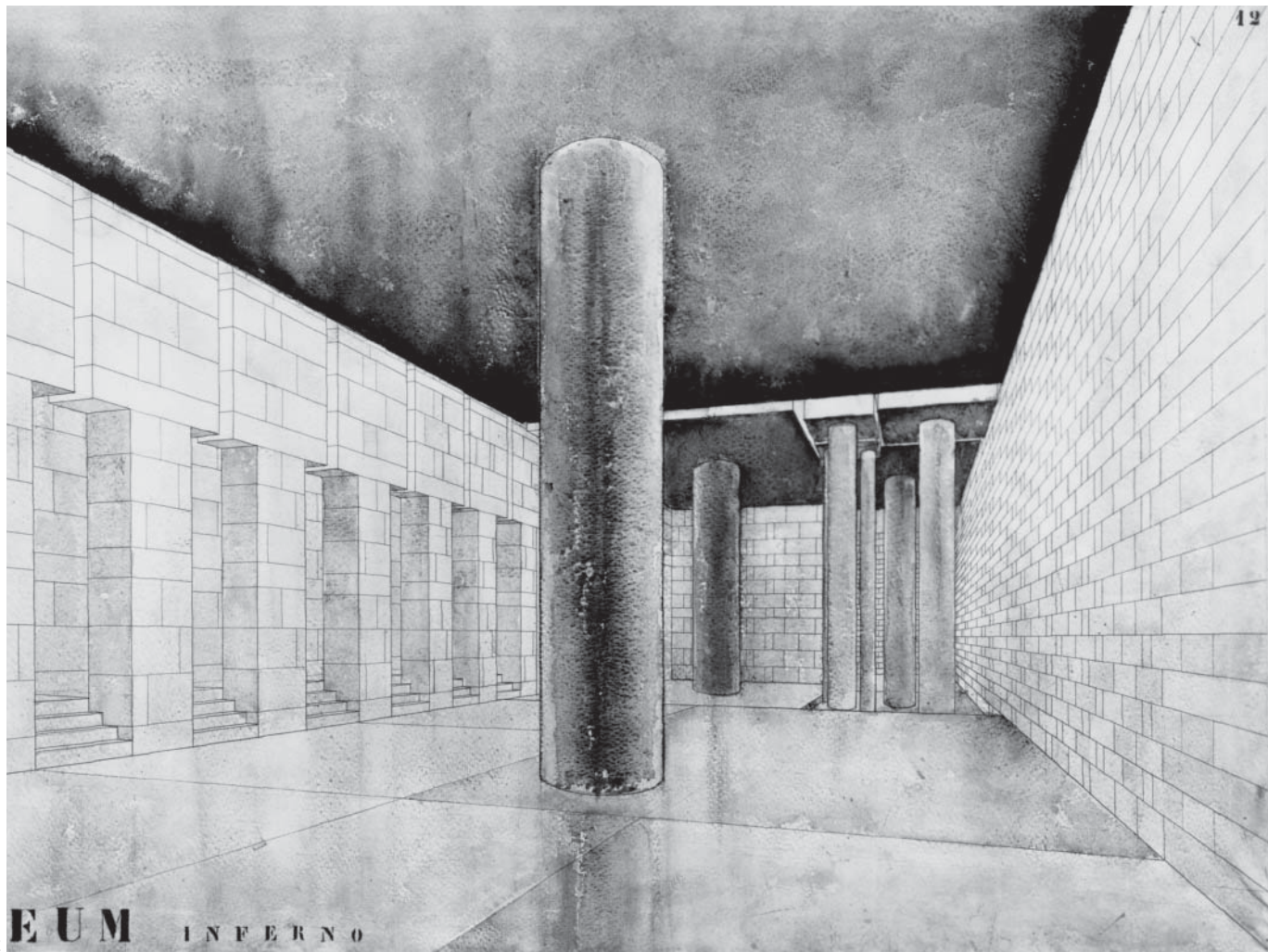


"Glorificar a uno de los grandes a través de la exaltación de una obra suya que fue llamada divina, determina por primera vez en la breve historia de la arquitectura moderna una hecho de extrema importancia. Se trata de obtener el máximo de expresión con el mínimo de retórica, la mayor conmoción con la menor adjetivación decorativa y simbolista (...) Esta es la comprobación que quiere situar a la nueva arquitectura en el banco de pruebas de la tríada, tan llena de incógnitas y de equívocos, que establecen la monumentalidad, el simbolismo y la aulicidad".<sup>1</sup>

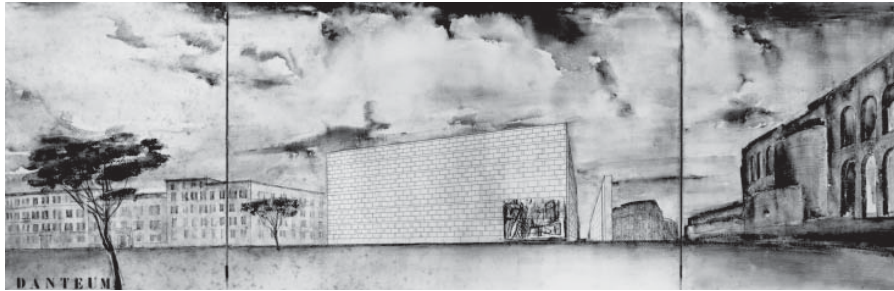
En 1938 Pietro Lingeri i Giuseppe Terragni reciben el encargo de proyectar, en la zona de los foros imperiales de Roma, el denominado *Danteum*, edificio conmemorativo de Dante y de su "Commedia": es decir, de la figura y la obra literaria que según una difundida creencia, pero también según una oscura 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. Como testimonian las palabras de la memoria, es un proyecto que Lingeri y Terragni consideraban como una prueba difícil y arriesgada: no sólo se les pedía que imaginaran un edificio sin un destino evidente ni una utilidad explícita, sino que, además, lo hicieran en relación directa con el paisaje de las antiguas ruinas y de los monumentos de la romanidad. Se les pedía que afrontaran el tema



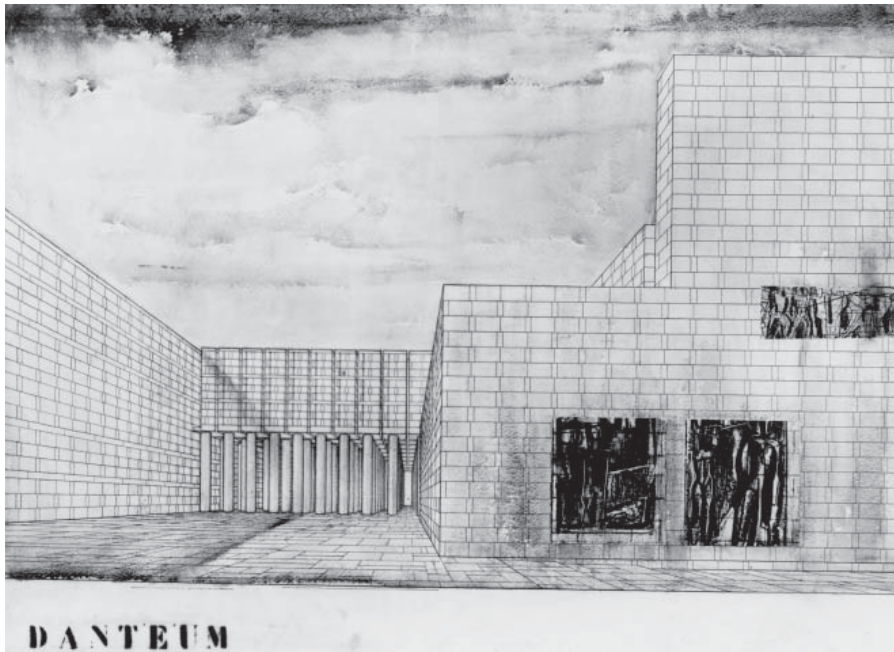
del monumento en un sentido general y abstracto, despojado de connotaciones laterales, reducido a su esencia interior y desnuda, y por tanto, que consideraran también sus aspectos más debatidos y controvertidos.

Es cierto que la arquitectura moderna italiana había ya tenido un trato frecuente con lo antiguo y con los monumentos, debido al peso que éstos adquieren en la ciudad histórica; y es cierto que sobre ellos había construido una meditación profunda y original, en relación a la arquitectura europea de la época. Pero se trataba a menudo de temas diluídos en la dialéctica de la ciudad, mezclados con problemas concretos ligados a los aspectos cotidianos de la vida urbana. Rara vez el problema se había planteado de un modo tan puro y libre de contingencias. Hasta el extremo de que puede decirse que el *Danteum* representó para Terragni una *esperienza conclusiva*, no sólo por llegar hacia el final de su breve vida, sino por la radicalidad y el carácter absoluto con el que en esa experiencia se plantearon ciertos temas y se pusieron en evidencia ciertas propensiones.

El proyecto, de hecho, renuncia a toda "representación" directa o figurativa de la "Commedia" dantesca y a toda evocación de carácter plástico-narrativo, para construirse por vías alegóricas. 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 diaphanidad del Paraíso. Por tanto, modelado sobre fundamentos doctrinarios expresados por números y figuras. Basado sobre la idea de que la arquitectura es ante todo suscitadora de



3



3

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. Esta ausencia de motivaciones prácticas aparentes (si aceptamos que no pueden provenir de la presencia de la biblioteca y de la sede de la Sociedad dantesca en la planta subterránea), y por tanto, esta reducción del edificio a pura presencia y voluntad de evocación, conduce la arquitectura a la esencialidad y a la dureza de su problema: a su ser juego abstracto y sabio de formas, medida de los lugares, y a su necesidad de confrontarse con el mundo histórico de las propias arquitecturas. Y ésto 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.

Pero, precisamente por ello, el *Danteum* será considerado inaceptable. No es extraño que, en seguida, haya provocado embarazosos silencios o encendidas polémicas; no es extraño que haya merecido durante mucho tiempo tan solo juicios negativos, como si se tratara del más claro ejemplo de un *Terragni malo* que se opone a otro recto y bueno (siendo, por el contrario, uno de sus obras más hermosas y densas). Giulio Carlo Argan habla del *Danteum* como de "un error descomunal: la idea de hacer coincidir la distribución en planta de un edificio con la estructura de un poema es casi cómica: no menos que la de expresar arquitectónicamente la victoria, la patria, la perennidad del imperio".<sup>2</sup> Bruno Zevi habla de él como la "obra que más que

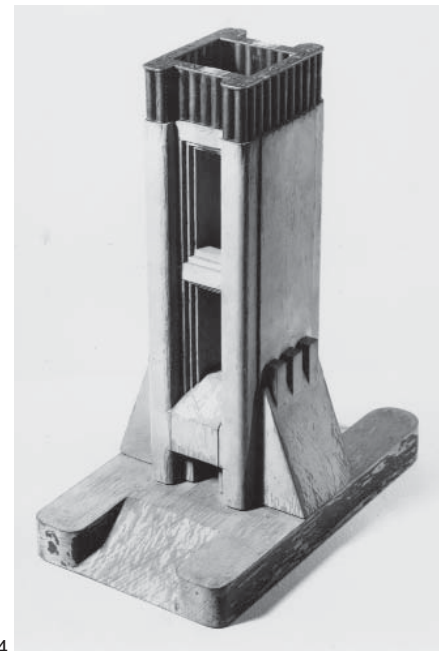
ninguna otra parece decantarse hacia la academia, bajo el doble impulso de la ubicación en la vía del Imperio y de la trampa alegórica".<sup>3</sup> Ada Marcianò lo define como "una paradoja urbana".<sup>4</sup> Cesare De Seta lo asume como signo de crisis última, de involución retórica y simbólica.<sup>5</sup> 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<sup>6</sup>; y ello por el modo en que las formas de Terragni se apartan cada vez más de su motivación directa y genuina.

Este juicio coral revela la dificultad de la tendencia hegemónica de la crítica arquitectónica italiana, de impronta laica e ilustrada, para entender la obra de un arquitecto en el fondo *religioso* como Terragni; y religioso no en el sentido de su manifiesta catolicidad, sino por el carácter fideísta de su intención y de su trabajo. Fideísta en el sentido de una adhesión profunda a su propio papel y a su misión como arquitecto, hasta la plena identificación; fideísta por la adhesión a un desarrollo de la arquitectura como mundo autónomo, portador de una propia verdad interna no reducible a un cómputo ordenado o a un listado de razones.

Partir del *Danteum* al hablar de Terragni, significa partir del final más que del inicio: pero esto puede tener sentido, porque ocurre que el final ilumina el inicio con un episodio cuyo desarrollo desprende una inesperada claridad, que ofrece una clave interpretativa. En realidad, el *Danteum* pone en evidencia una tendencia alegórica, un *esoterismo*, una presencia de estructuras significantes profundas y ocultas, una secreta correspondencia de la arquitectura con otros mundos, que ya habían hecho su aparición en diversas obras de Terragni.

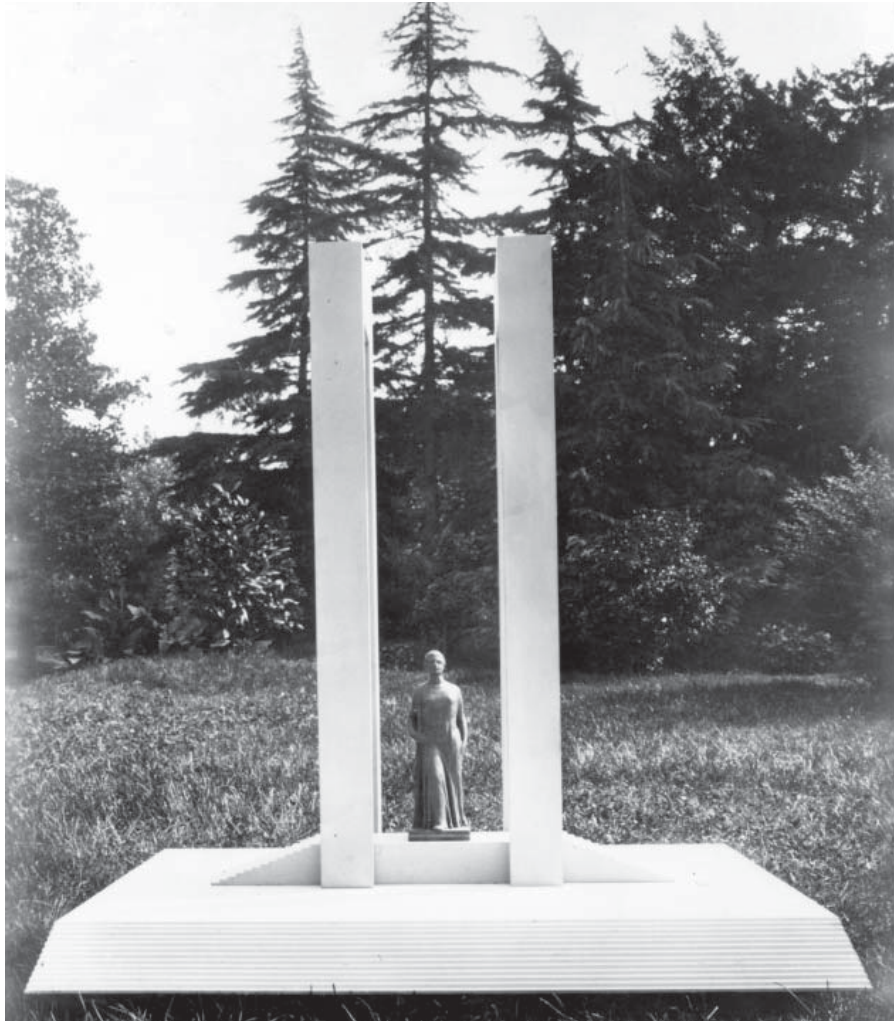
Por otra parte, monumento y monumentalidad son cuestiones recurrentes de su arquitectura, como de la arquitectura italiana de la época, más allá de las

1. Croquis de Terragni del monumento a Roberto Salfatti.
2. Pietro Lingeri y Giuseppe Terragni. Proyecto para el *Danteum* de Roma, 1938. Vista del interior.
3. *Danteum*, vistas exteriores.
4. Monumento a los caídos en la zona de los jardines públicos, Como, 1930-33. (A partir de un dibujo de Antonio Sant'Elia)



5. Versión del monumento a los caídos, junto al lago, Como, 1925

6. Monumento a los caídos, junto al Duomo, Como, 1925



polémicas y las continuas negaciones. Y el monumento es, sobre todo, aunque no sólo, el *heráldico* y *conmemorativo*: obra o edificio o simple signo destinado a recordar y a representar un evento, con la explícita intención de transmitir, de advertir, de educar. 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 a 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.<sup>7</sup>

Esta clase de "monumentos heráldicos" Terragni se los encontró a menudo a lo largo de su historia de arquitecto: desde su primer proyecto de concurso para el monumento a los caídos de Como (1926), al que luego se realizó junto el lago (1931), hasta el construido en la pequeña ciudad montañosa de Erba Incino (1928-32). Más allá de sus diferencias, todos ellos se resuelven mediante formas depuradas y primitivas, desnudas y fuertes, alegóricas y evocativas, acudiendo a la herencia de las formas arcaicas. No hay voluntad de poner de nuevo en discusión, como otros hacían en la polémica *contra* el monumento (por ejemplo Carlo Carrà)<sup>8</sup>, el sentido general de la operación, la idea de poder construir sin otra finalidad que la de "representar". Más bien 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.

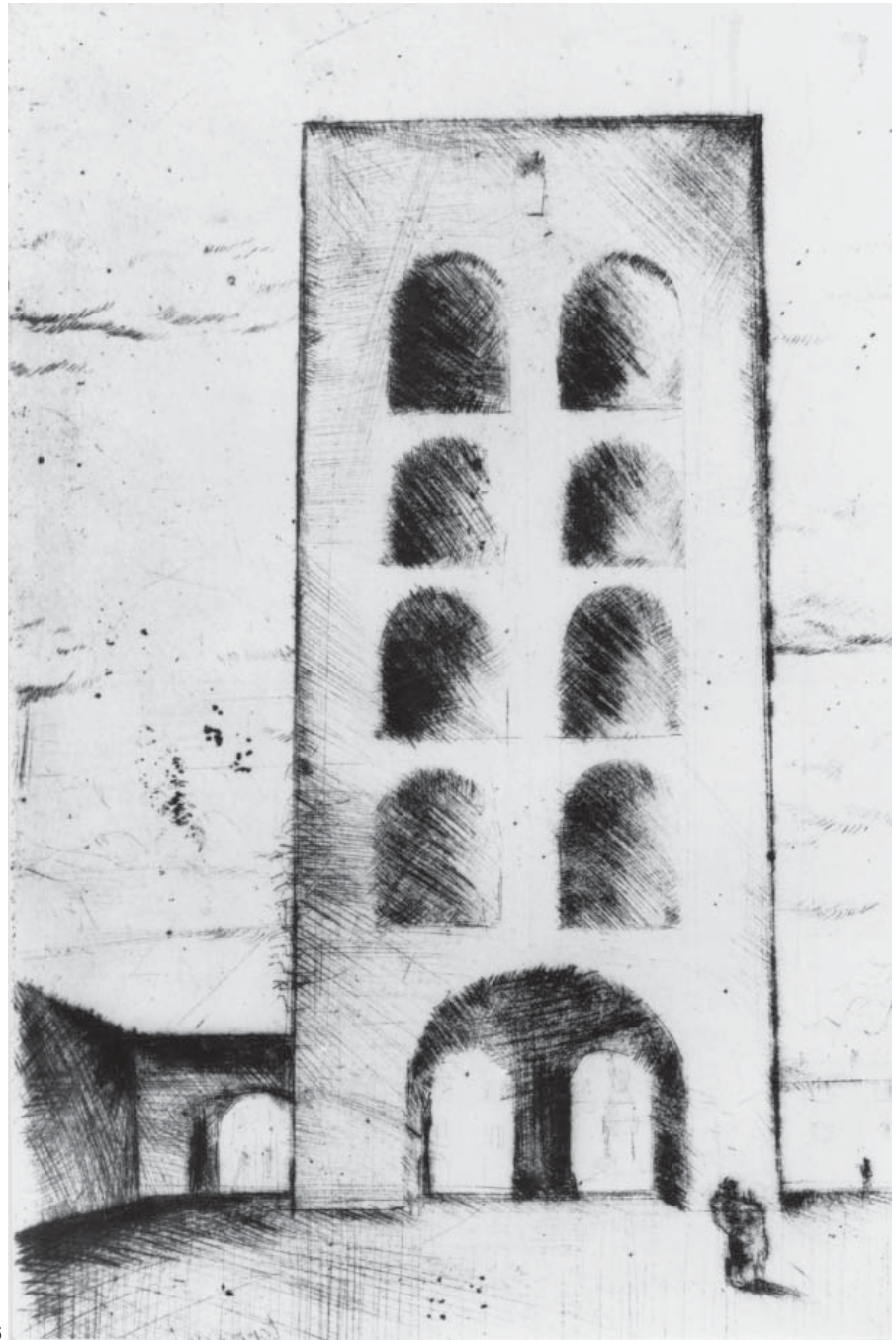
En el proyecto de 1925, *junto al Duomo*, el monumento a los caídos se concibe como un gran arco adosado

a la estructura porticada del *Broletto*; sobre el arco, un loggia que se alcanza mediante una escalera externa, que se asoma a la plaza y lleva esculpidas en bajo relieve las historias de la guerra. El arco indica un "tránsito" alegórico, y filtra el paisaje de la plaza de Duomo hacia el espacio situado frente a la basilica de San Giacomo, su antiguo cuadripórtico. Pero es también un arco alusivo a los antiguos "triumfos". Y es, como los otros monumentos de ruda piedra.

Cuando años más tarde el *monumento a los caídos* deberá construirse a *orillas del lago*, Terragni lo convertirá en un esquema binario formado por dos portales estilizados que encierran la figura de una estatua. Pero también el monumento realizado, que el encargo quiso vincular a un dibujo "futurista" de Sant'Elia, obedecía a un esquema binario, dos elementos potentes e iguales que dejaban entre sí un paso intermedio y que al unirse formaban la torre capaz de dar frente al lago.

En el *proyecto de Erba Incino* el monumento coincide con un recorrido iniciático y ascensional que lleva desde la ciudad hasta el sagrario situado en la cima de la colina, dominando el paisaje. La línea recta del recorrido comienza y concluye en figuras simbólicamente ligadas al círculo, mientras que en lo alto, la cruz trazada sobre el terreno es cruz religiosa pero también geográfica, indica el sacrificio pero también los puntos cardinales y las lejanías de la tierra. Pero el elemento primario sigue siendo la escalera: y la escalera retorna a menudo en los proyectos de Terragni como elemento abstracto y evocativo, como realidad plástica fuertemente grabada, como signo de accessis y de esfuerzo.

En la *tumba de Roberto Sarfatti*, el monumento se convierte a su vez en escalera, coincide con ella y se hace signo abstracto y perdido en el paisaje; la escalera, que remite tan solo a sí misma, no persigue llegar a ningún sitio; la





subida a la que invita tropieza contra el signo inmóvil y abstracto de un cubo de piedra con una inscripción grabada. Un juego de ensambles entre volúmenes limpios y la escalera en diagonal son también temas que volverán en otros proyectos: y en especial en la tribuna para discursos prevista en el proyecto "A" del *Palazzo del Littorio*.

Las *otras tumbas* de Terragni son capillas familiares vinculadas al rito funerario burgués: Todas ellas resueltas en volúmenes nobles y totémicos, concisos en su forma, divididos entre un aspecto externo heráldico y una interno críptico y oscuro. Algunas (como la Pirovano y la Stecchini en el cementerio de Como, o la Ortellì en el cementerio de Cernobbio) ligadas al uso de elementos clásicos, dentro de un depurado Novecento. La Mambretti, tal vez la más bella (no construida y proyectada para el cementerio de Fino Mornasco) resuelta en clave geométrica y muraria, hecha de paredes y sólidos limpios, caja esencial pero también dotada de salientes y planos deslizantes.

7



Es evidente que estas observaciones no agotan el problema del monumento en Terragni: aquí se consideran sólo como ocasiones, recurrentes pero particulares, en las que la arquitectura tiende a reducirse ante todo a retórica y representación. Más allá de ellas, permanece la aspiración general de los grandes edificios o de los edificios públicos a "convertirse en monumentos", a plantearse como referencias o rótulas urbanas. Pero éste es un problema paralelo, y en parte distinto, que limita con el de la monumentalidad, la fuerza representativa, la perentoriedad del dibujo.

7

## Notas

<sup>1</sup> Pietro Lingeri, Giuseppe Terragni, *Relazione sul Danteum*; primera parte, mecanografiado. La Relazione, que tiene diversos errores y lagunas y a la que además le falta la primera y la última página, se ha conservado en una "mala copia" mecanografiada en el archivo Terragni de Como, y ha sido publicada en esta misma forma en el libro de Thomas Schumacher, *Il Danteum di Terragni*. 1938, Officina, Roma, 1980, pp. 135-144.

<sup>2</sup> Giulio Carlo Argan, *Relazione*, en "L'architettura. Cronache e storie", a. XV, n. 163, mayo 1969, pp. 6-7.

<sup>3</sup> Bruno Zevi (ed), *Giuseppe Terragni*, Zanichelli Editore, Bologna, pp. 156-161.

<sup>4</sup> Ada Marcianò, *Giuseppe Terragni opera completa 1925-43*, Officina 1987, pp.216-19.

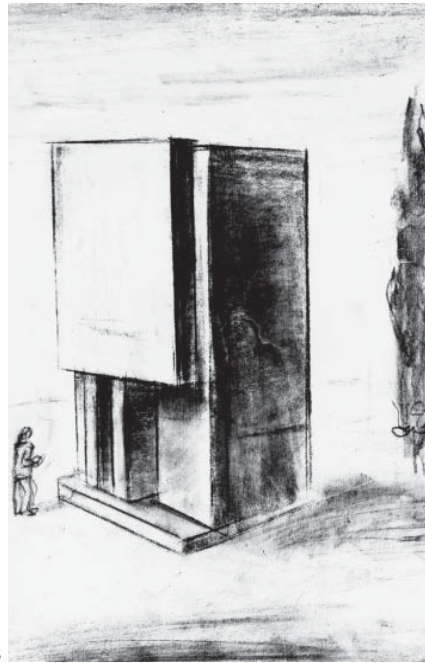
<sup>5</sup> Cesare de seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, 1972, p. 201.

<sup>6</sup> Giuseppe Pagano, *Tre anni di architettura in Italia*, in "Casabella", n. 110, febrero 1937.

<sup>7</sup> Ugo Foscolo (1778-1827), gran poeta romántico; en su poema *I sepolcri* había exaltado la capacidad de rememorar la figura de los grandes personajes.

<sup>8</sup> Carlo Carrà, *Benedetto Croce e la monumentomania italiana*, en "Valori plastici", II, 1920, n. 7-8; Carlo Carrà, *Ancora sulla monumentomania italiana*, en "Valori plastici", III, 1921, n. 3. Carrà, aunque se ocupa principalmente de monumentos escultóricos, muestra a menudo respecto al monumento una posición más polémica y radical: "¿Cuándo nos daremos cuenta de que la Musa de la escultura conmemorativa está muerta, y que por ahora no da muestras de querer resucitar?" (del segundo artículo citado).

Daniele Vitale es arquitecto y catedrático de Proyectos de la Facultad de Arquitectura de Milán, La Bovisa.



8



9

7. Monumento a los caídos de Erba Incino, 1928-32

8. Proyecto para la tumba Mambretti en Fino Mornasco

9. Monumento a Roberto Sarfatti