

# TERRAGNI Y BONTEMPELLI EN LA CASA DEL FASCIO

a Imma Jansana

1. En la lámina VII del primer (y único) volumen de *Valori Primordiali* (febrero de 1938) se representa la Casa del Fascio de Como. Pero no se trata de una representación formada en los sentidos, sino construida con anterioridad en la mente. Es decir, la imagen no muestra la realidad, sino que la suplanta; la figura es *idea* del objeto representado, ensueño, fantasmagoría. Ese mismo origen, situado más allá de la experiencia, tiene el *lugar* en el que las piezas de la escena aparecen: un hueco, un intervalo homogéneo, sin tensiones, una *ausencia* en la que, sin intervención aparente de fuerzas exteriores, los cuerpos han perdido su inercia. Así, por ejemplo, los fragmentos de cornisas que surgen a la izquierda (es indiferente saber que pertenecen a la catedral de Como) no exhiben, pese a su parcialidad, a su inmediatez, su densa materialidad y, aún menos, la violencia del esfuerzo que la ha convertido en forma. Al contrario, las precisas molduras se introducen en la imagen sin alterar su prodigiosa quietud, su encantada lejanía: el detalle, desconectado de su causa, flota sin peso en el espacio, a una distancia indeterminada del suelo, convertido, por tanto, en fragmento sin principio, absurdo, "trouvé". Exactamente lo mismo ocurre con el pedazo del Teatro Sociale visible a la derecha. En el aislamiento provocado por su propia sombra, las columnas, los muros, el frontón, se han desmaterializado, han sido abandonados por las propiedades que deberían conectarlos a tierra. Ingrávidos, han perdido cualquier relación con la explanada que, limpia y brillante, se extiende uniforme bajo ellos. Y, sin embargo, ese vacío, esa carencia, tiene forma. En efecto, la blanda concavidad de la montaña modela el silencioso espacio, lo cierra, lo convierte en esfera y lo aísla de todo aquello que *no es*, logrando, así, una (puesto que extraída del exterior) *relativa* perfección. La quietud esencial y el desarraigo de las piezas que flotan en el escenario son las condiciones que garantizan la obtención de ese límite, primera aproximación a lo completo, a lo medido. Pero no sólo el espacio representado se revuelve sobre sí mismo, se *identifica* en la esfera. También el mecanismo de la representación sobre el que se ha calculado la forma pretende agotarse en ese mismo límite. Así, entre la mente y la imagen desaparecen relaciones o fronteras. Cerrándose causa y efecto en un solo instante queda disimulada la relatividad del resultado y fingida una falsa

objetividad. Pero, ¿cuál es el fin de esa rarificación universal? Sólo uno: colocar al espectador ante una imagen que *interpreta* una ruptura en el devenir, que explica *su* lugar y *su* instante como *el* lugar y *el* instante sagrados de una aparición: la del ser *elemental* de la Casa del Fascio.

2. En efecto, el centro de la escena está ocupado por la obra de Giuseppe Terragni, transformada en un prisma duro, diamantino. El contraluz con el que se coloca elimina los contrastes de la fachada, hace desaparecer la sorpresa, el sobresalto, convierte a la vacía malla y a la lisa superficie del mármol en equivalentes, niega, por tanto, la posibilidad de armonía porque, eliminando contrarios, hace desaparecer toda sospecha de equilibrio artificial, de imitación, determina, en fin, una uniforme permanencia que no admite ningún tipo de percepción sentimental, puesto que, en ella, el objeto material ha quedado excluido de la capacidad de comprensión del espectador: sólo la *cualidad* es visible. La Casa del Fascio no es, por tanto, como pudiera parecer, un objeto depositado en aquel vacío antes descrito, sobre aquella explanada liberada de toda concreción, sino un concepto abstraído de la materia, una idea que necesita de esa atmósfera enrarecida para *ser verdadera*: por eso *tampoco* arroja sombra. Y esa rotura en la homogeneidad del mundo que muestra la imagen pretende aparecerse ante nosotros como *la* realidad, independiente de las razones de los individuos que, ajenos al milagro que sobre ella se está produciendo, circulan por la explanada. Lo elemental tiene un sentido autónomo, intrínseco. Y puesto que la materia se ha disuelto, sólo queda aquello que está "fuera del hombre": el valor, *los valores primordiales*.

3. Pero ¿es esa la Casa del Fascio de Giuseppe Terragni? No, o al menos no exactamente, porque la construcción de Terragni no tiene su origen en ese volumen que la anterior representación pretende mostrarnos desarraigado del objeto del que él mismo debería constituir el límite, la forma; es decir, convertido por medio de una operación tan sólo intelectual en concepto abstracto, absoluto y, por tanto, en privilegio exclusivo del pensamiento. Basta leer la relación publicada en el volumen extraordinario que en octubre de 1936 la revista *Quadrante* dedicó a la Casa del

Fascio (y es absurdo creer en la existencia de pretendidos abismos entre el *tono* de la literatura de Terragni y el de su arquitectura) para advertir que si alguna forma, alguna idea *primordial* alimenta las intenciones del arquitecto ésta no es precisamente la del prisma perfecto como espectáculo de otra realidad, de una realidad mágica, sino la del volumen como magnitud, como cantidad estricta determinada *jurídicamente*. "Esigenze di pianta mi hanno deciso a occupare l'intera area assegnata", escribe Terragni al principio de su memoria. Y esa referencia aparentemente trivial a la necesidad de *llenar* completamente el suelo destinado a la edificación es, sin embargo, la única que escapa al equilibrio que, con un valor de principio fundamental, se establece durante todo el resto del escrito entre el edificio acabado y sus causas, unidos así, origen y consecuencias, en un concepto único e irremontable. De tal manera que esa referencia, aislada del resto del texto gracias a la especificidad del sistema en el que toma su sentido (el campo matemático que es la ciudad sobre la que se edifica frente a la retórica en que se desenvuelve la ideología del fascismo), constituye el único momento *provocativo* de la relación de Terragni, es decir, el único dato a partir del cual puede desplegarse una actuación *artificial*, la del arquitecto. No por casualidad tras la frase citada anteriormente Terragni añade: "Ciò suscita de conseguenza un accrescersi dei problemi di illuminazione naturale, ventilazione, distribuzione i disimpegni degli ambienti, e di quello non meno importante dello scarico delle acque piovane". La *vulgaridad* de las preocupaciones de Terragni no debe hacernos suponer su insignificancia. En efecto, sólo hay que pensar en el tamaño que semejantes problemas alcanzan en un medio en el que, al menos pretendidamente, la tensión que se establece entre significados y formas materiales ha desaparecido, es decir, en el que no puede darse *creación*. Porque la disolución de las contradicciones entre ideología y materia no queda planteada en ningún momento por el arquitecto como posibilidad abierta cuya resolución vendrá dada por la eficacia de su propia acción, sino que se exhibe como pacificación contenida ya en la misma esencia del objeto de encargo. "Il Fascismo è un avvenimento assolutamente originale", dice Terragni en otro lugar del texto. Por eso, en él, cualquier dato es un testimonio cerrado cuya resolución está ya contenida en el mismo concepto en el que se origina. Desde, por tanto, la misma estructura básica del edificio



Ilustración de la casa del Fascio de Como en el 1<sup>er</sup> volumen de "Valori Primordiali" titulado "Orientamenti sulla creazione contemporanea" (1938).

("Lo statuto del Partito e l'esperienza quotidiana sul funzionamento dei vari reparti della Federazione fascista, mi servirono di traccia nel risolvere i problemi di distribuzione, di collegamento e di organizzazione degli ambienti in rapporto all'attività talvolta indipendenti e talaltra coordinata dei vari reparti") hasta la elección de los materiales ("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. Talvolta un parapetto di scala può assumere l'importanza di fatto decorativo o architettonico senza perdere in questo arricchimento stilistico la sua funzionalità o la sua sincerità") ninguna duda puede plantear el funcionamiento de una máquina que se desea exacta, unísona, sin ganga ("Gli impiegati non esistono nelle Case del Fascio; le Camicie Nere che hanno incarichi o funzioni, dirigenti o subordinati, saranno chiamati adetti della Federazione e vestiranno la divisa. L'assistenza no sarà filantropia o carità, ma un dovere sociale. E lo schema distributivo delle organizzazioni, e perciò dei reparti dell'edificio, dovrà allo statuto del Partito che fissa, anche nei particolari, la complessa attività politica, la gerarchia di valori e di gradi degli iscritti ai Fasci di Combattimento. Lo stile, la tendenza e l'impronta architettonica saranno naturale conseguenza e la spirituale traduzione di queste premese politiche e sociali"). Sólo el dato jurídico determinado por el suelo a ocupar, escapa por tanto a esa pacificación de principios para presentarse ante el arquitecto como único generador posible de resultados ciertos, como único origen de un fin concreto, de una forma real no contenida en sus causas sino provocada por ellas. Y ese es, paradójicamente, el dato más puro de todos los disponibles, el más abstracto. No podría ser de otra manera proviniendo como proviene, de la *norma* y no de la instrucción, de la *ley*, y no del simple encuadramiento ideológico. Es decir, de ese fino corte que determina una partición en el mundo de las convenciones más interesadas: las que explican las relaciones de propiedad. propiedad.

4. La evidente falta de originalidad en que se desenvuelve la retórica del texto no debe hacernos despreciar, ante la facilidad de sus recursos, sus planteamientos, porque entre estos y las convicciones del arquitecto (que también al escribir como tal actúa) no existe ningún intervalo. En efecto, si observamos las

perspectivas de las diversas soluciones intermedias del proyecto advertiremos inmediatamente que, en ninguna de ellas, el objeto propuesto por Terragni aparece sobre la explanada en la que nos lo representaba la lámina de *Valori Primordiali*. Recordemos que la profunda rarefacción de aquel escenario tenía como fin preparar una *aparición*, es decir, ofrecer el lugar en el que fuera posible la manifestación de aquello que, sin embargo, ya existía. Por eso en la lámina de *Valori Primordiali* la Casa del Fascio no es un objeto que podrá mostrarse como liberado de toda materialidad a partir de la aplicación a su realidad de una teoría enajenadora sino, al contrario, es la simple representación de una idea tan real como extraña a la materia, de una cualidad estricta, de un valor que encuentra sus referencias tan sólo en su unidad, que pertenece a su propio origen, singular e irrepetible. Nada de eso, sin embargo, puede seguirse de la observancia de los dibujos de Terragni. En ellos la Casa del Fascio no hace más que llenar enteramente uno de los indiferentes volúmenes que forman el paisaje de una ciudad en la que los procesos de ocupación del suelo han llegado a la ideal colmatación de éste (aunque, evidentemente, tal relleno no expresa, en ningún momento, una idea de ciudad completa, acabada: esos ordenados volúmenes, producto de la aplicación de una ley sobre el campo matemático sobre el que se construye la ciudad, son, ciertamente, su forma, que de esa manera viene ya dada como realidad en la que sus *ocupantes*, surgidos de las sucesivas operaciones del capital generadoras cada vez de nuevas plusvalías, pueden variar indefinidamente —sin ser, por ello, en nada diferenciables entre sí). El prisma de Terragni no es aquí, por tanto, una *aparición*, porque su elementalismo no tiene un origen distinto al de esos otros prismas oscuros, ensombrecidos, absolutamente regulares que lo rodean. La *forma*, se nos dice en estos dibujos, es anterior a la intervención del arquitecto. Su conversión en mensaje, por tanto, no debe ni siquiera intentarse. Y en este sentido, el evitar cualquier tentación de ver en aquel prisma una forma de trascendentalidad permanecerá como intención constante en todas las etapas del proyecto de Terragni. De ahí su insistencia en el estudio de piezas y elementos cuyo cometido no es otro, en última instancia, que horadar la solidez del volumen material de la edificación, relativizándolo. Ese papel tiene, por ejemplo, la puerta que incluso en las últimas fases del proyecto aparece recortada en el muro macizo

de la fachada principal, o el pórtico que perpendicular a esa fachada se proyecta sobre la explanada anterior al edificio para conectar a éste con algún lugar no especificado en los dibujos, o, sobre todo, la "torre littoria", estudiada siempre como una ligera estructura, casi provisional, como un armazón destinado a recibir las señas (las únicas señas) que podrán *significar* al edificio. Y no se piense que tales inquietudes van a ir desapareciendo del proyecto a medida que éste avance hacia su conclusión. Bien al contrario, se acomodarán poco a poco a esa forma cada vez más estricta en sus exigencias de atonalidad sin permitir, por ello, la creación de intervalos de duda entre los signos del edificio, pulidos ahora en la rigidez del volumen, y el convencimiento nacido en la "conciencia" del arquitecto de la *insignificancia* de ese mismo volumen. Es curioso, en este sentido, que no se haya atendido hasta ahora el papel de torre con que actúa el paramento macizo de la fachada principal (sobre el que Terragni, como se sabe, tenía intención de colocar una serie de paneles diseñados por M. Nizzoli representando "escenas de la vida fascista"). La neutral tersura del muro espera la yuxtaposición sobre su blanca superficie de "imágenes de la realidad" como único fin (desde la "torre littoria", no hay que olvidarlo, se arenga a las masas) (pero el silencio del liso paramento puede ser cortado con cualquier voz) denunciando así la imposible objetivización de la arquitectura, la cual, como en el caso de las ventanas que repiten una y otra vez una breve imagen de fascas, sólo enajenándose puede alcanzar el exterior. Porque la ciudad sobre la que Terragni construye viene reconocida por él mismo como convertida en estricto campo jurídico, en medida abstracta pero, al igual que el dinero o el producto suspendido de sus valores en el mercado, paradójicamente real, es decir, en última instancia, en mercancía.

5. (Pero este presentarse como simple agotamiento del límite que, por derecho, existe entre dos cantidades abstractas de espacio, entre lo público y lo privado, no es exclusivo de la arquitectura de la Casa del Fascio. Los cinco edificios de viviendas que Terragni construye en Milán entre 1931 y 1935, es decir, en los mismos años en que, por otro lado, está desarrollando el proyecto de Como, se levantan también en ese mismo paisaje cuya abstracción, repito, no se ha formado en la mente del arquitecto como resultado de un puro trabajo

intelectual, sino que es la misma realidad. No creo que sea necesario insistir en los dibujos con los que se presenta cada una de las cinco construcciones. De nuevo, en ellos, la ciudad ha quedado reducida a mera constatación de un sistema de alineaciones y volúmenes para los que la única consideración posible es la de *cantidad* y cuyo origen está en la estricta aplicación de una ley. Ningún elemento que suponga tan sólo la simple sugerencia de una visión pintoresca de la ciudad aparece jamás en tales perspectivas. Los edificios de Terragni se explican siempre como una casualidad compuesta en el centro de un sistema de fugas al infinito y determinada, al mismo tiempo, por él. En ningún momento ha existido la intención de conceder un *alma* (o sea, la posibilidad de comunicación con un supuesto espectador) a ese paisaje en el que los sólidos geométricos, explicados en la convención de sus aristas, muestran, como máxima concesión otorgada al exterior, neutrales sucesiones de ventanas que, en todo caso, no hacen más que insistir en su misma diferencia. Ahora bien, ningún cambio supondrá el pasar del dibujo a la realidad. Las pasarelas que unen los dos bloques paralelos de la Casa Rustici, en el Corso Sempione, convirtiendo un vacío en fachada principal, o aquellas, más opacas, que recuperan el plano de fachada, de otra forma perdido, entre el bloque en altura y el bloque horizontal de la Casa Rustici-Comolli, no hacen más que reconstruir los mismos prismas que, mediante una convencional fórmula de representación lineal, venían descritos en las perspectivas. El mismo cometido tiene ese otro recurso, tan constante en Terragni, que consiste en encerrar, como si de un simple ejercicio de dibujo se tratara, las posibles irregularidades del edificio en una jaula de pilares y jácenas, recuperando así, virtualmente, el total volumen de la edificación, a la que por otra parte, mediante esta operación, se priva simbólicamente de su valor de uso. Tal es el caso de la Casa Ghiringhelli y de la Casa Lavezzari, en donde los autónomos muros que limitan sus respectivas fachadas, rematados por inflexibles marquesinas, cierran, en el aire, el perímetro exacto de un prisma que se convierte, así, en *forma* vacía, pero equivalente a la de esos otros prismas representados sobre el papel mediante escuetas líneas que significan aristas en las que se cortan supuestos planos opacos. Prismas aéreos que, sin embargo, como jaulas, encierran a su interior (indiferente, intercambiable) en un orden estricto. Terragni dibuja, por tanto, los exactos límites de una forma que viene ya