

ANTIGUO Y MODERNO, ABSTRACCION Y FORMALISMO EN LA OBRA DE TERRAGNI

1. Introducción

Este no es un escrito histórico en sentido estricto: en él se habla de la obra de Terragni partiendo de cuestiones que constituyen parte del debate sobre la arquitectura. No creo que este punto de vista sea justo en cualquier caso, ni que esté exento de riesgos: desde hace tiempo se acostumbra a tratar la historia con un hábito involutivo. Los arquitectos, particularmente, se han habituado al uso desenvuelto y diletante de la historia: ésta es vista como campo de imágenes, depósito de "revivals" potenciales, justificación o alimento de poéticas personales. Esta actitud instrumental es el reflejo de una crisis, de una pérdida de orientación y de relación con la realidad, sin embargo no creo que la solución pueda radicar únicamente en la reivindicación de una especialización creciente por parte de los críticos y los historiadores. Los críticos y los historiadores indagan en el pasado con el rigor aparente de la filología y de la reconstrucción exacta, o con la pretensión totalizante de la ideología, pero demasiado frecuentemente su trabajo se excede en el gusto d'annunziano de un ejercicio retórico-literario, alineando de forma esteticista —y al cabo indiferente— los hechos y los acontecimientos. La afirmación de la autonomía del trabajo del historiador es importante: pero —como arquitectos— seguimos considerando las obras y los dibujos como parte de la disciplina y de sus contradicciones, cuerpo concreto que *constituye* la arquitectura, separándola en líneas diversas. Esto es válido especialmente para algunos edificios o algunos proyectos que se proponen como hechos emblemáticos o compendiadores, expresión de una postura o de un sistema, singulares intersecciones de cuestiones teóricas y prácticas. Esto es válido también para Terragni. Aunque mi trabajo no nace de la identificación directa creo que su obra posee una extraordinaria riqueza, y es refractaria a las tentativas de reducirla a la homogeneidad de las convenciones de lo moderno. Esta riqueza, esta sucesión de obras diferentes y a veces contradictorias, vuelve a proponer intrincadas y conocidas cuestiones decisivas: Vanguardia y convención, abstracción y formalismo, clásico y neoclásico, arquitectura y moral. Tal vez en ello esté la razón del interés, de la voluntad de profundización. Una vez dicho que la obra de Terragni se construye en términos específicos, particulares, ajena al equívoco "de contenido" o a la ilusión

reformista que caracterizan el desarrollo ideológico del Movimiento Moderno. Podemos hablar del tiempo de los años 20 y 30 como de una singular suspensión de la arquitectura entre mundos diversos, entre "forma" y "reforma", entre precisión técnica de la experiencia y alusión continua a la "realidad total". Ciertamente el Movimiento Moderno, por encima de las tentativas de reconducirlo a la unidad, era un acervo de investigaciones lingüísticas a menudo lejanas, pero con la característica común de presentarse con justificaciones sustancialmente "extralingüísticas", continuamente buscando su propia razón, su propio objetivo, su propia medida, *por encima de sí misma*, en el mundo social o en el de la producción. Aquí reside, pues, la distancia que separa a Terragni de la ideología dominante del Movimiento Moderno, en su suspensión, en la posición de su investigación como itinerario que tiene en sí mismo el propio criterio y la propia razón, y esto es lo que ha contribuido, quizás, a su singular fortuna, a su continuo retorno *dentro* de la arquitectura contemporánea.

2. La Casa del Fascio

Existen arquitectos "... poseídos por el ansia de convertirse en maestros con alguna impensada o impensable invención. Podemos ver a arquitectos de indudable capacidad, preocuparse por valores plásticos accidentales y de extraña novedad. Pero la arquitectura no está hecha de estos accesorios... Si aceptamos esta tendencia a la retórica de las formas inquietas, deberíamos resignarnos a ver acabado el ciclo de la buena arquitectura y prepararnos para un *siglo de lo funcional*, sin haber podido dar a conocer completamente la pureza moral y formal de la nueva arquitectura."¹ Este juicio tan drásticamente negativo se refiere a la Casa del Fascio de Como, probablemente la obra más bella y significativa del racionalismo italiano entre las dos guerras; es el notable juicio pronunciado *contra* Terragni por otro "racionalista", Giuseppe Pagano, director de Casabella, principal polemista y animador de la batalla por la arquitectura moderna en Italia. Este juicio ha sido comentado a menudo como difícilmente comprensible, dictado por alguna extraña incompreensión o antipatía, pero ciertamente desde el interior de una misma posición y de una misma familia. Por el contrario, yo creo que no se trata de un episodio extemporáneo, sino del signo de diferencias y divergencias profundas.

Esta diversidad se ha visto ofuscada por la persistencia de una visión esquemática y maniquea de la arquitectura moderna, transmitida por la "historia" y ampliamente difundida, donde los "frentes de la batalla" parecen aún organizarse entorno al racionalismo y a la lucha por lo moderno, por un lado, y entorno a la academia, al culto al pasado, al compromiso, por el otro. En esta visión, en gran parte fundada en la "autointerpretación" que el Movimiento Moderno dió de sí mismo, el racionalismo intentaba "mostrarse" como cuerpo compacto, sustancialmente orgánico, aunque tan rico como cualquier movimiento en fugas y fatigas. Pero la Casa del Fascio, como muchas otras obras de Terragni, ha seguido siendo propuesta como contradicción respecto a esta visión esquemática, obra difícilmente asimilable a una idea dominante de lo racional y de lo "moderno", ciertamente imposible de ser explicada partiendo de las categorías y de las polémicas de "Casabella". Aún partiendo de ellas, hoy descubrimos la fragilidad de los límites, las líneas que unen campos opuestos, la profundidad de las diferencias internas: como en un frente revuelto, donde se ha extraviado el fiel de los que tienen razón y de los equivocados, y es necesario encontrar en otro lugar, en otros criterios y otras experiencias, el inicio de una comprensión. El edificio de Terragni surge de repente en el exterior de las murallas romanas y frente al ábside de la catedral, en una zona, entonces en los márgenes de la ciudad, semiperiférica, pero destinada por el Plan General a ser el nuevo "centro representativo-político": lugar de "concentración orgánica e inteligente de los más típicos edificios del Régimen en una vastísima plaza, que es la lógica y natural continuación de la histórica plaza de la Catedral."² Aquí Terragni imagina una nueva zona monumental, con "una verde montaña inclinada (Brunate)... que constituye el telón de fondo, una amplia plaza sobre la cual se ha colocado un documento de arquitectura, la catedral, que constituye el proscenio..."³ Él piensa que los monumentos antiguos y modernos deben colocarse juntos y confrontarse. La casa del Fascio es el primero y el más importante de éstos edificios: El solar a él destinado era de forma cuadrada y de dimensiones reducidas (33 metros de lado), dispuesto en diagonal respecto al eje de la catedral. Esta restricción de espacio impone un edificio de múltiples planos con ocupación intensiva del solar, según el esquema que en



Giuseppe Terragni.

los primeros proyectos será recurrentemente con patio. En el proyecto definitivo el patio se transforma en plaza cubierta, transformando el edificio en un sólido perfecto, acabado. En efecto la Casa del Fascio coincide como un *volumen* puro y exactamente determinado, un paralelepípedo igual a la mitad de un cubo, la planta es un cuadrado de 33,20 m. de lado, la altura es igual a la mitad, es decir 16,60 m. Como sucede a menudo en la arquitectura de Vanguardia, la *geometría* parece ser la matriz auténtica y primera del proyecto, elemento generador de la forma de la arquitectura. Eso es por lo menos lo que quiere indicar la tabla "a la Corbu", en la cual Terragni dibuja los trazados reguladores de la fachada principal. Sin embargo, analizando el edificio, no sólo se manifiestan irregularidades y descompensaciones geométricas, sino que toda esta explicación parece parcial e insuficiente, incapaz de expresarse en modo auténtico. No se trata tanto de un volumen construido y ordenado mediante relaciones geométricas, sino de un volumen negado y contradicho, excavado y erosionado, destinado a subsistir sólo en el perfil, con la fuerza de un esquema o de un origen. El procedimiento compositivo utilizado es el de "quitar", a partir de una figura acabada: tan sólo algunas partes del paralelepípedo sobreviven como cuerpos llenos, materiales, mientras que la continuidad de la figura es restablecida por una retícula espacial de vigas y pilastras que unen las partes llenas y encuadran las transparencias del paisaje y del cielo. Así el volumen aparece de-construido en un conjunto de partes vaciadas, transparentes, inmateriales. La retícula conduce a un orden, recompone lo que ha sido descompuesto. Estas operaciones de vaciado y recomposición, determinan al fin una implantación relativamente sencilla, reconducible al esquema de los cuerpos de fábrica dobles y paralelos, de profundidad ligeramente distinta y 4 pisos de altura, que cierran una plaza cubierta a doble altura, a la que dan las fachadas de los locales. Dos cuerpos menores suspendidos unen los principales. La plaza, un interior de extraordinaria belleza, iluminada desde arriba, es el centro formal y conceptual del edificio y su principal elemento de organización. Esta implantación ha sido repetidamente comparada en sentido positivo y negativo, con la de un edificio del renacimiento,⁴ pero creo que más allá de analogías superficiales, ésta referencia es impropia y equívoca. La Casa de Terragni no se funda en tipologías históricas

concretas, sino en un mundo abstracto de formas geométricas, en un sistema complejo de leyes y transformaciones, casi exhibiendo de manera virtuosa la propia construcción interna. Sobre un conjunto de relaciones sintácticas se basa pues la continua *transformación* de la caja construida: y parece inútil y forzada, la tentativa de encontrar a cualquier costo conexiones con el mundo de los tipos, de los edificios, de la experiencia real. La naturaleza de la Casa de Terragni, es otra y otra es también la ley que asume y perfecciona.

Porque "la Casa" surge de una especie de empirismo geométrico conceptual, tan complejo y articulado cuanto privado de referencias directas a la realidad, construcción de un mundo absoluto y paralelo que se convierte en matriz de la arquitectura. Este absolutismo de la construcción, esta autonomía del ambiente, hacen de la Casa del Fascio de Terragni "el objeto mágico" derivado de un mundo de manipulaciones y de juegos, cristalizado en el suelo como una composición metafísica, lejana a cualquier problema de coloquio con el entorno.

Eisenman ha analizado en profundidad estos mecanismos, describiendo la estructura de las plantas, la articulación del edificio en series sucesivas de planos verticales, las variaciones de las fachadas, su posición como elementos de una estratificación espacial.⁵ Define el proyecto de Terragni como un "proyecto de invención sintáctica". Podemos discutir sobre la relación entre esta invención y la función del edificio, o entre ésta y el tema de la arquitectura. Las exigencias pragmáticas tienen aquí, respecto al sistema formal, el mismo valor de un límite o de un dato.

Bontempelli, al describir el edificio de Terragni, se percibe de la distancia que lo separa de una visión funcionalista de la arquitectura, de su existencia como expresión de una diferente "racionalidad". Porque "... La arquitectura es límite (todo el arte también). La arquitectura es la definición de claras porciones de espacio del remanente del infinito. En esta casa todo nace del exterior, de la plaza, del aire, y repentinamente todo se mueve y vuelve a ser exterior... También la función puede ser literatura. Ya otras veces se ha dicho que la arquitectura trabaja entre los márgenes de lo funcional, y esta es su libertad".⁶ Así Bontempelli despeja casi como si se tratase de una "blasfemia", una de las asociaciones recurrentes a las que son referidos los edificios de Terragni: la del "instrumento" o la "máquina".

Pero esta capacidad de tratamiento y construcción de las formas *prevalece* también sobre el tema y lo sobrepasa, lo reduce a su naturaleza de ocasión, de pretexto para habilidades consumadas, casi un terreno casualmente ofrecido para poder ser *sondeado*. Terragni, en su memoria, define el tema de la Casa del Fascio como el de un edificio público de la época fascista: pero esta connotación "no dice nada" sobre el plano de la construcción formal, como no sea en el sentido vago de la dignidad, de la aulicidad del edificio: de su necesidad de ser "casa de vidrio", "claro y honesto", construido con materiales valiosos, con instalaciones avanzadas y perfectas. Podemos también leer la Casa del Fascio por medio de algunos fragmentos de Belli en *Kn* (Principal texto del abstractismo italiano), que quizás puedan constituir una clave, una interpretación.

"—¿Y qué es lo que sentimos ahora?"

"—Alguna cosa que produce placer.

"—Bien, el arte es *esa cosa*. Es un surtidor misterioso de emociones puras, inefables, inconfundibles: un juego espléndido de elementos que crean una atmósfera en la cual se respira el espíritu. Es un mundo abstraído del concepto de tiempo y de espacio, es decir separado de la relatividad contingente de la materia. Es espléndida y desnuda, sin vestimentas humanas. (...). "Este arte no ha nacido para morir. Y ciertamente el artista ha nacido para alcanzar la parte inmortal del hombre, la que no tiene estaciones, no tiene tristezas, no tiene alegrías terrenas. La tierra está lejos de esta visión sublime: no es ya perceptible, ni como un grano de polvo. ¿Quién no siente el encantamiento, la fascinación, la necesidad de salir de las paredes de la física para alcanzar los amplios imperios del espíritu?⁷ Por encima de la distancia que ha seguido separando a Terragni de los pintores abstractos, permanece esta idea común de la arquitectura como ciencia y esfera de acontecimientos que viven más allá de las contingencias, mundo de equilibrios y de formas que trascienden el dictado de las necesidades, de los problemas materiales. En Belli, como en Radice, estas ideas se revisten de espiritualismo religioso, en Terragni vuelven bajo las formas de una arquitectura que vive en sí misma, privada de otras determinaciones que no sean las de su propia ley interior.

¿Cuál es pues la *relación que el edificio establece con la ciudad*, con su entorno? Lo que ya se ha dicho vale en cierto sentido para definirlo. Se ha hablado de una búsqueda de

compenetración del edificio con la ciudad y con el espacio circundante, por ejemplo atribuyendo importancia a la versión del proyecto con el pórtico que unía la Casa del Fascio a los otros edificios situados al lado de la catedral,⁸ y se ha querido subrayar la "continuidad" entre el salón de reuniones y la gran plaza.

La realidad es que el edificio de Terragni es totalmente extraño respecto al entorno, tiene leyes de construcción que no dependen ni del lugar ni de la ocasión. Pertenece a un mundo "otro", objeto misterioso casualmente puesto en el suelo. Hasta la planimetría que Terragni dibuja, bien distinta de la elaborada por la Oficina Técnica Municipal, prevé otros "objetos aislados", otros bloques aislados en confrontación con la catedral.

No existe relación de derivación o de mimetismo respecto al ambiente, no existe búsqueda de "uniones", ni ligamen con la estructura urbana orgánicamente repensada y recompuesta. El solar inconexo donde surge la Casa del Fascio, hecho de objetos diversos y de vacíos yuxtapuestos, mantiene programáticamente su desconexión, pero se concentra entorno a la perfección del nuevo objeto. Esto no significa que no exista relación con el entorno, pero esta relación es de otra naturaleza. El coloquio que la Casa del Fascio instituye con los otros elementos es un coloquio mudo, "por oposición", pero sin embargo esta oposición, esta pertenencia a un mundo otro, es capaz de hacer decantar las cualidades ocultas de los otros elementos, clarifica y desvela los caracteres del lugar, exaltándolos y potenciándolos.

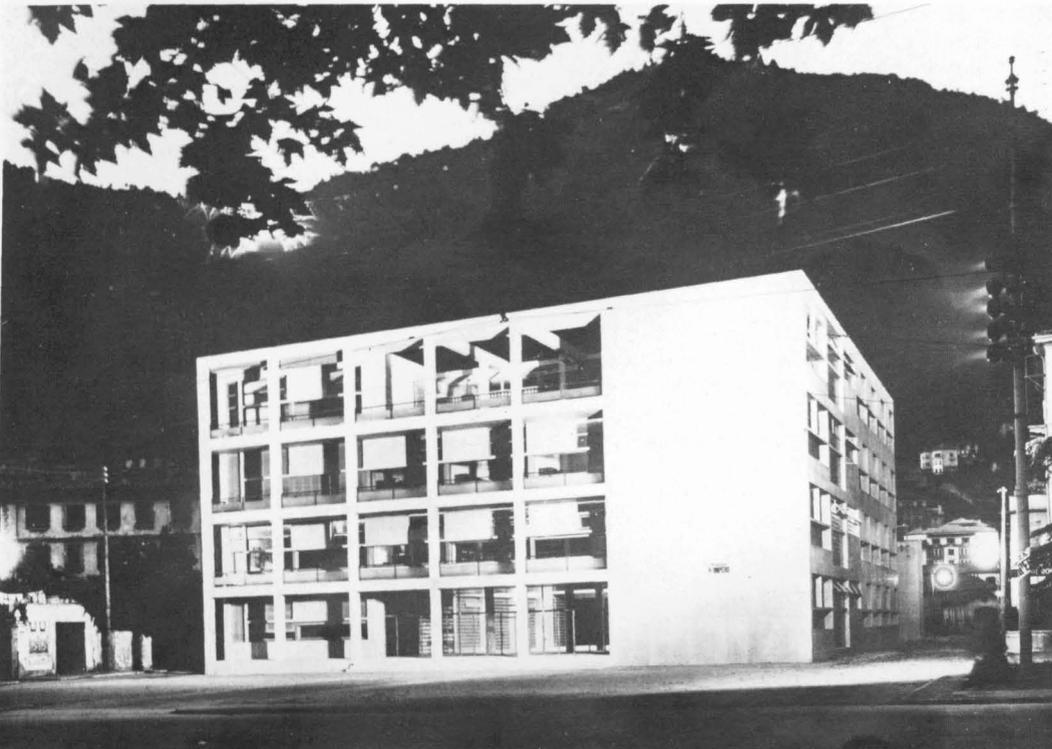
También en las fotografías que Terragni encarga a sus fotógrafos existe una clave interpretativa de esta relación. Son imágenes donde la catedral, la plaza, el "muro verde" de la montaña de Brunate, aparecen encuadrados y recortados en la retícula espacial del edificio, o en el juego complejo de las ventanas. Es como si el monumento, los lugares, el paisaje, fuesen capturados en la trama de la Casa, en su orden geométrico y conceptual, para ser cambiados y redefinidos por ella.

3. Terragni y Pagano: arquitectura y moral

Pero volvamos de nuevo a la confrontación entre Pagano y Terragni. ¿Cuál es en síntesis la crítica, cuáles son las objeciones puestas a Terragni, y en particular a la que considera su prueba más dudosa y equívoca, la Casa del Fascio? Las objeciones son en esencia de dos



Vista de Como con la casa del Fascio y el Duomo.



Visión nocturna de la casa del Fascio de Como.

tipos complementarios entre sí.

En primer lugar. Pagano sostiene que la Casa del Fascio es una exhibición inútil de complicación, no se basa en la búsqueda de la solución más obvia, sino en la búsqueda de la originalidad, de lo insólito, de la continua variación. Por ello la Casa se configura como "sistema retórico", manifestación pura de esteticismo, hasta llegar a situarse fuera o en los márgenes de la arquitectura racional. Por el contrario, la arquitectura racional debe coincidir con el *anonimato*, con la normalidad de la construcción y de sus motivos y a la vez debe ser *unitaria*, estilísticamente coherente y por tanto refractaria al juego no motivado de los cambios.

Cuando Pagano dice que la Casa del Fascio no nace por síntesis sino por análisis, intuye en cierta medida una verdad: que su cualidad principal es la de experimentar y diseccionar analíticamente las potencialidades formales de algunos esquemas y procedimientos. Pero esta objeción se combina con *otra*, de carácter más general: la arquitectura, dice Pagano, es ante todo *arte social*, o sea técnica al servicio de la sociedad, instrumento que apunta a un objetivo concreto y a una idealidad global. Lo que queda fuera de esta lógica del "servicio", queda fuera de la esfera de la "moralidad" de la arquitectura y de un sistema ético que se refiere no solo a los comportamientos y a las personas sino también a las formas de la arquitectura.

También la arquitectura tiene sus imperativos. También ella debe fundarse en una "verdad" y la verdad excluye la escisión entre ser y apariencia, entre forma y contenido. Esto demuestra la distancia entre Terragni y Pagano: porque la arquitectura de Terragni es, en sustancia, un mundo sapiente de apariencias, un mundo tan articulado y complejo como incierto y extraño de significados específicos; juego, pues, o fonambulismo intelectual, gusto por la sabiduría manipulatoria, habilidad consumada que encuentra en sí misma el propio placer y la propia razón de ser. El hecho es que Pagano y Terragni representan dos concepciones enfrentadas, no sólo de la arquitectura sino también de la realidad, hasta encarnar dos diferentes vocaciones: en cierto sentido, representan dos polaridades, dos modos de ser de la intelectualidad en la época del fascismo.

Pagano es más culto que Terragni, tiene una dimensión cosmopolita, es quien trae a Italia el clima de cultura y el debate europeos.

Es a la vez un burgués ilustrado, un reformista que cree en el compromiso y en la posibilidad

de una transformación del mundo, cree en una idea concreta del progreso y de la modernidad. Es fascista, pero precisamente el alcance de su cultura le hace ser escéptico sobre el fascismo; posee la capacidad de advertir sus males y sus consecuencias, aunque no su naturaleza profunda. O sea, Pagano es moralista: cree que las posibilidades de transformación pasan por la rectitud, la moralidad, el empeño sin condiciones del individuo. Esta drasticidad de las posiciones no es contradictoria con la actitud hacia el compromiso que a menudo le será reprochada; es, más bien, su aspecto complementario, casi especular. Su fé coincidirá con esta identificación total, con esta voluntad de "ponerse a prueba", hasta las opciones dramáticas de la época de guerra, o hasta la idea de que se deba "pagar en persona" frente a un mundo que se hunde, partiendo voluntario, ante el dolor de su mujer, para "fortalecer la conciencia" y para "reconquistar aquel prestigio que los intelectuales han perdido".⁹ En muchos aspectos Terragni es el opuesto de esta figura. De cultura e informaciones más restringidas pertenece por entero al mundo provinciano con sus límites. También cree en el fascismo, pero con fe menos escéptica, menos culta, más ingénua y asimilable al sentimiento común, a la obviedad de las cosas sobreentendidas. Sus declaraciones de fe social o fascista son encendidas retóricas, pero en el fondo poseen menos relieve, no constituyen el centro de su existencia o su quehacer. Este centro de atención está en otra parte, en los confines de un trabajo particular: en la arquitectura como arte de formas. Terragni, en realidad, carece de un mundo en que creer, una idealidad total a la que referir el conjunto de su propio trabajo; Pagano sí, y a ella subordina el discurso sobre la arquitectura. Ciertamente Pagano es más político que arquitecto; Terragni es arquitecto en sentido totalizador: la arquitectura es su mundo, su vida, su trabajo; su opción es la de delimitar, profundizar y buscar el rigor. Hasta hace poco, en la polémica entre Pagano y Terragni, la crítica y la historiografía de la arquitectura han estado siempre de parte de Pagano, repitiendo sus juicios y condenas, retomando una escala de valores que exalta algunas obras y censura otras, considerándolas errores o desviaciones. Señá útil recorrer esta vicisitud, descubrir en los escritos y opiniones de la postguerra la *permanencia* de la visión de Pagano, su rechazo y a la vez su desconcierto, su dificultad para valorar *desde dentro* un mundo que se presenta como profundamente "otro".

Pero yo quisiera darle la vuelta a este juicio: hablar de la sustancial inactualidad de Pagano, de su moralismo, de su voluntad de totalidad y encuadramiento, que finalmente le conduce a una visión estrecha y, por el contrario, referirme a la actualidad de Terragni, de su rechazo a reducir el mundo a un único esquema, y a la vez de la pasión por el propio trabajo, de la búsqueda de una concentración absoluta. No se trata de proponer analogías esquemáticas entre el presente y aquel tiempo, sino de constatar que el "redescubrimiento" de Terragni, su constante presencia en el debate arquitectónico, posee razones y motivos profundos.

No es casual que venga de América, y de Peter Eisenman en particular, un nuevo interés, un análisis no deformado a priori: es decir, que proceda de una intelectualidad que vive fuera de una esperanza concreta, fuera de una relación factual con el mundo, fuera de la posibilidad de un compromiso o de una mutación: concentrada y perdida —como Terragni— dentro del círculo de su propio trabajo, construyendo el rigor y la coherencia desde su interior, como un juego gratuito que asume las leyes del juego así como su absoluta, draconiana seriedad. Como para Terragni también para Eisenman la arquitectura no tiene otra razón determinante que no sea *interna* a su construcción, a su perenne desenvolvimiento. De este modo, el interés por la Casa del Fascio o la casa Giuliani, nacen del reconocimiento de un vínculo, de una secreta identidad: pierden el carácter de una valoración crítica e histórica para convertirse en parte constitutiva de un trabajo paciente, punto de partida y de medida para nuevos ejercicios, nuevas construcciones que van desarrollándose en el tiempo. El Terragni analizado, descompuesto y recompuesto, es también un Terragni revisitado hasta ser reinventado, asimilado en sus técnicas y formas, modificado según la propia medida. Y esas obras, el modo de vivirlas y de verlas, incluso su juicio crítico, quedan iluminadas de un modo imprevisto por esta relación con el presente, con la investigación actual de arquitectura, con sus divisiones y sus dificultades.

4. Terragni y lo antiguo; Terragni "antimoderno"

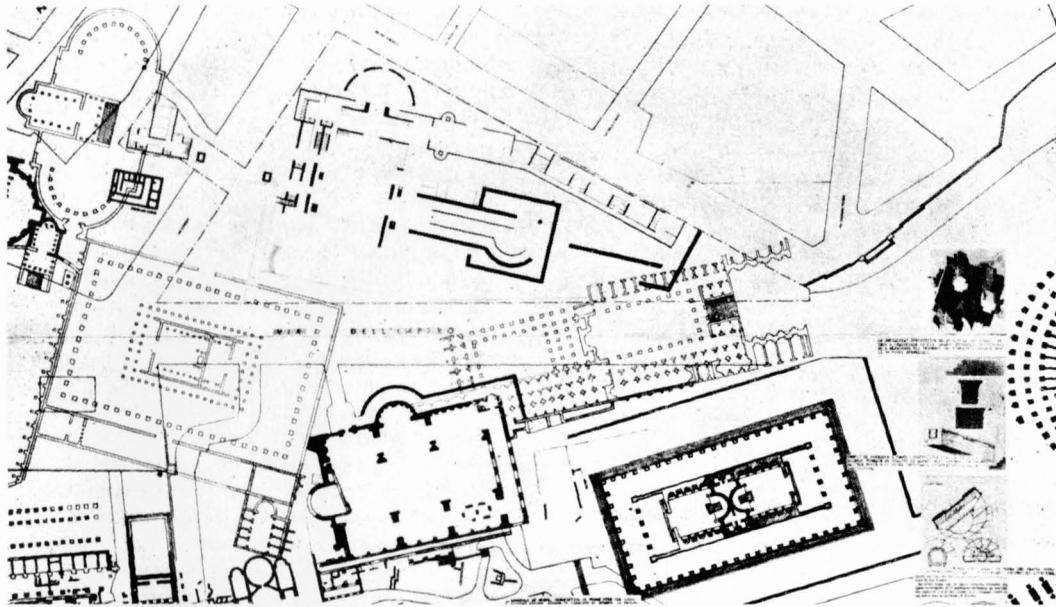
Pero al considerar la Casa del Fascio de Como, estamos considerando sólo un aspecto de la arquitectura de Terragni. En realidad, tal vez a

causa precisamente de su carácter abstracto y fuertemente conceptual, ella contiene en su interior muchas experiencias, muchas *almas paralelas*. Es difícil fijar a priori una jerarquía, la superioridad de una sobre otra. De nada sirve el intento de conducirla unívocamente hacia el esquema obvio y lineal del Movimiento Moderno.

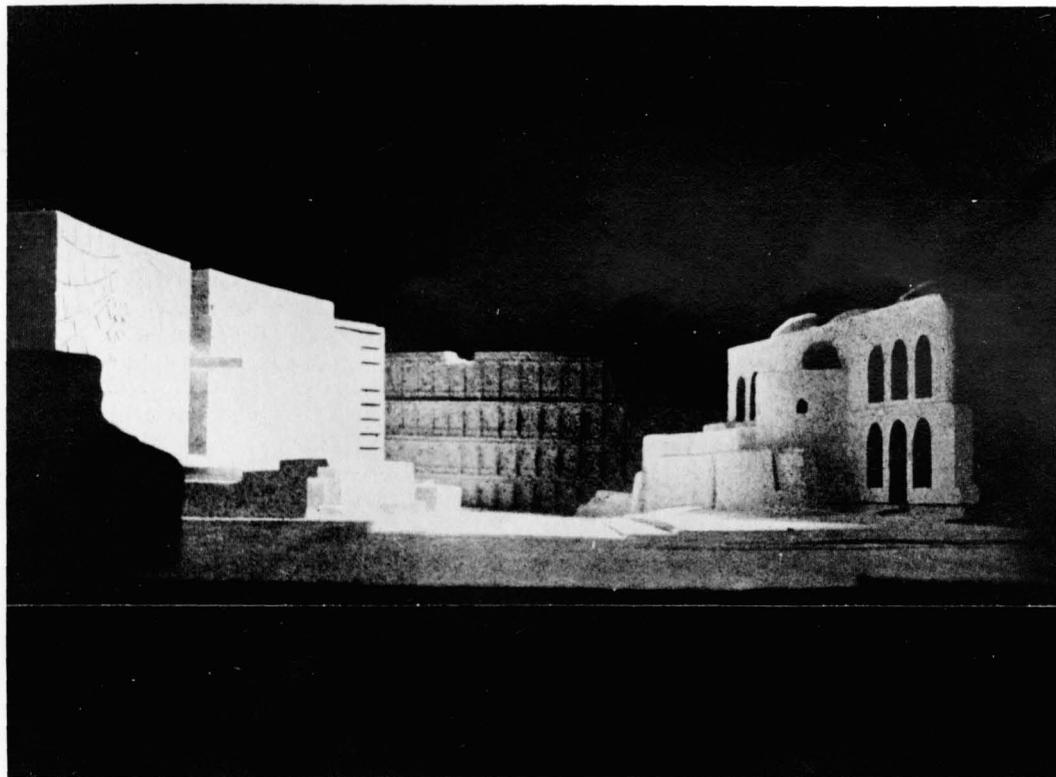
Tampoco puede explicarse la arquitectura de Terragni partiendo de *sus explicaciones* o de sus escritos. Así, en uno de los artículos redactados en colaboración con el Gruppo 7 — especie de manifiesto fundacional del racionalismo italiano— se lee que "la nueva arquitectura, la verdadera arquitectura, debe resultar de una estricta adherencia a la lógica, a la racionalidad. Un rígido constructivismo debe dictar las reglas. (...) del uso constante de la racionalidad, de la perfecta correspondencia de la estructura del edificio con los fines que se propone, resultará por selección del estilo. (...) Hay que persuadirse de que al menos durante algún tiempo la nueva arquitectura estará hecha en parte de renuncia".¹⁰

Pero la arquitectura de Terragni, precisamente al plantearse como *excavación analítica* dentro de sus posibilidades del lenguaje, no está hecha de *renuncia*, sino de gusto por la manipulación y por el experimento. Esta "excavación" se ejercita en direcciones diversas, coexistentes. Sus obras y dibujos aparecen siempre más complejas que las afirmaciones teóricas, lejanas de cualquier traducción lineal de los asuntos funcionalistas y constructivistas, punto de superposición y de encuentro de culturas y atmósferas diversas que conviven contradictoriamente.

La crítica, por ejemplo, ha interpretado siempre la componente "novecentista" como una componente juvenil de su trabajo; en cambio, ésta atraviesa enteramente el arco de su investigación, a menudo acompañada con atmósferas metafísicas. En este mismo sentido (como matriz interior) podemos también interpretar la *relación de Terragni con lo antiguo*. Para el movimiento racionalista, en sus versiones más habituales o establecidas. Lo antiguo es esencialmente herencia transmitida y bien a conservar. La construcción de lo "moderno" se produce al margen, no directamente tocada o influenciada, a no ser el vago sentido de una común espiritualidad, de un común ideal de belleza. Para Terragni, contrariamente, lo antiguo es a menudo una presencia interna al proyecto: no solo, como en la Casa del Fascio, a modo de reclamo general al espíritu de la clasicidad, o como intento de



Proyecto para el Palazzo del Littorio en Roma, 1934. (Solución A). Situación del nuevo edificio en relación a los monumentos romanos.



retomar las reglas proporcionales de la arquitectura antigua, sino también en el sentido de una explícita referencia a elementos y formas *antimodernas*. Una vez más, no se trata de equívocas desviaciones o de pérdidas de ruta, sino de formas y técnicas recurrentes en su trabajo: existe una larga serie de proyectos, edificios, tumbas, monumentos, casi siempre ignorados o mal interpretados, que revela la importancia de esta experiencia extraña al lenguaje de la modernidad. El concurso para el *monumento a los caídos de Como, de 1926*, primer proyecto de relieve y primer caso de colaboración con Lingeri, es uno de los más interesantes e indicativos desde este punto de vista: en él se trataba de completar, mediante un monumento, la plaza más bella y emblemática de la ciudad, la del Duomo y el Broletto. Terragni, estudioso constante de la historia de Como, tendrá siempre una relación fuerte y singular con estos monumentos, pacientemente analizados y aprendidos. El proyecto propone un nuevo gran arco, alineado a la Torre, al palacio de Broletto y a la fachada del Duomo; de este modo se forma una estructura porticada que divide el espacio principal de la plaza del Duomo del secundario que gravita sobre la iglesia contigua de S. Giacomo, del cual en cierto modo se retoma el pórtico cuadrilátero.

Las bases del concurso requerían el uso del románico. Lingeri y Terragni desarrollan su opción medievalizante a partir de esta construcción pero también en cierto modo, como elección *adecuada* al tema: no es casual que el mismo repertorio de formas reaparezca en proyectos posteriores. 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. El arco, al que Terragni recurrirá en pocas ocasiones, es usado aquí como un elemento preciso.

Con razón Argan ha sostenido que se trata del mismo tipo de relación que Carrà, u otros pintores de aquel período, mantienen con Giotto y con Masaccio,¹¹ como para redescubrir, a través de los maestros, los fundamentos, la íntima constitución del mundo de las formas, la estructura esencial que está bajo las cosas. La esencialidad se propone aquí en el sentido de la solemnidad, de una singular fuerza de concentración. No es casual que

Terragni use este procedimiento precisamente en las tumbas y en los monumentos y también en los proyectos en que su arquitectura se confronta con los mayores monumentos de la arquitectura antigua: El Duomo de Como, el Foro romano.

También es *no moderno* el lenguaje del proyecto A para el *Palazzo del Littorio*: singularmente contemporáneo a otro, el proyecto B para el mismo concurso, construido por entero a partir de la máxima habilidad de tratamiento y de caligrafía de los elementos del lenguaje "racional". Observad la planta del proyecto A que aquí nos interesa: está construida no tanto por la proyección de un diagrama funcional que directamente se convierte en dibujo de la planta, cuanto por rasgos fuertes y esenciales ligados a la sección de los foros, de los cuales retoma ejes y orientaciones, formas y correspondencias. Observad así mismo las imágenes y dibujos de los monumentos antiguos, colocados en la tabla de la planimetría: éstos constituyen no referencias genéricas sino piezas exploradas que reaparecen, con la precisión de un análisis, en las partes del proyecto. Fragmentos de lenguaje que se manifiestan diseminados, no conciliados; y sobre todo alusiones, no tanto a la realidad reconstruida de los monumentos, como al aspecto y a los fragmentos de las grandes ruinas. De ellas recoge el proyecto A la descomposición y la fragmentación de lenguajes. El Littorio se propone, pues, como suma de elementos diversos, contradictorios, no recompuestos dentro del orden de un discurso sino escondidos, desde la vía del Imperio, por el inmenso muro curvado.

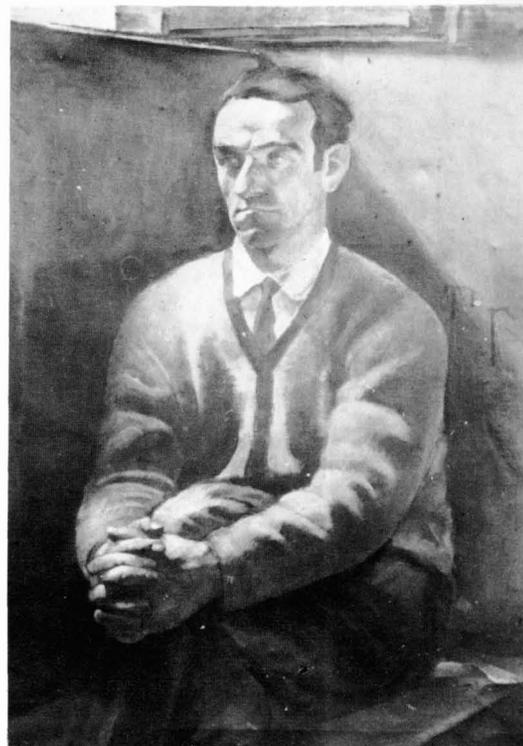
Tres son las partes principales de que se compone el edificio: la primera, hacia vía del Imperio, es el propio muro, levantado del suelo y mágicamente suspendido por vigas invisibles. Tras el muro, el Palazzo della Rivoluzione, al que se superpone en la última planta la sala del Duce, los despachos de los jefes y los ámbitos representativos; se prolonga en un cuerpo paralelepípedo que aloja la Mostra della Rivoluzione y se concluye en el cilindro del Sacratio, representado como la parte inferior de una inmensa columna, "eco" solidificado del ábside de la Basílica de Majencio, al que se enfrenta. Finalmente, todavía más atrás, se encuentran las salas superpuestas para 500 y 1.000 espectadores y el largo cuerpo alargado con las oficinas del partido.

Todo el edificio se funda en una geometría de forma y sólidos puros, pero continuamente excavados y trabajados, transformados por

cortes y encastres, adiciones y elementos exhibidos. De este modo es posible construir en los foros: retomando la lógica antigua, la de una gran y deforme sucesión de hechos; añadiendo nuevos pedazos a un sistema que desde siempre se ha definido a través de tensiones entre episodios diversos.

Podríamos analizar otros dibujos y otros edificios para proseguir el discurso; pero lo que importa es señalar como refuloran con fuerza en la obra de Terragni, algunos temas y motivos que han quedado sumergidos en los avatares de la arquitectura moderna, olvidados o censurados o bien apriorísticamente identificados con un mundo negativo. Es difícil englobar estos temas y estos motivos dentro de la lógica de una ideología funcional. Efectivamente, según las versiones más corrientes de la ideología funcional, es la "razón práctica" la que dicta los aspectos determinantes de un edificio, sus caracteres primarios. En cambio existen en la realidad construcciones en las que la razón práctica se atenúa y desaparece para transformarse en una más amplia razón simbólica y civil, en un hecho de presencia y de memoria, en una más amplia motivación urbana.

En esos casos la consideración sobre lo "útil" pierde toda capacidad de explicación, toda posibilidad demostrativa; y cuando siguen siendo invocadas, sólo aparecen con su inconstancia de tapadera para una investigación que está fundada en otra parte. Así ocurre en los temas-límite de la tumba y del monumento: por ello resultan laterales o extraños a las teorías de la arquitectura funcional, o forzosamente sometidos a una idea reductiva de su posible papel, de su concreta utilidad. En estos temas el problema de la arquitectura se propone de modo depurado, privado de motivaciones instrumentales, directamente ofrecido como una opción, como una técnica, como una construcción de formas. Esta "técnica de las formas" se vincula, más que a cualquier otro hecho, a su propia continuidad interna, a una tradición que ha fijado en el tiempo cada uno de sus elementos y sus modos de utilización. Este continuo repetirse de un repertorio limitado no depende de correspondencias unívocas con los significados: vale por la fuerza de los hechos que siguen produciéndose hasta fijar asociaciones, determinar convenciones, conformar paisajes. Así por ejemplo, las *Tumbas de Terragni* se construyen o bien en relación estricta con la tradición del edículo, del pabellón funerario, o bien como "montaje" abstracto de ciertos



Oleos de G. Terragni.