. Los residuos quedan englobados en una composición bastante simple que mantiene, empero, los dos pliegues (exterior e interior) de la anterior fase, y la premisa de los ingresos (exterior e interior del cementerio). La simplicidad del esquema compendia el conjunto de intenciones de las propuestas previas: en el lado lateral izquierdo un muro liso, en el lado lateral derecho un muro con dos brazos en forma de U que de cerrarse definiría un cuadrado en planta, el brazo más largo confina la parte posterior dejando libre una entrada que se conecta a la rampa, el brazo más corto acoge la escalera que lleva a la cripta y sirve de segundo pliegue con respecto al exterior. A unos cuantos metros, paralelo a este último brazo, un muro con una abertura al medio define la fachada del panteón. El ingreso principal sigue dispuesto perpendicularmente al camino de llegada y desplazado ligeramente del eje del volumen. Al subir las escaleras se atraviesa el primer umbral, un pequeño patio, donde un garabato por arbusto está dibujado a la derecha, y a la izquierda una puerta de dos hojas esperan para configurar el segundo umbral. Al continuar el recorrido con la intención de llegar a la cripta, el trazo sintético de una espiral será proyectada sobre el rectángulo armónico que configura ahora el volumen del edificio, incluso la rampa externa (ahora elemental, sin escalones ni parapeto) es desplazada en ángulo para reforzar este contorno rectangular. Resumen. Tres piezas: dos rectas, una en U. Tres elementos de conexión vertical: la pequeña escalera de la entrada, la escalera que lleva a la cripta, y la rampa externa. Dos ingresos: principal y posterior. Dos aberturas hacia dos lados del exterior. Un recorrido en espiral atraído por el espacio sacro del recinto. Un rectángulo. Un cuadrado.

•

Nota número uno sobre el Mundaneum de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. En el estudio de Richard Etlin

sobre el Danteum, la relación proyectual con el Mundaneum y en especial con el edificio del Museo Mundial ha sido objeto de gran consideración. La base de los trazados reguladores, el recorrido espiral como *promenade architecturale*, y el uso de una forma simbólica han sido los tres parámetros que sustentan la comparación entre ambos proyectos. Por el momento, se pondrá énfasis en el primer parámetro. El Mundaneum, la ciudad mundial, preveía la disposición de los diferentes edificios sobre el terreno de acuerdo con un trazado áureo. La cima del edificio principal, el Museo Mundial, marca la cruz del mayor y menor eje del rectángulo áureo. A partir de aquí, el orden del lugar se presenta como una geometría cósmica:

The orientation of its four corners to the four cardinal points of the compass was merely one aspect of a geometric organization that locked the building into a symbolic relationship with the larger world order. Both axes through the site, which crossed the Musée Mondial, led symbolically to the lake on one side and to the mountains on the other. The pairing of these large-scale natural features echoed on a grand scale the basic horizontal and vertical positions of human posture and the coordinates of architecture.⁵⁷

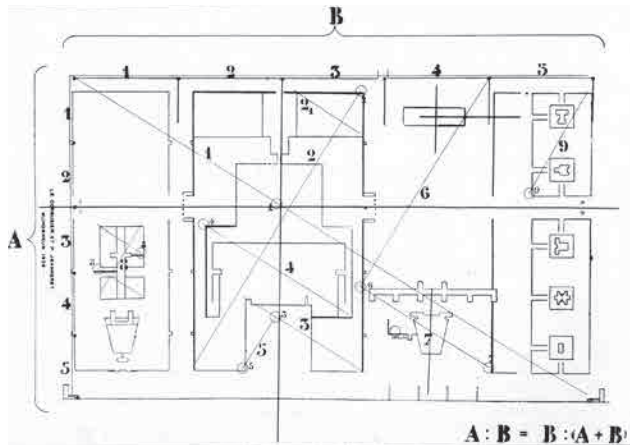
57: R. Etlin. *Modernism in Italian...*, *op.cit.*, p. 566.

58: *Ibidem*.

59: *Ibidem*.

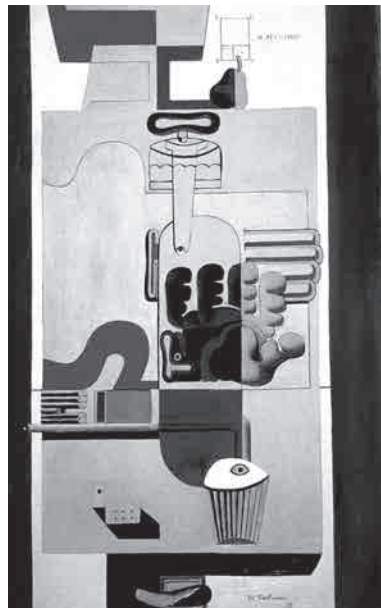
60: Con referencia a esto último, véase: M. C. O'Byrne. *El proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*. Barcelona, Tesis [doctorado] Universidad Politécnica de Catalunya, 2007, 5v.

En esta localización, la pirámide del Museo Mundial se erige como contraposición al Mont Blanc para dominar el lugar. "Hence, the man-made pyramid faced the natural pyramid to link the human world with the cosmic".⁵⁸ A partir de aquí, las evidencias que Etlin expone, dejan a la geometría como simple excusa, punto de partida, para conectar, mediante un determinismo simbólico, el Mundaneum y el Danteum, en tanto uno como el otro "[...] makes a statement about man's destiny and his relationship to his fellows and the cosmos".⁵⁹ La reducción metafórica de la geometría como representación del cosmos, obvia no solo que la apropiación geométrica de la sección áurea no es propiedad absoluta del Mundaneum, sino que además ignora al edificio del Museo Mundial como parte integrante de una serie de preocupaciones arquitectónicas que eran propias del proceso de investigación de Le Corbusier.⁶⁰ Además, está el hecho de no considerar que la operación, que ambas matrices geométricas ejercen de acuerdo a sus respectivos territorios y programas, las distancia aún más que aproximarlas. No obstante, a la luz de lo expuesto por Etlin, sería inaceptable negar la reconocida admiración que Lingeri y Terragni profesaban por Le Corbusier, fé de ello son los distintos proyectos, que cada uno elaboró individualmente, donde se reconocen las enseñanzas del maestro suizo. En este sentido, Thomas L. Schumacher (1980) aporta evidencias del disciplinado y estricto estudio de Terragni sobre las obras publicadas de Le Corbusier. La persistencia del rectángulo áureo no hace más que exaltar la sensación de variación que otorgaba tal instrumento en



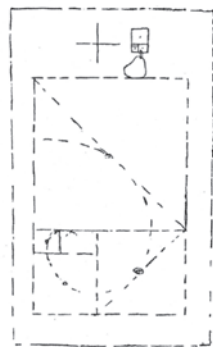
44

44. Le Corbusier; Pierre Jeanneret. Trazados armónico del Mundaneum, 1928. (Dal Fabbro, 1993:118).



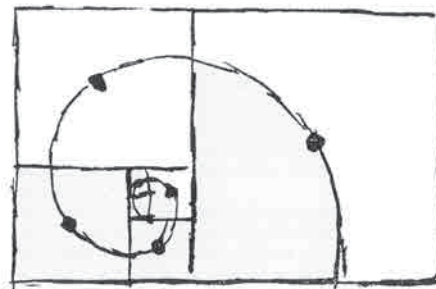
45

45. Le Corbusier. Cuadro 1929. "Composition avec une poire", (Jornod; Jornod, 2005:460).



46

46. Trazado armónico de la pintura "Composition avec une poire". (Jornod; Jornod, 2005:461).



47

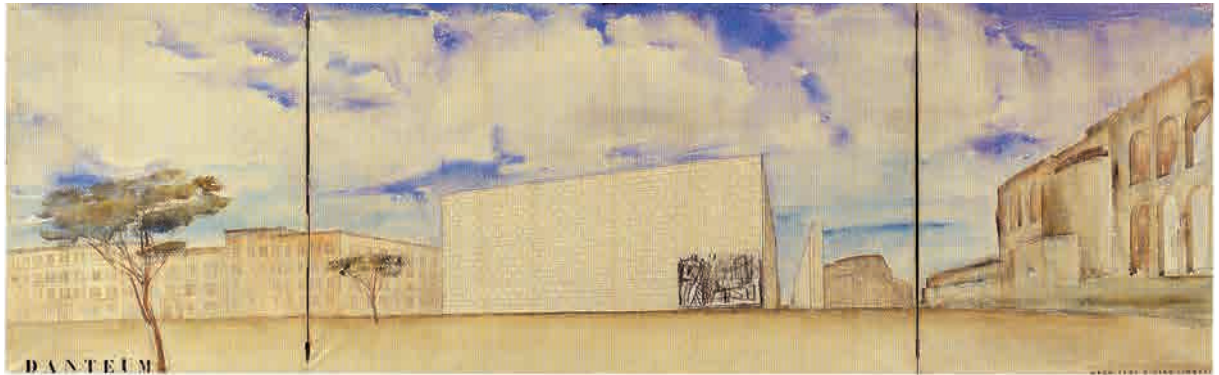
47. Le Corbusier. Trazado armónico y comparación con la estructura de una concha, 1939 (Le Corbusier; Jeanneret, 1946:16).

la obra de Le Corbusier. Sin duda, la constante de las trazas reguladoras es un camino que anticipa al Danteum como a otros proyectos, no sólo de los arquitectos italianos, sino de otros arquitectos contemporáneos, y cómo no, incluso de otras obras, posteriores al Mundaneum, del mismo Le Corbusier: (1) "Composition avec una poire", 1929, (fig. 45, 46). (2) Le Corbusier, trazado armónico y comparación con la estructura de una concha, 1939, (fig. 47). Estas dos figuras cuelgan como dos corchetes que encierran, por sus fechas contrapuestas, el proyecto del Danteum. Muestra del rastro de amplitud inconmensurable de estas evidencias que, también a su modo, son premonitorias de lo que acontece en el espíritu geométrico del Danteum.

4. (apuntes)

Al principio las plantas del Danteum devuelven el origen de su estructura compositiva, no ocultan nada, su literalidad es desesperante. Paso a paso el levantamiento tridimensional de varios elementos, tipos, y lenguajes formales, a través de literales operaciones de modificación, traslación, repetición, etc., velarán, por momentos, la condición de su origen. Esta ocultación genera una condición dialéctica donde la multiplicidad de las operaciones es enmascarada por distintas estrategias de configuración. Ello no significa que el Danteum se disperse en su andadura, sino más bien en su propia inmovilidad, la seducción de su escritura parte siempre de un punto imperiosamente muerto. Los criterios de lectura alterna ú oscilante, elaborados por Eisenman para otros proyectos de Terragni, resultan por veces inoperantes, en tanto el Danteum paraliza en la redundancia de sus elementos la posibilidad de tales lecturas.⁶¹ No existe la posibilidad de ir de una totalidad a otra (de fachada a fachada o de planta a fachada, etc.), puesto que son las partes que hablan de sí y para sí mismas. Los elementos constitutivos del sistema de mampostería son nombrados casi como elementos autónomos: el muro, la columna, la pilastra; las fachadas (tanto externas como internas) son reducidas simplemente a distintas combinaciones de estos elementos. Por otro lado, el edificio se diluye en un juego de umbrales que siempre han de pasarse continuamente, marcando episodios narrativos que nos llevan, en su ascenso, hasta un desenlace final. Una perturbación que se devuelve como otro inicio de la arquitectura del Danteum. A partir de aquí, la lectura de cualquier elemento se sujeta al papel que le corresponde en cada etapa de la narración. Es esta dependencia y distorsión

61: Un proceso similar puede encontrarse en el Asilo Infantil proyectado por Giuseppe Terragni, véase: "Asilo Infantile: Como, Italy. Giuseppe Terragni", en P. Eisenman. *The Formal Basis...*, *op.cit.*



48

48. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938].
Tavola 20, perspectiva, (Baglione; Susani,
2004:143).

la que enturbia la unidad de la obra. El diafragma entre lo que se está viendo y su referencia provoca a la larga una ruptura de su condición primaria. La descomposición no se da solamente por una serie de ambigüedades formales que eliminan toda posibilidad de origen, sino también por una segmentación en fragmentos que siempre tienen referencia a un todo continuamente cambiante. Cada fragmento del Danteum llega a ser temenos y templo a la vez.

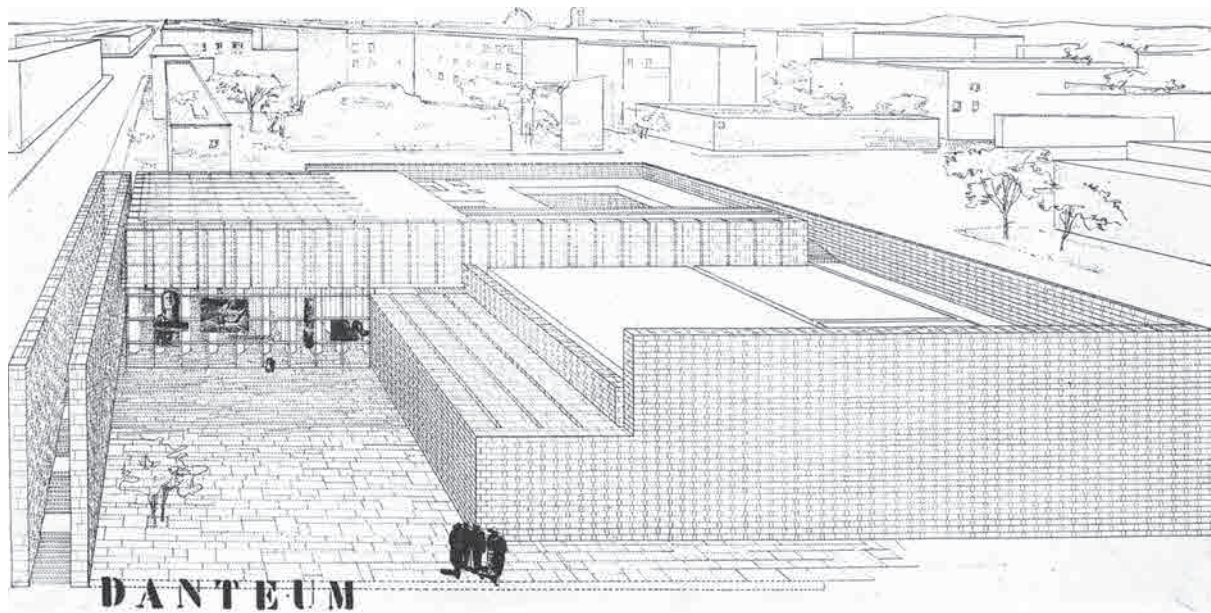
•

Un indicio a ras de suelo: el emplazamiento establece la relación con su entorno, el trazado geométrico es pensado para el sitio y con el sitio. “Le site peut devenir édifice et l’édifice peut devenir site”.⁶² Esta operación adquiere un significado, no sólo por su naturaleza intemporal y estática, sino también porque ofrece una demostración de la capacidad para dar forma y orden bidimensionalmente. Una vez instalado en el sitio, el Danteum puede levantarse tridimensionalmente desde el suelo. A fin de cuentas, el proyecto clásico siempre ha sido el desarrollo tridimensional de un plano. ¿Pero qué pasa, cuándo el levantamiento de este plano no informa de ningún origen, de ninguna finalidad? ¿Cuándo los elementos que se erigen a partir de su raíz, a cambio de crear alzados que informen de lo que está pasando, generan sistemáticamente accidentes en la continuidad del suelo hasta llegar a la cubierta? Los elementos de la planta se levantan como algo menos que la simple proyección tridimensional, y más como una especie de sistema auto corrector que entrega al edificio a una cierta forma de arbitrariedad. La repetición y la distinta escala de las circunferencias, el dobléz de las líneas, el deslizamiento de las superficies, provocan en su extrusión una fuga total de centralidad organizadora, para dirigirse, a través de una espesa red de reglas, hacia un sistema de mutaciones que van precisando, o bien, rectificando su posición inicial.

•

Perspectiva del frente lateral (*tavola* 20, fig. 47). El edificio se presenta como un icono que releva el paisaje monumental de la zona arqueológica. No es una perspectiva a la usanza, una “perspectiva urbanita” ideal, donde el nuevo objeto es integrado por la perspectiva, inventando la medida de su construcción a partir de una geometría arquitectural que permita comprender las múltiples dimensiones de su territorio. A cambio, la perspectiva ofrece una visión del área compartimentada: las edificaciones de Vía Cavour afincadas entre dos árboles, el Danteum, el Coliseo, la basílica de Majencio siguen una secuencia. Cada adición está sólidamente arraigada en el suelo, el efecto general de compactación hace que el suelo deje

62: S. Paviol. *L’invention d’un...*, op.cit., p. 111.



49. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938]. *Tavola 17*, perspectiva, vista desde la entrada sobre vía del Imperio, (Terragni, 1991:85).

49

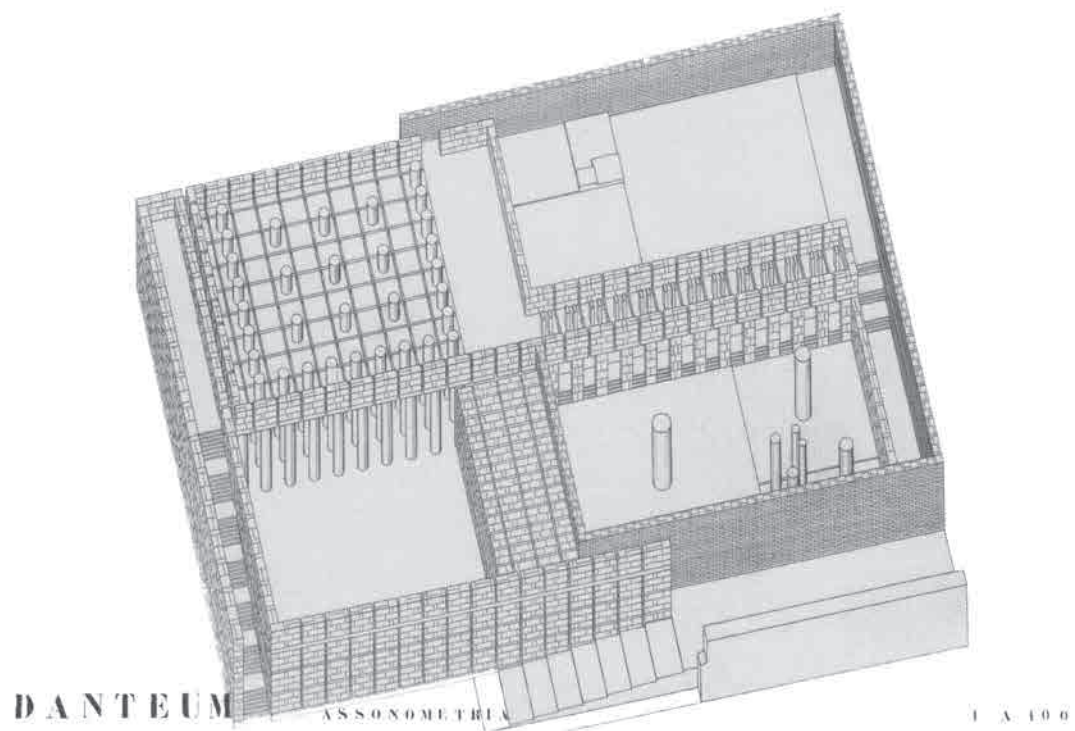
63: "El edificio se apoya en el suelo, pero el suelo se forma después de llegado el edificio: ésta es la paradoja de la forma clásica. Sólo cuando el edificio existe el espacio toma forma. Antes el espacio era un continuo indiferenciado; ahora, desde el edificio, se ha constituido un delante y un detrás, un arriba y abajo, distancias, lados, centros", (J. Quetglas. El horror cristalizado. *Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona, Actar, 2001, p. 51).

64: "Characteristic of Terragni's systemic development in this situation is his use of a 'mass-surface' dialectic. He is concerned with the internal volumetric ordering as a secondary system and then only as it relates to the primary 'mass-surface' system. His systems seem to serve more as an ordering of volumes, and he is concerned with mass only in its opposition to surface. He orders this vocabulary by investing each element with several possible readings designed to produce, in many instances, the purposeful ambiguity of figure-ground relationships", (P. Eisenman. *The Formal Basis...*, op.cit., p. 290-1).

65: Tanto la cadencia rítmica del tejido con que se proponen los elementos, como la atmósfera de color y textura recuerda a los paisajes urbanos de Mario Sironi. A tenor de Fabio Benzi las perspectivas del Danteum, "[...] fueron (si no sugerencias) probablemente sugerencias adquiridas por los dos arquitectos también a través de la relación mantenida con Sironi a lo largo de muchos años [...]" (F. Benzi. "Sironi y la arquitectura...", en A. Pizza. Giuseppe Terragni..., op.cit., p. 181).

de considerarse como una simple referencia.⁶³ El suelo es la urdimbre que teje (mediante una serie de vistas distantes, accidentales, o sujetas a interrupción) el control visual del marco construido. Al centro de la lámina se ubica la forma rígidamente prismática del Danteum. En el silencio del muro resuena la fundación atemporal de lo clásico que da sentido al conjunto, sin embargo, resulta inevitable la huida. El largo muro de mármol transversal que se alza paralelo al gran bloque macizo erosiona la estabilidad de todo el conjunto. La dirección impone al edificio a contraerse, en ella la mirada es atraída hacia las líneas terminales, donde el punto central ya no es el edificio sino el Coliseo que se alza "detrás de todo", como el punto firme del edificio y de las ideas que se ocultan detrás del muro. En esta huida el espacio de transición cumple otra escapatoria. El pasaje que se modela entre el límite de la caja y el límite del muro, logra que se piense el edificio como una unidad en sí misma, devolviendo toda su plenitud a la superficie, el prisma no pierde completamente su valor logrando que la fachada lateral pueda prolongarse tranquilamente a partir de este espacio intermedio.⁶⁴ La fisura, creada por este pasaje, se anticipa al contexto como un aislante para dejarlo tal cual: un paisaje ideal. Las estrías que se forman entre pilastra y pilastra, en el lado que corresponde al edificio, no se dibujan, desaparecen para favorecer la absorción en la fisura, el entubarse mejor, del espacio exterior en el interior. Si uno se atreve a caer por el espacio que deja esta fisura verá que el suelo no desciende, sino que, por la intermediación de una rampa, iniciará un gesto contrario. Y puede, a partir de ese momento, que uno incluso espere deseoso el momento de llegar a la cima de la rampa para ver si encuentra algún desliz iluminado que nos conduzca al interior del prisma. Podría ser, quizás, pero en realidad ya no se estaría hablando de lo que se ve, sino del recuerdo de algo ya visto en otra parte, en otro paisaje.⁶⁵

•
Contrapunto entre la perspectiva del ingreso y la axonometría. Perspectiva, vista desde vía del Imperio, (tavola 17, fig. 49). Se desprende la fachada principal para ver lo que hay detrás de ella. Lo importante es mostrar la corporeidad volumétrica de los tres principales rectángulos áureos que resbalan en su interior. La geometría se arroja de escenografía y vida, se fundan las dimensiones con relación al hombre. El árbol es el símbolo de esta fundación: la no-correspondencia entre la altura de los dos grupos de gente, unos demasiado grandes, y otros demasiado pequeños, así lo atestigua. La altura de los muros, de las columnas y de las pilastras, así como las indicaciones, de longitud y ancho, del patio son volcadas a partir



66: Las subsiguientes palabras de Alberto Cuomo, una vez enfrentado al universo solitario de las axonometrías de Alberto Sartoris, caben como una paráfrasis de esta "otra" axonometría. "Un umanesimo rovesciato quindi, che pone l'uomo in una continua latenza: una utopia fatalmente collocata nel senza-luogo della nostra storia, che trova il suo topos nell'esistenza stessa, nell'esserci (Dasein) come ricerca del luogo," (A. Cuomo. *Alberto Sartoris...*, op. cit., p. 29).

de esta referencia equívoca. Imagen fuera de escala. En el *telaio* que cubre la sala de las cien columnas, cuelga la aspiración por reencontrar el mismo signo de espiritualidad que reúna los cánones de la clasicidad y la razón de la arquitectura moderna. Imagen fuera de tiempo. El signo, que ata una imagen a la otra, comparece sobre todo en la trasgresión de otorgar movimiento al espacio y reposo al tiempo. Axonometría, (*tavola* 16, fig. 50) El rigor formal hecho instante, momento de aquello que está por cubrirse. Ahora el Danteum se ausenta completamente del contexto para estar consigo mismo, mostrando el mecanismo de su funcionamiento: fuerzas sustentantes, fuerzas sustentadas. Fuera de este juego todo es eliminado - incluso una de las 33 columnas de cristal. A través del resbalar lento de las superficies, se mantiene inalterable su proceder geométrico, se pone a disponibilidad su dimensión interior, ¿cabe la posibilidad de ver su espíritu? Una de sus esquinas se funde en el marco del dibujo. La imagen no levita, está amarrada a la tierra, aunque todo parece indicar el deseo de querer ascender hacia el cielo. Un lugar en busca de un lugar.⁶⁶ Ideología y utopía atrapadas en la circularidad vacía de dos fuerzas que se compensan. Ponderación misteriosa entre lo finito y lo infinito.

•

La geometría es el marco donde se distribuyen las fuerzas de tensión horizontales y verticales provocadas por la colocación de las columnas y las pilastras, y la disposición de los muros. Primera impresión. Tensión sujeta, en planta, como las señales de un mensaje telegráfico. La representación de las columnas es índice de su propio eje de crecimiento (altura). Los muros refuerzan la direccionalidad horizontal de las superficies. Sin embargo, el conjunto de pilastras desenvuelve una doble función, cada pilastra se anexa al indicio de su crecimiento pero, en su alineación con otras pilastras, tiende a amurallarse reforzando la horizontalidad de las superficies. Segunda impresión. El despliegue en sentido tridimensional incrementa dicha tensión. Tanto en las axonometrías como en la profundidad de campo de las perspectivas, los muros remarcan la direccionalidad horizontal. No obstante, en las perspectivas, los mismos muros resaltan, sin contradicción, su altura monumental; debe tenerse presente, por ejemplo, la relación 1 a 10 del ingreso principal. Esta tensión entre fuerzas horizontales y verticales tienen su mejor expresión en las salas del Infierno y del Purgatorio, cuya disposición en espiral introducen fuertes impulsos en ambas direcciones determinadas, dinamismo resultante de tendencias verticales y horizontales incontroladas que se hallan en suspensión equilibrada. Tercera Impresión. Atenuación de las tensiones resultantes. La direccionalidad de

los muros es controlada mediante las continuas dobladuras de sus ejes que los obligan siempre a definir contornos en L o en U. La altura es ajustada por la elevación continua a la que está sometido el suelo. Por otra parte, la acusada presencia, tanto de los muros como elementos de cierre y el suelo como elemento de base, se ve atenuada o amplificada por la discontinuidad en el tratamiento de las superficies.

•

Croquis de estudio, alzados (sin catalogación, fig. 51).⁶⁷ Contiene los estudios previos de la fachada principal y la fachada posterior del Danteum.⁶⁸ El perfil volumétrico de ambos estudios responde a la geometría de los cuadrados deslizados y a la proporción del rectángulo áureo. Fachada principal. La silueta de un hombre indica la escala monumental del conjunto, a la misma altura, una trama que hace las veces de una reja se ubica en la base de la escalera de salida. A continuación unas esculturas en bajorrelieve están colocadas directamente sobre las pilastras: el carácter aúlico se esculpe entre la preocupación por los guiños históricos y la expresión de su estado tectónico. En el muro macizo, que entra por la otra esquina, se recorta una delgada abertura horizontal justo por encima de las siete cubiertas del infierno.⁶⁹ La línea del suelo aún no está resuelta: parte en línea recta, dos rampas (la primera tiene un porcentaje de inclinación mayor que la segunda), finalmente un pequeño tramo de escalera. * Nota, Croquis de alzado (sin catalogación, fig. 52). La fachada está ya limpia de cualquier registro ornamental. La línea del suelo está casi definida: línea recta, una de las rampas es ahora una escalera de pasos amplios e inclinados, la otra casi imperceptible, cuya función parece ser la de succionar al visitante por la entrada que se encuentra detrás de él, finalizando en el mismo tramo de escalera anteriormente indicado. Debajo de esta fachada se dibuja otro muro, rebatido y quebrado en dos piezas: (a) un monolito que enfatiza y esconde la salida del Danteum, (b) un largo muro cuya articulación con respecto a la fachada sugiere tanto continuidad como transición o igualmente aislamiento. De la *relazione* se sabe que este muro paralelo se levanta formado por cien bloques marmóreos (tantos como cantos tiene la Divina Comedia), donde irán colocados los murales con las alegorías del imperio esculpidas en bajorrelieve por Mario Sironi. El ornamento se separa expresamente de la fachada. Fachada posterior. Dos croquis. (1) Croquis ubicado en la esquina izquierda. La fachada engarza tres piezas. La pieza más tirada a la izquierda intenta conciliarse con la función a la que está destinada el espacio situado en la base del volumen: la biblioteca. La línea superior de la abertura que contiene esta pieza, seccionada por aspilleras exageradamente murarias, marca la altura de la

67: Sin fecha posible de determinar. El número reducido de croquis del Danteum en el archivo Terragni, así como su falta de datación y otras evidencias (cartas, manuscritos, etc.), dificulta cualquier posibilidad hipotética para otorgarles una ubicación exacta en el proceso de proyectación.

68: "Colin Rowe has made the important distinction between the idea of facade and the idea of elevation. Elevation, according to Rowe, is merely the literal or technical display of interior arrangements projected onto the outer surface of a building. In this sense, elevation is much like a section or a plan in that it records factual information. A facade for Rowe differs from an elevation in that the former manifests what Rowe calls character—the symbolic and iconic meanings, such a secular and religious, and public and private, that are not contained in the idea of elevation", (P. Eisenman. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 33).

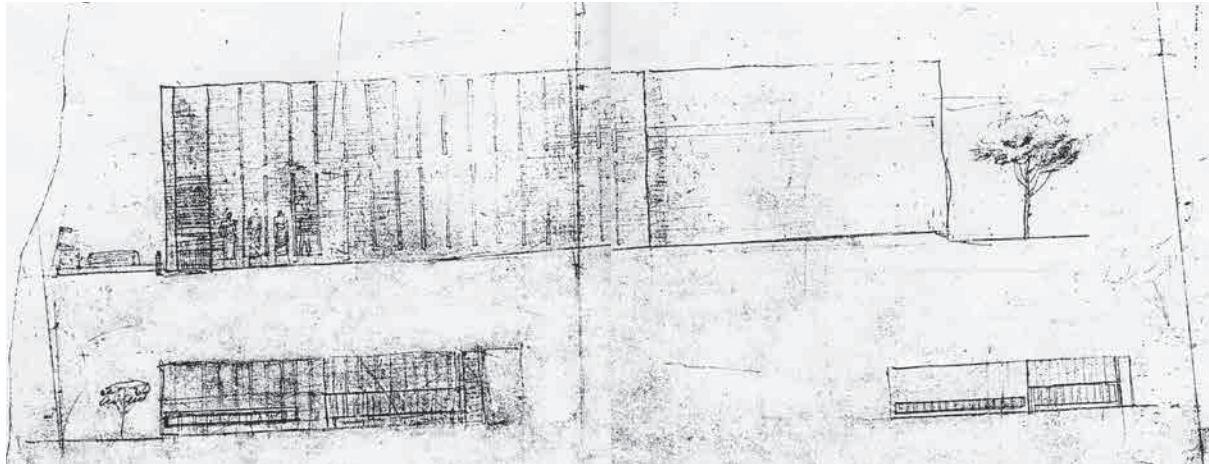
69: En el proyecto final esta abertura será sustituida por un friso en bajo relieve, véase fig. 73.

biblioteca; la extensión longitudinal de esta abertura vacila entre el límite de la biblioteca y el límite del muro hecho de pilastras y estrias. La siguiente pieza está formada por las columnas de la selva, que sostienen a su vez las pilastras que cierran la sala del paraíso. La abertura de esta pieza se define con la colocación de un parapeto a nivel del suelo; la línea de deslizamiento de este último elemento, no sólo consigue unir visualmente las dos aberturas, sino también direccionar el ingreso a la biblioteca, acentuando en su extremo izquierdo (y parte central del alzado) la macla que une y divide estas dos piezas. Por el momento, la superficie que cubre la caja de escalera queda desfasada como una tercera pieza, la textura que cubre esta pieza estorba aún más su integración al conjunto. Hacia la derecha, la proyección de una superficie hecha a trazos rápidos hace pensar en la posibilidad de su ensanchamiento, con la intención de presionar, junto a la pieza del otro extremo, el volumen retranqueado, obligándolo así, a tomar una posición central en el levantamiento del alzado. (2) Croquis ubicado en la esquina derecha. El muro de la pieza izquierda finge rodear la sala de las cien columnas apareciendo por sorpresa por el otro extremo de la fachada. La superficie limpia de ambas piezas delata esta complicidad, el plano de superficie que contiene la selva y el paraíso queda atrapado entre ambas superficies. (3) En el alzado definitivo se insiste en la estabilidad que provoca el choque frontal de los dos volúmenes que representan el deslizamiento de los dos cuadrados en planta: la textura de la superficie que cubre la caja será igual en todas las superficies. El efecto de mimetismo es tan fuerte que incluso el parapeto da la impresión de estar alineado en el mismo eje perimetral de la caja de escaleras y de las pilastras.⁷⁰ Fachada principal – Fachada posterior, (fig. 53, 54). Cumplen literalmente, sin artificio ni artificio ornamental, la operación para la que está hecha toda fachada, membrana topológica que separa el adentro del afuera. La fachada principal, con la simple vigilancia corrida de los muros, registra pausadamente en su fisonomía las diferencias entre lo celebrativo y lo profano; toda expresión de funcionalidad es eliminada, no la tiene, no la necesita. A cambio, la fachada posterior abierta hacia la ciudad, indicando la predisposición de su funcionamiento, resuena como un leve grito en medio de tanto silencio murario.

•

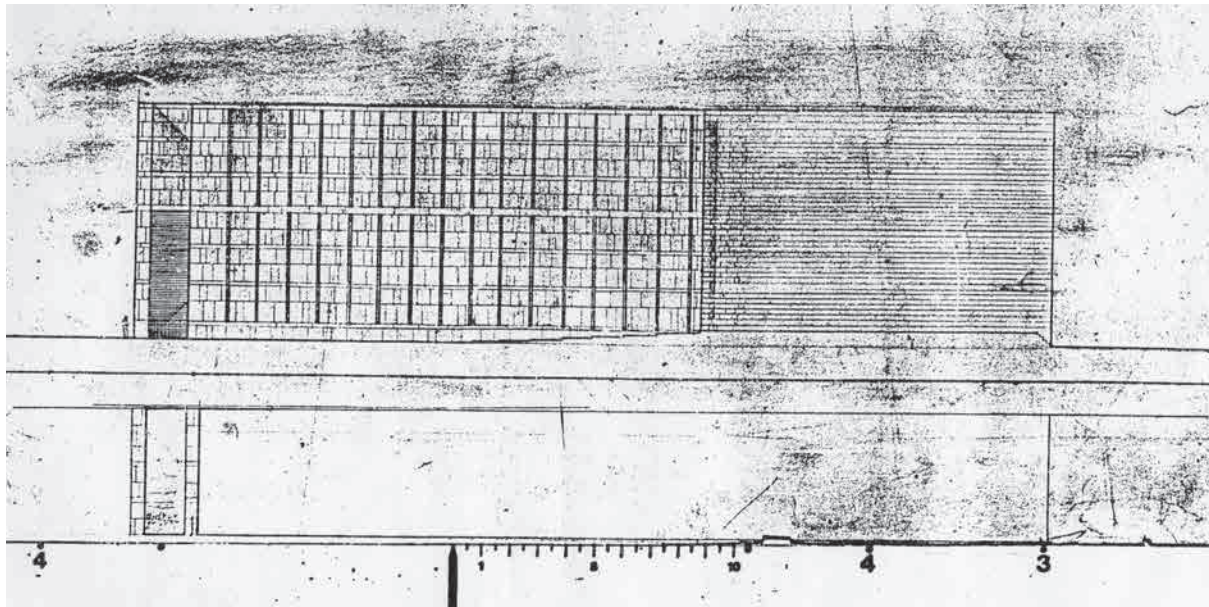
Nota sobre las secciones y las fachadas laterales. Entre la cota de nivel del plano de campo del terreno asignado al Danteum y la cota de nivel de vía del Imperio (vía de los Foros imperiales), existe un ligero desnivel. En las secciones, la relación entre lo construido y el suelo evidencian el apisonamiento y la

70: Este recurso que desea evidenciar, sobre todo, la fachada como simple comprensión tridimensional de su génesis geométrica, tiene un equivalente en algunas correcciones realizadas a nivel de planta y sección: "Una significativa divergenza esistente fra il modello e i disegni richiede un commento. Nel modello si vede un basso muro sul retro dell'edificio che blocca la visuali verso l'aula di ingresso e lascia libero un passaggio verso la biblioteca. La ragione della sua esclusione dai disegni è ovvia, dato che il muro avrebbe influito negativamente sulla lettura dei rettangoli e quadri generatori della composizione. Il fatto di modificare un elemento piuttosto banale e pragmatico vale a rafforzare la qualità dell'edificio consistente nella spirituale purezza di idealizzate forme geometriche", (T. Schumacher. *Il Danteum...*, op.cit., p. 44).



51

51. *Il Danteum* [1938]. Croquis de estudio de los alzados principal y posterior. Sin catalogación (Archivo Giuseppe Terragni).



52

52. *Il Danteum* [1938]. Croquis de estudio del alzado principal. Sin catalogación (Archivo Giuseppe Terragni).

afectación de este desnivel. No es un edificio indiferente al andar natural del terreno, es un cuerpo que se arranca del propio suelo para interrumpirlo y para estar fuertemente conectado a él. La juntura a tierra es el resultado de una adecuación progresiva de superficies que van cosiendo la cota de nivel del prisma de esquina en esquina. Si salimos de las secciones no se encontrará en ningún otro plano, axonometría o perspectiva, algún detalle que explicita exteriormente esta diferencia de niveles entre los cuatro lados del prisma. En la maqueta y en las perspectivas, el suelo es totalmente plano, la diferencia faltante se salda con un aumento considerable de escalones en el espacio intermedio de ingreso. Corregir esta cadencia que irrumpe del suelo es dotar de una impresión de normalidad al Danteum para devolverlo continuamente a sus orígenes,

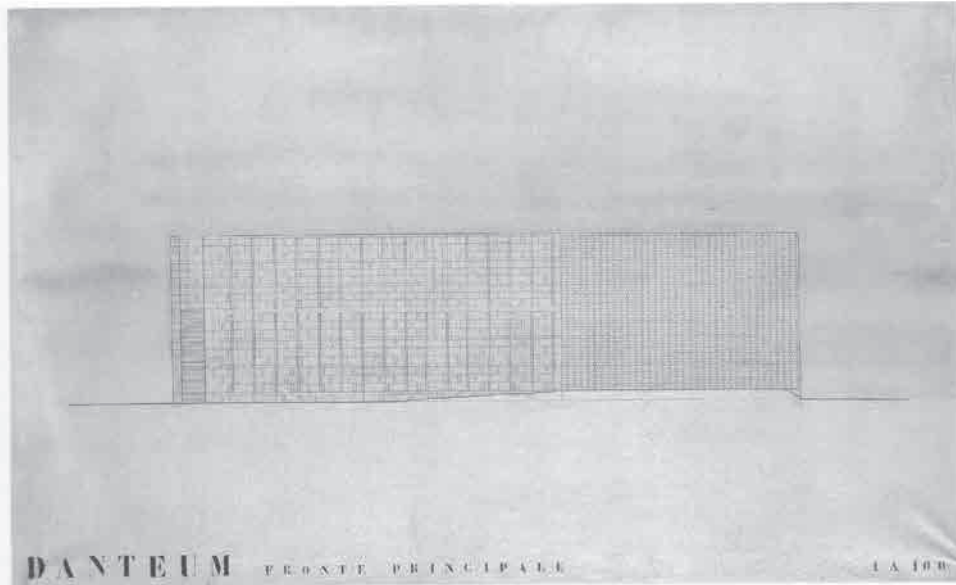
Scartata la forma rotonda per la modestia delle misure possibili in relazione anche alla immediatezza del confronto che ne sarebbe derivato dalla vicinanza del perfettissimo e imponente ellisse del Colosseo. Ocorreva rivolgere la nostra attenzione ad una forma rettangolare per giungere alla scelta di un rettangolo particolare che improntasse per felice rapporto delle sue dimensioni la intera costruzione del Monumento di quel valore di "Assoluta" bellezza geometrica che è prerogativa delle architetture esemplari delle grandi epoche storiche.⁷¹

71: P. Lingeri; G. Terragni. Relazione..., pág. 3.

El Danteum enfrentado al Coliseo, como muestra la perspectiva de la *tavola* 22 (fig. 59), refigura su concepto de unidad instrumental resultado de la composición arquitectónica. Existe la preocupación por describir la relación entre la forma de los objetos de todo el conjunto para responder cabalmente a toda exigencia monumental. Si se renuncia a esta unidad, no se podría hablar ni siquiera de figuración. El interés de Lingeri y Terragni es sin duda alguna ratificar la condición de sistema, de totalidad, de figuración, prestando atención - en las imágenes que representan el proyecto - a su operación primaria: la compenetración de sólidos puros como construcción del organismo arquitectónico.

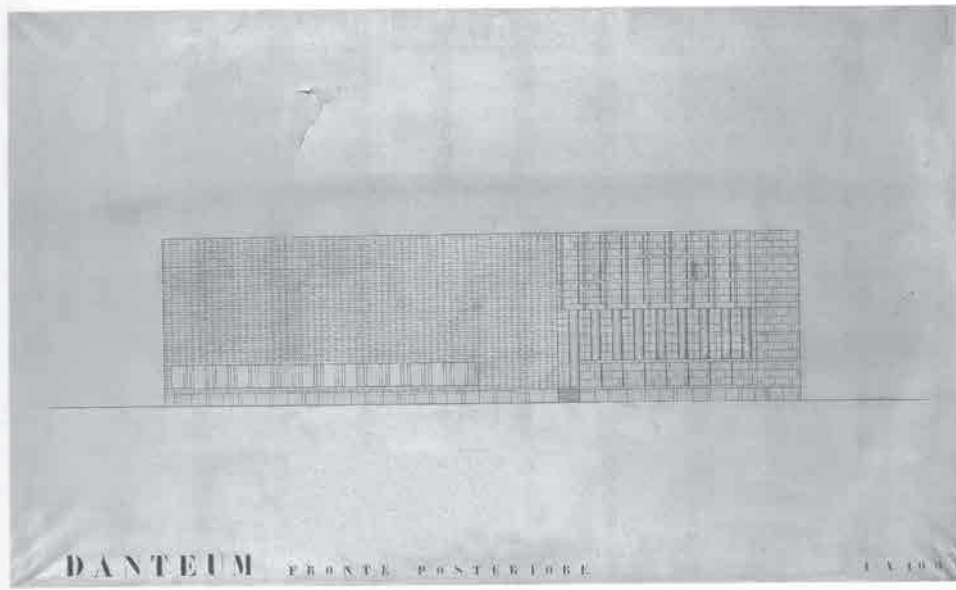
•

Fotografías de la maqueta: vista frontal, ligeramente inclinada hacia adelante (fig. 55). La fachada del edificio no es nada más que el desplegamiento y la suma de tarjas que van una detrás de otra, este efecto transforma lo que prácticamente eran planos modelados en superficie, en planos que llevan comprimidos, en su propio espesor, una profundidad de campo. Los planos no se traspapelan para ser colocados como entidades aisladas sino como elementos que participan de la estratificación del espacio. La profundidad



53

53. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938].
Tavola 10, alzato principal, (Baglione; Susani,
2004:267).



54

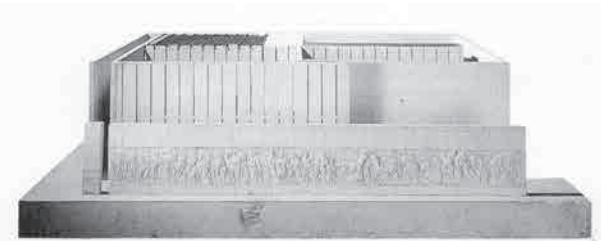
54. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938].
Tavola 11, alzato posterior, (Baglione; Susani,
2004:267).

es llevada por intermedio de un artificio a la superficie, justamente para dar a la fachada esta función de diafragma espacial, de limitación de un espacio exterior, de una limitación plana pero al mismo tiempo absorbente: de prolongación del espacio exterior hacia un interior todavía inexistente. En esta fotografía no hay ningún elemento de ilusión, de ficción. La fachada no presenta una profundidad fingida, o salientes fingidos, sino que proporciona una imagen espacial tal cual; es decir, uno transforma el plano, la superficie, viéndolo desde un punto determinante en el cual uno está capacitado para sentir y observar efectos verdaderos de profundidad y de relieve. Esta imagen obedece a una visión tangencial o, según se diría, a un ángulo determinado, pero si la fachada fuese nuevamente imaginada desde una visión frontal y lejana, nuestra visión continuaría colocando la profundidad que se expande detrás de cada muro en lo largo de su superficie, como dos tarjas fotográficas enganchadas con el fin de mostrar la amplitud de campo que posee una sola imagen.

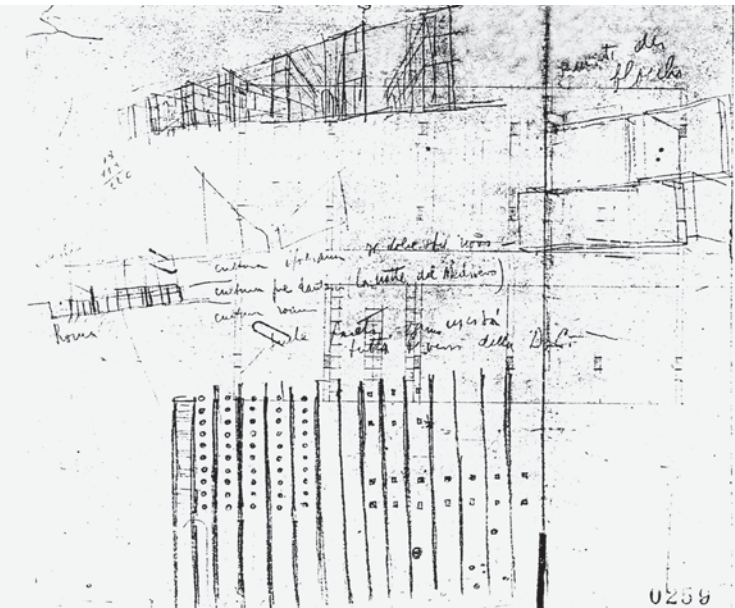
•

Fotografía de la maqueta: vista del plano superior del Danteum (fig. 57). Bajo el tamiz del adjetivo “clásico”, la planta debería reflejarse directamente sobre la fachada, proyectar más o menos con precisión la estructura de los espacios internos sobre los externos. La composición de las fachadas también debería dar prueba del componente rítmico que marca la planta, un ritmo marcado por las columnas, pilastras y muros, y otro marcado por el ascenso escalonado de las superficies horizontales. Cabe observar en esta posible ordenación para que en ella sobresalga la raíz que revelaría cierta fruición de la clasicidad, sólo entonces se comprendería que el refinamiento lineal de la ordenación del espacio es geométrico, puro ente abstracto. Y no se puede evitar encontrar algo de eso en esta fotografía. La sucesiva ascensión de la planta del Danteum una vez extruida no ha doblegado su solipsismo, ha continuado su ascensión hasta llegar a la cubierta del Danteum para informar de la funcionalidad de la forma y no de la cosa en sí. La síntesis de tal acoplamiento ha transformado la planta en la fachada principal del edificio; basta añadir que las principales fuentes de luz son, incluso, introducidas cenitalmente. Los muros son las bambalinas que ocultan esta transmutación. El rigor del rectángulo sigue el hilo que desenrolla la agitación de su anatomía narrativa (las tres salas dedicadas a los cantos de la Comedia), sin que por ello deje de estar adherida a su forma subyacente, a su certidumbre geométrica de base. Este bastidor ensamblado de grandes y esenciales elementos murarios, algunos completamente ciegos, evita que el prisma se abra, aún cuando

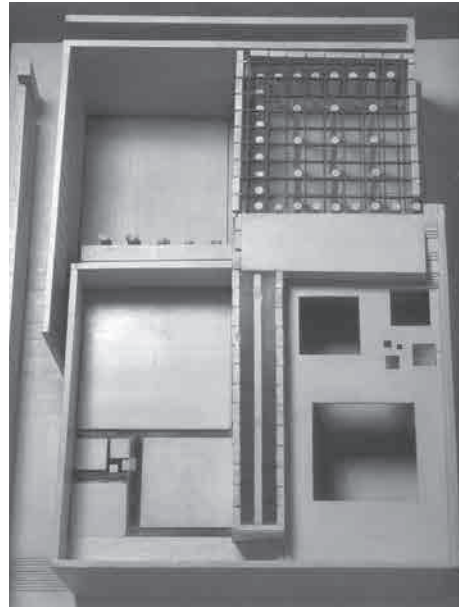
55



56



58



57

55. *Il Danteum* [1938]. Vista de la maqueta, fachada principal, (Ciucci [ed.], 1997:565).

56. Vista de la vía del Imperio, en el centro el área donde debía surgir el DAnteum, (Ciucci [ed.], 1997:565).

57. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938]. La maqueta, frente principal, (Baglione; Susani, 2004:92).

58. *Il Danteum* [1938]. "Esquema A". 47/15/B, (Archivo Giuseppe Terragni).

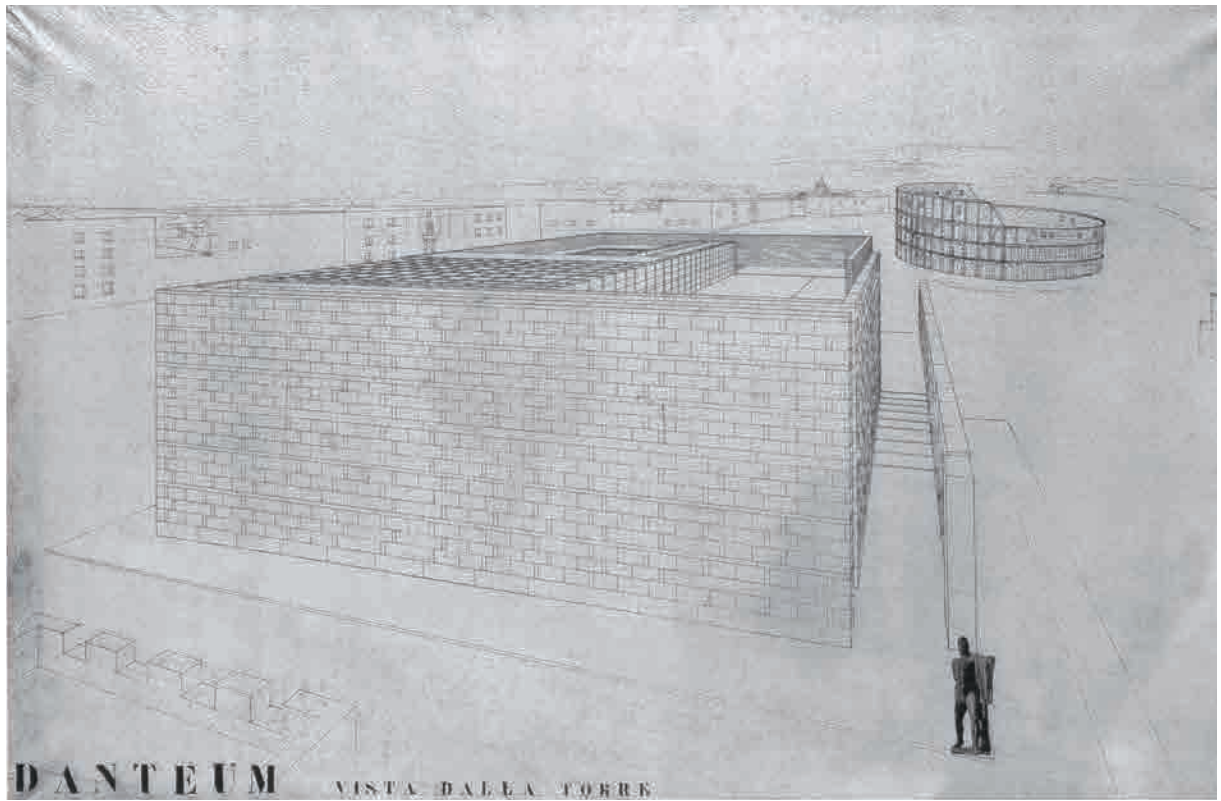
la compenetración de los espacios interiores con los exteriores se persiga en el intento de fuga de los muros por tres de los lados del prisma, a manera de esvástica. En todo caso dicha compenetración ya no podrá generarse desde el interior, sino imponerse desde el exterior. Lingeri y Terragni crean esta conexión tan física como conceptual, que define en este plano la única articulación libre con el exterior. La fachada ya no es posible de ser habitada, solo pensada, imaginada.

5. (itinerarios)

Desde fuera, el conjunto es denso y compacto. La envoltura robusta protege el interior a la manera de un exoesqueleto. El ingreso solo es posible por la intermediación de un umbral, una especie de cámara de aire, que prepara al visitante de lo que está por venir. En el interior, las estaciones geográficas descritas a través de la estructura de la Divina Comedia establecen los principales ámbitos espaciales: el patio, la sala de la selva, la sala del infierno, la sala del purgatorio, la sala del paraíso y la sala del imperio. La resolución final entre los distintos contenedores dependerá primordialmente de la conservación de cierta forma de continuidad espacial. Si bien los estratos espaciales están predeterminados, en gran medida por la composición de la planta como estructura ideal derivada de una ley suprema, cada contenedor - portador alegórico de una parte del territorio topográfico del poema - expresa sus características materiales, concretas, haciendo un uso escenográfico distinto para cada ámbito sin la adición de otros elementos que no sean los mismos del soporte estructural de todo el edificio: muros, columnas y pilastras. Luz y penumbra alumbran esta realidad deducida a fuerza de una idea. La espacialidad del Danteum se determina a medida que uno avanza, que uno le otorga existencia.

72: "Il principale disegno supersite di quello che possiamo chiamare 'schema A' riflette i tentativi della primissima fase di lavoro su una commissione, comprese le annotazioni che l'autore appunta per se stesso," (T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op.cit.*, p. 91). No obstante, a pesar de que en el croquis del esquema A hay signos de una alternativa al proyecto de la carpeta presentada al Duce, no hay pruebas suficientes para establecer con certeza si su elaboración es anterior o no. Junto a esta carencia, la desaparición de croquis del Danteum durante el bombardeo de Milán en 1944 sigue alimentando, en algunas lecturas del Danteum, la idea de que la forma final ha sido impuesta y precisada así desde un inicio, "[...] se trata de un proyecto en el que desde los primeros croquis ya está decidida la solución definitiva o el enunciado de los problemas que quiere abordar, y las dudas detectables parecen referirse únicamente a ajustes intrascendentes", (J. C. Arnuncio. *Peso y levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, p. 185).

•
Primera aproximación. "Esquema A" (AGT, 47/15/B, fig. 58), fase alternativa del proyecto.⁷² Lápiz sobre papel. Cuatro croquis dispuestos en cruz (sentido antihorario): (1) en el lado izquierdo, un boceto de alzado; (2) en la parte inferior, una planta de muros paralelos; (3) a la derecha, el bosquejo de unos bloques; (4) en la parte superior, una perspectiva. El croquis del alzado (1) contiene un cuerpo de tres niveles con llamadas de nota escritas a mano. Debajo del croquis se lee la palabra "Roma", otra llamada de nota con la palabra "Virgilio" parte del trazo vertical intensamente remarcado que sobresale del alzado, finalmente



59

59. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938]. *Tavola 22*, prospettiva, (Schumacher, 1982:10).

73: "Non è quindi affatto casuale che proprio le epoche nelle quali fu più vivo il senso del trascendente, in cui, cioè, l'uomo seppe con maggiore lucidità ritrovare i significati immateriali della realtà e vitette più tipiche e più perfette. Da questo punto di vista il cosiddetto "oscuro" medioevo, si rivela come un'epoca di forte e definitiva spiritualità, appunto per la potenza creatrice da esso rivelata, in fatto di architettura", (P. Colla. "L'architettura come problema spirituale" [Regime Fascista 1935] en C. Carli. *Architettura e fascismo*, op.cit., p. 161).

74: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. 13.

75: *Ibidem*.

76: R. D. Martienssen. *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977 (5.ª ed.), p. 104.

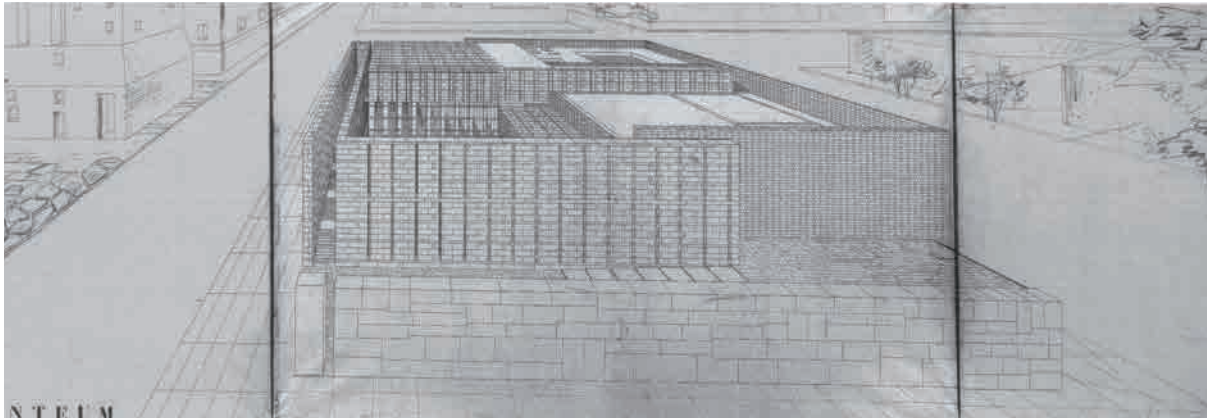
parten tres llamadas más del cuerpo principal. La primera "cultura romana", señala el basamento del edificio, el suelo de "Roma"; la segunda "cultura pre-Dantesca (la noche del Medioevo)",⁷³ señala la planta baja donde figuran un cúmulo de líneas; y la tercera "cultura Italiana di dolce stile nuovo", señala el primer nivel compuesto por superficies parietales. Imagen alegórica que muestra la visión evolutiva que se tiene de la historia de la arquitectura y de la historia de Roma. La Roma de los césares como base indiscutible, la Roma de los papas superpuesta e identificada con elementos de mampostería, y la tercera Roma de Mussolini elevada sobre *pilotis* ("el dulce estilo nuevo"). Una imagen que no está descrita en la *relazione*, pero que se encuentra sellada a ras de suelo en el plano de situación del proyecto, y transfigurada como fachada en la cobertura del Danteum.

•

El muro monumental, paralelo a la fachada del Danteum (fig. 59), fue adoptado por primera vez en el proyecto A del Palacio del Litorio con el fin de recoger el muro de contención de la Basílica de Majencio para formar un cono visual sobre el Coliseo. En el Danteum, el muro mantiene esta premisa adaptándose a otras características.

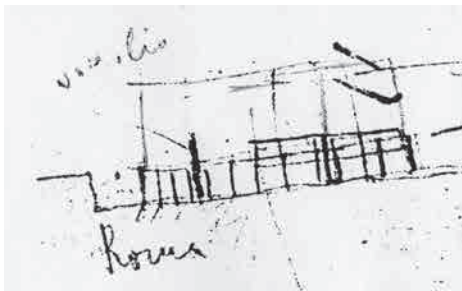
Occorre qui ricordare un elemento della composizione architettonica del Danteum che ha stretta analogia con la Sala dedicata all'Impero: è quel muro monumentale che è disposto parallelamente alla fronte e porta sulla facciata verso Via dell'Impero un lungo fregio scolpito di massi sovrapposti similmente a quelli delle mura pelasgiche di cui si conservano preziose tracce nella penisola greca e nelle isole egee.⁷⁴

Uno, el Danteum no se expone indefenso al exterior; el muro como simple fachada no estructural nace de la realidad circundante para transformarse en un organismo autónomo que sirve de conexión entre el espacio histórico y el espacio de celebración. Dos, como vector direccional acompaña a la sala del imperio en su orientación hacia el Coliseo, volviendo a explicar "[...] quella lezione sull'universalità dell'Impero Romano che Dante espose polemizzando nel de Monarchia e nel Convivio per esaltarla poi nelle mirabili terzine del Poema".⁷⁵ Una confluencia similar a lo que acontecía en los templos griegos: "Casi invariablemente la entrada principal miraba al este (o a un punto cardinal próximo) y el altar se levantaba hacia ese lado [...]".⁷⁶ E igualmente, en el Palacio del Litorio, donde el *sagrario* proseguía la dirección del muro añadido, teniendo también al Coliseo como punto de referencia. Tres, la pared exterior que da a



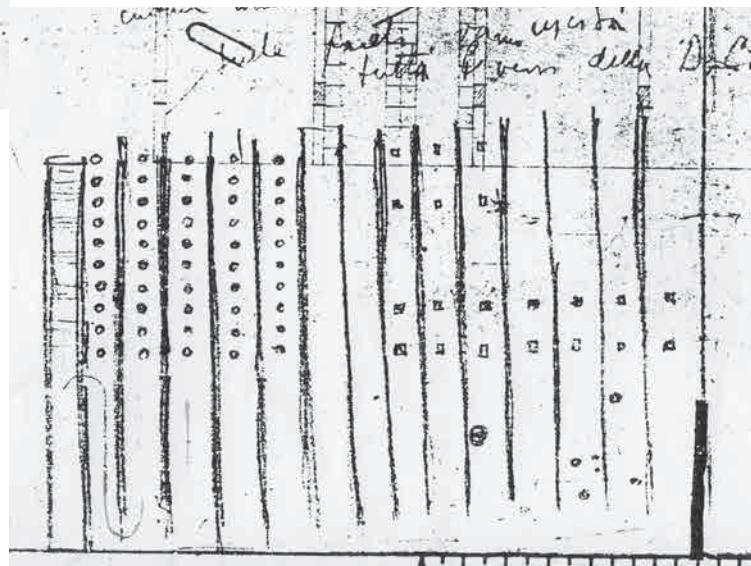
60

60. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938]. Tavola 18, alzato posterior, (Baglione; Susani, 2004:70).



61

61. *Il Danteum* [1938]. "Esquema A". 47/15/B, detalle 1, (Archivo Giuseppe Terragni).



62

62. *Il Danteum* [1938]. "Esquema A". 47/15/B, detalle 2, (Archivo Giuseppe Terragni).

lo largo de la vía del Imperio sirve de pantalla ornamental, acogiendo los frisos en bajorrelieve de Mario Sironi. Cuatro. Bordeando la pared interna del muro se define un pasaje, primer elemento espacial del proyecto.

•

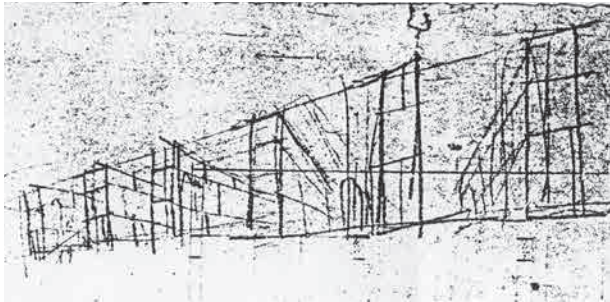
Perspectiva (*tavola* 18, fig. 60). El único punto de fuga del encuadre ajusta la forma rectangular del Danteum a una forma cuadrada. La elección del punto de vista y el recorte del muro exento parecen estar determinados por la necesidad de obligar al ojo a recorrer en zigzag todo el itinerario formal del recorrido. El ojo comienza su andadura a nivel del suelo, entre el monolito y la escalera, el muro de pilastras ayudado por los peldaños de su base llevan al ojo hasta el amplio descanso del pasaje, la direccionalidad de uno de los muros solapados devuelve al ojo a la otra banda, la ascensión gradual de las coberturas hace rebotar el ojo, un par de veces más, hasta expulsarlo por la caja de la escalera. El dibujo del pasaje de entrada colabora con esta percepción, en tanto la representación de la escalera de la esquina derecha es confusa. La línea de fuga que parte de la esquina inferior del muro no coincide con la línea de fuga del punto final de la inclinación de la escalinata de seis peldaños en planta (y once peldaños en la maqueta) dando la impresión de ser simplemente un balcón libre de vista hacia el Coliseo. Con este efecto se consigue dos cosas, ampliar el descanso del pasaje que marca el nivel principal a partir del cual descansa todo el edificio,⁷⁷ y ubicar el ojo en el inicio ideal: las escaleras de la primera esquina.⁷⁸ Al mismo tiempo, esta pequeña alteración del dibujo reitera una vez más la desavenencia entre la conceptualización de los desniveles que operan en el Danteum fruto de su correspondencia con el relieve del terreno, y el deseo de su representación conceptual como prisma perfectamente regular.

•

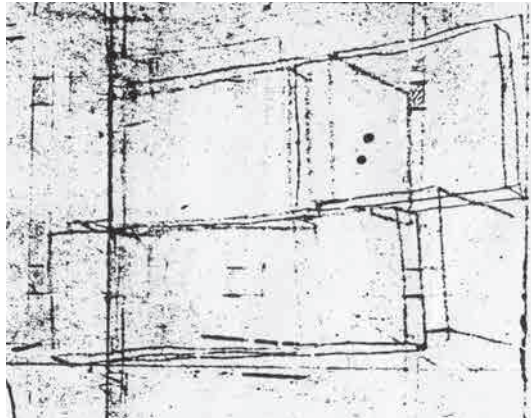
Segunda aproximación. “Esquema A” (AGT, 47/15/B, fig. 58), fase alternativa del proyecto. En el croquis de alzado (1, fig. 61) resalta la ausencia de muros de cerramiento en la planta baja. La planta (2, fig. 62) está configurada como una retícula compacta y perfectamente modular de muros paralelos, en sus entresijos las columnas y pilastras anuncian ya las salas del primer nivel del proyecto definitivo (selva, infierno, y biblioteca). La entrada al recinto está pensada por el primer tramo libre de la izquierda: en la parte superior se encajona la escalera de salida. Al otro extremo una línea sinuosa comienza su recorrido hasta la mitad del segundo muro (el corte de la puerta está muy próximo a la primera fila de columnas), a continuación

77: No es coincidencia que a partir de este mismo nivel Lingeri y Terragni asignasen las alturas de las salas en la *Relazione* y en los planos.

78: El visitante es obligado a pasar frente a la falsa escalera que no debe ser utilizada a sabiendas de que conduce al Paraíso. Para Schumacher la ubicación de la escalera en ese lugar “[...] simboleggia il primo canto della *Divina Commedia*, quando Dante vede la montagna del Paradiso terrestre, ma Virgilio gli dice che non può salirvi finché non abbia conosciuto gli orrori dell’Inferno”, (T. Schumacher. *Giuseppe Terragni... op.cit.*, p. 198).



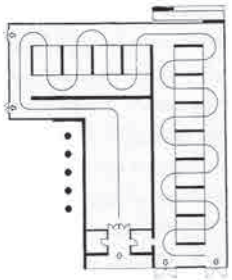
63



64

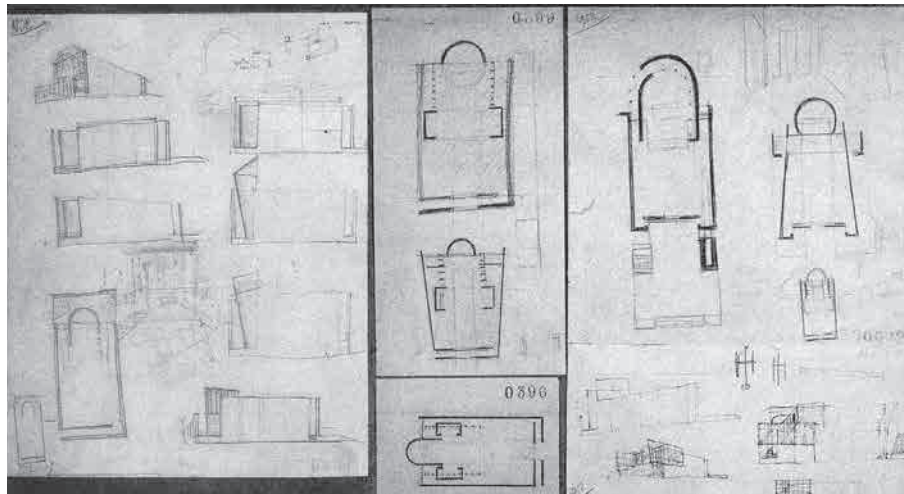
63. *Il Danteum* [1938]. "Esquema A". 47/15/B, detalle 3, (Archivo Giuseppe Terragni).

64. *Il Danteum* [1938]. "Esquema A". 47/15/B, detalle 4, (Archivo Giuseppe Terragni).



65

65. L. Baldessari. *Pabellón de la imprenta*, Trienal de Milán, 1933, (Schumacher, 2004:90).



66

66. G. Terragni. Croquis de perspectivas de planta (AGT, 18/9/B; 18/10/B; 18/8/B; 18/7/B; 18/3/D), 1932, (Ciucci [ed.] 1997:374).

79: Siguiendo esta huella uno puede aventurarse a dirimir la hipótesis de una posible sección en los trazos reglados que están por debajo de los croquis del "esquema A". Muros paralelos que definen un sistema viario en corredor, por debajo del punto medio de cada sección de muro un rectángulo negro marca la altura de los bloques de mármol donde están inscritos los versos del poema. A excepción de algunos casilleros adheridos a la línea de muros, el resto del dibujo es totalmente ilegible.

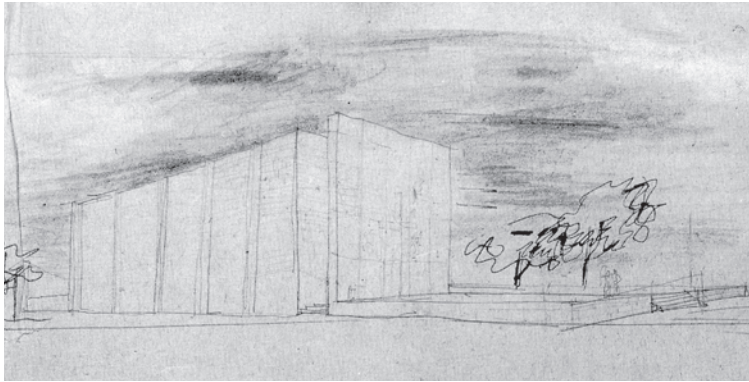
80: "Nella planimetria dell'area che Terragni sfruttò per i progetti sia del Palazzo Littorio che del Danteum, figura nitidamente una pianta delle 'sette sale' ed è possibilissimo che egli avesse serbato in mente quella immagine per servirsene di nuovo nel processo progettuale del Danteum. Benché la questione sia difficile da dimostrare con sicurezza, altri adattamenti operati da Terragni indicano un analogo processo di rielaborazione. Inoltre, le "sette sale" erano state una fonte per le grottesche del rinascimento, un periodo che Terragni teneva in gran conto. Il senso di continuità fra l'antica Roma, il rinascimento e l'età moderna era una preoccupazione costante", (T. Schumacher. *Il Danteum...*, op.cit., p. 96).

81: Así mismo, esta serie de estudios prefiguran la solución del ingreso de otros proyectos conmemorativos como la Tumba Mambretti, o totalmente profanos como la Casa del fascio de Como. Para un estudio de la relación entre lo público y lo privado, a través del espacio de transición, en la Casa del fascio, véase P. Eisenman. *Giuseppe Terragni...*, op.cit.

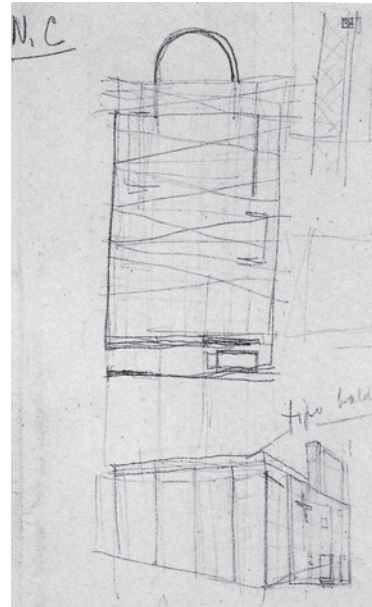
gira 90 grados en sentido horario, cruza el umbral y vuelve a repetir el giro de 90 grados en el mismo sentido para continuar paralela al eje longitudinal de los muros. Todos los muros, a excepción de los que contienen la escalera y la entrada, están retranqueados del borde inferior del rectángulo, lo que permite a la línea girar 180 grados, en sentido antihorario, bordeando el final del muro sin salirse del perímetro rectangular. Por los cortes existentes en el cuarto y sexto muro se puede deducir que el recorrido tiende a repetir el mismo procedimiento inicial. Una nota escrita a mano encima de la planta, da algún sentido a este ritmo de la circulación, "sulle pareti vanno [ilegible] tutti i versi della D.C.". Esta idea, que será luego transportada al muro exterior (recuérdese los cien bloques de mármol y los frisos de Mario Sironi), se identifica rápidamente con los muros iterativos de la perspectiva situada en la parte superior de la lámina (4, fig. 64): a la altura media de cada muro se perfila una franja de bloques de mármol dispuestos para recibir los versos del poema como las inscripciones en las lápidas de un campo santo. Este gesto se repetirá también en el croquis de la parte derecha (3, fig. 63): la marca persiste en la mitad de la cara lateral del muro inferior.⁷⁹ Este recorrido del Danteum porta al visitante como lo haría una sala de exposiciones o un cementerio.

•

Para T. Schumacher la disposición paralela de los muros podría estar inspirada en la antigua arquitectura romana, en particular en las "siete salas" del *Domus Aurea*.⁸⁰ A su vez, el sinuoso recorrido de la planta del esquema A anudaría tres posibles fuentes: los muros-nicho de los cementerios italianos, el Museo en espiral de Le Corbusier (1931), y la más plausible, a criterio de Schumacher, por la articulación del recorrido obligado sobre el tema, el esquema de planta para el Pabellón de la Estampa de Luciano Baldesari (V Trienal, 1933, fig. 65). Sin embargo, el tema del ingreso por una entrada lateral para provocar toda una secuencia de capas verticales desarrolladas ortogonalmente del vector frontal es una búsqueda especular recurrente en varios proyectos de Terragni anteriores al Danteum.⁸¹ 1932. Estudios de catedral (fig. 66), esta extensa cantidad de croquis sobre el estudio para una catedral mantienen en común: la descomposición de un bloque en una serie de planos macizos, la separación de una pared lisa y compacta del cuerpo principal, y la entrada ubicada sobre una de las esquinas, con el objetivo de provocar un camino sinuoso hacia el interior. Todas ellas pueden ser sintetizadas en dos variantes: AGT, sin catalogar, (fig. 67). En este croquis, Terragni traza el perímetro rectangular de la catedral, define los elementos principales de

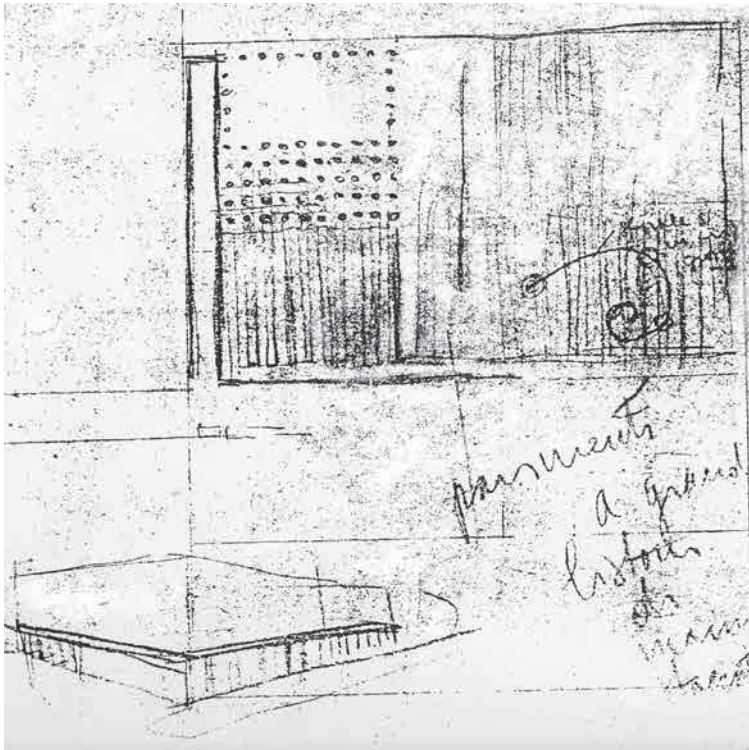


67

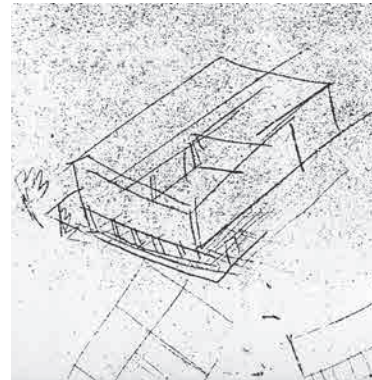


67. G. Terragni. Croquis de perspectiva (AGT, sin número de catalogación), 1932, (Schumacher, 1992:128).

68



69



68. G. Terragni. Croquis de perspectiva y de planta (AGT, 18/5/B), 1932, (Ciucci [ed.] 1997:373).

69. *Il Danteum* [1938]. Croquis sin número de catalogación, (Archivo Giuseppe Terragni).

70

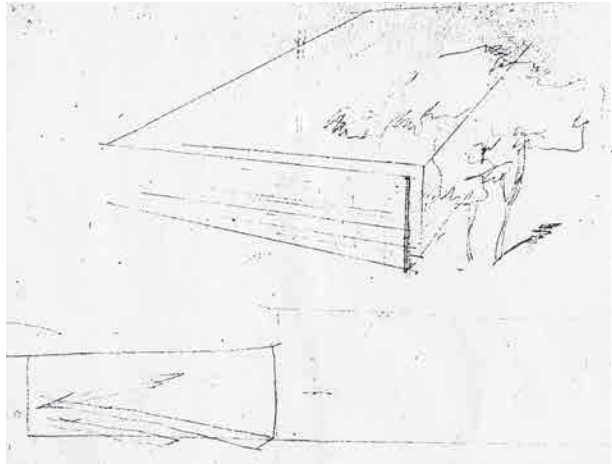
70. *Il Danteum* [1938]. Croquis sin número de catalogación, (Archivo Giuseppe Terragni).

la estructura y el tratamiento de los muros. La fachada se separa para dar paso a una entrada lateral. El solape que representa el muro con respecto al bloque no posee ninguna entrada frontal, a cambio el trazo de una cruz queda inscrito sobre el eje central de la fachada. AGT, 18/5/B, (fig. 68). En esta otra solución del muro-fachada, el pasaje -o nártex- incorpora la torre del campanario, agregando al sistema un ingreso frontal. En cada una de estas alternativas, el movimiento del visitante se hace más perceptible en términos de profundidad, sea entrando lateralmente u ortogonalmente, con el incremento de varias capas que miden la progresión. En el transcurso de este ingreso multiplicado se hace difícil determinar donde comienza o termina la condición de paso porque son los mismos entrantes del edificio que se definen en parte dentro y en parte fuera. A diferencia de las secuencias dentro / fuera que son alcanzadas a través de la interpenetración por adición de un volumen definido, la secuencia dentro / fuera, de estos croquis, interpenetra definiendo el volumen. El ingreso se marca así por un sistema de notación, de orientación y dirección que interrelaciona distintas entidades físicas tales como los patrones de suelo, el emplazamiento de los muros, etc.

•

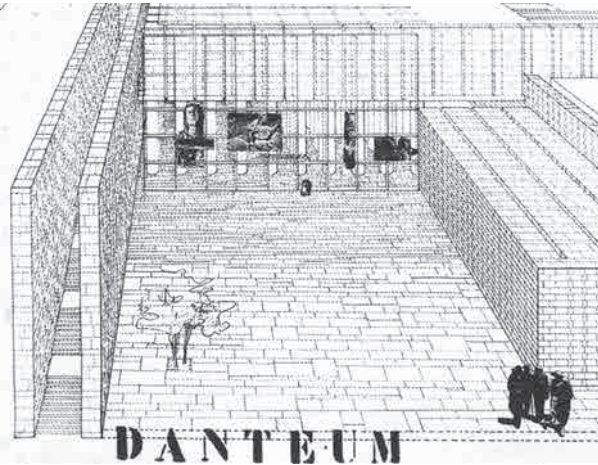
Tercera aproximación. "Esquema A" (AGT, 47/15/B, fig. 58), fase alternativa del proyecto. El croquis de planta (2) no jerarquiza de manera absoluta un ingreso que pueda conducir y marcar el ritmo del visitante durante la trayectoria de la exposición. Por otra parte, el tramo que va de la entrada hasta la sala del infierno cubre un recorrido excesivamente laberíntico para una trayectoria meramente circular que divide el rectángulo mayor en dos rectángulos alargados. En un segundo croquis, sin número de catalogación (fig. 69), la planta guarda una estrecha consonancia con el croquis de la planta del esquema A, a pesar de encontrarse radicalmente simplificado: la sala del infierno y la biblioteca están delimitados por un cuadrado; el brazo de uno de los muros de la caja de la escalera se pliega a 90 grados difuminándose en una alineación de pilastras que definen uno de los lados del acceso;⁸² los muros paralelos todavía se encuentran dibujados pero en su trayectoria son remplazados por filas de columnas (las cuáles doblan a cien su número con respecto al croquis del "esquema A"); por último, el trazo de una línea al medio del rectángulo indica (a mayor escala y en un solo movimiento) la intención de sinuosidad laberíntica que se trazaba en el anterior croquis para llegar a la misma sala, con ella también se comienza a definir un lado de los rectángulos áureos pareados. En el croquis de perspectiva, ubicado en la parte inferior, se evidencia con mayor

82: Aquí aparece un indicio que marca la posición del muro exterior. La pilastra que en concepto debería cerrar la escalera de salida es desplazada hacia delante por detrás del muro, sustituyendo al hito anotado con la palabra "Virgilio" en el croquis de alzado del esquema A. En la *relazione* el bloque monolítico será designado como el símbolo del *Veltro* (Mussolini), "[...] the messenger of God who would reestablish the 'missing imperial authority' while restoring the spiritual purity of the Church that had been 'contaminated by the prerogatives of the Empire'", (R. Etlin. *Modernism in Italian...*, *op.cit.*, p. 540). El *Veltro* es anunciado por Virgilio en el primer canto del Infierno.



71

71. *Il Danteum* [1938]. Croquis sin número de catalogación, (Archivo Giuseppe Terragni).

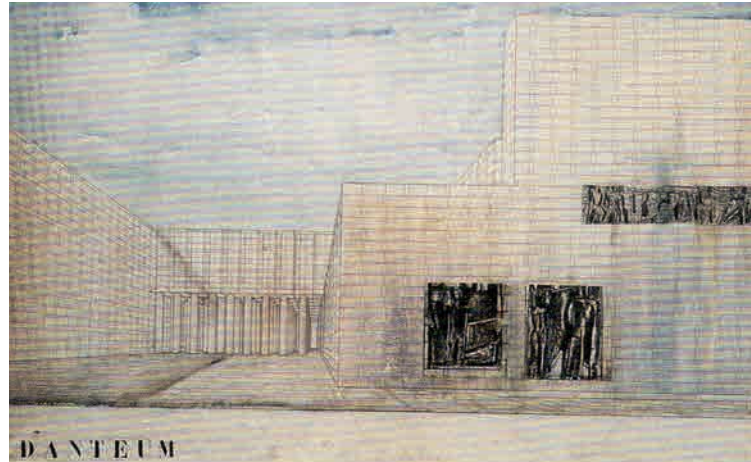


72

72. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938]. *Tavola 17*, perspectiva, detalle del patio, (Terragni, 1991:85).



74



73

73. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938]. *Tavola 19*, perspectiva, vista de la sala de la selva desde el ingreso, (Schumacher, 2004:11).

74. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938]. La maqueta, vista de la fachada posterior. Ingreso a la biblioteca, (Baglione; Susani, 2004:141).

83: Nótese que los pilotes, que se trazan en el lado que da hacia la caja de escaleras, van disminuyendo de altura de una esquina a otra. Este croquis se configura como el único indicio gráfico de la inclinación del terreno en la que se asienta el Danteum.

84: A diferencia de la maqueta, donde el muro que oculta la sala del infierno es sustituido por cinco figuras de mármol dispuestas como el coro de una tragedia griega: "The figures represent the damned writhing in agony and are a prelude to what lies beyond this "gate of Hell." In Dante's poem there is an inscription over the portal to Hell, "Lasciate ogni speranza, voi che entrate" (...). It is the best-known phrase from entire Comedy and perhaps because it is so well known, Terragni refrained from inscribing it over the portal to his Inferno", (T. Schumacher. *Terragni's Danteum...*, *op.cit.*, p. 49). De haber sido incluidas en la perspectiva su presencia habría auspiciado un mayor sentido de discontinuidad: "El coro es la figura de la discontinuidad, de la diferencia, de la no participación. Sin duda una misma matriz ha formado el templo dórico y la tragedia", (J. Quetglas. *El horror cristalizado...*, *op.cit.*, p. 60).

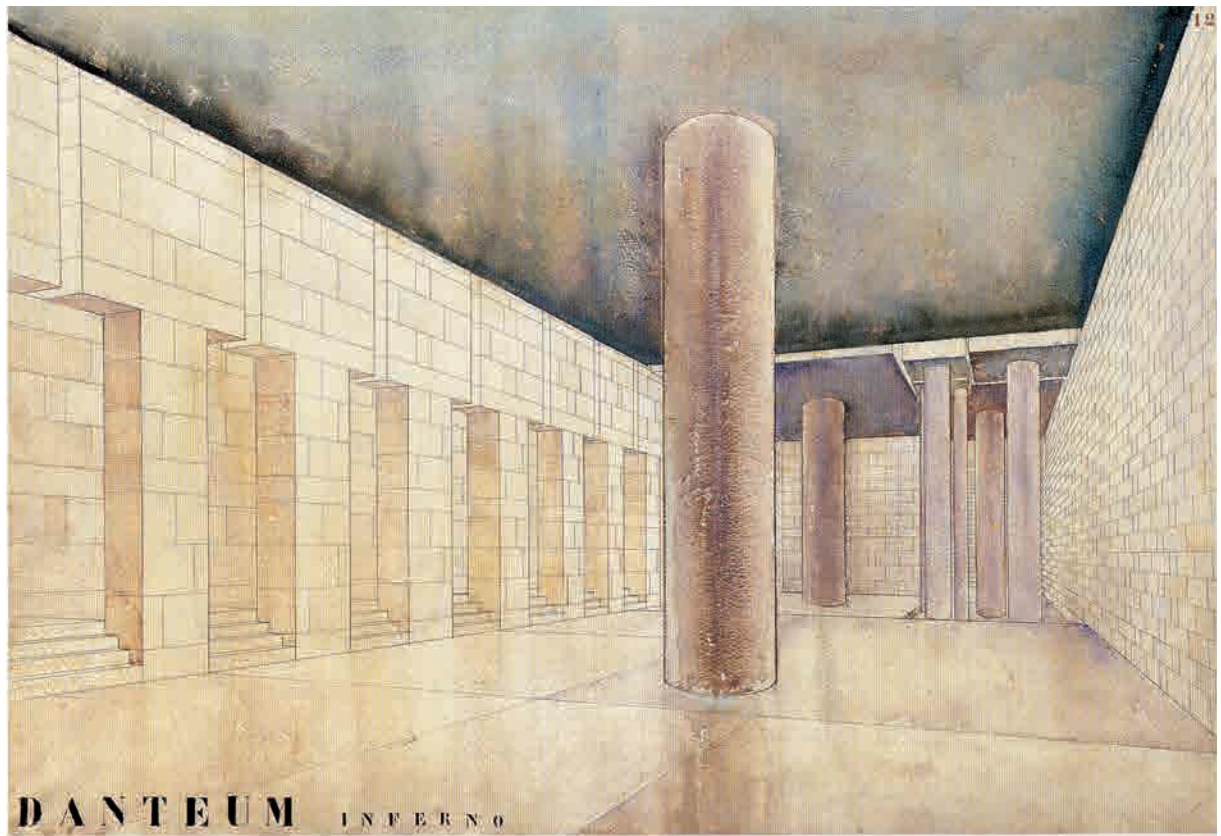
nitidez los cambios realizados en la planta baja. La abertura de la escalera de salida marca el mismo ritmo sincopado del ancho de las pilastras que avanzan hacia el acceso principal. La sala del infierno y la selva están todavía al descubierto, las cuales serán progresivamente cerradas, como detallan dos croquis más de estudio no catalogados: en el primero (fig. 70), la sala del infierno está totalmente clausurada, se definen los rectángulos áureos pareados y la cuatripartición del rectángulo. Una de las cuatro partes está exenta de muros y de cobertura.⁸³ En el segundo (fig. 71), se retiene un breve estudio sobre los tramos de la escalera de salida, "Virgilio" es simbolizado por un árbol, la masa cierra ya todo el volúmen.

•

Perspectiva (*tavola* 17, fig. 72). Zoom sobre el patio. El mismo encuadre y el mismo punto de fuga de la perspectiva de la *tavola* 18, esta vez se ha eliminado el muro de pilastras, su emplazamiento queda señalado al pie del grupo de personas dibujadas en primer plano. El pasaje imprime su dirección con su longitud y relativa estrechez, el preámbulo necesario para suministrar una deliberada separación de sus inmediaciones. El patio al cual van desembocando las figuras humanas se extiende generosamente, su amplitud, más que direccional es estática por implicación de los planos paralelos dispuestos en derredor suyo. En la imagen los muros laterales que cercan el patio coadyuvan también a conseguir este propósito.⁸⁴ El único sentido de discontinuidad lo ejerce la inserción del *telai*o. El piso del patio es una plataforma dura, exigencia intuitiva de reposo y orden, de emplazamiento mensurable, pero también de extensión, de continuidad, puesto que el suelo pertenece a la vez al volumen horadado que va por delante de él. El piso augura la posibilidad de proseguir, el *telai*o enmascara esta posibilidad.

•

Toma uno. La Selva, (*tavola* 19, fig. 73). El punto de vista alineado a uno de los muros incrementa el carácter monolítico de la sala, su apariencia es similar a la de un templo funerario generado más por la sustracción de materia que por la composición rigurosa de sus elementos. La multiplicación ortogonal del propileo frontal hace perder toda dimensión mensurable en la dirección que se avance. El paso libre que se abre frente al punto de vista, y que termina con el cerramiento del muro del fondo, brinda una referencia espacial sobre la dirección de la visita. Al interponer la planta y la sección sobre esta imagen, se entenderá que la unidad del volumen está al servicio de una dialéctica refinada entre la masa y su disponibilidad como espacio de transición. El principal punto de referencia, el muro que se ve en la perspectiva



75

75. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938].
Tavola 12, perspectiva de la sala del Infierno, (Terragni, 1991:146).

y evita la fuga de toda mirada, es en realidad una abertura que induce, deliberadamente, la experiencia de transición por medio del vacío que abre entre las columnas para correlacionar el movimiento con lo que se ve y se deja de ver, entre la opacidad y la transparencia, entre el recuerdo y el olvido de la que se ha dejado fuera. La sala de la selva provoca el último índice de separación física con respecto al exterior. Las demás salas serán totalmente escindidas de toda referencia externa. La Biblioteca. De la sala de las cien columnas el visitante tiene la opción de entrar al centro de estudios dantescos (fig. 74). En el plano, este espacio se rotula simplemente con el nombre de la biblioteca. El espacio pese a ser el objetivo principal del encargo es relativamente pequeño si se lo compara con el resto del edificio. El esquema que lo representa en planta es vago, tanto que ni siquiera sus entidades funcionales pueden ser deducidas. La retícula del rectángulo áureo se manifiesta por el muro que modula y divide el espacio, guiño que anticipa su pleno acontecimiento en la planta superior, la sala del purgatorio. El cuadrado mayor parece hundirse ligeramente en la tierra, mientras que en el rectángulo sobrante las pilastras se instalan como instrumento de medida y límite. Las reservas sobre el funcionamiento de este espacio es extrapolable a la falta de una destinación práctica para las tres salas, y a la ausencia de estancias de control o de servicio en todas las plantas.⁸⁵

•

Toma dos. Perspectivas de la sala del infierno y la sala del purgatorio (*tavolas* 12, 13; fig. 75, 76) La sensación especular de ambas imágenes va tejida por el mismo encuadre y la misma profundidad de campo. Sin embargo, la altura del punto de vista no es la misma. Mientras en la perspectiva de la sala del infierno va muy por debajo de la altura media de la sala -acentuando el sentido de ascenso- en la perspectiva de la sala del purgatorio se sitúa ligeramente por debajo de la mitad de la altura de la sala, desajustando todavía más la simetría entre suelo y techo, subrayando lo ascendido y lo que falta por ascender. Además, en planta, la dirección de los puntos de vista va a contramano, el choque de tal inversión hace ambigua conceptualmente la idea de imagen especular que rodea a estas dos perspectivas.⁸⁶ Sucede que mientras la condición de la sala del Infierno y la sala del Purgatorio es análoga por medio del factor común de su geometría,⁸⁷ es inversa en su esencia escatológica: la dirección simbólica y antitética de sus respectivas fuerzas de gravedad.⁸⁸ "Occorre adesso aggiungere la rispondenza fisica, materiale, plastica tra il 'vuoto' del baratro infernale e il 'pieno' della mistica montagna del Purgatorio".⁸⁹ Sala del Infierno. El suelo es so-

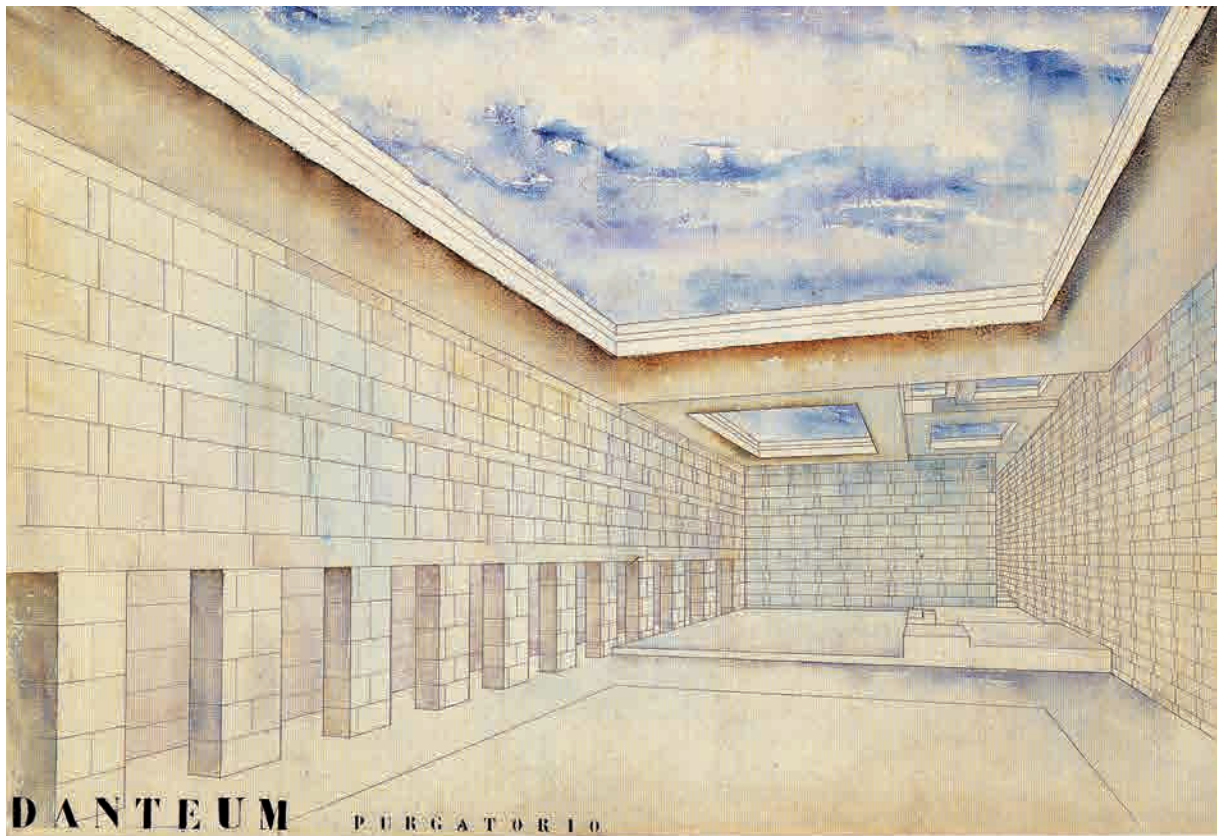
85: Cfr. C. Baglione. "1938-40. Progetto per il Danteum, Roma", en C. Baglione; E. Susani. *Pietro Lingeri...*, *op.cit.*, p. 264).

86: "Recordemos que Kahn dibujaba un mismo modelo desde dos puntos de vista enfrentados, dos dibujos, una plaza, luz y sombra complementándose, un mismo instante. Terragni dibuja dos espacios diferentes desde un mismo punto de vista, dos dibujos, dos espacios, cielo y tierra complementándose, parte de una secuencia, de un único recorrido". (C. Pesqueira. "Del lenguaje escrito al lenguaje mudo. Los dibujos del Danteum de Giuseppe Terragni, Roma 1937", en J. Aparicio. *El Danteum. Roma, 1938-1940*. Madrid, Editorial Rueda, 2004, p. 112).

87: "Abbiamo già rilevato il parallelismo tra la topografia morale dell'Inferno e quella del Purgatorio riassunto dalla legge numerica del 7", (P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, *op.cit.*, p. 25).

88: Para J. C. Arnuncio esta gesta simbólica crea una disposición conceptual cercana a la modelización de un teorema abstracto entre gravedad y forma arquitectónica. Cfr. J. C. Arnuncio. *Peso y levedad...*, *op.cit.*

89: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, *op.cit.*, p. 25.



76

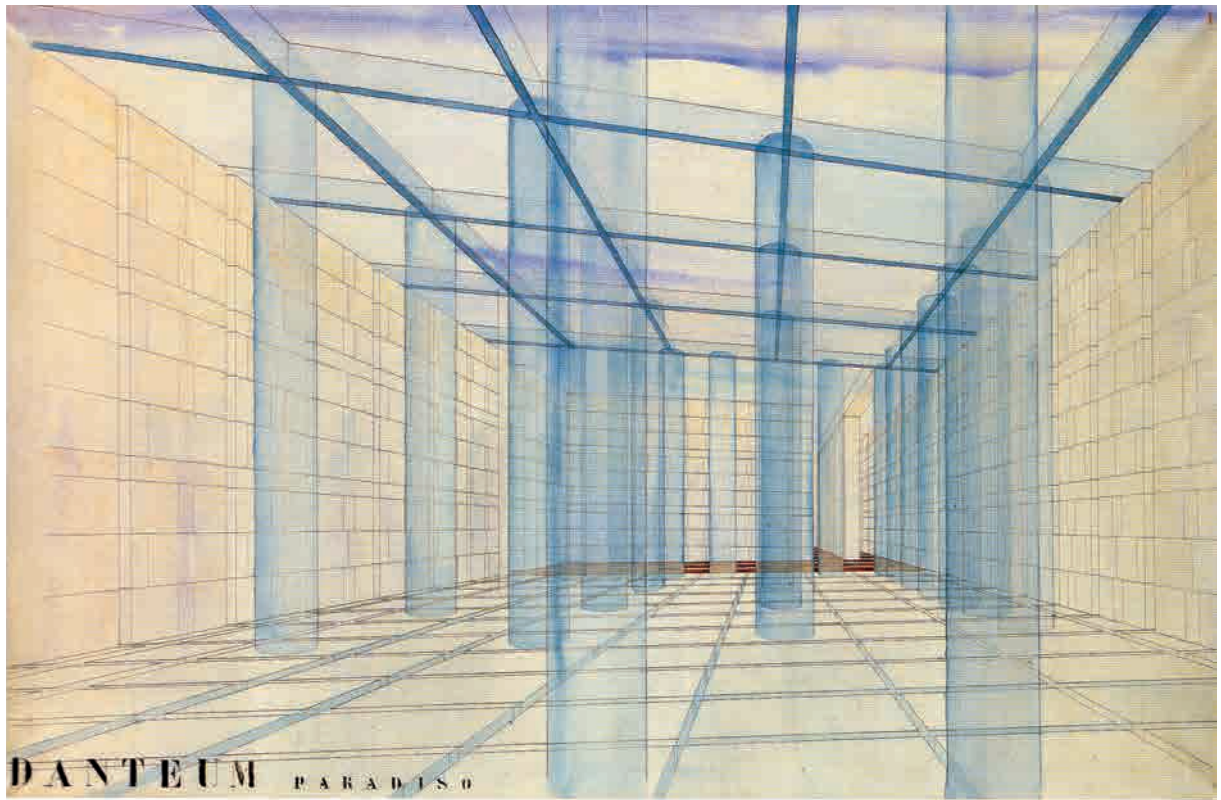
76. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938].
Tavola 13, perspectiva de la sala del Purgatorio,
(Baglione; Susani, 2004:147).

metido a un ligero y progresivo descenso en espiral para figurar el sentido funesto del hundimiento moral del espíritu. La inestabilidad del suelo se amplifica, tridimensionalmente, con la progresión en espiral de las siete columnas puestas respectivamente sobre cada plataforma. A pesar de esta densidad matérica el visitante es absorbido por la partición del espacio, que acelera el trayecto de manera vertiginosa hacia el vórtice de la espiral. Ya no es un simple espacio interior, su interioridad se ve agitada por la rotura lumínica provocada tanto por su envoltura externa como por su constitución interna. Tal ejercicio proyectual de formación, transformación y restitución delata la construcción arquitectónica de todo el Danteum, donde cada forma espacial es la suma de una descomposición previa de elementos a instancia de su autonomía constructiva. La espiral en tres dimensiones al igual que el Danteum es un ensamblaje mecánico de piezas completamente independientes. Sala del Purgatorio. El suelo es partícipe de un ligero y progresivo ascenso en espiral que realza el proceso de purgación espiritual. Los recortes celestes sustituyen a las losas que ocultan el cielo en el infierno, y a diferencia de su equivalente, la luz ya no quiebra la espiral que forman las coberturas, sino que son los recortes de la cobertura en espiral los que dan forma a la luz permitiendo su ocupación y la fabricación tridimensional de las siete plataformas. El cielo adquiere mayor protagonismo, el espacio es estable pero no estático, en tanto la construcción de la montaña de peldaños no se detiene en su cima sino que se transmite hacia lo alto, hacia el cielo. La implantación serena de su geometría tiene una significación mucho más amplia que la derivada de su aspecto puramente útil en una disposición arquitectónica: los planos horizontales en ascensión vertical indican simbólicamente la primera condición de cualquier sistema de organización formal e incluso espiritual.⁹⁰

•

Toma tres. Perspectiva de la sala del Paraíso (*tavola* 14, fig. 77). En esta perspectiva más que en ninguna otra, se da una serie de informaciones que contrasta con la que obtenemos de otros dibujos o simplemente de la maqueta: (1), en la perspectiva se prescinde de la cubierta de la antesala, de esta zona queda solamente una viga que se prolonga desde las pilastras de la sala del Imperio hacia las columnas de cristal; (2), las columnas de cristal del primer plano se ubican arbitrariamente sin correspondencia en planta; (3), el bastidor de vigas de vidrio que forma el techo no debería estar apoyado sobre las columnas de cristal, ni pasar por medio de las pilastras laterales. En la planta el número de vigas que se entrecruzan suman dieciocho, nueve en un sentido y nueve en el otro, en vez de las ocho entrecruzadas que figuran

90: Para S. Paviol la arquitectura del purgatorio es la síntesis teórica del Danteum y su modelo conceptual: "En matière d'architecture, le Coeur du projet, c'est le purgatoire: lieu chanté par Dante comme lieu des manifestations artistiques et de la métamorphose intérieure à la lumière du soleil. Il tient la géométrie des formes spatiales de l'Enfer et la luminosité du paradis. Mieux, la spirale logarithmique tient ensemble abstraction et organicité, comme un tout insécable. La révélation du Danteum est là. Elle n'apparaît pas au Paradis." (S. Paviol. *L'invention d'un espace...*, op.cit., p.123).

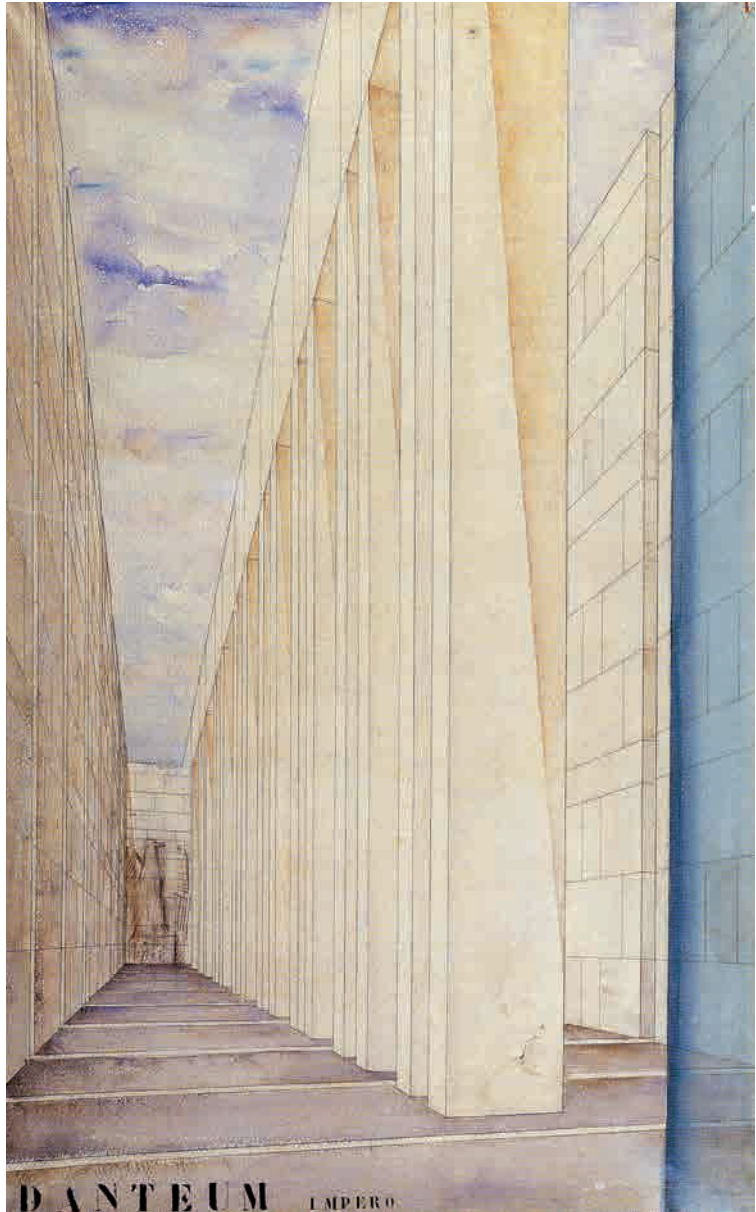


77

77. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938].
Tavola 14, perspectiva de la sala del Purgatorio,
(Baglione; Susani, 2004:147).

91: Esto sin contar las distintas acepciones simbólicas que se pueden adherir al uso de la columna en el proyecto: "Las columnas del *Danteum*, por ejemplo, son al mismo tiempo los lisos cilindros de los *pilotis* le corbuserianos y las columnas de la antigüedad clásica, en las proporciones del orden dórico, carentes de éntasis, pero dotadas de capitel. Son *todas las columnas que siempre han sido*. Y son también el círculo, símbolo de perfección y máxima figura geométrica. Dispuestas en serie, las columnas se convierten en un 'pórtico' (el término es de Terragni), donde el muro quebrado situado en la parte superior cumple la función de frontón. Dispuestas en grupos, las columnas representan el ritual de iniciación y el recorrido de purificación bien conocido a través del *revival* de formas egipcias de los pabellones del siglo XVIII; una ritual de iniciación implícito en el programa del *Danteum*", (T: Schumacher. "Terragni y Dante...", *art. cit.*, p. 129).

en la perspectiva; (4), las nueve filas de bloques que forman el pavimento en planta aumentan su número a once en la perspectiva. La equivocidad de estos cuatro puntos puede ser entendida por el deseo de mantener la continuidad conceptual del patrón geométrico de las tres salas: (1) Al situar el punto de vista por detrás del muro que encajona la escalera, quitar la cobertura y aumentar las filas de pavimento se consigue una profundidad de campo equiparable a la proporción del rectángulo áureo de las otras dos salas. (2) La sala del Paraíso no es inestable como el Infierno, ni dinámica como el Purgatorio. Todo en ella es estable y estático. Tiempo de quietamiento que la modulación de las vigas y las columnas de vidrio traban. (3) Ahora bien, si no se opta en la construcción de la perspectiva por trazar todas las vigas indicadas en la planta como en la maqueta, es porque la trama, similar a la del pavimento, hubiera ensombrecido la iluminación que se le otorga a la sala. Sala del Paraíso. Si la sala del Infierno muestra que con el mismo elemento constructivo puede configurar la variedad y la especificidad de un espacio determinado, la sala del paraíso evidencia que un mismo elemento constructivo puede significar una cosa completamente distinta según su ubicación y su composición material.⁹¹ Las columnas del paraíso son parte de un lento proceso de crecimiento simbólico de su realidad material: de las columnas de piedra del nivel inferior hasta las columnas de cristal del nivel superior. En este proceso la columna no se desmaterializa, es la luz en éxtasis voluptuoso quien se acomoda a la materia idónea. Una luz que ya no es leve ni aérea, que atrapada en la columna muestra la gravedad de su propio peso. Por otra parte, la retícula del suelo, constituida por las hendiduras que aíslan cada uno de los bloques soportados por cada una de las cien columnas de la sala de la selva, está rellena con lamas de vidrio que se prolongan por entre las pilastras hasta llegar al techo, donde convertidas en vigas de vidrio, reproducen la retícula del suelo. La materia pétreo horadada, rasgada, abierta, deja paso a la densidad virtual de esta estructura de vidrio. Luz y cielo resuenan en los reflejos de estas lamas, la estructura vítrea es ahora la que sostiene la sala. Lo más virtual es ahora lo más real, misteriosa facultad de recomponer la propiedad material. Así, luz y cielo llenan la sala del paraíso, su representación se torna obligatoriamente redundante: soportes de luz en la que se apoya la bóveda celeste. Prisma reflectante que confunde y finge la presencia física de la luz y el cielo con la acepción divina de su representación alegórica. La luz y el cielo son continentes y son contenidos, ubicuidad sin dentro ni fuera. Las columnas de vidrio refractan el espíritu de esta nueva organización espacial y constructiva.



78

78. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938]. *Tavola 15*, perspectiva de la sala del Imperio, (Baglione; Susani, 2004:147).



79

79. E. Persico, M. Nizzoli, G. Palanti, *Salón de honor*, VI trienal, Milán, 1936, (Ciucci; Muratore [a cura di], 2004:307).

92: "Eagle of Caesar, Eagle of Dante..." the vision Roman symbol sublimated in the skies of Dante." (R. Etlin. *Modernism in Italian...*, *op.cit.*, p. 540).

93: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 12.

94: En planta esta sala, jaloneada por filas de pilastras que producen un ritmo que subraya la condición longitudinal y dinámica del espacio, guarda relación "[...] con un entendimiento heterodoxo del canon clásico, al que sin embargo podemos encontrar precedentes desde Paestum", (J. C. Arnuncio. *Peso y levedad...*, *op.cit.*, p. 169). Sin embargo, el énfasis de su monumentalidad clasicizante lo conecta visualmente a la "Sala della Vittoria" de la trienal de Milán de 1936, dedicada a la victoria en Etiopía y a la declaración del Imperio. El proyecto fue elaborado por Eduardo Persico, Marcello Nizzolli, y Giancarlo Palanti. Marcelo Nizzolli fue colaborador del proceso de ejecución de la carpeta final del Danteum presentada al Duce. (Cfr. T. Scumacher, 1980; R. Etlin, 1991).

•

Toma final. Perspectiva de la sala del Imperio (*tavola* 78, fig. 15). Todas las perspectivas de las salas del Danteum colocan, en la parte derecha y al fondo, el umbral que liga conceptualmente la mirada con lo que ha de venir a continuación. La perspectiva de la sala del Paraíso no es la excepción, la dirección del punto de vista se va junto con el color rojo del piso hacia el lado derecho donde se encuentra la sala del Imperio. Desde la perspectiva del Infierno hasta la perspectiva del Paraíso el punto de vista también se ha ido desplazando de derecha a izquierda. En la perspectiva de la sala del Imperio el punto de vista está totalmente a la izquierda del encuadre, y el fondo principal está sobre el mismo lado. En lugar de un posible umbral por donde continuar se erige la figura de un águila imperial,⁹² verdadero fin de la peregrinación.

Questa sala di fondamentale importanza spirituale viene in tal modo a rappresentare il nocciolo dell'organismo costruttivo risultando dalla somma degli spazi tolti in misura progressiva alle sale dell'Inferno, Purgatorio, e Paradiso. Si potrebbe quindi interpretare quale la navata centrale del tempio che sovrasta le minori e a queste dà luce.⁹³

El estrecho pasillo de la sala del Imperio se configura como una larga nave central flanqueada en sus costados por dos series paralelas de pilastras. La tercera pared, que cierra el fondo del pasillo, es maciza. En el eje de simetría del vector longitudinal de este sala se levanta una hilera de parejas de pilastras de gran esbeltez que delinearán, desde la sala del Paraíso, la continuación de la última hilera horizontal de columnas de vidrio en dirección al Coliseo, primera interdependencia entre el Paraíso y el Imperio. El ángulo de la imagen restringe y aprieta la textura espacial de las pilastras hasta convertirlos casi en muros continuos, los haces de luz paralelos que se estrellan contra el pavimento contrarrestan el efecto. La gran longitud de esta "sala de honor" tiene el aspecto de una larga avenida, flanqueada por lienzos repetidos,⁹⁴ que recortan inmaculadamente la luz y el cielo pero también el rojo sangre del pavimento, testimonio del sacrificio realizado por los soldados italianos muertos en combate, reflejo y segunda interdependencia entre el Paraíso y el Imperio.

•

Breve colofón sobre el descenso final. Último tramo: el vector formado por las pilastras emparejadas y las columnas de cristal conduce al visitante a la puerta de salida, detrás de ella le espera una escalera que

lo conducirá hacia la calle.⁹⁵ La escalera se hunde como un estrecho desfiladero, el vértigo reproduce la caída eterna, el sacrificio vitaliza el movimiento cíclico y perenne de la alegoría imperial. Al descender, el visitante se tropezará con el inmóvil bloque de mármol, puerta erecta predispuesta a no sellar jamás la salida.

6. (soportes)

El método proyectual, tanto de Lingeri como de Terragni, siempre fue determinado y establecido por un sólido conocimiento técnico, ambos fundieron el proceso mental con el pragmático. La traza del edificio para ellos, incluía tanto el proyecto como la construcción, la concepción como la realización. Bien se sabe por otra parte, que el Danteum no se levantó de su impronta sobre el papel y al igual que el carácter fragmentario de la *relazione* teórica, de la nebulosa ausencia de detalles y croquis, el Danteum se presenta inconcluso. Sin embargo, todo ello no es óbice para negar que el proceso proyectual siempre estuvo ligado a la factibilidad de ser construido,⁹⁶ el punto muerto de la primera condición no impide realizar algunas conjeturas sobre el proyecto desde la perspectiva de su posible realización práctica, como esfuerzo por resolverlo desde la técnica constructiva y como recurso retórico para anunciar el rendimiento profético y espiritual de los materiales autárquicos con los que se pretendía construir.

•

Autarquía. Como resultado de la agresión a Etiopía, la Sociedad de Naciones decreta, el 7 de octubre de 1935, sanciones económicas contra Italia, bloqueando el abastecimiento de acero y de otros materiales o productos que puedan ser utilizados en la industria bélica. La respuesta italiana es la declaración del estado de autarquía, autosuficiencia económica, que a causa de la imposibilidad de importar recursos del exterior, recurre al uso exclusivo de los productos nacionales. "For architecture, this meant the use of either traditional. Native materials, such as travertine and marble, or new materials from Italian industry, such as aluminium".⁹⁷ En octubre de 1937, se aprueba por decreto la restricción del uso del cemento armado en inmuebles de alojamiento que sobrepasen los cinco niveles de altura.⁹⁸ A finales de 1939, la interdicción será extendida a todas las construcciones, a excepción de las realizadas por los grandes ministerios. Tales acontecimientos terminan por afianzar, aún más, la brecha existente entre la formación de arquitectos

95: "Dante had no need to exit his *Comedy*; he could simply declare his ineffable vision of God in Paradise and declaim his inability to come to grips with the vision. The *Comedy* closes there. Terragni, on the other hand, had to get the visitor out of the Paradise and back down to the street. He does this by allowing the visitor out of the Paradise and back down to the street. He does this by allowing the visitor out the Paradise and back to the street", (T. Schumacher. Terragni's Danteum..., op.cit., p. 56).

96: Como lo demuestra el informe preliminar de mediciones y presupuesto de la obra contenido en la *Relazione Finanziaria*, en el *Archivio Storico Capitolino*, Roma. Fondo fotográfico: ALBUM IX (1) [incluye la *relazione* del proyecto, la *relazione* financiera y una serie de 16 fotografías de los dibujos]. Véase también: G. Ciucci; S. Pasquarelli. "Un documento inedito...", *art. cit.*

97: R. Etlin. *Modernism in Italian...*, op.cit., p. 485.

98: I. Bartoli. "L'edilizia all'esame autarchico", en *Casabella* 132, 1938.

99: Cfr. G. Pagano. "Variazioni sull'autarquia architettonica (I)" [*Casabella* 1938]; "Variazioni sull'autarquia architettonica (II)" [*Casabella* 1938], en C. De Seta. *Architettura e città...*, op.cit.

100: S. Poretti. "Modernismi e autarchia", en G. Ciucci; G. Muratore (a cura di). *Storia dell'architettura italiana*. Milano, Electa, 2004.

101: T. Schumacher. *Giuseppe Terragni...*, op.cit., p. 29.

102: "Su questo tema nel mondo dei tecnici (in collaborazione singolarmente affiatata con gli architetti) sono in corso appassionati esperimenti che, sulla scia delle prime restrizioni ufficiali che hanno già -il 22 novembre 1937- proibito il cemento armato negli edifici di abitazione fino a cinque piani, propongono solai poco o affatto armati, oppure con improbabili armature sostitutive del ferro (dal legno, all'amianto, al bambù...)", (S. Poretti; T. Iori. "I progetti romani e l'autarchia", en C. Baglione; E. Susani. *Pietro Lingeri...*, op.cit., p. 90).

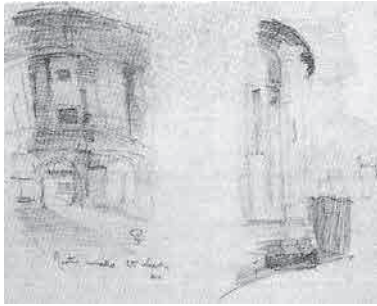
103: La restauración de este monumento vendrá un año más tarde, las obras terminaran en 1932.

104: Para Sophie Paviol en este dibujo yace la relación entre la "retícula" y el "muro", gesto que será representado años más tarde en la Casa del fascio, Cfr. S. Paviol. *L'invention...*, op.cit.

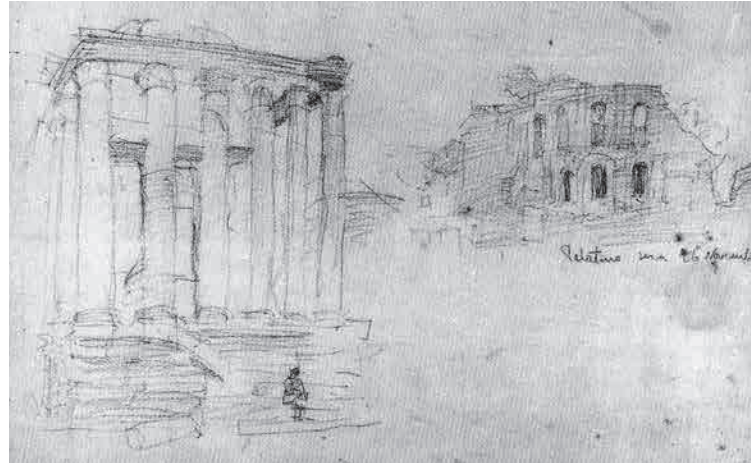
tradicionalistas y el bando moderno.⁹⁹ La construcción moderna es contenida en el ámbito de la sustancial autosuficiencia económica del país: exclusión del acero y el concreto armado, y largo empleo de la piedra, el mármol, el vidrio, el aluminio, etc. En esta perspectiva, se configura la línea de actuación edilicia de la modernidad arquitectónica italiana de esos años: revestimiento, polimaterismo (el caso del vitro cemento), retórica muraria, etc.¹⁰⁰ Y si bien, no es posible establecer con certeza "[...] se l'autarchia abbia veramente cambiato il corso dell'architettura italiana, in quanto gli edifici costruiti prima del 1936, erano diversi da quelli dell'Europa del nord, e quelli costruiti dopo subirono l'influenza di molti altri fattori",¹⁰¹ es indudable que la restricción autárquica y la política arquitectónica del régimen consolidan los caracteres del llamado "stilo littorio" fundado sólidamente sobre la continuidad de la tradición y la idea de una "arquitectura nacional". La instancia de la modernidad, directamente referida a la experiencia internacional, irá encontrando menos espacio, incluso, a pesar del intento por parte de los arquitectos modernos, por crear un sistema constructivo autárquico como enésima propuesta para una moderna *Architettura di Stato*.¹⁰²

•

Cuaderno de notas de Giuseppe Terragni, Viaje a Roma. 25-11 1925 (AGT, álbum 1925). Por la tarde Terragni visita la zona arqueológica de los foros imperiales y el palatino, realiza un esbozo del teatro Marcelo y de una columna del templo de Vesta, (fig. 80). Vistas parciales, detalles discontinuos. La columna, el arco, el muro. El esbozo del teatro Marcelo está aún sin la liberación de los postizos que la llenan.¹⁰³ Las arcadas cubiertas por ladrillos ahuecan dos ventanas en cada arco. En medio de esta superficie muraria se va delineando nítidamente la estructura que sobresale de la base por entre las sombras del dibujo. El muro se desmaterializa, solo arco, solo columna.¹⁰⁴ 26-11-1925 (AGT, álbum 1925). La tarde siguiente Terragni pasa por los mismos lugares del monte palatino, deteniéndose frente al templo de Antonino y Faustina, (fig. 81). Esta vez la mirada es más distanciada, pero insiste en interrogar el principio del objeto arquitectónico desde sus elementos constituyentes. El templo se reduce al pórtico de seis columnas. La verticalidad áulica de la columnata define el lugar, lo mide con su presencia. En la misma hoja el croquis de otro monumento romano, el rápido esbozo levanta un lienzo mural: la masa y sus perforaciones, llenos y vacíos, el paradigma de la arquitectura romana se expone frente a la esbeltez de la columnata, ambos elementos son dados simultáneos y sin jerarquía. Co-honestidad entre el principio del muro y aquél de la columna.



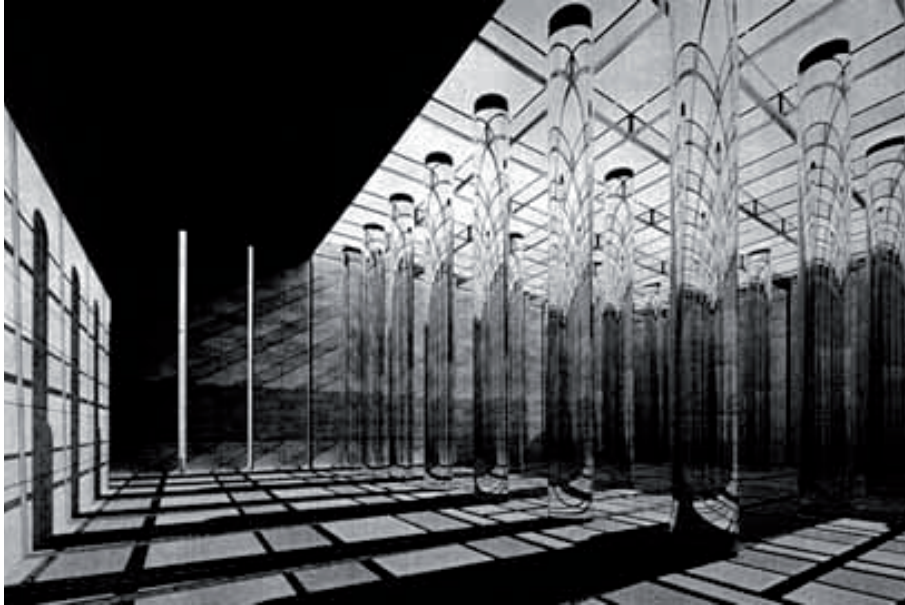
80



81

80. G. Terragni. Vista del templo de Vesta y del teatro Marcello, Roma, 25 de noviembre de 1925 (AGT, álbum 1925), (Ciucci [ed.], 1997:80).

81. G. Terragni. Vista del palatino, Roma, 26 de noviembre de 1925 (AGT, álbum 1925), (Ciucci [ed.], 1997:78).



82

82. Sala del Paraíso. (Recreación virtual de M. Nagakura, 2004).

105: *Archivio Storico Capitolino*, Roma. Fondo fotográfico: ALBUM IX (1).

106: "These samples were being used by Lingeri office in the mid-1970s as ash-trays", (T. Schumacher. *Terragni's Danteum...*, *op.cit.*, p. 59 [nota: 61]).

107: G (abriele). M (ilelli). "1938-1940. Proyecto para el Danteum en Roma", en G. Ciucci (ed.). *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 571. En la misma ficha G. Milelli aporta más datos sobre la inviabilidad de las columnas de vidrio. Incluso los sistemas de montaje por piezas, en 1938, difícilmente podrían haber satisfecho esta exigencia. "Haciendo una interpretación bastante libre de la definición de 'ladrillos de vidrio pulidos' podríamos pensar que se trata de elementos parciales de vidrio, bastante finos y curvos, que se irían uniendo hasta formar un círculo, es decir formando un báculo cilíndrico al que se sobrepondrían otros mediante sucesivas juntas hasta llegar a la altura deseada. Pero siempre según la opinión de los expertos, habría habido, debido a las dimensiones, problemas irresolubles derivados de las tensiones producidas por las dilataciones térmicas en el material y en las juntas. Y análogamente habría sido imposible garantizar el mínimo de resistencia de una estructura de este tipo simplemente por su propio peso", (*ibidem.*).

Breve resumen del "Preventivo e Computo metrico per la costruzione sulla via dell'Impero in Roma".¹⁰⁵ Sala de la Selva. Las columnas debían construirse con bloques monolíticos de toba (mármol travertino). Las separaciones, en largo y ancho de la cobertura de la selva y del correspondiente pavimento de la sala del Paraíso, debían estar rellenas con sutiles lamas de vidrio. Sala del Infierno. Las siete columnas que describen la espiral del infierno debían ser la suma de bloques monolíticos de toba. Las porciones cuadradas de cobertura y pavimento relativas a cada una de ellas, debían estar construidas con estructura metálica y lastras de granito. No viene explicado la manera precisa de ensamblaje. Sala del Purgatorio. Las claraboyas dispuestas proporcionalmente en espiral debían estar provistas de grandes cerramientos metálicos corredizos horizontalmente y escondidos en el interior del plano de cobertura. Sala del Paraíso. Las pilastras cuadradas también debían ser construidas en bloques de toba. La separación existente entre ellas rellenas y cerradas con lamas de vidrio. Las treintaitres columnas de la sala del paraíso estaban en fase de estudio por la Sociedad Saint Gobain de Pisa.¹⁰⁶ La cobertura, también ella transparente, debía componerse con arquitrabes en vidrio y acero alternados con ladrillos de vidrio con doble cámara de aire. "En ambos casos se trata de indicaciones que no explican mucho, en espera quizás de una posible solución, y que en la práctica llevarían al uso de materiales convencionales como el vitrocemento".¹⁰⁷ El resto de muros llenos que delimitan el edificio y el recorrido de las salas debían ser construidos igualmente con bloques de toba, la junta unida y asegurada con anclas de sujeción de bronce, una débil costura que favorecería la estabilidad respecto a las fuerzas horizontales. El breve elenco de los elementos que conforman el Danteum es muy significativo: en ningún punto del informe es previsto el empleo de morteros, acabados o revestimientos. La construcción es enteramente en seco: aparejos y bloques de piedra, metal y vidrio; anulada la escala cromática, el grano y la textura quedan sintetizados en tres adjetivos: vacío, lleno y transparente. Los bloques monolíticos de toba o mármol evocan la construcción imperial romana basada sobre obra muraria, el vidrio incorporado entre los paramentos de travertino parece resolver la afinidad entre la construcción moderna y la antigua. Sin embargo este modelo constructivo rompe el enlace trífido del trabajo en mampostería. La serie de sutiles cortes concisos practicados sobre el sistema murario también son aplicados sobre las cubiertas, el ejemplo más significativo es la partición en pedazos del arquitrabe de la sala de la selva. Así, cada porción de muro, cada unidad de columna con su respectiva

porción de cubierta, y cada pilastra es prácticamente autónoma.

•

1938. Por la misma época que Lingeri y Terragni vienen desarrollando el Danteum, P. M. Bardi envía una carta a Giuseppe Terragni solicitándole que escriba su opinión sobre las posibilidades contemporáneas de los materiales constructivos autárquicos, que el régimen fascista avala acorde al modelo de autosuficiencia económica impuesto desde 1937.¹⁰⁸ Giuseppe Terragni prepara dos artículos uno sobre el mármol y otro sobre el vidrio, materiales emblemáticos del Danteum. Pero, mientras el artículo sobre el mármol se acoge plenamente al sentido constructivo que Terragni le ha otorgado en la Casa del fascio, el artículo sobre el vidrio cobra un matiz más amplio que realza su importancia dentro de los productos industriales de la Italia autárquica. De esta generalidad, en el tratamiento del tema, resulta sencillo hacer convenir la imagen del Danteum:

Il vetro è una masa amorfa, trasparente, in soluzione solida, costituito da un miscuglio di silicati alcalini con silicati di altre basi [...] oppure è un ritaglio di cielo di luce, fissato magicamente in una superficie perfetta piú pesante della pietra?

Le due definizioni (tecnica e poetica) se contrastano apparentemente servono a tracciare due percorsi illustrativi che ci porterebbero a conoscere i raffinati procedimenti di lavorazione, le doti e le proprietà chimiche e fisiche del materiale: VETRO nell'un caso, la funzione spirituale, artistica della prodigiosa e rivoluzionaria invenzione del vetro nel secondo caso.¹⁰⁹

Para Terragni el vidrio opera en dos sentidos, como objeto por el cuál discurre su arida fraseología técnica y material, y como concepto a través del cual nace su imagen espiritual y poética: luz, refractancia, transparencia, esplendor. En las distintas fases del recorrido del Danteum el vidrio cumple esta disquisición desde su articulación elemental de oposición con las pilastras de mármol, hasta su conversión simbólica en luz, en la sala del paraíso. Ahí, el Danteum sucumbirá plenamente al material como paradigma de la transparencia lumínica. El vidrio se introduce entre el desarrollo del prisma y su interioridad bajo diversos registros: como lama evanescente entre las pilastras, como sombra reticular del cielo transparente que cubre la sala, y sobre todo como columna. Esta última transformación no es nueva en el camino proyectual de Terragni,¹¹⁰ la columna como puro signo, más allá del material que lo contiene, se decanta algunas veces entre su fin práctico y su fin espiritual.¹¹¹ En el caso del Danteum, las columnas de vidrio de la sala

108 "P.M. Bardi a G. Terragni, lettera del 23-6-1938", en E. Mantero. *Giuseppe Terragni...*, op.cit., p. 151. La intención de Bardi no es otra que contrarrestar la ofensiva académica auspiciada por Marcello Piacentini.

109: G. Terragni. "Il Vetro", en E. Mantero. *Giuseppe Terragni...*, op.cit., p. 152.

110: Para G. Milelli el antecedente de las columnas de cristal está en el proyecto para el Monumento de Sant'Elia probablemente para alimentar la fantasía futurista y cierto elementarismo constructivista. A su vez, para T. Schumacher las columnas de vidrio derivarían del fresco de Bertoia en Parma, "la Sala del Bacio" (1566-77). "Nell'affresco si vedono colonne di cristallo che reggono trabeazioni e travi dorate, parzialmente aperte verso il cielo; lo spazio è popolato da figure che danzano, si abbracciano e si baciano", (T. Schumacher. *Il Danteum...*, op.cit., p. 106).

111: En el despacho del secretario del partido, la única sala de la Casa del Fascio, [...] aparece un pilar exento. Un pilar que no está enlucido, ni revestido de piedra, sino que se ha dejado 'visto', tal cual se desencofró. En una nota, Terragni se refiere a su condición tosca inicial; después se sacralizó revistiéndolo de vidrio y añadiéndole una vitrina en la que se mostraban las camisas ensangrentadas de los *squadristi* fascistas, a modo de 'reliquias' de las brigadas encargadas del trabajo sucio durante la fase revolucionaria del régimen. En la nota mencionada, Terragni equipara el hormigón visto con la 'violencia política', confiriendo a la *ossatura* (el esqueleto) del edificio un carácter totalmente distinto al que muestra el exterior. Las fachadas están cubiertas del material más digno posible de acuerdo con la geometría más precisa exigible a una obra manual. Mientras hacia el público el edificio resplandece con marmóreo esplendor, en el santuario del poder la violenta estructura que lo sustenta se muestra desnuda ante los ojos de sus jefes", (K. Forster. "Meteoro de larga estela...", *art.cit.*, p. 111).

112: No una columna, sino un prototipo cilíndrico hueco, estuvo literalmente expuesto en las vidrieras para la tienda *Vitrum* de 1930. Este mueble exprimía al material todas sus virtudes funcionales: de límite, de transparencia y de iluminación.

del paraíso tienen menos preocupación por la estructura que por la forma, dado que la posibilidad de haber sido construidas tal y como aparecen en los dibujos del proyecto no era técnicamente factible. Como piezas de exposición no exponen nada ni al exterior ni al interior de sí mismas,¹¹² puesto que lo único que transparentan es la misma condición de transparencia, el resquicio espiritual de su propia metáfora. La forma de la columna, como forma ideal de sostén pasa, a través del material elegido, de una función puramente constructiva a una función declaradamente alegórica. La columna es un acto de fe.

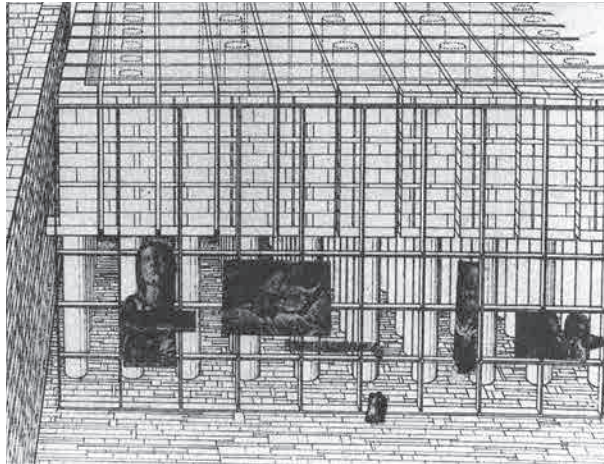
•

Los soportes de forma cilíndrica son los elementos que delatan con mayor descaro la monumentalidad del Danteum, sin descartar los gestos autoritarios o los mecanismos grandilocuentes. La forzosa y necesaria condición material los hará incorporarse al mundo formal en el que se incluyen con naturalidad al estar ellas, las columnas, despojadas de aristas. El soporte resistente de la columna no es sólo un término de referencia para la definición del espacio, ella se inmiscuye crea el espacio y se confunde. Pensada con disposición crítica la columna será estirada, reducida, puesta en tensión, adquiriendo una resonancia dramática. En la selva como en el Infierno las columnas responden a la idea de partición, el sostén de un peso en cada columna tendrá lugar siempre a través de su propio elemento vertical, apoyado sobre su propio piso por un lado y sosteniendo por el otro el peso propio que gravita. La columna no es neutra, la sección circular es la graduación uniforme del clarooscuro, de la penumbra. La columna al estar dentro del espacio de la selva, preserva la deducción que la trama de la sala será homogénea y el espacio isótropo, su multiplicación acentúa la singularidad de la presencia del objeto, al tiempo que, introduce en la percepción espacial la ilusión del movimiento. En el infierno, la columna se transforma en la forma típica del sostén, un sostén y un empuje que dan lugar a zonas de mayor contraste en el punto en que las columnas de diámetro más pequeño se van hundiendo con el piso que las sostiene y el peso que llevan encima. En la sala de la Selva y el Infierno, la luz y la mirada se deslizan y se pierden sobre su forma curva. De todo ello resulta comprensible el hurto de todas estas propiedades en las columnas del Paraíso.

•

La imagen que transmite el muro de mármol no fue elegida por casualidad: "Se ai fini utilitari e funzionali di una casa da uffici, serve tanto una parete intonacata quanto una parete di marmo, al carattere di un edificio rappresentativo può servire solo la parete di marmo".¹¹³ No obstante, el muro deja de ser lo que era, como

113: G. Terragni. "La Costruzione della Casa del Fascio di Como", en *E. Mantero. Giuseppe Terragni...*, op.cit., p. 132.

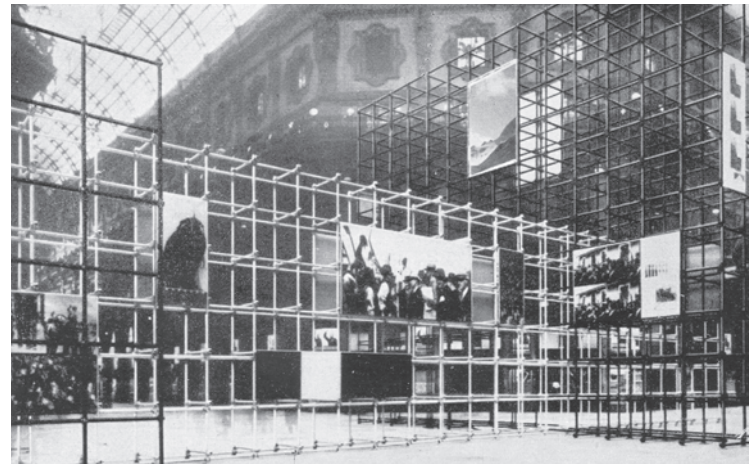


83

83. P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938]. *Tavola 17*, perspectiva, detalle del telaio, (Terragni, 1991:85).



84



84. E. Persico, M. Nizzoli, sala de las Medallas de oro "Mostra azurra", palacio del Arte, Milán, 1934,(Ciucci; Muratore [a cura di], 2004:318).

85. E. Perisco ; M. Nizzoli. Construcción pùblicitaria en tubos metálicos en la Galería Milán, 1934, (Veronesi, 1953:105).

85

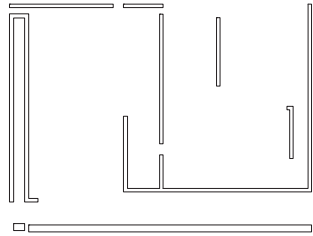
114: Una actitud que también aparece en la arquitectura de Le Corbusier posterior a los años treinta. "Parecen descubrirse entonces otras reglas del juego: la arquitectura moderna no sólo está en las técnicas modernas, sino en el espíritu del espacio, y puede hacerse una arquitectura nueva con viejos elementos y técnicas", (X. Monteys. "Le Plan Paralyisé. Revisando los cinco puntos", en *Massilia. Anuario de estudios lecorbuserianos*, 2002, p. 145).

115: "[...] alcune delle quali si possono identificare come provenienti dalla Sicilia greca. Anche se non è chiara l'identità di ciascuna fotografia, il telaio funge da versione moderna del frontone di un tempio, completo delle sculture del timpano", (T. Schumacher. *Il Dantéum...*, *op.cit.*, p. 107).

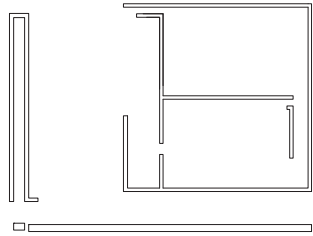
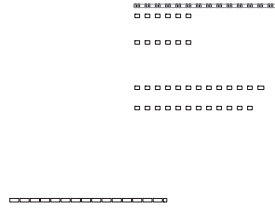
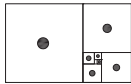
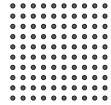
unidad constructiva deja de disponerse como entramado, sin dejar de distinguir su condición resistente y su necesaria condición aislante. El muro sigue produciendo y ordenando el espacio, pero ya no dentro de un sistema que lo sujete sino libre y suelto en el espacio. Los muros en una ordenación asimétrica y deslizante se posicionan, reculan, avanzan, mientras siguen funcionando como siempre lo han hecho, extendiendo toda la construcción de un modo penetrante en el espacio interno. Abstraída a su forma más simple, se le separa su capacidad portante de su papel de cierre. Estructura y cerramiento dejan de ser la misma cosa. El muro pasa a ser considerado elemento estructural independiente, autónomo y reconocible como la columna. Así, el muro puede ser colocado sobre el suelo para definir el espacio: en virtud de su opacidad obstruye la extensión de la superficie horizontal reteniendo y conduciendo el ordenamiento de la secuencia arquitectónica del Dantéum. O, dependiendo de su disposición equilibrada, paralela y desplazada, puede permitirse variar el grado de restricción o accesibilidad lateral de los espacios. O, incluso, se levanta como simple pantalla, ofreciendo una demostración de que la función definitoria del espacio puede desengancharse de su función práctica de protección. O bien, finalmente, llevando a cabo un proceso de sustitución lento de los muros por fragmentos de muros que se embeben en la linealidad de su actuación como plano. Así, lejos de experimentar los preceptos de la llamada arquitectura moderna intentando desmaterializar el muro, el Dantéum se complace en mostrar sus cualidades.¹¹⁴ Si el muro no se desmaterializa es porque se plantea en un inicio como la estructura principal del edificio, para luego, como condición mínima, acercarse cada vez más a una prometida forma final en la que lo material queda reducido a lo indispensable, a un mínimo que se aproxima a los principios de una economía formal de elementos autoportantes: las pilastras.

•

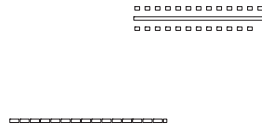
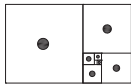
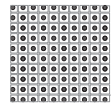
Perspectiva (*tavola* 17, fig. 82). Zoom de la retícula o *telaio*. A primera vista, en una arquitectura que en sí esta constituida por muros, la retícula resulta extraña al proyecto. La retícula es indiferente al suelo pétreo del patio, no parece nacer de él sólo apoyarse como entidad autónoma. Pegada sobre ella, como pegada parece estar la retícula en la perspectiva, un montaje fotográfico de esculturas articula toda la imagen como un collage.¹¹⁵ No se trata de una verdadera fachada, sino de una pantalla transparente entre la fachada real y el patio. Las diminutas personas delante de la retícula, separadas por ella de la sala de la selva, testifican el papel de diafragma de la retícula. La contemplación a cierta distancia de esta falsa fachada,



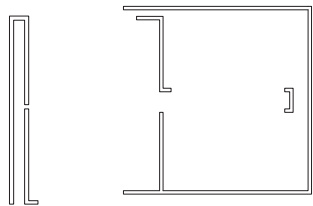
cota 1, 60 m.



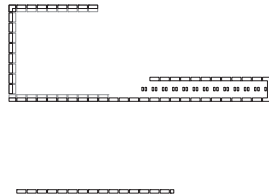
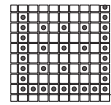
cota 6, 00 m.



01



cota 10, 00 m.



86

86. Muros, columnas y pilastras.

configura un marco cuyos límites se extienden mucho más allá de los límites reales de su propia forma. En la *relazione* no se hace mención, esta aparece solamente en dos de las láminas finales (incluyendo la que se indica), tampoco figura en la maqueta. La retícula recuerda una de las tantas construcciones del periodo fascista, siendo la concepción particular de la misma uno de los trazos distintivos de la obra de Giuseppe Terragni, incluso con respecto al uso dado por otros arquitectos contemporáneos:

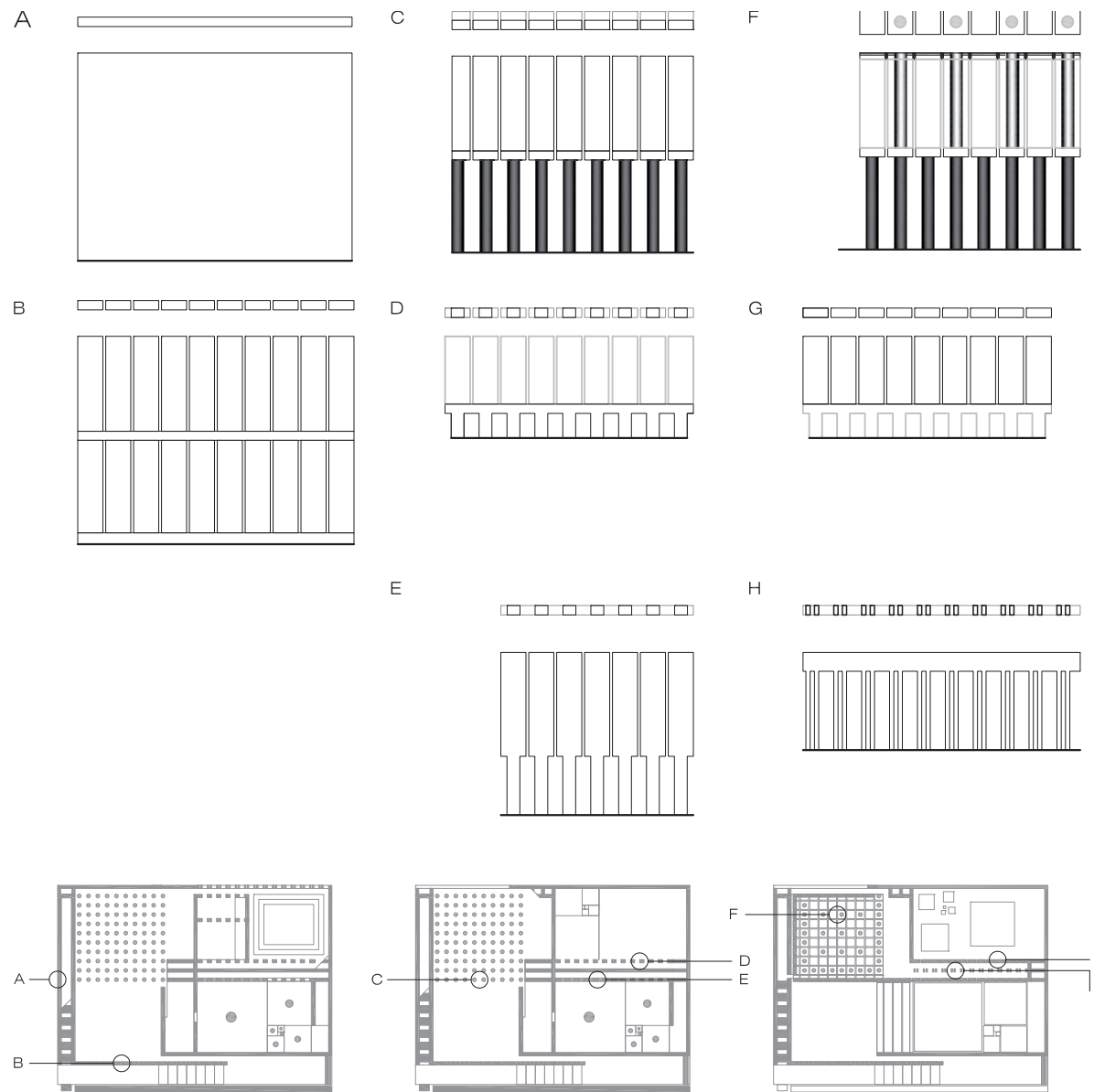
116: (T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op.cit.*, p. 110).

117: Sobre la suversión retórica de masa y volumen en la obra arquitectónica de Terragni, véase J. Quetglas. "Prólogo", *art.cit.*

118: Esta apropiación sintáctica de la estructura reticular sin alusión directa al papel resistente de la estructura es seña característica de la obra de Terragni: "Que Terragni veía de este modo la arquitectura, se advierte al examinar su obra, y se pone de manifiesto, de manera evidente, si se comprueba cómo evita cualquier posible identificación de la estructura reticular con su condición resistente. El entramado se convierte en sus manos en un elemento abstracto; pilares y jácenas pasarán a tener casi igual valor, al ser indiferentes a su papel en la estructura como elementos resistentes", (R. Moneo. *La llegada de una nueva técnica a la arquitectura: las estructuras reticulares de hormigón*. Barcelona, Cátedra de elementos de composición-Ediciones de la ETSAB, 1976, p. 65).

Sono diversi atteggiamenti che si manifestano nella maniera in cui normalmente il telaio trova collocazione nelle opere di ciascun architetto. Negli edifici di Le Corbusier, il telaio usualmente sta ben isolato all'interno dell'involucro; per Mies, normalmente coincide con l'involucro. Per Terragni, invece, di solito il telaio è esterno all'involucro, e l'involucro è a sua volta espresso come una superficie che gli sta alle spalle.¹¹⁶

La expulsión y conexión de la retícula estructural con respecto a la envoltura se ejecuta como una hiperbolización de la lesena que antiguamente ornamentaba y ordenaba la fachada.¹¹⁷ Esta operación representativa viene reciclada en el Danteum en su forma más pura, el *telaio* depuesto de su comportamiento estructural se presenta como simple retícula hecha de montantes y trabas reclamando el orden del sistema sintáctico del edificio.¹¹⁸ La intención no es exactamente el uso funcional que se le da a la retícula como telón expositor, sino más bien el de exponer simbólicamente el ordenamiento y racionalización de los elementos. La contienda entre lo que viste y lo que se ha de ver, entre la forma y el espíritu que guarece en el acto constructivo se hace imprescindible ponerlo de manifiesto. La tendencia a identificar el orden de los elementos con el proceso racional es expresada en el modo de usar la retícula como un medio abstracto y ordenador privado de sus características estructurales. Lingeri y Terragni sacan violentamente la trama que se delinea entre las hendiduras de las pilastras y los bloques de cobertura de la sala de la selva, aquellas que dan también sentido a otra retícula especular: la cobertura de la sala del paraíso. A diferencia de esta, la nueva retícula no se adhiere a la fachada, se separa totalmente del cuerpo que la atrapa para presentarse como si fuera el negativo: no oculta nada, no soporta nada. El concepto de la estructura se osifica como elemento ornamental, se congela su precisa función de ser una estructura, el armazón se devuelve como retícula simbólica. La retícula pasa de ser simple instrumento a ser el emblema de toda la serie de relaciones sintácticas que permiten la construcción del espacio de las salas de la selva y del paraíso. Si en el uso de la columna de vidrio se hablaba de un acto de fe, la deposición simbólica del sistema estructural como ornamento posee todos los signos de un sacrificio.



87

87. Muros y pilastras (basados en esquemas realizados por S. Paviol, 2004).

•

Cada cierto grupo de pilastras se presenta heterogéneo de valores plásticos. La ordenación del conjunto las distribuye en clases distintas de pilastras tratando de mantenerlas dentro de un segundo orden; lo que aparece en principio como una experiencia empírica se transforma en un sistema racional de los elementos. Las pilastras que se distribuyen al interior de la sala de la biblioteca responden, con la reunión de sus fuerzas, a un sistema con una distribución según intervalos regulares, mientras que la hilera de pilastras que cruza por medio de la sala del Imperio va con un sostén mediante dos elementos unitarios constantes. El resto de pilastras del Danteum se disponen alineadas a intervalos y magnitudes constantes cargando el peso de su propia fábrica. Las pilastras de este último conjunto son el resultado de cortar verticalmente con hendiduras los sólidos muros. Esas fisuras – a través de las cuales parece que el espacio exterior se filtra –, por su misma condición, ofrecen un ritmo sincopado muy neto. Al observar el proyecto se entiende, que mientras el área frontal del alineamiento de las pilastras exceda visiblemente a los cortes o fisuras que contiene, se tenderá a considerar al muro como elemento principal y a las fisuras como elemento secundario. La alineación de pilastras posee una identidad como muro, por su carácter principal de plano. De manera, entonces, que la pilastra es, desde el punto de vista del reconocimiento visual, un caso o desarrollo particular del muro, caracterizado por un sistema de unidades repetidas. El tratamiento y la progresiva articulación de la superficie mural por hendiduras próximas a las saeteras románicas, es una manera de entender y percibir el muro que recuerda a Alberti, según él cual, “[...] las hileras de columnas no son otra cosa que un muro perforado y abierto en numerosos lugares”.¹¹⁹ Lingeri y Terragni intentan alcanzar un sistema lingüístico y metodológico, desde los muros hasta las pilastras, que funde la racionalidad abstracta del proyecto con las normas prácticas para construirlo. Las pilastras crean esta alternativa de lleno y de vacío, para definir la relación individual y exclusiva de esta especie de muros con el espacio, y también con el aire y la luz del ambiente.

•

Terragni dejó clara su preferencia por las estructuras de hormigón armado en detrimento de las estructuras metálicas, por la sencilla razón de que el sistema era más variable al no estar coaccionado por dimensiones fijas.¹²⁰

119: L.B. Alberti. *De Re aedificatoria*. Madrid, Akal, 1991, [libro I, cap. X] p. 83. Esta conjetura ha sido desarrollada, en primera instancia, y de manera más amplia por Sophie Paviol. *L'invention...*, *op.cit.*

120: Cfr. G. Terragni. “La Costruzione della Casa del Fascio di Como”, *art.cit.*

Se entiende pronto también que, desde su homogeneidad, el hormigón debía comportarse a un tiempo como el acero y la piedra. Como el acero lo veremos pronto convertido en elemento construido en taller que puede, más tarde, ser montado en obra; como la piedra lo veremos, desde su condición de material fundido, adoptar las más variadas y convencionales formas.¹²¹

La piedra, al igual que el hormigón, acepta la misma disponibilidad de variaciones formales dependiendo solo de su naturaleza meramente material. Por otra parte, los grandes bloques de piedra satisfacen los requisitos tanto de la precisión geométrica como de la durabilidad que alimentan la idea de monumentalidad. El Danteum, más allá de los actos de denuncia y demostración simbólica, otorga también un atisbo de sinceridad constructiva en función de que el edificio se defina principalmente por muros, columnas y pilastras de piedra, insistiendo en mostrar el espesor no solo del material sino su influencia en el despliegamiento espacial del conjunto. El problema es puesto en términos de composición espacial y en términos de organización constructiva, la generosidad de ambas converge en un punto esencial, la instancia constructiva coadyuva a resolver los problemas de composición, en tanto que la representación de los materiales es revisitada desde la composición para dejar de pensarlo de manera tradicional.¹²² Un juego lingüístico esencial, pregonizado ya por Terragni en el período de pertenencia al Grupo 7:

Non temere di lavorare su una base che possa apparire arida, con mezzi che possono apparire esteticamente limitati. Limitare anzi al massimo il numero di elementi di cui ci si serve e raffinarsi su questi, per portarli alla massima perfezione, alla purezza astratta del ritmo.¹²³

La concepción del edificio como una continuidad infinitamente divisible en unidades, donde los elementos mismos asumen el valor de piezas preconstituidas y ensambladas entre ellas en clave figurativa. Todo pasa como si Lingeri y Terragni conjugaran cada cosa entre la arquitectura del muro o de la pilastra y la arquitectura de la columna, los elementos son pensados y organizados en el espacio como piezas que bloquean cualquier estado de "parálisis"; sólo así se aprovecha la posibilidad configurativa que ofrece cada pieza, el conjunto unitario de piezas, o la relación entre varias piezas de cada módulo, para ser tejidos bajo un cierto acuerdo y una cierta unión entre las partes. Punto y aparte. Una vez más, es necesario volver a poner sobre la mesa la condición inconclusa del Danteum, para ser consciente de que el interés por puntualizar cada vez más sobre los detalles constructivos de la definición de lo particular en el Danteum, se inclinará a perderse, a ausentarse hasta romper cualquier dilación inductiva posible. La

121: R. Moneo. *La llegada de una nueva...*, *op.cit.*, p. 15.

122: Una vez más, para Schumacher está articulación entre arquitectura y construcción encontraría su justificación en la Divina Commedia: "Para Terragni, la abstracción de elementos en un código arquitectónico no se resuelve nunca en una total destrucción de los propios elementos. En la Divina Commedia, un elemento podría ser el terceto. En el edificio, un elemento podría estar constituido por un cilindro. Pero el cilindro también puede ser una columna, que no posee tan sólo una función de soporte, sino también una tradición de uso. La columna, repetida en serie, produce el 'pórtico' (el término es de Terragni), elaborando ulteriormente la sintaxis de los elementos. Así, la convergencia de dos métodos, el primero, en una forma abstracta –el rectángulo áureo–, el segundo, que se revela en los tradicionales objetos arquitectónicos, encuentra su justificación en Dante", (T: Schumacher. "Terragni y Dante...", art. cit., p. 124-5).

123: Gruppo 7. "IV. Una nuova epoca arcaica" [Rassegna Italiana, 1927], en E. Mantero. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 85.

sensación de realidad explota nuevamente delante de los ojos.

7. (promenade)

E allora abbiamo riesaminato il problema con l'animo liberato dalle preoccupazioni di seguire pedissequamente il Testo del Magnifico Racconto ponendoci invece il problema più vicino alla nostra sensibilità e alla nostra preparazione di Architetti; quello di immaginare e tradurre in pietra un organismo architettonico che attraverso le equilibrate proporzioni dei suoi muri, delle sue sale, delle sue rampe, delle sue scale dei suoi soffitti del gioco mutevole della luce e del sole, che penetri dall'alto, possa dare a che percorra gli spazi interni la sensazione di isolamento contemplativo di astrazione dal mondo esterno permeato di troppa vivacità rumorosa e di ansia febbrile di movimento e di traffico.¹²⁴

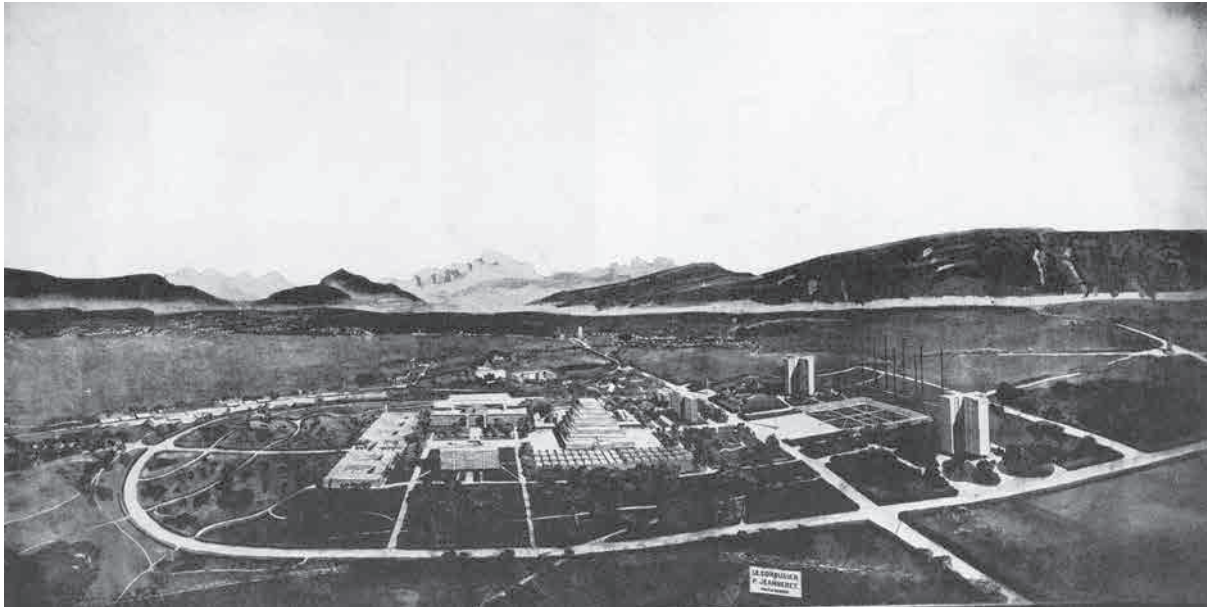
124: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. 9.

Por un lado, el orden, la esencia. Por otro, el recorrido, la secuencia. El Danteum parece haber nacido para ser atravesado. La influencia de la verticalidad trascendental del poema es excepcionalmente fuerte. Todo el mundo arquitectónico del Danteum se somete a este marco de interpretación. Un viaje, la Divina Comedia, la ascensión de Dante. El tiempo real del recorrido se sincroniza con determinados momentos del tiempo del poema, el desplazamiento es partícipe de la toma de la materia y del acoplamiento a sus formas espaciales. El sentido de lo que se ve está fuera del tiempo aunque tiene relación con él. El visitante no es un intruso, viene comprometido con este juego de múltiples variaciones espaciales y perceptivas, en tanto él es el protagonista. Por un lado, el viaje, la travesía, el desplazamiento. Por otro, la materia, la geometría, el número. Para T. Schumacher la separación entre estructura y significado es bastante clara. El "peregrino" se aproxima a este recinto sagrado con un conocimiento previo y una concentración decidida, sin embargo:

As the divine law is not revealed in Dante's sequence, so the essence of the building is not revealed in the architectural promenade. While the motif of the displaced rectangles establishes the promenade, the shift is not perceived in the route.¹²⁵

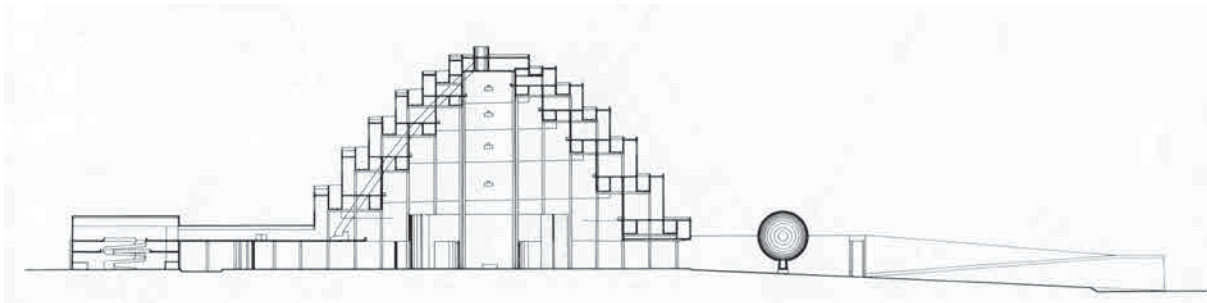
125: T. Schumacher. *Terragni's Danteum, op.cit.*, p. 114.

¿Es posible esta ruptura en un edificio en que toda la relación espacio temporal, tanto las imágenes de cosas como las acciones, tiene un carácter alegórico? Y en todo caso, ¿es posible denominar a este acontecimiento, que se desplaza en medio de la separación milagrosa de las aguas, una *promenade*, un paseo?



88

88. Diorama de "la Cité mondiale", (Le Corbusier; P. Jeanneret, 1929:214).



89

89. Le Corbusier; P. Jeanneret. *Mundaneum*. Edificio del Museo Mundial. Sección transversal, (Gresleri; Matteoni, 1982:173).

•

Nota número dos sobre el Mundaneum de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. El recorrido espiral como *promenade architecturale*, y el uso de una forma simbólica (la espiral que asciende como una pirámide) han sido dos de los tres parámetros con que Richard Etlin sostiene una transposición analógica entre el Mundaneum y el Danteum. Se ha visto en el caso del primer parámetro -la base de los trazados reguladores- que su presencia en ambos proyectos es incuestionable, pero la generalidad de este principio no demuestra su lianza como una fuente directa de uno sobre el otro. En los dos parámetros restantes, el registro de estas similitudes sigue el mismo camino, equipara conductas arquitectónicas generales más que intenciones proyectuales específicas, y a diferencia del primero, estos dos frentes sirven para afinar más la disparidad que existe entre ambos proyectos. Uno, el recorrido. En el caso del Museo Mundial, el recorrido en espiral propone al visitante un paseo arquitectónico que comienza ascendiendo por el espacio exterior con vistas sobre el territorio, acogido por la luz del sol y la tranquilidad del cielo hasta llegar a la cumbre de la pirámide, una vez allí el visitante entrará en un espacio interior bañado por una luz cenital, por donde descenderá, mediante otra espiral completamente dedicada a la exhibición de la historia de la civilización mundial. Para Etlin, este mecanismo de doble recorrido, de ascenso y posterior descenso, es un recurso utilizado posteriormente en el Danteum, dato que además de ser vago y genérico posee una notable diferencia. En principio, los dos recorridos del Museo Mundial pueden realizarse independientemente: en cada giro de la espiral y en el cruce de cada eje hay dos portales, uno abre hacia fuera sobre el paisaje, el otro apertura hacia la oscuridad de la cavidad interior y el centro de la pirámide. Mientras que en el Danteum, el recorrido siempre se realiza por el interior del edificio hasta el nivel más alto, descendiendo luego para volver nuevamente al exterior. No hay posibilidad durante el recorrido de variar el itinerario, por consecuencia, la última parte de la visita no puede realizarse si no se realiza la primera, ella es parte ineludible del único recorrido posible. Pero sobre todo, hay un par de elementos del Museo Mundial en la lectura analógica de Etlin, que si bien mantiene rasgos similares con elementos del Danteum, evidencia el desajuste que existe entre los dos recorridos. Finalizado el descenso por el interior de la pirámide, una vez en el suelo y pasando a través de una selva de pilares el visitante puede ingresar al *lapidarium - sacrarium* que Olet (el promotor del proyecto) imaginaba esculpido con las máximas expresiones y los nombres de

la inteligencia humana. Para Etlin, estos detalles anticipan la sala de las cien columnas y el muro libre en el frente del Danteum con sus cien bloques de piedra, sin embargo ambos elementos no solo responden a cualidades espaciales completamente diferentes,¹²⁶ sino que además, su situación durante el recorrido marca vectores simbólicos que difieren de un proyecto a otro.¹²⁷ Dos, la forma simbólica. La exigencia monumental del proyecto, para el Mundaneum, era requisito previo y fundamental para su elaboración, dado el componente áulico que acompañaba a la propuesta del gran centro mundial de la cultura y del pensamiento. El Mundaneum no podía ser una edificación anónima sino símbolo de la institución y del ideal internacionalista de su principal promotor Paul Otlet:¹²⁸

La "nuova Ginevra" è destinata a concretizzare il sogno della borghesia illuminata di giungere alla costruzione di un luogo che deve raccogliere certamente l'intero sapere mondiale, certamente essere un simbolo in cui l'intera umanità possa riconoscersi, certamente conservare nel suo "centro dei centri" la memoria del mondo, ma si un mondo che malgrado l'utopia progressista in cui credono l'intellettuale e l'architetto è ancora tutto "occidentale" e che governa il resto dell'umanità attraverso efferati meccanismi di sfruttamento coloniale.¹²⁹

Etlin, por supuesto, no se equivoca al señalar la presencia del componente simbólico en ambos proyectos. Lo que no acaba por ligar es la diferente procedencia operativa: mientras que el proceso simbólico del Danteum es básicamente numérico y dependiente alegóricamente de la concepción *Divina* del cosmos y de la profecía imperial de Dante, la apropiación simbólica del Mundaneum sortea de manera alusiva la idea del hombre, la naturaleza y el cosmos. A finales de la década de los años treinta, Le Corbusier comienza a indagar un lenguaje que sustraiga el concepto puro de funcionalidad para hacer surgir el símbolo de la idea en el estado físico de una cualidad armónica, en otras palabras, un lenguaje de carácter monumental y celebrativo; esta ramificación de su investigación queda patente en algunos escritos de ese mismo período.¹³⁰ Dicho esto, sin embargo, no deja de ser patente que en el caso del Mundaneum, la imagen piramidal de la espiral enrollada obedezca, como escribe el propio Le Corbusier, a la necesidad de resolver un hecho estrictamente práctico y que él denomina como "circulación continua";¹³¹ un motivo, que como ha demostrado O'Byrne (2004), será recurrente en la obra posterior de Le Corbusier. La espiral y la pirámide son vistas desde sus posibilidades geométricas de crecimiento y de organización, es la racionalidad de la circulación, lo que parece interesar a Le Corbusier, y no la naturaleza simbólica de la forma resultante que es tratada casi en términos de una justa coincidencia y de un mero mecanis-

126: Sin contar que existen muchas evidencias que hacen suponer que la idea de los cien bloques esculpidos no sea propia de Lingeri y Terragni. "Potrebbe forse essere frutto di spunti forniti dall'avvocato l'idea dei cento blocchi di pietra che "intessono" il muro disposto parallelamente al fronte principale, blocchi sui quali sono scolpiti i versi danteschi "contenenti le allusioni, i riferimenti e le allegorie sull'impero". Se si può leggere in questa soluzione una ripresa e una variazione della proposta, formulata da Corrado Ricci nel 1921, di aporre alle mura di Roma cento lastre di bronzo con tutti i canti di Dante, vi si coglie anche lo spirito che informa un'altra iniziativa ideata, questa volta senza successo, da Valdameri" (C. Baglione "Artigiani, artisti...", *art. cit.*, p. 11).

127: "El parangone con il modello antropocentrico dell'antichità è fin troppo palese; anch'esso si propone di racchiudere nei suoi gironi o piani sovrapposti la totalità della situazione cosmica. Quadrato (la pianta del museo mondiale) e circonferenza (il grande sacrario da esso contenuto) simboli universali della terra e del cielo, pongono l'uomo al centro dello spazio. Nella piramide corbusieriana però è l'intero universo, trasformato dall'attività manuale e intellettuale dell'uomo, a schiudersi attorno a lui; è l'uomo razionale che controlla, misura, ordina, ricrea", (G. Gresleri. "Da Bruxelles a Ginevra: aforismi e avanguardia architettonica", en G. Gresleri; D. Matteoni. *La Città Mondiale....*, *op.cit.*, p. 170).

128: "Il Mundaneum, così definito da sui caratteri essenziali, ha bisogno del concorso dell'architettura: considerata come [...] 3) l'arte di creare negli edifici un ambiente favorevole al lavoro, alle attività che vi hanno sede, pure l'arte di fare degli edifici e di tutto ciò che li compone il simbolo (espressione-rappresentazione) della idea e dell'istituzione stessa", ("Documento programma di Paul Otlet, allegato alla lettera a Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 2 aprile 1928", en G. Gresleri; D. Matteoni. *La Città Mondiale....*, *op.cit.*, p. 222).

129: G. Gresleri. "Da Bruxelles a Ginevra...", en G. Gresleri; D. Matteoni. *La Città Mondiale...*, op.cit., p. 141.

130: "La dignité est une attitude dominante qui émane d'une tenue décente. Cette attitude est dominante parce que ce qui la constitue est d'ordre monumental. Nous nommons monumental ce qui contient des formes pures assemblées suivant une loi harmonieuse", [el subrayado no está en el texto original], (Le Corbusier. *Une maison un palace. A la recherche d'une unité architecturale* [1928]. Paris, Fondation Le Corbusier, 1989, p. 52). Véase también: Le Corbusier. *Precisiones...* [1930], op.cit.

131: Cfr. Le Corbusier. "Defensa de la arquitectura" [1933], art. cit.

132: Es significativo que entre los primeros en hablar de los efectos benéficos del paseo (promenade) haya estado J.J. Rousseau en *Reveries du promeneur solitaire* (1777). Para una relación entre el pensamiento de Le Corbusier y J.J. Rousseau véase: A. Max Vogt. *Le Corbusier, the noble savage. Toward an archeology of modernism*. London, The MIT Press, 1998. Igualmente para un análisis de las lecturas de J. J. Rousseau realizadas por Terragni, véase: A. Cuomo. *Terragni ultimo*. Napoli, Guida editori, 1987.

133: M. C. O'Byrne. "El museo del Mundaneum...", art.cit., p. 131.

134: J. Ritter. "Paisaje. Reflexiones sobre la función de lo estético en la sociedad moderna", en *Subjetividad, seis ensayos*. Barcelona, Editorial alfa, 1974, p. 137.

135: "Hay que subir -por fuera o por dentro-, para luego bajar a través del espacio interior tripartito del museo, en zig-zag a través de los tabiques divisorios, a través del tránsito desde la prehistoria hasta la modernidad, para terminar en el fondo de la pirámide, en un acto ritual frente al "Sagrario".

mo auxiliar. La forma piramidal del Mundaneum deambula por toda la iconografía antigua de la montaña sagrada. Los croquis de Le Corbusier fijan el Mundaneum en el horizonte como una montaña a contrapié de las montañas que la rodean. No es una mirada arqueológica o nostálgica la que guía el dibujo, es una mirada estética, semejante a la que popularizo Rousseau en su novela *La Nueva Eloísa* (1761) del lejano Mont Blanc desde la orilla norte del Lago de Ginebra (el mismo territorio donde se asienta el Mundaneum), es decir, una mirada que se interpone, desde una distancia física, para ponerse a salvo de la naturaleza, originando un paisaje exclusivamente visual, percibido como una visión de conjunto, en suma, como un panorama.¹³² Desde esta óptica, la ascensión a la montaña de Le Corbusier también se vuelve una experiencia del paisaje, apropiación de fragmentos acotados de la naturaleza mediante los ojos y el cuerpo.

La primera rampa [...] es el deambulatorio exterior que permite al visitante ascender por el exterior hasta la cima de la pirámide, acompañado del esplendor de la naturaleza (la montaña, el valle, el lago, el cielo) y la magnificencia de la obra del hombre (la Ciudad mundial).¹³³

Se trata de asumir la realidad mediante la *promenade* como paisajes de los ojos y del cuerpo. El cuerpo en medio del espacio artificial, el horizonte que contemplamos, y la delimitación del espacio natural se condicionan de tal manera, que de su interacción nace la posibilidad misma del paisaje: "[...] el hombre se torna hacia su realidad sin una finalidad práctica, en una función 'libre' y gozadora, para ser él mismo en medio de la naturaleza".¹³⁴ Siguiendo este hilo y dando la vuelta a la medalla, el descenso interior se ve precisado a abandonar el paisaje para ser consciente de esa libertad a partir de la relación en la que se encuentra la naturaleza con respecto a la sociedad.¹³⁵ De una vida contemplativa se pasa a una vida activa.

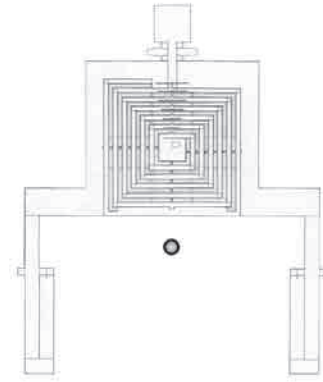
La discesa "impossibile", malgrado l'emozione che Le Corbusier riesce a trasferirci e che sarebbe durata tre, quattro ore veniva così sottratta ad ogni idea di itinerario mistico praticata nei sacri monti o nelle sacre scale cara alla tradizione dell'espressionismo, per diventare l'itinerario della razionalità, della conoscenza, colte attraverso la storia stessa dell'uomo.¹³⁶

El espectador, separado del cosmos, puede volver libre y responsable al mundo como él mismo. Como en el poema de Schiller, *El Paseo* (1795), el recorrido se alarga y amplifica con el propósito de mostrar las dimensiones del destino del hombre sobre la tierra, es decir concebir la historia guiada por el ideal



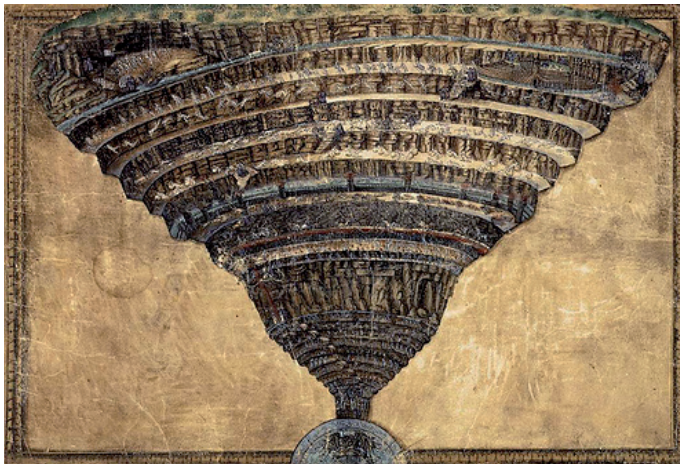
90

90. Mont blanc [1926], visto desde el parque del futuro palacio de la Sociedad de las Naciones. (Gresleri; Matteoni, 1982:139).



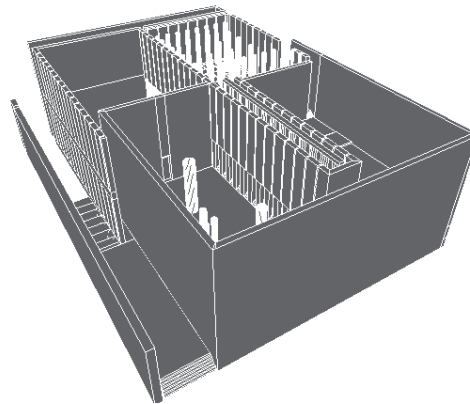
91

91. Le Corbusier; P. Jeanneret. *Mundaneum*. Edificio del Museo Mundial. Planta cubierta. (Gresleri; Matteoni, 1982:171).



92

92. Botticelli. "El infierno", [1490-96].



93

93. *Il Dantenum* [1938], vista superior, esquina sur, sin cubiertas.

Una *promenade architecturale* que complementa el ya rico recorrido espacial, casi horizontal, del templo egipcio, con la idea de subir y bajar”, (M. C. O’Byrne. “El Museo del Mundaneum...”, *art.cit.*, p. 121).

136: G. Gresleri. “Da Bruxelles a Ginevra...”, en G. Gresleri; D. Matteoni. *La Città Mondiale...*, *op.cit.*, p. 176.

137: Para un comentario más amplio sobre el poema “El paseo” de Schiller, véase: J. Ritter. “Paisaje...”, *art.cit.*, p. 137.

138: A. Colquhoun. “Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier”, en *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 118.

139: “L’impression de richesse nest pas fournie par des matériaux de luxe, mais simplement par la disposition intérieure et par le proportionnement”, Le Corbusier; Pierre Jeanneret. “Villa à Garches 1927”, en *Oeuvre complète 1910-1929*. Zurich, Les éditions d’architecture, 1964, p. 144.

de una humanidad libre que expresa el dominio sobre la naturaleza.¹³⁷ Desde la temática más general de la *promenade*, el espectador no sólo ve agitado el ojo y el espíritu sino también la reflexión pensante, marcada ya no por la mirada y la vista sino por el ritmo de un paso que conduce el cuerpo en movimiento por la casi horizontalidad del espacio y dentro de la cavidad de la historia de la civilización; experiencia trascendente de la montaña. Si el Mundaneum contiene esa terca búsqueda moderna de reconciliar la naturaleza con la sociedad, mediatizada simbólicamente bajo la intermediación de la función estética, el Dantenum se enquista en esta trayectoria replegando toda intermediación estética para desplegar a cambio un recorrido alegórico que transita por medio de un paisaje difusamente simbólico.

•

Apéndice. Dos consideraciones sobre la *promenade architecturale*.

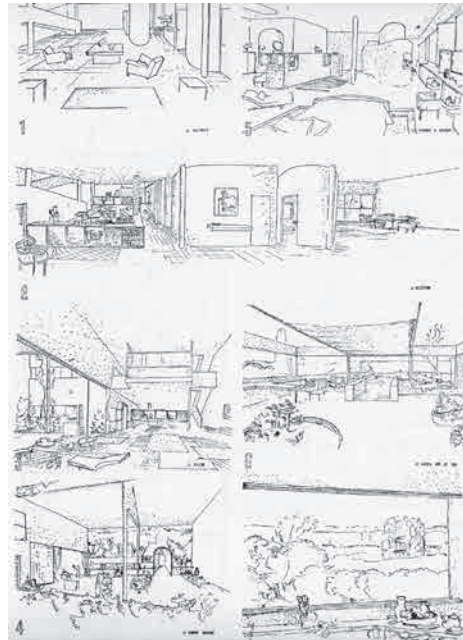
La *promenade* significa la experiencia temporal del interior de un edificio que ya se ha grabado en la mente como una unidad espacial y conceptual; se trata de un concepto que está relacionado con la concepción, paralela de Le Corbusier, de la relación dialéctica entre la forma platónica y el accidente empírico.¹³⁸

Por un lado, la secuencia de forma y de vistas, lo que se expone ante el ojo. Por otro, el acto corporal de desplazamiento. La primera consideración obedece en primer término a la dialéctica que se produce entre la disposición interna y la proporción armónica.¹³⁹ Estas operaciones tienden a establecer una nueva relación entre obra y espectador: un juego compositivo bastante libre que organiza una serie de partes autónomas y desarticuladas, cuya legibilidad cambia constantemente en el tiempo y en el espacio. La envoltura permanece pasiva modelizando, al exterior, distintas posiciones desde donde puede ser visto el objeto, y como una pantalla desde el interior, abriendo y cerrando en función de conseguir la dinamicidad del lugar. La clausura o fuga de la visibilidad son garantes de la continuidad espacial. Entorno a la segunda consideración, y en referencia a la obra de Le Corbusier, se puede precisar desde la diferencia perceptual que Josep Quetglas acota entre el trayecto horizontal (función de dos variables: la distancia y el ángulo con respecto al objeto) y el trayecto donde interviene una tercera variable: la altura. Para la intervención de esta última es necesaria la utilización de la escalera o la rampa.

Una escalera introduce una percepción discontinua, reiteradamente interrumpida. No puede subirse una escalera manteniendo fija la atención en algo ahí enfrente [...] Eso produce una percepción nerviosa, re-



94. Le Corbusier; P. Jeanneret. *Villa Meyer*, Paris, 1925. Croquis del primer proyecto, (Le Corbusier, P. Jeanneret, 1929:89).



95. Le Corbusier; P. Jeanneret. *Villa Meyer*, Paris, 1925. Croquis del segundo proyecto, (Le Corbusier, P. Jeanneret 1929:89).

140: J. Quetglas. "Promenade architecturale", en *WAM*, 5, <http://web.arch-mag.com>.

141: J. Quetglas. "El formato 40F. Sobre la planta: retícula, formato, trazados", en *Massilia. Anuarios de estudios lecorbusierianos*, 2002, p. 85.

142: Traducido en términos de análisis arquitectónico el resumen que hace G. Gresleri, entorno al mecanismo de la *promenade* en la *Villa à Garches*, y su repercusión en los proyectos de ese mismo período, resulta bastante clarificador: "L'occasione progettuale di Garches, prescindendo dalle soluzioni degli interni che si avvalgono di espedienti di eccezionale ricchezza formale attinti al mondo della ricerca plastica e pittorica dello stesso periodo, può allora essere sintetizzata come segue: a) Abolizione di ogni residuo 'funzionalista' di interdipendenza tradizionale tra interno ed esterno; b) l'osservatore è destinato a esercitare un ruolo fundamentalmente passivo (contemplazione statica dell'opera suggerita dall'uso dei tracciati armonici); c) il destinatario dell'opera è chiamato, al contrario a esercitare un ruolo attivo, dinamico, "critico". All'interno l'architettura vive in quanto spazialità indefinita, in perenne costruzione: essa è impensabile senza qualcuno che l'abiti; d) l'edificio nel suo complesso si pone nei confronti del mondo naturale che lo circonda come "natura artificiale", logica autonoma, "objet trouvé", esso risolve in se stesso ogni giustificazione esistenziale", G. Gresleri. "De Bruxellas a...", en *La città mondiale...*, *op.cit.*, p. 113-4. Así mismo, el nacimiento de la contemplación como concepto universal, debido a la fractura entre objeto y sujeto, enmaraña el mecanismo de la *promenade* dentro de otros conceptos derivados de la experiencia estética moderna que intentan reconciliar la escisión entre las dos entidades mencionadas. Entre ellos, el concepto de "paisaje" vuelve a ser recurrente. Cfr. G. Simmel, "Filosofía del paisaje", en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península, 1986.

petidamente interrumpida, donde la visión, fugaz pero efectiva, de los escalones, se intercala al efecto que causa aquello que se mira. Sólo el trayecto en rampa permite una percepción continuada, manteniendo la mirada fija en el objeto que nos atrae [...] La rampa será, por tanto, el trayecto idóneo para considerar lo plástico.¹⁴⁰

En definitiva, para Le Corbusier la arquitectura es "[...] lo que ocurre cuando una mirada humana circula entre específicos hechos plásticos estratégicamente dispuestos".¹⁴¹ Síntoma de una nueva forma de relación del hombre con la totalidad del objeto arquitectónico, la *promenade* contrae implícita la abdicación del sentido de unidad entre sujeto y objeto, centro de los problemas de la época moderna. El devenir de la *promenade* se presenta como una manifestación más del resultado de este divorcio: la forma del objeto estético de un lado, el comportamiento del sujeto que lo contempla del otro. Pero dentro de este contexto, la *promenade* implica un giro añadido: allí donde la escisión del sujeto y el objeto, por una parte, y la presencia plástica del objeto que se brinda al espectador sin ninguna finalidad, práctica o utilitarista, por otra, se manifiesta también la conexión de un nuevo todo unitario, una nueva síntesis establecida, esta vez, en razón de una mediación estética. A fin de cuentas, la experiencia de la *promenade* brota de un espacio vivido que se adhiere a nuestra mirada y se relaciona con el propio cuerpo a través de sus sentidos y sus movimientos.¹⁴²

•

La *promenade* como imagen. 1925. Las viñetas de la Villa Meyer, Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Advertencia: Interesa aquí, más que analizar como ocurre o como se despliega la *promenade* en la Villa Meyer,¹⁴³ realizar una breve consideración entorno a la representación de la *promenade* visual tomando como pretexto el folio anexo a la carta enviada por Le Corbusier y Pierre Jeanneret a Mme. Meyer, en octubre de 1925. Breve consideración: En la representación clásica del espacio a cada escena arquitectónica le corresponde un único punto de vista, es un dispositivo destinado a mantener las cosas como están con respecto a la percepción de la realidad y a la relación de ésta con sus representaciones. Incluso de producirse un cambio de escena, nada cambia, cada escena aislada conserva sus cualidades miméticas. La coincidencia de un tiempo, un lugar y un espacio, resguarda la efectividad de los puntos de vista y por lo tanto, aleja la posibilidad de una plena conceptualización del tiempo.¹⁴⁴ Por el contrario, en el folio de Le

Corbusier que tenemos ante los ojos se pone de manifiesto, constantemente, el cambio de punto de vista, al mismo tiempo que permite a la secuencia de las escenas una continuación posible. Se une la potencialidad dinámica del movimiento para configurar la indudable complejidad espacio-temporal del objeto representado. La porción de arquitectura delimitada por la mirada del arquitecto, en cada una de las viñetas, son reunidas así en un espacio globalizado que pone en crisis la unidad clásica. La reconstrucción hecha por la mirada del arquitecto, que divide y que conforma lo dividido en unidades aisladas y en donde cada una de ellas delimita una parcela de mirada que la desocupa de la totalidad, provoca unas impresiones particulares. Por un momento, la parte del todo, se convierte en un todo autónomo, brotando de aquél y pretendiendo frente a él un derecho propio. Pero, aunque pretendamos leer siguiendo su linealidad fragmentada, la presencia de la globalidad de la página es ineludible. El folio compone una estructura visual amplia que está constantemente en tensión con respecto a cada una de las unidades que lo forman. Esta estructura global, al no ajustarse a los dispositivos clásicos, deja entrever toda la complejidad de la composición del objeto entero, que se amplía y se fragmenta mediante una sucesión narrativa. El folio se compone, por lo tanto, de una dialéctica visual entre la parte y el todo, entre ritmos particulares y ritmos amplios que incluyen la vista, el desplazamiento y la parte de lo observado, para anunciar las conexiones transversales del objeto arquitectónico que ha roto las constricciones de una temporalidad y una espacialidad clásicas. Así pues, puede caracterizarse a la Villa y a su devenir, esto es, a la conformación unitaria de todos sus elementos, como uno y el mismo acto, como si las múltiples energías de la mirada, las que ven y las que sienten, sólo articularan al unísono, cada uno en su tono, una y la misma palabra.¹⁴⁵

Si uno se ubica virtualmente en el exterior del Danteum, y se dirige hacia él bajando por la vía del Imperio, notará en el horizonte que se aproxima la falta de algún dato o referencia vertical que induzca el camino o simplemente dirija la mirada hacia la entrada que se abre como continuidad de nuestros pasos: el Danteum es un bloque paralelepípedo. En el interior las vistas hacia el exterior están selladas, la dialéctica entre luz y sombra es la huella del espacio exterior que impulsa el desplazamiento: el Danteum es un bloque paralelepípedo cerrado. Impresiones particulares que cobran cierto sentido para toda la obra de Giuseppe Terragni a los ojos de Alberto Sartoris:

Hagamos una comparación para aclarar y subrayar las invenciones de Terragni. Las terrazas y las rampas

143: Para esta consideración, véase: F. Atta da Silva. "Os desenhos de Le Corbusier para a Villa Meyer", en *Massilia. Anuario de estudos lecorbuserianos*, 2002.

144: Cfr. J. Aumont. *La Imagen*. Barcelona, Paidós, 1992; M. Scolari. "Elementi per una storia dell'axonomètria", en *Casabella* 500, marzo 1984, pp. 42-49.

145: La sucesión de las viñetas guarda un ritmo heredero de una concepción típica del tiempo literario y fílmico. De ahí, la importancia de tener en cuenta que esta visualización no sería posible si no se tuviera instrumentalizado en la lectura los nuevos mecanismos de representación como el cine, o incluso el cómic. Cfr. J. M. Catalá. "Problemas de la representación del espacio y el tiempo en la imagen", en *Aula Abierta*. Lecciones básicas. Portal de Comunicación, inCOM, UAB.

de Le Corbusier abren, por así decir, el edificio y representan su continuación. Los salientes y galerías de Terragni lo cierran decididamente.¹⁴⁶

146: A. Sartoris. "Giuseppe Terragni del natural", *art. cit.*, p. 16.

No obstante estas primeras impresiones, el Danteum incorpora dimensiones de temporalidad que introducen el movimiento en el espectador conduciéndolo hacia un final posible, y modificaciones de la experiencia por cambios del espacio en las etapas del recorrido. El mudamiento de sentido se encuentra entre el espectador, el desplazamiento y el territorio de la contemplación. En el caso del Danteum, el recorrido es atento a "tradurre in *pietra*" la ascensión como una forma alegórica del "[...] miglioramento morale di Dante (umanità peccatrice) attraverso la considerazione della colpa (inferno) nell'espiazione del pentimento (purgatorio) della grazia (paradiso)".¹⁴⁷ El que ama la contemplación no se encuentra en un lugar cualquiera, sino en un templo.¹⁴⁸ El desplazamiento, a través del edificio, tiene dos facetas provistas cada una de diferente cualidad temporal. (1) La voluntad de articular la dimensión real, movimiento que depende más de la experiencia corporal, en consonancia con la naturaleza del estímulo externo, que de la mirada y la composición visual del objeto. Para entender este mecanismo espacial, hay que tener en cuenta las indicaciones de movimiento que fijan los escalones y las plataformas que se colocan entre la percepción y lo observado. "Eso produce una percepción nerviosa, repetidamente interrumpida, donde la visión, fugaz pero efectiva, de los escalones, se intercala al efecto que causa aquello que se mira".¹⁴⁹ Visto así, se puede intersectar – y porque no oponer- el mecanismo de la *promenade* a lo que presumiblemente podría haber pasado en el Danteum.

147: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. 19.

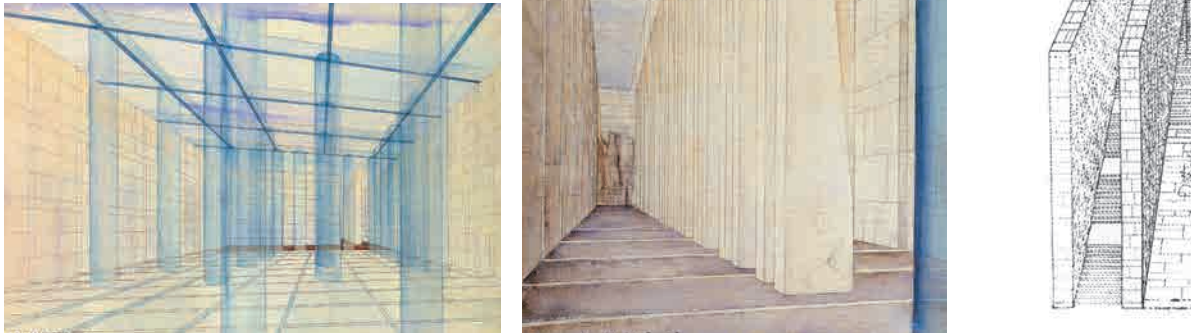
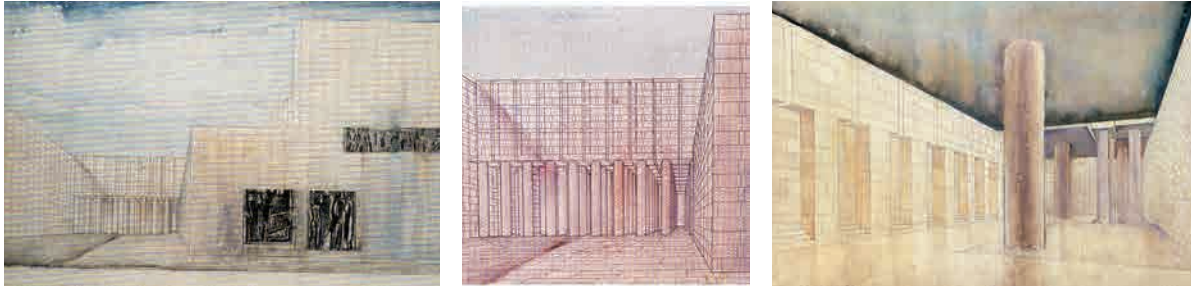
148: "[...] un organismo architettonico che [...] possa dare a che percorra gli spazi interni la sensazione di isolamento contemplativo di astrazione dal mondo esterno permeato di troppa vivacità rumorosa e di ansia febbrile di movimento e di traffico", P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. 9.

149: J. Quetglas. "Promenade architecturale", *art. cit.*

Chaque "voyageur" participe au déploiement et à la création de formes différentes. Frôler les hauts murs de marbre, s'en écarter pour ne pas ressentir leur froideur, chercher du pied la rupture du sol, sauter d'une plaque à l'autre sous la lumière, s'asseoir au centre d'une salle ou s'appuyer contre un mur chauffé par le soleil sont autant de matériaux constitutifs de l'espace. Il n'y a pas une architecture mise au point par Terragni et Pietro Lingeri, mais une multiplicité d'édifices qui sont autant d'expériences individuelles.¹⁵⁰

150: S. Paviol. *L'invention...*, *op. cit.*, p.124.

Dos, la otra faceta de este desplazamiento es el deseo de expresar su duración. El hecho de que el evento no se agote en un instante sino que permanezca, posibilita a la conciencia de la temporalidad la capacidad de detentar un significado. Al tiempo de la acción, donde lo que vale es el movimiento generado en etapas sucesivas, se añade por mediación alegórica un tiempo que podría denominarse del relato, es decir un encadenamiento de imágenes diferentes que se refieren, cuadro a cuadro, a distintos



151: Para una revisión exhaustiva de la configuración del tiempo del relato en la concepción contemporánea del tiempo, véase P. Ricouer. *Tiempo y narración*. México, Siglo veintiuno editores, 1996, 3v. Y del tiempo narrativo en la arquitectura: J. Muntañola. *Las formas del tiempo*. Badajoz, editorial @becedario, 2007.

momentos de una historia extratemporal.¹⁵¹ El tiempo de la acción que se refiere al movimiento sucesivo, pasa en determinadas circunstancias a estar dominado por el tiempo del relato, preocupado por contar una historia escena a escena. Pues bien, cuando tales imágenes las fabula el arquitecto, el tiempo de relato se adivina como algo importante y necesario para explicar el desarrollo del recorrido arquitectónico. Es evidente que, frente al suceso que es la *Divina Commedia*, los arquitectos como narradores actúen, *in mentis*, utilizando las guidoras trazas del tiempo del relato como base estructural para figurar un devenir o curso temporal, que arranca desde un punto originario para llegar, etapa a etapa, al fin o desenlace. Por lo tanto, el movimiento, que se había presentado como el dispositivo que anulaba el concepto de tiempo en favor de la simple duración existencial y que, por lo tanto, era el garante máximo de la mediación estética, se descubre aquí como la fábrica de un tiempo más complejo. La “realidad” ya no se refleja en interminables episodios plásticos o funcionales sino también narrativos.

•

Cierto grupo de perspectivas del Danteum es producto de la descomposición de la travesía en una serie de momentos de la misma. Al disponerlas como viñetas agrupadas en un folio, la lectura y la ilación de las imágenes harán aparecer una imagen global, es decir, al reaparecer juntas estarán provistas de una nueva cualidad, un movimiento virtual de la que antes carecían. A partir de este momento, se recompone la unidad de cada viñeta, su forma representacional se modifica por la inserción conceptual del tiempo en ellas, expresando aquello que las imágenes pretenden no ser en principio pero son. En cada viñeta, al no haber referencia alguna de la presencia humana, el lector de estas imágenes se transforma virtualmente en el espectador. Primera lectura. El recorrido que se propone, a través de las viñetas, es un itinerario en sentido único: el espectador no necesariamente comienza por donde quiere o por donde el azar le haría empezar. En este sentido podemos hablar de un carácter pragmático de la progresión del recorrido. La sucesión de las imágenes contradice la habitual opción de devaneo de los puntos de vista, debido a que hay un estricto itinerario a seguir: yuxtaposición simétrica entre imagen y lector, un paralelismo inmóvil de la trayectoria de las imágenes, y del que las va siguiendo. Sin embargo, en su globalidad aparece ya el juego subjetivo con el tiempo, sus alargamientos y compresiones, que entran igualmente en conflicto con la disposición espacio temporal de corte clásico, donde el tiempo se caracteriza por una precisión tajante en relación, como no puede ser de otra manera, con el espacio. Segunda lectura. Esta vez, el

lector-espectador es consciente de la alegoría que sujeta esta sucesión, un hecho que se establece como algo anterior y no posterior a la lectura, una relación que se presenta como algo constitutivo de estas imágenes, y no como algo añadido. Cada viñeta es ahora un momento de determinación en la continuidad de un espacio y tiempo fijado de antemano, momento que es poseedor de una duración existencial que lo vincula con la duración del relato (el divino poema) que se presenta como hilo conductor, y que no puede ser vivido existencialmente. Esta continuidad espacio temporal está llena no ya por lo plástico, sino por lo dramático; cada cosa en él –por ejemplo la agrupación de las columnas, las columnas en espiral de distinto grosor, la ausencia de columnas o las columnas de cristal, etc. - tiene determinadas propiedades dramáticas. El tiempo mismo se hace dramático, favoreciendo la hiperbolización fantástica del tiempo, en detrimento del tiempo abstracto que es deformado por la confirmación del significado alegórico. La lectura tiene ahora la convicción de que estas imágenes son ahora profundamente relacionales, de hecho ellas mismas provienen de su mutua relación. Esta segunda lectura establece un nuevo significado sobre las ruinas dispersas de la unidad anterior, a través de los cruzamientos que ponen de relieve el conjunto total del folio, descubriendo relaciones espacio-temporales más allá de la simple linealidad temporal. Ahora, ya no se trata de aceptar pasivamente una expresión, sino de participar en su composición a través de la estructuración alegórica de los resultados: el dispositivo lleva a reflexionar más que a contemplar, pero es una reflexión en gran medida participante. El espacio y el tiempo no delimitan un “escenario” indiferente como antes, sino que confeccionan un “escenario” a medida.

•

Coda. La ilusoria proposición de haber reunido las perspectivas en un solo folio alberga otra pretensión: resaltar qué es lo que ocurre en los vacíos que se crean entre viñeta y viñeta, porque a pesar de que el hipotético lector-espectador no los perciba, o los suponga elípticamente, no es motivo suficiente para no considerarlos como parte del recorrido. En la secuencia espacial, la separación (el intervalo) entre las imágenes sucesivas se llena conceptualmente mediante el conocimiento que se tiene de la historia relatada (o como señalan Linger y Terragni, del “simbolismo del Tema”). Este intervalo se extiende provechosamente en el Danteum para designar todos los casos en los cuales, entre espacios diferentes temporalizados, se da un hiato temporal. Estos “intervalos” en el proyecto del Danteum, podrían ser catalogados en dos series de umbrales que unen de diferente modo los espacios definidos en las perspectivas del Danteum.

La primera serie está formada por aquellos umbrales que tienen en común su carácter literal de paso, ubicados entre las orillas de los distintos espacios como motivos de encuentro y conexión. La concretización de estos umbrales queda patente al observar los distintos pasajes, pasillos y escaleras que se ubican sobre todo en los contornos como en los ejes perpendiculares que cruzan por los lados medios de las plantas del Danteum. La segunda serie está formada por aquellos umbrales referidos por su proposición metafórica de separación. En estos pasos, el intervalo consiste siempre en mantener una distancia, una separación, una diferencia visual entre dos espacios, y en significar el tiempo mediante esta diferencia. En el Danteum existen cuatro “intervalos” de viraje, definidos por cuatro marcos situados respectivamente en cada uno de los frentes del proyecto. Cada marco define una estación que se manifiesta, también, como una unidad de contemplación. 1) Pasaje de ingreso. Visión al Coliseo, símbolo romano. 2) Traspasado el patio y al fondo de la sala de las cien columnas. La gran abertura hacia el lado nordeste se enmarca como señal de bifurcación entre el inicio de la “peregrinación” o la entrada a la biblioteca. 3) Traspasadas las identidades simétricas y opuestas del Infierno y el Purgatorio. Delante del descansillo previo al Paraíso y al Imperio se abre una vista hacia la Torre de los Condes, símbolo medieval. 4) El descenso desde el descansillo de la cima de la última escalera hacia el exterior, combina la vista de frente sobre el foro romano con el simbólico monolito de piedra ubicado al pie de la escalera. Cada uno de los umbrales determina un ritmo de la peregrinación global, como un silencio en la continuidad del sonido. De hecho, el tiempo en estos umbrales es un instante que parece no tener duración, carecen de acontecimientos y por ello parecen casi detenidos. Los “intervalos” entre viñeta y viñeta son utilizados por los arquitectos como un tiempo colateral que se entrecruza o interrumpe la serie temporal. Sirven como fondo contrastante para resaltar la plenitud de los acontecimientos.

152: “Basado sobre la idea de que la arquitectura es ante todo suscitadora de emociones, pero sublimando las simetrías ya postuladas por los románticos entre sentimientos y formas. ‘Esotérico’ por voluntad totalizante y abstrusa de raíz matemática; por la idea de que la arquitectura esconde un interior secreto; pero también, por la suposición de que en ella subsisten estratos de verdad, diversos y sucesivos, en un sutil y complicado juego de reverberaciones entre figuras y conceptos”, (D. Vitale “Monumentalidad, simbolismo...”, *art. cit.*, p. 51). Véase también: C. Ciucci, “El espacio mítico de Terragni”, *art. cit.*

Última alegoría. Por un lado, el orden, la esencia. Por otro, el recorrido, la secuencia. Por un lado, el viaje, la travesía, el desplazamiento. Por otro, la materia, la geometría, el número. Para poner en juego ambos lados, el espectador tendrá que adjuntar el tiempo extratemporal del “poema” para que todo cobre sentido. Aun en el caso de afirmar que el espectador solo se halla en el seno de una concatenación de relaciones lógico-formales (índice exacto de un proceso de abstracción), se terminará por admitir que el Danteum se presenta como un arcano significante.¹⁵² De ahí, que tal afirmación siempre quede como incompleta. El

Danteum nunca da el reflejo exacto de una simple imagen contemplativa, la ilusión que refleja es el vórtice a través del cual han derivando muchas de las interpretaciones en función de aquello que tampoco es: un tropel de significados sin densidad. La necesidad de sincronizar esta doble configuración puede ser la síntesis de la ruptura primera. Pero si bien esta síntesis asegura súbitamente que la obra representa con cierta plenitud toda esta contradictoria diversidad, es responsable también de otra alegoría, la última, o quizás la primera de todas.

[...] Terragni no parece ajeno a adoptar la alegoría como otro material para sus juegos de transformación [...] La alegoría del Danteum, en este sentido, es verdaderamente un puente entre la figura-clave del cadáver y la del recuerdo: el engaño consiste en presentar aquel puente como figura simbólica, mientras que, una vez más, el símbolo es tan sólo una perversa máscara de un absoluto formal.¹⁵³

Frases de Manfredo Tafuri que no dejan de ser herméticas, incluso si se les añade las palabras de Walter Benjamin, que el mismo Tafuri cita al medio de este párrafo para apuntalar su posición: “[...] si la figura-clave de la vieja alegoría es el cadáver, la figura-clave de la nueva alegoría es el recuerdo (*Andenken*). El recuerdo es el esquema de la transformación de la mercancía en objeto de colección”.¹⁵⁴ ¿De qué nos está hablando, entonces, Tafuri? ¿Del Danteum como un contenedor dentro de otro contenedor? ¿De una cadena de significantes donde primero es necesario que la coordinación signifiante sea posible para que las transferencias de significado puedan producirse? En un primer instante evidentemente que sí: la articulación formal del signifiante es dominante respecto a la transferencia de significado, sobre el sostén de la organización sintáctica se asienta el desvío semántico: “*puro signo* que se transforma sin pausa”.¹⁵⁵ Pero no todo queda allí, si uno se acerca periféricamente a los escritos de Walter Benjamin asistirá a un escenario donde lo que queda redimido no es el objeto alegórico sino la práctica alegórica, y donde la práctica alegórica permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el paisaje del tiempo no significa progreso sino desintegración: un mundo deshabitado y cosificado en el que parece que el tiempo se hubiera detenido, suspendido. Uno será entonces testigo de cadáveres y recuerdos enajenados, de memoraciones, de *souvenirs* que marchitan la experiencia; de imágenes del deseo que cuajan en fetiches y fósiles, para que lo mítico aspire a la eternidad; de todos los errores de la conciencia burguesa (el fetichismo de la mercancía, la cosificación, el mundo como “interioridad”), pero también de todos sus sueños utópicos (en la moda, en la prostitución, en las apuestas).¹⁵⁶ Y donde

153: M. Tafuri, “El sujeto y la máscara...”, *art.cit.*, p. 110.

154: La cita utilizada, de la cual Tafuri no indica su extracción, procede del punto tres (“Parque central”) de la obra de Benjamin titulada: “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo.”, en W. Benjamin. *Obras. Libro 1/vol. 2*. Madrid, Abada editores, 2008, p. 300. La traducción al castellano, del original en alemán, en esta edición es: “La figura clave de la alegoría temprana es el cadáver. La figura clave de la alegoría tardía es en cambio la ‘memoración’. La ‘memoración’ es el esquema de la transformación de la mercancía en objeto de coleccionista”.

155: M. Tafuri. “El sujeto y la máscara...”, *art.cit.*, p. 112. La cadena de significantes fue conceptualizada por Lacan para definir la esquizofrenia. F. Jameson hace una concisa descripción de este proceso: “[...] la cadena signifiante presupone básicamente uno de los principios elementales (y de los grandes descubrimientos) del estructuralismo saussureano, esto es, la tesis de que el sentido no es una relación lineal entre signifiante y significado, entre la materialidad del lenguaje (una palabra o un nombre) y un concepto o un referente. Bajo esta nueva luz, el sentido nace en la relación que liga a un Signifiante con otro Signifiante: lo que solemos llamar el Significado –el sentido o el contenido conceptual de una enunciación– ha de considerarse ahora como un efecto de sentido, como el reflejo objetivo de la significación generada y proyectada por la relación de los Significantes entre sí. Si esta relación queda rota, si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos [...] Al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo”, (F. Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, ediciones

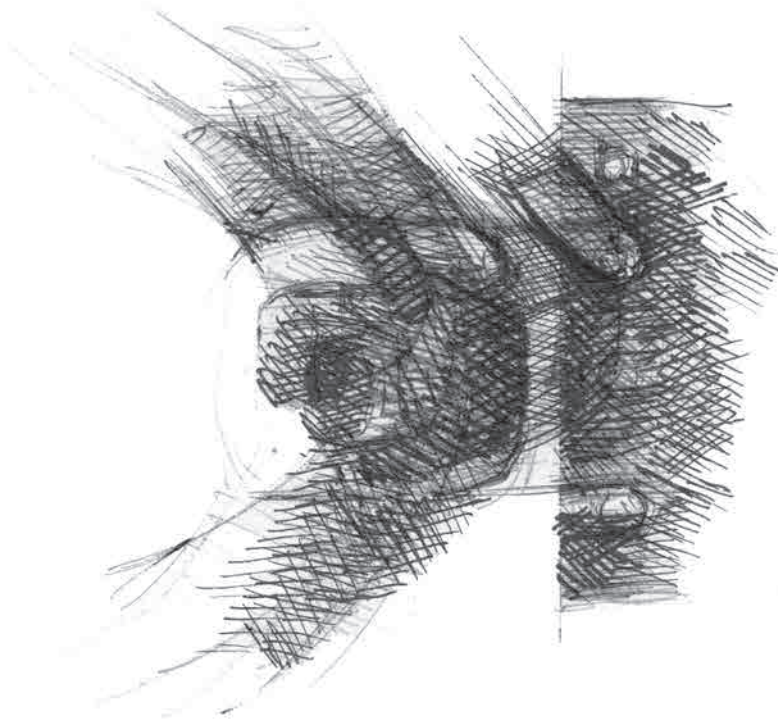
Paidós, 1991, p. 64).

156: Para una introducción al pensamiento de Walter Benjamin, véase: S. Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1989.

157: Y, por lo tanto, puede que se comprenda el por qué resulta imposible hablar del Danteum a partir de los vínculos y la precisión misma del *locus* como un hecho singular determinado por el espacio y por el tiempo, por su dimensión topográfica y por su forma, por el ser sede de vicisitudes antiguas y modernas, por su memoria.

158: "El hecho de que en el montaje, como en general en la alegoría 'las partes tengan mayor autonomía en tantos signos', puede tener dos resultados antitéticos, y esto se transforma en fuente de inestabilidad epistemológica. Por un lado, permite que el productor literario manipule significados, con el resultado de que el 'compromiso' del arte se vuelve indistinguible de la propaganda política (una acusación que puede ser sostenida contra los marxistas en general, y contra Brecht en particular). Por otro, puede conducir al artista a ver la yuxtaposición azarosa de objetos 'encontrados' (los 'objets trouvés' de los surrealistas) como mágicamente dotada de 'significado' propio [...] que 'equivale a la resignación del individuo burgués'. En el primer caso la epistemología parece confrontarse, por la arbitrariedad del presente, con 'la desaparición del objeto'; en el segundo caso la cuestión parece ser 'la desaparición del sujeto'", S. Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada...*, *op.cit.*, p. 252).

la forma del Danteum cobra la imagen de una ruina, imagen del deseo que aparece como escombros en el presente, material fallido expresado como objeto alegórico. Si se vuelve a recolocar en la memoria esta imagen del Danteum en el paisaje de los foros romanos, se tenderá sobre la vista nuevamente las sustanciales formas del Danteum como heredera de las matrices que directamente son visibles en la arquitectura antigua que lo rodea. Pero esta vez al cruzar el puente que se oculta en su interior, al despojarle de la máscara que lo cubre, cobrará forma un augurio, una premonición, y sólo entonces puede que se deje de hablar del Danteum como arquitectura, es decir como un símbolo náufrago encallado en el paisaje monumental de los foros romanos,¹⁵⁷ para dar cabida a otra transfiguración, quizás la última, quizás la primera: un montaje alegórico "suspendido" en el paisaje artificial de los foros.¹⁵⁸



Existe un afuera y un dentro y yo en medio; quizás sea eso lo que soy, la cosa que divide el mundo en dos, de una parte afuera, de la otra dentro; puede que sea delgado como una lámina, yo no estoy ni de un lado ni de otro, yo estoy en el medio, yo soy el tabique, tengo dos caras y ningún espesor.

Samuel Beckett

El innombrable

IV. el paraíso
ficción

1. (símbolo)

Intanto non poteva sfuggire alla nostra preoccupazione di progettisti l'aggravarsi del problema di innestare fin dalle origini degli schemi geometrici della Costruzione Monumentale il significato, il mito, il simbolo inteso come una sintesi spirituale e nel caso dell'Opera Dantesca evidentemente numerica.¹

1: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 4.

Una constatación de principio: la composición debe dirigirse hacia algo inmaterial, imperceptible, situado más allá de su propia actividad tectónica. La ordenada estructura numérica de su construcción monumental debe emancipar al objeto de su contingente necesidad, para llevarlo a un estadio superior suprahistórico y, por ende, atemporal. El organismo simbólico se transforma en el impostado traductor del programa edilicio.

•

1936. Un templo. La exigencia por parte de Terragni de proyectar una arquitectura simbólica, con una clara alusión al fascismo, ya se encuentra expuesta en la Casa del Fascio de Como.

2: G. Terragni. "La costruzione della Casa del Fascio di Como" [*Quadrante* 35/36, 1936], en E. Mantero. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 134.

3: G. Terragni. "La costruzione della Casa del Fascio di Como" [*Quadrante* 35/36, 1936], *art.cit.*, p. 132.

4: "[Terragni] sembra non essere neppure sfiorato, dal dubbio che quel dogma è soltanto un madornale equivoco", (C. De Seta. *La cultura architettonica...*, *op.cit.*, p. 208). Un error que a veces asume un carácter inevitable. Las palabras de Luigi Vietti (co-autor junto con Terragni, Lingeri Carminati, Saliva, Nizzoli y Sironi del proyecto para el Palacio del Littorio) dan muestra de ello: "Allora aleggiava il pensiero fascista, che tutti quanti avevano accettato... Volere o non volere, gli architetti erano tutti partecipi del partito fascista. Quindi non c'era problema di pensiero o di un altro pensiero. Si lavorava tutti quanti in una stessa atmosfera. Era l'atmosfera che formava questa situazione. Noi la vivevamo, di conseguenza la rappresentavamo", (L. Vietti. "Il Palazzo del Littorio", en E. Lingeri; L. Spinelli (a cura). *PietroLingeri...*, *op.cit.*, p. 78).

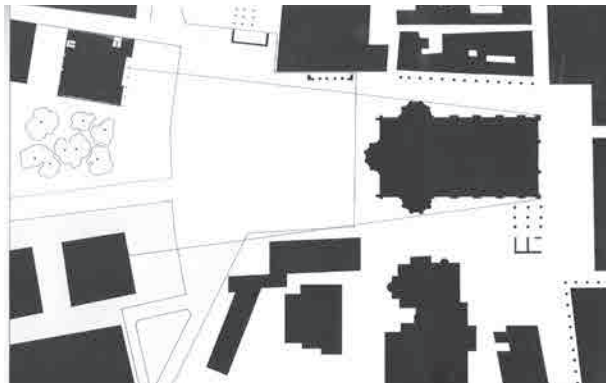
La sede del Fascio non deve piú essere covo, o rifugio, o fortino; deve diventare Casa, Scuola, Tempio [...] Quale sede del Partito avrà compiti di organizzazione, di propaganda, di educazione politica e sociale [...] Vi sono frasi o gesti che illuminano, guidano, e conformano il carattere di così tipica opera del Regime. "Il Fascismo è una casa di vetro" dichiara il Duce; e il senso traslato della frase indica e traccia le doti di organicità, chiarezza, onestà della costruzione.²

La Casa del Fascio nace con un propósito doble: realizar físicamente "questa architettura rigorosamente moderna" (palabras de Terragni), y consagrar simbólicamente el significado político del fascismo. La alegoría que guía al proyecto es clara: "el fascismo es una casa de vidrio". La Casa del Fascio, como símbolo del fascismo, no funciona por encabalgamiento de la frase de Mussolini con los principios de la arquitectura racionalista, sino por la creación de un escenario físico que hace de esta frase una realidad por medio de su alegorización. La casa de vidrio se proyecta como una antiburocrática sede del partido fascista borrando cualquier separación, barrera u obstáculo entre los líderes fascistas y el pueblo italiano: "Ecco predominare nello studio di questa Casa del Fascio il concetto della visibilità, dell'istintivo controllo stabilito tra pubblico e addetti di Federazione".³ De este periplo simbólico se desprenden dos equívocos: uno político, el otro de orden exegético. El primer error parte, como señala C. de Seta, de la flagrante

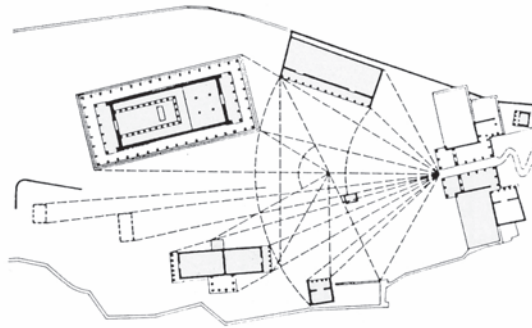


01

01: Ceremonia oficial en la Casa del Fascio, (Pifféri, 2003: 72).



02



02: La Casa del fascio. Geometría de implantación, diagrama elaborado por P. Eisenman, (Eisenman, 2004: 106).



04

03: La acrópolis de Atenas. Geometría de implantación. (Dal Fabbro, 1993: 118).

04: La Casa del fascio después de acabada la segunda guerra mundial, (Pifféri, 2003: 73).

5: G. C. Argan, en *L'Architettura* 163, *op.cit.*, p. No se puede dejar de señalar que el "errore madornale" expresado por Argan con respecto al Danteum trae a colación el que expresó, casi 40 años antes, Teige con respecto al Mundaneum de Le Corbusier: "“La arquitectura monumental y votiva, la arquitectura como monumento a quien sea o a lo que sea, monumento a revoluciones y liberaciones, todos los arcos de triunfo de hoy, salas de ceremonia, túmulos, palacios y *chateaux*, etc. llevan a monstruosidades [...] La solución artística de una tarea metafísica, teorizada en abstracto, mediante una composición monumental es un descarrío cuyo peligro está demostrado por el Mundaneum", (K. Teige. "Mundaneum", *art.cit.*, p.103-4).

6: M. Bontempelli . "Arquitectura: Interpretación" [1936], *art.cit.*, p. 89. Tampoco era la primera vez que Bontempelli había denostado la utilización de la alegoría por sobre la necesaria primacía funcional de la arquitectura. En enero de 1934, en una dura crítica al "manifiesto futurista de la arquitectura aérea" de Marinetti, Bontempelli deja asentada las bases de su posición: "[...] el mencionado manifiesto parte del punto de vista opuesto: su primer pensamiento es un pensamiento decorativo, es más, incluso teatral y escenográfico. Su ciudad es sobre todo la *ciudad para ser admirada sobrevolándola*. La vida de la tierra es *patéticamente* armonizada con la vida del cielo. Tierra y cielo se comunicarán entre ellas *literariamente, plásticamente, periodísticamente*, etc. Nosotros tendemos a la ingeniería, el futurismo tiende a la literatura pura. Prescribe una forma para las ciudades: *forma de esfera, de cono, de pirámide, de prisma*. ¿Por qué? ¿Por razones estáticas o de habitabilidad? En absoluto: *para que la ciudad pueda aparecer a los voladores semejante a una flecha, a un anillo, a, una hélice, a una cuña, a un brillante, a una matriz* (no sé si se entiende de mujer o de linotipia): la idealidad puramente teatral, es más, coreográfica (de baile del siglo pasado) no podría ser confesada con mayor sinceridad. El *des-nivel polimatérico cromático de los pavimentos y de*

identificación de la revolución fascista con la revolución de la arquitectura racional.⁴ Un dictamen que fue expuesto, incisivamente, por G. C. Argan en las actas del congreso sobre Giuseppe Terragni de 1968:

Nel nostro secolo specifico la rivoluzione non è più l'alternativa della conservazione, ma del progresso; intendo per progresso il progresso industriale o tecnologico, come evoluzione automatica, programmata accrescitiva uniformemente accelerata, teoricamente inarrestabile e irreversibile, senza ripensamenti o pentimenti possibili, irriducibile alla dialettica storica di cui ignora le contraddizioni. Al progresso si assiste ed eventualmente si collabora; la rivoluzione, come imperativo categorico, si vive. Si fa presto a dire che Terragni ha scelto la rivoluzione sbagliata. Il fascismo è stato una controrivoluzione, rivoluzione repressa; implicava e ritorceva, ma non risolvera l'istanza rivoluzionaria. Perciò, benché duramente reazionario, non ha mai rinunciato a proclamarsi rivoluzionario; e le generazioni che si sono formate durante il fascismo sono cresciute senza il progetto, ma col complesso della rivoluzione.⁵

La segunda viene a propósito de una reseña crítica de la Casa del Fascio escrita por Massimo Bontempelli. En esta, si bien el recorrido por la Casa del Fascio es loado con frenético paroxismo, la advertencia de Bontempelli sobre la peligrosa intención estrictamente estética y expresiva del edificio en detrimento de la rigurosidad funcional recae en una última sentencia:

Y precisamente a propósito del cristal, he oído decir (en tantas discusiones que sigue habiendo en Como acerca del asunto de la *Casa del Fascio*) una cosa divertida. Decían que el valor de ese cristal es simbólico: representa, después de tanta cerrada opacidad de la vieja arquitectura, la sinceridad, la lealtad de la nueva época, etc. No bromeemos con las alegorías, puede haber la misma lealtad y la misma pasión contenida también detrás de una puerta cerrada. El mundo y la historia también están hechos, so pena de muerte, de soledad y de meditación.⁶

La historia muestra su lado más desolado.⁷ La temporalidad penetra esta experiencia de modo concreto anonadando el sentido. La equivocidad retórica de la obra de Terragni desviste la efímera eternidad del símbolo. Inepto ya para comunicar cualquier significación, es sólo un deseo inerte.⁸ La limpieza general de esa hojarasca hace comparecer el rostro fúnebre de la alegoría como primitiva sintaxis petrificada.⁹

•

La palabra símbolo tiene en la teoría una amplia expansión al designar todas las variantes posibles del

hacer referencia. Una diferencia no menos importante entre el símbolo y la alegoría es la identificación de sus respectivos referentes. El sujeto de la expresión alegórica está siempre allí, en acto, es visible o directamente imaginado. Aún ocultándolo, la alegoría necesita poner en evidencia al referente. El símbolo, en cambio, nos invita a descubrirlo, su expresión es en potencia. El símbolo puede resultar ambiguo y hasta equívoco por ser el referente irrepresentable en sí mismo. Lejos de ser unívoco, despliega la más amplia gama de significados alternativos, complementarios y a veces hasta contrarios. Podemos considerar al símbolo como una orientación de lo no visible hacia lo visible, por hacer figura (por hacer aparecer ideas y conceptos bajo la forma sensible de la imagen), y en este sentido se acerca a la alegoría. Pero mientras esta última pone el acento en la hipérbole de la imagen transferida – en su carácter llamativo –, el símbolo tiene por función producir la iconización de un referente icónico, cumpliendo así con una función representativa (de presentación de una idea o concepto a través de un icono). Por este rodeo ha sido frecuentemente considerado un lenguaje indirecto.¹⁰ En la alegoría, el concepto permanece limitado y susceptible de ser completamente aprendido y usado, listo para ser utilizado por esa misma imagen. En el símbolo, la idea permanece siempre infinitamente eficaz, intangible e indivisible.

[...] el mundo ya no se percibe como una configuración de entidades que designan una pluralidad de significados distintos y aislados, sino como una configuración de símbolos que llevan finalmente a un significado único, total y universal. Este llamado al infinito de una totalidad constituye el atractivo principal del símbolo en comparación con la alegoría que es el signo que remite a un significado específico, y que, por tanto, agota su potencial connotativo en cuanto es descifrado.¹¹

El símbolo trasciende cualquier distinción, transformando toda experiencia individual, directamente, en una verdad general.¹²

•

Símbolo arquetípico. Desde una mirada atemporal la forma atraviesa la historia, todo contenido. Para afirmarse en esta ultra-posición, el Danteum se dispone como una instantánea de este movimiento. Una máquina de piedra¹³ puesta en acto por la potencia creativa que hace posible una definición de su funcionamiento simbólico. En este sentido, la lectura de T. Schumacher, desde su revisión crociana del proyecto, resulta esclarecedora:

los techos es un verdadero hallazgo antifuncional. Las calles estarán preponderantemente pintadas de un dorado reluciente. ¿Por qué? Porque el oro es optimista e imperial. ¿Veis como incluso el alegorismo se impone a la funcionalidad? Nosotros pensamos inmediatamente en la molestia que ese oro ocasionaría a los automovilistas”, (M. Bontempelli. “Arquitectura: Contra lo decorativo” [1934], art. cit., p. 82).

7: Un error generacional que se visualiza en esta recapitulación que hace Pagano de la arquitectura moderna italiana durante las dos décadas del gobierno fascista: “In questi vent’anni, a poco a poco, tutti coloro che avevano creduto nell’ipotesi corporativa, nella urgenza di un sostanziale rinnovamento morale dell’Italia, nella necessità di una disciplina nazionale, nel bisogno di una vasta rieducazione del nostro popolo, nella gravità dei problemi sociali che pesavano e che pesano sulla comunità proletaria, nella sincerità di un effettivo e disinteressato amore di patria, nella bellezza morale del ‘vivere pericolosamente’, nella capacità intellettuale e organizzativa dei capi e del sistema, nella opportunità di risolvere i problemi sociali delle masse con un sistema socialistico a carattere collettivo, si sono trovati, prima o poi, di fronte a disillusioni sempre più gravi, ad amarezze sempre più odiose, a crolli sempre più terribili”, (G. Pagano [Costruzioni-Casabella 1943], en C. De Seta. *Architettura e città...*, op.cit., p. 177).

8: “La desintegración de los monumentos que fueron contruidos para significar la inmortalidad de la civilización se transforman en cambio en pruebas de su transitoriedad. Y lo fugaz del poder temporal no provoca tristeza; informa la práctica política”, (S. Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada...*, op.cit., p. 193).

9: Eisenman define el proyecto de Terragni como un “proyecto de invención sintáctica”. Cfr. P. Eisenman. “From object to Relationship II...”, art. cit.

10: Cfr. H. Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1998.

11: P. De Man, Paul. "Retórica de la temporalidad", en P. De Man. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 208.

12: "La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar se dice en griego *symbollein*. La obra es símbolo", (M. Heidegger. *Arte y poesía*. México, FCE, 1958, p. 41).

13: "Si osservi come certe officine possono acquistare un ritmo di purezza greca perchè, come il Partenone, sono spoglie di tutto il superfluo e rispondono al solo carattere di necessità: in questo senso, il Partenone ha un valora meccanico." (Gruppo 7. "I. Architettura" [*Rassegna Italiana*, 1926], *art.cit.*, p.62).

14: T. Schumacher. "Terragni y Dante...", *art.cit.*, p. 118.

15: "La suspensión del sentido deviene así el auténtico sujeto de las 'máscaras' de Terragni", (M. Tafuri. "El sujeto y la máscara...", *art.cit.*, p. 110). Y en cierto sentido, esta posición sigue acogiendo, al igual que la crítica de Argan, la posición de Teige: "[...] la solución arquitectónica de problemas y programas ideológicamente confusos, planteados erróneamente o simplemente muertos, nunca proporciona obras de pureza e integridad: un programa del que el arquitecto no sabe exáctamente que pensar, no puede ser solucionado de otra manera que no sea por una semiforma, por un compromiso", (K. Teige. "Mundaneum", *art.cit.*, p.103).

16: A. Sartoris. "Presenza de Giuseppe Terragni", *art.cit.*, p. 13-14.

En el *Danteum* y en su *Informe* [Terragni] distinguía, de manera más bien académica, la forma del 'contenido', los mitos de la composición, de tal manera que los dos componentes pudiesen fundirse de nuevo en el acto proyectual.[...] La idea consiste en separar el 'significado injertado' (según el término de Terragni) de la intuición de la estructura compositiva del edificio. Esta solución no requeriría ninguna actividad intelectual por parte del espectador, aún siendo la geometría compositiva de Terragni fruto de un ejercicio intelectual.¹⁴

Para Schumacher, Terragni absuelve el contenido de la forma. Dicha emancipación sustentaría la secularización de la forma y su aplicación instrumental en el proceso proyectual. Así, una vez separado el significado de los fines puramente plásticos, el significado se esparciría sin impregnar o erosionar nunca la forma. Se distingue, entonces, la búsqueda de una representación casi perfecta - que corresponde al sentido más matemático y geométrico -, de la búsqueda de una casi representación - que corresponde, en cambio, al sentido de lo significado -. La forma es reducida a un ensamblamiento matemático y geométrico, el significado es reducido a un mero injerto. Pero, si la unicidad del acto proyectual borra dicha distinción, ¿cómo se da esta relación invisible y semántica, entre la forma plástica y el significado "infinito", que se propone a representar lo irrepresentable? Desde la dimensión temporal se vuelve prominente esta distorsión del mito soñado por el *Danteum*: la de ser una figura andrógina. Exacta práctica teórica cuya identidad, como señala Tafuri, tiende a estar suspendida.¹⁵

2. (templo)

El templo de Dante. El *Danteum* hace explícito lo que en la Casa del Fascio siempre ha sido implícito, desvela la potencia monumental del templo. Esta designación junto al declarado uso del número en su construcción tiende a enmarcar ese remanente oscuro e indecible que se instala cuando se habla de los contenidos simbólicos del *Danteum*.

Quando Terragni disegnò con Pietro Lingeri (altro grande maestro comacino) il *Danteum* da innalzarsi a Roma, intendeva che la mole costruttiva fosse *una sintesi vittoriosa di questa ideale battaglia fra l'architettura tipicamente moderna e la monumentalità, il simbolismo e la aulicità del tema*.¹⁶

El reclamo por la monumentalidad, el simbolismo y la aulicidad, pone en tela de juicio aquella separación que se había producido en un inicio y que permitía a la arquitectura desarrollarse con total

autonomía. La relación entre el significado y el tipo originario del templo se propone como necesidad de un fundamento, un intento de alcanzar este reclamo por medio de valores cognoscitivos, a través de la experiencia del proyecto arquitectónico.

[...] existe la idea de que a la grandilocuencia y al decorativismo habituales se pudiese oponer una verdad distinta y esencial, una desnudez formal capaz de reconducir hacia el significado de las formas y a su misterioso modo de corresponderse con los eventos del mundo.¹⁷

Desde la dimensión histórica se realiza aquella redención (ni repetición ni retorno estilístico) del tipo originario que el mundo antiguo parece haber resuelto para siempre y que testimonia, para Lingeri y Terragni, aquél aspecto insuprimible de la vida espiritual del objeto arquitectónico: el carácter de permanencia.

•

No sería erróneo considerar que la orientación simbólica asumida por los arquitectos para el proyecto del Danteum viniera, de alguna manera, inducida por su principal promotor Rino Valdameri. En el estatuto del Danteum, el abogado milanés esgrime claramente el contenido que, por un lado, desde la construcción misma, actualiza y celebra la figura de Dante: “[...] in questa era, nella quale la volontà e il genio del Duce stanno attuando il sogno imperiale di Dante, un tempio al massimo Poeta degli Italiani”.¹⁸ Y que por otro, lo propone como útil mensaje político: “[...] suggerire ed aiutare tutte quelle iniziative che fomentino ed attestino il carattere imperiale dell’Italia fascista”.¹⁹ El afán de Rino Valdameri por dotar de ciertos rasgos simbólicos mucho más comunicativos a la sede institucional de los estudios dantescos, podría haber provocado ciertas discrepancias con los realizadores del proyecto.²⁰ De la correspondencia enviada por Lingeri a Terragni (destacado al frente ruso) entre la primavera de 1940 y 1941, se extrae la promesa del primero de no ceder a las exigencias hechas por los comitentes (Valdameri, Poss y el mismo Mussolini).²¹ Sin embargo, dada la amistad y admiración que unía a Rino Valdameri con Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni, resulta más seguro apuntar aquellos elementos simbólicos -más convencionales y adecuados a la finalidad propagandística de la Asociación Dantesca- que pueden ser contrastados en el proyecto del Danteum:²² 1) El muro monumental dispuesto paralelamente a la fachada principal del Danteum:

Il muro diventa in tal modo una immensa lavagna una monumentale lapide intessuta di blocchi marmorei in numero di cento (tali sono i canti della D.C.) ognuno dei quali ha misure proporzionate al numero delle terzine

17: D. Vitale. “Monumentalidad, simbolismo...”, *art.cit.*, p. 53.

18: [el subrayado no está en el texto original], (R. Valdameri. “Statuto del Danteum”, en T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op.cit.*, p. 145).

19: *Ibidem*.

20: El papel que desarrolló Rino Valdameri en el proyecto del Danteum, ha sido estudiado por Chiara Baglione. Su estudio aporta el perfil del convencido dantista, para quien la *Divina Commedia* posía la conotación de un libro sagrado de los italianos: “[...] Valdameri non poteva non raccogliere con entusiasmo la proposta, avanzata da Eliseo Strada già nel 1927, di un tempio per il culto laico di Dante, ‘un tempio unico e degno del suo profeta’ da realizzare nella ‘Roma che rinasce secondo lo spirito e l’amore di Dante’”, (C. Baglione. “Artigiani, artisti...”, *art.cit.*, p. 11).

21: Estas discrepancias pueden ser observadas a través de las diferencias existentes entre el proyecto presentado al Duce en 1938 y la elaboración de la maqueta, que según G. Milelli, fue posiblemente elaborada tiempo más tarde: “Realizada en madera, presenta como variación sustancial con respecto a los gráficos la separación del atrio que precede a la sala del Infierno, al eliminar la pared que daba al patio descubierto. En el vano abierto se sitúan cinco grandes estatuas que representan de una manera naturalista hombres y mujeres condenados al castigo infernal. Esta modificación entra en grave contradicción con la lógica esencial que se pretendía y sobre todo, destruye la tensión de la progresión luminosa, que hasta ese momento quedaba materializada con la utilización de los tres planos de luz que se recortaban en el techo y que preparaban el dramático precipitarse de los espacios en la sala siguiente”, (G. Milelli). “1938-1940. Proyecto para el Danteum en Roma”, *art.cit.*, p. 572).

22: La elección de los arquitectos por parte de

Valdameri no era un hecho nuevo ni azaroso, él conocía muy bien el sistema de trabajo y el ideario arquitectónico que ambos arquitectos profesaban. Lingeri había proyectado para Valdameri, las casas para artistas en la Isla comacina del lago de Como y su villa en Portofino (no construída). Posteriormente Valdameri habría de encargar a Lingeri, Terragni, Figini y Pollini el malogrado proyecto de la nueva sede de la Academia de Brera, donde Valdameri da muestras de su admiración por la obra de Terragni. (Cfr. C. Baglione; E. Susani. *Pietro Lingeri...*, *op.cit.*).

23: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 13

24: (1858-1934). Arqueólogo, historiador italiano y célebre dantista, véase como referencia de este autor: *Il sepolcro e le ossa di Dante*. Ravenna, Longo, 1977. *L'ultimo refugio di Dante Alighieri*. Milano, Ulrico Hoepli, 1891.

25: J. Schnapp. "Un templo moderno", en G. Ciucci (ed.). *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 270

26: "El águila, símbolo de la justicia imperial, aparece como una metamorfosis de la última letra de la frase 'Diligite justitiam qui judicatis terram' (frase que, curiosamente, está formada por 35 letras, número igual a los años de Dante y de Terragni, y producto de 5x7). La correspondencia más directa consiste en la alusión de Dante a la anulación del poder temporal del Papado y a la toma de poder por parte del emperador. La imagen es planteada de forma similar a la versión dantesca y está colocada en el dibujo casi como una revisión, como un añadido a los relieves de Sironi que habrían decorado la fachada. La letra M también alude a Mussolini, otra resonancia simbólica, acaso añadida para hacer el edificio más atractivo a los jefes", (T. Schumacher. "Terragni y Dante...", *art. cit.*, p. 130).

27: Cfr. L. Valli. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. Roma, optima, 1931.

di ciascun canto. [...] Le terzine o i versi contenenti le allusioni, i riferimenti e le allegorie sull'Impero, saranno scolpite sulla facciata del blocco corrispondente dal Canto dal quale derivano.²³

1921. En el sexto centenario de la muerte del poeta celebrado en Roma, Corrado Ricci²⁴ en su discurso lanza una llamada para que la gratitud de Roma hacia su vate se manifieste colocando en sus antiguas murallas cien placas de bronce con los cien cantos de la *Divina Commedia*. Sueño que si bien no se llevaría a cabo, tuvo una primera repercusión directa en la inauguración de la zona dantesca en torno a la tumba del poeta en Ravena (1936): "Al igual que el Danteum, se había previsto una pequeña biblioteca bajo la advocación de Dante (y dedicada al Duce)".²⁵ 2) Las figuras de la cruz y el águila.²⁶ De todos los investigadores que han estudiado el Danteum, Richard Etlin es el más enfático en señalar correspondencias entre la exégesis "esotérica" de Luigi Valli²⁷ y la estructura simbólica del Danteum:

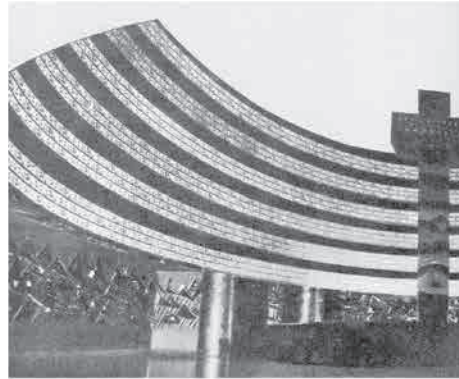
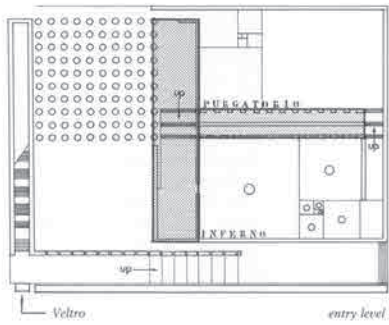
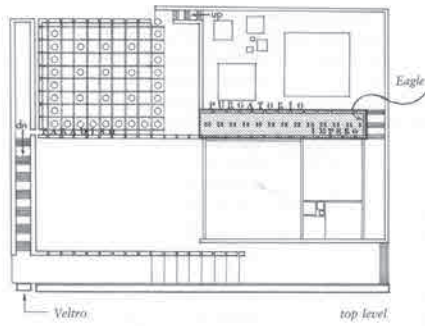
The combination of Cross and Eagle at the center of the building might also have been intended to correspond to the axis of the world as portrayed in Dante's Divine Comedy [...] The Cross and the Eagle occupy comparable positions in the Danteum. Their reciprocal relationship, then, gives further meaning to the two other parallel sets of spaces depicting moral worlds at the antipodes: the Dark Wood and the Divine Forest as well as the Room of Hell and the Room of Purgatory.²⁸

Por el estudio de Chiara Baglione (2004) se reconoce la influencia que el libro de Valli ejercía en la elaboración de los discursos de Valdameri, basta citar que su iniciativa de erigir un templo al máximo poeta de los italianos respondía a "[...]essere alta glorificazione del Poeta e del messo di Dio che nel segno dell'aquila e della croce realizzò il dantesco sogno italico".²⁹ Estos elementos aislados son consignados, en la *relazione* y en el proyecto, bajo las veladuras de los reportes numéricos y geométricos. Huellas que pueden ser llevadas, tanto para entrever el rol jugado por Rino Valdameri y la tradición dantista del período fascista, como a la evidencia de que Lingeri y Terragni no adquirieron literal y automáticamente aquellas directrices "simbólicas" que derivaban de axiomas políticos específicos sino que las implicaron subrepticiamente dentro de la lógica-formal del edificio.

•

Un símbolo, un monumento arquitectónico, un templo.

05



05: *Il Danteum* [1938]. Análisis gráfico: La cruz y la águila, (Etlin 1991:548).

06

06: A. Libera, A. Valente. *Sagrario de los mártires*, Muestra de la Revolución fascista, palacio de las exposiciones, Roma, 1932, (Ciucci; Muratore [a cura di], 2004:314).



07

07: Imagen de la EUR' 42 en el tiempo de su construcción. En primer plano, el palacio de Congresos de Libera. Al fondo, el palacio de la civilización de Guerrini, Romano y La Padula, (Carli; Mercurio; Prisco [a cura di], 2005:142-3).

08



08: *EUR'42*. Puesta de la primera piedra, (Carli; Mercurio; Prisco [a cura di], 2005:132).

09

09: *EUR'42*. El incompleto palacio de la agricultura de A. Foschini, después demolido, (Carli; Mercurio; Prisco [a cura di], 2005:154).

28: R. Etlin. *Modernism in Italian...*, *op.cit.*, p. 547. Ello se verifica tanto en el "[...] schema distributivo planimetrico a croce che determina la partizione [...]" [el subrayado no está en el texto original], (P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 11), como en el bajo relieve del aguila en la pared del fondo de la sala del Imperio, sala que además "[...] viene in tal modo a rappresentare il nocciolo dell'organismo costruttivo [...]", (P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 12), y mantiene con el muro exterior la misma dirección.

29: R. Valdameri cit. por C. Baglione. "Artigiani, artisti...", *art.cit.*, p. 11-2.

30: S. Giedion. "Alla ricerca di una nuova monumentalità. Un dibattito del 1948", en L. Patetta. *La monumentalità...*, *op.cit.*, p. 112).

31: P. Colla. "L'Architettura come problema spirituale", *art.cit.*, p.160-2.

32: "Por su naturaleza totalitaria, el Estado fascista debía asumir, de manera natural, el carácter de una institución laico-religiosa, englobando enteramente al hombre, alma y cuerpo, en sus estructuras. Sólo a través de los mitos, ritos y símbolos era posible implicar al individuo y a la colectividad en el "cuerpo político" de la comunidad, y dar la percepción inmediata de la continua realización del mito del Estado totalitario en la conciencia colectiva", (E. Gentile. *Fascismo. Historia e Interpretación*. Madrid. Alianza, 2004, p. 178).

33: Uno. "Le aspirazioni politiche di Dante per l'Italia erano state strumentalizzate dai fascisti, che interpretavano le sue opere puramente come allegoria politica... Dante era divenuto insieme precorrimiento e giustificazione della politica espansionistica italiana", (T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op.cit.*, p. 22). Dos. "Since the March on Rome, Italian Fascists had derived special moral sustenance, as well as propagandistic advantage, from Dante's stance in favor of the

La monumentalità consiste nel bisogno eterno della gente di creare simboli che rivelino la sua vita interiore, le sue azioni e le sue concezioni sociali. Ogni periodo prova l'impulso a creare simboli sotto forma di monumenti che, secondo il significato latino, siano "qualcosa che fa ricordare", qualcosa da trasmettere alle generazioni seguenti.³⁰

La escenografía monumental del Danteum está dispuesta hacia una audiencia. Converge su visión al ojo de un solo espectador ideal: el Fascismo. El proyecto de Lingeri y Terragni deja de ser idealmente libre, la escritura a la que se confía está dispuesta a ser institución: a descubrir una elección, una situación. El objeto deja de ser un hecho autónomo y pasa a ser una propiedad colectiva, en este nuevo destino ya no se niega la fascinación por la reivindicación de lo sagrado, una valencia espiritual, que incluso, puede anidar en las palabras de cualquier ideólogo oficial del Partido Nacional Fascista:

L'opera architettonica, vale dunque principalmente come simbolo del sovrasensibile ed è questo che, nell'antichità, quest'arte fu legata a luoghi ed a presenze sacre [...] Effetto di una concezione superiore della vita, frutto della spiritualità di un'epoca è quindi la creazione architettonica; chiedersi se il mondo moderno potrà avere un'architettura propria, vale dunque rifarsi alle possibilità di reintegrazione spirituale virtualmente od effettivamente esistenti nel mondo moderno.³¹

La consagración del monumento, la resistencia al tiempo, el desafío al espacio, se vuelve instrumento indispensable del poder político. El símbolo suscribe la función de legitimar lo sagrado. El fascismo vive de su propio mito, lo que implica una experiencia auténticamente religiosa que se distingue de la experiencia ordinaria de la vida cotidiana.³² En la experiencia de esta "religión laica", el Danteum se presenta como altar sagrado para su máximo poeta,³³ un objeto de culto, un templo.

•

Más templos. Roma, 1932. La Muestra de la Revolución Fascista fue la representación más sugestiva y propagandista de la historia sacra inventada por el fascismo. Organizada en ocasión del decenio del fascismo en el poder, fue solemnemente definida como el *Tempio della Rivoluzione*. En la exposición el visitante volvía a evocar la epopeya de las "Camisas Negras", a través de una sucesión de cuadros simbólicos dominados por la omnipresente imagen del *duce*, mito viviente.³⁴ El centro ideal de la Muestra era el "Sagrario de los Mártires" (de A. Libera y A. Valente): cripta que contenía un altar, "símbolo sacro

de la capacidad de sacrificio de una raza”, como explica el catálogo de la muestra. La exposición determinó el papel central de Mussolini en la historia del movimiento, y propagó el del fascismo como fuerza dominante en la Italia de la primera posguerra. El éxito de este acontecimiento motivaría la propuesta de una sede permanente para la exposición, siendo la conclusión de esta gesta la declaración del concurso para el Palacio del Litorio (1934). De los participantes interesa volver a destacar la solución A del grupo conformado por A. Carminati, P. Lingeri, E. Saliva, G. Terragni, L. Vietti, M. Nizzoli, y M. Sironi, para resaltar los destellos de la Muestra de la Revolución Fascista que fulguraba en el informe de la propuesta escrita por los arquitectos:

Il Palazzo della Rivoluzione avrà un carattere di costruzione eterna: “rappresenterà un tempio” [...] il podio dal quale il Duce si mostrerà. Da là tutti lo possono vedere. Egli é como un Dio, contro il cielo, sopra di Lui non c'è nessuno. Tutta la facciata inneggia alla Sua forza, al Suo genio [...] Egli sarà di fronte alle moltitudini acclamanti: di tutti – con tutti.³⁵

1935. Nace la idea de la Exposición Universal (1941-2): *Olimpiade della Civiltà*. En los preludios de la selección de proyectos para la Exposición Universal cada gesto creativo se corresponderá a un gesto político. El resultado, la más grandiosa materialización de arquitectura “litúrgica”, entre las cuales: “El monumento simbólicamente dominante era el Palacio de la civilización italiana porque la conmemoración de la grandeza del pueblo italiano conferiría al edificio ‘un atributo sacro: casi *Templo de la estirpe*’”.³⁶ En la E42, la autarquía encuentra un lazo ideal con la “romanidad de arcos y columnas” predicada por Ugo Ojetti. El carácter monumental de esta aventura será definido por Cipriano Oppo como “Lo stile E42”. Tal vez por estar en desacuerdo con tal pretensión, o por las continuas desestimaciones de sus propuestas arquitectónicas,³⁷ Giuseppe Terragni declina la invitación de Piacentini para participar, por enésima vez, en otra prueba para la E42. Queda el proyecto del Danteum a construirse en el contexto de la Exposición Universal. El resto es de conocimiento: la guerra dejará Roma astillada de templos inconclusos.

•
Occorre allora riferirsi al problema piú générale prendendone in considerazione [...] carattere di una architettura e definizione del tipo di Edificio Monumentale che dovrà valersi simultaneamente di due o piú tipi già storicamente fissati in Tempio, Museo, Tomba, Palazzo, Teatro.³⁸

Roman Emperor. After the declaration of the Empire in 1936 Dante became a repeated point of reference. His name and work were invoked to justify Fascist imperialism and to associate with the spread of Italian culture”, (R. Etlin. *Modernism in Italian...*, *op.cit.*, p. 517).

34: Sobre los participantes a la muestra, véase: F. Tentori. “La muestra de la Revolución Fascista y algunos proyectos romanos de Giuseppe Terragni”, en G. Ciucci (ed.). *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*

35: A. Carminati; P. Lingeri; E. Saliva; G. Terragni; L. Vietti; M. Nizzoli; y M. Sironi. “Relazione al progetto per il Palazzo del Littorio soluzione A 1934”, en A. Dal Fabbro. *Il progetto razionalista...*, *op.cit.*, p. 134.

36: E. Gentile. *Fascismo...*, *op.cit.*, p. 243.

37: El fracaso de la aventura del concurso del Litorio -en primer y segundo grado-, fue el signo premonitorio de otra “ocasión perdida”: los procesos de selección del concurso para el Palacio de Recepciones y Congresos de la E42. Cfr. G. Pagano. “Occasioni perdute” [*Costruzioni-Casabella 1941*] en C. de Seta (a cura di). *Architettura e città...*, *op.cit.* El título elegido, en defensa de los proyectos de Terragni, le sirve de pie a Pagano para criticar severamente las elecciones operadas en los proyectos de la E’42.

38: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. 18.

39: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 22.

40: "A further definition of intent will perhaps substantiate this point: the word is here used to mean the primary conception of a thing. For example, before we can build a 'temple' we must have had an idea or concept 'temple'. Owing to our experiential and historical associations it is difficult for us to isolate the concept 'temple' from the function 'temple' or from whatever specific form we associate 'temple'", (P. Eisenman. *The Formal Basis...*, *op.cit.*, p. 39).

41: Gruppo 7. "I. Architettura" [*Rassegna Italiana*, 1926], *art.cit.*, p.61.

42: L. Madrazo. *The Concept of type...*, *op.cit.*, p. 264. Véase también la voz "standard" en: Centre Georges Pompidou [J. Lucan, direction de l'ouvrage]. *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, 497 p.

43: "Eso es exactamente lo que Kandinsky quiere demostrar en sus pinturas posteriores a 1920, en las que parece estudiar explícitamente los significados infinitos que puede asumir el signo geométrico, cambiando la situación del espacio o del color", (G. Argan. *El arte moderno...*, *op.cit.*, 1988:256).

44: G. Grassi. *La construcción lógica de la arquitectura*. Barcelona, COAC, 1973, p. 74.

Quindi, non Museo, non Palazzo, non Teatro, ma Tempio dovrà principalmente essere l'Edificio che vogliamo costruire.³⁹

La elección del término Templo,⁴⁰ pone nuevamente sobre la mesa el concepto de tipo y selección, que no aparece tan lejano de aquello que representó el fondo del programa, propuesto entre 1926 y 1927, del Grupo 7:

[...] ma dall'uso costante della razionalità, dalla perfetta rispondenza della struttura dell'edificio agli scopi che si propone, risulterà per selezione lo stile [...] Si è detto, "per selezione" questa sorprende. Aggiungiamo: occorre persuadersi della necessità di produrre dei tipi, pochi tipi, fondamentali. [...] tutta l'architettura che ha reso glorioso il nome di Roma nel mondo, è basata su quattro o cinque tipi: il tempio, la basilica, il circo, la rotonda e la cupola, la struttura termale. E tutta la sua forza sta nell'aver mantenuti questi schemi, ripetendoli fino alle più lontane provincie e perfezionandoli, per selezione appunto [...] E la Grecia? Il Partenone è il risultato massimo, il frutto supremo di un unico tipo selezionato per secoli [...]⁴¹

Para el Grupo 7, el tipo no se entiende como una idea inmutable y preestablecida, sino como un sistema complejo de variaciones que, por selección, va configurando el estilo. Esta noción del tipo es próxima a la idea del estándar lecorbusierano, "[...] a concrete exemplar, rather than an abstract principle".⁴² Se podría decir, entonces, que la forma del templo, de la que se habla, es una forma estandarizada; tan familiar que se utiliza con independencia de su significado conceptual originario. Un signo al que, si las circunstancias varían, se pueden atribuir significados distintos.⁴³ Si se extrema esta independencia entre signifiante y significado, se estará a un paso de entender la referencialidad del tipo, tal como lo entiende G. Grassi, una referencialidad que

[...] se reduce a conocer el SENTIDO de las formas y de los elementos; o sea, la relación que se establece entre los elementos de la arquitectura, su papel en el procedimiento [...] quiere decir referirse también a su orden, a su sucesión lógica, es decir, al procedimiento considerado como el lugar lógico de los elementos.⁴⁴

De esta manera, los elementos seleccionados dejarían de obedecer a la significación primera que determinaba su aspecto. En el caso de la designación del Danteum como Templo, la relación con su estructura ya no debería estar al servicio de preservar el significado simbólico eminentemente religioso del tipo originario. Una dirección que portaría a considerar el Danteum - como ya se ha hecho, en relación

a otras obras de Terragni- como una máquina transformacional.⁴⁵ En todo caso, tal apreciación no deja de ser menos cierta que aquellas apreciaciones que ven en la capacidad de “evocar” el significado, un acto operativo equivalente al producido por los arquitectos medievales: “L’architecte médiéval ne visait pas à imiter un modèle dans son apparence réelle; il avait dans l’idée de le reproduire *typice* et *figuraliter*, comme une évocation d’un lieu vénéré et, dans le même temps, comme un symbole du salut promis aux hommes”.⁴⁶ Pero sin duda, lejos conceptualmente de estas posibles direcciones, tanto la puesta entre paréntesis de la referencia del significado como su aptitud evocativa se posa equilibradamente en la signatura de “clasicidad” que G. Ciucci define en la obra de Terragni.⁴⁷ En tanto, es justamente ahí donde reside la “opción monumentalista” del edificio⁴⁸ y donde el valor *a priori* de la naturaleza “[...]es sustituido por la ideología en cuanto imagen que la mente se hace de cómo quisiera que fuese”.⁴⁹

La arquitectura de Terragni presupone un orden dado, no lo invoca sino que lo evoca: ya no hace falta inventar un contenido ideológico, sino sólo transmitir el orden nuevo impuesto por el fascismo. Sus edificios hablan de un orden inmutable, aspiran a poseer una armonía clásica, se enfrentan con lo cotidiano y exaltan sus valores eternos.⁵⁰

Por ello, el “espíritu” de la arquitectura que se propone no puede ser solo definido abstractamente como la separación entre forma y contenido (o significado) sin notar la contradicción interna que se filtra y se deposita a partir del reclamo de la monumentalidad, el simbolismo y la aulicidad de la arquitectura del templo. Un intento por unir una particular constelación histórica ya inconciliable, la creencia en el progreso (en la infinita perfectibilidad): imagen mítica de “lo que está por venir”,⁵¹ y la creencia del presente eterno: imagen mítica de “lo que ha sido siempre”;⁵² antinomias ineluctables que yuxtapuestas fortalecen una imagen de deseo, sueño e ilusiones de una subjetividad colectiva.⁵³ “Una contradicción que se repite en la presencia contemporánea de espíritu del individuo y anonimato de la multitud, de individual y colectivo, de fragmento y realidad”,⁵⁴ y que se convierte en el preludio necesario para la manipulación libre de las formas y sus significados.

[Bontempelli] empieza indicando como tarea precisa del siglo veinte la reconstrucción del Tiempo y del Espacio. Pero ya no se trata de tiempo y espacio “a priori”, kantianamente trascendentales, sino objetivizados hasta el punto de devenir objetos herméticos de infinitas manipulaciones [...] El “mundo sólido” de Bontempelli es –como el creado por Terragni- un recurso: una búsqueda de límites que permitan cribar el potencial de la

45: El término de transformación, en particular en la lectura de algunas obras de Terragni, no es de uso exclusivo en el análisis de un mundo abstracto de formas geométricas, de un sistema complejo de leyes y transformaciones de la forma, (Cfr. P. Eisenman. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*; D. Vitale, “Antiguo y abstracto...”, *art.cit.*) sino también, es incluso dentro de algunos análisis de corte tipológico: “La transformación de un edificio existente resulta ser así un caso particular de un concepto más general de transformación que abarca todo el ámbito del proyecto arquitectónico, según el cual todo proyecto, toda nueva proposición arquitectónica, sería el resultado de una serie de transformaciones operadas sobre otras arquitecturas, pensadas o construidas, que le sirven de fundamento (consciente o inconsciente)”, C. Martí. *Variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993, p.125-6.

46: R. Krautheimer. *Introduction à une iconographie de l’architecture médiévale*. Paris, Gérard Monfort, 1993, p. 29). Esta particularidad ofrece al peregrino la ocasión de visitar la imagen de los lugares santos, que se reproduce según su disposición real. El acento es puesto sobre el carácter conmemorativo de la copia y no sobre la copia en sí. Mención que sería posible analizarla dada algunas interpretaciones de la obra de Terragni por parte de los especialistas: “[...] it reveals that Terragni was thinking, as had architects for centuries, in terms of established building types whose overall image could guide the design and invest it, even through new forms, with recognizable cultural meaning. Terragni was particularly interested in what were termed “representative” building types, traditional symbols of civil or ecclesiastical authority”, (R. Etlin. *Modernism in Italian...*, *op.cit.*, p. 451). A esta cita de Etlin, puede sumarse la interpretación “dantista” que hace T. L. Schumacher (1982) del Danteum, o la exaltación simbólica medievalista de J. Schnapp (1987).

47: “El clasicismo no es simple comparación con

el objeto clásico, y aún menos su reproducción literal, sino rarefacción de las leyes intrínsecas de la arquitectura, respeto de las proporciones, comprensión del espíritu clásico, renacimiento del orden antiguo.” (G. Ciucci. “El ‘espacio mítico’ de Terragni”, *art. cit.*, p. 43).

48: “En esta búsqueda de la perfección que en arquitectura es clasicismo, reside la opción monumentalista. Pero sería demasiado fácil abandonar estas afirmaciones con la acusación de neoclasicismo y neolusionismo. Diremos únicamente que lo que lo monumental tiene de clásico es la simplicidad y la dignidad de los volúmenes [...]”, (M. Scolari. “Vanguardia y nueva arquitectura” en A.A.V.V. *Arquitectura racional, op.cit.*, p. 205).

49: G. C. Argan. *El arte moderno...*, *op.cit.*, p. 4.

50: G. Ciucci. “El ‘espacio mítico’ de Terragni”, *art. cit.*, p. 43.

51: “Noi consideriamo il razionalismo come una parte, non come un tutto, como un mezzo, non come un fine. Noi facciamo del razionalismo per arrivare all’architettura, non dell’architettura per arrivare al razionalismo”, G. Terragni. “L’appassionata polemica degli architetti italiani su le nuove forma della architettura contemporanea” [*Il Giornale d’Italia*, 1931], en G. Mantero. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p.103.

52: “Da noi in particolare, esiste un tale substrato classico, lo spirito (non le forme, il che è ben diverso) della tradizione è così profondo in Italia, che evidentemente e quasi meccanicamente la nuova architettura non potrà non conservare una impronta tipicamente nostra”, (Gruppo 7. “I. Architettura” [*Rassegna Italiana*, 1926], *art.cit.*, p.62).

53: “Es necesario hacer una distinción: en la naturaleza, lo nuevo es mítico, porque su potencial aún no se realiza, en la conciencia, lo viejo es mí-

imaginación, que permitan probar la capacidad del sujeto extrañado de la realidad para abalanzarse contra ellos.⁵⁵

La alegoría surge así de la brecha que se abre entre la forma y su significado. La alegoría tiene precisamente la cualidad de fijarse en la caducidad de las cosas:⁵⁶ el hecho de que los arquitectos sean conscientes de que el tipo históricamente fijado del templo esté perdiendo su significado inicial, hace que la alegoría se fije en él haciéndolo permanecer, aun cuando pase a significar otros valores y no aquello que significaba en un principio. El objeto se torna alegórico pierde su significado inicial, y precisamente al perderlo ese objeto adquiere la capacidad de significar cualquier otra cosa distinta a aquella que significaba en primer lugar. El significado ya no se restringe a esa forma particular, ni la forma a ese contenido significativo particular. Es decir, lo que aparece en la alegoría, es la infinitud de significados que se adhiere a cada representación. Mientras el símbolo es intuitivamente comprendido de una vez, o permanece incomprendible, la mirada que se petrifica en el instante fugaz de la alegoría muestra nuevas capas de significado que evidencian la ruina en el presente de lo que en un pasado fue algo y del que ahora solamente quedan sus restos. Así la alegoría se presenta también como muestra de la transitoriedad y decadencia de la historia.

3. (número)

Fortificación mítica. La fidelidad con que se calibra la correlación numérica y geométrica del edificio, de aquella que mide y ordena la estructura del poema, tiene como propósito lograr confrontar bajo una ley armónica los dos “hechos espirituales”.⁵⁷ Lingeri y Terragni, en la *relazione*, se encargan de contraponer minuciosamente la descripción de los espacios, tanto desde su perceptibilidad sensible como desde su intuición geométrica,⁵⁸ como fuera del tiempo: al espacio homogéneo y “métrico” de la geometría que se crea constructivamente, se opone el espacio de la percepción donde no es posible verificar una homogeneidad, en tanto que cada pieza espacial descrita tiene su peculiaridad y su valor propio. El resultado de esta relación antagónica configura una posición intermedia susceptible de ser denominada como la descripción de un espacio mitológico.

El mito desconoce absolutamente lo *meramente* ideal; para él cualquier igualdad o similitud de conteni-

dos no aparece como una mera relación entre ellos sino como un vínculo real que los enlaza y encadena. Pues bien, esto mismo es aplicable especialmente a la determinación de la igualdad numérica. Siempre que dos cantidades aparecen como iguales en número, es decir, cuando resulta que ambas cantidades pueden ser coordinadas entre sí miembro a miembro, el mito “explica” esta posibilidad de coordinación, que en el conocimiento aparece como una relación puramente ideal, atribuyendo una misma “naturaleza mitológica” común a las dos cantidades. Por diversa que pueda ser su apariencia sensible, las cosas que portan el mismo número devienen mitológicamente “lo mismo”: son *una* misma esencia, sólo que ésta se envuelve y oculta bajo distintas formas de manifestación.⁵⁹

Esta elevación del número al nivel de una entidad y fuerza independiente actúa como el elemento conectivo que intenta suplir contradictoriamente la intencionada evasión, por parte de los arquitectos, “[...] di cadere nel retorico, nel simbolico, nel convenzionale”.⁶⁰ La medida y el orden del objeto arquitectónico se va enlazando abiertamente con el número establecido como propiedad espiritual, a partir del cual poder representar el poema a imagen y semejanza. “Su *mimesis* tiene en el Número (en mayúsculas), el Número que es Idea-Número (*Epinomis* de Platón), su causa, su fundamento y su modelo o arquetipo”.⁶¹ La hipóstasis mitológica de este muestrario numérico (donde todo es “lo mismo”) está cada vez más lejos de ser puesto al servicio de lo utilitario o lo pragmático (el valor de uso y construcción de la forma), y más cerca de un valor puramente plástico y representativo: “una *imagen* para un régimen espiritual”.⁶²



Muestrario. Los números de los que da cuenta la *relazione* para la construcción del “Monumento Arquitectónico”, son el 1, el 3, el 7, el 10, más las posibles combinaciones de estos derivadas.⁶³ Uno: La base geométrica del diseño, el rectángulo áureo que explica la síntesis de la trinidad en la unidad: “*Uno* é il rettangolo *tre* sono i segmenti che determinano il rapporto aureo”.⁶⁴ Tres: “Un templo tripartito”, las tres salas aluden a los tres cánticos (Infierno, Purgatorio, Paraíso). Cada una está localizada a una cota medida a partir de múltiplos del número tres (2,70; 5,40; y 8,10 metros; está última altura equivale a 81 dm = 3 x 3 x 3 x 3 dm). Las salas además, están separadas por tres tramos cortos de tres peldaños cada uno. Tres + Uno: La cuatripartición del espacio genera un cuarto espacio que está fuera del esquema en tres planteado en principio. Este patio u “ortus conclusus” simboliza la “[...] vita di Dante fino al trentacinquesimo anno di età trascorsa in errore e in peccato e quindi ‘perduta’ per il bilancio morale e filosofico dell’esistenza del

tico, porque sus deseos nunca fueron satisfechos. Paradójicamente, la imaginación colectiva movilizaba su poder para una ruptura revolucionaria con el pasado reciente evocando la memoria cultural de mitos y símbolos utópicos de un ur-pasado aún más distante. Las imágenes colectivas del deseo no son más que eso.” (S. Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada...*, op.cit., p. 135).

54: G. Ciucci. “El ‘espacio mítico’ de Terragni”, *art. cit.*, p. 44.

55: M. Tafuri. “El sujeto y la máscara...”, *art. cit.*, p. 101

56: “La alegoría arraiga con más fuerza allí donde la caducidad y la eternidad entran más cerca en conflicto”, (W. Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*, op.cit., p. 221).

57: “Intanto non poteva sfuggire alla nostra preoccupazione di progettisti l’aggravarsi del problema di innestare fin dalle origini degli schemi geometrici della Costruzione Monumentale il significato, il mito, il simbolo inteso come una sintesi spirituale en el caso dell’Opera Dantesca evidentemente numerica”, P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. 22.

58: “Edificio cerrado en sí mismo y en la solidez de sus muros, separado de su entorno, organizado a partir de un recorrido ascendente e iniciático que se desarrolla por “estaciones”: casi un “camino espiritual” en el que se cumple el aislamiento del mundo y en el que se alude a la estructura del poema por medio de correspondencias conceptuales, geométricas, numéricas, en una progresiva catarsis luminosa que, desde la oscuridad del Infierno lleva hasta la claridad y diafanidad del Paraíso. Por tanto expresados por números y figuras”, (D. Vitale. “Monumentalidad, aulicidad...”, *art. cit.*, p. 51).

59: E. Cassirer. *Filosofía de las formas simbólicas* [vol.2, el pensamiento mítico]. México, Fon-

do de Cultura Económica, 1971, p. 183.

60: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 22, "La falta de 'significación' queda suplida por ese recurso a lo 'numérico' y a las relaciones inter-válidas entre los números y sus 'corporizaciones geométricas'. Pero ello nos permite esclarecer en profundidad nuestra referencia al simbolismo. Algo congenial hay entre lo numérico y lo simbólico", (E. Trias. *Lógica del límite*. Barcelona, Ediciones Destino, 1991, p.83).

61: E. Trias. *Lógica del límite*, *op.cit.*, p. 87.

62: G. Ciucci. "El 'espacio mítico' de Terragni", *art. cit.*, p. 41.

63: Cfr. P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 8.

64: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 6.

65: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 10.

66: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 12.

67: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 15. "7 i vizi capitali, 7 le virtù teologali, e cardinali (3 + 4), 7 i giorni impiegati da Dante nell'allegorico viaggio incominciato il 7 aprile 1300 (giovedì santo dell'anno del Giubileo)", (P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 17).

68: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 16.

69: "E allora abbiamo riesaminato il problema con l'animo liberato dalle preoccupazioni di seguire pedissequamente il Testo del Magnifico Racconto ponendoci invece il problema più vicino alla nostra sensibilità e alla nostra preparazione di Architetti; quello di immaginare e tradurre in *pietra* un organismo architettonico che attraverso le equilibrate proporzioni dei suoi muri, delle sue sale, delle sue rampe, delle sue scale dei suoi soffitti del gioco mutevole della luce e del sole, che penetri

Poeta [...]".⁶⁵ Tres y Uno: Primer esquema: cuatripartición del espacio (3+1); segundo esquema: altura de las salas (múltiplos de 3); tercer esquema (como intersección de los dos anteriores): la espina longitudinal o sala del imperio impregnada por la constitución simbólica de "[...] 3 muri (alternativamente pieni e traforati)".⁶⁶ Siete: Los rectángulos áureos que forman la sala del Infierno y el Purgatorio son descompuestos, aplicando la rigurosa ley de armonía de los cuadrados rotatorios, hasta la séptima operación. Si bien Dante divide el Infierno en nueve círculos (diez, con el vestíbulo) y el Purgatorio en siete terrazas (diez, con las dos cornisas que forman el anti-purgatorio, y una tercera, por la ante-sala al paraíso terrenal), los arquitectos justifican el uso del número siete, considerando una topografía moral sostenida por la fe con las tres virtudes teologales y cuatro cardinales en claro contraste con los siete pecados capitales, estas "[...] sono da considerare come le vere grandi scomposizioni della struttura morale dell'Inferno e Purgatorio, così, come si possono intravedere nell'architettura del Poema".⁶⁷ Siete y Tres: La métrica en la que está basado cada terceto del poema es retomada por analogía en la subdivisión de las franjas regulares en bloques de mármol de los principales muros del Edificio.

Ogni *tre* corsi di eguale altezza *una* fascia di demarcazione corrispondente a un livello di ogniuna delle tre sale per cui pavimenti e soffitto dei 4 ambienti destinati alla rappresentazione della vita terrena di Dante, dell'Inferno, Purgatorio e Paradiso, sono rilevati sulle facciate da 7 fascie che interrompono i conci di marmo disposti in corsi regolari di 3.⁶⁸

Diez y Treintaitres: El poema es dividido en tres cánticos de 33 cantos cada uno, más uno de introducción en el primer cántico, haciendo un total de cien cantos que equivale al cuadrado de diez símbolo de la perfección (3 x 3 + 1), a ellos aluden las 100 columnas que conforman la sala de la selva que sustenta a su vez las treintaitres columnas de vidrio de la sala del Paraíso. En este caso, el arreglo numérico fue conseguido con alguna dificultad: las columnas en la sala del paraíso resultan fácilmente acomodables en el número par de treintaidos columnas. La última columna es insertada, algo extrañamente, removiendo parte de la pared trasera del Paraíso. Etc.

•
Traducción en piedra.⁶⁹ En la real mensuración de lo construido, el Danteum subsiste bajo dos polos en contraste permanente: uno hacia lo finito, lo homogéneo y lo geométrico; el otro hacia lo infinito y lo

simbólico. La posibilidad de ejercitar esta práctica, es explícita al signar la trascendencia espiritual de la geometría como algo que va más allá de la corporeidad de todo proyecto.

Il rettangolo aureo poi è una delle forme planimetriche adottate con frequenza anche nell'antichità Assiri, Egizi, Greci e Romani, ed hanno lasciato tipici esempi di templi a pianta rettangolare in cui entra tale rapporto aureo composto il più delle volte con rapporti numerici.⁷⁰

La geometría como esquema ideal y sistema relacional es el *élan vital* que permite la metamorfosis de la piedra.⁷¹ Y aunque comprendida como "síntesis espiritual" en la imagen del construir mismo, la geometría no está obligada a simbolizar nada, ella se debe solo a lógica que la rige. La geometría es confinada así para circunscribir el universo de todo lo interno de la arquitectura, auto referencia que hilvana el puente a través del cual una imagen completamente diversa concurre a partir de la manifestación de la misma ley armónica. Sin embargo, la geometría abre otra manera de llegar a ser símbolo, aunque se trate en principio de simbolizar la propia *a-simbolia* que lo hace parte del mundo como intermediación espiritual. La geometría al desvelar esa espiritualidad al interior de los específicos modos de su aparecer ante el mundo, puede ser recogida como medida que comprende y queda comprendida en la piedra misma pero solo como apariencia, donde el "tomar-medida" manifiesta su "divinidad" más allá de toda residencia. En este "tomar-medida", en esta fijación de límites y relaciones precisos, reside el poder propiamente lógico del número. Pero el número en el camino de producir la mutación hacia la composición específica de la percepción sensible de la piedra, desarrolla como intermediario otro carácter completamente distinto, aquél de dimensionar el espacio mitológico del Danteum. Mientras que en la geometría el número aparece como un instrumento de fundamentación, en el espacio mitológico aparece como un vehículo de significación.⁷² Relevando el aspecto meramente métrico de la piedra, el número se eleva, en y por sí mismo, hasta otro modo de comprensión: una oferta de sentido. El tentativo de "tomar otra medida" que hay más allá de cada medida es el verdadero y propio medirse del Danteum. Ahora el número deja de entenderse en el sentido único de construir espacios geométricos y aprontar su configuración. Ahora cada "región" y dirección parece estar revestido de un acento particular que invariablemente se deriva de ese acento fundamental y genuinamente mitológico: la división de lo sagrado y lo profano.⁷³ Aquí lo constante y lo homogéneo no se distingue de lo variable en virtud del concepto fundamental de ley armónica, sino de la existencia de un único acento valorativo que

dall'alto, possa dare a che percorra gli spazi interni la sensazione di isolamento contemplativo di astrazione dal mondo esterno permeato di troppa vivacità rumorosa e di ansia febbrile di movimento e di traffico", [el subrayado no está en el texto original], P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 9.

70: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 7.

71: "E' un soffio vitale che emana, evidentemente, i suoi aliti lungo tutta la architettura della storia trascorsa e lungo tutte le sue molteplici combinazioni della storia attuale, per cui, se in suo nome si aderisce alla movimentata vitalità delle avanguardie, espressione proprio di uno slancio creativo, non se ne divide la carica antistorica, per indicare, anzi, l'affermazione della vita e del suo spirito, proprio in quella architettura che si è logicamente evoluta, in questo originario respiro vitale, dalla architettura più antica: l'architettura mediterranea", (A. Cuomo. *Alberto Sartoris...*, op.cit., p. 39).

72: "En el primer caso sirve para preparar y madurar todo lo empíricamente existente a fin de incorporarlo en un mundo de relaciones y de leyes puramente ideales; en el segundo caso es el número el que somete al proceso mítico-religioso de 'santificación' todo lo existente, todo lo inmediatamente dado, todo lo meramente 'profano'. Pues lo que de algún modo participa del número, lo que revela en sí mismo la forma y el poder de un número determinado, eso para la conciencia mitológica deja de llevar una *existencia* meramente irrelevante, adquiriendo así una *significación* completamente nueva. Pero no solamente el número como un todo, sino que también cada número particular está rodeado por una especie de aura encantada que se comunica a todo lo que entra en contacto con él, inclusive a lo aparentemente más indiferente", (E. Cassirer. *Filosofía de las formas simbólicas...*, op.cit., p. 185).

73: "La única distinción espacial primigenia que siempre se repite en las creaciones más complejas del mito y se va sublimando cada vez más, es esta distinción de dos regiones del ser: una normal generalmente accesible y otra que, como región sagrada, aparece realizada, separada, cercada y protegida de lo que la rodea", (E. Cassirer. *Filosofía de las formas simbólicas...*, *op.cit.*, p. 118).

74: "L'involuzione ferocemente antimoderna non sta dunque tanto negli aspetti formali e nelle scelte linguistiche (mezzi comuni a tutti i regimi autoritari per ottenere il più vasto consenso popolare) ma implica la concezione stessa dell'arte e dell'architettura. Sottratte alla loro funzione conoscitiva, laica e dialettica, arte e architettura sono fatte ripiombare, artatamente, nel sacrale, nel rituale collettivo", (L. Patetta. *La monumentalità...*, *op.cit.*, p. 31).

75: S. Paviol. *L'invention d'un espace...*, *op.cit.*, p. 123.

76: "Parece como si el arte sólo puede ser arte moderno si es capaz de exponer y dar forma figurativa a esa cuadratura del círculo. O que tenga que ser, a la vez, profano y sagrado, secularizador y místico... O que deba ser a la vez la memoria viviente de lo sagrado y la voluntad exigente de doblegar, desde los supuestos ilustrados ('racionalistas'), esa misma memoria que le determina", (E. Trias. *Lógica del límite*, *op.cit.*, p. 257).

77: Uno: "Si capisce così l'importanza che ha, nell'opera di Terragni, la ricerca sull'unità formale indivisibile a funzionale: casi tipici la tomba e il monumento. E' una ricerca pura, quasi di laboratorio, sul raffronto diretto, a parità di valore, dell'antico e del moderno, senza l'identificazione corrente ed arbitraria dell'antico col bello e del moderno con l'utile. Anzi, nella tomba en el monumento la funzione è tipicamente antica e a priori simbolica: ciò che premette lo studio formale in condizioni di assoluta immunità storica", (G. C. Argan en *L'Architettura* 163, 1969, p. 7). Dos:

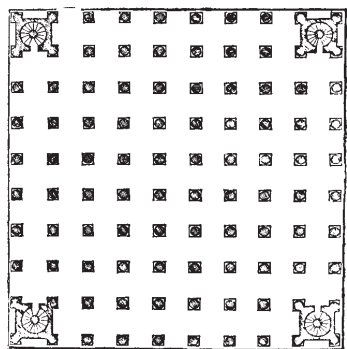
es el que se manifiesta en la antítesis de lo sagrado y lo profano.⁷⁴ Aquí no existen distinciones meramente geométricas o meramente geográficas, pensadas de modo meramente ideal o percibidas de modo meramente empírico (tales como exterior-interior o dentro-fuera). Consiguientemente, no se llega a establecer determinadas demarcaciones y diferenciaciones del espacio por el camino de la progresiva determinación lógica, sino que las diferenciaciones del espacio se remontan, en última instancia, a diferenciaciones efectuadas sobre la base de un fundamento emotivo. "Le Danteum est aussi autre chose qu'une suite numérique transcrite en suite spatiale ou qu'une recherche sur la génération de formes en poésie, en mathématique et en architecture. C'est aussi un dispositif à émouvoir".⁷⁵ Por más específica y sutil que llegue a ser su estructura, el espacio mitológico como un todo sigue enclavado y, por así decirlo, inmerso en ese fundamento emotivo. Es el cultivo de este acento diferente entre lo sagrado y lo profano que accede a partir de esta "sobre-medición" de la piedra. Pero si ahora es la propia medida misma que acoge a lo sagrado, la arquitectura es entregada a lo indecible para fingir un mundo, para hacer real un mito.⁷⁶

4. (recinto)

Tumba.⁷⁷ Según Martienssen el templo griego constituye la primera negación del espacio, una importancia de la exterioridad del edificio sobre su interioridad: refugio y morada reservados a los dioses, inaccesible al peregrino.

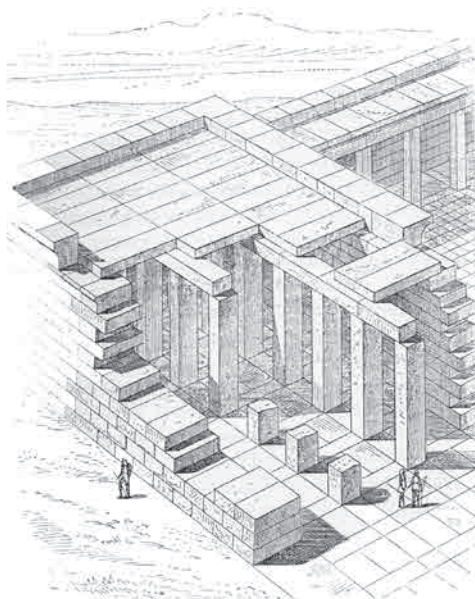
[...] desde el punto de vista del espectador, tenía una significación esencialmente externa [...] El templo (tal como cabe llamar a esta estructura general desde su iniciación como simple celda hasta su acabada expresión final) carece en esencia de complejidad interna y, por lo tanto, toma como punto de partida el efecto exterior o la apariencia.⁷⁸

El templo griego es la representación de este espacio ideal y sagrado que es negado para la procesión devota. El templo nunca fue, en ningún momento de su desarrollo, un lugar de reunión, solo ofreció las comodidades necesarias para el tratamiento a la que está destinado cualquier templo: la de estar ofrecida a los efectos del ritual y del contenido litúrgico.⁷⁹ Contrayendo dentro de sí, el espacio secreto, el recinto de lo sagrado.



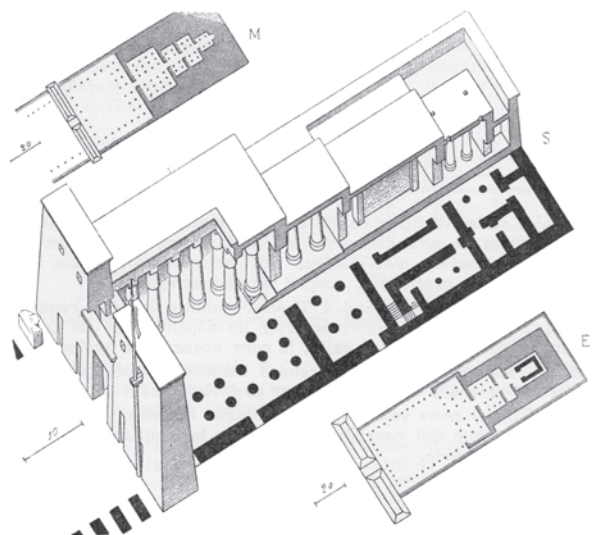
10

10: Serlio. Planta del llamado "senado griego", (Schumacher, 1980:102).



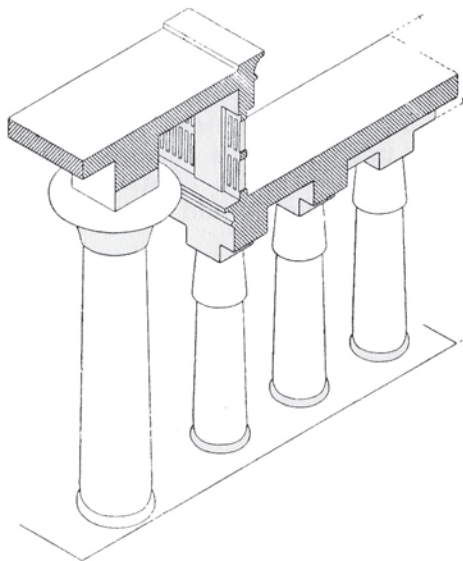
11

11: Elementos de un edificio egipcio. (Perrot; Chipiez [1882], 1970:111).



12

12: S: planta y vista del templo de Khons à Karnak; M: planta del templo de Medinet-Abou; E: planta del templo de Edfou, (Choisy, 1944:58).



13

13: Disposición de la sala hipóstila de Karnak, (Choisy, 1944:55).

"Tombe e monumenti costituiscono un valido terreno di sperimentazione, in quanto la loro stessa nature implica un approccio al monumentale, attraverso programmi tradizionali, presupponendo la conoscenza di solidi modelli formali e iconografici: ma hanno anche esigenze distributivi piuttosto semplici", (T. Schumacher. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 113).

78: R. D. Martienssen. *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977, p. 67.

79: "Clearly in any given instance both kinds of function (the utilitarian and the symbolic) must derive from the original concept 'temple'. In the purely utilitarian sense the function 'temple' could be equated with 'gathering-place-for-large-groups of people'. From this the image of a large space with a roof over it could be evoked. But further if this 'temple' is going to serve as 'focal-point-of-the-worship of the community' a symbolic function is imputed to it. The response in terms of a specific form can no longer be 'a-space-with-a-roof-over-it'", (P. Eisenman. *The Formal Basis...*, *op.cit.*, p. 43).

80: R. D., Martienssen. *La idea del espacio...*, *op.cit.*, p. 127.

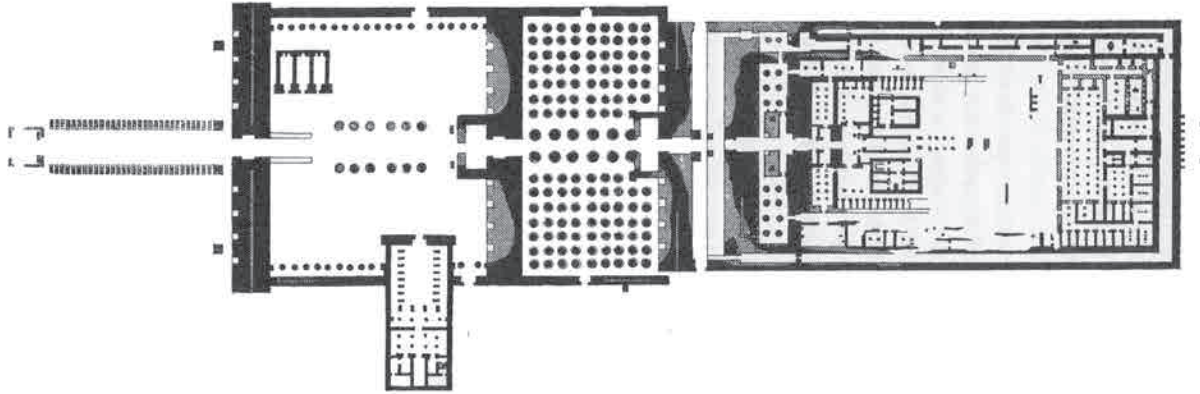
81: Este concepto de consagración religiosa, que se manifiesta como delimitación espacial, tiene su contrapartida lingüística en la expresión *templum*: "*Templum* venía del griego *temenos*, palabra emparejada con el verbo *temno*, que significaba 'cortar, abrir o abatir', por ejemplo árboles, para despejar el bosque y organizar 'tempestivamente' un calvero sagrado", (P. Azara. *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid, Siruela, 1995, p. 41). Así pues, *templum* no quiere decir otra cosa que lo recortado, lo demarcado. En este sentido, designa en primer término la zona sagrada, consagrada y perteneciente al dios y luego, por extensión, pasa a designar cualquier circunscripción de tierra, campo o arbo-

El templo formaba parte del marco del ritual y, considerando sus funciones complementarias, puede decirse que representa las coordenadas intelectuales dentro de las cuales encuadran las formas violentas de las emociones.⁸⁰

La consagración empieza al seleccionarse una determinada zona del espacio total; diferenciándola de otras zonas para cercarla religiosamente. Este espacio es diferente por cuanto encierra y lo hace de tal manera que permite establecer una distinción formal entre dentro y fuera, entre lo sagrado y lo profano.⁸¹ Hay ciertos preceptos rituales de transición liminar perfectamente determinados que rigen la entrada y la salida entre ambas esferas, y mediante los cuales, el rendimiento decisivo de la delimitación entre lo "interior" y lo "exterior", por así decirlo, empieza a diluirse. Lo interior no se contraponen a lo exterior y viceversa como si se tratara de dos esferas separadas sino que ambas se reflejan recíprocamente, revelando su propio contenido en este recíproco reflejo. Ninguna de ellas es muda o invisible. Y es justamente este principio de unidad complementaria e indivisible entre lo sagrado y lo profano, que en el Dantenum resulta tendenciosamente artificial.⁸² El corte diferencial entre la envoltura exterior y el núcleo interior anula la diluida y fluida delimitación topológica entre dentro y fuera para exacerbar una construcción secularizada e ideal de lo sagrado y lo profano. Lo mudo y lo invisible deforma la imagen de ambas esferas. El espacio aislado de lo "sagrado" separado del espacio público de lo "profano" pierde la unidad y la integridad de su construcción axiomática primaria. La recomposición de esta realidad única e integral, ahora descompuesta y desintegrada, sólo será posible si se logra mantener la tensión de la transición liminar. De ahí, que el tema del recinto venga entendido en sentido dinámico: una superficie delimitada pero dispuesta a engullir al espectador física y emocionalmente. El desgajamiento de sus planos, el ocultamiento de las puertas de ingreso y sus subsiguientes apariciones dramáticas están predestinados a mostrarse como grietas entre su cerradura, permitiendo a la interioridad de existir como una secuencia infinita de umbrales que van tomando forma de manera deductiva y por máximas variaciones para trasladar al "peregrino", no al secreto que guarda, sino a la entrampada acción de entrar que se convierte siempre, al mismo tiempo, en un salir. Disuelta la estática espacial del recinto, el Dantenum se presenta como la diferencia misma. El momento arcano del estado liminar (que une y separa lo sagrado de lo profano, lo interior de lo exterior) es llevado a su máxima resolución extática e infinita. Lo sagrado como lo profano ya no son "vividios"

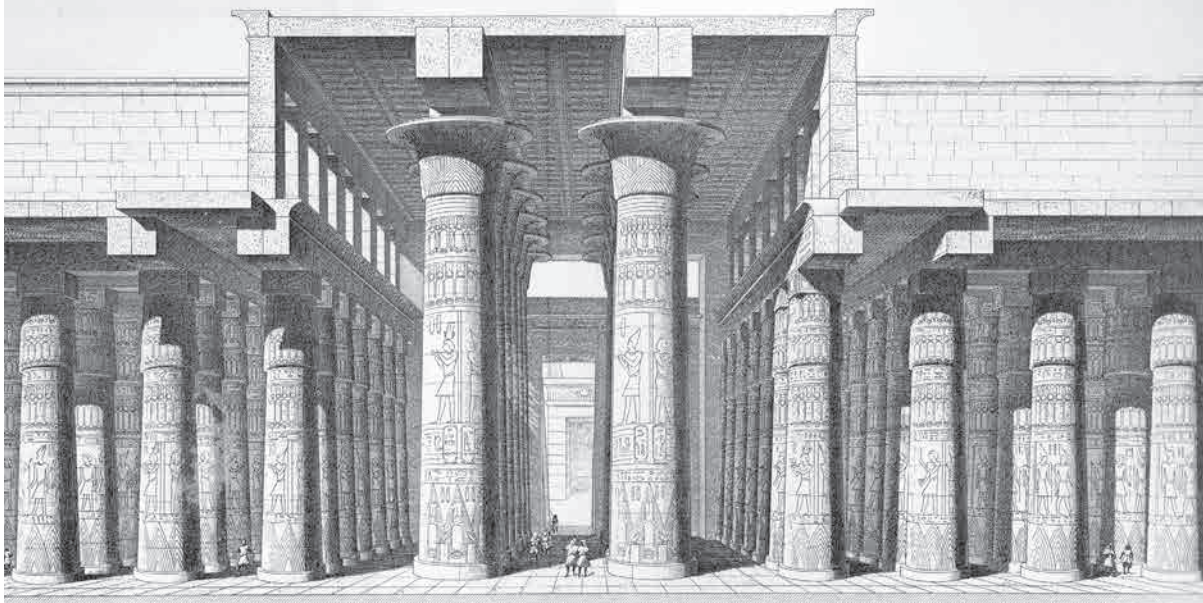
14

14: Planta general del gran templo de Karnak, (Perrot; Chipiez [1882], 1970:373).



15

15: Perspectiva de la gran sala hipóstila del templo de Karnak, (Perrot; Chipiez [1882], 1970:373).



leda que bien puede pertenecer a un dios o a un rey o héroe, o como en el caso del Danteum, a un poeta.

82: “El griego no conocía nuestra división en lo externo y lo interno (lo mudo y lo invisible). Para el griego, el ‘interior’ del hombre estaba a la misma altura de su ‘exterior’, o sea, era tan visible y audible como éste y existía exteriormente para los demás del mismo modo que para sí. En este sentido, todos los momentos de la imagen del hombre eran homogéneos”, (M. Bajtin. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, p. 328). El Danteum ya no se corresponde con las prácticas rituales del hombre griego, sino a un modo de congregarse y moverse básicamente diferente, donde la referencia a la naturaleza (la comprensión del hombre desde fuera de él) ha sido sustituida por la mismidad subjetiva del hombre moderno.

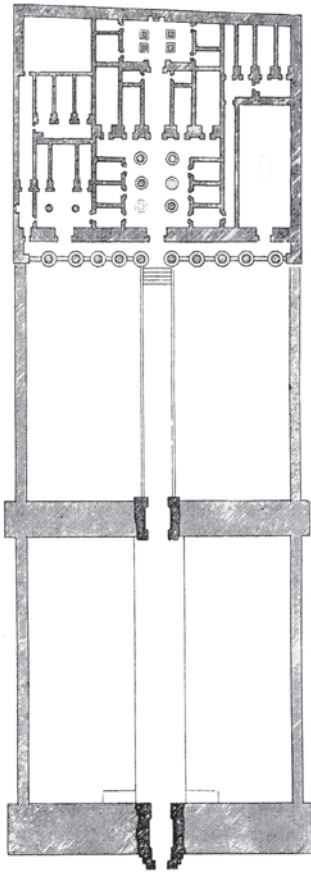
83: “El siglo XIX, un periodo (un tiempo onírico) en el que la conciencia individual, en la reflexión, continúa manteniéndose, mientras que la conciencia colectiva, por el contrario, se adormece en un sueño cada vez más profundo. El durmiente –sin distinguirse en esto del loco– inicia el viaje macrocósmico mediante su cuerpo. Pero los ruidos y sensaciones de su interior, que en la persona sana y despierta se diluyen en el mar de la salud –presión arterial, movimientos intestinales, pulso y tono muscular–, engendran en sus sentidos interiores, de inaudita agudeza, el delirio o la imagen onírica, que los traducen y explican. Así le ocurre también al colectivo onírico, el cual, al adentrarse en los pasajes, se adentra en su propio interior. Este colectivo es el que tenemos que investigar para interpretar el siglo XIX –en la moda y en la publicidad, en la arquitectura y en la política– como consecuencia de su historia onírica”, (W. Benjamin. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005, p. 394).

84: “Estos espacios de transición son los contenedores de la muchedumbre, y contienen el sueño colectivo. Es la paradoja de los espacios públicos

sino expuestos en su diferencia simplemente figurada, simplemente laica y especular. Y puede que ésta sea la razón, por la cual, la imagen que figure en esta mediación no sea la apariencia externa del templo griego, sino la imagen de la tumba - o la análoga sugestión que se encuentra en los templos egipcios. Por un lado, la convexidad de sus facciones no solo se impone en claridad, distinción y perennidad a lo meramente sucesivo, a la constante fluidez y perecimiento de todas las configuraciones temporales, sino que cristaliza ilusoriamente la independencia física de los dos mundos. Por otro lado, la cavidad que yace y crece por variaciones internas que se van correspondiendo a las condiciones de un mundo ideal sirve para proyectar la realización críptica y liminal de este itinerario secular. Ambos aspectos son partícipes de una misma ficción: poder contemplar el mundo de lo que sacralmente es inaccesible. Cenotafio simbólico, espacio monádico, mecanismo de una arquitectura que alberga “al colectivo que sueña”.⁸³ Este juego de reflexión que articula la calidad espacial de la interioridad como un umbral, opera un espaciamento temporal y presenta una visión distinta de lo cotidiano:⁸⁴ “El tiempo erosiona el espacio, corroee sus límites, ‘ensucia’ la forma, comprometiéndola con el fluir de lo vivido, con la dimensión cotidiana”.⁸⁵

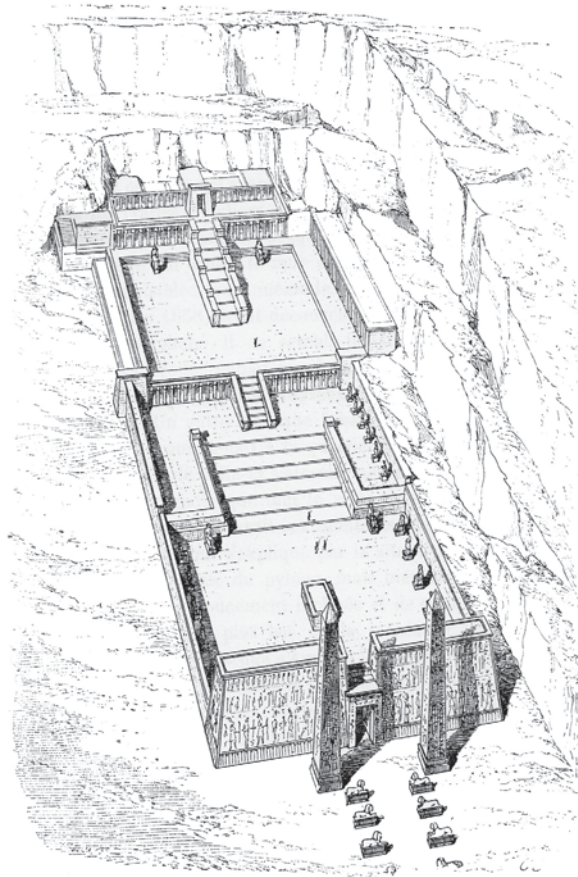
•

Planimetría de la zona (*tavola* 1, fig.). Ilustración pegada sobre la lámina: Templo de Karnak. En la didascalia que la acompaña se lee: “Geometría rigidamente rettilinea. I diaframmi monumentali determinano delle cadenze spirituali”. Reunamos los rasgos dispersos de un templo egipcio parafraseando los comentarios de Auguste Choisy para entrever los diafragmas que organizan la cadencia espiritual del Danteum:⁸⁶ El santuario es casi siempre una celda rectangular, sin otra decoración que el grabado de sus paredes: bajorelieves o inscripciones. El santuario, a veces vacío, suele contener sólo fetiches o símbolos. [Pasaje de ingreso] En Karnak, un corredor aísla el santuario de los espacios vecinos. La morada impenetrable del dios es la parte más retirada del edificio. [Patio] La sala o naos está precedida a su vez por un vasto patio, bordeado de porticos; es el espacio destinado a la muchedumbre de fieles. En cuanto a la fachada que cierra la gran sala y le sirve de frontispicio, es de los elementos del templo, el que más se modifica según las fechas; en Gournah (figs. 16, 18) la gran sala en lugar de terminar por una pared entera se abre del lado del patio por una columnata. [Sala de la Selva] La sala hipóstila en los templos egipcios es el naos destinada a los iniciados. La sala hipóstila está poblada por columnas que sostienen la cubierta.⁸⁷ En esta sala situada en la parte delantera del santuario la arquitectura despliega todos sus recursos, los



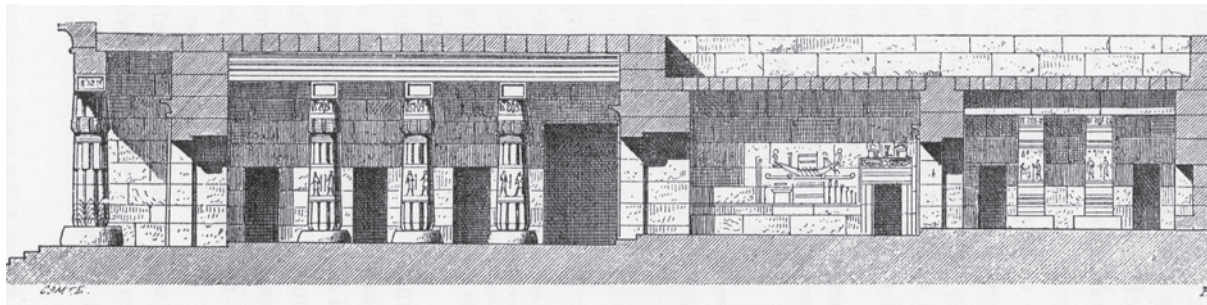
16

16: Planta del templo de Gournah, (Perrot; Chipiez [1882], 1970:397).



17

17: Deir-el Bahari, perspectiva, (Perrot; Chipiez [1882], 1970:429).



18

18: Perspectiva de la gran sala hipóstila del templo de Karnak, (Perrot; Chipiez [1882], 1970:373).

de la colectividad que aparecen como interiores”, (G. Teyssot. “Umbrales y pliegues: acerca del interior y de la interioridad”, en J. M. Montaner; F. G. Pérez. *Teorías de la arquitectura. Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 25).

85: M. Tafuri. “El sujeto y la máscara...”, *art. cit.*, p. 97.

86: Cfr. A. Choisy. *Historia de la Arquitectura*. Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1944 [1899], 2v. En especial el capítulo segundo del primer volumen: “Egipto”, pp. 16-64. La elección de esta obra para realizar esta transcripción se debe a la certeza de que Lingeri y Terragni lo utilizaban como libro de consulta. Como prueba están los comentarios y las imágenes de las fachadas del Partenón (con correcciones ópticas) y las plantas esquemáticas del teatro romano que fueron extraídas del libro de Choisy para insertarlas en la lámina que contenía la planimetría general de la solución A para el concurso del Palacio del Litorio.

87: “Dispuestas en grupos, las columnas representan el ritual de iniciación y el recorrido de purificación bien conocido a través del *revival* de formas egipcias de los pabellones del siglo XVIII; una ritual de iniciación implícito en el programa del *Danteum*”, (T. Schumacher. “Terragni y Dante...”, *art.cit.*, p. 129). Véase también: A. Vidler. “The architecture of the Lodges; Ritual Form and Associational Life in the Late Enlightenment”, en *Oppositions* 5, 1976.

88: A partir de las categorías de la cuádruple exégesis medieval (literal: enseña los hechos; alegórica: en qué creer; moral: qué hacer; y anagógica: hacia dónde ir), Schumacher analiza la conceptualización del templo como la justificación anagógica del edificio: “La mejor clave para comprender esta tentativa anagógica de Terragni acaso reside en su concepción del edificio como un tipo sintético, extraído de los tipos que el arquitecto había descartado: el museo, el palacio, el teatro. Él esta-

muros laterales nunca están abiertos por ventanas. Las dos filas de columnas del centro están más elevadas, lo que permite disponer de un espacio calado por donde penetra la luz cenitalmente. La iluminación suplementaria está dada por ventanales establecidos a lo largo de las paredes. [Peregrinación de la sala del Infierno a la sala del Paraíso] El programa está escrito muy claramente y este enunciado tan simple se presta a la gradación de los efectos y a la impresión de misterio que se requiere: la manera de concebir la procesión de espacios, el manejo de la luz y la sombra, de ascender y descender. Algunas variedades del templo: Deir-el-Bahari (fig. 17) ofrece una particularidad más, es un templo con terrazas escalonadas a diferente nivel, y el único quizás que conserve rastros de un altar en plataforma aislado en un patio. [Sala del Infierno] En la mayoría de los templos, a medida que uno se acerca al santuario, el suelo se eleva y los techos descienden, la obscuridad crece y el símbolo sagrado aparece rodeado solamente por una luz crepuscular. [Sala del Purgatorio] En el Rameseum existen, de trecho en trecho, aberturas verticales, hasta en las losas de la terraza. [Sala del Paraíso...] Un templo egipcio no estaba nunca terminado: una vez llegado a un estado, otro soberano transformaba los patios en salas cubiertas, construía delante de las salas de los otros patios, y delante de éstos otras portadas, con estas constantes ampliaciones el templo adquiría la aparente complejidad. La portada se alza como una masa gigantesca que anuncia a lo lejos la existencia del templo.

•
Paraíso perdido.⁸⁸

[...] ricerca dell'essenziale nell'interpretazione del Poema in confronto ai 3 sensi: letterale — allegorico — analogico — dell'argomento [...] Il senso letterale è la descrizione di un viaggio ultraterreno che fa parte del ciclo di poemi medioevali sul destino dell'uomo (...) e raggiungere la perfezione per il senso dell'Arte e l'altezza cristiana del fine. Il senso allegorico è miglioramento morale di Dante (umanità peccatrice) attraverso la considerazione della colpa (inferno) nell'espiazione del pentimento (purgatorio) della grazia (paradiso). Il senso analogico è la visione della felicità, eterna dell'umanità (riassunta con la persona di Dante) e ottenuta con la ricostruzione dell'Impero Romano con sede a Roma per la prosperità terrena e della restaurazione morale della Chiesa [...].⁸⁹

Un umbral no es un lugar, su voluntad está lejos de ello. El umbral es un doble pliegue en el que es imposible suprimir un lado sin suprimir el otro. Un umbral, intermediario entre dos mundos, no se contruye

para el sitio, en tanto es una forma de continuidad dentro de la diversidad de las partes constituyentes del lugar. En este sentido, la verificable operación de Lingeri y Terragni es una transformación topológica que entierra la idea del recinto (sagrado-profano) en el mecanismo de un umbral especular. Lo “sagrado-profano” es ahora solo una forma detenida de la historia, forma cosificada y condenada a moverse enteramente en la construcción interior del umbral, como aquello que empieza y acaba como siempre lo mismo: continuidad interior que siempre es exterior. El interior del umbral es, por tanto - utilizando la conocida frase de Benjamin -, una superficie reversible “como un calcetín”. Desde este espacio interior se proyecta la voz. “Fragmento de un interregno conceptual”.⁹⁰ Prisión del “espíritu objetivo” colectivo:

[...] no puede ya conducir directamente a un mundo supuestamente real ni a una reconstrucción de la historia pasada tal y como ella misma fue una vez presente; en cambio, como en la caverna de Platón, proyecta nuestras imágenes mentales de ese pasado en los muros de su prisión.⁹¹

El Danteum es el espejo que hace visible el autorreconocimiento al poner en escena una realidad ya existente fuera, como un umbral que va al infinito de su propia mismidad, ¿pero no es esta evocación sino el ideal de la tumba?. Tumba dirigida al espíritu que guarda. Percepción de las pulsaciones de una vida interior que sueña.⁹²

5. (alegoria)

Exégesis medieval.

La ricerca dell'essenziale in questi tre campi [sentido literal, alegórico y anagógico] ci porta a considerare il fine eminentemente didattico dell'Opera; E questo potrebbe essere valutato come il “pretesto” dell'Opera d'Arte se la meravigliosa epoca in cui viviamo non fosse limpida dinnanzi alla nostra mente a confermare le doti profetiche di Dante.⁹³

El mérito de T. L. Schumacher es haber indagado en el paralelismo existente entre la exégesis medieval (sentido literal, alegórico, anagógico y moral), que Dante describe en la *Epistola a Cangrande della Scala*, y las estrategias de significado que se “revelan”, como reinterpretación de esta exégesis (sentido literal, alegórico y anagógico), en la *relazione* del Danteum.

ba convencido de que el edificio tenía que ser un templo, un tipo arquitectónico que combina todas las funciones de los otros, pero que trasciende, al mismo tiempo, sus capacidades expresivas. Es una trascendencia que, para Terragni, debía recordar la belleza inefable de la visión de Dios en el *Paradiso*. [...] El *Danteum*, en su plena realidad plástica, con una estructura arquitectónica que refleja la estructura del *Paradiso*, con una pureza tan elevada que rechaza todo objeto profano, nos sitúa frente a una trascendencia que parece contrapesar todas las leyes del hombre y de la naturaleza. Es el lugar ‘hacia donde tendemos’: he aquí la anagogía”, (T. Schumacher. “Terragni y Dante...”, art.cit., p. 130).

89: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 18.

90: M. Tafuri. “El sujeto y la máscara...”, *art.cit.*, p. 107.

91: F. Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1991, p. 59.

92: “Los museos están poblados por documentos muertos; los monumentos contienen los huesos; sólo los templos están en condiciones de acoger a los dioses vivos. El edificio de Lingeri y Terragni quería ser un templo precisamente en este sentido, es decir, pretendía convertirse en la morada del genio italiano, de un espíritu arquitectónico vivo y duradero, tanto en el pasado como en la Roma fascista”, (J. T. Schnapp. “Un templo moderno”, en G. Ciucci [ed.]. *Giuseppe Terragni...*, *op.cit.*, p. 268). En todo caso, un templo que finge no ser la tumba que es, muy bien puede ser considerado un teatro: “Al igual que el cementerio, el edificio teatral es siempre una figura condensada del modelo social que lo erige en escena a modo de espejo que le ayuda para su propia construcción como cuerpo social”, (F. Quesada. *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 133).

93: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 20.

94: D. Alighieri cit. por T. Schumacher. "Terragni y Dante...", *art. cit.*, p. 126.

95: *Ibidem*. Pero si se sigue este paralelismo, y considerando que el sentido "moral" es "[...] aquel que el receptor va descubriendo como una enseñanza útil para su propia formación", (H. Beristáin. *Diccionario de retórica y poética, op.cit.*, 1998, voz alegoría), puede deducirse que este nivel de sentido se entendiera en la *relazione* como el "[...] fine eminentemente didattico dell'Opera". Un carácter didáctico, que, en el Danteum, es más un instrumento de propaganda que un instrumento de doctrina.

96: T. Schumacher. "Terragni y Dante...", *art. cit.*, p. 120. Para ver el examen de los niveles de sentido en el Danteum, véase el art. cit. de la página 127 en adelante.

97: T. Schumacher. "Terragni y Dante...", *art. cit.*, p. 126.

98: "Es casi como si Croce le hubiese dado a Terragni 'vía libre' para servirse de la numerología de Dante, por una parte, y sus alegorías, por otra, empleando criterios siempre distintos en la elección de las imágenes", (T. Schumacher. "Terragni y Dante...", *art. cit.*, p. 119).

99: T. Schumacher. "Terragni y Dante...", *art. cit.*, p. 128.

100: T. Schumacher. "Terragni y Dante...", *art. cit.*, p. 124.

El sentido de esta obra no es sencillo, es más ella puede ser definida como 'polisémica', es decir dotada de diversos sentidos; en efecto, el primer sentido es el que coincide con la letra, el segundo, en cambio, es el deducible de las cosas significadas a través de la letra. Y el primero se dice literal, el segundo, en cambio, alegórico o moral o anagógico.⁹⁴

Esta cita tomada de la *Epistola*, le sirve a Schumacher para advertir que Dante, en principio, trata de resolver la interacción entre las categorías literal, alegórica, moral y anagógica, en una relación doble. Una dicotomía del sentido del texto que posteriormente, y a diferencia de la *Epistola* en el *Convivio*, se verá modificada en una elaborada distinción en cuatro, atribuyendo a todos los sentidos el mismo peso.

Terragni, en cambio, simplifica la interpretación de la exégesis reduciéndola a una simple distinción en tres, acaso intentando seguir la tripartición del edificio mismo. Sea cual sea la razón, él distingue la exégesis literal, la alegórica y la anagógica.⁹⁵

Seguidamente, Schumacher pone en consideración la interpolación de estos niveles de significado. El resultado como es de esperarse queda paralizado en la conclusión que ya se preveía desde un comienzo: la "[...] obsesiva identificación de Terragni con Dante".⁹⁶ Eso sí, dando pie a otra identificación menos obvia: "[...] comprender hasta el fondo el pensamiento de Terragni y el alcance de su acción simbólica, que a su vez arroja cierta luz sobre la evidente abstracción y sobre la relación entre el arte figurativo y el abstracto".⁹⁷ Como se ha indicado anteriormente, Schumacher apelando a la interpretación crociana de Dante, entiende que la Divina Comedia pueda ser comprendida analíticamente separando la forma del significado (la estructura del contenido).⁹⁸ "Por lo tanto, si la matemática y la atmósfera de Dante se prestaban a ser traducidas en piedra, entonces ¿por qué no hacerlo también con sus alegorías?"⁹⁹ Si la convergencia de la forma (estructura), entre el Danteum y la Comedia se da por medio de la geometría y el número, la convergencia del significado (contenido), ¿por qué no puede ser resuelta por intermedio de los cuatro niveles del "método exegético" explicitado? Así, forma y significado son ligados en el *continuum* de la abstracción simbólica. "El abstraer presupone no sólo una forma originaria, sino, en cierta medida, una originaria combinación de forma-significado, resultando un diálogo entre los viejos y los nuevos significados".¹⁰⁰ De esta transposición de conceptos queda claro que, para Schumacher, el símbolo sigue ocupando una función primordial, un plus fundamental de la cualidad real y material del proyecto que

manifiesta su trascendencia. Y si definir el símbolo es difícil, lo que intenta el examen de Schumacher es explicitarlo. En este intento, la alegoría queda reducida al simple empleo de figura retórica, secuencia de metáforas aisladas que se suman por medio de la acción del contexto (la relación entre la obra literaria y la obra arquitectónica). Así pues, para Schumacher, la alegoría traducida en piedra, estaría siempre al servicio de una exigencia: la creación de una arquitectura simbólica.

•

El símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría marca, ante todo, una distancia respecto de su propio origen y, así, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal. Sin salir de las citas que efectúa Schumacher de Dante, se puede indicar que la alegoría significa “decir lo otro”, “decir alguna cosa diferente del sentido literal”. La alegoría se presenta en cuanto revelación de una verdad oculta, o como una verdad escondida bajo una bella mentira, célebre definición de Dante dada en el *Convivio*, y citada igualmente por Schumacher. Walter Benjamin en su libro, *El origen del drama barroco alemán*, sigue el rastro de la misma definición hecha por Dante, con una salvedad,¹⁰¹ si la alegoría no representa las cosas tal como ellas son, pretende por consiguiente dar una versión de cómo fueron o la posibilidad de llegar a ser o aquello en lo que ha devenido. Un campo de fuerzas en el que se despliega el conflicto entre la historia previa y la posterior. Esta mínima advocación a Benjamin no es casual, pues es el hilo que se viene siguiendo a través del párrafo de Manfredo Tafuri, escrito respecto al Danteum y que se trae a colación nuevamente.

[...] Terragni no parece ajeno a adoptar la alegoría como otro material para sus juegos de transformación [...] La alegoría del Danteum, en este sentido, es verdaderamente un puente entre la figura-clave del cadáver y la del recuerdo: el engaño consiste en presentar aquel puente como figura simbólica, mientras que, una vez más, el símbolo es tan sólo una perversa máscara de un absoluto formal.¹⁰²

La alegoría por consiguiente no debe ser entendida como “[...] una técnica gratuita de producción de imágenes”,¹⁰³ sino como una huella dejada por la historia posterior del objeto: las condiciones de su decadencia y la forma de su transmisión cultural. La alegoría está destinada a proporcionar el “[...] fondo oscuro contra el que el mundo del símbolo debía destacarse en claro”.¹⁰⁴

101: En la tercera parte de esta obra, Benjamin analiza el tratamiento de la técnica alegórica en el drama trágico del Barroco Alemán (donde vuelve a emerger como problemática la exégesis alegórica que se produce en el cristianismo de la edad Media). Benjamin, revisando la lectura que los autores del Romanticismo y Clasicismo hacen de la alegoría y el símbolo, llega a un esquema histórico que difiere totalmente del cuadro acostumbrado. Niega la afirmación de la superioridad del símbolo sobre la alegoría, tan frecuente durante el siglo diecinueve, otorgando a la alegoría una validez estética igual de importante. “Hasta ahora la estética ha considerado a la alegoría como un recurso artístico de segunda clase. Él quería mostrar el elevado valor artístico de la alegoría, y aún más presentarla como una forma artística particular de comprender la verdad [...] Benjamin no está motivado por el deseo de rehabilitar un arcano género dramático, sino por el deseo de actualizar la alegoría. El modo alegórico le permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el paisaje del tiempo no significa progreso sino desintegración”, (S. Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada...*, *op.cit.*, p. 32-6).

102: M. Tafuri, “El sujeto y la máscara...”, *art.cit.*, p. 110.

103: W. Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*, *op.cit.*, p. 150.

104: W. Benjamin. *El origen del drama...*, *op.cit.*, p. 153.

105: Por ejemplo, en el informe de Marino Lazzari (director general de Bellas artes) sobre el Danteum se lee: "La disposizione interna si compone essenzialmente di quattro grandi sale, delle quali –all'infuori di quella destinata a biblioteca- non è chiaro lo scopo pratico. Esse servono –spiega la relazione- a rievocare le tre cantiche dantesche e probabilmente saranno adornate da alcune opere d'arte che abbiano riferimento all'opera dantesca", (M. Lazzari cit. por C. Baglione en "Artigiani, artisti, industriali...", *art.cit.*, p. 11).

106: Una semejanza ya introducida "[...]por el pensamiento ilustrado en materia teatral, tales como el edificio teatral en cuanto templo secular, la interiorización progresiva del hecho teatral y el espectáculo como encarnación de los valores morales de la burguesía", (F. Quesada. *La caja mágica...*, *op.cit.*, p. 101).

107: W. Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*, *op.cit.*, p. 168.

•
Decir lo otro. Lingeri y Terragni subrayaron que el Danteum no estaba concebido para ser museo o teatro, sino templo. A pesar de esta declaración, Chiara Baglione ha señalado posibles alusiones de la destinación de museo por parte de los encargados de promover, gestionar y autorizar el Danteum, incluido Rino Valdameri.¹⁰⁵ Dado el truncamiento de la gestión (y en consecuencia de la ejecución del proyecto), y que en la *relazione* no este explícita esta vía, la alusión museística es una pista agotable difícil de seguir. Pero en el caso de que el Danteum hubiera estado preparado para "exhibir obras de arte" conmemorativas a la *Divina Commedia*, no se oculta tampoco la pretensión misma del edificio de "exhibirse" como representación casi teatral de la obra dantesca. Puesto que el Danteum no describe un ambiente sino su desarrollo en el tiempo, alegoriza un relato temporal a través de una representación espacial que, en su disposición, organiza el tiempo como sucesión lineal de los momentos del relato encerrados en un marco de profundidad controlada. Los espacios dedicados a exhibirse a sí mismos son manipulados para expresar una serie de experiencias tanto físicas como conceptuales, o mejor dicho, los conceptos se transforman en una experiencia física. El recorrido del visitante se convierte en un recorrido sobre el propio significado, a través de la relación espacio-temporal establecida por las conexiones que los diferentes elementos forman entre sí. La objetivación de los significados no constituye un impedimento para la libre interpretación del visitante, puesto que la posibilidad de la lectura alegórica persiste por encima del nuevo espacio que puede ser reinterpretado a un nivel superior. Y eso es posible porque la espacialización de los conceptos no genera un espacio mimético o literal que puede detener el impulso alegórico, sino un espacio ligado a las fuerzas conceptuales que en muchos sentidos se presenta "como" litúrgico.¹⁰⁶

Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera. Esta posibilidad profiere contra el mundo profano un veredicto devastador, aunque justo: es caracterizado como un mundo en el que el detalle apenas cuenta. Sin embargo, está fuera de toda duda (sobre todo para quien tenga presente la exégesis textual alegórica) que todos esos objetos utilizados para significar, precisamente por el hecho de referirse a algo distinto, cobran una fuerza que los hace aparecer inconmensurables con las cosas profanas y los sitúa en un plano más elevado, pudiendo llegar hasta a santificarlos. Según esto, el mundo profano aumenta de rango y se devalúa al mismo tiempo cuando se los considera alegóricamente.¹⁰⁷

La dilatación espacio-temporal provocada por la alegoría no sólo es visible en la experiencia

del objeto, sino también en su practicabilidad. Si la alegoría arranca los fragmentos de la totalidad, lo que se toma se realiza de elemento a elemento y no en su conjunto. En el caso del Dantenum, el templo ya no constituye un referente global, pues cada elemento extraído es una exigua referencia al conjunto de principios que soportaba, y de los cuales cada elemento ya no tiene ninguna vocación por confesar. El templo es observado desde un punto de vista puramente operativo, similar a la disección de un animal muerto. De los fragmentos no interesa ya su significado, sino las manifestaciones de la forma, la construcción y el funcionamiento, para ulteriormente concentrar la atención en la disposición razonada y reflexiva de estos fragmentos en favor de lograr una puesta en escena inteligible. En el primer caso, la alegoría será entendida como el detonador de una forma dinámica impulsada por medio del movimiento del cuerpo en un espacio escénico figurado, (disposición escenográfica en diafragmas de los diferentes espacios "litúrgicos"). En el segundo, como un medio de expresión y de realización que "escenifica" el modo de operar la arquitectura. Una técnica operativa, en fin, un montaje.¹⁰⁸

6. (escena)

No-teatro. El Dantenum por sí mismo no es teatro, a lo sumo incitación de hacerlo existir como el filtro de una divinación. Para la realización de este acto los arquitectos anteponen el señuelo de un proceso racional, "[...]come espressione di una bellezza geometrica assoluta",¹⁰⁹ para realizar una serie de sugerencias que, inducidas por la conducta directa de la acción, monten el "[...] 'dramma' tutto interiore che si vorrebbe suscitare".¹¹⁰ Bajo esta premisa se encuentra el proceso de una elucidación cuyo espectáculo es el acontecimiento mismo.¹¹¹ El visitante-espectador no es sólo un personaje, sino un "cuerpo en movimiento", personificación misma del espacio. Por su parte, el espacio es la individualidad escénica dominante que personifica genuinamente la función del actor. Esta simultaneidad intelectualizada, entre vida y arquitectura, aspira a ser el equivalente de una nueva esencialidad orgánica, como idea partícipe de aquellas temáticas inoculadas por las vanguardias históricas: (1) transferencia del plano de lo singular a la de una mitología colectiva,¹¹² (2) introducción del artificio en la vida real, (3) afirmación del valor convencional del espectáculo: "El teatro, como recuperación de una catarsis colectiva: como recuperación de una porción de espacio des-alienado".¹¹³ La arquitectura da motivo y sentido al espacio plástico. El teatro realiza, en acto, aquella realidad y atmósfera que es sustitución y transformación del ambiente entero. Lugar común

108: "Es importante aclarar desde el principio que el concepto de montaje no introduce ninguna categoría nueva, alternativa al concepto de alegoría; se trata más bien, de una categoría que permite establecer con exactitud un determinado aspecto del concepto de alegoría", P. Bürger. Teoría de la vanguardia. Barcelona, Ediciones Península, 1987, p. 137.

109: P. Lingeri; G. Terragni. Relazione..., p. 3.

110: P. Lingeri; G. Terragni. Relazione..., p. 9.

111: "Y, tanto como en la palabra, lo alegórico se manifiesta también en los personajes y en lo escénico...", (W. Benjamin. El origen del drama..., op.cit., p.185).

112: "Al tratar de situar el expresionismo y el futurismo en una perspectiva histórica surge un hecho llamativo: ambos movimientos con independencia de sus diferencias, rechazaban la tradición ilustrada de la razón y resaltaban la importancia del mito y el instinto en la vida social de las naciones. Ambos denunciaban una civilización racionalista que, a su entender, había sembrado la discordia en una sociedad hasta entonces unificada y orgánica; propugnaban un conjunto de ideas (opuestas al materialismo, a la democracia liberal y al marxismo) que fueron siendo cada vez más influyentes en los países de Europa occidental en los años anteriores a la I Guerra Mundial, y que, en su modalidad más extrema, encontraron su expresión política en el fascismo y el nacionalsocialismo del periodo de entreguerras", (A. Colquhoun. La arquitectura moderna..., op.cit., p. 107).

113: M. Tafuri. La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta. Barcelona, Gustavo Gili, 1984, p. 126. Sobre este tema véase en especial el capítulo tres del libro citado: "La escena como 'ciudad virtual'. De Fuchs al Totaltheater".

114: "De tous les sentiments innés chez l'homme, après les sentiments d'affection et de conservation, le plus naturel, le plus instinctif, c'est sans contredit le sentiment théâtral [...] Tout ce qui se passe au monde n'est en somme que théâtre et représentation. Le palais, la tribune, l'église, les réunions, les causaries, tout ce qui parle et agit, tout est théâtre, au moins dans le sens général", (C. Garnier. [1871], 1990:41).

115: A. Appia. "La música y la puesta en escena" [1899], en *La música y la puesta en escena – La obra de arte viviente*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2000, p. 72

116: "La scena andrà intesa non come supporto di un testo in sede di rappresentazione, o comunque come dialettica col testo, ma come integralità dello spettacolo", (P. Fossati. *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*. Torino, Einaudi, 1977, p. 159-60).

117: M. Tafuri. La esfera y el laberinto..., *op.cit.*, p. 144.

118: "Da un punto di vista rigorosamente teatrale, Marinetti e soci sonó piú vicini ad Appia del prevedibile: il teatro é la rivelazione di un altro da sé dal teatro, e spettatore ed attore costituiscono una unità indifferenziata", (P. Fossati. *La realtà attrezzata...*, *op.cit.*, p. 176).

119: "[...] è proprio Sartoris, che, unico tra i futuristi ad essere ospite su 'La Rassegna Italiana' - la rivista romana visitata dai novecentisti, su cui il 'Gruppo 7' espone i suoi programmi - individua i motivi comuni al futurismo ed al razionalismo, in quella aspirazione alla 'purezza' della forma, come anelito comune al soggetto ed alla materia, che, superando il semplice utilitarismo funzionalista, si ponga come ricerca e definizione di un 'gusto', ed insieme, come continua creatività artistica", (A. Cuomo. *Alberto Sartoris...*, *op.cit.*, p. 32).

120: "[...] la *scenodinamica* o ambiente scenico

de una experiencia global y de una fantasía integral, características comunes que transforman al Danteum en escena. Una escena que, lejos de ser entendida como un recipiente social donde el ejercicio de la representación ha de sustentar la separación entre ver y ser visto,¹¹⁴, se aproxima peligrosamente a la disolución de la misma, es decir, a la abolición total de la representación, o lo que es lo mismo, a la disolución de la diferencia entre el mundo real y el mundo de la apariencia (de lo artificial). Un proceso, de la escena contemporánea en general, pregonado magistralmente por Adolphe Appia a finales del siglo XIX:

Este término: *representación* se convertirá paulatinamente en un anacronismo, incluso en una sinrazón. Todos queremos actuar por unánime acuerdo. El arte dramático del mañana será un acto social en el que cada uno participará. ¿Y quién sabe? Quizá lleguemos, tras un periodo de transición, a unas fiestas majestuosas en las que intervendrá todo un pueblo; en las que cada uno de nosotros expresará su emoción, su dolor y su gozo, y dónde nadie aceptará ya ser un mero espectador pasivo.¹¹⁵

Tránsito del teatro al espectáculo, de la representación al evento. El Danteum se presenta como autonomía de experiencia y de evento, y como tal tiende siempre a formalizarse como la puesta en escena de unas estructuras que portan, al más alto grado, la adherencia persuasiva entre ambiente y acontecimiento; y, donde el texto de la escena ya sólo puede existir en futuro anterior: "pretexto", cuya cualidad lo mantiene continuamente suspendido.¹¹⁶ La especificidad de este proceso, si bien puede quedar engarzada en el "[...] teatro soñado por Appia para una colectividad que no tenga necesidad de teatros para autorrealizarse",¹¹⁷ está más comprendido, bien sea por razones de índole genealógico, dentro de los modos canónicos de la "escena" futurista;¹¹⁸ y por consecuencia de las impresiones mágicas del realismo Bontempelliano y su llamado teatro de masas.

El interés más vivo por compaginar el futurismo con el racionalismo como origen vital de la arquitectura moderna fue delineado por Alberto Sartoris a lo largo de toda su empresa intelectual. En este sentido el discurso del "futurista" Alberto Sartoris es bastante explícito:¹¹⁹ la definición de la arquitectura como síntesis abstracta cuatridimensional es tan deudora de la propuesta *scenodinamica* de Enrico Prampolini,¹²⁰ como la integración del lirismo emocional (intermediación casi antropomórfica entre sujeto y objeto) en su visión particular del racionalismo, lo es del "dinamismo sintético" de Marinetti y Boccioni.¹²¹ No es está

la ocasión para discutir o tan sólo seguir todas las vías posibles de esta “racionalidad lírica” propuesta por Sartoris, tan solo notar que está expectativa de una atmósfera espiritual que difunde la “necesidad de belleza” como valor estético absoluto le sirve a Sartoris para anular la contradicción entre lo real y lo imaginario (artificio),¹²² fundiendo la racionalidad en el espíritu poético.¹²³ Una premisa que será utilizada para exponer la situación de la nueva arquitectura frente a la monumentalidad.¹²⁴ Así, Sartoris podrá explicar tanto la posibilidad de generar un renacimiento de la arquitectura religiosa (verdadera arquitectura monumental donde “[...] el sujeto tratado debe essere liturgico”),¹²⁵ como afrontar la temática teatral o cinematográfica para privilegiar el espectáculo escénico abstracto como devenir del espíritu colectivo.

Il cinema, questo nuovo mistero delle masse, e il teatro, questo antico e lontanissimo mistero dei popoli, sono fatti per intendersi e non per limitarsi [...] Lo nostro compito non deve tendere essenzialmente a distruggere l'abusiva cristallizzazione pratica e i fondamenti superati del teatro, ma ad erigere il *montaggio* di un nuovo spettacolo [...] I riformatori del teatro sentono, oggi, che l'importanza dell'architetto, creatore di nuovi concetti scenici e di nuovi edifici restituiti al vero teatro, è altrettanto saliente di quella del poeta. È assolutamente indispensabile evadere dalla scatola, dalla cassa scenica trilaterale, e tale esodo deve ritrovare la libertà dell'arena e del circo, per lo meno nel suo spirito.¹²⁶

La efusión espiritualista no trae a engaño: dentro del brumoso mito de la fuerza universal está la idea de que solo un médium, como la arquitectura y la escena, podrá poner en contacto el mundo humano y la totalidad cósmica. Irradiación que halla su instrumentalidad sobre todo en tres de los varios términos que componen la “escena” futurista: Síntesis, que conduce a la reintegración de la fragmentación entre arquitectura y vida, concentración de una ley, ya no individual, sino colectiva; de la síntesis brota la fuente de lirismo. Dinamismo, movilidad de tensión y acción entre el hombre (elemento dinámico) y el ambiente (elemento estático): una realidad dinámica y no mimética, de apoyo e intervención. Y, “[...] el simultaneismo pictórico, scultoreo ed arquitectónico consente la rappresentazione di parecchie realtà in un tempo solo, la caduta assoluta delle frontiere fra il pensiero e la vita reale”.¹²⁷ Por lo tanto, el espíritu poético de Sartoris no es fenómeno, es nómeno que debe ser revelado, y revelar quiere decir, poner en evidencia un organismo, no una idea platónica. Un organismo vivo que se presenta como un profundo devenir.¹²⁸ El espacio es la aureola metafísica del ambiente, y el ambiente es la proyección espiritual de la acción humana. La endíadis arquitectura-vida sustituye la realidad, sin retornos, alternativas o dudas: una arquitectura que equivalga así a la vida, y sustituya a la realidad en perfecta coherencia estética. La arquitectura debe ser

quadrimensionale, i cui elementi essenziali erano l'architettura spaziale, il movimento ritmico in quanto indispensabile norma unitaria e lo sviluppo simultaneo dell'ambiente atmosferico e della azione teatrale. Ne conseguiva perciò l'abbandono della scena dipinta, sostituita dall'architettura luminosa degli spazi cromatici ingigantini e svolti dall'azione scenica polidimensionale e poliespressiva dell'astrazione dinamica dello spazio”, (A. Sartoris. “Di un teatro magnetico e di una cinematografia insurrezionale. Scena poliespressiva e attore-spazio” [1930], en *Tempo dell'architettura – Tempo dell'arte...*, op. cit., p. 128).

121: “E, senza dubbio alcuno, al ritmo in cui vanno le tendenze dell'architettura razionale, è facile concepire quale potenza dell'umano si affermerà: passaggio dalla *meccanica* al *dinamismo*, in virtù dello *spirito di necessità* che governa le funzioni del costruire [...] necessità sociale che rispetta la libertà umana e le consente di affermarsi in una novità vivente, organica, realizzante l'armonia dell'ordine meccanico e del dinamismo spiritual - o che piuttosto permette al dinamismo di illuminare questo ordine meccanico, di svincolarne il fervore lirico -”, (A. Sartoris. “Nel cuore dell'architettura. Ordine nuovo, mito nuovo” [1937], en *Tempo dell'architettura...*, op. cit., p. 112).

122: Cfr. A. Sartoris. “Surrealismo e razionalismo” [1933], en *Tempo dell'architettura...*, op. cit.

123: “È lo spirito poetico che consente all'architettura di essere sospesa nell'umano, di essere visibile dal basso in alto, dall'alto in basso, di sotto e di sopra; di avvertire che la gravità non è più legge strutturale; di fecondare una nuova dimensione di tempo-spazio; di stabilire l'interpenetrazione dinamica di piani y volumi rotanti [...] A condizione, tuttavia, che lo spirito poetico sia lirismo: una corrente le cui intensità e frequenze creino la funzione dinamica”, (A. Sartoris. “Spirito poetico. Lirismo della nuova architettura”, en *Tempo dell'architettura – Tempo dell'arte...*, op. cit., p. 116).

124: "Così lo spirito lirico supera almeno in apparenza, le semplici utilità funzionali, per l'esaltazione integrale dell'edificio a carattere monumentale" (A. Sartoris. "Caratteri novatori e manifesto dell'arte sacra." [1932], en *Tempo dell'architettura...*, op. cit., p. 72).

125: A. Sartoris. "Caratteri novatori..." [1932], art. cit., p. 87.

126: A. Sartoris. "Di un teatro magnetico e di una cinematografia insurrezionale. Da una metamorfosi luminosa a una tecnica dionisiaca", en *Tempo dell'architettura...*, op. cit., p. 123.

127: A. Sartoris. "Caratteri novatori..." [1932], art. cit., p. 81.

128: El vitalismo tanto de Sartoris como del futurismo italiano presenta una evidente contaminación e influencia del bergsonismo que respiraba toda la Europa de entreguerras. Alberto Cuomo (1978) ha desarrollado esta línea de investigación.

129: W. Benjamin. *Libro de los pasajes*, op.cit., p. 219.

puesta como estilo de vida y como método de propuestas de un estilo de vida. Se trata por lo tanto de superar el paréntesis de la realidad como apariencia, para entrar en su matriz dentro del motor efectivo que la mueve, y penetrar vitalmente en plena participación. No es cuestión de construir lo real, sino de sustituirlo, y la sustitución pretende ser una construcción autónoma que trae el propio significado, no del hecho de ser o representar, sino del estupor de la propia puesta en escena. Y la escena de tal sustitución ya no es el escenario sino el mundo, o mejor dicho el mundo queda reducido a la forma de un escenario.

•

Uno: Exposiciones universales. Costumbre periódica, impuesta por el capitalismo del siglo XIX, que constituía una combinación de arquitectura, muestra de esculturas, artes plásticas, maquinarias, cañones militares, presentación de inventos, nuevas tecnologías, espectáculos, modas, juegos, etc. Manifestaciones todas que se sintetizaban en una fascinante experiencia visual producida por las monumentales construcciones y los efectos lumínicos. Con las exposiciones universales se institucionaliza un modelo de exposición de productos con un modelo de entretenimiento de naturaleza teatral: el público abarcaba todas las clases sociales, una vez entrenado en la trasgresión de los límites era participativo, incitado a moverse, a experimentar con los objetos expuestos. El interior se transforma de modo codificado en un escenario en el que el público se incluye como personaje. "La industria del ocio refina y multiplica los tipos de comportamiento reactivo de las masas. Con ello las prepara para la transformación que opera la publicidad. La conexión de esta industria con las exposiciones universales está por tanto bien fundada".¹²⁹ Dos: Teatralización del espacio social. Se habla mucho de la función carismática del líder en torno a la figura de Mussolini. El "discurso de Mussolini" era el momento culminante, el momento de entusiasmo, el momento de la inmediatez de la masa con el jefe de gobierno. Pero este era uno de los aspectos del sistema. El verdadero discurso de fondo se desarrolla ejercitando el control de todas las formas de información, no solo los instrumentos tradicionales como el periódico, sino sobre todo los nuevos medios como el cine, el teatro, la radio, e incluso la utilización del tiempo libre. Canales e instrumentos que se dirigen según unos fines: representar la capacidad resolutoria de la revolución fascista con la visualización de una utópica tierra encantada que despertase la ilusión de las masas, siendo "testimonio" visible del progreso histórico hacia la realización de estas metas utópicas. En esta predestinación fascista, la arquitectura también porta

el encargo de conferir la impronta necesaria para el desarrollo de la vida colectiva. El fascismo, subvirtiendo la práctica futurista de poner la realidad sobre el escenario, monta no sólo espectáculos políticos sino acontecimientos históricos, transformando la realidad misma en teatro.¹³⁰ La ciudad y la arquitectura son entendidas como construcción transformable, donde se ejecuta la idea estructural de englobamiento total y de rendición espectacular del consumo generalizado y colectivo. Un modelo de persuasión y comunicación de masas, entendido como ideología y como modelo de descripción y cognición de un modo de intervención lleno de adherencia a la vida. Interpretación de una exigencia de coordinamiento con una mitografía que la repropone como primaria en el ordenamiento de la sociedad. Tres: Exposición Universal de 1942 (E 42). La propuesta de llevar a cabo una Exposición Universal en Italia tiene como fin aliviar tanto la economía nacional como la imagen internacional, “desangrada” por las sanciones decretadas contra Italia por la Sociedad de Naciones, retorsión a la invasión itálica de Etiopía.¹³¹ Subrayando el hecho que el tema de la exposición, *Olimpiade della Civiltà*, certifica claramente el programa que se ha propuesto la organización, la consigna tiene que ver también con la necesidad de introducir un nuevo medio informativo y persuasivo donde la arquitectura fuera la principal protagonista.¹³² En este contexto, el Danteum es concebido y bienvenido como adición de la simbólica arquitectura ideada para la E'42.

•

Entre bambalinas.¹³³

La raccolta di scritti *L'avventura novecentista* (1938) riassume e conclude più di due decenni dell'attività teorica e critica di Bontempelli. Almeno due i motivi fondamentali da sottolineare: a) la concezione “teatralista” della storia; b) la crisi della scena e la proposta per il teatro di masse.¹³⁴

El teatro bontempelliano es estructuralmente similar al teatro futurista.¹³⁵ Sin embargo los varios adjetivos que califican al teatro futurista (sintético, dinámico, simultáneo, autónomo, a-lógico, a-técnico, irreal), y que codificaban la implicación del público sobre un plano intelectual, inmaterial, mesiánico, son transmutados por Bontempelli en una fórmula que interpreta la exigencia de los nuevos tiempos, haciendo de las grandes masas el “sujeto” del espectáculo.

[...] il futurismo è soprattutto lirico e ultrasoggettivo. Noi repugniamo dall'atteggiamento lirico, propugniamo la creazione di opere che si stacchino al possibile dai loro creatori, diventino un oggetto della natura: di qui la

130: “In altri termini, la fusione europea trova la sua forza nella qualità politica del futurismo italiano e nel rapporto di questo col fascismo [...] Vi è, da un lato, l'ottimismo per la presenza di un movimento politico, molto vicino al futurismo, che ha raggiunto il potere. Ma vi è pure, da un altro lato, la convinzione che il futurismo debba permeare il fascismo e debba dargli una diversa intenzionalità e una migliore iniziativa [...] Sta nella riconferma della possibilità di ‘estetizzare la politica’ per ottenere una nuova realtà, che i futuristi hanno sempre affermato e che la presenza fascista dovrebbe di fatto semplificare”, (P. Fossati. *La realtà attrezzata...*, *op.cit.*, p. 129).

131: Sobre los pormenores de la repercusión de la E42 en el debate arquitectónico del período de entreguerras véase: M. Calvesi; E. Guidoni; S. Lux, (eds.). *E42, Utopia e scenario del regime*. Venezia, Cataloghi Marsilio, 1987.

132: Cfr. G. Mercurio. “Il primato dell'immagine”, en C. F. Carli; G. Mercurio; L. Prisco (a cura di). *E42 – EUR. Segno e sogno del Novecento*. Roma, Catálogo de la muestra: Regione Lazio-EUR SpA, 2005.

133: “[...] el *irrealismo* de Terragni tiene una referencia literaria directa y precisa: asociado con Massimo Bontempelli (y Piero Maria Bardi) en la iniciativa de ‘Cuadrante’, Terragni parece participar en más de un aspecto de lo que el propio Bontempelli llamará el ‘realismo mágico’, (M. Tafuri. “El sujeto y la máscara...”, *art. cit.*, p. 100).

134: S. Salvagnini. *Il teorico, l'artista...*, *op.cit.*, p. 44.

135: Cfr. M. Baldacci, prefacio a la *Opere Scelte*, *op.cit.*, de Massimo Bontempelli.

136: M. Bontempelli. "L'avventura novecentista: IV. Analogie" [900, 1926-7] *art. cit.*, p. 768.

137: "[...] il futurismo fu - ed era necesario - avanguardita e aristocratico. "L'arte novecentista debe tendere a farsi "popolare", ad avvicinare il "pubblico". Non crede alle aristocrazie giudicanti, vuol fornire di opere d'arte la vida quotidiana degli uomini, e mescolarse a essa. In altre parole, il novecentismo tende a considerare l'arte, sempre, come "arte applicata", ha un'enorme diffidenza verso la famosa "arte pura". L'artista sia soprattutto un eccellente "uomo di mestiere" [el subrayado no está en el texto original], M. Bontempelli. "L'avventura novecentista: IV. Analogie" [900, 1926-7] *art. cit.*, p. 769. Pero como señala Salvagnini, la fe en lo popular es raíz de una notable aporía dentro del pensamiento bontempelliano, en tanto: "[...] credere che esser moderni rifiutando la tradizione e inventando nuove forme significasse automaticamente essere "popolari", ossia in grado di eccitar le masse", (S. Salvagnini. *Il teorico, l'artista...*, *op. cit.*, p. 44).

138: Por ello no resulta extraño que para Bontempelli, los aficionados de los grandes estadios de fútbol eran el público ideal de los espectáculos teatrales del mañana.

139: "La necessità di comunicare l'armonia o i miti attraverso un'immagine astratta, che vada al di là del quotidiano in cui riconosciamo numeri e lingua, fino al realismo magico che riproduce una certa 'atmosphère en formation', tale necessità diviene anche per Terragni, come già per Bontempelli [...] è da questo scontro fra oggetti magici e realtà quotidiana che si dà la possibilità di creare e comunicare i miti", (G. Ciucci. "Introduzione", en T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op. cit.*, p. 13-4).

140: Un llamamiento que debe ser puesto sobre el mismo plano de la "práctica política". Si la arquitectura restablece el sentido del mundo exterior y de la magia, la política encuentra el sentido de la potencia y de lo contingente.

prevalencia absoluta, per quanto riguarada gli, scrittore, dell'arte narrativa, che dovrà inventare i miti e le favole necessari ai tempi nuovi [...]¹³⁶

Bontempelli no comparte el intimismo "aristocrático" de la obra marinettiana, otorga un renovado interés por la escena lúdica, por el artificio sofisticado del espectáculo como revelación mágica, rito de la eterna trascendencia de la materia. El arte, en general, debe llegar a ser eterno y universal si reafirma su fundamento popular y se transforma en mito, sólo entonces la masa sabrá dotarla de la única verdad de la cual es capaz: ficción que radica en la experiencia de la multitud.¹³⁷ Bontempelli comprende que la suerte del mundo contemporáneo se delinea sobre una dinámica de ligereza, brevedad, rapidez, que forman parte de cualquier producto de la vida moderna, teniendo como canal privilegiado, para la mejor amalgama de todos estos ingredientes, el mundo del entretenimiento, o como lo precisa el escritor, de la recién nacida "industria del espectáculo".¹³⁸ Divertimento de masa que toma cuerpo de la importancia fundamental de los prototipos fabricados en serie. El espectáculo, abierto y extendido a todos, está destinado a convertirse en una realidad concreta, una "realidad mágica" que coge los aspectos insignificantes de la vida para cargarlas de connotaciones maravillosas.¹³⁹ El deseo de Bontempelli es, pues, formular un "arte práctico" que siente a la masa sobre el escenario de la ciudad.¹⁴⁰

"No, el arquitecto de hoy no es el constructor de una casa, la arquitectura moderna es la calle, el barrio, la ciudad". Ahora bien, una calle, un barrio, una ciudad no son la suma de las casas que la componen. El ojo del hombre se acostumbra hoy en día a ver y a juzgar como unidad arquitectónica el serpentear, desarrollarse, extenderse de sus barrios [...] La arquitectura moderna no podrá considerarse más que como arquitectura de la ciudad. La arquitectura llega así a asumir *casi un tono narrativo*.¹⁴¹

El credo marinettiano de la destrucción del tiempo y del espacio, como normalización histórica de la ideología de las vanguardias históricas, se vuelca en Bontempelli en toda su plenitud con la reconstrucción del tiempo y del espacio a través de la imaginación. Rencuentro de un espacio ilimitado e infinito en el sueño especular de una posición temporal indeterminada.

[...] ya no se trata de tiempo y espacio 'a priori', kantianamente trascendentales, sino objetivizados hasta el punto de devenir en objetos herméticos de infinitas manipulaciones [...] El mundo sólido de Bontempelli es -como el creado por Terragni- un recurso: una búsqueda de límites que permitan cribar el potencial de la imaginación, que permitan probar la capacidad del sujeto extrañado de la realidad para abalanzarse contra

ello [...] ¹⁴²

La arquitectura se anula en la exterioridad del mundo masificado, y es este objeto, ya no más autónomo, que descendiendo de un meta-tiempo y de un meta-espacio quiere redominar el mundo. Re-consagración vehiculada de la ideología de la creatividad absoluta y libre. Función eterna y universal del literato o del arquitecto-mago. Videntes capaces de imponer un doble presagio: (1) la reducción de la idea a los mitos, es decir a mínimos comunes denominadores, (2) privación de una solución de continuidad entre interpretación de la siempre “nueva” realidad cultural del mundo, y la consideración “permanente” de instrumentos capaces de suscitar pasiones.

•

Se levanta el telón. Dos módulos de mediación. Uno, mundo reconstruido. El espectador no interpreta un simple escenario, en tanto que él es unificado a la tesis de la acción y se revela como continuación dinámica de las emociones figurativas. Se establece un contacto real entre el cuerpo y lo inanimado, integración entre espacio escénico y espacio del espectador. La consecuencia se presiente inmediatamente: el espectador como entidad mecánica que no interpreta en sentido propio la acción sino que se identifica con ella y la encarna. Dos, Eficiencia dramática. Y lo dramático no quiere decir aquí emotivamente contrario a la alegría o al divertimento, significa simplemente que la matriz del complejo plástico es la teatralidad. Dramaticidad es sorpresa. La necesidad de desmaterializar lo real y sustituirlo milagrosamente por otra dimensión que no es básicamente “mágica” o “misteriosa”, sino simplemente estetizante. La oscilación entre una didáctica vitalista y un esteticismo espiritualista dominan el Danteum. Por lo tanto, la intención no es sólo ser un medio de canalización comunicativa hacia la vida: estilización de una vida colectiva que se quiere vivir y hacia la cual debe encaminarse, sino sobre todo ser una escena: síntesis de la vida, ¹⁴³ que en sus líneas más típicas se tramite a través de una orquestación móvil de espacios e imágenes plásticas. ¹⁴⁴ Una exigencia de tocar, como lo define Sartoris, “[...] nel realismo magico del funzionalismo costituente l'essenza de la contesa moderna tra l'inconmesurabile e il misurabile, tra l'idea e l'uomo”. ¹⁴⁵

141: M. Bontempelli. “Arquitectura. La arquitectura como moral y como política” [1933], *art.cit.*, p. 88.

142: M. Tafuri, “El sujeto y la máscara...”, *art.cit.*, p. 101

143: “Siamo di fronte ad una sintesi che è un dramma di oggetti secondo la didascalia dello stesso Marinetti. Che significa? Nontanto che gli oggetti ne sono i protagonisti, queanto che è oggettiva, è per mezzo di oggetti (cioè antisoggettiva) la sostanzialità del dramma”, (P. Fossati. *La realtà attrezzata...*, *op.cit.*, p. 2).

144: “[...] poiché la plasticità è la tendenza stessa dell'essere nello spazio”, (A. Sartoris. “Contributo architettonico a una nuova cultura dell'arte. Inquietudine umana e crisi plastica”, en *Tempo dell'architettura...*, *op. cit.*, p. 166.

145: *Ibidem*.

7. (escenografía)

Espacio escénico. En el campo teatral la verdadera revolución del siglo XX es operada por los escenógrafos más que por los autores de los textos, poniendo un cuidado en los medios de expresión escénica. Adolphe Appia y Gordon Craig son considerados los dos primeros revolucionarios en el campo del arte escénico teatral. El fin común es restituir el teatro, excluyendo cualquier artificio de imitación naturalista o ilusionista que siga dando cuenta de un espacio pictórico y estático de la escena, para obtener a cambio un espacio tridimensional que tome como punto de partida la iluminación, el cuerpo y el movimiento. Inmersos en este violento cambio conceptual de la escena están también los movimientos de vanguardia, en especial el futurismo italiano. Los futuristas proponen una escena abstracta y lumínica que suscite en el espectador aquellos valores emotivos que el poeta consigue con la palabra y el gesto. La escena futurista elimina, al igual que la puesta en escena propuesta por Appia o por Craig, cualquier elemento fijo construido para recrear un espacio escénico cuatridimensional, siendo el movimiento el cuarto componente. Tanto Balla, Depero, como Prampolini, abandonan por tanto la escena-cuadro a favor de una arquitectura cromático-espacial.

146: P. Fossati. *La realtà attrezzata...*, *op.cit.*, p. 58.

Non si tratta di seguire un testo e prolungarne determinate valenze al punto da fare del teatro una rivelazione interna al testo stesso approfondito e dilatato: qui, al contrario di Appia, e in particolare di Craig, si tratta di determinare un vento che vada oltre, tutti inglobandoli, ai varii linguaggi e alle varie forme di visualizzazione del testo, e vada oltre essendo solo e totalmente azione teatrale, e perciò dramma.¹⁴⁶

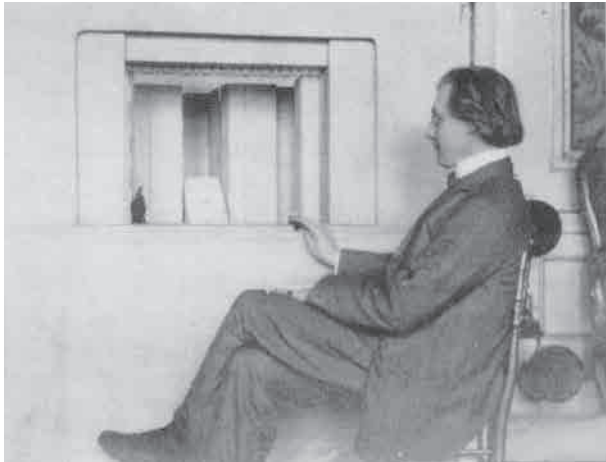
Es, en este contexto, donde resulta más correcto hablar de espacio escénico y no de escenografía. De espacio escénico como movimiento dramático y no como simple ilustración del drama.

•

Desde los preparativos previos a su escenificación, el Danteum se proyecta para dar forma a la fisonomía concreta del espacio escénico como al conjunto magmático del lugar a teatralizar.

[...] un organismo architettonico che attraverso le equilibrate proporzioni dei suoi muri, delle sue sale, delle sue rampe, delle sue scale dei suoi soffitti del gioco mutevole della luce e del sole, che penetri dall'alto, possa dare a che percorra gli spazi interni la sensazione di isolamento contemplativo di astrazione dal mondo esterno permeato di troppa vivacità rumorosa e di ansia febbrile di movimento e di traffico.¹⁴⁷

147: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. 9.



19

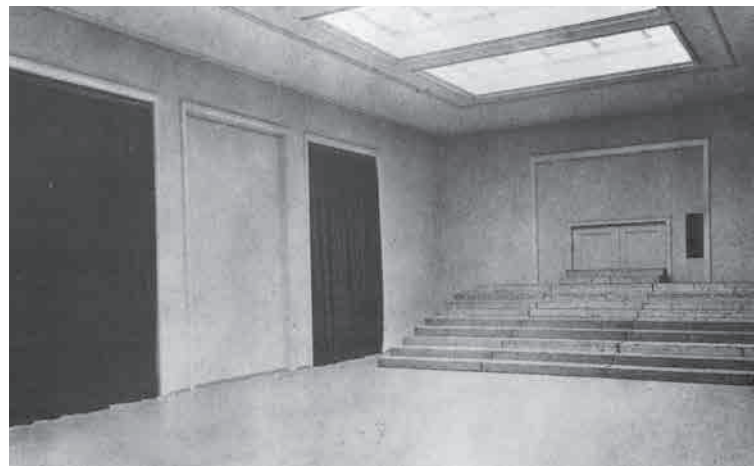
19: Eduard Gordon Craig observa la maqueta para su *Hamlet* con la compañía de Teatro de Arte de Moscú de Constantin Stanislavsky, Moscú 1911, (Círculo de Bellas Artes, 2004:19).

20

20: Dalcroze y Appia en Hellerau, 1912, (Appia [tomo III], 1988:57)



21



22

21: Grupo de bailarinas de Emile Jacques-Dalcroze, 1916, (Círculo de Bellas Artes, 2004:37).

22: Instituto Jacques-Dalcroze, Hellerau. Sala de ritmos y escalera de ejercicios, (Círculo de Bellas Artes, 2004:38).

148: "En el arte dramático [...] no hay sala, ni escenario sin nosotros y fuera de nosotros. No hay espectadores, ni obra sin nosotros. No hay espectadores, ni obra sin nosotros. Somos la obra y el escenario; nosotros, nuestro cuerpo viviente; porque es él quien los crea. Y el arte dramático es una creación voluntaria de este cuerpo. Nuestro cuerpo es el autor dramático", A. Appia. "La obra de arte viviente" [1921], en *La música y la puesta en escena – La obra de arte viviente, op.cit.*, p. 372. El proceso de acercamiento entre arte y vida tiene como su fuente principal, como en gran parte de las vanguardias históricas, el vitalismo de Henri Bergson.

149: "En resumen: una concepción dramática que necesita la expresión musical para manifestarse, pertenece al mundo oculto de nuestra vida interior, puesto que esa vida sólo puede expresarse a través de la música y que la música sólo puede expresar esa vida. Por consiguiente, el poeta-músico extrae su visión del seno mismo de la *Música*. Gracias al lenguaje hablado, le da una forma dramática positiva y elabora el texto poético-musical: la *partitura*; este texto impone al actor su papel, lleno de vida que le concede su existencia definitiva y de la que tiene que apoderarse. Las proporciones de ese papel plantean condiciones formales a la evocación escénica mediante la *Practicabilidad* (el punto de contacto entre el actor viviente y el cuadro inanimado). Del grado y la naturaleza de esa practicabilidad depende después la Implantación del decorado, que conlleva a su vez la Iluminación y la Pintura", A. Appia. "La música y la puesta en escena" [1899], en *La música y la puesta en escena – La obra de arte viviente*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2000, p. 107.

150: La música como revelación de lo esencial, es una idea que se ratifica en su obra teórica citando repetidamente a Schopenhauer: "[...]la música nunca expresa el fenómeno, sino solamente la esencia íntima del fenómeno".

El espacio escénico, en el momento de ser preparado para la dramatización, se delimita, se aísla de la realidad que lo rodea, se desvincula del espacio cotidiano y adopta nuevos valores, nuevas significaciones especiales que lo constituyen en "otra escena", un espacio distinto del ámbito real en la que está dispuesto. Esta capacidad de separación, de extracción, de transfiguración de un espacio de la cotidianidad para hacerlo "otro" interrumpiendo momentáneamente el lugar histórico, demarca una imagen exterior que elude cualquier conexión con el entorno y una imaginería mito-poética, dentro de los muros, que se refleja constantemente sobre sí misma.

•
"Gravedad y luz. La admiración incondicional que Adolphe Appia siente por Wagner será la misma motivación que lo llevara a iniciar su proceso de liberación y reconstrucción del "drama wagneriano". Dos consideraciones. (1) A partir del descubrimiento de la Rítmica dalcroziana, donde el cuerpo humano vivo y móvil es sujeto y objeto a la vez, negará la separación que se establece entre actores y espectadores pasivos (entre sujeto y objeto), abogando por un arte no observado, sino vivido.¹⁴⁸ (2) Appia no comparte la hipótesis de la obra de arte total, en contraste plantea una jerarquía de dependencia entre las artes y no una fusión en razón de igualdad que crea una confusión entre el espacio y el tiempo.¹⁴⁹ De ese modo el actor media entre las artes del tiempo (música y poesía) y las artes del espacio (escenario y luz). La música es el arte supremo y el origen del movimiento que estimula y controla las proporciones en el espacio.¹⁵⁰ De la jerarquía que se crea a partir de la escisión entre las artes del tiempo y del espacio, cabe destacar sus definiciones de espacio viviente y de color viviente que tienen en el movimiento su base en común con el tiempo. En resumidas cuentas el espacio viviente es el principio de oposición que el cuerpo ejerce sobre la materia. "El espacio viviente es la victoria de las formas corporales sobre las formas inertes. La reciprocidad es perfecta".¹⁵¹ Es la oposición del cuerpo la que otorga vida a la forma inerte, acto que no sería posible sin el principio de gravedad:

Toda alteración de la gravedad, cualquiera que sea el objetivo que persiga, mermará la expresión corporal. El primer principio, quizá el único del que derivaran automáticamente todos los demás, será pues para el arte viviente, que las formas no propias del cuerpo traten de oponerse en oposición con estas últimas y nunca se amolden a ellas [...] ¡También en la arquitectura la gravedad es la condición *sine qua non* de la expresión



23



24

23: A. Appia, *Prometeo encadenado* [Esquilo], 1909, (Círculo de Bellas Artes, 2004:158).

24: A. Appia, *Parsifal* [R. Wagner], acto I, "El bosque sagrado", 1896-1904, (Círculo de Bellas Artes, 2004:136).

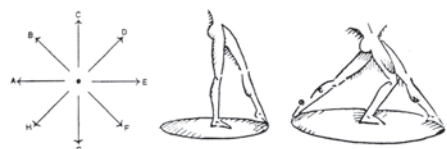
25



26

25: Dibujos de Paulet Thévenaz ilustrando el Método de Jacques Dalcroze, (Appia [tomo III], 1988: 37)

26: A. Appia. Ständehaus, Dresde, 1911. Una escena de *Orfeo y Euridice* [W. Gluck] que será presentado el año siguiente en Hellerau, Ständehaus, Dresde, 1911, (Appia [tomo III], 1988:127).



27

27: A. Appia, *Orfeo y Euridice* [W. Gluck], acto II, 1912, (Appia [tomo III], 1988:195).

151: A. Appia. "La obra de arte viviente" [1921], *op.cit.*, p. 348.

152: *Ibidem*.

153: A. Appia. "La obra de arte viviente" [1921], *op.cit.*, p. 349.

154: [el subrayado no está en el texto original], P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, p. 23.

155: Términos deudores del concepto de arquitectura que, al igual que el de la música, se vierten entre las líneas del *Mundo como Voluntad y Representación* de Schopenhauer: "Pues sólo cuando cada parte soporta lo que es capaz de soportar y cada sostén está donde debe estar, se desarrolla aquel contrajuego, aquella lucha entre la solidez y la gravedad que constituye la vida de la piedra [...] Las obras de la arquitectura presentan al mismo tiempo una cierta relación con la luz [...] De aquí que al planear una obra de arte arquitectónica debe hacerse especial aprecio de los efectos de la luz y del carácter del cielo bajo el cual se ha de construir [...] yo soy de opinión de que la arquitectura está destinada a expresar, junto a la solidez y a la gravedad, la esencia de la luz, completamente contraria a éstas. En efecto, como la luz está como aprisionada, cohibida, rechazada por las impenetrables masas variamente configuradas, desarrolla su naturaleza y sus cualidades de la manera más pura y distinta con gran placer del espectador, puesto que la luz es la más deliciosa, como la condición y el correlato objetivo del más perfecto conocimiento intuitivo", [el subrayado no está en el texto original]. (A. Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. México, Editorial Porrúa, 2000, p. 173-174).

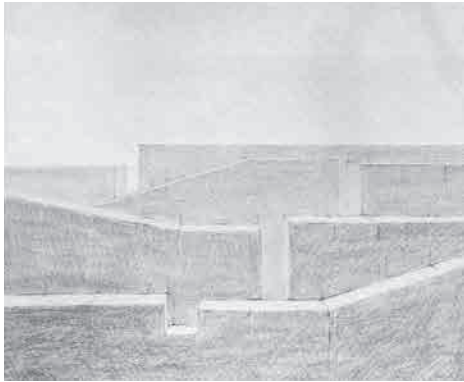
156: De todas maneras, puede dirimirse que Appia no fuera totalmente desconocido para Lingeri o Terragni, del mismo modo que no lo fue para los movimientos de las vanguardias históricas, incluido obviamente el teatro futurista (Cfr. Tafuri 1980). Así mismo, se tiene conocimiento de que

corporal! ¡La gravedad no la pesadez! La gravedad es un principio; por ello la materia se afirma; y los mil niveles de esta afirmación constituyen su expresión.¹⁵²

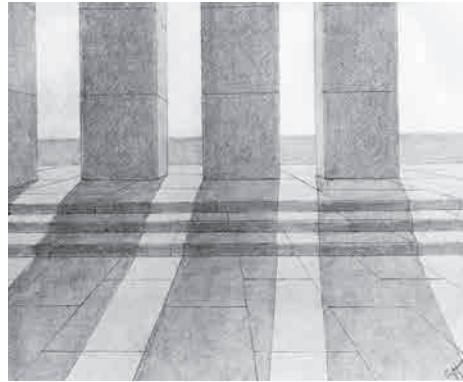
Por tanto las condiciones primordiales para la existencia del espacio viviente son: el axioma gravitatorio, el cuerpo humano en oposición a la rigidez de los elementos y, por último, la sumisión al color viviente, o mejor dicho a la "[...] *luz viviente*, pero de ser así, se produciría una tautología. La luz es para el espacio lo mismo que los sonidos para el tiempo: la expresión perfecta de la vida".¹⁵³ La luz es la revelación de la esencia del espacio.

Un tempio tripartito in Sale che poste a quote diverse stabiliscono un percorso ascendente e che costruite in modo diverso si integrano a vicenda preparando gradualmente il visitatore ad una sublimazione della materia e della luce.¹⁵⁴

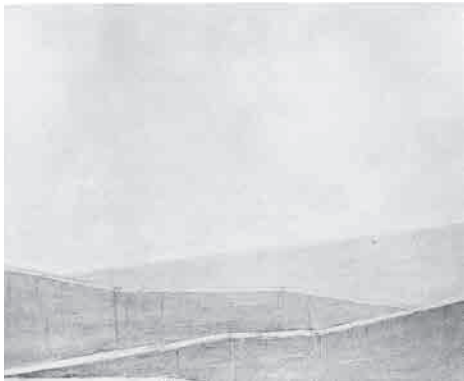
**Gravedad y luz.¹⁵⁵ Un modo de pensamiento en el que se opone la resistencia al espacio, la pesantez a la luz. Materia y Luz son los mismos términos atávicos que son ensamblados en el Danteum para sublimarlos. A estas alturas, no solo es factible sospechar de cierta concomitancia con el itinerario intelectual de Appia, puesto que tal como ya lo ha señalado J. Annuncio en su investigación entorno al Danteum (2007), los espacios imaginados por el escenógrafo suizo guardan también una relación formal más que evidente con elementos de la arquitectura de las salas del Danteum. Sin embargo, verificar hasta que punto interfieren las propuestas escenográficas de Appia en el proceso de proyectación del Danteum es una ruta condenada al fracaso.¹⁵⁶ Lo más importante de esta encrucijada es advertir la importancia de esta dependencia entre espacio y tiempo que ha sido utilizado, en su máxima abstracción, por la escenografía moderna de Appia y que ve en el Danteum su caja de resonancia. Así, Monumento Arquitectónico (arte del espacio) y Obra literaria (arte del tiempo) no quedan subyugados simplemente a "[...] una legge armonica che possano confrontarsi e legarsi in relazione geometrica o matematica di parallelismo o subordinazione",¹⁵⁷ sino a una representación jerárquica entre el Monumento y el Divino Poema. Una puesta en escena entendida como una combinación en el espacio con variaciones en el tiempo, una cuestión de proporción y sucesión dependientes unas de otras. Una "practicabilidad" acorde al drama que se quiere suscitar.¹⁵⁸



28



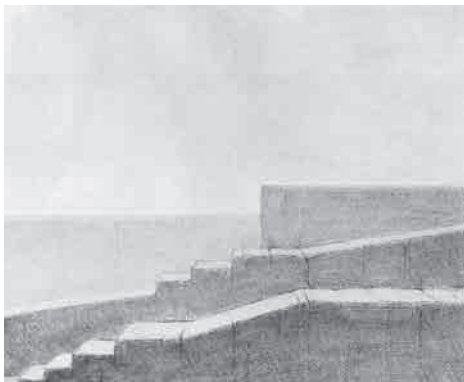
29



30



31



32



33

28: A. Appia, *Espacio rítmico*, "scherzo", 1909-1910, (Appia [tomo III], 1988:80)

29: A. Appia, *Espacio rítmico*, "columnas", 1909-1910, (Appia [tomo III], 1988:82).

30: A. Appia, *Espacio rítmico*, "juegos de colinas", 1909-1910, (Appia [tomo III], 1988:81).

31: A. Appia, *Espacio rítmico*, "proyecto de espacio", 1909-1910, (Appia [tomo III], 1988:81).

32: A. Appia, *Espacio rítmico*, "idem.", 1909-1910, (Appia [tomo III], 1988:81).

33: A. Appia, *Espacio rítmico*, "s.d.", 1909-1910, (Appia [tomo III], 1988:81).

en 1923 Appia trabaja para la Scala de Milán, a cargo de Toscanini, elaborando la escenografía para *Tristán e Isolda*. Las propuestas de Appia suscitaron reacciones hostiles que no fueron del nada indiferentes en el panorama italiano de esos años. (Cfr. A. Appia. *Œuvres Complètes*. Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1991, 4v.). Por otra parte, Alberto Sartoris, compatriota de Appia, en su artículo sobre las etapas del arte escenográfico contemporáneo, reconoce el papel decisivo y precursor del escenógrafo suizo: "Per contrabattere il criterio della sceneggiatura realistica, Adolphe Appia, antesignano della reazione antiveristica, crea nel 1895 la mesinscena geometrica e volumetrica del dramma wagneriano, antepoendo la supremazia della figura umana all'apparato scenico, in un organismo architettato che suggerisce il senso plastico e costruito delle tre dimensioni", (A. Sartoris. "Di un teatro magnetico e di una cinematografia insurrezionale..." [1930], *art. cit.*, p. 128). Datos con los que si bien no se comprueba nada, avalan la importancia de Adolfo Appia en la cultura europea de las primeras décadas del siglo XX.

157: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. 5.

158: "Tale stato d'animo è già difficile a descriversi con l'ausilio della parola e dell'immagine poetica, con mezzi plastici, con proporzioni di volumi e di architetture — poi la difficoltà si ingigantisce col pericolo di ottenere risultati lontani e indifferenti al "dramma" tutto interiore che si vorrebbe suscitare", P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, pár. 9.

159: A. Appia. "La obra de arte viviente" [1921], *op. cit.*, p. 333-4.

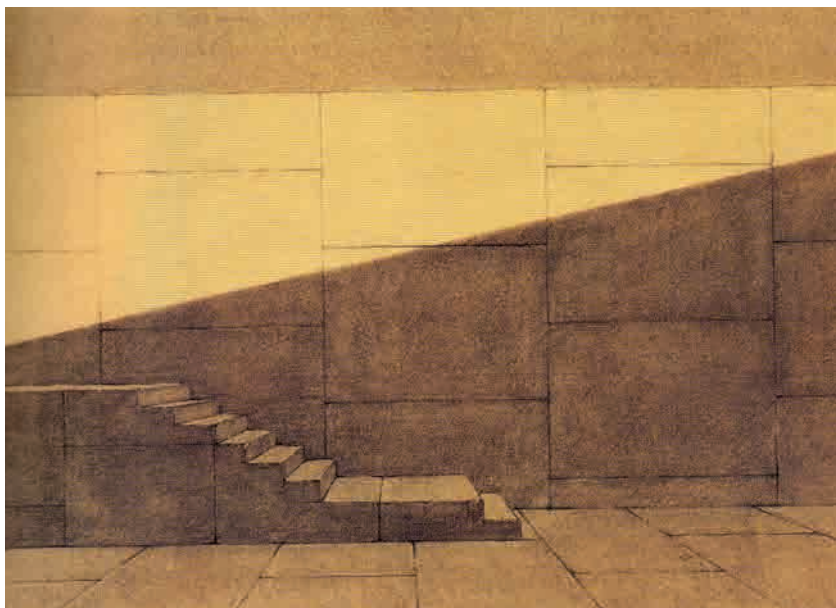
160: A. Appia. "La obra de arte viviente" [1921], *op. cit.*, p. 346-7.

161: "La arquitectura es el arte de agrupar masas en el sentido de su gravedad; la gravedad es su principio estético; expresar la gravedad mediante una ordenación armoniosa medida a escala del cuerpo humano viviente, y destinada

Gravedad y ritmo. Entre 1909 y 1910 Appia desarrolla una serie de dibujos creados para Émile Jacques-Dalcroze, que en su conjunto responden al nombre de "espacios rítmicos". Los espacios rítmicos caminan hacia la abstracción y la estilización de una tectónica marcada por la gravitación como fuerza ordenadora, tanto de lo orgánico como de lo inerte. Los espacios rítmicos ofrecen una resistencia al cuerpo en movimiento, de ahí, la gran importancia en la construcción de niveles, rampas y escaleras. Esta serie de dibujos conforman el prelude de su definición del espacio viviente hecha en 1921. Para Appia, el movimiento establece la misma relación con los objetos inmóviles del espacio que con las denominadas artes del tiempo, uniéndolas en un mismo objeto.

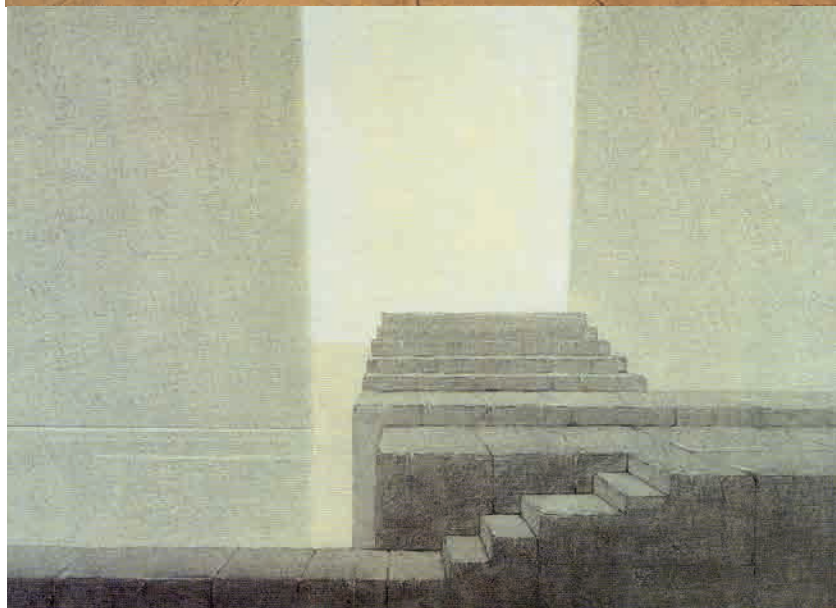
El *movimiento*, la movilidad, éste es el principio director y conciliador que reglará la unión de nuestras diferentes formas de arte para hacerlas converger, simultáneamente, en un punto dado, en el arte dramático; y como éste parece ser el único e indispensable, ordenará jerárquicamente estas formas de arte, subordinándolas las unas a las otras, con el propósito de alcanzar una armonía que, por sí solas, hubieran buscado en vano.¹⁵⁹

En el espacio viviente se distinguen dos planos de movimiento. Uno horizontal, que enlaza el cuerpo por medio de la gravedad con el suelo, y el desplazamiento. Otro vertical, que corresponde a la postura vertical del cuerpo con relación a los "obstáculos" que él encuentre en su camino para, oponiéndose a ellos, realzar su propia expresión. "En el suelo, los planos inclinados, y sobretudo las escaleras, pueden considerarse como integrantes de ambas categorías de planos. El obstáculo que representan para el libre caminar y la expresión que suscitan en el organismo derivan de la vertical".¹⁶⁰ El espacio viviente se arrima sobre la realidad de la materia. Horizontal y vertical son los lineamientos abstractos que guían las relaciones dinámicas entre la arquitectura y el cuerpo.¹⁶¹ Pero si en el espacio la duración se expresa por una sucesión de formas, o sea por el movimiento en el tiempo, el espacio se expresa por una sucesión de palabras y de sonidos, es decir, por duraciones diversas que dictan la extensión del movimiento. Para estimar las proporciones de dicho espacio se tiene que andar, parar, seguir andando y volver a parar. Estas etapas crean una especie de ritmo que repercutirá en el cuerpo y del que emanará una necesidad de poseer el espacio. El espacio queda dividido por ciertas barreras semejantes a barras musicales, intervalos resultantes de modo enteramente análogo a lo que ocurre en el tiempo, todo ello marcado por



34

34: A. Appia, *Espacio rítmico*, "s.d.", 1909-1910, (Appia [tomo III], 1988:81).



35

35: A. Appia, *Espacio rítmico*, "s.d.", 1909-1910, (Appia [tomo III], 1988:81).

a la movilidad de ese cuerpo: este es el objeto supremo [...] La arquitectura es pues un arte que comprende, potencialmente, el tiempo y el espacio”, (A. Appia. “La obra de arte viviente” [1921], *op.cit.*, p. 337).

162: “Pronto el ritmo escondido, del que hasta ahora éramos inconscientes se revela. ¿De dónde viene? Se afirma, provoca reflejos ¿Bajo qué impulso? Nuestra vida interior crece; nos impone tal gesto en lugar de otro, tal paso deliberado en vez de una parada incierta, o viceversa”, (A. Appia. “La obra de arte viviente” [1921], *op.cit.*, p. 372). Una ordenación rítmica semejante a la ritualidad religiosa en un espacio sagrado. Cfr. E. Cassirer. *Filosofía de las formas simbólicas...*, *op.cit.*

163: A. Appia. “La obra de arte viviente” [1921], *op.cit.*, p. 343.

164: A. Appia. “La música y la puesta en escena” [1899], *op.cit.*, p. 125.

165: “Pero ¿qué otro modo de existencia podríamos imaginar para la luz que el de las contraposiciones de intensidad ocasionadas por las sombras? Y ¿cómo representar esas sombras de otra manera que no sea colocando obstáculos ante el rayo luminoso? [...] Con su mera presencia, la luz expresa ante nuestros ojos “la esencia íntima” de toda visión, puesto que consume de antemano la idea que nos hacemos de ella. Si consideramos la forma independiente de la *luz*, advertimos que sólo logra expresar esa ‘esencia íntima’ en la medida que participa en la manifestación de la vida orgánica, formando parte del organismo viviente, o contraponiéndole obstáculos que le obliguen a actuar”, (A. Appia. “La música y la puesta en escena” [1899], *op.cit.*, p. 156).

líneas divisorias y demarcatorias espaciales que no son meras señales convencionales, sino que cada uno de los intervalos de espacio posee en sí mismo una forma y carácter cualitativos, una actividad propia. Dichos intervalos no constituyen una simple y uniforme sucesión puramente extensiva, sino que a cada uno de ellos corresponde el contenido intensivo que los hace semejantes o desemejantes, coincidentes o antitéticos.¹⁶² Una duración viviente comprendida por el cuerpo que después lo transmite a todo lo que le rodea. “La materia inerte, el suelo, las piedras, no oyen los sonidos; ¡pero el cuerpo sí!”.¹⁶³

•

Luz y drama. Appia pedía recurrir a signos austeros, renunciar a la imitación exclusiva de la realidad, tender hacia la simplificación. Un sencillo elemento debía suscitar en la imaginación del actor la realidad física y la fuerza espiritual de un espacio sublimado. Una simplificación de elementos a favor de la sugestión y de la insinuación. Al minimizar el signo podía operarse la practicabilidad de todos los elementos inanimados de la puesta en escena. La luz es en la economía representativa de Appia, lo mismo que la música en la partitura: el elemento expresivo opuesto al significado.

¿qué elemento confiere al espectáculo que contemplamos diariamente, la unidad grandiosa que nos permite vivir gracias a la vista, sino la Luz? Sin esta unidad captaríamos por los ojos el significado de las cosas, pero nunca su expresión; ya que la expresión requiere una forma, y la forma, sin la luz sólo puede ser expresiva por el tacto.¹⁶⁴

La luz es el factor elemental en la concepción del espacio viviente. La reforma escénica moderna se vierte sobre este punto esencial. Los dibujos de Appia son un claro ejemplo de esta elucidación: caren-tes de figuras descriptivas, plenos de volúmenes lisos y compactos, ritmos geométricos donde la iluminación es el elemento plástico más significativo. La luz mantiene su expresión gracias a que ilumina y se encuentra con obstáculos, la dirección de la luz sólo es percibida por la dirección de su propia sombra.¹⁶⁵ Los efectos de luz y sombra en sus inflexiones, en sus cambios, en su evolución otorgan una tensión y una dimensión dramática, evocando el ambiente necesario. La luz es el componente esencial del drama, constituye un énfasis de la acción, permite participar en múltiples tipos de combinaciones en el espacio, pero sobre todo, determina un espacio y un tiempo específicamente eventual y por lo tanto dramático.

El drama interpretado es la forma de arte menos manejable de todas. No se puede ver un drama como se

pasa delante de un cuadro, una estatua o un edificio, o se ojea tranquilamente un poema. Su existencia depende de varias voluntades individuales que deben acordarse para que se produzca la representación; y ésta nunca será definitiva: una vez terminada, hay que recomenzar, y así sucesivamente.¹⁶⁶

•

El divino bosque de vidrio situado sobre la selva oscura, sugiere una relación moral entre estos dos lugares localizados en las antípodas de la geografía dantesca. Alegoría que guía a los visitantes a través de una secuencia de espacios sensualmente calibrados para ascender desde la oscuridad telúrica hasta la claridad apolínea.¹⁶⁷ Simultaneidad de una sucesión que forma una acción dramática y una expresión puramente humana despojada de todo aparejo histórico.

The Danteum presented a distillation of these earlier designs by focusing on two basic architectural themes: a sober wall architecture and austere interior rooms that combined simple forms with suggestive lighting to create a setting of high spiritual resonance.¹⁶⁸

El valor expresivo de la luz (atmósfera que enmarca emotivamente el desplazamiento, la pausa inmóvil, el gesto recortado). La fuerza telúrica de la materia. El movimiento del cuerpo. Son tres elementos del espacio escénico que son explorados profundamente y en su totalidad como áreas dramáticas articuladas.¹⁶⁹ Tres elementos que se sustraen al objetivo primario que nace de la “[...] congiunzione (...) fra l’Espressione Plastico-Architettonica e l’astrazione e simbolismo del Tema”.¹⁷⁰ Con esta pretensión el Danteum podría ceder al calificativo de obra viviente, o lo que es lo mismo, a la afirmación y defensa de la primacía del símbolo (y su sentido) sobre el carácter secundario del signo (y su significado literal). Pero esta calificación (afirmación y defensa) no resultaría del todo certera. Tanto Appia como Lingeri y Terragni, ya no manejan su material como algo vivo (como una totalidad), el material que manejan está arrancado de la totalidad del contexto vital (contexto donde realizaban su función y recibían su significado). No hay símbolo, sólo signos; símbolos “muertos”, detenidos, fijados, que habiendo perdido la virtualidad de mantener reunidos “lo sentido” y el “sentido”, se transforman en simple rótulo, en una etiqueta para, de un modo convencional y arbitrario, designar a la cosa a la que se refiere o sustituir a aquello que representa. Los signos son ahora fragmentos en espera de ser fusionados.¹⁷¹ Símbolos muertos que son reunidos con la esperanza de ser resucitados, signos vacíos a los que se desea insuflar el *élan vital* que los devuelva, con el fluir de la creatividad y la memoria, a la vida.¹⁷² No obstante, el hecho de que la obra ya no pueda

166: A. Appia. “La obra de arte viviente” [1921], *op.cit.*, p. 263.

167: “Invariablemente el desenvolvimiento del sentimiento mitológico espacial tiene su punto de partida en la antítesis de día y noche, luz y oscuridad ... El triunfo de la luz da origen al mundo y al orden cósmico”, (E. Cassirer. *Filosofía de las formas simbólicas...*, *op.cit.*, p.131).

168: R. Etlin. *Modernism in Italian...*, *op.cit.*, p. 522.

169: “Tal ordenación, esencialmente simbólica, la habían iniciado ya las ceremonias litúrgicas [...] En el interior del templo cristiano se reproduce el universo entero, la totalidad del cosmos. La catedral medieval es un grandioso discurso que contiene en sí el código del universo, un universo perfectamente orientado. Orientación que confiere a cada parte del conjunto arquitectónico de la iglesia un significado particular [...] Entre pies y cabeza, en el centro, la nave, la tierra, el hombre constantemente confrontado, como un huevo entre dos piedras, a la impecable sucesión de luz y sombra, el día y la noche, el bien y el mal [...] Esta visión cosmogónica de la arquitectura cristiana comporta una ordenación ‘escénica’ y también una ‘decoración’. Los propios elementos arquitectónicos y litúrgicos serán usados por la dramática.” (F. Mas-sip. *El teatro medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Barcelona, Montesinos editor, 1992, p. 49).

170: P. Lingeri; G. Terragni. *Relazione...*, par. 5.

171: Cfr. A. Appia. “La obra de arte viviente” [1921], *op.cit.*, en especial el apartado intitulado “La fusión”, pp. 358-375.

172: “Nell’essenza della geometria, si riuniscono quindi, come si è già accennato, funzionalismo organico e racionalismo, dove, in una circolarità mai conclusa, la ragione rinnova l’uso a partire dalla memoria di esistenza che i suoi segni possiedono,

i quali, a loro volta, racchiudono ed auspicano la vita, a partire dallo slancio vitale di una ragione profonda sedimentata nel tempo che li riconosce e li inventa. Si tratta quindi di una metafisica delle cose stesse dell'esistenza, di cui la geometria è la traccia a cui riferirsi per riprendere il ricordo e la vita. Non a caso si è fatto riferimento a Bergson", (A. Cuomo. *Alberto Sartoris...*, *op.cit.*, p. 30).

173: "Aquí el momento de la unidad está en cierto modo contenido muy ampliamente, y en el caso extremo sólo lo produce el receptor". (P. Bürger. *Teoría de la vanguardia*, *op.cit.*, p. 112).

174: "La emoción divina no debe ser el privilegio exclusivo de algunos, de aquellos que saben y pueden extraerla de su envoltura accidental; deberemos ofrecerla de forma claramente accesible a todos. Debemos mostrar a los ojos, hacer escuchar a los oídos, el drama eterno escondido bajo las costumbres, los acontecimientos, las tradiciones históricas. Y el arte viviente, en su pureza perfecta, en su idealización más elevada, es el único capaz de ello", (A. Appia. "La obra de arte viviente" [1921], *op.cit.*, p. 380).

175: "El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto de arte clásico) [...] quiere dar con su obra un retrato vivo de la totalidad; tal es su intención, incluso cuando la parte de realidad presentada se limita a ser la restitución de una atmósfera fugaz", (P. Bürger. *Teoría de la vanguardia*, *op.cit.*, p. 133).

176: "Podemos hablar fácilmente de una intención reprimida: se trata de destruir las obras orgánicas que pretenden reproducir la realidad, pero no mediante un cuestionamiento del arte en general como en los movimientos históricos de vanguardia, sino la creación de objetos estéticos que prescindan de los criterios tradicionales", (P. Bürger. *Teoría de la vanguardia*, *op.cit.*, p. 138).

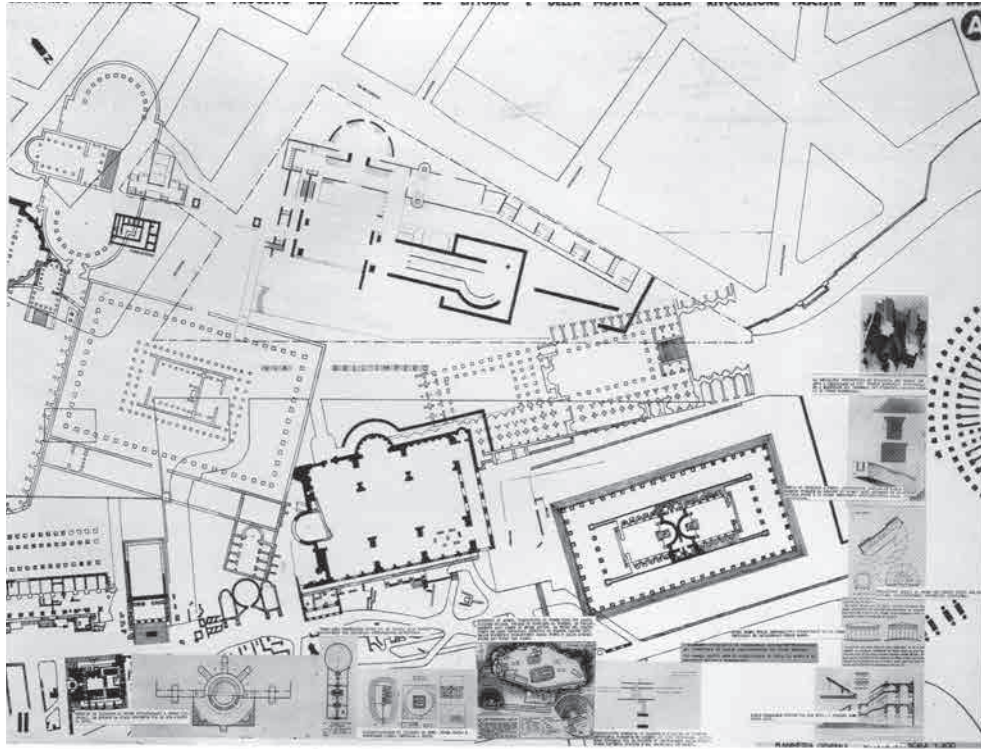
177: M. Tafuri. "El sujeto y la máscara...", *art.cit.*,

ser producida como un todo orgánico sin mediaciones, no es óbice para dejar de pensarla como una unidad,¹⁷³ pero para ello, ahora, es preciso una mediación alegórica que monte sobre los fragmentos. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. El montaje supone esta fragmentación y describe la fase de constitución de la obra.

8. (montaje)

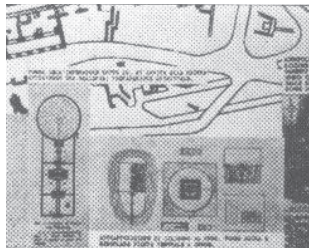
En el Danteum, como en la obra de *arte viviente* de Appia,¹⁷⁴ los fragmentos de realidad, los elementos concretos previamente seleccionados, son reunidos armónicamente al servicio de una composición estética. Aspiración por seguir siendo "obra", por recuperar los fines didácticos y la función orgánica (simbólica) de la obra de arte. En este sentido, puede comprenderse el porqué de la denominación "clásica" de ambos esfuerzos. La composición clásica se fundamenta en las ideas de jerarquía y totalidad, el elemento es la parte constitutiva y sólo tiene sentido en el marco de la unidad a la que pertenece.¹⁷⁵ Una cláusula que, sin embargo, no es sino un recubrimiento en que la obra ya no puede ocultar el artificio de la totalidad, porque la obra compuesta de fragmentos de realidad acaba con la apariencia de totalidad.¹⁷⁶ Y es en este marco que el Danteum es consuno con las vanguardias históricas. El material arquitectónico, que parte de fragmentos encontrados en la historia, se somete a una ley de construcción que le es siempre ajeno: rompe los sistemas de significación en unidades pequeñas susceptibles de comportar un significado, y las recombina sin tener en cuenta los sistemas completos de los que procedían. "El juego sígnico destruye el engaño del símbolo [...] Escindido de los significados, el signo se hace estructura, conectado de nuevo a los símbolos de los que se finge portador será sólo ridículo".¹⁷⁷ La de-simbolización del material fragmentado deja disponible al lenguaje clasicista para interpretaciones completamente anti-simbólicas. Visión alegórica que puede ser reunida bajo dos conceptos: (1) tratamiento del material (separación de las partes de su contexto), (2) y constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido).¹⁷⁸

El montaje de imágenes es la técnica operativa básica en el cine. Para Eisenstein, el montaje es un principio omnipresente en toda construcción artística, tanto en la poesía como en las artes plásticas o en la arquitectura. El montaje existe no sólo en el tiempo sino en el espacio, y no sólo en el objeto sino, y esto

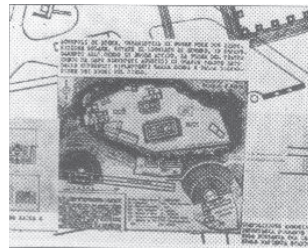


36

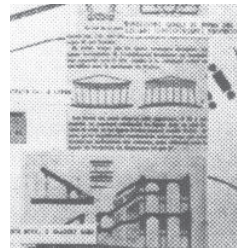
36: A. Carminati, P. Lingeri, E. Saliva, G. Terragni, L. Vietti, M. Nizzoli, M. Sironi, proyecto de concurso para el *Palacio del Littorio*. Vía del Imperio, Roma, 1934. Solución A, planimetría y referimientos arqueológicos, (Ciucci; Muratore [a cura di], 2004: 272).



37



38



39

37: Palacio del Littorio, solución A. Detalle planimetría, tumbas egipcias antiguas y varios edificios primitivos, (Schumacher 2004: 72).

38: Palacio del Littorio, solución A. Detalle planimetría, *collage* de planos de la Roma antigua, (Schumacher 1993: 72).

39: Palacio del Littorio, solución A. Detalle planimetría, ajustes a la fachada del Partenón y la escalera barroca, (Schumacher, 2004: 72).

p. 112.

178: "Aún aisladas, las palabras se revelan fatídicas. Hasta nos atreveríamos a decir que el mero hecho de que, separadas las unas de las otras, todavía signifiquen algo, confiere cierto carácter amenazador a ese significado residual que han conservado. De esta forma el lenguaje es desintegrado para que se preste en sus fragmentos a una expresión renovada y más intensa... Lo que así se pone de manifiesto no es sólo cierta exigencia de pompa, son también el principio atomizador y disociativo característico de la visión alegórica", (W. Benjamin. *El origen del drama...*, op.cit., p. 203).

179: "El arte moderno trata de producir un objeto desdefinido, acoplable, sin bordes estrictos, indefinido; no un sistema, quizá una serie abierta, incompleta; producir su autor: un montador, un ensamblador de piezas predispuestas; y producir su espectador: un sujeto que ha sustituido la percepción enfocada y concentrada en el objeto artístico por una percepción diseminada, desorientada, indeterminable." (J. Quetglas. "Prólogo" en Y. Conde. *Arquitectura de la indeterminación*. Barcelona, Actar, 2000, p. 21).

180: Cfr. S. M. Eisenstein. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona, Paidós, 2001, vol. 2. Sobre todo el capítulo 4 de la primera parte, intitolado: "Yermolova".

181: Gracias al montaje el cine se convierte en la primera forma artística que trasciende con éxito la separación entre las artes del espacio y las artes del tiempo. Cfr. S. M. Eisenstein. "Lacoonte", en *Hacia una teoría del montaje*, op.cit.

es lo crucial, en su percepción.¹⁷⁹ Visto así, el montaje, desde su generalidad, es una yuxtaposición de elementos heterogéneos, una utilización de imágenes diametralmente opuestas que provocan un conflicto en el espectador para dar lugar a una tercera imagen sintética que a menudo, en su asociación, es más fuerte que la suma de sus partes. Su soporte es dialéctico, análisis y síntesis de formas contrastantes hacia un grado superior de expresividad y de eficacia emocional.¹⁸⁰ En la pintura, por ejemplo, la representación del tiempo extrae, por cada una de las zonas significativas del espacio, un momento, y opera seguidamente por síntesis, por collage, por montaje. Esta síntesis se ha hecho más visible en aquellas formas pictóricas que, renunciando a pretender captar un instante único, han exhibido por el contrario el proceso de yuxtaposición de una pluralidad de instantes en el interior de un mismo marco, un collage de fragmentos poseedores cada uno de su lógica espacial. En el cine, además de la simultaneidad espacial, el montaje como secuenciación fabrica en él un tiempo perfectamente artificial, sintético, relacionando fragmentos de tiempo no contiguos en la realidad. Un aspecto que es localizado por Eisesntein, de manera similar, en la arquitectura.

La pintura ha seguido siendo incapaz de fijar la representación total de un fenómeno en su plena multidimensionalidad visual. (Ha habido incontables intentos de hacerlo.) Sólo la cámara cinematográfica ha resuelto el problema de hacerlo en una superficie plana, pero su antecesor indudable con esta capacidad es... la arquitectura [...] De la Acrópolis de Atenas podría decirse que es un ejemplar perfecto de una de las películas más antiguas.¹⁸¹

El montaje en la arquitectura es reconducido, desde esta perspectiva, al problema de las leyes compositivas y de la construcción operativa del proyecto arquitectónico en sus aspectos de análisis y de síntesis. Análisis, como cuestión de descomposición y reducción. Síntesis, entendida en sus aspectos operativos de simultaneidad y secuencialización.

•

Concurso de primer grado. Palacio del Litorio, 1934. Planimetrías del área del proyecto, solución A. Este proyecto comparte con el Danteum no solo la pertenencia al lugar (los foros romanos como ámbito de proyectación) o la aplicación rigurosa de la geometría, sino también el mismo horizonte metafísico: monumentalidad, simbolismo y aulicidad. A pesar de tener en común estos aspectos ambos proyectos no guar-

dan relaciones compositivas o formales similares, aunque sí un mismo recurso instrumental que ilustra, en particular, un modo de adaptar principios arquitectónicos y citas históricas. En los planos que contienen las planimetrías del área, además de presentar a modo de palimpsesto la confrontación y copresencia de lo “nuevo” (el proyecto) y lo “antiguo” (la organización en planta del área de los foros romanos), vienen insertadas una serie de imágenes (distintas tipologías edificatorias y elementos arquitectónicos sacros y profanos) acompañadas de largas didascalias. La inclusión de estas ilustraciones subraya la asimilación y la comprensión de los principios informadores (monumentalidad y armonía) de la arquitectura antigua en las formas puras y elementales del lenguaje moderno. Una equiparación de los elementos finitos (fragmentos) con la interpretación efectuada (uno de los posibles ensamblajes combinatorios). / Planimetría general. Planimetría 1:1000, en ella viene insertada una fotografía aérea de la Vía del Imperio. Dos ilustraciones de monumentos antiguos: (1) el complejo micénico de Tirito, complejo edilicio compuesto por diversos elementos unificados bajo un único tema; (2) el templo egipcio de Iside en Filae, muestra de los grandes propíleos por los cuales se accede al santuario. / Planimetría de los Foros. De izquierda a derecha. (1) Un collage de edificios romanos: “esempio di incastro di forme rettangolari e forme circolari”. (2) Una antigua tumba egipcia: “si arriva alla cripta attraverso una galleria: preparazione spirituale”. (3) Un grupo de lugares sacros antiguos y primitivos no identificados: “sovrapposizione di cilindro e cubo, che porta il concetto a tre dimensioni”. (4) La Acrópolis de Atenas: “Urbanistica di forme pure con disposizione solare. Si notino i templi in rapporto ai propilei. La forma del teatro greco ha dato risultati artistici di grande valore dovuti alle superfici riflettenti della scena e alla dispersione dei suoni nel cielo”. (5) Una escalera barroca en sección: “scale parallele chiuse tra due muri. I gradini sono molto alti”. (6) Un esquema de la fachada del Partenón con las correcciones ópticas dibujadas por Choisy (en el Palacio del Litorio vendrá utilizada un efecto análogo, la concavidad de la fachada, vista de abajo, vendría percibida rectilínea). (7) Una planta de un teatro romano: “Condizioni ideali di forma del teatro romano che realizzano corrispondenti perfezioni acustiche”. (8) El templo de Poseidón como muestra de escala monumental. (9) Y finalmente, otro dibujo de Choisy de una bóveda romana.¹⁸² / Las láminas representan no sólo el proyecto, sino también el proceso, no sólo la forma, sino también el método de proyectación. Convierte una técnica de representación en una técnica de investigación. Por un lado, el palimpsesto de la ciudad antigua como producto de las circunstancias, de lo que ha sucedido en el entorno. Una sucesión de distintos instantes y momentos que delatan inestabilidad,

182: “Una delle più evidenti caratteristiche di questo *collage* storico é la dipendenza da Le Corbusier, da *Vers une Architecture* in particolare. Il Gruppo 7, nel 1926-27, aveva preso il testo di Le Corbusier come punto di partenza per comprendere i temi più importanti e i principi più fondamentali di tutti i periodi dell'architettura. Per il Palazzo Littorio, Terragni e i suoi collaboratori rispecchiavano di nuovo la capacità di Le Corbusier ad astrarre costanti, ma aggiungendovi le implicazioni simboliche di una monumentalità appropriata allo Stato fascista”, (T. Schumacher. *Il Danteum...*, *op.cit.*, p. 71). Así mismo, cabe destacar que la producción de imágenes de diversa genealogía y aspecto, incluidas tanto en las planimetrías del Palacio Littorio como en la del Danteum, encuentran una base de referencia común en la categoría de arte “mediterráneo”. Lingeri y Terragni acostan a los ejemplos de arquitectura romana, la arquitectura griega, egipcia, y asiria. Ya para el Grupo 7 lo clásico pendulaba entre un concepto puro y mediterráneo. Durante los años treinta, la teoría arquitectónica se servirá del concepto de *mare nostrum* (mar mediterráneo) de la jerarquía fascista, para intentar ratificar esta categoría como la verdadera esencia de la arquitectura italiana.

183: "Los movimientos de vanguardia –desde el dadaísmo y el surrealismo hasta el fotodinamismo futurista y el suprematismo ruso- incluían la fotografía en sus discursos, manifiestos y teorías sobre el arte... Los elementos se utilizaban a menudo como un juego sobre la realidad o para contradecir las ideas preconcebidas del espectador sobre el mundo visible", (S. Yates. "Prefacio" en S. Yates (ed.). *Poéticas del espacio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 14).

184: Una organización que posibilita variantes, reordenaciones, heteronomías, una organización que genera significados y desintegra lecturas.

185: D. Vitale, "Antiguo y abstracto...", *art. cit.*, p. 9.

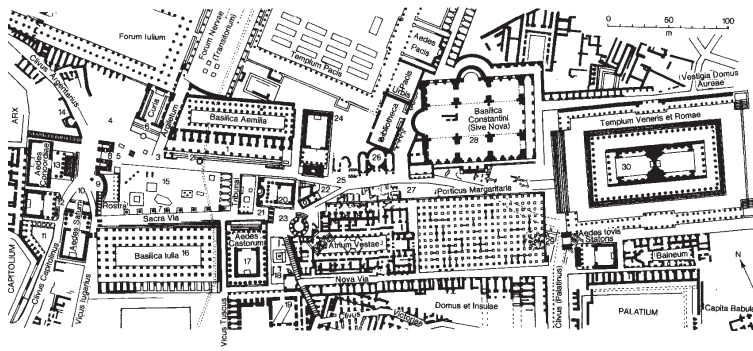
186: D. Vitale, "Antiguo y abstracto...", *art. cit.*, p. 11.

temporalidad, contingencia y virtualidad. Por otro lado, la incorporación implícita de elementos que reverberan en las operaciones de construcción del artefacto arquitectónico. Este efecto de atención dividida que se captura entre la apreciación objetiva del proyecto en su contexto y los fragmentos que informan de valencias arquitectónicas, es una mención analógica –entendida no tanto como soporte de una estructura compositiva, sino informativa- de las técnicas del foto-montaje y de la relación existente entre las vanguardias y la historia.¹⁸³ no se prescinde de la historia sino que se produce una relación de simultaneidad entre el presente y el pasado. La historia está presente como virtualidad construida.

Distopías.¹⁸⁴ Uno (primera aproximación). La ejemplificación de las ilustraciones y la combinatoria de las piezas catalogan su permanencia en el tiempo.

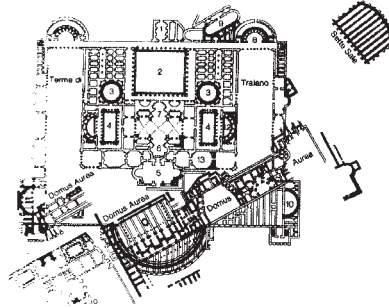
Sin embargo, no se trata de una arquitectura neorománica en un sentido directamente imitativo o en el sentido del eclecticismo, sino más bien de un reclamo a la implantación arcaizante, maciza, primitiva, fundada sobre un repertorio limitado: cuerpos y muros macizos construidos en piedra; pocas formas esenciales que poseen la pregnancia de antiguos arquetipos.¹⁸⁵

Las didascalías refuerzan la descripción de los fragmentos de arquitectura, reduciéndolos sintéticamente a su motivo, poniendo de manifiesto precisamente el "cómo" se establece la relación entre formas e ideas. Las citas contienen el significado de la arquitectura que se ha de construir sobre ella y el camino que debe recorrerse para llegar a esa identificación: referencia a las condiciones originales de la arquitectura, remisión al punto en que la arquitectura queda completamente definida; es decir, a aquel punto en que la arquitectura era un hecho sintético confundido con el significado. De ser así, las ilustraciones como el objeto proyectado quedan separados, aislados, sin posibilidad de añadir nada para definirlos ni para obtener una comprensión más exacta de los mismos. La cita reducida a sus elementos constitutivos no reproduciría sino, al contrario, tomaría las formas y los contenidos, esparcidos en el depósito de la historia, para hacerlos ambiguos, densos, opacos, metafísicos. Un "[...] ensamblaje de pocos elementos extrañados de su uso y de su sentido común, reducidos a la esencialidad de 'pedazos' que constituyen el mundo de las arquitecturas".¹⁸⁶ Dos (segunda aproximación). La cita como "desplazamiento" entre el pasado y el presente.



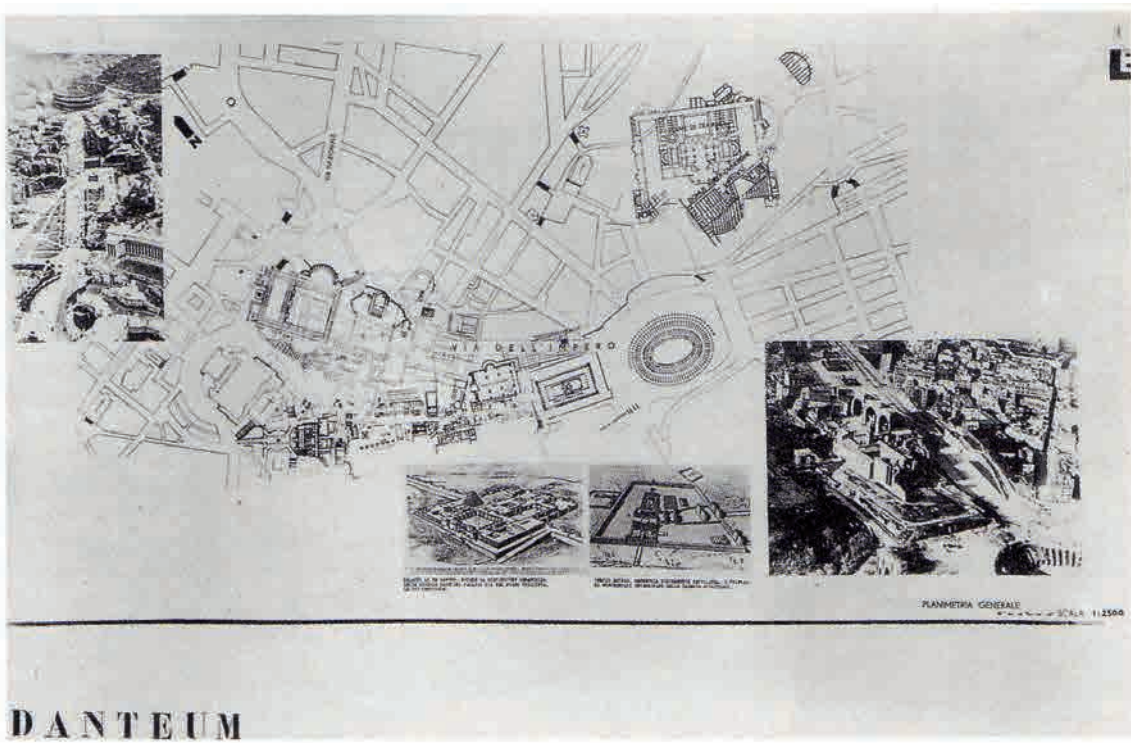
40

40: El Foro Romano, (S. Rossi, 1997:50).



41

41: Domus Aurea. Las siete salas, (Schumacher 2004: 92).



42

42: P. Lingeri; G. Terragni. *Il Danteum* [1938], *Tavola 2*, planimetria (APL), (Baglione; Susani, 2004: 263).

187: A. Dal Fabbro. *Il progetto razionalista...*, *op.cit.*, p. 92.

188: "Esta es la razón por la que, al comentar el proceso creativo de Le Corbusier, es legítimo hablar de desplazamiento de los conceptos [...] El cambio en cuanto a la disposición e interpretación de elementos preexistentes que se registra en la obra de Le Corbusier toma diferentes formas, dos de las cuales son de particular importancia. La primera se da cuando elementos que pertenecen a la "alta tradición" son transformados radicalmente bajo condiciones extrañas a su uso normal. La segunda, cuando elementos pertenecientes a una tradición distinta de la "alta" arquitectura son asimilados en la arquitectura y adquieren una significación simbólica que no habían poseído hasta ese momento", (A. Colquhoun. "Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier", *art. cit.*, p. 114).

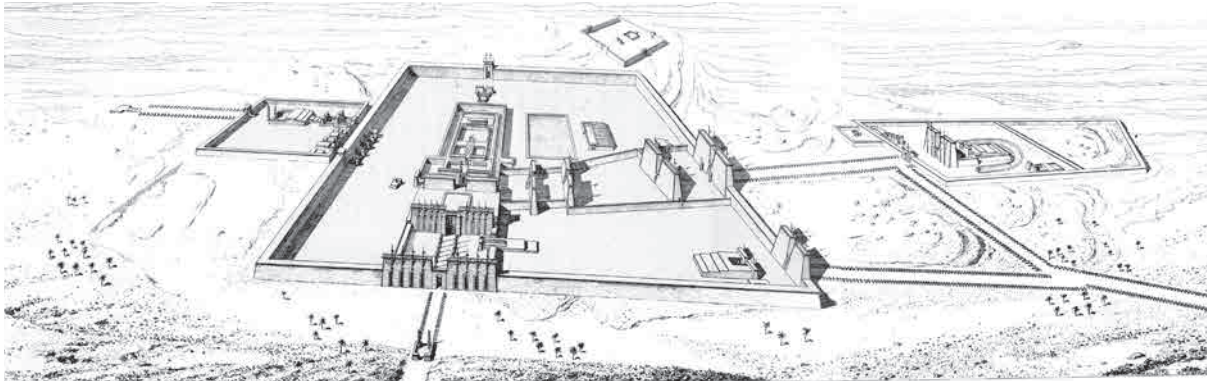
189: Se reafirma que el uso de la cita no está ligado al eclecticismo, en tanto sea considerada como una referencia del "universo lógico de la arquitectura": "Es decir, viene a ser la referencia a un momento de la arquitectura (sería mejor decir, a un 'grado' de la misma) en el que cada elemento es una parte de un todo ordenado armoniosamente, siguiendo una relación abierta y evidente. Como se ve, esta opción es antitética respecto a la opción del eclecticismo; y es antialusiva precisamente porque la cita en este caso viene representada exacta y exclusivamente a sí misma", (G. Grassi. *La construcción lógica de la arquitectura...*, *op.cit.*, p. 119).

190: G. Grassi. *La construcción lógica...*, *op.cit.*, p. 118.

191: "En general, creemos que técnicas como la citación o el 'collage' no pueden ser tachadas de opciones negativas en sí mismas; depende del sentido concreto que asuman en el proceso de construcción del proyecto. Pueden tener un significado particularista y basarse en el romanticismo del sentimiento, pero también pueden tener un

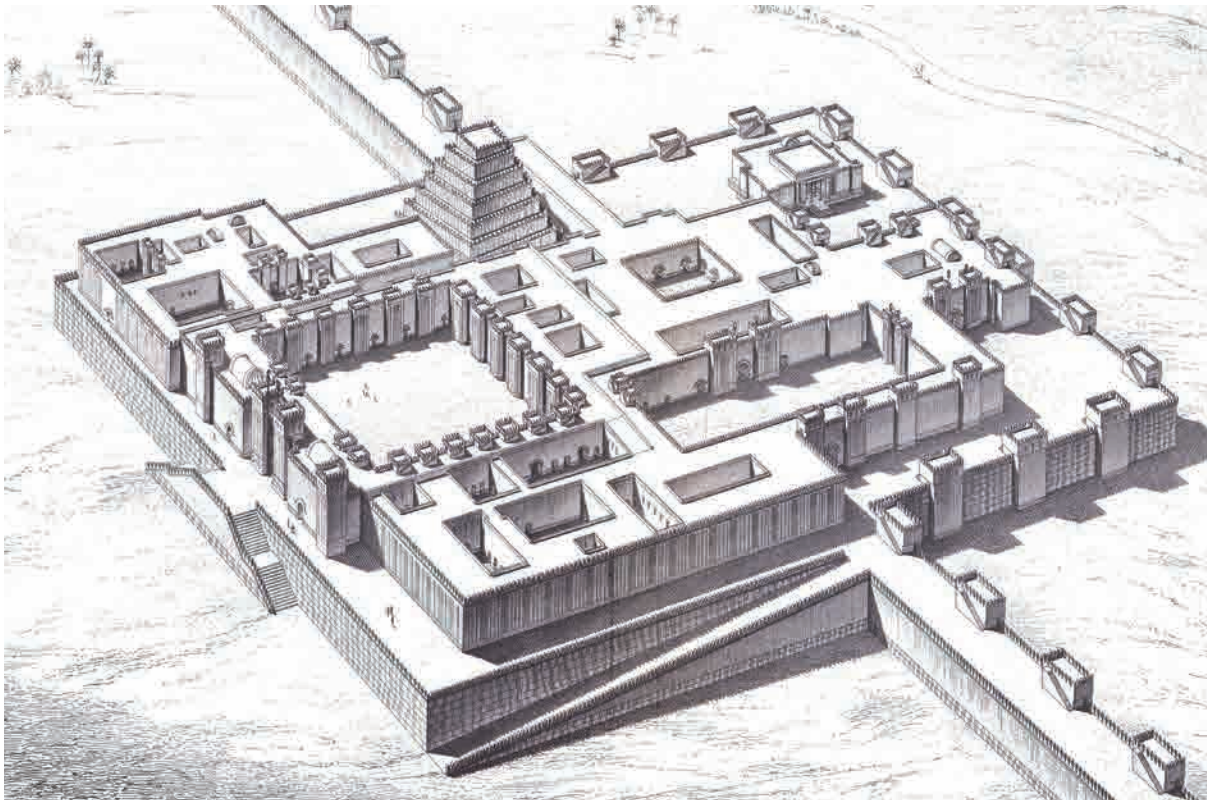
La ricerca di una nuova spazialità architettonica è sì riconducibile al processo di costruzione della forma, ma la figurazione, nella complessità dell'opera, diviene strumento di semplificazione delle operazioni costitutive, diviene elementarizzazione, sintesi semantica in grado di ricondurre la complessità funzionale dell'organismo architettonico all'unità compositiva.¹⁸⁷

Lo que destaca a la cita de sí misma es el elemento que hace que se la escoja, o sea, su evidencia en relación con el sistema lógico que la define. A pesar de que precisamente esta evidencia sería a la vez el elemento contradictorio de la misma, ya que, en este sentido, la cita sería susceptible de varias lecturas, es decir, que permanecería sustancialmente ambigua. Una operación de desplazamiento que consiste en dotar al hallazgo del pasado de un significante o un significado a partir del presente o en dotar al presente de un significante o significado a partir del hallazgo del pasado.¹⁸⁸ La cita puede tener un papel en ambas direcciones: autoriza una interpretación del presente (el pasado es competente) y valoriza el presente para reformular el pasado.¹⁸⁹ La utilización de este desplazamiento estabiliza la idea de pasado y la idea de presente, mediante un proceso que podría caracterizarse, por intermediación de Grassi, de simplificación formal. "El proceso de 'simplificación' [...] en general se considera como un proceso de liberación de las formas históricas de la arquitectura [...]".¹⁹⁰ Esta opción de simplificación tiende a realizarse de acuerdo con un proceso lógico deductivo, pero tiende también a caracterizarse como un proceso netamente especulativo en relación con la experiencia histórica de la arquitectura; es decir, se define como una actuación encaminada a extraer, en cuanto consideración sintáctica de los elementos de la arquitectura, no solamente aquellos elementos que parecen más ciertos e inmutables, sino también aquellas relaciones entre los elementos que parecen caracterizadas por formas permanentes. Así, recurriendo al pasado se evocan valores sintácticos que deben seguir permaneciendo en la actualidad. Utilizando el presente (considerado estable) se normalizan los conocimientos relativos al pasado intentando expurgar los misterios que la envuelven.¹⁹¹ Tres. Pero, ¿cómo se posibilita la compatibilidad entre la impresión metafísica del fragmento y su apreciación puramente formal y sistemática? La posición de Lingeri y Terragni implosiona las categorías mismas de desplazamiento y estabilidad. Los objetos citados son puestos como simulacros y no como documentos. El pasado, la tradición resulta fruto explícito de una ficción: con el efecto de visualización total se hace todo perfectamente contemporáneo.¹⁹² Un palimpsesto en que todas las ilustraciones incluyendo la planimetría - imágenes de diversa datación- pasan y posan como imágenes perfectamente actuales



43

43: Vista general del gran templo de Karnak, (Perrot; Chipiez [1882], 1970:366).



44

44: Vista general del Templo de Sargon, (Perrot; Chipiez [1882], 1970b:426).

sentido diferente e instrumental; el recurso a una imagen de referencia sirve entonces para precisar y aclarar una idea arquitectónica, desde dentro de una investigación que se desarrolla con caracteres de autonomía y de generalidad [...] Pensemos en el significado que citación, 'contagio' y 'collage' han tenido en el desarrollo del arte moderno, y cómo a menudo han servido para definir y para afirmar un nuevo mundo de formas y una nueva concepción del arte. En arquitectura, pensamos, pueden tener la misma función, convirtiéndose en instrumentos decisivos de construcción y de invención de la obra", (D. Vitale. "Las escuelas de arquitectura. Presentación de algunos proyectos" en A.A.V.V. *Arquitectura racional, op.cit.*, p. 296-7).

192: "Para Benjamin, la técnica del montaje posee 'derechos especiales, incluso totales' como una forma progresista porque 'interrumpe el contexto en el que se inserta' y de ese modo 'actúa contra la ilusión' [...] Por supuesto, existe otra utilización del montaje, en la que se crea ilusión al fusionar los elementos de modo tan exitoso que toda evidencia incompatibilidad y contradicción, es decir, toda evidencia de artificio, queda eliminada – como ocurre en la fotografía del documento falsificado, tan antigua como la fotografía misma", (S. Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada...*, op.cit., p. 84).

193: M. Tafuri. "El sujeto y la máscara...", *art. cit.*, p. 100.

194: La palabra "extrañamiento" hace referencia al procedimiento literario, citado por la escuela formalista rusa (Sklovski, 1929), que consiste en describir un objeto o una situación conocida como si se viese por primera vez, sin reconocerla ni nombrarla. Cfr. V. Sklovski. "El arte como procedimiento", en A.A.V.V. *Formalismo y vanguardia*. Madrid, Alberto Corazón editor, 1973.

la una frente a la otra. Un tiempo cualquiera, una época cualquiera. Todo es perfectamente sincrónico. El pasado ya no existe sino bajo la forma de un discurso. Un uso temerario, improbable del pasado, dedicado a la anulación de la historia; "[...] fragmentadas, analizadas en su infinito transformarse, las 'múltiples escrituras' de Terragni alcanzan su objetivo final: encerrarse obstinadamente en la atonalidad del aforismo 'inactual', carente de tiempo, que flota en el mundo rechazando comprometerse con él".¹⁹³ Lingeri y Terragni se dedican al más moderno de los intentos: la conexión improbable, la sintaxis metahistórica, eliminando el valor de la cronología a favor de la unidad de las partes. Un gesto implícito al mecanismo mismo del desplazamiento que tiene, en este sentido, el carácter de la deriva de la historia. Un estar siempre aquí que incluye indistintamente toda la historia; una actualidad como concomitancia de todos los tiempos y como coexistencia de lo posible con lo efectivo. Para Lingeri y Terragni, la historia es sobre todo analizada con la impaciencia de la mirada más que con la calma del coleccionista. El todo se construye con la indecibilidad y suspensión de la etiqueta de propiedad de las partes y piezas elegidas. Colofón. Desplazamiento y condensación. (1) Una constante ambigüedad de los objetos, salvados en toda su "extrañeza"¹⁹⁴ son salvados en sus componentes de misterio. Los objetos alejados del tiempo ya sólo pueden representar ese alejamiento, esa deslocalización. (2) Una composición de partes y piezas de historia sin interrupciones de tiempo como en un refinado montaje en el que se conocen los fragmentos arrancados, pero, desvinculados de todo origen ya sólo sostienen la consecuente indeterminación de su significación. De lo cual se desprende, que las formas arquitectónicas sólo lleguen a adquirir significado por asociación. (3) La implosión del tiempo clásico abre la posibilidad de una mirada alegórica que renueva el significado de los fragmentos e introduce una nueva temporalidad. Los diversos espacios nuevamente conjuntados crean, por tanto, una dimensión temporal, pero este factor temporal es distinto del anterior, en principio, porque ha sido visualizado a través de los fragmentos, a través de los intersticios que aparecen entre las imágenes cuando éstas se interrelacionan. Esta nueva temporalidad se construye consonante a la plataforma del sentido dramático e irreal del espacio escénico.

Danteum. Planimetría de la zona (*tavola* 1). La emblemática primera lámina del proyecto es similar en su presentación a las planimetrías realizadas para el Palacio del Litorio. Al igual que la planimetría general del proyecto mencionado, el número de ilustraciones que van pegadas con sus respectivas didascalias son

dos: (1) Palacio de Sargon en Persia: “notare la distinzione gerarchica delle diverse parti del palazzo sia nel piano orizzontale che verticale”. (2) Complejo templar de Karnak en Egipto: “Geometria rigidamente rettilinea. I diaframmi monumentali determinano delle cadenze spirituali”. Para T. L. Schumacher (1982) las dos citas se alean recíprocamente como fuente de todos los elementos compositivos: la primera para los “muros”, la segunda para las “plataformas”, considerados en su conjunto constituyen la forma esencial del Danteum.¹⁹⁵ Aunque comprensible, esta mínima lectura obvia, o hace obvio, que sean el montaje y el ensamblaje los términos puestos en práctica para describir la manera como los materiales procedentes de diversas fuentes se agrupan para producir el objeto. En la planimetría descrita se aprecia tanto un principio de construcción como el de síntesis. Simultaneidad (1) y secuencialidad (2) a través de un procedimiento de montaje que es controlado sobre el proyecto de proporciones geométricas. En la composición arquitectónica del Danteum estos principios consistirían en una síntesis espacial, combinación de diversos fragmentos en un conjunto: “distinzione gerarchica delle diverse parti”, y en una síntesis temporal, que a puntos diferentes en el espacio le corresponden puntos diferentes en el tiempo del suceso representado: “cadenze spirituali”. El Danteum, por su insistencia sobre la significación de conjunto, exprime un carácter constructivo y sintético en el espacio y en el tiempo.



Simultaneidad y secuencia en el guión de montaje. En la presencia conjunta y simultánea no debe extrañar el hecho de que varios elementos se vean a la vez, ya sea como unidades independientes separadas o como partes inesperables de un todo único, o como grupos separados dentro de un todo. Lo decisivo no es el suceso en su singularidad, sino el principio de construcción que está en la base de la serie de acontecimientos. Ensamblajes más que unidades. Definición de líneas de acontecimientos, más que modelos de preocupación formal (“muros” y “plataformas”), conectadas operativamente con la materia, y no, imposición de la forma sobre la materia. Tanto los espacios como los elementos constructivos se yuxtaponen en una realidad fragmentaria, sin alterarse en su sustancia sino en su contexto, manteniendo la heterogeneidad dentro de una estructura que los interrelaciona. La ‘imagen’ de esta expresión en montaje emerge en la yuxtaposición secuencial de los “encuadres espaciales” que la forman. Cada “encuadre” por sí mismo no quiere decir nada. Vistos aisladamente, por sí solos, son mudos, pero en la combinación en conjunto revelan las fases sucesivas de todo el proceso. La estructura del montaje es aún más turbadora

195: Reconciliación de fragmentos, que or otra parte no sería exclusiva del proyecto del Danteum.. “Dai suoi primi lavori professionali (...) fino alle ultimi opere, Terragni raccolse temi architettonici su cui seppe creare variazione, servendosi di molteplici riferimenti. Il modo con cui trattava tali riferimenti variava considerevolmente da progetto a progetto, e, mentre in alcuni casi è possibile evidenziare una sequenza cronologica nella ripresa dei suoi precedenti formali, il suo metodo segue un processo assai più complesso. In alcuni casi Terragni adattava progetti di massima e schemi planimetrici. Altre volte usava oggetti “trovati” senza preoccuparsi della scala o della funzione programmatica. Spesso si serviva dei sistemi di ordinamento geometrico tipici dei suoi precedenti ideali, secondo un criterio privo di relazione con l’attività umana e con un preciso sistema strutturale.” (T. Schumacher. *Giuseppe Terragni...*, op.cit., 1992:58).

196: "Los ejemplos no sólo vinculan la técnica de montaje a la arquitectura; subrayan gráficamente el vínculo cada vez más estrecho e inmediato dentro del montaje entre *mise en cadre* y *mise en scène*. Ésta es una de las piedras angulares sin la que no sólo no puede entenderse ninguna de estas dos esferas, sino que además no puede darse ningún tipo de enseñanza planificada y coherente del arte del montaje" (S. Eisenstein. *Hacia una teoría del montaje*, *op.cit.*, p. 109).

197: "Procedura compositiva, tecnica del montaggio, nuovi modi di rappresentazione sono visti come "luoghi di una poetica", nuove invariance codificabili in una sorta di "machina retorica" della composizione", (A. Dal Fabbro. *Il progetto razionalista...*, *op.cit.*, p. 14).

198: "Las vanguardias son siempre afirmativas, absolutistas, totalitarias. Pretenden construir perentoriamente un contexto nuevo e inédito, dando por descontado que su revolución lingüística no comporta, sino que "realiza", un cambio social y moral [...] La postura experimentalista tiende, por el contrario, a desmontar, recomponer, contradecir, llevar a la exasperación sintaxis y lenguajes aceptados como tales. Sus innovaciones pueden también ser proyectadas generosamente hacia lo desconocido, pero el trampolín para saltar está firmemente arraigado en tierra", (M. Tafuri. *Teorías e Historia...*, *op.cit.*, p. 135).

199: "El tema siempre se revela aparente; verdadero es sólo el sucederse ilimitado de los acontecimientos que permite", (M. Tafuri. "El sujeto y la máscara...", *art.cit.*, p. 115).

perceptivamente en el movimiento. En la conciencia del visitante-espectador, cada segmento se apila sobre otro segmento, y sus incongruencias (incremento y modulación) de iluminación, escala, gravedad, el cuerpo dentro del espacio escénico, etc., cobran sentido en la marcha y en el impulso dinámico que genera el propio sentido del movimiento. Un movimiento que va desde la percepción del puro movimiento físico hacia las formas más complejas de movimiento conceptual (yuxtaposición de metáforas, imágenes y conceptos).¹⁹⁶ Exposición disociada de imágenes que sólo adquieren significado a través del movimiento. Finalmente, el montaje se desvela, en el Danteum, como máquina de significación¹⁹⁷ con el único fin de "enmascararlo".

9. (la selva: experimentalismo)

Experimentalismo.¹⁹⁸ El camino prefigurado por las palabras-clave de Manfredo Tafuri es la consecución de un juego "trágico y ambiguo" entre realidad y representación.¹⁹⁹ El Danteum se nos presenta como una ficción que produce "realidad", dicho de otro modo, nos acercará a la verdad mientras mantengamos la ficción. La pretensión de ser al mismo tiempo verdadero y verosímil es la principal tara de esta simulación. MONUMENTALIDAD, SIMBOLISMO y AULICIDAD, hilos superpuestos bajo las leyes de la geometría y los avatares de la organicidad simbólica, alcanzan el envés de la trama: REMEMORACIÓN, ALEGORÍA y MÁSCARA. El signo da forma a lo que entonces acontece: la producción arquitectónica como hacer signifiante, la razón productora de significación a través de un "montaje" de signos. El signo cubre con su producción el ámbito espacio-temporal, llenándolo de discursos que se cruzan y se conjugan en el marco de un movimiento argumental. La consecuencia salta a la vista, puesto que en este acto se advierte el mismo impulso de la iconoclastia moderna que pretende arremeter contra toda figuración en razón de un procedimiento abstracto y lógico, retrocediendo el símbolo hasta su raíz numérica y geométrica, ofreciendo como contraparte un trayecto narrativo subrayado, simbolizado, reificado y sustituido por una máquina transportadora que se convierte en el signifiante alegórico de aquellos antiguos paseos de los que ya nos es imposible disfrutar: lo que constituye una intensificación dialéctica de la autoreferencialidad de la cultura moderna, que gira en torno a la fabricación de una simulación para evitar caer en la irrealidad y la falsedad. Un desdoblamiento innecesario que continuará representando la carencia de realidad y suceso.



45

45: Columnas atribuidas a Tahraka, en Karnak, (Perrot; Chipiez [1882], 1970:29).



46

46: Sala del Paraíso. (Recreación virtual de M. Nagakura, 2004).

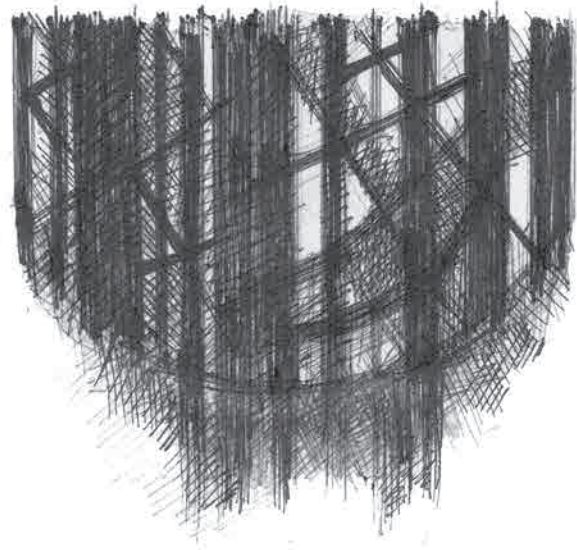
•

Abriendo la última puerta. El semblante negativo observado por Tafuri entre las comisuras del rostro fúnebre del Danteum, no impide observar la provocación de actos reflejos en semblantes diametralmente opuestos. MONUMENTALIDAD, SIMBOLISMO y AULICIDAD son gestos que pueden ser demudados de esa negatividad, en las comisuras de otras reflexiones y de otros rostros. Tanto las categorías de MEMORIA, ANALOGÍA y POLÍTICA de Aldo Rossi, como las de MEMORIA, NARRACIÓN, y TERRITORIO de Vittorio Gregotti, o la nada disimulada inversión pragmática de ARQUEOLOGÍA FICTICIA de Peter Eisenman suenan como ecos lejanos de esta triple enmienda realizada por Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni a la arquitectura moderna. Nuevos puntos de partida que plantean ahora interesantes cuestiones sobre el estatus de estas categorías interpeladas en el quehacer arquitectónico. Sin embargo, para llevar a cabo esta ruta se hace necesario salir intempestivamente del laberinto dejando la puerta abierta a quien le interese continuar la andanza.

•

Nella polemica col Frigerio per la cupola del Duomo, Terragni ebbe a dire: "Macché archeologo dei miei stivali – io sono un archeologo – ma l'archeologo del futuro!"²⁰⁰

200: L. Zuccoli en *L'Architettura* 163, *op.cit.*, p. 16.



bibliografía

I. Informes, cartas y escritos de Giuseppe Terragni:

Nota: En el siguiente apartado bibliográfico, las fuentes vienen recogidas por el año de publicación. Los documentos cuya autoría no sólo sean de Giuseppe Terragni aparecen debidamente indicados. Dentro de este apartado se registra sólo aquellos documentos que han sido seleccionados y revisados por considerarlos textos fundamentales para la investigación realizada. Para una documentación completa de los escritos de Giuseppe Terragni (y una lista -hasta el año 1995- de escritos sobre sus obras), se recomienda las bibliografías elaboradas por Analisa Avon (Ciucci, 1996:639-648) y por Daniele Vitale (1982).

1926

(a) "Lettera aperta al Comitato per il Monumento ai Caduti", en *La provincia di Como-Il Gagliardetto*, 24.10.1926, ahora parcialmente en Mantero, 1983:35.

(b) Gruppo 7 (L. Fingini, G. Frette, S. Larco, A. Libera, G. Pollini, C.E. Rava, G. Terragni). "Arquitectura I", en *La Rassegna italiana*, diciembre 1926; posteriormente en *Quadrante* 23, marzo 1935, pp. 22-24; Mantero, 1983:57-64; Patetta, 1972:119-126; Cennamo 1973:37-42; *Oppositions*, 6, otoño 1976, pp. 89-92; Ciucci; Dal Co, 1991:100-101 (tr. castellana en G. Terragni. *Manifestos, memorias, borradores y polémica*. Madrid, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982, pp. 39-48).

1927

(a) "Proposta di modifica al Piano Regolatore della città di Como fatte da un gruppo di amici e cultori dell'arte", en *La provincia di Como*, 27.11.1927, posteriormente en Mantero, 1983:37-39.

(b) Gruppo 7. "Arquitectura II. Gli stranieri", en *La Rassegna italiana*, febrero 1927; posteriormente en *Quadrante* 23, marzo 1935, pp. 24-32; Mantero, 1983:64-74; Cennamo, 1973:43-55; *Oppositions*, 6, otoño 1976, pp. 93-102 (tr. castellana en G. Terragni, 1982:48-63).

(c) Gruppo 7. "Arquitectura III. Impreparazione, incompressione, pregiudizi", en *La Rassegna italiana*, marzo 1927; posteriormente en *Quadrante* 24, abril 1935, pp. 18-22; Mantero, 1983:74-81; Cennamo, 1973:56-64 (tr. castellana en G. Terragni,

1982:63-72).

(d) Gruppo 7. "Arquitectura IV. Una nuova epoca arcaica", en *La Rassegna italiana*, mayo 1927; posteriormente en *Quadrante* 24, abril 1935, pp. 22-24; Mantero, 1983:81-87; Patetta, 1972:126-131; Cennamo, 1973?:65-69 (tr. castellana en G. Terragni, 1982:72-79).

(e) Grupo 7. "Risposta alla lettera di Marziano Bernardi", en *La Rassegna italiana*, mayo 1927; posteriormente en Patetta, 1972:137-139.

1930

(a) Gruppo 7. "La nostra inchiesta sull'edilizia nazionale", en *Il Popolo d'Italia*, 30.5.1930; posteriormente en Mantero, 1983:89-93.

1931

(a) "Architettura di Stato?", en *L'Ambrosiano*, 11.2.1931; borrador original en Mantero, op. cit., pp.157-161; posteriormente en Cennamo, 1973:43-46.

(b) "Tre lettere sull'architettura", en *L'Ambrosiano*, 26.2.1931; borrador original en Mantero, 1983:161-163; posteriormente en Cennamo, 1973:32.

(c) "Per un'architettura italiana moderna", en *La Tribuna*, 23.3.1931; borrador original en Mantero, 1983:94-101; posteriormente en Cennamo, 1973:242-247.

(d) G. Terragni, P. Lingeri, M. Cereghini, A. Dell'Acqua. "L'appassionata polemica degli architetti italiani su le nuove forme della architettura contemporanea", en *Il Giornale d'Italia*, 12.5.1931; posteriormente en Mantero, 1983:102-107.

(e) G. Terragni, M. Cereghini, A. Dell'Acqua, P. Lingeri. Borrador original de la carta al Director del *Corriere della Sera* del 27.5.1931, posteriormente en Mantero, 1983:107-112.

(f) G. Terragni, P. Lingeri, M. Cereghini, A. Dell'Acqua. "La risposta degli architetti di Como a S.E. Piaccentini", en *Il Lavoro fascista*, 14.5.1931; posteriormente en Cennamo, 1973:310-314.

(g) G. Terragni, P. Lingeri, A. Dell'Acqua, M. Cereghini, O. Ortelli. "La polémica sull'architettura. Gli architetti di Como rispondono a Ugo Ojetti", en *Il Lavoro fascista*, 28.5.1931; posteriormente en Cennamo, 1973:351-355.

1933

(a) "Gli architetti di Como alla V Triennale", en *Quadrante* 4, julio 1933, pp. 20-23.

(b) Como, informe al IV CIAM sobre el tema "La Città funzionale", 31.7.1933, en

Mantero, 1983:115-116.

1934

(a) "All'on.le", carta al arquitecto Alberto Calza-Bini (28.5.1934), en Mantero, 1983:128.

(b) Carta "agli amici milanesi espositori al Concorso Nazionale del Littorio", A. Carminati, P. Lingeri, E. Saliva, L. Vietti, M. Nizzoli, M. Sironi (25.10.1934), en Mantero, 1983:123-127 (tr. castellana en Terragni, op. cit., pp. 82-86).

(c) P. Bottoni, C. Cattaneo, L. Dodi, L.G. Giusani, P. Lingeri, M. Pucci, G. Terragni, R. Uslenghi; "Relazione al Concorso per il P.R.G.", en *C.M.* 8, 1934; ahora parcialmente en Mantero, 1983:117-122.

(d) Texto original de introducción a los proyectos A y B presentados en el primer proceso de selección del concurso para el Palacio del lictorio en Roma, en Mantero, 1983:122-123 (tr. castellana en G. Terragni, 1982:80-81).

1935

(a) G. Terragni y otros, carta "A sua Eccellenza A. Starace, Segretario del P.N.F., Presidente della Giuria per il Concorso del Palazzo del Littorio" (12.1.1935), en Mantero, 1983:138-139.

1936

(a) "Il Duomo diComo e un istituto di bellezza per monumenti", en *L'Italia letteraria*, posteriormente en Mantero, 1983:40-42.

(b) "La costruzione della Casa del Fascio di Como", en *Quadrante* 35-36, octubre 1936, pp. 5-27; posteriormente en Mantero, 1983:130-136; Ciucci; Dal Co, 1991:134-136 (tr. castellana en G. Terragni, 1982:94-103).

(c) "La costruzione de la Casa del Fascio di Como", en *Quadrante* 35-36, octubre 1936, pp. 5-27.

(d) "Relazioni tecniche", en *Quadrante* 35-36, octubre 1936, pp. 38-54.

1937

(a) Carta al director de *La Sera*, Gastone Corrieri, (25.1.1937), borrador original en Mantero, 1983:165-166.

(b) "Confronti utili, chi plagia?", en *La Sera*, Milán 16.3.1937, posteriormente en Mantero, 1983:167-168.

(c) "Parliamo un po' male di... Garibaldi", en *Rassegna di Architettura* 4, abril 1937,

p. 154; posteriormente en Mantero, 1983:163-165.

(d) G. Terragni, A. Carminati, P. Lingeri, E. Saliva, L. Vietti, con M. Nizzoli, M. Sironi. "Concorso per il progetto della Casa Littoria in Roma", con el informe y las láminas del segundo proceso de selección, Como, s.f. (1937); posteriormente en Mantero, 1983:140-142 (tr. castellana en G. Terragni, 1982:87-91).

(e) G. Terragni, C. Cattaneo, P. Lingeri. "Informe del proyecto presentado al primer proceso de selección del concurso para el Palacio de Recepciones y Congresos en la E42, 1937"; en Mantero, 1983:145-147 (tr. castellana en G: Terragni, 1982:106-108).

1938

(a) G. Terragni, P. Lingeri. "Relazione sul Danteum", copia mecanografiada incompleta, 1938; posteriormente en *Oppositions*, 9, verano 1977, pp. 94-107; Schumacher, 1980:135-144; (tr. castellana en G. Terragni, 1982:116-129; Pizza, 1997:135-142). Páginas incompletas de la *Relazione* en Ciucci; Pasquarelli, 1986:40-41.

(b) Carta a L. Piccinato (5.1.1938), en Mantero, 1983:147.

(c) Borrador original de la carta al director de *Case d'Oggi* (20.8.1938), en Mantero, 1983:113.

(d) G. Terragni, C. Cattaneo, P. Lingeri. "Informe del proyecto presentado al segundo proceso de selección del concurso para el Palacio de Recepciones y Congresos en la E42, 1938"; borrador original de G. Terragni parcialmente en Mantero, 1983:147-150 (tr. castellana en G. Terragni, 1982:110-114).

(e) "Marmi", borrador original de un artículo para el *Giornale d'Italia*, 1938, en Mantero, 1983:51.

(f) "Il Vetro", borrador original de un artículo para el *Giornale d'Italia*, 1938, en Mantero, 1983:152-155.

1939

(a) G. Terragni, A. Sartoris, "Ciudad satélite obrera de Rebbio", en *Nuestra Arquitectura* 4, abril 1939, pp. 116-127.

(b) Carta al director, en *Case d'oggi*, 1.1939; posteriormente en Mantero, 1983:172-175 (tr. castellana en G. Terragni, 1982:133-138).

(c) G. Terragni, A. Sartoris, Carta al director de *La Provincia di Como*, en *Il Gagliardetto*, (29.8.1938, no publicada); posteriormente en Mantero, 1983:175-176 (tr. cas-

tellana en Terragni, op. cit., pp. 139-142)

(d) Carta a P.M. Bardi (18.7.1939), parcialmente en *L'Architettura* 1968, p. 244.

(e) Carta a M. Radice (24.8.1939), parcialmente en *L'Architettura* 1969, p. 252.

1940

(a) "Discorsi ai comaschi", en *L'Ambrosiano*, 1 marzo 1940; posteriormente en *Quadrante Lariano* 3, mayo-junio 1968, pp. 41-43; borrador original del artículo en Mantero, 1983:45-52.

(b) Carta al director, en *La Provincia di Como-II Gagliardetto* (7.3.1940); borrador original en Mantero, 1983:53-55.

1942

(a) "L'Architettura di Sant'Elia invano roscchiata da Ugo Ojetti", borrador original, con el título "Commenti e divagazioni sulle 'internazionali' da terza pagina del 'Corriere'" en Mantero, 1983:181-187; (tr. castellana en G. Terragni, 1982: 143-150).

(b) Carta a M. Radice desde Russia (12.9.1942), en *L'Architettura* 1968, p. 252.

II. Publicaciones sobre Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri:

En el siguiente apartado bibliográfico he preferido mantener la fecha de la primera publicación procurando añadir, en la medida de lo posible, las citas de publicaciones posteriores traducidas al español.

II.1 Libros

Arnuncio, Juan C. *Peso y levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, 191 p.

Artioli, Alberto. *Giuseppe Terragni. La Casa del Fascio di Como. Guida critica all'edificio*. Roma, Beta Gamma editrice, 1989, 153 p.

Baglione, Chiara; Susani, Elisabetta (a cura de). *Pietro Lingeri. 1894-1968*. Milán, Editorial Electa, 2004, 405 p.

Ciucci, Giorgio (ed.); con: Triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni, Centro Internazionale di Studi di Architettura. *Giuseppe Terragni, catalogo della mostra alla Triennale*.

Milán, Editorial Electa, 1996, 651 p.; (tr. castellana *Giuseppe Terragni – Opera completa*. Madrid, Editorial Electa, 1997, 651 p.).

Crespi, Raffaella. *Giuseppe Terragni designer*. Milán, Franco Angeli, 1983, 211 p.

Cuomo, Alberto. *Terragni ultimo*. Napoli, Guida editori, 1987, 188 p.

D'Amia, Giovanna. *Giuseppe Terragni, oltre il razionalismo*. Como, Enzo Pifferi editore, 2003, 191 p.

Dal Fabbro, Armando. *Il progetto razionalista. Indagine sulle procedure compositive nelle grandi architetture di Terragni*. Modena, Mucchi, 1994, 152 p.

Einsenman, Peter. *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*. New York, The Monacelli Press, 2003, 301 p.

Friedrich, Jörg; Kasper, Dierk. *Giuseppe Terragni. Modelle einer rationalen Architektur*. Sulgen, Niggli, 1999, 103 p. (incluye un CD-ROM: Danteum 1938).

Galli, Mirko; Mühlhoff, Claudia. *Terragni virtuale: Il CAAD nella ricerca storico-critica*. Torino, Testo & Immagine, 1999, 93 p.

Labò, Mario. *Giuseppe Terragni*. Milán, Il Balcone, 1947, 129 p. (tr. castellana en Piza, 1997:9-22).

Lingeri, Elena; Spinelli, Luigi (a cura di). *Pietro Lingeri. La figura e l'opera*. Atte della gioranta di studio, Triennale di Milano, novembre 1994, 142 p.

Ferrario, Luigi; Pastore, Daniela (eds.). *Giuseppe Terragni – La Casa del Fascio*. Roma, Istituto MIDES, 1982, 95 p.

Mantero, Enrico. *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*. Bari, edizioni Dedalo, 1969 (2.^a ed., 1983), 223 p.

Marcianò, Ada Francesca. *Giuseppe Terragni. Opera completa 1925-1943*. Roma, Officina edizioni, 1987, 334 p.

Novati, Alberto. *Como. Gli anni del Razionalismo*. Milán, Clup, 1990, 120 p.

Paviol, Sophie. *L'invention d'un espace. Giuseppe Terragni*. Grenoble, Infolio éditions, 2006, 191 p.

Pizza, Antonio (ed.). *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, 206 p.

Poretti, Sergio. *La Casa del Fascio di Como*. Roma, Carocci editore, 1998, 129 p.

Saggio, Antonino. *Giuseppe Terragni. Vita y opere*. Bari, Laterza, 1995, 111 p.

Salvagnini, Sileno. *Il teorico, l'artista, l'artigiano del Novecento: Bontempelli, Terragni, Sironi*. Verona, Bertani editore, 1986, 208 p.

Schumacher, Thomas L. *Il Danteum di Terragni*. Roma, Officina Edizioni, 1980, 153 p.; (versión en inglés, *the Danteum: Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascism*. New York, Princeton Architectural Press, 1985 (2ª edición 2004), 163 p.)

_____. *Surface & Symbol. Giuseppe Terragni and the Architecture Italian Rationalism*. New York: Princeton Architectural Press/ London: ADT Press/ Berlín: Ernst & Sohn, 1991, 295 p.; (versión en italiano, *Giuseppe Terragni 1904-1943*, Milán, Electa, 1992, 287 p.)

Studio NODO (a cargo de), [con una introducción de Thomas L. Schumacher]. *L'immagine della ragione. La Casa di Fascio di Giuseppe Terragni. 1932/1936*. Como, Nodo Libri, 1989, 61 p.

Terragni, Attilio; Libeskind, Daniel; Rosselli, Paolo. *The Terragni Atlas. Built Architecture*. Milan, Skira editore, 2004, 423 p.

Trivellin, Eleonora. *1933. La villa razionalista. BBPR / Terragni / Figini e Pollini*. Florencia, Alinea-Editrice, 1996, 121 p.

Ugolini, Michele. *Giuseppe Terragni. La Casa del Fascio di Lissone*. Florencia, Alinea editrice, 1994, 36 p.

Zevi, Bruno. *Giuseppe Terragni*. Bologna, Zanichelli, 1980, 207 p. (tr. castellana, *Terragni*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 224 p.)

II.2 Revistas, artículos y catálogos

2C Construcción de la ciudad 1982: "Terragni", en *2C: construcción de la ciudad 20-21* [número monográfico a cura de D. Vitale], noviembre 1982.

Abalos, Iñaki. "La perfezione del presente", en *Domus* 869, Marzo 2004, pp. 20-21.

Airoldi, Renato. "La Contesella di Terragni", en *Casabella* 485, noviembre 1982, pp. 24.

Aparicio, Jesús María. "Ambigüedad: la ironía del espacio de Terragni", en *Arquitectura* 313, 1er. Trimestre 1998, pp.66-78.

Architectural Design 1981: "Giuseppe Terragni", en *Architectural Design* 51, 1981, p. 72-75.

Architettura 1934: "Concorso per il Palazzo del Littorio", en *Architettura* [fascículo especial], 1934.

Architettura-Cantiere 1957: "Pietro Lingeri-Giuseppe Terragni. Il Danteum-Roma 1938", en *Architettura-Cantiere* 14, setiembre 1957, pp. 3-11.

Bardi, Piero Maria. "Cronaca di vaggio", en *Quadrante* 5 [número dedicado al IV CIAM de Atenas], septiembre 1933, pp. 5-35.

Belli, Carlo. "Origeni del Gruppo '7'", en *Quadrante* 23, marzo 1935, pp. 32-39.

Belli, Carlo. "Origeni e sviluppo del Gruppo 7", en *La Casa. Cuaderni di architettura e di critica* 6, 1960, pp. 176-197 (tr. castellana en Pizza, 1997:49-74).

Campo, Danila. "Studi per un edificio colonnato, s.d.", en: Pinna, Enrico (ed.) *Impronte: Tracks*. Milano, Electa, 1999, pp. 82-87.

Canella, Guido. "Per Giuseppe Terragni. 25 anni dopo" [reimpresión de la intervención en el congreso de estudios sobre la herencia de Terragni y sobre el desarrollo de la arquitectura italiana 1943-1968], en *Hinterland* 18, septiembre 1981, pp. 38-39.

Casabella 1935: "Quattro case di Lingeri e Terragni", en *Casabella* 85, enero 1935, pp. 14-16.

Casabella 1938: "Documenti del concorso per la Casa Littoria di Roma", en *Casabella* 122, febrero 1938, pp. 20-29.

Castagnola, Paolo. "Casa del fascio a Roma, 1939-1940", en: Pinna, Enrico (ed.) *Im-*

pronte: *Tracks*. Milano, Electa, 1999, pp. 75-80.

Ciucci, Giorgio; Pasquarelli, Silvio. "Un documento inedito. La ragione teorica del Dan-teum", en *Casabella* 522, marzo 1986, pp.40-41.

Costruzioni-Casabella 1940: "Villa Bianca a Seveso", en *Costruzioni-Casabella* 156, dicembre 1940, pp. 10-14.

Crespi, Raffaella. "La Casa del Fascio di Terragni va all'asta?", en *Architettura-cantiere* 10, julio 1956.

De Angelis d'Ossat, Guglielmo. "La Casa del Fascio può essere salvata", en *L'Architettura. Cronache e storia* 13, noviembre 1956, pp. 473.

De Seta, Cesare. "Terragni, Giuseppe", voce del *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* [dirigido por P. Portoghesi], Roma, Istituto Romano, 1969, vol. VI.

Dumont, Marie-Jeanne (dossier preparado por). "Terragni. La Casa del Fascio", en *L'architecture d'aujourd'hui*, 298, abril 1999, pp. 56-74.

Eisenman, Peter. "From object to Relationship II: Giuseppe Terragni's Casa Frigerio", en *Perspecta* 13-14, 1971, pp.35-65 (tr. castellana en *Boletín del Colegio de Arquitectos de Galicia* 7, 1977, pp.35-67).

_____. "The Futility of the Objects: Decomposition and the Processes of Difference", en *the Harvard Architecture Review* 3, 1984, pp. 65-81; (tr. castellana en *Arquitectura* 246, enero-febrero, 1984, pp.33-38, 50-56).

_____. "Estrategias del signo. Giuseppe Terragni y la idea de un texto crítico", en *Arquitectura Viva* 48, mayo-junio, 1996, pp. 66-69.

Forster, Kurt W. "Meteoro de larga estela. Giuseppe terragni en su centenario", en *Arquitectura Viva* 94-95, 2004, pp. 109-111

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. Londres, Thames and Hudson, 1980, 324 p.; (tr. castellana, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (8ª ed. 1996), pp. 205-211).

Frampton, Kenneth. "Giuseppe Terragni. Casa del Fascio", en *GA Document* 3 [Special Issue], 1983, p. 384-385.

Giedion, Sigfried. "Osservazioni sulla triennale", en *Quadrante* 4, agosto 1933, pp. 24-26.

Grisotti, Marcello. "La polemica", editorial en *Architettura-Cantiere* 14, setiembre 1957, pp. 2.

Holl, Steven. "Il Gioco de Terragni, 68 anni dopo", en *Domus* 868, febrero 2004, pp. 16-7

Koulermos, Parnos. "The work of Terragni, Lingeri and Italian Rationalism", en *Architectural Design* 3, marzo 1963, pp. 108-136.

Kwinter, Sanford. "Espacio, tiempo y crítica. El Terragni de Eisenman", en *Arquitectura Viva* 94-95, 2004, pp. 112-117.

L'Architettura 1955: "Concorso di Palazzo Littorio", en *L'Architettura. Cronache e storia* 1, mayo-junio 1955, pp. 46-48.

L'Architettura 1959: "Venti anni fa. Palazzo per le Scuole d'Arte di Brera all'Orto Botanico. Milano (1935)", en *L'Architettura. Cronache e storia* 6, octubre, 1959, p. 409.

L'Architettura 1968: "Omaggio a Terragni", en *L'Architettura. Cronache e storia* 153 [Fascículo especial], julio 1968.

L'Architettura 1969: "L'eredità di Terragni e l'architettura italiana 1943-1968, atti del convegno di studi a Como, 14 settembre-15 settembre 1968", en *L'Architettura, cronache e storia* 163 [Fascículo especial], mayo, 1969.

L'Architettura 1982: "Vincolata la Casa del Fascio a Como di Terragni", en *L'Architettura. Cronache e storia* 374, diciembre 1982, pp. 836-837.

Maneri, Claudio. "Giuseppe Terragni", en *a+u* 9, 1976, pp. 13-22.

Mantero, Enrico. "Per gli "archivi" di quale città?", en *Lotus International* 20, setiembre 1978, pp.36-43.

Marcianò, Ada Francesca. "Casa del Fascio a Como: quattro ricezioni della città", en B. Zevi; C. Benincasa (directores de la colección). *Venti Monumenti Italiani*, Turín, SEAT, 1984, pp. 341-358.

_____. "Restauro perfetto di un edificio perfetto", en *L'Architettura*.

Cronache e storia 373, noviembre 1986, pp. 758-769.

_____. "Escuela infantil Antonio Sant'Elia en Como", en *Arquitectura* 273, julio-agosto 1988, pp. 32-47.

Mazuchelli, A. M. "Concorso per il Palazzo Littorio: servizio stampa", en *Casabella* 82, enero 1935, pp. 14-16.

_____. "La Mostra dello Sport a Milano", en *Casabella* 90, junio 1935, pp. 8-11.

Moriconi, Mauro. "Intervista immaginaria a Giuseppe Terragni", en *Spazio e Società* 86, abril-junio 1999, pp. 70-75.

Pagano, Giuseppe. "Il concorso per il Palazzo del Littorio", en *Casabella* 82, octubre 1934, pp. 4-5.

Patetta, Luciano. "Le cinque case di Milano", en *Lotus International* 20, setiembre 1978, pp.32-35.

Posener, Julius. "Concours du Palais du Licteur à Rome", en *L'Architecture d'aujourd'hui* 8, 1934, pp. 77-88.

Quetglas, Josep. "Prólogo" en G. Terragni. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Madrid, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982, pp. 9-38.

_____. "Monumentos. Dos de Terragni", en *WAM*, 6, <http://web.arch-mag.com>, (parte de una conferencia dada en el Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, en Mayo de 1997).

Rassegna 1982: "Giuseppe Terragni 1904-1943", *Rassegna* 11[número monográfico a cura de D. Vitale], 1982.

Rogers, Ernesto N. "Un monumento da rispettare", en *Casabella-continuità* 212, setiembre 1956, pp. 2-5.

Rusche, Carol. "Ancient and Modern: The Palazzo del Littorio Competition", en *Architecture Today*, noviembre 1989, pp. 20-23.

Sala, Alfredo. "Il Razionale e i suoi dettagli. Frugando tra i particolari costruttivi dell'Asilo Sant'Elia e del Novocomum di Terragni", en *Modo* 26, enero-febrero 1980, pp. 27-30.

Saggio, Antonino. "Sospensione, Assemblaggio, Incastro, e Racordo nell'Officina del Gas di Giuseppe Terragni", en *L'Architettura. Cronache e storia* 5, 1988(a), pp. 374-378.

_____. "Un vero trasatlantico. Il Novocomum di Terragni", en *L'Architettura. Cronache e storia* 12, 1988(b), pp. 882-887.

_____. "Progettare pericolosamente. Violazione e rischio nella Casa del Fascio", en *L'Architettura. Cronache e storia* 7-8, julio-agosto 1993, pp. 559-566.

_____. "Terragni e Lingeri. Convergni e case a Milano", en *Rivista digitale di architettura*, 2000, <http://architettura.supereva.it/>

_____. "Strutture gerarchiche nella ricostruzione e nell'analisi critica dell'architettura. L'esempio del Danteum di Terragni", en <http://www.citicord.uniroma1.it/saggio/>

Sartoris, Alberto; Radice, Mario (testimonianze di). *Prima mostra commemorativa di Giuseppe Terragni, sotto gli auspici del Congrès International d'architecture moderne (C.I.A.M.) Catalogo della mostra al salone del Broletto*. Como, C.I.A.M., 1949 (27 julio - 10 agosto), 25 p.

Schumacher, Thomas L. "Quando Terragni parlava con Dante" [con un preámbulo de V.G. Berti], en *Parametro* 46, mayo 1976, pp. 42-51.

_____. "From Gruppo Sette to the Danteum: a Critical introduction to Terragni's 'Relazione sul Danteum'", en *Oppositions* 9, verano 1977, pp. 90-93.

Spinelli, Luigi. "Itinerario 11: Terragni e Como", en *Domus* 670, marzo 1986.

Rocchi C., Giuseppe. "Metamorfosi dei Razionalista", en *Le Corbusier. Terragni. Michelucci: nelle tre opere piú note. Capella di Ronchamp, Casa del Fascio, Chiesa dell'Autostrada*. Firenze, Alinea, 2000, pp. 7-84.

Tafari, Manfredo. "Giuseppe Terragni: Subject and Mask", en *Oppositions*, 11, invierno 1977, pp.1-25; publ. en italiano como "Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni", en *Lotus International* 20, setiembre 1978, pp. 5-31 (tr. castellana en *Pizza*, 1997:93-116).

Terragni, Elisabetta. "Inediti del Danteum: verso l'attività della Fondazione Giuseppe Terragni", en *Zodiac* 6, marzo/agosto 1991, pp. 76-89.

_____. "Il IV Congresso CIAM attraverso il Mediterraneo. Cronaca di un vag-

gio sulle tracce di una sequenza fotografica”, en Mattioletti, Serena (ed.) *Pietre Mediterranee*. Milán, Lybra Immagine, 1999, pp. 36-53.

Thea, Paolo. “Lo spazio interiore di Giuseppe Terragni”, en *Rassegna* 31, 1987, pp. 34-49.

U(bertazzi), A. “Novocomum”, en *Casabella* 459, junio 1980, p. 7.

Vitale, Daniele. “An Analytic excavation: Ancient and Modern, Abstraction and Formalism in the work of Giuseppe Terragni”, en *9H* 7, 1985(a), pp. 5-24.

_____. “Giuseppe terragni. Asilo Sant’Elia, Come, 1935-1937”, en *AMC, Architecture-Mouvement-Continuité* 9, octubre 1985(b), pp. 48-59.

_____. “Lingeri, Terragni e le case milanesi”, en O. Selvafolta (ed.), *Construire in Lombardia*. 1880-1980. Edilizia residenziale, Milán, Electa, 1985(c), pp. 203-218.

_____. “La solennità delle pietre. Il Monumento ai Caduti di Giuseppe Terragni (1926-1932) e il Teatro Licinium (1920-ca.) nel paseo di Erba Incino”, en *Abitare* 278, octubre 1989, pp. 238-245.

_____. “Monumentalidad, simbolismo, aulicidad en la arquitectura de Giuseppe Terragni”, en *DPA* 18, 2002, pp. 48-55.

Zabalbeascoa, Anaxu. “El sueño de la razón. Giuseppe Terragni en la Trienal de Milán”, en *Arquitectura Viva* 48, mayo-junio, 1996, pp. 64-65.

Zevi, Bruno. “Gli antifascisti difendono la Casa del Fascio a Como”, en *L’Espresso* (19.08.1956), posteriormente en *Cronache di architettura* 119, vol. 3, Bari, 1970, pp. 202-205.

_____. “Borromini e Terragni. Due Apostati da celebrare”, en *Cronache di architettura* 692, vol. 6, Bari, 1969(a), pp. 500-503.

_____. “Convegno su Giuseppe Terragni. La qualità come disobbedienza civile”, en *Cronache di architettura* 730, vol. 7, Bari, 1969(b), pp. 160-163.

III. Publicaciones utilizadas sobre el arte y la arquitectura italianos de entreguerras.

III.1 Libros:

Accasto, Gianni; Fraticelli, Vanna; Nicolini, Renato. *L’Architettura di Roma capitale. 1870-1970*. Roma, Edizioni Golem, 1971, 642 p.

Ballo, Guido (Catalogo a cura di). *Sant’Elia e l’ambiente futurista*. Milano, Mazzotta, 1989, 151 p.

Benzi, Fabio (Catalogo a cura di). *Mario Sironi. Cento disegni. 1917-1955*. Torino, Umberto Allemandi, 1990.

Brunetti, Fabrizio. *Architetti e fascismo*. Firenze, Alinea editrice, 1993, 327 p.

Calvesi, Maurizio; Guidoni, Enrico; Lux, Simonetta, (eds.). *E42, Utopia e scenario del regime*. Venezia, Cataloghi Marsilio, 1987, pp. 83-100.

Caramel, Luciano (ed.) *L’Europa del razionalisti. Pittura scultura architettura negli anni trenta*. Milán, Electa, 1980, 383 p.

Carli, Carlo F. *Architettura e fascismo*. Roma, Giovane Volpe editore, 1980, 173 p.

Cassi, Antonio. *Documenti: Case*. Milán, Antonio Vallardi, 1945, 126 p.

Cavaldini, Luigi. *Il razionalismo lariano. Como 1926-1944*. Torino, Electa, 1989, 126 p.

Cennamo, Michele (ed.) *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*. Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1973, XI-309 p.

_____. (ed.) *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna. Il MIAR*. Napoli, Societa Editrice Napoletana, 1976, XLI-522 p.

Ciucci, Giorgio. *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Turín, Einaudi, 1989, 222 p.

Ciucci, Giorgio; Dal Co, Francesco. *Atlante dell’architettura italiana del novecento*. Milán, Electa, 1991, 267 p.

Comune de Milano. *Gli Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*. Milano, Gabriele Mazzotta, 1982, 669 p.

Cresti, Carlo. *Architettura fascista*. Firenze, Valecchi editore, 1986, 337 p.

Cuomo, Alberto. *Alberto Sartoris. L'architettura italiana fra tragedia e forma*. Roma, Edizioni Kappa, 1978, 69 p.

Danesi, Silvia; Patetta, Luciano (eds.). *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*. Venezia, Edizioni "La Biennale di Venezia" y Electa, 1976, 204 p.

De Seta, Cesare. *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*. Bari, Editori Laterza, 1972, 356 p.

_____. *L'Architettura del Novecento*. Turín, UTET, 1981, 315 p.

_____. *Architetti italiani del Novecento*. Bari, Laterza, 1987, 363 p.

Etlín, Richard A. *Modernism in Italian Architecture. 1890-1940*. Cambridge, Massachusetts, London, the MIT Press, 736 p.

Folli, Maria Grazia. *Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*. Milán, Clup, 1991, 268 p.

Ghirardo, Diane. *Architecture and the State: Fascist Italy and the New Deal America*. Tesis de doctorado, Stanford, 1983; posteriormente publicado como *Building New Communities. New Deal America and Fascist Italy*. Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1989, 223 p.

Grandi, Maurizio; Pracchi, Attilio. *Milano, guida all'architettura moderna*. Bologna, Zanichelli, 1980, 421 p.

Irace, Fulvio. *Giovanni Muzio 1893-1982. Opere*. Milán, Electa, 1994 (2ª edición 1995), 146 p.

Mantero, Enrico. *Il Razionalismo italiano*. Bologna, Zanichelli, 1984, 208 p.

Mariani, Riccardo. *Razionalismo e Architettura Moderna*. Milán, Edizioni di Comunità, 1989, 373 p.

Pagano, Giuseppe (a cura di Cesare de Seta). *Architettura e città durante il fascismo*. Roma, Laterza, 1976, LXXXIV-512 p.

Patetta, Luciano (ed.) *L'Architettura in Italia. 1919-1943. Le polemiche*. Milán, Clup, 1972, 403 p.

Pontiggia, Elena; Colombo, Nicoletta; Gian Ferrari, Claudia. *Il "Novecento" milanese. Da Sironi as Arturo Martini*. Milano, Gabriele Mazzotta, 2003, 319 p.

Sartoris, Alberto. *Gli Elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*. Milán, Hoepli, 1932 (3ª edición 1941), 579 p.

_____. *Sant'Elia e l'architettura futurista*. Milano, Sapiens edizioni, 1930 (2ª ed.1993), 167 p.

_____. *Tempo dell'architettura, tempo del arte. C ronache degli Anni Venti e Trenta*. Perugia, Fundación Adriano Olivetti, 217 p.

Savi, Vittorio (ed.) *Figini e Pollini*. Milán, Electa, 1980, 146 p.

Veronesi, Giulia. *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*. Milán, Librería editrice politecnica Tamburini, 1953, 138 p.

_____. *Style 1925: triomphe et chute des Art Déco*. Laussane:París, A. KRAFT: Bibliothèque des Arts, 1968, 381 p.

Zevi, Bruno. *Storia dell'architettura italiana*. Turín, Giulio Einaudi, 1950, 786 p.

_____. *Spazi dell'architettura moderna*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1973, XVI-657 p.

III.2 Artículos:

Bardi, P.M. "Tavolo degli orrori", en *Quadrante* 2, junio 1933, p. 10.

Belli, Carlo. "Kappa Ene" (extracto), en *Quadrante* 2, junio 1933, pp.14-16.

Bottero, María. "La ricerca dell trasparenza", en *Abitare* 278, octubre 1989, pp. 250-255.

Ciucci, Giorgio. "Italian Architecture During the Fascist Period: Classicism between Neoclassicism and Rationalism", en *The Harvard Architectural Review* 6, 1987, pp. 76-87.

Ciucci, Giorgio. "L'autorappresentazione del fascismo. La mostra del decennale della marcia su Roma", en *Rassegna* 10, 1982, pp. 48-55.

Doordan, Dennis. "The New York-Como connection", en *Architectural Design* 51, 1981, pp.76-79.

Ghirardo, Diane. "Italian architects and fascist politics: an evaluation of the rationalist's role in regime buildings", en *Journal of the Society of Architectural Historians* 2, mayo 1980, pp. 109-127.

Irace, Fulvio. "Razionalismo, necessità di una rilettura", en *Abitare* 278, octubre 1989, pp. 246-249.

Mariani, Riccardo. "La progettazione dell'E42", en *Lotus International*, 67, 1990, pp. 90-126.

Pagano, Giuseppe. "Piante di ville", en *Costruzioni-Casabella*, 156, diciembre 1940, pp. 2-8.

Parametro 1976: "Da Bruxelles ad Atene: la Città funzionale", en *Parametro* 52 [número monográfico], diciembre 1976.

Pontiggia, Elena. "Mario Sironi architetto", en *Domus* 693, abril 1988, pp. 64-71; (tr. castellana en Pizza, 1997: 93-116).

Selvafolta, Ornella. "Studi, progetti, modelli e oggetti del razionalismo italiano", en *Rassegna* 4, 1980, pp. 17-89.

Shapiro, Ellen R. "Introduction", en *Oppositions* 6, otoño 1976, pp. 86-88.

IV. Publicaciones utilizadas de teoría, historia y crítica arquitectónica

IV.1 Libros:

Argan, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973, 191 p.

_____. *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Akal, 1988, 660 p.

Bonfanti, Ezio; Bonicalzi, Rosaldo; Rossi, Aldo; Scolari, Massimo; Vitale, Daniele. *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza, 1979, 304 p

Boudon, Philippe. *Del espacio arquitectónico: ensayo de epistemología de la arquitectura*. Buenos Aires, Victor Leru, 1980, 148 p.

Calvi, Evelina. *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*. Milano, Guerini Studio, 1991, 118 p.

Centre Georges Pompidou (Lucan, Jacques, [direction de l'ouvrage]). *Le Corbusier une encyclopédie*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, 497 p.

Choisy, Auguste. *Historia de la Arquitectura*. Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1944, 2v.

Conde, Yago. *Arquitectura de la indeterminación*. Barcelona, Actar, 2000, 287 p.

Colquhoun, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 190 p.

_____. *Modernidad y tradición clásica*. Madrid, Júcar, 1991, 323 p.

_____. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, 287 p.

Eisenman, Peter. *The Formal Basis of Modern Architecture* [Tesis Doctoral 1963] . Switzerland, Lars Müller Publisher, 2006, 381 p.

Fossati, Paolo. *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*. Torino, Einaudi, 1977, 264 p.

Grassi, Giorgio. *La construcción lógica de la arquitectura*. Barcelona, Publicaciones del COAC, 1973, 175 p.

Le Corbusier. *Hacia una arquitectura* [traducción al castellano de *Vers une architecture*, 1923]. Barcelona, Apóstrofe, 1978 (2.ª ed.), 243 p.

_____. *Une maison un palace. A la recherche d'une unité architecturale* [1928]. Paris, Fondation Le Corbusier, 1989, 228 p.

_____. *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo* [traducción al castellano de *Précisions*, 1930]. Barcelona, Ediciones apóstrofe, 1999, p. 243.

_____. *Aircraft* [traducción al castellano de *Aircraft*, 1935]. Madrid, Abada editores, 2003, 96 p.

Krautheimer, Richard. *Introduction á une iconographie de l'architecture médiévale*. Paris, Gérard Monfort, 1993, 95 p.

Madrazo, Leandro. *The Concept of Type in Architecture. An inquiry into the Nature of Architectural Form* [Tesis Doctoral Swizz Federal Institute of Technology]. Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, 1995, 393 p.

Martí, Carlos. *Las variedades de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993, 192 p.

Martienssen, R.D. *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977 (5.ª ed. –1956), 156 p.

Moneo, Rafael. *La llegada de una nueva técnica a la arquitectura: las estructuras reticulares de hormigón*. Barcelona, Cátedra de elementos de composición-Ediciones de la ETSAB, 1976, 69 p.

Montaner, Josep María. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, 236 p.

_____. *Arquitectura y crítica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999, 109 p.

Muntañola, Josep. *La arquitectura como lugar. Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1973, 229 p.

_____. *Poética y arquitectura*. Barcelona, editorial anagrama, 1981, 120 p.

_____. *Retórica y arquitectura*. Barcelona, editorial Blume, 1990, 95 p.

_____. *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona, Edicions UPC, 2000, 176 p.

_____. *Las formas del tiempo: arquitectura, educación y sociedad. Vol. I. Hacia una arquitectura dialógica*. Badajoz, @becedario, 2007, VII, 128 p.

Patetta, Luciano. *La monumentalità nell'architettura moderna*. Milano, clup, 1982, 168 p.

Pevsner, Nikolaus; Fleming, John; Honour, Hugh. *Dizionario di architettura*. Torino, Einaudi, 1992, 831 p.

Pedretti, Bruno (a cura di). *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*. Milano, Bruno Mondadori, 1997, 247 p.

Perrot, Charles; Chipiez, Charles. *Histoire de l'art dans l'antiquité. Tomo I*. Graz, Akademische Druck, 1970a, 879 p.

_____. *Histoire de l'art dans l'antiquité. Tomo II*. Graz, Akademische Druck, 1970b, 825 p.

Prestinzenza, Luigi. *HyperArchitettura. Spazi nell'età dell'elettronica*. Torino, Testo & Immagine, 1998, 93 p.

Quesada, Fernando. *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2005, 245 p.

Quetglas, Josep. *El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona, Actar, 2001, 189 p.

Rivista di estetica 1988 (direttore responsabile: Gianni Vattimo): *Le parole e la case. Architettura e narrazione*. Torino, Rivista di estetica 28, 1988, 195 p.

Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995(9.ª ed.), 311 p.

Rowe, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999 (3.ª ed.), 218 p.

Rowe, Colin; Koetter, Fred. *Ciudad Collage*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 182 p.

Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona, Editorial Stylos, 1987, 205 p.

Saggio, Antonino. *Peter Eisenman. Trivellazioni nel futuro*. Torino, Testo & Immagine, 1996, 93 p.

Solá-Morales, Ignasi de. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1996 (2.ª ed.) 185 p.

Tafuri, Manfredo. *La arquitectura del humanismo*. Madrid, Xarait, 1978, 143 p.

_____. *Retórica y experimentalismo: Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*. Sevilla, Publicaciones US, 1978, 267 p.

_____. *La esfera y el laberinto: Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984, 553 p.

_____. *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Madrid, Celeste ediciones, 1997, 393 p.

Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco. *Architettura Contemporanea*. Milán, Electa, 1980, 426 p.

Teige, Karol. *Arte e ideología*. Torino, Einaudi, 1982, 332 p.

_____. (edición, prólogo y notas Enrique Granell). *Anti-corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 157 p.

Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge - Massachusetts, the MIT Press, 1994, 265 p.

Valery, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia, Comisión de cultura del colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1997, 109 p.

Whiteman, John; Kipnis, Jeffrey; Burdett, Richard. *Strategies in Architectural Thinking*. Cambridge – Massachusetts, the MIT Press – Chicago Institute for Architecture and Urbanism, 1992, 256 p.

IV.2 Artículos:

Alexander, Christopher; Eisenman, Peter; (dibattito tra). "Contrasti sui concetto di armonia in architettura", en *Lotus Internacional* 40, 1983, pp. 60-68.

Angélie, Marc; Klingmann, Anna. "Militant Hermeneutic. Interpretation as a Method of Design", en *Daidalos* 71, 1999, pp. 72-79.

Calvi, Elena. "Proyecto y relato. Arquitectura como narración", en *Arquitectonics. Mind, land & society* 4, 2003, pp. 53-57.

Ciorra, Pippo. "Arquitectura como pretexto", en *Peter Eisenman: Obras y Proyectos*,

Electa, Milán, pp. 13- 30.

Ciucci, Giorgio. "Enésimanamnesias", en *Peter Eisenman: Obras y Proyectos*, Electa, Milán, pp. 7- 12.

De Carlo, Giancarlo. "I simboli o la memoria", *Domus* 868, frebbaio 2004, p. 22.

Derrida, Jacques. "Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros", en *Arquitectura* 270, 1988, pp. 52-65.

Eisenman, Peter. "Genuinamente inglés. La destrucción de la caja", en *Arquitectura* 211, 1973, pp. 54-71.

_____. "El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin", en *Arquitectura Bis*, 1984, pp. 29-37.

_____. "Proceso de lo intersticial: notas sobre la idea de lo maquínico de Zaera-Polo", en *El Croquis* 83, 1997, pp. 21-35.

_____. "Architecture and the problem of the rethorical figure", en *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995* (a cura de Kate Nesbit), Architectural Press, New York-Princeton, 1996, pp. 174-181

_____. "La arquitectura como segunda lengua: los entre-textos", en *Arquitectura Bis*, marzo 1994, pp. 206-214

Eisenman, Peter; Derrida, Jacques (conference au CCI). "Séquence 2, scène 2: 'Quant à la construction, je m'y suis mis à cause de mon psychanalyste...'", en *Cahiers du CCI* 1, 1986, pp. 51-54.

Foster, Kurt. "Eisenman en despliegue", en *AV Monografias*, 1995, pp. 10-19

Frasconi, Marco. "The particolareggiamento in the narration of architecture", en *JAE* 43/1, 1989, pp 3-12.

Gregotti, Vittorio. "Mimesis", *Casabella* 490, april 1983, pp. 12-3.

Gregotti, Vittorio. "Narration in architecture", *Casabella* 540, novembre 1987, p. 3

Hays, K. Michael. "Hejduk's chronotope (an introduction)", en Hays, K. Michael (ed.) *Hejduk's Chronotope*. New York, Princeton Architectural Press & Canadian Centre for

Architecture, 1999, pp. 7-21.

Hillier, Bill. "Quite unlike pleasures of scratching. Theory and meaning in architectural form", en *9H* 7, 1985, pp. 66-72.

Ledy, Tom. "Dialogical Architecture", en: Mitras, Michael H. *Philosophy and Architecture*. Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., 1994, pp. 183-201.

Lucan, Jacques. "Deconstruir la arquitectura", en *Arquitectura* N° 270, 1988, pp. 18-22.

Moneo, Rafael. "Entre opuestos", en *AV Monografías*, 1995, pp. 4- 9.

Monteys, Xavier. "Le Plan Paralysé. Revisando los cinco puntos", en *Massilia. Anuario de estudios lecorbuserianos*, 2002, pp. 141-147.

Muntañola, Josep. "Arquitectura, proyecto y memoria", en *DPA* 18, 2002, pp. 6-13.

_____. "Architecture as a Thinking Matter: Mind, Land and Society in a Global World", Comunicación al VIII Congreso IASS-AIS, Los signos del mundo, Interculturalidad y Globalización. Lyon, 2004, manuscrito (en vías de publicación).

_____. "Architecture comme écriture", Comunicación al Colloque INSA LaRAISE, Les formes du patrimoine architectural. Strasbourg, 2004, manuscrito (en vías de publicación).

Muñoz, María Teresa. "A Jacques Derrida", en *WAM* 3, 2001, <http://web.arch-mag.com/>.

Pélissier, Alain. "Microcosmos: Peter Eisenman, Daniel Libeskind", en *Cahiers du CCI* 1, 1986, pp. 42-50.

Perez, Manuel. "La arquitectura como estructura narrativa", en *Pasajes de arquitectura y crítica*, 13, 2000, pp. 46-7.

Quetglas, Josep. "El formato 40F. Sobre la planta: retícula, formato, trazados", en *Massilia. Anuarios de estudios lecorbuserianos*, 2002, pp. 84-87.

_____. "Promenade architecturale", en *WAM* 5, <http://web.arch-mag.com>

Ricoeur, Paul. "Architecture et narrativité", en *Urbanisme* 303, 1998, pp. 44-51.

Rivera, Javier. "Prólogo" al libro de Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*. Madrid, Akal, 1991, pp.7-54.

Rizzi, Renato. "Rovereto: los modelos del lenguaje arquitectónico en la forma urbana",

en *Arquitectura* 270, 1988, pp. 105-113

Rojo, Luis. "Imágenes ready-made: el montaje como visión de lo moderno", en *Revista de Occidente* 145, junio 1993, pp. 91- 100.

_____. "[E] Informe", en *El Croquis* 96/97, 1999, pp. 4-15.

Sobejano, Enrique. "Márgenes de la arquitectura", en *Arquitectura* 270, 1988, pp. 16-17.

Solá-Morales, Ignasi de. "Forma, memoria, acontecimiento", en *AV Monografías*, 1995, pp. 20-26

_____. "Sobre la arquitectura reciente de Peter Eisenman", en *El Croquis* 41, 1989, pp. 16-23.

_____. "La arquitectura como representación. El problema figurativo en la arquitectura moderna", en *A&V* 6, 1986, pp. 62-65.

Tafari, Manfredo. "Per una critica dell'ideologia architettonica", en *Contropiano* 1, 1969, pp.31-79.

_____. "Il 'progetto' storico", en *Casabella* 429, Ottobre 1977, pp. 11-18.

Teyssot, Georges. "La angustia del origen", en *Astragalo* 12, septiembre 1999, pp. 77-90.

_____. "Osservazioni al margini del dibattito tra Alexander e Eisenman", en *Lotus International* 40, 1983, pp. 69-73.

_____. "Mimesis, Architettura como finzione", en *Lotus International* 38, 1981, pp. 4-13.

_____. "Umbrales y pliegues: acerca del interior y de la interioridad", en Montaner, J. M.; Pérez, F. G. *Teorías de la arquitectura. Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona, Edicions UPC, 2003, pp. 23-34.

Tschumi, Bernard. "Architecture and its double", en *Architectural Design* 48, 2-3, 1978, pp. 111- 6.

_____. "Locura y combinatoria", en *Arquitectura* 270, 1988, pp. 24-51.

Whiteman, John. "Site Unscene-Notes on Architecture and the Concept of Fiction", en *AA Files* 12, summer 1986, pp. 76-84

Zaera-Polo, Alejandro. "Un mundo lleno de agujeros", en *El Croquis* 88/89, 1998, pp. 308-322

IV.3 Entrevistas:

Entrevista con Jacques Derrida. "El filósofo y los arquitectos", (entrevista realizada por Hélène Viale), en *Diagonal* 73, agosto 1988, pp.37-39.

Entrevista con Peter Eisenman. "Conversación con Peter Eisenman", (con la participación de Alan Balfour, Jean-François Bédard, Yve-Alain Bois, Jean-Louis Cohen, K. Michael Hays, y Nicholas Olsberg), en *Ciudades de arqueología ficticia: obras de Peter Eisenman. 1978-1988* (a cura de Jean-François Bédard), Ministerio de obras Públicas Transportes y Medio Ambiente, 1995, pp. 37-46.

Entrevista con Peter Eisenman. "Una conversación con Peter Eisenman", (entrevista realizada por Alejandro Zaera-Polo), en *El Croquis* 83, 1997, pp. 6-20.

"Intervista a Peter Eisenman" (realizada por Alessandro D'Onofrio), en *Rassegna di Architettura e Urbanistica* XXXIII, 97, 1999.

Entrevista con Hans-Georg Gadamer. "Hans-Georg Gadamer: Storie Parallele", (entrevista realizada por Vittorio Magnano y Gerwin Zohlen), en *Domus* 670, marzo 1986, pp. 17-28.

Entrevista con Vittorio Gregotti. "Le regole del fare" (entrevista realizada por Enrico Pinna con la participación de Sebastiano Brandolini), en Pinna, Enrico (ed.) *Impronte: Tracks*. Milano, Electa, 1999, pp. 89-93.

Entrevista con Rafael Moneo. "Notas sobre la poética del proyecto", en *Dos, Dos* 1, 1996, pp. 187-197.

Entrevista con Juan Navarro. "Los espacios narrados", (entrevista realizada por Juan

Miguel Hernández), en *Pasajes*, Marzo 2001, pp. 34-39.

V. Publicaciones en general

Alighieri, Dante. *Comedia: infierno; purgatorio; paraíso* (edición bilingüe, traducción al cuidado de Ángel Crespo). Barcelona, Seix Barral, 1973, 3 v.

Appia, Adolphe. *Œuvres Complètes*. Laussane, Editions l'Age d'Homme, 1991, 4v.

_____. *La música y la puesta en escena – La obra de arte viviente*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2000, 418 p.

Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992, 336 p.

Azara, Pedro. *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid, Siruela, 1995, 249 p.

Bajtín, Mijail M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, 519 p.

_____. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982, 396 p.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. México, Siglo veintiuno editores, 1980, 247 p.

_____. *El placer del texto y lección inaugural*. México, Siglo veintiuno, 1996, 150 p.

Benjamin, Walter. *Angelus novus*. Barcelona, Edhasa, 1971, 217 p.

_____. *Discursos ininterrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973, 206 p.

_____. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990, 312 p.

_____. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005, 1100 p.

Benjamin, Walter [edición de: R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser]. *Obras*. Madrid, Abada editores, 2008.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1998, 520 p.

Berger, John. *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Madrid, Hermann Blume, 1986, 106 p.

_____. *El sentido de la vista*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, 278 p.

Bontempelli, Massimo. *Opere scelte*. Milano, Mondadori editore, 1978, 986 p.

Borges, Jorge Luis. "Estudio preliminar". Prólogo a *La Divina Comedia*, Ediciones Océano, Barcelona, 1983, XXIV p.

Brooks, Peter. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Torino, Einaudi,

1995, 345 p.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995, 417 p.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1987, 189 p.

Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Barcelona, Cátedra, 1994(a), 124 p.

_____. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1994(b), 212 p.

Círculo de Bellas Artes [Catálogo de la muestra]. *Adolphe Appia. Escenografías*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2004, 167 p.

De Man, Paul. "Retórica de la temporalidad", en P. De Man. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991, 207-253 p.

Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Paidós, 1988, 177 p.

Deleuze, Gilles; Foucault, Michel. "Un diálogo sobre el poder", en *Un diálogo sobre el poder*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 7-19.

Derrida, Jacques. *Khora*. Córdoba (Argentina), Alción, 1995, 87 p.

_____. "Generaciones de una ciudad: memoria, profecía, responsabilidades", en *Dos, Dos 1*, 1996, pp. 277-287.

_____. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid, Cuatro ediciones, 1999, 191 p.

_____. *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 2003, 372 p.

Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge, University Press, 1997, 172 p.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Madrid, Siglo veintiuno, 1995, VIII-335 p.

_____. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias huanas*. México, Siglo XXI, 1971, 375 p.

Gentile, Emilio. *Fascismo. Historia e interpretación*. Madrid, Alianza, 2004, 325 p.

Ginzburg, Carlo. *Pesquisa sobre Piero*. Barcelona, Muchnik, 1984, 126 p.

_____. *Mitos, emblemas e indicios*. Barcelona, Gedisa, 1989, 208 p.

_____. *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona, Península, 2000, 246 p.

_____. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, Península, 2001, 218 p.

_____. *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano, Feltrinelli, 2001, 161 p.

Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona, Seix Barral, 1976, 279 p.

Hernández, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, 247 p.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1991, p. 121.

Moore, Alan; Campbell, Eddie. *From Hell*. Barcelona, Planeta de Agostini, 2001, 619 p.

Peñalver, Patricio. *Deconstrucción: escritura y filosofía*. Barcelona, Montesinos editor, 1990, 173 p.

Perec, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona, Montesinos, 2001, 146 p.

Peretti, Cristina de. *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*. Barcelona, Anthropos, 1989, 207 p.

Pérez C., Francisca. "El símbolo en la estética contemporánea. ¿Es posible una teoría laica del símbolo?", en Romero, Diego et. al. (edits.) *Simbolos estéticos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 347-364.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. México, Siglo veintiuno editores, 1996, 3v., 1074 p.

_____. *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós, 1999, 230 p.

_____. *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*. Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2002, 63 p.

_____. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Editorial Trotta, 2003, 684 p.

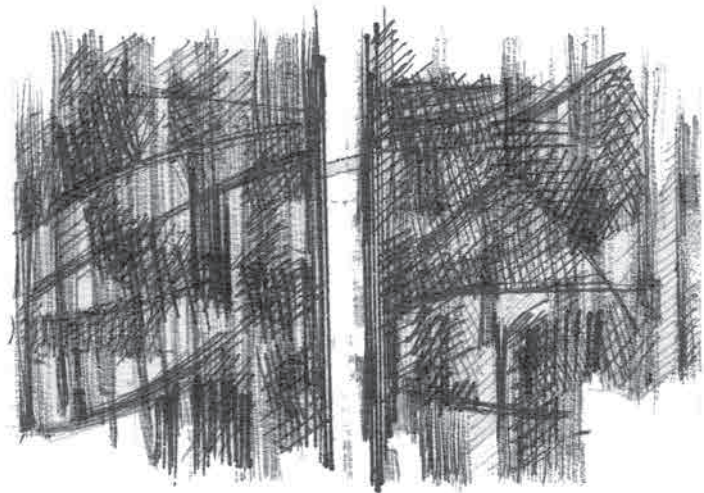
Sternhell, Zeev; Sznajder, Mario; Asheri, Maia. *El nacimiento de la ideología fascista*. Madrid, Siglo XXI, 1994, 418 p.

Trías, Eugenio. *Lógica del límite*. Barcelona, Ediciones Destino, 1991, 547 p.

Turner, Victor. *La selva de los símbolos*. Madrid, Siglo XXI, 1999, 455 p.

Valéry, Paul. *Escritos sobre Leonardo Da Vinci*. Madrid, Visor, 1987, 141 p.

Vattimo, Gianni. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona, Ediciones Península, 2003, 571 p.



anexo

Relazione sul Danteum

Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri

Nota: El presente anexo contiene tanto la parte del manuscrito publicada por T. Schumacher en 1982, como las primeras páginas encontradas por G. Ciucci y S. Pasquarelli, y publicadas en Casabella 522 en 1986. En el primer caso se ha mantenido la numeración progresiva de los párrafos [1-28], puesta adrede para facilitar su citación. En el segundo caso, se han añadido unas siglas alfabéticas [a-j] para diferenciarse del primero y facilitar, igualmente, su citación. El orden de los párrafos obedece al hilo que mantenía originalmente en la Relazione y no al año de su publicación.

*** Publicado originalmente en Casabella 522, 1986: “Un documento inedito”.**

[a] Immaginare un edificio monumentale da erigirsi in Via dell'Impero a gloria di Dante e della sua immortale Divina Commedia, fu il compito arduo e di grande responsabilità che impegnò seriamente la nostra attività di architetti novatori e di italiani del tempo di Mussolini. L'idea di grande interesse spirituale e di singolare importanza artistica sorse dall'alta collaborazione di due mecenati dell'Arte Italiana, Alessandro Poss e Rino Valdameri. Noi fummo chiamati dalla loro fiducia al grande privilegio di esprimere in un'armonia architettonica la meravigliosa “costruzione” filosofica e poetica della più importante manifestazione dello spirito che l'umanità può vantare rimanendone così debitrice al genio tutelare dell'Italia: Dante Alighieri.

[b] Glorificare un grande valendosi dell'esaltazione di una sua opera che fu definita divina determina forse per la prima volta nella breve storia dell'architettura moderna un fatto di estrema importanza. Si tratta di ottenere il massimo di espressione col minimo di retorica, il massimo di commozione col minimo di aggettivazione decorativistica o simbolistica. E una grande sinfonia da realizzare con strumenti primordiali.

[c] L'architettura moderna ha rivoluzionato i valori giubilati dalle varie scuole e Accademie architettoniche del passato risolvendo attraverso una analisi necessariamente intransigente il problema di ridare al nostro secolo, una dignità artistica e spirituale; ha però finora evitato l'esame approfondito di taluni aspetti che riteniamo d'altronde insopprimibili nella vita spirituale di tutti i tempi e che indichiamo provvisoriamente coi nomi di monumentalità, simbolismo, aulicità.

[d] Sarebbe fuori dalla nostra competenza il discutere se convenga rifuggire a priori dalla disamina di questo patrimonio di idee, che ha vincolato, e molte volte oppresso, i temi architettonici del passato oppure tentare la conquista dell'essenziale che si cela sotto un apparente formalismo e convenzionalismo. Si tratta in sintesi di scegliere fra evasione o disamina, quello che v'è di certo, è che noi abbiamo dovuto investire nell'analisi del tema propositoci anche il problema creato dalla riunione di questa pericolose parole che stanno a indicare un millenario modo d'intendere l'architettura: Arte di masse.

[e] Non quindi una architettura di compromesso potrà risolvere il difficile problema, ma una sintesi vittoriosa di questa ideale battaglia fra l'architettura tipicamente moderna e la monumentalità, il simbolismo e la aulicità del tema. Vedere con occhi nostri questi “nemici” della spontaneità della vergine primordialità, dell'architettura nascente. L'architettura nuova che affronta disarmata delle sue più conosciute qualità funzionali il terribile ostacolo di un tema assai prossimo al rettorico.

[f] È il collaudo che si vuol tentare della nuova architettura sul banco di prova della triade così piena di incogniti e di equivoci stabilita dalla monumentalità, dal simbolismo, dalla aulicità.

[g] Lotta e collaudo in campo avverso o se non proprio tale, sfavorevole: l'ambiente naturale e architettonico determinato dalla Via dell'Impero. I Ruderi dei Fori Imperiali la Basilica di Massenzio, il Colosseo, sono espressione ancora viva e attuale di quel patrimonio artistico, in cui Monumentalità aulicità sono *materia* fondamentale per la costruzione al pari della pietra, o della calce.

[h] Ma ecco la grande rivelazione, è caduto il pretesto, il provvisorio, quello che sembrava allora quando furono costruiti, l'unica ragione (perché era la più appariscente) e la sola giustificazione della loro necessità, e sono rimasti in piedi con mutilazioni spaventose dei blocchi in cui la monumentalità si è trasfigurata e resiste sulle fondamentali leggi di armonia geometrica o numerica che legano spazi e volumi vuoti e pieni.

Materia e colore.

[i] Siamo giustamente orgogliosi e gelosi di questa particolare condizione che ponendoci quali spettatori e discepoli di un formidabile passato ci dà modo di intuire e integrare con l'emozione suscitata in noi dalla visione di alcuni frammenti di grandi organismi architettonici degni dell'Impero universale dei Romani, e grideremo al sacrilegio e bruceremo i profanatori che solo pensassero di far cosa utile ripristinando o ricostruendo. Passare da questa naturale posizione di ammirati spettatori a quella infinitamente più scomoda di

attori in questa scena che preparata da molte generazioni che hanno costruito, distrutta, ricostruita la grande idea imperiale Romana fu il compito arduo che ci venne affidato e che accettammo con la convinzione di servire l'idea fascista e la nostra Fede nell'arte come espressione di vita spirituale del grande periodo storico nel quale operiamo. Regista soprannaturale, che si può chiamare l'Eternità dell'Impero Romano, fu la consegna ardua affidataci e che abbiamo tentato di risolvere. La Zona a noi particolarmente nota per gli studi svolti in occasione per il Concorso del Palazzo Littorio, e la più suggestiva e la più tumultuosa che un architetto possa immaginare. È il campo sperimentale di 8 secoli di architettura espressa, e documentata.

[j] Due schieramenti di insigne Fabbriche convergono sul Colosseo; [qui termina il testo finora inedito] il Foro Romano con direzione est-ovest, la serie dei Fori Imperiali di Traiano, Augusto, Nerva e Vespasiano con direzione nord-ovest sud-est. La Via dell'Impero si inserisce nello spazio così determinato...

**** Publicado originalmente en T. L. Schumacher, *Il Danteum di Terragni*, 1982: "Appendice 1. Relazione sul Danteum".**

[1] [...] la serie dei Fori Imperiali di Traiano, Augusto, Nerva e Vespasiano, con direzione nord-ovest = sud-est. La Via dell'Impero si inserisce nello spazio così determinato dai due schieramenti appoggiandosi maggiormente al secondo e partecipando quindi di un orientamento N-O=S-E. simile. = I Ruderi che fiancheggiano Via dell'Impero risultano quindi disposti a inclinazione convergente sull'asse della Via e sul fondale della stessa che è il Colosseo.

[2] L'area prestabilita dall'Ufficio tecnico del Governatorato e destinata alla costruzione del Danteum, è di forma irregolare: la linea di contorno segue l'andamento di un poligono mistilineo. Primo compito nostro fu quello di studiare la possibilità di inserire una forma planimetrica regolare in tale forma accidentata di area prefissata. =

[3] Scartata la forma rotonda per la modestia delle misure possibili in relazione anche alla immediatezza del confronto che ne sarebbe derivato dalla vicinanza del perfettissimo e imponente ellisse del Colosseo. Occorreva rivolgere la nostra attenzione ad una forma rettangolare per giungere alla scelta di un rettangolo particolare che improntasse per felice rapporto delle sue dimensioni la intera costruzione del Monumento di quel valore di "Assoluta" bellezza geometrica che è prerogativa delle architetture esemplari delle grandi epoche storiche.

[4] Intanto non poteva sfuggire alla nostra preoccupazione di progettisti l'aggravarsi del problema di innestare fin dalle origini degli schemi geometrici della Costruzione Monumentale il significato, il mito, il simbolo inteso come una sintesi spirituale en el caso dell'Opera Dantesca evidentemente numerica. =

[5] La congiunzione (che poteva far molto dubitare sull'equilibrio e sulla spontaneità dei risultati) fra l'Espressione Plastico-Architettonica e l'astrazione e simbolismo del Tema era solo possibile alle origini dei due fatti spirituali tanto divergenti. Monumento Architettonico e Opera Letteraria possono aderire in uno schema *unico* senza perdere in questa unione nessuna delle loro prerogative qualora ciascuno dei due fatti spirituali *abbia una costruzione* e una legge armonica che possano confrontarsi e legarsi in relazione geometrica o matematica di parallelismo o subordinazione. = Nel nostro caso l'espressione Architettonica poteva aderire all'Opera Letteraria solo attraverso un esame della mirabile struttura del Divino Poema fedelissima a un criterio di ripartizione e d'interpretazione di alcuni *numeri* simbolici 1, 3, 7, 10, e loro combinazioni che per ulteriore selezione possono sintetizzarsi nell'1 e 3 (unità e trinità). =

[6] Ora vi è un solo rettangolo che esprime con chiarezza la legge armonica dell'unità nella trinità ed è il Rettangolo storicamente definito Aureo. Il rettangolo cioè che ha i lati in rapporto aureo (il lato minore è il segmento medio proporzionale fra il lato maggiore e il segmento risultante dalla differenza dei due lati). *Uno* è il rettangolo *tre* sono i segmenti che determinano il rapporto aureo. Per di più tale rettangolo ha la proprietà che può essere scomposto in un quadrato di lato eguale al lato minore e in un rettangolo pure aureo di lati eguali, rispettivamente al lato minore e alla differenza dei lati del rettangolo primitivo. = A sua volta tale rettangolo aureo si può scomporre in un quadrato e in rettangolo aureo, e così via — ecco quindi manifestarsi attraverso queste possibili scomposizioni secondo la *stessa* legge armonica il concetto dell'*"infinito"* perché infatti infinite sono teoricamente tali scomposizioni.

[7] Il rettangolo aureo poi è una delle forme planimetriche adottate con frequenza anche nell'antichità Assiri, Egizi, Greci e Romani, ed hanno lasciato tipici esempi di templi a pianta rettangolare in cui entra tale rapporto aureo composto il più delle volte con rapporti numerici. = L'esempio più evidente l'abbiamo proprio sulla Via dell'Impero nella Basilica di Massenzio, la cui pianta coincide con un rettangolo aureo.

[8] La pianta così fissata per il Danteum viene così ad essere il rettangolo simile a quello della pianta della Basilica e di dimensioni direttamente derivate da quelle dell'insigne

Costruzione Romana — (il lato maggiore del Danteum è eguale a quello minore della Basilica, mentre il lato minore è conseguentemente eguale alla differenza dei due lati della Basilica). Stabilita in tal modo, forma, dimensione e orientazione, della pianta dell'Edificio occorre determinare le grandi campiture in modo che sia rispettata la legge armonica imposta dal rettangolo aureo. Particolare importanza nella composizione degli elementi fondamentali della Fabbrica assume anche la legge e il rapporto stabilito dai numeri 1, e 3 - 1, 3 e 7 - 1, 3, 7, 10, legge numerica che si riallaccia direttamente alla costruzione filosofica della Divina Commedia — far coincidere o sovrapporre queste due leggi, una geometrica l'altra numerica, vale a raggiungere equilibrio e logica nella scelta di misure, di spazi, di altezze di spessori al fine di stabilire un fatto plastico di valore assoluto vincolato spiritualmente ai criteri della composizione Dantesca. Vale a ottenere anche un pregio più alto evitando in pari tempo il pericolo imminente di cadere nel retorico, nel simbolico, nel convenzionale. L'Inferno Dantesco se fosse rappresentato plasticamente da una serie di anelli degradanti a forma di imbuto fino al vertice di Lucifero) con gli intervalli salti ponti fiumi ecc. mirabilmente descritto dal Divino Poeta, quasi certamente non darebbe alcuna commozione perché la presentazione è troppo vicina alla descrizione. Occorre per tanto che il lato [parola illegibile].

[9] stia a sé come espressione di una bellezza geometrica assoluta. Il riferimento spirituale e la dipendenza diretta dalla I^a cantica del Poema deve essere espresso da alcuni segni inconfondibili, da una atmosfera che suggerisca al visitatore e sembri gravare anche fisicamente sulla sua mortale persona e lo commuova così come il "viaggio" commosse Dante nella contemplazione della sventura delle pene dei peccatori che nel triste pellegrinaggio egli andava via via incontrando. Tale stato d'animo è già difficile a descriversi con l'ausilio della parola e dell'immagine poetica, con mezzi plastici, con proporzioni di volumi e di architetture — poi la difficoltà si ingigantisce col pericolo di ottenere risultati lontani e indifferenti al "dramma" tutto interiore che si vorrebbe suscitare. E allora abbiamo riesaminato il problema con l'animo liberato dalle preoccupazioni di seguire pedissequamente il Testo del Magnifico Racconto ponendoci invece il problema più vicino alla nostra sensibilità e alla nostra preparazione di Architetti; quello di immaginare e tradurre in *pietra* un organismo architettonico che attraverso le equilibrate proporzioni dei suoi muri, delle sue sale, delle sue rampe, delle sue scale dei suoi soffitti del gioco mutevole della luce e del sole, che penetri dall'alto, possa dare a chi percorra gli spazi interni la sensazione di isolamento contemplativo di astrazione dal mondo esterno permeato di troppa vivacità rumorosa e di ansia febbrile di movimento e di traffico. =

[10] Tre spazi rettangolari dichiarano in modo netto la partitura del rettangolo già preso in considerazione e che sappiamo derivare dall'aureo rettangolo della Basilica di Mas-

senzio. Rimane un quarto spazio delimitato dalle mura di contorno dell'Edificio, che per essere escluso dallo schema a 3 fondamentale della "Costruzione" filosofica del Poema è pure escluso dall'organismo architettonico e determina quindi una "corte chiusa" paragonabile in ciò all'"ortus conclusus" della tipica casa latina — o all'atrio aperto sul cielo della casa etrusca. La simbologia potrà aggiungere un significato a questo spazio "volutamente sprecato" nella superiore economia di un organismo architettonico e si potrà parlare di un riferimento alla vita di Dante fino al trentacinquesimo anno di età trascorsa in errore e in peccato e quindi "*perduta*" per il bilancio morale e filosofico dell'esistenza del Poeta presa ad esempio del ravvedimento e della salvazione dell'umanità corrotta e peccatrice; l'importante è che il significato e il simbolo non siano determinanti al punto di sovrapporsi all'effettiva necessità plastica e alla compiuta armonia che tale "*vuoto*" rappresenta nell'equilibrio delle restanti masse architettoniche. = Così si dirà di tutte le "*coincidenze*" che troveremo nell'esame dell'edificio e che hanno un valore di analogia o di riferimento solo a condizione che abbiano già superato e risolti i problemi di equilibrio volumetrico e di armonia architettonica. Ecco infatti la "*selva*", delle 100 colonne marmoree che in un quadrato di 20 metri di lato sopportano ciascuna un elemento del pavimento della sala situata a 8 metri dal piano della corte. Questo motivo architettonico di grande effetto plastico è anzitutto il portico d'ingresso alle sale del Danteum; l'immagine della selva Dantesca può essere suggerita dalla contiguità dello spazio aperto della corte (la vita di Dante pre viaggio ultraterreno) e dalla necessità per il visitatore di attraversarla per iniziare il percorso delle sale dedicate alle tre cantiche della Commedia. L'ingresso poi dell'edificio situato d'infilata alla facciata tra due alte pareti pure in marmo e reso ancora più discreto da un lungo muro schierato parallelamente alla fronte può anche corrispondere alla giustificazione dantesca "non so ben come v'entrai" ma stabilisce in modo certo il *carattere* del pellegrinaggio che i visitatori dovranno fare disponendosi processionalmente in fila guidati soltanto dalla luce solare intensa che riverbererà sullo spazio quadrato della corte. =

[11] Dal rettangolo aureo che coincide con la pianta dell'Edificio sono messe in evidenza le linee fondamentali, quindi il quadrato costruito sul lato minore, che ne è la caratteristica più spiccata, è chiaramente riconoscibile (nella pianta a quota 1,60) e risulta formato dall'accostamento delle sale studiate al piano terreno. = La stessa costruzione eseguita sul lato minore opposto da la misura del muro frontale spostato parallelamente in avanti al quadrato precedentemente costruito al fine di ricavare da questo scorrimento quel passaggio d'ingresso di m. 1,60; così la misura della lunga scalea (di 7 ripiani di discesa) risulta da costruzione geometrica eseguita sul rettangolo aureo risultante dalla differenza del rettangolo di pianta col quadrato del corpo di Fabbrica al piano terreno. = Ne consegue che le rispondenze matematiche e geometriche si possono rintracciare

in tutte le più importanti divisioni degli ambienti dell'Edificio derivando lo studio di pianta dalla scomposizione del rettangolo aureo. Allo schema distributivo planimetrico a croce che determina la partizione in uno (corte aperta) e tre (grandi sale a carattere templare destinate alla rappresentazione delle tre cantiche, Inferno — Purgatorio — Paradiso) si sovrappone uno schema altimetrico a tre (le tre sale sono situate a tre livelli rispettivamente di m. 2,70 m. 5,40 e m. 8,10 misure multiple di 3).

[12] Questi due schemi fondamentali sono entrambi intersecati da un terzo schema formato dalla "spina longitudinale" che è a sua volta costituita da 3 muri (alternativamente pieni e traforati) racchiudenti nella parte alta la Sala dedicata alla concezione Imperiale di Dante. Questa sala di fondamentale importanza spirituale viene in tal modo a rappresentare il nocciolo dell'organismo costruttivo risultando dalla somma degli spazi tolti in misura progressiva alle sale dell'Inferno, Purgatorio, e Paradiso. = Si potrebbe quindi interpretare quale la navata centrale del tempio che sovrasta le minori e a queste da luce. Il riferimento al tema è chiaro e immediato:

[13] L'Impero Universale e Romano quale fu intravisto e preconizzato da Dante è lo scopo ultimo e l'unico rimedio per salvare dal disordine e dalla corruzione l'umanità e la Chiesa. Le allusioni, i riferimenti le citazioni, si fanno sempre più frequenti nel Divino Poema passando dalle terzine dell'Inferno a quelle del Purgatorio a quelle del Paradiso. La parte dedicata a questa visione e a questo vaticinio dell'Impero è quindi progressiva nel poema e sarà progressiva nella struttura architettonica delle Sale che il Poema intendono esaltare. = Occorre qui ricordare un elemento della composizione architettonica del Danteum che ha stretta analogia con la Sala dedicata all'Impero: è quel muro monumentale che è disposto parallelamente alla fronte e porta sulla facciata verso Via dell'Impero un lungo fregio scolpito di massi sovrapposti similmente a quelli delle mura pelasgiche di cui si conservano preziose tracce nella penisola greca e nelle isole egee. Questo muro, fa da schermo al fabbricato delimita una strada interna in leggero dislivello che raggiunge l'Ingresso e lascia libera visuale del Colosseo a chi arriva da Piazza Venezia ma soprattutto richiamando l'andamento della prospiciente Basilica di Massenzio, estrinseca e spiega quella lezione sull'universalità dell'Impero Romano che Dante espone polemizzando nel de Monarchia e nel Convivio per esaltarla poi nelle mirabili terzine del Poema. Il muro diventa in tal modo una immensa lavagna una monumentale lapide intessuta di blocchi marmorei in numero di cento (tali sono i canti della D.C.) ognuno dei quali ha misure proporzionate al numero delle terzine di ciascun canto. Variano quindi di dimensioni e questo spiega la loro libera composizione in quel tipo di costruzione che abbiamo ricordata quale invenzione dei Greci Omerici. Le terzine o i versi contenenti le allusioni, i riferimenti e le allegorie sull'Impero, saranno scolpite sulla facciata del blocco

corrispondente dal Canto dal quale derivano. Il blocco monolitico di testata verso Piazza Venezia sul Veltro.

[14] In tal modo resterà documentata che la provvidenziale coincidenza di scegliere per un Monumento a Dante la zona della Via dell'Impero, non poteva avere maggiore rispondenza spirituale e più sicuro vaticinio. =

[15] L'ordinamento morale dell'Inferno è tracciato con linee fondamentali nella lezione impartita da Virgilio a Dante nel canto XI. Questa però è la concezione aristotelica che per Dante equivale a concezione pagana e della ragione; questa topografia morale, deve perciò valere collimi o sia sostenuta dalla fede con le virtù teologali e cardinali. Ne consegue che i vizi capitali e quindi le male disposizioni che contrastano le 3 virtù teologali e le 4 cardinali, sono da considerare come le vere grandi scomposizioni della struttura morale dell'Inferno e Purgatorio, così, come si possono intravedere nell'architettura del Poema. E' la seconda lezione di Virgilio sull'ordinamento del Purgatorio (canto XVII) e la classificazione più esatta delle colpe già annunciate nel canto XI dell'Inferno e insieme la conferma della giusta rispondenza fra le 7 cornici del Purgatorio e i 9 cerchi dell'Inferno. Ciò non è affermazione paradossale, perché nell'Inferno essendo punite le colpe provocate dai 7 peccati e nel Purgatorio soltanto le macchie morali, è logico, che nel primo Dante abbia seguito una classificazione più analitica stendendo a considerare anche delle suddivisioni. Queste premesse sono necessarie per dare una esauriente spiegazione sulla composizione architettonica delle due Sale dell'Inferno e del Purgatorio così come appaiono dai disegni del Danteum. Si è già visto come la pianta di ciascuna di queste sale coincida con un rettangolo aureo che è un quarto di superficie del rettangolo più aureo che delimita l'intera costruzione.=

[16] La legge dell'unità e trinità è perciò contenuta nella forma stessa del rettangolo così come è rigorosamente rispettata nella divisione "simmetrica" del Poema. 3 cantiche di 33 canti più un cantico di introduzione.

I cento canti che così risultano, equivalgono al *quadrato* di dieci simbolo della perfezione ($3 \times 3 + 1$).

Il metro stesso che è basato sulla terzina è ripreso per analogia nella suddivisione dei corsi regolari in blocchi di marmo delle murature principali dell'Edificio. Ogni *tre* corsi di eguale altezza *una* fascia di demarcazione corrispondente a un livello di ogniuna delle tre sale per cui pavimenti e soffitto dei 4 ambienti destinati alla rappresentazione della vita terrena di Dante, dell'Inferno, Purgatorio e Paradiso, sono rilevati sulle facciate da 7 fasce che interrompono i conci di marmo disposti in corsi regolari di 3.=

[17] 7 i vizi capitali, 7 le virtù teologali, e. cardinali (3 + 4), 7 i giorni impiegati da Dante nell'allegorico viaggio incominciato il 7 aprile 1300 (giovedì santo dell'anno del Giubileo).

[18] L'aderenza del fatto architettonico e costruttivo delle leggi numeriche di simmetria pur ritrovandosi nella suddivisione delle pareti e nelle misure fondamentali delle Sale p. es. altezza da pavimento a soffitto di m. 8,10 (81 decimetri equivalenti 3 X 3 X 3 x 3 decimetri) non è sufficiente a spiegare la struttura delle Sale stesse. Occorre allora riferirsi al problema più generale prendendone in considerazione i due termini:

1) ricerca dell'essenziale nell'interpretazione del Poema in confronto ai 3 sensi: letterale — allegorico — analogico — dell'argomento.

2) carattere di una architettura e definizione del tipo di Edificio Monumentale che dovrà valersi simultaneamente di due o più tipi già storicamente fissati in Tempio, Museo, Tomba, Palazzo Teatro.

[19] Il senso letterale è la descrizione di un viaggio ultraterreno che fa parte del ciclo di poemi medioevali sul destino dell'uomo (viaggio di S. Paolo, Purgatorio di S. Patrizio ecc.) e raggiungere la perfezione per il senso dell'Arte e l'altezza cristiana del fine. Il senso allegorico è miglioramento morale di Dante (umanità peccatrice) attraverso la considerazione della colpa (inferno) nell'espiazione del pentimento (purgatorio) della grazia (paradiso). Il senso analogico è la visione della felicità, eterna dell'umanità (riassunta con la persona di Dante) e ottenuta con la ricostruzione dell'Impero Romano con sede a Roma per la prosperità terrena e della restaurazione morale della Chiesa, liberata dal potere temporale che l'inquina per la felicità spirituale con sede nella stessa Roma.

[20] La ricerca dell'essenziale in questi tre campi ci porta a considerare il fine eminentemente didattico dell'Opera; E questo potrebbe essere valutato come il "pretesto" dell'Opera d'Arte se la meravigliosa epoca in cui viviamo non fosse limpida dinnanzi alla nostra mente a confermare le doti profetiche di Dante. =

[21] Esaltare la Divina Commedia con un Monumento Architettonico è quindi opera viva e non fatica da erudito o fantasia da regista.

[22] Quindi, non Museo, non Palazzo, non Teatro, ma *Tempio* dovrà principalmente essere l'Edificio che vogliamo costruire.

[23] Un tempio tripartito in Sale che poste a quote diverse stabiliscono un percorso ascendente e che costruite in modo diverso si integrano a vicenda preparando gradual-

mente il visitatore ad una sublimazione della materia e della luce. = La Sala dell'Inferno greve e discretamente illuminata da fenditure del soffitto vuole stabilire già dal primo contatto col visitatore quell'atmosfera spirituale di stupore per la singolare e suggestiva distribuzione di 7 colonne monolitiche che portano ciascuna una parte del soffitto di pietra scomposto in 7 blocchi. La scomposizione è ottenuta con l'applicazione rigorosa della legge armonica contenuta nel rettangolo aureo; ne risultano dei quadrati la cui superficie è scalarmente in diminuzione ed il cui numero è teoricamente infinito. Al fine di fermare tale scomposizione al praticamente realizzabile, abbiamo limitato al 7° quadrato tale operazione. = Si passa così al 1° quadrato che ha 17 metri di lato al 7° che ha 70 cm. di lato. La linea continua che passa per i centri di questi quadrati, è a spirale (e pure a spirale risulta nella topografia della Divina Commedia il viaggio di Dante attraverso la voragine dell'Inferno e la Montagna del Purgatorio. Ne risulta una disposizione di una Sala a colonne che richiama criteri costruttivi dell'antichità, oriente, grecia e italia, Sala Egizia, tempio di Eleusi, tomba Etrusca. Aderenza quindi al pensiero di Dante che vuol descriverci la struttura morale dell'Inferno attraverso la lezione virgiliana del canto XI come una ripresa della pagana filosofia aristotelica. La sensazione dell'incombente, del vuoto formatosi sotto la crosta terrestre e attraverso uno spaventoso sconvolgimento tellurico dalla caduta di Lucifero, può essere reso plasticamente dall'immanente piano di copertura della Sala; questo soffitto fratturato e il pavimento pure scomposto in riquadri digradanti, la scarsa luce che filtra attraverso le fenditure dei blocchi di copertura daranno quella sensazione di catastrofe di pena e di inutile aspirazione verso il sole e la luce che tante volte ritroviamo negli accorati discorsi dei peccatori interrogati da Dante. Le sette colonne hanno quindi spessori proporzionati al peso che sopportano e variano quindi da un diametro di cm. 240 a un diametro di cm. 48 risultando disposte nella sala con andamento apparentemente disordinato. La linea immaginaria che le raccoglie essendo la spirale, garantisce che tale disposizione niente affatto arbitraria sarà di sicuro effetto plastico.

[24] Nel Purgatorio. = La legge del contrappasso che Dante mette chiaramente in evidenza nei due sistemi: punitivo o espiatorio nei due regni dell'Inferno e del Purgatorio, è rappresentata plasticamente dalla perfetta rispondenza fra soffitto e pavimenti delle due Sale dedicate alle due prime cantiche del Poema. = Per la I^a Sala si prevede un pavimento che ripeta il disegno di suddivisione in 7 quadrati del rettangolo del soffitto e coincida con 7 dislivelli ai 7 ribassamenti dei blocchi di copertura. =

[25] Ma di un'altra rispondenza è opportuno parlare per dare una esatta spiegazione della conformazione plastica della II^a Sala. Dante immagina il Purgatorio a forma di montagna tronco conica con 7 gradoni o cornici, emersa sull'emisfero Australe in seguito della

caduta di Lucifero dall'Empireo che sprofondò sulla terra e creò la voragine dell'Inferno nell'opposto emisfero boreale. Al centro della superficie di questo emisfero tutto coperto di terra, sta Gerusalemme. Agli antipodi quindi della montagna del Purgatorio che è situata su un'isola dell'opposto emisfero coperto d'acqua. Abbiamo già rilevato il parallelismo tra la topografia morale dell'Inferno e quella del Purgatorio riassunto dalla legge numerica del 7. = Occorre adesso aggiungere la rispondenza fisica, materiale, plastica tra il "vuoto" del baratro infernale e il "pieno" della mistica montagna del Purgatorio. =

[26] Nel progettare le Sale del Danteum abbiamo creduto opportuno rispettare con fedeltà di esecutori questi concetti fondamentali riservandoci una libertà di scelta e di sintesi nel lavoro di composizione plastica degli ambienti. =

La Sala intitolata alla II^a cantica presenta quindi delle analogie con la precedente. La suddivisione del rettangolo aureo in 7 quadrati consecutivi è identica ma rovesciata nella direzione (per seguire in ciò l'itinerario che il visitatore dovrà percorrere).

Tale quadrato concentrico è ottenuto per leggera depressione un impluvio — risulta quindi bene in evidenza la fascia di contorno (equivalente alla differenza di due gradoni quadri) che altri non è che la proposizione della cornice dell'ipotetica costruzione a gradoni della montagna del Purgatorio. =

[27] La "costruzione" morale del Purgatorio è incomparabilmente più semplice di quella dell'Inferno e la Sala ad esso destinata è per tanto assai più sgombra e aperta della precedente. Nella seconda Cantica, l'espiazione con pentimento del peccato, da modo al Divino Poeta di rappresentare peccatori, scene ed allegorie con umanità e più volte con dolcezza. Egli stesso partecipa alla vicenda dei peccatori ricevendo sulla propria fronte dalla spada dell'Angelo della I^a Cornice il segno dei 7 peccati a volta a volta cancellati dagli altri Angelici custodi delle cornici del monte.

[28] La scena che noi intendiamo preparare per presentare degnamente questa II^a Cantica non tralascia tale poetica sensazione, e valendosi dell'abbondante luce che dalle larghe strisce di sole che irrompono dalle ampie aperture del soffitto riuscirà a creare intorno al visitatore una salutare sensazione di sollievo richiamando il suo sguardo verso il cielo ancora però diaframmato dal geome [. . .]

Barcelona se convertirá en un muestrario arquitectónico de validez universal. Lo nuevo siempre es menos necio por principios, aunque a veces lo nuevo nazca viejo, incluso muerto.

Manuel Vázquez Montalban.

El delantero centro fue asesinado al atardecer