

LA RETAGUARDIA

Observas el retrato, la vista Schinkel, y de pronto descubres la ciudad por completo, de las colinas al mar.

El viajero, ávido de mediterraneidad, entre cielo y azul, encuentra lo clásico, lo que permanece escrito para siempre.

Miras ese hermoso cuadro, esa obra maestra, y te convences "de no haber logrado hallar aún el correcto análisis lógico" que revele su misterio.

De todos modos, la existencia de un posible análisis hace que tengamos la sensación de participar en una verdad absoluta, de encontrar presencia ética y estética en un hecho concreto.

Y lo intentas de nuevo.

Aquel retrato de ciudad, transparente y tórrido, da a Trieste una inmortalidad que no le es propia; más aún: ni tan siquiera el arquitecto tenía la intención de inmortalizar esta ciudad.

Esa ausencia total de intencionalidad hace que el retrato sea traslúcido a la idea; en la mente de Schinkel, Trieste se hace transparente a la idea de mediterraneidad.

Si hacemos filología, si tenemos en cuenta las fechas —y las fechas cuentan en la historia de las ideas— no cabe la menor duda: Karl Friederich Schinkel es un arquitecto de retaguardia.

Entre el descubrimiento de la libre combinación de hallazgos arqueológicos e históricos hecho en la corte de Luis XIV por un excepcional *comis* del régimen, el arquitecto y anatomista Claude Perrault, y el viaje a Italia de Schinkel, o su ascenso a *Gehimer Oberbaussessor* en la oficina de control y supervisión de los contratos del estado y con ello la responsabilidad de proyectar y definir la estética de las oficinas civiles, reales o religiosas de Prusia, además de la responsabilidad de ser el superintendente nacional de los bienes culturales, o bien, aún, su nombramiento como profesor de arquitectura y miembro del Senado de la Akademie der Künste de Berlín, transcurre un período que puede variar entre los ciento treinta y los ciento cincuenta años. Tal es el retraso de Alemania respecto a Francia, y no solo en teorías arquitectónicas. Un tiempo conmensurable por cuanto nos separa de Schinkel.

Ninguno de los proyectos de Casas o de Lavallée tienen la frialdad arrebataadora de los de este arquitecto de la retaguardia europea.

Philip Johnson en Nueva York y la Academy Books en Londres le han recordado en estos últimos veinte años como el padre del postmodernismo.

No es una casualidad en el destino de Trieste que esta ciudad sea "vívida" por "grandes espíritus" inactuales.

Después de todo, otro arquitecto, que construyó el telón de fondo de su *Teatro Marittimo*, Pietro Nobile, es también un personaje inactual.

Cuando es llamado a Viena para cubrir el cargo de director de la sección de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes y para desempeñar las funciones de consejero áulico del emper-

Luciano Semerani

ador, corre sólo el 1817 y tiene cuarenta y tres años, pero Leo von Klenze ha fundado hace ya un año la Gliptoteca de Munich. Su Casa Costanzi, en Trieste, apenas de 1840, es, en cambio, "precisa y sin decoración; se presenta —según David Watkin— en un estilo ya entonces pasado de moda en el resto de Europa".

— Profesor Watkin, ¿qué se puede hacer con esos *demodés*?

"Él, que pintaba con gran esfuerzo, que cuando se hallaba frente al lienzo dejaba caer una pincelada cada cuarto de hora, no soportaba que se hablara bien de su pintura en su presencia.

"Una noche, como siempre en el café, se le acercó un joven y, llamándole maestro, le dijo que su pintura era una pintura de vanguardia. (Los jóvenes pintores han tenido siempre la fijación de la vanguardia, como si el arte fuera una batalla o tuviese como objetivo exclusivo el escándalo y el desdén). Bolaffio se levantó, alto como era, y, a gritos, manifestó que su lugar estaba en la retaguardia, en la última imaginable retaguardia de la pintura. Quizá se trataba de un rescoldo de orgullo, pero el joven vanguardista saludó corriendo y se fue para no aparecer nunca más. Empezó a tolerar o, mejor dicho, a desear que le alabasen sólo durante su última enfermedad, como si su arte hubiese sido una culpa y la inminencia de la muerte le diese la absolución. Se encariñó entonces de aquellos pocos cuadros que había terminado con tanta ansia y con tanta pena."

El poeta Umberto Saba no tenía demasiado en consideración a Vittorio Bolaffio. No obstante, en 1944, después de su muerte, le recuerda con afecto. El pintor le recuerda su propia inactualidad.

Bolaffio pintaba con gran esfuerzo una pincelada cada cuarto de hora. La fascinación por los viajes, por Oriente, el mismo maleficio de la sífilis contraída por frecuentar, él, de rica familia hebrea, todo tipo de puertos y burdeles, parece, en su Porto (1925-28), anticipar los rituales malditos de *Querelle de Brest*.

Carlo Sbisà (1899-1964) en *Il Palombaro* (1931), retrato del arquitecto Umberto Nordio, muestra al intelectual como un buscador de tesoros marinos apenas surgidos de las aguas. La suya es una pintura aristocrática, rica de metáforas, indicios metafísicos y operaciones conceptuales. Reelaboración, variación, metamorfosis de la clasicidad.

Arturo Nathan (1891-1944) se retrata como sacerdote, o mejor teósofo, pintor en tanto que es hombre de pensamiento y no a la inversa.

Los herederos del simbolismo, los místicos, viven en esas tierras fronterizas más que en ninguna otra parte. No son la cara oculta de la Bauhaus, como llama Rykwert a Itten, Klee y Kandinsky, no trabajan en cimientos estructurales como los teósofos o antropósofos Le Corbusier, Schönberg, Mondrian, F.C. Wrigth, pero mantienen distante del realismo y del futurismo, aristocráticamente distante, el valor anacrónico del oficio.

Nathan, filósofo, también vivió en Roma, en el año 1920 y en casa de los hermanos De Chirico y de Savinio. De Chirico, a su vez, había dejado ya perfectamente sentido que "yo pinto lo que ya he pensado —los demás, los pintores, intentan comprender luego, después de haberlo hecho, lo que han pintado."

Leonora Fini (1908) es alumna de Nathan y retrató, cuando sólo tenía veinte años, a Italo Svevo con los alambiques de la Veneziani Zonca de fondo.

Viti Timmel (1886-1948) es, de entre todos, el que selecciona de un modo más decidido: nacido en Viena y amante de la Secesión, se convertirá en nietzscheano y morirá fascista internado en un manicomio. Pinta con deleite el incendio fascista del Balkan, la Casa de Cultura Eslovana en Trieste, obra de Fabiani.

Demasiadas elecciones heterogéneas. En todas se subraya una condición: la soledad como fuente principal de inspiración de los intelectuales que han pasado por la catástrofe del 18. Saba es el más grande poeta italiano después de Leopardi. Svevo es el único escritor de nuestro novecientos de talla internacional. Cuando entraba en el Café S. Marco los triestinos decían: "Xe rivà quel mona de Schmitz". (1)

Después de la catástrofe, el lamento romántico, a la manera de Schinkel, de Gottfried Semper, de Otto Wagner, e incluso de Max Fabiani, por un clasicismo que jamás se ha poseído, es irrecuperable. La cultura de la máquina, la estética de la máquina, propone de modo irreversible proceder sin significado, arquitectura sin valor, edificios sin arquitectura.

Los metafísicos, no obstante, intentan y logran lo imposible: alejar todo tipo de tensión, todo vestigio de drama, unir realidad y psicología.

Hoy, los neo-neoclásicos, en cierto modo postmodernos, intentan de nuevo la misma vía: mantenerse fuera, mantenerse detrás.

Nosotros conocemos perfectamente el sentido de esta expresión: Retaguardia.

Es misión de la retaguardia salvaguardar el campo de batalla. En terminos militares, se trata de aquella parte de la formación que protege la retirada de una columna en marcha de los ataques por detrás.

La vanguardia es quien contiene la acometida en guerra y en arte, quien, si cae, cae por la victoria, quien la consigue por su avance heroico, por su desprecio del peligro. Es objeto de admiración unánime.

La retaguardia como mucho resiste, lo hemos visto en el cine; pocas ametralladoras, pocos hombres no menos valientes que los de primera línea, escogidos con prisas, destinados a salvar al entero ejército de la derrota. Luego, quizás, un eventual contraataque. Hombres útiles en el momento de la caída pero destinados a ser vistos en Roma, París, Londres o Viena, mediante la imagen compleja de la retirada, poco apasionante para quien participa en la guerra desde las páginas de un periódico leído en el café.

Este es el caso de la ciudad de Trieste, retaguardia cultural del *Risorgimento* italiano, retaguardia de la *Mittel Europa*, trastienda de los pueblos eslavos que tienen en esta ciudad una mayor concentración humana que en cualquier otra ciudad de Eslovenia.

"Quien conoció a los jóvenes triestinos antes de la guerra (la primera guerra mundial, n. d. r.) o en los años de propaganda por el intervencionismo, o inmediatamente después de los primeros contactos con la vida política del país, sabe que ... (eran) ... *internacionalistas* de provincia, *nacionalistas* de una sola ciudad, *imperialistas* sin imperio." Estas palabras de Panzani nos vienen como anillo al dedo.

En lo que se refiere al trabajo intelectual, estar en la vanguardia o en la retaguardia significa vivir de forma bastante distinta la relación con la contemporaneidad. Quien acepta su



■ Carlo Sbisà (1899-1964), *Il Palombaro*. Oleo sobre tela, 110 x 91 cm. 1931.

propia inactualidad tiene un trato diferente con el pasado y con el futuro, pretende, como un verdadero y auténtico sacerdote, que las dos nociones antiguas del tiempo –*Aion* y *Chronos*–, el tiempo eterno y el tiempo cotidiano, logren un punto de coincidencia: la obra. Así, de la apacible lasitud del alma de Zeno Cosini, nace su distinta profecía del fin del mundo:

“Quizá mediante una catástrofe inaudita producida por las armas, retornaremos a la salud. Cuando no tengamos bastante con los gases venenosos, entonces, un hombre, nacido como los demás hombres del secreto de una alcoba de este mundo, inventará un explosivo incomparable, ante el cual los explosivos que hoy conocemos serán considerados juguetes inocuos. Y otro hombre, nacido también como los demás pero un poco más enfermo que los demás, robará ese explosivo y viajará hasta el centro de la tierra para colocarlo en el punto donde su efecto pueda ser mayor. Tendrá lugar una enorme explosión que nadie oír. Y la tierra, tornando de nuevo a su primitiva forma de nebulosa, errará por los cielos, libre al fin de parásitos y enfermedades.”

“Distinguido Señor y maestro:

“Desde que he recibido y leído *La conciencia de Zeno*, he hecho cuanto he podido para dar a conocer en Francia ese libro admirable. Propaganda oral, pero eficaz como usted verá.

....

“Por mi parte, quisiera publicar en *Commerce* un breve estudio sobre su obra, estudio que publicaría más tarde y más completo en la *Nouvelle Revue Française* o en la *Revue Européenne*. Pero no conozco el resto de sus libros, libros que busqué el verano pasado en Bolonia y Florencia sin encontrarlos, y le estaría muy agradecido si tuviera la bondad de enviármelos.

“Nuestro amigo James Joyce, como usted ya sabrá, fue sometido a una nueva operación de la vista. Ahora está ya bien y trabaja de nuevo.

“Le ruego perdone tantas peticiones y me tenga, distinguido señor y maestro, como

su más ferviente admirador

Valéry Larbadd”

La Trieste que cuenta por fin en la historia de la cultura italiana, pertenece a la retaguardia. El imperio habsbúrgico no logra imponer modelos referenciales obligatorios. Así, cada hombre nacido como los demás del secreto de una alcoba de este mundo puede reunir en su mesa de trabajo aquellos fragmentos de mundo a los cuales libremente escoge pertenecer. Por tanto, el germanófono Italo Svevo puede tener una biblioteca llena de Balzac. El pintor Arturo Nathan, como De Chirico, niega lo moderno entendido como en Francia (impresionismo, fauvismo, cubismo, futurismo) pero relee el *ottocento*, Caspar David Friederich y Arnold Böcklin.

En la pintura triestina nos encontramos con Courbet.

(En la arquitectura de Pietro Nobile, Rosella Fabiani ha “visto” a Raffaello Sanzio y Nicolas Poussin.)

De un modo especial, el intelectual triestino, que vive en una ciudad neoclásica y ecléctica, pertenece a aquel *Novecento* que, como muy bien escribe Fossati, está en “polémica contra las vanguardias precedentes y, en general, contra el modernismo.” Se trata de una polémica que “surge de considerar que la acción artística se ve siempre reducida a una pura y simple capacidad de intervención inmediata y superficial en los acontecimientos, hasta el punto de lograr empobrecer *el peso propio del arte y de sus instrumentos*.” Nos hallamos en pleno fascismo y el grupo *Valori Plastici* afirma que “el arte debe lanzar un llamamiento hacia la definición de funciones y de producción pero no dirigido al régimen ni a la política, sino a una imagen de Estado que no sea otra cosa que aquella *nación* abstracta y genérica sobre la cual tanto se ha discutido durante la guerra y en la postguerra.”

Es inevitable el acuerdo de los Nuestros con aquellas posiciones que:

1) Contrapongan la RETAGUARDIA a la VANGUARDIA y así:

2) EL PESO DEL OFICIO a la INVENTION POUR ÉPATER LES BOURGEOIS”

3) Revaloricen la imagen del ESTADO y el hecho de pertenecer a una NACIÓN en una ciudad que está constituida por MUCHAS NACIONES y en el cual, la elección de pertenencia y de identidad, más allá de problemas de frontera, es un hecho comprobable subjetiva y objetivamente. En este sentido, POSICIONES DE RETAGUARDIA; DE LOS CANONES y RELIGION DEL ARTE, avanzan al lado de aquella operación definida por Fossati como un RENACIMIENTO PONDERADO, la cual, entre 1915 y 1930, consiente en contraponer a términos como EXPERIMENTALISMO y FACIL SATISFACCION DEL GUSTO esa búsqueda abstracta del NEO-NEOCLASICISMO

El Neoclasicismo podía unir el conjunto de dimensiones que conlleva la palabra INTERNACIONALIDAD con la tan traída y llevada pero evidente noción de MEDITERRANEIDAD. En arquitectura, los notables ejemplos de Giuseppe Pagano Pogaschni en *Casabella* y de Ernesto Nathan Rogers en *Quadrante* y *Domus*, se inscriben en este particular contribución de la triestinidad en el marco de la desprovincialización que se debatía en Italia.

Al profesor David Watkin le parece un poco ridícula la cúpula que Matteo Pertsch ensambló sobre el frontón del Palazzo Carciotti (1799-1805); a nosotros nos parecen grotescos pero excitantes los ensamblajes de Sir Christopher Wren y sobretodo los de Hawksmoor. Ridículos y estimulantes. Sin embargo, el profesor Watkin, no se percató de que Demetrio Carciotti, el propietario, se había hecho situar en un lugar privilegiado de la cornisa de su palacio mediante una estatua que está en agradable compañía entre las más notables divinidades olímpicas.

Georges Teyssot ha recordado que la teoría neoclásica del lenguaje arquitectónico tiene como premisas la definición “lúdica” de la creación artística (Schiller) y la consideración del arte como ficción (Goethe).

Donde aparecen las contradicciones en esa gran ficción teatral que es Trieste, ese gran despliegue de “decoración urbana” a la manera de Blondel, es en la decoración escultórica con alegorías de la fortuna, del comercio de la sabiduría y de la internacionalidad. Se trata de aquella autoironía de la que sólo el burgués es capaz. Los retratos y autorretratos de Giuseppe Tominz muestran la incapacidad burguesa de armonizar definitivamente en la plácida tranquilidad de Biedermaier. La ironía y el conocimiento laico de los límites de la aventura humana se hallan siempre en Trieste frente a una encrucijada. Por una parte, introducirse en el laberinto del monólogo interior, Saba, Svevo, pero también Joyce... Por otra, proyectar la vida hacia nuevas aventuras, más grandes, más temerarias, siempre más irracionales.

En un arranque de piedad hebrea hacia sí mismo y hacia la miseria humana, Saba comparará a su mujer con los más humildes animales de corral (una gallina, una perra, una becerra) y dirá que “si un niño pudiera casarse y escribir una poesía para su mujer escribiría esa misma que he escrito”.

Al otro lado de la encrucijada hay un puerto, un partir hacia la aventura: construir transatlánticos donde se mezclen las imágenes del viaje, de la huida, de los puertos lejanos con la ingeniería, el armazón de la nave, las máquinas, los cañones.

Los salones de fiesta, las salas de juego y humo son signos sensibles del Grand Hôtel. Los túneles, las galerías, los aparos, la proa, de las luchas contra el mar del Capitán Nemo y de Ulises. La ejecución de Maximiliano, emperador de Méjico. Y más allá la aventura deportiva: la regata. Un viejo, querido y sabio amigo mío, cuando decidí vivir de nuevo aquí, me aconsejó: “Vivir en Trieste no tiene sentido a menos que tengas una barca”.

“La vida, mi vida, tiene la tristeza del negro almacén de carbón que veo aún en esta calle.”

“Yo veo a través de sus puertas abiertas, el cielo y el mar con las antenas”

Dos voces se contestan y complementan en esa esquizofrénica Fuga de Umberto Saba.

La dura cerrazón, la luminosa ansiedad del poeta dicen mucho del puerto, de la nave, de la barca, del *transatlántico imaginario* del '900, de la figura del constructor naval de nuestra ciudad.

Carbón azul.

Y también la admonición de Schinkel, árida como la de Caspar David Friederich, encierra en sí el carácter teatral de la ciudad, un lugar que atrae aún hoy a intelectuales y estetas por su fuerza creada a pesar de las leyes y de los condicionamientos materiales del desarrollo.

“Al fondo, al pie de las montañas se extiende Trieste y sobre una tenue lengua de tierra que penetra valientemente en el mar, un airoso muelle con un fortzuelo protege el puerto. Centenares de naves están ancladas alrededor de la ciudad y hacen ondear sus velas como si se tratara de puntos perdidos en la amplia superficie marina. Trieste se asoma sobre una gran ensenada, limitada en la parte opuesta por las lejanas montañas de Istria, sobre la cual se extiende el horizonte, una línea diáfana que atrae las miradas hacia el infinito. Me detuve largamente a admirar este espectáculo absolutamente nuevo para mí, hasta que el sol se sumergió en las profundidades del mar.” (1802)

Rehagamos el camino hacia atrás. ¿De qué ralea es esa ciudad en la cual han vivido los hombres del '900, que los viajeros han hallado casualmente, neoclásica por su aspecto, internacional en cuanto a refugio de inmigrantes, teatro marítimo por su puerto transoceánico y aduanero “mesalliancé de Mercurio y de Apolo”, fascista, obrera, tolerante con los locos e intolerante con lo moderno?

En *Der Srädtebau* (1889) nuestro conciudadano Camillo Sitte considera Trieste como un ejemplo negativo de espacio urbano a causa de sus plazas, que derivan del ensamblaje del retículo octogonal del Borgo Teresiano con la curva de las murallas de la ciudad, y del retículo ortogonal del Borgo Franceschino con el Borgo Teresiano, orientado de otro modo.

¿Inversamente, por qué no aprovechar el papel preponderante que juega en la forma de la ciudad la infraestructura portuaria, viaria y ferroviaria?

La Trieste de la primera mitad del setecientos se extiende aún entre los dos polos formados por el pequeño puerto de mar y la antigua acrópolis ocupada ahora por la Catedral y el Castillo.

Por la parte interna de las murallas, en la cima de la colina, amplias zonas de huertos, luego cementerios. Siguiendo las curvas de nivel se perfilan unas pocas calles en pendiente con cuevas muy rápidas, mejor caminos con escaleras, que podrían reproducir el esquema de una aureola con el centro en la cima.

Sobre este lugar cerrado, parecido al de otras ciudades de la costa istriana, en Trieste se yuxtaponen la ciudad deseada por María Teresa y, más tarde, los barrios Giuseppino y Franceschino.

Cuando Winckelmann la ve es, probablemente, tan sólo un gran taller al aire libre.

Se trata de tres *borgos* ortogonales libremente soldados en-

tre sí y con la ciudad medieval mediante líneas de sutura derivadas a primera vista de obstáculos de carácter altimétrico o geográfico, como las vertientes de las colinas o los cursos del agua.

La disyunción entre las cuatro partes de la ciudad reitera, pues, las líneas de fractura connaturales del lugar; pero es innegable que la adopción al fin de determinados nexos de carácter natural dentro de las tareas de construcción es una elección proyectual, un punto de referencia buscado en la racionalidad de la operación edificatoria y no una mera determinación externa que aparece casualmente al construirse.

La urbanización del Teresiano sigue la geometría de las salinas preexistentes, un trazado que actúa como huella metafuncional llamada a controlar posteriores destinos incluso en esta ciudad de colonias, de modelo “hipodámico”. Pero es innegable que, precisamente, el canal central, construido simultáneamente a la ciudad, a la orilla natural del mar y encargado de penetrar en su centro mercantil gracias a su capacidad de tráfico, constituye un eje mucho más amplio y apropiado que el antiguo Mandracchio y, dirigido hacia el único templo católico de la ciudad nueva, es el elemento director de las proporciones de las manzanas rectangulares de todo el barrio, así como el factor determinante por lo que se refiere a su orientación y su distribución y simétrica (cuatro hileras de manzanas a cada lado del canal).

Cuando con el tiempo se desplazan fuera del Borgo Teresiano, incluso físicamente, los puntos clave de las relaciones infraestructurales, tienen lugar tan sólo algunas acciones aisladas con un cierto aliciente. Así, con la conquista de un trozo de mar en la falda de la colina de S. Vito —donde destacan, entre otras residencias de extramuros del XVIII o del primerísimo XIX, la villa Necker y la villa Murat, atribuida esa última al arquitecto francés Champion (1785)— se inicia la construcción del Borgo Giuseppino y el establecimiento en sus márgenes de las primeras instalaciones paleoindustriales. Con la construcción de la primera estación ferroviaria y del Porto Nuovo, en el límite septentrional del Borgo Teresiano, nace una gran plaza arbolada, centro de los contratistas portuarios que van instalándose en suntuosos palacios señoriales.

Pero el canal permanece durante largos años en el *centro* de la ciudad nueva.

Por fin la unión: el Teresiano y el recinto medieval se sueldan estrechamente a través del complejo sistema de plazas que conecta la Bolsa, el Teatro, el Ayuntamiento, y, delante del Ayuntamiento la Plaza Mayor, como casando la ciudad con su mar.

Se trata simplemente de una prolongación del viejo núcleo municipal, algunos cientos de metros alrededor del hotel al que subió Winckelmann, desde la plaza donde fue ajusticiado su asesino.

La ciudad ochocentista es una construcción basada en la interdependencia de diversos sistemas funcionales interconectados en el espacio. Se convierte en una especie de teatro en el cual los edificios públicos serían los personajes.

En Trieste se da aquel fenómeno característico de las ciudades del XIX y de muchas ciudades contemporáneas que consiste en agrupar en un solo edificio y de un modo sistemático todas las funciones primordiales de una ciudad compacta. Este edificio es el Tergesteo.

El Tergesteo es un personaje emblemático.

De las galerías peatonales a los locales de reunión y negocios, de la actividad comercial a las oficinas y domicilios, cada función se concentra y se compenetra en este edificio según una fórmula que viene de Palmira y llega hasta París, Milán y Praga, que está presente en la ciudad desde su nacimiento hasta hoy: la combinación en un único organismo de las múltiples funciones urbanas.



■ Leonor Fini (nacida en Buenos Aires). *Retrato de Italo Svevo*. Oleo sobre tabla, 54 x 46 cm. 1928.

Este edificio ampliamente polifuncional constituye el elemento medular de los diversos sistemas funcionales de la ciudad y, en cierto modo, evidencia toda su emblemática complejidad, la riqueza y cantidad de encuentros y relaciones que potencia y que ofrece o, mejor dicho, intenta ofrecer al ciudadano. Pero al mismo tiempo, el Tergesteo, en la concreta materialización de esta riqueza de vida, realiza en sí mismo la consumación de la ciudad.

La construcción de la ciudad (por Städtebau, siguiendo a Camillo Sitte), a pesar de ser un fenómeno de mercados del suelo y de los edificios, de técnicas, de emplazamientos, de composición, a pesar de estar fundamentada en la humana necesidad de transformar la tierra cultivándola arquitectónicamente, alcanza de nuevo una dimensión simbólica.

El profano sostiene que la historia del urbanismo y la historia de la arquitectura ofrecen certezas, hechos complejos pero precisos. Nada más lejos de la realidad; cada dato concreto, una vez agotada su materialidad se convierte en un fantasma transparente. Como el Tergesteo, que, por su propio nombre (2), aparece, como Svevo o Joyce, como una mónada abierta pero siempre una mónada dispuesta a agrupar en sí misma todo el mundo (toda la ciudad) con sus ansias de ser "personaje emblemático" de la complejidad.

El señor F.E. Blitz, propietario del Sanatorio Radabeul, cerca de Dresde, en su nueva *Medicina Natural*, de la cual es también editor, en Lipsia, citando los principios de la frenología moderna del profesor Gall de Viena y del profesor Ulbruch de Berlín, colocó a arquitectos, fotógrafos y oficiales de correos en una misma clase antropológica, caracterizada por su frente amplia y su pulcritud en el vestir.

Ordenado y paciente por naturaleza, el arquitecto, como el oficial de Correos confronta, ordena, sistematiza los elementos arquitectónicos, los clasifica en relación a las propiedades geométricas de las figuras y de los sólidos elementales, descubre las reglas sintácticas, los trazos regulares, las relaciones de proporcionalidad.

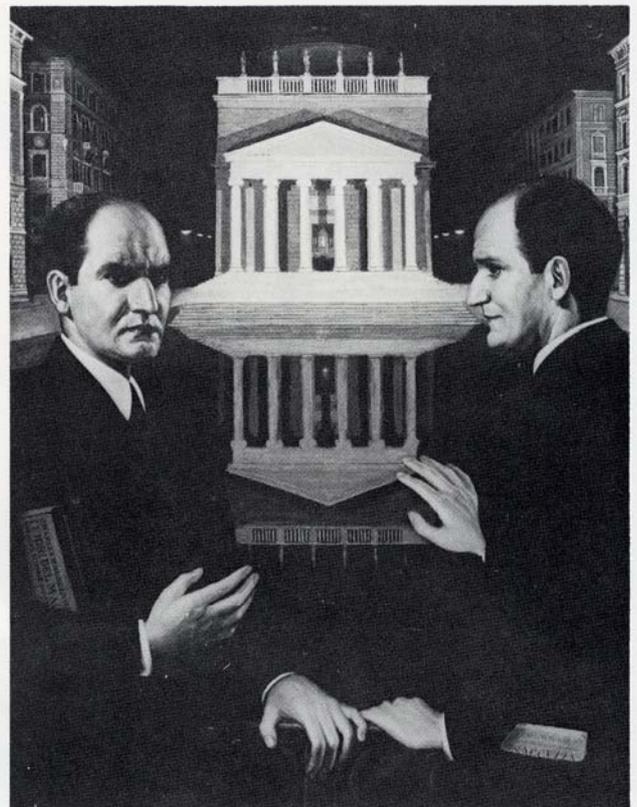
Con estos propósitos parte Schinkel hacia Italia, y allí estudiará, clasificará, verificará los monumentos.

También Pietro Nobile, entre 1800 y 1806, está en Roma para rediseñar, analizar, clasificar. De su obra surgirá un extraño reportaje publicado más tarde con el título de "Proyectos de varios monumentos arquitectónicos pensados para celebrar el triunfo de los augustos aliados, la paz, la concordia entre los pueblos y la renaciente felicidad de Europa en el año 1814".

Tendrá consigo, además, las pruebas de la existencia de "modelos" (folios y más folios de análisis de rasgos fisonómicos—perfiles, cabelleras, narices, ojos, bocas—de la pintura renacentista y clásica; folios y más folios de lectura comparada de cada una de las partes—capiteles, columnas, frontones, juegos de luces, elementos pintorescos—extraídas de los monumentos de la capital).

Desarmando las obras de otros o redescubriendo las ruinas de la ciudad, Nobile, como Schinkel, asume a los treinta años la certeza de que el conjunto de reglas, leyes y artificios que se pueden transmitir podría constituir un tratado, el Tratado sobre las medidas de la antigüedad, menos mecánico, menos ingenio que las series comparativas de Durand, aunque basado en la pericia del dibujo, en la claridad y simplicidad del conocimiento analítico.

La frenología, en tanto que disciplina científica, está hoy ya pasada de moda y no se qué puede decir la psiquiatría moderna de la mente del arquitecto. Dejando aparte la amplitud de la frente, con el oficial de correos no tiene en común más que su propensión a continuos retrasos.



■ Cesare Sofianopulo (1889-1968). *Autorretrato (o Autorretrato dualista, Autorretrato pirandelliano y Mi imagen)*. Oleo sobre tela, 96 x 117 cm. 1930.

Se nos admira mucho más hoy, en la era postmoderna, de lo que se admiraba a los infelices autores del s. XIX, que han dejado incompletos utópicos trabajos de los cuales no pocos quisieran lograr una síntesis. Los tratados siempre intentados y siempre inconclusos de Schinkel, Nobile, Semper, la cita que se repite con el paso de los años en los monumentos italianos, son formas diversas de una enésima y faustiana ansia de inmortalidad.

En los hechos, en los proyectos, se petrifican las ideas sobre la ciudad, pero en el momento de describir su transformación se puede hablar sólo de los recursos gracias a los cuales la ciudad se manifestó.

Pero, ¿y el verdadero retrato, la esencia de la ciudad? ¿Esencia o substancia?

Si el lector, gentilmente, quiere tomar aliento conmigo y recorrer de una sola vez todo el itinerario triestino, intentaré una nueva síntesis: desde 1768 hasta nuestros días podremos ver discurrir primero los dibujos fantásticos, montajes y superposiciones que acompañan las ediciones del arqueólogo y esteta Johan Joachim Winckelmann; después, la escena de su asesinato, obra de un arcángel, quizá un travestido, quizá un agente de los Padres Jesuitas, y el oscuro nombre del puerto de Trieste conocido por primera vez por méritos propios en toda Europa; más adelante las leyes de la Ilustración y la tolerancia hacia los criminales y los extranjeros (judíos, griegos, serbios ortodoxos), la afluencia de capital, los turbantes y los fez en la iconografía de la prensa y en la realidad, una ciudad que se engalana, un *outil* para la casa real y para mercaderes protegidos y después... después la mundanidad importada con los prófugos de la Revolución Francesa, la dureza del dominio napoleónico, la soberanía del espíritu de Canova, la solución en las relaciones dominante-dominado (como en los tiempos de Apollodoro, cuando la publicación de los *Hronika* significa mediatizar la conquista militar romana con el esplendor de la actividad artística helénica tres siglos anterior) consistente en la elección de una superposición en la ciudad-puerto de 1700, en las primeras villas clásicas... en definitiva: la unificación de lo heterogéneo en medio de la *koiné* neoclásica.

En 1854, el humanista Domenico Rossetti tiene la oportunidad de proponer a los soberanos de toda Europa un conjunto de actos en memoria del héroe-fundador; es el concurso para la construcción del Mausoleo de Johan Joachim Winckelmann. Karl Friederich Schinkel había ya persuadido en Berlín al copríncipe de la oportunidad de participar en el concurso.

La ciudad es sede de grandes festejos.

De entre los arquitectos ticineses, uno que reúne la condición de primer maestro, la de primer constructor, la de primer estilista, del Soberano, el arquitecto Pietro (von) Nobile, construirá el Templo Católico, de planta basilical, al fondo de la perspectiva del puerto-canal que penetra en el retículo hipodámico de la nueva ciudad.

Y de repente, el eclecticismo.

Diez años después, en 1858, el berlinés Friederich Hitzig, de la tercera generación de alumnos de Schinkel, construirá la villa romana vertical del (barón) veneciano Pasquale Revoltella. El milanés Carlo Maciachini construirá la iglesia serboortodoxa de San Spiridione (1861-1869). Ruggero y Arduino Berlam, en el primer decenio del novecientos realizarán una excepcionalmente rica y hermosa Sinagoga de los Judíos en estilo sirio.

Las naciones, lo heterogéneo, el cosmopolitismo, tienen de nuevo el viento a favor. El Imperio no impone un único modelo cultural sino que tolera todo aquello que pueda favorecer el resurgimiento de las raíces populares y nacionales de Europa en el marco de una representación urbana de la diversidad. En el Teatro Urbano aparecen personajes estereotipados, auténticas máscaras en traje de gala que se inclinan las unas ante las



■ Vittorio Bolaffio. El poeta Umberto Saba. Oleo sobre tela, 75 x 100 cm. 1923.

otras en el respeto de una común exigencia de *décor urbain*. En las bibliotecas y al alcance de los constructores, junto con los diseños de Schinkel y Gilly, se hallan los manuales de Jean-Nicolas-Louis Durand y el *Diccionario de arquitectura* de Quatrenne de Quincy, su teoría "de la imitación". También, pero un poco más lejanas, las teorías de Blondel.

Aunque el filón lombardo-veneto constituya para los ticineses y friulanos, constructores de Trieste, su alimento básico a la hora de edificar, no hay que olvidar el papel fundamental de la revalorización moral y estética del clasicismo —de ascendencia germánica— y la elaboración de una tratadística racionalista sobre el arte de construir edificios públicos y ciudades, de marcado acento francés, estrechamente vinculadas entre sí.

Lo vemos de forma airosa y simpática en las obras de los más provincianos, Pertsch, Buttazzoni, Valle; en un modo más austero en la obra del profesor Nobile.

Por lo poco que conozco de su tratado inacabado, sé que éste traslada el moderno y típicamente vienés debate de la percepción visual de los detalles a la teoría de la superposición de Canova y a las cuestiones de geometría descriptiva y perspectiva de las escuelas politecnicas.

La ciudad tiene ahora a su disposición un sinfín de modelos culturales, se puede establecer libremente, tanto en el sector privado como en el sector público, una dimensión planetaria del conocimiento. Estamos ante la ciudad burguesa, realización anticipada, feliz y plebeya, de la ingenua "cité mondiale" de Le Corbusier.

Retrato y realidad, sin embargo, guardan poco parecido entre sí.

Éso quiere decir que las fábulas y los símbolos de la ciudad de Winckelmann no responden a todos los interrogantes. Resta el enigma, un cierto *suspense*, el misterio.

Después de todo hoy, una vez más, nuestra cultura ya no expresa angustia por verdades reveladas o razones escondidas, ni nosotros somos ya viejos maestros en favor de una lógica esquemática o de razones hagiográficas.

Nuestro maestro, por todo cuanto se refiera a la relación entre lógica y representación, es Girolamo De Chirico.

De Chirico nos dice que "LA OBRA DE ARTE NO SERA NUNCA UNA COPIA EXACTA DE LA REALIDAD, APENAS SE LE PARECERA COMO SE PARECE EL ROSTRO DE ALGUIEN VISTO EN SUEÑOS AL DE ESA PERSONA EN LA REALIDAD".

Así sea para la ciudad de Winckelmann, para el retrato de Trieste, un rostro conocido, mutable, amado, rozado apenas por el esbozo de una tímida caricia.

(1) N.T.: "¡que viene la "señora" Schmitz!"

(2) N.T.: Tergesteo: en dialecto triestino, nativo de Trieste.



■ El Canal Grande.