

# Las ideas y los instrumentos específicos del proyecto arquitectónico: Giuseppe Terragni frente a la ortodoxia del Movimiento Moderno.

Por Francisco J. Acosta Llera

Director de Tesis: Vicente Mas Llorens. Doctor Arquitecto y Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAV. Director de la ETSAV.

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA  
DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS  
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO  
DE PROYECTOS  
ARQUITECTÓNICOS

VALENCIA JUNIO 2015

A Remedios y José.  
Esposa e hijo.

El trabajo desarrollado en la presente tesis doctoral no hubiese visto la luz sin el compromiso y apoyo incondicional demostrado por su director, Vicente Mas Llorens. En todo el proceso de elaboración, sus reflexiones han servido de guía fundamental en los momentos de mayor dificultad. De ahí, esta muestra de gratitud, pequeña, si la comparamos con la dedicación y el tiempo invertido. Su amistad, resulta reconfortante.

A Joaquim Iborra Posadas, por haberme enseñado el verdadero significado de la palabra constancia. A todo el personal presente y pasado de L' Eixample Arquitectes Associats, por su insistencia y tolerancia. Especial agradecimiento a Ángeles Pastor Sánchez. Sin ella, todo hubiese sido más difícil.

A todos los profesores y personal del Departamento de Proyectos Arquitectónicos, en especial, a Rosa. Al *Archivio Giuseppe Terragni* por las facilidades otorgadas.

A mi madre, por enseñarme el verdadero valor de las cosas.

A mis hermanos Pilar, Manolo y José María, a los cuales siempre tengo y he tenido presentes.

A la dirección y a todo el personal de la *Residence Diaz*, en Como. Siempre me sentí en casa, pudiendo desarrollar gran parte de esta investigación entre sus paredes.

A todos los compañeros y compañeras de viaje, por haber recibido cariño y comprensión a raudales. Ellos y ellas se reconocen en estas líneas.

Valencia Junio 2015

## **CAPÍTULO 0**

### **0. RESUMEN Y PREÁMBULO.**

12

0.1 RESUMEN.

13

0.2 RESUM.

16

0.3 ABSTRACT.

19

0.4 PREÁMBULO.

21

## **CAPÍTULO I**

### **1. INTRODUCCIÓN.**

22

1.1 CONSIDERACIONES GENERALES. OBJETIVOS	23
1.2 ACOTACIÓN.	29
1.3 LOS MÉTODOS.	31
Vida y obra.	32
El estado de la cuestión. Referentes y modelos.	33
Análisis.	34
1.4 FUENTES.	36
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>2. GIUSEPPE TERRAGNI.</b>	<b>44</b>
2.1 VIDA CORTA. OBRA DENSA.	45
Esquema Biográfico.	50
2.2 OBRA COMPLETA	76
Introducción.	
2.3 OBRAS, PROYECTOS Y CONCURSOS.	78
2.4 DISEÑO INDUSTRIAL	93

2.5 OBRA GRÁFICA	96
------------------	----

## **CAPÍTULO III**

<b>3. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS.</b>	104
3.1. CASA DEL FASCIO DE COMO. DE- CONSTRUCCIÓN.	105
3.2. DANTEUM.	133
3.3. NOVOCOMUN.	146
3.4. PARVULARIO SANT' ELIA. ESCUELA ABIERTA.	157

## **CAPÍTULO IV**

<b>4. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.</b>	161
4.1 NOVOCOMUN.	163
(1) Inicio.	165
(2) Función.	177
(3) Estructura.	181
(4) Materialidad.	187
4.2 CASA DEL FASCIO.	190
(1) Inicio.	193
(2) Función.	207

(3) Estructura.	211
(4) Materialidad.	221
<b>4.3 PARVULARIO SANT' ELIA. ESCUELA ABIERTA.</b>	<b>234</b>
(1) Inicio.	236
(2) Función.	242
(3) Estructura.	247
(4) Materialidad.	262
<b>4.4 DANTEUM.</b>	<b>265</b>
(1) Inicio.	268
(2) Función.	280
(3) Estructura.	293
(4) Materialidad.	301

## **CAPÍTULO V**

### **5. EXPERIMENTACIÓN.**

#### **LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN.**

#### **COMPARATIVAS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.** 304

##### 5.1. OBJETIVO. 305

##### 5.2. RELACIONES PROYECTUALES Y COMPOSITIVAS ENTRE LA CASA DEL FASCIO Y EL DANTEUM. 306

##### Introducción. 306

Relaciones.	306
5.3. SÍNTESIS DE LOS ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.	319
Introducción.	
5.4. CASA DEL FASCIO. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.	321
5.5. DANTEUM. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.	333
5.6. COMPARATIVA DE LOS ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.	344
 <b>CAPÍTULO VI</b>	
<b>6. EXPERIMENTACIÓN. CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO. COMPARATIVAS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.</b>	
6.1. OBJETIVO.	350
6.2. RELACIONES PROYECTUALES Y COMPOSITIVAS ENTRE EL NOVOCOMUN Y EL PARVULARIO SANT`ELIA.	351
6.3. NOVOCOMUN. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.	353
	356

6.4. PARVULARIO SANT'ELIA. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.	366
6.5. COMPARATIVA DE LOS ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.	375

## **CAPÍTULO VII**

<b>7. CONCLUSIONES. NOTA FINAL.</b>	<b>380</b>
7.1. (.....) <b>la arquitectura como representación</b>	383
7.2. (.....) <b>génesis proyectuales</b>	386
7.3. NOTA FINAL.	390

## **BIBLIOGRAFÍA.**

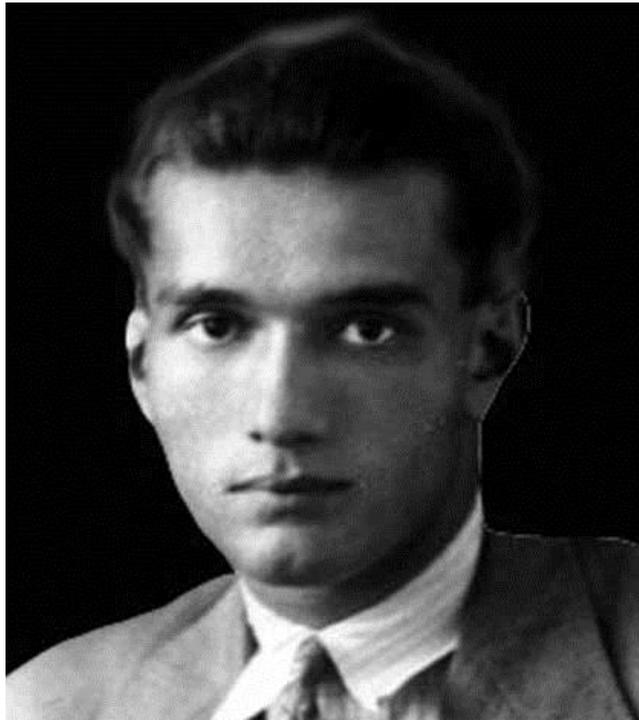
LIBROS DE CONSULTA, HISTORIA Y CRÍTICA ARQUITECTÓNICA.	393
CARTAS Y ESCRITOS DE GIUSEPPE TERRAGNI.	403
ARTÍCULOS.	408
PUBLICACIONES EN GENERAL	414

**APÉNDICES.**

TERRAGNI, Giuseppe, LINGERI, Pietro. <i>Relazione sul Danteum.</i>	420
APÉNDICE I	422
APÉNDICE II	426
EISENMAN, Peter. <i>Giuseppe Terragni Transformations Decompositions Critique.</i>	434
APÉNDICE III. Extractos.	436



# 0



## **0. RESUMEN Y PREÁMBULO.**

- 0.1. RESUMEN.
- 0.2. RESUM.
- 0.3. ABSTRACT.
- 0.4. PREÁMBULO.

## 0.1. RESUMEN.

Es difícil aproximarse a la figura de Giuseppe Terragni sin tener en cuenta el marco político- social que lo envolvía. En su voluntad de expresar un nuevo orden artístico y político, intervino en las polémicas estéticas y en la vida pública con idéntica pasión. Su obra ha sido, hasta hace bien poco, fuente permanente de incomodidad crítica por sus vínculos, sentidos en profundidad, con el fascismo mussoliniano. Su hermano, el alcalde fascista de Como y Margherita Sarfatti, amante de Mussolini, marcan sus encargos profesionales. Hombre de elevada moral, artista sensible y ardiente fascista, es uno de los protagonistas más importantes de la arquitectura moderna italiana. La vida de Terragni está ligada a Como. El estudio- laboratorio de los hermanos Terragni en *Vía Indipendenza 23*, es un lugar de encuentro y discusión para el grupo de artistas e intelectuales de Como, entre los que se encuentran Mario Radice, Marcello Nizzoli, Manlio Rho y Carlos Badioli. También estará Pietro Lingeri, querido amigo y colega. Todos quedarán unidos a Terragni de una manera u otra a lo largo de toda su vida profesional.

La tesis, en primer lugar, investiga en profundidad las relaciones entre principios teóricos y métodos proyectuales, ahondando en el papel de la arquitectura como representación, utilizando para ello la Casa del Fascio y el Danteum. Realiza análisis arquitectónicos de las mismas, centrados en los objetivos iniciales, pero sin obviar cualquier otro estímulo. Estos análisis, realizados mediante elaboraciones de planos y esquemas, constituyen documentos gráficos que aportan un mayor entendimiento

de la obra de Giuseppe Terragni. Los datos obtenidos de dichos análisis, se ordenan en cuadros comparativos, que permiten poner de manifiesto aquellas cuestiones buscadas. La Casa del Fascio y el Danteum, identifican claramente la política de transparencia de la revolución fascista, basando su nexo de unión en la abstracción. La investigación demuestra la relación directa entre los conceptos arquitectónicos usados por Terragni y los principios teóricos que sustentaban su creencia en la revolución fascista y sin los cuales, su obra no existiría. La tesis no elude, en modo alguno, esta cuestión, sino más bien al contrario, plantea de la misma, uno de sus objetivos, poniendo luz e investigando la correlación, que en este caso es directa, entre la militancia política e ideológica y la arquitectura resultante. La inexistencia de formalismo alguno en ambos edificios aumenta su papel representativo, recorriendo ampliamente el trabajo esta cuestión, significándola como un elemento proyectual clave. Ambos proyectos pertenecen al mundo de los significados. Significados complejos y de lecturas múltiples, muy dados a interpretaciones erróneas o contradictorias, que subscriben la importancia de la obra de Terragni.

En segundo lugar, la investigación, utilizando el Novocomun y el Parvulario Sant'Elia, busca las génesis proyectuales de ambos, partiendo del primer borrador, comparando soluciones a problemas específicos e intentando extraer las ideas en ellos contenidas. Se trata de poner especial atención en aquellos momentos en que el arquitecto pasa de una idea a otra y de entender y manifestar algunas de las razones que producen estos cambios. Esta tesis manifiesta que a pesar de sus diferencias, la proximidad entre el Novocomun y el Parvulario Sant'Elia, resulta

evidente. Ambos son manifiestos contruidos. El Novocomun es la primera síntesis construida de los escritos del *Gruppo 7*. Es en el Parvulario Sant'Elia, donde Terragni construye la mayoría de elementos que, constituyen el vocabulario fundamental del movimiento moderno, enriqueciéndolo con aportaciones personales muy singulares. Son, probablemente ambos, dos de los edificios menos contextualizados a nivel político y, por ello y, en contraposición con la Casa del Fascio y el Danteum, los que permiten un análisis más puramente arquitectónico, siempre evidentemente, con las limitaciones oportunas. El punto de partida mediante el cual puede iniciarse una lectura de la construcción metodológica de sus proyectos, está claramente determinado – aunque de forma parcial – por la naturaleza de ambos y, también, por las distintas bases teóricas con las cuales, entre otras cuestiones, fueron concebidos. Ello permite un estudio más analítico que en las dos primeras obras, sin ser ello, ni mejor ni peor, sino distinto y por tanto, complementario y enriquecedor.

## 0.2. RESUM.

És difícil aproximar-se a la figura de Giuseppe Terragni sense tindre en compte el marc politicosocial que ho embolicava. En la seua voluntat d'expressar un nou orde artístic i polític, va intervindre en les polèmiques estètiques i en la vida pública amb idèntica passió. La seua obra ha sigut, fins fa ben poc, font permanent d'incomoditat crítica pels seus vincles, sentits en profunditat, amb el feixisme mussoliniano.

El seu germà, l'alcalde feixista de Como i Margherita Sarfatti, amant de Mussolini, marquen els seus encàrrecs professionals. Home de llevada moral, artista sensible i ardent feixista, és un dels protagonistes més importants de l'arquitectura moderna italiana. La vida de Terragni està lligada a Como. L'estudi-laboratori dels germans Terragni en *Via Indipendenza* 23, és un lloc de trobada i discussió per al grup d'artistes i intel·lectuals de Como, entre els que es troba Mario Radice, Marcello Nizzoli, Manlio Rho i Carlos Badioli. També estarà Pietro Lingeri, benvolgut amic i col·lega. Tots quedaran units a Terragni d'una manera o una altra al llarg de tota la seua vida professional.

La tesi, en primer lloc, investiga en profunditat les relacions entre principis teòrics i mètodes projectuals, aprofundint en el paper de l'arquitectura com a representació, utilitzant per a això la Casa del Fascio i el Danteum. Realitza anàlisis arquitectòniques de les mateixes, centrats en els objectius inicials, però sense obviar qualsevol altre estímul. Estes anàlisis, realitzats per mitjà d'elaboracions de plans i esquemes, constitueixen documents gràfics que aporten un major enteniment

de l'obra de Giuseppe Terragni. Les dades obtingudes de dit anàlisi, s'ordenen en quadros comparatius, que permeten posar de manifest aquelles qüestions buscades. La Casa del Fascio i el Danteum, identifiquen clarament la política de transparència de la revolució feixista, basant el seu nexa d'unió en l'abstracció. La investigació, demostra la relació directa entre conceptes arquitectònics usats per Terragni i els principis teòrics que sustentaven la seua creença en la revolució feixista i sense els quals, la seua obra no existiria. La tesi no eludix, de cap manera, esta qüestió, sinó més aïna al contrari, planteja de la mateixa, un dels seus objectius, posant llum i investigant la correlació, que en aquest cas és directa, entre la militància política i ideològica i l'arquitectura resultant. La inexistència de cap formalisme en ambdós edificis augmenta el seu paper representatiu, recurrent àmpliament el treball esta qüestió, significant-la com un element clau. Ambdós projectes pertanyen al món dels significats. Significats complexos i lectures múltiples, molt donats a interpretacions errònies o contradictòries, que subscriuen la importància de l'obra de Terragni.

En segon lloc, la investigació, utilitzant el Novocomun i el Parvulario Sant'Elia, busca les gènesis projectuals d'ambdós, partint el primer esborrany, comparant solucions a problemes específics i intentant extraure les idees en ells contingudes. Es tracta de posar especial atenció en aquells moments en què l'arquitecte passa d'una idea a una altra i d'entendre i manifestar algunes de les raons que produïxen estos canvis. Esta tesi manifesta que a pesar de les seues diferències, la proximitat entre el Novocomun i el Parvulario Sant'Elia, resulta

evident. Ambdós són manifestos construïts. El Novocomun és la primera síntesi construïda dels escrits del *Gruppo 7*. És el Parvulario Sant'Elia, on Terragni construeix la majoria d'elements que, constitueixen el vocabulari fonamental del moviment modern enriquint-ho amb aportacions molt singulars. Són, probablement ambdós, dos dels edificis menys contextualitzats a nivell polític i, per això i, en contraposició a la Casa del Fascio i al Danteum, la qual cosa permeten una anàlisi més purament arquitectònic, sempre, evidentment, amb les limitacions oportunes.

El punt de partida per mitjà del qual pot iniciar-se una lectura de la construcció metodològica dels seus projectes, està clarament determinat- encara que de forma parcial-per la naturalesa d'ambdós i, també per les distintes bases teòriques amb les quals, entre altres qüestions, van ser concebuts. Això permet un estudi més analític que en les dos primeres obres, sense ser això, ni millor ni pitjor, sinó distint i per tant, complementari i enriquidor.

### 0.3. ABSTRACT.

It's important to know the political and social life to Giuseppe Terragni. He wanted to express the new artist and political order. He takes part in controversial design and in his public life. His work has been, until recently, a critical for his links with fascism the mussolini. His brother, the fascist mayor of Como, and Margherita Sargatti, Mussolini's lover, they make possible orders of Terragni. He was a high moral, sensitive artist and fascist. He was the most important on Italian modern architecture. The Terragni's life is connected to Como. The study - laboratory from The Terragni brothers in *Via Independeza 23*, is a place to meet and discuss for the group of artist and intellectual to Como, such as Mariano Radice, Marcello Nizzoli, Manlino Rho and Carlos Badiali. Also Pietro Lingeri, the best friend to Terragni. All of them will be on his professional life.

First, the thesis investigates relations between theoretical principles and projects methods, delving in architecture, using the Casa del Fascio and the Danteum. He made architectonic analysis, centered initial objectives, without forgetting any other stimulus. This analysis made with planes and schemes, are graphics documents that help to understand the work to Giuseppe Terragni. The data obtained with the analysis, is sorted in comparative tables that explaining the matters sought. The Casa del Fascio and the Danteum identify with the policy of the fascist revolution, basing its link in abstraction. Research shows a direct relationship between architectural

ideas of Terragni and theoretical principles of the Fascist revolution, without them, his work wouldn't exist. The thesis presents the direct relation between political activism and the resulting architecture. The formalist absence between the two buildings increases their representative role. Both projects belong to the world of meaning. These meanings are complex and multiple readings, are very prone to erroneous or contradictory interpretations, endorsing importance of the importance of the work of Terragni.

Second, research, using the Novocomum and the Parvulario Sant'Elia, looks for projectual genesis of the two, start with the first drawing, solutions to problems are compared and try to extract the ideas of both. It's pay close attention to the times when the architect pass from one idea to another and also to understand some of the reasons that cause these changes. This thesis shows that despite their differences, there is a resemblance between the Novocomum and the Parvulario Sant'Elia. Both were built. The Novocomum is the first built in the writings of *Gruppo 7*. The Parvulario is where Terragni built most elements of his vocabulary with very unique synthesis. Probably the two buildings are the least politically contextualized and the opposite happens in the Casa del Fascio and Danteum, which are a purely architectural analysis. The starting point may be initiated by a reading of the methodical construction of their projects, is clearly determined by the nature of both, and with the different theoretical basis with they were made, with appropriate limitations. This allows a more analytical study that in the first two works, are neither better nor worse, just different, complementary and enriching.

#### 0.4. PREÁMBULO.

El trabajo de investigación que se inicia, parte de la premisa fundamental de arrojar luz, por muy modesta que esta sea, sobre la obra y la figura de Giuseppe Terragni, intentando también, ser la punta del hilo conductor que a otros pueda servir para distintos menesteres. Además pretende centrar el debate sobre su arquitectura, mediante la selección y crítica de los escritos publicados, prestando especial atención a aquellos referidos a las obras que serán objeto de esta investigación. Pretende enriquecer a su autor, en su labor de arquitecto, aportándole nuevos conocimientos que, probablemente, no podría obtener sin la dedicación que requiere su elaboración y que, además, esperar poder transmitir.

Las obras que analizará la presente tesis corresponden a distintas épocas creativas, que abarcan desde 1927 a 1939, la mayor parte de la carrera profesional de Terragni. Es uno de los objetivos fundamentales a la hora de elegir obras del arquitecto italiano, el intentar recorrer su obra mediante la elección de un grupo significativo, suficientemente heterogéneo y variado, que pueda orientarnos claramente hacia sus ideas y los instrumentos específicos de sus proyectos arquitectónicos.

Este trabajo, parafraseando a Peter Eisenman, será el trabajo de dos arquitectos, el uno y el otro. Ambos proyectarán conocimientos, el uno sobre el otro.

# 1



## **1. INTRODUCCIÓN.**

1.1 CONSIDERACIONES GENERALES. OBJETIVOS

1.2 ACOTACIÓN.

1.3 LOS MÉTODOS.

Vida y obra.

El estado de la cuestión. Referentes y modelos.

Análisis.

1.4 FUENTES.

## 1. INTRODUCCIÓN.

### 1.1 CONSIDERACIONES GENERALES. OBJETIVOS.

La trayectoria vital del arquitecto italiano Giuseppe Terragni por intensa, coherente y fascinante, llamó mi atención en segundo curso de carrera, en el desarrollo de la asignatura de Elementos de Composición. No era un autor, digamos seguido, con suficiente profundidad y entusiasmo por profesores y alumnos, que nos debatíamos entre nuestras filias y fobias por las figuras de Le Corbusier y Mies. Un autor, Terragni, que nunca estuvo adscrito a la ortodoxia del *Movimiento Moderno*, que la mayoría de sus proyectos no fueron construidos<sup>1</sup> y que, además, creía firmemente en los principios del movimiento fascista italiano, no era una figura atrayente ni en España ni el resto de Europa, a principios de los ochenta. A esto se unía: *La falta de una Historia del Movimiento Moderno escrita con un espíritu crítico más libre y menos olvidadizo y la postura reiterativamente miope de algunos críticos*<sup>2</sup> (.....), que sistemáticamente dejaba fuera de la escena a aquellos arquitectos de difícil catalogación como Terragni cuya obra posee una calidad y un atractivo singular probablemente por combinar las teorías racionalistas y sus métodos con un poso de clasicismo particular que lo dirige, en algunas de ellas, a la abstracción más radical. Esta obra, no admite el reduccionismo limitado de lo *moderno*.

La metodología necesaria para establecer las relaciones existentes entre las ideas y los instrumentos específicos del proyecto arquitectónico, en la obra de Giuseppe Terragni, es un tema que nos atrae especialmente, que puede ofrecer

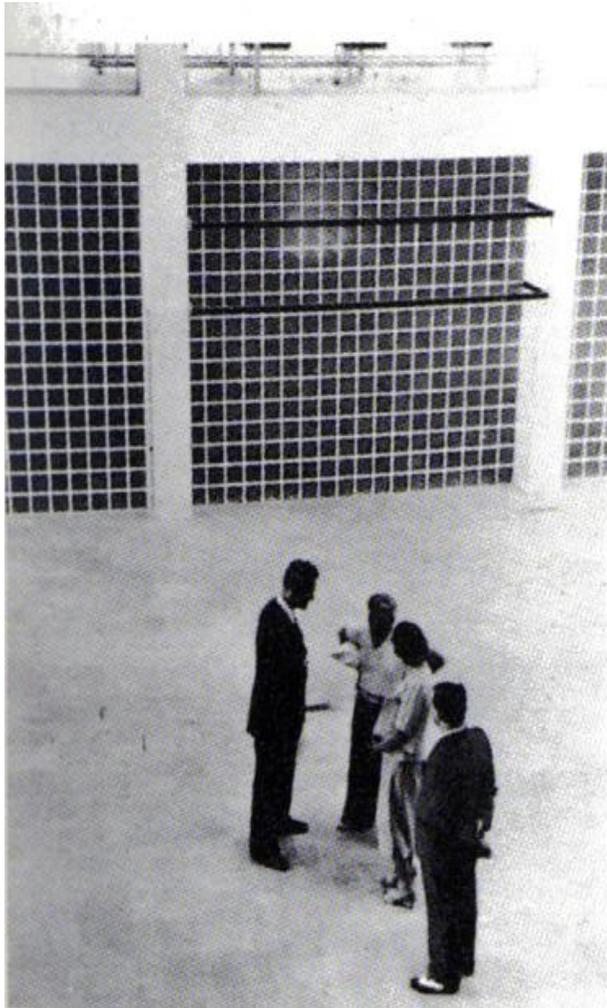


Terragni en la casa del Fascio.Ciucci, 1997,206.

(1) De 85 referencias aparecidas en el *Índice de las obra*, a cargo de Elena Fontana, en Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997.Pág.649 a 651, 48 de ellas no fueron realizadas.

(2) *2C Construcción de la ciudad* 20- 21, 1982. Editorial, Pág. 3.

## INTRODUCCIÓN



Giuseppe Terragni, Paola Masino, Arturo Martini y Massimo Bontempelli en el salón asambleas de la Casa del Fascio de Como en 1936. Catálogo, 1996, 209.

nuevas aportaciones y permite intentar profundizar en la manera de trabajar de un arquitecto vinculado y comprometido con nuevas vías de experimentación. Analizaremos estas, unidas a sus personales teorías implícitas en textos y dibujos. Desde muy joven, Giuseppe Terragni se vio influenciado por el ambiente dominante en Europa. Sus experiencias de renovación de la arquitectura están ligadas a las experiencias de renovación del movimiento moderno en su práctica y en su teoría, sin olvidar las singularidades que la Italia de Mussolini presentaba puesto que su régimen ya se había instaurado antes de la llegada del movimiento moderno a Italia. El 30 de Octubre de 1922 recibió el encargo de formar gobierno. Y este es un punto importante, la unión entre revolución fascista y arquitectura, que marcará de forma constante la corta trayectoria profesional de Terragni<sup>3</sup> y que tendremos que observar sin perjuicios siendo plenamente conscientes de que *Terragni construye moralmente, autónomamente, el papel revolucionario de la arquitectura.*<sup>4</sup>

Es importante manifestar que su fascismo militante lo vivió (.....) *de un modo más inocente, ingenuo y menos crítico, por lo que el choque que sufrió con la realidad después de la campaña de Rusia le llevó a una crisis muy profunda y a una muerte quizá voluntaria.*

*Terragni aunque en política pudiera parecer ingenuo y poco crítico, en arquitectura era extraordinariamente crítico, muy duro y agresivo.*<sup>5</sup>

Si repasamos la obra de Terragni desde sus inicios en 1925-26 con el proyecto para la casa del pintor Piero Saibene en Como hasta 1943, año de su fallecimiento, nos

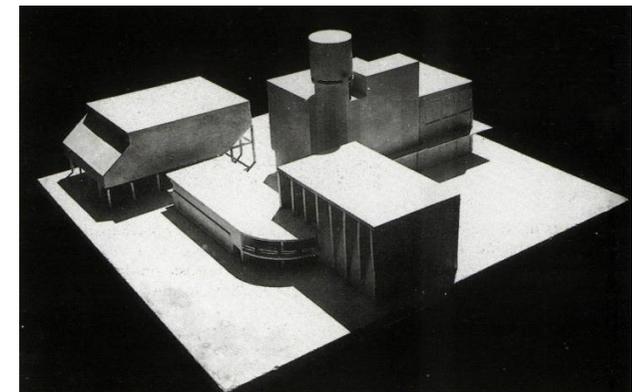
(3) Si tomamos como inicio de su obra el proyecto para la casa Saibene en Como, 1925-26, tan solo dieciocho años.

(4) Enrico Mantero. *EL "LABORATORIO" DE GIUSEPPE TERRAGNI. 2C Construcción de la ciudad*, 20- 21, 1982. Pág. 57.

(5) Ignazio Gardella, *Un recuerdo*. Artículo incluido en: Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág.7

encontramos con una enorme carga de investigación arquitectónica. Terragni poseía, en vía *Indipendenza 23*, en Como, lugar donde se ubicaba su estudio y casa familiar, un verdadero *laboratorio* de nuevas ideas arquitectónicas, siendo sus participaciones en exposiciones y concursos, básicas para su experimentación, siempre realizada con los elementos propios del proyecto arquitectónico. Es precisamente en una exposición, la *III Biennale di Monza* en la primavera de 1927 y dentro de la sala correspondiente a los proyectos del *Gruppo 7*, donde Terragni presenta su maqueta en yeso para el proyecto de una fábrica para la producción de gas en Como considerado como (...) *el singular y sorprendente debut de Terragni en la escena arquitectónica internacional*,<sup>6</sup> demostrando la enorme importancia de estos acontecimientos, dado su carácter innovador y en algunos casos revolucionario y transgresor, en la evolución y el desarrollo de la arquitectura del siglo XX. Esta tesis abordará los resultados de esas experimentaciones que también van unidas a las reflexiones teóricas contenidas en escritos y publicaciones.

Es amplio el número de autores que han abordado la vida y obra de Terragni. No es objetivo de este trabajo enumerar con exactitud todas las distintas opiniones vertidas sobre él aunque, necesariamente, haya que contrastar algunas, las más alejadas de la historiografía, las más centradas en procesos metodológicos proyectuales.<sup>7</sup> En ellas se apoyará el estudio para avanzar en la investigación, sin olvidar en modo alguno la singularidad histórica de la época en la que nacieron y se desarrollaron las nuevas ideas. Estas, habrá que entenderlas lejos del sentido homogéneo, coherente,



Proyecto para un taller de gas en Como, 1927.  
Catálogo, 1996, 39.

(6) Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág. 314.

(7) La más extensa hasta la fecha es la obra de Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations Decompositions Critiques*, The Monacelli Press, New York, 2003, que analiza con una profundidad admirable la Casa del Fascio y la Casa de alquiler Giuliani Frigerio.

## INTRODUCCIÓN



Terragni junto a Le Corbusier y Bardi en el puente del Patris II, rumbo a Atenas, 1933. Ciucci, 1997, 82.

continuo e igualitario que algunos críticos otorgan al *Movimiento Moderno* y en concreto al racionalismo.

La necesidad de dotar a este trabajo de un marco histórico comprensible y veraz, nos lleva a iniciarlo en el año 1926. En diciembre de este año aparece el manifiesto *I.Arquitectura*, del *Gruppo 7*, publicado en *La Rassegna Italiana*<sup>8</sup>. Estos escritos que el *Gruppo 7*<sup>9</sup> publica, enlazan claramente a estos apasionados jóvenes con lo que está ocurriendo en el resto de Europa. No quieren que Italia quede postergada a pesar de su consciencia plena sobre la singularidad política y económica de su país o quizás por ello. El “*espíritu nuevo*” del que hablan es evidentemente el mismo espíritu que recorría Europa, pero con matices: *La nueva generación parece proclamar una revolución arquitectónica: revolución aparente. Un deseo de verdad, de lógica, de orden, una lucidez con sabor a helenismo, éste es el verdadero carácter del espíritu nuevo.*<sup>10</sup>

Criticán claramente los modos de las vanguardias pero intentan mantenerse dentro de un clima moderado que no alarme, al menos inicialmente, al público en general. Esta actitud, debida en parte a que, como decía Alberto Sartoris (...) *El alma del grupo era Rava, que lo representaba con inteligencia en el campo organizativo, literario e intelectual. El Grupo 7 era él, sólo él,*<sup>11</sup> manifiestamente burguesa, (...) en 1928 en la *primera Exposición de Arquitectura Racional, en el Palacio de Exposiciones de Roma, no*

(8) Manifiestos del Gruppo 7: *I. Arquitectura*. Publicado en *La Rassegna Italiana*, diciembre 1926. Reeditado en *Giuseppe Terragni: Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982, pág. 39.

(9) Diciembre de 1926 hasta Mayo de 1927, mediante cuatro notas publicadas en *Rassegna Italiana*, a saber: *I. Arquitectura*, diciembre 1926. *II. Los extranjeros*, febrero de 1927. *III. Improvisación, incomprensión, prejuicios*, marzo de 1927. *IV. Una nueva edad arcaica*, mayo de 1927.

(10) Manifiestos del Gruppo 7: *I. Arquitectura*. Publicado en *La Rassegna Italiana*, diciembre 1926. Reeditado en *Giuseppe Terragni: Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982, pág. 48.

(11) Alberto Sartoris. *Giuseppe Terragni del natural*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni. Obra completa. Giorgio Ciucci. Electa, Barcelona 1997. Pág. 14.

*hace mucho ruido, la segunda, organizada en 1931, en la galería de P. M. Bardi, en Via Veneto, da lugar a una gran batalla.*<sup>12</sup> Este intento les llevará, a algunos de ellos, a aceptar una complacencia clara con el régimen fascista, a otros su completa alineación.

Los objetivos de esta tesis son múltiples aunque, podrán agruparse en dos grandes grupos.

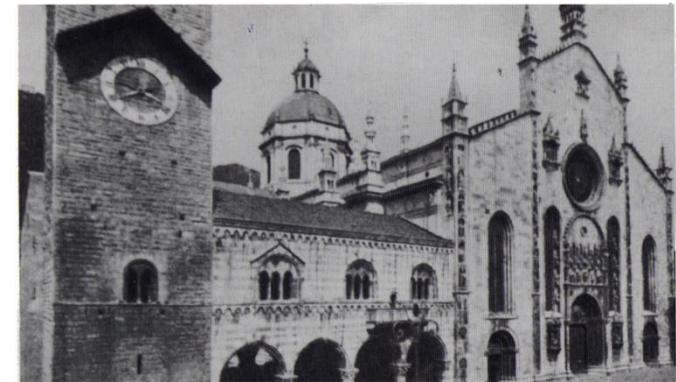
El primer grupo, ahondará en el papel de la arquitectura como representación. Se investigarán las relaciones entre principios teóricos, dogmas, ideas....y métodos proyectuales. *La moralidad del papel revolucionario de la arquitectura queda, a mi parecer, profundamente expresada por un lado en la perfección estética que parece confundir, anular, desacralizar el contenido funcional de ambos edificios y, por otro, en la profunda conciencia de la relación entre edificio e historia urbana y arquitectónica del contexto.*<sup>13</sup>

El segundo grupo, menos teórico, más intuitivo, buscará las génesis proyectuales en cada uno de los proyectos seleccionados, partiendo desde el primer borrador, comparando soluciones a problemas específicos e intentando extraer las ideas en ellos contenidas. Se trata de poner especial atención en aquellos momentos en que el arquitecto pasa de una idea a otra y de entender y manifestar algunas de las razones que producen estos cambios.

No se tratará en ningún caso de crítica arquitectónica o historiografía.

(12) Leonardo Benevolo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. 5ª Edición ampliada. Gustavo Gili, S.A., 1982. Pág. 621.

(13) Enrico Mantero. *EL "LABORATORIO" DE GIUSEPPE TERRAGNI. 2C Construcción de la ciudad*, 1982. Pág. 62. Referida a la Casa del Fascio y al Concurso de Primer Grado para el Palazzo del Littorio.



Piazza del Duomo, en Como. Vista de la torre, del Broletto y de la catedral. Ciucci, 1997, 258.

## INTRODUCCIÓN

La tesis se encontrará, ciertamente, ante una arquitectura emocionante, entendiendo la emoción, como carencia de banalidad.

No existe la banalidad en ningún elemento de sus edificios ni interior ni exteriormente. Todo parece estar en su sitio. Los elementos constructivos y sus materiales son los adecuados. Sus edificios reflejan una simplicidad y una claridad asombrosas, rebosantes de eso que llamamos *Léxico Común* que identifica a las buenas obras de Arquitectura.

## 1.2 ACOTACIÓN.

Una vez definidos los objetivos, es necesario acotar la investigación. Vamos a centrar nuestro estudio en la búsqueda de aspectos concretos en la obra del arquitecto Giuseppe Terragni. Utilizaremos para ello cuatro obras publicadas frecuentemente. Tres de las cuales pueden ser visitadas en la actualidad. La cuarta, se quedó en proyecto. Son un conjunto de obras muy significativas del arquitecto italiano seleccionadas de su amplia y variada obra completa.

No pretendemos significar las distintas etapas de su obra, por cierto, francamente polémicas, si no acercarnos a ciertos aspectos menos conocidos y analizados. Esta búsqueda se materializará en las siguientes obras, a saber:

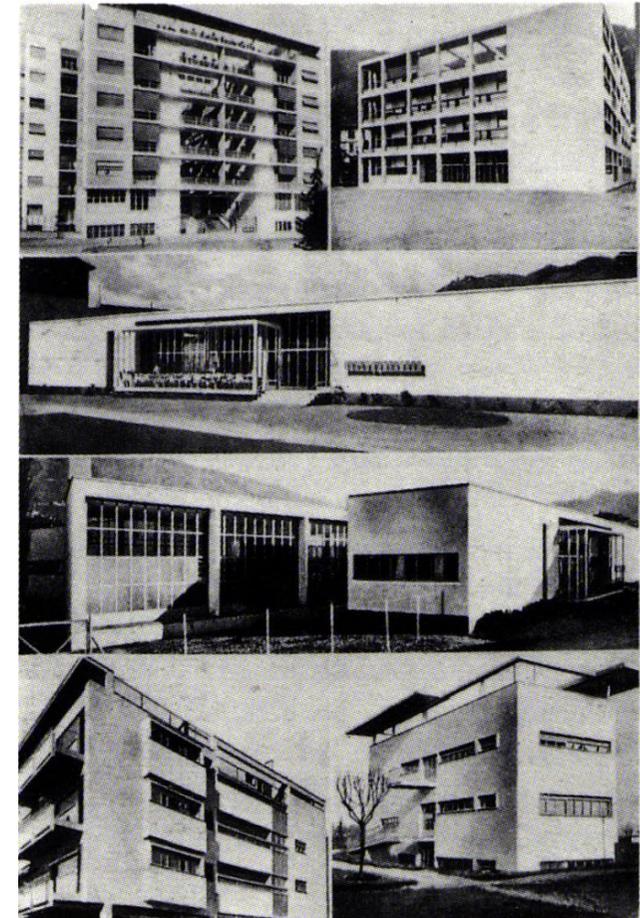
### **Para el primer grupo.**

El primer grupo, ahondará en el papel de la arquitectura como representación. Se investigarán las relaciones entre principios teóricos, dogmas, ideas....y métodos proyectuales.

Utilizaremos para ello y de forma cronológica (1928, 1932- 36) La Casa del Fascio en Como y, (1938- 40) Proyecto para el Danteum en Roma.

### **Para el segundo grupo.**

El segundo grupo, menos teórico, más intuitivo, buscará las génesis proyectuales en cada uno de los proyectos seleccionados, partiendo desde el primer



Montaje de distintas obras de Guiseppe Terragni. Catálogo, 1996, 26.

## INTRODUCCIÓN

borrador, comparando soluciones a problemas específicos e intentando extraer las ideas en ellos contenidas. Se trata de poner especial atención en aquellos momentos en que el arquitecto pasa de una idea a otra y de entender y manifestar algunas de las razones que producen estos cambios.

Serán utilizados y, también de forma cronológica (1927- 29) Edificio de apartamentos Novocomun en Como y, (1934, 1936- 37) Parvulario Sant' Elia también en Como.

Dado que, en cada grupo, buscaremos cuestiones distintas, no utilizaremos la cronología de cada una de las obras para abordar su estudio, al menos en lo concerniente al estado de la cuestión. Si será usado su orden cronológico, a la hora de ejecutar su análisis arquitectónico, por razones obvias.

### 1.3 EL MÉTODO.

Sobre lo anteriormente expuesto se introduce una metodología basada en cuatro cuestiones fundamentales que aportarán el corpus sobre el que se sustentará la investigación, a saber:

- a) Estado de la cuestión y su análisis.
- b) Experimentación.
- c) Conclusiones.
- d) Discusión de conclusiones.

Todas se ordenan de forma escalonada y univoca y, todas son necesarias para llegar al objetivo final que será aportar luces nuevas o encender las apagadas y proyectarlas sobre la figura de Terragni a través de sus obras.

Seleccionaremos algo muy concreto, una realidad precisa, casi como un detalle o un fragmento, y a partir de ahí profundizar en el tema para percibir las variaciones y fomentar los desarrollos comparando y multiplicando las apreciaciones y los matices. La investigación se basará, pues, no solo en las obras o proyectos concretos objeto de estudio, sino también en aquellas obras y procesos, en aquellos proyectos que manifiestan rasgos comunes o temas y materializaciones semejantes. Los puntos de vista se van a simultanear y diversificar como medio para facilitar la comprensión de posibles vías de actuación del quehacer del arquitecto.



Giuseppe Terragni, casi oculto a la izquierda de Massimo Bontempelli y otros, frente a la Casa del Fascio de Como, 1936. Ciucci, 1997, 33.

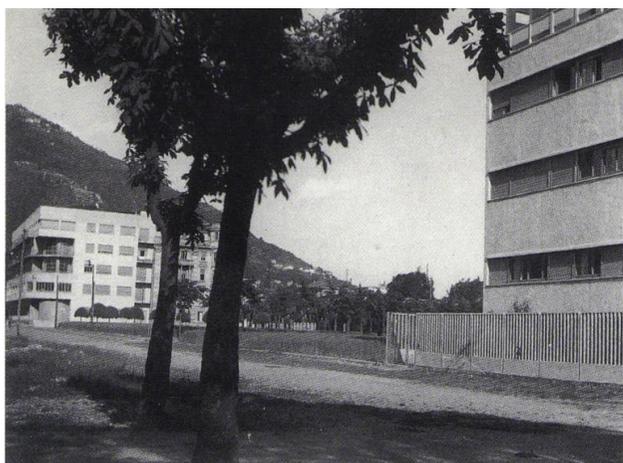
### Vida y obra.

El manifiesto *I.Arquitectura*, del *Gruppo 7*, publicado en *La Rassegna Italiana*, en diciembre de 1926, comenzaba con:

*Es opinión generalizada que el nuestro es tiempo de confusión y desorden en el campo del arte. Lo fue. Tal vez lo ha sido hasta hace bien poco; ahora, ciertamente, ya no es así. Hemos atravesado un período de formación, que ahora se convierte en madurez, y este esfuerzo ha causado una sensación general de desconcierto: tal vez, también los hombres del Quattrocento temprano se sintieron desorientados; es posible que tal actitud no sea una audacia excesiva, porque verdaderamente estamos en la antesala de una gran época.*

*Ha nacido un “espíritu nuevo”. Existe, queremos decir, en el ambiente, como algo en sí mismo, independiente de los individuos, en todos los países, con apariencias y formas diferentes pero con idéntico fundamento, este espíritu nuevo, don prodigioso que no todas las épocas artísticas ni todos los períodos históricos han poseído. Vivimos, pues, en tiempos privilegiados, ya que podemos asistir al nacimiento de un nuevo orden de ideas. Prueba de que estamos en los comienzos de una nueva época que poseerá por fin un carácter propio es la clara y frecuente repetición del siguiente fenómeno: la perfecta correspondencia de las distintas forma de arte entre sí, y la influencia que ejercen unas sobre otras: características precisamente de los períodos en que se ha creado un estilo.*

La corta vida de Terragni dejó numerosos interrogantes respecto al papel que hubiera podido tener su arquitectura de haberse desarrollado suficientemente y, tal vez, su menor universalidad, en relación con la de otros arquitectos, no permita



La casa Giuliani- Frigerio en primer plano. Al fondo, el Novocomun, en la actual vía Giuseppe Sinigaglia, entonces aún no finalizada. Catálogo, 1996, 33.

afirmaciones demasiado contundentes pero, la obra de Terragni es, del todo circunscrible, a la filosofía a la que se refiere el párrafo anterior.

Después de poder penetrar propiamente en el estado de la cuestión, se analizarán, en el tercer capítulo, datos biográficos insertos en el momento histórico, que nos ayudarán a comprender con mayor profundidad y claridad la arquitectura de Giuseppe Terragni. No se trata en modo alguno de una biografía detallada y exhaustiva sino más bien, una enumeración de hechos que nos permiten entender su obra como un enorme intento de formular una serie de cuestiones arquitectónicas de un modo explícito, directo, sin intermediaciones. Se trata, es posible pensarlo, de una arquitectura cuyo fin es ella misma; un planteamiento acerca de problemas perceptivos de siempre analizados como en una mesa de laboratorio, en la que por diversas razones, se huye manifiestamente de razones lingüísticas. Es una actitud vanguardista y provocadora.

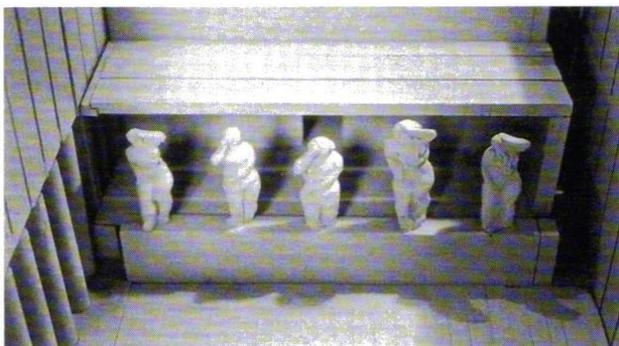
### **El estado de la cuestión. Referentes y modelos**

Para cada una de las obras que se describirán en los capítulos 4 y 5, realizaremos un análisis de referencias y descripciones publicadas por diversos autores. Se ordenarán, superpondrán y manifestarán los diversos puntos coincidentes, contradictorios, objetivos y subjetivos, incidiendo en aquellas cuestiones de mayor interés. Utilizaremos el mayor número de referencias posibles, aquel que nos permita tener una visión clara y global de cada una de las obras o proyectos.



Monumento a los caídos de Como. Fotografía del autor.

## INTRODUCCIÓN



Maqueta del Danteum. G. Terragni, P. Lingeri  
.Terragni, 1991, 277.

Centraremos también nuestra mirada en los escritos de Terragni que si bien son fragmentarios, dogmáticos y en algunos casos demuestran una inexperiencia producto de su juventud, son sinceros y contundentes ofreciendo una claridad de ideas sorprendente, que puede ayudarnos a entender fases, momentos concretos, de algunas de sus obras.

**Análisis**

Una vez consultadas las fuentes y realizada la recogida de información sobre las obras, proyectos y concursos objeto de estudio, se procederá al análisis de estos poniendo de relieve las decisiones de proyecto determinantes para su forma y los posibles desplazamientos, cambios de sensibilidad, etc., presentes en las mismas.

Tres serán los apartados que nos ayuden a llevar a cabo este análisis:

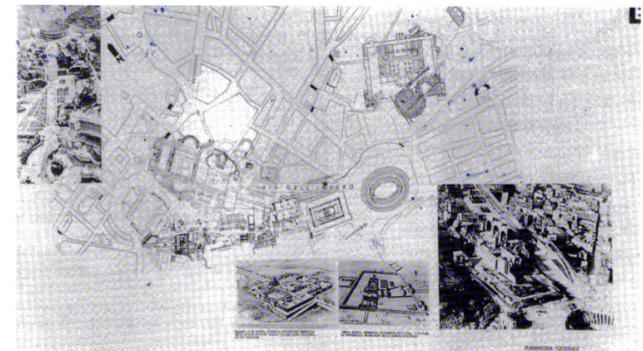
1. Las condiciones del encargo (o el concurso) y el programa.
2. El contexto y el recorrido.
3. La materialidad, la forma y la construcción.

Entender las condiciones del encargo y la definición de un cierto programa ayuda a situar las decisiones llevadas a cabo en el terreno del proyecto, reconociendo una tensión constante en la arquitectura entre aspectos concretos y abstractos, y las respuestas que de ello se derivan y la potencialidad de las decisiones asumidas. Un proyecto no es un simple gesto descomprometido e instintivo, es antes que nada una respuesta a unos requerimientos y a una función precisa. Son los perfiles del discurso

teórico lo que se intenta poner de manifiesto. También interesa, en este apartado, aquellos referentes formales o culturales con los que el arquitecto se ha aproximado a la definición del proyecto. Este conjunto de consideraciones crea una situación particular que envuelve la obra en el momento de abordarla.

El segundo apartado, interesa para explorar las relaciones de tipo dialéctico que establece la obra de arquitectura con su contexto. El edificio no es un ente autónomo, altera un entorno y es afectado por este. Por otro lado, los problemas de recorrido nos permiten acercarnos a la idea de orden que subyace en la obra, describiendo los descubrimientos y sentidos originales propuesto por el arquitecto para la forma en que se realiza la aproximación a la obra. Interesa saber cómo se construye en cada caso esta aproximación y los recorridos que permite. De alguna manera, es a través del recorrido como en arquitectura se manifiesta la obra.

En tercer lugar, se pretende analizar de qué manera la dimensión material de la arquitectura define una cierta aproximación a los problemas de la forma. Las notas que se intentan extraer aquí son la capacidad para plantear la solución de aspectos técnicos así como la sensibilidad con que se trabaja determinado material. Encontramos en la obra de Terragni una preocupación constante por encontrar lo absoluto siempre con lo indispensable, una preocupación que va desde los recursos geométricos que emplea hasta la manera de usar los materiales. Esta pregunta nos permite definir mejor la materia de cada proyecto con que Terragni trabaja.



Planimetría del Danteum. G. Terragni, P. Lingeri .Baglioni, Susani, 2004, 263.



Gianni Mantero. Sede de la *Canottieri Lario*, en Como.  
G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 10.

#### 1.4 FUENTES.

Se enumeran a continuación las fuentes más importantes utilizadas en esta tesis, seguidas, en algunos casos, de breves comentarios.

La fuente más relevante de esta investigación es, evidentemente, la obra construida de Giuseppe Terragni que, prácticamente en su totalidad, ha sido visitada, en algunos casos – en las obras objeto de esta investigación - , en incontables ocasiones. Su estado general actual, puede calificarse de aceptable, si bien ha sufrido, en algunos casos, restauraciones poco acertadas. Una excepción, debido a su intenso uso, es el Parvulario Sant' Elia, que necesita una profunda intervención, por un equipo pluridisciplinar, que previamente realice una intensa labor de recogida de datos históricos, que permita que su trabajo acerque el edificio a su estado original.

Estas fuentes construidas permiten aproximarse, sin intermediaciones, a una realidad próxima a la de su concepción, sin olvidar, en ningún caso, que no solo su percepción y entendimiento llevan a su génesis. Es precisa una labor historiográfica que permita rellenar algunas lagunas.

La revisión de los libros y artículos seleccionados ayudaran a subrayar y significar aquellos temas de la arquitectura de Giuseppe Terragni de relevante importancia. Su crítica y comentarios nos harán profundizar.

Además de la obra construida, se ha recurrido a las siguientes fuentes:

Archivos y bibliotecas.

El *Archivio Giuseppe Terragni*, que realiza un enorme esfuerzo de tutela, promoción y puesta en valor de documentos, fotografías, etc., permitiendo el estudio y la investigación de sus propios fondos con objeto de poner en valor permanentemente la obra del arquitecto Giuseppe Terragni.

El archivo biblioteca del Ayuntamiento de Como, que permite consultar algunos planos y fotografías no incorporados al *Archivio Giuseppe Terragni*.

Escritos, manifiestos y publicaciones con valor histórico.

- Escritos del *Gruppo 7*, publicados en la revista *La Rassegna Italiana*:

*Architettura*. Diciembre 1926. Páginas 849- 854.

*Architettura (II). Gli stranieri*. Febrero 1927. Páginas 129- 137.

*Architettura (III). Impreparazione, Incomprensione, Pregiudizi*. Marzo 1927. Páginas 247-252.

*Architettura (IV). Una Nuova Epoca Arcaica*. Mayo de 1927. Páginas 467-472.

-Textos de Giuseppe Terragni. Además de los originales, cabe hacer mención a los recogidos en la publicación en castellano *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982*.



Desfile de fusileros en *piazza Cavour*, Como.  
G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 69.

## INTRODUCCIÓN



Portada de *La Provincia di Como*. 1 de Mayo de 1939.  
G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 89.

Esta edición de los escritos de Giuseppe Terragni, con un brillante prólogo de Josep Quetglas, nos presenta un fascinante recorrido desde el primer Manifiesto (*Architettura*) del *Gruppo 7*, en diciembre de 1926, hasta una crítica dirigida a Ugo Ogetti, publicada en 1941. No son todos los que redactó Terragni pero sí, probablemente, algunos de los más importantes en su corta carrera.

Contienen una enorme carga de entusiasmo, de pragmatismo, ingenuidad, valentía, cordura, emoción.....mostrada por su autor a lo largo de quince años de febril actividad. Representan, una relación muy directa entre su pensamiento y su obra cuestión esta discutida en la actualidad. Su grado de apasionamiento y dogmatismo no son muy distintos a los de su obra construida y tampoco se alejan mucho de los testimonios que nos han llegado sobre su persona y sobre sus comportamientos. Producen, en una lectura continuada, un “extraño choque” entre los recuerdos de sus obras y aquello que de ellas leemos, probablemente porque un primer conocimiento de las obras no fue acompañado por los escritos sobre ellas.

Hay que entenderlos contextualizados en un ambiente que hoy nos es extraño, incluidos plenamente dentro del *ventennio fascista* (30 de Octubre de 1922, 25 de Julio de 1943), deben ser considerados, en su mayoría, textos fascistas. No olvidemos que el racionalismo italiano se presentó como un estilo revolucionario muy ligado a la “revolución fascista”.

Permiten una comparación entre los manifiestos del *Gruppo 7*, de una importancia capital en la arquitectura italiana al poner de manifiesto una nueva manera de entender la arquitectura y los escritos más directamente elaborados por Terragni. Esta comparación siempre se plantea parcial, dado el escaso volumen que ocupan los escritos de Terragni, pero si suficiente para estudiar la “evolución” de su pensamiento ligado a sus realizaciones arquitectónicas.

- Quadrante, 35-36. *Documentario sulla casa del Fascio di Como*. Massimo Bontempelli, P.M. Bardi: Direttori. Edizione originale 1936. Se utiliza en esta investigación, la V edición de 2004.

En Octubre de 1936 *Quadrante*, codirigido por Massimo Bontempelli y Piero Maria Bardi, recoge en su último número una extensa publicación sobre la Casa del Fascio, acabada ese mismo año. El editorial la saluda como *.....un' architettura finalmente degna tel tempo di Mussolini* (edit., página 1). Es una publicación básica para entender, de forma aproximada siempre, el ambiente cultural vivido en Italia en esos años, convirtiéndose en un aparato de propaganda ferviente del régimen. Esto es así, hasta el punto de que la publicación de este número supuso, en gran parte y de forma brusca, la ruptura entre sus codirectores debido a que Bardi no publicó la editorial que Bontempelli preparó tras su visita a la Casa del Fascio por considerarlo, probablemente muy crítico y poco adecuado para un volumen que ensalzaría fundamentalmente la ideología fascista y la significación, también fascista del edificio.



Fachada principal del Hotel Posta, en Como, después de su reciente restauración y reinauguración (2013). Fotografía del autor.

## INTRODUCCIÓN



Arquitectos y artistas de Como en visita a Mussolini, en Villa Olmo, Como, en mayo de 1933. Terragni es el cuarto por la izquierda. Catálogo, 1997, 98.

La identificación entre edificio y revolución, revolución y racionalismo es total. Terragni intervino profusamente en la confección del volumen, con total libertad, exponiendo sus concepciones políticas y arquitectónicas con absoluta claridad, siendo probablemente esto lo que más le interesaba. Nada en la publicación está dejado al azar. Todo es producto de un trabajo concienzudo para mostrar aquello (y solo aquello) que se quiere mostrar. Provoca un desmenuzamiento total de la edificación desde su encargo y concepción hasta su amueblamiento. Es importante tener en cuenta también *L'aspetto urbanistico* (página 15 y 16), en donde Terragni nos evidencia aquello que tenía en mente, más allá de la ejecución de la Casa del Fascio, la *città fascista*, la ejecución de distintos edificios propios del régimen para configurar la plaza de la Casa como una continuación *naturale* de la plaza del Duomo. Es decir, consolidar mediante nuevas edificaciones una nueva plaza que vinculase el poder fascista con el religioso (Duomo) y el poder civil, representado por el Broletto.

Artículos, escritos y publicaciones.

- El artículo de Peter Eisenman: *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*, en Casabella, 344, enero 1970.
- El artículo de Giuseppe Pagano, *Tre anni di architettura in Italia*, en "Casabella", n. 110, feb. 1937, pág- 2-5, reeditado en Giuseppe Pagano, *Architettura e città durante il fascismo* a cargo de Cesare de Seta, Laterza, Bari, 1976.

- El artículo de Manfredo Tafuri: *Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni*, aparecido en *Lotus*, nº-20, Milán, 1978 y también su traducción al castellano: *El sujeto y la máscara. Una introducción a Terragni*, incluido en: *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de textos de Antonio Pizza, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

- El artículo de Thomas L. Schumacher: *Terragni e Dante: identificazione, assimilazione, allegoria*, incluido en Thomas L. Schumacher, *Terragni e il Danteum 1938*, Officina Edizioni, Roma 1980, 1983.

Thomas L. Shumacher publica, según Giorgio Ciucci, *el primer trabajo orgánico* sobre el Danteum, obra poco analizada y de poco interés hasta entonces, poniendo en valor la documentación existente y dando importancia al *Informe* elaborado por Terragni en 1938. El primer gran mérito de Shumacher es fijarse en una obra enigmática, publicada únicamente en una revista (Grisotti, 1957, páginas 2-11) y con una documentación incompleta y sin analizar adecuadamente, intuyendo la importancia que su análisis podría aportar al estudio de la obra de Terragni, reconociendo la enorme originalidad del proyecto y la documentación existente.

En este artículo que forma parte de esa publicación, Shumacher lo comienza con una importante aseveración: *En parte podemos acercarnos a Terragni y al Danteum a*



Comisión de expertos y artistas en visita al Novocomun. Terragni lleva un manojó de planos en la mano. Ciucci, 1997,95.

## INTRODUCCIÓN



Giuseppe Terragni frente a su estudio, en vía Indipendenza 23, en Como. A. F. Marcianò, 1987, 293.

*través de Dante* (pág. 117). Era consciente del conocimiento que Terragni tenía de la obra de Dante y sobre todo de las implicaciones que este conocimiento tenía en la resolución de *la relación entre la obra literaria y la obra arquitectónica* en el proyecto del Danteum, atribuyendo *la propensión de Terragni a vincular recíprocamente arquitectura y literatura* (página 117), probablemente a su relación de amistad con Massimo Bontempelli, cuya figura aparece ligada a gran parte de la cultura italiana de entre guerras y que empezó a mostrar interés por la arquitectura como *forma de lenguaje.....*

- El libro de Ada Francesca Marcianò : *Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943*, Officina Edizioni, Roma, 1987. De esta publicación, se utilizan fundamentalmente, los apartados dedicados a la *Casa del Fascio di Como* y *Progetto di un « Danteum » a Roma*.
- El capítulo 6, *Terragni*, del libro de Juan José Lahuerta: *1927.La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, editado en Barcelona por *Anthropos* en enero de 1989.
- El Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996.

- El libro de Giorgio Ciucci: Giuseppe Terragni, Obra completa, Electa, Barcelona 1997.

- El libro de Peter Eisenman: *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. The Monacelli Press, New York, 2003.

Su traducción integra, inexistente en castellano, ha sido realizada por el autor y por Bárbara Felip.

- La publicación de Giancesare Bernasconi e Giorgio Cavalleri, *COMO IL FASCISMO LE IMMAGINI. Una città in camicia nera*. Carlo Pozzoni fotoeditore, Como, 2013.

Esta publicación, con un material fotográfico de excepcional valor, permite hacerse una idea muy clara de cómo fue la vida cotidiana en Como, reflejando también, los principales acontecimientos acaecidos en la ciudad durante el periodo fascista. Retrata a sus habitantes sin filtros, los cuales manifiestan claramente, en su mayoría, al igual que en toda Italia, su fascismo militante.



# 2



## **2. GIUSEPPE TERRAGNI.**

### 2.1 VIDA CORTA. OBRA DENSA.

Esquema Biográfico.

### 2.2 OBRA COMPLETA.

### 2.3 OBRAS, PROYECTOS Y CONCURSOS.

### 2.4 DISEÑO INDUSTRIAL.

### 2.5 OBRA GRÁFICA.

## 2. GIUSEPPE TERRAGNI.

### 2.1 VIDA CORTA. OBRA DENSA.

Sería imposible aproximarse siquiera a la figura de Terragni o a la de otra de sus contemporáneos, sin tener en cuenta el marco político-social que los envolvía. No es el objetivo de esta tesis analizar estas cuestiones pero sí al menos enumerarlas, teniendo en cuenta que todos ellos sufrieron las consecuencias de una serie de momentos históricos.

Desde 1904 a 1914 distintas crisis entre los países de Europa acentuaron rivalidades históricas creando finalmente dos grandes bloques abocados a un gran conflicto. La Primera Guerra Mundial no es más que la ruptura de un frágil y complejo equilibrio entre ellos. Años después, con la firma del Tratado de Versalles (un nuevo y frágil equilibrio otra vez), la Alemania expansionista de Hitler pone en marcha el mayor conflicto de todos los tiempos del cual aún quedan secuelas.

En Italia, el 28 de Octubre de 1922, Benito Mussolini llega al poder. La prensa italiana saluda la formación del primer gobierno fascista señalando el gran alivio que había supuesto después de dos años de terror y dudas impuestos por los extremistas. *Todos los italianos aclaman el triunfo fascista. Ha impuesto general confianza que Mussolini se haya rodeado de un gabinete compuesto exclusivamente por hombres de altas cualidades técnicas para sus respectivos ministerios. Igualmente se felicita a Mussolini por elegir sus ministerios entre todos los partidos políticos.* La prensa próxima a la Santa Sede dijo que la nueva situación en la política italiana produce satisfacción en los

círculos del Vaticano. El pontífice se pronuncia en términos muy elogiosos respecto a los propósitos del nuevo gobierno de valorizar las energías italianas. En Londres la prensa en general atribuye la mejora en la cotización de la Lira a la buena impresión que causó en el exterior el advenimiento de los fascistas al poder en Italia. El movimiento fascista es seguido con interés en Estados Unidos pero comentado con sobriedad por sus diarios. El New York Herald, entre otros, escribía el día 29 que los fascistas eran buenos patriotas, que miraban antes que nada por el bien de su país, habiéndolo servido últimamente en varias ocasiones, combatiendo con éxito a los comunistas. Agregaba el diario que los fascistas contribuyeron a mantener el orden y aseguraron la protección de la propiedad, haciendo renacer asimismo el patriotismo.

Los engranajes de la dictadura transformaron Italia en un estado totalitario que extendió su ideario por todos los sectores de la vida económica, social y cultural. Esta tendencia se acentúa aún más a partir de la guerra de Etiopía, por medio de la cual el régimen fascista persigue la idea de resucitar el concepto imperial heredado de su pasado romano. Sueños expansionistas le acercaron a Alemania, circunstancia que al final le obliga a subordinarse a Hitler. El golpe de estado acaecido en Julio de 1943 acabó con el liderazgo de Mussolini y, después de algunas excentricidades, fue fusilado por los partisanos en Abril de 1945.

Giuseppe Ercole Enea Terragni Giamminola nació un 18 de abril de 1904 en Meda, a unos treinta kilómetros de Como. Su padre Michele era constructor de profesión. Tuvo tres hermanos: Attilio, ingeniero de profesión y futuro alcalde de Como; Alberto,

contable y Silvio, desaparecido trágicamente en 1926. En 1909 la familia al completo se traslada a Como. Giuseppe, terminados los estudios de primaria, se matricula en ciencias puras en el Instituto técnico Cajo Plinio Secondo. En el otoño de 1921 se matricula en la Escuela de Arquitectura del Politécnico de Milán *asistiendo con frecuencia a las clases y presentándose a los exámenes a pesar de su creciente impaciencia ante el estancamiento anacrónico de la enseñanza académica.*<sup>1</sup>

En 1925 visita Roma y Florencia, llenando su cuaderno de bocetos de los restos arqueológicos y de sus tipologías de construcción. En 1927 él y su hermano Attilio abrieron un estudio en Como que se mantuvo hasta la muerte de Giuseppe durante la segunda Guerra Mundial.

Hombre de elevada moral, artista sensible y ardiente fascista, es uno de los protagonistas más importantes de la arquitectura moderna italiana.

La vida de Terragni está ligada a Como, una ciudad fronteriza, básica en las rutas internacionales. Comparada con otras ciudades similares de provincias, Como goza de una privilegiada situación cultural y artística: hay muchas figuras clave en el siglo XX que viven o pasan por ahí. El estudio- laboratorio de los hermanos Terragni en Vía Indipendenza 23, es un lugar de encuentro y discusión para el grupo de artistas e intelectuales de Como, entre los que se encuentran Mario Radice, Nizzoli Marcello, Manlio Rho y Carlos Badiali. También estará Pietro Lingeri, querido amigo y

---

(1) Alberto Longatti. *Giuseppe Terragni, su vida*. Artículo incluido en el Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996. Pág. 634.

colega. Todos quedarán unidos a Terragni de una manera u otra a lo largo de toda su vida profesional.

Su obra ha sido una fuente permanente de incomodidad crítica por sus íntimos vínculos con el fascismo. Su hermano, el alcalde fascista de Como y Margherita Sarfatti amante de Mussolini y mujer de gran poder, marcan sus encargos profesionales. *Arquitectura blanca para camisas negras*: tal ha sido el juicio formulario de algunos sobre la obra de Giuseppe Terragni, que dejó tras de sí un apretado grupo de edificios magistrales, modernos y fascistas a la vez.

En su voluntad de expresar un nuevo orden artístico y político, intervino en las polémicas estéticas y en la vida pública con idéntica pasión, y *el pasmoso e inextricable juego la excelencia arquitectónica con la militancia totalitaria* fue inevitable motivo de embarazo para la historiografía de los vencedores en la II Guerra Mundial.

Se le llama a filas y después de un corto periodo de formación es enviado en 1941 a Yugoslavia y poco después quince meses a Rusia, en cuyo frente los italianos sufrieron una severa derrota. En la caótica retirada, Terragni dibujó el sufrimiento humano que veía y que experimentaba. Pasó gran parte de su vida intentando traducir las connotaciones éticas y sociales del fascismo a través de su arquitectura y fue consciente del gran fracaso de sus sueños. Física y mentalmente devastado pasó sus últimos días vagando por las calles de Como. A los 39 años muere, el 19 de julio, en el rellano de la casa de su novia, muy cerca de su casa de *vía*

*Indipendenza*, por las heridas producidas en su cabeza al golpearse, desplomado, con un escalón, seis días antes de la caída del fascismo.

Entre los diversos modos de hacer arquitectura, hay quien, desde el primer esbozo, parece ya insinuar la solución definitiva, pero también quien, antes de decantarse por un planteamiento, salta de una solución a otra, apuntando a problemas de naturaleza diferente o mostrándose sensible a cuestiones diversas. Terragni parece pertenecer al segundo grupo. Proyectos cuyas sucesivas versiones plantean propuestas casi contradictorias en las que, consideraciones de valor al margen, se pone de manifiesto una actitud extremadamente libre de ataduras iniciales donde, a juzgar por la diversidad entre unos y otros documentos, todo parece posible hasta momentos muy avanzados del proceso proyectual. Es cierto y hay que tenerlo en cuenta, que muchos de ellos se realizaron con distintos colegas y que en muchos casos fueron proyectos sometidos al control de sus clientes, pero llama la atención la muy diferente raíz cultural de unos y de otros. No evidencian dudas acerca de cuestiones de proyecto. Apuntan ellos a modos profundamente divergentes de entender la arquitectura. Tenemos que tener en cuenta, evidentemente, la época como también la juventud de Terragni y la de sus compañeros, pero, en cualquier caso, lo que la documentación pone de relieve es la cantidad de mundos formales posibles que podían plantearse. Y no sólo los que pudieran derivarse de cuestiones políticas y culturales, sino los generados por la búsqueda de estrategias formales inteligentes. Cada proyecto parecía querer indagar en nuevos modos de percibir la realidad. Se

huía de manera consciente de lugares comunes y se trataba de explorar y verificar nuevos campos de investigación estética.

### **Esquema biográfico.**

- 1904 Nace el 18 de abril en Meda, casi en el punto medio entre Como y Milán. Su padre Michele era constructor de profesión, en Meda; su madre Emilia, encauza y fortalece su capacidad natural hacia el dibujo. Las relaciones con su padre fueron más complicadas. Tuvo tres hermanos, mayores que él: Attilio, Alberto y Silvio, fallecido en 1926.
- Attilio, ingeniero de profesión y futuro alcalde de Como y Alberto, contable.
- 1909 La familia Terragni se traslada a Como, a la *via Indipendenza*, dentro de la ciudad murada. Toda la corta vida de Terragni aparece ligada a esta calle, en la cual aún hoy siguen viviendo miembros de la familia.
- 1917 Acaba sus estudios primarios. Se matricula en ciencias puras en el Instituto Técnico Cajo Plinio Secondo de Como, en donde también habían estudiado su hermano Attilio y sus amigos Mario Radice y

Manlio Rho. Con ellos mantuvo una buena amistad, colaborando con ellos a lo largo de su corta carrera profesional.

1921 Se gradúa en el Instituto y, en el otoño de este año, entra en el Escuela Superior de Arquitectura del Politécnico de Milán.

1924 Forma en Como con un grupo de amigos, el llamado grupo *de la percalina*, reuniéndose en el *Polloni*, bar de Como. Este grupo será el embrión *del Gruppo Como*, formado por pintores y arquitectos que usaran el *Polloni*, como local de reuniones y polémicas conversaciones sobre arte y arquitectura. Entre ellos se encuentran, entre otros, Ico Parisi, Mario Radice y Alberto Sartoris

En marzo de 1924 conocerá, junto a sus amigos, a Marinetti, de visita en Como, para el homenaje a Sant' Elia. En este viaje, Marinetti enumera los principios fundamentales del futurismo. No es tomado muy en serio por Terragni y sus amigos.

Visita el valle alpino de Antrona, próximo a la frontera suiza. Su hermano Attilio trabaja allí como ingeniero en la construcción de una presa. Esta estancia será muy importante en la vida de Giuseppe, sobre todo en su vida pictórica. No realizará allí sus primeros dibujos y pinturas pero, si se enfrentará a temas que se repetirán a lo largo de

toda su trayectoria pictórica: el paisaje y la figura humana, realizando una serie de acuarelas con una enorme claridad expresiva.

1925 Primer viaje de arquitectura. Florencia y Roma. Visita, estudia y dibuja sus edificios, monumentos, esculturas, etc., *consciente de que el espíritu nuevo de los jóvenes debe echar raíces en un conocimiento seguro del pasado.*<sup>2</sup> Esta conciencia será trasladada a los escritos del *Gruppo 7*.

Mediante su herramienta más querida, el dibujo, analiza proporciones, materiales, reglas compositivas....Esta mecánica de trabajo le acompañará, a la hora de enfrentarse a proyectos arquitectónicos.

En Florencia, en noviembre de 1925, prestará especial atención a Miguel Ángel, una de sus grandes referencias. A los pocos días, se encuentra ya en Roma, donde permanecerá hasta mediados de diciembre. Allí visitará, anotará y dibujará gran parte de los monumentos y edificios romanos, prestando especial atención, entre otras cosas, a los foros imperiales. Esta zona será clave en su carrera diez años después, cuando desarrolle los grandes concursos fascistas, el palacio del Lictorio y el Danteum, en cuyos proyectos utiliza parte de la enorme información recopilada en este viaje de juventud. Acude al Vaticano donde queda impresionado por la cúpula

---

(2) Elisabetta Terragni. *Los viajes de arquitectura de Giuseppe Terragni. Apuntes e imágenes de los cuadernos de notas*. Artículo incluido en el Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996. Pág. 76.

de la basílica de San Pedro, pero también por otros monumentos romanos como el teatro Marcello, el Palatino, etc...

Terragni aprende en este viaje, diversos usos de materiales, fijándose también, en como los acabados superficiales de los mismos pueden subrayar características específicas en la arquitectura que ayudan a construir. Conformará también su gusto por una arquitectura matérica y por los materiales pétreos, cuyo conocimiento desarrollará a lo largo de toda su carrera.

1926 El 16 de noviembre de 1926, se licencia en el Politécnico de Milán en Arquitectura, Decoración y Perspectiva. Previamente a su licenciatura realiza el proyecto de la villa Saibene y colabora, en su primer proyecto conjunto, con Pietro Lingeri, en el concurso para el monumento a los caídos en Como, en el primer proceso de selección, en 1925, y en el segundo, en 1926. También deciden presentarse al concurso para la nueva sede del hospital principal de Milán. Terragni conoce a Lingeri en la Escuela de Arquitectura de la Academia de Brera. Estos dos concursos, no adjudicados, fortalecerán las relaciones profesionales y personales, entre ambos. En octubre, la propietaria del Hotel Metropol- Suisse, Rosa Danioth, presenta ante el ayuntamiento de Como una solicitud de reestructuración de la fachada de su hotel, acompañada de un dibujo en perspectiva de Terragni.

## GIUSEPPE TERRAGNI

Realiza el proyecto del monumento a los caídos, en Erba Incino, construido entre 1928 y 1931.

En diciembre de este año, aparece en la *Rassegna italiana*, una revista con una difusión bastante pobre, el primer manifiesto del *Gruppo 7*, formado por Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Ubaldo Castagnoli (sustituido posteriormente por Adalberto Libera), Gino Polini, Carlo Enrico Rava y Giuseppe Terragni. Este primer manifiesto

fue denominado *Architettura*. Fuertemente influenciado por *Vers une Architecture*, de Le Corbusier, publicado en 1923.

En Londres, 1959, le preguntan a Mies van der Rohe:

*¿Tiene algún año una relevancia concreta en el desarrollo del mundo moderno?* Mies contesta:

*Diría que 1926 fue el año más significativo. Mirando atrás, parece que no fuera un año en el sentido temporal. Fue un año de gran entendimiento o de toma de conciencia. Creo que, en algunas épocas de la historia del hombre, la comprensión de ciertas situaciones madura. Dicho de otro modo, parece que una situación concreta se entiende y tiene su momento propicio en un momento determinado. Ésta es la razón por la que grandes personajes, que*

*pueden que no se conozcan entre sí, pueden hablar simultáneamente sobre las mismas cosas.*<sup>3</sup>

1927 Durante este año, el *Gruppo 7*, también en la *Rassegna italiana*, publica sus tres restantes manifiestos:

*Architettura (II). Gli stranieri.* Febrero 1927.

*Architettura (III). Impreparazione, Incomprensione, Pregiudizi.* Marzo 1927.

*Architettura (IV). Una Nuova Epoca Arcaica.* Mayo de 1927, coincidiendo con su primera exposición pública, en la *III Mostra di Monza*.

Concentran su actividad en la arquitectura. Por tanto, estos manifiestos podrían considerarse como el primer hecho importante en la historia de la arquitectura italiana, probablemente desde el barroco. Su importancia teórica es capital. Pondrán las bases fundamentales de la arquitectura que se producirá en Italia posteriormente.

En esta *Mostra*, Terragni presenta el proyecto para una fábrica de producción de gas en Como, que no llegó a realizarse.

Su hermano Attilio y él, abren un estudio en la casa familiar de *via Indipendenza 23* en Como, que permaneció abierto hasta su muerte. Hoy en día, aún permanece abierto – en parte - y ocupado por miembros de la familia Terragni.

---

(3) *Conversaciones con Mies van der Rohe. Certezas americanas.* Moisés Puente (ed.). Gustavo Gili. Barcelona. 2007. Pág. 19.

En marzo, finalizan las obras de la reforma de la fachada del Hotel Metropol- Suisse que afectan, únicamente, a las dos primeras planta.

En el verano de este año, la dirección del *Werkbund* invita al *Gruppo 7* a participar en la exposición de Stuttgart. Terragni no participó con sus proyectos. Se desconoce por qué pero, el 24 de octubre,<sup>4</sup> inicia su primer viaje a Alemania que le llevará a Stuttgart y a Munich y, por tanto, es probable que visitase la *Weissenhof*. Es fácil imaginar el impacto que supondría para un joven de 23 años, con las intenciones y el empuje de Terragni, ver construida una ciudad completa, con los proyectos de los mejores arquitectos europeos.

La importancia de Alemania para estos jóvenes arquitectos, queda patente en las referencias que realizan en los dos primeros manifiestos del *Gruppo 7*.

A finales de este año, inicia el proyecto del Novocomun, símbolo de la arquitectura racional en Italia y, sobretodo, el primer resultado construido de los manifiestos del *Gruppo 7*.

1928 Trabaja intensamente entre enero y febrero para completar el proyecto del Novocomum, en sus dos primeras versiones. Una tercera versión del proyecto, concretada en un tercer grupo de dibujos que están

---

(4) Elisabetta Terragni. *Los viajes de arquitectura de Giuseppe Terragni. Apuntes e imágenes de los cuadernos de notas*. Artículo incluido en el Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996. Pág. 79.

fechados en octubre de este mismo año, describen casi en su totalidad, el edificio que finalmente fue construido. *Casi desde el momento de su construcción, el Novocomun fue elevado a la categoría de símbolo de la modernidad y de la arquitectura "racional".*<sup>5</sup>

Participa en la *Primera muestra de arquitectura racional* en Roma, en donde el proyecto del Novocomun, adquiere un gran protagonismo. Este proyecto, a pesar de la controversia que suscita y suscitará en el próximo año, hace que Terragni sea conocido en toda Italia. En Como su ciudad, su influencia irá creciendo. Una prueba de ello es que su

estudio recibe el encargo del proyecto de la Casa del Fascio, por parte de la *Federación Fascista*, pero sin la posibilidad de pasar honorario alguno. Previamente, en este mismo año, es nombrado presidente del sindicato fascista de arquitectos.

Con 24 años, inicia su primer servicio militar.

1929 El Novocomun no pasó desapercibido, provocando la primera gran polémica sobre arquitectura racional en Italia, mediante un número importante de protestas y acusado, además, de plagio de modelos centroeuropeos, Su ubicación, en la misma manzana que anteriormente, el arquitecto Caranchini había construido un edificio para la misma sociedad *Novocomun*, hizo esperar a casi todos, la

---

(5) Daniele Vitale. *Edificio de apartamentos Novocomun en Como*. Artículo incluido en Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, Obra completa, Electa, Barcelona 1997. Pág. 315.

finalización, con este proyecto de Terragni, de una manzana “homogénea”. Nada más lejos de la realidad, aunque Terragni había respetado escrupulosamente el edificio de Caranchini, tomando de él, la altura libre entre los forjados y, probablemente, la idea de curvar las esquinas. El Ayuntamiento de Como, ante la sorpresa producida, nombra una comisión de expertos para aclarar la legalidad del edificio, que no dictaminan en su contra.

Realiza uno de sus cuadros más conocidos, *Autorretrato con uniforme militar*, en donde se retrata de oficial, al frente de sus soldados. *En la pintura, Terragni reduce la figura a forma, sirviéndose del color para hacer emerger el volumen; en el Novocomun, el uso del color diferencia el volumen de las superestructuras y los huecos.*<sup>6</sup>

En el mes de julio, presenta un anteproyecto del Hotel Posta en Como. Este hotel, reinaugurado en 2013, después de una profunda rehabilitación, supondrá un nuevo enfrentamiento con las autoridades locales. Terragni llegará a presentar hasta seis versiones de este proyecto, previas a la obtención de la aprobación municipal.

Finaliza su primer servicio militar.

1930 Este año es de una gran importancia e intensidad en la vida de Giuseppe Terragni, pudiendo concentrarse en su actividad de

---

(6) Giorgio Ciucci. *Terragni y la arquitectura*. Artículo incluido en Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág. 43, haciendo referencia a textos de Emilia Terragni.

arquitecto, lejos de las obligaciones impuestas por el servicio militar. Su influencia – en menor grado que la de su hermano Attilio – va creciendo en Como. Attilio siempre estuvo detrás de su hermano, aconsejándole sobre cómo no olvidar las relaciones sociales y sus convencionalismos, además de cómo enfrentarse a los distintos gabinetes técnicos municipales o provinciales que, de una manera u otra, debían supervisar y autorizar sus trabajos.

En febrero de este año, la alcaldía de Como autoriza, de manera provisional, el inicio de las obras del Hotel Posta que se transformará en una fuente de conflictos para los Terragni hasta su finalización, en

1931. En Mayo de 1930 se inaugura la *IV Exposición Internacional de la Artes Decorativas e Industriales Modernas en Monza*. En ella realiza la entrada, el vestíbulo y la sala de los maniqués de la *Sastrería Moderna*. Realiza en Como, debajo de los soportales de la plaza del *Duomo*, justo enfrente de su fachada, la tienda *Vitrum*, su proyecto más emblemático de tienda, que le permitirá experimentar con el vidrio en su más amplia expresión. Esta experimentación tendrá una huella importante en sus obras posteriores. También en Como, realiza la peluquería de señoras Mantovani y la decoración del escaparate Mazoletti.

arquitecto, lejos de las obligaciones impuestas por el servicio militar. Su influencia – en menor grado que la de su hermano Attilio – va creciendo en Como. Attilio siempre estuvo detrás de su hermano, aconsejándole sobre cómo no olvidar las relaciones sociales y sus convencionalismos, además de cómo enfrentarse a los distintos gabinetes técnicos municipales o provinciales que, de una manera u otra, debían supervisar y autorizar sus trabajos.

En febrero de este año, la alcaldía de Como autoriza, de manera provisional, el inicio de las obras del Hotel Posta que se transformará en una fuente de conflictos para los Terragni hasta su finalización, en

1931. En Mayo de 1930 se inaugura la *IV Exposición Internacional de la Artes Decorativas e Industriales Modernas en Monza*. En ella realiza la entrada, el vestíbulo y la sala de los maniqués de la *Sastrería Moderna*. Realiza en Como, debajo de los soportales de la plaza del *Duomo*, justo enfrente de su fachada, la tienda *Vitrum*, su proyecto más emblemático de tienda, que le permitirá experimentar con el vidrio en su más amplia expresión. Esta experimentación tendrá una huella importante en sus obras posteriores. También en Como, realiza la peluquería de señoras Mantovani y la decoración del escaparate Mazoletti.

Diferentes características tendrá el Panteón para Gianni Stecchini, en el cementerio Monumental de Como, *la obra se entrecruza con el encargo de la tumba Pirovano, que se construirá justo enfrente.*<sup>7</sup>

Se funda el *Movimento Italiano Architettura Razionale*, MIAR, en el que Terragni participará de forma activa.

Redacta el primer proyecto para el Monumento a los caídos de Como. Este monumento, incluyendo su área, fue elegido por Marinetti, en base a un dibujo de Sant' Elia. Marinetti encarga el proyecto a Prampolini.

1931 Entre este año y 1932, interrumpe un fructífero primer periodo en su carrera pictórica. Esta la retomará, en pleno frente ruso, durante la Segunda Guerra Mundial, diez años después. No queda claro por qué Terragni interrumpe una vocación cultivada durante tantos años. El exceso de trabajo y las continuas polémicas provocadas por el mismo pudieron influir en su decisión. Realiza retratos de sus amigos pintores Mario Radice y Manlio Rho.

Participa en la *II Exposición de Arquitectura Racional de Roma*, organizada por el MIAR. Presenta en ella un proyecto para un hangar de hidroaviones en Como, muy cerca del Novocomun, junto al estadio.

---

(7) Artículo incluido en el Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996. Pág. 351.

Realiza, en otoño, con Pietro Lingeri, su segundo viaje a Alemania, visitando Nuremberg y Berlín. En Berlín queda asombrado por el gran auge que en algunas de sus zonas adquiriría la arquitectura moderna, en comparación con la realidad italiana. Visita las *Siedlungen*, algunas de las cuales aún no están acabadas, comprobando las enormes posibilidades que la nueva forma de hacer arquitectura ofrecía.

En noviembre de este año, su hermano Attilio, solicita al alcalde de Como que acepte a Giuseppe como arquitecto del Monumento a los caídos, del que Attilio ya era director de obra, ante la carencia de conocimientos técnicos de Prampolini. Terragni recoge un proyecto reelaborado por Prampolini, en base a un dibujo de Sant' Elia, con una primera intención de no alterar el exterior del proyecto.

1932 Participa en la Muestra de la Revolución Fascista en Roma. En ella presenta la sala O.<sup>8</sup> El objetivo de esta sala era la representación del desarrollo del fascismo, desde finales de la Primera Guerra Mundial hasta su toma de poder en 1922. EL 28 octubre Mussolini inaugura la Muestra.

Entre los numerosos proyectos de este año, cabe resaltar, los proyectos escolares. El proyecto de un parvulario para 200 niños y el proyecto del concurso para una escuela elemental en el barrio

---

(8) Todas las salas del Palacio de Exposiciones de Roma, estaban identificadas con letras, de la A a la U.

Malpensata- Maddalena, de Lecco. Son proyectos básicos para entender, posteriormente, el Parvulario Sant' Elia en Como. En ellos inicia una serie de cuestiones proyectuales que desarrollará, en toda su complejidad y extensión, en el Parvulario de Como.

En este año, el *Segretario federale*,<sup>9</sup> Egidio Proserpio, *renovaba a Giuseppe Terragni el encargo del proyecto de la Casa del Fascio*.<sup>10</sup> Esta obra, probablemente la mejor obra del siglo XX en Italia, supone, por primera vez, la realización arquitectónica de una ideología política. En este proyecto, la unión entre arquitectura y política es total, no siendo válidos los análisis que tienden a obviar su contenido político. El anteproyecto realizado por Terragni, fue aprobado por la federación fascista local en diciembre de este año. Esta obra le tendrá intensamente ocupado - y preocupado - hasta el verano de 1936

1933 Participa en la V Trienal de las artes decorativas y de la arquitectura moderna en el *parco Sempione* de Milán. Allí presenta, junto a Lingeri, Cereghini, Ortelli, Dell' Acqua, Mantero, Giussani y los pintores Radice y Nizzoli, la casa junto al lago para un artista.

A finales de marzo, principios de abril, comienza trabajar en el análisis urbanístico de Como, trabajo analítico, que expondrá en el IV CIAM de

---

(9)Giuseppe Terragni. *La costruzione della Casa del Fascio di Como*. En Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 5. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

(10)Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, Obra completa, Electa, Barcelona 1997.Pág. 393.

## GIUSEPPE TERRAGNI

Atenas, el 31 de Julio. En mayo de 1932, comunica en una carta a Pier Maria Bardi, su intención de abrir en Milán un estudio, junto a su gran amigo Pietro Lingeri. Finalmente, es en 1933, cuando se abre. De allí surgirán, hasta 1936, un grupo de edificios residenciales de gran importancia en la trayectoria profesional de ambos.

En la galería abierta en Milán por Gino Ghiringhelli, la *Galería del Milione*, se fundará *Quadrante*. En su número de julio de 1933 y antes del inicio de las obras, aparecerán dos plantas y dos alzados del proyecto de la Casa del Fascio. Ningún comentario los acompañaba. La construcción de la Casa del Fascio se inicia en ese mismo mes.

En octubre de este año es convocado el proyecto del concurso para el plano regulador de Como. Terragni se presentará junto a Lingeri, Cattaneo, Bottoni, Dodi, Giussani, Pucci y Uslenghi. En junio de 1934, su proyecto resultará vencedor. Este trabajo del plano regulador les mantendrá ocupados hasta 1940. De él surgirán proyectos como el de la Cortesella o la rehabilitación de la casa Vietti.

1934

Resulta un año complejo en la vida de Giuseppe Terragni, debido a la importancia y complejidad de los proyectos y obras que debe atender. En este año se convoca el concurso para la sede nacional de PNF o

también llamado Palacio del Lictorio. En 1937, será convocada una segunda fase. Irá acompañado por Lingeri, Carminati, Saliva, Vietti y, como pintores, Sironi y Nizzoli.

El anteproyecto de la Casa del Fascio recibe profundas modificaciones durante su ejecución. Las plantas del proyecto de ejecución son terminadas en marzo de este año.

Recibe el encargo de Margherita Sarfatti para proyectar, en el col d' Echele, un monumento a la memoria de su hijo Roberto, fallecido en combate en 1918. Realiza numerosos croquis, bocetos y dibujos, hasta llegar a una solución definitiva.

El 17 de septiembre de 1934, está datada una versión de tres aulas del Parvulario Sant' Elia, en Como. Se conservan una volumetría y una planta, anteriores a septiembre de 1934, pero sin datación exacta.

1935 Desde principios de este año hasta mediados de 1936, diferentes búsquedas de fuentes de financiación, discrepancias con el Ayuntamiento de Como y consultas varias, hacen que Terragni paralice su trabajo en el Parvulario, que solo retomará en agosto de este año 1935. El 5 de agosto aparecen fechadas una planta y tres secciones que aún no formarán parte de la versión construida.

## GIUSEPPE TERRAGNI

En la primavera de este año, Terragni, Lingeri, Figini y Pollini reciben, por parte del presidente de la Academia de Brera, el encargo de un proyecto para la sede de la nueva Academia de Brera. El 23 de noviembre será presentado al ministro de Educación el proyecto que inmediatamente será paralizado por este, debido a las condiciones económicas en las que empezaba a entrar Italia.

El laboratorio de materiales y la constante experimentación en la Casa del Fascio, unido al diseño de su mobiliario y decoración, hacen que los retrasos se vayan acumulando de manera alarmante. El edificio debería estar completado en este año.

Proyecta en Rebbio, cerca de Como, la villa para Amadeo Bianchi, también llamada la villa del floricultor. Forma parte de un conjunto de cuatro, absolutamente singulares: la casa junto al lago para un artista, en la V Trienal de Milán, la villa Bianca en Seveso y el proyecto de la villa sobre el lago, que no llegó a construirse. Estos proyectos, son probablemente, aquellos que lo acercan más a la vanguardia europea y a sus conquistas. La crítica no prestó la atención adecuada a este proyecto de Rebbio debido a que su propietario realizó, al poco tiempo de su construcción, profundas alteraciones, sobre todo en la planta baja.

1936 En la vida de Terragni, este año de 1936, supone llegar al punto más alto en su vertiginosa carrera. Es un año marcado por la finalización de la Casa del Fascio de Como. Las obras del Parvulario Sant' Elia, el proyecto de la villa Bianca en Seveso y, también, el proyecto no construido de la villa sobre el lago. *El año de las obras más convincentes y más lucidamente resueltas*.<sup>11</sup> En ellas, Terragni volcó lo mejor de sí mismo, no solo en cuanto a sus conocimientos como arquitecto, sino que en ellas expresó, hasta los límites posibles de su energía vital, sus más íntimas creencias ético-políticas. Fueron para Terragni mucho más que obras de arquitectura. Supusieron para él, la materialización de su particular y sincera moralidad.

No fueron entendidas. *Le rodean la incomprensión de sus conciudadanos, la hostilidad de los potentados locales, las acusaciones de plagio y papanatismo, (.....) las críticas de Persico y Pagano, las “diferencias” y las reservas de Bontempelli que no participa en el número de Quadrante enteramente dedicado a la Casa ( del Fascio), y cuya renuncia a la codirección provocará el cierre de la revista*.<sup>12</sup> Todas estas cuestiones, sobrellevadas con un entereza digna de admiración pero no exenta de sufrimiento y amargura, le impiden la finalización, en la Casa del

---

(11) Mario Labó, *Giuseppe Terragni*, Editorial Il Balcone. Milán, 1947. Incluido en *Giuseppe Terragni*, Selección de Antonio Piza, Estudios críticos 9, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997. Pág. 10.

(12) Alberto Longatti. *Giuseppe Terragni, su vida*. Artículo incluido en el Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996. Pág. 637.

Fascio, del sagrario de los mártires y las cuestiones decorativas exteriores, proyectadas por Nizzoli.

1937

Año de los grandes concursos romanos, además de la finalización del Parvulario Sant' Elia y la villa del floricultor, que le tendrán enormemente ocupado hasta bien entrado 1938.

El lugar elegido para la construcción, en 1934, del Palacio del Lictorio, se revela insuficiente. Terragni y sus compañeros Lingeri, Carminati, Saliva, Vietti y los pintores Sironi y Nizzoli, son invitados a redactar un nuevo proyecto en un nuevo emplazamiento, en el Aventino, no muy alejado del antiguo emplazamiento, los foros imperiales y la recientemente abierta *via dell' Impero*. El proyecto queda definido por el uso masivo del vidrio y los muros de piedra, presidido todo el conjunto por la gigantesca torre lictoria.

En el verano de 1937, son publicadas las bases para el concurso para el Palacio de Recepciones y Congresos en la E42, en Roma. Terragni acude al primer y segundo proceso de selección junto a Lingeri y Cattaneo. En este concurso, Terragni en un principio, se muestra más interesado en participar como jurado que como concursante. A pesar de su insistencia, su nombre no aparecerá en el listado de miembros de las comisiones encargadas de las adjudicaciones, decidiendo presentarse al concurso.

Entre estos dos grandes concursos romanos, Terragni presenta, además en Como, el primer proyecto para la reconstrucción del barrio de la Cortesella, con bloques aislados y, el proyecto de reconstrucción de la primera parcela del mismo barrio, con casas escalonadas. En Milán, junto a Lingeri y Sartoris, el proyecto del bar Nuovo Campari, en la Galería Vittorio Emanuele II, más conocido por *il Camparino*, que no llegó a realizarse. *Il Camparino* sigue funcionando en la actualidad, en su local original, permitiendo disfrutar de unas vistas de la Galería inmejorables.

Terragni participa también, junto a Lingeri, Bottoni, Mucchi y Pucci en el proyecto del concurso para el nuevo recinto ferial de Milán.

La hostilidad hacia sus obras e incluso, su persona, continúa. Su sufrimiento personal es mortificador, sintiéndose incomprendido y aislado. Sigue entendiendo el ejercicio de su arquitectura, como una auténtica guerra. Algunas batallas serán ganadas pero, la mayoría, serán pérdidas. Su obra empieza a ser considerada, al principio tímidamente, por las nuevas generaciones de arquitectos italianos.

1938

A pesar del enorme esfuerzo realizado para los dos procesos de selección para el concurso del Palacio de Recepciones y Congresos en la E42, en Roma, Terragni y sus compañeros, solo obtienen una

mención. El concurso es ganado por Libera, con el que Terragni ya no mantiene relaciones.

Firma junto a Lingeri y, Figini y Pollini, un segundo proyecto para la nueva sede de la Academia de Brera, aunque ya, para la primavera de este año, sus relaciones con Figini y Pollini están muy deterioradas. No son conocidas exactamente las aportaciones de Terragni a este nuevo proyecto con el que no se sentía cómodo, debido al ambiente enrarecido con sus antiguos camaradas llegando incluso, a redactar por su cuenta un proyecto alternativo.

En marzo de este año, son publicadas nuevas bases para el concurso del nuevo Ferial de Milán.

Los “fracasos” cosechados estos concursos colectivos afectaran profundamente el espíritu de Terragni. Su actitud nunca volverá a ser la misma.

Lingeri y Terragni reciben el encargo para la redacción del proyecto del Danteum, concebido como un monumento a la obra de Dante. El proyecto, presentado a Mussolini el 10 de noviembre, fue redactado en Milán, en el estudio de Lingeri. Mussolini autoriza la realización del Danteum en este mismo mes. Lingeri y Terragni reciben este encargo como una especie de “compensación” por las pérdidas de los

principales componentes y a su acabado de fachadas. Es de los pocos edificios de Terragni que sigue manteniendo su imagen original.

1 de septiembre de 1939, con la invasión alemana de Polonia, se inicia la Segunda Guerra Mundial. Terragni está trabajando en múltiples proyectos: Danteum, Casa del Fascio de Lissone, el proyecto de la Cortesella, el plano regulador de Como, la casa Vietti, y la remodelación del centro monumental de Como, además del proyecto para la Casa del Fascio de los barrios Portuense- Monteverde, en Roma.

Al poco tiempo de iniciar los trabajos de construcción de la casa Giuliani Frigerio, recibe la orden de alistarse el 5 de septiembre y será trasladado a Cremona, como teniente. No volverá a Como hasta 1943, el año de su muerte. Mantiene frecuentes intercambios epistolares con su fiel colaborador Zuccoli. En estas cartas envía multitud de croquis y bocetos, criterios de ejecución. Solicita y envía noticias. Intenta por todos los medios completar los trabajos pendientes, solicitando incluso, su traslado. También escribe a la señora Giuliani, cuyas relaciones se irán enturbiando, hasta acabar en un pleito. Fueron difíciles desde el principio.

1940 Concluyen las obras de la Casa del Fascio de Lissone. Envía y publica en el *Ambrosiano*, en marzo el *Discorso ai comamaschi*, sobre sus personales criterios para la ordenación del centro histórico de Como, muchos de los cuales ya aparecían en el proyecto para el plano regulador. En el *Discorso*, llama la atención directamente a sus conciudadanos, ante su falta de entusiasmo por la conservación y el progreso de su propia su ciudad.

El 10 de junio de 1940 Italia declara la guerra a Inglaterra, Francia, Australia, Nueva Zelanda y Canadá. No estaba preparada para ello. Estando movilizado, pero aún en Italia, redacta entre julio y finales de año, el proyecto de la Casa del Fascio de los barrios Portuense-Monteverde, en Roma. Posteriormente, Terragni será enviado a los Balcanes.

1941 A pesar de su ausencia, su estudio en Como sigue funcionando. Con Zuccoli sigue manteniendo una extensa relación epistolar que le permite dar directrices sobre proyectos y obras en fase de ejecución. Su estudio elabora un segundo proyecto para la restauración de la casa Vietti, que será presentado al ayuntamiento de Como a finales de febrero. En abril es enviado a Yugoslavia donde permanece solo un mes. Las tropas italianas apoyaban la invasión de Yugoslavia por Hitler, (.....) *rápidamente coronada por el éxito*.<sup>13</sup> Posteriormente, volverá

---

(13) Antony Beevor. *LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL*. Ediciones de Pasado y Presente. Barcelona.2012. Pág. 265.

a Cremona para, en julio, partir para el frente ruso, para participar junto a las tropas italianas, en la *Operación Barbarroja*, donde los italianos presionaron a los soviéticos desde Rumania, el sur del extenso frente ruso, que llegaba desde el Báltico, hasta el Mar Negro.<sup>14</sup>

Sigue escribiendo a Italia con frecuencia, toma fotografías, etc... Nadie es consciente, en las tropas italianas, de lo que se avecina.

1942 Retoma su actividad pictórica durante la campaña de Rusia, interrumpida diez años antes. Realiza retratos, paisajes, pero también, es un testigo excepcional del sufrimiento producido por la guerra. Su objetivo en estas obras es totalmente distinto al interrumpido diez años antes, donde buscaba lo esencial en la composición y la cromaticidad, apoyándose para ello en construcciones o paisajes. Aquí, en el frente ruso, retratará la vida cotidiana de su ejército, realizando retratos de compañeros pero también de prisioneros. Dibujará ciudades y los paisajes rurales que va recorriendo. Pasaba mucho tiempo dibujando pero, desgraciadamente, la mayoría de sus obras se perdieron en el transcurso de la guerra. Solo envió una pequeña parte a Italia. Es ascendido a capitán.

De septiembre a diciembre, se libra la terrible batalla de Moscú, que marcará el inicio de la derrota de las tropas del eje. Las tropas soviéticas inician una contraofensiva totalmente inesperada.

---

(14) Antony Beevor. *LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL*. Ediciones de Pasado y Presente. Barcelona.2012.Ver plano de la Operación Barbarroja, desde junio a septiembre de 1941, en Pág.274.

Las operaciones militares se vuelven extremadamente agotadoras. El invierno ya está encima y su salud empieza resentirse gravemente.

1943 En enero y febrero de este año, los soviéticos aplastan la resistencia de las tropas ítalo-alemanas. Estás, repitiendo la experiencia de Napoleón en 1812, inician una desastrosa retirada, que producirá miles de muertos. Terragni es hospitalizado en enero. Presenta un agotamiento extremo. Pasa por distintos hospitales de campaña, hasta que a finales de mes es repatriado e internado en el hospital de Cesenatico. Posteriormente pasa por los hospitales de Olgiate Comasco y Pavía. Vuelve a Como entre abril y mayo. El Giuseppe Terragni que vuelve a su ciudad, nada tiene que ver con el que se marchó en septiembre de 1939. Agotado, confuso, débil, intenta recuperarse, para intentar volver a trabajar.

A los 39 años muere,<sup>15</sup> el 19 de julio, en el rellano de la casa de su novia en Como, muy cerca de su casa de *via Indipendenza*, por la heridas producidas en su cabeza al golpearse, desplomado, con un

---

(15 )Según María Isabel Navarro, Terragni se suicidó. Esta aportación, no es demostrada por la autora ni seguida por la crítica internacional y, por tanto, nos limitamos a reproducirla.

*El contacto de Sostres se produce en el momento de máximo interés hacia la figura de Terragni – que Parisi le trasmite- tras su dramático suicidio, al que siguieron adhesiones y contribuciones a su memoria confluyendo en los actos programados en el año 1949, pocas fechas después de la conferencia de Sartoris en Barcelona.*

María Isabel Navarro. *La crítica italiana y la arquitectura española en los años 50. Pasajes de la arquitectura española en la segunda modernidad.* Comunicación incluida en las Actas del Congreso Internacional *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra.* Pamplona 25/ 26 de marzo de 2004. Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra. Pág. 90.

escalón. En 1949, su ciudad organizará la *Primera muestra conmemorativa de Giuseppe Terragni*, en el salón del Broletto, del 27 de julio al 10 de agosto. Le Corbusier asistirá a la misma.

## 2.2 OBRA COMPLETA.

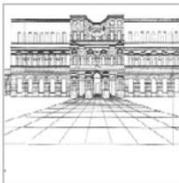
### **Introducción.**

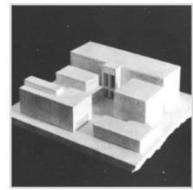
A continuación, se expone un nuevo intento de recopilar la totalidad de la obra completa del arquitecto Giuseppe Terragni, tanto obras, proyectos y concursos de arquitectura, como el diseño industrial por él realizado y también, su rica obra gráfica. Se trata de una enumeración, con algunos datos básicos, que permitan contextualizar cada obra y ubicarla temporalmente en la corta vida del arquitecto. No es objeto de este trabajo, una profundización exhaustiva en cada una de ellas, propio de un trabajo más multidisciplinar que puramente arquitectónico, dada la complejidad de la misma. Y se expresa como nuevo intento, dada la dificultad de recuperar ciertos registros gráficos, fundamentalmente referidos a exposiciones y concursos y, a obra gráfica, desaparecida durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Este intento, se entiende válido por un doble motivo. En primer lugar, visualizar, de un solo golpe de vista, la obra y los datos básicos a ella anexos. En segundo lugar, dado que esta tesis se circunscribe únicamente a cuatro obras de arquitectura, ubicarlas dentro de la totalidad de la obra completa, para saber de forma rápida el lugar que ocupan dentro de la misma, saber lo que hay antes, saber lo que hay después, etc., para conocer también de un vistazo, influencias, continuidades, relaciones.....Se muestran todas las obras en las que Terragni intervino y por tanto es autor, solo o en compañía, sin discriminar su grado de intervención, que se entiende propio de otras investigaciones.

Terragni abandonó Como el 5 de septiembre de 1939 y regresó entre abril y mayo de 1943, año de su muerte. Esta recopilación incluye la obra generada por su estudio, entendiendo que su autoría le pertenece. Su estudio pudo seguir funcionando gracias a la correspondencia mantenida con Zuccoli y su hermano Attilio. En esta correspondencia pudo incluir directrices sobre proyectos y obras en fase de ejecución, además de dibujos, que pudieron ser interpretados por sus colaboradores.

Esta recopilación, pretende ser únicamente, un grano de arena más, a sumar a la documentación ya existente, sin mayor pretensión, que la exactitud intentada.

## 2.3 OBRAS, PROYECTOS Y CONCURSOS.

	FECHA	UBICACIÓN	TIPO	PROYECTO
	1925-1926	Como	Proyecto <i>No realizado</i>	Casa Saibene
	1925-1926	Como	Concurso <i>No realizado</i>	Monumento a los Caídos
	1926-1927	Milán	Concurso <i>No realizado</i>	Nueva Sede del Hospital Principal
	1926-1927	Como	Reestructuración de parte de la fachada <i>Realizado</i>	Hotel Metropole Suisse
	1926-1932	Erba Incino	Proyecto <i>Realizado</i>	Monumento a los Caídos de Erba Incino
	1927	Como	Proyecto <i>No realizado</i>	Fábrica de gas



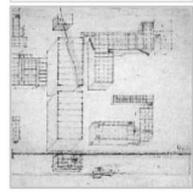
1927	Como	Proyecto <i>No realizado</i>	Fundición de tubos
------	------	---------------------------------	--------------------



1927-1929	Como	Proyecto <i>Realizado</i>	Edificio de viviendas Novocomum
-----------	------	------------------------------	---------------------------------



1928	Olgiate Comasco	Proyecto <i>No realizado</i>	Pavellón de Tenis
------	-----------------	---------------------------------	-------------------



1928 1938-1940	Milán Roma	Proyecto <i>No realizado</i>	Establecimientos cinematográficos
-------------------	---------------	---------------------------------	-----------------------------------

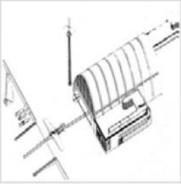
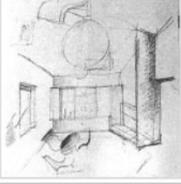


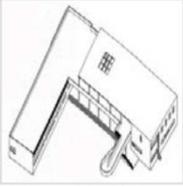
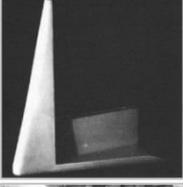
1929		Decoración <i>Realizado</i>	Comedor
------	--	--------------------------------	---------

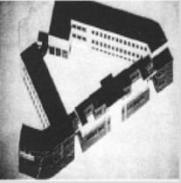
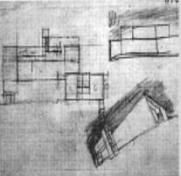


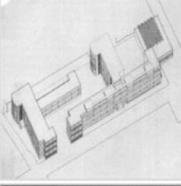
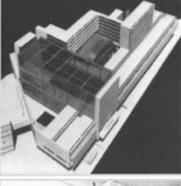
1929	Como	Proyecto <i>Realizado</i> <i>Demolido</i>	Peluquería de Señoras
------	------	---	-----------------------

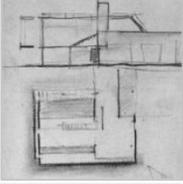
	1929-1931	Como	Proyecto <i>realizado</i>	Hotel Posta
	1930	Como	Proyecto <i>Realizado</i>	Tumba Pirovano
	1930	Como	Proyecto <i>Realizado</i>	Tumba Gianni Stecchini
	1930	Como	Proyecto <i>Realizado</i>	Tienda Vitrum
	1930	Monza	Proyecto <i>Realizado</i>	Sastrería moderna. Vestíbulo y probador.
	1930	Cernobbio	Proyecto <i>Realizado</i>	Tumba Ortelli

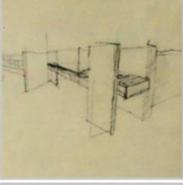
	1930	Como	Proyecto <i>Realizado</i>	Decoración de escaparate Mazzoletti
	1930-1931	Como	Proyecto <i>No realizado</i>	Aeroclub Ghislanzoni
	1930-1933	Como	Proyecto <i>Realizado</i>	Monumento a los Caídos
	1932		Proyecto <i>No realizado</i>	Casa de veraneo
	1932	Milán	Proyecto <i>Realizado</i>	Gabinete para dentista
	1932	Como	Diseño <i>Realizado</i>	Objetos para culto, realizados para la Tumba Stecchini

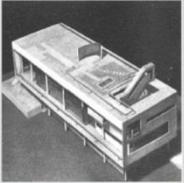
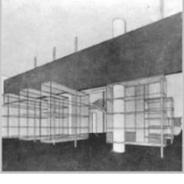
	1932	Junto al lago con dársena	Proyecto <i>No realizado</i>	Villa junto al lago
	1932		Proyecto <i>No realizado</i>	Parvulario para 200 niños
	1932		Estudio y Proyecto <i>No realizado</i>	Catedral de hormigón
	1932		Proyecto <i>No realizado</i>	Monumento a la Colonización Rural
	1932	Roma	Proyecto <i>Realizado</i>	Sala O en la Muestra de la Revolución Fascista
	1932	Como	Concurso <i>No realizado</i>	Mercado Cubierto

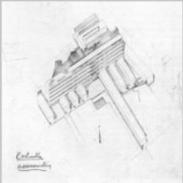
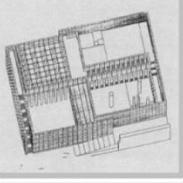
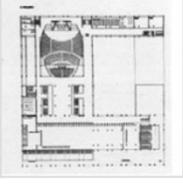
	1932	Lecco	Concurso <i>No realizado</i>	Escuela de educación de primaria en el barrio Malpensata-Maddalena
	1932-1936	Como	Proyecto <i>Realizado</i>	Casa del Fascio
	1933	Milán	Proyecto <i>Realizado</i>	Casa Toninello
	1933	Brienno	Proyecto <i>No realizado</i>	Villa Lempicka
	1933	Milán	Proyecto <i>Realizado</i> <i>Demolida</i>	Casa junto al lago para artista V Trienal
	1933	Milán	Proyecto <i>Realizado</i>	Casa Ghiringhelli

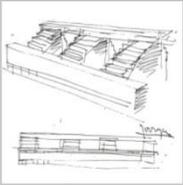
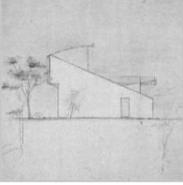
	1933	Como	Análisis urbanístico	IV CIAM de Atenas
	1933-1936	Milán	Proyecto <i>Realizado</i>	Casa Rustici
	1934	Busto Arsizio	Concurso <i>No realizado</i>	Escuela media
	1934	Roma	Concurso 1er grado . Proyecto A <i>No realizado</i>	Palacio Littorio
	1934	Roma	Concurso 1er grado . Proyecto B <i>No realizado</i>	Palacio Littorio
	1934-1937	Milán	Proyecto <i>Realizado</i>	Casa Lavezzari

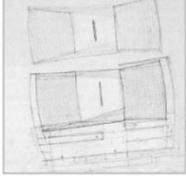
	1934-1938	Milán	Proyecto <i>Realizado</i>	Casa Rustici- Comolli
	1934	Milán	Proyecto <i>Realizado</i>	Sala de la motonáutica y Sala de las embarcaciones en la Exposición del Deporte
	1934-1940	Como	Concurso <i>Proyecto ganador</i>	Plan Regulador
	1934-1936	Como	Proyecto <i>No realizado</i>	Aeroclub
	1934, 1936-1937	Como	Proyecto <i>Realizado</i>	Parvulario Sant'Elia
	1934-1935	Col d'Échele	Proyecto <i>Realizado</i>	Monumento a Roberto Sarfatti

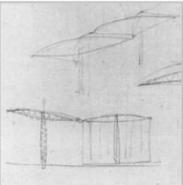
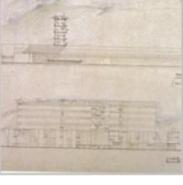
	1935		Proyecto <i>No realizado</i>	Ciudad Colonial
	1935-1937	Como	Proyecto <i>Realizado</i>	Casa Pedraglio
	1936-1937	Rebbio	Proyecto <i>Realizado</i>	Casa Amadeo Bianchi
	1935, 1938-1940	Milán	Proyecto <i>No realizado</i>	Proyectos para la nueva sede de la Academia Brera
	1936		Estudio <i>No realizado</i>	Edificio público
	1936	Lugano	Proyecto <i>No realizado</i>	Biblioteca

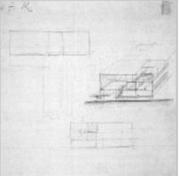
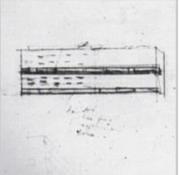
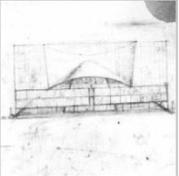
	1936		Proyecto <i>No realizado</i>	Casa junto al lago
	1936	Como	Proyecto	Panel decorativo en la Sala del Federale en la casa del Fascio
	1936-1937	Seveso	Proyecto <i>Realizado</i>	Casa Bianca
	1937	Roma	Concurso 2º Grado <i>No realizado</i>	Palacio Littorio
	1937	Roma	Concurso 1º Grado <i>No realizado</i>	Palacio para Recepciones y Congresos en la E42
	1937	Milán	Proyecto <i>No realizado</i>	Bar-Restaurante Campari

	1937	Como	Proyecto <i>No realizado</i>	Reconstrucción del barrio de Cortesella
	1937	Como	Proyecto y Estudio <i>No realizado</i>	Reconstrucción del barrio de Cortesella. Primer parcela con casas Escalonadas
	1937	Milán	Estudio <i>No realizado</i>	Estudio para un edificio
	1938	Milán	Concurso <i>No realizado</i>	Nueva Feria de Milán
	1938-1940	Roma	Proyecto <i>No realizado</i>	Danteum
	1938	Roma	Concurso 2º Grado <i>No realizado</i>	Recepciones y Congresos en la E.42

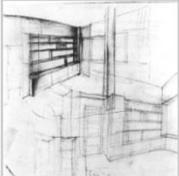
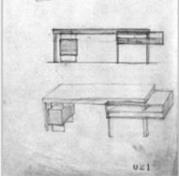
	1938	Rebbio	Proyecto <i>No realizado</i>	Barrio Satélite
	1938	Como	Estudio <i>No realizado</i>	Edificios de viviendas en Piazza Perretta
	1938-1939	Missaglia	Proyecto <i>No realizado</i>	Ampliación del almacén de utensilios Tavolazzi e Fumagalli
	1938-1939	Milan	Concurso <i>No realizado</i>	Fuente y Pabellón de una Feria
	1938-1939	Lissone	Proyecto <i>Realizado</i>	Casa del Fascio
	1938	Portofino	Proyecto <i>No realizado</i>	Villa

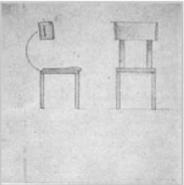
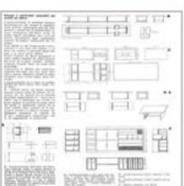
	1939	Como	Proyecto <i>No realizado</i>	Panteón fúnebre para Francesco Mambretti
	1939	Como	Proyecto <i>Realizado</i>	Casas Populares
	1939	Milán	Proyecto <i>Realizado</i>	Casas populares
	1939-1940	Como	Proyecto <i>Realizado</i>	Casa de apartamentos de alquiler Giuliani-Frigerio
	1939-1940		Proyecto <i>Estudio</i>	Cine-Teatro
	1940		Proyecto <i>No realizado</i>	Exposición de las FF.SS en la E.42

	1940		Proyecto <i>No realizado</i>	Gasolinera
	1940	Roma	Proyecto <i>No realizado</i>	Centro de Estudios e Investigaciones de la Unión italiana de vidrieros
	1940	Lissone	Proyecto <i>No realizado</i>	Exposición
	1940	Como	Proyecto <i>No realizado</i>	Universidad de la Seda
	1940	Como	Proyecto <i>No realizado</i>	Proyecto de conservación e inserción de la casa Vietti en el barrio Cortesella
	1940	Como	Proyecto <i>No realizado</i>	Restauración del barrio Cortesella

	1940	Milán	Proyecto <i>No realizado</i>	Nueva Sede de la Academia de Brera
	1940	Roma	Proyecto <i>No realizado</i>	Casa del Fascio del barrio Trasteverino
	1940		Proyecto <i>Estudio</i>	Albergue Infantil
	1940	Como	Proyecto <i>No realizado</i>	Restauración de la Plaza Cavour
	1941		Proyecto <i>No realizado</i>	Estadio con posibilidad de ser parcialmente cubierto
	1943		Proyecto <i>No realizado</i>	Catedral

2.4 DISEÑO INDUSTRIAL.  
PROYECTO

	FECHA	UBICACIÓN	TIPO	PROYECTO
	1929	Como	Diseño <i>Realizado</i>	Mobiliario para la oficina de la Federación de Agricultores ubicada en el Novocomum
	1929	Como	Diseño <i>Realizado</i>	Mesa Novocomum para la oficina de la Federación de Agricultores ubicada en el Novocomum
	1929	Como	Diseño <i>Realizado</i>	Sillón Monza
	1929	Como	Proyecto de decoración <i>Probablemente no realizado</i>	Biblioteca de un apartamento en el Novocomum
	1930-1935	Como	Diseño <i>Realizado</i>	Lámpara colgante para la mesa su mesa de estudio.
	1930-1936		Diseño <i>No realizado</i>	Escritorios de oficina

	1935		Diseño <i>No realizado</i>	Silla y taburete <i>Scagno</i>
	1936	Como	Diseño <i>Realizado</i>	Silla Benita. Casa del Fascio
	1936	Como	Diseño <i>Realizado</i>	Silla Lariana. Casa del Fascio
	1936	Como	Diseño <i>Realizado</i>	Silla Lariana, versión para niños. Diseño para el parvulario San't Elia
	1936	Como	Diseño <i>Realizado</i>	Diseño del mobiliario para la Casa del Fascio
	1936	Como	Diseño <i>Realizado parcialmente</i>	Dormitorio y amueblamiento, casa Stecchini



1939

Diseño  
*Probablemente no  
realizado*

Mesa de juegos, sillón, mesa de salón y muebles de sala de estar para  
Umberto Bernasconi.

## 2.5 OBRA GRÁFICA.

	FECHA	TIPO	TÍTULO
	1923	Cultural	San Cristóbal
	1924	Persona	Hombre llevando piedras
	1924	Retrato	Hermano
	1924	Paisaje	Presa del Valle Antrona
	1924	Paisaje	Valle Antrona
	1925	Cultural	Vista del Palatino

	1925	Cultural	Iglesia de San Abundio, interior
	1925	Cultural	Iglesia de San Abundio, interior visto desde el presbiterio
	1925	Cultural	Iglesia de San Abundio, ábside
	1925	Cultural	Iglesia de San Abundio, fachada
	1925	Paisaje	Casas, árbol y nube
	1925	Paisaje	Lago

	1927	Paisaje	Casas y árbol
	1927	Paisaje	Ventana y paisaje
	1927	Retrato	Scarpetta
	1928	Persona	Soldado tumbado en un catre
	1929	Autorretrato	Uniforme militar
	1930	Retrato	Umberto Protti

	1930	Retrato	Hombre con sombrero
	1930	Retrato	Chico
	1931	Retrato	Carpintero
	1931	Retrato	Mujer con un jersey de color verde
	1931	Retrato	Mujer con un vestido de color rojo
	1931	Retrato	Luigi Guggiari



1931	Retrato	Mario Radice
------	---------	--------------



1931	Retrato	Mario Radice y Manlio Rho.
------	---------	----------------------------

1931	Retrato	Gianni Mulazzi
------	---------	----------------

1932	Retrato	Hombre con chaqueta y corbata
------	---------	-------------------------------



1939	Persona	Figura y pared
------	---------	----------------

1942	Persona	Interrogatorio a un prisionero
------	---------	--------------------------------



1942	Persona	Mi asistente
------	---------	--------------

1942	Persona	El ruso
------	---------	---------

1942	Cultural	Santa Infantería
------	----------	------------------

1942	Cultural	Construyendo un baluarte
------	----------	--------------------------



1942	Persona	Soldado apostado con una metralleta
------	---------	-------------------------------------



1942	Cultural	La conquista de Pavlograd
------	----------	---------------------------



1942	Persona	Tres soldados
------	---------	---------------



1942	Persona	Interrogatorio prisionero
------	---------	---------------------------

1942	Cultural	Campaña de Rusia
------	----------	------------------

1943	Cultural	Vista de Pavía
------	----------	----------------



# 3



## **3. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS.**

3.1. CASA DEL FASCIO DE COMO. DE- CONSTRUCCIÓN.

3.2. DANTEUM.

3.3. NOVOCOMUN.

3.4. PARVULARIO SANT`ELIA. ESCUELA ABIERTA.

### 3. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS.

#### 3.1. CASA DEL FASCIO DE COMO. DE- CONSTRUCCIÓN.

Sobre la Casa del Fascio de Como se dispone de una abultada e importante bibliografía no toda con el mismo interés y atracción.<sup>1</sup> La relación de autores elegidos en esta tesis no pretende hacerla excesivamente extensa y tampoco agotar el tema. Sí pretende, dar una relación suficientemente amplia que permita obtener una imagen lo más completa posible y siempre fijándose en aquellos aspectos menos conocidos o reproducidos. Es difícil adentrarse en el estudio de la Casa del Fascio sin entender los enormes esfuerzos que le supuso a su autor el aunar una ideología revolucionaria (ideología al final demostrada odiosa) con una arquitectura revolucionaria. El fascismo en Italia, supuso ante todo la esperanza de un orden en un joven país <sup>2</sup> que nunca lo había tenido. Para Terragni supuso, un orden en la arquitectura. Se entiende necesario, “eliminar” los prejuicios y las opiniones sobre las consecuencias originadas por esta “revolución”, si se quiere profundizar con solvencia en su estudio.

Parece, a veces, cuando se profundiza en su estudio y se contrastan opiniones, que la Casa no ha sido tratada con corrección siempre - adecuadamente tratada -, ni considerada. El número de opiniones positivas podrían igualarse a las negativas, haciéndola formar parte del exclusivo club de los objetos arquitectónicos controvertidos, en este caso, por su *pertenencia de modo “exclusivo y exacto” a su propio tiempo.*

(1) Ver página 276 en: 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras.* Lahuerta, Juan José, Anthropos, Barcelona, 1989.

(2) La unificación italiana se produce el 17 de Marzo de 1861.



Mussolini en la *via dell'Impero*, Roma.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS



G. Terragni, Paola Masimo, Arturo Martini y Massimo Bontempelli en el salón de reuniones de la Casa del Fascio de Como, 1936. Catálogo, 1997, 211.

Su sentido le es propio en base a las concepciones políticas y materiales usadas por Terragni en la elaboración de sus proyectos, para obtener una forma arquitectónica única, no siendo ello lo más importante para él. No hay que olvidar que Terragni preparó el último número de *Quadrante* con total libertad, exponiendo sus concepciones con absoluta claridad, siendo probablemente esto lo que más le interesaba.

No hay duda alguna de que la redacción definitiva del proyecto se produce durante la ejecución de las obras produciéndose, en algunos casos, variaciones volumétricas, superficiales y funcionales, de una elevada precisión y refinamiento, construyendo con hormigón armado - material moderno - pero revistiendo con mármol, probablemente *realizando un ejercicio crítico contra la ortodoxia del racionalismo, producto de su investigación personal*. Terragni estaba claramente dotado para la investigación, siempre de manera independiente y personal.

Una de las cuestiones que más interesan a la hora de afrontar esta tesis es estudiar como historiadores, críticos, arquitectos, etc., han investigado y analizado esta obra. Observar los distintos puntos de vista, las distintas interpretaciones y análisis para intentar obtener los principios fundamentales con los que su autor concibió la Casa del Fascio. Dos de ellas llaman poderosamente la atención:

1ª) El esfuerzo realizado, entre otros, por Bruno Zevi para manipular el contenido ideológico y político de la obra. Como decía Diane Ghirardo (.....) *Retirar el "fascio" de la Casa del fascio supone despojarla de su especificidad histórica, y de su significado,*

el de ser producto de los esfuerzos del proyectista por aunar una estética revolucionaria con un movimiento político revolucionario<sup>3</sup>.

2ª) El ejercicio de Peter Eisenman,<sup>4</sup> de desnudar el edificio de cualquier contextualidad o relación externa, funcional o estética y analizándolo únicamente como objeto.

El punto 2. *La Casa del Fascio*, de su escrito: *Antiguo y Moderno, Abstracción y Formalismo en la obra de Terragni*<sup>5</sup>, Daniele Vitale lo comienza con el siguiente comentario:

*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".*<sup>6</sup>

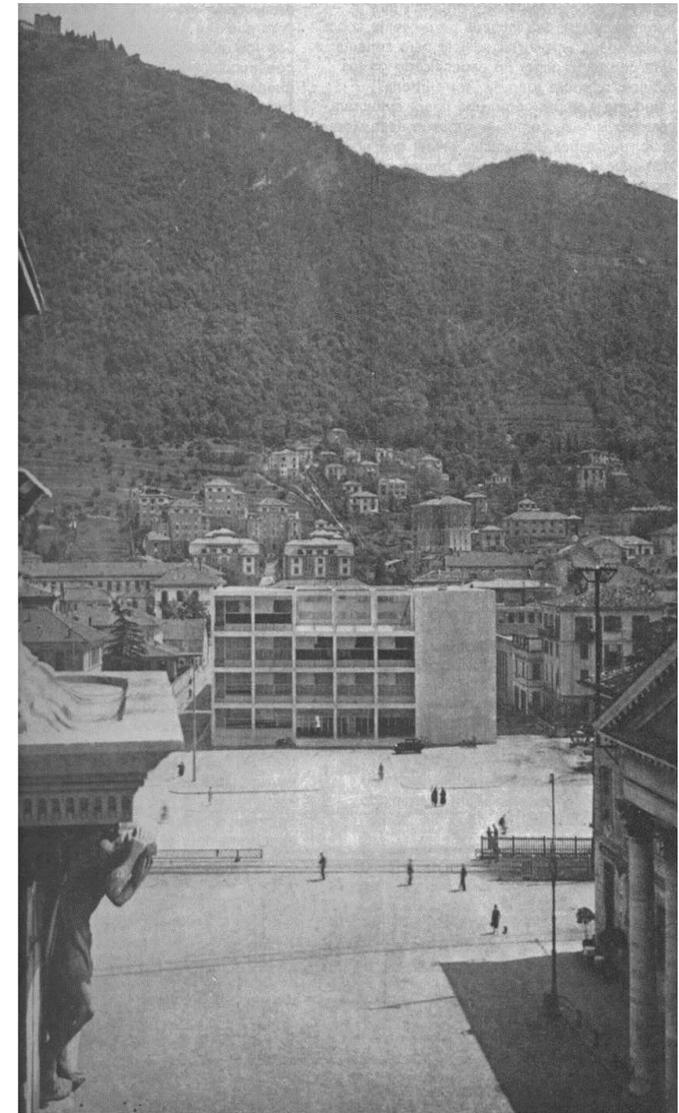
*Este juicio tan drásticamente negativo se refiere a la Casa del Fascio de Como, probablemente la obra más bella y significativa del racionalismo italiano entre las dos guerras; es el notable juicio pronunciado contra Terragni por otro "racionalista", Giuseppe*

(3) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997.

(4) *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003.

(5) Ver nota (2), citado en *Antiguo y moderno, abstracción y formalismo en la obra de Terragni*, Investigación dirigida por Daniele Vitale en la Facultad de Arquitectura de Milán, publicado en 2C, 1982.

(6) Giuseppe Pagano, *Tre anni di architettura in Italia*, en "Casabella", n. 110, feb. 1937, pág- 2-5, reeditado en Giuseppe Pagano, *Architettura e città durante il fascismo* a cargo de Cesare de Seta, Laterza, Bari, 1976, pág. 256-266.



Casa del Fascio. *Valori Primordiali*, 1938.

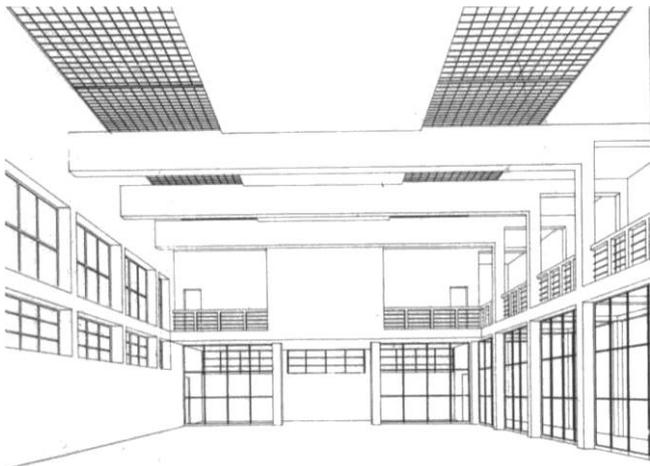
## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

*Pagano, director de Casabella, principal polemista y animador de la batalla por la arquitectura moderna en Italia.*

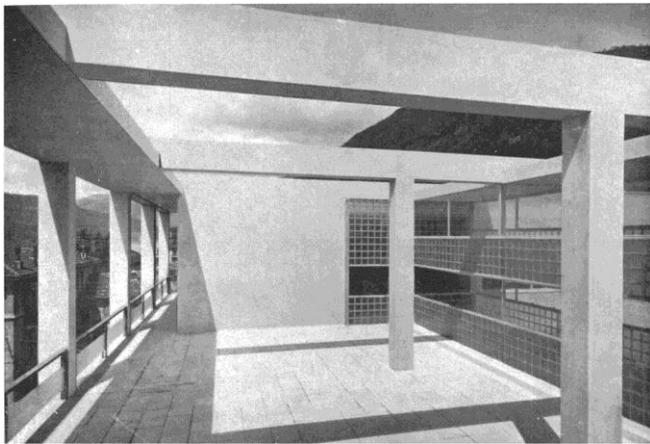
*Este juicio ha sido comentado a menudo como difícilmente comprensible, dictado por alguna extraña incompreensión o antipatía, pero ciertamente desde el interior de una misma posición y de una misma familia. Por el contrario, yo creo que no se trata de un episodio extemporáneo, sino del signo de diferencias 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.*

En este extracto, Daniele Vitale nos llama la atención sobre la dificultad de asimilación de la obra de Terragni a un encasillamiento formal o tipológico que nos



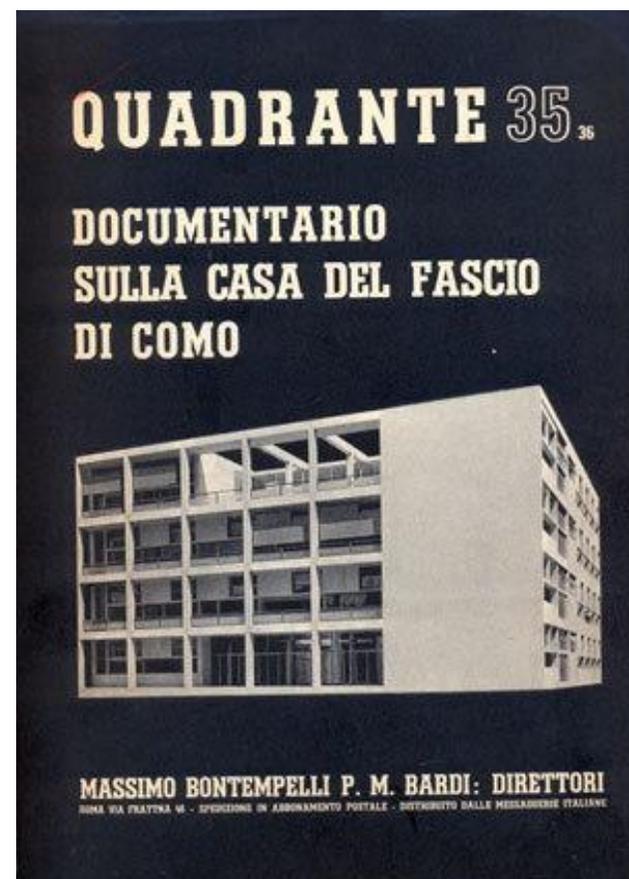
Perspectiva del salón de juntas de la Casa del Fascio de Como. Versión no definitiva. Ciucci, 1997, 48.



Casa del Fascio de Como. Terraza del tercer piso. 2C  
Construcción de la ciudad 20-21, 1982, 54.

permita su comprensión. Esto es así, probablemente, por un lado, por la naturaleza del propio Terragni. A ello hay que sumar el vaciado casi completo que hasta esta época, historiadores, críticos y arquitectos hicieron de su contenido ideológico olvidando, en la mayoría de los casos, debido aún a la proximidad a su fecha de proyecto y construcción y, a los recuerdos extremadamente dolorosos que aún despertaba la Segunda Guerra Mundial, su completa ideología fascista que fue sin duda la génesis de este proyecto. En Octubre de 1936 Quadrante, codirigido por Massimo Bontempelli y Piero Maria Bardi, recoge en su último número una extensa publicación sobre la Casa del Fascio, acabada ese mismo año. El editorial la saluda como.... *un' architettura finalmente degna del tempo di Mussolini* (edit., página 1). Es una publicación básica para entender, de forma aproximada siempre, el ambiente cultural vivido en Italia en esos años, convirtiéndose en un aparato de propaganda ferviente del régimen. Esto es así, hasta el punto de que la publicación de este número supuso, en gran parte y de forma brusca, la ruptura entre sus codirectores debido a que Bardi no publicó la editorial que Bontempelli preparó tras su visita a la Casa del Fascio por considerarlo, probablemente muy crítico y poco adecuado para un volumen que ensalzaría fundamentalmente la ideología fascista y la significación, también fascista del edificio.

La identificación entre edificio y revolución, revolución y racionalismo es total. Terragni intervino profusamente en la confección del volumen, con total libertad, exponiendo sus concepciones políticas y arquitectónicas con absoluta claridad. Nada en la publicación está dejado al azar. Todo es producto de un trabajo



Cubierta de *Quadrante* 35-36. Fotografía y ejemplar del autor.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

concienzudo para mostrar aquello (y solo aquello) que se quiere mostrar. Provoca un desmenuzamiento total de la edificación desde su encargo y concepción hasta su amueblamiento. Es importante tener en cuenta también *L'aspetto urbanistico* (página 15 y 16), en donde Terragni nos evidencia aquello que tenía en mente, más allá de la ejecución de la Casa del Fascio, la *città fascista*, la ejecución de distintos edificios propios del régimen para configurar la plaza de la Casa como una continuación *naturale* de la plaza del Duomo. Es decir, consolidar mediante nuevas edificaciones una nueva plaza que vinculase el poder fascista con el religioso (Duomo) y el poder civil, representado por el Broletto.

No estamos solo ante una obra de arquitectura.

En el punto tercero de su escrito, *3. Terragni y Pagano: arquitectura y moral*, Daniele Vitale sigue ofreciéndonos una de las más lúcidas controversias entre dos concepciones enfrentadas, no sólo de la arquitectura sino también de la realidad:

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

Esto es evidente en el caso de la Casa del Fascio pero no solamente en ella. No podemos olvidar el sentido que Terragni daba a su trabajo, muy próximo a un misticismo profundo, donde el sentido de su arquitectura procede fundamentalmente de su construcción. Investiga en cada uno de sus procedimientos proyectuales y constructivos hasta encontrar ese ser único, obviando precisamente *la solución más obvia*, pero en ningún caso desterrándola sin más. Prueba de ello es su fachada principal en donde la composición se une al utilitarismo del paño ciego, aquel destinado a proyecciones sobre la figura de Mussolini y sobre propaganda fascista en general o en su composición volumétrica interior, calibrando exactamente la profundidad y la altura del vestíbulo a doble altura para engrandecer su visualización.

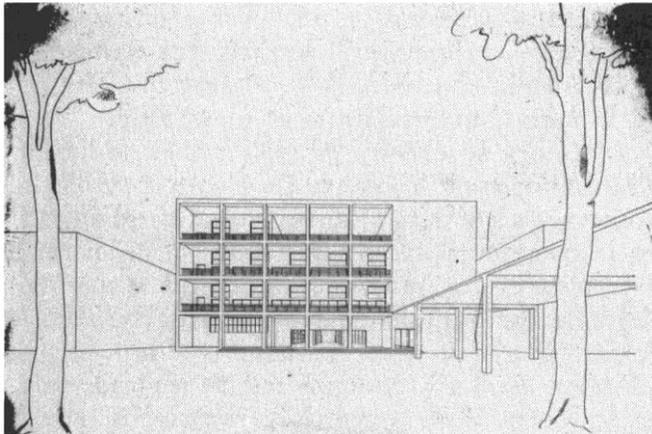


Vista de la Casa del Fascio de Como desde la cúpula del Duomo. 2C Construcción de la ciudad 20-21, 1982, 42.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

Es todo ello lo que aleja a esta obra de la ortodoxia del racionalismo ubicándola como bien dice Vitale *fuera o en los márgenes de la arquitectura racional*.

Juan José Lahuerta es uno de los primeros autores que matiza claramente la inexistencia de distancias entre el *tono* de los escritos de Terragni y su arquitectura <sup>7</sup> para (.....) *advertir que si alguna forma, alguna idea primordial alimenta las intenciones del arquitecto ( a la hora de concebir la Casa del Fascio), ésta no es precisamente la del prisma perfecto como espectáculo de otra realidad, de una realidad mágica , sino la del volumen como magnitud, como entidad estricta determinada jurídicamente: “Exigencias de la planta me han decidido ocupar la totalidad del área asignada”* <sup>8</sup>, 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, unido 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: *Eso tiene como consecuencia el aumento, de los problemas de iluminación natural, ventilación, distribución y desahogo de los espacios,*



Perspectiva frontal de la casa del Fascio. Dibujo de Giuseppe Terragni, con un porche cubierto hacia el Duomo. 2C *Construcción de la ciudad* 20-21, 1982, 33.

(7) 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Lahuerta, Juan José, Anthropos, Barcelona, 1989.

(8) G. Terragni, *La costruzione della Casa del Fascio de Como*, publicado originalmente en *Quadrante*, núms. 35-36, octubre de 1936. Reeditado parcialmente en *Giuseppe Terragni: Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982. También incluido en *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003.

y del no menos importante de expulsión de las aguas de lluvia <sup>9</sup>.

*La “vulgaridad” de las preocupaciones de Terragni no debe hacernos suponer su insignificancia. En efecto, solo 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.*

Los escritos de Terragni están plagados de proclamas retóricas muy acordes con el momento que le toca vivir, consciente de su labor pública de arquitecto fascista pero no limitado por ella, sino más bien todo lo contrario, realizando una labor propagandística importante pero no ciñéndose jamás a la pura ortodoxia del régimen. Podríamos incluso pensar que Terragni utilizó al régimen como una excusa, como un pretexto envolvente de su auténtico objetivo que no es otro que construir su arquitectura. Era un intelectual pero no un teórico. Era capaz de explicar mediante la escritura solo parcialmente sus obras, sometidas todas a un profundo proceso de investigación y experimento nada literario, sí proyectual y arquitectónico, que aún hoy en día nos deja fascinados. No es esta arquitectura, la de Terragni, una

---

(9) G. Terragni, *La costruzione della Casa del Fascio de Como*, publicado originalmente en *Quadrante*, núms. 35-36, octubre de 1936. Reeditado parcialmente en *Giuseppe Terragni: Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982. También incluido en *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS



Escalera principal de la Casa del Fascio de Como.

arquitectura “intelectual”. No puede explicarse únicamente utilizando conceptos teóricos o prácticos provenientes de la crítica arquitectónica, que no es más que crítica literaria, no proyectual. Es por ello que se produce cíclicamente su presencia en el debate arquitectónico, despertando interés tanto en su obra como en su persona y también, porque no decirlo, en aquellos que interpretan y estudian su obra no suficientemente aclarada por su autor

Sus creencias religiosas son profundas. Sus convicciones fascistas son sinceras pero no ocupan la totalidad de su actividad, no están en el centro de su vida, ocupado por la arquitectura como profunda investigación de formas.

*Para Terragni (.....) la arquitectura no tiene otra razón determinante que no sea interna a su construcción, a su perenne desenvolvimiento.*<sup>10</sup>

Podríamos asimilar la Casa del Fascio, como hace Juan José Lahuerta, a una máquina precisa:

*(.....) Desde, por tanto, la misma estructura básica del edificio hasta la elección de los materiales, ninguna duda puede plantear el funcionamiento de una máquina que se desea exacta, unísona, sin ganga.*<sup>11</sup>

No hay aquí en la obra nada que nos lleve a la ortodoxia, al lugar común, al camino trillado. Si a los mismos principios originales de Le Corbusier. Es la obra en sí misma la referencia arquitectónica, probablemente, sin vocación de serlo, no estaba ello en

(10) *Antiguo y moderno, abstracción y formalismo en la obra de Terragni*, Investigación dirigida por Daniele Vitale en la Facultad de Arquitectura de Milán, publicado en 2C, 1982.

(11) *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Lahuerta, Juan José, Anthropos, Barcelona, 1989.

la intención de Terragni mucho más preocupado por la coherencia interna del proyecto.

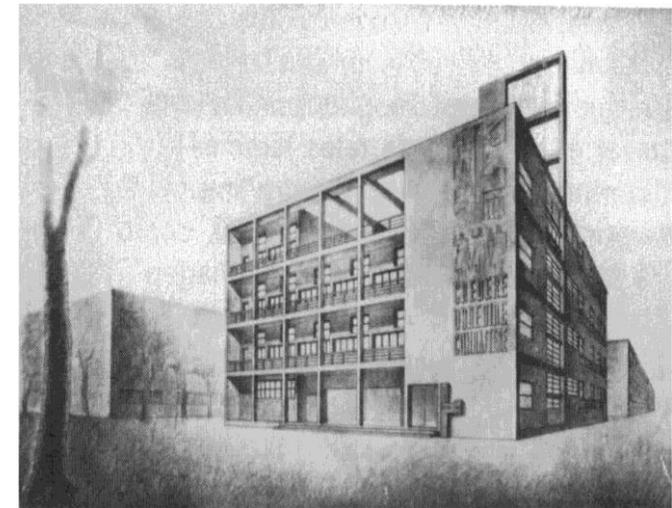
Cuando Terragni manifestaba en *Quadrante* con respecto al encargo:

*El tema es nuevo; absolutamente imposible, pues, cualquier referencia a edificios de carácter representativo; es necesario crear sobre bases nuevas y no olvidar que el Fascismo es un acontecimiento absolutamente original.....*

se dejaba llevar, sin duda, por la emoción y su convicción ideológica. Hoy en su estudio en Como en Via Indipendenza 23 puede leerse una placa conmemorativa del XXV aniversario de su desaparición que dice literalmente *Dove Giuseppe Terragni visse L'Architettura come profezia*. Ese vivió la Arquitectura como profecía, está perfectamente recogido en el párrafo anterior. Creó sobre bases nuevas pero no pudo olvidar, de forma consciente o inconsciente, sus propias referencias históricas y culturales. Es cierto que el fascismo fue una revolución y Terragni un soplo de aire fresco pero, como apuntó en su día Diane Ghirardo:

*(.....) la Casa del Fascio era una derivación de la Casa del Pueblo de impronta socialista. Durante el fascismo, dicho edificio se convirtió en el más importante entre los edificios del régimen, "el centro neurálgico de un organismo vivo", como puntualizaría Pietro Maria Bardi más tarde.*<sup>12</sup>

Proviene la Casa del Fascio de la primera sede del *fasci italiani di combattimento*, ubicada en Milán, en Via Paolo da Cannobio 37. Allí se elaboraban y, en algunos



Casa del Fascio de Como, en una versión anterior a la definitiva. 2C *Construcción de la ciudad* 20-21, 1982, 33.

(12) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

casos se editaban y reproducen, los programas, panfletos y acciones del partido.

Todas estas actividades eran de signo revolucionario.<sup>13</sup> De esta primera sede denominada “el cubil” parten, en distintas ciudades italianas, las primeras sedes de los *fasci* que también servirán como sede y base de su partido político, el PNF, fundado por Mussolini en Roma el 7 de Noviembre de 1921 y que, una vez alcanzado el poder en Octubre de 1922, quedaron claramente desfasadas.

---

(13) Para dar una idea clara de a que se refiere la frase, se reproduce a continuación, parte del *Programma dei Fasci di combattimento* de Junio de 1919:

### FASCI ITALIANI DI COMBATTIMENTO

#### PROGRAMMA

##### Per il Problema Politico NOI VOGLIAMO

1. Minimo di età per gli elettori abbassato ai diciotto anni; quello per i Deputati abbassato ai venticinque anni; eleggibilità politica di tutti i funzionari dello Stato; base regionale del Collegio plurinomiale.
2. Abolizione del Senato ed istituzione di un Consiglio Nazionale tecnico del lavoro intellettuale e manuale, dell'industria, del commercio e dell'agricoltura.
3. Politica estera intesa a valorizzare la volontà e l'efficienza dell'Italia contro ogni imperialismo straniero; una politica dinamica cioè in contrasto a quella che tende a stabilizzare l'egemonia delle attuali potenze plutocratiche.

##### Per il Problema Sociale NOI VOGLIAMO

1. La sollecita promulgazione di una legge dello Stato che sancisca per tutti i lavoratori la giornata legale di otto ore *effettive* di lavoro.
2. I minimi di paga.
3. La partecipazione dei rappresentanti dei lavoratori al funzionamento tecnico dell'industria.
4. L'affidamento alle stesse organizzazioni proletarie (che ne siano degne moralmente e tecnicamente) della gestione di industrie o servizi pubblici.

#### Per il Problema Sociale NOI VOGLIAMO

4. L'affidamento alle stesse organizzazioni proletarie (che ne siano degne moralmente e tecnicamente) della gestione di industrie o servizi pubblici.
5. La rapida e completa sistemazione dell'industria dei trasporti e del personale addetto.
6. La modifica al disegno di legge di assicurazione sull'invalidità e sulla vecchiaia, fissando il limite di età a seconda dello sforzo che esige ciascuna specie di lavoro.
7. Obbligo ai proprietari di coltivare le terre, con la sanzione che le terre non coltivate sieno date a cooperative di contadini, con speciale riguardo a quelli reduci dalla trincea: e dell'obbligo dello Stato al necessario contributo per la costruzione delle case coloniche.
8. Messa in valore di tutte le forze idrauliche e sfruttamento delle ricchezze del suolo, previa unificazione e correzione delle leggi relative; incremento della marina mercantile, permettendo il funzionamento di tutti i cantieri navali mercé l'abolizione del divieto d'importazione delle lastre di acciaio e agevolazioni di ogni mezzo (credito, consorzi ecc.) atto a favorire lo sviluppo delle costruzioni navali; il più ampio sviluppo alla navigazione fluviale e all'industria della pesca.
9. Obbligo dello Stato di dare e mantenere alla scuola carattere precipuamente e saldamente formativo di coscienze nazionali e carattere imparzialmente, ma rigidamente laico; carattere tale da disciplinare gli animi ed i corpi alla difesa della Patria in modo da rendere possibili e scevere di pericolo le forme brevi, elevare le condizioni morali e culturali del proletariato; dare reale ed integrale applicazione alla legge sull'istruzione obbligatoria con la conseguente assegnazione in bilancio dei fondi necessari.
10. Riforma della burocrazia ispirata al senso della responsabilità individualee conseguente notevole riduzione degli organi di controllo; decentramento e conseguente semplificazione dei servizi a beneficio dell'energie produttrici, dell'erario e dei funzionari; epurazione del personale e condizioni

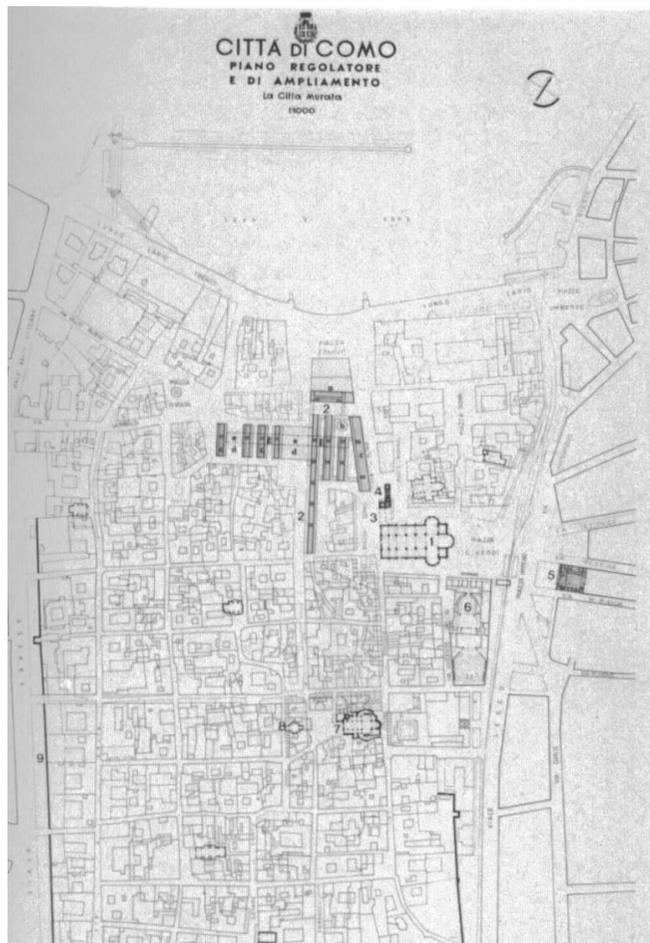
#### Per il Problema Militare NOI VOGLIAMO

1. Istituzione della Nazione armata con brevi periodi di istruzione intesa al preciso scopo della sola difesa dei suoi diritti ed interessi quali sono determinati dalla politica estera sopra accennata e validamente organizzata, così da raggiungere con piena sicurezza i suoi fini.

#### Per il Problema Finanziario NOI VOGLIAMO

1. Una forte imposta straordinaria sul capitale a carattere progressivo, che abbia la forma di vera *espropriazione parziale* di tutte le ricchezze.
2. Il sequestro di tutti i beni delle congregazioni religiose e l'abolizione di tutte le mense Vescovili che costituiscono una enorme passività per la Nazione e un privilegio di pochi.
3. La revisione di tutti i contratti di forniture di guerra ed il sequestro dell'8 5 % dei profitti di guerra..

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS



Proyecto para el plan regulador del centro de Como, con los principales proyectos de Terragni en la ciudad amurallada. 2C *Construcción de la ciudad* 20-21, 1982, 63.

4. Esto llevará dentro del PNF a innumerables debates sobre la tipología y el papel que deben desempeñar las futuras casas dentro de las “nuevas” ciudades italianas. Algunos autores apuntan a la identificación de la casa con el ayuntamiento tardo- medieval en sus funciones y también en su tipología interna desnudo ya de funciones reales siendo únicamente un órgano civil
5. *El partido fascista veía como modelos del estado fascista dos períodos de la historia italiana: el romano y el medieval. El propio Mussolini adoptó un estilo a medio camino entre el de un caudillo medieval y el de un César redivivo.*
6. *Cuando el PNF (partido nacional fascista) decidió la tipología para la Casa del fascio en 1932, eligió esa forma típica, identificable y tranquilizadora, que ofrecía la promesa cultivadora de restaurar un pasado noble y venerado (Ayuntamiento). De esa forma, la Casa del fascio se incorporaba simultáneamente a la historia política y a la arquitectura, ocupando su lugar entre los edificios públicos existentes en el centro de las ciudades.*<sup>14</sup>
7. Pero tenía que ser algo más que eso. Es en 1932 cuando Terragni recibe el encargo por parte del Secretario Federal para la realización del proyecto, entregándole una lista mecanografiada de las necesidades a cubrir por el edificio.
8. Es el propio Terragni quien nos brinda la mejor y más completa descripción de lo que deberá ser una Casa del Fascio:
9. *La sede del Fascio debe dejar de ser cubil, refugio o fortín; debe convertirse en Casa, Escuela, Templo.*

(14) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997.

*Es el centro de la actividad política y moral de cada provincia de Italia, testimonio de la milagrosa sumisión voluntaria de un pueblo a un Caudillo.*

*(.....) Como sede del Partido tendrá tareas de organización, de propaganda, de educación política y social. Pero no será un organismo burocrático, un bello y cómodo edificio de oficinas.<sup>15</sup>*

Probablemente, sea la descripción más completa sobre una casa del fascio, y no fue sugerida por el partido.

Es Diane Ghirardo también, la que nos explica que:

*Pese a que las Casas del fascio se empezaron a construir ya en 1927, no adquirieron una forma tipológica muy concreta hasta 1932, cuando se afianzó el modelo de municipio típico de las ciudades de Italia del Norte desde finales del siglo XIII hasta el siglo XV.<sup>16</sup>*

La Casa del Fascio es una pieza más de la *nueva* ciudad fascista que no hacía más que reproducir esquemas del pasado, revistiéndolos de un *orden nuevo* muy del gusto de las cúpulas fascistas.

Impresiona aún, hoy en día, pasear por la antigua *Piazza dell'Impero* en Como y observar como la Casa es capaz de aglutinar en sí misma, de focalizar, una intensidad espacial convergente. Cómo a pesar de encontrarse en las espaldas de la catedral y el ayuntamiento, fuera de las murallas, lejos del centro cívico y religioso

hubiese conformado un nuevo centro mucho más amplio (contrapuesto)

(15) G. Terragni, *La costruzione della Casa del Fascio de Como*, publicado originalmente en *Quadrante*, núms. 35-36, octubre de 1936. Reeditado parcialmente en *Giuseppe Terragni: Manifestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982. También incluido en *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003.

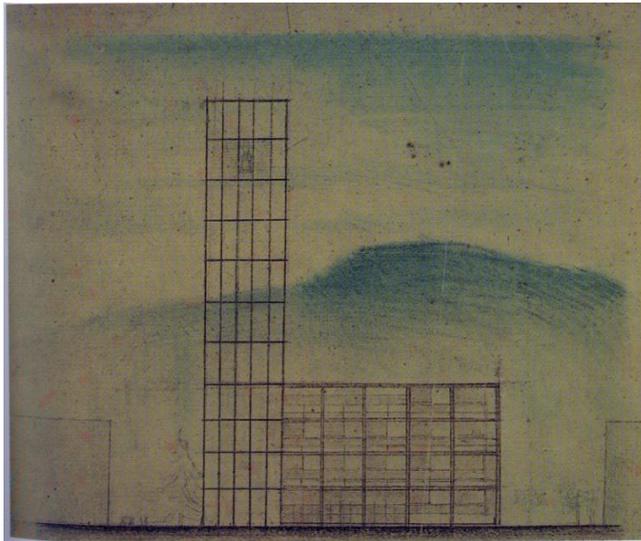
(16) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

probablemente anulando el antiguo) reflejo de la autoridad fascista. Sin duda es la pieza más importante ya que debe suplantar, anular o sustituir las “antiguas” administraciones civiles e incluso religiosas. No olvidemos que todas las casas por orden de Mussolini están dedicadas a los caídos por la revolución y que en todas, y no en un lugar accesorio, se ubica el sagrario que recuerda a los caídos locales, un lugar de contemplación, recogimiento y oración. En la de Como, esta pieza está dando al atrio de acceso, enfrentada directamente a la escalera principal del edificio, a la entrada. Terragni le dio gran importancia a su proyecto específico realizando varias maquetas y no estando acabado cuando la Casa se inauguró en 1936 sino algo más tarde, debido a la suspensión de su obra junto con las decoraciones interiores y exteriores por parte del partido al acumularse enormes dificultades técnicas y económicas. Utilizó granito rojo y sienita negra, metal y vidrio, elementos que junto a la propia liturgia fascista pretendían remontarse a gloriosas épocas pasadas.<sup>17</sup>

¿Y el Ayuntamiento? ¿Debería la Casa sustituir sus funciones? No solamente la Casa debería sustituir las funciones del Ayuntamiento, desde la Casa hablaba el podestá:

*(.....) Contemporáneamente el aparato administrativo del PNF empezó a adoptar una forma más clara, de manera que a los alcaldes en funciones se les llamaba con el nombre medieval*



Casa del Fascio de Como. Dibujo de Terragni con la inserción de una torre, a propuesta de la federación local. A.F Marcianò, 1987, 85.

*(17) La “custodia” di queste preziose parti del Sacrario è formata da tre pareti monolitiche di granito rosso, che risolvono in un fatto plástico con reintranze agli incontri, la geometria dei contorni. Gli spessori rilevanti (da 20 o 60 cent.) le dimenioni in altezza (3,75 m.) e in larghezza fanno di queste pareti una costruzione di suggestiva bellezza, che può ricordare le primitive costruzioni religiose o regali dell’antica Micene o dell’ Egitto.*

G. Terragni, *La costruzione della Casa del Fascio de Como*, publicado originalmente en *Quadrante*, núms. 35-36, octubre de 1936. Reeditado parcialmente en *Giuseppe Terragni: Manifestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982.

También incluido en *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003

de podestá (como el hermano de Giuseppe Terragni, Attilio), un título que llevaba largo tiempo en desuso, pero que se resucitó del pasado medieval, junto con la tipología constructiva del ayuntamiento. Y el podestá hablaba en nombre de Mussolini desde la tribuna.<sup>18</sup>

Por tanto, la Casa pasa a ser el reflejo de la autoridad del *duce*. Transciende todo su esquema funcional, tipológico y formal para convertirse en un objeto más (el más importante en la ciudad) de la autoridad fascista. Y debe además ubicarse correctamente. Terragni fue consciente desde el primer momento de la importancia de su ubicación probablemente incluso antes que las cúpulas fascistas de la ciudad. Esto nos lleva evidentemente al *tema del centro histórico*, uno de los puntos más profundos de la reflexión de los racionalistas italianos y ciertamente uno de los aspectos más originales del movimiento moderno.<sup>19</sup> Como apunta Giorgio Ciucci<sup>20</sup>, la labor de Terragni en el plano regulador de Como abarca desde 1927 a 1940 y no únicamente a la fecha del *Concurso para el plano regulador de Como y su ejecución por fases*, limitado a los años 1933-1934. Aunque existieron varios intentos por adquirir diversos edificios en Como para su construcción no es hasta 1933 que el solar queda a disposición del ayuntamiento de Como, como una donación<sup>21</sup>. Diversos procesos posteriores *completaban así las condiciones para concebir el edificio como un bloque aislado y autónomo que, a través de la propia configuración, debía entablar un diálogo con el entorno urbano.*<sup>22</sup>



Vista de la ciudad de Como con la Casa del Fascio y el Duomo al fondo. 2C *Construcción de la ciudad* 20-21, 1982, 7.

(18) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 261.

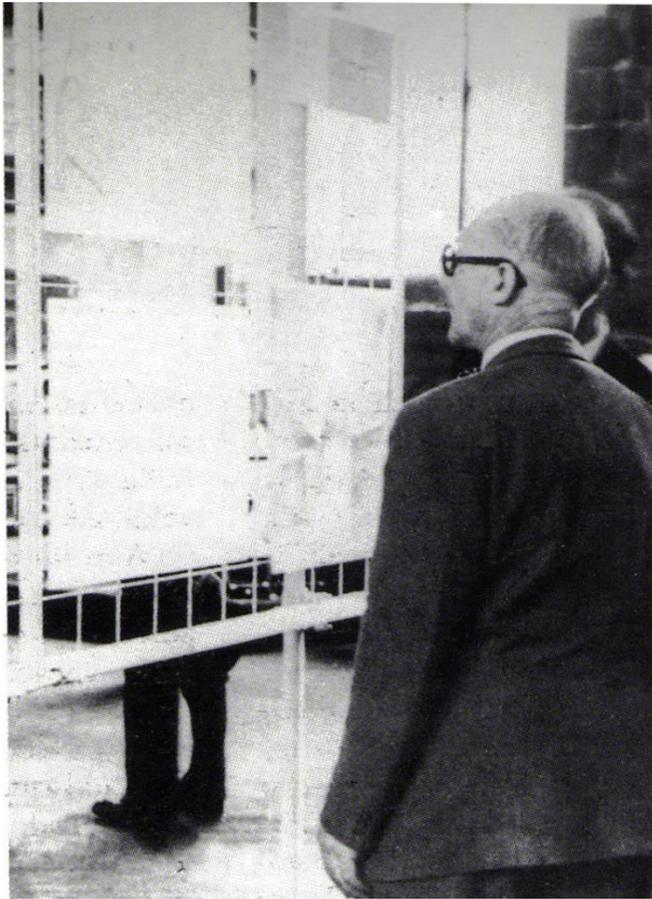
(19) *Proyectos de Terragni para el centro histórico de Como*, artículo publicado en 2C, 1982. Pág. 63.

(20) Giuseppe Terragni, *Obra completa*. Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 419.

(21) Giuseppe Terragni, *Obra completa*. Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 393.

(22) Giuseppe Terragni, *Obra completa*. Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 394.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS



Le Corbusier visitando La primera muestra conmemorativa de Giuseppe Terragni, Como, 1949. Catálogo, 1996,22.

Es el 10 de Noviembre de 1927 cuando aparece en el diario *La Provincia di Como* un primer artículo de cuatro, firmados por la *Sociedad de los Amigos y Cultivadores del Arte*<sup>23</sup> a la que pertenecía Terragni, como crítica al plano regulador de Como aprobado en 1919 (con correcciones en 1923,1926 y 1927), redactado por Luigi Catelli y Antonio Giussani, con el cual ya había tenido en 1926 un *duro enfrentamiento*<sup>24</sup> por su monumento a los caídos. Este artículo era una crítica a dicho plano regulador, en la zona de la Cortesella. Terragni redacta estos artículos y por tanto su conocimiento e intervención en el urbanismo de su ciudad es temprano y todo parece indicar que conocía las futuras posibilidades que una ubicación a las espaldas del Duomo podía ofrecer. Aunque no es menos cierto que en 1937 con la Casa ya finalizada, en los esquemas redactados entre julio y diciembre para edificios escalonados del proyecto de la Cortesella, ni la Casa ni la *Piazza dell'Impero* aparecen por lugar alguno. Sí, nos deja en *Quadrante* en sus pág. 15 y 16, en *L'aspetto urbanístico*, claramente expresada su idea sobre la *Piazza*:

*Con la realización de la Casa del Fascio, prevista por el plan de ordenación de la ciudad, es posible hoy en día en Como pensar en una no lejana realización de la "ciudad fascista"; centralización orgánica e inteligente de los edificios más típicos del Régimen en una amplísima plaza que es la continuación lógica y natural de la histórica plaza del Duomo.*<sup>25</sup>

Esta *continuación lógica y natural* puede entenderse como lo hace Diane Ghirado:

(23) Ver pág. 420 de: Giuseppe Terragni, *Obra completa*. Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997.

(24) Ver pág. 420 de: Giuseppe Terragni, *Obra completa*. Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997.

(25) G. Terragni, *La costruzione della Casa del Fascio de Como*, publicado originalmente en *Quadrante*, núms. 35-36, octubre de 1936. Reeditado parcialmente en *Giuseppe Terragni: Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982.

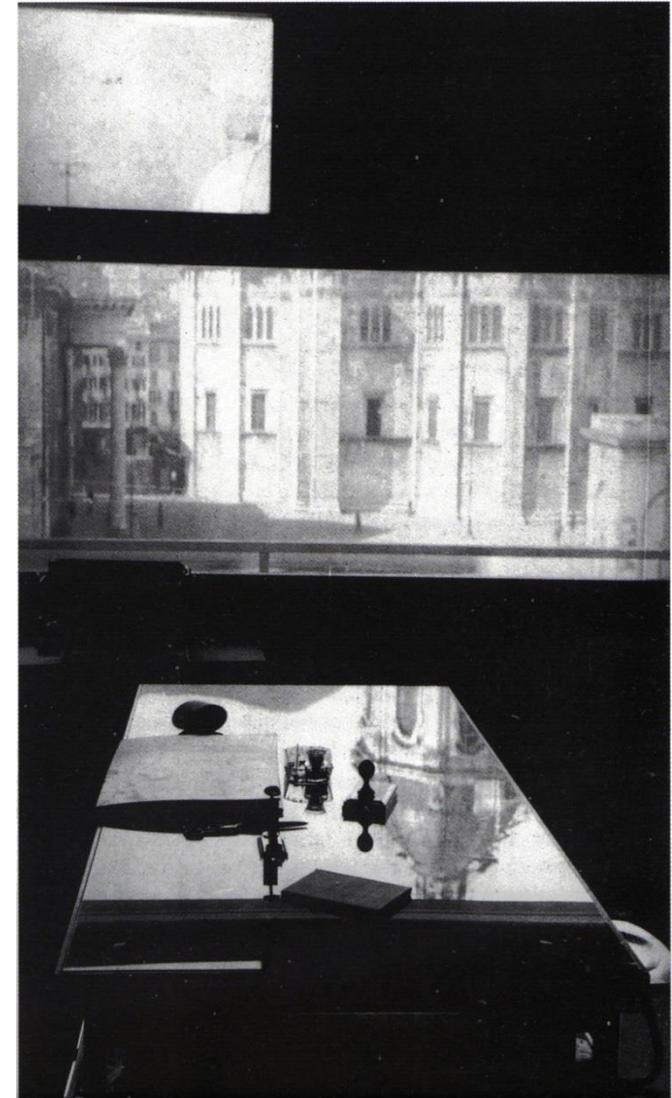
También incluido en *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003.

*Terragni hizo unos diagramas de cómo se podía organizar a las masas en la plaza que hay frente al edificio y del espacio que era necesario para dar cabida a un público cada vez más numeroso. Puso de relieve que los tres edificios constituían tres obras revolucionarias, pegados uno a otro, formando un conjunto soberbio en la parte oeste de la plaza del Duomo. Su edificio, la cuarta obra revolucionaria, representaba también el cuarto período revolucionario.*

*En el número especial de Quadrante, Terragni ilustra, por un lado, la Casa el fascio flanqueada por el Duomo, igual que hacían el “broletto” y la torre del ayuntamiento por el costado opuesto; por otro, el mapa que mostraba la relación entre la casa, la catedral y la torre. La Casa del fascio, con su torre de esquina sin ventanas, galería abierta y patio interior, completa y reequilibra la vista panorámica con los edificios públicos que flanquean al más importante, la catedral. Tipología y símbolos convergen en esta organización espacial y arquitectónica, cumpliendo todas sus exigencias, pero traducidas a un lenguaje arquitectónico moderno.<sup>26</sup>*

Pero también puede entenderse como la suplantación y la traslación de todo lo que la histórica plaza suponía en la conciencia colectiva de sus habitantes. Esto es así desde el momento en que el PNF intenta ubicar, como lugar ideal para la ubicación de su casa, el centro histórico de Como. No puede conseguirlo debido a la gran colmatación de dicho centro. No piensan en una arquitectura concreta ni las funciones que debe albergar. Piensan fundamentalmente en aquello que significa dicho centro en la memoria de sus habitantes.

(26) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997.



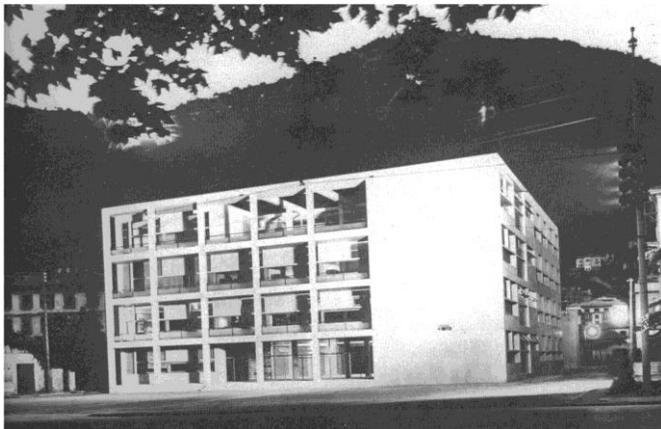
Vistas de la catedral de Como desde una de las oficinas de la Casa del Fascio. Catálogo, 1996, 115.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

Terragni era consciente de la importancia de su edificio y de las funciones que en él se iban a desarrollar pero no era menos consciente de que sin la formalización completa de la plaza sería imposible, por una cuestión de simple escala, que la Casa fuese a constituir por sí misma el nuevo centro de la nueva ciudad. *Casa, Escuela, Templo*, edificio de oficinas, ayuntamiento.<sup>27</sup> Todo en uno pero, sin la formalización de la plaza, se pierde la idea de nuevo centro cívico. Terragni trabajó intensamente, como lo demuestran los dibujos previos al proyecto, en la idea tipológica del ayuntamiento, siendo el resultado final, la abstracción de sus elementos fundament. Es Giorgio Ciucci en *Terragni y la arquitectura*<sup>28</sup> quien nos habla, por primera vez, de una idea sugerente en el planteamiento de las fachadas de la Casa del Fascio.

Un planteamiento basado en la comprensión de la proyectación del edificio aislado:

*En la Casa del fascio, resuelta arquitectónicamente en un compacto y armónico volumen, se puede apreciar la idea del movimiento rotatorio, que ya se advierte en la disposición de los volúmenes del Taller de gas y en los fotomontajes de la sala O, y que aquí se resuelve en la secuencia de las cuatro fachadas, ligadas una a otra por una disposición consecuyente, e incluso variable, de la malla estructural de vigas y pilastras, articuladas en superficies llenas y vacías que la dilatan en una reja tridimensional. El vínculo entre las cuatro fachadas se percibe al dar la vuelta al edificio, con lo que se consigue leer en secuencia lineal las diversas soluciones formales: en los ángulos, el juego de espacios llenos y vacíos no sólo define el paso de una fachada a otra, sino que al mismo tiempo confiere a cada una de las fachadas autonomía respecto al volumen.*



Vista nocturna de la casa del Fascio de Como. 2C  
Construcción de la ciudad 20-21, 1982, 7.

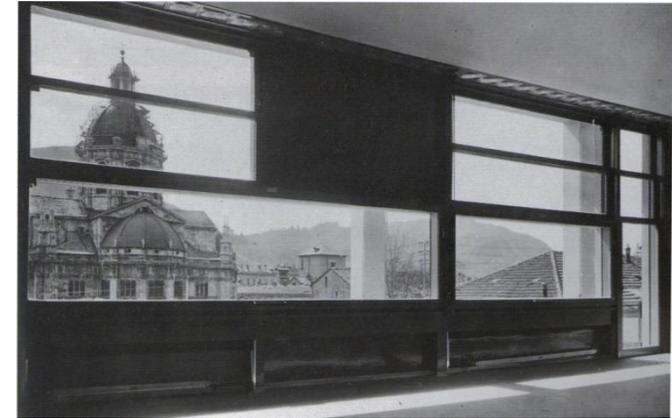
(27) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997.

(28) Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Apartado *La Casa del fascio de Como y el fin del racionalismo*, pág. 45 a 51.

Esta cuestión resulta enfatizada por el propio Terragni como lo demuestran las dos fotografías publicadas en la página 15 de *Quadrante* donde el arquitecto manifiesta claramente su voluntad de que la Casa sea contemplada como un edificio aislado incluso matizando deliberadamente los edificios que construyen con ella *Via Bianchi* y *Via Pessina*, directamente relacionada con la concepción fascista de *la casa de cristal* podría dar pie, al intento de Terragni por concluir su obra como tal caja de cristal aislada, no solo en el proyecto definitivo; la documentación referida a un primer proyecto redactado en 1928 sobre un solar no identificado también plantea el edificio como un bloque aislado.

Esta clara voluntad del arquitecto por *concebir el edificio como un bloque aislado y autónomo que, a través de la propia configuración debía entablar un diálogo con el entorno urbano*<sup>29</sup> choca claramente con la configuración inicial del solar en el cuál ni siquiera podría construirse un bloque aislado hasta las últimas operaciones urbanísticas realizadas en él en 1941 tendentes a garantizar jurídicamente la construcción. Ya en

1933 y en 1934, con la redacción del proyecto de la *Piazza dell'Impero*, se evidencia claramente la configuración de la misma mediante bloques aislados, con la obra de la Casa en ejecución<sup>30</sup>, lo que demuestra que fue proyectada teniendo en cuenta una futura configuración de su entorno o también podríamos decir, que su construcción garantizaría, a ojos de Terragni, la reordenación y configuración definitiva de ese gran espacio público tan querido por él.



Vista del Duomo desde la Casa del Fascio. A.F. Marciánò, 1987, 95.

(29) Giuseppe Terragni, *Obra completa*. Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 394.

(30) La construcción se inicia en Julio de 1933.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

A ello deberían contribuir sin duda las fachadas del edificio proyectadas para reforzar una comunicación entre el exterior y el interior del edificio <sup>31</sup> y provocar, en el caso de la fachada principal y posterior, su fusión. Debemos recordar aquí, necesariamente, las palabras de Massimo Bontempelli:

*Dejemos las lucubraciones, envolvámonos una vez más, antes de salir, en estos velos de los que, a medida que cae la tarde, parece estar hecha la Casa. Todo se hace aéreo; subidos los tres pisos y realizada la vuelta completa, el lugar más concentrado y cerrado resulta ser la terraza.* <sup>32</sup>

Casa del Fascio de Como. Las puertas del atrio, de vidrio, que se abren simultáneamente, con control eléctrico. A.F. Marcianò, 1987, 85.



Detalle facha trasera Casa del Fascio de Como. *Composizione di elementi: cielo, pietra, vetro.* *Quadrante*, 1936, 21.

(31) Ecco il concetto mussoliniano che *il fascismo è una casa di vetro in cui tutti possono guardare*, dar luogo anche a questa interpretazione che è completamente della prima: nessun ingombro, nessuna barriera, nessun ostacolo tra gerarchie politiche e popolo.

Questo andaré verso il popolo *fisicamente* presuppone che il popolo possa liberamente accostarsi alla Casa che accoglie i dirigenti, i comandanti, di questa avanzata sociale. Quello di poter ciò che accade dentro è il miglior distintivo di una Casa costruita per il popolo, in confronto di una reggia, di una caserma, di una banca.

G. Terragni, *La costruzione della Casa del Fascio de Como*, publicado originalmente en *Quadrante*, núms. 35-36, octubre de 1936. Reeditado parcialmente en *Giuseppe Terragni: Manifestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982.

También incluido en *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003.

(32) Massimo Bontempelli, *Arquitectura, en Massimo Bontempelli. Opere scelte*, a cargo de L. Baldacci, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1978. Incluido en *Giuseppe Terragni*, Selección de Antonio Piza, Estudios críticos 9, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997.

## DE- CONSTRUCCIÓN.

A medida que avanza esta investigación resulta más evidente que no puede explicarse una obra como la Casa del Fascio de Como con un planteamiento que no incluya a la vez cuestiones arquitectónicas y proyectuales, urbanísticas, históricas y sociales....., etc... Aquellos autores que han planteado su mirada a la Casa desde un único punto de vista no han podido completar su visión más allá de la realización de una aportación concreta. Resulta importante pues, manejar la mayor cantidad de datos para, una vez ordenados y analizados, poder materializar el objetivo inicial de esta tesis. Se ha dejado, hasta este momento, para esta primera aproximación a la Casa, las cuestiones relacionadas directamente con la geometría formal y proyectual conscientes de que previamente a ellas existían una serie de premisas expuestas anteriormente que no sólo completan estas sino que su no exposición haría inviable su comprensión plena. La Casa no es sólo geometría y abstracción como tampoco es sólo ideología revolucionaria y social, formalización exacta de una arquitectura de estado. No conviene perderse en explicaciones o justificaciones que vayan más allá del sentido propio de las mismas aunque a veces puedan aportar incluso algo no previsto por su autor, con la sorpresa que puede provocar.

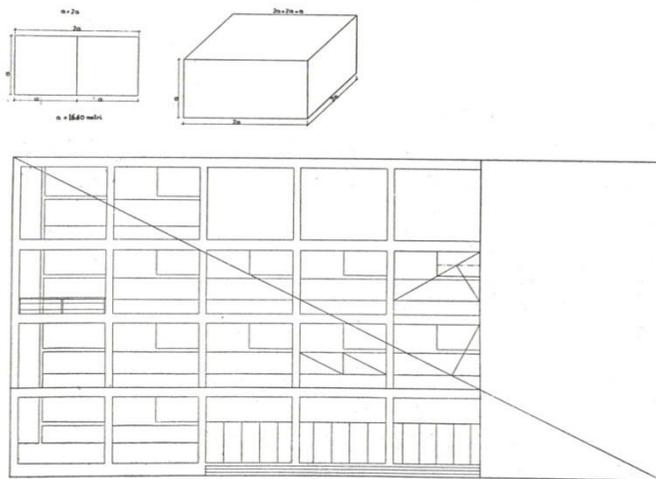
En la página 37 de *Quadrante Terragni* ilustra tres diagramas *a lo Corbu*.<sup>33</sup> rectángulo de la fachada, volumen total y fachada principal. Los utiliza para ilustrar los comentarios incluidos en pág. 38 en el artículo *NOTE TECNICHE Linee fondamentali o di rettifica* donde especifica los esquemas compositivos de la fachada



Casa del Fascio de Como, al fondo, flanqueada por el Teatro Sociale y el Duomo. Fotografía del autor.

(33) *Antiguo y moderno, abstracción y formalismo en la obra de Terragni*, Investigación dirigida por Daniele Vitale en la Facultad de Arquitectura de Milán, publicado en *2c Construcción de la ciudad*, 1982. Pág. 5.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS



Los tres diagramas. Volumen de partida y fachada.  
Casa del Fascio de Como. *Quadrante*, 35-36, 1936, 37.

principal y donde manifiesta que, referido a la sección aurea, *Recentemente Le Corbusier ha restaurado el valor de estas líneas fundamentales.*<sup>34</sup> Proyecta un paralelepípedo de base cuadrada, de volumen  $2a \times 2a \times a$ , siendo el rectángulo de la fachada  $2a \times a$ , es decir, medio cubo, en donde  $a = 16,60$  m. A la vista de estos datos podríamos intuir que es la exacta geometría el motivo fundamental del proyecto y que tal pureza geométrica debe estar presente en todos y cada uno de sus componentes esenciales. No es así.

*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.*<sup>35</sup>

Ya en la página 42 de *Quadrante*, donde nos muestra las cuatro fachadas del edificio, Terragni especifica claramente:

*Le quattro fronti dell'edificio sono eguali nelle dimensioni, diverse nei motivi architettonici e nei rapporti tra pieno e vuoto. La coerenza stilistica determinata dalle strutture riesce però a compendiarle in un fatto architettonico unitario*

(34) *Recentemente il Le Corbusier ha ripristinato il valore di queste linee fondamentali o determinante che, è opportuno insistere, non devono indurre a credere che possono aumentare o creare il valore spirituale in un fatto di composizione architettonica.* *Quadrante*, núms. 35-36, octubre de 1936. Pág. 38.

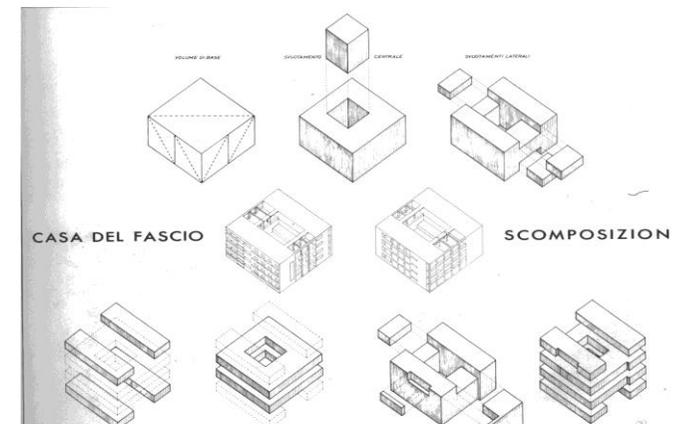
(35) *Antiguo y moderno, abstracción y formalismo en la obra de Terragni*, Investigación dirigida por Daniele Vitale en la Facultad de Arquitectura de Milán, publicado en *2c Construcción de la ciudad*, 1982. Pág. 5.

Esa *coerenza stilistica* es la que produce la *perfecta abstracción* de la Casa que niega cualquier referencia al lenguaje retórico, produciendo una heladora sensación de obra acabada.

Podemos confirmar esta cuestión en las dos perspectivas del anteproyecto datadas en 1932-1933, donde claramente la retícula estructural se proyecta desde el interior hasta los límites mismos de la edificación, casi con voluntad de generar orden también en el exterior.

¿Qué ocurre con su composición volumétrica? Terragni muestra lo que denomina el *PARALLELEPIPEDO DELLA MASSA DEL FABRICATO*  $2a \times 2a \times a$ ,<sup>36</sup> volumen completo, *volumen de partida*,<sup>37</sup> geométrico y abstracto del edificio y las diferentes perspectivas tanto del anteproyecto como las del proyecto de ejecución. No vemos proceso alguno de sustracción, adicción, erosión y excavado. Tampoco su autor lo reflejó. Sí vemos en cambio, al igual que Eisenman,<sup>38</sup> sencillas manipulaciones que podrían explicar, al menos, la génesis y el posicionamiento de la fachada principal.

*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*



Dibujo interpretativo de la Casa del Fascio de Como. 2C  
*Construcción de la ciudad* 20-21, 1982, 48.

(36) *Quadrante*, núms. 35-36, octubre de 1936. Pág. 37.

(37) *Antiguo y moderno, abstracción y formalismo en la obra de Terragni*, Investigación dirigida por Daniele Vitale en la Facultad de Arquitectura de Milán, publicado en *2c Construcción de la ciudad*, 1982. Pág. 49.

(38) Peter Eisenman. *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. The Monacelli Press, New York, 2003. Pág. 123.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

*volumen aparece de –construido en un conjunto de partes vaciadas, transparentes, inmateriales. La retícula conduce a un orden, recompone lo que ha sido descompuesto.*<sup>39</sup>

Este procedimiento compositivo enunciado por Daniele Vitale podría llevarnos quizás a la auténtica génesis del edificio, asunto este nunca desvelado por su autor. Podría llevarnos pero quizás a la inversa, por adicción.

Este procedimiento compositivo ha sido ejercicio casi obligatorio en gran parte de las escuelas de arquitectura europeas en los últimos treinta años, por su sencillez, claridad y capacidad docente pero, en el fondo, puede quedar muy alejado de la idea original de Terragni. Parece un método compositivo primario para la concepción de un edificio excesivamente sofisticado. Todos los elementos de la Casa han sido llevados hasta el límite de sus posibilidades materiales y proyectuales. Imposible olvidar, por mencionar solo algunos, las quejas de las distintas empresas que fabricaron los detalles de fachada, más próximos a la ebanistería que al tratamiento del mármol o, la curvatura del vidrio de las barandillas de escalera o, la enorme pieza de vidrio que constituía la famosa mesa de salón de reuniones.....Era intención de Terragni ensayar, investigar, ahondar en aquello que realmente le interesó durante toda su vida: construir.

Este método compositivo enunciado por Vitale parece más propio de un análisis a posteriori del edificio que a su génesis proyectual, no como punto de partida en la concepción de la volumetría del edificio. Hay que insistir de manera clara y contundente en el “añadido” más que en el “vaciado”. Podemos suponer que las

---

(39) *Antiguo y moderno, abstracción y formalismo en la obra de Terragni*, Investigación dirigida por Daniele Vitale en la Facultad de Arquitectura de Milán, publicado en *2c Construcción de la ciudad*, 1982.

caras del sólido de partida no son más que sus límites y, además también podemos suponer que dicho sólido no es tal sólido sino únicamente un espacio limitado y vacío. Le Corbusier en *Vers une architecture*<sup>40</sup>, en su capítulo VI. *CASAS EN SERIE*, en la página 191, como pie de dibujo, describe un proyecto de *Casas de hormigón líquido* (L.C. 1920.). *Se echa desde arriba, como se llenaría una botella con cemento líquido. La casa se construye en tres días. Sale del encofrado como una pieza de fundición. Pero uno se rebela ante procedimientos tan "revolucionarios"; no se cree que una casa pueda construirse en tres días; ¡se necesitan tejados puntiagudos, tragaluces y habitaciones abohardilladas!* (sic).

El espacio vacío de la botella no es el espacio habitable, es el espacio del encofrado, que facilita la construcción en serie de viviendas, asimilando el hormigón líquido con el metal fundido con el que se construían los chasis de los coches. *Se habla de casas que se construyen llenando los moldes con hormigón líquido desde arriba, en un día, como se llenaría una botella.*

El proyecto de la Casa del Fascio fue muy dilatado en el tiempo (1928-1936) incluyendo este tiempo su ejecución. Este trabajo se centrará en el edificio acabado, no obviando, en modo alguno, las distintas fases de su elaboración que, aunque su documentación aparece incompleta, pueden ayudar a profundizar en su entendimiento.

El anteproyecto del edificio construido, que fue modificado en gran

---

(40) Le Corbusier y Saugnier, *Vers une architecture*, Ediciones Crès, 1922. Edición utilizada en esta tesis, *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, Buenos Aires 1965. Página 191.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

parte durante la redacción del proyecto de ejecución y, sobre todo, durante la ejecución, fue aceptado por el PNF en Diciembre de 1932 y aprobado por el Ayuntamiento de Como en Abril de 1933.

### 3.2. DANTEUM.

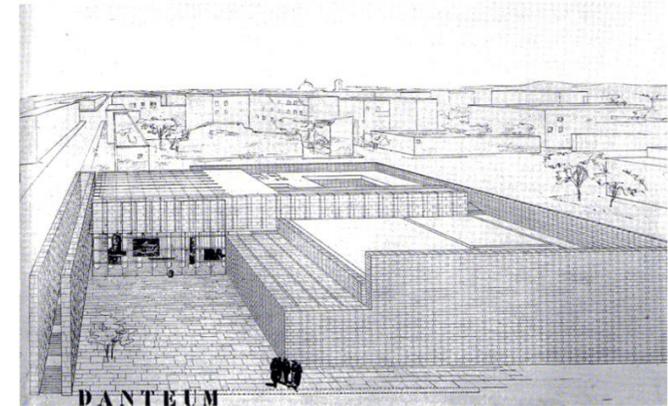
*IL Danteum è un errore madornale: l'idea di far coincidere la distribuzione planimetrica di un edificio con la struttura di un poema è quasi comica, ma non più di quella di esprimere architettonicamente la vittoria, la patria, la perennità dell'impero.*<sup>41</sup> Con este claro juicio, no exento de polémica, se expresaba Giulio Carlo Argan sobre el Danteum. Cierito que la idea de hacer coincidir la planta de un edificio con la estructura de un poema puede resultar cómica pero no es menos cierto que el resultado final (entendiendo por resultado final el que conocemos a través de una maqueta, unos planos y dibujos, acuarelas y escritos) refleja *un esfuerzo por superar las modalidades historicistas de conmemoración del pasado.*<sup>42</sup> No es una arquitectura en el sentido entendido de *Arte de proyectar y construir edificios*,<sup>43</sup> pues ni siquiera su proyecto pudo completarse ni definirse en su totalidad, a causa de la guerra, presentando las incorrecciones e imprecisiones propias de un documento no finalizado, que describe un edificio que no deja indiferente debido a numerosas cuestiones que se iran analizando. También resulta problemático debido al enorme número de interpretaciones posibles que suscita:

*La reconstrucción histórica, el análisis y la reconstitución de los elementos de los documentos deberían converger en la explicación del fenómeno específicamente arquitectónico; ejercicio nunca fácil y que se tornará resbaladizo en el caso del Danteum, manifiesto dramático de una crisis probablemente genética del peculiar racionalismo italiano, pero también síntoma todavía sin profundizar de las tensiones paralelas del panorama contemporáneo internacional. Tensiones que han culminado en las enrarecidas atmósferas de la Europa del*

(41) G.C. Argan. Extraído de: *Giuseppe Terragni, opera completa 1925-1943*. Ada Francesca Marcianò, Officina edizioni, Roma, 1987. Pág. 217.

(42) *Un templo moderno*, Jeffrey T. Schnapp. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág.267.

(43) Diccionario de la lengua española. 22ª edición. Real academia española.



G. Terragni, P. Lingeri. Danteum. Ciucci, 1997, 126.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

norte en pocas pero elevadas obras; como el crematorio asplundiano de Enskede o el municipio de Aarhus de Arne Jacobsen y Erik Moller.<sup>44</sup>

Antes de proseguir con cualquier argumentación resulta procedente preguntarse ¿qué es el Danteum? Sus autores explican que:

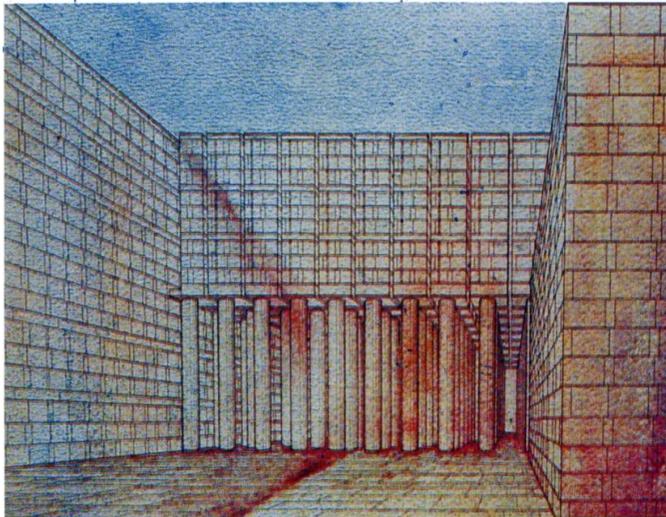
*Exaltar la Divina Comedia con un Monumento Arquitectónico es pues obra viva y no fatiga de erudito o fantasía de escenógrafo.*

*Es decir, no Museo, no Palacio, no Teatro, sino Templo deberá ser antes que nada el edificio que queremos construir.*<sup>45</sup>

Thomas L. Schumacher en *Terragni e Dante: identificazione, assimilazione, allegoria*<sup>46</sup> es el primer estudioso que penetra en los significados del Danteum:

*Parece razonable suponer que, puesto que Terragni se preocupaba por explicar los significados de la Divina Commedia, también el Danteum se propusiese semejante objetivo. Por lo tanto, si la matemática y la atmósfera de Dante se prestaban a ser traducidas en piedra, entonces ¿por qué no hacerlo también con sus alegorías? De todas formas, la interpretación literal tanto del edificio como del poema, aunque importante, habría sido insuficiente para ambos autores.*

Probablemente sí, cuando el objetivo era obtener, según Terragni, la máxima expresión con la mínima retórica, algo francamente difícil de defender en aquel momento y sobre todo, en aquel lugar donde ya la morfología urbana imponía su



G. Terragni, P. Lingeri. Patio Danteum. Baglione, Susani, 2004, 147.

(44) Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pag. 566.

(45) Borrador de la memoria, 1938. Publicado en *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia, 1982. Pág. 126.

(46) Thomas L. Schumacher. *Terragni e il Danteum 1938*, Officina, Roma 1980, 1983. Traducción al castellano *Terragni y Dante: Identificación, asimilación, alegoría*, en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Piza. Ediciones del serbal, Barcelona 1997.

monumentalidad. Y es en esta cuestión de la monumentalidad donde conviene detenerse pues quizás aquí podamos encontrar algunas de las claves de este proyecto. Terragni, desde la cultura racionalista y desde su ideología política, está muy familiarizado con los aspectos urbanísticos y celebrativos de sus monumentos. *Terragni usaba las tumbas y los monumentos como Le Corbusier las villas: experimentos de composición, materiales y promenade architecturale.*<sup>47</sup> Y en este lugar donde se implanta el Danteum, además, está la Historia. Su ubicación se percibe claramente como la huella de la arquitectura fascista dentro del centro de la Roma imperial. Impresiona aún hoy, recorriendo la antigua *via dell'Impero*, probablemente una de las vías por las que más turistas pasan por segundo en el mundo.....y coches tirados por caballos, como podría haberse sido con aquel bloque inmenso de piedra, cerrado, casi enfrente de las ruinas de la basílica de Magencio, en un gran vacío pues eso es la *via dell'Impero*, una enorme herida sobre los foros imperiales. No construye la vía mussoliniana de la que se aparta, con un ángulo similar al de la basílica de Magencio, con la intención clara de focalizar, desde el angosto pasaje de entrada, el Coliseo.

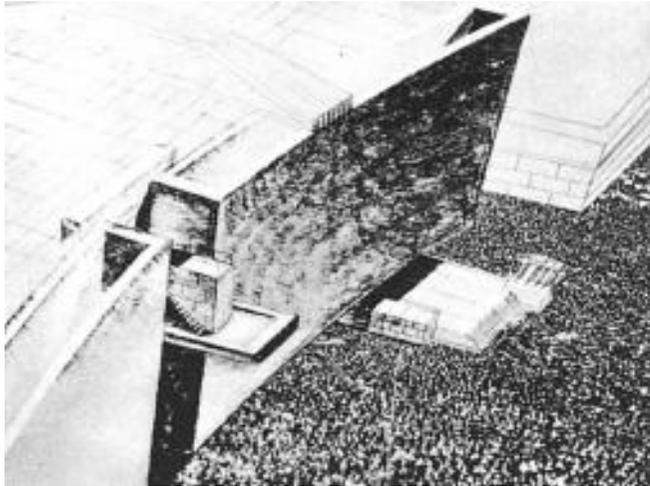
El proyecto no parte del lugar. Tampoco arranca de las preexistencias monumentales pero, a pesar de ello, mantiene una comunicación con el entorno debido sin duda, al uso de una geometría y unas proporciones similares a la cercana basílica, de la que toma referencias, y que además son las base de la arquitectura clásica, utilizadas en este caso como fundamento de la nueva arquitectura del régimen.



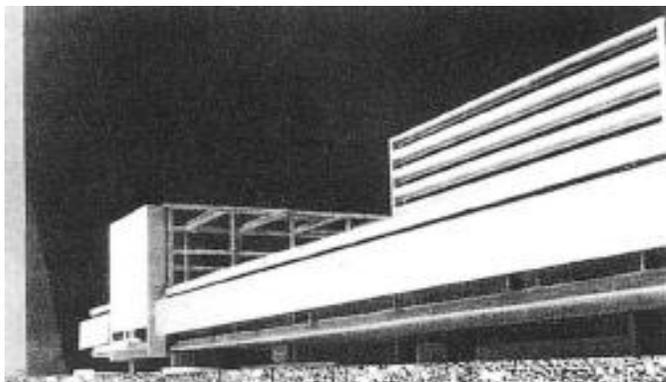
Antigua *via dell'Impero*, Roma. Fotografía del autor.

(47) Thomas L. Schumacher. *Entre, en torno y dentro de los monumentos y tumbas de Terragni*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 229.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS



Proyecto para el primer proceso de selección del concurso para el Palacio del Littorio, Roma 1934. Ciucci, 1997, 64.



Proyecto para el primer proceso de selección del concurso para el Palacio del Littorio, Roma 1934. Fachada sobre *via dell'Impero*. Ciucci, 1997, 64.

Para entender correctamente esta obra, es necesario trasladarse a 1934 cuando Terragni junto con Carminati, Lingeri, Saliva, Vietti, Nizzoli, Sironi y Bertolini presentan a concurso su propuesta para el palacio del Littorio o sede del PNF en Roma, propuestas A y B. La propuesta de construir la nueva sede del partido dentro de los foros de Trajano y Augusto debe entenderse como el deseo de Mussolini por consolidar su régimen como el heredero o continuador del imperio romano y aunque esta cuestión, a nivel ideológico y político, estaba resuelta, no lo estaba a nivel arquitectónico. El lugar con unas fuertes implicaciones históricas, la posibilidad por parte de los concursantes de transformar la zona de los foros y la necesidad de que la nueva edificación fuese entendida como el nuevo lenguaje arquitectónico fascista, representando sus valores, hacían del concurso una cuestión de difícil solución arquitectónica y a la vez con un enorme atractivo para los arquitectos. Estos condicionantes, contradictorios en algunos casos, llevaron a la presentación de soluciones radicalmente diferentes. Se debatía, entre otras cuestiones, entre la necesidad de utilizar un lenguaje clásico dado el emplazamiento y por tanto el respeto a las ruinas romanas o un lenguaje rabiosamente moderno, símbolo de la revolución fascista. El *duce pretendía un edificio "modernamente monumental"*.<sup>48</sup>

El proyecto A, reproduce la relación que la basílica de Magencio mantiene con la *via dell'Impero*, sin alinearse a ella y manteniendo una de las características que el Danteum reflejará posteriormente en su implantación y que no era más que, el mantenimiento de una de las bases del concurso, a saber, la creación de un cono visual hacia el Coliseo que permitiese su focalización a lo largo de toda la vía,

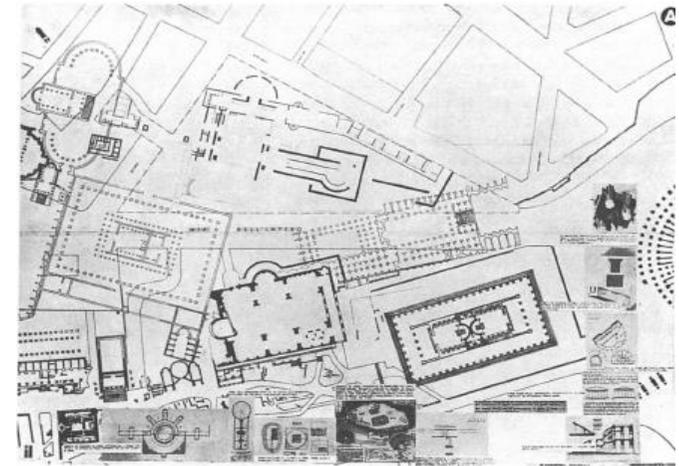
(48) Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág. 439.

uniendo de esta forma dos de los edificios más emblemáticos de Roma, el Palacio Venezia, sede del poder político, y el Coliseo, símbolo de la grandeza clásica.

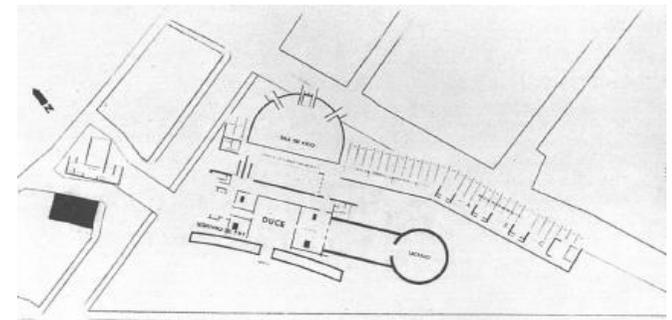
Es muy importante reseñar que además de los esfuerzos compositivos, urbanísticos, utilización novedosa de materiales, etc., uno de los mayores esfuerzos de sus autores consistió en *demostrar al tribunal el vínculo de su proyecto con el ambiente antiguo*<sup>49</sup>, cuestión esta absolutamente heredada por el Danteum, además del uso de la materia como expresión arquitectónica que sus autores realizan en este proyecto y que Terragni reproduce en el Danteum. Nos referimos a la concepción de la enorme pared curva que debería utilizarse como autentico altavoz que amplificara la voz de Mussolini arengando a las masas, revestida completamente en piedra tallada de similar color y textura que la basílica de Magencio, representando la respuesta clara de los arquitectos al lugar, es decir, a la presencia de la antigüedad clásica.

Esta cuestión de cómo la materia puede utilizarse para la concreción de pensamientos, de ideas, está presente profundamente en gran parte de la obra de Terragni. El desarrollo pleno de esta cuestión, aunque no original, sin duda puede atribuirse a su obra, por las inclusiones que lleva implícita respecto de la Antigüedad Clásica y el Renacimiento y que, sus métodos proyectuales - objetivo fundamental de esta tesis - , transformarán en lenguaje revolucionario y racional.

En el proyecto B, dirigido por el propio Terragni, utilizará argumentos compositivos similares a los utilizados en el Danteum. *Trabajando sobre los principios matemáticos del*



Proyecto para el Palazzo del Lictorio en Roma, solución A. 1934. 2C *Construcción de la ciudad* 20-21, 1982, 9.



Concurso del Palazzo del Lictorio, solución A. A.Pizza, 1997, 94.

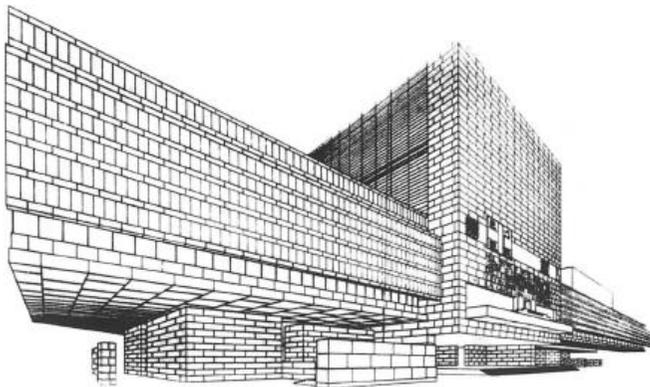
(49) Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág. 440.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

*arte helénico, Terragni lleva a cabo la teoría de la “simetría dinámica” de Hambridge, basada en las relaciones entre la sección aurea y el rectángulo de base cinco presente en los vasos giegos.*<sup>50</sup> Esta cuestión nos revela cuál es la forma que el arquitecto tiene de entender la arquitectura del pasado y de analizarla sin necesidad previa de atender a las necesidades de su tiempo. Aquí, en este proyecto B, se entiende el área de los foros como eso, un área concebida a base de edificios y espacios públicos y, este proyecto B, debería ser parte del mismo tejido urbano antiguo. El uso de estos rectángulos además de combinaciones numéricas, evidencian una forma de proyectar que le acompañará prácticamente durante toda su carrera.

Este esfuerzo por entender la arquitectura romana, la arquitectura clásica, será muy similar al desarrollado por Le Corbusier; mirar con ojos modernos toda la arquitectura del pasado.

*Una lectura puramente abstracta del Danteum no lograría expresar el deseo de Terragni de crear tantos niveles ricos de significado en un proyecto de una sencillez tan desarmante. Las “claves interpretativas de la esencia espiritualizada, intangible, abstracta del universo”<sup>51</sup>, son también ellas objeto de interés y de importancia. Éstas se convierten para Dante y para Terragni en lo que Max Black ha llamado “metáforas de interacción”<sup>52</sup>, en las que la interpretación simultánea de la metáfora y de su “estructura” determina su específico significado. (.....) La amplia gama de significados del Danteum es un reflejo directo, si no una transcripción inconsciente, de las palabras de Dante: “La forma o modo del tratamiento es poética, inventiva, digresiva...”, etc<sup>53</sup>. En el Danteum es la columna la que responde a tantos modos de emplear la metáfora; es el elemento arquitectónico genérico, casi un mínimo*



Proyecto para el primer proceso de selección del concurso para el Palacio del Lictorio, Roma 1934. Solución B, perspectiva. Catálogo, 1996, 151.

(50) Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, Obra completa, Electa, Barcelona 1997. Pág. 441.

(51) J.Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton University Press, 1969.

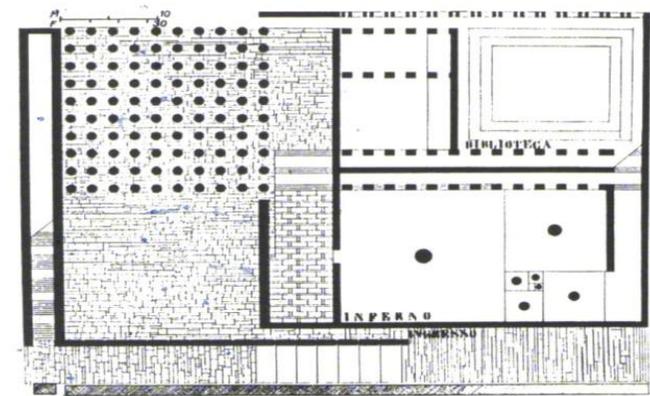
(52) M.Black, *Models and Metaphors*, Cornell University Press, 1962.

(53) *Epistola a Cangrande della Scala*, par. 9.

común denominador de “partes concretas. La columna alude, además, a la geometría pura. Las alusiones históricas de las columnas del Danteum pueden ser vistas como la versión de Terragni de la dantesca “combinación de una fuente cristiana con una pagana a fin de esclarecer un acontecimiento contemporáneo”<sup>54</sup>.

Será Giorgio Ciucci el que, por primera vez, introduzca el concepto de viaje y recorrido en la explicación y comprensión del Danteum contradiciendo en parte a sus autores:

*El Danteum no es” (.....) un Museo, ni un Palacio, ni un Teatro, sino un Templo (.....)” así se expresan los proyectistas en las frases conclusivas del informe. La definición, aunque autógrafa, sólo es satisfactoria en parte: si se excluyen las estancias “funcionales” del sótano, destinadas a biblioteca y a la llamada “sala” dedicada al imperio, el edificio no es otra cosa que un recorrido guiado que partiendo de la calle vuelve a ella; sin paradas, sin lugares que coagulen las tensiones sacras, que aquí se muestran como la huella temática del movimiento. En un templo éstas habrían aparecido vinculadas y agrupadas en un punto, una celda, un altar, un ábside. El edificio no prescinde del tema y crea una secuencia obligada que pretende sintetizar el viaje descrito en la Divina Commedia. El espacio entre la fachada y el alto muro independiente conforman un preámbulo en el que el visitante se introduce en un paso entre dos paredes paralelas, un pasaje bastante más estrecho que el primero. Un patio cubierto le abre la visión de una cerrada galería: una “selva” de cien columnas, que sugiere casi textualmente el incipit del poema. Desde aquí, de hecho, comienza la visita: después de la sala porticada de la Selva se llegará, subiendo por grupos idénticos de escalones, hasta la sala Infierno, la sala Purgatorio y la sala Paraíso. Llegados a la parte alta de esta última sala*



G. Terragni, P. Lingeri. Danteum. Planta de la sala del Infierno. A. Piza, 1997,111.

(54) Nancy Lenkeith, *Dante and the Idea of Rome*, en *Journal of the Warburg Institute*, Londres, 1952.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

*se podrá visitar un último espacio dedicado al imperio, o salir definitivamente, de nuevo entre dos muros, bajando hasta el nivel inicial.(.....)*<sup>55</sup>

Es muy marcada la relación entre Terragni y la literatura llegando incluso (.....) a vincular recíprocamente arquitectura y literatura, casi hasta el punto de confundirlas (.....),<sup>56</sup> nos indica Schumacher, no solo es este proyecto sino también en la mayor parte de su obra. Será este autor quien establezca la relación entre la arquitectura de Terragni en el Danteum y los principios de forma y contenido concebidos por Benedetto Croce, capaz de influir en pensadores marxistas pero también en ideólogos fascistas:

*Terragni se sirvió de los conceptos de forma y contenido tal y como los había concebido Benedetto Croce. La relación entre el tema – se tratase de Dante y la Divina Commedia o de los elementos arquitectónicos tradicionales como columnas y pórticos- y la estructura abstracta de una composición arquitectónica, era una cuestión que siempre había fascinado a Terragni. El problema de cómo resolver elementos convencionales en el seno de composiciones abstractas también había sido considerado por Croce (Estética, 1902).<sup>57</sup> Según Croce, la solución proviene de la actividad intuitiva de la mente. El conocimiento intuitivo, o estético, es para Croce “el primer grado del que dependen otros grados de actividad”.<sup>58</sup> La idea consiste en separar el “significado injertado” (según el termino de Terragni) de la intuición de la estructura compositiva del edificio. Esta solución no requerirá*

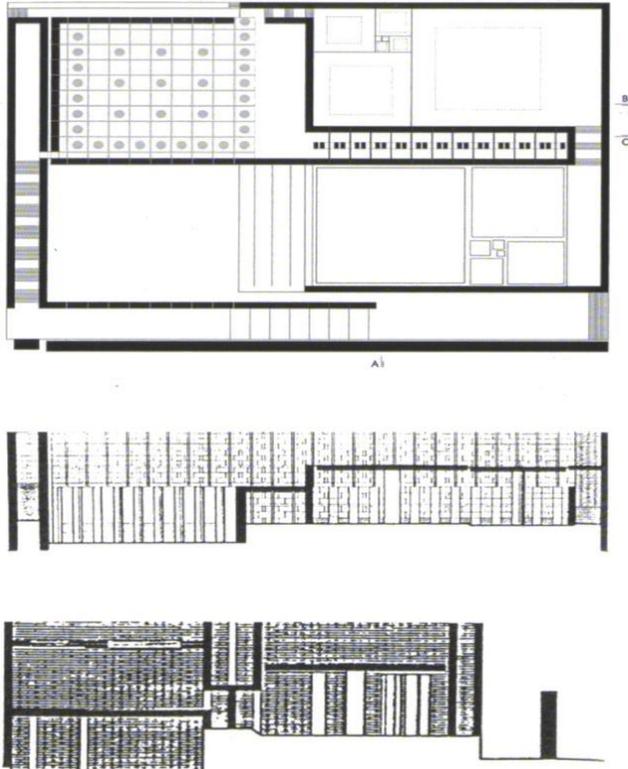
(55) Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág. 566.

(56) Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Apartado *La Casa del fascio de Como y el fin del racionalismo* pág. 45 a 51

(57) *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902). La estética se configura para Croce, en primer lugar como actividad teórica, basada en los sentidos, en las representaciones e intuiciones que tenemos de la realidad. El objeto fundamental de la estética, que es también la ciencia de la expresión, es el lenguaje.

El arte no es por lo tanto una producción exclusivamente sensible, sino una reflexión conceptual que si bien no es solo un mero hecho social, posee un estatus particular y específico: el arte es la expresión de una intuición lírica que conmueve emotivamente al intelecto pues vincula sentimiento y sentido

(58) Giuseppe Terragni, *Obra completa*. Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 394.



G. Terragni, P. Lingeri. Danteum. Planta de la sala Paraíso y secciones. A. Pizza, 1997,108.

ninguna actividad intelectual por parte del espectador, aún siendo la geometría compositiva de Terragni fruto de un ejercicio intelectual. Terragni no pretendía la inmediata percepción de las transformaciones formales, aunque explicase de qué manera estaban presentes en la composición arquitectónica, sino que mantenía tan solo una justificación histórica de las mismas.<sup>59</sup>

Según Schumacher, al razonamiento de Argan<sup>60</sup> - con el que iniciamos este apartado - , *Terragni, o también Bontempelli, habría podido rebatir con ejemplos históricos de edificios concebidos como sistemas de la memoria, de la misma manera que la literatura codifica la memoria. La villa de Adriano, las catedrales medievales, los jardines del renacimiento, todas ellas eran arquitecturas de este tipo. Y, por otra parte, la idea de expresar la longevidad del Imperio sería sin duda aceptable por cualquier crítico moderno, incluido Argan, como una razonable intención de los antiguos romanos.*

Resulta evidente el esfuerzo de Terragni, a lo largo de toda su obra, por evitar los “adjetivos” en su arquitectura. Uno de los múltiples significados de racionalismo<sup>61</sup> arquitectónico puede ser, evidentemente, la falta de “adjetivos”. Será, también, Thomas L. Schumacher<sup>62</sup> el que nos indique (.....) *A mí me parece que, para Terragni, la noción de adjetivo arquitectónico abarca cualquier elemento que no derivase directamente*

(59) Thomas L. Schumacher. *Terragni e il Danteum 1938*, Officina, Roma 1980, 1983. Traducción al castellano *Terragni y Dante: Identificación, asimilación, alegoría*, en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Piza. Ediciones del serbal, Barcelona 1997.

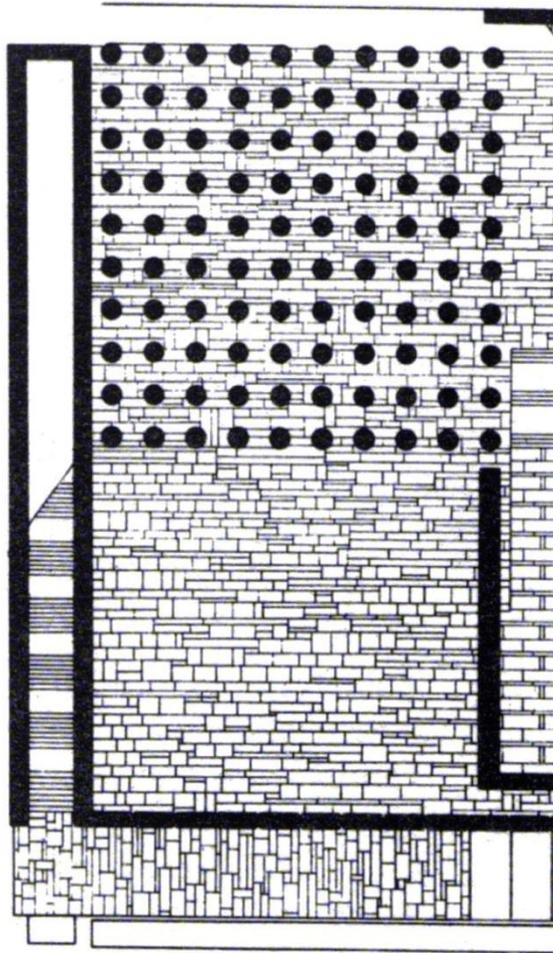
(60) G.C. Argan. Extraído de: *Giuseppe Terragni, opera completa*. Ada Francesca Marcianò, pag. 217, Officina edizioni, Roma, 1987.

(61) Reproducimos los distintos significados de la palabra racionalismo, según Diccionario de la lengua española. 22ª edición, Real academia española:

1. m. Doctrina filosófica cuya base es la omnipotencia e independencia de la razón humana.
2. m. Sistema filosófico que funda sobre la sola razón las creencias religiosas.
3. m. Movimiento de vanguardia europea que en la arquitectura utiliza formas simples y funcionales atendiendo a las necesidades del urbanismo moderno.

(62) Thomas L. Schumacher. *Terragni e il Danteum 1938*, Officina, Roma 1980, 1983. Traducción al castellano *Terragni y Dante: Identificación, asimilación, alegoría*, en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Piza. Ediciones del serbal, Barcelona 1997.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS



F. G. Terragni, P. Lingeri. Fragmento de la planta del Danteum.

de los temas centrales del edificio, algo “añadido” en sentido albertiano; de aquí la insistencia de Terragni en mantener un único tema en el proyecto del Danteum, a fin de crear una arquitectura sin adjetivos. El desarrollo de subtemas habría llevado al uso de adjetivos como aditivos del proceso proyectual, tal y como podemos ver en la Casa Giuliani- Frigerio, un edificio que Lingeri afirmaba que contenía “suficientes ideas para cuarenta casas”<sup>63</sup>. Está claro que la noción de adjetivo arquitectónico no habría permitido a Terragni superponer los arcos y las columnas que Ogetti había propuesto como elementos indispensables para una arquitectura italiana<sup>64</sup>. El Danteum, en su condición de edificio didáctico, tenía que ser mucho más simple para evitar, como decía Terragni, “caer en lo retórico, en lo simbólico, en lo convencional.”<sup>65</sup>

No es la primera vez que Terragni actuaba en la *via dell'Impero*,<sup>66</sup> conocía perfectamente el solar y también era consciente de la tremenda fractura que suponía la vía en los foros antiguos, en la Historia de la antigua Roma. La importancia evocadora del lugar resulta altamente contaminante para cualquier proyecto por dos motivos fundamentales: la memoria y la agresividad de la intervención. Terragni los conoce y como apuntó Tafuri<sup>67</sup> (.....) *El recuerdo no es la memoria: él evoca le temps intérieur, pero para exorcizar su poder, para encontrarse con el “tiempo de trabajo enajenado” depositado en el objeto-mercancía. Es esta una explicación más del extrañamiento que Terragni introduce en sus enigmáticos interregnos. Recuerdo y enajenamiento pueden ser así conjugados al unísono: volviendo a proyectar en Via dell'Impero en 1938 con su Danteum, Terragni muestra con toda claridad que precisamente aquél lugar artificial –una calle que*

(63) *Conversación de Piercarlo Lingeri con Thomas L. Schumacher.*

(64) Acerca del debate sobre “arcos y columnas” entre Ugo Ogetti y Marcelo Piacentini, véase L. Patetta, *Architettura in Italia, 1920-40. Le polemiche*, CLUP, Milán, 1972.

(65) *Relazione sul Danteum*, par.8.

(66) Proyecto para el concurso de primer grado para el Palacio del Lictorio. Proyectos A y B, Roma, con P.Lingeri, L. Vietti, A. Carminati, E. Saliva, M. Nizzoli, M. Sironi y I. Bertolini.

(67) *IL soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni*. Lotus, nº-20, Milán, 1978. Traducido al castellano, *El sujeto y la máscara. Una introducción a Terragni*, también incluido en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Piza. Ediciones del serbal, Barcelona 1997.

*hiende la continuidad de los Foros antiguos, que anula su historia, proponiéndose ella misma como recorrido metafísico- es el más adecuado para exponer una deseada congelación del recuerdo en alegorías engañosas. La alegoría del Danteum, en este sentido, es verdaderamente un puente entre la figura-clave del cadáver y la del recuerdo: el engaño consiste en presentar aquel puente como figura simbólica, mientras que, una vez más, el símbolo es tan solo una perversa máscara de un absoluto formal.*

Este *absoluto formal*, entre otras cosas, por su exceso, es probablemente la mejor interpretación del Danteum y la definición que más lo acerca a los postulados defendidos por Mies van de Rohe o Le Corbusier como veremos posteriormente.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS



M. Nizzoli, G. Palanti, E. Persico, con L. Fontana, salón de honor, en la VI Trienal de Milán, 1936. Catálogo, 1996, 157.

La geometría y el número tienen una enorme importancia en su concepción. En el borrador de la memoria del Danteum,<sup>68</sup> en 1938, Terragni nos aclara la geometría sobre la que trabajan: (.....) *Descartada la forma redonda por la modestia de las medidas posibles y también por la inmediata comparación que se habría producido por la proximidad de la perfectísima e imponente elipse del Coliseo. Era necesario dirigir nuestra atención hacia una forma rectangular, para alcanzar la elección de un rectángulo particular que marcara, por la relación feliz de sus dimensiones, toda la construcción del Monumento con aquel valor de "Absoluta" belleza geométrica que es prerrogativa de las arquitecturas ejemplares de las grandes épocas históricas.*

*Mientras tanto, no podía escapar a nuestra preocupación de proyectistas la agravación del problema de plasmar, desde los orígenes de los esquemas geométricos de la Construcción Monumental, el significado, el mito, el símbolo entendido como síntesis espiritual y, en el caso de la Obra Dantesca, evidentemente numérica.=*

*La conjunción (que podía hacer dudar del equilibrio y espontaneidad de los resultados) entre Expresión Plástico- Arquitectónica y abstracción y simbolismo del Tema era posible en los orígenes de dos hechos espirituales tan divergentes. Monumento Arquitectónico y Obra Literaria sólo pueden responder a un esquema único, sin perder por esta unión ninguna de sus prerrogativas, a condición de que cada uno de ambos hechos espirituales tenga una construcción y una ley armónica que puedan compararse y vincularse según una relación geométrica o matemática de paralelismo o subordinación. = En nuestro caso, la expresión Arquitectónica podía adecuarse a la Obra Literaria sólo a través de un examen de la admirable estructura del Divino Poema, fidelísima a un criterio de repartición y de*

(68) Borrador de la memoria, 1938. Publicado en *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia, 1982.

*interpretación de algunos números simbólicos, 1, 3, 7, 10, y sus combinaciones que, por ulterior selección, pueden sintetizarse en el 1 y 3 (unidad y trinidad).=*

*¿De qué nos ha hablado en realidad Terragni hasta ahora? se pregunta Schumacher,<sup>69</sup> para responder: De un código de transformaciones que tienen como fundamento unos elementos primarios – muros, columnas, espacios, deslizamientos de planos- presentados como significantes arbitrariamente vinculados a significados. Es aquí donde la dimensión del recuerdo es asumida como “pre- texto”: la Divina Commedia se resuelve en una comedia “humana- demasiado humana”, privada incluso de escenario, en tanto que el teatro se confunde con el actor y el actor es tan sólo el puro signo que se transforma sin pausa. Los muros que encierran el patio situado delante del pórtico de las cien columnas dividen y conectan el espacio en el que las propias columnas- en el Infierno- se liberan de la despiadada ley de identidad que les es impuesta y se disponen, con dimensiones variadas, en el interior de un damero que las aísla, de forma igualmente despiadada, unas de otras. El juego sígnico destruye el engaño del símbolo; aquel damero carente de centro no representa los círculos del infierno dantesco, sino la fijeza alucinada del signo. Escindido de los significados, el signo se hace estructura, conectado de nuevo a los símbolos de los que se finge portador será sólo ridículo. Y en efecto, el muro macizo de aquel mismo pórtico esconde una larga escalinata ascendente que da acceso a las evanescencias del Paraíso; pero su dirección de avance, constreñida entre las paredes que la encierran, tiene como verdadero fin el vacío del cielo.*

---

(69) Thomas L. Schumacher. *Terragni e il Danteum* 1938, Officina, Roma 1980, 1983. Traducción al castellano *Terragni y Dante: Identificación, asimilación, alegoría*, en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Pizza. Ediciones del serbal, Barcelona 1997.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

## 3.3. NOVOCOMUN.

Es necesario, por su singularidad, exponer de forma breve la contextualización de esta obra dentro del ambiente general de Europa y, en particular de Italia. Hablamos de *la primera casa moderna construida en Italia*<sup>70</sup> y es por ello este breve resumen que permita entender de alguna forma el resultado final construido.

Al final de su desarrollo todos los regímenes autoritarios existentes en Europa en los años veinte y treinta imponen un retorno a un neoclasicismo vacío completamente de contenido. En Alemania, en Rusia y en Italia el movimiento moderno es perseguido, al final, por la fuerza. Son múltiples y variadas las razones en contra del mismo; movimiento igualitario, funcional y racionalista, movimiento *fríamente funcional*. Dependiendo de la presión ejercida por el régimen, existía un mayor o menor desarrollo de sus principios formales. En el caso de Italia, el racionalismo italiano llegó a presentarse como la imagen revolucionaria del fascismo. Algo parecido ocurrió en Rusia con el *estilo soviético*. En Alemania, el peso del nazismo impidió cualquier desarrollo hacia los principios del movimiento moderno. Pero esta presión fue lenta y en el caso de Italia, poco perceptible al principio. No olvidemos que aún se discute si Terragni murió en 1943 siendo aún un fascista convencido o no y como Pagano empieza en ¡1940! desde Casabella a exponerse frontalmente al régimen, proceso que le valió la deportación a Alemania y su muerte, en 1945, en Mauthausen. Es difícil juzgar sin conocer exactamente las enormes fuerzas que se



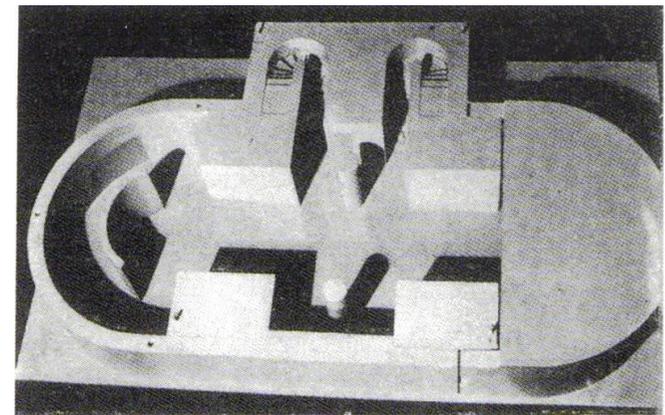
Vista desde la calle lateral del Novocomun. Fotografía del autor.

(70) Mario Labò, *Giuseppe Terragni, Il balcone*, Milán 1947. Incluido en *Giuseppe Terragni*, selección de textos de Antonio Piza, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997.

desatan en Europa en tan solo quince años. Las rupturas con el pasado y la vuelta al mismo se producen dentro de un juego dramático.

En Italia, en estos años, el régimen crea un ambiente cultural caracterizado por una sobrevaloración de lo nacional en contraposición a lo exterior. Existen pocos contactos con el exterior y los que se producen son rápidamente reconducidos por los canales oficiales. No podemos hablar aún de autarquía pero estamos muy próximos a ello. Hemos pasado en menos de diez años de un régimen tenido muy poco en serio (sobre todo fuera de los ambientes de la capital y las grandes ciudades italianas) fundamentalmente por sus manifestaciones exteriores (grandilocuencia, camisas negras, marcialidad paramilitar, etc....) a un organismo que lo controla todo, bien es cierto que nunca con el peso del nazismo alemán. Muy pocos en Italia saben lo que está pasando en Alemania en estos años.

Con la muerte de Sant' Elia en la primera guerra mundial, la corriente futurista pierde gran parte de su presencia y (...) *la exigencia de una nueva regularidad, que sirva además para plantear sólidamente las relaciones con el pasado, está presente en toda la cultura europea,*<sup>71</sup> pero en Italia el *novocentismo* resulta incapaz de superar el debate entre el pasado y el futuro quedándose únicamente en la proposición, no siempre de forma clara y de manera contundente, de algunos modelos del pasado. *De esta manera se anticipan realmente a un movimiento europeo, pero muy distinto del que esperaban: es el neoclasicismo de Estado, que, de hecho, ya se anuncia en 1931 y en los años sucesivos se abre camino por todas partes, barriendo juntos, en una oleada de retórica*



Giuseppe Terragni. Monumento a los Caídos en Como. Maqueta de la cripta. Ciucci, 1997, 45.

(71) Leonardo Benevolo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. 5ª Edición ampliada. Gustavo Gili, S.A., 1982.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

*trivialidad, al movimiento moderno y al sueño aristocrático del “novecento”.<sup>72</sup> En este ambiente surgen los escritos del Gruppo 7 - Diciembre de 1926, hasta Mayo de 1927, mediante cuatro notas publicadas en *Rassegna Italiana* - que no desean de forma abierta *romper con la tradición*, tampoco están de acuerdo con el extremismo absoluto de las vanguardias. Son, eso sí, muy conscientes de sí mismo y de su generación. (...) Habitualmente, los jóvenes nos encontramos con un recelo generalizado, por otra parte comprensible y también en parte disculpable: la palabra “vanguardia” ya ha adquirido en materia de arte un sentido equívoco y los “jovencísimos”, hasta ahora, no han dado muy buenos resultados. Pero es necesario que se entienda, que nos convenzamos de que nuestra generación, la tan atacada generación de la posguerra, está muy lejos de las precedentes. Las experiencias futuristas y las primeras cubistas, aún habiendo aportado alguna ventaja, han escaldado al público y desilusionado a quienes esperaban de ellas un gran resultado. Y nos parecen ya tan lejos: particularmente la primera, con aquella actitud de sistemática destrucción del pasado, de sello aún tan romántico.<sup>73</sup>*

*Por fin, los jóvenes de hoy en día siguen un camino bien distinto: todos nosotros sentimos una gran necesidad de claridad, de revisión, de orden; la nueva generación piensa, y esta seriedad es tan inesperada que es tomada por presunción, por cinismo.*

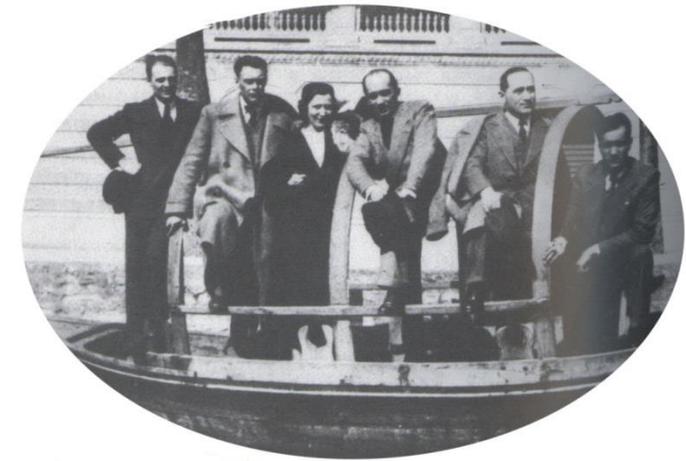
*La prerrogativa de las vanguardias que nos precedieron era un ímpetu artificioso, una vana furia destructora, que confundía lo bueno y lo malo. La prerrogativa de la juventud de hoy es un deseo de lucidez, de sabiduría. Es necesario convencerse de ello. Es de sobras conocido que el nivel cultural de la última generación es notablemente superior al de las precedentes. Sobre todo, la esfera de interés por el arte en general se ha ensanchado infinitamente entre*

(72) Leonardo Benevolo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. 5ª Edición ampliada. Gustavo Gili, S.A., 1982.

(73) No podemos olvidar que a Terragni se le impone un monumento diseñado por Antonio Sant'Elia en 1914, el Monumento a los caídos en Como, 1931-33, proyecto que fue adaptado por Prampolini, en el cual no se le deja incluir siquiera el remate constituido por columnas de cristal de Murano azul, a modo de reflejo del agua del lago, centrándose su aportación únicamente en la capilla de los caídos y en la cripta.

*los estudiantes: jóvenes cuyos estudios conducen a campos muy distintos se interesan por la música, por la pintura, están al corriente de las literaturas extranjeras, frecuentan con asiduidad las exposiciones de arte, los conciertos, las librerías. Y no se trata de excepciones, sino de la gran mayoría.*<sup>74</sup>

Es importante tener en cuenta que concentran su actividad en la arquitectura, no en la pintura, la literatura o la música y que por tanto podrían considerarse como el primer hecho importante en la historia de la arquitectura italiana, probablemente desde el Barroco. Critican en sus escritos claramente los modos de las vanguardias pero intentan mantenerse dentro de un clima moderado que no alarme, al menos inicialmente, al público en general. Esta actitud, debida en parte a que, como decía Alberto Sartoris (...) *el alma del grupo era Carlo Enrico Rava, que lo representaba con inteligencia en el campo organizativo, literario e intelectual. El Gruppo 7 era él, sólo él,*<sup>75</sup> manifiestamente burguesa, no hará mucho ruido en 1928, en la primera Exposición de Arquitectura Racional, pero *la segunda, organizada en 1931, en la galería de P. M. Bardi, en Via Veneto, da lugar a una gran batalla.*<sup>76</sup> Este intento les llevará, a algunos de ellos, a aceptar una complacencia clara con el régimen, a otros su completa alineación. *Han estudiado, evidentemente sólo en libros y revistas, pero con inteligencia, todo el movimiento artístico europeo. Perciben el intercambio de influencias entre Cocteau, Picasso y Stravinsky. Conocen a Behrens, Mies Van der Rohe, Mendelsohn, Gropius, Kozma, Luckhardt, Korn. Siguen de cerca a los holandeses, especialmente a Van Doesburg,*



Giuseppe Terragni, sentado, con su grupo, en Como.  
A.F. Marciánò, 1987, 290

(74) Manifiestos del Gruppo 7. I. *Arquitectura*. Publicado en *La Rassegna Italiana*, diciembre 1926. Reeditado en *Giuseppe Terragni: Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982. Pág. 42.

(75) Alberto Sartoris. *Giuseppe Terragni del natural*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni. Obra completa. Giorgio Ciucci. Electa, Barcelona 1997.

(76) Leonardo Benevolo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. 5ª Edición ampliada. Gustavo Gili, S.A., 1982.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

*Van Eesteren, Rietveld. No ignoran a los daneses, suecos y rusos. Le Corbusier no los conquista del todo a pesar de tentarlos: pero le consideran un innovador, “uno de los iniciadores más notables de una arquitectura racional”. Las únicas lagunas sensibles es esta cultura tan al día, son la negación puritana de Loos y aquella, mucho más severa y sin concesiones, de la planta articulada de Wright.<sup>77</sup>*

Existen ciertas ambigüedades en sus planteamientos que, los primeros proyectos de Terragni, la Fábrica para la producción de gas, de Figini, la Casa del Dopolavoro y de Pollini, el Garaje para 500 automóviles, aclararan (todos ellos expuestos en la III Bienal de Monza, en 1927). Estamos no solo ante un debate formal, más o menos intenso o elevado. Estamos fundamentalmente ante un intento de entender de forma distinta la manera de hacer arquitectura que sobretodo se verá posteriormente reflejado en el Novocomun, en 1929, que lejos de ser únicamente (.....) *una ocasión rebuscada, digamos incluso un pretexto, para lograr un resultado de manifiesto y espectacular constructivismo y de modelación agresiva, sometiendo a la estructura a esfuerzos no comunes,*<sup>78</sup> es una obra que se enfrenta a unos problemas modernos en los cuales la función cobra un peso determinante. Problemas modernos, evidentemente en tono europeo, utilizando el gran bloque de viviendas, con su adaptación al uso permanente de nuevos materiales, para dar respuesta a necesidades contemporáneas y concretas algunas de ellas también tratadas en el proyecto de la Fábrica para la producción de gas en Como, de 1927, año de inicio del proyecto del Novocomun.



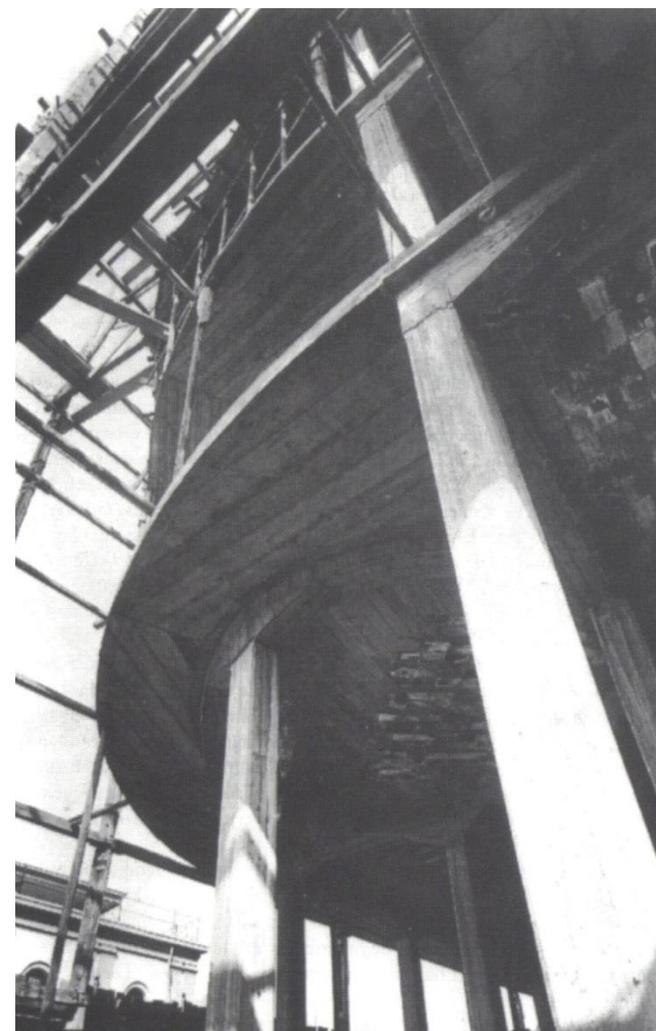
Detalle de la barandilla de la escalera lateral derecha del Novocomun. Fotografía del autor.

(77) Mario Labò, *Giuseppe Terragni*, Il balcone, Milán 1947. Incluido en *Giuseppe Terragni*, selección de textos de Antonio Piza, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997. Pág. 9.

(78) Mario Labò, *Giuseppe Terragni*, Il balcone, Milán 1947. Incluido en *Giuseppe Terragni*, selección de textos de Antonio Piza, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997. Pág. 11.

Esto implica el desarrollo de un nuevo lenguaje arquitectónico que permita una respuesta clara a estos nuevos condicionantes, sin olvidar la cuestión estética, plenamente incluida como nueva necesidad contemporánea. *Se logra así fundir todo estímulo, incluso de orden estético, en la adecuación a las necesidades funcionales, con un método – como señala Di Salvo- que Terragni “desarrollará en sucesivas experiencias, y que le será peculiar: por una parte la definición de netas proporciones de espacio, por otra parte la completa correspondencia a los caracteres distributivos: la primera realizada aplicando una precisa investigación proporcional a tecnologías de vanguardia, que por fin le consintieron liberarse del léxico novocentista, la segunda injiriendo las diversas funcionalidades no a posteriori, sino permitiéndoles enriquecer la aridez del esquema con todas las potencias vitales, con todas las ocasiones que le dan un contenido”.*<sup>79</sup>

Es conocida y suficientemente estudiada la relación de Terragni con la intelectualidad de Como y Milán. Fué amigo de Sironi, de Funi y de Carrá, siendo él mismo pintor. También de Margherita Sarfatti para la que proyectó y construyó el monumento a su hijo Roberto Sarfatti en el col D' Echelle. Con Sironi mantuvo una relación intelectual en la que debemos detenernos. Conocemos las dos fotografías del Novocomun, dedicadas al pintor, que Terragni le envió en Marzo de 1929 mostrándole el estado de las obras. Estas fotografías evidencian una relación personal importante entre pintor y arquitecto *unidas a una base cultural común y a una sintonía de finalidades estéticas*<sup>80</sup> que han influenciado con toda seguridad, algunas fases de la actividad creadora de Terragni. Fabio Benzi, nos habla de una base cultural común entre Terragni y Sironi, a saber: (...) *la oscilación frecuente entre motivos*



Giuseppe Terragni. Construcción del Novocomun. Fotografía dedicada a Sironi. A.Pizza, 1997, 172.

(79) Luciano Caramel. *Esperienza d'arte non figurativa a Como negli anni 1933-40*. L' Architettura n°-163, Roma, 1969.

(80) Fabio Benzi. *Sironi e l' architettura. La collaborazione con Giuseppe Terragni*. AA.VV., Il mito dell' architettura, Mazzotta, Milán, 1990.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS



Golosov. Proyecto para el edificio del Elekbank en Moscú. A.Pizza, 1997, 173.



Vistas de una esquina de la manzana ocupada por el Novocomun. Fotografía del autor.

*futuristas releídos a través de la lente del constructivismo soviético y un monumentalismo novocentista presente a lo largo de toda la carrera proyectual de Terragni.*<sup>81</sup>

La relación del Novocomun con la arquitectura soviética parece evidente. El proyecto de Golosov para el edificio del Elektrobank en Moscú de 1926 y el club de los trabajadores comunales también en Moscú de 1928, evidencian esta relación formal con los motivos constructivistas, más marcada que con las tendencias operantes en el racionalismo europeo alemán o francés aunque no debemos olvidar que el Novocomun *nace de un sistema de suma y sustracción de volúmenes, de superposición y engastes*,<sup>82</sup> no presentes en las obras de Golosov, que no evidencian sistema alguno. Se produce la incorporación de un cilindro completo en la esquina de los edificios como articulación y unión de los cuerpos prismáticos que componen las dos fachadas. Cilindro como elemento compositivo unitario no como producto de un sistema de sustracciones que enfatizan las esquinas del Novocomun. Por otra parte, este enfatizar la esquina es un procedimiento usado a su vez por el edificio de Caranchini que comparte manzana con él y que Terragni tuvo en cuenta a la hora de proyectar su edificación. La gran diferencia estriba en diferenciar esos cilindros del resto del muro enfatizándolos. Su composición es básicamente conocida, son esquemas tradicionales acentuados, llevados al límite de sus posibilidades.

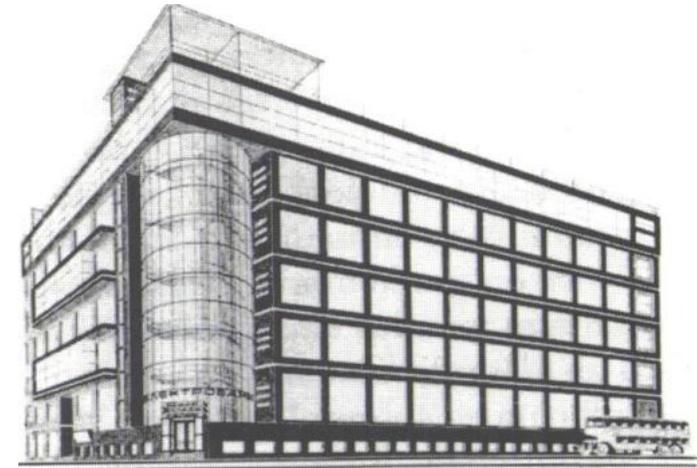
Este interés por los motivos constructivistas es similar al que encontramos en la obra de Sironi y, como explicaba Argan en el Convenio sobre Terragni en la Villa Comunale dell' Olmo de Como en 1966, *Terragni toma de Golosov el tema del cilindro*

(81) Fabio Benzi. *Sironi e l' architettura. La collaborazione con Giuseppe Terragni*. AA.VV., Il mito dell' architettura, Mazzotta, Milán, 1990.

(82) Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, Obra completa, Electa, Barcelona 1997. Pág.3

*regular inserto en el prisma: es un destello inventivo que, sin embargo, es desarrollado, analizado, calibrado hasta desarrollar una compleja relación proporcional que se extiende a las demás plantas del edificio, cualificándolas. Está claro, por tanto, que para Terragni el gran corte no se produce después, sino antes del futurismo, que indudablemente ha tenido una determinante influencia sobre la vanguardia rusa....De aquella influencia típicamente italiana se pasa, por necesidad lógica, al suprematismo o al constructivismo de Malevich, de Lissitzky y de Melnikov: es el primer camino recorrido por los primeros abstractos lombardos.....*<sup>83</sup>

Esta “coincidencia.” entre *los primeros abstractos lombardos* y las investigaciones de vanguardia soviéticas no es del todo casual. El futurismo juega un papel determinante entre ambos, un nexo de unión que permite catapultarse, en ambos casos, hacia la abstracción. No podemos olvidar tampoco las revoluciones que se viven en ambos países que, aunque de signo claramente contrario, no dejan de ser revoluciones integrales con capacidad de modificar absolutamente la manera de pensar, vivir, crear, etc., de la población en general y de la intelectualidad de vanguardia en particular, que hace suyos los principios revolucionarios transformándolos, en el caso de Terragni, en obra construida.



Golosov. Club de los trabajadores comunales en Moscú.  
A.Pizza, 1997, 173.

(83) Extraído de *2C Construcción de la ciudad*, 1982. *EL “LABORATORIO” DE GIUSEPPE TERRAGNI*. Enrico Mantero. Pág. 56.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

El encargo del Novocomun se remonta a 1927. Fue diseñado por Terragni teniendo muy en cuenta, puesto que a él se vuelca su fachada principal, el lago. Es parte de una operación urbanística de gran calado que pretendía urbanizar toda la desembocadura del río Cosia en el lago, una zona ciertamente alejada de la muralla romana. Urbanizar y ordenar una importante franja de terreno entre el lago y la actual salida de Como hacia Cernobbio, viale Fratelli Rosselli, continuación del Lungo Lario Trento. La ciudad se va extendiendo en esta dirección durante más de un siglo y medio de obras, en un movimiento lento y continuo, empezando la renovación total en 1925, creando una serie de instalaciones de servicio y deportivas justo delante de nuevas edificaciones residenciales.<sup>84</sup>

Las dos zonas más próximas al lago presentan una muy baja densidad. Hablamos de instalaciones deportivas y de servicios. La tercera franja, residencial, es donde se ubica el Novocomun cuya presencia *domina* toda la edificación existente. El paseo por la zona resulta un tanto chocante al existir edificaciones no solo de distinta altura

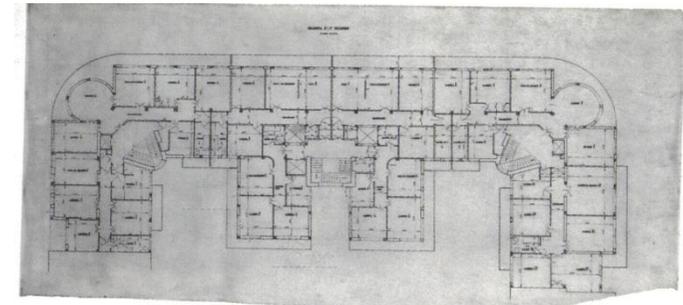
ino también de distinto uso y tipología. El edificio de Terragni aparece en la

(84) *El suelo se ordena especificando tres bandas paralelas al lago: en la primera franja, la más próxima al agua y con la misma disposición del templo voltiano y el monumento a los caídos, hay dos edificios aislados ligados a los deportes acuáticos, la sede de la sociedad de remo Canottieri Lario, de Gianni Mantero ( 1930- 1931), y la sede de la Motonáutica del ingeniero Balsamo ( o más exactamente la sede de la MILA y del RACI, 1930- 1931). Detrás una segunda franja más retrasada, el estadio realizado por Giovanni Greppi entre 1925 y 1927 y ampliado por Gianni Mantero entre 1932 y 1933, y la sede del aeroclub Ghislanzoni realizada entre 1931 y 1932, destinada a los hidroaviones. (.....) Finalmente, había una tercera franja con bloques de viviendas con una altura de cinco pisos: dos de ellos realizados por Terragni al principio y al final de su carrera, el Novocomun (1927-1929) y la casa Giuliani Frigerio (1939-1940). Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, Obra completa, Electa, Barcelona 1997.Pág.317.*

memoria puesto que ha quedado fijado permanentemente por su imagen gráfica y esa imagen gráfica es la imagen de la modernidad. *Dos son los temas prevalentes que recorren los textos y los montajes de las imágenes. El primero es el de la “casa moderna”, de la vivienda racional, de la “máquina para vivir”.*<sup>85</sup>

Y lo es, aunque partiendo de esquemas reconocibles. Una planta en peine para conseguir la máxima edificabilidad posible, distribución de tres escaleras, una central y dos en esquina que sirven a tipologías de viviendas articuladas entorno a un corredor central paralelo a las fachadas del edificio al que abren todas las piezas habitables posibles. Un esquema intensivo que provoca la existencia de viviendas afortunadas y otras que no lo son tanto, lejos por tanto, de los planteamientos *racionales*. Así pues, *el edificio no responde a los principios propios de la “casa racional” afirmados por los CIAM, para quienes las viviendas deben ser construidas siempre en condiciones óptimas y equivalentes; el edificio no obedece al criterio general según el cual la racionalidad de las viviendas se convierte en la ley formativa del mismo.*<sup>86</sup>

Dos pequeños cuerpos en las fachadas laterales sirven de transición o unión con el edificio con el que comparte la manzana. Las esquinas del edificio han sido vaciadas excepto en la última planta, lo que permite cerrar y reconstituir el volumen primigenio. Este vaciado, excavado, sustracción, inserción, etc., permiten la contextualización de la esquina, transformada en un cilindro vidriado transparente volcado al lago y su entorno; permiten una visión total. La primera planta tiene planteamiento distinto del resto de plantas. Completamente en voladizo, en la fachada principal, corre a lo largo



Planta segunda y tercera del Novocomum. Ciucci, 1997, 317.

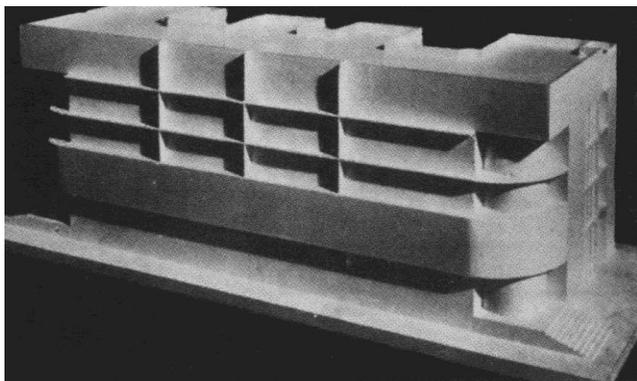
(85) Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág.317.

(86) Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág.320.

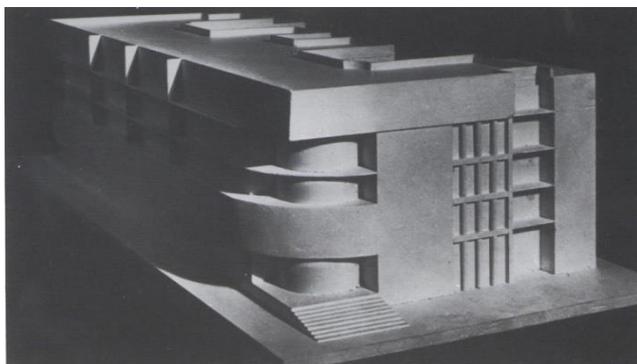
## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS

de ella como una cinta continua que curvándose la une a las dos fachadas laterales provocando una sensación de absoluta continuidad en el planteamiento de la totalidad de la esquina, anulando de forma contundente cualquier atisbo de frontalidad.

La luz juega un gran papel en la percepción del gran muro de fondo, liso. Los voladizos de los forjados y las mamparas verticales de vidrio confieren la sombra necesaria para la correcta percepción del volumen. Lo mismo ocurre con la sombra proyectada por el vuelo de la primera planta. Estas sombras, en el fondo, enfatizan la enorme masa de muro liso.



Giuseppe Terragni. Maqueta del Novocomum. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 54



Giuseppe Terragni. Maqueta del Novocomum. Ciucci, 1997, 36.

### 3.4. PARVULARIO SANT' ELIA. ESCUELA ABIERTA.

El 31 de Octubre de 1937 fue inaugurado el nuevo parvulario para el barrio de Sant' Elia, en Como. En una carta de 25 de Marzo de 1938 a Damiano Cattaneo, presidente de la congregación de caridad, promotora del parvulario, Terragni muestra en sus palabras *una sensación casi de alivio por la feliz conclusión de una labor compleja y "sufrida", que le había vista combatir con dificultades financieras y de retrasos, con imprevistos en el curso de de la realización (.....)*.<sup>87</sup> Una obra, por lo demás, de la que quedó bastante satisfecho.

Tres son los proyectos previos de arquitectura escolar a los que Terragni se enfrentó con distintos grados de colaboración y entusiasmo,<sup>88</sup> en 1932, el Proyecto de parvulario para 200 niños en Como; también en 1932, el Proyecto de concurso para las escuelas de educación primaria en el barrio Malpensata- Maddalena en Lecco y, en 1934, el Proyecto de concurso para edificios destinados albergar centros de enseñanza en Busto Arsizio.

Desde el primer proyecto, el parvulario para 200 niños, resulta evidente la intención de Terragni de transformar el concepto de escuela mediante el uso de un programa racional reformador que permita definir y acotar funciones, organizando espacios y volúmenes, siempre teniendo en cuenta las necesidades de sus pequeños usuarios y el universo infantil. Cuestiones tales como la correcta orientación, las grandes superficies vidriadas, la comunicación entre espacios exteriores e interiores, el

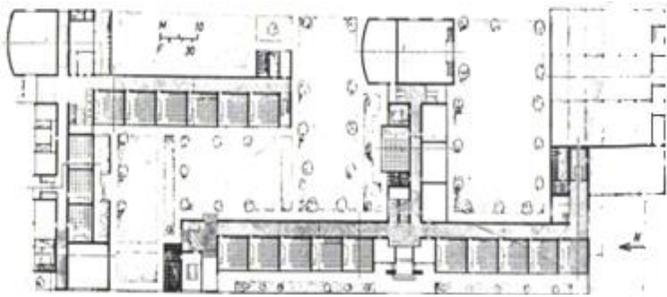


Parvulario Sant' Elia, Como. Fachada principal. Fotografía del autor.

(87) Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág.454.

(88) No hay que olvidar que Terragni se presentó a sí mismo como arquitecto especialista en construcciones escolares.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y SU ANÁLISIS



Proyecto de concurso para edificios destinados albergar centros de enseñanza, en Busto Arsizio. Planta.



Proyecto de concurso para edificios destinados albergar centros de enseñanza, en Busto Arsizio.

acceso mediante rampa a la cubierta solarium, etc., serán temas a desarrollar en profundidad en el Parvulario Sant' Elia.

La relación de estos proyectos, sobre todo el primero y el de Busto Arsizio, con el edificio de la Bauhaus en Dessau de Gropius es directa. El esquema compositivo de cuerpos en L, girados en horizontal y vertical, siempre con rótulas formadas por espacios habitables de gran tamaño, es compartido por ambos. La situación de las edificaciones en sus parcelas y su correcta orientación constituyen los inicios de sus proyectos. *El despliegue de relaciones inmateriales en el espacio, tan propio de la arquitectura de Gropius desde 1924, es traducido por Terragni a presencia inequívocamente maciza de bloques. Comparado con el sentido plástico del italiano, el elegante edificio de Dessau se demuestra más afín con las desenvueltas fluencias lineales de una hebilla de Van de Velde que con el primitivista y pastoso despiece de un planite de Malevich.*<sup>89</sup>

En el Parvulario Sant' Elia, no es suficiente con estos esquemas compositivos, (.....)

*la construcción se extiende en sentido horizontal, articulándose en segmentos, y evitando a toda costa la apariencia estática de la masa pesada. El acento es puesto en la elasticidad dinámica y viva de la estructura, los pilares delgados parecen estar autorizados a vibrar y toda la construcción es posada más que arraigada en el terreno.*<sup>90</sup>

Aquí no se trata únicamente de dar respuesta a un esquema funcional complejo. *Estamos frente a la concepción de una arquitectura profundamente enraizada en los "orígenes clásicos", como el carácter ortogonal de los cuerpos del edificio, que tienden a generarse según a la idea hipodamea (.....).*<sup>91</sup>

(89) Thomas L. Schumacher. *La Casa del Fascio de Como di Giuseppe Terragni. En L' immagine della ragione. La Casa del Fascio di Giuseppe Terragni 1932/1936.* NODO Libri. Como. 1989.

(90) Mario Labó. Giuseppe Terragni. Ed. Il Balcone, Milán, 1947. Incluido también en Giuseppe Terragni, selección de textos de Antonio Piza. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997. Pág. 14.

La descontextualización muraría con las enormes superficies vidriadas transparentes, la radicalidad de la regularidad estructural con independencia absoluta del muro, las relaciones entre los distintos espacios libres de parcela y los espacios interiores a los que están vinculados, con su caracterización, nos permiten sentir que estamos ante algo novedoso, un edificio que produce *renovación* en la concepción arquitectónica. No es una novedad. *Terragni va más allá de una interpretación "rígida" de la tipología funcional y se "libera" de los alineamientos impuestos por la conformación del bloque, dialogando con él mediante puntos que se relacionan con la escena urbana.*<sup>92</sup> Su interpretación personal de la tipología funcional le lleva a realizar brillantes aportaciones como las paredes móviles, liberadas de las estructuras.

---

(91) Enrico Mantero. *De los paisajes familiares al horizonte europeo*. Artículo incluido en el Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996.Pág. 132.

(92) Enrico Mantero. *De los paisajes "familiares" al horizonte europeo*. Artículo incluido en el Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996.Pág. 132.

# 4



## **4. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.**

4.1. EDIFICIO DE VIVIENDAS NOVOCOMUN.

4.2. CASA DEL FASCIO.

4.3. PARVULARIO SANT' ELIA. ESCUELA ABIERTA.

4.4. DANTEUM.

#### 4. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.

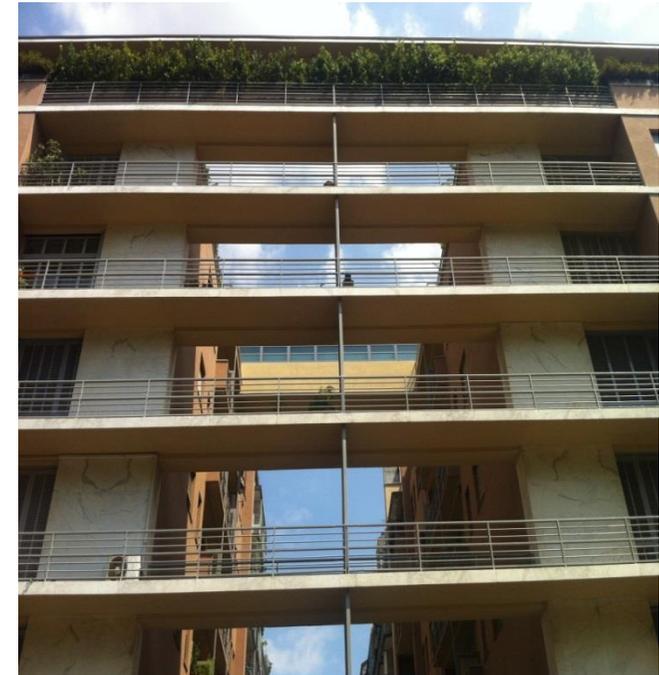
*Los intentos de recuperar la obra de Terragni deben tratar de extrapolar los elementos de la realidad compositiva y de valorar todo lo que contienen de cultura y de realidad poética.*

*De este modo sería posible actualizar su riqueza evolutiva y su ética intransigente, que nos recuerda que no se puede ser arquitecto sin valorar la responsabilidad de serlo.<sup>1</sup>*

Después de analizar brevemente la biografía de Giuseppe Terragni, aproximarnos de forma esquemática a su obra completa y repasar el estado de la cuestión, pasaremos al análisis arquitectónico de cada una de las obras y proyectos que forman parte de esta tesis. Análisis que será efectuado tanto desde el punto de vista gráfico como escrito y, con objeto de poder realizar una comparativa entre obras, será necesario estandarizarlo en una serie de apartados que permitan ordenar de forma equilibrada la obtención de resultados en cada una de la obras y, posteriormente, se agruparan y compararan en tablas- resúmenes que permitan una consulta fácil.

Al primer apartado lo denominaremos (1) INICIO. En él estudiaremos todas las cuestiones referentes al lugar, la implantación y la composición. El segundo, denominado (2) FUNCIÓN nos hablará de funciones y organizaciones tipológicas-espaciales. El tercero, (3) ESTRUCTURA se centrará en cuestiones relacionadas con los sistemas estructurales y sus tipologías. El cuarto (4) MATERIALIDAD, hablará de sistemas constructivos y materiales.

(1) Ico Parisi. *Con Terragni*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 12.



G. Terragni y P. Lingeri. Casa Rustici, 1933-1936, Milán.  
Fotografía del autor.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

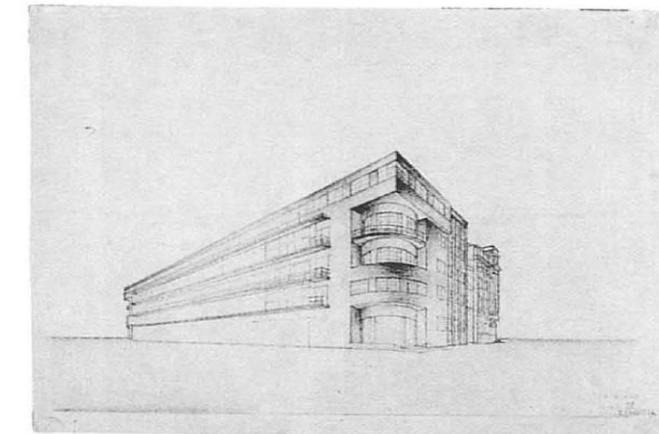
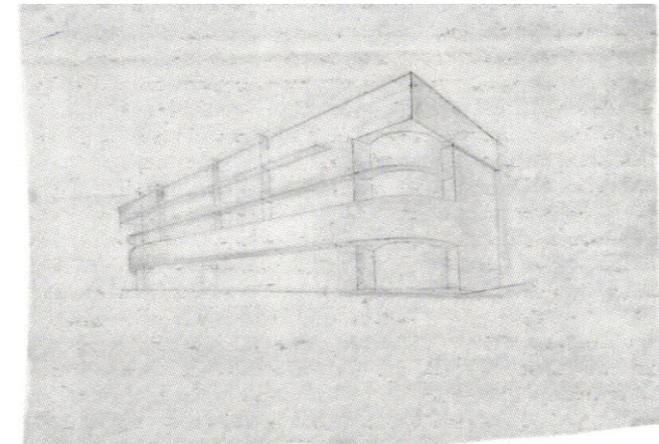
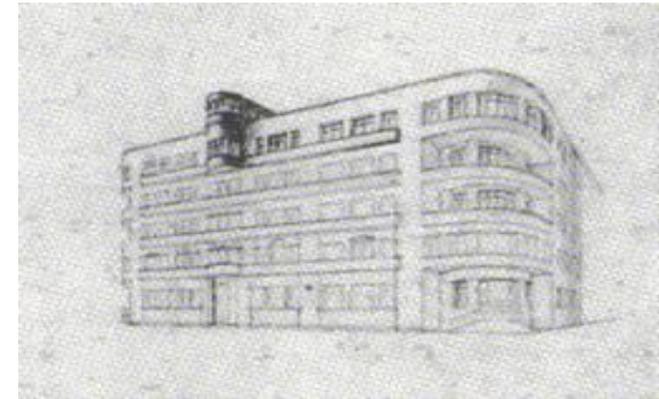
Este análisis arquitectónico, a modo de despiece, será necesario para poder afrontar con cierta solvencia los procesos metodológicos enunciados en el punto 1.2., sin olvidar los tres apartados enunciados en el punto 1.3., a saber:

4. Las condiciones del encargo (o el concurso) y el programa.
5. El contexto y el recorrido.
6. La materialidad, la forma y la construcción.

#### 4.1. NOVOCOMUN.

Terragni recibe el encargo del edificio en 1927 por parte del Sr. Peduzzi, administrador representante de la sociedad Novocomun. Es un joven arquitecto de 23 años y este es su primer gran encargo. Elabora una primera propuesta en un grupo de dibujos realizados en los últimos meses de 1927 y enero de 1928. Esta primera propuesta la irá trabajando y transformando prácticamente hasta el final de la obra. En este primer grupo de dibujos *la obra ya contiene todas las características del edificio tal y como hoy lo conocemos.*<sup>2</sup> Ya aparecen las curvas en las esquinas, pero sin definir aún exactamente los cilindros y la configuración marcadamente lineal del edificio que irá aumentando en los siguientes grupos de dibujos. El edificio ya presenta las cinco plantas de altura y aunque aún no está definida exactamente la pieza de transición con el edificio de Caranchini, que ocupa el resto de la manzana, si está insinuada. No se percibe volumetría alguna en la fachada a excepción, de un cuerpo cilíndrico, a modo de mirador que sobresale de la última planta, en el eje del edificio, coincidiendo con el acceso principal y la insinuación de lo que podrían ser terrazas corridas en cada una de las cuatro plantas superiores. Justo encima del acceso principal parece insinuarse también un pequeño mirador curvo con un vuelo inferior al superior. La planta baja presenta un tratamiento distinto al de las plantas superiores, aumentando el tamaño de los huecos y creando un antepecho a modo de basamento. El esquema del edificio es simétrico y aparece completamente aislado.

(2) Jordi García i Vilaplana. Terragni 1904/ 1943. Obra construida. Catálogo de la Exposición con motivo de la conmemoración del centenario de su nacimiento. Fundación Caja de Arquitectos. Madrid. 2004. Pág. 7.



Primeros croquis conservados del Novocomun. Ciucci, 1997, 315.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

Es muy conocida y francamente divertida la historia de la construcción del edificio contada por Luigi Zuccoli el devoto y gran ayudante de Terragni y, no nos resistimos a contarla aquí.....*Al inicio de 1928 se puede decir que el proyecto estaba completo en todas sus partes y en aquel momento se presentaba el problema de la presentación en el ayuntamiento para obtener la licencia de edificación. Evidenciada la imposibilidad de obtener la aprobación del proyecto tal y como había sido estudiado, se decidió camuflar la fachada con tímpanos bajo las ventanas, pilastras, máscaras, marcos, bordes, etc. (...). Yo realicé esta operación y el proyecto fue aprobado e incluso definido como óptimo. Llegados a este punto, es preciso agradecer el mérito al Sr. Peduzzi, administrador delegado de la Sociedad Novocomun, gran empresario de la edificación que construía calles, diques y puertos en todo el mundo, al aceptar la presentación en el Ayuntamiento de un proyecto “ disfrazado” estéticamente, para realizar luego el original de impronta racionalista.*<sup>3</sup>

Realizar cualquier tipo de análisis arquitectónico sobre el Novocomun implica enfrentarse a la historia de la modernidad en Italia. Es el símbolo de la arquitectura racional. Y como toda historia, anda plagada de suposiciones y en este caso, de una enorme propaganda. Intentaremos centrarnos en aquellas cuestiones que son objeto de esta tesis, no evitando en modo alguno, aquellas que aún no siendo estrictamente arquitectónicas, entendemos importantes a la hora de realizar una interpretación lo más exhaustiva y coherente posible.

---

(3)Luigi Zuccoli. Quince años de vida y trabajo con el amigo y maestro Giuseppe Terragni. Tipografía editora Cesare Nani. Como. 1981. Pág. 14.

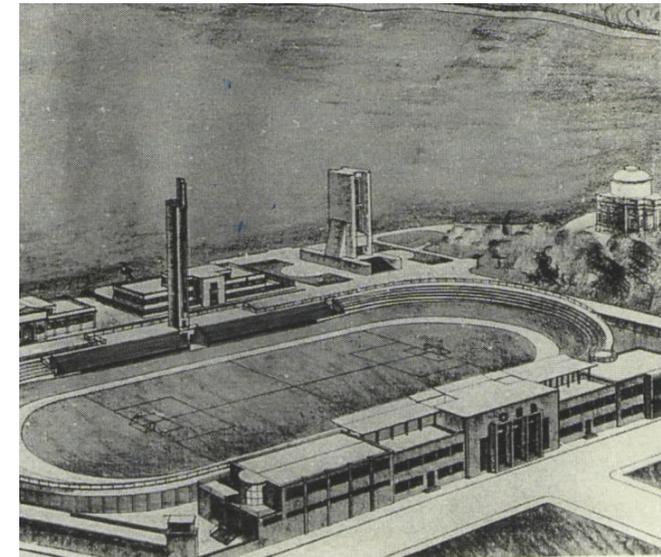
### (1) Inicio.

Resulta confuso, a veces y en algunos textos, el relato del encauzamiento, la urbanización y construcción posterior del delta del río Cosia, sobre todo en relación con la propia construcción del Novocomun y su llamada “relación con la ciudad”. Y lo es dado que suelen superponerse fechas de construcción de algunos de los edificios singulares existentes en la zona pero, lo que es cierto es que cuando Terragni inicia el proyecto las únicas construcciones existentes son el templo voltiano de Frigerio de 1927, en los jardines públicos, construidos como una continuación del frente del lago, el estadio municipal de Giovanni Greppi realizado entre 1925-27 y ampliado sucesivamente en 1932-33 y 1933-36 por Gianni Mantero y el edificio de Caranchini que ocupa el resto de la manzana donde se construirá.<sup>4</sup> Es decir Terragni se enfrenta a una zona de la ciudad en construcción, con un instrumento parcial de planeamiento ordenador que conocía, en una ubicación totalmente determinada (casi la mitad de una manzana cerrada) y por tanto su libertad de movimientos se reducía a la composición del edificio.

Todos los primeros dibujos del Novocomun lo representan aislado y como mucho insinúan de forma poco precisa el edificio de Caranchini, que ocupaba el resto de la manzana. No se puede negar que Terragni proyecta el Novocomun teniendo muy en cuenta su situación urbana pero lo que si puede añadirse es que la relación con la

*(4) El Novocomun es el primer encargo profesional y la primera realización importante de Giuseppe Terragni. Se construye para completar una manzana en la cual se había levantado pocos años antes un edificio del arquitecto Caranchini sobre un solar de forma aproximadamente rectangular de unos 65 x 25 metros.*

Edificio de viviendas “Novocomun” 1927-28. Artículo incluido en 2C Construcción de la ciudad, 1982. Pág. 19.

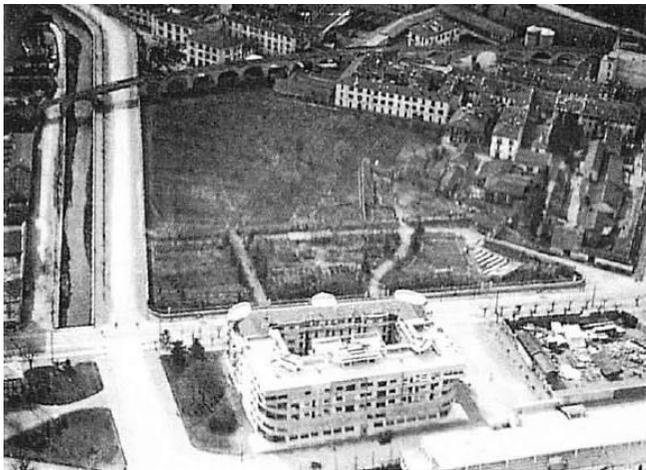


Gianni Mantero. Proyecto de ampliación del estadio de Como, 1932- 1933. G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 11.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

ciudad es inexistente (no debe contarse como relación con la ciudad las piezas de transición con el edificio de Caranchini, que Terragni tuvo muy en cuenta). El gran tema que domina la edificación son sus vistas al lago. El edificio es proyectado básicamente para aprovechar estas vistas desde cada una de las viviendas exteriores.

Puede resultar aventurado establecer una hipótesis de inicio del proyecto dado que solo se conservan una pequeña parte de los dibujos originales y han desaparecido completamente los que deberían permanecer en el Archivo Municipal de Como pero es posible pensar que el proyecto se inicia con una idea inicial plasmada en una volumetría como casi una urgencia para “tapar” la fachada al futuro patio de manzana compartido con el edificio de Caranchini. No hay nada alrededor con lo que establecer un diálogo arquitectónico. El templo voltiano está demasiado lejos pegado a la orilla del lago y, el tramo de fachada construida del estadio no resulta lo suficientemente significativo como para establecer ningún tipo de relación. Se entiende, por tanto, que Terragni se concentra, y así parecen indicarlo sus dibujos, en el edificio casi como si fuese exento, buscando en sus fachadas la máxima luz posible, consciente que dos de ellas, la principal y la lateral derecha presentarían vistas largas del lago y de los jardines públicos.



Vista aérea del Novocomum. Ciucci, 1997, 318.

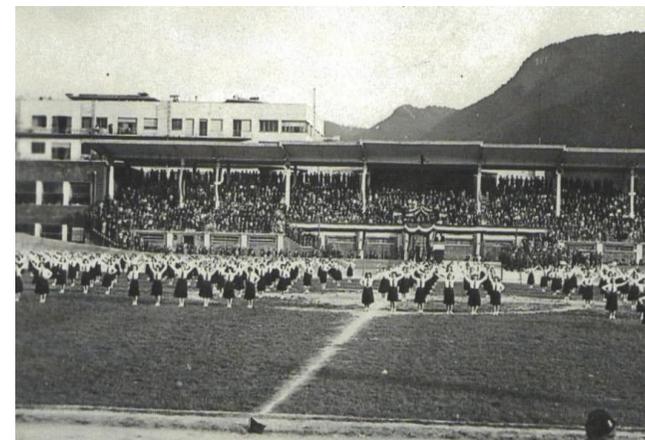
Terragni se encontró en su primer proyecto importante con un edificio en el que podría poner en práctica gran parte de las cuestiones recogidos en los escritos del

*Gruppo 7*<sup>5</sup> ya que a los pocos meses de la publicación del último *IV. Una nueva edad arcaica*, mayo de 1927, inicia el proyecto del Novocomun y por tanto para un joven arquitecto con un enorme empuje, aquella oportunidad debió ser sentida como un regalo. El solar en el que se implantaría no debía tributo a ninguna consideración urbanística, a ningún diálogo con la ciudad y por tanto podía concentrarse únicamente en su edificio “aislado”. Tuvo muy en cuenta el edificio de Caranchini para dotar, según su criterio, a la manzana completa de una solución coherente. Esto parece demostrado en el tratamiento curvo de las esquinas y sobre todo en las maravillosas piezas de transición con él.

En el capítulo II, se habla de que era evidente la relación del Novocomun con la arquitectura soviética, su relación formal con los motivos constructivistas, más marcada que con las tendencias operantes en el racionalismo europeo alemán o francés pero, ¿copió Terragni el proyecto de Golosov para el edificio del Elektrobank en Moscú de 1926 o el club de los trabajadores comunales también en Moscú de 1928? Es difícil responder a esta pregunta. No se dispone de la documentación adecuada para su estudio pero, parecen evidentes las diferencias compositivas entre esos edificios y el Novocomun que hacen que la pregunta casi carezca de interés. El Novocomun *nace de un sistema de suma y sustracción de volúmenes, de superposición y engastes*<sup>6</sup>, que se irá desgranando en este punto, no presentes en los edificios constructivistas rusos.

(5) Desde diciembre de 1926 hasta mayo de 1927, mediante cuatro notas publicadas en *Rassegna Italiana*, a saber: *I. Architettura*, diciembre 1926. *II. Los extranjeros*, febrero de 1927. *III. Improvisación, incomprensión, prejuicios*, marzo de 1927. *IV. Una nueva edad arcaica*, mayo de 1927.

(6) Ver nota 120 Capítulo II.



Manifestación deportiva juvenil en el estadio de Como, con el Novocomun al fondo. G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 48.



Manifestación deportiva juvenil en el estadio de Como, con el Novocomun al fondo. G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 53.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Detalle recubrimiento actual de fachada y vierteaguas, Novocomum. Fotografía del autor.



Novocomum. Fotografía del autor.

Aún hoy se sigue teniendo una imagen distorsionada del Novocomun, en cuanto a su percepción en blanco y negro. Por otra parte esta percepción es una característica de la arquitectura de los años veinte y treinta, difundida mediante fotografías en blanco y negro. En el caso del Novocomun, el revestimiento de todas sus fachadas exteriores con el material de la casa Giuliani Frigerio (las tiras marmóreas de color gris claro, casi blanco) nada más acabar la Segunda Guerra Mundial, anula la expresividad de un edificio proyectado todo él coloreado, incluyendo claro está, el interior de las viviendas y por supuesto toda la fachada trasera, recayente al patio de manzana.\* En su presentación del Novocomun en *La Casa bella* del año 1930,<sup>7</sup> Giuseppe Pagano hablaba del *elemento color* del cual nacía una nueva estética y un nuevo modo de vivir, hablando de los colores del Novocomun, comentando las imágenes en blanco y negro, exigiendo un fuerte esfuerzo imaginativo por parte de sus lectores que no podían visualizar los colores

(7) Giuseppe Pagano, *La Casa bella*, 1930. Pág. 11 a 14.

*La Casa bella* nace en enero de 1928. La revista mensual era publicada por "Studio Editoriale Milanese" y dirigida por Guido Marangoni. A comienzos del año 1933, Giuseppe Pagano, quien trabajó en la revista junto a Edoardo Persico, asumió la dirección y cambió su nombre a *Casabella*, un cambio de rumbo que coincidió con la adquisición de la revista por parte de la editorial Domus. Persico se convirtió en codirector en 1935. En 1938, el nombre de la revista se cambió a «Casabella Costruzioni», y en 1940, las dos palabras se invirtieron formando así «Costruzioni-Casabella». En diciembre de 1943, la revista fue paralizada por el ministerio italiano de cultura popular. Dos años después, el editor Gianni Mazzocchi reestructuró la revista, confiándoselo a Franco Albini y Giancarlo Piantoni. En 1946, se publicaron tres números de *Costruzioni*, incluyendo un número monográfico sobre Giuseppe Pagano. La revista fue de nuevo paralizada de 1947 a 1953, y en enero de 1954 nació *Casabella-continuità*, bajo la dirección de Ernesto Nathan Rogers. La revista permaneció con este título hasta enero de 1965. Desde agosto de 1965 hasta mayo 1970, Gian Antonio Bernasconi lideró la publicación, que recuperó su nombre de *Casabella*.

de esa nueva estética, de esa nueva forma de vida. Eso hoy en día sigue presente y son pocas las imágenes en color del Novocomun existentes en las publicaciones especializadas entre otras cosas porque algunos de sus colores originales presentan restauraciones pocos adecuados. Otros, sobre todo los naranjas del patio interior presentan un estado de conservación poco adecuado.

Terragni parte de la composición de una solución coherente a toda la manzana. Antes, se expresaba, que comienza con una idea inicial plasmada en una volumetría pero, inmediatamente pasa al sistema compositivo de adición y sustracción en planta. Este punto y los posteriores, se referirán a la solución construida del Novocomun. Obviando, en cualquier caso, la solución en donde.....*se decidió camuflar la fachada con tímpanos bajo las ventanas, pilastras, máscaras, marcos, bordes, etc. (...)*<sup>8</sup> Y se empezará por la solución general para posteriormente, y a medida que avanza el discurso, centrarse en la particular de cada planta.

A la planta de su solar, añade tres elementos que serán determinantes para la formalización del esquema compositivo del edificio, tanto en planta como en sección y volumen. Estas piezas, compuestas, se ubican en las dos esquinas del edificio y en la franja central. Y son compuestas porque albergan, en el caso de las esquinas, los núcleos de comunicación vertical y la solución circular de las mismas (que no los cilindros, extraídos mediante un proceso de sustracción que posteriormente detallaremos). En el caso de la franja central, Terragni introduce un gran cuerpo alargado de ancho variable, para adaptarse a la planta del solar y conseguir con ello

(8)Ver nota 6.



Patio interior, Novocomun. Fotografía del autor.

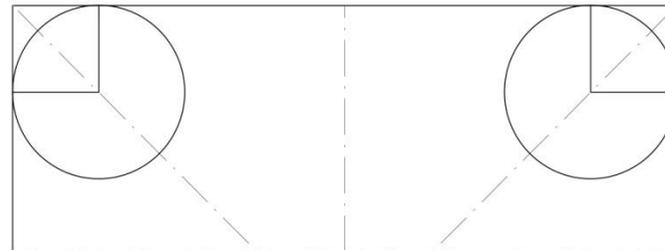
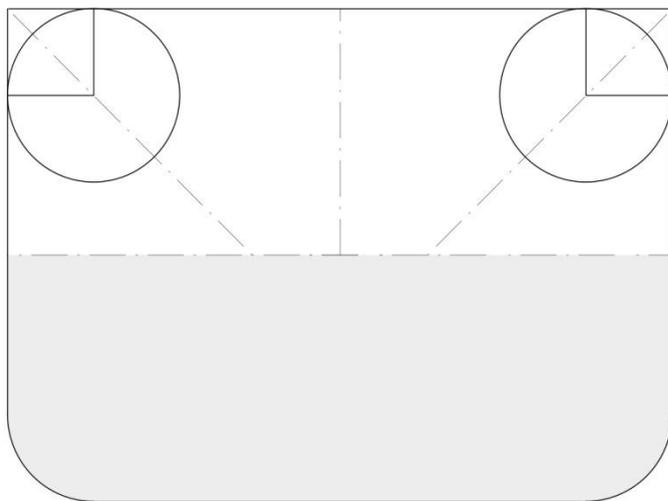
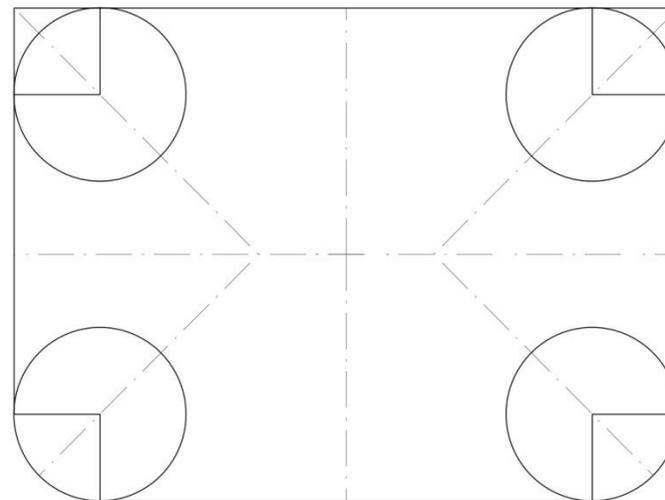
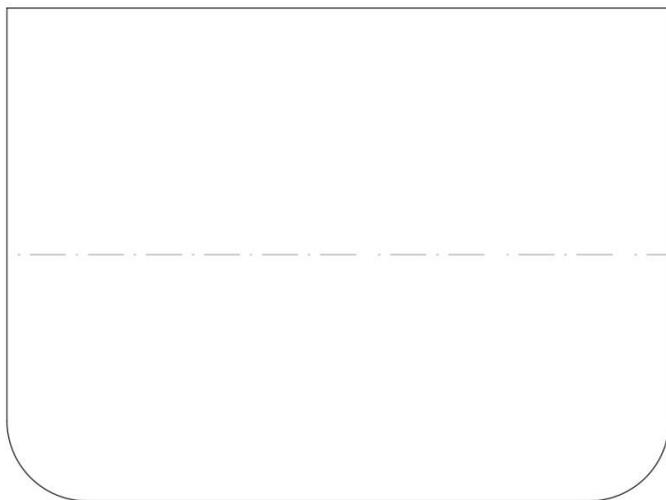


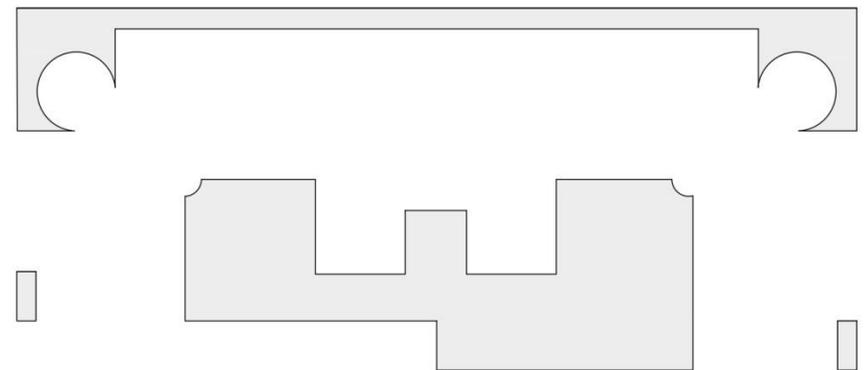
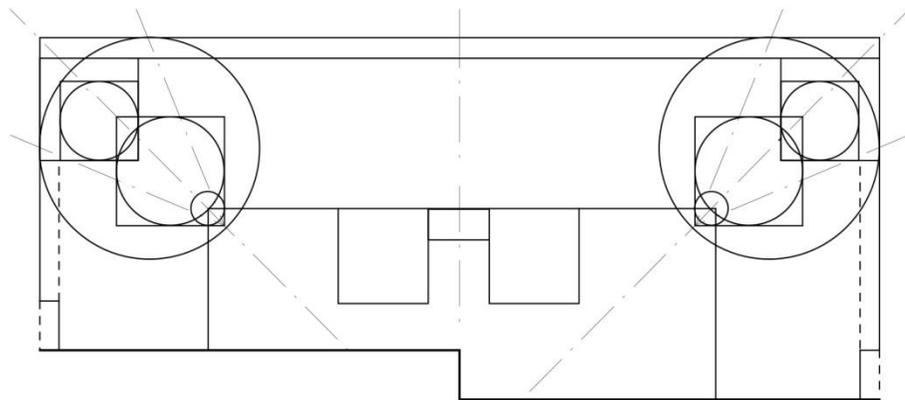
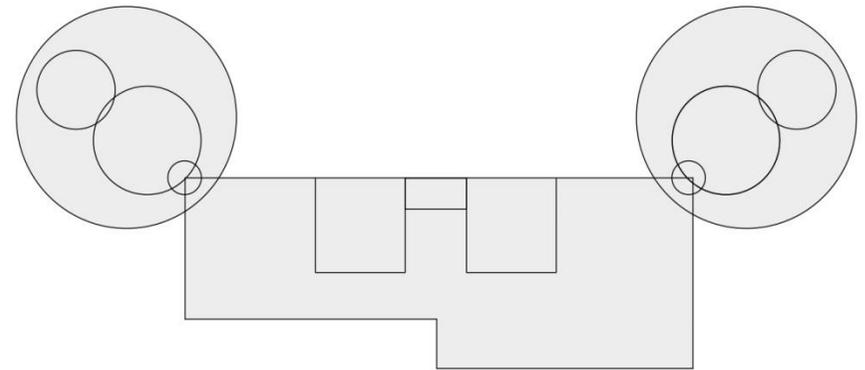
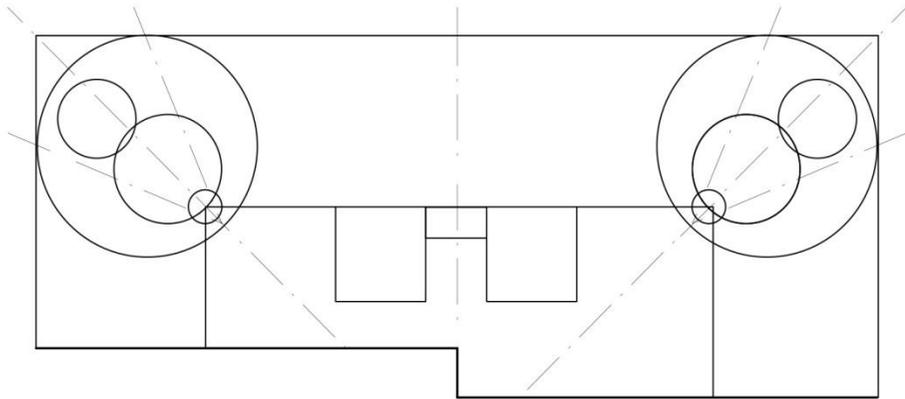
Detalle patio interior, Novocomun. Fotografía del autor.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

la máxima edificabilidad posible, que contiene no solo el núcleo de comunicación central, sino también los futuros patios interiores que, una vez realizada la operación de substracción, conferirán a la planta del edificio el esquema final en peine. Con estas tres piezas resuelve las tres pastillas exteriores que albergaran las viviendas más las dos pequeñas pastillas traseras que también albergaran viviendas interiores sin comunicación con las fachadas exteriores del edificio.

Estas tres piezas presentan un rico juego geométrico de círculos insertos en cuadrados que se intersectan en sus esquinas, cuadrados tangentes a círculos y rectángulos de diferentes tamaños unidos por el eje de simetría de la composición. Encontramos, por tanto, un esquema simétrico, únicamente matizado por la geometría del solar.





Una vez completado este proceso de adicción comienza el contrario, el de extracción, el de vaciado, el de excavación, que es el que aporta la verdadera singularidad al esquema compositivo del edificio. Es un proceso casi escultórico que está perfectamente reflejado en las maquetas de yeso que acompañaron al proyecto. Se empieza por excavar las esquinas en las plantas primera, tercera y cuarta para extraer los cilindros dejando intacto el volumen curvo de la planta segunda que, a modo de cinta corrida y ancha une las tres fachadas exteriores de la edificación, en el mismo plano. La última planta se mantiene intacta en sus esquinas, no se excava, y es la que confiere la unidad necesaria a todo el conjunto. Es la planta del cierre necesario de la edificación.

Las plantas tercera, cuarta y quinta, en la fachada principal también son vaciadas en la estrecha línea del plano vertical que forma el suelo de las terrazas de la planta tercera. Esta estrecha franja es “reconstituida” o devuelta en las plantas cuarta y quinta mediante los voladizos que forman los suelos de sus terrazas. Es un proceso sutil que logra incorporar profundidad y volumen a una fachada lineal. Es un proceso de una extremada delicadeza y refinamiento que confiere al edificio una imagen inesperada por sorprendente.

La franja central trasera también es vaciada en su mayor parte para dejar exclusivamente los dos cuerpos de edificación menores a ambos lados del núcleo de comunicación central.



Novocomum. Fotografía del autor.



Novocomum. Fotografía del autor.

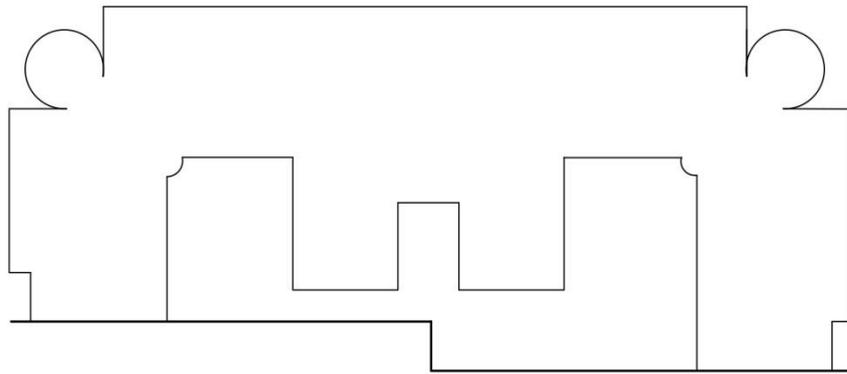
## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



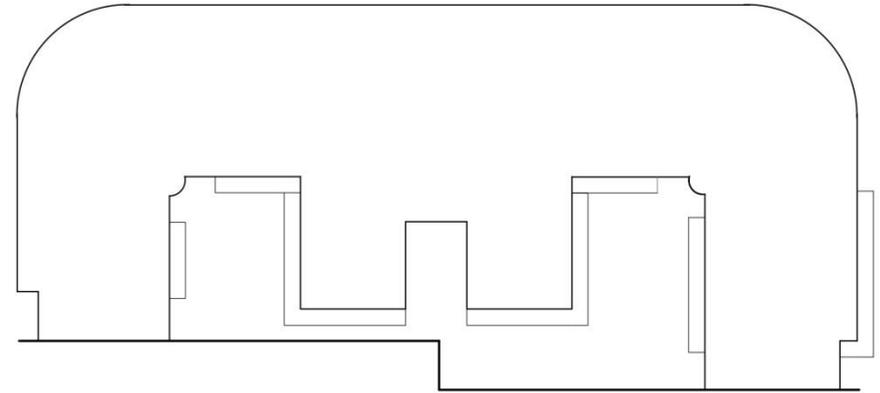
Detalle pieza de conexión con el edificio de Caranchini, Novocomun. Fotografía del autor.

Era importante trabajar el adosamiento del Novocomun al edificio de Caranchini pero, de la misma manera que el resto de la edificación, sin conferir, en manera alguna, a las zonas de adosamiento, una singularidad mayor que al resto del conjunto. La solución proviene también de la excavación de una estrecha franja, reconstituida como en los casos anteriores por losas de estrecho canto, que reconstruyen el solado de las terrazas y que unifican los planos de fachada de ambos edificios.

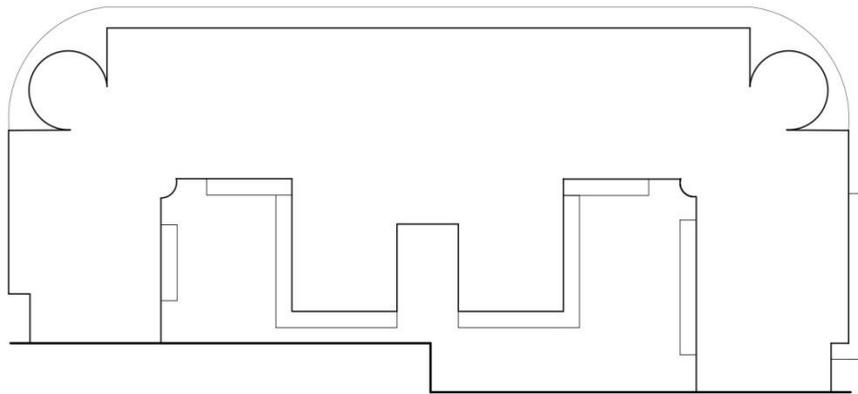
PLANTA 1



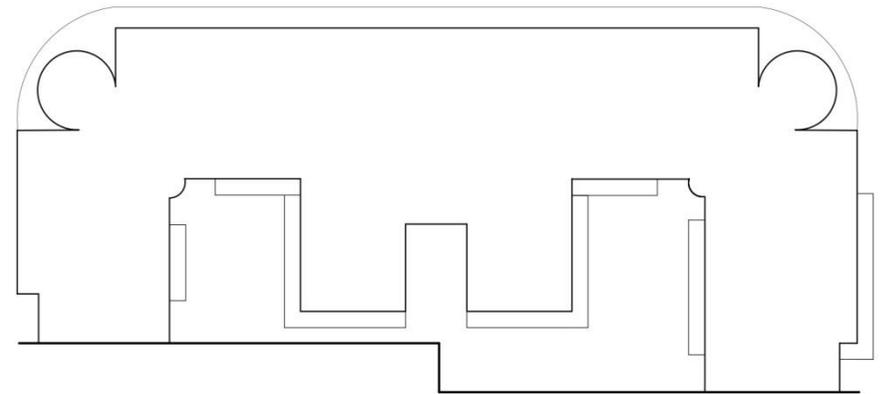
PLANTA 2



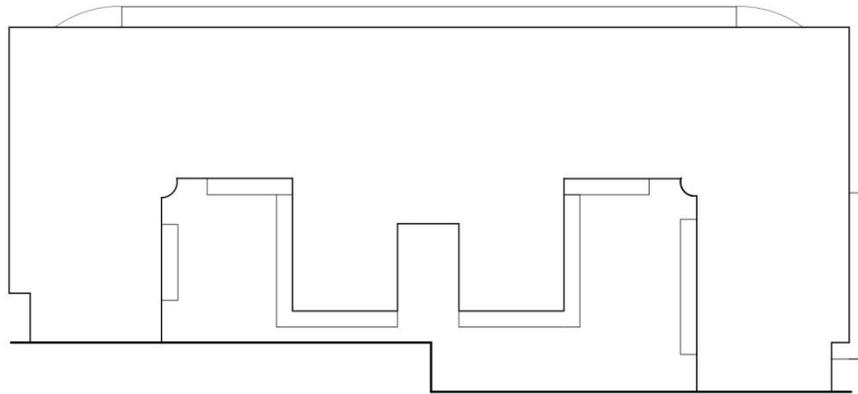
PLANTA 3



PLANTA 4



PLANTA 5

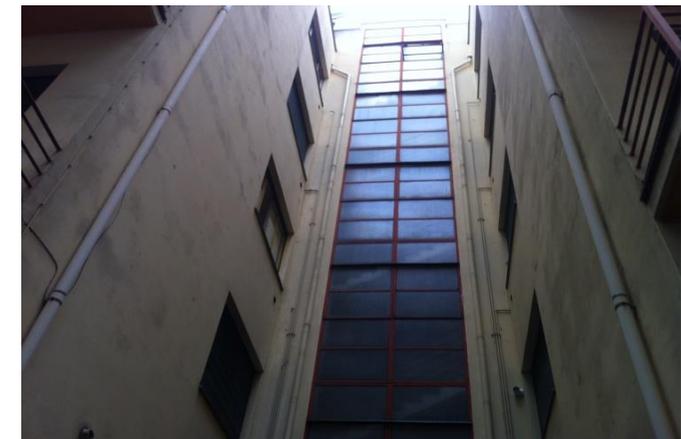


## (2) Función.

Una de las características fundamentales de este edificio “*antiromantico, antidecadente, anticrepuscolare*”<sup>9</sup>, no es la relación con la ciudad si no la relación con el entorno natural que le rodea. De ahí sus enormes ventanales rectangulares y cuadradas, de ahí la transparencia total de sus esquinas. Todo está pensado para atrapar la mayor cantidad de luz posible, para enmarcar el mayor número posible de vistas de todo su entorno que resulta único e impresionante. Esto es tenido muy en cuenta por el arquitecto, que a nivel tipológico presenta una edificación prototípica para la obtención del máximo aprovechamiento urbanístico y de edificabilidad, con un único acceso en el eje de la fachada, sin singularizar en manera alguna, ni en tamaño y proporción con respecto al resto de huecos de fachada principal, ni con la existencia de algún elemento señalizador a modo de pérgola o protección. La solución en peine, con una escalera central y una en cada esquina, que buscan luces y ventilación en los patios traseros (fachadas traseras) y, en cuatro pequeños patios internos, es una solución prototípica utilizada por Terragni y lo es porque es convencional, para la resolución de un solar de esas características que necesita volcar viviendas al interior y por tanto también necesita la presencia de patios de luces para poder iluminar y ventilar. La escalera central está resuelta en tres tramos en U, las laterales dispuestas en forma de V son de una sutileza especial. Las dos laterales están unidas al vestíbulo que conforma el ancho de la central por dos corredores.



Cierre escalera lateral, Novocomum. Fotografía del autor.



Cierre escalera principal, Novocomum. Fotografía del autor.

(9)Giuseppe Pagano. Extraído de Ada Francesca Marcianó. *Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943*.Officina edizioni. Roma. 1987. Pág. 33

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Escalera principal, Novocomun. Fotografía del autor.



Arranque escalera principal, Novocomun. Fotografía del autor.

La cuestión de la existencia de fachadas traseras y de patios de luces para poder iluminar y ventilar, evidentemente diferencia las viviendas existentes en el Novocomun puesto que con esta tipología edificatoria es difícil unificar las mismas, aunque podrá verse que esas variaciones se producen únicamente en la ubicación. Esta cuestión, comentada parcialmente en el capítulo 2, como contraria a los planteamientos del movimiento moderno europeo, que tiende a homogeneizar tipológicamente las cuestiones habitacionales y sobre todo contraria a los planteamientos utilizados por Le Corbusier en *Vers une architecture*<sup>10</sup>, libro muy conocido por los arquitectos racionalistas italianos y por Terragni en particular. En el Novocomun, por la obtención de la máxima edificabilidad posible pero también por su enorme complejidad a nivel volumétrico, se observa una diferenciación clara en las tipologías de sus viviendas y su ubicación. Existen viviendas con una vistas privilegiadas y viviendas completamente interiores, viviendas con situaciones totalmente diferentes dentro del edificio. Esto contrasta enormemente con las realizaciones del movimiento moderno en el resto de Europa, pero ello no implica que exista demérito alguno en el edificio debido a esta cuestión. Estamos ante el primer ejemplo *de arquitectura racionalista en Italia, de machine à habiter*<sup>11</sup> que supone un cambio radical a la hora de plantear y percibir la nueva arquitectura.

El edificio se distribuye en cinco plantas. La planta baja presenta despachos y dos apartamentos y el resto de plantas, dispone de ocho viviendas por cada una de ellas con un mismo esquema: piezas habitables a ambos lados de un corredor central que

(10 )Le Corbusier y Saugnier, *Vers une architecture*, Ediciones Crès, 1922. Edición utilizada en esta tesis, *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, Buenos Aires 1965.

(11) Giuseppe Pagano, *La Casa bella*, 1930. Pág. 11 a 14.

recorre el edificio en su totalidad, penetrando en los lados cortos del peine y confiriendo una imagen unitaria a la planta, unificando tipológicamente el proyecto, a pesar de las variaciones sustanciales entre las ubicaciones de algunas de las viviendas. En la planta de la cubierta, presentada por primera vez por Ada Francesca Marcianó en su Opera Completa,<sup>12</sup> la marquesina confiere una potente unidad volumétrica al conjunto, al unificar todos los volúmenes salientes.

Lo mismo ocurre en la volumetría general del edificio donde Terragni lucha por conseguir una imagen volumétrica unitaria, rompiendo la frontalidad típica de un edificio lineal de ese tamaño, 63,5 m. de fachada principal, con los enormes cilindros vidriados de las esquinas.

*(.....) Mientras que Sant' Elia condena las líneas perpendiculares, horizontales, y las formas cúbicas, para el "Gruppo 7", y en especial para Terragni, éstas son la norma desde los primeros ensayos. La fábrica de gas y la fundición de tubos, presentadas en la Bienal de Monza de 1927, no excluyen algún plano inclinado, pero en conjunto se complacen en líneas horizontales y en cubos. Sant' Elia preconiza las curvas dinámicas; Terragni recurrió a ellas en una sola ocasión, como principiante, en el Novocomun.<sup>13</sup>*

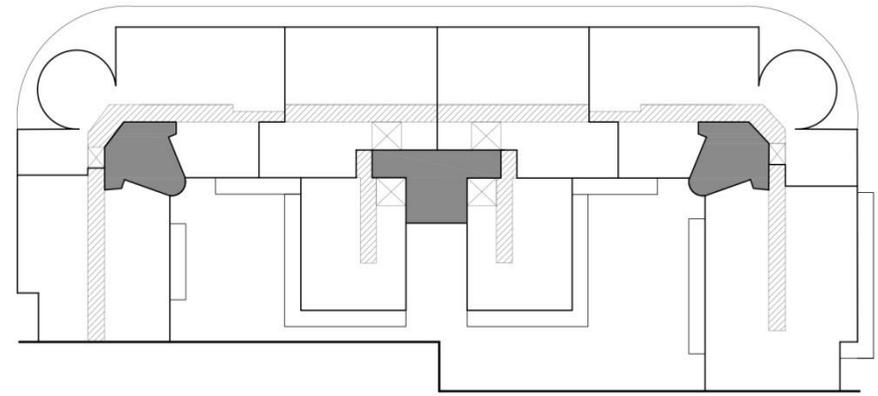
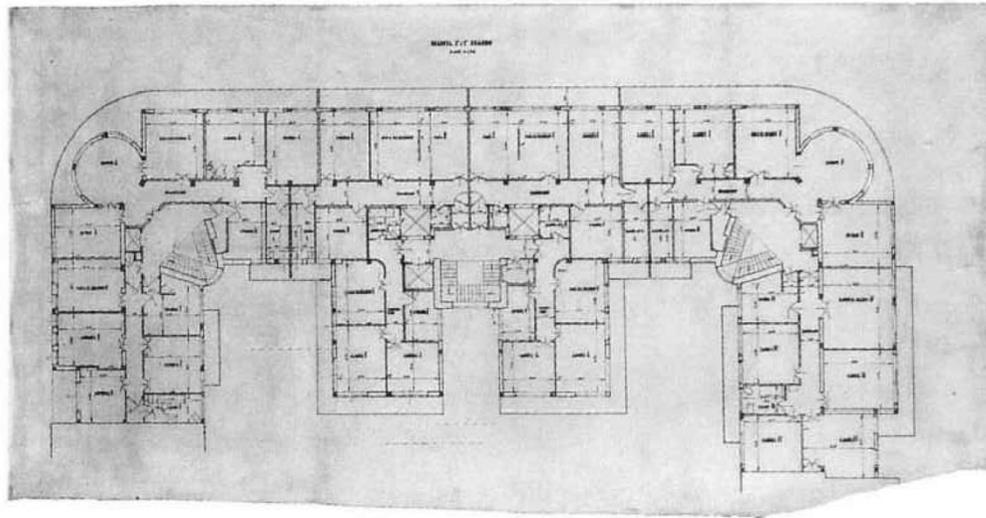


Detalle escalera lateral, Novocomun. Fotografía del autor.

(12) Ada Francesca Marcianó. *Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943*. Officina edizioni. Roma. 1987. Pág. 34

(13) Mario Labó, *Giuseppe Terragni*, Editorial Il Balcone. Milán, 1947. Incluido en *Giuseppe Terragni*, Selección de Antonio Piza, Estudios críticos 9, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997. Pág. 10.

NOVOCOMUM - PLANO TIPOLÓGICO



### (3) Estructura.

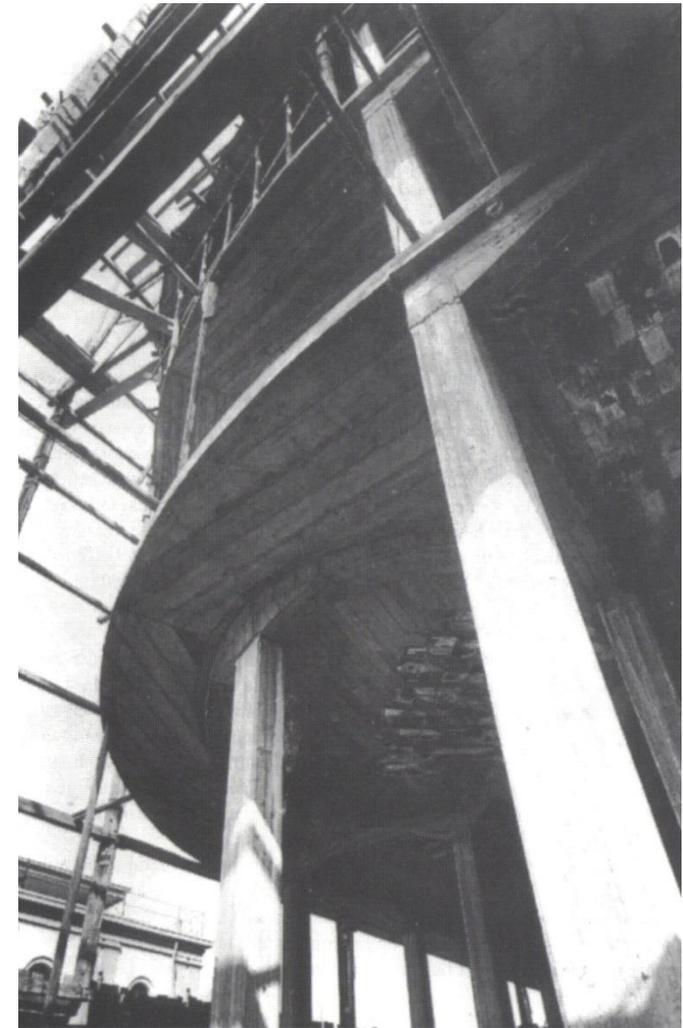
*Las Note del "Gruppo 7" son el acto fundacional del racionalismo italiano.*<sup>14</sup>

Si los Escritos del GRUPPO 7 en la revista *La Rassegna Italiana* son el primer manifiesto escrito del racionalismo italiano, es el Novocomun, probablemente, su primera síntesis construida.<sup>15</sup> Con el primero, *Architettura* aparecido en diciembre 1926 muy influido por *Vers une Architecture* de Le Corbusier publicado en 1923, el debate en Italia sobre la arquitectura y el urbanismo se enriquece de manera sustancial. Hablan por primera vez de la racionalidad planteando, solo al principio, sus escritos desde la polémica, como auténticos manifiestos de declaraciones de principios. Aún no pueden mostrar esos principios en obras construidas ya que son jóvenes arquitectos recientemente titulados y algunos aún en los últimos cursos de la carrera, todos provenientes del entorno cultural del Politécnico de Milán. Son pues, un fenómeno exclusivamente milanés, que se extenderá al resto del país con cierta rapidez. No tienen proyectos aún pero, en poco tiempo, estos serán numerosos.

(14) Peter Eisenman. *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. The Monacelli Press, New York, 2003. Pág. 129.

(15) En la primavera de 1927, en la III Mostra internazionale delle arti decorativi di Monza, se produce la primera exposición del *Gruppo 7*. En ella, además de los garajes, los edificios de oficinas y las fábricas presentadas por Figini, Pollini, Larco, Rava, Castagnoli y Frette, Terragni presenta el proyecto para una fundición de tubos y el proyecto para una fábrica para la producción de gas en Como, que era el único proyecto realizado previo encargo directo y que por tanto, daba al *Gruppo 7* una cierta creencia y relevancia aunque no llegara a construirse.

Además de estar plenamente en consonancia con los proyectos realizados en esa época en el resto de Europa, ambos son, junto a los demás, proyectos- manifiestos, realidades en tres dimensiones de los conceptos y teorías reflejadas en los escritos del *Gruppo 7*.



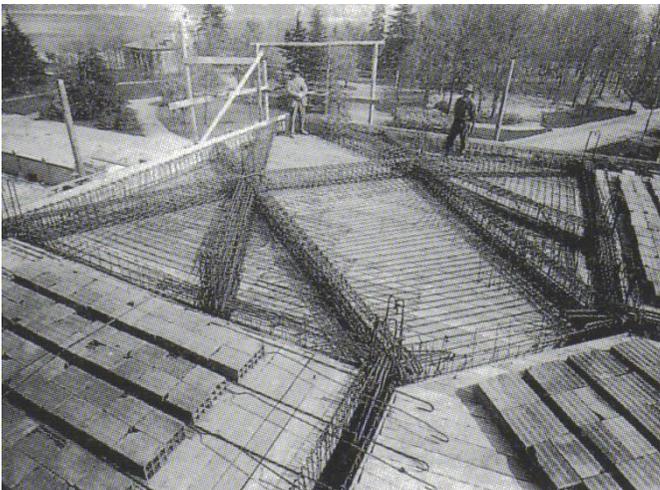
Construcción del Novocomun. Fotografía dedicada a Mario Sironi por Terragni. A. Pizza, 1997, 172.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

Han sido capaces de construir una base teórica, pero no trabajaran ni en arquitectura ni en urbanismo como grupo.

Es por ello que el Novocomun, al ser de los primeros proyectos y sin duda el más importante, en ciertos aspectos - y la estructura probablemente sea el más importante - puede parecer un tanto “forzado”. Forzado en el sentido de construir un manifiesto absolutamente programático. Es el edificio la primera oportunidad para Terragni de construir aquellos principios teóricos expresados en los Escritos. A nivel estructural puede resultar un tanto “singular” someter a la estructura a esfuerzos poco comunes, poco habituales en un desarrollo estructural convencional. Pero evidentemente, al tratarse de un manifiesto construido, esta cuestión de la singularidad en la disposición de ciertos elementos estructurales, carece de toda importancia a ojos del arquitecto, joven y convencido y, sobre todo, constructor. Esta faceta se irá desarrollando y perfeccionando a lo largo de toda su trayectoria profesional, incluso con mayor intensidad que en el Novocomun.

Si en la Casa del Fascio, la búsqueda de los nuevos materiales que ofrecía la industria se tornó obsesiva. No solo se investiga el material en sí mismo, como elemento primordial, sino más bien como utilizarlo, como encontrar su expresividad esencial, y no solo los materiales, sino también la forma en la que se trabaja, la industrialización y el nuevo concepto del trabajo.....Todas estas cuestiones se inician en el Novocomun.



Vista de las obras, armado de esquina, Novocomun.  
Ciucci 1997, 318.

En este manifiesto construido, contemplamos un sistema estructural formado por pilares y vigas de hormigón armado.

Los forjados presentan nervaduras armadas, hormigonadas in situ, junto a bovedillas cerámicas. Todos los vuelos del edificio se realizan con losas continuas, de canto bastante reducido, de hormigón armado, a excepción de los cuerpos volados de la última planta, aquellos que reconstruyen la planta rectangular del edificio, realizados mediante un complejo entramado estructural de vigas cosidas y entrelazadas, a modo de compleja losa armada anclada a los extremos del forjado, de igual canto que el mismo forjado. Las losas continuas, también de hormigón armado, de las escaleras, están en voladizo con sus peldaños construidos en fábrica de ladrillo, enlazadas a los forjados de cada una de las plantas mediante las correspondientes esperas en el mismo.

La distribución de pilares es bastante lógica en un edificio con un fondo construido como este. En los cuerpos con fachadas al espacio público, los pilares se distribuyen en tres pórticos, dos en fachadas y uno central, con la mayoría de sus pilares enfrentados pero sin formar una verdadera cuadrícula estructural, con una diferenciación clara en el tamaño de los pilares centrales con respecto a los de fachada. Estos pilares centrales son los que configuran una de las caras del corredor- distribuidor central, común a todas las tipologías de viviendas proyectadas, dimensionado a partir de ellos. Este corredor- distribuidor es el que configura unidad

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

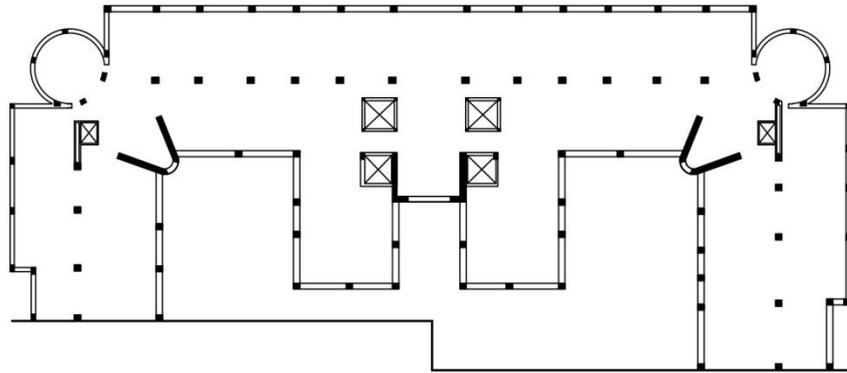
a todo el proyecto, incluidas las viviendas traseras con fachada únicamente a los patios, en los dos cuerpos interiores.

Los cilindros en las esquinas, presentan en ambos casos seis pilares, en su planta, para poder ser ejecutados.

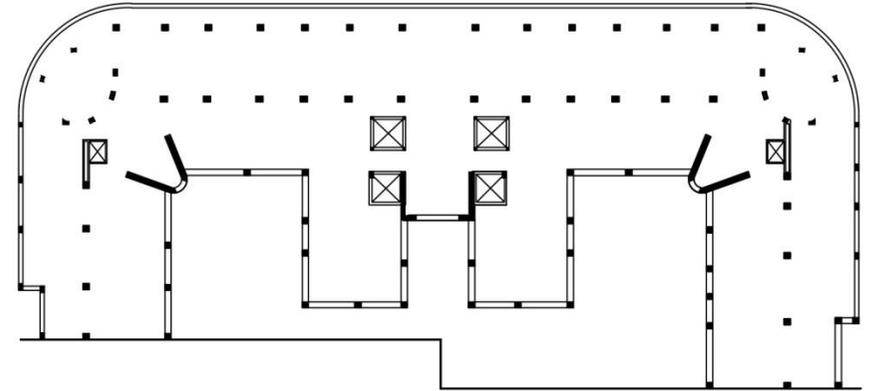
En los dos cuerpos interiores que forman el peine, los pilares se posicionan exclusivamente en las fachadas. Las tres escaleras del edificio, la principal y las dos laterales se construyen de la misma manera: losas de hormigón voladas empotradas en gruesos muros de fábrica.

Podríamos preguntarnos con respecto a esta estructura ¿donde está el rigor proyectual hasta la extenuación que caracterizará a estructuras posteriores? ¿Dónde la retícula homogénea? ¿Dónde la racionalidad? o ¿Dónde la abstracción? Se trata únicamente de una estructura ordenada, con criterio, limpia y rigurosa. Pero bastante alejada de los resultados que posteriormente Terragni será capaz de conseguir en obras posteriores como la Casa del fascio o el Parvulario Sant'Elia.

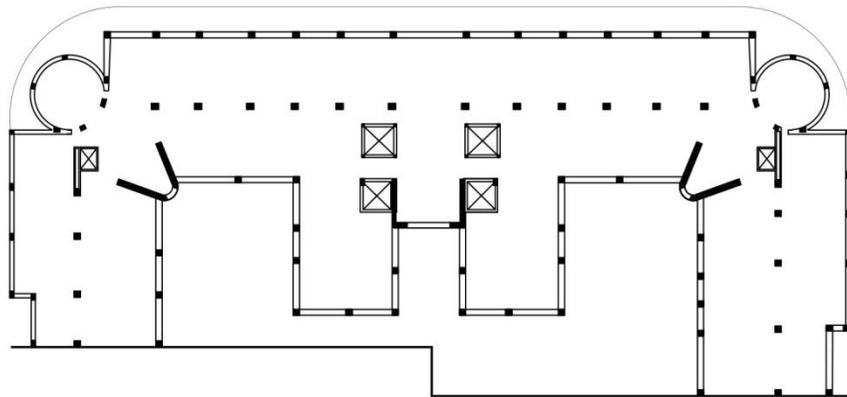
PLANTA 1



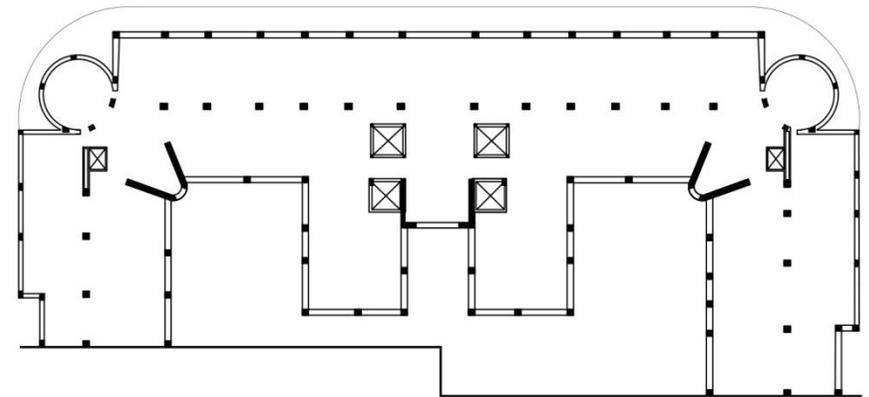
PLANTA 2



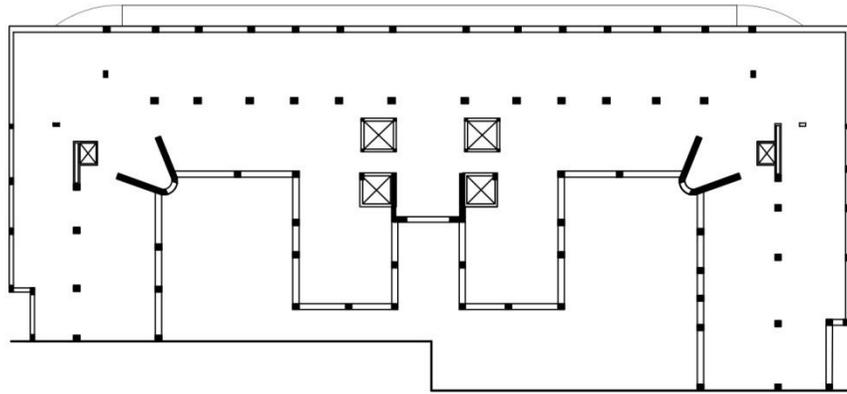
PLANTA 3



PLANTA 4



NOVOCOMUM - ESTRUCTURA



#### (4) Materialidad.

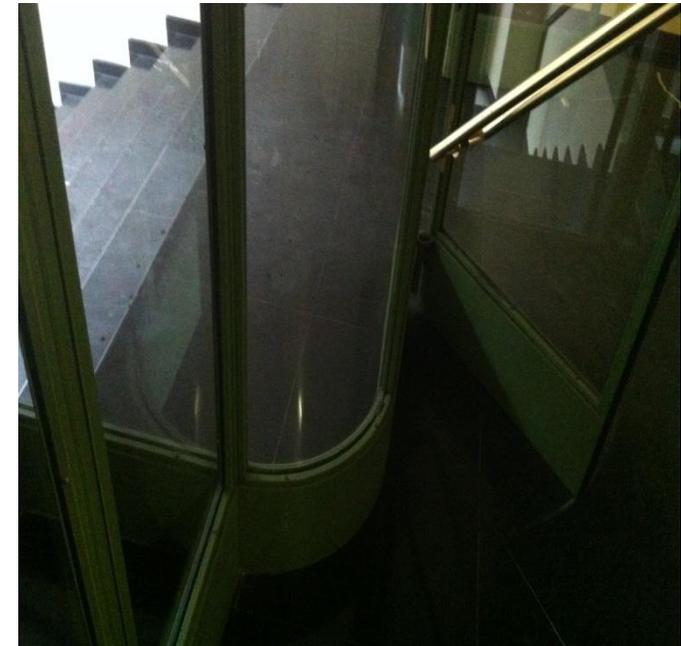
El Novocomun (.....) *consagra entre nosotros la nueva técnica del hormigón armado.* <sup>16</sup>

Desde la entrada al edificio, una vez subidas las escalera que conducen a la cota de la planta de acceso, se perciben ya los materiales que caracterizan prácticamente la totalidad del edificio, cerramientos de hierro y vidrio, planos y curvados, barandillas de acero con pasamanos en madera, con curvaturas imposibles formadas por múltiples secciones de madera unidas entre sí para conseguir la superficie curva, piedras naturales, etc...El revestimiento exterior original de fachada, con un revoco con polvo de mármol alisado, con espesores de yeso en colores, ha sido alterado y sustituido por las tiras marmóreas de color gris claro, casi blanco. <sup>17</sup>

Este uso intensivo del vidrio, sobre perfiles metálicos coloreados, con distintos tratamientos, reflejos y transparencias, y la investigación que llevaba aparejada, evolucionará de manera importante en obras posteriores permitiendo a la industria italiana del vidrio, en la actualidad, tener un papel preponderante a nivel mundial, no solo, evidentemente por satisfacer las necesidades de Terragni, que inicia con el Novocomun una investigación personal profunda en el uso de distintos materiales, comunes en todas sus obras. Y no solo el material será investigado de

(16) Giuseppe Pagano, *La Casa bella*, 1930. Pág. 11 a 14.

(17) Ver Pág. 320 del Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónimo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996.



Puerta de acceso, Novocomun. Fotografía del autor.



Pasamanos escalera, Novocomun. Fotografía del autor.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

forma exclusiva sino también sus distintos acabados, usos, tonalidades y sobre todo sus distintas formas de ejecución y puesta en obra, en algunos casos, poniendo al límite de sus posibilidades no solo el material sino también sus procesos de fabricación.<sup>18</sup> Esta cuestión le acompañará en el resto de su obra, alcanzando en algunos casos, cotas inimaginables, debido a una búsqueda casi obsesiva de esos límites. Esto, evidentemente, supondrá un control férreo del proyecto y de la dirección de obra. No fue nunca Terragni, digamos, un director de obra complaciente.

Estos perfiles metálicos y barandillas, coloreados, iban de una amplia gama que incluía el naranja y el rojo en los perfiles correspondientes a huecos y cierres de escalera y, el azul y el amarillo en barandillas exteriores e interiores. Todo perfectamente contrastado para definir exactamente líneas y huecos. Los cuerpos de escalera se trasladan al exterior, haciéndose transparentes, mediante el uso de grandes paños vidriados, sobre perfiles metálicos.

El uso del hormigón, más concretamente, la estructura reticular de vigas y pilares, aparecerá en el grupo de planos fechados en octubre de 1928 ya que, en los dibujos iniciales conservados, fechados en enero de 1928, la estructura inicial se plantea con muros de carga. Es difícil suponer porque se produce este cambio radical en el sistema estructural y, sobre todo, en el material. Pero no será una cuestión única en la obra de Terragni. Veremos un proceso similar aunque con otros condicionantes,

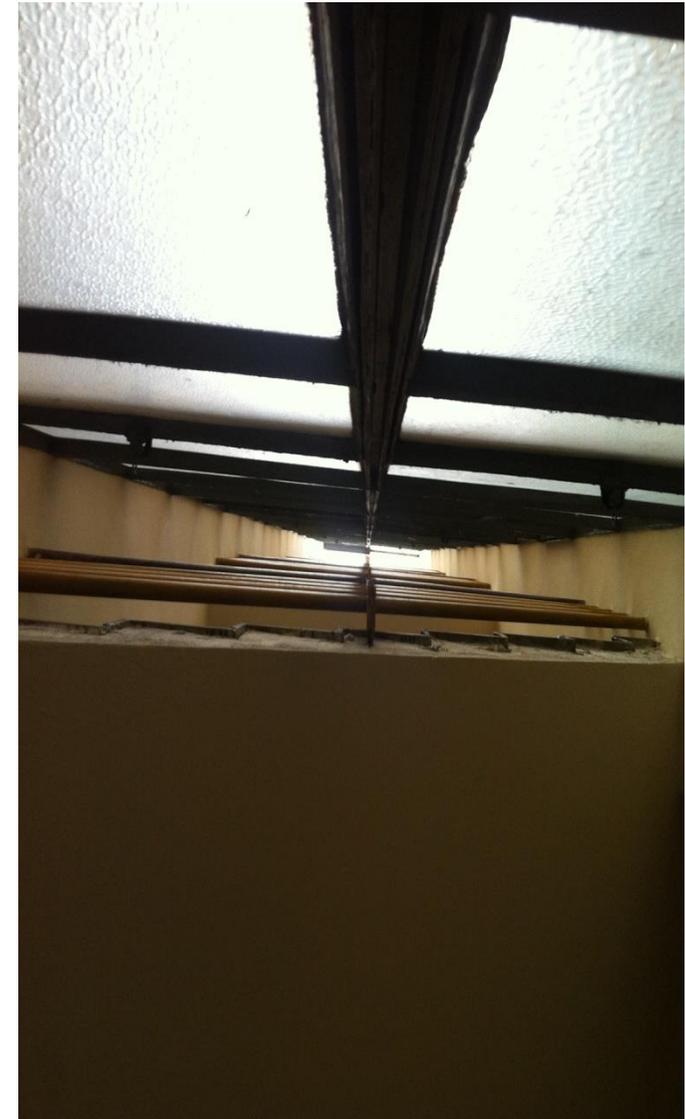
---

(18) Piénsese, por ejemplo, en los detalles constructivos del recubrimiento de mármol de las fachadas de la Casa del fascio, más propios de la ebanistería que del trabajo con piedras naturales o en la enorme mesa de la sala de reuniones, de una única pieza en vidrio laminado de 7x 1,40 m.

con otros puntos de vista, en el Parvulario Sant' Elia. Restos del sistema de muros se mantendrá en las escaleras, aunque bien es cierto, que se trata de una cuestión estructural lógica para obtener unas escaleras totalmente aéreas. El cambio a un sistema de vigas y pilares de hormigón parece provenir de la filosofía general del edificio. Investigación y uso de materiales acordes con el tipo de edificio, la primera *casa moderna* de Italia, y también con los escritos programáticos del *Gruppo 7* que abogaban por una relación directa entre el valor estético de las nuevas formas de la arquitectura y la necesidad, con una *adecuación estricta* de esa nueva arquitectura a la lógica y la racionalidad además la *nueva estética* que con sus posibilidades introduce el uso del hormigón armado.<sup>19</sup> Estas posibilidades y sobretudo la correspondencia entre *necesidades previas* y *soluciones adoptadas* demuestran la creación de *una forma plástica con valor por sí misma*.

(19) *La piedra y el ladrillo poseen una tradición secular, una estética propia, nacida de las posibilidades constructivas y convertidas ya en algo instintivo para nosotros. El significado de la arquitectura antigua se encuentra en el esfuerzo para vencer el valor de peso del material, que lo haría tender hacia el suelo. De la superación de esta dificultad estática nacía el ritmo: el ojo se sosegaba ante un elemento o una composición de elementos cuando este o estos aparecían, por su forma y colocación, habiendo alcanzado el perfecto reposo estático. Está claro que, a partir de la búsqueda de este efecto, han nacido las proporciones, los voladizos, las dimensiones tradicionales. Ahora, con el hormigón armado, esta escala de valores pierde todo sentido y toda razón de ser: de sus nuevas posibilidades (enormes vuelos; grandes aberturas y consiguiente intervención del vidrio como valor de superficie; estratificación horizontal; pilares ligeros) se deriva necesariamente una nueva estética, completamente distinta de la tradicional, y el esqueleto tradicional de la construcción, la distribución rítmica de los macizos y los huecos, adquiere formas completamente nuevas.*

Escrito del *Gruppo 7*, *Architettura (IV)*. *Una Nuova Epoca Arcaica. La Rassegna Italiana*. Maggio de 1927. Pág. 467. También incluidos en su versión castellana en *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982. Pág. 74.



Cierre vertical escalera central, sin contacto alguno con sus losas, Novocomum. Fotografía del autor.



Manifestación deportiva juvenil en el estadio de Como.  
G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 47.

#### 4.2. CASA DEL FASCIO.

*Miguel Ángel personifica el interés desesperado por reformar, desde dentro, la iglesia católica; Terragni compromete su existencia en la ilusión de poder traducir, en clave civil y democrática, por medio de la arquitectura, las señas ético sociales del fascismo.*<sup>20</sup>

Esta *ilusión*, en el fondo, de ambos, no solo muestra la coincidencia de ciertos maestros por llevar a cabo sus planteamientos en momentos históricos determinantes si no que, además, ejemplifica el cambio que, desde dentro, pretenden ejecutar con su obra, basada siempre en planteamientos éticos y estéticos complejos para su tiempo. Además, evidencia una enorme seguridad en esos planteamientos, producto de una interiorización profunda de los mismos, que los llevará a mantener una posición *desarraigada, lateral y alienada en relación con su tiempo*<sup>21</sup>, y en el caso de Terragni (.....) *enlaza y contamina los étimos*<sup>22</sup> *de los maestros racionalistas, desde Gropius a Le Corbusier y Mies van der Rohe*<sup>23</sup>, provocando que en su tiempo (.....) *pocos fueron los que captaron su mensaje precoz.*<sup>24</sup>

Esta idea de Zevi explicando el “manierismo” de Terragni podría entenderse como incompleta hoy en día. Es cierto que Terragni se posiciona frente a la ortodoxia del

(20) Bruno Zevi, *Giuseppe Terragni*, dentro de la introducción *Terragni, conspirador manierista*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

(21) Ver nota anterior

(22) étimo.

(Del lat. *etŷmon*, y este del gr. *ἔτυμον*, significado verdadero).

1. m. Raíz o vocablo de que procede otro.

Diccionario de la lengua española (DRAE), 22ª edición, 2001.

(23) Ver nota (20).

(24) Ver nota (20).

*Movimiento Moderno*, pero puede que de forma no consciente,<sup>25</sup> al utilizar, por ejemplo, la sinceridad constructiva de sus edificaciones, al servicio o por la expresión de los ideales para los que fueron concebidos. En el caso de la Casa del Fascio, parece evidente, al mostrar la *caja de cristal* del fascismo italiano, la transparencia y accesibilidad del régimen, utilizando el vidrio como material fundamental con el que experimentar. Pero también este “manierismo” conlleva encontrar soluciones concretas a problemas concretos desde otra óptica distinta. *En la arquitectura de Terragni no aparece ningún elemento formal que recuerde la plástica representativa de Le Corbusier. Aunque recurren a iguales principios fundamentales y a las fuentes de un mismo espíritu, la formación compositiva sigue siendo un hecho propio de cada uno de ellos.*<sup>26</sup> Y por supuesto que lo es, en el caso de Terragni, como gran constructor, heredero de la tradición aprendida de la antigüedad clásica y esto, parece una cuestión fundamental, que singulariza su trabajo y le otorga un gran interés, más allá de esa presunta actitud “manierista” frente al *Movimiento Moderno* argumentada por Zevi.



Manifestación cívica en Como.  
G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 95.

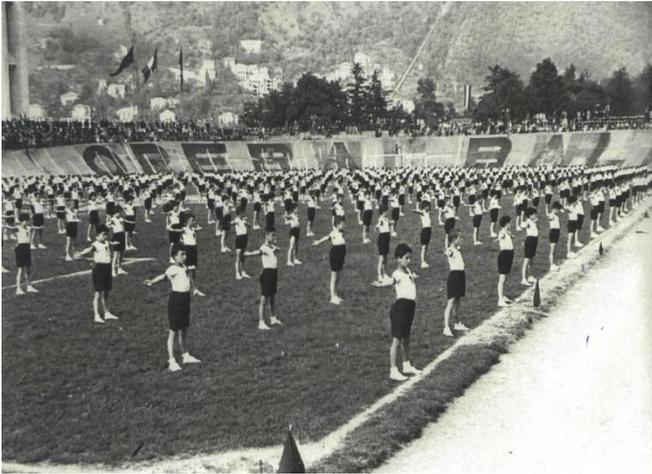
---

(25) *El Terragni creador no tenía la necesidad de consultar libros y revistas para imaginar sus composiciones. Exaltaba a Le Corbusier (que incluía a Terragni entre los grandes arquitectos modernos), cuyos principios fundamentales compartía, al igual que todos nosotros, aunque no tomaba prestadas sus soluciones formales. Le Corbusier y Terragni tenían en mente un mismo ideal, pero también sensibilidades muy diferentes. No obstante, ambos contribuyeron a que madurara una nueva civilización.*

Alberto Sartoris. *Giuseppe Terragni del natural*, artículo incluido en el Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996. Pág. 14.

(26) Alberto Sartoris. *Giuseppe Teragni del natural*, artículo incluido en el Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996. Pág. 15.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Manifestación deportiva infantil en el estadio de Como.  
G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 52.

El fascismo italiano se manifiesta como una fuerza política, social y cultural. Dentro de su vertiente cultural, es capaz de utilizar cualquier forma artística, (pintura, escultura, arquitectura...), transformarla, moldearla y utilizarla al servicio de sus propios fines políticos. La dialectica fascista - cargada de palabras ampulosas, ambiguas, viscerales y, en la mayoría de los casos, francamente confusas y contradictorias – no paró de ensalzar al *hombre nuevo* dotado, evidentemente, de un *espíritu nuevo*. He aquí, por tanto, su primera relación con la arquitectura moderna, aquella capaz de materializar su ideal. En la Casa del fascio, además, su arquitectura se erige como una rótula de transmisión, como el elemento clave, en la relación entre el aparato del partido – la ortodoxia fascista - y el pueblo, al cuál va destinada.<sup>27</sup> Y por tanto, su capacidad formativa del mismo, es evidente. La arquitectura no únicamente como símbolo, monumento, etc., además, con un componente educativo crucial, remarcando su ámbito colectivo y funcional. *El sentimiento y la necesidad de una vida colectiva es el espíritu que la ha generado de forma directa* ( referido a la Casa del Fascio).<sup>28</sup>

(27) *Ecco predominare nello studio di questa Casa del Fascio il concetto della visibilità, dell' istintivo controllo stabilito tra pubblico e addetti di Federazione. Cadono allora quelle artificiose soluzioni planimetriche ( che hanno fatto ammattire intere generazioni di architetti) li quali miravano a realizzare nell' edificio pubblico un complesso di compartimenti stagni per impedire che il pubblico varcasse certe zone dell' edificio riservate al dirigente, al capo ufficio o al funzionario cosiddetto influente.*

Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 11. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

(28) Massimo Bontempelli, *Arquitectura*, en *Massimo Bontempelli. Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1978. Incluido en *Giuseppe Terragni*, Selección de Antonio Piza, Estudios críticos 9, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997. Pág. 89.

**(1) Inicio.** En él estudiaremos todas las cuestiones referentes al lugar, la implantación y la composición.

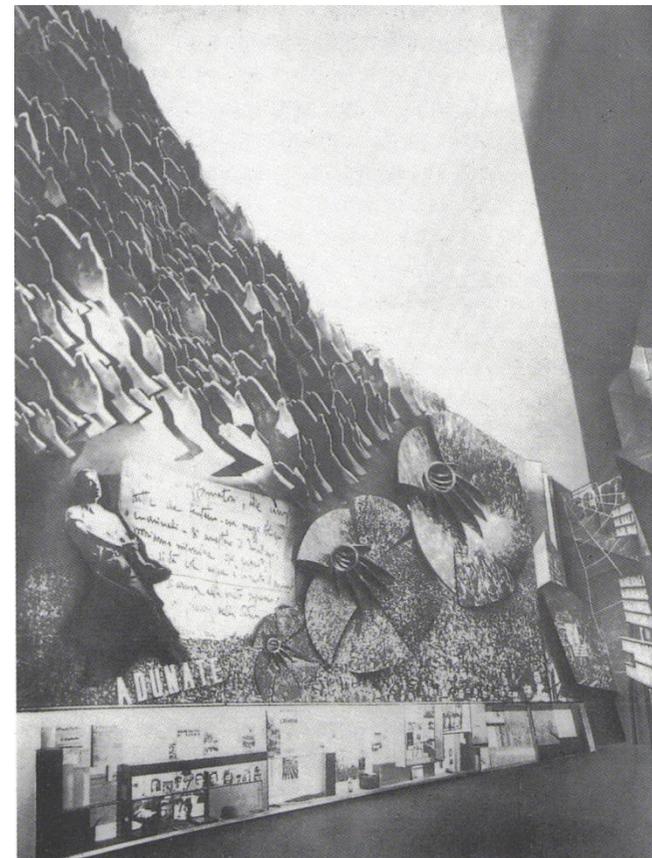
*La última obra de Terragni y de la arquitectura nueva en Italia, es la Casa del Fascio de Como.*<sup>29</sup>

Giuseppe Terragni, al igual que muchos jóvenes de su generación, creyó en el fascismo como una nueva fuerza regeneradora. Y lo hizo devotamente y de forma honesta. Como dijo P. M. Bardi fue *un ortodosso cocciuto ma onesto, onestissimo*. Proyectó gran parte de sus edificios por encargo directo del régimen, a él o a su hermano Attilio, pero sin realizar ningún tipo de concesión al gusto oficial, proyectando desde criterios concordantes, en muchos casos, con la arquitectura de vanguardia europea, lo cual le valió más de un disgusto en la interpretación y defensa de sus obras.

En la Casa del Fascio de Como, Terragni crea una fuerte tensión entre la monumentalidad que le es exigida al edificio y su expresión, mediante la arquitectura moderna. Y esa tensión, producida por no encontrar elementos para subrayar adecuadamente esa monumentalidad dentro del gran repertorio de la historia, le lleva a encontrarlos, no sin experimentación previa y profunda, dentro de la abstracción más absoluta.<sup>30</sup>

(29) Massimo Bontempelli, *Arquitectura*, en *Massimo Bontempelli. Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1978. Incluido en *Giuseppe Terragni*, Selección de Antonio Piza, Estudios críticos 9, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997. Pág. 89.

(30) *Il tema è nuovo; assolutamente impossibile qualunque riferimento a edifici di carattere rappresentativo ; occorre creare su basi nuove e non dimenticare che il Fascismo è un avvenimento assolutamente originale*. Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 5. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.



Giuseppe Terragni, *Sala O*, en la Muestra de la Revolución fascista en Roma, 1932. De Simone, 2011, 116.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Casa del Fascio de Como. Detalle fachada a vía Bianchi. Al fondo, el Duomo, con la cúpula de Juvara, de 1740. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 20.

No resulta sencillo enfrentarse, a una obra que tanta controversia causó desde el momento en que cayeron las lonas de los andamios que la tapaban, ante la estupefacción de los fascistas locales, que no veían por ningún lado, no solo la monumentalidad exigida a la sede de su partido, el PNF, sino que, además, no veían siquiera elementos importantes del programa funcional entregado a Terragni. Ese enfrentamiento ha sido realizado, a lo largo de la historia, por diversos autores, llevados en la mayoría de los casos, por la fascinación que produce, probablemente, el mejor edificio de la arquitectura del siglo XX en Italia. *En él se reniega de la tradición académica, del contexto histórico y de la simetría de las fachadas, pero también se abandonan los dictados del lenguaje purista (la planta libre, el volumen suspendido, el tenue diafragma entre el interior y el exterior).*<sup>31</sup> Y esta doble no alineación, ni al academicismo ni al purismo, hizo que la obra no fuese bien entendida desde un principio y, no evidentemente por los esfuerzos de su arquitecto - no era Terragni precisamente un arquitecto al que le gustara el anonimato en sus obras - que utilizó la revista *Quadrante* en 1933, para la publicación de algunos de sus planos y, posteriormente a la finalización de la obra, en 1936, para la publicación del *Documentario sulla Casa del Fascio di Como*, un monográfico sobre la Casa - en el que pudo intervenir a su antojo - que comprendía los números 35 y 36 de la revista.

Terragni se encuentra con una problemática amplia y fascinante a la hora de afrontar el proyecto. En primer lugar, la relación de su edificio con el centro cívico-religioso de

(31) A. Saggio. *Giuseppe Terragni: vita e opere*. Laterza. Roma-Bari. 1995. Texto obtenido de la ETSA Universidad Politécnica de Madrid. Departamento de Composición Arquitectónica. Curso 2008-2009. Hoja 1.

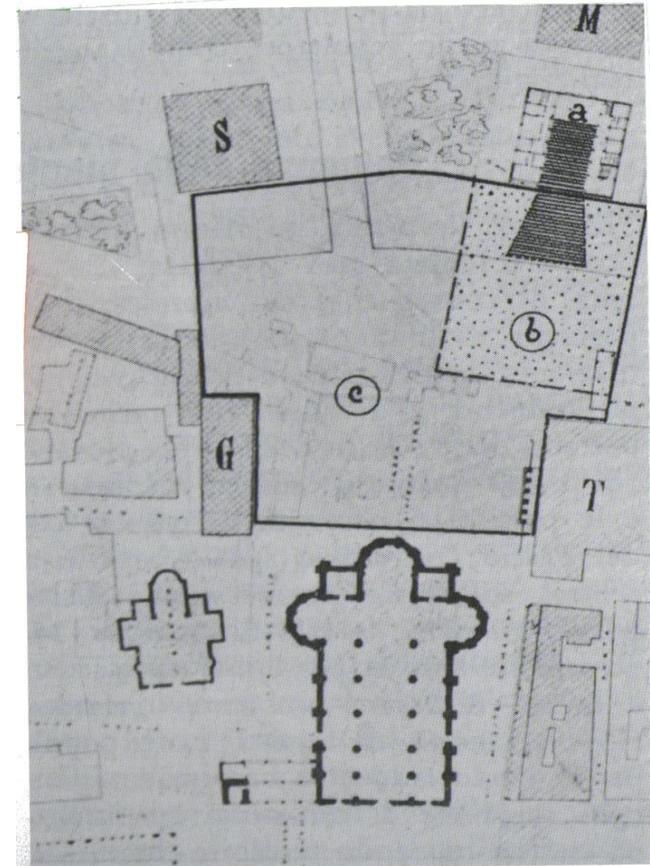
la ciudad, la piazza del Duomo, presidida por la catedral, el broletto y la torre del ayuntamiento, es decir, la relación con un centro histórico y monumental, construido a lo largo de los siglos e implantado en la memoria colectiva, colmatado, sin posibilidad alguna para la construcción de un nuevo edificio.

*Con la realizzazione della Casa del Fascio, prevista dal piano regolatore della città, è possibile oggi a Como pensare a una non lontana realizzazione della << città fascista>>; accentramento organico e intelligente dei più tipici edifici del Regime in una vastissima piazza che è la lógica e naturale prosecuzione della storica piazza del Duomo.*<sup>32</sup>

Esta *lógica e naturale prosecuzione della storica piazza del Duomo* puede entenderse como la suplantación y la traslación de todo lo que la histórica plaza suponía en la conciencia colectiva de sus habitantes. Esto es así, desde el momento en que el PNF intenta situar, como lugar ideal para la ubicación de su casa, el centro histórico de Como. No puede conseguirlo debido a la gran colmatación de dicho centro. No piensan en una arquitectura concreta ni las funciones que debe albergar. Piensan fundamentalmente en aquello que significa dicho centro en la memoria de sus habitantes.

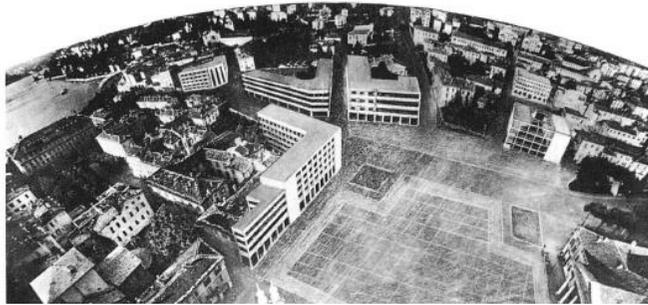
Terragni era consciente de la importancia de su edificio y de las funciones que en él se iban a desarrollar pero no era menos consciente de que sin la formalización completa de la plaza sería imposible, por una cuestión de simple escala, que la Casa fuese a constituir por sí misma el nuevo centro de la nueva ciudad. *Casa, Escuela,*

(32) Giuseppe Terragni. *La costruzione della Casa del Fascio di Como*. En *Quadrante*, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 11. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.



Reordenación de la Piazza dell'Imperio, hoy Piazza Verdi. *Quadrante*, 1936, 6.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Estudio-fotomontaje de la oficina técnica del Ayuntamiento de Como, sobre la Piazza dell'Impero .  
Catálogo, 1996, 259.

*Templo*, edificio de oficinas, ayuntamiento.<sup>33</sup> Todo en uno, pero, sin la formalización de la plaza se pierde la idea de nuevo centro cívico. Esta idea se evidencia claramente en el estudio- fotomontaje de la oficina técnica del Ayuntamiento de Como, para la reordenación de la zona de detrás de la catedral, la *Piazza dell'Impero*, que no se ajusta exactamente a la planimetría publicada por Terragni en *Quadrante*, pero cuyo espíritu es el mismo: la creación de un vasto y continuo espacio público, que pueda - justo detrás de la catedral – albergar, una masa de hasta 100.000 personas. A este espacio limpio, amplio, racional, debían dar frente, además de la Casa del Fascio, la *casa dei Sindacati*, el *palazzo del Governo*, el teatro, ya existente y, claro está, el ábside de la catedral. Vinculados claramente con él, aunque fuera de su ámbito, se encuentran todos los edificios del centro histórico – ayuntamiento, torre, broletto y catedral – además de la aún no construida *caserna Milizia*.

La Casa no se relaciona con su entorno adaptándose, a nivel formal, al mismo. No existen en ella elementos que hayan sido replicados o recuerden en algo a los edificios que la rodean. Terragni se vale de la abstracción más absoluta, utilizando una forma pura, tanto a nivel volumétrico como a nivel formal, para potenciar una relación basada en la contraposición.

En segundo lugar, el arquitecto debe enfrentarse a un programa cargado no solo de elementos funcionales, sino también simbólicos, utilizando un lenguaje moderno.

(33) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997.

Algo parecido a lo que el fascismo intentaba realizar en el campo político, social y cultural. *Nell' attuale momento politico, il contributo del rinnovamento architettonico è palese, e di vasto significato; se non inquadrerà in modo definitivo l' era fascista, sarà però la sicura testimonianza del poderoso sforzo intellettuale compiuto dalla Rivoluzione nel campo trincerato dell' arte.*<sup>34</sup>

La Casa contiene un programa amplio, para albergar todo el aparato del partido fascista, a nivel provincial, encabezado por el secretario federal pero también da cabida a una serie de asociaciones relacionadas con el partido, como la asociación de mutilados, el grupo universitario fascista, la mutua sanitaria además de, el fascio de Como. Es un programa nuevo - que incluye además el sagrario de los mártires – con un fuerte componente simbólico. Este, probablemente sea el mayor reto de la Casa: combinar el simbolismo, con una fuerte carga escenográfica, con un lenguaje moderno. A ojos de Terragni, no se trata de proyectar únicamente un puro edificio de oficinas. Se trata de combinar cuestiones que, hasta ese momento, eran contrapuestas.<sup>35</sup>

En tercer lugar, se debe fijar una arquitectura clara y reconocible. Esta cuestión de a que arquitecturas recurrió Terragni a la hora de elaborar el proyecto

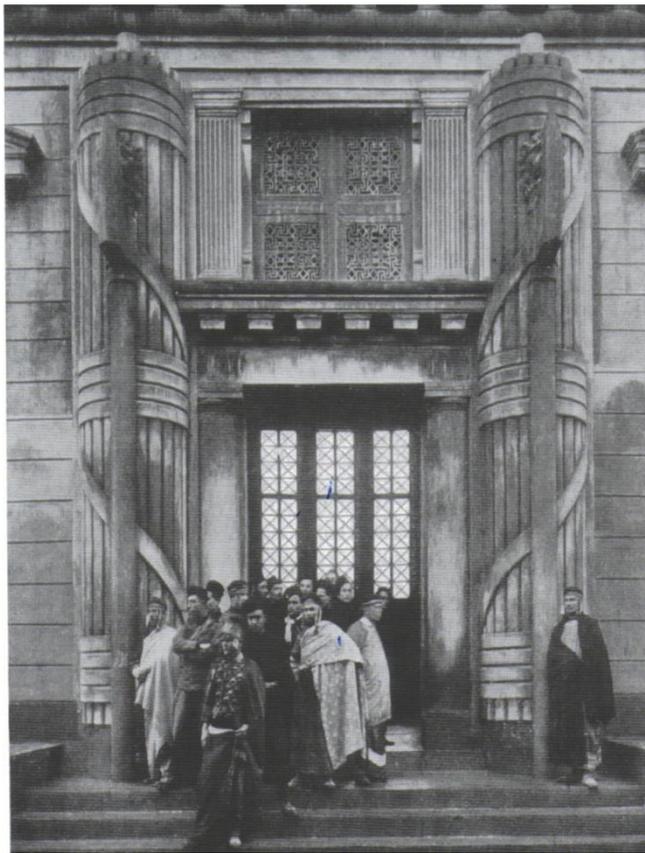
---

(34) Giuseppe Terragni. *La costruzione della Casa del Fascio di Como*. En Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 15. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

(35) *Desde el punto de vista simbólico, la transparencia – que atribuye a su fascismo idealista- debe contrarrestarse con el uso de la piedra; la monumentalidad y el lenguaje arquitectónico moderno eran, al menos hasta aquel momento, algo antitético (.....).*

A. Saggio. *Giuseppe Terragni: vita e opere*. Laterza. Roma-Bari. 1995. Texto obtenido de la ETSA Universidad Politécnica de Madrid. Departamento de Composición Arquitectónica. Curso 2008-2009. Hoja 1

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Casa del Fascio de Signa, 1928. De Simone, 2011, 196.

definitivo de la Casa, ya ha sido suficientemente estudiada por otros autores.<sup>36</sup> El arquitecto especifica:

*Se perfilan, mientras tanto, el concepto inspirador y las necesidades particulares de esta Casa del Fascio: un amplio espacio cubierto en el centro, al que dan los espacios de paso, los despachos, las salas de reunión.*<sup>37</sup>

Para añadir más tarde:

*El estatuto del Partido y la experiencia cotidiana acerca de las diferentes secciones de la Federación fascista, me sirvieron de pauta al resolver los problemas de distribución, de unión y de organización de los ambientes en relación a la actividad, unas veces independiente y otras coordinada, de las distintas secciones.*<sup>38</sup>

Es decir, el programa y el tipo parten del partido, del PNF, de sus directrices, de su funcionamiento. Parece lógico pensar que esto sea así cuando se pensaban edificar casas del fascio en todas las ciudades importantes. No utilizando un prototipo concebido a priori, pero si imponiendo a sus proyectistas y constructores, por escrito,

(36) Ada Francesca Marciánó, Diane Ghirardo, Richard Etlin, Peter Eisenman, Thomas L. Schumacher, Franco Purini.....

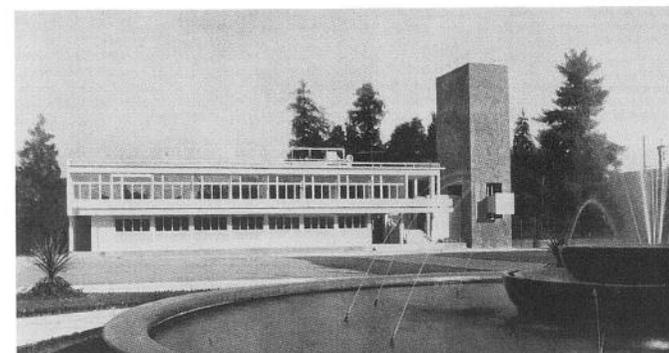
(37) *Si profila intanto il concetto informatore e le particolari necessità di questa Casa del Fascio: un ampio spazio coperto al centro, sul quale prospettano i disimpegni, gli uffici, le sale di riunione.* Giuseppe Terragni. *La costruzione della Casa del Fascio di Como*. En Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 5. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

(38) *Lo statuto del Partito e l' esperienza quotidiana sul funzionamento dei vari reparti della Federazione fascista, mi servirono di traccia nel risolvere i problema di distribuzione, di collegamento e di organizzazione degli ambienti in rapporto alla attività talvolta indipendente e talaltra coordinata dei vari reparti.*

Giuseppe Terragni. *La costruzione della Casa del Fascio di Como*. En Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 6. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

unos requisitos imprescindibles para las mismas. Se trataba de crear una arquitectura que representara al partido, una arquitectura de partido. Por tanto, cabe suponer que Terragni no fue completamente autónomo en la elección de la arquitectura de su Casa del Fascio, como lo demuestra la supervisión a la que sometió su proyecto.<sup>39</sup>

Lo mismo ocurrió en el resto de Casas del Fascio por él proyectadas, solo o en compañía de otros arquitectos e ingenieros, como la de Lissone, la de Rebbio y el Palacio Lictorio de Roma. Todas representan al PNF. En todas abundan el vidrio, la piedra, el acero y el aluminio, utilizados masivamente y con una enorme sinceridad constructiva, independientemente de la arquitectura final resultante. Cada Casa tenía también sus necesidades específicas, emanadas de las necesidades de la población en la que se construían, las cuales debían satisfacer con la mayor precisión posible. Debían ser, por tanto, arquitecturas reconocibles. Bien es cierto, que la de Como fue, por así decirlo, la menos reconocible. Fue sin duda, la más abstracta de todas - aunque a ojos de su autor, no fuese entendible la polémica por ella suscitada- sin ningún tipo de concesión, ni a la estética esperada por el PNF ni a los academicistas. Es radicalmente anti retórica.



Casa del Fascio de Lissone, 1937-1939. Ciucci, 1997, 550.

(39) *L'architettura della Casa del Fascio partendo da queste premesse e da una lunga preparazione culturale nelle più avanzate tendenze di modernità, fu da me fissata nel progetto che porta la data del dicembre 1932 (vedi Quadrante 3).*

*L'approvazione del Segretario del Partito che volle esaminare in ogni dettaglio il progetto, fu la consacrazione ufficiale e di grande significato político di questa architettura rigorosamente moderna.*

Giusseppe Terragni. *La costruzione della Casa del Fascio di Como*. En Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 11. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Casa del Fascio de Como. Detalle fachada principal. Planta baja. Fotografía del autor.

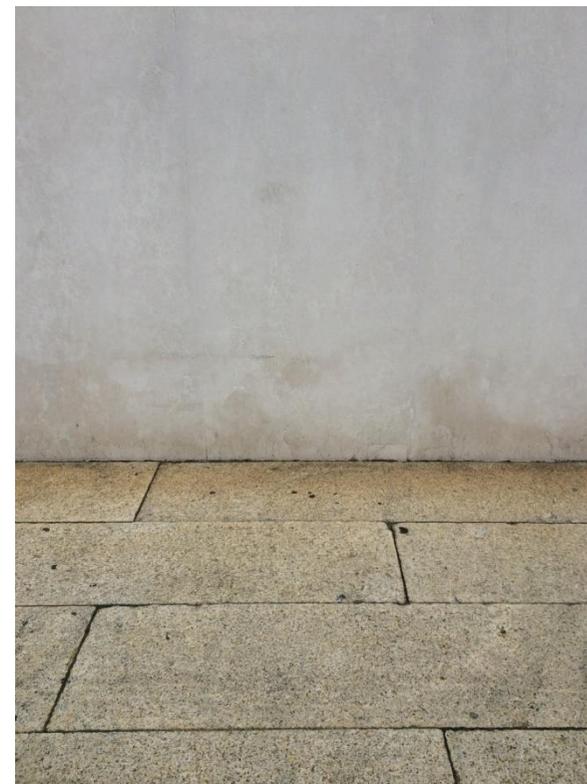
Terragni se encuentra, por tanto, frente a cuestiones amplias y complejas, que debe medir, equilibrar y compatibilizar, que le motivan y fascinan puesto que se siente capacitado para abordarlas. En el análisis del resultado final, veremos claramente, cuales son los instrumentos específicos del proyecto arquitectónico usados por Terragni para la resolución de esa problemática y también veremos cómo, según Eisenman,<sup>40</sup> se produce en la obra, por parte de Terragni, un desplazamiento *dall'oggetto alla relazionalità*, concepto complejo que en definitiva viene a suponer, que la composición arquitectónica de la obra impregna y engloba todos y cada uno de los elementos de la misma, produciéndose a la vez, un desplazamiento desde un nivel formal o natural a otro puramente conceptual, puramente abstracto.

La Casa se ubica muy próxima a la antigua muralla de la ciudad, en un lugar externo a la misma por tanto, pero no muy lejos de la catedral de Como, a cuyo ábside mira directamente su fachada principal, a oeste-suroeste (O.- S.O.). La trasera, a E.- N.E., tiene a Brunate, una de las colinas verdes que rodean la ciudad, como magnífico *telón de fondo*. Su fachada N.- N.O. se abre a la vía Pessina, mientras que, la fachada S.-S.E., abre a la vía Michele Bianchi. Probablemente, una de las primeras decisiones proyectuales tomadas por el arquitecto – y quizás la más importante, puesto que resuelve a nivel volumétrico el edificio – es utilizar la proporción 2 es a 1. Estamos hablando, por tanto, de un semicubo, de base, doble de su altura. Esta relación volumétrica no solamente regula el volumen externo de la edificación, va mucho más allá. En primer lugar, supone la implantación en el solar –

(40) Peter Eisenman: "Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni", en Casabella, 344, enero 1970.

cuadrado - de un prisma perfecto, sin elemento de transición alguno, enormemente alejado, a nivel proporcional, de las construcciones que le rodean, domésticas o monumentales. Esto ya implica una decisión firme en cuanto a la relación, diálogo, etc., que el edificio debe mantener con el entorno circundante o, por el contrario, significa la toma de una postura de fuerza, revolucionaria, donde la no relación, el no diálogo, van a presidir la creación de un edificio que debe expresar fielmente el espíritu del partido fascista y que debe ser reconocido por todos. Esta primera decisión volumétrica, en el fondo, también satisface, únicamente, en una primera instancia, a ojos de Terragni, la monumentalidad y la representatividad exigidas al edificio, lejos de cualquier elemento retórico o adjetivable. Bien es cierto, que resuelta con una radicalidad absoluta esta nueva monumentalidad y esta nueva representatividad, no suficientemente entendida, en un principio. Son claros los riesgos corridos por el arquitecto a la hora de usar este nuevo planteamiento – a solo tres años de la polémica causada por el Novocomun – que como veremos, le ocasionarán nuevas preocupaciones y nuevos sinsabores.

Esta relación proporcional 2 es a 1, no solo resuelve el volumen exterior de la edificación. Uno de los elementos más importantes, en cuanto a tamaño y representatividad, del programa entregado a Terragni por el secretario federal, era *il salone adunate*, la gran sala de reuniones o asambleas que debía contener el edificio. La utilidad o el uso al que sería destinada esta sala eran múltiples y por tanto constituía una de las piezas fundamentales del programa funcional de la federación provincial fascista. También está concebida con la misma relación



Casa del Fascio de Como. Encuentro fachada principal con pavimento. Fotografía del autor.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Casa del Fascio de Como. Posición escalera secundaria desde arranque escalera principal. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 25.



Casa del Fascio de Como. Cubierta plaza interior. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 27.

proporcional que el edificio. A los 16,60 m. de longitud de sus lados, corresponden 8,30 m. de altura. Este efecto de *compresión de la vertical y de dilatación de las fuerzas horizontales*<sup>41</sup> permite la obtención de una fuerte espacialidad interna, que absorbe en sí misma, todo el contenido funcional del edificio, que es proyectado en base a su relación con este espacio vacío, cuya cubrición – dos franjas laterales de baldosa de vidrio junto a dos losas macizas con una rasgadura en medio – y por tanto, la luz aportada, contribuyen a resaltar.

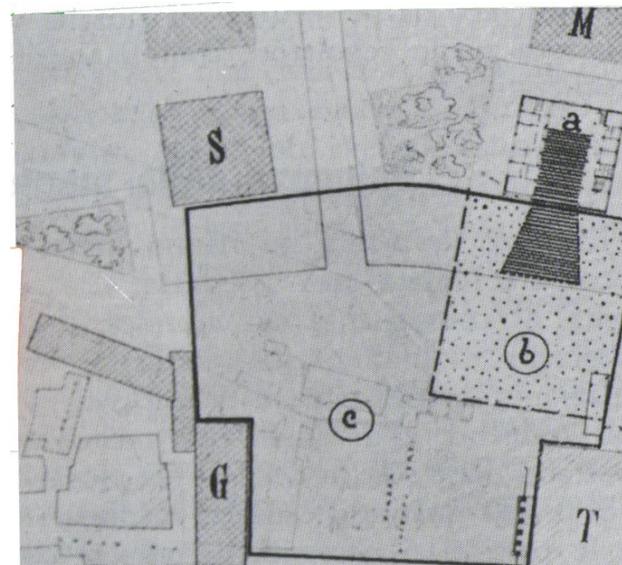
Diversas opciones pudieron ser planteadas por Terragni para la resolución de esta gran sala. La más obvia, puesto que se trata de un gran espacio central, hubiese sido la de ejecutarlo sin cubierta alguna, a modo de gran patio interior, similar por tanto a las soluciones de distintos palacios renacentistas o, también una solución previsible, ejecutar una cubierta a la altura del último forjado, dotando a este espacio de una enorme grandiosidad. Opta sin embargo, por fortalecer la horizontal sobre la componente vertical:

*Ma occorre studiare la possibilità di accedere a questo vastissimo ambiente in formazione affiancata di fascisti e di popolo per le grandi adunate: occorre annullare ogni soluzione di continuità tra interno ed esterno rendendo possibile che un jerarca parli agli ascoltatori riuniti nell' interno, e sia contemporaneamente seguito e ascoltato dalla massa adunata sulla*

(41) A. Saggio. *Giuseppe Terragni: vita e opere*. Laterza. Roma-Bari. 1995. Texto obtenido de la ETSA Universidad Politécnica de Madrid. Departamento de Composición Arquitectónica. Curso 2008-2009. Hoja 1.

Piazza.<sup>42</sup>

Esto queda fielmente reflejado – y plenamente justificado - en el plano de la *Zona di piazza dell' Impero* incluido en *Quadrante*, pág. 6, donde Terragni especifica claramente, mediante tramas y letras de leyenda a, b y c, la función a la que destina este amplio espacio central, a modo de altavoz ciudadano. Es una gran novedad, que trasciende claramente, cualquier cuestión de referencia tipológica, haciéndola aparecer como una cuestión menor. Es el interior de la Casa el que muestra esa enorme capacidad de convocatoria – haciendo transparente su cierre en planta baja, mediante la apertura a la vez de las dieciséis hojas de vidrio que lo configuran – gracias a la potenciación de la horizontal interior. Vemos, por tanto, que la relación 2 es a 1 va mucho más allá del juego volumétrico, geométrico y proporcional. Más allá de ser un instrumento específico del proyecto de Terragni puesto que, es capaz de sintetizar en sí misma, una de las interpretaciones fundamentales de los principios mussolinianos, autoimpuesta por el propio arquitecto: a saber, (.....) *nessun ingrombo, nessuna barriera, nessun ostacolo tra gerarchie politiche e popolo*.<sup>43</sup> Además de conferir al edificio una unidad proyectual integral, basada en la relación planta- sección, que lo



Zoom Zona di Piazza dell'Impero. *Quadrante*, 1936, 6.

a= spazio occupato da un'adunata interna-esterna

b= ammassamento esterno.

c= ammassamento possibile dopo l'esecuzione del nuovo piano regolatore (1000.000 pers.).

(42) *Pero es necesario estudiar las posibilidades de acceder a este amplísimo ambiente en formación conjunta de fascistas y de pueblo, en las concentraciones multitudinarias: es preciso anular toda solución de continuidad entre interior y exterior, haciendo posible que un jerarca hable a los reunidos en el interior y simultáneamente sea seguido y escuchado por la masa reunida en la plaza.*

Giussepe Terragni. *La costruzione della Casa del Fascio di Como*. En *Quadrante*, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 5-6. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

(43) (.....) *ningún impedimento, ninguna barrera, ningún obstáculo entre jerarquías políticas y pueblo.*

Giussepe Terragni. *La costruzione della Casa del Fascio di Como*. En *Quadrante*, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 6. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

transforma en un objeto volumétrico puro, acabado en sí mismo, sin posibilidad alguna de transformación.

Evidentemente, *Terragni llegó a la redacción final del proyecto pasando a través de manipulaciones sofisticadas de las superficies, de los volúmenes y de la planta del edificio*<sup>44</sup>, utilizando la profundidad de las fachadas y su complejidad proyectual, para articularlas, sobre todo, con la estructura; las proporciones volumétricas exteriores e interiores, para conseguir una abstracción total del objeto en sí mismo; la planta del edificio, para significar ante todo, la horizontalidad necesaria para el correcto funcionamiento de la planta baja, distribuidora general del edificio.

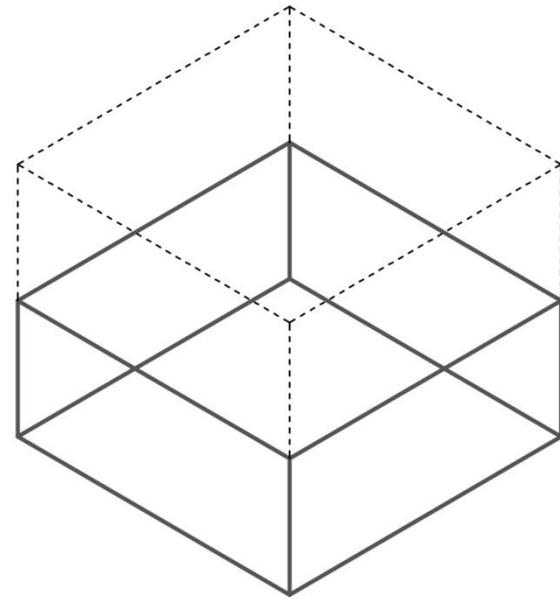
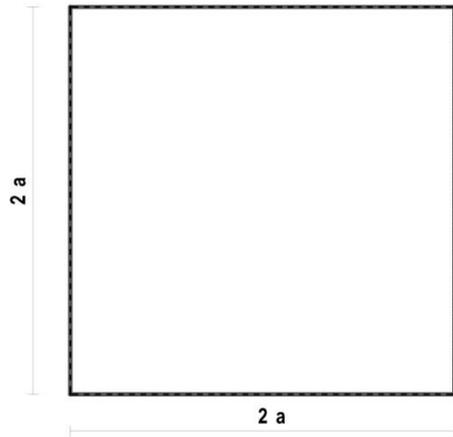
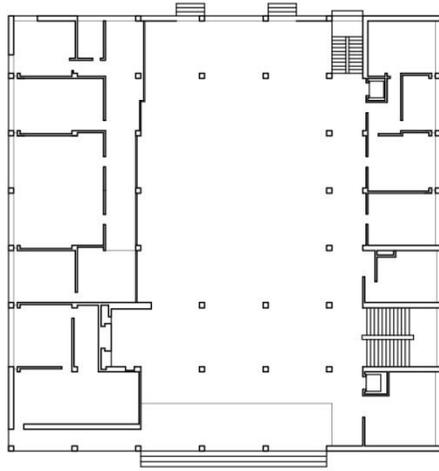


Casa del Fascio de Como. Arranque escalera secundaria. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 32.

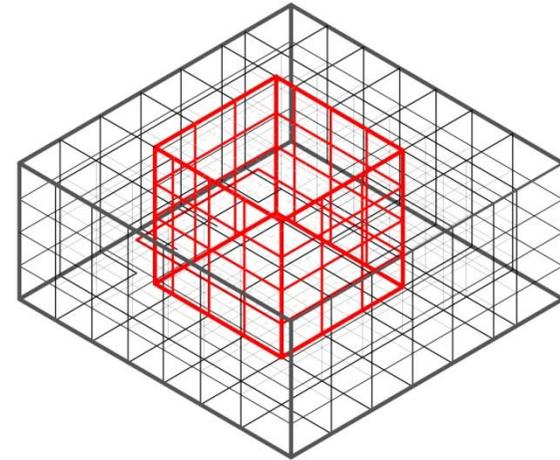
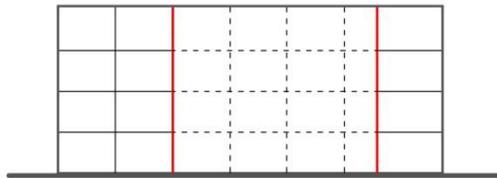
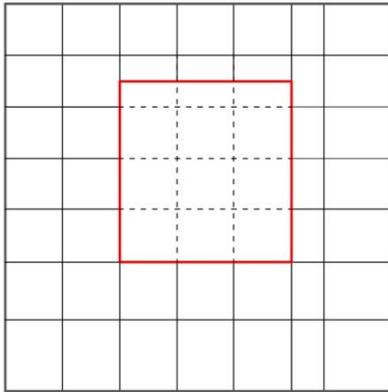
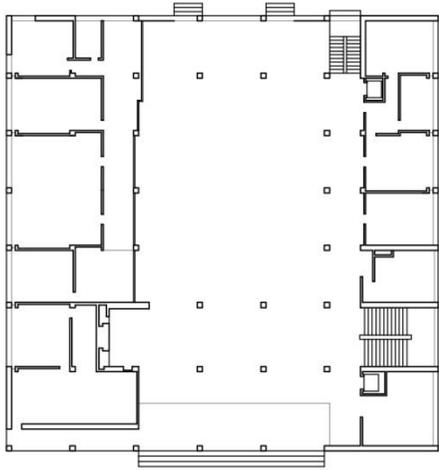
---

(44) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 258.

CASA DEL FASCIO - INICIO



# CASA DEL FASCIO - INICIO

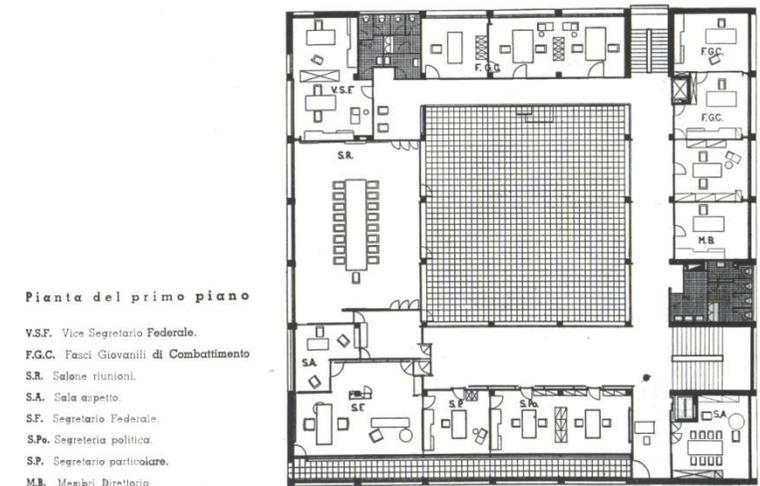
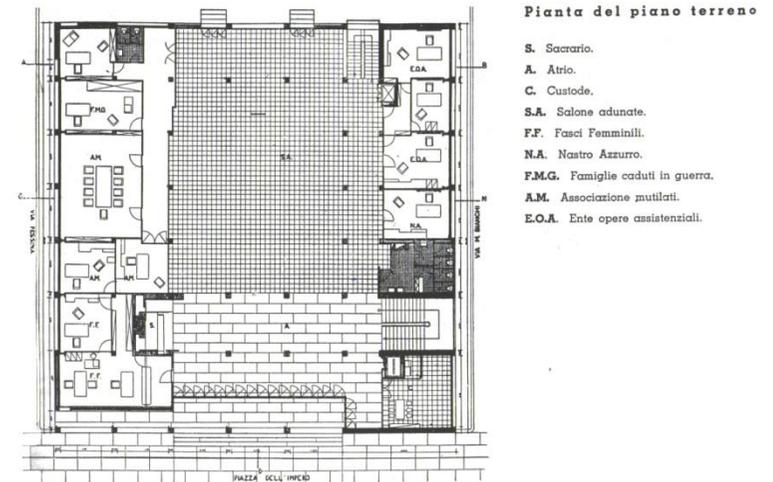


(2) **Función.** Nos hablará de funciones y organizaciones tipológicas-espaciales.

Una vez que la distribuidora general del edificio – su planta baja, su plaza interior, la gran sala de asambleas – es posicionada y logra el efecto deseado mediante sus proporciones y su luz, son posicionadas, a su vez, las dos escaleras del edificio, descentradas con respecto a la planta del mismo, graduadas en cuanto a tamaño debido a su posición y a los espacios a servir en plantas superiores, la organización de las plantas, sus volumetrías y sus funciones, se consiguen aplicando *reglas distributivas obligadas*<sup>45</sup>, dado el tipo creado con la inserción de ese vacío descentrado y, la aplicación del programa impuesto por el PNF.

Se observa inmediatamente, en estas distribuciones por plantas, la vinculación o no de las distintas dependencias a la plaza cubierta. Seguimos, por tanto, con el simbolismo y la categorización emanados del programa del partido pero, también por la libertad de agrupación de piezas que el arquitecto propone. En la planta noble, en el *primo piano*, en el ala izquierda, se ubican en posición enfrentada y separadas por la gran sala de reuniones, las dependencias del secretario federal y las del vicesecretario federal. Estas dependencias principales son servidas por corredores abiertos a la plaza, con anchos diferentes, definidos por la escalera principal y la secundaria. A estos corredores abren una serie de dependencias próximas en su contenido y funciones, a las anteriores. Llama la atención, como la primera planta sigue siendo, en contenido y funciones, el *piano nobile* medieval y

(45) A. Saggio. *Giuseppe Terragni: vita e opere*. Laterza. Roma-Bari. 1995. Texto obtenido de la ETSA Universidad Politécnica de Madrid. Departamento de Composición Arquitectónica. Curso 2008-2009. Hoja 2.



Casa del Fascio de Como. Plantas baja y primera. Quadrante 1936, 39.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Casa del Fascio de Como. Corredor cubierto en la última planta. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 38.

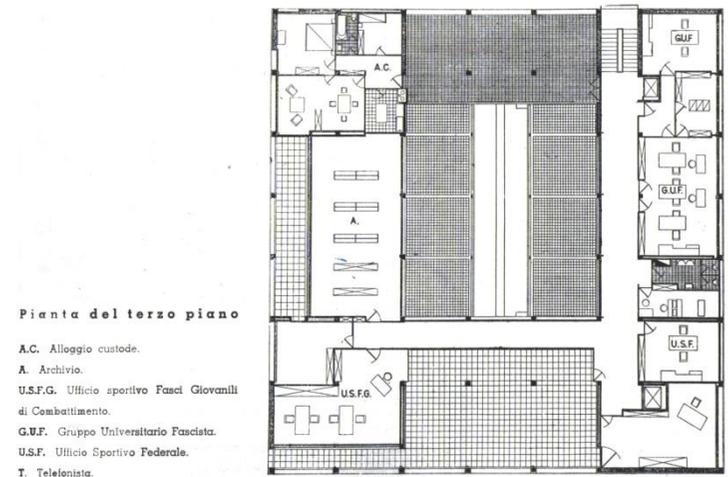
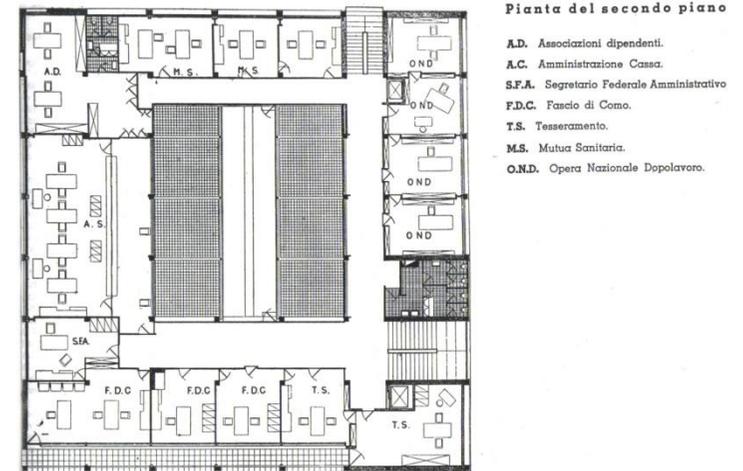
renacentista, a pesar de que la Casa dispone de ascensores que hubiesen permitido ensayar diversas disposiciones no necesariamente tradicionales. Aquí se debe enlazar con la tesis tipológica más novedosa y que, en un principio, parece más verosímil. Diane Ghirardo en su artículo *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del fascio de Como* identifica claramente la tipología propuesta por el PNF a Terragni como la propia de los ayuntamientos medievales del norte de Italia, que en un principio no fueron más que las Casas del pueblo, cuando los municipios consiguen deshacerse del yugo de la iglesia y del señor dominante en el mismo, adquiriendo un poder autónomo y reconocible por todos. Terragni acepta esta tipología, pero de forma crítica y creativa, elabora un edificio muy alejado de la imagen que pretendía el PNF y que fue repetido en otras casas. *Todo parece indicar que Terragni creía plena y profundamente en el carácter específicamente moderno de la revolución fascista. Y más tarde añadió que solo una arquitectura moderna era adecuada para el nuevo estado.*<sup>46</sup> Por tanto su Casa debía de satisfacer dos cuestiones básicas: debía ser proyectada con un lenguaje moderno y, debía ser reconocida como esa Casa del pueblo de *pasado reverenciado y respetado.*<sup>47</sup> Terragni no renuncia a la claridad expresiva, al rigor, haciéndolos compatibles con un lenguaje nuevo que asuma elementos válidos y reconocibles de la tradición.

(46) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 262.

(47) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 263.

Las plantas segunda y tercera no tienen relación alguna con la plaza, mostrando, por tanto, un carácter subordinado a la anterior. La planta segunda, además de la biblioteca y las oficinas del fascio de Como, alberga otras dependencias como la *Opera Nazionale Dopolavoro*, la mutua sanitaria, la asociación de empleados y el *Tesseramento*. Presenta, en las dependencias, una distribución casi idéntica a la inferior, aunque su contenido funcional nada tiene que ver. Todas ellas, están servidas por corredores, donde únicamente uno de ellos se define por el ancho de la escalera secundaria. Esta anchura de corredores contrasta claramente con los ubicados en la planta inferior, en el *piano nobile*. Esta es otra de las características que enlaza la Casa a la tradición. La escalera principal, en los ayuntamientos medievales del norte de Italia, tenía una doble función. La de servir de acceso al *piano nobile* y, también era usada para las distintas ceremonias que se realizaban en el edificio: proclamación del podestà, de la constitución las juntas de la ciudad, desfile de estandartes, etc... Esta utilidad y el simbolismo que le acompañaba, está reflejada en la escalera principal de la Casa del Fascio, pero solo en el acceso a la primera planta. En la segunda planta no define, si quiera, el ancho del corredor al que desembarca, desapareciendo ya en la siguiente planta.

Todas las dependencias de la segunda planta se abren a las cuatro fachadas de la Casa, contribuyendo al enriquecimiento de las mismas, pero también se aprecian en ellas, los ritmos repetitivos procedentes de la agrupación en vertical, con las alteraciones procedentes de las cajas de escaleras.



Casa del Fascio de Como. Plantas segunda y tercera.  
*Quadrante* 1936, 40.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Casa del Fascio de Como. Terraza a Piazza dell'Impero, actual Piazza Verdi. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 59.

A la planta tercera únicamente accede la escalera secundaria. Esta planta se caracteriza por albergar amplias salas para los grupos universitarios, federaciones deportivas, el archivo y la vivienda del portero. Tres amplias terrazas se distribuyen en esta planta, constituyendo el remate de tres de sus fachadas. ¿Es, por así decirlo, la parte más aérea de la Casa? Massimo Bontempelli, después de su visita, piensa que no:

*Todo se hace aéreo; subidos los tres pisos y realizada la vuelta completa, el lugar más concentrado y cerrado resulta ser la terraza. Acaso de un momento a otro un soplo se llevará todo el resto, y nosotros de allí ascenderemos hasta devenir en constelación. Será mejor pues que bajemos.*<sup>48</sup>

(48) Massimo Bontempelli, *Arquitectura*, en *Massimo Bontempelli. Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Arnaldo Mondadori Editore, Milán, 1978. Incluido en *Giuseppe Terragni*, Selección de Antonio Piza, Estudios críticos 9, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997. Pág. 91.

**(3) Estructura.** Se centrará en cuestiones relacionadas con los sistemas estructurales y sus tipologías.

En *Vers une Architecture*, en *ESTÉTICA DEL INGENIERO ARQUITECTURA*, Le Corbusier escribe sus tres advertencias para el arquitecto, a saber: *VOLUMEN*, *SUPERFICIE Y PLAN*.<sup>49</sup> En la Casa del Fascio de Como, no existe ningún elemento formal que recuerde a la estética de Le Corbusier, sin embargo, el resultado de la búsqueda que realiza Terragni, es idéntico al del arquitecto suizo. Recurren, de forma clara, a los mismos principios y al mismo espíritu pero sus resultados formales son propios de cada uno de ellos. Terragni, al igual que casi todos los arquitectos de su generación conocía las teorías de Le Corbusier y sus obras. Pero nunca llegó a ser un devoto. Compartían el mismo *espíritu nuevo* pero desde planteamientos formales y compositivos distintos, como lo demuestran los planteamientos usados por Terragni en esta Casa, aunque las tres advertencias lanzadas por Le Corbusier, sean aquí aplicadas, de manera directa y taxativa. Puede interpretarse, que en la Casa del fascio, la estructura realiza gran parte de las funciones del *PLAN*, puesto que define y

(49) *Ha llegado el momento de presentar el problema de la casa, de la calle y de la ciudad, y de confrontar al arquitecto con el ingeniero.*

*Para el arquitecto, hemos escrito las « TRES ADVERTENCIAS » :*

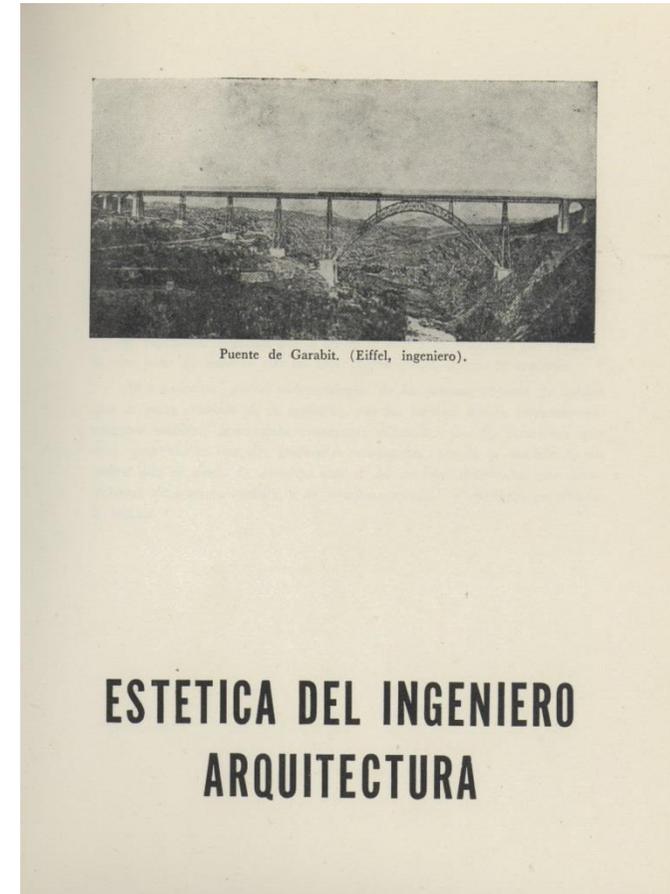
*El VOLUMEN, que es el elemento por el cual nuestros sentidos perciben, miden y son plenamente afectados.*

*La SUPERFICIE, que es la envolvente del volumen y que puede anular o ampliar la sensación.*

*El PLAN, que es el generador del volumen y de la superficie y mediante el cual todo está irrevocablemente determinado.*

*Luego, también para el arquitecto, están los « TRAZADOS REGULADORES » que muestran de este modo uno de los medios por los cuales la arquitectura logra esa matemática sensible que nos da la impresión bienhechora del orden. Aquí hemos querido exponer hechos que valen más que las disertaciones acerca del alma de las piedras. Nos hemos quedado en la física de la obra, en el conocimiento.*

Le Corbusier- Saugnier, *Vers une Architecture*, Collection de L' Esprit Nouveau, Crès, París, 1923. Edición usada en esta tesis : *Hacia una Arquitectura*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1964. Pág. 8.



Estética del ingeniero arquitecto. Le Corbusier – Saugnier, 1923, 1.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Casa del Fascio de Como. Detalle fachada a vía Bianchi.  
Fotografía del autor.

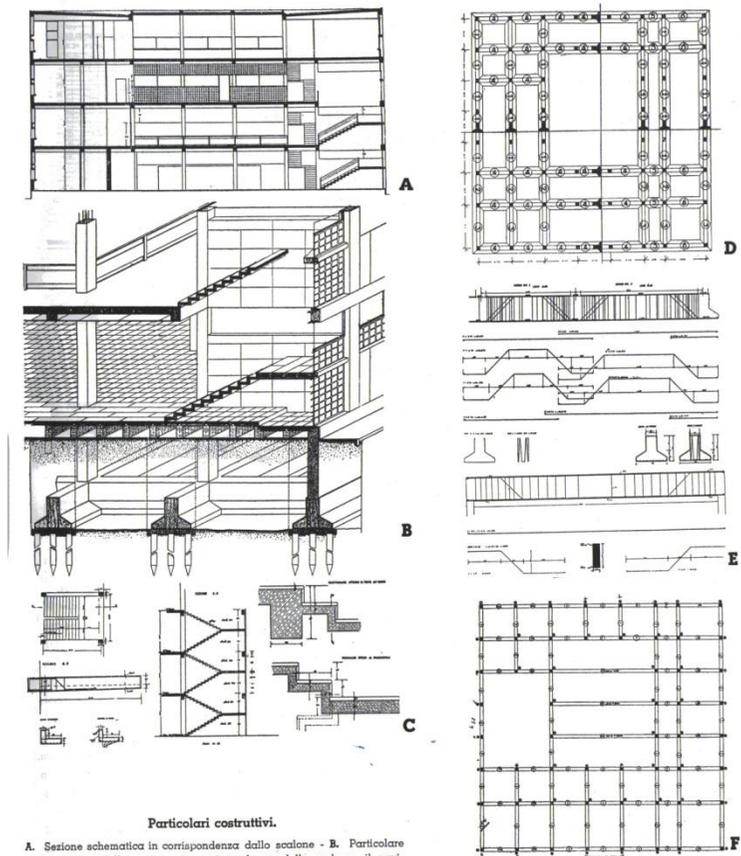
acota la totalidad del edificio, desde sus fachadas, a su programa funcional. Es un todo armónico, lejos de los planteamientos propios del *movimiento moderno*, en cuanto a criterios previos de planta libre e independencia de la estructura con respecto a las fachadas de la edificación. Ellas no son únicamente superficies envolventes y definitorias de un volumen. Son *un campo para la experimentación lingüística*<sup>50</sup> en donde el muro se desplaza hacia el interior, de forma no reglada pero absolutamente controlado, en cada una de ellas, desde los límites impuestos por la retícula estructural, que lo impregna todo, creando distintos espesores según las necesidades expresivas. La retícula estructural es la auténtica generadora del edificio, de sus articulaciones, de sus espacios y, aparece vista, viva, conforme a los principios de la “transparencia” fascista y dota de un carácter dinámico al inmóvil semicubo de partida, imponiendo un nuevo orden arquitectónico, exclusivamente vertical, en alguna de sus fachadas. La creación del espacio arquitectónico, su propia configuración y calificativo mediante la definición de la propia retícula estructural, es el principal objetivo de experimentación dentro de la Casa. Terragni atribuye toda la sustentación del edificio a su retícula, en una coherencia absoluta, con sus planteamientos espaciales y también formales, creando un objeto arquitectónico uniforme y continuo, en donde esa continuidad se traslada y crea, en las fachadas del mismo, una extraña sensación de obligación de *doblar la esquina* para percibirla, en una argumentación similar, a la utilizada años antes, en el proyecto del Novocomun.

(50) A. Saggio. *Giuseppe Terragni: vita e opere*. Laterza. Roma-Bari. 1995. Texto obtenido de la ETSA Universidad Politécnica de Madrid. Departamento de Composición Arquitectónica. Curso 2008-2009. Hoja 2.

Terragni, en *Quadrante*,<sup>51</sup> justifica el porqué del uso de la estructura de hormigón armado frente al posible uso de la estructura de acero. Esta *possibilità di realizzare strutture più variate e non obbligate a dimensioni fisse* define la “irregularidad” del esqueleto estructural, que se adapta de forma clara a las necesidades espaciales y compositivas funcionales. O más bien, su “irregularidad” crea una variedad de espacios compositivos y una gran riqueza funcional, que no hubiera sido posible, probablemente, con otros sistemas estructurales. No experimenta, de forma generalizada, con las máximas capacidades portantes de la estructura. No es el objeto del proyecto. Únicamente lo hace, y de manera digamos programática más que estructural, en la plaza interior, en donde son salvadas luces de hasta 14 metros. En los exiguos espesores de las losas autoportantes de la escalera principal, el juego es el mismo, más programático que estructural, siendo necesario para ello, afectar a la fachada a la vía Michele Bianchi, de la que toma luces, replicando su espesor, a modo de parteluz - en el mismo plano exterior de la retícula estructural - en los huecos de la misma, demostrando la perfecta correspondencia entre el entramado estructural y el juego de profundidades en los planos de las fachadas, aportando una complejidad enriquecedora a las mismas. No es preciso, por tanto, para obtener una libertad expresiva total en las fachadas, la separación de la trama portante del plano de la misma. La interrelación entre fachada y estructura adquiere unos niveles de integración absoluta. El juego continuo entre estos dos elementos,

(51) *La struttura portante è in cemento armato oggi preferibile, rispetto a quella in ferro, per la facilità d' esecuzione, per la piu conveniente solidarietà tra le varie parti, per la sua possibilità di realizzare strutture più variate e non obbligate a dimensioni fisse, e per la possibilità del monolitismo della costruzione.*

Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 38. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.



#### Particolari costruttivi.

A. Sezione schematica in corrispondenza dello scalone - B. Particolare assonometrico della sezione in corrispondenza dello scalone; il pavimento del piano rialzato è gettato su muretti paralleli in mattoni, foramenti cunicali utilizzati per le condutture degli impianti di riscaldamento e refrigeramento ed aria; le fondazioni (travi reticolari rovesciate) poggiano su terreno palificata sufficientemente per sopportare un carico di 65-70 kg/cmq. - C. Particolari dello scalone. I gradini, dello sbalzo di m. 2 sono in cemento armato, incastrati in una trave inclinata portata dai pilastri; il rivestimento superiore è in marmo, quello inferiore in vetro.

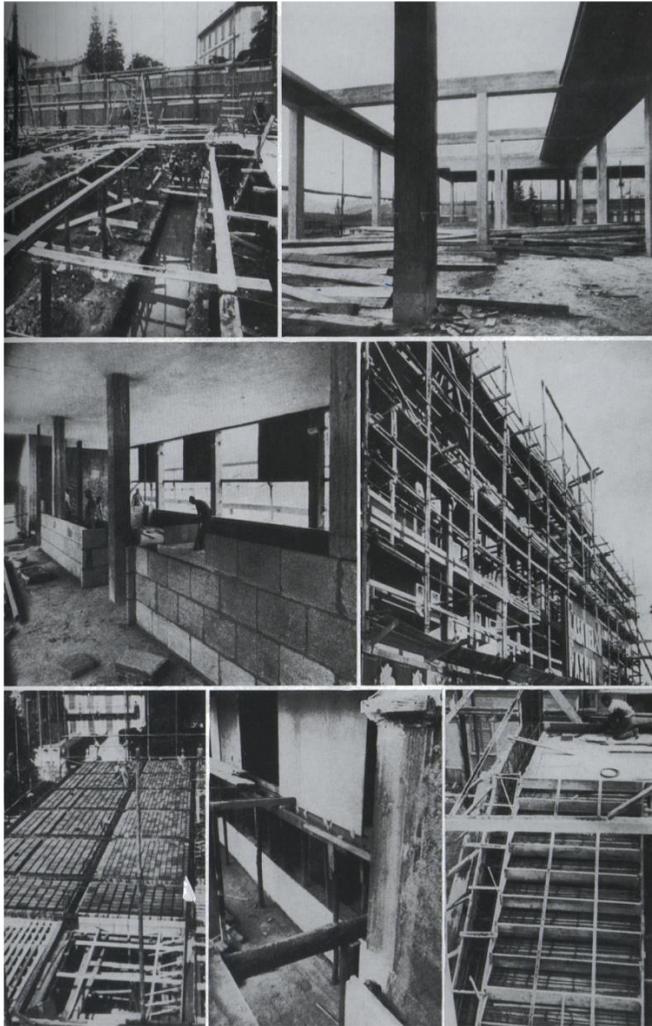
Particolari costruttivi dell'ossatura portante  
D. Schema dell'intelaiatura delle travi rovesciate e delle fondazioni.  
E. Particolare delle armature di una trave rovesciata, e della trave sul salone della luce di m. 14.  
F. Schema dell'orditura delle travi al primo piano.

Casa del Fascio de Como. *Particolari costruttivi. Quadrante* 1936, 44.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

sus complementariedades, sus articulaciones, sus nudos, sus diferentes espesores....confieren a las fachadas de la Casa del Fascio una riqueza desconocida hasta su construcción.

En ningún caso, es posible dissociar la interrelación entre estructura y cerramiento y por tanto, establecer un diálogo por separado de ambas cuestiones, como tampoco es posible invalidar el carácter abstracto de toda la composición. Esto es así, en tanto en cuanto, la malla estructural adquiere un carácter *tridimensional* al reflejarse de una u otra forma en cada una de las fachadas de la Casa. Aquí resulta complejo determinar que pertenece al exterior – fachada – y que pertenece al interior – malla estructural - . No habla de dos órdenes o secuencias, una interior y otra exterior, eso en el fondo implicaría una disociación en esa interrelación estructura- cerramiento, sino, más bien de una captación del exterior para volver al mismo exterior mediante un filtro o diafragma. De esta cuestión ya habló Massimo Bontempelli: *En esta casa todo nace del exterior, de la plaza, del aire, y todo en seguida se mueve y se vuelve exterior una vez más (.....)*,<sup>52</sup> volviendo, por tanto, otra vez, a la “transparencia” fascista, a la visualización del interior desde el exterior y viceversa. Esta cuestión, extremadamente conceptual, no podría ser materializada sin este carácter de *PLAN* atribuible a la estructura que asume, además, los límites del prisma inicial, haciendo posible los procesos de sustracción y adición, mediante los cuales surge la Casa. Se produce, por tanto, una alteración en el guión que debería seguir la fachada. Es una alteración de papeles, que va más allá de la cuestión funcional de cada uno de ellos,



Casa del Fascio de Como. Distintos detalles de su ejecución. *Quadrante* 1936, 23.

(52) Massimo Bontempelli, *Arquitectura*, en *Massimo Bontempelli. Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1978. Incluido en *Giuseppe Terragni*, Selección de Antonio Piza, Estudios críticos 9, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997. Pág. 90.

afectando a la relación con el entorno circundante. La estructura, se transforma en los límites del sólido construido, en una malla transparente, aérea, que anula cualquier diálogo con su entorno. Parece como si la Casa del Fascio no tuviese lugar o, por así decirlo, negase el mismo, debido, entre otras cosas, a esa alteración de papeles seguidos por las fachadas y la retícula estructural. No existe el lugar para tanta abstracción formal, para tanta subversión de papeles. Y es aquí, en esta subversión donde más se aleja de los principios fundamentales del *movimiento moderno* y de la *vanguardia* en general, que busca, de manera continuada la transgresión, la sorpresa. Aquí no. Una vez producidos los procesos proyectuales de adición- sustracción, hueco-lleño, simetría- disimetría, es decir, procesos proyectuales en cierta forma académicos, la retícula estructural se encarga de reconstruir el volumen de partida, el sólido inicial, a nivel externo, pero también interno, configurando, con su ausencia, la gran plaza interior.

Y ese volumen de partida, ese semicubo, es el que acepta las nuevas expresiones, las nuevas variaciones, de este nuevo lenguaje creado por Terragni mediante el uso de sus propias herramientas proyectuales, que no subvierten, que no transgreden, la forma pura inicial que por sí sola, *altera el contexto*.<sup>53</sup> Terragni fue muy consciente, desde un principio de una cuestión primordial en su Casa:

(53) Manfredo Tafuri, *Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni*, en *Lotus*, nº 20, Milán, 1978. Incluido en *Giuseppe Terragni*, Selección de Antonio Piza, Estudios críticos 9, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997. Pág. 108.



Casa del Fascio de Como. Vista desde vía Pessina. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 21.



Casa del Fascio de Como. Fachada posterior. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 22.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

*Non dimentichiamo che non è sufficiente un aggettivo d' assoluto significato politico, fascista, a dare fisionomía e garanzia di originale superiorità a una architettura moderna eseguita in Italia o da architetti italiani.*<sup>54</sup>

Por tanto, nunca fue suficiente para él que su Casa reflejase fielmente las consignas emanadas del PNF. Era necesario ir mucho más lejos en la concepción del proyecto arquitectónico y, para ello era necesario contar con un lenguaje moderno, no adjetivable, que junto a la ideología, fuesen capaces de crear una estética absolutamente nueva. De esta combinación surgen, de una manera única, la abstracción de la Casa y su carácter fuertemente conceptual, que la dotan de una intensa atracción. No era suficiente la aplicación directa y univoca de los principios del movimiento moderno. Por el contrario, era necesaria una vuelta de tuerca a los mismos para poder concebir un ente arquitectónico de calidad superior. En este apriete, juega un papel importante el dialogo que la estructura mantiene con el resto de los elementos fundamentales del proyecto. El cálculo de la estructura no fue realizado directamente por Terragni. Ese trabajo fue encomendado al ingeniero Renato Uslenghi pero con una colaboración permanente por parte de Terragni en el dimensionamiento de cada uno de los elementos estructurales, dada la importancia de los mismos, dentro del juego proyectual que supone la enorme experimentación realizada en el proyecto de la Casa, cuya construcción se inicia en Julio de 1933 siendo presentados, ese mismo mes de Julio, un juego completo de los planos que

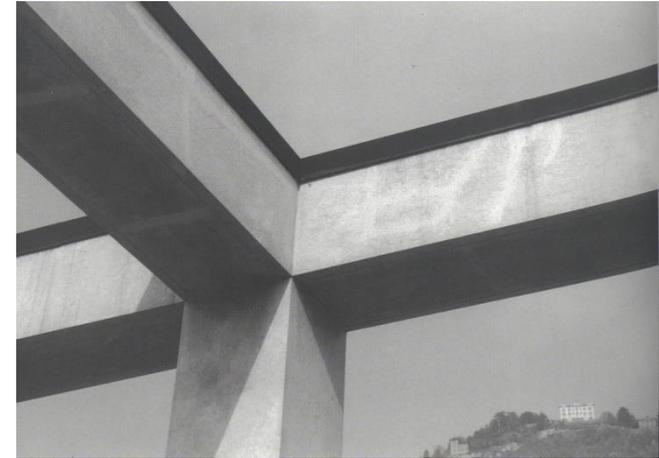


Casa del Fascio de Como. Interior plaza cubierta. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 23.

(54) No olvidamos que no es suficiente un adjetivo de significado político absoluto, fascista, para dar fisionomía y garantía de original superioridad a una arquitectura moderna llevada a cabo en Italia o por arquitectos italianos.

definían la estructura de la Casa, utilizando únicamente el hormigón armado. Nunca constituyó esta estructura, en las distintas modificaciones realizadas al anteproyecto redactado entre 1932- 1933 y aprobado por el ayuntamiento de Como el 17 de Abril de 1933, un sistema independiente ni de las cuatro fachadas de la edificación ni de las compartimentaciones interiores. Por tanto, no seguir algunos de los principios básicos de la arquitectura racional, como acto de partida en el proyecto de la Casa, parece algo evidentemente provocativo pero también fuertemente estimulante para el arquitecto, consciente del laboratorio proyectual en el que se convertiría cada uno de los aspectos de este nuevo edificio. El integrar la estructura dentro de las particiones interiores, explica la falta de regularidad en la retícula estructural, que debe adaptarse a las particularidades funcionales del esquema lo que, de alguna forma, enriquece a ambos, haciéndolos más flexibles y adaptables a las necesidades tipológicas. No existe la rigidez que una trama estructural regular introduciría en el esquema funcional, muy variado en cuanto al tamaño de las distintas piezas, siendo necesarias salas de gran tamaño y amplitud, frente a pequeños despachos.

Parece clara la existencia previa de la retícula estructural, pero no su dimensionamiento exacto, que fue adaptándose permanentemente a las necesidades compositivas del edificio. Su carácter neutro condiciona la propia funcionalidad del mismo y sobre todo la relación con el entorno preexistente. Podría decirse incluso, que la retícula es el propio edificio, que surge del macizado o no de alguna de sus partes, como si fuese el trabajo del arquitecto, no un descubrimiento,

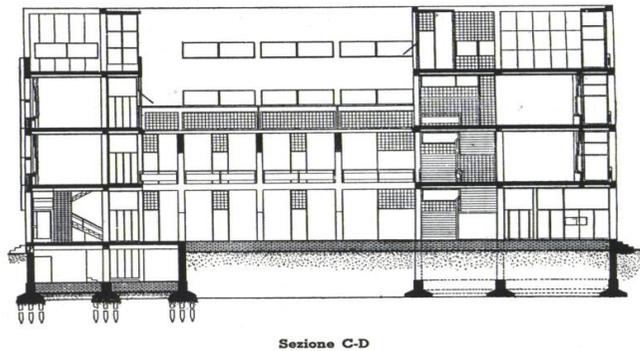
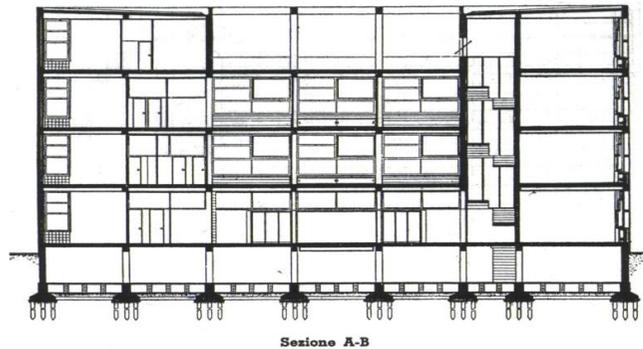


Casa del Fascio de Como. Detalle de encuentro viga-pilar. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 54.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

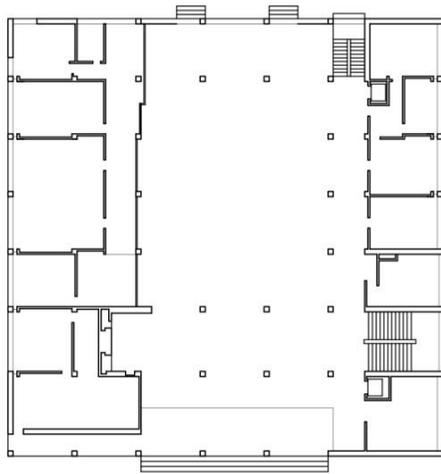
si no, un mostrar la evidencia de un sistema pilar- dintel, que no le pertenece, adquiriendo nuevas connotaciones más allá de las puramente resistentes.

Terragni plantea la estructura con una perfección geométrica tal que es percibida, de forma automática, no como un elemento más de la edificación sino como su propia arquitectura, aquella que lo genera y lo dota de unidad, mediante un lenguaje único.

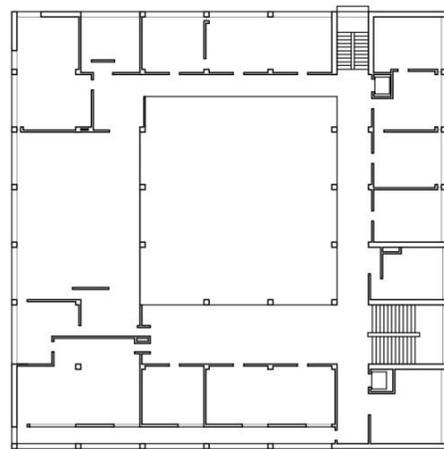
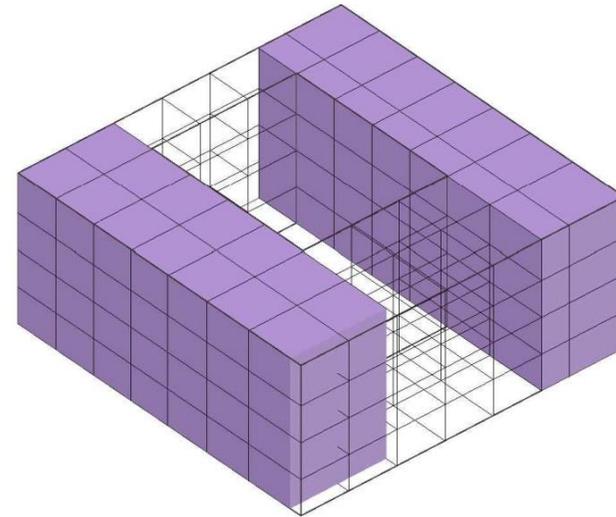
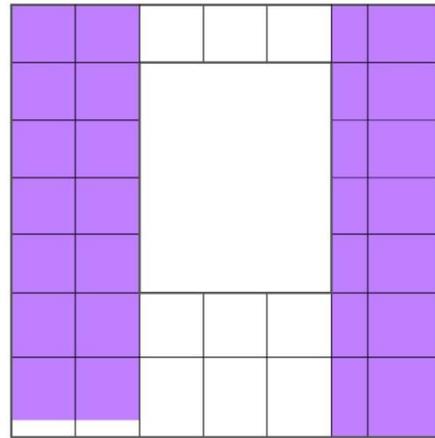


Casa del Fascio de Como. *Tre sezioni verticali. Quadrante* 1936, 41.

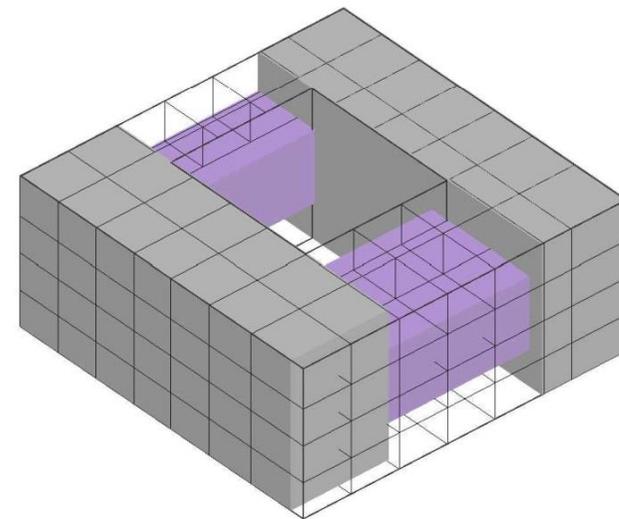
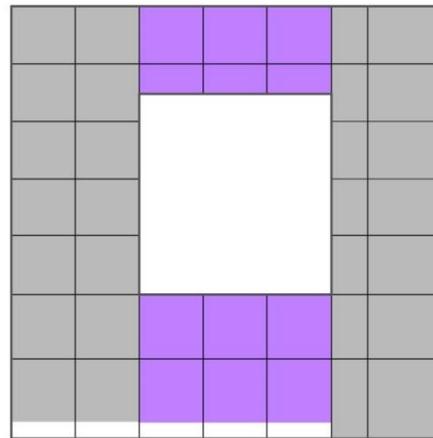
CASA DEL FASCIO - GENERACIÓN



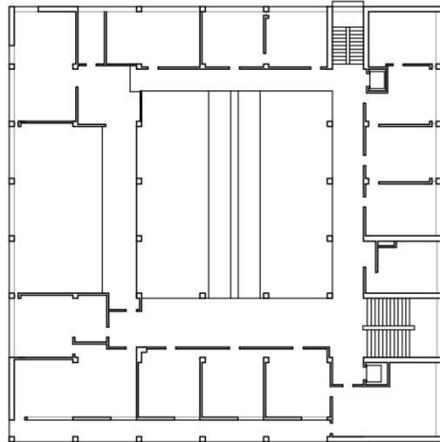
PLANTA BAJA



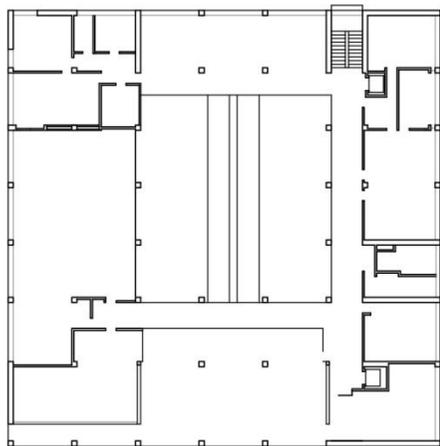
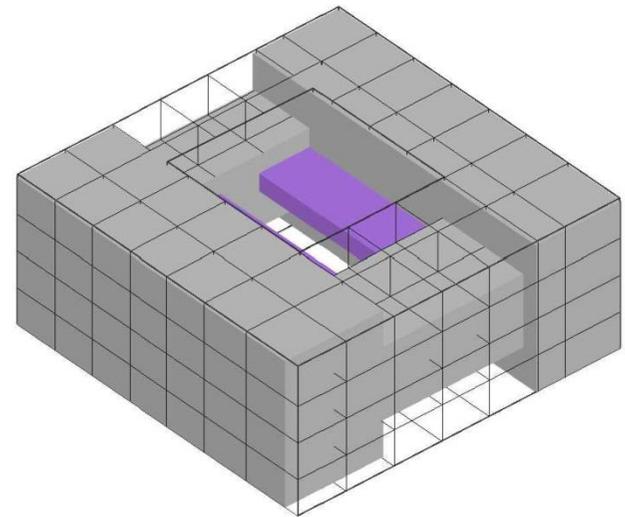
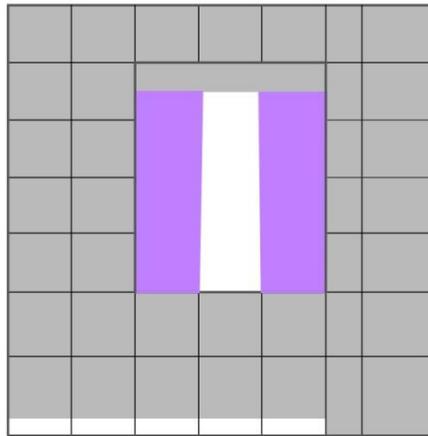
PLANTA PRIMERA



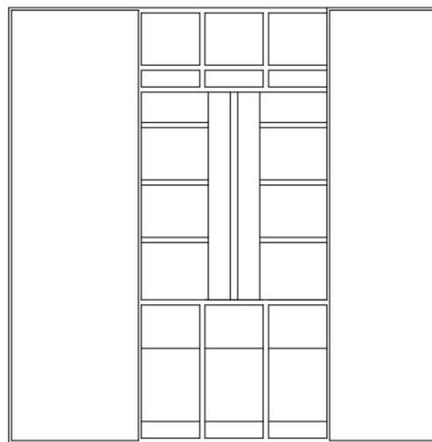
CASA DEL FASCIO - GENERACIÓN



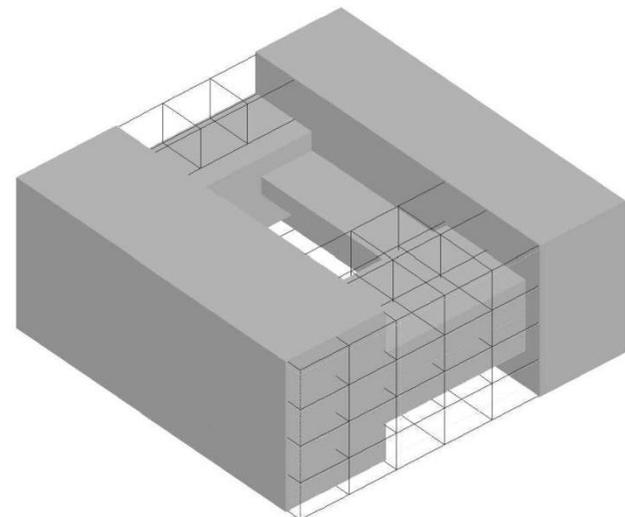
PLANTA SEGUNDA



PLANTA TERCERA



CUBIERTA



**(4) Materialidad.** Hablará de sistemas constructivos y materiales.

*También los materiales, ( de la Casa del Fascio) trabajados industrialmente sin trazas de manualidad artesanal, mármol blanco, cemento visto, cristales, opalina negra, contribuyen a mantener en una atmósfera rarefacta esta arquitectura estática, firme, no provisional, arquitectura de eternidad.*<sup>55</sup>

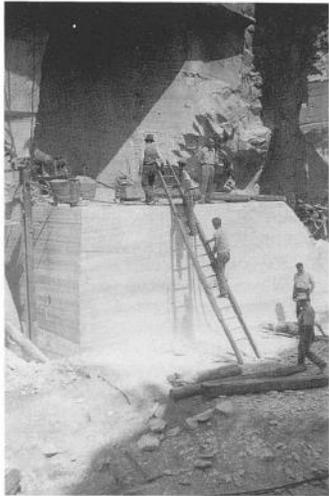
La Casa del Fascio de Como fue utilizada por Terragni como un gran laboratorio de materiales de construcción. En ella fueron ensayadas transparencias, opacidades, brillos, resistencias, uniones, espesores, concordancias, representatividades, etc....que le sirvieron para enfrentarse posteriormente a diversos proyectos, a lo largo de su corta vida. El objetivo fundamental de tal nivel de experimentación era transformar el producto final en un ente unitario, donde el interior y el exterior debían resultar homogéneos en sus niveles de representación. La obra es un complejo proyecto integral, probablemente, uno de los primeros y más importantes de todos. Dado el objetivo concreto de esta investigación, no es posible detenerse, por ejemplo, en el riquísimo patrimonio industrial que dejó Terragni, a través de los objetos por él diseñados en la Casa, a pesar de que no se encuentran diferencias entre su manera de proyectar y su manera de diseñar, o dicho de otra manera, entre el Terragni arquitecto y el Terragni diseñador. Para él, todo fue un todo. Hay veces que se olvida que Terragni, además de colaborar muy directamente en la decoración final del edificio, lo diseñó todo: suelos, paredes, techos, mobiliario – sillas, mesas, estanterías, escritorios - , puertas, picaportes, barandillas, materiales de acabado y



Casa del Fascio de Como. Esquina fachada principal-vía Bianchi. Fotografía del autor.

(55) Mario Labò. *Giuseppe Terragni*. Editorial Il Balcone. Milán. 1947.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Terragni y Sartoris en la cantera de Musso, 6 agosto 1935. Catálogo 1996,13.

acabados en sí, lámparas....A la vez que el diseño de las fachadas avanzó, imponiendo un juego rico y complejo entre todas sus partes y sobre todo, en el equilibrio en el uso del mármol y el vidrio, esta complejidad se fue extendiendo al interior, en donde, al igual que en el exterior, fueron utilizándose materiales tradicionales con materiales modernos, en combinaciones fantásticas y en algunos casos inéditas, que los dotaban de una enorme capacidad de representación.

Debe reivindicarse la figura del Terragni constructor, conocedor de todos los materiales con los que trabajó, mostrando una gran predilección por los materiales pétreos, de los que gustaba rodearse. Siempre interesado en la construcción, esta predilección, procede de su conocimiento de la antigüedad clásica, de Roma, donde existe una presencia de la materia constante, masiva.

Siempre se mostró cercano a la arquitectura moderna desarrollada en Europa pero, probablemente, más cercano a sus planteamientos teóricos más que a las realizaciones construidas. Mira hacia Roma, hacia una arquitectura más matérica, al igual que gran parte de sus contemporáneos romanos. Terragni aprende en Roma los diversos usos de los materiales y, sobretodo, se fija especialmente en cómo los acabados superficiales de los mismos pueden subrayar características específicas en sus arquitecturas.

Este interés por la construcción y la materia es desarrollado por Terragni a lo largo de toda su carrera y es utilizado, fundamentalmente a su vez, como medio de expresión arquitectónico. Terragni se sirvió del uso específico del material en sus

obras, mediante su construcción. Esta cuestión le permitía subrayar múltiples cualidades de su arquitectura, al igual que en las obras romanas. En el caso de la Casa del Fascio, es puesto de manifiesto el uso del revestimiento continuo de mármol cálcareo de Botticino, muy homogéneo en su aspecto superficial, lo que le permitió, por una parte, disimular la cuadrícula de losas con las que revistió sus cuatro fachadas – 3016 m<sup>2</sup> de losas, en espesores desde los 2 hasta 6 cm. - , y por otra parte, y probablemente de mayor importancia que la anterior, al conseguir una superficie lisa y continua, consigue aligerar la muy elevada densidad física del semicubo, apoyado en el terreno, aumentado por tanto, el alto grado de abstracción de la totalidad de la obra. Esta superficie lisa y continua no fue fácil de conseguir. Las grandes losas, tratadas de forma muy sutil, están sometidas a detalles constructivos perfeccionados permanentemente por el arquitecto durante la ejecución de la obra y a un control exhaustivo en la recepción de las mismas a pie de obra <sup>56</sup>, rechazando todas aquellas que no mantenían un acabado uniforme y presentaban algún desperfecto, por leve que fuese. Tuvo muy en cuenta, en la perfecta unión a testa de la losas, la impermeabilización que el mármol aportaba a la fachada, dada *le condizioni atmosferiche di Como*. En *Quadrante*, en la pág. 51, Terragni nos relata que:

*Questo rivestimento va intenso non come un fatto decotativistico, ma come una necessità pratica, e come un << problema risolto >>.*

(56) La dirección de las obras fue llevada por Attilio Terragni hasta su nombramiento como podestà de Como, en Agosto de 1934. Es entonces, cuando son asumidas por Giuseppe. Tanto la dirección de obras como el proyecto, fueron gratuitos.



Casa del Fascio de Como. Encuentro fachada principal con pavimento. Fotografía del autor.



Casa del Fascio de Como. Detalle canto losa fachada principal, 6cm de espesor. Fotografía del autor.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Casa del Fascio de Como. Detalle junta entre losas de fachada principal. Canto a vía Bianchi. Fotografía del autor.



Casa del Fascio de Como. Detalle junta vertical entre losas fachada principal. Fotografía del autor.

Terragni utiliza la construcción para expresar con la mayor sinceridad posible, las intenciones contenidas en su edificio. Al anteproyecto inicial, Terragni introdujo numerosas modificaciones durante el transcurso de las obras y la puesta a punto del proyecto de ejecución. Todas estas modificaciones encaminadas sobre todo a conseguir una mayor transparencia e integración de las distintas partes de la construcción, se desarrollaron en paralelo a la definición final de materiales y elementos constructivos y diferentes técnicas de acabados, que constituyeron una base de experimentación absoluta, no exenta, evidentemente, de enormes problemas a medida que avanzaban las obras. La intervención sobre la materia de forma continuada y en algunos casos de forma obsesiva, dota a Terragni de mayores posibilidades expresivas y, es como si desease que la experimentación no acabase nunca. Esta manipulación matérica permanente le lleva a formas de expresión desconocidas, le abre campos nuevos para posteriores vías de investigación proyectual.

El uso masivo del vidrio, en la Casa del Fascio, tiene que ver directísimamente con las ideas iniciales de apertura y transparencia del régimen fascistas. Nos encontramos, nuevamente, con el uso simbólico del material y por tanto, de su construcción, asumidos por Terragni como auténticos retos experimentales en su construcción y desarrollo. No debemos olvidar en carácter experimental que su Casa tuvo desde un inicio. Pero tampoco debemos olvidar que la experimentación con vidrio - que no es más que experimentar con luz, con sus reflejos, sus opacidades - no es nueva en la obra de Terragni. La tienda Vitrum, en Como, de 1930, le permite

esta gran experimentación, iniciada poco antes en el Novocomun. Crear espacios que puedan ser definidos por la luz pero también por el color. Es decir, trabajar con lo inmaterial, con lo incorpóreo, con la ligereza, para crear sensaciones diversas, todas muy al límite de la dualidad en su percepción e interpretación. Para Terragni, el vidrio es un objeto, con una masa, con una composición conocida pero, también es una imagen, de la que nacen la transparencia, la idealidad, lo espiritual. El uso masivo en la Casa produce una sensación de ambiente transparente que lo absorbe todo: *Luminosità e opacità, solidità e trasparenza, ampiezza d' área e sicurezza, resistenza a pressione, affessione, a urto, a trazione, ecco tante qualità nuove, spesso contraddittori, di cui il vetro è suscettibile a seconda della sua frabicazione, dell sua messa in opera. L' abbondanza de vetro conferisce una leggerezza, una modestia, una piacevolezza d' apparenza, un' armonía soddisfacente che ha il pregio di mostrare all' osservatore l' intreccio degli elementi esterni e di quelli interni, con nuove, ricche possibilità di combinazioni, di movimento, di semplificazione.*<sup>57</sup> La relación directa entre *la moderna architettura*<sup>58</sup> y la perfección de los métodos industriales para, entre otros materiales, poder fabricar vidrios de grandes proporciones y elevadas resistencias, es producto de laboratorios de ideas como la Casa del fascio, sin los cuales sería imposible el progreso industrial. No estamos hablando únicamente de la “transparencia” fascista como la causa fundamental del empleo del vidrio en la Casa. Hablamos también, sin duda, de la adscripción del mismo material a los nuevos tiempos, en procesos similares a los usados por sus contemporáneos centroeuropeos.

(57) Giuseppe Terragni. *Il vetro*. En Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 46. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

(58) Giuseppe Terragni. *L' Impiego del vetro*. Soluzioni tecniche. En Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 47. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

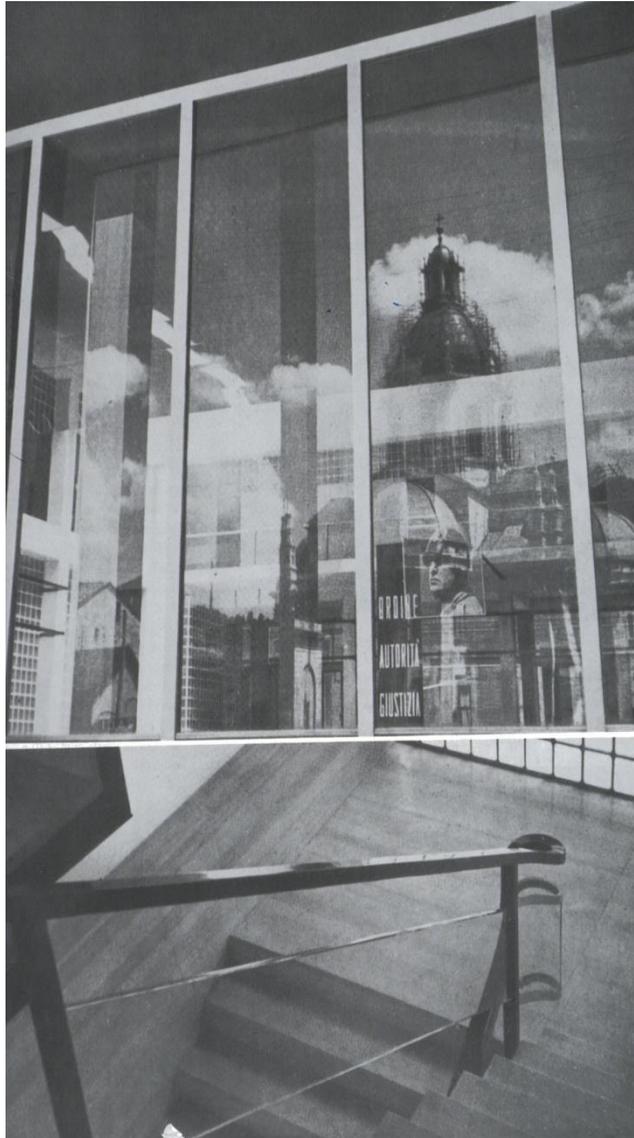


Casa del Fascio de Como. Vista plaza interior cubierta desde fachada principal. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 28.



Casa del Fascio de Como. Escalera principal. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 34.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Casa del Fascio de Como. *Particolari dell'ingresso e della scala. Quadrante 1936, 23.*

Aquí, en la Casa del Fascio, el uso del mármol y vidrio como materiales fundamentales, no dejan de tener un fuerte contenido simbólico, más allá que el propiamente constructivo o proyectual. El arquitecto suma el uso de dos materiales que en principio pueden contraponerse. El mármol por su carácter tradicional y clásico y, el vidrio aportando un carácter de intensa modernidad. Pero no se contraponen. Se suman para la obtención de un producto arquitectónico *aéreo* y sincero, que logra especificar totalmente, a ojos de su autor las características iniciales marcadas en el programa redactado por el PNF, constituyendo un símbolo de modernidad atemporal, coherente con los principios políticos por los que fue proyectada y construida. Evidentemente, el laboratorio de ideas proyectuales y constructivas en el que se convirtió la Casa del Fascio durante su ejecución, elaboró un producto final que fue entendido por muy pocos.

Posteriormente, en 1938, el conocimiento obtenido por Terragni en el uso de mármol y el vidrio, le capacitaron para escribir, a petición de Pier Maria Bardi<sup>59</sup>, dos intensos artículos sobre los mismos, para avalar los criterios autárquicos establecidos por el régimen a partir de 1937, como reacción al boicot de las Sociedad de Naciones, justificando su autosuficiencia. En su artículo sobre el mármol, Terragni manifiesta los mismos argumentos constructivos que le llevaron a utilizarlo tan profusamente en su Casa del Fascio de Como. Sin embargo, su artículo sobre el vidrio tiene un carácter mucho más amplio, donde demuestra un enorme conocimiento sobre él, no solo como material de construcción, sino demostrando que la tecnología necesaria para su desarrollo y fabricación pueden situarlo dentro de los productos punteros, no

(59) Carta del 23 de junio de 1938 de P. M. Bardi a Giuseppe Terragni.

solo dentro de la Italia bloqueada, si no a nivel mundial, como por otra parte, aún ocurre en nuestros días, donde la industria italiana del vidrio siempre ha sabido estar a la vanguardia en cuanto a procesos industriales, creatividad y moda.

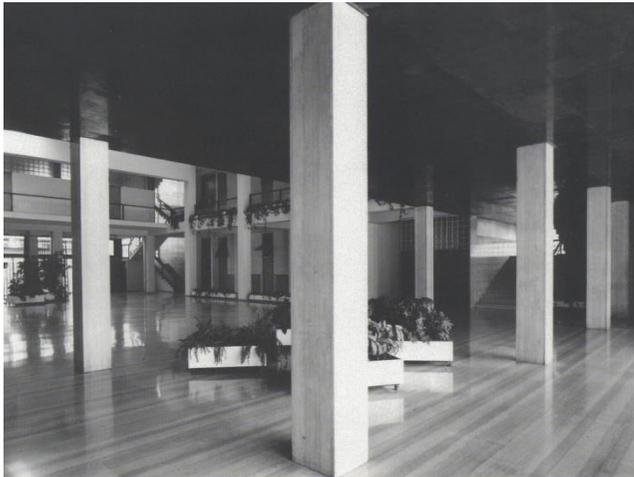
La estructura es proyectada en hormigón armado. Terragni valora el comportamiento de la estructura de hormigón como un *corpo omogeneo*, tanto a flexión como a compresión, a pesar de su composición heterogénea. Para él, el hormigón armado, es uno de los materiales que define la *nueva arquitectura*, entre otras cuestiones – economía, fácil practica constructiva, etc.....- por la gran libertad proyectual que obtiene en su uso. No es un material nuevo y revolucionario pero, evidentemente, ha contribuido decisivamente a la revolución arquitectónica operada durante los primeros treinta años del siglo XX. Terragni encuentra en él – desde el Novocomun - una perfecta armonía entre sus planteamientos estéticos y las posibilidades materiales del mismo, que además, presenta ya un sistema de cálculo completo e integral, que hace completamente racional su empleo, producto de ese cálculo. Terragni añade a ello, su coherencia y claridad estructural, la racionalidad en su uso.

Esta estructura de hormigón armado configura la estabilidad portante del edificio, aunque como se especifica en el punto anterior, no es independiente, si no que dialoga permanentemente con cerramientos externos y paredes internas. Terragni otorga a la estructura un valor determinado pero no decisivo. No pretende ejecutar una arquitectura en hormigón armado. La arquitectura de la Casa del Fascio va mucho más allá de los sistemas constructivos empleados aunque, estos, puedan



Casa del Fascio de Como.Fachada principal. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 16.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Casa del Fascio de Como. Acceso y plaza interior cubierta, vista desde la zona del Sagrario. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 24.

llegar, en algunos casos, a determinarla: *Impropio è quindi il parlare di una architettura del cemento armato; anche perchè il definirsi di una architettura è un fatto spirituale assai complesso del quale il << modo di costruire >> è solamente una parte.*<sup>60</sup>

Una vez definidas, en el proyecto de ejecución, las combinaciones de mármol y vidrio en las fachadas, obteniendo un carácter homogéneo, Terragni trabaja en las composiciones interiores combinando también ambos materiales. Una vez que aumenta considerablemente la cristalería de la entrada, reviste el techo de todo en vestíbulo en mármol negro pulido, consiguiendo un efecto de transparencia absoluta, de penetración del exterior en el interior, al reflejarse toda la cristalería en el techo. También reviste el trasdós de la escalera principal con vidrio negro, contrastando con el mármol blanco de huellas y contrahuellas.

*Mettere in evidenza i pregi del linóleum, materiale moderno per definizione e per tradizione, è certamente superfluo.*

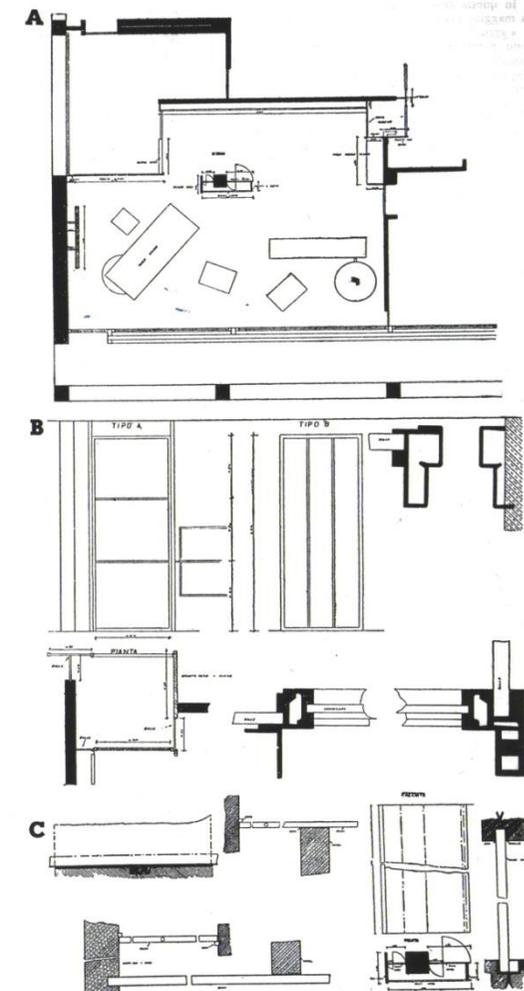
*Il linóleum ha già vinto la sua battaglia e si à imposto come il pavimento típico delle case moderne. Igiene, bellezza, e durata sono le principali qualità che lo fanno preferiré nelle pavimentazioni.*<sup>61</sup>

Terragni utilizó en la Casa del Fascio varios tipos de linóleo en la pavimentación de espacios de trabajo. No le era ni mucho menos desconocido. El linóleo reflejaba el material de revestimiento moderno por excelencia y ya fue usado profusamente tanto

(60) Giuseppe Terragni. *Il Cemento*. En Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 38. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

(61) Giuseppe Terragni. *Il Linoleum*. En Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 49. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

en el Novocomun – alrededor 4.000 m<sup>2</sup> -, como en la tienda Vitrum, donde se valió de los fuertes colores – naranja y azul – para contrastar con el resto de tonalidades. Este material era querido por Terragni, ya que le permitía acabar de resolver, de forma rápida, cualquier decoración de diversos ambientes. Él llama la atención sobre el riguroso examen a realizar en este material dependiendo, no solo del tipo de construcción, sino y más importante aún, sobre el uso del color en las distintas dependencias, dependiendo del tránsito a soportar. *Le tinte unite sono di impareggiabile effetto per la pavimentazione di una villa o di un appartamento; ma non sono certo consigliabili, in un ambiente a grande passaggio quale può essere l' atrio di una banca o la biglietteria di una stazione.*<sup>62</sup> En la Casa del Fascio fueron utilizados siempre colores claros en las oficinas, en tipo “mosaico”, “striati” y “graniti”. Para las zonas comunes de fuerte tránsito, el linóleo fue colocado sobre “elafon” que le proporcionaba una mayor elasticidad y por tanto, su uso se presuponía más silencioso y duradero. Con el uso del linóleo, Terragni reivindica nuevamente el uso de materiales modernos, y lo hace considerándolo como un gran aliado del arquitecto y del constructor en la *quotidiane battaglie per la modernità*,<sup>63</sup> combinando siempre, de forma absolutamente equilibrada, los materiales tradicionales con las más novedosos, una forma clara de superar la barrera entre lo tradicional y lo moderno, uniéndolos de forma auténticamente indivisible. El mismo propósito le guiaba con respecto a la solución de detalles y acabados: *Las puertas eran de abeto y roble pero el marco estaba hecho con*



Casa del Fascio de Como. *Pianta e particolari di alcuni elementi caratteristici del locale Federale.* Quadrante 1936, 49.

(62) Giuseppe Terragni. *Il Linoleum*. En Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 49. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

(63) Giuseppe Terragni. *Il Linoleum*. En Quadrante, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 50. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

**Disegni e particolari costruttivi dei mobili da ufficio**

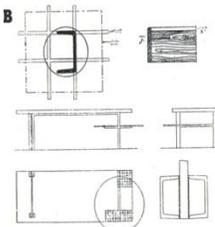
Il tavolo-scrivania, la cartelliera derivano funzionalmente dal sistema di classificazione verticale, aggiungono però dei vani, sportelli e cassetti per la raccolta della comune attrezzatura dell'ufficio (carta da lettera, oggetti cancelleria, ecc.), e di una libreria specializzata: leggi, regolamenti, manuali divulgativi, bibliografia del Fascismo.

Sono distinti in tipi fondamentali: tavolo-scrivania a due posti con cassetti, a un posto con cassetti, a due posti senza cassetti, a un posto senza cassetti. Mobile completo da ufficio appoggiato al suolo, mobile completo da ufficio staccato dal suolo da supporti metallici (profilato d'alpaca cromata) nel senso della profondità).

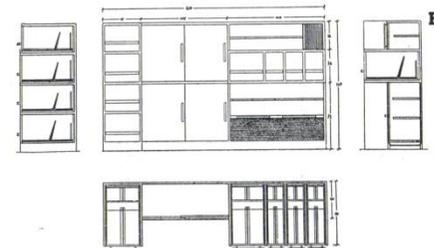
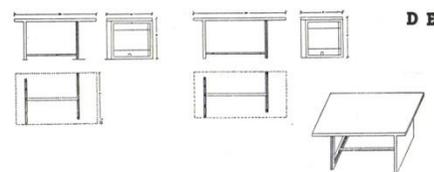
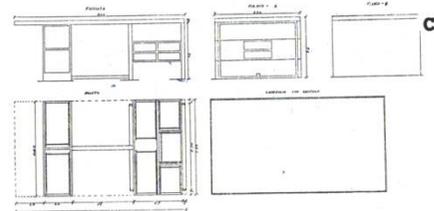
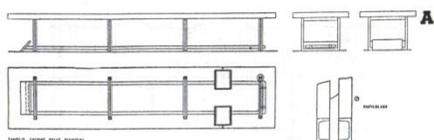
L'esecuzione fu affidata alle maestranze artigiane del legno che sono vanto della città e regione (Briaman); qualità di legno impiegato: noce, rovere, faggio, abete verniciato.

Il tavolo-scrivania ha il piano di cristallo opalino nei colori bianco, nero, grigio, verde chiaro.

A - Grande tavolo nel salone riunioni: possono trovarvi posto 20 persone. Fa eccezione dai tipi descritti ma ne riprende gli schemi raggiungendo un "valore decorativo" per le dimensioni (m. 7x1,40) e il giusto impiego di materiali di pregio: piano del tavolo in palissandro coperto da un unico cristallo dello spessore di 10 mm., supporti metallici in alpaca cromata, collegamenti trasversali in cristallo da 25 mm., collegamento longitudinale (che fa da poggiatesta) in anticorodal.



B - Tavolo-scrivania dell'ufficio del Segretario Federale, legno e metalli identici al tavolo del salone riunioni. Notevole il grande disco di cristallo che fa da piano intermedio a destra; questo cristallo di 20 mm. di spessore è sorretto da due elementi in alpaca cromata che a forma di griglia reticolare determinano un ottimo insieme decorativo creando un perfetto piano d'appoggio al cristallo stesso.



C - Tavolo-scrivania a due posti con cassetti, a sinistra due classificatori ed uno spazio per altri due che possono essere trasportati quale mobile a rotelle nell'ufficio stesso (verso il mobile schedario o verso gli archivi).

D - Tavolo-scrivania senza cassetti, a due posti.

E - Tavolo-scrivania senza cassetti ad un posto.

F - Mobile completo da ufficio.

el modernísimo "ferrostipite", material que también servía para el inédito tragaluz de pavés en equilibrio.<sup>64</sup>

No se debe abandonar la materialidad de la Casa del Fascio sin detenerse, aunque sea de manera escueta, en el mobiliario y la decoración, ya que contribuían a crear espacios arquitectónicos homogéneos, al igual que los elementos constructivos. Terragni dedica en *Quadrante* una página completa, la 53, a lo que denomina *Disegni e particolari costruttivi dei mobili da ufficio*. En ella recoge, en seis apartados – del A al F –, mediante planos de planta, alzados, secciones y detalles constructivos, parte del mobiliario de la Casa, formado por mesas de reuniones, escritorios de uno o dos puestos además de muebles estanterías. Todos presentan una unidad de diseño, basada en la funcionalidad y en sus materiales y están diseñados exclusivamente para la Casa. Algunos eran objetos integrados plenamente en los ambientes arquitectónicos, como la gran mesa de la sala de reuniones. Otros, en cambio, eran más autónomos, constituyendo el amueblamiento de dependencias de trabajo sin especificar. Los escritorios los clasifica en distintos tipos, a saber: mesa-escritorio de dos puestos con cajones, de un puesto con cajones, de dos puestos sin cajones y de un puesto sin cajones. Todos ellos, están destinados a las distintas dependencias de trabajo de la Casa y cuentan con el plano en cristal opalino, en colores blanco, negro, gris y verde claro. Diseña también dos tipos de muebles completos de oficina: uno apoyado en el suelo y otro en soporte de alpaca, formando una trama, en el

Casa del Fascio de Como. *Disegni e particolari costruttivi dei mobili da ufficio*. *Quadrante* 1936, 53.

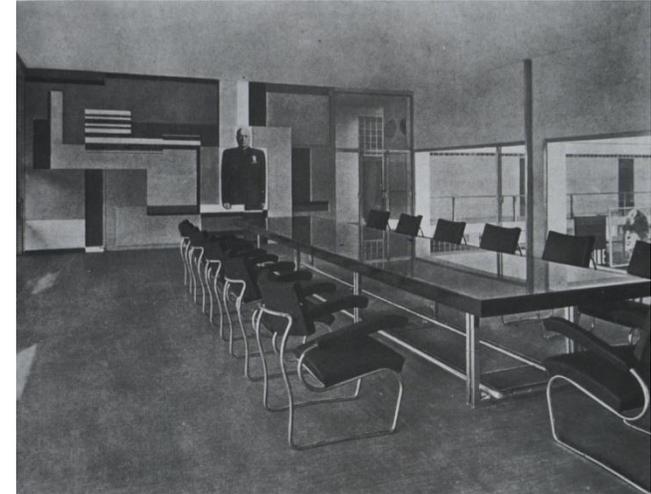
(64) Pág. 400 del Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán

sentido de la profundidad. Es decir, nos encontramos ante un auténtico catálogo de muebles de oficina de todo tipo.

El apartado A está destinado al diseño de la gran mesa para veinte personas, de dimensiones 7,00 m.x 1,40 m.. Tiene en sí misma un valor mucho más allá del puramente funcional, constituyendo un objeto fundamental en la configuración del espacio de esa sala. Está realizada en palisandro, recubierto por un único cristal de 10 mm. de espesor, soportado todo por una estructura metálica en alpaca cromada, con barras de vidrio de 25 mm. de espesor, en sentido transversal. Este enorme espejo de 7 m. de longitud estaba concebido, también, para producir reflejos, duplicidades de imágenes, etc....Todo en un ambiente arquitectónico elaborado y único.

El apartado B era destinado a la mesa- escritorio del despacho del secretario federal, diseñada con materiales idénticos a la anterior, madera y metal y, también, formando parte de un ambiente arquitectónico elaborado y único. En esta mesa, Terragni llama la atención sobre el gran disco de vidrio de 20 mm. de espesor apoyado en dos elementos de alpaca cromada, en forma de rejilla reticulada.

A lo que Terragni describía como armonía entre arquitectura, muebles y objetos, contribuían de manera muy especial la silla *Lariana* y el sillón *Benita*. Ambos formaban parte, al igual que las demás piezas del mobiliario, de ambientes únicos y

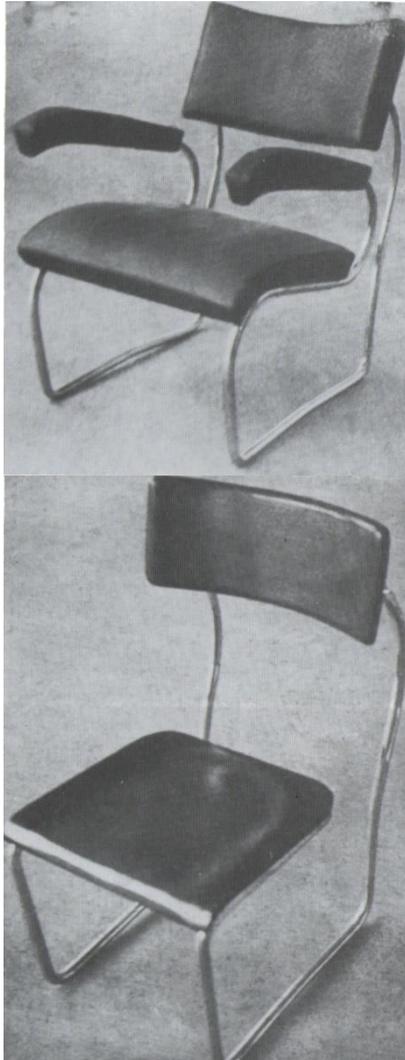


Casa del Fascio de Como. *La sala del Direttorio della Casa*. Quadrante 1936, 19.



Casa del Fascio de Como. *Studio del Feredale*. Quadrante 1936, 29.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Casa del Fascio de Como. Sillón *Benita* y silla *Lariana*. *Quadrante* 1936, 30.

elaborados, caso del sillón *Benita*, usado en la sala de reuniones y el despacho del secretario federal, o en ambiente más neutros e indefinidos, caso de la silla *Lariana*. Ambos estaban realizados para su producción en serie, en tubular de acero, con respaldo y asiento tapizado, en el caso del sillón y con asiento tapizado o en madera, y respaldo en madera, en el caso de la silla.

Resulta complejo, en la Casa del Fascio, diseccionar, en los interiores, que componentes tienen un carácter puramente decorativo y cuáles no. Los interiores, al igual que todo el conjunto, fueron una fuente de experimentación constante por parte de Terragni, en los cuales, las decoraciones debían estar perfectamente integradas en el conjunto arquitectónico como algo indivisible y único. Pero, además, debían cumplir un papel didáctico y propagandístico de las proclamas fascistas. La intervención de Terragni es clara, ocupándose personalmente de la definición de la pieza más emblemática, el sagrario de los mártires. En el carácter abstracto pero con fuertes cargas figurativas y simbólicas de las decoraciones interiores, difícilmente pueden esconder la aportación de Terragni. Las decoraciones interiores fueron encomendadas a Mario Radice, encargándose a Marcello Nizzoli el proyecto de la fachada principal.

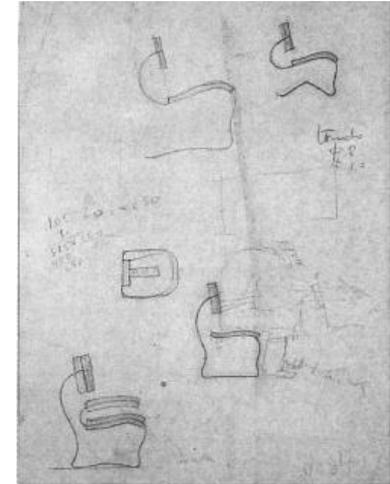
Mario Radice, en su artículo en *Quadrante*<sup>65</sup> afirma el carácter permanente de las decoraciones, realizadas con materiales inalterables, es decir, perfectamente integradas en los espacios arquitectónicos y, por tanto, diseñadas exclusivamente

(65) Mario Radice. *Le decorazioni*. En *Quadrante*, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 33. Edición utilizada en esta tesis: V reimpresión, 2004.

para ellos, estableciendo como las principales, las correspondientes al *salone delle adunate* y la del *salone del Direttorio*. Es un artículo descriptivo de los elementos decorativos y simbólicos, que no revela el contenido del método proyectual seguido.

El Proyecto de Terragni para una Casa del Fascio en Como, es la primera formulación de una versión moderna de uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura fascista italiana. No nació como un prototipo que, por otra parte, nunca podría haberlo sido, por su ausencia de *ornamento*, puesto que Terragni asignó el papel educativo y propagandístico, a la modernidad de su proyecto.

*La casa de vetro, la casa de marmo, l'edificio astratto, l'edificio simbolico: tutti questi concetti sono presenti nella Casa del Fascio di Terragni, il capolavoro del Razionalismo italiano*<sup>66</sup>



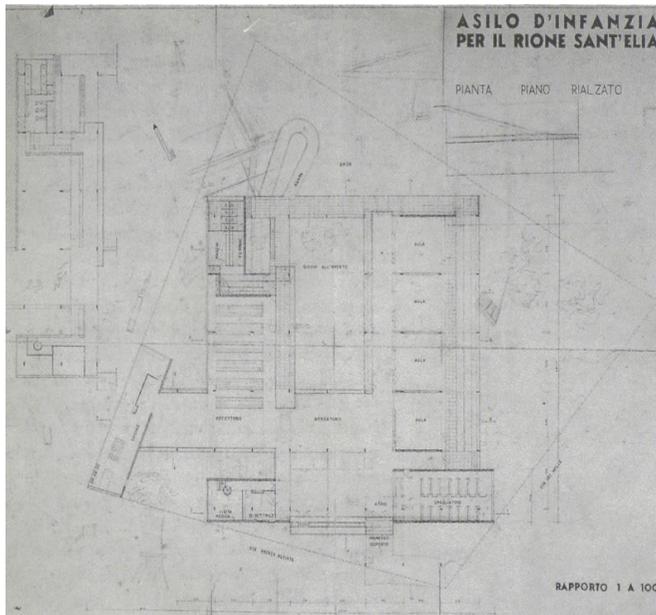
Giuseppe Terragni. Estudios para el sillón *Benita* y la silla *Lariana*. Catálogo 1996,407.

(66) Thomas L. Schumacher. *La Casa del Fascio de Como di Giuseppe Terragni*. En *L'immagine della ragione. La Casa del Fascio di Giuseppe Terragni 1932/1936*. NODO Libri. Como. 1989.

### 4.3. PARVULARIO SANT' ELIA. ESCUELA ABIERTA.

Este apartado se referirá a la “última versión final” del proyecto del Parvulario presentado para su aprobación en el ayuntamiento de Como el 10 de Marzo de 1936 y a la planta de la versión definitiva construida. En modo alguno, podrá obviarse la evolución del proyecto, reflejada fundamentalmente en tres versiones (cuatro si tenemos en cuenta el primer borrador), dada la importante labor creativa desplegada por su autor con el objetivo fundamental de ajustarse a un presupuesto disponible. Y debe hacerse esta labor puesto que en este proyecto presentado para su aprobación, existen elementos que finalmente no serán construidos por distintas razones pero que, sin duda, tienen una importancia capital en el diseño del edificio. Esto es así porque el propio Terragni, consciente de esta importancia, grafía estos elementos aún justificando su no construcción o dejándola para una segunda fase. Estos elementos son: la zona de cocinas ubicadas en el lado oeste del solar, la rampa trasera y la cubierta del acceso, cuyo vuelo sobresalía en parte del límite del solar y, además la proyección de su punto extremo derecho coincidía exactamente con la esquina inferior del solar.

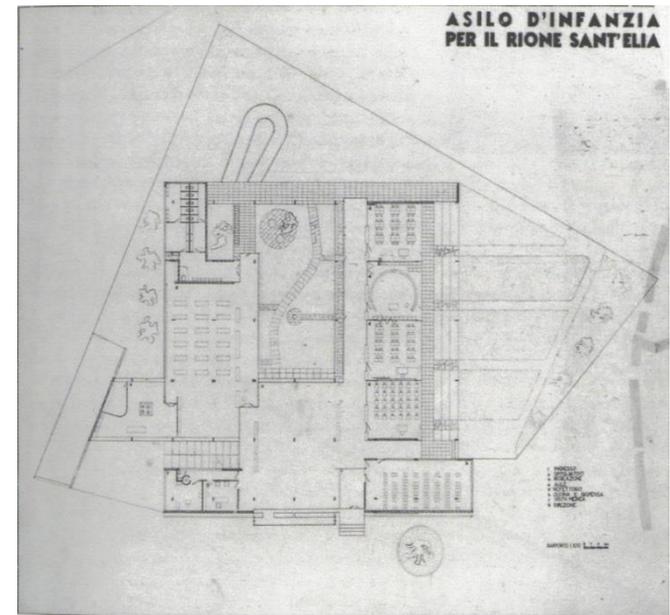
Se entrará en profundidad en la evolución del proyecto, en el apartado correspondiente a las cuestiones estructurales, por razones obvias. Estas evoluciones estructurales condicionan fuertemente el resultado final aunque en modo alguno, lo cual resulta realmente sorprendente, modifican o alteran las cuestiones



Parvulario Sant' Elia, Como. Versión presentada al ayuntamiento el 10 de marzo de 1936. Ciucci, 1997, 456.

tipológicas y de programa funcional ya establecidas casi en su totalidad en el primer borrador no fechado del proyecto.

Es importante resaltar también que las reelaboraciones propias de los planos del Parvulario tenderán a la esquematicidad más absoluta buscando génesis proyectuales y no cuestiones relacionadas con el tipo o cuestiones distributivas aunque evidentemente, para este trabajo, sean tenidas muy en cuenta por conocidas de antemano.



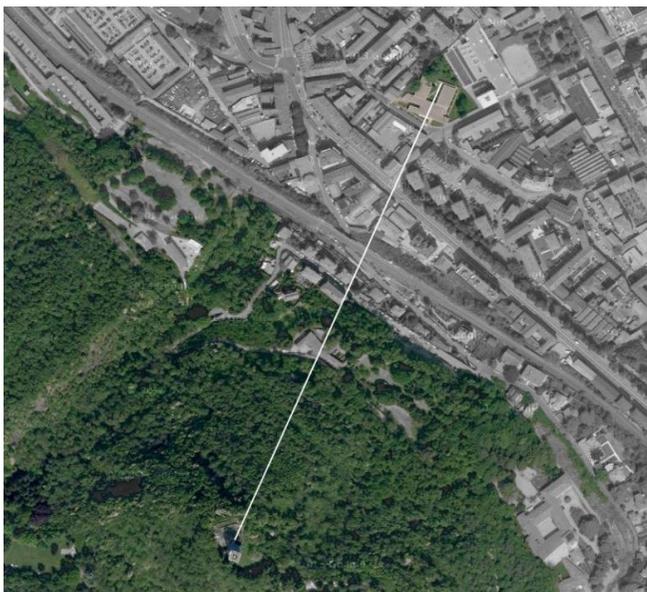
Parvulario Sant' Elia, Como. Planta de la versión construida. Ciucci, 1997, 457.

**(1) Inicio.**

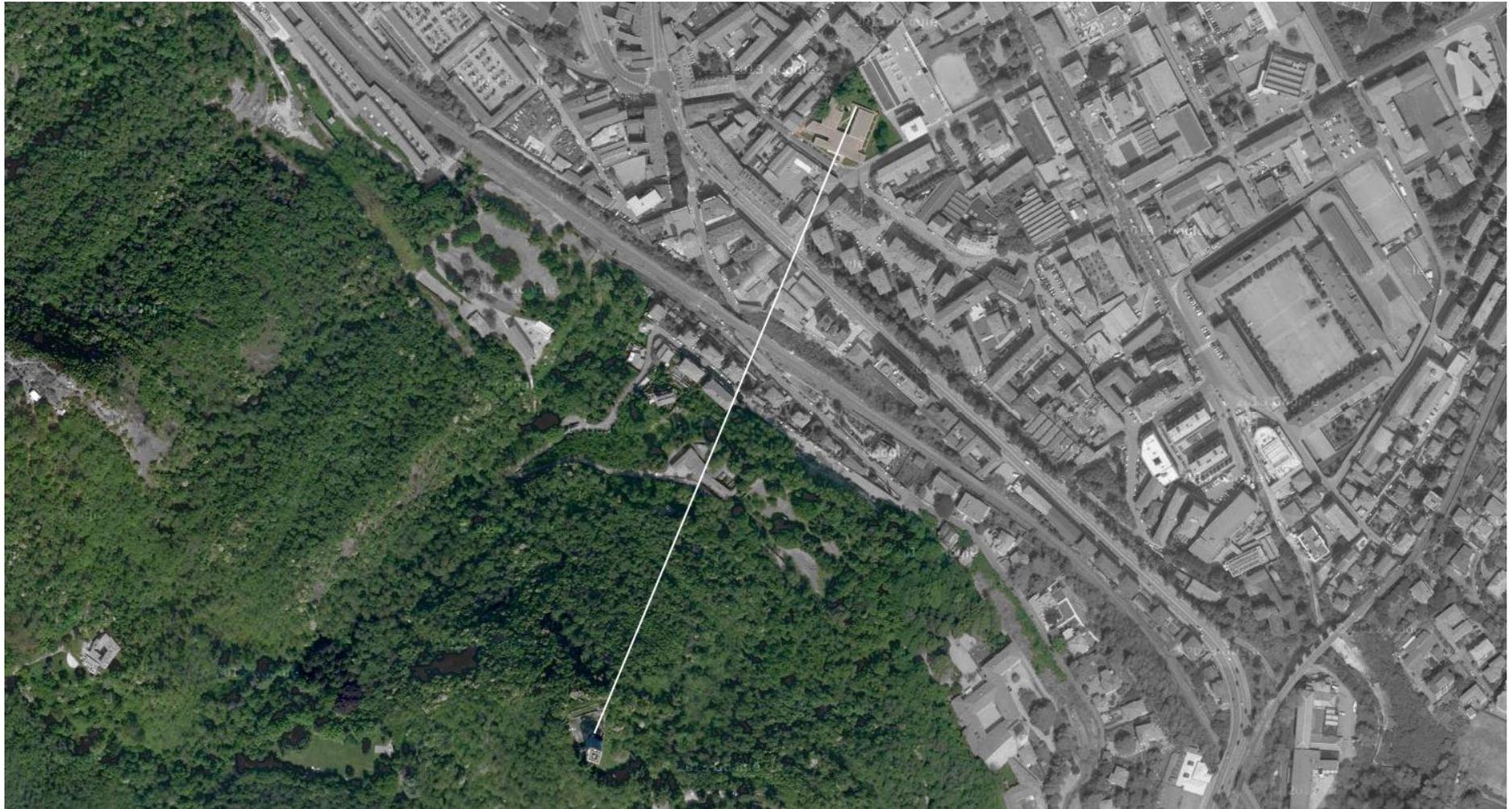
No dejó Terragni ninguna anotación que explicase adecuadamente el porqué su edificio se posiciona girado con respecto al solar, en el cruce la vía Andrea Alciato y la vía dei Mille, pero parece evidente que buscaba el telón de fondo de la colina, usando casi como punto de fuga de las dos alas grandes del edificio, la torre Baradello, posicionada en lo más alto de la misma. El edificio se orienta hacia la torre fijando su fachada principal en la intersección de esta con los límites del solar a las dos vías. Nada más parece existir en esa implantación más allá de la relación de la edificación con la colina, desde la cual existen unas vistas magníficas de la ciudad. En esta colina, numerosos descubrimientos arqueológicos, atestiguan su ocupación incluso en época preromana siendo, por tanto, uno de los primeros enclaves habitados de la actual ciudad de Como. Hacer dialogar la antigüedad con el nuevo orden producto de la retórica fascista, contraponerlos, parece el objetivo fundamental de esa singular implantación.

No parece descabellada esta hipótesis sobre todo, si tenemos en cuenta, que en la Casa del Fascio se encontró con otro telón de fondo, Brunate, de similares características.

El diálogo entre el Parvulario y las construcciones locales adyacentes es nulo, buscando más la contraposición que el diálogo. Su verdadero objetivo reside en la torre. De ahí la posición de la fachada principal, enfrentada a la colina y no sobre las alineaciones de las dos vías que delimitan el solar. El edificio genera su propio



Vista aérea con el Parvulario y la torre Baradello. Fotomontaje del autor.



Ampliación vista aérea con el Parvulario y la torre Baradello. Fotomontaje del autor.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Parvulario Sant' Elia, Como. Vista del patio interior, frente de aulas. Catálogo, 1996, 129.



Parvulario Sant' Elia, Como. Estado actual patio.

orden dentro del solar, obviando la ordenación urbanística de sus dos límites a viales públicos. Por tanto, no es solo la orientación sureste de las aulas el único motivo por el cual se implanta así. Esa orientación parece adecuada, pero no suficiente para realizar el ejercicio de giro de la edificación.

Sumando argumentaciones que permitan explicar una implantación tan sugestiva en relación con la trama urbana preexistente y con las arquitecturas colindantes, podríamos aducir que el Parvulario fue pensado por Terragni como el prototipo de las futuras escuelas fascistas. Un prototipo a tener en cuenta en diversas implantaciones, aunque esta idea no parece provenir del propio Terragni <sup>67</sup>, que podría haberla tenido en mente a la hora de proyectar la edificación y también el mobiliario. Esta idea del prototipo, independiente de su situación urbana, también está relacionada con la adopción de principios tales como la perfección, el orden, la higiene y la salubridad, en contraposición al entorno colindante, dominado por la vivienda típica de barrio, principios muy propios de la arquitectura del régimen. Este prototipo es un objeto bello, perfecto, que no tiene en cuenta, al menos aparentemente, ninguna cuestión compositiva que pueda surgir del lugar en donde se va a implantar. Refleja, de forma acentuada, la primacía de la nueva arquitectura y también su concepción, de forma previa.

(67) *La idea del parvulario como "prototipo" fue desarrollada por Bardi, por aquel entonces redactor de la revista Il Vetro, quien en Junio de 1939 sugirió a Terragni que enviara a Bottai, ministro de educación nacional, las fotos del parvulario.....*

Es importante tener en cuenta que Terragni se enfrenta durante el proceso creativo del Parvulario a un número importante de proyectos y obras que requieren de él toda su atención. De 1934 a 1936-1937, fechas entre las cuales se puede acotar el proyecto y la obra del Parvulario, Terragni está ejecutando las obras de la Casa del Fascio, el proyecto de concurso para el plano regulador de Como. En Milán, la casa Ghiringhelli, Toninello, Rustici, Lavezzari y Rustici- Comolli. Los proyectos del primer proceso de selección (proyectos A y B) y del segundo, del concurso para el Palacio del Lictorio en Roma. Los proyectos para la nueva sede de la Academia de Brera en Milán y la casa Pedraglio en Como, entre otros. Es por ello, que las distintas versiones del Parvulario, desde una sin fechar, probablemente anterior a septiembre de 1934, hasta la presentada en el ayuntamiento de Como, el 10 de Marzo de 1936, mantienen claramente tres cuestiones importantes: la singularidad en el giro de la construcción, el esquema en U y el esquema de la cuadrícula estructural, aunque bien es cierto que esta cuestión del proyecto de la estructura, va matizándose a lo largo de las distintas propuesta del proyecto.

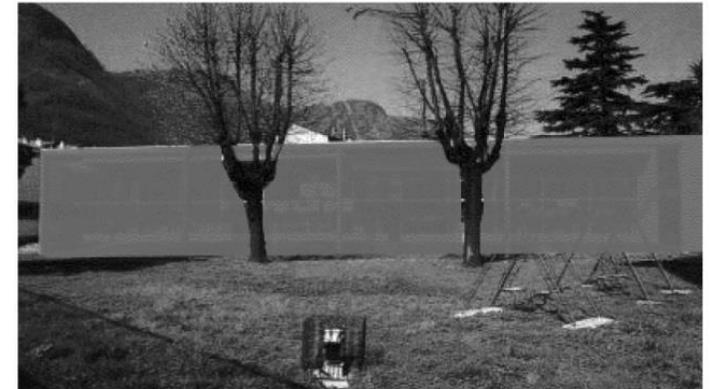
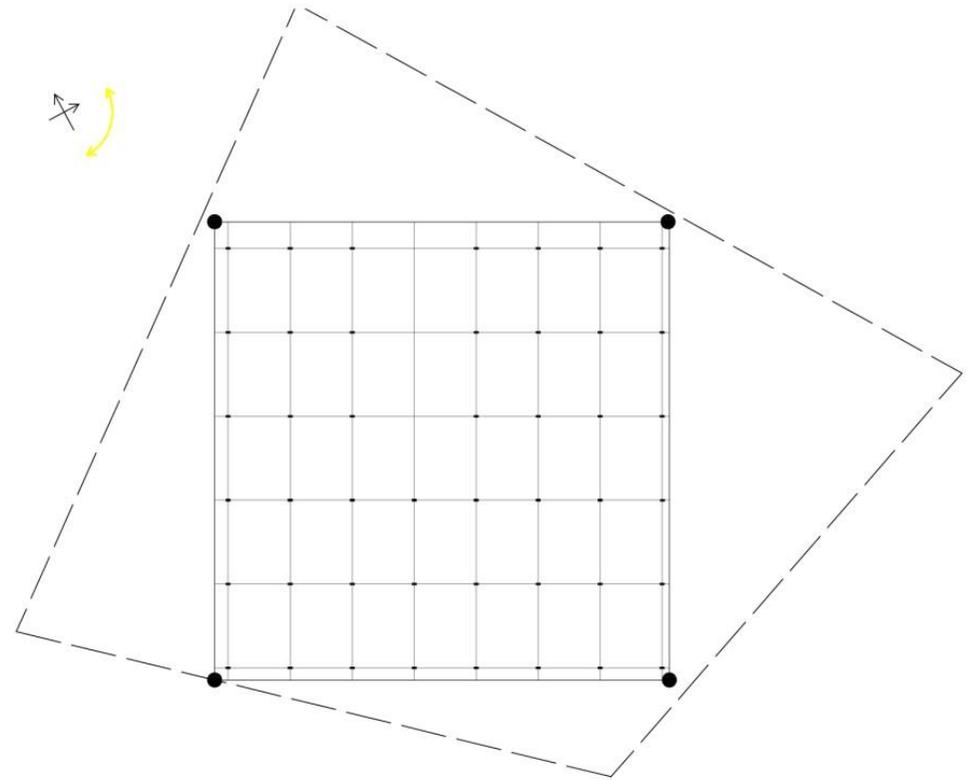
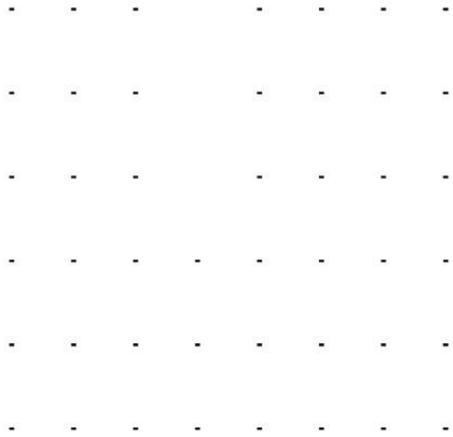
El esquema en U que caracteriza el proyecto ( proveniente de un modelo tipológico bastante convencional) parece surgir del estudio de la normativa ministerial de centros escolares ya manejada ampliamente por Terragni en proyectos anteriores como (1932) Proyecto de un nuevo parvulario a construir en Como para 200 niños, (1932) el Proyecto del concurso para una escuela elemental en el barrio Malpensata-Magdalena de Lecco y (1934) el Proyecto para el concurso de edificios escolares en Busto Arsizio. En estos proyectos, sobre todo en el parvulario para 200 niños y en

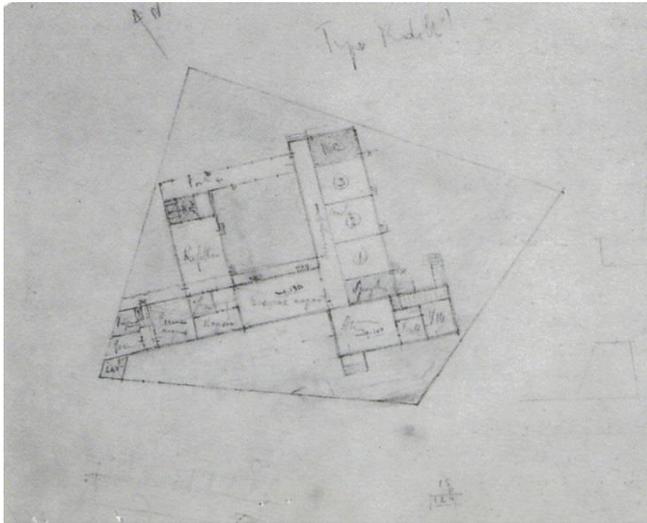
## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

Busto Arsizio, se observan elementos proyectuales que serán desarrollados en el Parvulario posteriormente, de una forma mucho más completa. Nos encontramos por ejemplo, en el parvulario para 200 niños, con temas como la cubierta-solarium a la cual se accede mediante una rampa curva o la galería acristalada del vestíbulo como paso previo al exterior. En Busto Arsizio nos encontramos con los acristalamientos iniciados con una banda de pavés que en el Parvulario se pensaron para la protección de los niños.

El esquema de la cuadrícula estructural aparece claramente, por vez primera en la segunda versión del Parvulario (5 de Agosto de 1935) y es una depuración del sistema estructural representado en la versión de 17 de septiembre de 1934, en la cual solo se hacía visible un sistema porticado enfrente del comedor. La retícula estructural definitiva (5,71x 7,71) es insertada por Terragni a principios de 1936.

PARVULARIO SANT'ELIA. ESCUELA ABIERTA





Parvulario Sant' Elia, Como. Croquis de planta, sin fechar. Ciucci, 1997, 453.

## (2) Función.

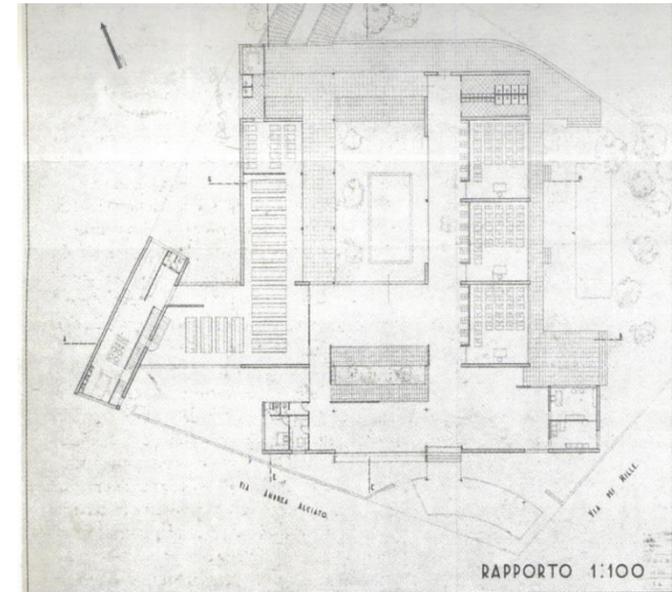
La primera descripción de funciones, esquema tipológico, espacial y geométrico que se conserva corresponde a un plano sin fechar y, probablemente posterior a septiembre 1934. En él se observan cuestiones tipológicas y organizativas que van a permanecer a lo largo de las distintas versiones del proyecto. Presentan ya una organización funcional y distributiva muy precisa, cuyas líneas generales serán las que finalmente sean construidas. Es el primer borrador pero, parece contener ya el proyecto, al menos, en la mente del arquitecto.

Aparece ya la orientación del edificio hacia la torre Baradello, independientemente de la orientación sureste de las aulas e independiente también, de la trama urbana y por tanto de la edificación colindante, excepto en el adosamiento de la pieza de servicio al límite izquierdo del solar, coincidente en parte con la medianera del edificio existente. Los límites del solar están reflejados de la misma manera, sin significar en modo alguno aquellos colindantes con viales. Está presente, también la adopción de la tipología en U invertida con la existencia del patio central delimitado por el ala del comedor y de las aulas, teniendo claro ya la caracterización de cada patio para distintas funciones (huerto, arenero, zona de crecimiento de árboles, pradera, etc...) al menos en su posición. En el acceso principal, la escalera de subida a la cota del mismo está perfectamente alineada con el eje del corredor que da acceso, en el ala de las aulas, a las tres numeradas. Esta cuestión se mantiene en todas las siguientes versiones del proyecto sin ningún tipo de variación.

De igual manera, la posición del comedor permanece invariable aunque, aquí sí, es sometido a distintas variaciones en tamaño y geometría según las distintas evoluciones del proyecto.

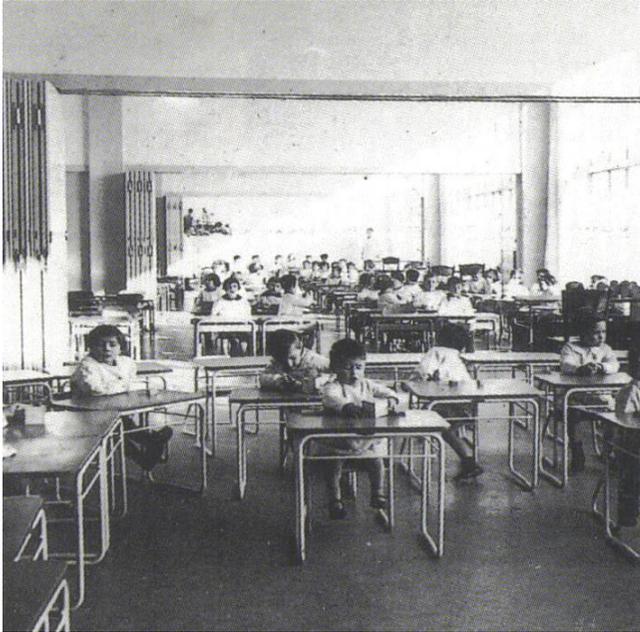
Mención aparte merece la zona de cocinas ubicadas en el lado oeste del solar. Es la única zona del proyecto que se ajusta a los límites exactos del mismo, quizás como respuesta a la construcción vecina, también adosada en ese lado. Con distintas variaciones pero siempre apareciendo, incluso en la versión presentada al ayuntamiento el 10 de Marzo de 1936, se decide su no construcción dejándola para una segunda fase. Así constaba en el proyecto presentado donde aparece dibujada. Esto obliga a modificar la zona del comedor para albergar una nueva cocina modificando su geometría y su acceso.

Es importante en la evolución tipológica del proyecto, observar como a medida que avanza su concepción, los espacios más próximos a los límites del solar van cobrando fuerza para no perder el cuadrado generador de la planta. La zona de cocinas ubicadas en el lado oeste del solar, junto con la conexión al comedor, parece servir de elemento que fija el giro de la planta. Estas cuatro piezas destinadas, de derecha a izquierda, a vestuarios, despacho de dirección más visitas médicas, cocina más despensa y aseos, es decir, piezas básicas para el funcionamiento del centro, ubicadas en los límites de la edificación, en contacto con los límites del solar, son las que conservan en mayor medida los esquemas de muros de carga de la primera versión. Es decir, son las esquinas “sólidas” del edificio, en contraposición a la



Parvulario Sant' Elia, Como. Planta de la versión con tres aulas, 17 de septiembre de 1934. Ciucci, 1997, 454.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

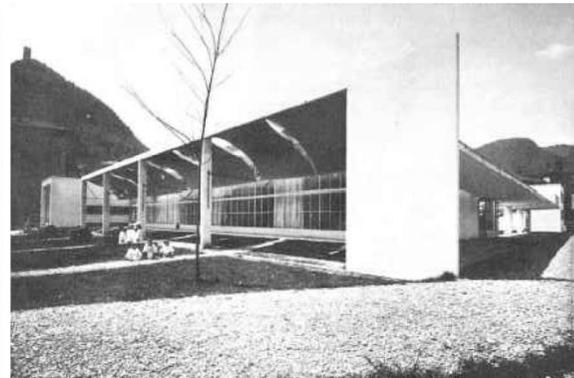
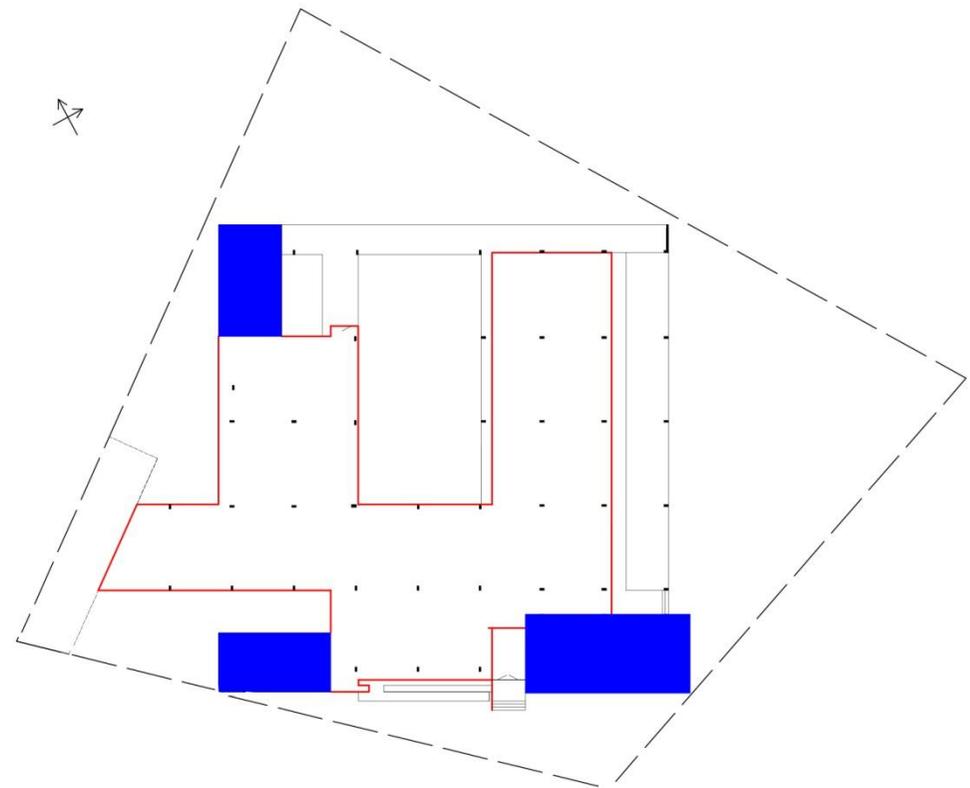
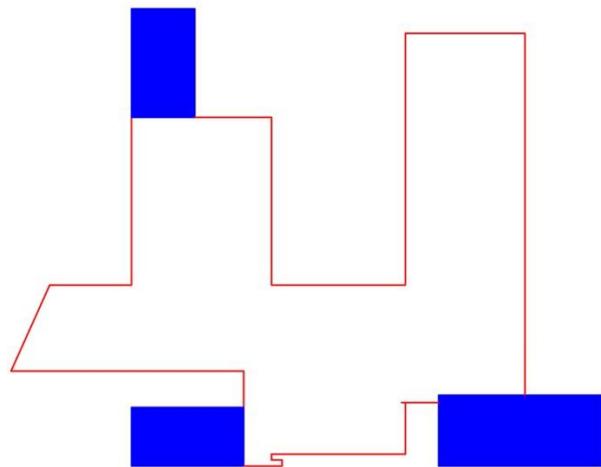


Parvulario Sant' Elia, Como. Vista de un aula desde el pasillo. Ciucci, 1997, 464.

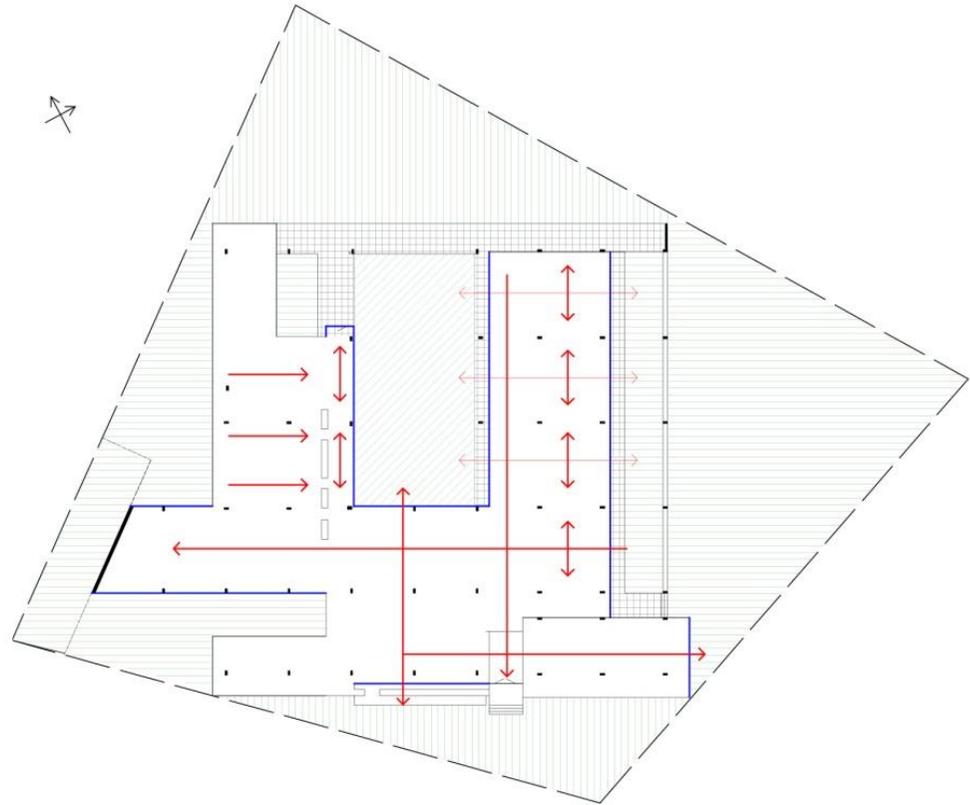
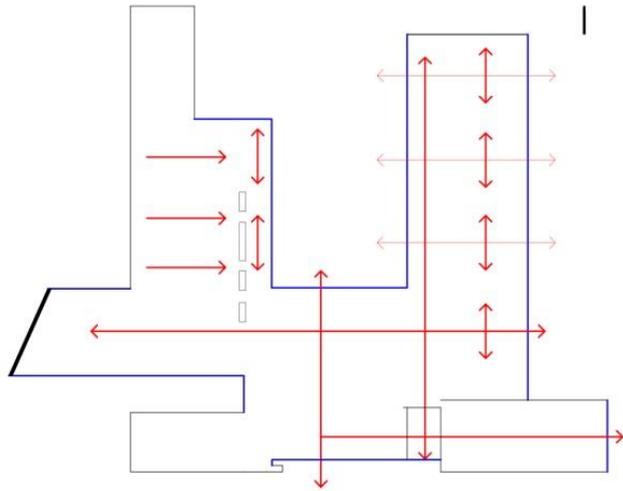
transparencia casi total del resto. Esta cuestión se mantiene incluso en el plano de la versión construida donde la traza de la zona de cocinas ubicadas en el lado oeste del solar, no construida, se mantiene mediante un bordillo, con cambio de pavimento, indicando la zona de acceso de vehículos para carga y descarga.

Existe cierta coincidencia entre este planteamiento de “esquinas macizas” y algunas de las plantas de la Casa del Fascio (baja y primera), las del anteproyecto aprobado por el ayuntamiento de Como, aunque se entiende el método utilizado en el Parvulario como un refinamiento posterior para fijar de forma contundente y sin ambages el giro de la planta con respecto al solar y así, en cierta forma reafirmar como única dicha implantación

PARVULARIO SANT'ELIA. ESCUELA ABIERTA



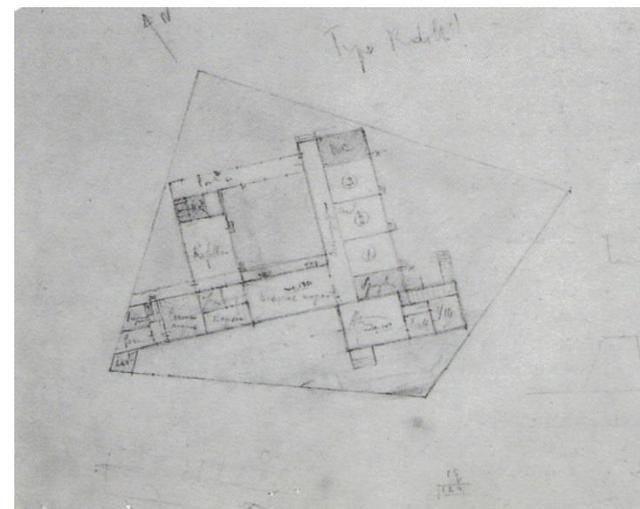
# PARVULARIO SANT'ELIA. ESCUELA ABIERTA



### (3) Estructura.

Este apartado se inicia partiendo del que es considerado como el primer estudio, croquis, boceto, etc. no fechado, existente en el Archivo Terragni. Otras propuestas fueron elaboradas sin duda antes de la concepción de esta y, sobre todo antes de la presentación de la considerada primera propuesta completa fechada el 17 de septiembre de 1934. Pero puesto que no es hasta el mes de abril de 1934 cuando la Congregación de la Caridad, promotora del edificio, decide la adquisición del solar definitivo donde se ubicara el futuro parvulario, entendemos que las diferentes propuestas no fechadas y no ubicadas se corresponden a probables ideas aplicables en el futuro al proyecto.

No parece clara desde un principio, como sí otras cuestiones, la elección del sistema estructural. O mejor dicho, es probablemente el asunto que más reelaboraciones tuvo durante todo el proceso creativo del Parvulario. Se insiste, en que no se debe olvidar el concepto prototípico que Terragni otorga a su edificio y por ello, la cuidadosa y elaborada elección del sistema estructural, pero en definitiva, no mayor ni menor que la de otros componentes de la edificación. Tampoco se deben olvidar los proyectos y obras en los que se encuentra trabajando a la vez y que, afectan sin duda, a la concepción del propio edificio. Desgraciadamente, la información fragmentaria de la que se dispone, impide investigar a fondo el paso, por ejemplo, del apenas esbozado sistema estructural del primer croquis no fechado del edificio a la elegante versión de muros de carga y pilares de la siguiente versión de 17 de



Parvulario Sant' Elia, Como. Croquis de planta, sin fechar. Ciucci, 1997, 453.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

septiembre de 1934, presentada por Terragni el 4 de octubre a la Congregación de la Caridad.

En este primer croquis ya observamos gran parte de cuestiones que se mantendrán hasta la construcción del edificio pero su sistema estructural no aparece de forma clara. Podemos adivinar la terraza porticada al norte, formada por dos líneas de pilares circulares. De igual manera y, conociendo eso sí, la versión del 17 de septiembre, intuimos que la división entre las tres aulas numeradas se realiza mediante muros lineales, sin comunicación entre ellas. El vestíbulo rectangular de entrada configura sus lados con el sistema hueco-macizo para albergar huecos en sus cuatro lados. A su derecha se percibe, de forma incompleta, lo que podría ser un sistema estructural porticado como residuo de alguna pieza eliminada.

Vinculado al vestíbulo y en la posición que aparecerá en las distintas versiones el vestuario, se encuentra un espacio de idéntica dimensión al anterior pero compartimentado en cuatro partes interiores, sin contenido funcional conocido, y una quinta parte que bien podría ser una pequeña pieza exterior cubierta. Distinguimos claramente un pilar central en este espacio rodeado del mismo sistema murario del vestíbulo.

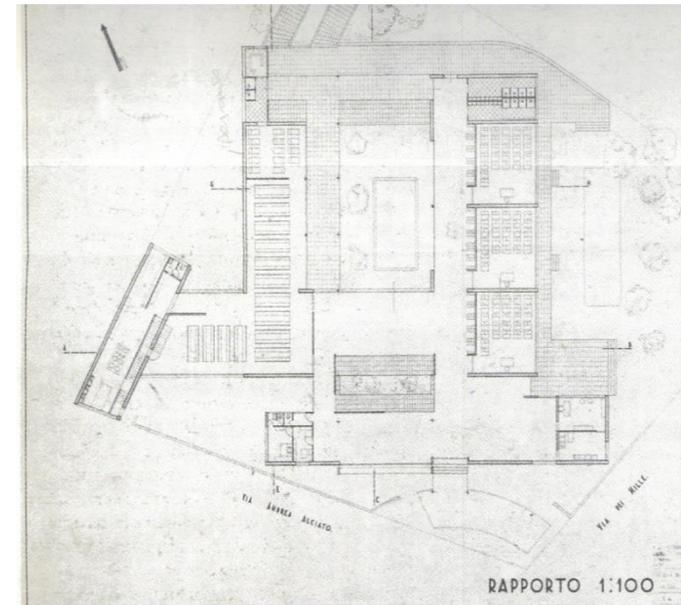
El comedor se posiciona en el ala oeste, enfrentado al ala de aulas y de ahí no se moverá hasta su definitiva construcción. Lo remata hacia el norte una pieza húmeda (baños o duchas) previa a la terraza porticada. Más difícil resulta interpretar el sistema estructural de la zona de cocina con sus servicios anexos. Es la única zona

posicionada en uno de los límites del solar y adosada a la construcción vecina. Se intuyen muros de carga aunque no puede descartarse la existencia de algún pórtico central.

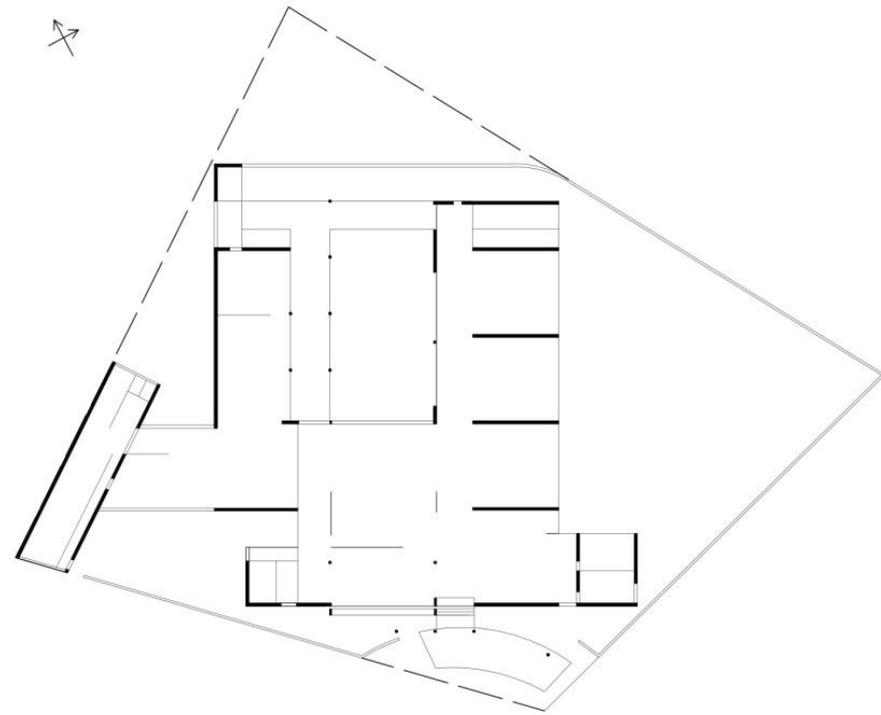
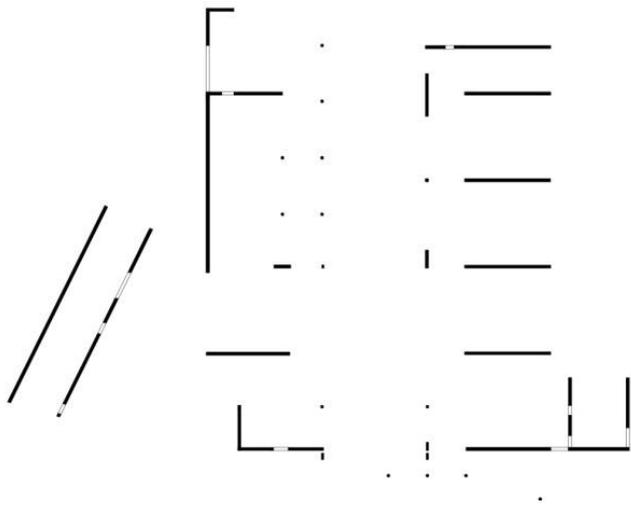
La propuesta esbozada resuelve claramente el programa funcional exigido tanto interiormente como en el exterior, en parte por el uso de la tipología en U, diferenciando y graduando los distintos patios para sus distintos usos futuros, pero no refleja la resolución completa de un esquema estructural.

Donde sí nos encontramos con un esquema estructural completo, aunque no definitivo, por primera vez, es en la propuesta 17 de septiembre de 1934 mencionada anteriormente. Se trata de una estructura realizada mediante muros de carga. Solo nos encontramos pilares en el patio de invierno, justo enfrente del comedor, como paso previo al patio central descubierto. Este sistema estructural parece una evolución lógica del “intuido” en el primer borrador, dada la concepción en alas ortogonales y con continuidad lineal de todas las piezas contenidas en ellas aunque en esta primera versión completa, dada la evolución tipológica y el refinamiento en la elaboración de la planta completa, podría haber sugerido un sistema estructural un poco más alejado de la presencia continua de muros de carga.

Dado que la altura total del edificio en esta propuesta era de 5,60 m., con una altura libre interna de 5,00 m., los muros no presentan grandes espesores, siendo continuos, sin ningún tipo de vano, únicamente en la separación de las tres aulas, en



Parvulario Sant' Elia, Como. Planta de la versión con tres aulas, 17 de septiembre de 1934. Ciucci, 1997, 454.

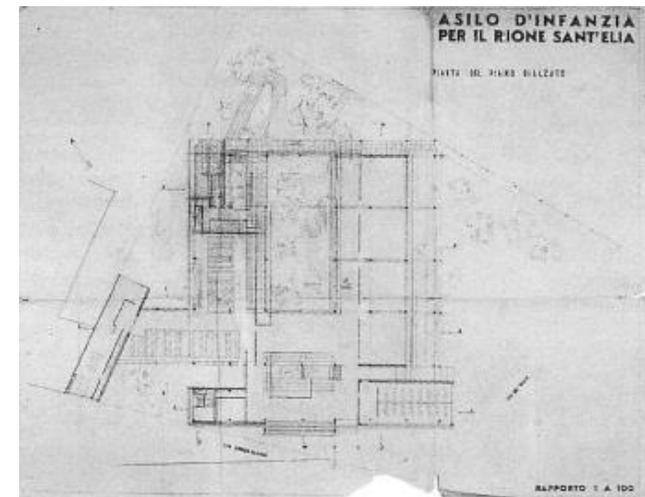


el cierre enfrentado al patio de invierno, en el comedor y, en el adosamiento de la pieza de cocina, en la medianera con el edificio existente.

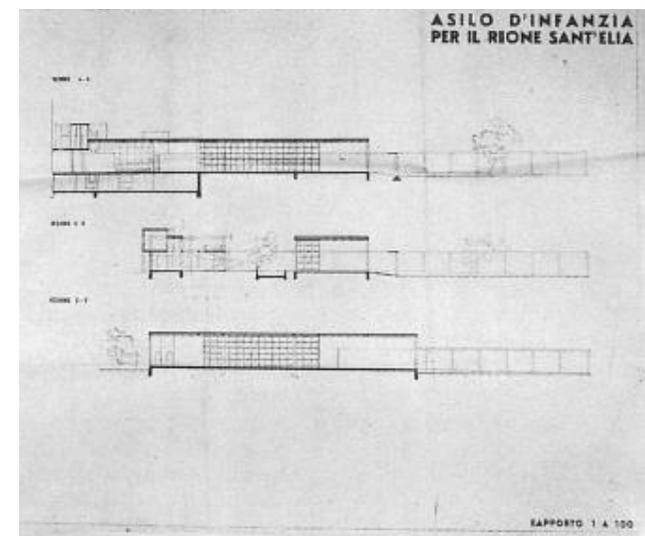
El proyecto sigue representando las tres aulas esbozadas en el primer borrador, configuradas con cuatro muros continuos de igual longitud y espesor. Un quinto muro sirve para configurar el núcleo de baños que remata esta ala.

Se ve clara referencia previa de este sistema estructural en el Proyecto B para el concurso de primer grado para el Palacio del Lictorio, en Roma también fechado en 1934 que comparte, también, una posición en el solar singular. Tanto en este, como en la Casa del Fascio y aquí en el Parvulario Sant' Elia, Terragni buscaba nuevos prototipos de edificios que significaran la arquitectura del nuevo régimen, del nuevo orden.

La considerada segunda versión del proyecto (tercera si tenemos en cuenta el primer borrador) es producto de las solicitudes del promotor en dos líneas claras: disminución de costos y aumento de la capacidad del parvulario. La primera, en principio incompatible con la segunda, fue soslayada dado que el ayuntamiento de la ciudad de Como pudo hacer frente a los gastos de la compra del terreno quedando por tanto la totalidad de la cantidad prevista por la Congregación para la construcción del edificio. La segunda consistía en la incorporación de una cuarta aula y la construcción de un nuevo espacio destinado a vestuarios. Además, las dimensiones del solar han aumentado discretamente en su lado próximo a la edificación construida lo que implica el aumento completo del tamaño del edificio y además su



Parvulario Sant' Elia, Como. Planta de la versión fechada el 5 de agosto de 1935. Ciucci, 1997, 455.



Parvulario Sant' Elia, Como. Secciones de la versión fechada el 5 de agosto de 1935. Ciucci, 1997, 455.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

ubicación en el solar, rotando mejor su posición con respecto a la torre Baradello. Estas cuestiones son aprovechadas por Terragni para reestructurar completamente el edificio aunque manteniendo el esquema tipo del primer borrador. Ha transcurrido casi un año desde la anterior versión, esta está fechada el 5 de agosto de 1935, y un año en la vida intensa de un arquitecto como Terragni, es mucho. Aquí nos encontramos ya con una evolución importante hacia el concepto de planta libre y por tanto hacia un sistema estructural porticado, aunque no con una cuadrícula estructural (similar, por ejemplo, a la de la Casa del Fascio) en el sentido estricto de la palabra. Han desaparecido los muros de carga representados en la anterior versión manteniéndose exclusivamente en el cuerpo de cocina, adosado a la edificación colindante y en la creación del nuevo cuerpo próximo al acceso y destinado bajo petición del promotor a vestuarios. La nueva aula se incorpora a continuación de las otras tres, desapareciendo el núcleo de baños que remata esta ala. El sistema porticado presenta un interese igual en todos los pilares en la dirección X, distinto en la dirección Y. En sección, la altura total disminuye 0,60 m. y la interior 0,50 m..

Existe una intención clara de liberar totalmente todas las fachadas de la edificación del sistema estructural a excepción de la fachada corta de la L del comedor, quizás por la necesidad de la construcción del pequeño patio lineal en el acceso, cuyos lados largos, se corresponden en el ala opuesta con los dos muros de cierre de aulas y vestuarios. Esta solución se mantendrá hasta su construcción. Se mantiene en esta versión el patio de invierno aunque modificado en su tamaño y con

correcciones a lápiz sobre el original, lo cual nos indica una nueva reelaboración a posteriori. Este patio ya no aparece delimitado por los pilares de la estructura al desplazar uno de los pórticos, el interior hacia el espacio central del comedor.

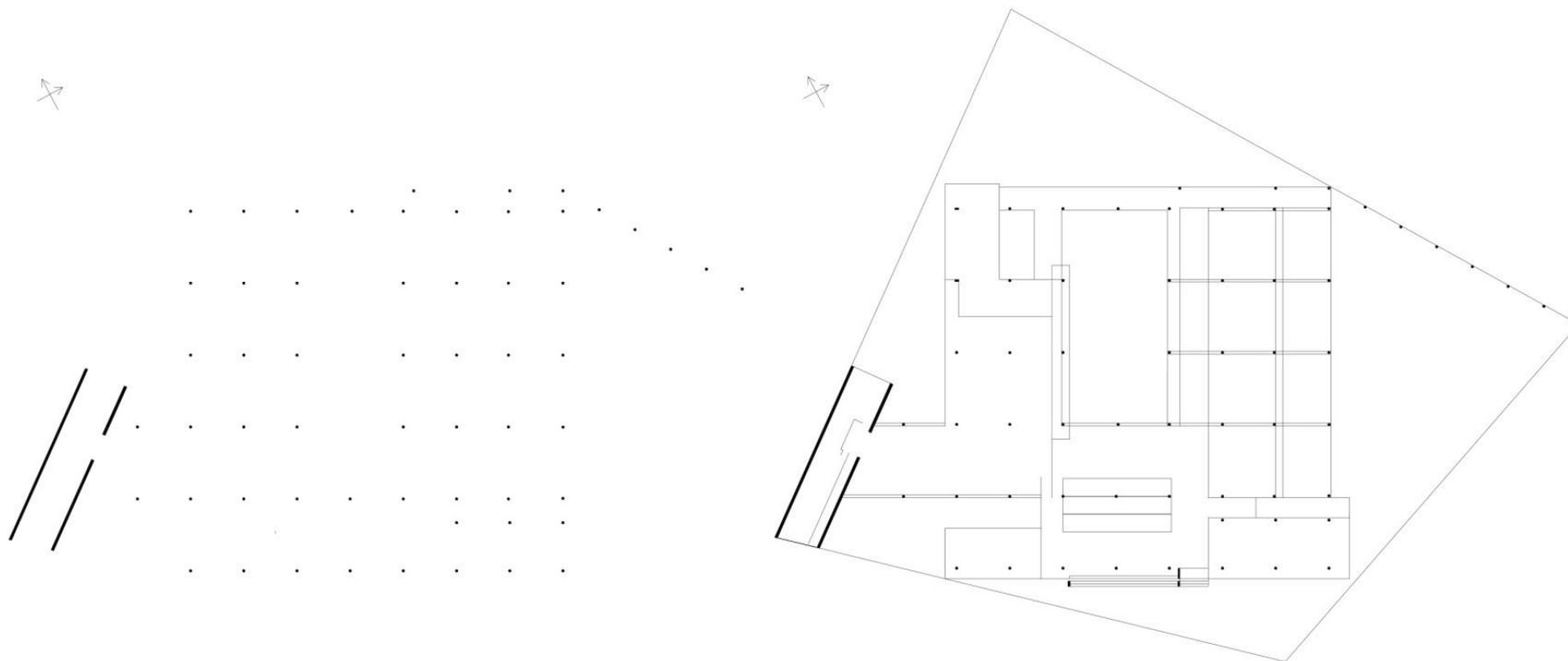
Aparece también un nuevo pórtico exento en el patio noreste, el mayor, prolongando la marquesina de remate de las aulas hasta unirla con este nuevo elemento estructural que tendrá una función espectacular en la versión construida. También modifica la estructura y la geometría de la marquesina de la entrada principal del edificio, haciendo coincidir el primer pilar con el eje del patio central.

En definitiva, Terragni da un giro radical con esta versión a la estructura del edificio, y con ello, a la totalidad del mismo pero manteniendo el esquema tipológico y organizativo sugerido, que no impuesto, por el promotor, el cuál aceptó de buen grado la reelaboración de prácticamente la totalidad del edificio. Puede pensarse que Terragni no pensó únicamente en la reelaboración del edificio. Probablemente tenía en mente gran parte de la propuesta definitiva y esta versión podría entenderse como una toma de contacto prudente con las aspiraciones y deseos del promotor que, no interfirió excesivamente en el desarrollo del proyecto.



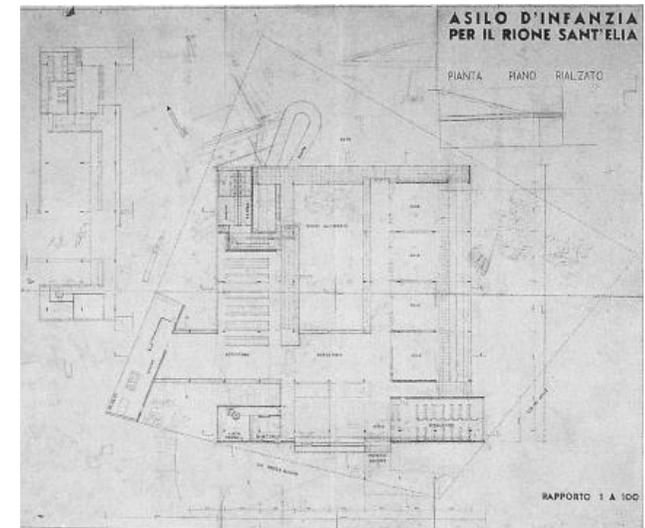
Parvulario Sant' Elia, Como. Fachada principal.  
Fotografía del autor.

PARVULARIO SANT'ELIA. ESCUELA ABIERTA. PROPUESTA 5 DE AGOSTO 1935

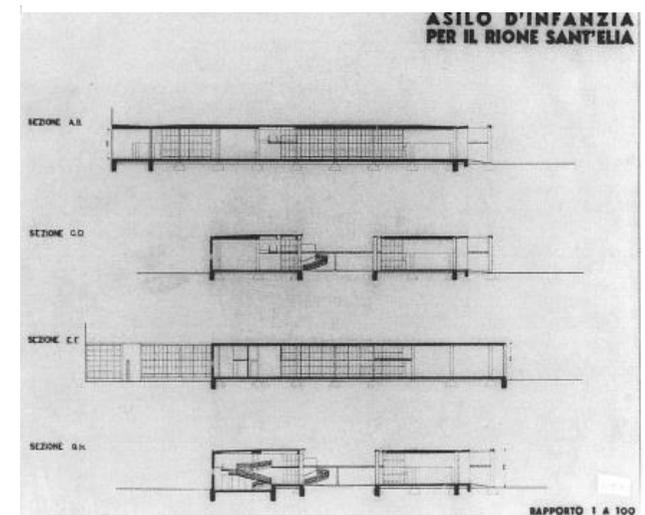


El 10 de marzo de 1936 es presentada al ayuntamiento de Como la que será la última versión antes de su construcción. Es una versión que incluye gran parte de las cuestiones sugeridas en la anterior, modifica otras con objeto de acotar aún más el espinoso asunto de los costes y, es en esta versión donde aparecen las grandes novedades en cuanto a cuestiones de funcionamiento interno. A nivel estructural, se producen nuevos e interesantes cambios que configuraran ya casi la versión definitiva. Terragni mantiene tres líneas estructurales con respecto a la versión precedente, modificando la posición de los pilares intermedios: en la fachada del patio de invierno, en la enfrentada de las aulas y en la fachada corta de la L del comedor. Modifica completamente la geometría y la estructura de la marquesina de acceso, haciéndola volar ligeramente sobre la vía Alciato y la sustenta sobre una nueva línea de pilares paralelos a la fachada principal e inserta la retícula estructural definitiva (5,71 m. x 7,71 m.). En sección, serán unificadas las alturas de las cubiertas suprimiendo la zona superior destinada a dormitorio y reduciendo la altura interior del edificio en 20 cm., consiguiendo una cota libre de 4,30 m. .

En esta propuesta Terragni enfatiza aún más la separación de la estructura de los cerramientos del edificio, podríamos decir que en todo el edificio, pero donde en realidad se produce de forma notable esta separación es en la fachada a la vía Alciato, en el muro del comedor y en la fachada de las cuatro aulas al patio mayor. Es difícil aventurar porque Terragni enfatiza aún más esta separación de estructura con respecto a los cierres de fachada pero, probablemente, en la fachada a la vía Alciato se produjo por la definición ya casi definitiva del acceso principal al edificio,

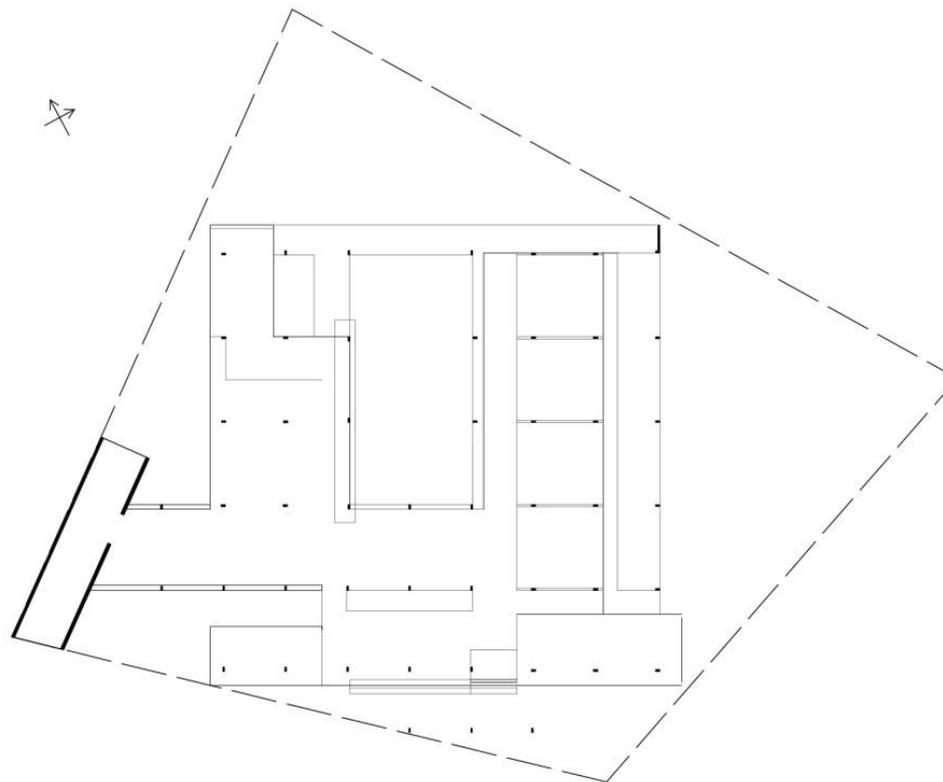
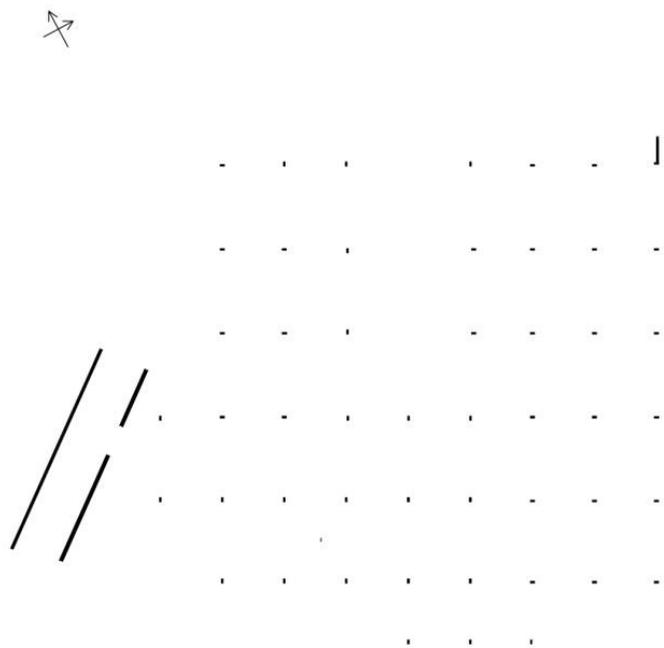


Parvulario Sant' Elia, Como. Planta de la versión fechada el 10 de marzo de 1936. Ciucci, 1997, 456.



Parvulario Sant' Elia, Como. Secciones de la versión fechada el 10 de marzo de 1936. Ciucci, 1997, 456.

PARVULARIO SANT'ELIA. ESCUELA ABIERTA. PLANO 10 DE MARZO DE 1936



con la solución estructural de la marquesina de protección, retranqueando el plano de fachada correspondiente únicamente en la longitud de la misma para ganar algo de espacio en el mirador para niños existente y mantener, también la separación de la estructura con respecto a este tramo de fachada ya contenida en la anterior versión. También aumenta la profundidad de la caja del atrio de ingreso apenas esbozada en la versión precedente y que sin duda, es debido a su conciencia de la necesidad de crear una pieza intermedia entre el exterior e interior para matizar el cambio de temperaturas. Esto será evidente en el plano de la versión construida donde aún aumenta considerablemente su profundidad haciendo evidente su necesidad.

Otro punto a nivel estructural donde Terragni concentró su atención es en la solución definitiva del plano acristalado del lado corto de la L del comedor. Aquí define con precisión el zócalo que alberga el ancho del pilar, completamente al exterior, haciendo pasar por su cara interna el acristalamiento.

Sigue trabajando en la formalización del patio de invierno, perfectamente definido ya en esta versión, demostrando la importancia que le dá. Lo configura con un rectángulo de vidrio totalmente liberado de estructura, enfatizando aún más la separación de los pilares del cierre al patio. También modifica la solución estructural de la pasarela de la fachada trasera. Elimina el doble pórtico que la sustentaba creando el gran machón de hormigón que la une conceptualmente, dando la vuelta,



Parvulario Sant' Elia, Como. Fachada principal. Fotografía del autor.



Parvulario Sant' Elia, Como. Cocina. Fotografía del autor.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



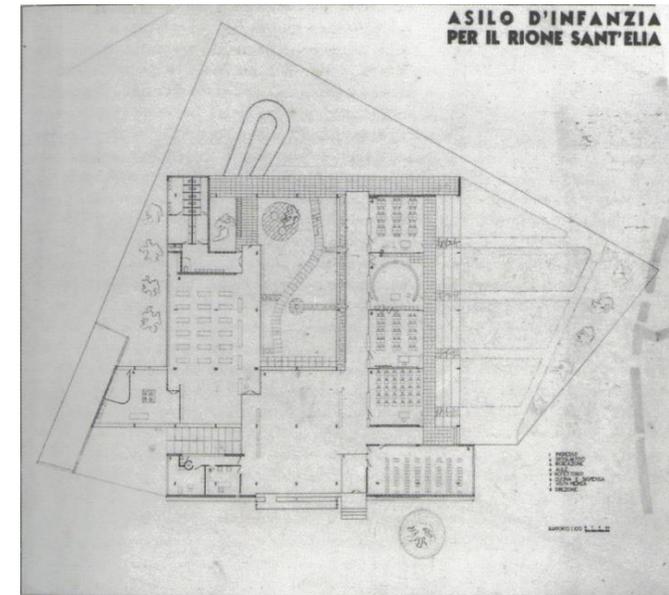
Parvulario Sant' Elia, Como. Muro de cierre estructura a patio.

girando hacia el pórtico que en el patio alberga los enormes toldos enrollables. Esta solución se mantendrá hasta la construcción final del edificio.

Esta propuesta, ya casi definitiva, presentada al ayuntamiento de Como el 10 de marzo de 1936, no solo es probablemente la que produce una mayor reducción de costos reales ( el sótano de la anterior solución, esbozado también en la segunda, desaparece totalmente) sino que además refleja la importancia que Terragni dio al conjunto de la edificación en su totalidad a pesar de que incluía un presupuesto que reflejaba que elementos de importancia relevante en el diseño quedarían relegadas a una segunda fase que el propio Terragni consideraba poco probable de verse realizada. Estos elementos, mencionados ya en el inicio de este capítulo son: la zona de cocinas ubicadas en el lado oeste del solar, la rampa curva trasera y la cubierta del acceso sin olvidar el patio de invierno que desaparece un su configuración original aunque conceptualmente sigue perfectamente presente en la solución construida puesto que los radiadores siguen en su posición original, adosados a la cristalera, que si desaparece. Estos radiadores dividen claramente el espacio de alimentación de aquel destinado al paso, indicando de este modo la línea donde se encontraba la cristalera si hubiese sido ejecutada. Y en este punto es, donde a mi juicio, debemos enlazar con la planta de la versión construida según un plano que no hemos podido datar exactamente pero que, de forma evidente, debió realizarse entre principios del verano y mediados de otoño de 1937. Si exceptuamos los elementos eliminados, las modificaciones estructurales se reducen a un grafiado más exacto de los pilares y sus dimensiones, a la configuración definitiva del acceso

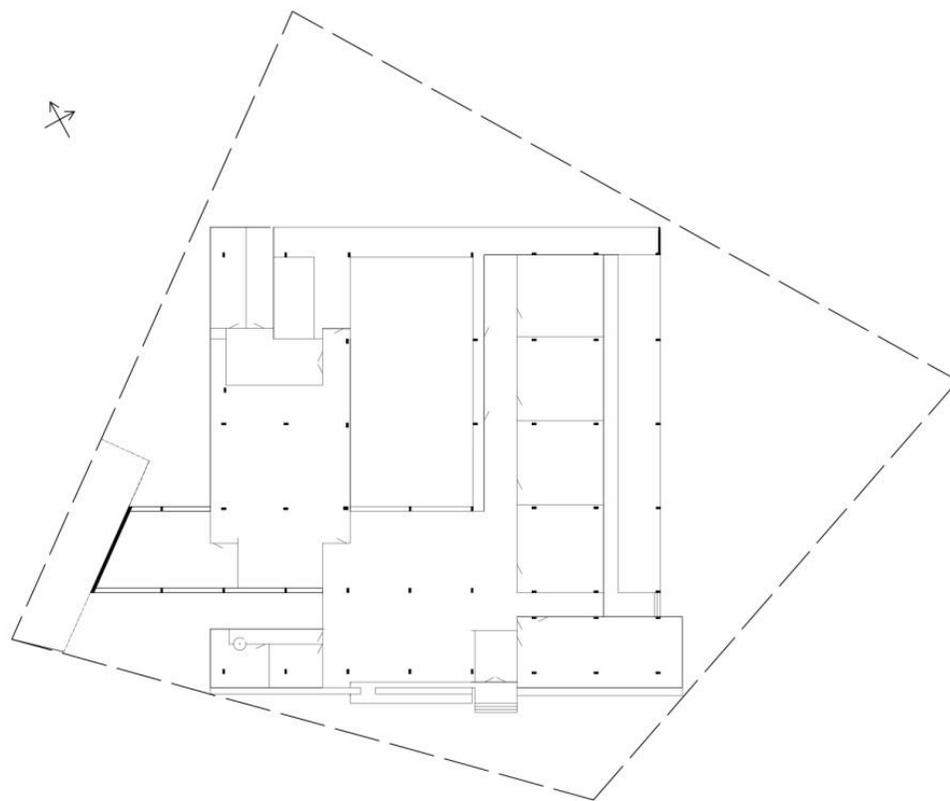
principal como pequeño mirador con barandillas a la altura de un niño, con la solución de marquesina parcialmente descubierta, como rasgadura en horizontal entre ella y la protección de la cubierta, provocada por el retranqueo de todo el acristalamiento y con dos alturas distintas (más baja en las escaleras de ingreso). Es interesante comprobar la evolución del atrio de entrada y como va ganando en profundidad a lo largo de las sucesivas versiones. Está reflejado en todas pero no es hasta esta planta donde llega a su máxima profundidad abriéndose en su lado derecho el acceso directo al cuerpo de vestuarios.

En el transcurso de las obras una serie de imprevistos hacen necesarias algunas modificaciones. Hubo problemas con la resistencia del terreno en algunas zonas y eso obligó a realizar cambios en la cimentación que aumentaron los costes. También fue necesario construir parte del sótano inicialmente previsto y descartado en la versión anterior debido al sistema de calefacción elegido. Estos costos imprevistos son compensados por Terragni a base de imaginación y creatividad a lo largo de todo el desarrollo proyectual del Parvulario. Partiendo de una conceptualización clara fijada inicialmente, como si de un esquema prototípico se tratara, se inicia una evolución profunda del proyecto no solamente basada en cuestiones económicas o en exigencias de los promotores si no en un afán de claridad y simplicidad dentro de unas reglas cada vez más rígidas (planta libre, cuadrícula estructural), que tiende a un refinamiento proyectual basado en una complejidad cada vez mayor y más elaborada. Composición y descomposición permanentes, muy lejos de las



Parvulario Sant' Elia, Como. Planta de la versión construida. Ciucci, 1997, 457.

PARVULARIO SANT'ELIA. ESCUELA ABIERTA. PLANO DE LA VERSIÓN CONSTRUIDA



complejidades impuestas por el programa o cuestiones económicas que son salvadas por la creatividad más extrema.

Varias modificaciones son introducidas aún por Terragni durante la ejecución, de forma unilateral, y que afectaron de forma profunda a la concepción final de zonas concretas del Parvulario, sin la aprobación de los promotores por no decir, con disgusto o desacuerdo, lo cual demuestra hasta donde fue capaz de llegar el arquitecto con objeto de mejorar de forma permanente la obra, transformando y reelaborando prácticamente la totalidad de sus elementos hasta su ejecución definitiva. Estas modificaciones se corresponden a aperturas de grandes huecos en muros, que transforman la percepción de los mismos y su funcionamiento. Se habla, en primer lugar, de la apertura en el muro del comedor y los servicios de una ventana alargada de esquina a esquina, de casi 25 m. de longitud, lo que produce la mayor rasgadura horizontal de la edificación transformando completamente la percepción de ese muro. El mismo mecanismo es utilizado en el muro del pasillo de las aulas, hacia el patio. Otra ventana en longitud de gran tamaño es empleada en la pared de los vestuarios, hacia las aulas y en la zona de dirección y enfermería. Aquí parece clara la necesidad de aumentar la luz en estas piezas pero también la oposición a las grandes masas sin huecos (a excepción del único en vertical, en fachada del despacho de dirección) de los dos muros frontales de la fachada principal, aquellos que contienen el acceso al edificio y el mirador.



Parvulario Sant' Elia, Como. Fotografía del autor.

#### (4) Materialidad.

En el Parvulario Sant' Elia Terragni construye la mayoría de elementos que constituyen el vocabulario fundamental del movimiento moderno, enriqueciéndolo con aportaciones personales muy singulares, sin olvidar el enorme esfuerzo que le produjo no solo el estudio sobre la evolución y el uso de nuevos materiales sino la invención ex profeso de algunos elementos de una gran originalidad y singularidad en modo alguno incompatibles con el estándar moderno. El uso de la ventana corrida, los grandes paños de vidrio, la independencia de la estructura de las fachadas de la edificación (como hemos visto en el punto anterior, haciéndola más evidente a medida que iba transformando el proyecto) y el uso de nuevos materiales, introducen esta obra directamente en el núcleo del movimiento moderno.

*.....Terragni va más allá de una interpretación rígida de la tipología funcional y se “libera” de los alineamientos impuestos por la conformación del bloque, dialogando con él mediante puntos que se relacionan con la escena urbana.*<sup>68</sup>

En esta obra de Terragni se percibe, no solo a nivel funcional sino también a nivel constructivo, la esencia del movimiento moderno, para ser más exactos, la esencia de las investigaciones del movimiento moderno puesto que, Terragni concibe desde el principio la misma como un auténtico laboratorio proyectual como lo demuestran cada una de la versiones del proyecto. Estas investigaciones permiten pasar de un

(68) Enrico Mantero. *De los paisajes “familiares” al horizonte europeo*. Artículo incluido en catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996. Pág. 132.

volumen compacto y cerrado como la Casa del Fascio a una arquitectura concebida mediante la articulación, composición y descomposición de sus partes y, en algún caso (cuando los paneles de las aulas se pliegan) superposición de funciones. Las mismas investigaciones son utilizadas también en dos proyectos coetáneos al Parvulario, (1935- 1937) la Villa para Amadeo Bianchi en Rebbio, también conocida como la villa del floricultor y (1936-937) la Villa Bianca en Seveso que son, probablemente, aquellos que lo acercan más a la vanguardia europea y a sus conquistas.

Se defiende, desde el principio de esta tesis, la imposibilidad siquiera de la existencia de la obra de Terragni sin su ideología fascista, sin su pertenencia ideológica de manera absoluta y convencida a un pensamiento revolucionario, demostrado odioso y terrible. Pero esta obra, a pesar de lo anterior, está más unida a la internalización del movimiento moderno que a cuestiones de variaciones locales del mismo. Las innovaciones materiales, funcionales y tipológicas provienen también del conocimiento claro de los logros de la vanguardia arquitectónica europea. La estandarización, las múltiples aplicaciones y usos de las aulas debidos a sus tabiques plegables, la enorme importancia otorgada por Terragni a la orientación y al soleamiento que le llevaron incluso a variar el espesor de algunos cuerpos construidos, el diseño de parte del mobiliario por el propio arquitecto (el fijo perfectamente relacionado con la arquitectura) y la elección del resto dentro del tipo de mueble de tubo de acero, etc., son elementos y conceptos provenientes de más allá de los Alpes. Mención especial merecen, dada la importancia otorgada por

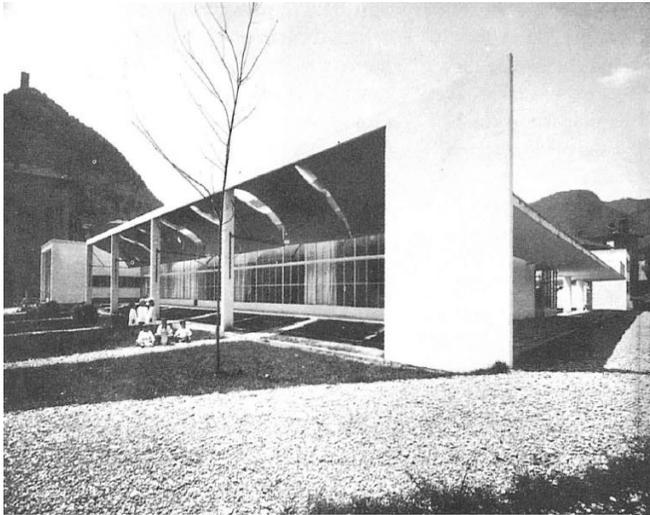


G. Terragni. Villa para Amadeo Bianchi en Rebbio. Ciucci. 1997. 482.



G. Terragni. Villa Bianca en Seveso. A.F. Marciànò, 1987, 190.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Parvulario Sant' Elia, Como. A.F. Marciànò, 1987, 190.

Terragni al soleamiento, las protecciones solares realizadas mediante textiles enrollables y desplegados, a modo de velas, de grandes toldos, en la fachada principal y en el pórtico exento de las aulas al patio, que otorgan a la edificación (puesto que aún están en funcionamiento, como la totalidad del Parvulario) una vez desplegados para realizar su función de protección solar, un carácter muy singular, haciéndola especialmente atractiva y divertida para los niños.

*Los cerramientos internos de madera y los armarios con puertas corredizas y “ventanas corridas” que separan las aulas del pasillo (realizados por la firma Colombo y Clerici, AMC) están pensados como un único sistema que garantiza la flexibilidad del uso del espacio gracias a la posibilidad de plegar las paredes divisorias de las aulas y parte de paredes que separan a éstas del pasillo, acentuando el aspecto de continuidad visual que domina todo el edificio.*<sup>69</sup>

(69)1934, 1936-1937 Parvulario Sant' Elia en Como. Catálogo de la obras. Incluido en catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996. Pág. 463.

#### 4.4. DANTEUM.

Toda el área que rodea el solar donde fue proyectado el Danteum constituye la unión perfecta entre la antigüedad clásica y la Roma medieval y, es por tanto, probablemente, el mejor escenario posible para toda la iconografía fascista. El solar ya fue destinado en su día, en 1934, a la construcción de la sede del PNF, mediante la convocatoria del proyecto para el concurso de primer grado para el Palacio del Lictorio, aunque en 1937, viéndose que el solar no era el más apropiado para albergar un proyecto tan complejo y que el área difícilmente podría dar cabida a las grandes multitudes que se esperaban congregarse frente a él, se designa un nuevo emplazamiento en el barrio Aventino, convocándose un nuevo proceso selectivo para el concurso para el Palacio del Lictorio. En marzo de 1938 se produce una reunión entre Valdamieri, auténtico promotor del Danteum, y Mussolini. Parece que en esta reunión, según Thomas L. Schumacher,<sup>70</sup> se habla del Danteum, sugiriendo Valdamieri su construcción en parte del antiguo solar destinado al Palacio del Lictorio, enfrente a la basílica de Magencio y con fachada a la vía del Imperio.

Este lapsus de tiempo, 1934 a 1937 entre las dos convocatorias, (...) *comprenden los años en los que Mussolini redefinió el cuadro ideológico del fascismo italiano y abrió la vía para la investigación de un "arte" representativo de la estabilidad política alcanzada. Las implicaciones políticas de la propuesta de construir un nuevo edificio en los foros romanos, enfrente directamente con la basílica de Magencio y entre el Coliseo y los foros de Augusto*

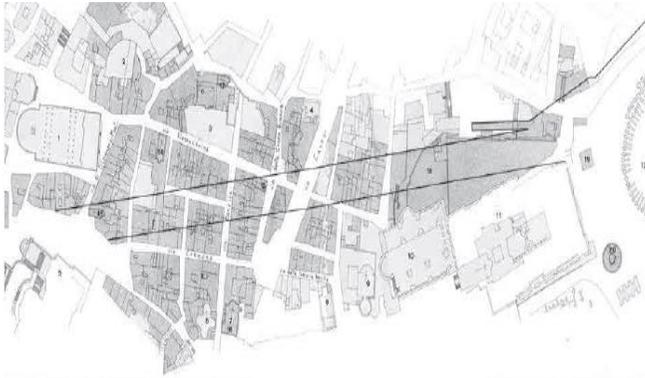
(70) Thomas L. Schumacher. *Terragni e il Danteum 1938*, Officina, Roma 1980.

Versión en inglés: *The Danteum: Architecture, Poetics and Politics under Italian Fascism*. Princeton Architectural Press. New York, 1985



Jerarcas del PNF en la entrada de la Casa del Fascio en Como. G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 14.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Trazado de la vía del Imperio sobre urbanismo existente. Cederna, 1980, 250.



Vía del Imperio, Roma, Ciucci, 271.

*y de Trajano, eran obvias.*<sup>71</sup> Y lo eran por la doble importancia que para el partido fascista tenía Roma. Roma como capital del antiguo imperio y Roma como centro universal de la cristiandad. Previamente, en 1932, se produce el gran desastre urbanístico y arqueológico de la apertura de la vía del Imperio, como medio de exaltación de la ambición del régimen mediante la exposición de los restos la antigua Roma, mediante la construcción de un eje entre el Coliseo y Piazza Venezia. Su construcción substituyó, destruyendo un urbanismo existente, antiguo, arraigado, con una implantación de siglos, ese urbanismo por una mezcla entre nueva escenografía urbana del régimen y una “reconstitución” de lo antiguo.

El lugar, por tanto, incluía una serie de condicionantes ajenos al proyecto que, Terragni y Lingeri conocían perfectamente y además, hicieron suyos. Esto implicará una relectura profunda de la historia de la arquitectura circundante que dará lugar a una nueva arquitectura, asentada en un ideario equivocado.

En un principio puede parecer, que el conocimiento de la ideas y los instrumentos específicos del proyecto arquitectónico, es decir, la investigación en profundidad de una obra arquitectónica y sus resultados, es un proceso lógico y lineal, organizado, que da como resultado el descubrimiento del origen del método proyectual y por tanto, incluso, su tabulación. Sin embargo, la realidad demuestra que esta cuestión no es cierta del todo. Se abren líneas de investigación que no siempre tienen un final o conducen a un lugar concreto y deseado, sino a una bifurcación de

(71) Pág. 437 y 438 del Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996.

nuevas líneas que tampoco garantizan cuestiones concretas. Y así sucesivamente...Siempre frente al viejo dilema del proyecto y la interpretación del mismo. Si esto ocurre con proyectos “acabados” transformados en una realidad física, podemos imaginar que ocurrirá frente al Danteum, un proyecto “no acabado” y, sin transformar en realidad física alguna. En cualquier caso, esas líneas deben ser recorridas.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Attilio Terragni, alcalde de Como, en el estadio de Como.  
G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 57.

**(1) Inicio.** En él estudiaremos todas las cuestiones referentes al lugar, la implantación y la composición.

No se debe partir únicamente, para explicar el proyecto del Danteum, de la *Relazione sul Danteum*, el original escrito por Terragni. Y es una lástima porque, en un principio, puede parecer la explicación perfecta a un proyecto donde los distintos pasajes de la *Divina Commedia* se representan de manera altamente compleja en las distintas salas del edificio para, al final del recorrido, mostrar al Lebrer, es decir, la imagen del nuevo imperio ideado por Mussolini y declarado después de la anexión de Etiopía el 9 de Mayo de 1936.

Después de su lectura y comparación con la obra, queda claro, al igual que a Thomas L. Schumacher, que se trata de una explicación a posteriori, de una explicación o más bien una justificación de un proceso proyectual. No la explicación del propio proyecto. En el inicio del Apéndice I Informe sobre el Danteum, de su libro <sup>72</sup> especifica que: *El texto mecanografiado en la página 2 y queda interrumpido bruscamente: es evidente que faltan una o más páginas finales. Además, puesto que es una copia de mala calidad, pasada a máquina apresuradamente, presenta errores de diverso tipo y saltos de palabras o frases; se ha optado por transcribir el Informe fielmente, conservando también estos errores. Los párrafos han sido numerados a fin de facilitar la localización de los pasajes citados en el texto.*

(72) Giuseppe Terragni. *Appendice I. Relazione sul Danteum*. Incluido en Thomas L. Schumacher, *Terragni e il Danteum 1938*. Officina, Roma 1980. Incluido en su versión castellana en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Piza. Ediciones del serbal, Barcelona, 1997

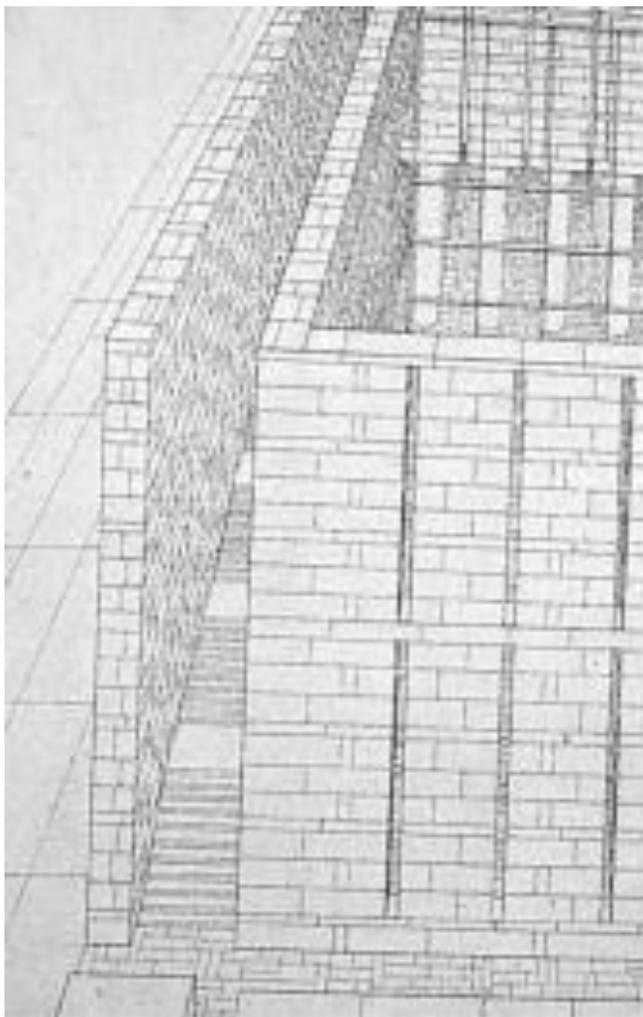
El autentico promotor del Danteum fue el abogado Rino Valdamieri, acompañado por el senador milanés Alessandro Poss. Es por tanto un proyecto de milaneses, encargado a arquitectos milaneses como eran Terragni y Lingeri. La relación entre Valdamieri y Dante es antigua. En 1920 fundó la editorial de Dante, transformada más tarde en el Instituto Nacional de Dante. Su interés parte de la relectura de la obra del poeta, haciéndola “coincidir” con algunos motivos típicos de la parafernalia fascista. También la relación entre Valdamieri y los arquitectos proviene de antes. El 16 de Febrero de 1935, Rino Valdamieri es nombrado presidente de la milanesa Academia de Brera y entre sus primeras decisiones está la revisión del proyecto de ejecución para la nueva sede de la Academia, encargado a finales de 1934 al arquitecto y profesor de arquitectura en la Academia, Enrico Mariani. *En realidad Valdamieri consideraba que el proyecto de Mariani “no respondía a las tradiciones artísticas de la Academia, especialmente desde el punto de vista arquitectónico”*.<sup>73</sup> Es por ello que encarga a jóvenes arquitectos muy vinculados a Brera la redacción de un nuevo proyecto. Estos son Lingeri y Figini y, posteriormente, Pollini y Terragni. No dejaron atrás a Mariani, que firma con ellos, únicamente el proyecto realizado en 1935.

Es necesario comentar, aunque sea en pocas líneas, la relación existente entre Lingeri y Terragni. Se profesaron ambos una gran amistad que duró hasta el fallecimiento de Terragni. Lingeri siempre reconoció la honestidad de su amigo en sus creencias, además de su enorme valía artística. Terragni reconoce en Lingeri su

---

(73) Pág. 484 del Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Escalera de salida Danteum. G. Terragni, P. Lingeri .Ciucci, 1997, 566.

capacidad para el entendimiento y su experiencia profesional. Estaban separados por diez años de edad y por diferencias importantes tanto en la forma de entender la arquitectura como en la forma de entender la propia vida. Es por ello, por esas diferencias que resultaron complementarias, su obra conjunta resulta tan fructífera y enriquecedora para ambos. Ambos aman el nuevo lenguaje, las nuevas formas, de la nueva arquitectura de la que son partícipes, uniendo la inflexibilidad y la tenacidad intelectual de Terragni con la capacidad de diálogo y la tolerancia siempre manifestada por Lingeri. En 1932 deciden unirse y abrir un estudio en Milán.

El Danteum debía ser un homenaje a la *Divina Commedia*. El objetivo del proyecto era la exacta conexión no solo a nivel compositivo si no también argumental, con la obra de Dante, lo cual en una primera instancia puede parecer un *error garrafal*<sup>74</sup> pero, según Schumacher *Construir un Danteum no habría sido más escandaloso –creo para la sensibilidad del italiano medio de la época, que hacer una (buena) adaptación cinematográfica del poema.*<sup>75</sup> En noviembre de 1938 el proyecto recibe la aprobación de Mussolini, pero en septiembre de 1939 el proyecto se paraliza debido a las condiciones bélicas en las que estaba sumida Italia. Sus obras no se iniciarán nunca.

La exacta conexión entre el Danteum y la *Divina Commedia* puede trasladarse también a un recorrido, a un viaje, realizado a través de proporciones y correspondencias, basadas en el número como elemento común, además de la

(74) Giulio Carlo Argan. *L'Architettura* n.163. 1969. Pág. 7.

(75) Thomas L. Schumacher. *Terragni e il Danteum 1938*, Officina, Roma 1980. Traducción al castellano *Terragni y Dante: Identificación, asimilación, alegoría*, en Giuseppe Terragni. *Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Piza. Ediciones del Serbal, Barcelona 1997.

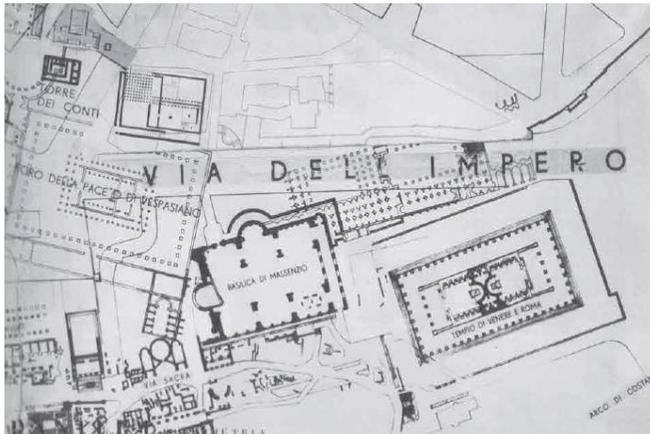
propia correspondencia entre el acto arquitectónico y la literatura. Terragni lleva hasta sus últimas consecuencias esas conexiones y correspondencias. Tampoco podemos olvidar que el Danteum es un monumento, y tampoco podemos olvidar el simbolismo existente en el proyecto y, resulta chocante que todas estas cuestiones puedan ser afrontadas desde puntos de vista radicalmente racionales, desde el punto de vista de la arquitectura moderna. Y lo son desde el momento en que Lingeri y Terragni aplican la racionalidad al propio lugar donde se implantará. Para ellos la zona no es tenida en cuenta únicamente como un conjunto arqueológico, un conjunto de ruinas, sino más bien, además, como un lugar donde abunda la *forma plástica con valor monumental absoluto e independiente para la finalidad para la cual fue creada*<sup>76</sup>, con lo que de alguna forma, y aplicando la racionalidad, ya viene definido el modelo de edificio a proyectar si, debe dialogar con su entorno. Y se produce el dialogo o, más bien la inclusión del contenedor dentro del área escogida, como un objeto con *valor monumental absoluto*, bien es cierto, que dentro de un contexto monumental forzado, no existente a priori, generado por la vía del Imperio. Y una vez definido ya ese modelo, pueden iniciar el proceso complejo de su proyectación para adecuarlo a la obra de Dante.

Es evidente que el proyecto juega con dos escenarios completamente distintos pero no aislados entre sí. Por un lado está el exterior, con unos condicionantes únicos, exclusivos. Por otro lado, el homenaje a la obra de Dante, protegido.

---

(76) Escrito del Gruppo 7, *Architettura (IV). Una Nuova Epoca Arcaica. La Rassegna Italiana*. Maggio de 1927. También incluidos en su versión castellana en *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982. Pág. 75. Referido al Coliseo.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Ampliación de la planimetría general de la zona arqueológica con la implantación del Danteum. A. F. Marcianò, 1987, 217.

Dante Alighieri (1265-1321) llamó *Commedia* a su libro dado que se trata de un poema con final feliz. Posteriormente será Giovanni Boccaccio (1313-1375) el que le añade *Divina* cuando por distintas ciudades italianas leyó y comentó la obra, una de las más importantes de la literatura universal y la más importante de la literatura italiana. El poema, que sintetiza de forma magistral poesía y política con teología, clasicismo y cristiandad, utiliza para su estructura el simbolismo, atribuido a la Trinidad, del número tres. Tres son sus partes o cánticos, Infierno, Purgatorio y Paraíso, compuestos por 33 cantos cada uno más una introducción, escritos en tercetos encadenados de versos endecasílabos.  $(33 \times 3) + 1 = 100$ , que no es más que  $10^2$ , es decir, la perfección.

El edificio ideado por Terragni y Lingeri alude, en su geometría, a la construcción filosófica de la *Divina Commedia*<sup>77</sup> y, a la antigüedad romana<sup>78</sup>. Es decir, ancla su edificio perfectamente, entre la literatura y la antigüedad, proporcionándole un sustrato cultural único y específico, ligando su arquitectura y por tanto el régimen que

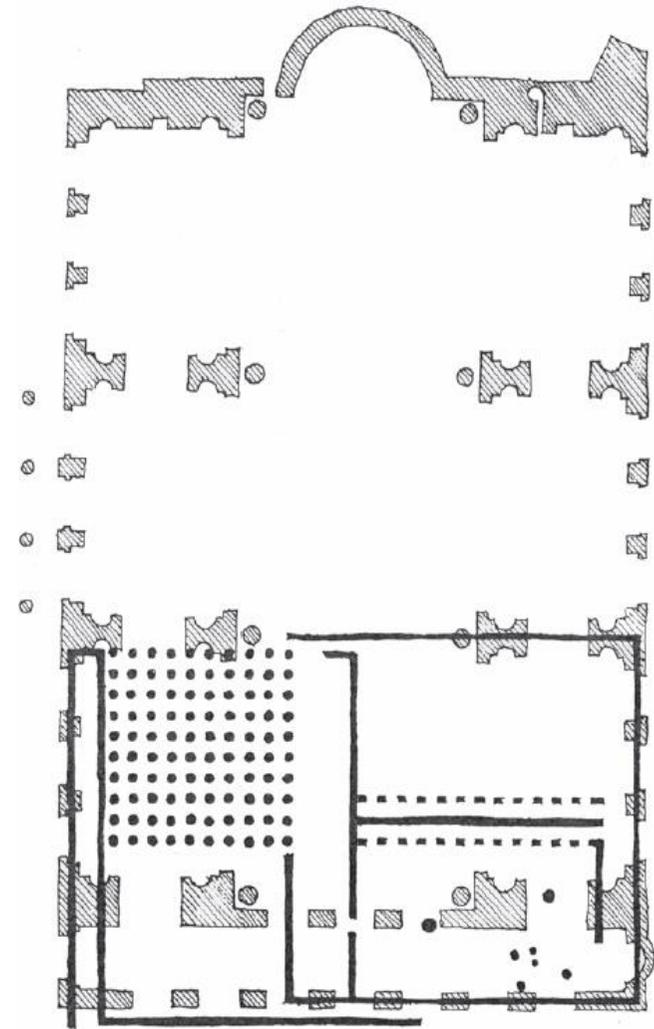
(77) Giuseppe Terragni. *Appendice I. Relazione sul Danteum*. Incluido en Thomas L. Schumacher, *Terragni e il Danteum 1938*. Officina, Roma 1980. Incluido en su versión castellana en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Pizza. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997. Pág.136.

*Particular importancia asume en la composición de los elementos fundamentales de la Fábrica también la ley y la proporción establecida por los números 1 y 3 - 1, 3 y 7 - 1, 3, 7, 10, ley numérica que se remite directamente a la construcción filosófica de la Divina Commedia (...)*

(78) Giuseppe Terragni. *Appendice I. Relazione sul Danteum*. Incluido en Thomas L. Schumacher, *Terragni e il Danteum 1938*. Officina, Roma 1980. Incluido en su versión castellana en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Pizza. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997. Pág.136.

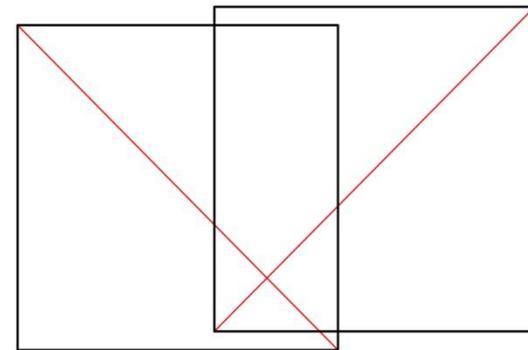
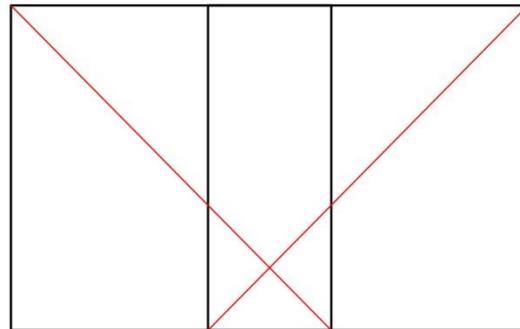
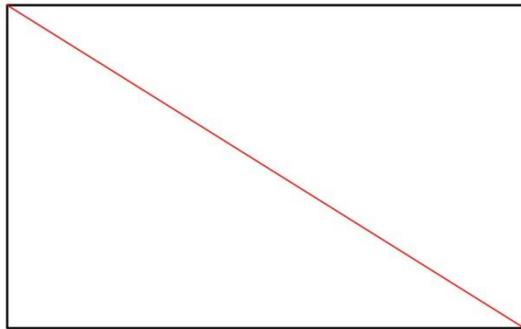
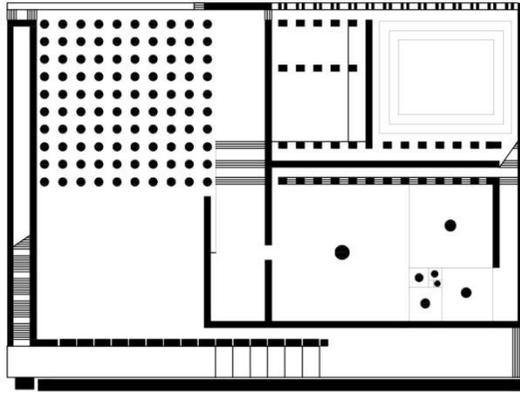
*La planta fijada para el Danteum acaba siendo, así, un rectángulo semejante al de la planta de la basílica (de Majencio) y de dimensiones directamente derivadas de la insigne Construcción Romana - ( el lado mayor del Danteum es igual al menor de la basílica, mientras que el lado menor es consiguientemente igual a la diferencia entre los dos lados de la basílica).*

la sustenta. Esto ya fue intentado, aunque bajo otro prisma, en el proyecto para el concurso de primer grado para el Palacio del Lictorio. Es posible pensar, por tanto, que se trata de una idea creada con anterioridad al encargo y que aquí, en el Danteum, consiguen materializar. Y lo realizan, a nivel compositivo y geométrico, mediante las diferentes relaciones entre cuadrados y rectángulos, partiendo siempre del rectángulo áureo original de la Basílica de Majencio. Como en ella, la planta del Danteum se genera mediante dos cuadrados superpuestos, desplazados uno sobre el otro. En el Danteum, además, estos cuadrados se desplazan también según el eje de simetría menor del rectángulo. Este desplazamiento genera los accesos delantero y trasero del edificio.

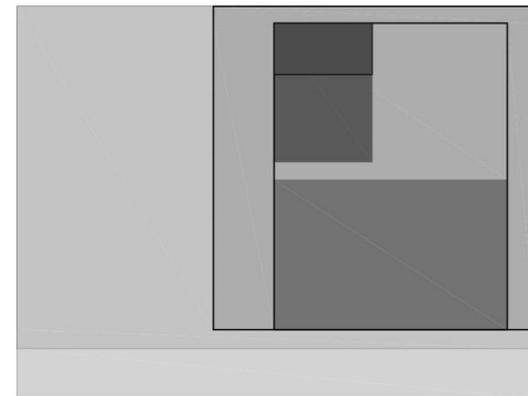
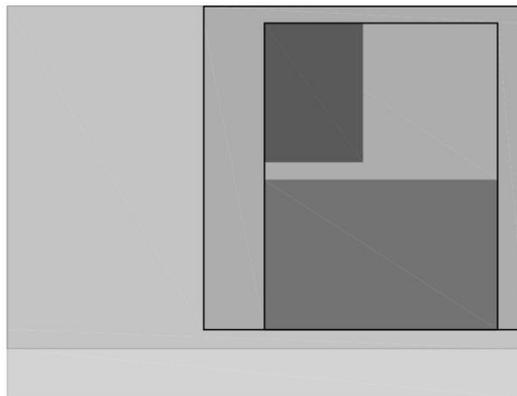
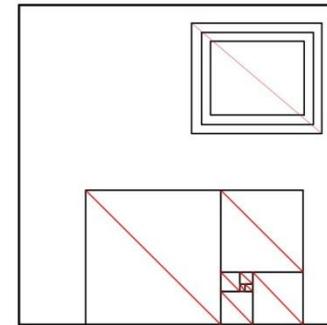
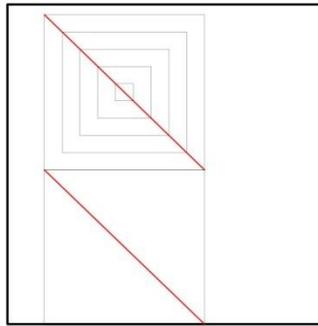
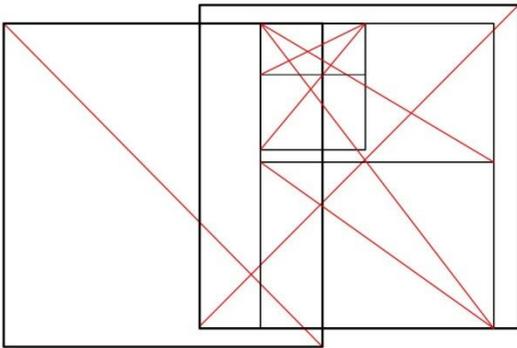
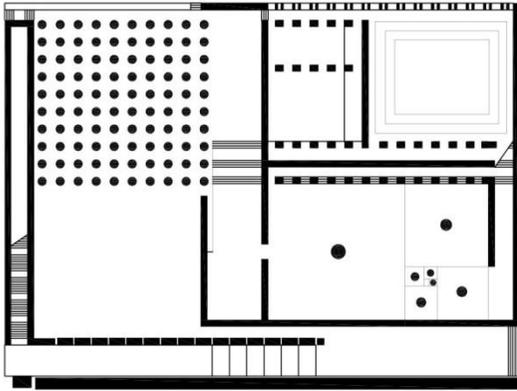


Superposición de plantas Danteum-Basílica de Magencio. T. L. Shumacher, 1982, 30.

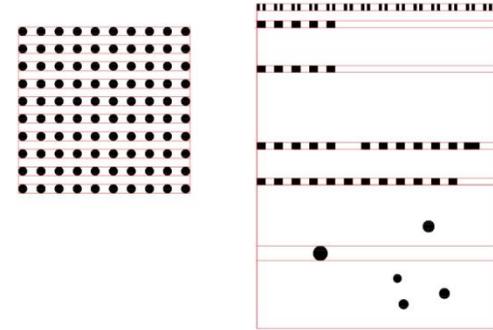
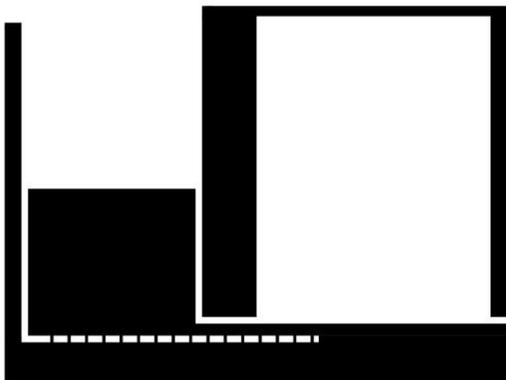
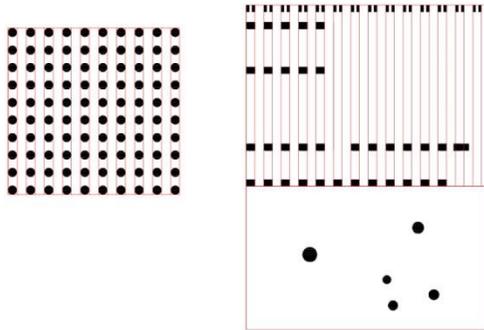
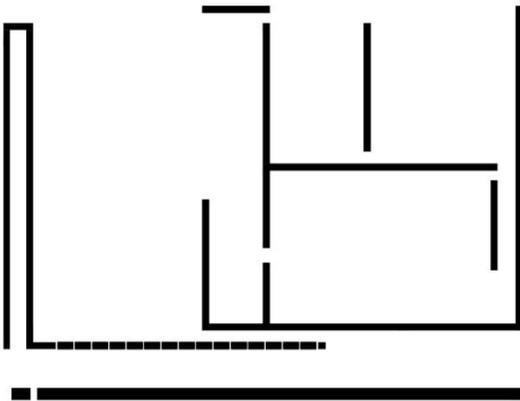
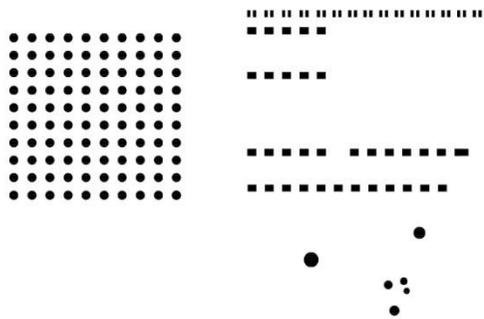
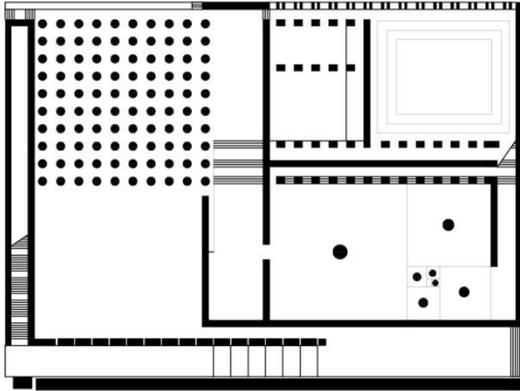
# DANTEUM - INICIO



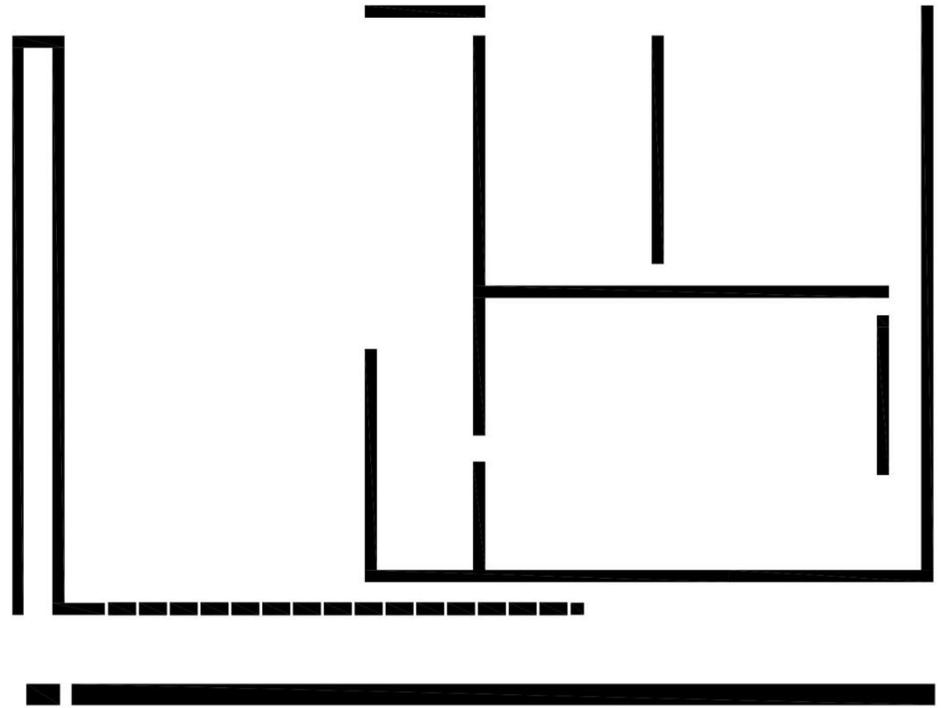
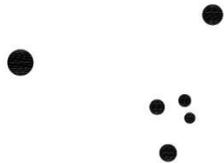
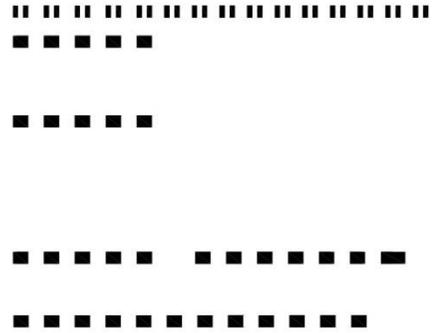
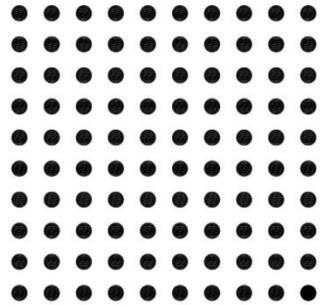
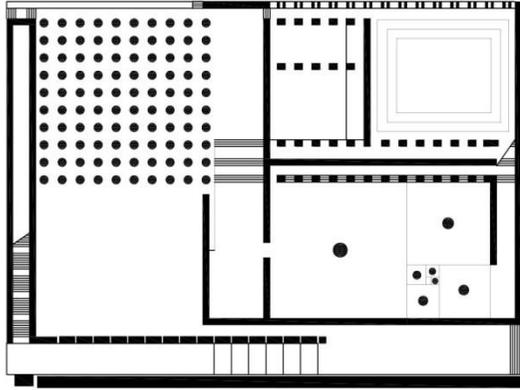
# DANTEUM - INICIO



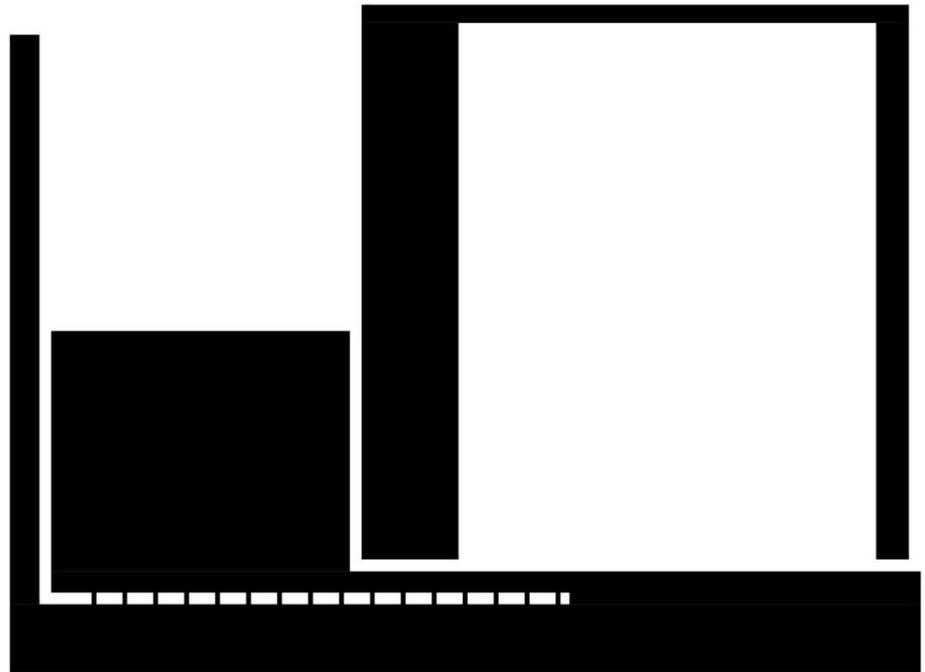
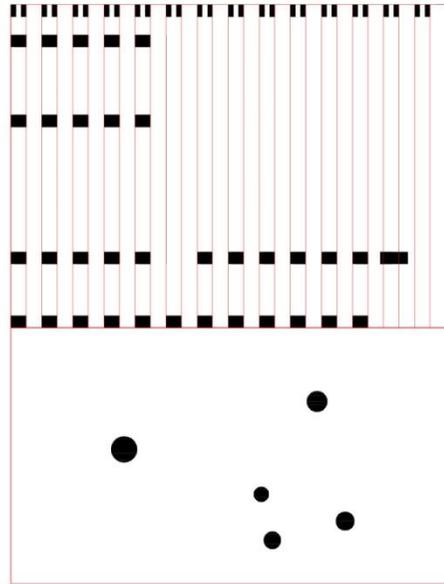
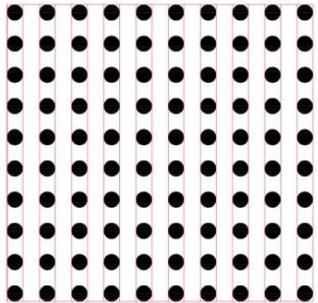
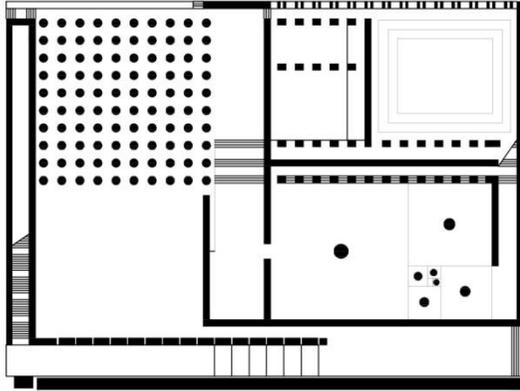
DANTEUM - INICIO



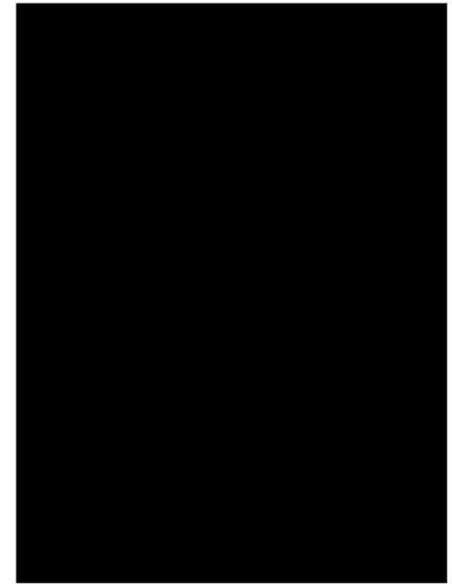
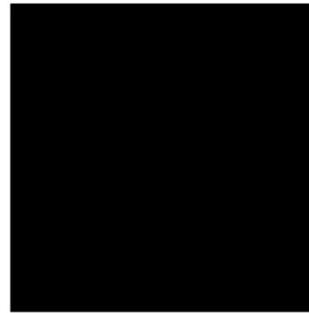
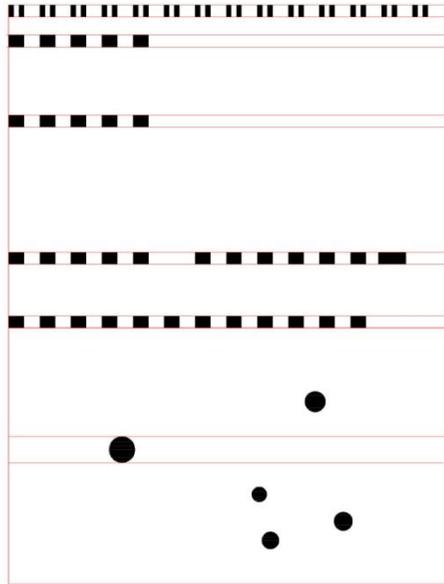
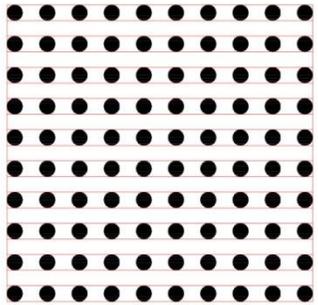
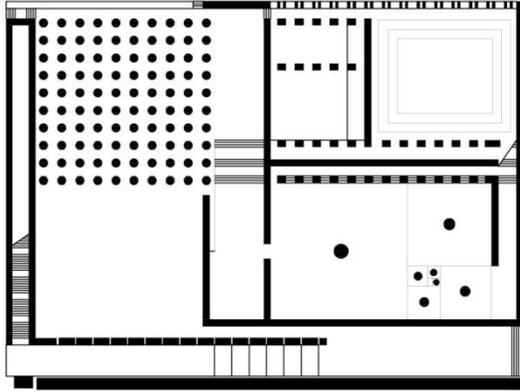
DANTEUM - INICIO

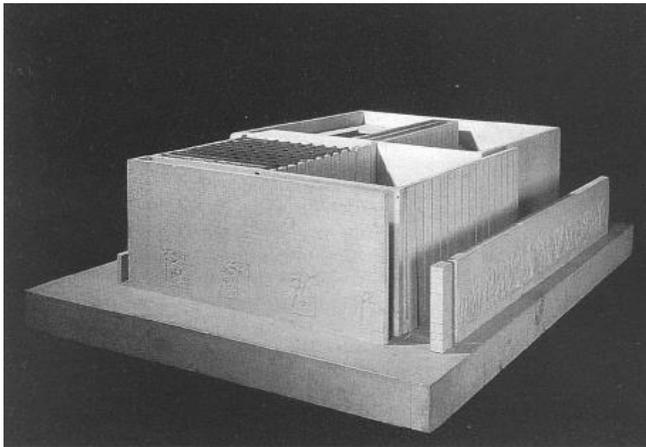


DANTEUM - INICIO



DANTEUM - INICIO





Maqueta del Danteum. G. Terragni, P. Lingeri .Ciucci, 1997, 277.

**(2) Función.** Nos hablará de funciones y organizaciones tipológicas-espaciales.

El Danteum queda conformado mediante un cuerpo principal, producto de los desplazamientos de los dos cuadrados insertos en el rectángulo principal, más la incorporación de un muro en paralelo a los lados de ambos, de menor altura que los que conforman el perímetro del edificio, que recoge el acceso al edificio y también su salida. Este desplazamiento conforma un pasaje de entrada-salida autónomo, en el que se insertan dos tramos de escaleras claramente diferenciadas por el tamaño de sus huellas y que nos posicionan a una altura de 90 cm. sobre la cota de implantación del edificio. El desplazamiento de los dos cuadrados provoca dos anchuras en esta zona y también el estrecho acceso al edificio, entre dos muros. Uno completamente macizo. El otro, incorpora rasgaduras de luz, coincidentes con la anchura de las huellas de una de las escaleras. El visitante se siente constreñido entre dos paños murarios, uno real, el otro fragmentado, de 16,50 m. de altura, sintiéndose pequeño, muy pequeño, sin posibilidad alguna de ver el cielo, dada la estrechez y altura y teniendo al frente otra masa muraría ya en el interior del edificio. A mitad de este estrecho acceso, el muro de la derecha desciende de cota, hasta los 7,50 m., intuyendo la existencia del patio de acceso, de 20x 20 m. Terragni explica

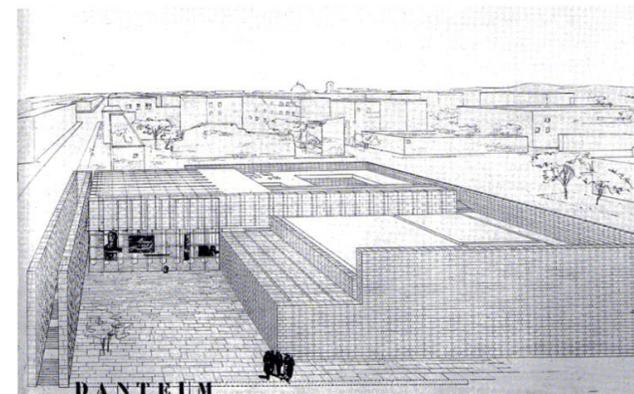
(79) Giuseppe Terragni. *Appendice I. Relazione sul Danteum*. Incluido en Thomas L. Schumacher, *Terragni e il Danteum 1938*. Officina, Roma 1980. Incluido en su versión castellana en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Piza. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997. Pág.137.

[10] Tres espacios rectangulares declaran netamente la partición del rectángulo ya tomado en consideración y que sabemos que deriva del áureo rectángulo de la basílica de Massenzio. Queda un cuarto espacio delimitado por las paredes perimetrales del Edificio, que por estar excluido del esquema en 3 fundamental de la <<Construcción>> filosófica del Poema también está excluido del organismo arquitectónico y determina así un <<patio cerrado>> comparable en ello al <<ortus conclusus>> de la típica casa latina – o al atrio abierto al cielo de la casa etrusca.

claramente la justificación de este “*patio cerrado*”<sup>79</sup>, que presenta distintas configuraciones en los planos del proyecto y en la maqueta quizás debido a la excesiva precipitación en su realización, no siendo la única divergencia en el proyecto. Este patio aparece *excluido* a nivel conceptual y práctico *del organismo arquitectónico*, al no formar parte de los tres rectángulos que conforman la planta, provenientes del simbolismo, atribuido a la Trinidad, del número tres. Es un *cuarto espacio* que conduce irremisiblemente al interior *del organismo arquitectónico* puesto que dos de sus lados son muros cerrados y el tercero, el muro con rasgaduras que continua desde el acceso. El muro de menor altura del patio, en la maqueta, aparece sustituido por cinco esculturas sobre un pedestal corrido, que no aparecen en el resto de la documentación del proyecto. De la misma manera, previo al ingreso a la “*selva*” de las cien columnas, en la gran axonometría que visualiza completamente el patio, se observa una especie de marco previo al ingreso, similar a un iconostasio en los templos ortodoxos<sup>80</sup>, de difícil explicación, y que como en aquel, se colocan cuatro “*iconos*”. Este filtro, no aparece en la maqueta del proyecto ni en el resto de la documentación gráfica.

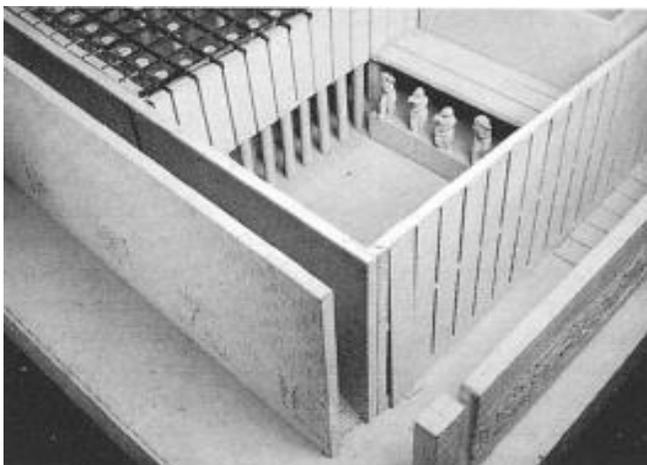
Este patio, *espacio “voluntariamente derrochado”*, presenta diversas connotaciones, todas de origen simbólico, que van más allá de las explicaciones de Terragni en su *Relazione* pero que, todas concluyen en la utilidad práctica de dicho espacio, que rompe la direccionalidad y la entrada en procesión al edificio.

(80) El iconostasio, en los templos ortodoxos, es un paño de cierre que va de norte a sur y que separa el presbiterio y su altar del resto del templo. En él se colocan iconos sagrados, figuras de santos, mártires, vírgenes, etc., según un orden horizontal y vertical preestablecido. Incorpora tres puertas. Una central de mayor tamaño y dos laterales.



Perspectiva del Danteum. A. F. Marciànò, 1987, 216.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Maqueta del Danteum. Patio de entrada. G. Terragni, P. Lingeri .Ciucci, 1997, 571.

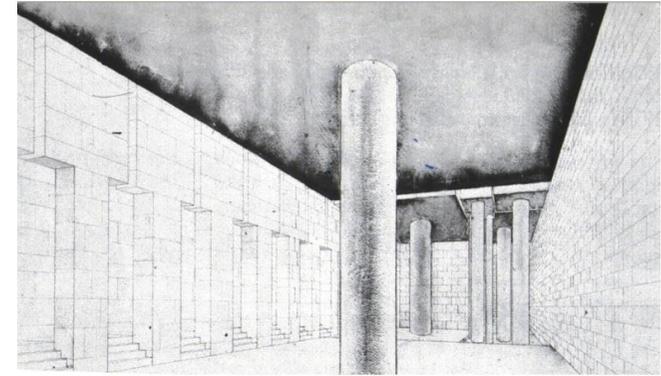
La “selva” de las 100 columnas marmóreas, también inscrita en un cuadrado de 20x 20 m., es un *motivo arquitectónico de gran efecto plástico*, quedando configurada como el autentico *ingreso* a las salas que definirán el Danteum. Selva o bosque definido por la operación  $10 \times 10 = 100$  (perfección), en cuadrado de  $(10+10) \times (10+ 10)$ . Cada columna soportará un elemento del pavimento de la sala superior, sala del Paraíso, que se sitúa a 8,00 m. del nivel del patio. Estamos, por tanto, ante elementos no solo de carácter escenográfico si no, también estructural, dejando el tema estructural para el apartado correspondiente pero, sin poder obviar, las dificultades que su construcción hubiese debido salvar, al desconocer la resolución, siempre compleja, que sus autores pudiesen dar al proyecto de estructura. No parece convincente la explicación ofrecida por Terragni en su *Relazione*. Nos referimos a la “utilidad” más allá de la escenografía, que esta sala pudiese tener (.....) *la imagen de la selva Dantesca puede ser sugerida por la contigüidad del espacio abierto del patio (la vida de Dante pre viaje ultraterreno) y por la necesidad para el visitante de atravesarla para iniciar el recorrido de las salas dedicadas a los tres cánticos de la Comedia.*<sup>81</sup> Tres tramos de escalera separan la cota del pavimento de la selva de aquella destinada a antesala del acceso a la primera sala del *Danteum*, la sala del *Infierno*.

Previamente, al fondo, y en continuidad con su cota de pavimento y en continuidad también con el muro en donde se ubica el acceso a la sala del Infierno, se posiciona el acceso a la biblioteca del *Danteum*. Esta biblioteca es la única pieza que está dotada de una utilidad manifiesta y, ajena al poema.

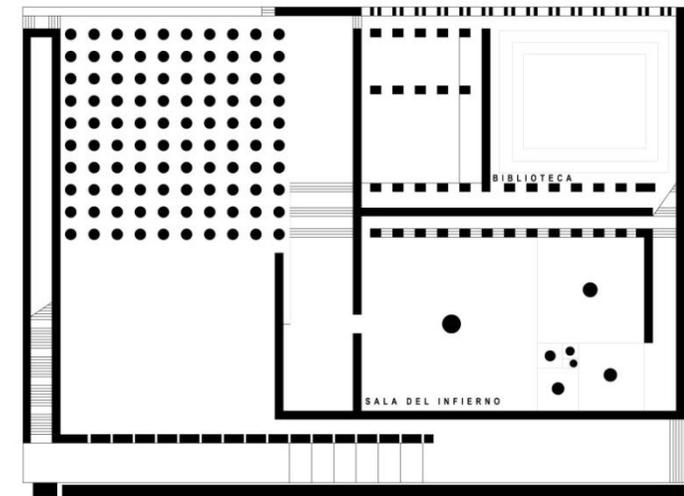
(81) Giuseppe Terragni, *Relazione sul Danteum*. Borrador de la memoria, 1938. Traducción en *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982. Pág. 121

El primer cántico de la *Divina Commedia* es el Infierno. A él está destinada la primera sala del Danteum cuyo angosto acceso, 75 cm., viene precedido de una especie de pequeña antesala que recoge, otra vez a los visitantes, en procesión. No hay otra posibilidad que la de entrar de uno en uno, a una sala oscura, iluminada con leves rasgaduras en el techo cuyo tamaño impedirían que la luz tocara el suelo. La sala, con un pavimento a siete niveles, cuadrados todos ellos e insertos en uno de los rectángulos áureos de la planta, se configura con un recorrido único en espiral. Cada uno de estos niveles aparece presidido por una columna central que soporta un tramo de cubierta, a modo de plataforma, de tamaño menor al tamaño de la planta.

Este recorrido se inicia en el primer nivel, el mayor, presidido por una columna central, la mayor, y no admite ningún otro recorrido que no sea el descendente, de plataforma en plataforma, de mayor tamaño a menor tamaño y, en cada nivel, una columna, de mayor tamaño a menor tamaño, soportando su plataforma de cubierta. La diferencia descendente entre plataformas es pequeña, similar a un paso, de tal forma que este recorrido, en espiral se hace de forma lenta, pausada, sin sobresaltos. Al final, un pequeño espacio, el más bajo de la sala, permite contemplar, no sin asombro, la totalidad de la misma. Idéntico proceso ocurre en la cubierta, en donde estas diferencias de nivel entre plataformas y la ligera separación entre ellas, producen rasgaduras por donde la luz penetra de manera mínima. El ambiente de esta sala, dada la matizada iluminación proveniente de las rasgaduras del techo, debería impresionar al visitante, haciendo realidad el pensamiento de su autor: *si tratta di ottenere il massimo di espressione col minimo di retorica, il massimo di commozione*

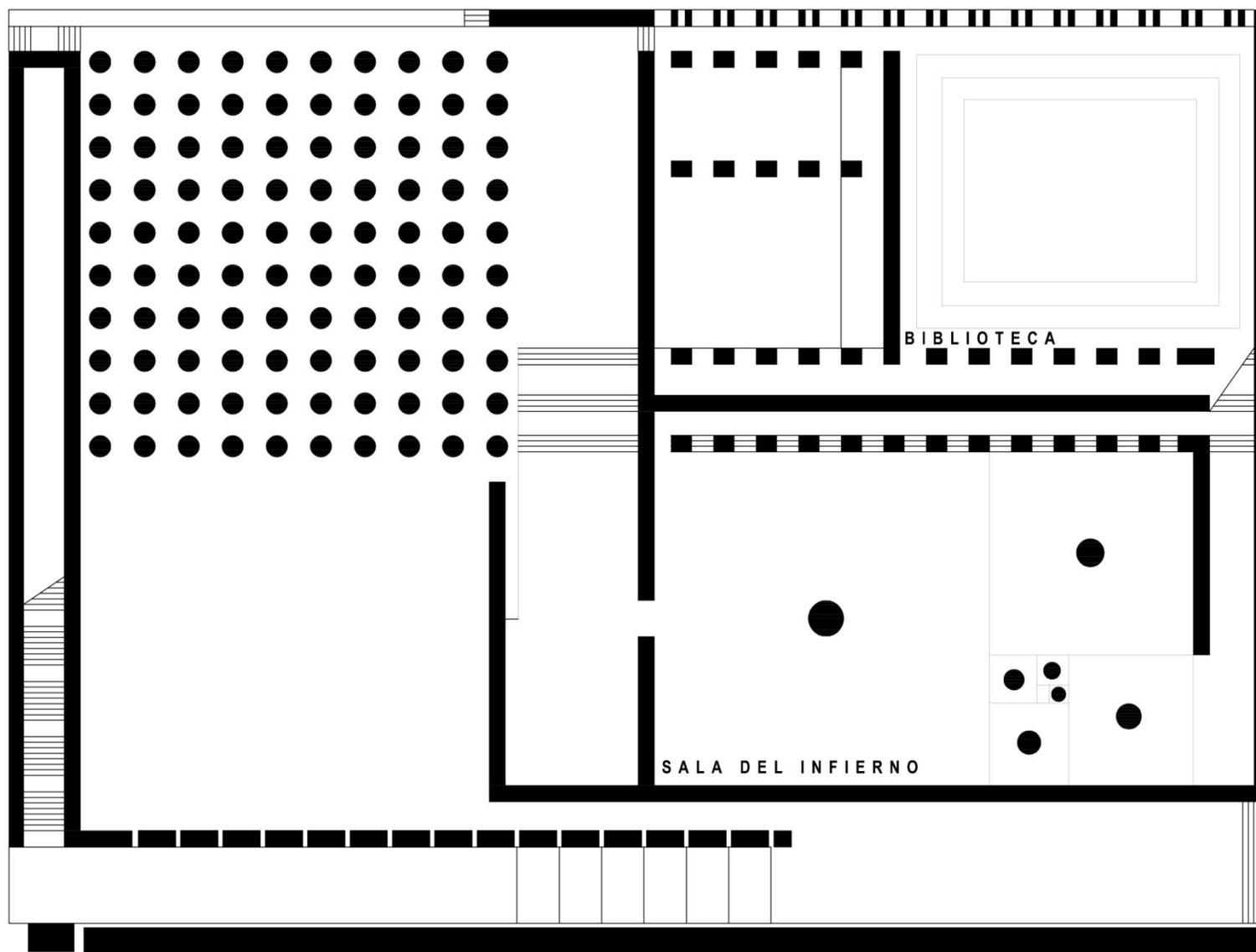


Danteum. Sala del Infierno. G. Terragni, P. Lingeri. A. F. Marcianò, 1987, 219.



PLANTA SALA DEL INFIERNO

Danteum. Planta Sala del Infierno. G. Terragni, P. Lingeri. Redibujado del autor.

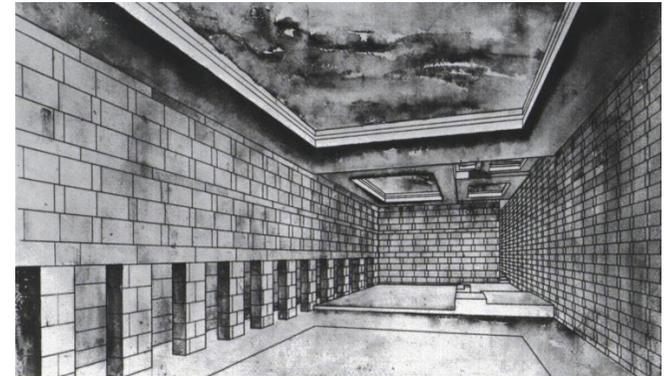


PLANTA SALA DEL INFIERNO

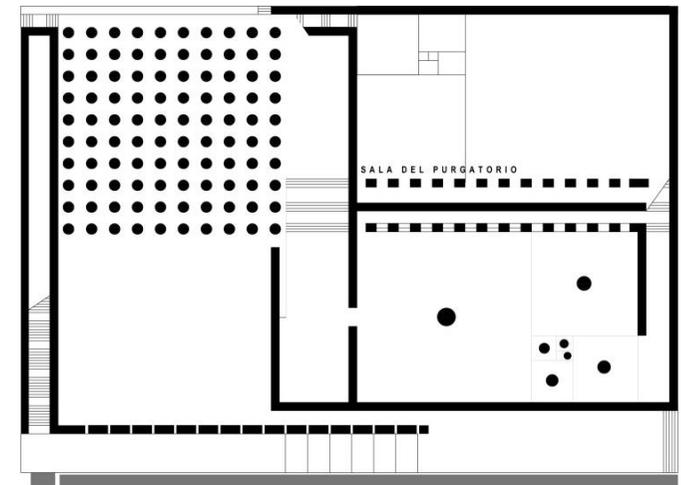
*col minimo di aggettivazione decorativistica o simbolistica. È una grande sinfonia da realizzare con strumenti primordiali.*<sup>82</sup> La primera plataforma, la mayor aparece limitada más allá del eje de simetría de la sala. Es un eje de simetría únicamente geométrico, que no de masa, ya que el rectángulo áureo que lo contiene aparece dividido en dos cuadrados aunque sus masas no sean iguales.

Un muro de longitud igual al lado de la segunda plataforma, configura un vestíbulo alargado, previo a los tres tramos de escalera que conducen a la siguiente sala del *Danteum*, el segundo cántico del poema, la sala del *Purgatorio*. Están en correspondencia con los anteriores, aquellos que conducían desde la cota del pavimento de la selva, a la cota del pavimento de la antesala al *Infierno*. Al *Purgatorio* también podemos acceder desde el *Infierno*, hacia el muro central que separa ambas salas y que conduciría al segundo tramo de escalera. En el *Purgatorio*, el concepto de fragmentación del rectángulo áureo es el mismo que en el *Infierno*, pero en este caso, el recorrido es ascendente, también en espiral y como única posibilidad de recorrido. Aquí las plataformas emergen, apenas un paso también, una de las otras pero, la percepción de la sala es completamente distinta. En el *Infierno* prevalece la masa, el lleno. Aquí, el vacío, la sensación de ingravidez, preside el ambiente. En la cubierta de esta sala, siete huecos, en relación directa al tamaño y geometría de cada plataforma ascendente, recortan en su plano la huella de la espiral, produciendo una densa iluminación, que penetra calculadamente hasta

(82) Giuseppe Terragni. Extraído de: Giuseppe Terragni, opera completa. Ada Francesca Marcianò, Officina edizioni, Roma, 1987. Pág. 217.

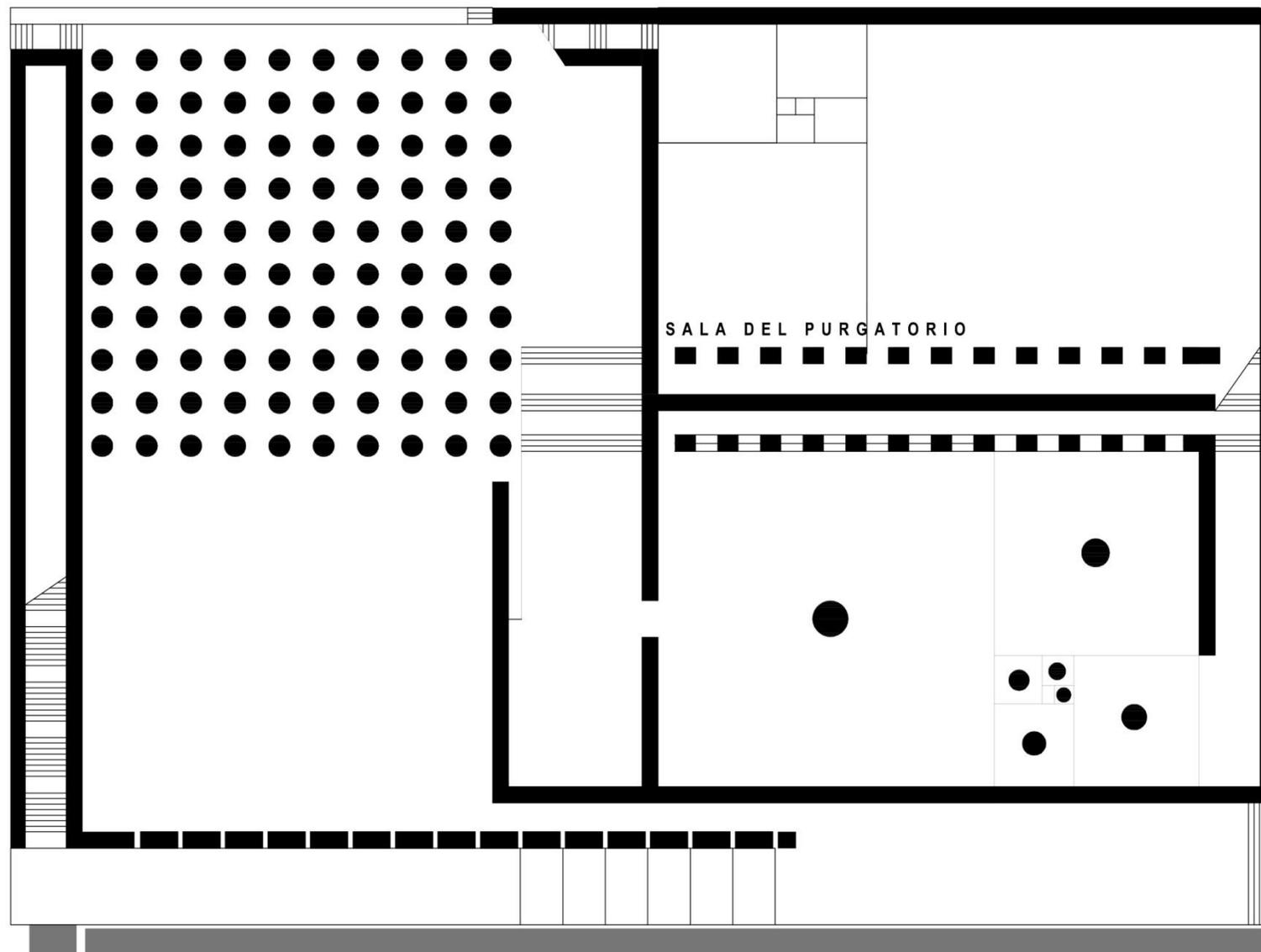


Danteum. Sala del Purgatorio. G. Terragni, P. Lingeri A. F. Marcianò, 1987, 219.



PLANTA SALA DEL PURGATORIO

Danteum. Planta Sala del Purgatorio. G. Terragni, P. Lingeri. Redibujado del autor.



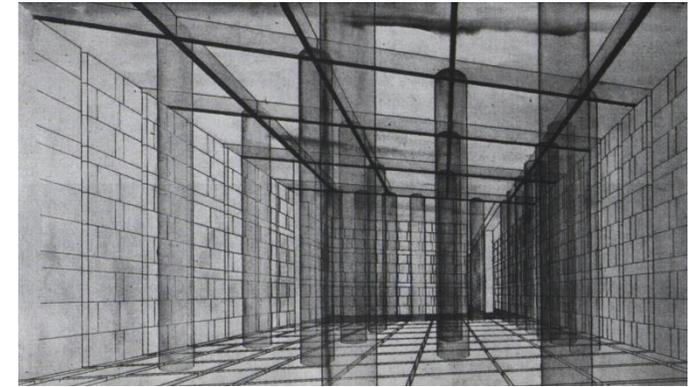
SALA DEL PURGATORIO

PLANTA SALA DEL PURGATORIO

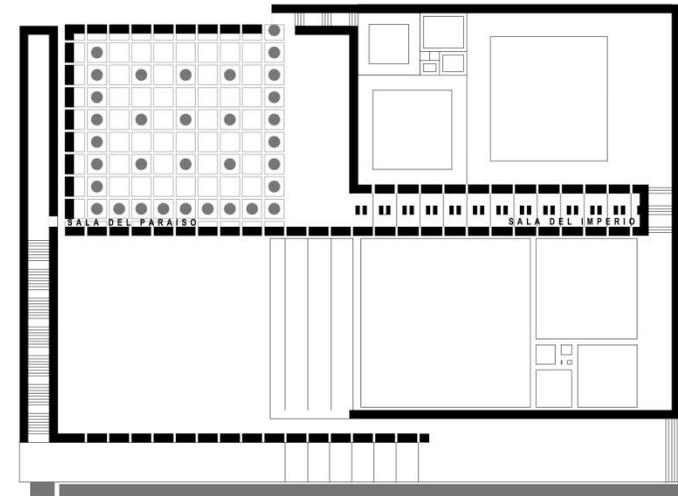
el vestíbulo previo a las escaleras, que dada su longitud, impide la iluminación de la primera sala. *Dante imagina el Purgatorio en forma de montaña troncocónica con 7 escalones o niveles, emergida en el hemisferio Austral tras la caída de Lucifer por el Empíreo que se hundió en la tierra y creó la vorágine del Infierno en el opuesto hemisferio boreal.*<sup>83</sup>

Otros tres tramos de escalera, en la esquina en diagonal a su acceso, permiten la salida del *Purgatorio*, provocando el acceso a la tercera sala del Danteum, la sala del *Paraíso*, correspondiente al tercer y último canto de la *Divina Commedia*. El último peldaño de esta escalera sitúa al visitante en un punto que le fuerza - una vez más el visitante es dirigido de manera determinante - a mantener los ojos muy abiertos, dada la enorme sorpresa - doble - a la que se enfrenta. Por un lado, y sin variar la mirada al frente se encuentra con una gran abertura que permite ver el paisaje exterior. Por otro lado, encuentra la primera columna, de treinta y tres, de vidrio, que delimita junto con otras ocho, una sala en proyección vertical exacta a la selva de abajo y por tanto, incluida en un cuadrado de 20x20 m.. Siguiendo la dirección marcada por las nueve columnas, se deambula por una especie de vestíbulo común a esta sala de las treinta y tres columnas y, a una sala doble, alargada, dividida por una serie de columnas rectangulares también dobles, cuyo muro testero es opaco. Es la denominada sala del *Imperio*. Una vez realizado este recorrido de ida y vuelta, se penetra en la sala del *Paraíso* propiamente dicha. Sus columnas continúan el eje de las columnas inferiores, configurando tres de sus lados, por nueve de ellas, quedando exentas, en el centro menos abigarrado, otras nueve, cada una de las cuales es a su vez la columna central de otro grupo de nueve, considerando las

(83) Giuseppe Terragni, *Relazione sul Danteum*. Borrador de la memoria, 1938. [25].

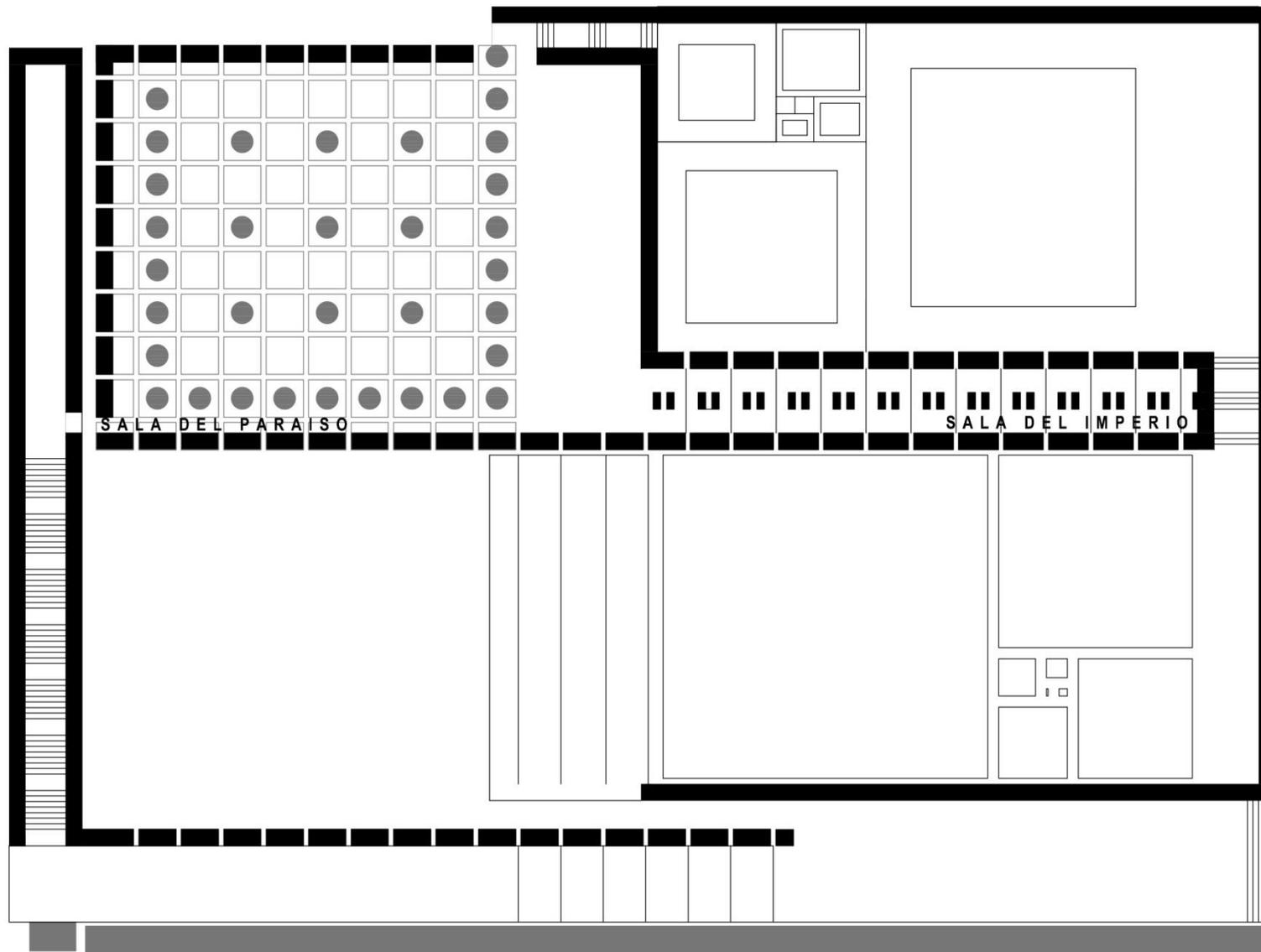


Danteum. Sala del Paraíso. G. Terragni, P. Lingeri A. F. Marciànò, 1987, 219.



PLANTA SALA DEL PARAISO

Danteum. Planta Sala del Paraíso. G. Terragni, P. Lingeri. Redibujado del autor.



PLANTA SALA DEL PARAÍSO

inferiores. El cuarto lado de la sala viene configurado por pilastras marmóreas, de 1,20 m., separadas entre sí 25 cm. Esta seriación se repite en los dos laterales de la sala del *Imperio*. Las piezas del solado del *Paraíso* no son más que los capiteles de las cien columnas de la sala inferior. De cada una de estas piezas emergen las columnas de vidrio, rematadas por delgadas vigas, también de vidrio. ¿Qué ocurriría con la luz que penetra en esta sala? Es difícil imaginarnos la impresión que recibiríamos al ver la luz reflejada y tomada por el gran fuste de vidrio, manifestando su interior vítreo, deformando a su vez las imágenes entrevistas a su través.....Luz materializada en vidrio. *Un templo tripartido en Salas que puestas a cotas distintas establecen un recorrido ascendente y que construidas de modos distintos se integran mutuamente preparando gradualmente al visitante a una sublimación de la materia y de la luz.*

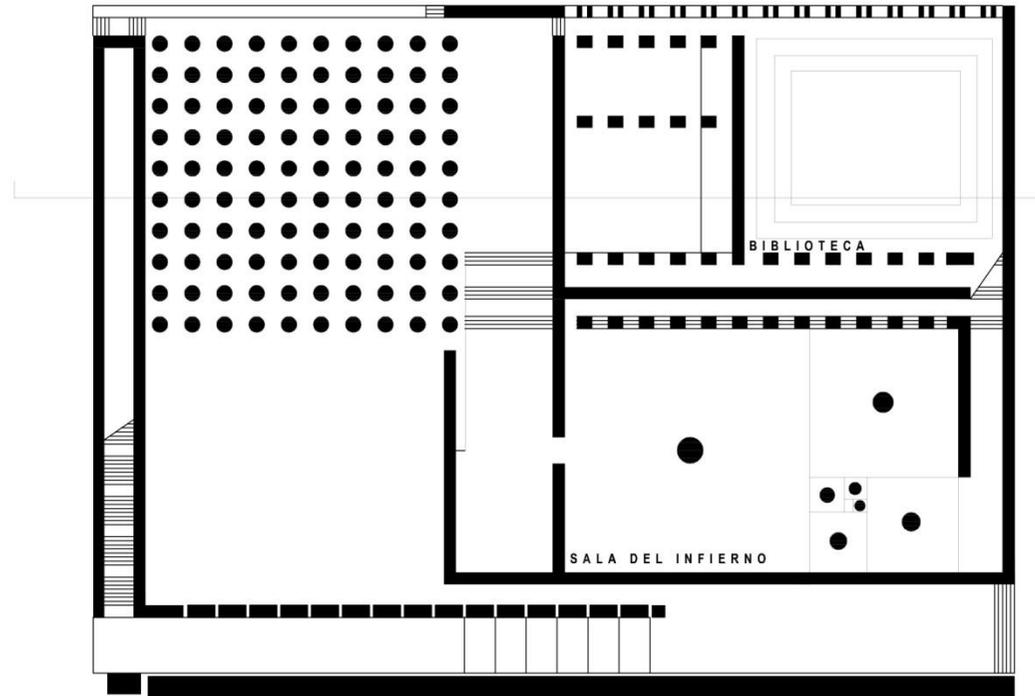
84

En línea con el tramo de salida de la sala del *Imperio*, en su extremo opuesto, se encuentra la salida común a ambas salas, que a través de un doble hueco, el más estrecho de todo el edificio, nos conduce al rellano de una larga escalera de bajada, constituida por siete tramos, con siete descansillos. Es la salida del edificio. Es por tanto, en el final del *recorrido ascendente*, que de una sola tirada nos enfrenta, nuevamente, como en el inicio, al bloque de mármol exento.

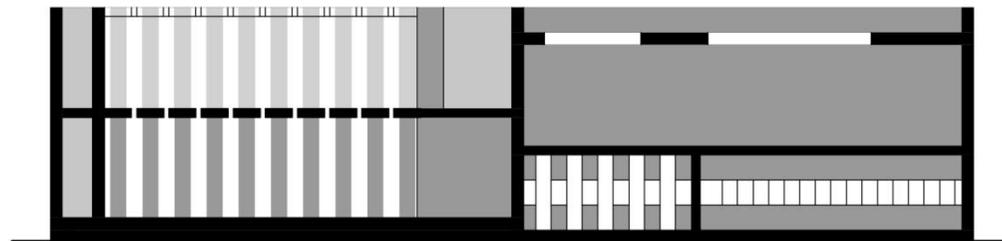
---

(84) Giuseppe Terragni, *Relazione sul Danteum*. Borrador de la memoria, 1938. [10].

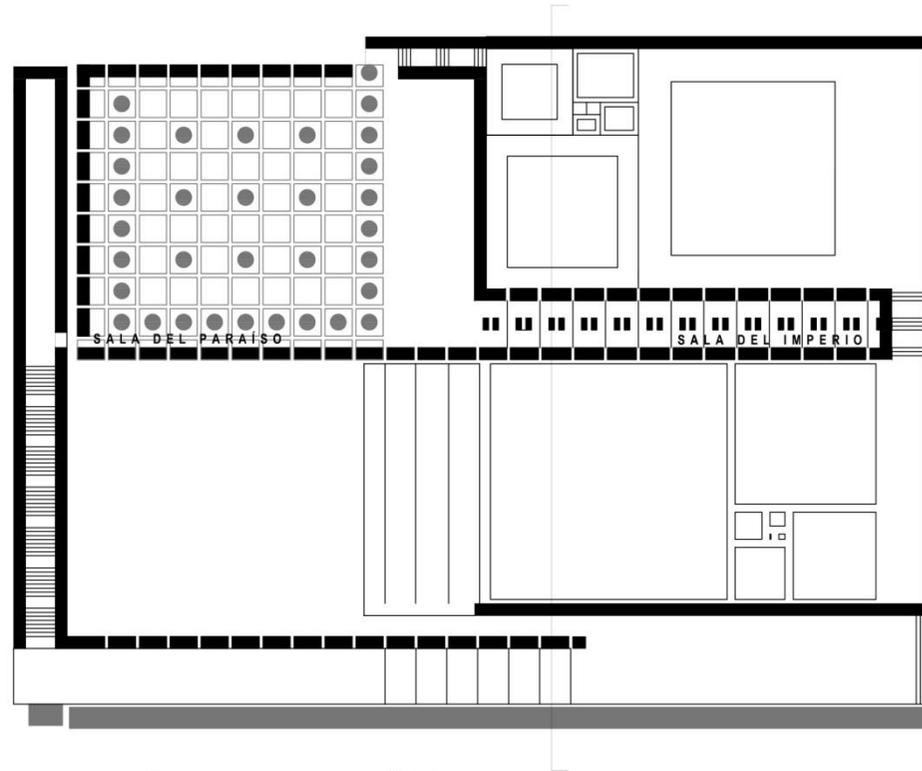
DANTEUM



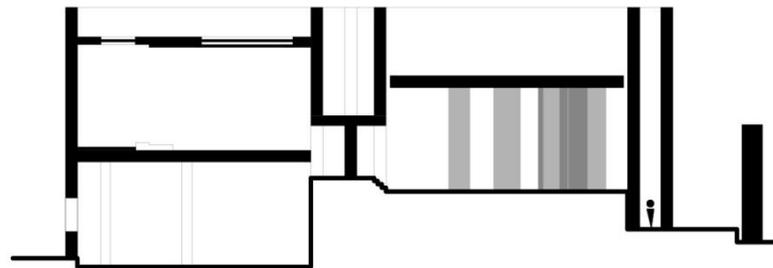
PLANTA SALA DEL INFIERNO



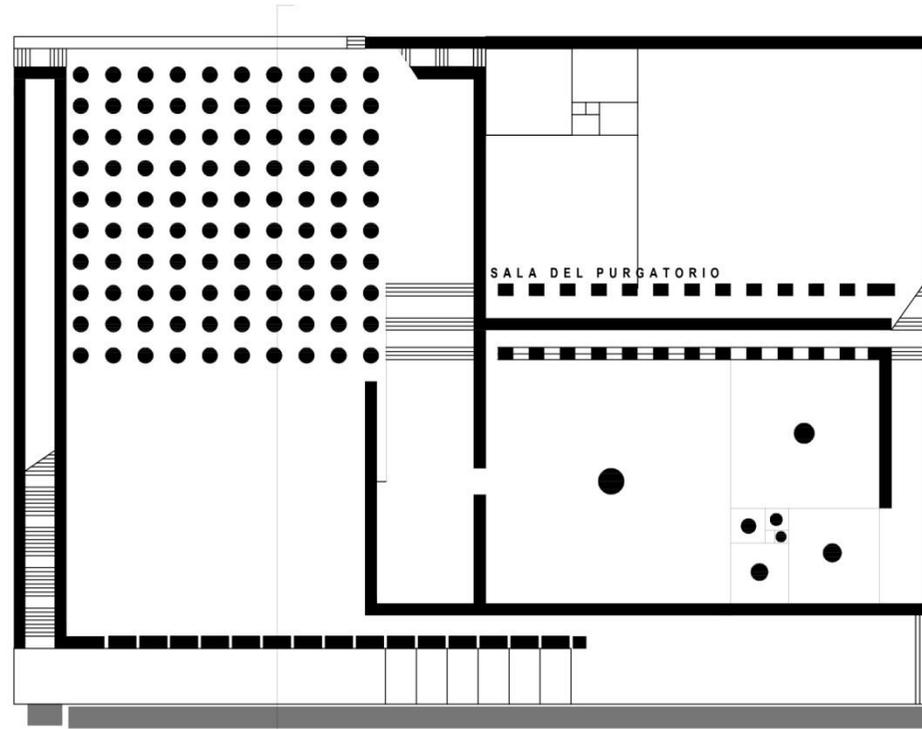
SECCIÓN LONGITUDINAL



PLANTA SALA DEL PARAÍSO



SECCIÓN TRANSVERSAL



PLANTA SALA DEL PURGATORIO



SECCIÓN TRANSVERSAL

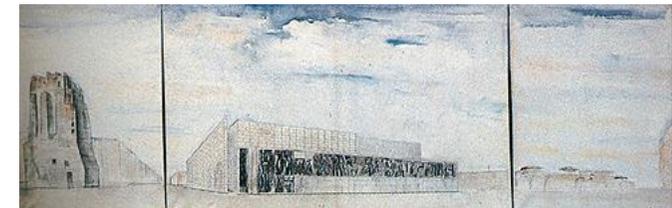
**(3) Estructura.** Se centrará en cuestiones relacionadas con los sistemas estructurales y sus tipologías.

*En realidad, un vasto campo de problemas técnicos debería ser investigado por quien quisiera, no construir, pero sí al menos comprobar la hipótesis de realización (del Danteum).<sup>85</sup>*

Y es cierto, dado que, la documentación que lo define no está acabada y por tanto, presenta soluciones provisionales. Fue paralizado antes de realizarse las debidas soluciones constructivas, que garantizaran su viabilidad, no solo a nivel económico. Esto hay que tenerlo muy en cuenta a la hora de realizar cualquier análisis, digamos “estático” del proyecto. Es interesante imaginar cómo podrían haberse realizado, por ejemplo, los diferentes recorridos espirales, ascendentes y descendentes, con plataformas sustentadas únicamente por una columna, en el caso de la sala del *Infierno* o como, sobre la selva de las cien columnas, y apoyadas sobre las piezas de pavimento que sustentaba cada columna, construir una columna de vidrio de 7 m. y 90 cm. de diámetro y, 32 más.... Es por ello que solo puede imaginarse, en base a la información disponible, una o varias de las posibles soluciones a problemas concretos, que hubiesen supuesto, la resolución de todas aquellas cuestiones de diseño constructivo, ni siquiera, esbozadas. Y es probable que este ejercicio, seguramente en continuidad con el que en su día pretendieron realizar sus arquitectos, ayude a descubrir el nexo de unión entre la arquitectura racionalista y la obra de Dante, a través de su construcción.



Danteum, perspectiva. G. Terragni, P. Lingeri. Baglione, Susani, 2004, 143.



Danteum, perspectiva. G. Terragni, P. Lingeri. Baglione, Susani, 2004, 145.

(85) Ver Pág. 571 del Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996.

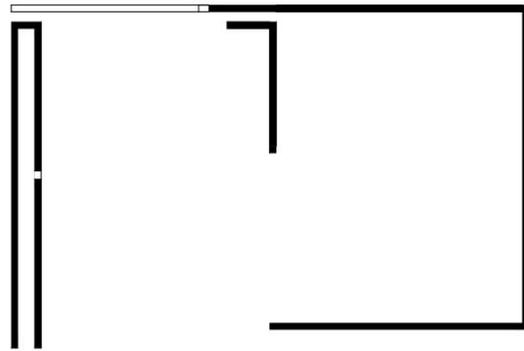
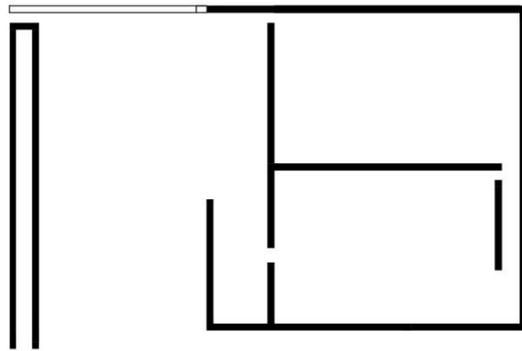
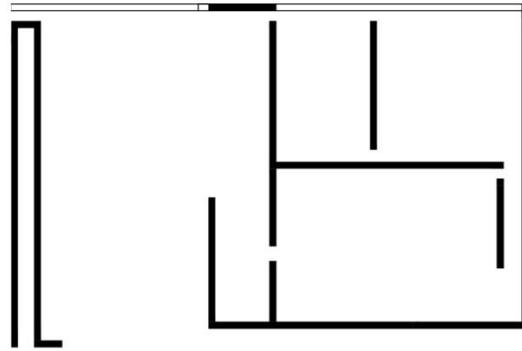
## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

El Danteum debería construirse esencialmente mediante muros lineales, columnas y pilastras de piedra. Parece a primera vista un sistema constructivo bastante rígido, atemporal, que presenta, eso sí, una sinceridad constructiva impecable. Y solo a primera vista ya que la génesis de su construcción parece estar en la unidad, en lo unitario, repetido.

Será necesario iniciar este apartado estudiando la relación muro- columna- pilastra, presente en todas las plantas del proyecto, realizados en dos materiales definitorios en la carrera de Terragni, el mármol y el vidrio, que además son los materiales que caracterizan el Danteum. Y habrá, para ello, que extraer en cada planta, cada uno de los elementos que configuran la relación. En primer lugar el muro, como gran elemento estructural, compartimentador y generador de ambientes, es utilizado de una manera poco común, alejado de cualquier “entramado”, separado también, parcialmente, de su papel de cerramiento, configurado como un elemento inicial. Porque seguramente, fue conferido inicialmente como único sistema sustentante. No es de extrañar que un edificio como el Danteum, de enorme monumentalidad, fuese concebido con grandes longitudes de muros, de diversos espesores, conociendo la importancia dada por sus arquitectos, durante gran parte de su obra, al mismo. El muro, además de generar espacios, organiza, secuencia y dirige los recorridos dentro de ellos. Es el gran elemento organizador del edificio, el que permite diseñar incluso, la manera de deambular en cada sala, bien es cierto, que no está solo en esta función. La disposición de muros responde, como si no, a la lógica de la gravedad pero, no solo a ella. Va más allá, en un esfuerzo encomiable - similar al

# ESTRUCTURA

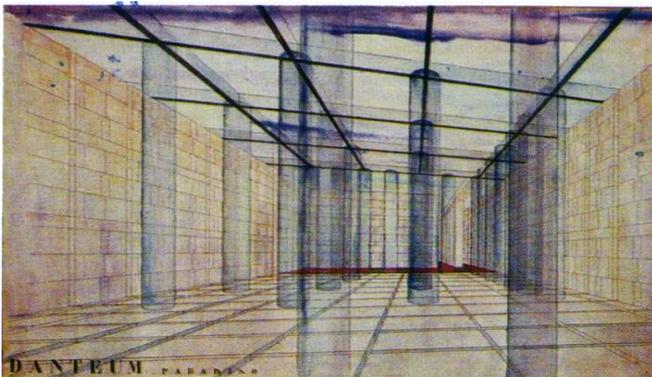
## DANTEUM



## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

realizado por Mies durante toda su carrera – por diferenciar forma y formalismo. *La forma como meta es formalismo; y esto lo rechazamos.*<sup>86</sup>

En el Danteum, es posible pensar que la columna permite, dentro del espacio creado por el muro y solo en él, la fluidez y la flexibilidad del mismo. Son evidentemente, las que ayudan al muro a conferir la monumentalidad del edificio. La columna, en este proyecto, es consustancial a la concepción del espacio conseguido por el muro. De ahí su utilización en diversas maneras en cada una de las salas del Danteum, para caracterizarlas, pero siempre con un denominador común: gravedad y abstracción. Y es así puesto que, en la selva y en el Infierno, la conjunción columna- pavimento o la conjunción columna-plataforma es unitaria, cada elemento es soportado por su columna y únicamente por ella. En estos espacios dominados por la columna, la abstracción figurativa es absoluta, no existiendo referencia alguna a personas en las acuarelas que acompañan al proyecto.



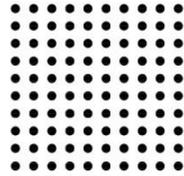
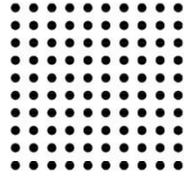
Danteum, Sala del Paraíso. G. Terragni, P. Lingeri. T. L. Shumacher, 2004, 13.

Es necesario detenerse, al igual que la mayoría de autores, en el elemento estructural- formal, columna de vidrio, en la sala del Paraíso. No es usado como un elemento estructural más. Tampoco se presenta como un elemento transparente que permita pasar la luz por su interior sin ningún tipo de deformación. Es más bien la representación de un elemento estructural sobre el que no se tiene experiencia conocida, como lo demuestran las diversas representaciones a acuarela. No reflejan una transparencia creíble en un elemento masivo de vidrio aunque, en el caso de la representación de la superposición de varias, si parece adecuado la menor

---

(86) Mies van der Rohe. Publicado en la revista G, nº 2. Septiembre 1923.

# DANTEUM - ESTRUCTURA



## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

transparencia de las más alejadas, al superponerse las transparencias de los vidrios. Al penetrar la luz en el vidrio y esto unido al movimiento del visitante, debía producir una serie de sensaciones visuales poco comunes. Reflejos, deformaciones y ciertas transparencias debían presidir su deambular. Terragni experimenta con el vidrio durante toda su carrera. La tienda Vitrum, la Casa del Fascio y el Asilo Sant' Elia, son tres de los proyectos donde, con mayor intensidad pone a prueba el material y sus posibilidades, estableciendo contactos con los diversos fabricantes, con los que cuenta en sus realizaciones. Pero aquí, en el Danteum, se enfrenta a un problema mucho mayor, de difícil resolución técnica. Sorprende este asunto, sobre todo teniendo en cuenta la sólida formación técnica de Lingeri y Terragni. Estas columnas, 90 cm. de diámetro y 4,70 m. de altura, no podrían ser construidas tal y como aparecen grafiadas en la información que disponemos, a pesar de los contactos establecidos por Terragni con Saint Gobain, la Unión Vidriera Italiana y Vennini, mostrando por tanto, su preocupación e interés por un desarrollo ilimitado y continuo del vidrio como material. Esto lleva a entender que el uso por los arquitectos del vidrio, en estas columnas, va más allá de la simple cuestión estructural para adentrarse, en la formalización del vidrio como un concepto que pueda transmitir imágenes casi poéticas, inmateriales. Y sobre todo, introducir en el edificio un contraste, una dialéctica tensa, entre los métodos constructivos tradicionales – que son los empleados en el Danteum – y la nueva arquitectura.

La pilastra constituye el tercer orden estructural dentro del Danteum configurando a su vez, tres grupos unitarios, no solo formales sino también de comportamiento

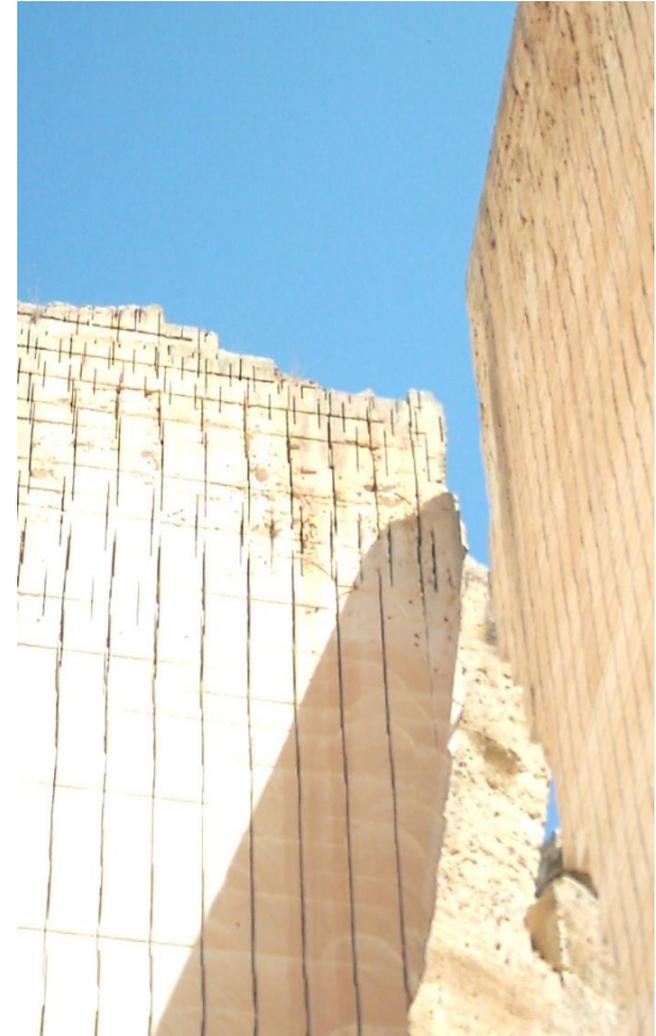


Danteum, Sala del Imperio. G. Terragni, P. Lingeri.

estructural. El primero lo encontramos en la biblioteca. El ritmo constante de su distribución, de forma perpendicular a dos tramos de muro, uno aislado y el otro en continuidad, califica de forma igualitaria dos espacios previos.

Distinta configuración nos encontramos en la sala del Imperio. La agrupación, a modo de soporte, de cada dos elementos, constituye el sostén del architrabe continuo. Son las pilastras de menor tamaño de todo el proyecto, si bien esta agrupación de cada dos elementos, entre los ejes de los huecos de separación entre las pilastras laterales que configuran el ancho de la sala, le confieren una grandiosidad elevada unida además, a la gran altura y la inexistencia de techo alguno. El ritmo y el tamaño son idénticos contribuyendo a la fuga perspectiva de la sala.

El tercer grupo y más numeroso lo constituye, además, la pilastra de mayor tamaño, obtenida del muro originario, mediante cortes verticales. Su concepción original tiene mucho que ver con el conocimiento que, sobre todo Terragni pero también Lingeri, tenían del trabajo realizado en las canteras para la extracción de bloques concretos. Es un reflejo y también una abstracción, por tanto, de un acto empírico, que produce un ente de mayor calado aún como es, la disgregación del muro mediante el corte pero también, mediante la luz que lo atravesará. Esta disgregación debe entenderse de forma parcial puesto que la separación, disposición y tamaño de la pilastra no evita, la percepción del plano continuo, como si de un muro se tratase. Podría incluso pensarse que no forma parte de este tercer orden estructural que constituye



Canteras de S'Hostal. Ciudadela, Menorca. Fotografía del autor.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

la pilastra si no, más bien, un caso de novedoso tratamiento de un muro pero, a nivel estructural están proyectadas como elementos unitarios, que soportan sus propias cargas.

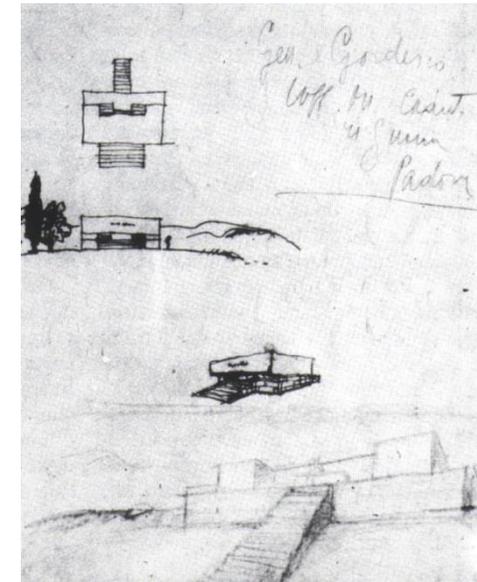


Canteras de S'Hostal. Ciudadela, Menorca. Fotografía del autor.

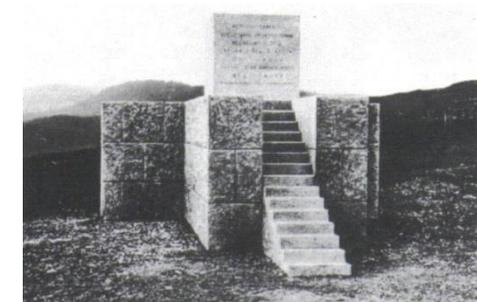
**(4) Materialidad.** Hablará de sistemas constructivos y materiales.

Los usos concretos de los materiales con los que fue proyectado el Danteum, permiten a estos poner de manifiesto sus capacidades expresivas y con ello subrayar algunas de las cualidades de la arquitectura que configuran. Ningún material más adecuado para construir en la vía del Imperio que la piedra. Ningún material más adecuado para conseguir la monumentalidad proyectada, en un escenario donde se encuentran grandes obras de la antigüedad romana, que el *Lapis Tiburtinus*, el travertino extraído de las cercanas canteras de Tívoli, entre Villalba, Villanova y Villaggio Adriano. No es nueva la idea; basta mirar al Coliseo para darse cuenta que en sus proximidades es difícil expresar monumentalidad con otro material que no sea la piedra. Y no es nueva, puesto que ya en 1934, con la presentación de los dos proyectos para el concurso de primer grado para el Palacio del Lictorio, tanto en la solución A como en la B, la piedra adquiere un carácter definitorio de la monumentalidad de ambos proyectos.

La gran obsesión de Terragni por la relación directa entre la imagen y su construcción le lleva, como en el caso del monumento a Robert Sarfatti en el col d' Echele 1934-35, al uso del volumen puro, al apilamiento de bloques de piedra unos sobre otros, de forma grávida y primaria pero manipulando, con fines expresivos, sus acabados superficiales y sus juntas. Así los grandes bloques rugosos usados en el monumento, con sus juntas marcadas, podrían expresar su relación directa con la tierra de donde fueron extraídos, en contraste con las piedras pulidas que configura

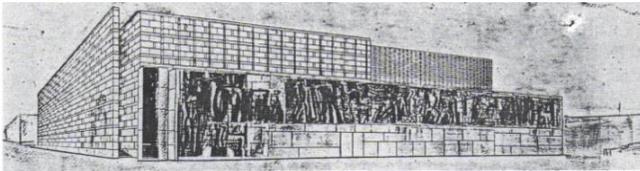


G. Terragni. Monumento a Roberto Sarfatti. Croquis. A. F. Marciànò, 1987,137.



G. Terragni. Monumento a Roberto Sarfatti. A. F. Marciànò, 1987,137.

## ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO



Danteum. G. Terragni, P. Lingeri. A. F. Marcianò, 1987,217.

el *bloque conmemorativo*.<sup>87</sup> El bloque de piedra es vuelto a utilizar en el Danteum, en toda su magnificencia. Es el elemento definitorio de la imagen final del proyecto, grávido, compacto, cerrado, monumental. Mirando su fachada a la vía del Imperio, asombra el tamaño de los bloques usados en la configuración del muro exento, que produce el acceso al interior, bloques de distinto tamaño, dentro de la enormidad de cada uno, a modo de muro arcaico, sustentando el largo friso escultórico realizado por Mario Sironi, colaborador también con los arquitectos, en las dos convocatorias del concurso para el Palacio del Lictorio. Realmente, son dos los elementos constitutivos del proyecto, desde sus primeros dibujos y croquis: el recorrido o viaje<sup>88</sup> y, el material fundamental, la piedra.

Estos muros de piedra que constituyen la sustancia proyectual fundamental, se presentan íntegros, sin huecos, sin necesidad de otros elementos estructurales secundarios como parteluces, dinteles, jambas, etc., que modifiquen sustancialmente, si existiesen, el carácter unitario y monumental de esos muros. Los accesos y salidas del edificio se producen mediante desplazamientos de los muros exteriores que configuran el volumen cerrado. Excepto en el muro exento, donde el tamaño y el despiece de los bloques de piedra, tiene que ver con el lugar, la implantación y monumentalidad del edificio, en el resto de muros, los bloques de piedra guardan una gran uniformidad en su tamaño y despieces, colaborando en la imagen de concepción unitaria del edificio.

(87) Giuseppe Terragni, carta a Margherita Sarfatti.

(88) Ver (1) Inicio.

Existe una correlación clara entre el uso de la piedra y el uso del hormigón en la obra de Terragni, así como su no preferencia por el acero.<sup>89</sup> La piedra como el hormigón no están sujetos a dimensiones fijas y por tanto, admiten mayor variabilidad de formas y esto se traduce en mayor libertad proyectual. El empleo que de la piedra hacen sus arquitectos en el Danteum se basa en una cuestión elemental: su uso como material de construcción tradicional, antiguo y básico. Sin alardes técnicos excesivos que llegasen, por qué no, a desvirtuarla.

Los bloques de piedra usados contribuyen a la precisión geométrica de la obra y a su durabilidad algo que, evidentemente, satisface los requisitos de la monumentalidad.

---

(89) Puede leerse claramente en el artículo *La costruzione de la Casa del Fascio di Como*, incluido en *Quadrante*, nº 35 y 36, octubre de 1936, dado que la estructura de hormigón le permite mayor libertad que la de acero.

# 5



## **5. EXPERIMENTACIÓN. LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN. COMPARATIVAS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.**

5.1. OBJETIVO.

5.2. RELACIONES PROYECTUALES Y COMPOSITIVAS ENTRE LA CASA DEL FASCIO Y EL DANTEUM.

Introducción.

Relaciones.

5.3. SÍNTESIS DE LOS ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.

Introducción.

5.4. CASA DEL FASCIO. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.

5.5. DANTEUM. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.

5.6. COMPARATIVA DE LOS ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.

### 5.1. OBJETIVO.

*Dejar completarse cada impresión y cada germen de sentimiento absolutamente en sí, en lo oscuro, en lo indecible, en lo inconsciente, en lo inasequible al propio entendimiento, y esperar con la profunda humildad y paciencia la hora del nacimiento de una nueva claridad; solo eso es vivir como artista: en la comprensión como en la creación.*

Rainer María Rilke. Cartas a un joven poeta. Madrid, Alianza, 1988, 5ª ed., p.44.

Este capítulo de la tesis, va a proponer el estudio que permita realizar un análisis comparativo entre la Casa del Fascio de Como y el Danteum. Las bases de este estudio, las representan los análisis arquitectónicos ya realizados en el capítulo anterior y que nos servirán como guías previos. Profundizaremos en el papel de la arquitectura como representación, investigando los principios teóricos y los métodos proyectuales.

Contiene cuadros, que permiten una visualización clara y precisa de las comparativas entre análisis arquitectónicos realizados. Estos cuadros, al igual que los análisis arquitectónicos, se estructuran en base a los cuatro apartados manejados en ellos y son, la síntesis, que no el resumen, de los mismos. Es decir, constituyen una nueva forma profundizar en los objetivos de esta investigación.



Casa del Fascio de Como. Pórtico exterior de entrada.  
Fotografía del autor.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

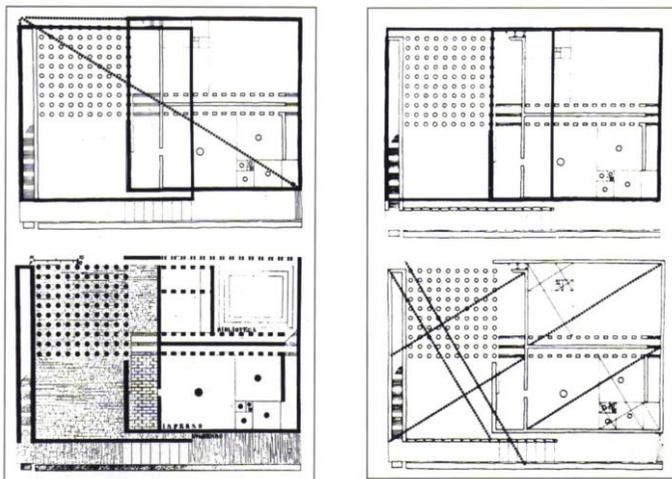
## 5.2. RELACIONES PROYECTUALES Y COMPOSITIVAS.

**Introducción.**

Una vez realizados los análisis arquitectónicos, se profundizará y se intentará, en este punto, aproximarse a la búsqueda de relaciones proyectuales y compositivas entre la Casa del Fascio y el Danteum. Sus diferencias son evidentes en cuanto que no comparten programas funcionales o estéticos, uno es un edificio, lo otro “solo” un proyecto. Ambos edificios son, eso sí, fascistas. Se intuye, y este es uno de los objetivos de este trabajo, que dialogan entre sí, debido a que comparten una serie de reglas que aseguraron en su día un fin óptimo en sus concepciones. Se comienza analizando brevemente, los escritos de tres autores que han abordado frontalmente la cuestión, Jeffrey T. Schnapp, Thomas L. Schumacher y Peter Eisenman.

**Relaciones.**

En arquitectura, cuando se analizan obras y proyectos, puede hacerse de dos (o más) formas no necesariamente contrapuestas, es más, son plenamente complementarias y podrían calificarse como un primer y un segundo escalón: podemos analizar un primer paquete compuesto por los detalles constructivos, formales, materiales, etc., y un segundo paquete, compuesto por la idea, la génesis, los conceptos que nos permitan profundizar y volcar luz sobre las intenciones del autor. El primer paquete es pasajero, en tanto en cuanto la ciencia, la técnica, la moda, hacen limitadas a un espacio temporal concreto dichas soluciones. La evolución de los materiales, las necesidades funcionales, espaciales y formales se



G. Terragni, P. Lingeri. Estudios geométricos para el proyecto del Danteum. A.Pizza, 1997, 123.

limitan a un momento específico. El segundo es más complejo y perdurable. Transciende la época en cuestión y se proyecta hacia el futuro. Podemos utilizarlo sin rubor. Forma parte de nuestro patrimonio.

*(.....) La dialéctica que Eisenman evidencia entre la Casa del Fascio de Como y la Casa Giuliani-Frigerio, vista como arquitectura atemporal, imposible de leer como secuencia lineal de formas, es la misma que vincula la propia Casa del Fascio con el Danteum. La no-discursividad de este último es mostrada por exceso: es decir, simulando secuencias simbólicas que resultan inesenciales, una vez sumergidas en la arquitectura como tal. El fragmento y la totalidad se enfrentan silenciosamente: una vez más, la máscara se ha hecho cuerpo, poniendo entre paréntesis al sujeto.<sup>1</sup>*

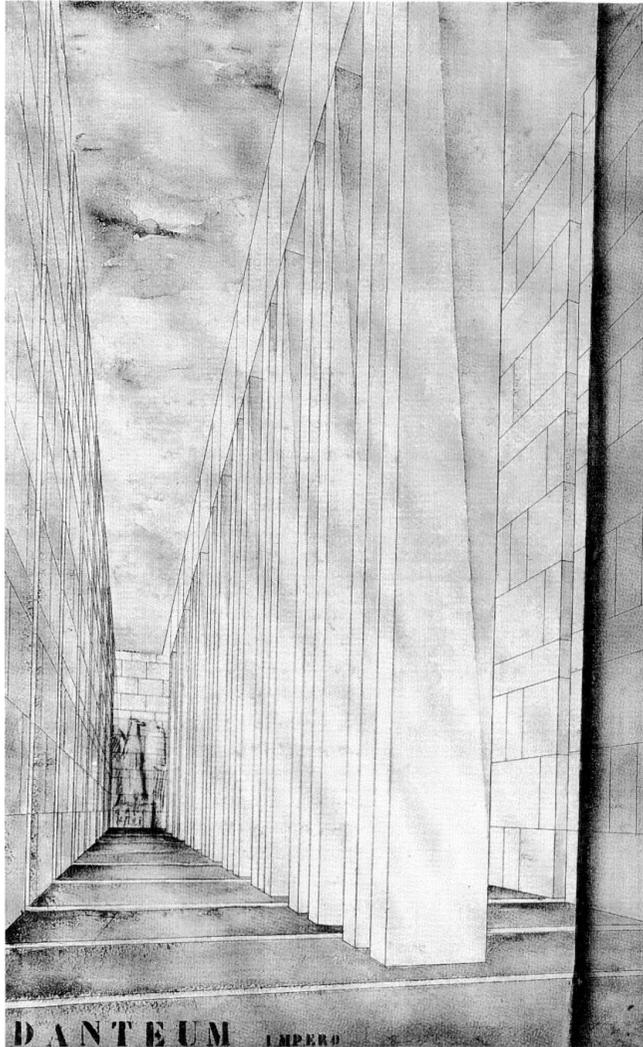
Quizás podrá argumentarse a esta tesis de Tafuri que es la tesis de un historiador y crítico de arquitectura y no la de un arquitecto, es decir, utilizando recursos arquitectónicos. Pudiera ser pero.... no olvidemos que los resultados obtenidos por Eisenman están claramente argumentados en un proceso que él mismo detalla: *La idea de un observador activo establece las diferencias entre la obra de Giuseppe Terragni y la de otros arquitectos del mismo período histórico, como Le Corbusier o Mies van der Rohe, sin entrar en consideraciones de los términos estilísticos. En el análisis de las diferencias internas en la obra de Terragni, se puede distinguir esa interpretación de las contribuciones analíticas de Rudolph Wittkower y Colin Rowe. Esas diferencias, de las que sólo en parte era consciente cuando comencé mi tesis doctoral en 1961, se convirtieron posteriormente en el núcleo central de mi análisis. Ese aspecto del trabajo me condujo al estudio de lo que normalmente se conoce como análisis formal y proyecto formal, y posteriormente a una*

(1) Manfredo Tafuri. *IL soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni*. Lotus, nº-20, Milán, 1978. Traducido al castellano, *El sujeto y la máscara. Una introducción a Terragni*, también incluido en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Piza. Ediciones del serbal, Barcelona 1997.



Vistas del lago Como desde el Monumento a los Caídos.  
Fotografía del autor.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN



G. Terragni, P. Lingeri. Proyecto para el Dateum, Sala del Imperio. Catálogo, 1996, 157.

*relectura general del aspecto formal en la arquitectura. Posteriormente, usé una analogía lingüística, la idea del texto crítico, para ensanchar los límites aceptados del campo formal.*<sup>2</sup> Esta analogía lingüística, esta herramienta del texto crítico es la usada por **Jeffrey T. Schnapp** en su escrito *Un templo moderno*<sup>3</sup> para analizar el Danteum y su contexto ideológico y literario, demostrando como Terragni (.....) *recondujo la narración de Dante a sus elementos más descarnadamente esenciales, para poder hacer hincapié en que el recorrido que se le ofrecía al visitante correspondía no sólo al de Dante, sino más bien al nuestro, a “el camino” de nuestra vida. El “camino” en cuestión discurre en espiral hacia arriba y hacia el exterior, hacia el imperio y hacia la iluminación, mientras el adjetivo posesivo “nuestra” identifica las peregrinaciones del poeta con las que emprendían los italianos como individuos y como colectivo nacional.*<sup>4</sup>

También Schnapp en su escrito pone de manifiesto como uno de los principales objetivos de Terragni en el Danteum era *el descubrir materiales idóneos para representar cuerpos metafísicos* inspirándose directamente en la *Divina Commedia* y las descripciones que hace Dante en su poema sobre el paraíso describiéndolo como *un palacio de cristal*. (.....) *Los diferentes “escalones” planetarios que llevan al palacio eterno (“las escaleras del eterno palacio”; Par.21.8), por ejemplo, se comparan con “cristales transparentes y tersos” (Par. 3.10) o con “vidrio”, “ámbar” o “cristal” (Par. 29.25) o se describen como “cristal que el vocablo trae de su querido duce” (Par. 21.25).*<sup>5</sup> Dichas

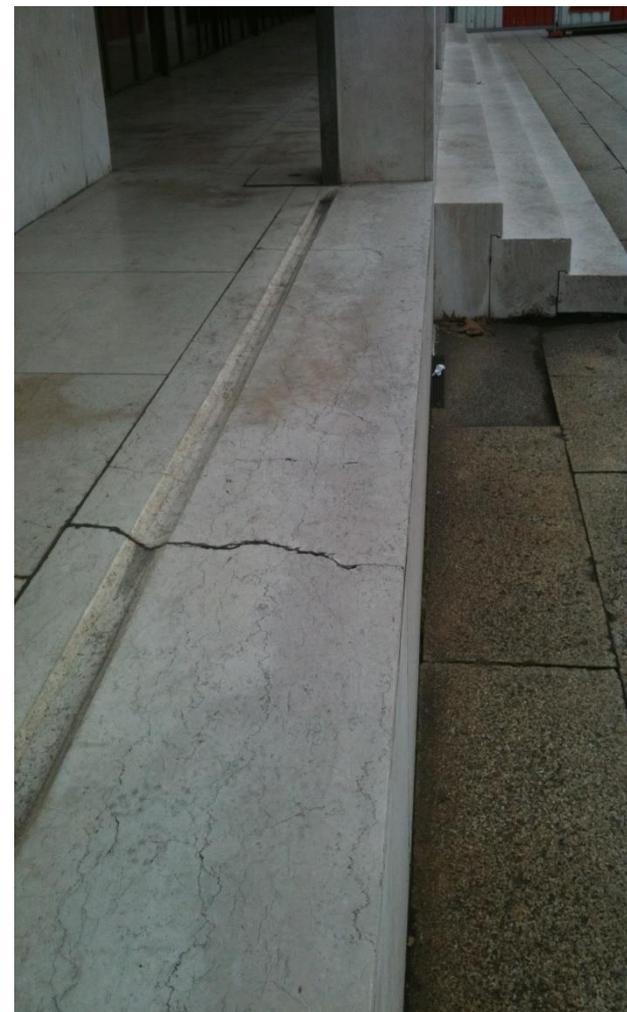
(2) Peter Eisenman. *Giuseppe Terragni y la idea de texto crítico*. Incluido en Giuseppe Terragni. Obra completa. Giorgio Ciucci. Electa, Barcelona 1997.

(3) Jeffrey T. Schnapp. *Un templo moderno*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, Obra completa, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997.

(4) Jeffrey T. Schnapp. *Un templo moderno*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, Obra completa, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 270.

(5) También habría que consultar los siguientes versos: Par 28.7; Par 20.80; Par 29.25; Par. 2.89 y Par. 25.101 (“Si el Cáncer tuviera un cristal tal, el invierno tendría (...)” (alusión a la luminosidad del cuerpo de San Juan en el cielo de las estrellas fijas)).

obras que normalmente identifica la hoja de cristal con el nuevo milenio inaugurado por la revolución fascista. “El fascismo es una casa de cristal”, escribe Terragni haciéndole eco al “duce”.<sup>6</sup> Y el milenio en cuestión, tal como se representa en los monumentos conmemorativos transparentes y en las fachadas pensadas para edificios públicos, como la Casa del Fascio de Como y Lissone, el Palacio del Lictorio de Roma (tanto la versión A como la B) y en paralelepípedo de la sala O de la Exposición de la Revolución Fascista, se identifica con una política de transparencia.<sup>7</sup> “Transparencia” porque en ese contexto toda forma de mediación se considera como fuente posible de corrupción y disgregación, poco importa si visual, física, moral, económica o política.”Transparencia” también porque a Terragni una reorganización integral y racional del espacio basada en el uso de las técnicas de construcción y de las tecnologías voz-imagen más avanzadas le parecía la mejor manera de garantizar que se superaría la diferencia entre interior y exterior, superficie y profundidad, parte y todo, “de forma que el líder pueda hablar a sus seguidores reunidos en el interior y también puedan oírle las masas reunidas en la plaza”;<sup>8</sup> de tal forma que las “hojas de cristal grueso” de la barandilla de las escaleras de la Casa del Fascio de Como y el “cristal realmente increíble de la mesa del salón del Director” puedan armonizar con las puertas de cristal de la entrada,<sup>9</sup> todo ello en una totalidad translúcida y solar que permita un “control intenso entre público y el personal de la Federación”;<sup>10</sup> y de forma que el propio edificio, al encarnar el estado revolucionario, fomente la compenetración entre ciudadanos ordinarios y extraordinarios. El paraíso del Danteum, con sus treinta y tres columnas de cristal y sus hojas de cristal intercaladas, no hace más que volver a sacralizar esta alegoría. Gira (la retícula)<sup>11</sup> de la fachada de la Casa del Fascio hacia arriba, lejos de la plaza y hacia los cielos,



Detalle de la entrada de la Casa del Fascio de Como. Fotografía del autor.

(6) T. Schumacher, *Surface and Symbol*, Nueva York 1991, pág. 153.

(7) Jeffrey T. Schnapp. *Un templo moderno*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 272.

(8) T. Schumacher, *Surface and Symbol*, Nueva York 1991, pág. 143.

(9) T. Schumacher, *Surface and Symbol*, Nueva York 1991, pág. 151.

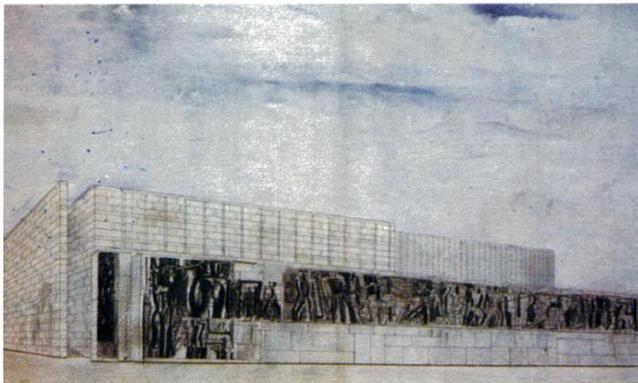
(10) T. Schumacher, *Surface and Symbol*, Nueva York 1991, pág. 147.

(11) En la edición del texto utilizado aparece *el retículo*. Creo que es un error de traducción o transcripción. Sustituyo por la retícula.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

rayos de luz y/o los vectores de la vista) y todo ello de forma que ( la retícula), <sup>12</sup>, que una vez sirvió de lente para el ojo del duce, pueda ahora servir también para el ojo de Dios.<sup>13</sup>

También en la Casa del Fascio esa búsqueda de nuevos materiales se tornó obsesiva. En ambos edificios no solo se investiga el material en sí mismo, como elemento primordial, sino más bien como utilizarlo, como encontrar su expresividad esencial. No solamente el vidrio (y todos sus derivados entre ellos los ladrillos de vidrio, industria en la que aún hoy Italia sigue estando en cabeza) si no también las aleaciones ligeras de aluminio que revestían pilares en planta baja, con su bajante adosada de sección rectangular, también en aluminio. *Aleaciones de aluminio para cada aplicación en la construcción* <sup>14</sup> rezaba el pie de foto del pilar recubierto en *Quadrante*. Y no solo los materiales identifican la dialéctica entre ambos proyectos, sino también la forma en la que se trabaja, la industrialización y el nuevo concepto del trabajo.<sup>15</sup> La búsqueda de las posibilidades que estos materiales ofrecían le



Panorámica del Danteum con los relieves de Mario Sironi. G. Terragni, P. Lingeri. Baglione, Susani, 2004, 145.

(12) En la edición del texto utilizado aparece *el retículo*. Creo que es un error de traducción o transcripción. Sustituyo por la retícula.

(13) Jeffrey T. Schnapp. *Un templo moderno*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 274.

(14) *Quadrante*, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 17. Edición usada: V reimpresión, 2004.

(15) (.....) Degni di lode particolare sono quei piccoli industriali o artigiani del legno e del ferro che vinsero brillantemente problemi di indubbia difficoltà. Molte volte ho richiesto materiali in dimensioni o spessori che avrebbero seriamente impensierito anche le migliori e organizzatissime compagini industriali dell'estero; i nostri produttori hanno saputo fare bene. Perché non ricordare qui la commossa esultanza mia e degli operai nel cantiere quando furono messe in opera quelle esemplari lastre di cristallo a forte spessore sul parapetto della scale o il cristallo veramente eccezionale che ricopre il tavolo del salone del Direttorio? Oppure quando aprimmo per la prima volta le porte d'ingresso al semplice premere di un pulsante?

La poesia del lavoro non è più nella retorica figura del lavoratore con la vanga o il piccone sulla spalla e il sole che tramonta dietro.

*Quadrante*, núms. 35-36, octubre 1936. Pág. 14. Edición usada: V reimpresión, 2004.

obligan a mantener un fuerte (por no decir inflexible) control de la dirección en la obra de la Casa del Fascio.

Schnapp identifica claramente la relación entre peso y levedad en el Danteum, también aplicable extensamente a la Casa del Fascio: (.....) *los pilares de cristal de Terragni sirven también de “umbrátiles prefacios” de un reino celeste totalmente “desvinculado de la esclavitud del peso”. A través de éstos y de las hojas interpuestas que los acompañan, esto es, el pesado pero noble mundo romano de mármol travertino, presente en las columnatas, en los pavimentos y en las paredes del patio, del infierno y del purgatorio, así como en el conjunto monumental que rodearía el templo dantesco, comienza su metamorfosis en los “cristales transparentes y tersos” – cristales autárquicos e imperiales- como una primera etapa en el camino hacia la liberación de la materialidad. El movimiento desde la gravedad corpórea a la levedad incorpórea implica una inversión de perspectiva que sustituiría nuestra visión geocéntrica por una visión teocéntrica a través del juego de reflejos entre (retícula) \* a cielo abierto y las aberturas en (retícula) \* transparente del pavimento.*<sup>16</sup>

Estos *movimientos* y *juegos* están presentes en casi de la misma manera en la Casa del Fascio. Piénsese en la antesala de entrada y en los revestimientos de aluminio de los pilares de planta baja, allí donde la intensidad de la luz producía el mayor número de reflejos posibles.

---

(16) Jeffrey T. Schnapp. *Un templo moderno*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, Obra completa, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997. Pág. 278.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN



Giuseppe Terragni. Detalle tumba Stecchini en el cementerio mayor de Como, 1931- 34. Fotografía del autor.

Debido a la época, al momento y en el país que le tocó vivir, debido también a sus convicciones religiosas y morales - no olvidemos que fue un creyente sincero y un fascista convencido - la obra arquitectónica de Terragni tiene una capacidad singular simbólica. Es indudable su capacidad para crear una *arquitectura simbólica*. Este es uno de los puntos que aborda **Thomas L. Schumacher** recordándonos la relación aquí con la Casa del Fascio: (.....) *Probablemente era necesario tanto que el Danteum fuese una construcción abstracta, como que encarnase “el mito, el símbolo entendido como una síntesis espiritual”.*<sup>17</sup> *(La exigencia de crear una arquitectura simbólica de significado alusivo ya había nacido en Terragni en la época de la Casa del Fascio de Como, la “casa de cristal del Fascismo”).*

*Si para Terragni era importante la justificación histórica, una justificación dantesca era aún más importante, y cuantos más motivos dantescos pudiese evocar, mejor. Es una idea similar a aquélla a menudo atribuida a Le Corbusier, a saber, la de que cuantas más razones se puedan encontrar a favor de una decisión determinada, mejor es la decisión.*<sup>18</sup> Argumentación similar o equivalente, podemos añadir, a la del *Tractatus lógico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, en su séptima proposición, “de lo que no se puede hablar, mejor es callarse”.

La abstracción une, también, fuertemente estas dos obras, Casa del Fascio y Danteum, abstracción entendida como *en la que el proyecto se construye eludiendo la relación con lo real, con un patrimonio de soluciones y de formas perfeccionadas por el*

(17) *Relazione sul Danteum*, par. 3.

(18) Thomas L. Schumacher. *Terragni e il Danteum 1938*, Officina, Roma 1980, 1983. Traducción al castellano *Terragni y Dante: Identificación, asimilación, alegoría*, en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Piza. Ediciones del serbal, Barcelona 1997. Pág. 125.

(19) *Antiguo y moderno, abstracción y formalismo en la obra de Terragni*, Investigación dirigida por Daniele Vitale en la Facultad de Arquitectura de Milán, publicado en *2c Construcción de la ciudad*, 1982.

tiempo, con el sentido que han adquirido lentamente, ligado a las memorias, a las experiencias, al paisaje.<sup>19</sup> Schumacher ahonda en esta cuestión en su análisis del *Danteum*: Sin embargo, la abstracción, siendo un proceso activo, parte de lo concreto, de lo real en sentido seglar, y conduce a una síntesis conceptual. El abstraer presupone no sólo una forma originaria, sino, en cierta medida, una originaria combinación de forma-significado, resultando un diálogo entre los viejos y los nuevos significados. Como ha afirmado el psicólogo de la Gestalt Fritz Perls, “El significado es la relación entre la figura en primer plano y su fondo”.<sup>20</sup> Terragni emplea esta teoría de forma análoga, pero no igual a la idea de Le Corbusier de que “entre el tema-objeto escogido y el organismo plástico...interviene el necesario trabajo de una total recreación plástica”.<sup>21</sup> En otros términos, se trata de la “intuición concreta” de Croce, manifestada en virtud del proceso activo. Para Le Corbusier, el proceso de recreación implicaba la matemática y la geometría a fin de llegar a la más esencial experiencia estética. “Las formas puras son las más bellas porque son las más fáciles de percibir”.<sup>22</sup> Las famosas formas matemático-geométricas de los dibujos de Le Corbusier constituyen el catálogo de esta experiencia estética. Para Terragni, la experiencia es metafísica. Está más cerca de la de Mies, como ha sido indicado por Steven Peterson en su ensayo universitario sobre el significado de Mies van der Rohe.<sup>23</sup> Es el rectángulo mismo lo que representa la condición más abstracta, como lo demuestran los rectángulos iguales empleados para representar (las)<sup>24</sup> cantigas de la *Divina Commedia*, a pesar de ser tan distintos, en el texto de Dante, tanto en dimensiones como en formas.<sup>25</sup>

(20) F.S. Perls, *Gestalt Therapy Verbatim*, Books Matter, Nueva York, 1970, pág. 12.

(21) Le Corbusier y A. Ozenfant en *L'Esprit Nouveau*.

(22) *Vers une Architecture*, Collection de *L'Esprit Nouveau*, Crès, París, 1923.

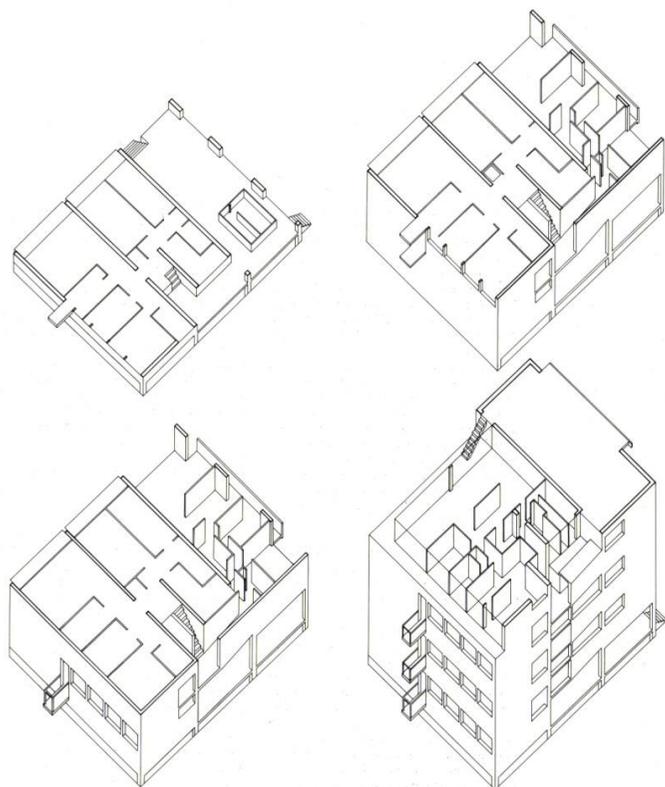
(23) S. K. Peterson, *A Mies Understanding*, en “The Inland Architect”, Chicago, primavera 1977.

(24) En la edición del texto utilizado aparece *los*. Creo que es un error de traducción o transcripción. Sustituyo por *las*.

(25) Thomas L. Schumacher. *Terragni e il Danteum 1938*, Officina, Roma 1980, 1983. Traducción al castellano *Terragni y Dante: Identificación, asimilación, alegoría*, en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Pizza. Ediciones del serbal, Barcelona 1997. Pág. 124.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

Terragni habla de significados, no de formas. No es la *invención de formas*, como nos cuenta Mies, el verdadero objetivo. Nos encontramos en el mundo de los significados. Para Terragni, el significado se puede hallar en lo que él define “*búsqueda de lo esencial*”, una digresión bastante misteriosa sobre el pensamiento medieval, que sirve para enlazar su propio proceso al de Dante.<sup>26</sup> Al igual que en la Casa del Fascio, las cuestiones medievales están presentes en el significado último del objeto arquitectónico final (véase la argumentación de Diane Ghirardo<sup>27</sup> expuesta en esta tesis).



Casa Giuliani-Frigerio, Como 1939-1940. Reconstrucción. Eisenman, 2003, 141.

La inexistencia de figuración en estos dos proyectos, la afirmación del símbolo y la abstracción, permiten aproximarse a las conclusiones buscadas en este trabajo, los instrumentos específicos del proyecto arquitectónico de Giuseppe Terragni.

Del extenso y, prolongado en el tiempo (1961-2003), estudio de **Peter Eisenman** sobre Giuseppe Terragni, *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*<sup>28</sup>, calificado por Luis Fernández Galiano como (...) *una investigación monumental de minuciosidad alucinatoria sobre los mecanismos compositivos de Terragni, cuya obra se desnuda de cualquier contenido semántico, eliminando no ya sólo los vínculos significativos con su momento histórico y su función representativa del régimen fascista, sino incluso el contexto urbano de los edificios, cuidadosamente suprimido en las fotografías que*

(26) Thomas L. Schumacher. *Terragni e il Danteum 1938*, Officina, Roma 1980, 1983. Traducción al castellano *Terragni y Dante: Identificación, asimilación, alegoría*, en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Piza. Ediciones del serbal, Barcelona 1997. Pág. 126.

(27) D. Ghirardo, *Terragni y los historiadores: vicisitudes en la tipología y en la política de la Casa del Fascio de Como*. Artículo incluido en Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Giorgio Ciucci, Electa, Barcelona 1997, pág. 257 a 265.

(28) *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003.

(29) *Terragni en punto de fuga*. Luis Fernández-Galiano. Artículo periodístico incluido en el diario *El País*, 17/04/2004, con motivo del centenario del nacimiento de Giuseppe Terragni (1904-2004).

los ilustran,<sup>29</sup> extraemos una idea fundamental ya comentada en esta tesis, la idea del texto crítico, incluida también y previamente (1996 primera edición italiana, 1997 primera edición en castellano) en *Giuseppe Terragni y la idea del texto crítico*<sup>30</sup>. La extraemos porque, según Eisenman, *La Casa del Fascio y la casa Giuliani- Frigerio* (y añadimos, también el Dantenum) *pueden considerarse ejemplos de textos críticos de arquitectura, en cuanto los significados de sus fachadas, plantas y secciones pueden ser leídos como cambios respecto a una arquitectura hecha a base de jerarquía, unidad, secuencia, progresión y continuidad; cambios hacia una arquitectura hecha de fragmentaciones, disyunciones, contingencias, alteraciones y oscilaciones.*<sup>31</sup> A continuación Eisenman nos habla de la dificultad de la clasificación de estos edificios como *racionalistas o modernistas* o, cualquier otro tipo de clasificación para afirmar que....;

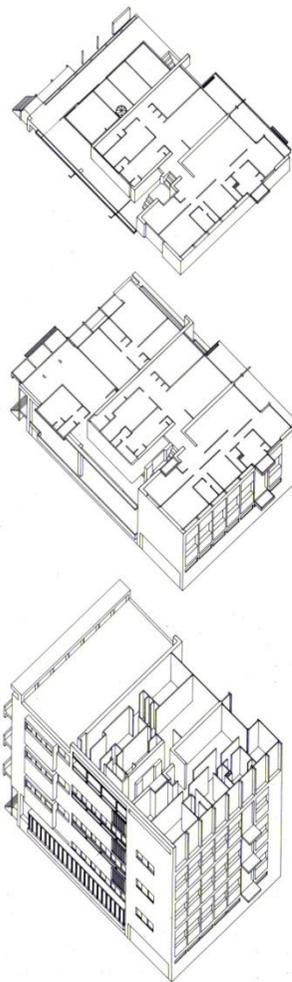
(30) Artículo incluido en: Giorgio Ciucci. *Giuseppe Terragni, Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág.139.

(31) *Giuseppe Terragni y la idea del texto crítico*. Peter Eisenman. Artículo incluido en: Giorgio Ciucci. *Giuseppe Terragni, Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág.139. Parece procedente incluir la definición de "crítico", según Eisenman, incluida en la anterior publicación y también, aunque de forma parcial, en *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003:

*¿Puede afirmarse que ciertos tipos de edificios se adaptan mejor que otros a complejas lecturas textuales? ¿Se trata de una cualidad inherente a la arquitectura o más bien pertenece a la metodología de la lectura? Ciertamente, cualquier edificio puede leerse textualmente, por ejemplo privilegiando sus códigos funcionales, estructurales, sociales y/o estéticos. Por tanto, se puede decir que es posible leer toda la arquitectura textualmente. Y también puede decirse que ninguna arquitectura es, en esencia, más textual que otra. Pero la tesis que expondré aquí es que ciertas condiciones de la arquitectura se adaptan mejor a las lecturas textuales, lo que deforma las interpretaciones canónicas mediante un discurso principalmente formal, definido dentro de los parámetros de un período histórico. Es decir, ciertos edificios, al suavizar las relaciones entre convenciones históricas, estéticas y funcionales, propician lecturas que no sólo implican el reconocimiento interno de esos cambios, sino que también deforman las nociones convencionales de la lectura. En este texto, con el término "crítico" señalaremos esos cambios.*

*El término crítico sitúa las condiciones de cambio histórico como posibilidad de conocimiento en sí. La idea fue avanzada por Kant, en la Crítica del juicio. Aquí será elaborada como la posibilidad de articular en la esencia lo que está detrás de la apariencia de las cosas. En este sentido, la arquitectura crítica no sólo es la manifestación de la esencia o del significado, sino también la manifestación de la posibilidad de la esencia o del significado.*

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN



Casa Giuliani-Frigerio, Como 1939-1940.  
Reconstrucción. Eisenman, 2003, 145.

plantean cuestiones acerca de su estatuto histórico en cuanto edificios fascistas, en parte debido a que algunos historiadores les han aplicado criterios como el orden clásico, la monumentalidad, la escala, u otras categorías retóricas.<sup>32</sup> Puede que esta argumentación pueda aplicarse con mayor claridad a la pareja Casa del Fascio/ Danteum, por ello se aplica aquí esta investigación de Eisenman. Y es así, sobre todo y con mayor claridad en el Danteum, debido a la temática propia de ambos y a la facilidad de colocarles a ambos distintas *categorías retóricas*. Y también, en el juego de las relaciones entre los espacios interiores y exteriores, muy marcado en ambos edificios.

Eisenman considera la arquitectura de Terragni como atípica mostrando distintas formas de análisis pero dejando de lado, de forma deliberada, las connotaciones políticas que, desde su punto de vista, habían condicionado fuertemente cualquier interpretación de su obra, haciéndola parcial y, en algunos casos, errónea.<sup>33</sup> Al prescindir de las interpretaciones históricas se enfrentaba abiertamente al pasado sin ningún tipo de miramientos consiguiendo un estudio *sugestivo más que exhaustivo*.<sup>34</sup>

Y lo que es más importante y puede ayudarnos en este análisis, desnudaba los edificios de cualquier contextualidad o relación externa, funcional o estética fijándose en ellos y analizándolos únicamente como *objetos*. (.....)En el análisis propuesto aquí,

(32) *Giuseppe Terragni y la idea del texto crítico*. Peter Eisenman. Artículo incluido en: Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág.139.

(33) *Giuseppe Terragni y la idea del texto crítico*. Peter Eisenman. Artículo incluido en: Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág.139.

(34) *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003. Traducción del autor y de Bárbara Felip.

*la terminología no está asociada a las relaciones funcionales o el tipo estético sino que en su lugar se centra en características del objeto que son menos dominantes o categóricas. Este análisis resalta esas características utilizando una terminología basada en relaciones textuales que pueden ser nombradas como críticas. Mientras todas las categorías del análisis son textuales en el sentido en que siempre hay algo que leer en el objeto del análisis, el texto crítico se refiere a algo específico del objeto arquitectónico que perturba la noción de los atributos finitos y que sólo puede ser articulado o discernido a través de un lenguaje interpretativo diferente. Este lenguaje interpretativo se centra en las notaciones en los edificios como la superposición residual, el trazado, la alternación, la oscilación, y el deslizamiento. Mientras que este tipo de terminología todavía se deduce de lo que es visible en un edificio, el siguiente análisis del trabajo de Terragni sugiere que lo que es visualmente identificable provoca ambigüedad, contradicción, o incluso lecturas inestables. Estas condiciones empiezan a definir la naturaleza crítica de los edificios de Terragni.*<sup>35</sup>

Con el mecanismo utilizado por Eisenman, como decía Giorgio Ciucci, de desmontar la Casa del Fascio para luego volverla a montar y volverla a desmontar y compararla con la Casa Giuliani Frigerio, descubrió en ambas, valores que ni siquiera, probablemente, Terragni había tenido en cuenta, con un único objetivo: intentar encontrar el auténtico proyecto de Terragni,.....*La base de esta estructura teórica empieza con la premisa que en ambos edificios, cada articulación, tanto una jamba o un dintel, y cada abertura, en su particular tamaño, forma, y posición, constituyen un conjunto de marcas. Estas anotaciones están abiertas a un complejo rango de lo que llamaremos lecturas contextuales críticas que han sido ocultadas por la imposición de lecturas históricas, estéticas, funcionales, e incluso tradicionalmente formales. Crítica en el sentido en el que lo*

---

(35) *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003. Traducción del autor y de Bárbara Felip.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

*uso es un concepto que distancia el objeto o sujeto de los términos de análisis, a la misma vez que el análisis forma también parte del sujeto u objeto. Fundamentalmente, la lectura de la crítica textual procura desafiar la idea del origen estable, el cual, en el sentido post-Kantiano, está unido a represiones inconscientes.*<sup>36</sup> Es decir, volver a la argumentación de que Terragni pasó del objeto a la relacionalidad,<sup>37</sup> cada uno de los objetos (jambas, dinteles, huecos...) quedaba dentro de la composición que a su vez era tergiversada mediante lecturas parciales.

Utilizaremos varias estrategias comparativas de Eisenman para confrontar la Casa del Fascio y el Danteum. Confrontar, que no comparar, ya que ambos edificios parten de premisas muy distintas a nivel formal, tipológico, funcional, programático, etc.. La primera es, como bien indicaba Tafuri, la dialéctica entre la Casa del Fascio y el Danteum, que no puede leerse según una *secuencia lineal de formas*.(.....) *Sus vistas no son lineales y no componen una serie de variaciones geométricas.*<sup>38</sup> En ambos los espacios internos y sus fachadas no están *caracterizadas por interdependencias*, transcurren en completa libertad.

---

(36) *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003. Traducción del autor y de Bárbara Felip.

(37) Peter Eisenman: *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*, en Casabella, 344, enero 1970.

(38) *Giuseppe Terragni y la idea del texto crítico*. Peter Eisenman. Artículo incluido en: Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, Obra completa, Electa, Barcelona 1997. Pág.142.

### 5.3. SÍNTESIS DE LOS ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.

#### **Introducción.**

Se iniciaba el análisis arquitectónico de las obras, basándolo en cuatro apartados que se entendían básicos, a la hora de analizar - y estandarizar su análisis – cualquier obra arquitectónica, sin intención alguna, de convertirlo en el único método posible aunque, si suficientemente analítico, como para obtener conclusiones válidas y tabulables. Estos cuatro apartados eran titulados:

- (1) INICIO. En él se estudiaron todas las cuestiones referentes al lugar, la implantación y la composición.
- (2) FUNCIÓN. Habló de funciones y organizaciones tipológicas- espaciales.
- (3) ESTRUCTURA. Se centró en cuestiones relacionadas con los sistemas estructurales y sus tipologías.
- (4) MATERIALIDAD. Expresó sistemas constructivos y materiales.

Gracias a ellos, se pudo establecer una metodología común, a la hora de enfrentarse a obras de distintas épocas creativas – que no etapas - , que abarcan desde 1927 a 1939, la mayor parte de la carrera profesional de Terragni, finalizada con su muerte, en 1943. Era uno de los objetivos fundamentales a la hora de elegir obras del arquitecto italiano, el intentar recorrer su obra mediante la elección de un grupo significativo, suficientemente heterogéneo y variado, que pudiese orientarnos claramente hacia sus ideas y los instrumentos específicos de sus proyectos arquitectónicos.



Casa del Fascio de Como. Fachada principal. Cani, Monizza, Gilardoni, 1989, 16.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

Una vez realizados, vamos a sintetizar esos análisis arquitectónicos, con objeto de obtener de forma precisa, las variables utilizadas por Terragni, compararlas y obtener las conclusiones de este trabajo que serán, también discutidas, a posteriori. Este proceso de síntesis será aplicado a los cuatro proyectos que conforman esta investigación. No se tratará, ni mucho menos, de encerrar el proceso creativo en cuadros, tabulaciones, etc.....limitándolo *per se*. Se trata de una obra extraordinariamente creativa que difícilmente admite el encorsetamiento del método, que será necesario, para extraer las conclusiones propias de una investigación. Este trabajo intentará, en la medida de lo posible, establecer una dialéctica clara y unívoca entre el método y las propias obras, salvaguardando siempre, la integridad de las mismas.

Produce vértigo esta síntesis, más propia de un cirujano, que de un arquitecto.

#### 5.4. CASA DEL FASCIO. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.

##### **Lugar-Implantación- Composición.**

El no realizar casi ningún tipo de concesión formal al régimen, le producirá a Terragni más de un disgusto en la interpretación y defensa de sus obras. Proyectó la mayoría de sus obras con criterios concordantes con la arquitectura de vanguardia europea pero, en ningún caso tomó prestadas sus soluciones, encontrando sus propias soluciones, con investigaciones personales de enorme profundidad. Crea, en la Casa del Fascio, una fuerte tensión entre la monumentalidad exigida al edificio y su expresión, mediante la arquitectura moderna.

Se encuentra con una problemática amplia y fascinante a la hora de afrontar el proyecto:

- Relación de su edificio con el centro cívico- religioso de Como.
- Programa cargado de elementos funcionales y simbólicos, resuelto utilizando un lenguaje moderno. Este probablemente sea el mayor reto de la Casa.
- Debe fijar una arquitectura clara y reconocible. El programa y el tipo parten del partido, del PNF. Se trata de crear una arquitectura que represente al partido, una arquitectura de partido, una arquitectura reconocible.



Casa del Fascio de Como, en la actual Piazza Verdi.  
Fotografía del autor.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN



Casa del Fascio de Como, desde vía Bianchi. Fotografía del autor.

La Casa del Fascio de Como, fue la más abstracta de todas y, por tanto, la menos reconocible.

Una de las primeras decisiones proyectuales de Terragni, fue utilizar la proporción 2 es a 1. Resuelve volumétricamente el edificio, implantando en el solar un prisma perfecto, un semicubo, alejado enormemente, a nivel proporcional, de las construcciones que le rodean. Esta decisión proyectual resuelve, a su vez, el elemento más importante del interior de la Casa, *il salone adunate*, la gran sala de reuniones y asambleas que contiene el edificio, produciendo una fuerte espacialidad interna, al fortalecer la horizontal sobre la componente vertical.

Esta decisión confiere al edificio una fuerte unidad proyectual, basada en la relación planta- sección, que lo transforma en un objeto volumétrico puro, acabado en sí mismo, sin posibilidad alguna de transformación.

### Funciones y organizaciones tipológicas- espaciales.

Una vez que la distribuidora general del edificio – su planta baja, su plaza interior, la gran sala de asambleas – es posicionada, lo son, a su vez, las dos escaleras del edificio, descentradas con respecto a la planta del mismo y graduadas, en cuanto a tamaño, debido a las diversas funciones atribuidas. La organización de las plantas, sus volumetrías y sus funciones, se consiguen aplicando *reglas distributivas obligadas*,<sup>39</sup> dado el tipo creado con la inserción de ese vacío descentrado y, la aplicación del programa impuesto por el PNF.

El simbolismo y la categorización emanados del programa del partido, está muy presente en la agrupación de piezas por plantas. También es patente, como el arquitecto utiliza su libertad personal para definir exactamente esta agrupación. La importancia de las piezas se relaciona directamente con su vinculación o no a la plaza cubierta.

- Planta noble, *primo piano*. Contiene las principales dependencias de la Casa, servidas por corredores abiertos a la plaza interior, con anchos diferentes, definidos por la escalera principal y la secundaria. Esta planta sigue siendo, a nivel conceptual y práctico, el *piano nobile* medieval y renacentista.
- Plantas segunda y tercera. Sin relación alguna con la plaza. Muestran un carácter subordinado a la anterior. Todas sus dependencias están servidas por corredores cuya anchura contrasta claramente con lo ubicados en el *piano nobile*. A la



Casa del Fascio de Como, detalle de fachada principal. Fotografía del autor.

---

(39) Ver nota 45 en Capítulo IV.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

planta tercera únicamente accede la escalera secundaria. Tres amplias terrazas se distribuyen en esta planta, constituyendo el remate aéreo de tres de sus fachadas.

La Casa debía de satisfacer dos cuestiones básicas: debía ser proyectada con un lenguaje moderno y, debía ser reconocida como esa Casa del pueblo de *pasado reverenciado y respetado*.<sup>40</sup> Terragni no renuncia a la claridad expresiva, al rigor, haciéndolos compatibles con un lenguaje nuevo que asuma elementos válidos y reconocibles de la tradición.

---

(40) Ver nota 47 en Capítulo IV.

### Sistema estructural y su tipología.

Puede interpretarse, que en la Casa del Fascio, la estructura realiza gran parte de las funciones del *PLAN* <sup>41</sup>, puesto que define y acota la totalidad del edificio, desde sus fachadas, a su programa funcional. La creación del espacio arquitectónico, su propia configuración y calificativo mediante la definición de la propia retícula estructural, es el principal objetivo de experimentación dentro de la Casa. La retícula estructural es la auténtica generadora del edificio, de sus articulaciones, de sus espacios y, aparece vista, viva, conforme a los principios de la “transparencia” fascista y dota de un carácter dinámico al inmóvil semicubo de partida, imponiendo un nuevo orden arquitectónico, exclusivamente vertical, en alguna de sus fachadas.

Terragni atribuye toda la sustentación del edificio a su retícula, en una coherencia absoluta, con sus planteamientos espaciales y también formales, creando un objeto arquitectónico uniforme y continuo, en donde esa continuidad se traslada y crea, en las fachadas del mismo, una extraña sensación de obligación de *doblar la esquina* para percibirla, en una argumentación similar, a la utilizada años antes, en el proyecto del Novocomun.

Terragni, justifica el porqué del uso de la estructura de hormigón armado frente al posible uso de la estructura de acero. Y lo hace pensando en la *possibilità di realizzare*

(41) *El PLAN, que es el generador del volumen y de la superficie y mediante el cual todo está irrevocablemente determinado.*

Le Corbusier- Saugnier, *Vers une Architecture*, Collection de L'Esprit Nouveau, Crès, París, 1923. Edición usada en esta tesis: *Hacia una Arquitectura*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1964. Pág. 8



Edificio vecino a la Casa del Fascio de Como, en vía Pessina. Detalle del interior, en donde se evidencia una retícula estructural, con evidentes similitudes. Al fondo, la Casa del Fascio. Fotografía del autor.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

*strutture più variate e non obbligate a dimensioni fisse.* Esta cuestión, define la “irregularidad” del esqueleto estructural, que se adapta de forma clara a las necesidades espaciales y compositivas funcionales. No experimenta, de forma generalizada, con las máximas capacidades portantes de la estructura. No es el objeto del proyecto.

En ningún caso, es posible disociar la interrelación entre estructura y cerramiento y por tanto, establecer un diálogo por separado de ambas cuestiones, como tampoco es posible invalidar el carácter abstracto de toda la composición. Esto es así, en tanto en cuanto, la malla estructural adquiere un carácter *tridimensional* al reflejarse de una u otra forma en cada una de las fachadas de la Casa. Aquí resulta complejo determinar que pertenece al exterior – fachada – y que pertenece al interior – malla estructural - . La estructura asume los límites del prisma inicial, haciendo posible los procesos de sustracción y adición, mediante los cuales surge la Casa. La estructura, se transforma en los límites del sólido construido, en una malla transparente, aérea, que anula cualquier diálogo con su entorno. Parece como si la Casa del Fascio no tuviese lugar o, por así decirlo, negase el mismo, debido, entre otras cosas, a esa alteración de papeles seguidos por las fachadas y la retícula estructural. Una vez producidos los procesos proyectuales de adición- sustracción, hueco-lleño, simetría-disimetría, es decir, procesos proyectuales en cierta forma académicos, la retícula estructural se encarga de reconstruir el volumen de partida, el sólido inicial, a nivel externo, pero también interno, configurando, con su ausencia, la gran plaza interior.

Nunca constituyó esta estructura, un sistema independiente ni de las cuatro fachadas de la edificación ni de las compartimentaciones interiores. El integrar la estructura dentro de las particiones interiores, explica la falta de regularidad en la retícula estructural, que se adapta a las particularidades funcionales del esquema lo que, de alguna forma, enriquece a ambos, haciéndolos más flexibles y adaptables a las necesidades tipológicas. No existe la rigidez que una trama estructural regular introduciría en el esquema funcional.

Terragni plantea la estructura con una perfección geométrica tal que es percibida, de forma automática, no como un elemento más de la edificación sino como su propia arquitectura, aquella que lo genera y lo dota de unidad, mediante un lenguaje único.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

**Sistemas constructivos y materiales.**

Casa del Fascio de Como, detalle de fachada a vía Bianchi. Fotografía del autor.

La Casa del Fascio de Como fue utilizada por Terragni como un gran laboratorio de materiales de construcción. En ella fueron ensayadas transparencias, opacidades, brillos, resistencias, uniones, espesores, concordancias, representatividades, etc....que le sirvieron para enfrentarse posteriormente a diversos proyectos, a lo largo de su corta vida. La obra es un complejo proyecto integral, probablemente, uno de los primeros y más importantes de todos. A la vez que el diseño de las fachadas avanzó, imponiendo un juego rico y complejo entre todas sus partes y sobre todo, en el equilibrio en el uso del mármol y el vidrio, esta complejidad se fue extendiendo al interior, en donde, al igual que en el exterior, fueron utilizándose materiales tradicionales con materiales modernos, en combinaciones fantásticas y en algunos casos inéditas, que los dotaban de una enorme capacidad de representación.

Terragni mostró siempre una gran predilección por los materiales pétreos. Esta predilección procede de su conocimiento de la antigüedad clásica, de Roma, donde la presencia de la materia es constante, masiva. Siempre se mostró cercano a la arquitectura moderna desarrollada en Europa pero, probablemente, más cercano a sus planteamientos teóricos más que a las realizaciones construidas. Mira hacia Roma, hacia una arquitectura más matérica, al igual que gran parte de sus contemporáneos romanos. Este interés por la construcción y la materia es desarrollado por Terragni a lo largo de toda su carrera y es utilizado, fundamentalmente a su vez, como medio de expresión arquitectónico. Terragni se

servió del uso específico del material en sus obras, mediante su construcción. Esta cuestión le permitía subrayar múltiples cualidades de su arquitectura, al igual que en las obras romanas. En el caso de la Casa del Fascio, es puesto de manifiesto el uso del revestimiento continuo de mármol calcáreo de Botticino, muy homogéneo en su aspecto superficial, lo que le permitió, por una parte, disimular la cuadrícula de losas con las que revistió sus cuatro fachadas y, por otra parte, y probablemente de mayor importancia que la anterior, al conseguir una superficie lisa y continua, consigue aligerar la muy elevada densidad física del semicubo, apoyado en el terreno, aumentado por tanto, el alto grado de abstracción de la totalidad de la obra. La intervención sobre la materia de forma continuada y en algunos casos de forma obsesiva, dota a Terragni de mayores posibilidades expresivas y, es como si desease que la experimentación no acabase nunca. Esta manipulación matérica permanente le lleva a formas de expresión desconocidas, le abre campos nuevos para posteriores vías de investigación proyectual.

El uso masivo del vidrio, en la Casa del Fascio, tiene que ver directísimamente con las ideas iniciales de apertura y transparencia del régimen fascistas. Nos encontramos, nuevamente, con el uso simbólico del material y por tanto, de su construcción, asumidos por Terragni como auténticos retos experimentales en su construcción y desarrollo. Para Terragni, el vidrio es un objeto, con una masa, con una composición conocida pero, también es una imagen, de la que nacen la transparencia, la idealidad, lo espiritual. El uso masivo en la Casa produce una

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN



Giuseppe Terragni en el exterior de su estudio en Como.  
A.F. Marciàno, 1987, 293.

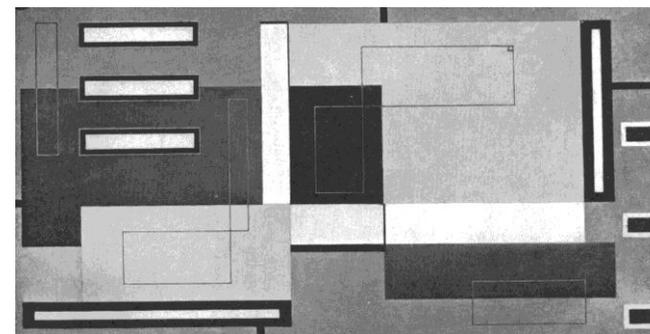
sensación de ambiente transparente que lo absorbe todo. No estamos hablando únicamente de la “transparencia” fascista como la causa fundamental del empleo del vidrio en la Casa. Hablamos también, sin duda, de la adscripción del mismo material a los nuevos tiempos, en procesos similares a los usados por sus contemporáneos centroeuropeos. Aquí, en la Casa del Fascio, el uso del mármol y vidrio como materiales fundamentales, no dejan de tener un fuerte contenido simbólico, más allá que el propiamente constructivo o proyectual. El arquitecto suma el uso de dos materiales que en principio pueden contraponerse. El mármol por su carácter tradicional y clásico y, el vidrio aportando un carácter de intensa modernidad. Evidentemente, el laboratorio de ideas proyectuales y constructivas en el que se convirtió la Casa del Fascio durante su ejecución, elaboró un producto final que fue entendido por muy pocos.

La estructura es proyectada en hormigón armado. Terragni valora el comportamiento de la estructura de hormigón como un *corpo omogeneo*, tanto a flexión como a compresión, a pesar de su composición heterogénea. Terragni encuentra en él una perfecta armonía entre sus planteamientos estéticos y las posibilidades materiales del mismo, que además, presenta ya un sistema de cálculo completo e integral, que hace completamente racional su empleo, producto de ese cálculo. Terragni añade a ello, su coherencia y claridad estructural, la racionalidad del uso. Terragni otorga a la estructura un valor determinado pero no decisivo. No pretende ejecutar una arquitectura en hormigón armado. Una vez definidas, en el proyecto de ejecución, las

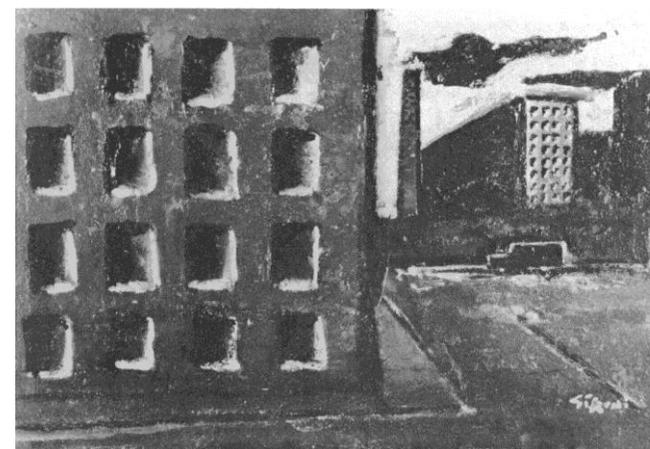
combinaciones de mármol y vidrio en las fachadas, obteniendo un carácter homogéneo, Terragni trabaja en las composiciones interiores combinando también ambos materiales. Terragni utilizó en la Casa del Fascio varios tipos de linóleo en la pavimentación de espacios de trabajo. No le era ni mucho menos desconocido. El linóleo reflejaba el material de revestimiento moderno por excelencia y ya fue usado profusamente tanto en el Novocomun – alrededor 4.000 m<sup>2</sup> - , como en la tienda Vitrum, donde se valió de los fuertes colores – naranja y azul – para contrastar con el resto de tonalidades. Terragni combina siempre, de forma absolutamente equilibrada, los materiales tradicionales con los más novedosos, una forma clara de superar la barrera entre lo tradicional y lo moderno, uniéndolos de forma totalmente indivisible.

El mobiliario y la decoración contribuían a crear espacios arquitectónicos homogéneos, al igual que los elementos constructivos. Algunos eran objetos integrados plenamente en los ambientes arquitectónicos, como la gran mesa de la sala de reuniones. Otros, en cambio, eran más autónomos, constituyendo el amueblamiento de dependencias de trabajo sin especificar. Terragni lo describía como armonía entre arquitectura, muebles y objetos.

Los interiores, al igual que todo el conjunto, fueron una fuente de experimentación constante por parte de Terragni, en los cuales, las decoraciones debían estar perfectamente integradas en el conjunto arquitectónico como algo indivisible y único. Pero, además, debían cumplir un papel didáctico y propagandístico de las proclamas fascistas.



Mario Radice. Composición N. 49 (1937). Oleo, 140x70. 2C, nº 20-21, 1982, 35.



Mario Sironi. Perifería (1944). Oleo. 2C, nº 20-21, 1982, 37.

## CASA DEL FASCIO. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.



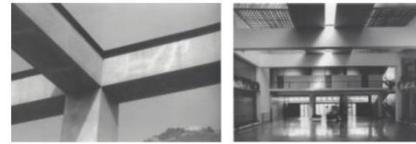
### Lugar-Implantación- Composición

- Fuerte tensión entre la monumentalidad y la expresión, mediante la arquitectura moderna.
- Problemáticas de proyecto:
  - Relación entre la Casa y el centro cívico-religioso.
  - Programa cargado de elementos funcionales y simbólicos.
  - Debe fijar una arquitectura clara y reconocible que represente al partido.
- Proporción 2 es a 1. Resuelve volumétricamente el edificio implantando en el solar un prisma perfecto.
- Fuerte unidad proyectual basada en la relación planta-sección.



### Funciones y organizaciones tipológicas

- Posicionada la distribuidora general del edificio- su planta baja, su plaza interior- son posicionadas las dos escaleras del edificio descentradas con respecto a la planta.
- Simbolismo y categorización del partido en el programa, agrupado por plantas.
  - Planta noble, *primo piano*. Contiene las principales dependencias de la Casa, servidas por corredores abiertas a la plaza.
  - Plantas segunda y tercera sin relación alguna con la plaza.
- Claridad expresiva con un lenguaje nuevo que asuma elementos válidos y reconocibles de la tradición.



### Sistema estructural y su tipología

- La estructura realiza gran parte de las funciones del *PLAN*, puesto que define y acota la totalidad del edificio.
- Réticula estructural, generadora del edificio, de las articulaciones y sus espacios.
- La retícula estructural es capaz de crear un objeto arquitectónico uniforme y continuo.
- Imposible disociar la interrelación entre estructura y cerramiento.
- La estructura asume los límites del prisma inicial, haciendo posible los procesos de sustracción y adición.



### Sistemas constructivos y materiales

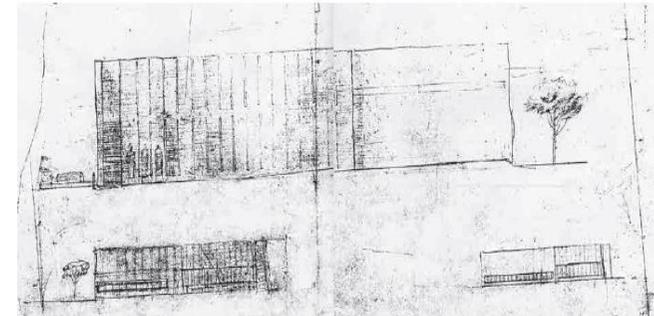
- La Casa es un gran laboratorio de materiales de construcción.
- Complejo proyecto integral.
- Materiales tradicionales con modernos:
  - Vidrio: aporta un carácter de intensa modernidad. Su uso masivo produce un ambiente transparente.
  - Mármol: aporta un carácter tradicional y clásico.
- El mobiliario y la decoración contribuyen a crear espacios arquitectónicos homogéneos.

## 5.5. DANTEUM. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.

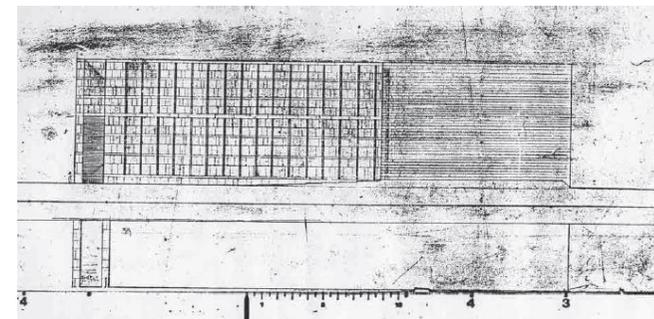
### Lugar-Implantación- Composición.

El Danteum debía ser un homenaje a la *Divina Commedia*. El objetivo del proyecto era la exacta conexión no solo a nivel compositivo si no también argumental, con la obra de Dante. La exacta conexión entre el Danteum y la *Divina Commedia* puede trasladarse también a un recorrido, a un viaje, realizado a través de proporciones y correspondencias, basadas en el número como elemento común, además de la propia correspondencia entre el acto arquitectónico y la literatura. Terragni lleva hasta sus últimas consecuencias esas conexiones y correspondencias. Tampoco podemos olvidar que el Danteum es un monumento, y tampoco podemos olvidar el simbolismo existente en el proyecto y, resulta chocante que todas estas cuestiones puedan ser afrontadas desde puntos de vista radicalmente racionales, desde el punto de vista de la arquitectura moderna. Y debe dialogar con su entorno y, se produce el dialogo o, más bien la inclusión del contenedor dentro del área escogida, como un objeto con *valor monumental absoluto*, bien es cierto, que dentro de un contexto monumental forzado, no existente a priori, generado por la vía del Imperio. Y una vez definido ya ese modelo, pueden iniciar el proceso complejo de su proyectación para adecuarlo a la obra de Dante.

Es evidente que el proyecto juega con dos escenarios completamente distintos pero no aislados entre sí. Por un lado está el exterior, con unos condicionantes únicos, exclusivos. Por otro lado, el homenaje a la obra de Dante, protegido. El edificio



Danteum. G. Terragni, P. Lingeri. Croquis alzados principal y posterior. Sin fecha. Archivo Giuseppe Terragni.



Danteum. G. Terragni, P. Lingeri. Croquis alzado principal. Sin fecha. Archivo Giuseppe Terragni.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

ideado por Terragni y Lingeri alude, en su geometría, a la construcción filosófica de la *Divina Commedia*<sup>42</sup> y, a la antigüedad romana<sup>43</sup>. Es decir, ancla su edificio perfectamente, entre la literatura y la antigüedad, proporcionándole un sustrato cultural único y específico, ligando su arquitectura y por tanto el régimen que la sustenta.

---

(42) Giuseppe Terragni. *Appendice I. Relazione sul Danteum*. Incluido en Thomas L. Schumacher, *Terragni e il Danteum 1938*. Officina, Roma 1980. Incluido en su versión castellana en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Pizza. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997. Pág.136.

*Particular importancia asume en la composición de los elementos fundamentales de la Fábrica también la ley y la proporción establecida por los números 1 y 3 - 1, 3 y 7 - 1, 3, 7, 10, ley numérica que se remite directamente a la construcción filosófica de la Divina Commedia (.....)*

(43) Giuseppe Terragni. *Appendice I. Relazione sul Danteum*. Incluido en Thomas L. Schumacher, *Terragni e il Danteum 1938*. Officina, Roma 1980. Incluido en su versión castellana en *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Pizza. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997. Pág.136.

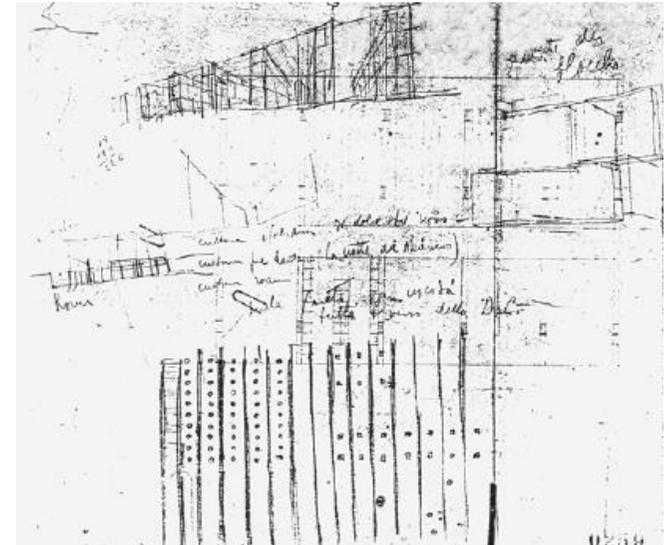
*La planta fijada para el Danteum acaba siendo, así, un rectángulo semejante al de la planta de la basílica (de Majencio) y de dimensiones directamente derivadas de la insigne Construcción Romana – ( el lado mayor del Danteum es igual al menor de la basílica, mientras que el lado menor es consiguientemente igual a la diferencia entre los dos lados de la basílica).*

### Funciones y organizaciones tipológicas- espaciales.

El Danteum queda conformado mediante un cuerpo principal, producto de los desplazamientos de los dos cuadrados insertos en el rectángulo inicial, más la incorporación de un muro en paralelo a los lados de ambos, de menor altura que los que conforman el perímetro del edificio, que recoge el acceso al edificio y también su salida. Este desplazamiento conforma un pasaje de entrada-salida autónomo, en el que se insertan dos tramos de escaleras claramente diferenciadas por el tamaño de sus huellas y que nos posicionan a una altura de 90 cm. sobre la cota de implantación del edificio. El desplazamiento de los dos cuadrados provoca dos anchuras en esta zona y también el estrecho acceso al edificio, entre dos muros. Uno completamente macizo. El otro, incorpora rasgadasuras de luz, coincidentes con la anchura de las huellas de una de las escaleras.

A mitad del estrecho acceso, el muro de la derecha desciende de cota, hasta los 7,50 m., intuyendo la existencia del patio de acceso, de 20x 20 m.. Este patio, *espacio "voluntariamente derrochado"*, presenta diversas connotaciones, todas de origen simbólico, que van más allá de las explicaciones de Terragni en su *Relazione* pero que, todas concluyen en la utilidad práctica de dicho espacio, que rompe la direccionalidad y la entrada en procesión del edificio.

La *"selva" de las 100 columnas marmóreas*, también inscrita en un cuadrado de 20x 20 m., es un *motivo arquitectónico de gran efecto plástico*, quedando configurada como el auténtico *ingreso* a las salas que definirán el Danteum. Selva o bosque definido por la



Danteum. G. Terragni, P. Lingeri. Croquis de planta. Archivo Giuseppe Terragni, 47/14/ B.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN



Danteum. G. Terragni, P. Lingeri. Maqueta. Frente lateral, acceso. Baglione, Susani, 2004, 145.

operación  $10 \times 10 = 100$  (perfección), en cuadrado de  $(10+10) \times (10+10)$ . Cada columna soportará un elemento del pavimento de la sala superior, sala del Paraíso, que se sitúa a 8,00 m. del nivel del patio. Estamos pues ante:

- Elementos de carácter escenográfico, pero a la vez, elementos de carácter estructural.
- Su solución estructural deviene problemática y compleja.

La única pieza con una utilidad manifiesta y, ajena al poema, es la biblioteca.

El primer cántico de la *Divina Commedia* es el Infierno. A él está destinada la primera sala del Danteum cuyo angosto acceso, 75 cm., viene precedido de una especie de pequeña antesala que recoge, otra vez a los visitantes, en procesión. No hay otra posibilidad que la de entrar de uno en uno, a una sala oscura, iluminada con leves rasgaduras en el techo cuyo tamaño impedirían que la luz tocara el suelo. La sala, con un pavimento a siete niveles, cuadrados todos ellos e insertos en uno de los rectángulos áureos de la planta, se configura con un recorrido único en espiral. Cada uno de estos niveles aparece presidido por una columna central que soporta un tramo de cubierta, a modo de plataforma, de tamaño menor al tamaño de la planta. El ambiente de esta sala, dada la matizada iluminación proveniente de las rasgaduras del techo, debería impresionar al visitante, haciendo realidad el pensamiento de su autor: *si trata di ottenere il massimo di espressione col minimo di retorica, il massimo di commozione col minimo di aggettivazione decorativistica o simbolistica. È una grande sinfonia da realizzare con strumenti primordiali.*

La siguiente sala del *Danteum*, corresponde con el segundo cántico del poema, el *Purgatorio*. En el *Purgatorio*, el concepto de fragmentación del rectángulo áureo es el mismo que en el *Infierno*, pero en este caso, el recorrido es ascendente, también en espiral y como única posibilidad de recorrido. Aquí las plataformas emergen, apenas un paso también, una de las otras pero, la percepción de la sala es completamente distinta. En la cubierta de esta sala, siete huecos, en relación directa al tamaño y geometría de cada plataforma ascendente, recortan en su plano la huella de la espiral, produciendo una densa iluminación.

- En el *Infierno* prevalece la masa, el lleno.
- En el *Purgatorio*, el vacío, la sensación de ingravidez, preside el ambiente.

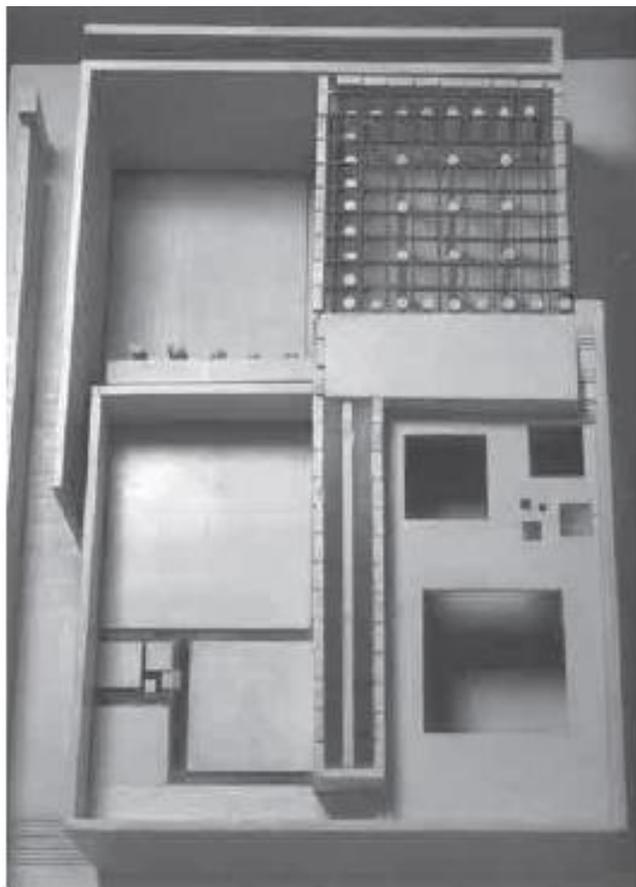
Otros tres tramos de escalera, en la esquina en diagonal a su acceso, permiten la salida del *Purgatorio*, provocando el acceso a la tercera sala del *Danteum*, la sala del *Paraíso*, correspondiente al tercer y último canto de la *Divina Commedia*. Esta sala está constituida por 33 columnas de vidrio.

- Aquí, la luz es materializada en vidrio.

A esta sala del *Paraíso* abre también la sala del *Imperio*.

*Un templo tripartido en Salas que puestas a cotas distintas establecen un recorrido ascendente y que construidas de modos distintos se integran mutuamente preparando gradualmente al visitante a una sublimación de la materia y de la luz.*

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN



Danteum. G. Terragni, P. Lingeri. Maqueta. Baglione, Susani, 2004, 92.

### Sistema estructural y su tipología.

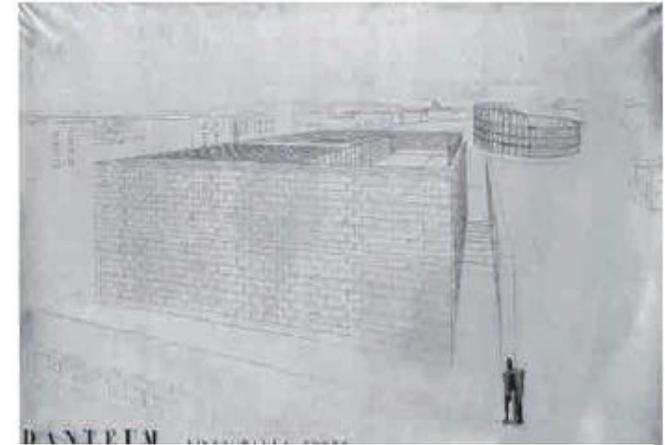
*En realidad, un vasto campo de problemas técnicos debería ser investigado por quien quisiera, no construir, pero sí al menos comprobar la hipótesis de realización (del Danteum).<sup>44</sup>*

Y es cierto, dado que, la documentación que lo define no está acabada y por tanto, presenta soluciones provisionales. Y es por ello, que solo puede imaginarse, con la información disponible, una o varias de las posibles soluciones a problemas concretos, que hubiesen supuesto, la resolución de todas aquellas cuestiones de diseño constructivo, ni siquiera, esbozadas. Y es probable que este ejercicio, seguramente en continuidad con el que en su día pretendieron realizar sus arquitectos, ayude a descubrir el nexo de unión entre la arquitectura racionalista y la obra de Dante, a través de su construcción.

- El Danteum debería construirse esencialmente mediante muros lineales, columnas y pilastras de piedra. Parece a primera vista un sistema constructivo bastante rígido, atemporal, que presenta, eso sí, una sinceridad constructiva impecable. Y solo a primera vista ya que la génesis de su construcción parece estar en la unidad, en lo unitario, repetido.
- Será necesario iniciar este apartado estudiando la relación muro- columna- pilastra, presente en todas las plantas del proyecto, realizados en dos materiales definitorios en la carrera de Terragni, el mármol y el vidrio, que además son los materiales que caracterizan el Danteum.

(44) Ver Pág. 571 del Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996.

- En primer lugar el muro, como gran elemento estructural, compartimentador y generador de ambientes, es utilizado de una manera poco común, alejado de cualquier “entramado”, separado también, parcialmente, de su papel de cerramiento, configurado como un elemento inicial. Porque seguramente, fue conferido inicialmente como único sistema sustentante. El muro, además de generar espacios, organiza, secuencia y dirige los recorridos dentro de ellos. Es el gran elemento organizador del edificio, el que permite diseñar incluso, la manera de deambular en cada sala, bien es cierto, que no está solo en esta función. La disposición de muros responde, como si no, a la lógica de la gravedad pero, no solo a ella. Va más allá, en un esfuerzo encomiable - similar al realizado por Mies durante toda su carrera – por diferenciar forma y formalismo.
- En el Danteum, es posible pensar que la columna permite, dentro del espacio creado por el muro y solo en él, la fluidez y la flexibilidad del mismo. Son evidentemente, las que ayudan al muro a conferir la monumentalidad del edificio. La columna, en este proyecto, es consustancial a la concepción del espacio conseguido por el muro. De ahí su utilización en diversas maneras en cada una de las salas del Danteum, para caracterizarlas, pero siempre con un denominador común: gravedad y abstracción. Y es así puesto que, en la selva y en el Infierno, la conjunción columna- pavimento o la conjunción columna-plataforma es unitaria, cada elemento es soportado por su columna y únicamente por ella. En estos espacios dominados por la columna, la



Danteum. G. Terragni, P. Lingeri. Perspectiva con el Coliseum al fondo. Baglione, Susani, 2004, 43.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

abstracción figurativa es absoluta, no existiendo referencia alguna a personas en las acuarelas que acompañan al proyecto.

- En el Danteum, el elemento estructural- formal columna de vidrio, representa una categoría en sí misma. No es usado como un elemento estructural más. Tampoco se presenta como un elemento transparente que permita pasar la luz por su interior sin ningún tipo de deformación. Es más bien la representación de un elemento estructural sobre el que no se tiene experiencia conocida.
- La pilastra constituye el tercer orden estructural dentro del Danteum configurando a su vez, tres grupos unitarios, no solo formales sino también de comportamiento estructural. El primero lo encontramos en la biblioteca. El ritmo constante de su distribución, de forma perpendicular a dos tramos de muro, uno aislado y el otro en continuidad, califica de forma igualitaria dos espacios previos. Distinta configuración nos encontramos en la sala del Imperio. La agrupación, a modo de soporte, de cada dos elementos, constituye el sostén del arquitebe continuo. El tercer grupo y más numeroso lo constituye, además, la pilastra de mayor tamaño, obtenida del muro originario, mediante cortes verticales. Su concepción original tiene mucho que ver con el conocimiento que, sobre todo Terragni pero también Lingeri, tenían del trabajo realizado en las canteras para la extracción de bloques concretos.

### Sistemas constructivos y materiales.

Los usos concretos de los materiales con los que fue proyectado el Danteum, permiten a estos poner de manifiesto sus capacidades expresivas y con ello subrayar algunas de las cualidades de la arquitectura que configuran. Ningún material más adecuado para construir en la vía del Imperio que la piedra. Ningún material más adecuado para conseguir la monumentalidad proyectada, en un escenario donde se encuentran grandes obras de la antigüedad romana, que el *Lapis Tiburtinus*, el travertino extraído de las cercanas canteras de Tívoli, entre Villalba, Villanova y Villaggio Adriano.

La gran obsesión de Terragni por la relación directa entre la imagen y su construcción le lleva, como en el caso del monumento a Robert Salfatti en el col d' Echele 1934-35, al uso del volumen puro, al apilamiento de bloques de piedra unos sobre otros, de forma grávida y primaria pero manipulando, con fines expresivos, sus acabados superficiales y sus juntas. El bloque de piedra es vuelto a utilizar en el Danteum, en toda su magnificencia. Es el elemento definitorio de la imagen final del proyecto, grávido, compacto, cerrado, monumental. Realmente, son dos los elementos constitutivos del proyecto, desde sus primeros dibujos y croquis:

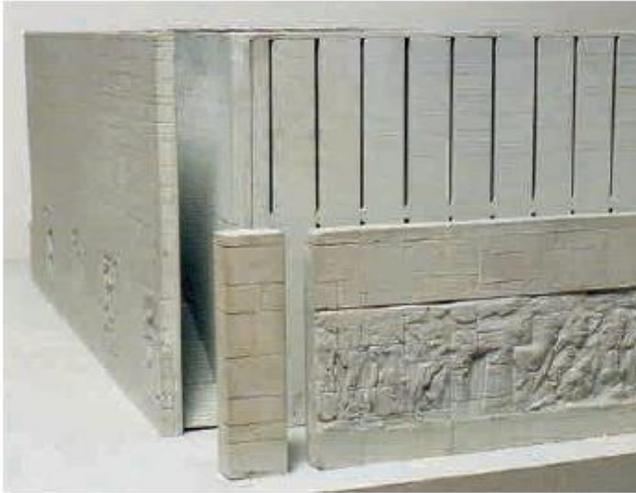
- El recorrido o viaje.
- El material fundamental, la piedra.



Proyecto para el palacio Litorio, en *via dell Impero*. 1934. Ridolfi, Caffiero, La Padula, Rossi.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

Estos muros de piedra que constituyen la sustancia proyectual fundamental, se presentan íntegros, sin huecos, sin necesidad de otros elementos estructurales secundarios como parteluces, dinteles, jambas, etc., que modifiquen sustancialmente, si existiesen, el carácter unitario y monumental de esos muros. Existe una correlación clara entre el uso de la piedra y el uso del hormigón en la obra de Terragni, así como su no preferencia por el acero. Los bloques de piedra usados contribuyen a la precisión geométrica de la obra y a su durabilidad algo que, evidentemente, satisface los requisitos de la monumentalidad.

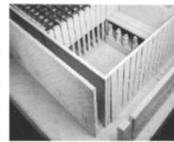


Danteum. G. Terragni, P. Lingeri. Maqueta. Fachada principal, con el *Lebrél* en primer plano. Baglione, Susani, 2004, 145.



### Lugar-Implantación-Composición

- Exacta conexión entre el Danteum y *la Divina Commedia(DC)*.
- El edificio ideado por Terragni alude, en su geometría, a la construcción filosófica de la *Divina Commedia* y, a la antigüedad romana.
- Terragni ancla su edificio perfectamente, entre la literatura y la antigüedad, proporcionándole un sustrato cultural único y específico.



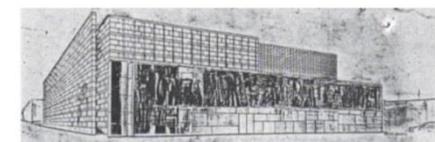
### Funciones y organizaciones tipológicas

- Conformado mediante un cuerpo principal, producto de los desplazamientos de los dos cuadrados insertos en el rectángulo inicial. El estrecho acceso conduce a un patio de acceso, de 20 x 20, previo a la *Selva*.
- *Selva* de las 100 columnas marmóreas, motivo arquitectónico de gran efecto plástico, configura el acceso a las demás salas.
- El 1<sup>er</sup> cántico de la *DC* es el *Infierno* (primera sala).
- 2<sup>o</sup> cántico, *El Purgatorio*, mismo concepto que el *Infierno* pero de recorrido ascendente.
- 3<sup>er</sup> cántico, *El Paraíso*, esta sala, constituida por 33 columnas de vidrio. La luz es materializada en vidrio. A esta sala abre *la Sala del Imperio*.



### Sistema estructural y su tipología

- Predominan los muros lineales, columnas y pilastras de piedra.
- La relación muro-pilastra está presente en todas las plantas del proyecto.
- El muro es alejado de cualquier entramado.
- La columna permite, dentro del espacio creado por el muro y solo en él, la fluidez y la flexibilidad del mismo.
- El elemento estructural-formal columna de vidrio, representa una categoría en sí misma.
- La pilastra constituye el tercer orden estructural dentro del Danteum, configurando a la vez, tres grupos unitarios, a nivel formal y con distinto comportamiento estructural.



### Sistemas constructivos y materiales

- El mármol y el vidrio son los materiales que caracterizan el Danteum.
- La gran obsesión de Terragni entre la relación directa entre la imagen y su construcción le llevan al uso del volumen puro, al apilamiento de bloques de piedra de unos sobre otros.
- Existe una correlación entre el uso de la piedra y el hormigón. Los bloques de piedra aportan precisión geométrica y durabilidad.

## LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN

### 5.6. COMPARATIVA DE LOS ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.

Una vez realizadas las síntesis de análisis arquitectónico en cada una de las obras que conforman este capítulo 5, pasamos a su comparativa. Esta se realizará, también mediante cuadros, en este caso, con varias entradas, para poder expresar en ellos, aquellas cuestiones que se consideran imprescindibles. Se analizan en ellos de forma independiente, cada una de ellas, en cada uno de los apartados seleccionados, para llegar, posteriormente, a las convergencias y divergencias propias de cada obra.

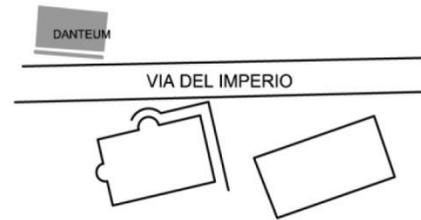
Se trata de sintetizar cada uno de los conceptos expuestos para, obtener de la manera más directa y gráfica posible, principios teóricos y métodos proyectuales.

## CASA DEL FASCIO



- Fuerte tensión entre la monumentalidad y la expresión, mediante la arquitectura moderna.
- Problemáticas de proyecto:
  - Relación entre la Casa y el centro cívico-religioso.
  - Programa cargado de elementos funcionales y simbólicos.
  - Debe fijar una arquitectura clara y reconocible que represente al partido.
- Proporción 2 es a 1. Resuelve volumétricamente el edificio implantando en el solar un prisma perfecto. Geometría y proporción.
- Fuerte unidad proyectual basada en la relación planta-sección.
- Abstracción.
- Inexistencia de formalismo. Afirmación del símbolo.

## DANTEUM



- Exacta conexión entre el Danteum y *la Divina Commedia*(DC). Tensión entre su monumentalidad y su expresión.
- El edificio ideado por Terragni alude, en su geometría, a la construcción filosófica de *la Divina Commedia* y, a la antigüedad romana. Sustrato cultural único. Fuerte unidad proyectual. Geometría y proporción.
- Terragni ancla su edificio perfectamente, entre la literatura y la antigüedad, proporcionándole un sustrato cultural único y específico.
- Abstracción.
- Inexistencia de formalismo. Afirmación del símbolo.

## LUGAR-IMPLANTACIÓN-COMPOSICIÓN

### CONVERGENCIAS

- La abstracción es el nexo de unión fundamental entre Casa del Fascio y Danteum.
- Fuerte tensión entre la monumentalidad y la expresión, mediante arquitectura moderna.
- Fuerte unidad proyectual basada en la relación planta-sección.
- Geometría y proporción. Cuadrados y rectángulos conforman ambos edificios.
- Inexistencia de formalismo. Afirmación del símbolo.
- Las cuestiones medievales están presentes en el significado último ambos objetos arquitectónicos.
- En ambos casos, Terragni trabajó con anterioridad, en los emplazamientos, en otros proyectos (Plan Regulador de Como y Palacio de Litorio en Roma)

### DIVERGENCIAS

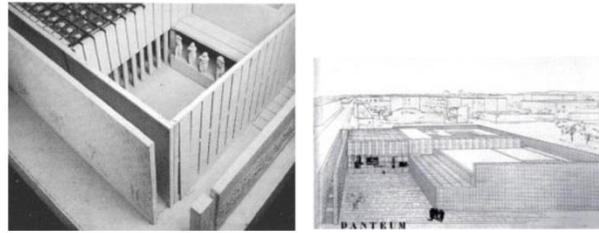
- Exacta conexión del Danteum y *la Divina Commedia*. En la Casa del Fascio, se fija una arquitectura clara y reconocible que represente al PNF.
- Sustrato cultural único y específico en el Danteum. La historia es crucial en su emplazamiento. La Casa pretende ser uno de los edificios que configuren un nuevo centro cívico, con un programa cargado de elementos funcionales y simbólicos.

CASA DEL FASCIO



- Posicionada la distribuidora general del edificio- su planta baja, su plaza interior- son posicionadas las dos escaleras del edificio descentradas con respecto a la planta.
- Simbolismo y categorización del partido en el programa, agrupado por plantas.
- Planta noble, *primo piano*. Contiene las principales dependencias de la Casa, servidas por corredores abiertas a la plaza.
- Plantas segunda y tercera sin relación alguna con la plaza.
- Claridad expresiva con un lenguaje nuevo que asuma elementos válidos y reconocibles de la tradición.
- Política de *transparencia* de la revolución fascista.
- Simulación de *secuencias simbólicas inesenciales*.
- *Texto crítico de arquitectura*.

DANTEUM



- Conformado mediante un cuerpo principal, producto de los desplazamientos de los dos cuadrados insertos en el rectángulo inicial. El estrecho acceso conduce a un patio de acceso, de 20 x 20, previo a la *Selva*.
- *Selva* de las 100 columnas marmóreas, motivo arquitectónico de gran efecto plástico, configura el acceso a las demás salas.
- El 1<sup>er</sup> cántico de la *DC* es el *Infierno* (primera sala).
- 2<sup>o</sup> cántico, *El Purgatorio*, mismo concepto que el *Infierno* pero de recorrido ascendente.
- 3<sup>er</sup> cántico, *El Paraíso*, esta sala, constituida por 33 columnas de vidrio. La luz es materializada en vidrio. A esta sala abre *la Sala del Imperio*.
- Simulación de *secuencias simbólicas inesenciales*. *Texto crítico de arquitectura*.
- Claridad expresiva con un lenguaje nuevo que asuma elementos válidos y reconocibles de la tradición.
- Política de *transparencia* de la revolución fascista.

CONVERGENCIAS

- Claridad expresiva con un lenguaje nuevo que asume elementos válidos y reconocibles de la tradición.
- Ambos edificios identifican la política de *transparencia* de la revolución fascista. La Casa del Fascio es la *casa de cristal*. En el *Danteum*, la sala del Paraíso con sus treinta y tres columnas de cristal *sacralizan esta alegoría*.
- La Casa del Fascio y el Danteum simulan *secuencias simbólicas inesenciales*. No es la *invención de formas* el verdadero objetivo. Nos encontramos en el mundo de los significados.
- Los dos pueden considerarse ejemplos de *textos críticos de arquitectura*, en el sentido que Eisenman da al significado de "crítico".
- En ambos, los espacios internos y sus fachadas no están *caracterizadas por interdependencias*, transcurren en completa libertad.

DIVERGENCIAS

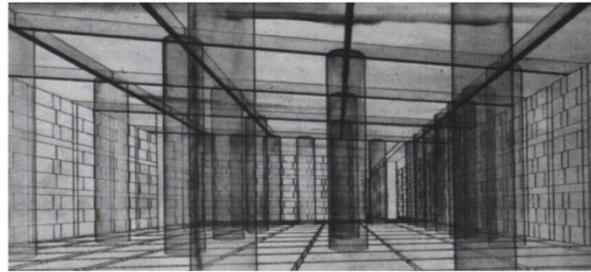
- Distintas premisas a nivel formal, tipológico, funcional y programático.
- Uno es un edificio. El otro, solo un proyecto inacabado.
- Conformaciones geométricas distintas. Danteum, desplazamiento de dos cuadrados. Casa del Fascio, semicubo.
- Fuertes discrepancias entre funciones y organizaciones tipológicas.

CASA DEL FASCIO



- La estructura realiza gran parte de las funciones del *PLAN*, puesto que define y acota la totalidad del edificio.
- Retícula estructural, generadora del edificio, de las articulaciones y sus espacios.
- La retícula estructural es capaz de crear un objeto arquitectónico uniforme y continuo.
- Imposible dissociar la interrelación entre estructura y cerramiento.
- La estructura asume los límites del prisma inicial, haciendo posible los procesos de sustracción y adición.
- La estructura contribuye, de manera sustancial, en la creación de *una arquitectura simbólica de significado alusivo*.
- No se experimenta con las máximas capacidades portantes de la estructura.

DANTEUM



- Predominan los muros lineales, columnas y pilastras de piedra. Estructura como generadora de espacios y sus articulaciones.
- La relación muro-pilastra está presente en todas las plantas del proyecto.
- El muro es alejado de cualquier entramado.
- La columna permite, dentro del espacio creado por el muro y solo en él, la fluidez y la flexibilidad del mismo.
- El elemento estructural-formal columna de vidrio, representa una categoría en sí misma.
- La pilastra constituye el tercer orden estructural dentro del Danteum, configurando a la vez, tres grupos unitarios, a nivel formal y con distinto comportamiento estructural.
- Imposible dissociar la interrelación entre estructura y cerramiento.
- La estructura contribuye, de manera sustancial, en la creación de *una arquitectura simbólica de significado alusivo*.

CONVERGENCIAS

- La estructura, tanto en la Casa del Fascio como en el Danteum, es la auténtica generadora de ambos edificios, de sus espacios, de sus articulaciones, etc...
- En la Casa del Fascio, la retícula estructural es capaz de crear un objeto arquitectónico uniforme y continuo. En el caso del Danteum esa uniformidad y continuidad, son logradas por la relación muro-pilastra.
- En ambos casos, es imposible dissociar la interrelación entre estructura y cerramiento.
- La relación entre peso y levedad en el Danteum, aplicable extensamente a la Casa del Fascio, emana del tratamiento de ciertas partes de la estructura.
- La estructura contribuye, de manera sustancial, en la creación de *una arquitectura simbólica de significado alusivo*.

DIVERGENCIAS

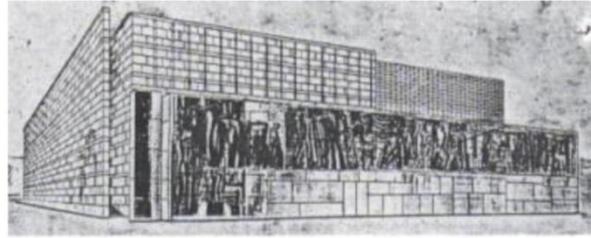
- El funcionamiento de ambas estructuras difiere considerablemente. En la Casa, nos encontramos con un sistema viga- pilar "convencional". En el Danteum, únicamente podemos intuir su funcionamiento, debido a su incompleta definición.
- En la Casa no se experimenta con las máximas capacidades portantes de la estructura. En el Danteum, se sugieren nuevos comportamientos y nuevas capacidades estructurales.

## CASA DEL FASCIO



- La Casa es un gran laboratorio de materiales de construcción. No solo se investiga el material en sí mismo, como elemento primordial, sino más bien como utilizarlo, como encontrar su expresividad esencial.
- Complejo proyecto integral.
- Materiales tradicionales con modernos:
  - Vidrio: aporta un carácter de intensa modernidad. Su uso masivo produce un ambiente transparente.
  - Mármol: aporta un carácter tradicional y clásico.
- El mobiliario y la decoración contribuyen a crear espacios arquitectónicos homogéneos.

## DANTEUM



- El mármol y el vidrio son los materiales que caracterizan el Danteum. Ambos son usados para representar cuerpos metafísicos, inspirados en la Divina Comedia.
- La gran obsesión de Terragni entre la relación directa entre la imagen y su construcción le llevan al uso del volumen puro, al apilamiento de bloques de piedra de unos sobre otros. Es decir, no solo investiga el material en sí mismo, como elemento primordial, sino más bien como utilizarlo, como encontrar su expresividad esencial.
- Existe una correlación entre el uso de la piedra y el hormigón. Los bloques de piedra aportan precisión geométrica y durabilidad.

## CONVERGENCIAS

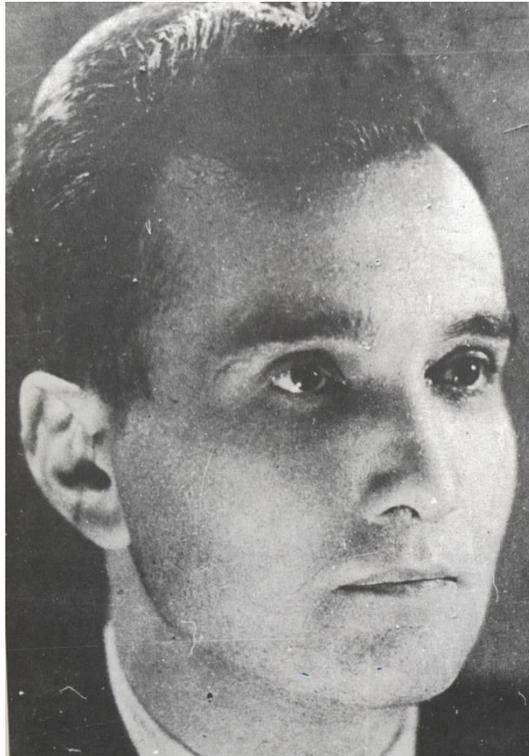
- Tanto en la Casa del Fascio como en el Danteum, la búsqueda de nuevos materiales se tornó obsesiva. En ambos no solo se investiga el material en sí mismo, como elemento primordial, sino más bien como utilizarlo, como encontrar su expresividad esencial.
- No solo los materiales identifican la dialéctica entre ambos proyectos, sino también la forma en la que se trabaja, la industrialización y el nuevo concepto de trabajo.
- Los materiales que caracterizan a ambos son el mármol y el vidrio.
- Correlación directa entre el uso del hormigón armado en la Casa y la piedra en el Danteum. Los bloques de piedra aportan precisión geométrica y durabilidad.
- Ambos son planteados como grandes laboratorios de materiales de construcción.

## DIVERGENCIAS

- Distintos objetivos con los mismos materiales. En la Casa: el vidrio aporta modernidad. El mármol, carácter tradicional y clásico. En el Danteum: ambos son usados para representar cuerpos metafísicos, inspirados en la Divina Comedia.



# 6



## **6. EXPERIMENTACIÓN. CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO. COMPARATIVAS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.**

6.1. OBJETIVO.

6.2. RELACIONES PROYECTUALES Y COMPOSITIVAS ENTRE EL NOVOCOMUM Y EL PARVULARIO SANT'ELIA

6.3. NOVOCOMUN. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.

6.4. PARVULARIO SANT'ELIA. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.

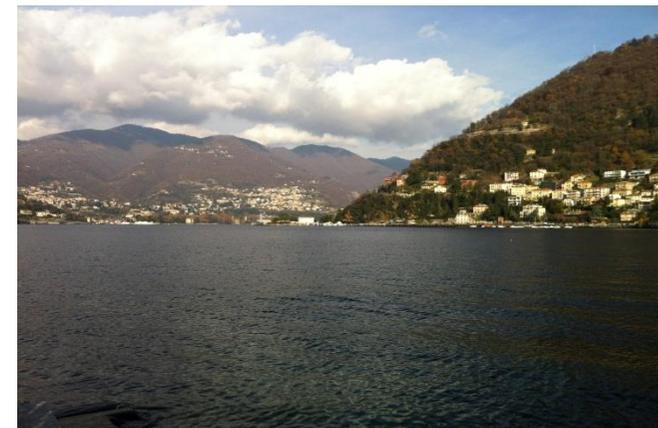
6.5. COMPARATIVA DE LOS ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.

## 6.1. OBJETIVO.

Este capítulo de la tesis, al igual que el anterior, propone el estudio que permita realizar un análisis comparativo entre el Novocomun y el Parvulario Sant'Elia. Será menos teórico, más intuitivo, al igual que lo son sus obras - en relación a las anteriores, Casa del Fascio y Danteum - y buscará las génesis proyectuales en ambos edificios. Se basa en los análisis arquitectónicos ya realizados en el capítulo 4. Para ello, el estudio partirá desde el primer borrador de cada proyecto, comparando soluciones a problemas específicos e intentando extraer las ideas en ellos contenidas. Se trata, como se apuntó en la acotación, de poner especial atención en aquellos momentos en que el arquitecto pasa de una idea a otra y de entender y manifestar algunas de las razones que producen estos cambios.

Contiene cuadros que permitan una visualización clara y precisa de las comparativas entre análisis arquitectónicos realizados.

A pesar de sus diferencias, la proximidad entre el Novocomun y el Parvulario Sant'Elia, resulta evidente. Ambos son manifiestos construidos. El Novocomun es la primera síntesis construida de los escritos del *Gruppo 7*, publicados en *La Rassegna Italiana*. Es en el Parvulario Sant'Elia, donde Terragni construye la mayoría de elementos que, constituyen el vocabulario fundamental del movimiento moderno, enriqueciéndolo con aportaciones personales muy singulares. Son, probablemente ambos, dos de los edificios menos contextualizados a nivel político y, por ello y, en contraposición con la Casa del Fascio y el Danteum, los que permiten un análisis



Lago de Como, desde el Monumento a los Caídos.  
Fotografía del autor.

## CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

más puramente arquitectónico, siempre evidentemente, con las limitaciones oportunas. El punto de partida mediante el cual puede iniciarse una lectura de la construcción metodológica de sus proyectos, está claramente determinado – aunque de forma parcial – por la naturaleza de ambos y, también, por las distintas bases teóricas con las cuales, entre otras cuestiones, fueron concebidos. Ello permite un estudio más analítico que en las anteriores obras, sin ser ello, ni mejor ni peor, sino distinto y por tanto, complementario y enriquecedor.

## 6.2. RELACIONES PROYECTUALES Y COMPOSITIVAS ENTRE EL NOVOCOMUN Y EL PARVULARIO SANT'ELIA.

Esta investigación admite que *ciertos tipos de arquitectura están más abiertos que otros a lecturas de crítica textual*,<sup>1</sup> *per se*, debido a que en su concepción, la “carga” teórica, ideológica, política, social, etc....es sustancial y por tanto, esos tipos, al ser concebidos también mediante ideas “ajenas” a la sustancia material arquitectónica, admiten una lectura que debe ser bipolar. Debe contemplar ideas “ajenas”, que con su crítica, conduzcan a la génesis arquitectónica. Se pueden analizar en ellas, funciones, programas, sistemas estructurales, implantaciones, etc., pero previamente es necesario el análisis y la crítica de sus ideas.

Las arquitecturas que están “menos” abiertas a *lecturas de crítica textual* conforman un campo de análisis de la metodología del proyecto arquitectónico más amplio, siempre afirmando esta cuestión con matices, puesto que la propia diferenciación, presenta aristas difíciles de esquivar. De hecho, no existen realmente ese tipo de arquitecturas, siendo esta cuestión de la mayor o menor apertura, una cuestión simplemente de simplificación a la hora de establecer una clasificación, que esta investigación no pretende. Si es cierto que, estas últimas arquitecturas, son más susceptibles de iniciar la construcción metodológica de sus proyectos arquitectónicos, de forma más directa, hacia cuestiones únicamente arquitectónicas y por tanto, en estas arquitecturas, puede ser sencillo aislarlas de sus periodos históricos, de cuestiones estéticas o formales preconcebidas, etc., para concentrarse únicamente en su sustancia arquitectónica intemporal.



Como. Torre, Broletto, Duomo. Fotografía del autor.

(1) *Giuseppe Terragni y la idea del texto crítico*. Peter Eisenman. Artículo incluido en: Giorgio Ciucci. Giuseppe Terragni, *Obra completa*, Electa, Barcelona 1997. Pág.139. También incluido, aunque de forma parcial, en *Giuseppe Terragni: Transformations Descompositions Critiques*. Peter Eisenman, The Monacelli Press, New York, 2003.

## CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

Esta opinión es la que mantiene esta investigación sobre el Novocomun y el Parvulario Sant'Elia, dotados ambos, de una relación exterior-interior decisiva.

Las diferencias entre ambos edificios son claras. En primer lugar, el tiempo. El Novocomun ocupa el intervalo de 1927 a 1929, siendo la obra más importante de su joven autor – 23 años - hasta el momento. El Parvulario Sant'Elia, se inicia en 1934 finalizando su construcción en 1937. Otra diferencia importante: uno es un bloque de viviendas, el otro una guardería. El lugar tampoco presenta elementos comunes. El Novocomun, en una zona de nuevo crecimiento, abierto al lago de Como, el Parvulario, en una zona urbana más consolidada....Este trabajo pretende descubrir las similitudes críticas dentro de las diferencias.

Esta tesis, manifestaba en la introducción al análisis arquitectónico del Novocomun, que realizar cualquier tipo de análisis arquitectónico sobre el mismo implica enfrentarse a la historia de la modernidad en Italia. Es el símbolo de la arquitectura racional. Y como toda historia, anda plagada de suposiciones y en este caso, de una enorme propaganda. Y esto es así debido a la gran sorpresa que produjo el edificio, sobre todo, al ser comparado con las arquitecturas al uso. En el Parvulario, debido a su posición, tamaño y ubicación en la ciudad, no ocurre lo mismo. Es un edificio programático, pero no busca el “conflicto” ni con su entorno, ni con sus usuarios.

El análisis del proceso proyectual del Novocomun se inicia con su asimilación de forma individual, en cada una de sus partes, a figuras geométricas puras para, en



Como. Placa en la entrada de la Fondazione.  
Fotografía del autor.

una posterior lectura, intuir los procesos de adición, sustracción y excavación que configuran su forma final. Este proceso no es posible en el Parvulario Sant'Elia, que surge de experiencias previas al mismo, en edificios también docentes. De forma distinta al análisis previo realizado en la Casa del Fascio y en el Danteum, iremos observando las relaciones proyectuales y compositivas entre ambos edificios, en el volcado sistemático de sus síntesis de análisis arquitectónicos.

## CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

### 6.3. NOVOCOMUN. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.

#### **Lugar- Implantación- Composición.**

Cuando Terragni inicia el proyecto del Novocomun, las únicas construcciones existentes son el templo voltiano de Frigerio de 1927, en los jardines públicos, construidos como una continuación del frente del lago, el estadio municipal de Giovanni Greppi realizado entre 1925-27 y ampliado sucesivamente en 1932-33 y 1933-36 por Gianni Mantero y el edificio de Caranchini que ocupa el resto de la manzana donde se construirá. Es decir, Terragni se enfrenta a una zona de la ciudad en construcción, con un instrumento parcial de planeamiento ordenador que conocía, en una ubicación totalmente determinada (casi la mitad de una manzana cerrada) y por tanto su libertad de movimientos se reducía a la composición del edificio.

No se puede negar que Terragni proyecta el Novocomun teniendo muy en cuenta su situación urbana pero lo que si puede añadirse es que la relación con la ciudad es inexistente. El gran tema que domina la edificación son sus vistas al lago. Es posible pensar que el proyecto lo comienza con una idea inicial plasmada en una volumetría como casi una urgencia para “tapar” la fachada al futuro patio de manzana compartido con el edificio de Caranchini. No hay nada alrededor con lo que establecer un dialogo arquitectónico. Se entiende, por tanto, que Terragni se concentra, y así parecen indicarlo sus dibujos, en el edificio casi como si fuese exento, buscando en sus fachadas la máxima luz posible, consciente que dos de



Novocomum. Escalera lateral derecha. Fotografía del autor.

ellas, la principal y la lateral derecha presentarían vistas largas del lago y de los jardines públicos.

- El Novocomun es un manifiesto construido. A los pocos meses de la publicación del último escrito del *Gruppo 7, IV. Una nueva edad arcaica*, mayo de 1927, Terragni inicia el proyecto del Novocomun.
- La relación formal del edificio con la arquitectura soviética, con los motivos constructivistas, es mucho más marcada que con las tendencias operantes en el racionalismo europeo alemán o francés. Las revoluciones en Rusia e Italia, son auténticas revoluciones, con lazos comunes, a pesar de su distinto signo.
- Terragni no copió a Golosov. El Novocomun *nace de un sistema de suma y sustracción de volúmenes, de superposición y engastes*,<sup>2</sup> no presentes en los edificios constructivistas rusos.

Aún hoy se sigue teniendo una imagen distorsionada del Novocomun, en cuanto a su percepción en blanco y negro. Por otra parte esta percepción es una característica de la arquitectura de los años veinte y treinta, difundida mediante fotografías en blanco y negro. En el caso del Novocomun, el revestimiento de todas sus fachadas exteriores con el material de la casa Giuliani Frigerio (las tiras marmóreas de color gris claro, casi blanco) nada más acabar la Segunda Guerra Mundial, anula la expresividad de un edificio proyectado todo él coloreado, incluyendo claro está, el interior de las viviendas y por supuesto toda la fachada trasera, recayente al patio de manzana.



Estadio de Como. G. Bernasconi, G. Cavalleri, 2013, 55.

---

(2) Ver nota 120 Capítulo II.

## CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

- El *elemento color* produce una nueva estética y un nuevo modo de vivir.
- Terragni parte de la composición de una solución coherente a toda la manzana. Antes, se expresaba, que comienza con una idea inicial plasmada en una volumetría pero, inmediatamente pasa al sistema compositivo de adición y sustracción en planta:

A la planta de su solar, añade tres elementos que serán determinantes para la formalización del esquema compositivo del edificio, tanto en planta como en sección y volumen. Estas piezas, compuestas, se ubican en las dos esquinas del edificio y en la franja central. Una vez completado este proceso de adicción comienza el contrario, el de extracción, el de vaciado, el de excavación, que es el que aporta la verdadera singularidad al esquema compositivo del edificio.

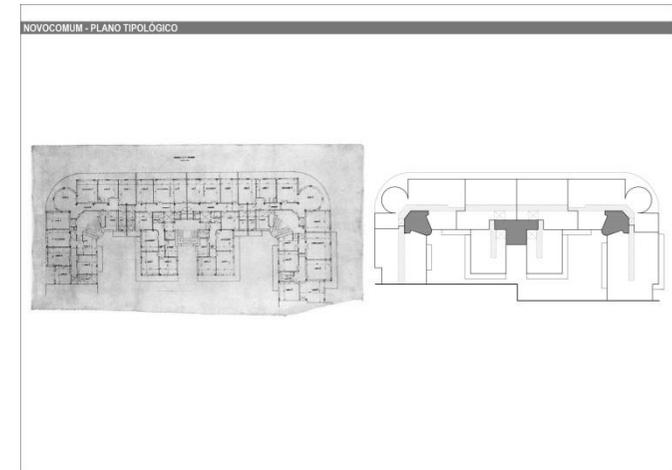


Novocomum, desde los jardines del Templo Voltiano.  
Fotografía del autor.

### Funciones y organizaciones tipológicas- espaciales.

Una de las características fundamentales de este edificio es la relación con el entorno natural que le rodea. De ahí sus enormes ventanales rectangulares y cuadradas, de ahí la transparencia total de sus esquinas. Todo está pensado para atrapar la mayor cantidad de luz posible, para enmarcar el mayor número posible de vistas de todo su entorno que resulta único e impresionante.

- A pesar de ello, no deja de ser una edificación prototípica para la obtención del máximo aprovechamiento urbanístico y de edificabilidad. La solución en peine, con una escalera central y una en cada esquina, que buscan luces y ventilación en los patios traseros (fachadas traseras) y, en cuatro pequeños patios internos, es una solución prototípica utilizada por Terragni y lo es porque es convencional, para la resolución de un solar de esas características que necesita volcar viviendas al interior y por tanto también necesita la presencia de patios de luces para poder iluminar y ventilar.
- Se observa una diferenciación clara en las tipologías de sus viviendas y en su ubicación, debido fundamentalmente, a la complejidad volumétrica del mismo. Esta cuestión, es contraria a los planteamientos del movimiento moderno europeo, que tiende a homogeneizar tipológicamente las cuestiones habitacionales y sobre todo contraria a los planteamientos utilizados por Le Corbusier en *Vers une architecture*, libro muy conocido por los arquitectos racionalistas italianos y por Terragni en particular.



Novocomum. Plano tipológico. Elaboración del autor.

## CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

- La existencia de viviendas privilegiadas y otras que no lo son tanto, contrasta enormemente con las realizaciones del movimiento moderno en el resto de Europa, pero ello no implica que exista demérito alguno en el edificio debido a esta cuestión. Estamos ante el primer ejemplo *de arquitectura racionalista en Italia, de machine à habiter*<sup>3</sup> que supone un cambio radical a la hora de plantear y percibir la nueva arquitectura.
- En la volumetría general del edificio, Terragni consigue una imagen volumétrica unitaria, rompiendo la frontalidad típica de un edificio lineal de ese tamaño, 63,5 m. de fachada principal, con los enormes cilindros vidriados de las esquinas.

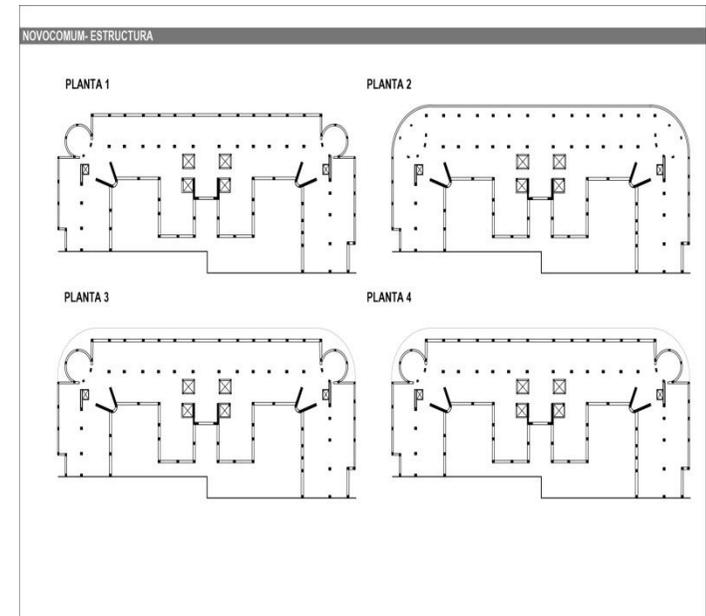
---

(3)Giuseppe Pagano, *La Casa bella*, 1930. Pág. 11 a 14

### Sistema estructural y su tipología.

Si los Escritos del GRUPPO 7 en la revista *La Rassegna Italiana* son el primer manifiesto escrito del racionalismo italiano, es el Novocomun, probablemente, su primera síntesis construida. Es por ello que el Novocomun, al ser de los primeros proyectos y sin duda el más importante, en ciertos aspectos - y la estructura probablemente sea el más importante - puede parecer un tanto “forzado”. Forzado en el sentido de construir un manifiesto absolutamente programático.

- La estructura está sometida a esfuerzos poco comunes. Su disposición, en ciertos puntos, resulta singular.
- Esta cuestión de la singularidad carece de importancia, al tratarse de un manifiesto construido.
- El Novocomun, y su estructura en concreto, son el inicio de una investigación personal, por parte de Terragni, que abarcará todas las facetas del proyecto junto con sus materiales, que le acompañará a lo largo de toda su vida profesional. Es una búsqueda compleja cuya principal finalidad será la expresividad esencial de los materiales.
- En este manifiesto construido, contemplamos un sistema estructural formado por pilares y vigas de hormigón armado.
- Los pilares no constituyen una verdadera cuadrícula estructural. Existe una diferenciación clara en el tamaño de los pilares centrales con respecto a los de fachada.



Novocomun. Plano de estructura. Plantas primera a cuarta.  
Elaboración del autor.

## CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

- Los cilindros en las esquinas, presentan en ambos casos seis pilares, en su planta, para poder ser ejecutados.
- En los dos cuerpos interiores que forman el peine, los pilares se posicionan exclusivamente en las fachadas. Las tres escaleras del edificio, la principal y las dos laterales se construyen de la misma manera: losas de hormigón voladas empotradas en gruesos muros de fábrica.

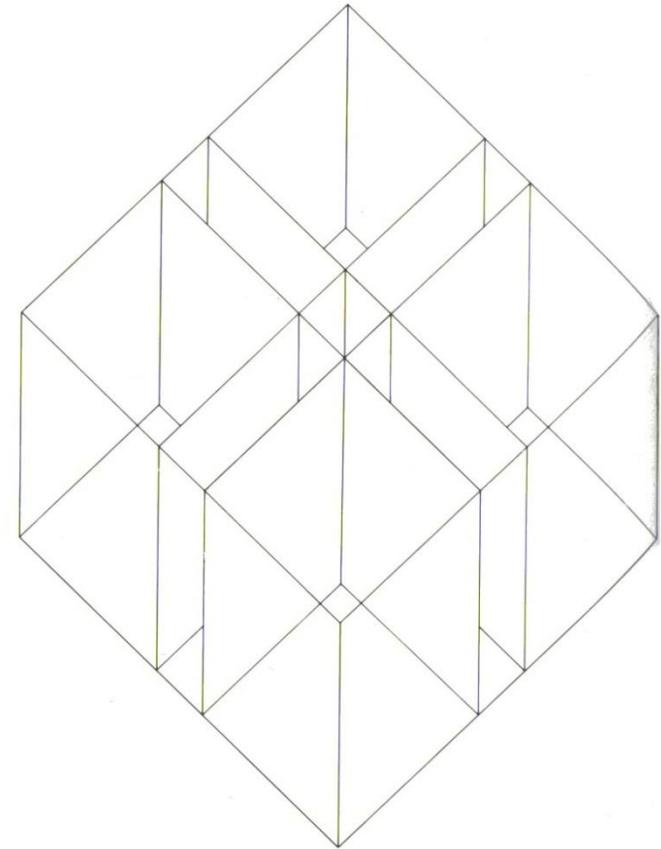


Novocomum. Fotografía del autor.

### Sistemas constructivos y materiales.

Desde la entrada al edificio, una vez subidas las escalera que conducen a la cota de la planta de acceso, se perciben ya los materiales que caracterizan prácticamente la totalidad del edificio, cerramientos de hierro y vidrio, planos y curvados, barandillas de acero con pasamanos en madera, con curvaturas imposibles formadas por múltiples secciones de madera unidas entre sí para conseguir la superficie curva, piedras naturales, etc...El revestimiento exterior original de fachada, con un revoco con polvo de mármol alisado, con espesores de yeso en colores, ha sido alterado y sustituido por las tiras marmóreas de color gris claro, casi blanco. <sup>4</sup>

- Uso intensivo de vidrio, sobre perfiles metálicos coloreados, con distintos tratamientos, reflejos y transparencias.
- Serán investigados por el arquitecto los materiales y sus distintos acabados, usos, tonalidades y sobre todo, sus distintas formas de ejecución y puesta en obra.
- Los perfiles metálicos y barandillas, coloreados, iban de una amplia gama que incluía el naranja y el rojo en los perfiles correspondientes a huecos y cierres de escalera y, el azul y el amarillo en barandillas exteriores e interiores.
- El uso del hormigón, más concretamente, la estructura reticular de vigas y pilares, aparecerá en el grupo de planos fechados en octubre de 1928 ya que, en los dibujos iniciales conservados, fechados en enero de 1928, la estructura inicial se plantea con muros de carga.



Casa del Fascio. Axonometría compositiva. Eisenman, 2003, 122.

(4) Ver Pág. 320 del Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni, organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónimo La Triennale de Milán y Electa. Milán 1996.

## CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

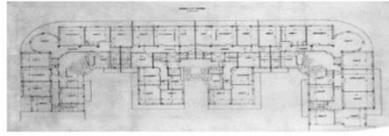
- Investigación y uso de materiales acordes con el tipo de edificio, la primera *casa moderna* de Italia.

## NOVOCOMUM. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.



### Lugar-Implantación-Composición

- El Novocomum es un manifiesto construido.
- La relación formal del edificio con la arquitectura soviética es mucho más marcada que con las tendencias operantes en el racionalismo europeo alemán o francés.
- Proyecta teniendo muy en cuenta la situación urbana aunque la relación con la ciudad es inexistente. El gran tema que domina la edificación son sus vistas al lago.
- Aparece el *elemento color*, produciendo una nueva estética y un nuevo modo de vivir.
- A la planta del solar, añade tres elementos que serán determinantes para la formalización del esquema compositivo del edificio, tanto en planta como en sección y volumen.



### Funciones y organizaciones tipológicas

- Relación con el entorno natural que rodea al edificio con sus enormes ventanales y de ahí la total transparencia de sus esquinas.
- Edificación prototípica para aprovechamiento máximo urbanístico y de edificabilidad.
- Hay diferenciación en las tipologías de las viviendas debido a su complejidad volumétrica.
- Existencia de viviendas privilegiadas y otras no tanto. Estamos ante el primer ejemplo de *arquitectura racionalista en Italia, de machine à habiter*.
- Imagen volumétrica unitaria, rompiendo la frontalidad típica de un edificio lineal.



### Sistema estructural y su tipología

- El Novocomum fue la primera síntesis construida del primer manifiesto del racionalismo italiano.
- La estructura está sometida a esfuerzos poco comunes.
- El Novocomum y la estructura, son el inicio de una investigación personal de Terragni.
- Sistema estructural formado por vigas y pilares.
- Los pilares no constituyen una verdadera cuadrícula estructural. Diferenciación clara entre el tamaño de los pilares centrales con respecto a los de fachada.



### Sistemas constructivos y materiales

- Uso intensivo de vidrio, sobre perfiles metálicos coloreados, con distintos tratamientos, reflejos y transparencias. Amplia gama de colores, naranja, rojo, amarillo y azul.
- Uso del hormigón para la estructura, a pesar de que, la estructura inicial se plantea con muros de carga.
- Investigación y de materiales acordes con el tipo de edificio, la primera *casa moderna* de Italia.

## CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

### 6.4. PARVULARIO SANT' ELIA. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.

#### **Lugar- Implantación- Composición.**

Hacer dialogar la antigüedad con el nuevo orden producto de la retorica fascista, contraponerlos, parece el objetivo fundamental de esa singular implantación del parvulario Sant' Elia. El edificio se orienta hacia la torre Baradello, fijando su fachada principal en la intersección de esta con los límites del solar a las dos vías. Nada más parece existir en esa implantación más allá de la relación de la edificación con la colina, desde la cual existen unas vistas magníficas de la ciudad.



Parvulario Sant' Elia. Fotografía del autor.

- El diálogo entre el Parvulario y las construcciones locales adyacentes es nulo, buscando más la contraposición que el diálogo. Su verdadero objetivo reside en la torre.
- El edificio genera su propio orden dentro del solar, obviando la ordenación urbanística de sus dos límites a viales públicos.
- El Parvulario fue pensado por Terragni como el prototipo de las futuras escuelas fascistas. Esta idea del prototipo, independiente de su situación urbana, también está relacionada con la adopción de principios tales como la perfección, el orden, la higiene y la salubridad, en contraposición al entorno colindante, dominado por la vivienda típica de barrio, principios muy propios de la arquitectura del régimen.

- Este prototipo es un objeto bello, perfecto, que no tiene en cuenta, al menos aparentemente, ninguna cuestión compositiva que pueda surgir del lugar en donde se va a implantar.
- Las distintas versiones del Parvulario, desde una sin fechar, probablemente anterior a septiembre de 1934, hasta la presentada en el ayuntamiento de Como, el 10 de Marzo de 1936, mantienen claramente tres cuestiones importantes: la singularidad en el giro de la construcción, el esquema en U y el esquema de la cuadrícula estructural, aunque bien es cierto que esta cuestión del proyecto de la estructura, va matizándose a lo largo de las distintas propuesta del proyecto.



Parvulario Sant`Elia. Fotografía del autor.

## CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

### Funciones y organizaciones tipológicas- espaciales.



Parvulario Sant'Elia. Acceso. Fotografía del autor.

La primera descripción de funciones, esquema tipológico, espacial y geométrico que se conserva corresponde a un plano sin fechar y, probablemente posterior a septiembre 1934. En él se observan cuestiones tipológicas y organizativas que van a permanecer a lo largo de las distintas versiones del proyecto. Presentan ya una organización funcional y distributiva muy precisa, cuyas líneas generales serán las que finalmente sean construidas. Es el primer borrador pero, parece contener ya el proyecto, al menos, en la mente del arquitecto.

- Aparece ya la orientación del edificio hacia la torre Baradello, independientemente de la orientación sureste de las aulas e independiente también, de la trama urbana y por tanto de la edificación colindante, excepto en el adosamiento de la pieza de servicio al límite izquierdo del solar, coincidente en parte con la medianera del edificio existente.
- Los límites del solar están reflejados de la misma manera, sin significar en modo alguno aquellos colindantes con viales.
- Está presente, también la adopción de la tipología en U invertida con la existencia del patio central.
- En el acceso principal, la escalera de subida a la cota del mismo está perfectamente alineada con el eje del corredor que da acceso, en el ala de las aulas, a las tres numeradas. Esta cuestión se mantiene en todas las siguientes versiones del proyecto sin ningún tipo de variación.

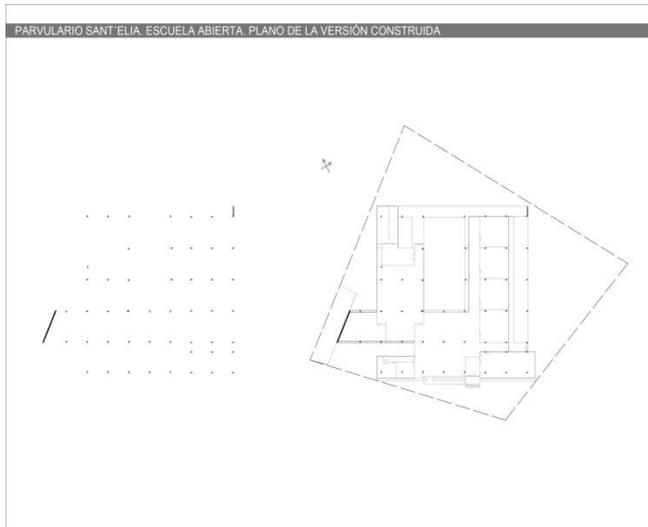
- De igual manera, la posición del comedor permanece invariable aunque, aquí sí, es sometido a distintas variaciones en tamaño y geometría según las distintas evoluciones del proyecto.
- Es importante en la evolución tipológica del proyecto, observar como a medida que avanza su concepción, los espacios más próximos a los límites del solar van cobrando fuerza para no perder el cuadrado generador de la planta.
- El edificio presenta esquinas “sólidas”, en contraposición a la transparencia casi total del resto.

## CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

### Sistema estructural y su tipología.

No parece clara desde un principio, como sí otras cuestiones, la elección del sistema estructural. O mejor dicho, es probablemente el asunto que más reelaboraciones tuvo durante todo el proceso creativo del Parvulario. Se insiste, en que no se debe olvidar el concepto prototípico que Terragni otorga a su edificio y por ello, la cuidadosa y elaborada elección del sistema estructural, pero en definitiva, no mayor ni menor que la de otros componentes de la edificación.

- Encontramos, por primera vez, un esquema estructural completo, aunque no definitivo, en la propuesta 17 de septiembre de 1934. Se trata de una estructura realizada mediante muros de carga. Este sistema estructural parece una evolución lógica del “intuido” en el primer borrador.
- En la versión fechada el 5 de agosto de 1935, nos encontramos ya con una evolución importante hacia el concepto de planta libre y por tanto hacia un sistema estructural porticado, aunque no con una cuadrícula estructural en el sentido estricto de la palabra. Existe una intención clara de liberar totalmente todas las fachadas de la edificación del sistema estructural.
- El 10 de marzo de 1936 es presentada al ayuntamiento de Como la que será la última versión antes de su construcción. A nivel estructural, se producen nuevos e interesantes cambios que configuraran ya casi la versión definitiva. En esta propuesta Terragni enfatiza aún más la separación de la estructura de los cerramientos del edificio.



Parvulario Sant'Elia. Planos estructura de la versión construida. Elaboración del autor.

Partiendo de una conceptualización clara fijada inicialmente, como si de un esquema prototípico se tratara, Terragni inicia una evolución profunda del proyecto no solamente basada en cuestiones económicas o en exigencias de los promotores si no en un afán de claridad y simplicidad dentro de unas reglas cada vez más rígidas (planta libre, cuadrícula estructural), que tiende a un refinamiento proyectual basado en una complejidad cada vez mayor y más elaborada.

## CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

### **Sistemas constructivos y materiales.**



Parvulario Sant'Elia. Fotografía del autor.

En el Parvulario Sant' Elia Terragni construye la mayoría de elementos que constituyen el vocabulario fundamental de la arquitectura moderna, enriqueciéndolo con aportaciones personales muy singulares, sin olvidar el enorme esfuerzo que le produjo no solo el estudio sobre la evolución y el uso de nuevos materiales sino la invención ex profeso de algunos elementos de una gran originalidad y singularidad en modo alguno incompatibles con el estándar moderno.

- En esta obra de Terragni se percibe, no solo a nivel funcional sino también a nivel constructivo, la esencia del movimiento moderno, para ser más exactos, la esencia de las investigaciones de la arquitectura moderna puesto que, Terragni concibe desde el principio la misma como un auténtico laboratorio proyectual como lo demuestran cada una de la versiones del proyecto.
- La estandarización, las múltiples aplicaciones y usos de las aulas debidos a sus tabiques plegables, la enorme importancia otorgada por Terragni a la orientación y al soleamiento que le llevaron incluso a variar el espesor de algunos cuerpos construidos, el diseño de parte del mobiliario por el propio arquitecto (el fijo perfectamente relacionado con la arquitectura) y la elección del resto dentro del tipo de mueble de tubo de acero, etc., son elementos y conceptos provenientes de más allá de los Alpes.
- Mención especial merecen, dada la importancia otorgada por Terragni al soleamiento, las protecciones solares realizadas mediante textiles enrollables

y despleables, a modo de velas, de grandes toldos, en la fachada principal y en el pórtico exento de las aulas al patio.

## PARVULARIO SANT'ELIA. SÍNTESIS DE ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO.



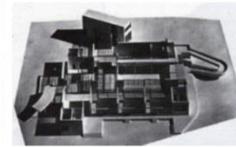
### Lugar-Implantación-Composición

- Hace dialogar la antigüedad con el nuevo orden producto de la retórica fascista.
- El edificio se orienta hacia la torre Baradello, fijando su fachada principal en la intersección de esta con los límites del solar a las dos vías.
- El diálogo entre el parvulario y las construcciones locales adyacentes es nulo.
- El edificio genera su propio orden dentro del solar.
- El parvulario fue diseñado como prototipo de las futuras escuelas fascistas.



### Funciones y organizaciones tipológicas

- La tipología de U invertida con la existencia del patio central.
- En el acceso principal, la escalera de subida a la cota del mismo está perfectamente alineada con el eje del corredor que da al acceso.
- La posición del comedor aparece invariable en todas las versiones del proyecto.
- El edificio presenta esquinas "sólidas", en contraposición a la transparencia casi total del resto.



### Sistema estructural y su tipología

- La elaboración del sistema estructural de la guardería pasa por diferentes propuestas.
- 1ª propuesta en 1934 se trata de una estructura con muros de carga.
- La versión del 5 de agosto de 1935 existe una evolución hacia el concepto de planta libre y sistema estructural porticado. Hay una intención de liberar totalmente todas las fachadas.
- La última versión de 10 de marzo de 1936 enfatiza aún más la separación de la estructura de los cerramientos del edificio.



### Sistemas constructivos y materiales

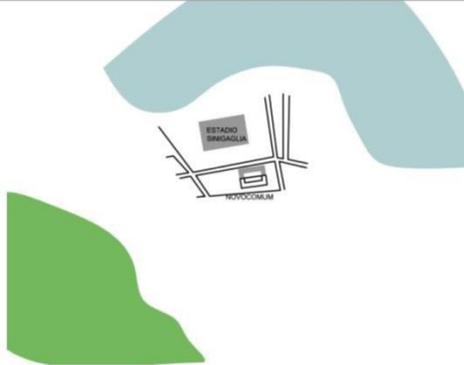
- En el parvulario se construye el vocabulario fundamental del movimiento moderno, enriqueciéndolo con aportaciones personales muy singulares.
- Esta obra se concibe desde el principio como un auténtico laboratorio proyectual.
- Terragni diseña parte del mobiliario de la guardería. El fijo, perfectamente relacionado con la arquitectura
- Protecciones solares realizadas mediante textiles enrollables y desplegados en la fachada principal y en el pórtico exento de las aulas al patio.

## 6.5. COMPARATIVA DE LOS ANÁLISIS ARQUITECTÓNICOS.

Una vez realizadas las síntesis de análisis arquitectónico en cada una de las obras que conforman este capítulo 6, pasamos a su comparativa, de la misma manera que lo hicimos en el capítulo precedente. Esta se realizará, también mediante cuadros, en este caso, con varias entradas, para poder expresar en ellos, aquellas cuestiones que se consideran imprescindibles. Se analizan en ellos de forma independiente, cada una de ellas, en cada uno de los apartados seleccionados, para llegar, posteriormente, a las convergencias y divergencias propias de cada obra.

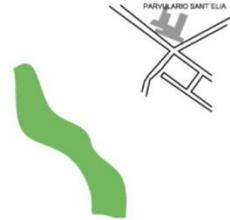
Se trata de sintetizar cada uno de los conceptos expuestos para, obtener de la manera más directa y gráfica posible, principios teóricos y métodos proyectuales.

## NOVOCOMUM



- El Novocomun es un manifiesto construido.
- La relación formal del edificio con la arquitectura soviética es mucho más marcada que con las tendencias operantes en el racionalismo europeo alemán o francés.
- Proyecta teniendo muy en cuenta la situación urbana aunque la relación con la ciudad es inexistente. El gran tema que domina la edificación son sus vistas al lago.
- Aparece el *elemento color*, produciendo una nueva estética y un nuevo modo de vivir.
- A la planta del solar, añade tres elementos que serán determinantes para la formalización del esquema compositivo del edificio, tanto en planta como en sección y volumen.

## PARVULARIO SANT'ELIA



- Hace dialogar la antigüedad con el nuevo orden producto de la retórica fascista.
- El edificio se orienta hacia la torre Baradello, fijando su fachada principal en la intersección de esta con los límites del solar a las dos vías.
- El diálogo entre el Parvulario y las construcciones locales adyacentes es nulo.
- El edificio genera su propio orden dentro del solar.
- El Parvulario fue diseñado como prototipo de las futuras escuelas fascistas. Es la obra más "europea" de Terragni.
- El color es utilizado de forma mucho más accesoria, enfocado al aprendizaje.

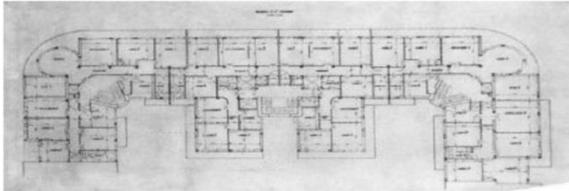
## CONVERGENCIAS

- El Novocomun es un manifiesto construido.  
El Parvulario fue diseñado como prototipo de las futuras escuelas fascistas.
- En el Novocomun, la relación con la ciudad es inexistente. Lo mismo ocurre en el parvulario, su diálogo con las construcciones adyacentes es nulo.
- Ambos edificios comparten su composición en torno a vistas concretas aunque con fines distintos. En el Novocomun, el tema dominante son sus vistas al lago. El Parvulario, se orienta hacia la torre Baradello.

## DIVERGENCIAS

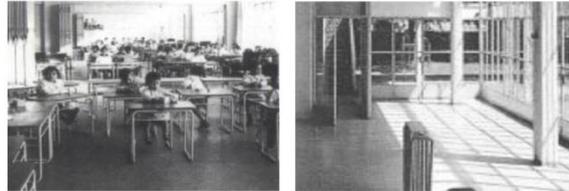
- En el Novocomun, la relación formal del edificio con la arquitectura soviética es mucho más marcada que con las tendencias operantes en el racionalismo europeo, alemán o francés. El Parvulario es la obra más "europea" de Terragni.
- En el Novocomun aparece el *elemento color*, produciendo una nueva estética y un nuevo modo de vivir. En el Parvulario, el color es utilizado de forma mucho más accesoria, enfocado al aprendizaje.
- A la planta del solar, en el Novocomun añade tres elementos que serán determinantes para la formalización del esquema compositivo del edificio, tanto en planta como en sección y volumen. El Parvulario genera su propio orden dentro del solar.

NOVOCOMUM



- Relación con el entorno natural que rodea al edificio con sus enormes ventanales y de ahí la total transparencia de sus esquinas.
- Edificación prototípica para aprovechamiento máximo urbanístico y de edificabilidad.
- Hay diferenciación en las tipologías de las viviendas debido a su complejidad volumétrica.
- Existencia de viviendas privilegiadas y otras no tanto. Estamos ante el primer ejemplo de *arquitectura racionalista en Italia, de machine à habiter*.
- Imagen volumétrica unitaria, rompiendo la frontalidad típica de un edificio lineal.

PARVULARIO SANT'ELIA



- La tipología de U invertida con la existencia del patio central, prototípica de proyectos docentes
- En el acceso principal, la escalera de subida a la cota del mismo está perfectamente alineada con el eje del corredor que da al acceso.
- La posición del comedor aparece invariable en todas las versiones del proyecto.
- El edificio presenta esquinas "sólidas", en contraposición a la transparencia casi total del resto.

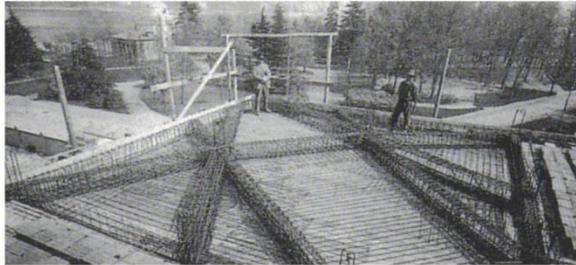
CONVERGENCIAS

- En el Novocomun, relación con el entorno natural que rodea el edificio con sus enormes ventanales y de ahí la total transparencia de sus esquinas. El Parvulario presenta esquinas "sólidas" para fijar de forma contundente y sin ambages el giro de la planta con respecto al solar. En el resto, la transparencia es casi total.
- El Novocomun es una edificación prototípica para el aprovechamiento máximo urbanístico y de edificabilidad. En el Parvulario, la tipología de U invertida con la existencia de patio central, es prototípica también en los proyectos docentes.

DIVERGENCIAS

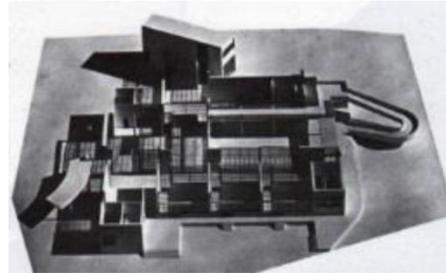
- Excepto las convergencias anteriores, las funciones y organizaciones tipológicas de ambos son completamente divergentes. Uno es un edificio de viviendas. El otro, es un Parvulario.

NOVOCOMUM



- El Novocomum fue la primera síntesis construida del primer manifiesto del racionalismo italiano.
- La estructura está sometida a esfuerzos poco comunes.
- El Novocomum y su estructura, son el inicio de una investigación personal de Terragni. El primer esquema estructural lo realiza con muros de carga.
- Sistema estructural formado por vigas y pilares.
- Los pilares no constituyen una verdadera cuadrícula estructural. Diferenciación clara entre el tamaño de los pilares centrales con respecto a los de fachada.

PARVULARIO SANT'ELIA



- La elaboración del sistema estructural de la guardería pasa por diferentes propuestas.
- 1ª propuesta en 1934 se trata de una estructura con muros de carga.
- La versión del 5 de agosto de 1935 existe una evolución hacia el concepto de planta libre y sistema estructural porticado. Hay una intención de liberar totalmente todas las fachadas.
- La última versión de 10 de marzo de 1936 enfatiza aún más la separación de la estructura de los cerramientos del edificio.

CONVERGENCIAS

- La estructura en el Novocomum es el inicio de una investigación personal de Terragni que continua en el Parvulario. El primer esquema estructural lo realiza con muros de carga, al igual que en el Parvulario. En ambos edificios, investiga las posibilidades de distintos esquemas estructurales, pasando desde el muro de carga al sistema porticado.
- En ambos edificios, diferenciación clara del tamaño de algunos pilares, con objetivos similares.

DIVERGENCIAS

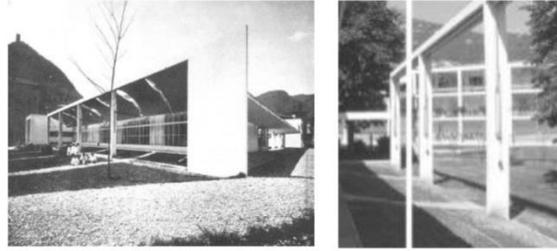
- Dado que el Novocomum es una síntesis construida de un manifiesto, su estructura está sometida, en algunos puntos, a esfuerzos poco comunes. En el Parvulario, su funcionamiento es el propio de un sistema formado por vigas y pilares.
- En el Novocomum, los pilares no constituyen una autentica cuadrícula estructural. En el Parvulario, la solución construida, si se ajusta a una autentica cuadrícula estructural.
- No existe en el Novocomum intención alguna de liberar los cerramientos del edificio de su estructura. Todo lo contrario ocurre en el Parvulario, en donde, en las dos últimas versiones, trabaja liberando casi totalmente las fachadas de la edificación de su estructura.
- En el Parvulario, el rigor proyectual en el sistema estructural es superior al del Novocomum.

## NOVOCOMUM



- Uso intensivo de vidrio, sobre perfiles metálicos coloreados, con distintos tratamientos, reflejos y transparencias. Amplia gama de colores, naranja, rojo, amarillo y azul.
- Uso del hormigón para la estructura, a pesar de que, la estructura inicial se plantea con muros de carga.
- Investigación de materiales acordes con el tipo de edificio, la primera *casa moderna* de Italia.

## PARVULARIO SANT'ELIA



- En el parvulario se construye el vocabulario fundamental del movimiento moderno, enriqueciéndolo con aportaciones personales muy singulares. Uso intensivo de vidrio sobre perfiles metálicos.
- Esta obra se concibe desde el principio como un auténtico laboratorio proyectual.
- Terragni diseña parte del mobiliario de la guardería. El fijo, perfectamente relacionado con la arquitectura.
- Protecciones solares realizadas mediante textiles enrollables y despletables en la fachada principal y en el pórtico exento de las aulas al patio.

## CONVERGENCIAS

- Si el Parvulario se concibe desde el principio como un auténtico laboratorio de materiales es gracia al proceso de investigación iniciado por Terragni en el Novocomun.
- En ambos edificios se produce un uso intensivo del vidrio sobre perfiles metálicos.
- Uso del hormigón armado, a pesar de que en ambos, la estructura inicial se plantea mediante muros de carga.
- Materiales utilizados en ambos acordes con uso y finalidad.

## DIVERGENCIAS

- En el Parvulario, Terragni construye el vocabulario fundamental del movimiento moderno, enriqueciéndolo con aportaciones personales muy singulares. El sistema constructivo y material del Novocomun, es el propio de un manifiesto.
- Perfiles coloreados en el Novocomun. Amplia gama de colores en todo el edificio. Utilización del color de forma mucho más accesoria en el Parvulario.
- Protecciones solares realizadas mediante textiles enrollables y despletables en el Parvulario. Protecciones solares convencionales, persianas abatibles, en el Novocomun.

# 7



## **7. CONCLUSIONES. NOTA FINAL.**

7.1. (.....) **la arquitectura como representación**

7.2. (.....) **génesis proyectuales**

7.3. **NOTA FINAL.**

## 7. CONCLUSIONES.

Dando respuesta a los objetivos iniciales con los que se planteaba esta investigación, diversas son las aportaciones que a lo largo de esta investigación se han realizado. Pero, durante el proceso de elaboración de esta tesis, también se han producido aportaciones que han enriquecido la misma y por extensión, el contenido completo del trabajo. Aportaciones o hallazgos que también han enriquecido a su autor y que este espera poder trasladar.

- En primer lugar, se ha centrado el debate sobre la arquitectura de Giuseppe Terragni mediante la selección y crítica de los escritos publicados sobre su arquitectura, con especial atención, a aquellos referidos a las obras objeto de esta investigación.
- En segundo lugar y como algo necesario, señalar el esquema biográfico detallado y la importancia del nuevo intento de recopilar la totalidad de la obra completa del arquitecto Giuseppe Terragni, tanto obras, proyectos y concursos de arquitectura, como el diseño industrial por él realizado y también, su rica obra gráfica. Se trata de una enumeración, con algunos datos básicos, que permiten contextualizar cada obra y ubicarla temporalmente en la corta vida del arquitecto. Y se expresa como nuevo intento, dada la dificultad de recuperar ciertos registros gráficos, fundamentalmente referidos a exposiciones y concursos y, a obra gráfica, desaparecida durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Este intento, se

## CONCLUSIONES. NOTA FINAL

entiende válido por un doble motivo. En primer lugar, visualizar, de un solo golpe de vista, la obra y los datos básicos a ella anexos. En segundo lugar, dado que esta tesis está circunscrita únicamente a cuatro obras de arquitectura, ubicarlas dentro de la totalidad de la obra completa, para saber de forma rápida el lugar que ocupan dentro de la misma, saber lo que hay antes, saber lo que hay después, etc., para conocer también de un vistazo, influencias, continuidades, relaciones.....Se muestran todas las obras en las que Terragni intervino y por tanto es autor, solo o en compañía, sin discriminar su grado de intervención, que se entiende propio de otras investigaciones

- En tercer lugar, se han realizado los análisis arquitectónicos de las cuatro obras objeto de esta investigación, análisis que han contribuido a un mejor y más amplio conocimiento de las mismas, siempre centrado en los objetivos iniciales, pero atento a cualquier otro estímulo de cualquier índole. Estos análisis han sido completados con incontables visitas a tres de las obras construidas - Novocomun, Casa del Fascio y Parvulario Sant' Elia- , las tres en Como, además de las visitas correspondientes al emplazamiento que en Roma debió ocupar el Danteum. Estos análisis arquitectónicos han contado con el apoyo de numerosos esquemas y planos de elaboración propia que han servido como instrumento necesario para llegar a las conclusiones de esta tesis. Son documentos gráficos que han apoyado de forma sustancial la búsqueda exclusiva de los objetivos inicialmente marcados y, por tanto, son circunscribibles al logro de un mayor entendimiento de la obra del arquitecto Giuseppe Terragni. Una vez realizados los análisis

arquitectónicos, se han realizado las síntesis de los mismos, que han permitido, a su vez, realizar las comparativas entre las obras estudiadas.

Los datos obtenidos, se han ordenado en cuadros individuales, por obra, y en cuadros comparativos, que han permitido poner de manifiesto las ideas, junto con los instrumentos específicos del proyecto arquitectónico, utilizados por Giuseppe Terragni, en las obras estudiadas. Para ello, el primer tema que planteaba la investigación, era ahondar:

**en el papel de la arquitectura como representación**, investigando las relaciones entre principios teóricos y los métodos proyectuales, utilizando para ello la Casa del Fascio y el Danteum. Después de realizados los análisis con sus síntesis y, realizadas las comparaciones para señalar convergencias y divergencias, puede concluirse que existen grandes similitudes entre ambos edificios en los grandes apartados estudiados, lugar- implantación –composición, funciones y organizaciones tipológicas, sistema estructural y su tipología y, sistemas constructivos y materiales, siendo menores sus divergencias. Ambos edificios, a pesar de que no comparten programas funcionales, identifican claramente la política de *transparencia* de la revolución fascista, basando su nexo de unión fundamental en la abstracción. La fuerte unidad proyectual de ambos edificios, sustentada en la relación planta-sección, permiten percibir en ambos, que son dos grandes instrumentos de representación de la política del régimen. Ambos son edificios fascistas. La tesis demuestra, sin lugar a dudas, una relación directa entre los conceptos arquitectónicos de Terragni y los

#### 7.1. (.....) la arquitectura como representación

## CONCLUSIONES. NOTA FINAL

principios teóricos que sustentaban su creencia en la revolución fascista y sin los cuales, su obra no existiría. Esta investigación no ha eludido, en modo alguno, esta cuestión, sino más bien al contrario, plantea de la misma, uno de sus objetivos, poniendo luz e investigando la correlación, que en este caso es directa, entre la militancia política e ideológica y la arquitectura resultante.

La representación que ambos realizan, es aumentada con la inexistencia de formalismo alguno. Esto es complementado con la afirmación plena del símbolo o los símbolos, en ambos proyectos. La tesis recorre ampliamente estas cuestiones, significándolas como elementos proyectuales clave. A su vez, la tesis evidencia que ambos proyectos, la Casa del Fascio y el Danteum, simulan *secuencias simbólicas inesenciales*. No es la *invención de formas* el verdadero objetivo de sus proyectos. Nos encontramos en el mundo de los significados. Significados complejos y de lecturas múltiples, muy dados a interpretaciones erróneas o contradictorias, que subscriben la importancia de la obra de Terragni.

De forma específica, y referido a la Casa del Fascio, la investigación pone de relieve que la Casa pasa a ser el reflejo de la autoridad del *duce*. Transciende todo su esquema funcional, tipológico y formal para convertirse en un objeto más ( el más importante en la ciudad) de la autoridad fascista. Y debía, además, ubicarse correctamente. Terragni fue consciente desde el primer momento de la importancia de su ubicación probablemente incluso antes que las cúpulas fascistas de la ciudad. También fue consciente de la importancia de su edificio y de las funciones que en él

se iban a desarrollar pero no era menos consciente de que sin la formalización completa de la plaza, a las espaldas de la catedral, sería imposible por una cuestión de simple escala, que la Casa fuese a constituir por si misma el nuevo centro de la nueva ciudad fascista, ideada por el PNF.

En cuanto a su composición volumétrica, es decir, en cuanto a su procedimiento o método compositivo, la tesis insiste en el “añadido” más que en el “vaciado”, entendiendo este último como un proceso primario de análisis del edificio, a posteriori, no como un método compositivo proyectual utilizado por Terragni, dada la enorme complejidad y sofisticación empleadas en su concepción como obra de arquitectura integral.

En ambos edificios, la estructura contribuye, de manera sustancial, en la creación de *una arquitectura simbólica de significado alusivo*. La estructura, tanto en la Casa del Fascio como en el Danteum, es la auténtica generadora de ambos edificios, de sus espacios, de sus articulaciones, etc... En la Casa del Fascio, la retícula estructural es capaz de crear un objeto arquitectónico uniforme y continuo. En el caso del Danteum esa uniformidad y continuidad, son logradas por la relación muro-pilastra. En ambos casos, es imposible disociar la interrelación entre estructura y cerramiento. La relación entre peso y levedad en el Danteum, aplicable extensamente a la Casa del Fascio, emana del tratamiento de ciertas partes de la estructura. Estas cuestiones de naturaleza estructural, provinientes de métodos proyectuales convergentes, contribuyen a subrayar la capacidad representativa de ambos edificios.

## 7.2. (.....) génesis proyectuales

El segundo grupo en el que se incluían los objetivos iniciales de la tesis,

**buscaba las génesis proyectuales en cada uno de los proyectos seleccionados,**

partiendo desde el primer borrador, comparando soluciones a problemas específicos e intentando extraer las ideas en ellos contenidas. Se trata de poner especial atención en aquellos momentos en que el arquitecto pasa de una idea a otra y de entender y manifestar algunas de las razones que producen estos cambios, utilizando para ello el Edificio de apartamentos Novocomun y el Parvulario Sant' Elia, los dos en Como. Esta tesis manifestaba que a pesar de sus diferencias, la proximidad entre el Novocomun y el Parvulario Sant'Elia, resulta evidente. Ambos son manifiestos construidos. El Novocomun es la primera síntesis construida de los escritos del *Gruppo 7*, publicados en *La Rassegna Italiana*. Es en el Parvulario Sant'Elia, donde Terragni construye la mayoría de elementos que, constituyen el vocabulario fundamental del movimiento moderno, enriqueciéndolo con aportaciones personales muy singulares. Son, probablemente ambos, dos de los edificios menos contextualizados a nivel político y, por ello y, en contraposición con la Casa del Fascio y el Danteum, los que permiten un análisis más puramente arquitectónico, siempre evidentemente, con las limitaciones oportunas. El punto de partida mediante el cual puede iniciarse una lectura de la construcción metodológica de sus proyectos, está claramente determinado – aunque de forma parcial – por la naturaleza de ambos y, también, por las distintas bases teóricas con las cuales, entre otras

cuestiones, fueron concebidos. Ello permite un estudio más analítico que en las anteriores obras, sin ser ello, ni mejor ni peor, sino distinto y por tanto, complementario y enriquecedor. Esta investigación, pone de relieve que en el Novocomun, la relación con la ciudad es inexistente. Lo mismo ocurre en el Parvulario, su diálogo con las construcciones adyacentes es nulo, demostrando que el edificio se orienta hacia la torre Baradello, siendo esto, su orientación hacia la torre, el único motivo que justifica su implantación. Con ello, el edificio genera su propio orden dentro del solar, obviando la ordenación urbanística de sus dos límites a viales públicos. Ambos edificios comparten su composición en torno a vistas concretas aunque con fines distintos.

En el Novocomun, se evidencia su relación con el entorno natural que rodea el edificio con sus enormes ventanales y de ahí la total transparencia de sus esquinas. El Parvulario presenta esquinas “sólidas” para fijar de forma contundente y sin ambages el giro de la planta con respecto al solar. En el resto, la transparencia es casi total.

Terragni no pudo elegir, en ningún caso, el lugar para sus dos edificios. El solar del Novocomun era la semimanzana restante por edificar, adosado al edificio de Caranchini. En el caso del Parvulario, fue el solar que su propietario, la Congregación de Caridad, pudo poner a su disposición, después de barajar distintas posibilidades en el barrio Sant’ Elia. A pesar de ello, la tesis demuestra que es del lugar de donde Terragni extrae las líneas definitivas que marcaran sus proyectos: entorno natural, en

## CONCLUSIONES. NOTA FINAL

el caso del Novocomun, relación con la torre Baradello, en el caso del Parvulario. Sin olvidar, en ningún caso, las cuestiones de aprovechamiento urbanístico y adecuación de esquema tipológico. El Novocomun es una edificación prototípica para el aprovechamiento máximo urbanístico y de edificabilidad. En el Parvulario, la tipología de U invertida con la existencia de patio central, es prototípica también en los proyectos docentes.

La estructura, en el Novocomun, es el inicio de una investigación personal de Terragni que continúa en el Parvulario. El primer esquema estructural lo realiza con muros de carga, al igual que en el Parvulario. En ambos edificios, investiga las posibilidades de distintos esquemas estructurales, pasando desde el muro de carga al sistema porticado. La investigación hace incapie en esta cuestión, realizando un exhaustivo recorrido por los distintos esquemas estructurales, sobre todo, en el caso del Parvulario en donde el sistema estructural es el asunto que más reelaboraciones plantea durante todo su proceso creativo. Ello es debido al carácter prototípico que Terragni otorga a su edificación, de ahí la cuidada y elaborada elección del sistema estructural.

Si el Parvulario se concibe desde el principio como un auténtico laboratorio de materiales es gracia al proceso de investigación iniciado por Terragni en el Novocomun. Una investigación personal profunda en el uso de distintos materiales que serán comunes en todas sus obras. Y no solo el material será investigado de forma exclusiva sino también sus distintos acabados, usos, tonalidades y sobre todo,

sus distintas formas de ejecución y puesta en obra, en algunos casos, poniendo al límite de sus posibilidades no solo el material sino también sus procesos de fabricación.

### 7. 3. NOTA FINAL.

Esta investigación ha sido planteada por su autor, desde el principio, como un medio más en la obtención de conocimientos sobre su oficio de arquitecto y, como final de su trabajo, propone un foro de discusión abierto que pueda completar y ampliar las conclusiones de esta tesis.

Son varios los autores que señalan las influencias novocentistas y modernas en la obras de Giuseppe Terragni, olvidando que su creación es fruto de un enorme trabajo personal junto a una gran capacidad de investigación. La arquitectura de Terragni no es una variación local de lo moderno. Es un estilo propio, desarrollado en un lugar y un momento histórico determinado por un arquitecto que trabajó, en muchos casos, sin objetivos económicos propios, intentando dar a conocer las ideas que le movían a ello, sin evitar, a veces, la controversia o incluso el enfrentamiento. Fue, en definitiva, un incansable y testarudo trabajador, absolutamente convencido de sus ideales aunque, estos, finalmente, resultaron ser odiosos. Su manera personal de entender la arquitectura deben conducir a analizar su obra teniendo en cuenta no solo los criterios puramente arquitectónicos y compositivos, funcionales o tecnológicos, si no, también, su enorme carga poética y cultural, subyacente en cada uno de sus proyectos. Esto es básico para un entendimiento, siempre aproximado, de la misma. El peso de clasicismo existente en su obra, clasicismo no entendido en el sentido mimético como referencia a un pasado clásico o renacentista, sino más bien con la voluntad de conseguir el orden, la proporción, la modulación, el

entendimiento, hacen que su arquitectura merezca la pena volver a ser leída, por la capacidad de mostrar nuevos conocimientos, en un momento dominado, en gran parte, por despropósitos creativos.

# Bib.



## **BIBLIOGRAFÍA.**

LIBROS DE CONSULTA, HISTORIA Y CRÍTICA ARQUITECTÓNICA.

CARTAS Y ESCRITOS DE GIUSEPPE TERRAGNI.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y ARTÍCULOS.

PUBLICACIONES EN GENERAL

**LIBROS DE CONSULTA, HISTORIA Y CRÍTICA ARQUITECTÓNICA.**

- ÁBALOS, Iñaki. La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad. Gustavo Gili. Barcelona. 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1973.
- ARNUNCIO, Juan C. *Peso y levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum.* Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 2007.
- ARNAU, Joaquín. *Arquitectura estética empírica.* Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. 1975.
- ARTIOLI, Alberto. *Giuseppe Terragni. La Casa del Fascio di Como. Guida critica all'edificio.* Beta Gamma editrice. Roma. 1989.
- BAGLIONE, Chiara; SUSANI, Elisabetta (a cura de). *Pietro Lingeri. 1894-1968.* Editorial Electa. Milán. 2004.
- BEEVOR, Antony. *LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.* Ediciones de Pasado y Presente. Barcelona. 2012.
- BENEVOLO, L. *Historia de la Arquitectura Moderna.* Gustavo Gili, Barcelona. 1982.
- BENZI, Fabio. *Sironi e l'architettura. La collaborazione con Giuseppe Terragni.* Mazzotta. Milán. 1990.
- BLACK, M. *Models and Metaphors,* Cornell University Press, 1962.
- BLASER, W. *Mies van der Rohe.* Gustavo Gili. Barcelona. 1972.

## BIBLIOGRAFÍA

- BONFANTI, Ezio; BONICALZI, Rosaldo; ROSSI, Aldo; SCOLARI, Massimo; VITALE, Daniele. *Arquitectura racional*. Alianza. Madrid. 1979.
- BONTA, J.P. *Anatomía de la interpretación en arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona. 1975.
- BOUDON, Philippe. *Del espacio arquitectónico: ensayo de epistemología de una arquitectura*. Victor Leru. Buenos Aires. 1980.
- CALVI, Evelina. *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*. Guerini Studio. Milano. 1991.
- CARMEL, Luciano. *Pietro e Rino Volpe*. Mazzotta. Milano. 1970.
- CARMEL, Luciano. *Sandro Martini. Piano preparato*. Mazzotta. Milano. 2002.
- CHOISY, Auguste. *Historia de la arquitectura*. Victor Leru. Buenos Aires. 1944. 2v
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Historia de la arquitectura occidental. El siglo XX, de la revolución industrial al racionalismo*. Dossat. Madrid. 2002.
- CIUCCI, Giorgio. *Giuseppe Terragni. Obra completa*. Electa. Barcelona. 1997.
- COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Gustavo Gili. Barcelona. 1970.
- COLQUHOUN, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.
- CONDE, Yago. *Arquitectura de la indeterminación*. Actar. Barcelona. 2000.
- CRESPI, Raffaella. *Giuseppe Terragni designer*. Franco Angeli. Milán 1983.

- CUOMO, Alberto. *Terragni ultimo*. Guida editori. Napoli. 1987.
- D'AMIA, Giovanna. *Giuseppe Terragni, oltre il razionalismo*. Enzo Pifferi editore. Como 2003.
- EILER RASMUSSEN, Steen. *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Celeste: Mairea. Madrid. 2000.
- EISENMAN, Peter. *Giuseppe Terragni Transformations Decompositions Critique*. The Monacelli Press. New York. 2003.
- EISENMAN, Peter. *The formal basis of modern architecture*. Lars Müller. 2006. Tesis doctoral.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita. *La teoría clásica de la arquitectura. Clasicismo y Renacimiento*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. 1999.
- FOSSATI, Paolo. *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*. Einaudi. Torino. 1997.
- FRIEDRICH, Jörg; KASPER, Dierk. *Giuseppe Terragni. Modelle einer rationalen Architektur*. Sulgen, Niggli. 1999.
- GALLI, Mirko; MÜHLHOFF, Claudia. *Terragni virtuale: Il CAAD nella ricerca storico-critica*. Testo & Immagine. Torino. 1999.
- GARCÍA I VILAPLANA, Jordi. *Terragni 1904/ 1943. Obra construida. Catálogo de la Exposición con motivo de la conmemoración del centenario de su nacimiento*. Fundación Caja de Arquitectos. Madrid. 2004.
- GRASSI, Giorgio. *La construcción lógica de la arquitectura*. Publicaciones del COAC. 1973.

- GROPIUS, Walter. *La nueva arquitectura y la Bauhaus*. Lumen. Barcelona. 1996.
- GIUSEPPE, Terragni. *Relazione sul Danteum*. Borrador de la memoria. 1938.
- HEYDENREICH, Ludwig H; LOTZ, Wolfgang. *Arquitectura en Italia: 1400 – 1600*. Cátedra. Madrid. 1991.
- HOLLANDER, J. *Allegory in Dante`s Commedia*. Princeton University Press. 1969.
- KRAUTHEIMER, Richard. Introduction á une iconographie de l`architecture médiévale. Gérard Monfort. Paris. 1993.
- LABÒ, Mario. *Giuseppe Terragni*. Il Balcone. Milan. 1947.
- LAHUERTA, Juan José. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Anthropos. Barcelona. 1989.
- LE CORBUSIER. *Hacia una Arquitectura*. Poseidón. Buenos Aires. 1964.
- LENKEITH, Nancy. *Dante and the Idea of Rome*. Warburg Institute. Londres. 1952.
- LINGERI, Elena; SPINELLI, Luigi (a cura di). *Pietro Lingeri. La figura e l`opera*. Atte della gioranta di studio.Triennale di Milano. Milano. 1994.
- LLOYD WRIGHT, Frank. *El futuro de la arquitectura*. Poseidón. Barcelona. 1978.
- LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona. 1972.
- MANTERO, Enrico. *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*. Edizioni Dedalo. Bari. 1969.

- MARCIANÒ, Ada Francesca. *Giuseppe Terragni. Opera completa 1925-1943*. Officina edizioni. Roma. 1987.
- MARTÍ, Carlos. *Las variedades de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1993.
- MARTIENSSEN, R.D. *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1997.
- MONEO, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar. Barcelona. 2004.
- MONEO, Rafael. *La llegada de una nueva técnica a la arquitectura: las estructuras reticulares de hormigón*. Cátedra de elementos de composición-Ediciones de la ETSAB. Barcelona. 1976.
- MONTANER, Josep María. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Gustavo Gili. Barcelona. 1997.
- MONTANER, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Gustavo Gili. Barcelona. 1999.
- MUNTAÑOLA, Josep. *La arquitectura como lugar. Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona. 1973.
- NOVATI, Alberto. *Como. Gli anni del Razionalismo*. Clup. Milán. 1990.
- PACIOLI, Luca; GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio Manuel. *La divina proporción*. Akal. Madrid. 1991.
- PALLADIO, Andrea. *Los cuatro libros de arquitectura*. Akal. Madrid. 1988.

## BIBLIOGRAFÍA

- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili. Barcelona. 1988.
- PATETTA, Luciano. *Historia de la arquitectura: Antología Crítica*. Celeste. Madrid. 1997.
- PATETTA, Luciano. *La monumentalità nell'architettura moderna*. Clup. Milano. 1982.
- PEDRETTI, Bruno (a cura di). *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*. Bruno Mondadori. Milano. 1997.
- PERLS, F.S. *Therapy Verbatim*. Gestalt. Books Matter. Nueva York, 1970.
- PERROT, Charles; CHIPIEZ, Charles. *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Tomo I. Akademische Druck. Graz. 1970.
- PETERSON, S. A. *A Mies Understanding*. The Inland Architect. Chicago. 1977.
- PEVSNER, Nikolaus. *Iniciació a l'arquitectura*. Edicions 62. Barcelona. 1969.
- PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh. *Dizionario di architettura*. Einaudi. Torino. 1992.
- PIZZA, Antonio (Selección de). *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1997.
- PORETTI, Sergio. *La Casa del Fascio di Como*. Carocci editore. Roma. 1998.

- PRESTINENZA, Luigi. *HyperArchitettura. Spazi nell'età dell'elettronica. Testo & Immagine.* Torino. 1998.
- PUENTE, Moises (ed.). *Conversaciones con Mies van der Rohe. Certezas americanas.* Gustavo Gili. Barcelona. 2007.
- QUESADA, Fernando. *La caja mágica. Cuerpo y escena.* Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 2005.
- QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe.* Actar. Barcelona. 2001.
- QUETGLAS, Josep (prólogo de). *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica.* Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia. 1982.
- ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad.* Gustavo Gili. Barcelona. 1971.
- ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos.* Gustavo Gili. Barcelona. 1999.
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Ciudad Collage.* Gustavo Gili. Barcelona. 1981.
- RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura.* Alta Fulla. Barcelona. 1987.
- RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el Paraíso.* Gustavo Gili. Barcelona. 1975.
- SAGGIO, Antonio. *Giuseppe Terragni: vita e opere.* Laterza. Roma-Bari. 1995.
- SAGGIO, Antonio. *Peter Eisenman. Trivellazioni nel futuro.* Torino. 1996.
- SCHUMACHER, Thomas L; CIUCCI, Giorgio. *The Danteum: architecture, poetics and politics under italian fascism.* Triangle Architectural Publishing. London. 1993.

## BIBLIOGRAFÍA

- SCHUMACHER, Thomas L. *La Casa del Fascio di Giuseppe Terragni 1932/1936*. NODO Libri. Como. 1989.
- SCHUMACHER, Thomas L. *Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*. Selección de Antonio Pizza. Ediciones del serbal. Barcelona. 1997.
- SCHUMACHER, Thomas L. *Il Danteum di Terragni*. Officina edizioni. Roma. 1980.
- SCHUMACHER, Thomas L. *Giuseppe Terragni 1904-1943*. Electa. Milán. 1992.
- SCHUMACHER, Thomas L. *The Danteum: Architecture, Poetics and Politics under Italian Fascism*. Princeton Architectural Press. New York. 1985.
- SCHUMACHER, Thomas L. *Surface and Symbol*. Nueva York. 1991.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias, Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. Barcelona. 1996.
- SUMMERSON, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona. 1974.
- TALAMONA, Marida. *Casa Malparte*. Princeton Architectural Press. New York. 1992.
- TAFURI, Manfredo. *La arquitectura del humanismo*. Xarait. Madrid. 1978.
- TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. *Architettura Contemporanea*. Electa. Milán. 1980.
- TEIGE, Karol. *Arte e ideologia*. Einaudi. Torino. 1982.
- TERRAGNI, Attilio; LIBESKIND, Daniel; ROSSELLI, Paolo. *The Terragni Atlas. Built Architecture*. Skira editore. Milán. 2004.

- TERRAGNI, Giuseppe. *Catálogo de la exposición Giuseppe Terragni*. Organizada por La triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni en colaboración con Regione Lombardia Assessorato alla Cultura, del 11 de mayo al 3 de noviembre de 1996. Ente Autónomo La Triennale de Milán y Electa. Milán. 1996.
- TOLNAY, Charles de. *Miguel Angel: Escultor, pintor y arquitecto*. Alianza Forma. Madrid. 1992.
- TRIVELLIN, Eleonora. 1933. *La villa razionalista. BBPR / Terragni / Figini e Pollini*. Alinea-Editrice. Florencia. 1996.
- TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. The MIT Press. Cambridge – Massachussets. 1994.
- UGOLINI, Michele. *Giuseppe Terragni. La Casa del Fascio di Lissone*. Alinea editrice. Florencia. 1994.
- VALERY, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. Comisión de cultura del colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Murcia. 1997.
- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona. 1972-1974.
- VENEZIA, Francesco. *Scritti brevi 1975-1989*. CLEAN. Nápoles. 1990.
- WHITEMAN, John; KIPNIS, Jeffrey; BURDETT, Richard. *Strategies in Architectural Thinking*. The MIT Press – Chicago Institute for Architecture and Urbanisme. Cambridge – Massachussets. 1992.
- ZEVI, Bruno. *Espacios de la Arquitectura Moderna*. Editorial Poseidón. Madrid. 1980.

## BIBLIOGRAFÍA

- ZEVI, Bruno. *Giuseppe Terragni, conspirador manierista*. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- ZUCCOLI, Luigi. *Quince años de vida y trabajo con el amigo y maestro Giuseppe Terragni*. Tipografía editora Cesare Nani. Como. 1981.

**CARTAS Y ESCRITOS DE GIUSEPPE TERRAGNI.**

- *Lettere aperta al Comitato per il Monumento ai Caduti.* En la Provincia di Como – Il Gagliardeto. 24 de octubre 1926.
- *Architettura.* En La Rassegna Italiana. Diciembre 1926. Gruppo 7.
- *Architettura (II). Gli stranieri.* En La Rassegna Italiana. Febrero 1927. Gruppo 7.
- *Architettura (III). Impreparazione, Incomprensione, Pregiudizi.* En La Rassegna Italiana. Marzo 1927. Gruppo 7.
- *Architettura (IV). Una Nuova Epoca Arcaica.* En La Rassegna Italiana. Mayo 1927. Gruppo 7.
- Risposta alla lettera di Marziano Bernardini. En La Rassegna Italiana. Mayo 1927. Gruppo 7.
- La nostra inchiesta sull'edilizia nazionale. En Il Popolo d' Italia. 30 de mayo 1930. Gruppo 7.
- Architettura di stato?. En l'Ambrosiano. 26 de febrero 1931.
- Tre lettere sull'architettura. En L'Ambrosiano. 26 febrero 1931.
- Carta a P.M Bardi. 18 marzo 1931.
- Per un'architettura italiana moderna. En La Tribuna. 23 marzo 1931.
- L' appassionata polémica degli architetti italiani su le nove forme della architettura contemporanea. En Il Giornale d' Italia. 12 de mayo de 1931. Con P. Lingeri, M. Cereghini, A. Dell' Aqua.

## BIBLIOGRAFÍA

- La polémica sull'architettura razionale. La risposta degli architetti di Como a S.E Piacentini. En Il Lavoro fascista. 14 mayo 1931. Con P. Lingeri, M. Cereghini, A. Dell' Aqua.
- Carta a P.M Bardi. 26 mayo 1931.
- Carta al director del Corriere della Sera. 27 mayo 1931. Con P. Lingeri, M. Cereghini, A. Dell' Aqua.
- La polémica sull'architettura razionale. Gli architetti di Como rispondono a Ugo Ojetti. En Il Lavoro fascista. 28 mayo 1931. Con P. Lingeri, M. Cereghini, A. Dell' Aqua, O. Ortelli.
- Gli architetti di Como alla V Triennale. En Quadrante, 4 julio 1933.
- Como, informe al IV CIAM sobre " La Città funzionale". 31 julio 1933.
- Carta al arquitecto A. Calza Bini. 28 mayo 1934.
- Como sarà la nuova Como secondo il piano regolatore. En La Provincia di Como, 18-21 julio 1934.
- Carta Agli amici milanesi espositori al Concorso nazionali del Littorio. 25 octubre 1934.
- Texto original de introducción a los proyectos A y B del Concorso Palazzo del Littorio en Roma. 1934.
- Carta A sua Eccellenza A. Starace, Segretario del P.N.F, Presidente della Giuria per ir Concorso del Palazzo del Littorio. 12 enero 1935.

- Il Duomo di Como e un istituto di bellezza per i monumento. En L'Italia letteraria. 1936.
- Precisazione. En La Provincia di Como. 2 agosto 1936.
- La costruzione della Casa del Fascio di Como. En Quadrante, nº 35-36. Octubre 1936.
- Relazioni tecniche. En Quadrante, nº 35-36. Octubre 1936.
- Carta al director de La Sera, G. Corrieri. 25 enero 1937.
- Confronti utili, chi plagia?. En La Sera. Milán. 16 marzo 1937.
- Basta con le polemiche sulla Casa del Fascio di Como. En La Provincia di Como. 1 abril 1937.
- Concorso per il progetto della Casa Littoria a Roma. 1937. Con A. Carminati, P. Lingeri, E. Saliva, L. Vietti, M. Nizzoli, M. Sironi.
- Informe del proyecto presentado al primer proceso de selección del concurso para el Palacio de Recepciones y Congresos en la E42. 1937. Con P. Lingeri, C. Cattaneo.
- Relazione sul Danteum. 1938. Con P. Lingeri.
- Carta a L. Piccinato. 5 enero 1938.
- Carta borrador al director de Case d'Oggi. 20 agosto 1938.
- Carta a P. Marconi. 24 octubre 1938.

## BIBLIOGRAFÍA

- Informe del proyecto presentado al segundo proceso de selección del concurso para el Palacio de Recepciones y Congresos en la E42. 1938. Con C. Cattaneo, P. Lingeri.
- Marmi. Borrador para un artículo el Giornale d'Italia. 1938.
- Il Vetro. Borrador para un artículo el Giornale d'Italia. 1938.
- Ciudad satélite obrera de Rebbio. En Nuestra Architettura, nº 4. Abril 1939. Con A. Sartoris.
- Carta al director. En Casa d'Oggi. Enero 1939.
- Carta al director de La Provincia di Como. En Il Gagliardetto, 28 agosto 1938. Con A. Sartoris.
- Carta a P.M Bardi. 18 julio 1939.
- Carta a M. Radice. 24 agosto 1939.
- Discorso ai comaschi. En L'Ambrosiano. 1 marzo 1940.
- Carta al director de la Provincia di Como. En Il Gagliardello. 7 marzo 1940.
- Quartieri Cortesella, a Como. En L'Ambrosiano. 25 marzo 1940.
- Architetture del partito. Casa del Fascio di Lissone. En Origini, nº 8 – 9. Junio – julio 1940.
- Carta a L. Zuccoli dalla Russia. 21 octubre 1941.

- L'Architettura di Sant'Elia invano roicchiata da Ugo Ojetti. En Origini, nº 5. Abril 1942.
- Carta a M. Radice desde Rusia. 12 septiembre 1942.

**PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y ARTÍCULOS.**

- *2c CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD 20-21. TERRAGNI.1982.*
- ALEXANDER, Christopher; EISENMAN, Peter. Contrasti sui concetto di armonia in architettura. Lotus Internacional 40. 1983. pág.60-68.
- ANGÉLIL, Marc; KLINGMANN, Anna. Militant Hermeneutic. Interpretation as a Method of Design. Daidalos 71. 1999. pág. 72-79.
- APARICIO, Jesús María. *Ambigüedad: la ironía del espacio de Terragni.* Arquitectura 313. 1998, pág. 68-78.
- APARICIO, Jesús María. *La desmaterialización del muro, una evolución de lo tectónico.* Arquitectura 310. 1997, pág. 68-78.
- Architectural Design 1981: *Giuseppe Terragni.* Architectural Design 51. 1981, pág. 72-75.
- Architettura 1934: *Concorso per il Palazzo del Littorio.* Architettura.1934.
- Architettura-Cantiere 1957: *Pietro Lingeri-Giuseppe Terragni. Il Danteum-Roma 1938.* Architettura-Cantiere 14. 1957, pág. 3-11.
- BARDI, Piero Maria. *Cronaca di vaggio.* Quadrante 5. 1933, pág. 5-35.
- BELLI, Carlo. *Origini del Gruppo 7.* Quadrante 23. 1935, pág. 32-39.
- BOHIGAS, O. *La obra barcelonesa de Mies van der Rohe.* Cuadernos de arquitectura 21. 1995, pág. 17-21.

- CANELLA, Guido. *Per Giuseppe Terragni. 25 anni dopo*. Hinterland 18. 1981, pág.38-39.
- CALVI, Elena. Proyecto y relato. Arquitectura como narración. Architectonics. Mind, land & society 4. 2003, pág. 53-57.
- Casabella 1935: *Quattro case di Lingeri e Terragni*. Casabella 85. 1935, pág. 14-16.
- Casabella 1938: *Documenti del concorso per la Casa Littoria di Roma*. Casabella 122. 1938, pág. 20-29.
- CIUCCI, Giorgio. Enésimanamnesias. Peter Eisenman: Obras y Proyectos. Electa. Milán. pág. 7-12.
- Costruzioni-Casabella 1940: *Villa Bianca a Seveso*. Costruzioni-Casabella 156. 1940, pág. 10-14.
- DERRIDA, Jacques. Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros. Arquitectura 211. 1973, pág. 54-71.
- EISENMAN, Peter. *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*. Casabella 344. 1970.
- EISENMAN, Peter; DERRIDA, Jacques. Séquence 2, scène 2: Quant à la construction, je m'y suis mis à cause de mon psychanalyste....Cahiers du CCI 1. 1986, pág. 51-54.
- EISENMAN, Peter. *From object to Relationship II: Giuseppe Terragni's Casa Frigerio*. Perspecta 13-14. 1971, pp.35-65.
- FERNANDEZ- GALIANO, Luis. Terragni en punto de fuga. El País. 17/04/2004.

- FORSTER, Kurt W. *Meteoro de larga estela. Giuseppe terragni en su centenario*. Arquitectura Viva 94-95. 2004, pág. 109-111.
- FRAMPTON, Kenneth. *Giuseppe Terragni. Casa del Fascio*. GA Document 3. 1983, pág. 384-385.
- *G n-2. Mies van der Rohe. Septiembre 1923*.
- GHIRARDO, Diane. *Italian architects and fascist politics: an evaluation of the rationalist's role in regime buildings*. Journal of the Society of Architectural Historians 2. 1980, pág. 109-127.
- GREGOTTI, Vittorio. *Mimesis*. Casabella 490.1983, pág. 12-13.
- HOLL, Steven. *Il Gioco de Terragni, 68 anni dopo*. Domus 868. 2004, pág. 16-17.
- IRACE, Fulvio. *Razionalismo, necessità di una rilettura*. Abitare 278. 1989, pág. 246-249
- KOULERMOS, Parnos. *The work of Terragni, Lingeri and Italian Rationalism*. Architectural Design 3. 1963, pág. 108-136.
- LUCAN, Jacques. *Deconstruir la arquitectura*. Arquitectura N° 270. 1988, pág. 18-22.
- MANERI, Claudio. *Giuseppe Terragni*. a+u 9. 1976, pág. 13-22.
- MARIANI, Riccardo. *La progettazione dell'E42*. Lotus International 67. 1990, pág. 90- 126.

- MANTERO, Enrico. "Per gli "archivi" di quale città?", en *Lotus International* 20, setiembre 1978, pp.36-43.
- MARCIANÒ, Ada Francesca. *Escuela infantil Antonio Sant' Elia en Como*. Arquitectura 273. 1988, pág. 32-47.
- MONEO, Rafael. Entre opuestos. AV Monografías. 1995, pág. 4-9.
- MONTEYS, Xavier. Le Plan Paralyisé. Revisando los cinco puntos. Massilia. Anuario de estudios lecorbuserianos. 2002, pág. 141-147.
- MUNTAÑOLA, Josep. Arquitectura, proyecto y memoria. DPA 18. 2002, pág. 6-13.
- PAGANO, Giuseppe. *Il concorso per il Palazzo del Littorio*. Casabella 82. 1934, pág. 4-5.
- PATETTA, Luciano. Le cinque case di Milano. Lotus International 20. 1978, pág.32-35.
- PÉLISSIER, Alain. Microcosmos: Peter Eisenman, Daniel Libeskind. Cahiers du CCI 1. 1986, pág. 42-50.
- PÉREZ, Manuel. La arquitectura como estructura narrativa. Pasajes de arquitectura y crítica 13. 2000, pág. 46-47.
- PONTIGGIA, Elena. *Mario Sironi architetto*. Domus 693. 1988, pág. 64-71.
- QUETGLAS, Josep. El formato 40F. Sobre la planta: retícula, formato. Massilia. Anuario de estudios lecorbuserianos. 2002, pág. 84-87.
- QUETGLAS, Josep. *Prólogo*. Manifiestos, memorias, borradores y polémica. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia. 1982.

- RICOEUR, Paul. Architecture et narrativité. Urbanisme 303. 1998, pág. 44-51.
- RIVERA, Javier. Prólogo al libro de Leon Battista Alberti, De Re Aedificatoria. Akal. Madrid. 1991, pág. 7-54.
- RIZZI, Renato. Rovereto: los modelos del lenguaje arquitectónico en la forma urbana. Arquitectura 270. 1988, pág. 105-113.
- ROGERS, Ernesto N. *Un monumento da rispettare*. Casabella-continuità 212. 1956, pág. 2-5.
- SAGGIO, Antonino. *Sospensione, Assemblaggio, Incastro, e Racordo nell'Officina del Gas di Giuseppe Terragni*. L'Architettura. Cronache e storia 5. 1988, pág. 374-378.
- SCHUMACHER, Thomas L. *La Casa del Fascio di Como di Giuseppe Terragni*. L'immagine della ragione. La Casa del Fascio di Giuseppe Terragni 1932/1936. NODO Libri. Como. 1989.
- SCHUMACHER, Thomas L. *Quando Terragni parlava con Dante*. Parametro 46. 1976, pág. 42-51.
- SHAPIRO, Ellen R. *Introduction*. Oppositions 6. 1976, pág. 86-88.
- SELVAFOLTA, Ornella. *Studi, progetti, modelli e oggetti del razionalismo italiano*. Rassegna 4. 1980, pág. 17-89.
- SOBEJANO, Enrique. Márgenes de la arquitectura. Arquitectura 270. 1988, pág. 16-17.

- SOLÁ-MORALES, Ignasi de. Forma, memoria, acontecimiento. AV Monografías. 1995, pág. 20-26.
- ROCCHI C., Giuseppe. *Metamorfosi dei Razionalista*. Le Corbusier. Terragni. Michelucci: nelle tre opere piú note. Capella di Ronchamp, Casa del Fascio, Chiesa dell'Autostrada. Alinea. Firenze. 2000, pág. 7-84.
- TAFURI, Manfredo. *IL soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni*. Lotus, nº-20, Milán, 1978.
- TAFURI, Manfredo. Per una critica dell'ideologia architettonica. Contropiano 1. 1969, pág. 31-79.
- TERRAGNI, Elisabetta. *Inediti del Danteum: verso l' attività della Fondazione Giuseppe Terragni*. Zodiac 6. 1991, pág. 76- 89.
- VITALE, Daniele. Giuseppe Terragni. Asilo Sant' Elia, Como, 1935- 1937. AMC 9. 1985, pág. 48- 59.
- WHITEMAN, John. Site Unscene-Notes on Architecture and the Concept of Fiction. AA Files 12.1986, pág. 76-84.
- ZEVI, Bruno. *Gli antifacisti difendono la Casa del Fascio a Como*. Cronache di architettura 119, vol. 3. Bari. 1970, pág. 202- 205.

**PUBLICACIONES EN GENERAL.**

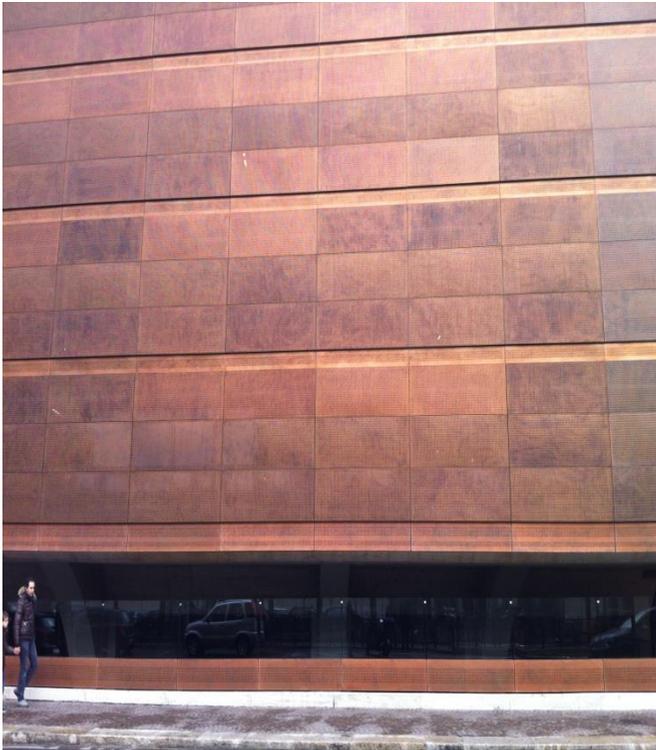
- ALIGHIERI, Dante. La Divina Commedia. De Agostini. Novara. 1943.
- ADAM, Jean Pierre. L' arte di costruiré presso i romani. Longanesi. Milano. 1994.
- BENEVOLO, Leonardo. Historia de la Arquitectura del Renacimiento. Gustavo Gili. Barcelona. 1984.
- BENEVOLO, Leonardo. Introducción a la Arquitectura. Celeste ediciones. Madrid. 1992.
- BENJAMIN, Walter. Libro de los pasajes. Madrid. 2011.
- BENJAMIN, Walter. Poesía y capitalismo. Taurus. Madrid. 2001.
- BERGER, John. Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos. Hermann Blume. Madrid. 1986. 106 p.
- BILL, M. Lugwing mies van der Rohe. Milano. Il balcone. 1955.
- BORGES, Jorge Luis. La memoria de Shakespeare. Dos amigos. Buenos Aires. 1982.
- BORGES, Jorge Luis. La prisión de l' enfant. Sans nom ed. Buenos Aires. 1935.
- BORGES, Jorge Luis. Sonetos a Buenos Aires. Emece editores. Buenos Aires. 1979.
- BORSI, Franco. Leon Battista Alberti. Opera completa. Electa. Milano. 1986.
- BOULLÉE, É. L. Arquitectura. Ensayo sobre arte. Gustavo Gili. Barcelona. 1985.

- BUCCI, Federico, MULLAZZANI, Marco. Luigi Moretti. Opere e scritti. Milano. 2001.
- CAPITEL, Antón. Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración. Alianza Forma. Madrid. 1988.
- CONSTANZO, Michele. Adalberto Libera e il Gruppo 7. Mancuso editore. Roma. 2004.
- DAZA, R. Buscando a Mies. Barcelona. Actar. 2000.
- DELEUZE, Gilles. Différence et répétition. Presses Universitaires de France. Paris. 2000.
- DELEUZE, Gilles. Nietzsche et la philosophie. Presses Universitaires de France. Paris. 1962.
- DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. Diálogos. Pre- textos. Madrid. 1997.
- DERRIDA, Jacques. Idiomes, nationalités, deconstruction. Toubkal. Casablanca. 1998.
- DERRIDA, Jacques. Aprender por fin a vivir: entrevista con Jean Birnbaum. Amorrortu. 2006.
- FERNANDEZ ALBA, Antonio. La crisis de la arquitectura española 1939- 1972. Cuadernos para el diálogo. Madrid. 1972.
- GENTILE, Emilio. Fascismo. Historia e interpretación. Alianza. Madrid. 2004.
- GIEDION, S. Architecture you and me: the diary of a development. Harvard University Press. Cambridge. 1958.

- GOMBRICH, E. H. El sentido del orden. Phaidon. 2004.
- GOMBRICH, E. H. La Historia del Arte. Debate. Madrid. 1998.
- GOMBRICH, E. H. Norma y Forma. Debate. Madrid. 2000.
- GRASSI, Giorgio. La arquitectura como oficio y otros escritos. Gustavo Gili. Barcelona. 1980.
- KLEIN, Alexander. Vivienda mínima: 1906- 1957. Gustavo Gili. Barcelona. 1980.
- MARTIN, Hervé. Guide de l'architecture moderne a Paris, 1900- 1990. Éditions alternatives. Paris. 1987.
- LINAZASORO, José Ignacio. El proyecto clásico en arquitectura. Gustavo Gili. Barcelona. 1981.
- PEREC, Georges. La vida, instrucciones de uso. Anagrama. Barcelona. 1997.
- PEREC, Georges. Les choses. J' ai lu. 1970.
- PEREC, Georges. Tentativa de agotamiento de un lugar parisino. Gustavo Gili. Barcelona. 2012.
- PERETTI, Cristina de. Jacques Derrida: Texto y deconstrucción. Anthropos. Barcelona. 1989.
- ROSSI, Aldo. La arquitectura de la ciudad. Gustavo Gili. Barcelona. 1982.
- VALÉRY, Paul. Eupalinos o el arquitecto. COAATM. Madrid. 1982.

- VENTURI, R. Complejidad y contradicción en la arquitectura. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.
- VIOLLET- LE-DUC, Eugène. Le voyage d' Italie. École nationale supérieure des Beaux- Arts. Paris. 1987.
- VIOLLET- LE-DUC, Eugène. ¿ Qué es el arte? Fernando Torres editor. Valencia. 1976.
- WITTGENSTEIN, Ludwing. *Tractatus logico-philosophicus*. Gredos. Madrid. 2009.
- WITTGENSTEIN, Ludwing. *Aforismos. Cultura y valor*. Espasa Calpe. Madrid. 1995.
- WITTGENSTEIN, Ludwing. *Sobre la certeza*. Gedisa. Barcelona. 2000.

# Apd.



## **APÉNDICES.**

TERRAGNI, Giuseppe, LINGERI, Pietro. *Relazione sul Danteum.*

APÉNDICE I.

APÉNDICE II.

EISENMAN, Peter. *Giuseppe Terragni Transformations Decompositions Critique.*

APÉNDICE III. Extractos.



TERRAGNI, Giuseppe, LINGERI, Pietro. *Relazione sul Danteum.*



# APÉNDICE I

CIUCCI, Giorgio, PASQUARELLI, S. *Un documento inédito*. Publicado por primera vez en Casabella 522. 1986.

[1'] Immaginare un edificio monumentale da erigersi in Via dell'Impero a gloria di Dante e della sua immortale Divina Commedia, fu il compito arduo e di grande responsabilità che impegnò seriamente la nostra attività di architetti novatori e di italiani del tempo di Mussolini. L'idea di grande interesse spirituale e di singolare importanza artistica sorse dall'alta collaborazione di due mecenati dell'Arte Italiana, Alessandro Poss e Rino Valdameri. Noi fummo chiamati dalla loro fiducia al grande privilegio di esprimere in un'armonia architettonica la meravigliosa "costruzione" filosofica e poetica della più importante manifestazione dello spirito che l'umanità può vantare rimanendone così debitrice al genio tutelare dell'Italia: Dante Alighieri.

[2'] Glorificare un grande valendosi dell'esaltazione di una sua opera che fu definita divina determina forse per la prima volta nella breve storia dell'architettura moderna un fatto di estrema importanza. Si tratta di ottenere il massimo di espressione col minimo di retorica, il massimo di commozione col minimo di aggettivazione decorativistica o simbolistica. È una grande sinfonia da realizzare con strumenti primordiali.

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

[4'] Sarebbe fuori della nostra competenza il discutere se convenga rifuggire a priori dalla disamina di questo patrimonio di idee, che ha vincolato, e molte volte oppresso, i temi architettonici del passato oppure tentare la conquista dell'essenziale che si cela sotto un apparente formalismo e convenzionalismo. Si tratta in sintesi di scegliere fra evasione o disamina, quello che v'è di certo, è che noi abbiamo dovuto investire nell'analisi del

tema propostoci anche il problema creato dalla riunione di questa pericolose parole che stanno a indicare un millenario modo d'intendere l'architettura: Arte di masse.

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

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

[7'] Lotta e collaudo in campo avverso o se non proprio tale, sfavorevole: l'ambiente naturale e architettonico determinato dalla Via dell'Impero. I Ruderi dei Fori Imperiali la Basilica di Massenzio, il Colosseo, sono espressione ancora viva e attuale di quel patrimonio artistico, in cui Monumentalità aulicità sono *materia* fondamentale per la costruzione al pari della pietra, o della calce.

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

Materia e colore.

[9'] Siamo giustamente orgogliosi e gelosi di questa particolare condizione che ponendoci quali spettatori e discepoli di un formidabile passato ci da modo di intuire e integrare con l'emozione suscitata in noi dalla visione di alcuni frammenti di grandi organismi architettonici degni dell'Impero universale del Romani, e grideremo al sacrilegio e bruceremo i profanatori che solo pensassero di far cosa utile ripristinando o ricostruendo. Passare da questa naturale posizione di ammirati spettatori a quella infinitamente più scomoda di attori in questa scena che preparata da molte generazioni che hanno costruito, distrutta, ricostruita la grande idea imperiale Romana fu il compito arduo che ci venne affidato e che accettammo con la convinzione di servire l'idea fascista e la nostra Fede nell'arte come espressione di vita spirituale del grande periodo storico nel quale operiamo. Regista soprannaturale, che si può chiamare l'Eternità dell'Impero Romano, fu la consegna ardua affidataci e che abbiamo tentato di risolvere. La zona a noi

particolarmente nota per gli studi svolti in occasione per il Concorso del Palazzo Littorio, e la più suggestiva e la più tumultosa che un architetto possa immaginare. È il campo sperimentale di 8 secoli di architettura espressa, e documentata.

[10'] Due schieramenti di insigni Fabbriche convergono sul Colosseo; [qui termina il testo finora inedito] il Foro Romano con direzione est-ovest, la serie dei Fori Imperiali di Traiano, Augusto, Nerva e Vespasiano con direzione nord-ovest sud-est. La Via dell'Impero si inserisce nello spazio così determinato...



## APÉNDICE II

SCHUMACHER, T.L. *IL Danteum di Terragni*. Officina edizioni. Roma. 1980. Publicado por primera vez como: *Appendice 1. Relazione sul Danteum*.

[1] [...] la serie dei Fori Imperiali di Traiano, Augusto, Nerva e Vespasiano con direzione nord-ovest = sud-est. La Via dell'Impero si inserisce nello spazio così determinato dai due schieramenti appoggiandosi maggiormente al secondo e partecipando quindi di un orientamento N-O=S-E. simile. = I Ruderì che fiancheggiano Via dell'Impero risultano quindi disposti a inclinazione convergente sull'asse della Via e sul fondale della stessa che è il Colosseo.

[2] L'area prestabilita dall'Ufficio tecnico del Governatorato e destinata alla costruzione del Danteum, è di forma irregolare: la linea di contorno segue l'andamento di un poligono mistilineo. Primo compito nostro fu quello di studiare la possibilità di inserire una forma planimetrica regolare in tale forma accidentata di area prefissata.=

[3] Scartata la forma rotonda per la modestia delle misure possibili in relazione anche alla immediatezza del confronto che ne sarebbe derivato dalla vicinanza del perfettissimo e imponente ellisse del Colosseo. Occorreva rivolgere la nostra attenzione ad una forma rettangolare per giungere alla scelta di un rettangolo particolare che improntasse per felice rapporto delle sue dimensioni la intera costruzione del Monumento di quel valore di "Assoluta" bellezza geometrica che è prerogativa delle architetture esemplari delle grandi epoche storiche.

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

[5] La congiunzione (che poteva far molto dubitare sull'equilibrio e sulla spontaneità dei risultati) fra l'Espressione Plastico-Architettonica e l'astrazione e simbolismo del Tema era solo possibile alle origini dei due fatti spirituali tanto divergenti. Monumento Architettonico e Opera Letteraria

possono aderire in uno schema *unico* senza perdere in questa unione nessuna delle loro prerogative qualora ciascuno dei due fatti spirituali *abbia una costruzione* e una legge armonica che possano confrontarsi e legarsi in relazione geometrica o matematica di parallelismo o subordinazione. = Nel nostro caso l'espressione Architettonica poteva aderire all'Opera Letteraria solo attraverso un esame della mirabile struttura del Divino Poema fedelissima a un criterio di ripartizione e d'interpretazione di alcuni *numeri* simbolici 1,3,7,10, e loro combinazioni che per ulteriore selezione possono sintetizzarsi nell'1 e 3 (unità e trinità). =

[6] Ora vi è un solo rettangolo che esprime con chiarezza la legge armonica dell'unità nella trinità ed è il Rettangolo storicamente definito Aureo. Il rettangolo cioè che ha i lati in rapporto aureo (il lato minore è il segmento medio proporzionale fra il lato maggiore e il segmento risultante dalla differenza dei due lati). *Uno* è il rettangolo *tre* sono i segmenti che determinano il rapporto aureo. Per di più tale rettangolo ha la proprietà che può essere scomposto in un quadrato di lato eguale al lato minore e in un rettangolo pure aureo di lati eguali, rispettivamente al lato minore e alla differenza dei lati del rettangolo primitivo. = A sua volta tale rettangolo aureo si può scomporre in un quadrato e in rettangolo aureo, e così via – ecco quindi manifestarsi attraverso queste possibili scomposizioni secondo la stessa legge armonica il concetto dell'“*infinito*” perché infatti infinite sono teoricamente tali scomposizioni.

[7] Il rettangolo aureo poi è una delle forme planimetriche adottate con frequenza anche nell'antichità Assiri, Egizi, Greci e Romani, ed hanno lasciato tipici esempi di templi a pianta rettangolare in cui entra tale rapporto aureo composto il più delle volte con rapporti numerici. = L'esempio più evidente l'abbiamo proprio sulla Via dell'Impero nella Basilica di Massenzio, la cui pianta coincide con un rettangolo aureo.

[8] La pianta così fissata per il Danteum viene così ad essere il rettangolo simile a quello della pianta della Basilica e di dimensioni direttamente derivate da quelle dell'insigne Costruzione Romana – (il lato maggiore del Danteum è eguale a quello minore della Basilica, mentre il lato minore è conseguentemente eguale alla differenza dei due lati della Basilica). Stabilita in tal modo, forma, dimensione e orientazione, della pianta dell'Edificio occorre determinare le grandi campiture in modo che sia rispettata la legge armonica imposta dal rettangolo aureo. Particolare importanza nella composizione degli elementi fondamentali della Fabbrica assume anche la legge e il rapporto stabilito dai numeri 1, e 3 – 1, 3 e 7 – 1, 3, 7, 10, legge numerica che si riallaccia direttamente alla costruzione filosofica della Divina Commedia – far coincidere o sovrapporre queste due leggi, una geometrica l'altra numerica, vale a raggiungere equilibrio e logica nella scelta di misure, di spazi, di altezze di spessori al fine di stabilire un fatto plastico di valore assoluto vincolato spiritualmente ai criteri della composizione Dantesca. Vale a ottenere anche un pregio più alto evitando in pari tempo il pericolo imminente di cadere nel retorico, nel simbolico, nel convenzionale. L'Inferno Dantesco se fosse rappresentato plasticamente da una serie di anelli degradanti a forma di imbuto fino al vertice di Lucifero) con gli intervalli salti ponti fiumi ecc. mirabilmente descritto dal Divino Poeta, quasi certamente non darebbe alcuna commozione perché la presentazione è troppo vicina alla descrizione. Occorre per tanto che il lato [parola illegibile]

[9] stia a sé come espressione di una bellezza geometrica assoluta. Il riferimento spirituale e la dipendenza diretta dalla I<sup>a</sup> cantica del Poema deve essere espresso da alcuni segni inconfondibili, da una atmosfera che suggestioni il visitatore e sembri gravare anche fisicamente sulla sua mortale persona e lo commuova così come il “viaggio” commosse Dante nella contemplazione della sventura delle pene dei peccatori che nel trsite pellegrinaggio egli andava via via incontrando. Tale stato d'animo è già difficile a descriversi con l'ausilio della parola e dell'immagine poetica, con

mezzi plastici, con proporzioni di volumi e di architetture – poi la difficoltà si ingigantisce col pericolo di ottenere risultati lontani e indifferenti al “dramma” tutto interiore che si vorrebbe suscitare. E allora abbiamo riesaminato il problema con l'animo liberato dalle preoccupazioni di seguire pedissequamente il Testo del Magnifico Racconto ponendoci invece il problema più vicino alla nostra sensibilità e alla nostra preparazione di Architetti; quello di immaginare e tradurre in *pietra* un organismo architettonico che attraverso le equilibrate proporzioni dei suoi muri, delle sue sale, delle sue rampe, delle sue scale dei suoi soffitti del gioco mutevole della luce e del sole, che penetri dall'alto, possa dare a che percorra gli spazi interni la sensazione di isolamento contemplativo di astrazione dal mondo esterno permeato di troppa vivacità rumorosa e di ansia febbrile di movimento e di traffico.=

[10] Tre spazi rettangolari dichiarano in modo netto la partitura del rettangolo già preso in considerazione e che sappiamo derivare dall'aureo rettangolo della Basilica di Massenzio. Rimane un quarto spazio delimitato dalle mura di contorno dell'Edificio, che per essere escluso dallo schema a 3 fondamentale della “Costruzione” filosofica del Poema è pure escluso dall'organismo architettonico e determina quindi una “corte chiusa” paragonabile in ciò all'“ortus conclusus” della tipica casa latina – o all'atrio aperto sul cielo della casa etrusca. La simbologia potrà aggiungere un significato a questo spazio “volutamente sprecato” nella superiore economia di un organismo architettonico e si potrà parlare di un riferimento alla vita di Dante fino al trentacinquesimo anno di età trascorsa in errore e in peccato e quindi “*perduta*” per il bilancio morale e filosofico dell'esistenza del Poeta presa ad esempio del ravvedimento e della salvazione dell'umanità corrotta e peccatrice; l'importante è che il significato e il simbolo non siano determinanti al punto di sovrapporsi all'effettiva necessità plastica e alla compiuta armonia che tale “*vuoto*” rappresenta nell'equilibrio delle restanti masse architettoniche. = Così si dirà di tutte le “*coincidenze*” che troveremo nell'esame dell'edificio e che

hanno un valore di analogia o di riferimento solo a condizione che abbiamo già superato e risolti i problemi di equilibrio volumetrico e di armonia architettonica. Ecco infatti la “selva”, delle 100 colonne marmoree che in un quadrato di 20 metri di lato sopportano ciascuna un elemento del pavimento della sala situata a 8 metri dal piano della corte. Questo motivo architettonico di grande effetto plastico è anzitutto il portico d'ingresso alle sale del Danteum; l'immagine della selva Dantesca può essere suggerita dalla contiguità dello spazio aperto della corte (la vita di Dante pre viaggio ultraterreno) e dalla necessità per il visitatore di attraversarla per iniziare il percorso delle sale dedicate alle tre cantiche della Commedia. L'ingresso poi dell'edificio situato d'infilata alla facciata tra due alte pareti pure in marmo e reso ancora più discreto da un lungo muro schierato parallelamente alla fronte può anche corrispondere alla giustificazione dantesca “non so ben come v'entrai” ma stabilisce in modo certo il *carattere* del pellegrinaggio che i visitatori dovranno fare disponendosi processionalmente in fila guidati soltanto dalla luce solare intensa che riverbererà sullo spazio quadrato della corte. =

[11] Dal rettangolo aureo che coincide con la pianta dell'Edificio sono messe in evidenza le linee fondamentali, quindi il quadrato costruito sul lato minore, che ne è la caratteristica più spiccata, è chiaramente riconoscibile (nella pianta a quota 1,60) e risulta formato dall'accostamento delle sale studiate al piano terreno. = La stessa costruzione eseguita sul lato minore opposto da la misura del muro frontale spostato parallelamente in avanti al quadrato precedentemente costruito al fine di ricavare da questo scorrimento quel passaggio d'ingresso di m. 1,60; così la misura della lunga scalea (di 7 ripiani di discesa) risulta da costruzione geometrica eseguita sul rettangolo pure aureo risultante dalla differenza del rettangolo di pianta col quadrato del corpo di Fabbrica al piano terreno. = Ne consegue che le rispondenze matematiche e geometriche si possono rintracciare in tutte le più importanti divisioni degli ambienti dell'Edificio derivando lo studio di pianta dalla scomposizione del rettangolo aureo. Allo

schema distributivo planimetrico a croce che determina la partizione in uno (corte aperta) e tre (grandi sale a carattere templare destinate alla rappresentazione delle tre cantiche, Inferno – Purgatorio – Paradiso) si sovrappone uno schema altimetrico a tre (le tre sale sono situate a tre livelli rispettivamente di m. 2,70m. 5,40 e m. 8,10 misure multiple di 3).

[12] Questi due schemi fondamentali sono entrambi intersecati da un terzo schema formato dalla “spina longitudinale” che è a sua volta costituita da 3 muri (alternativamente pieni e traforati) racchiudenti nella parte alta la Sala dedicata alla concezione Imperiale di Dante. Questa sala di fondamentale importanza spirituale viene in tal modo a rappresentare il nocciolo dell'organismo costruttivo risultando dalla somma degli spazi tolti in misura progressiva alle sale dell'Inferno, Purgatorio, e Paradiso. = Si potrebbe quindi interpretare quale la navata centrale del tempio che sovrasta le minori e a queste da luce. Il riferimento al tema è chiaro e immediato:

[13] L'Impero Universale e Romano quale fu intravisto e preconizzato da Dante è lo scopo ultimo e l'unico rimedio per salvare dal disordine e dalla corruzione l'umanità e la Chiesa. Le allusioni, i riferimenti le citazioni, si fanno sempre più frequenti nel Divino Poema passando dalle terzine dell'Inferno a quelle del Purgatorio a quelle del Paradiso. La parte dedicata a questa visione e a questo vaticinio dell'Impero è quindi progressiva nel poema e sarà progressiva nella struttura architettonica delle Sale che il Poema intendono esaltare. = Occorre qui ricordare un elemento della composizione architettonica del Danteum che ha stretta analogia con la Sala dedicata all'Impero: è quel muro monumentale che è disposto parallelamente alla fronte e porta sulla facciata verso Via dell'Impero un lungo fregio scolpito di massi sovrapposti similmente a quelli delle mura pelagiche di cui si conservano preziose tracce nella penisola greca e nelle isole egee. Questo muro, fa da schermo al fabbricato delimita una strada interna in leggero dislivello che raggiunge l'Ingresso e lascia libera

visuale del Colosseo a chi arriva da Piazza Venezia ma soprattutto richiamando l'andamento della prospiciente Basilica di Massenzio, estrinseca e spiega quella lezione sull'universalità dell'Impero Romano che Dante espone polemizzando nel de Monarchia e nel Convivio per esaltarla poi nelle mirabili terzine del Poema. Il muro diventa in tal modo una immensa lavagna una monumentale lapide intessuta di blocchi marmorei in numero di cento (tali sono i canti della D.C.) ognuno dei quali ha misure proporzionate al numero delle terzine di ciascun canto. Variano quindi di dimensioni e questo spiega la loro libera composizione in quel tipo di costruzione che abbiamo ricordata quale invenzione dei Greci Omerici. Le terzine o i versi contenenti le allusioni, i riferimenti e le allegorie sull'Impero, saranno scolpite sulla facciata del blocco corrispondente dal Canto dal quale derivano. Il blocco monolitico di testata verso Piazza Venezia sul Veltrò.

[14] In tal modo resterà documentata che la provvidenziale coincidenza di scegliere per un Monumento a Dante la zona della Via dell'Impero, non poteva avere maggiore rispondenza spirituale e più sicuro vaticinio. =

[15] L'ordinamento morale dell'Inferno è tracciato con linee fondamentali nella lezione impartita da Virgilio a Dante nel canto XI. Questa però è la concezione aristotelica che per Dante equivale a concezione pagana e della ragione; questa topografia morale, deve perciò valere collimi o sia sostenuta dalla fede con le virtù teologali e cardinali. Ne consegue che i vizi capitali e quindi le male disposizioni che contrastano le 3 virtù teologali e le 4 cardinali, sono da considerare come le vere grandi scomposizioni della struttura morale dell'Inferno e Purgatorio, così, come si possono intravedere nell'architettura del Poema. E' la seconda lezione di Virgilio sull'ordinamento del Purgatorio (canto XVII) e la classificazione più esatta delle colpe già annunciate nel canto XI dell'Inferno e insieme la conferma della giusta rispondenza fra le 7 cornici del Purgatorio e i 9 cerchi dell'Inferno. Ciò non è affermazione paradossale, perché nell'Inferno

essendo punite le colpe provocate dai 7 peccati e nel Purgatorio soltando le macchie morali, è logico, che nel primo Dante abbia seguito una classificazione più analitica stendendo a considerare anche delle suddivisioni. Queste premesse sono necessarie per dare una esauriente spiegazione sulla composizione architettonica delle due Sale dell'Inferno e del Purgatorio così come appaiono dai disegni del Danteum. Si è già visto come la pianta di ciascuna di queste sale coincida con un rettangolo aureo che è un quarto di superficie del rettangolo più aureo che delimita l'intera costruzione. =

[16] La legge dell'unità e trinità è perciò contenuta nella forma stessa del rettangolo così come è rigorosamente rispettata nella divisione "simmetrica" del Poema. 3 cantiche di 33 canti più un cantico di introduzione.

I centro canti che così risultano, equivalgono al *quadrato* di dieci simbolo della perfezione ( $3 \times 3 + 1$ ).

Il metro stesso che è basato sulla terzina è ripreso per analogia nella suddivisione dei corsi regolari in blocchi di marmo delle murature principali dell'Edificio. Ogni *tre* corsi di eguale altezza *una* fascia di demarcazione corrispondente a un livello di ogniuna delle tre sale per cui pavimenti e soffitto dei 4 ambienti destinati alla rappresentazione della vita terrena di Dante, dell'Inferno, Purgatorio e Paradiso, sono rilevati sulle facciate da 7 fasce che interrompono i conci di marmo disposti in corsi regolari di 3. =

[17] 7 i vizi capitali, 7 le virtù teologali, e. cardinali ( $3 + 4$ ), 7 i giorni impiegati da Dante nell'allegorico viaggio incominciato il 7 aprile 1300 (giovedì santo dell'anno del Giubileo).

[18] L'aderenza del fatto architettonico e costruttivo delle leggi numeriche di simmetria pur ritrovandosi nella suddivisione delle pareti e nelle misure fondamentali delle Sale p. es. altezza da pavimento a soffitto di m. 8,10

(81 decimetri equivalenti 3 X 3 X 3 X 3 decimetri) non è sufficiente a spiegare la struttura delle Sale stesse. Occorre allora riferirsi al problema più generale prendendone in considerazione i due termini:

1) ricerca dell'essenziale nell'interpretazione del Poema in confronto ai 3 sensi: letterale – allegorico – analogico – dell'argomento.

2) carattere di una architettura e definizione del tipo di Edificio Monumentale che dovrà valersi simultaneamente di due o più tipi già storicamente fissati in Tempio, Museo, Tomba, Palazzo Teatro.

[19] Il senso letterale è la descrizione di un viaggio ultraterreno che fa parte del ciclo di poemi medioevali sul destino dell'uomo (viaggio di S. Paolo, Purgatorio di S. Patrizio ecc.) e raggiungere la perfezione per il senso dell'Arte e l'altezza cristiana del fine. Il senso allegorico è miglioramento morale di Dante (umanità peccatrice) attraverso la considerazione della colpa (inferno) nell'espiazione del pentimento (purgatorio) della grazia (paradiso). Il senso analogico è la visione della felicità, eterna dell'umanità (riassunta con la persona di Dante) e ottenuta con la ricostruzione dell'Impero Romano con sede a Roma per la prosperità terrena e della restaurazione morale della Chiesa, liberata dal potere temporale che l'inquina per la felicità spirituale con sede nella stessa Roma.

[20] La ricerca dell'essenziale in questi tre campi ci porta a considerare il fine eminentemente didattico dell'Opera; E questo potrebbe essere valutato come il "pretesto" dell'Opera d'Arte se la meravigliosa epoca in cui viviamo non fosse limpida dinnanzi alla nostra mente a confermare le doti profetiche di Dante. =

[21] Esaltare la Divina Commedia con un Monumento Architettonico é quindi opera viva e non fatica da erudito o fantasia da regista.

[22] Quindi, non Museo, non Palazzo, non Teatro, ma *Tempio* dovrà principalmente essere l'Edificio che vogliamo costruire.

[23] Un tempio tripartito in Sale che poste a quote diverse stabiliscono un percorso ascendente e che costruite in modo diverso si integrano a vicenda preparando gradualmente il visitatore ad una sublimazione della materia e della luce. = La Sala dell'Inferno greve e discretamente illuminata da fenditure del soffitto vuole stabilire già dal primo contatto col visitatore quell'atmosfera spirituale di stupore per la singolare e suggestiva distribuzione di 7 colonne monolitiche che portano ciascuna una parte del soffitto di pietra scomposto in 7 blocchi. La scomposizione è ottenuta con l'applicazione rigorosa della legge armonica contenuta nel rettangolo aureo; ne risultano dei quadrati la cui superficie è scalarmente in diminuzione ed il cui numero è teoricamente infinito. Al fine di fermare tale scomposizione al praticamente realizzabile, abbiamo limitato al 7° quadrato tale operazione. = Si passa così al 1° quadrato che ha 17 metri di lato al 7° che ha 70cm. di lato. La linea continua che passa per i centri di questi quadrati, è a spirale (e pure a spirale risulta nella topografia della Divina Commedia il viaggio di Dante attraverso la voragine dell'Inferno e la Montagna del Purgatorio. Ne risulta una disposizione di una Sala a colonne che richiama criteri costruttivi dell'antichità, oriente, grecia e italia, Sala Egizia, tempio di Eleusi, tomba Etrusca. Aderenza quindi al pensiero di Dante che vuol descriverci la struttura morale dell'Inferno attraverso la lezione virgiliana del canto XI come una ripresa della pagana filosofia aristotelica. La sensazione dell'incombente, del *vuoto* formatosi sotto la crosta terrestre e attraverso uno spaventoso sconvolgimento tellurico dalla caduta di Lucifero, può essere reso plasticamente dall'immanente piano di copertura della Sala; questo soffitto fratturato e il pavimento pure scomposto in riquadri digradanti, la scarsa luce che filtra attraverso le fenditure dei blocchi di copertura daranno quella sensazione di catastrofe di pena e di inutile aspirazione verso il sole e la luce che tante volte ritroviamo negli accorati discorsi dei peccatori interrogati da Dante. Le

sette colonne hanno quindi spessori proporzionati al peso che sopportano e variano quindi da un diametro di cm. 240 a un diametro di cm. 48 risultando disposte nella sala con andamento apparentemente disordinato. La linea immaginaria che le raccoglie essendo la spirale, garantisce che tale disposizione niente affatto arbitraria sarà di sicuro effetto plastico.

[24] Nel Purgatorio. = La legge del contrappasso che Dante mette chiaramente in evidenza nei due sistemi: punitivo o espiatorio nei due regni dell'Inferno e del Purgatorio, è rappresentata plasticamente dalla perfetta rispondenza fra soffitto e pavimenti della due Sale dedicate alle due prime cantiche del Poema. = Per la 1ª Sala si prevede un pavimento che ripeta il disegno di suddivisione in 7 quadrati del rettangolo del soffitto e coincida con 7 dislivelli ai 7 ribassamenti dei blocchi di copertura. =

[25] Ma di un'altra rispondenza è opportuno parlare per dare una esatta spiegazione della conformazione plastica della IIª Sala. Dante immagina il Purgatorio a forma di montagna tronco conica con 7 gradoni o cornici, emersa sull'emisfero Australe in seguito della caduta di Lucifero dall'Empireo che sprofondò sulla terra e creò la voragine dell'Inferno nell'opposto emisfero boreale. Al centro della superficie di questo emisfero tutto coperto di terra, sta Gerusalemme. Agli antipodi quindi della montagna del Purgatorio che è situata su un'isola dell'opposto emisfero coperto d'acqua. Abbiamo già rilevato il parallelismo tra la topografia morale dell'Inferno e quella del Purgatorio riassunto dalla legge numerica del 7. = Occorre adesso aggiungere la rispondenza fisica, materiale, plastica tra il "vuoto" del baratro infernale e il "pieno" della mistica montagna del Purgatorio.=

[26] Nel progettare le Sale del Danteum abbiamo creduto opportuno rispettare con fedeltà di esecutori questi concetti fondamentali riservandoci

una libertà di scelta e di sintesi nel lavoro di composizione plastica degli ambienti. =

La Sala intitolata alla IIª cantica presenta quindi delle analogie con la precedente. La suddivisione del rettangolo aureo in 7 quadrati consecutivi è identica ma rovesciata nella direzione (per seguire in ciò l'itinerario che il visitatore dovrà percorrere).

Tale quadrato concentrico è ottenuto per leggera depressione un impluvio – risulta quindi bene in evidenza la fascia di contorno (equivalente alla differenza di due gradoni quadri) che altri non è che la proposizione della cornice dell'ipotetica costruzione a gradoni della montagna del Purgatorio. =

[27] "La costruzione" morale del Purgatorio è incomparabilmente più semplice di quella dell'Inferno e la Sala ad esso destinata è per tanto assai più sgombra e aperta della precedente. Nella seconda Cantica, l'espiazione con pentimento del peccato, dà modo al Divino Poeta di rappresentare peccatori, scene ed allegorie con umanità e più volte con dolcezza. Egli stesso partecipa alla vicenda dei peccatori ricevendo sulla propria fronte dalla spada dell'Angelo della Iª Cornice il segno dei 7 peccati a volta cancellati dagli altri Angelici custodi delle cornici del monte.

[28] La scena che noi intendiamo preparare per presentare degnamente questa IIª Cantica non traslascia tale poetica sensazione, e valendosi dell'abbondante luce che dalle larghe striscie di sole che irrompono dalle ampie aperture del soffitto riuscirà a creare interno al visitatore una salutare sensazione di sollievo richiamando il suo sguardo verso il cielo ancora però diaframmato dal geome [. . .]



EISENMAN, Peter. *Giuseppe Terragni Transformations Decompositions Critique.*

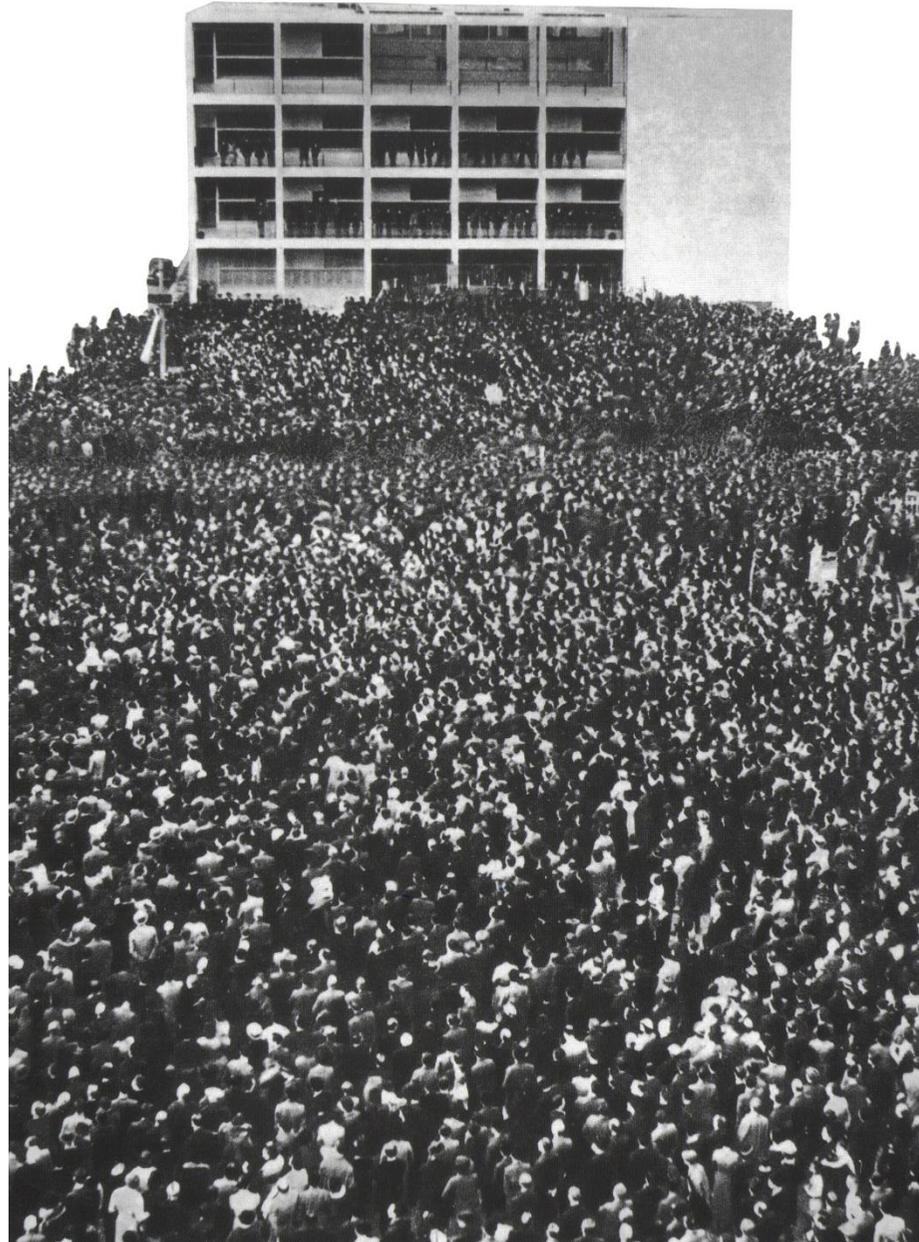


## **APÉNDICE III**

**EXTRACTOS. Traducción del autor y Bárbara Felip.**

1. Casa del Fascio, Como, Italy.  
Giuseppe Terragni, 1933–36.  
Montage.

9



## INTRODUCCIÓN

Este libro es el trabajo de dos arquitectos. Ninguno puede ser nombrado historicista arquitectónico o crítico. El trabajo de ambos puede ser visto como un intento de destituir su respectiva arquitectura de sus condiciones históricas respectivas. A pesar de que las ideas arquitectónicas no pueden separarse nunca de su momento histórico – nunca pueden ser intemporales – concentrarse en las ideas arquitectónicas es una de las premisas de este libro. El intento de aislar ciertas ideas arquitectónicas de una imagen histórica más amplia es suficientemente complicado con la elección particular de que uno de los dos arquitectos es el objeto de focalización. Mientras, debe ser bastante difícil racionalizar un análisis que no tiene en cuenta la arquitectura en el momento histórico, es otro problema situar un análisis en el periodo de construcción fascista en Italia entre 1930 y 1940, un periodo que ha provisto un campo fértil para los historicistas culturales, sociales y políticos. Este estudio no ignorará las contingencias históricas de la arquitectura que se discute, se dirigirá a ella oblicuamente.

En el trabajo del primer arquitecto, Giuseppe Terragni, es posible ver una incompatibilidad entre sus escritos y los fines establecidos de los edificios que le fueron encargados. La propuesta política de uno de los dos edificios analizados en este libro, la Casa del Fascio, construida del 1933 al 1936 en Como, era de restauración. No puede ser visto como un tipo de andamiaje para enlazar una historia ficticia conectando el Estado Fascista de Benito Mussolini a las comunas italianas y al Sacro Imperio Romano. La naturaleza de *case del fascio* en general, sin embargo, en el fondo complica esta conexión. Mientras, en la mayoría de *case del fascio*, Terragni utiliza la tipología del ayuntamiento y el *palazzo* renacentista, es capaz de reforzar simultáneamente las relaciones entre los arquetipos históricos y el Fascismo y liberar el trabajo entre ellos. Hace esto en parte yendo más allá de la simple representación o actualizando la configuración inherente del palazzo tipo; en su lugar, utiliza este tipo para iniciar procesos que no intentan ni justificar el tipo tradicional ni reestudiar el tipo mediante los parámetros de esta tipología. La Casa del Fascio se opone a las asociaciones generadas por los tipos empleados a través de una variedad de estrategias de representación, concepto y espacio. Por ejemplo, Terragni eliminó la fascista *torre littoria*, la cual, como el tradicional campanario del ayuntamiento, ha sido obligatoria en todas las *case del fascio*. Pero el tipo no es el único aspecto del trabajo que hizo problemático este edificio; están también las cuestiones de contexto. El contexto, de la manera que es entendido normalmente – sea político, social, físico o arquitectónico - no es simplemente acomodarse en el trabajo. Mirar el trabajo de Terragni únicamente dentro de un contexto político o considerarlo en términos de una etiqueta racionalista es esconder las diferencias críticas entre su trabajo y otros que encajan más fácilmente en estas categorías. Es a través de una destitución de esos contextos que la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio (Como, 1939-40)- el segundo edificio analizado en este libro- resisten identificarse como fascistas o racionalistas en su concepción. Su significado, de hecho, reside en sus atípicas estrategias históricas, que son la materia de este libro.

El segundo arquitecto, la latente “I” de este estudio, Peter Eisenman, sigue al primer arquitecto en el tiempo. Su conflicto, además, es tanto con el primer arquitecto y su historia como con sus propias condiciones históricas. En consecuencia, si yo también siento el deseo de marcar distancia, deriva en una historia que también incluye al primer arquitecto. Para hacer esto, he erigido un segundo andamiaje alrededor del de Terragni, uno analítico que distancia el objeto del escrutinio del tipo de aproximación convencional que busca localizar el objeto en su supuesto contexto histórico coherente, el cual se mantiene como verdadero. Este segundo andamiaje está erigido con la intención de separar ciertos significados creados por la arquitectura de Terragni de los comúnmente aceptados. Tradicionalmente los historiadores y críticos han recurrido a la explicación de los trabajos de arquitectura como un desarrollo de trabajos precedentes, los cuales, sucesivamente, habían procedido de otros trabajos. De esta manera, el objeto era visto como el efecto de una progresión histórica –incluso si modificaban esta progresión. Igualmente, las fases más tempranas de los trabajos de Terragni, anteriores a la Casa del Fascio, e incluso los primeros estudios de este edificio, pueden verse derivados de la alineación del arquitecto con el concepto de progresión clásico. Porque la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio se sostienen en una relación tangencial del progresivo modelo histórico, sin embargo, necesitan otros enfoques analíticos.

Así este libro investiga una arquitectura atípica y sus diferentes formas de análisis. Empieza con el comienzo de la construcción de un enlace de la aceptada historia y su convencional marco de interpretación (análisis formal) de los dos edificios en cuestión. A través de una articulación de las debilidades de estos enfoques, el análisis intenta desestabilizar este puente que los une mientras constituye un nuevo marco de trabajo metodológico a la misma vez. Esta metodología enfatiza no sólo que el significado no puede ser siempre racionalizado como el efecto del desarrollo lineal y la casualidad sino, que estos dos edificios de Terragni en particular no pueden ser explicados únicamente mediante tipologías formales, estéticas y funcionales o análisis conceptuales. El contexto analítico a través del cual se leen los dos edificios está en parte determinado parcialmente por la naturaleza específica de los mismos edificios y por el punto de partida teórico al cual se dirigen.

La base de esta estructura teórica empieza con la premisa que en ambos edificios, cada articulación, tanto una jamba o un dintel, y cada abertura, en su particular tamaño, forma, y posición, constituyen un conjunto de marcas. Estas anotaciones están abiertas a un complejo rango de lo que llamaremos lecturas contextuales *críticas* que han sido ocultadas por la imposición de lecturas históricas, estéticas, funcionales, e incluso tradicionalmente formales. *Crítica* en el sentido en el que lo uso es un concepto que distancia el objeto o sujeto de los términos de análisis, a la misma vez que el análisis forma también parte del sujeto u objeto. Fundamentalmente, la lectura de la crítica textual procura desafiar la idea del origen estable, el cual, en el sentido post-Kantiano, está unido a represiones inconscientes.

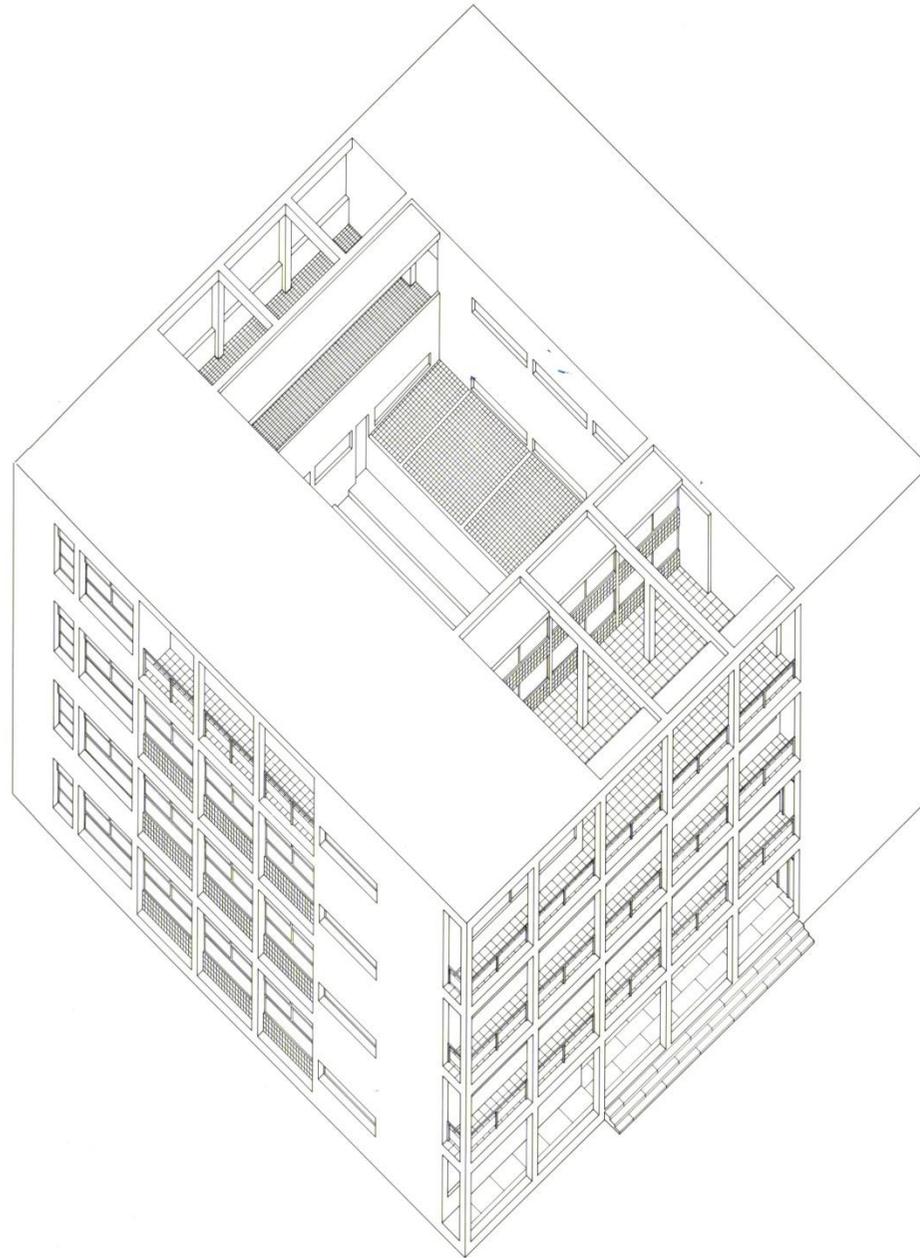
¿Podemos decir que ciertos tipos de arquitectura están más abiertos que otros a lecturas de crítica textual? ¿Es esta cualidad inherente a la arquitectura o a la metodología de la lectura? Sin lugar a dudas, un edificio puede ser analizado textualmente privilegiando, por ejemplo, el código funcional, estructural, social y/o estético. Así toda la arquitectura puede ser leída textualmente. También puede decirse que ninguna

arquitectura es inherentemente más textual que otras. Pero la hipótesis planteada aquí sugiere que ciertos tipos de arquitectura están particularmente abiertos a lecturas textuales que desplazan las interpretaciones canónicas a través del uso de un discurso formal ante todo, definido dentro de los parámetros de un periodo histórico. Esto es que, ciertos edificios pierden la relación entre los consagrados y estables convenios simbólicos, históricos, estéticos y funcionales y fomentan lecturas que no sólo vinculan el reconocimiento de estos cambios sino que además desplazan las nociones convencionales de lectura.

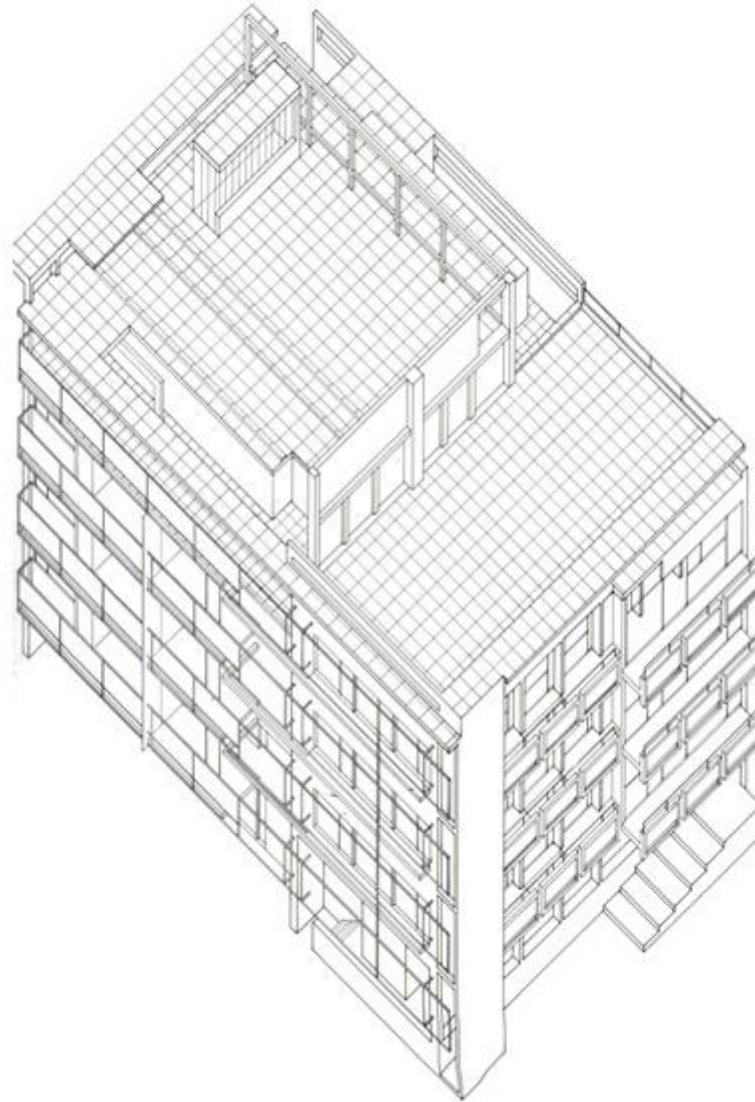
Es en este sentido, en el que la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio pueden ser citadas como ejemplos textuales de arquitectura crítica, ya que las lecturas de sus fachadas, plantas y secciones convencionales no son estables; pueden ser leídas como desplazamientos de una arquitectura de jerarquías, unidad, secuencia, progresión, y continuidad. Un texto crítico altera la idea de que la arquitectura siempre exhibe atributos finitos y lecturas estables. En este sentido, la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio no se pueden clasificar simplemente como racionalistas o modernistas, y se plantean cuestiones sobre su estatus histórico como arquitectura fascista, una clasificación dependiente de su identificación, según algunos historicistas, con el criterio de una ordenación clásica, monumentalidad, escala, y otros dispositivos retóricos. Este enfoque empieza a sugerir el significado de lo que es típicamente descartado como un mero análisis formal. Empieza a sugerir el significado de estrategias formales visto como parte de una idea más problemática de la crítica.

Tradicionalmente, la materia y autor de un libro ocupan posiciones separadas. Pero en este caso el trabajo –arquitectónico/analítico- de los dos arquitectos está unido, paralelo, y complementario. Este estudio pretende ser sugestivo más que exhaustivo. No intenta reconstruir una narrativa de manipulación arquitectónica. Es, más bien, un intento de dirigir los aspectos textuales de estos dos edificios y su significado a través de una metodología analítica de la que derivan y que sólo puede ser aplicada a la arquitectura.

2. Casa del Fascio, Como, Italy.  
Giuseppe Terragni, 1933-36. West corner.  
Axonometric drawing.



3. *Casa Giuliani-Frigerio, Como, Italy.*  
*Giuseppe Terragni, 1933–40. Southwest*  
*corner. Axonometric drawing.*



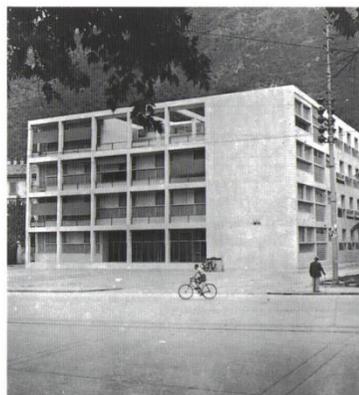
4. *Altersheim der Marie-von-Boschan-Aschrott-Stiftung, Kassel, Germany. Otto Haesler and Karl Völker, 1930–31.*  
 5. *Nirwana Flats, Amsterdam, Netherlands. Johannes Duiker, Bernard Bijvoet, and J. G. Wiebenga, 1927–29.*  
 6. *Villa Savoye, Poissy, France. Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1928–32.*  
 7. *Casa del Fascio, Como, Italy. Giuseppe Terragni, 1933–36.*  
 8. *Casa Giuliani-Frigerio, Como, Italy. Giuseppe Terragni, 1939–40.*



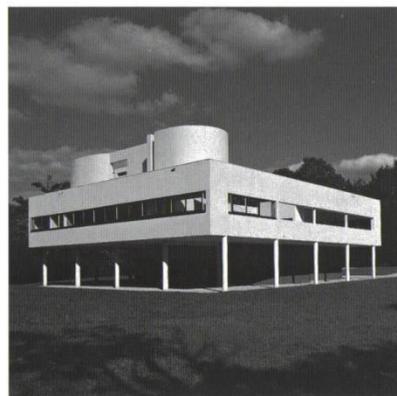
4



5



7



6



8

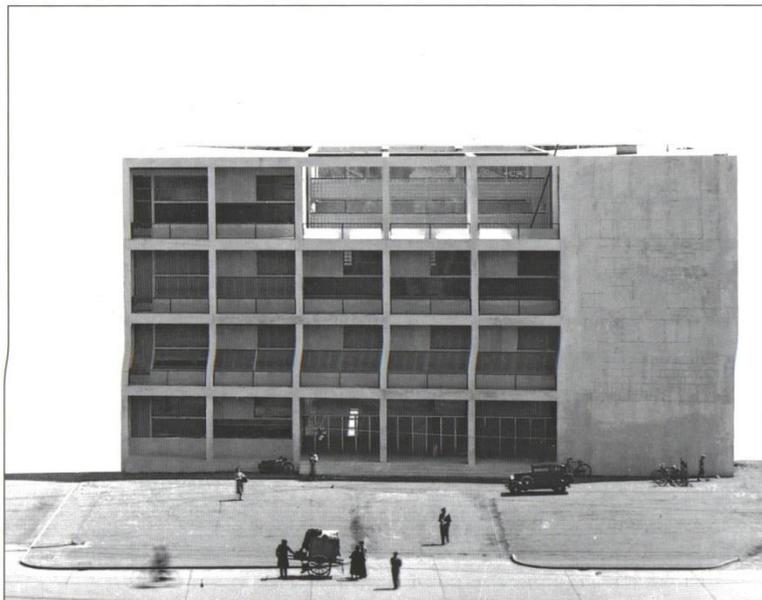
## TIPOLOGÍAS ANALÍTICAS

Los cinco edificios de las fotos contiguas tienen ciertas similitudes y ciertas diferencias. Una forma de análisis arquitectónico intentaría explicarlos en términos de su imagen física. Estas explicaciones recaen en el aspecto visual del edificio – sus proporciones, escala, y materiales – como las características distintivas de su texto. Se predicen estas interpretaciones con la suposición fenomenológica de que un edificio tiene atributos finitos a la espera de ser percibidos. Este tipo de interpretación debe fabricar continuamente categorías descriptivas basadas en motivos visuales reconocibles para establecer una base para el discurso. Por ejemplo, si usamos el término *racionalista*, entonces el Marie-von-Boschan-Aschrott-Stiftung en Kassel, Alemania, de Otto Haesler y Karl Völker [4], la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret en Poissy [6], y la Casa del Fascio [7] podrían agruparse bajo el mismo título porque su apariencia es lineal y geométrica. Si utilizamos el término *expresionista*, entonces quizá los Apartamentos Nirwana de Johannes Duiker, Bernard Bijvoet, y J.G. Wiebenga en Amsterdam [5] y la Casa Giuliani-Frigerio [8] pueden estar vinculados inmediatamente porque parecen menos rigurosos, o más intuitivos, en su concepción. Si utilizamos el término *cubista*, probablemente la Villa Savoye está cualificada sola por su naturaleza frontal y aplanada, mientras que el término *Estilo Internacional* es escogido, quizá para la Casa del Fascio y el edificio Haesler.

Otra forma de análisis podría focalizarse en lo que quiere decir la imagen, extrapolando su significado metafórico y simbólico. Si se usa como criterio la imagen, sólo sería apta la Villa Savoye. Como con una metodología formal, esta lectura iconográfica asume una noción tradicional de lo que es un edificio. Ambos enfoques observan los planos, secciones, y fachadas como elementos descriptivos que, cuando se analizan o experimentan, proveen una narrativa, revelándole al sujeto el significado del objeto. Tales categorías interpretativas tan a favor de una respuesta sensorial mediante la continua creación de estilos deben ser verificadas por los edificios y viceversa.

En el análisis propuesto aquí, la terminología no está asociada a las relaciones funcionales o el tipo estético sino que en su lugar se centra en características del objeto que son menos dominantes o categóricas. Este análisis resalta esas características utilizando una terminología basada en relaciones textuales que pueden ser nombradas como críticas. Mientras todas las categorías del análisis son textuales en el sentido en que siempre hay algo que leer en el objeto del análisis, el *texto crítico* se refiere a algo específico del objeto arquitectónico que perturba la noción de

9. *Casa del Fascio*. Southwest facade.  
10. *Casa Giuliani-Frigerio*. Southwest corner.



9



10

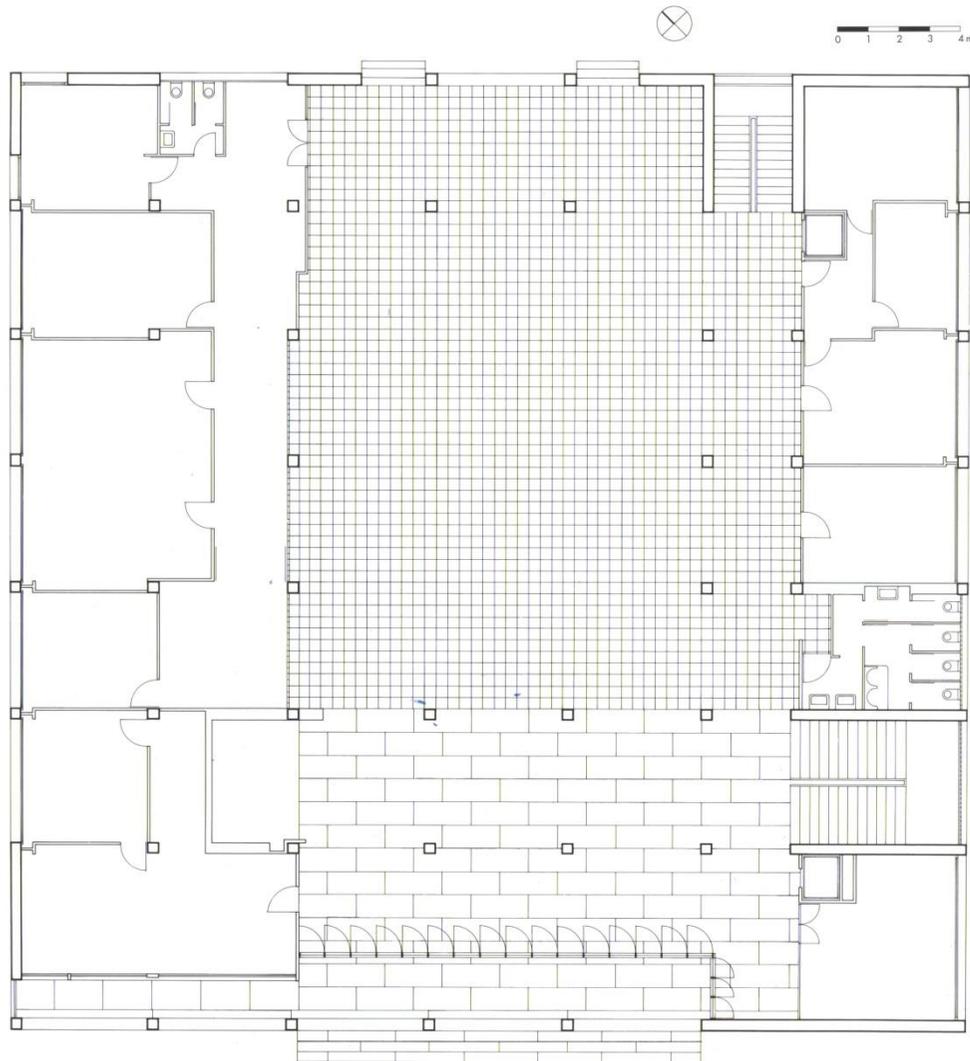
los atributos finitos y que sólo puede ser articulado o discernido a través de un lenguaje interpretativo diferente. Este lenguaje interpretativo se centra en las notaciones en los edificios como la superposición residual, el trazado, la alternación, la oscilación, y el deslizamiento. Mientras que este tipo de terminología todavía se deduce de lo que es visible en un edificio, el siguiente análisis del trabajo de Terragni sugiere que lo que es visualmente identificable provoca ambigüedad, contradicción, o incluso lecturas inestables. Estas condiciones empiezan a definir la naturaleza crítica de los edificios de Terragni.

A primera vista, la Casa del Fascio [9] y la Casa Giuliani-Frigerio [10] revelan muy pocos parecidos formales; casi que ni parecen el trabajo del mismo arquitecto. Estas diferencias se atribuirían convencionalmente a varios factores: primero, la diferencia en el tiempo – la primera fue construida entre 1933 a 1936, la más tardía entre 1939 a 1940; segundo, una diferencia en el programa- la más antigua es un edificio institucional, la segunda un bloque de viviendas; tercero, una diferencia en el lugar- la más antigua está en una plaza pública, la más tardía en una típica calle residencial; y finalmente, una diferencia de intención por parte del arquitecto- la Casa del Fascio hace algunas asociaciones, aunque tenues, entre modernismo y el estado Fascista, mientras que la Casa Giuliani-Frigerio no habla específicamente de la condición social de vivienda en el estado Fascista. Los análisis en este libro permiten las similitudes críticas dentro de los atributos divergentes físicos, contextuales, y programáticos que surgen. A la misma vez, a través de la examinación de cada edificio como un texto separado, la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio se distinguirán entre ellas de formas menos superficiales.



## LA CASA DEL FASCIO Y LOS PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN

11. Casa del Fascio, Como, Italy.  
Giuseppe Terragni, 1933-36.  
Ground-floor plan drawing,  
final scheme.

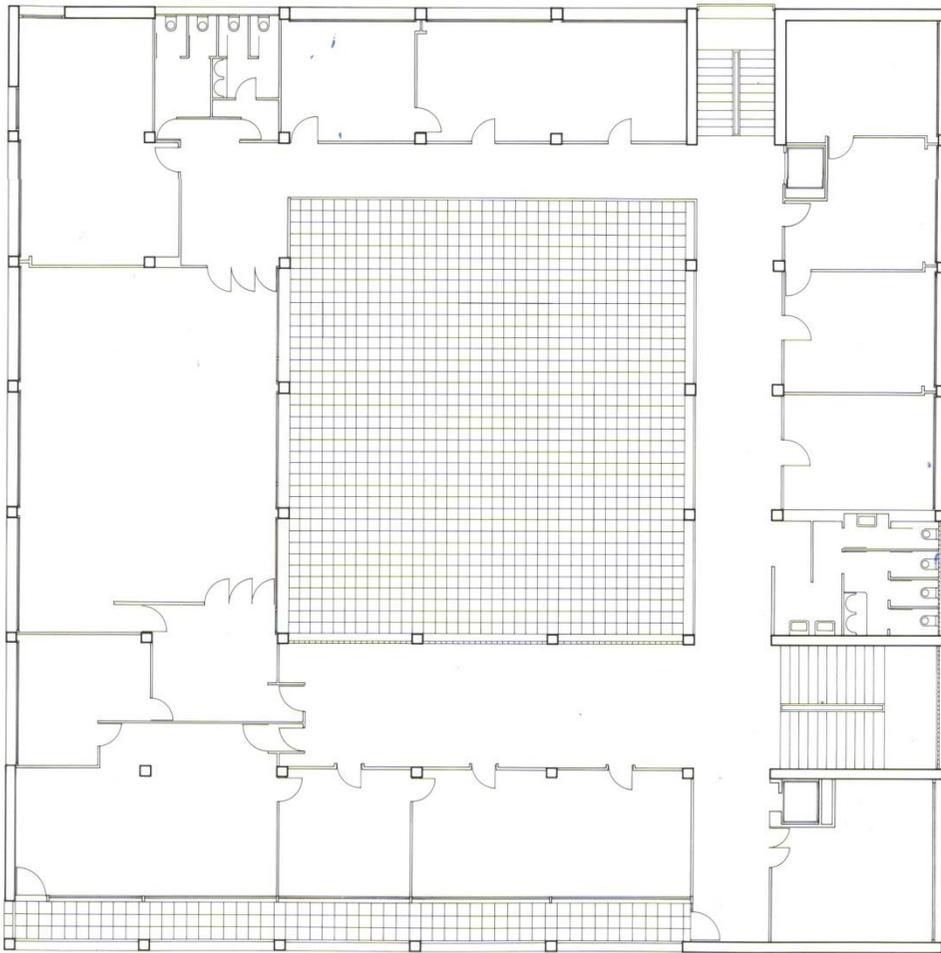


## TRANSFORMACIONES:

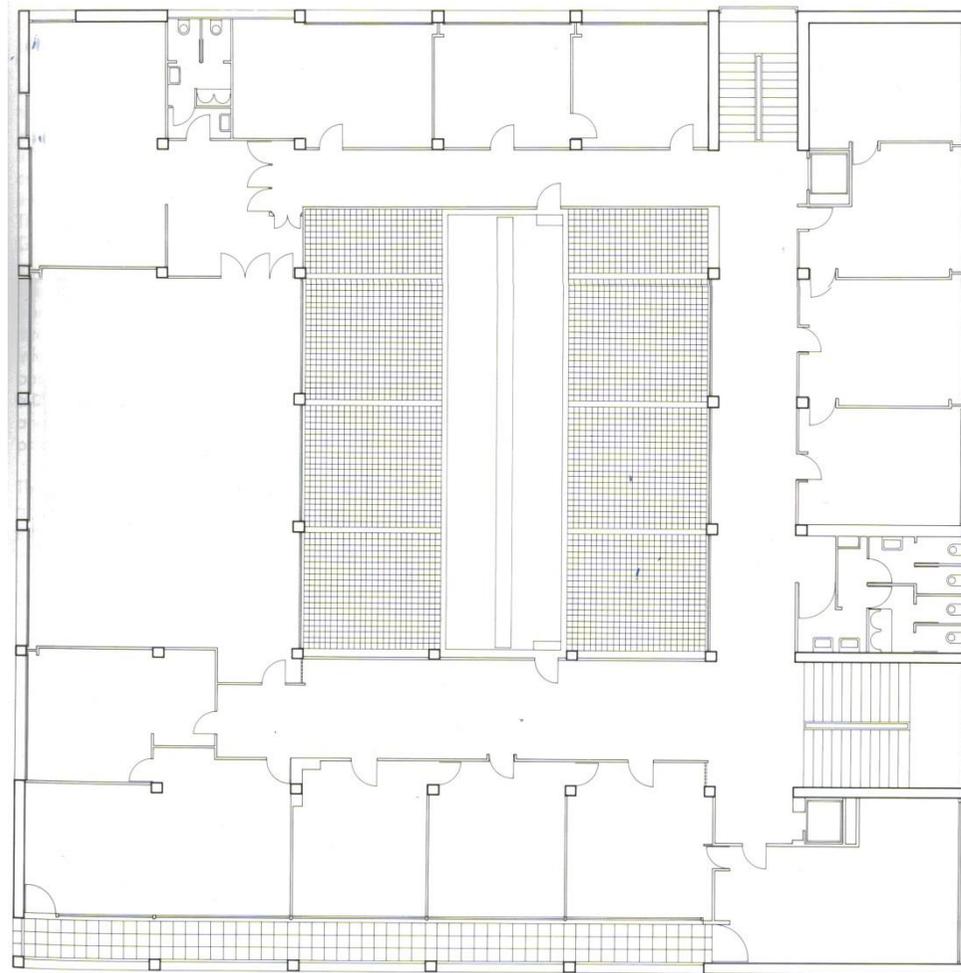
### LOS PROCESOS DE ADICIONES Y SUSTRACCIONES VOLUMÉTRICAS

El término *transformación* se aplica generalmente a algo que experimenta un proceso de cambio. Aplicado al proceso de diseño, el término debe referirse a los pasos a través de los cuales el proyecto es llevado a cabo hacia su forma final. Es un término usado frecuentemente por arquitectos y críticos para presuponer que la arquitectura ha evolucionado a través de un proceso ordenado, paso a paso, sugiriendo una racionalidad y una narrativa en lo que se ha hecho. Muchas veces sirve para racionalizar retrospectivamente un método de diseño determinado por criterios funcionales y estéticos. En la Casa del Fascio, el proceso de transformación es en sí mismo generativo, y, aún más importante, sus trazos están activos y aparentes en la forma construida final. En este contexto, el término transformación se verá más textual que formal. Textual en este contexto es una notación que reside entre ambos, sujeto y objeto, y entre el objeto final y el proceso de construcción, opuesto al formal, que reside sólo en el objeto. En este sentido, lo textual puede ser nombrado para hacer referencia a los trazos que aparecen en el objeto desde el proceso de concepción, dotando de dimensión temporal al objeto. Lo formal se refiere a ideas conceptuales que pueden no ser vistas pero en todo caso son el resultado de relaciones físicas que quedan fuera de la estética. Por ejemplo, algunos términos como el esfuerzo cortante, la compresión, y la tensión son cualidades finitas de un objeto que se saben pero no se ven. La estética se refiere a las condiciones físicas, como oposición a las relaciones entre objetos, que pueden ser vistas, como la textura, el color, el material, y la luz. La proporción, como la relación A-B-A, tiene tanto componente estético como formal.

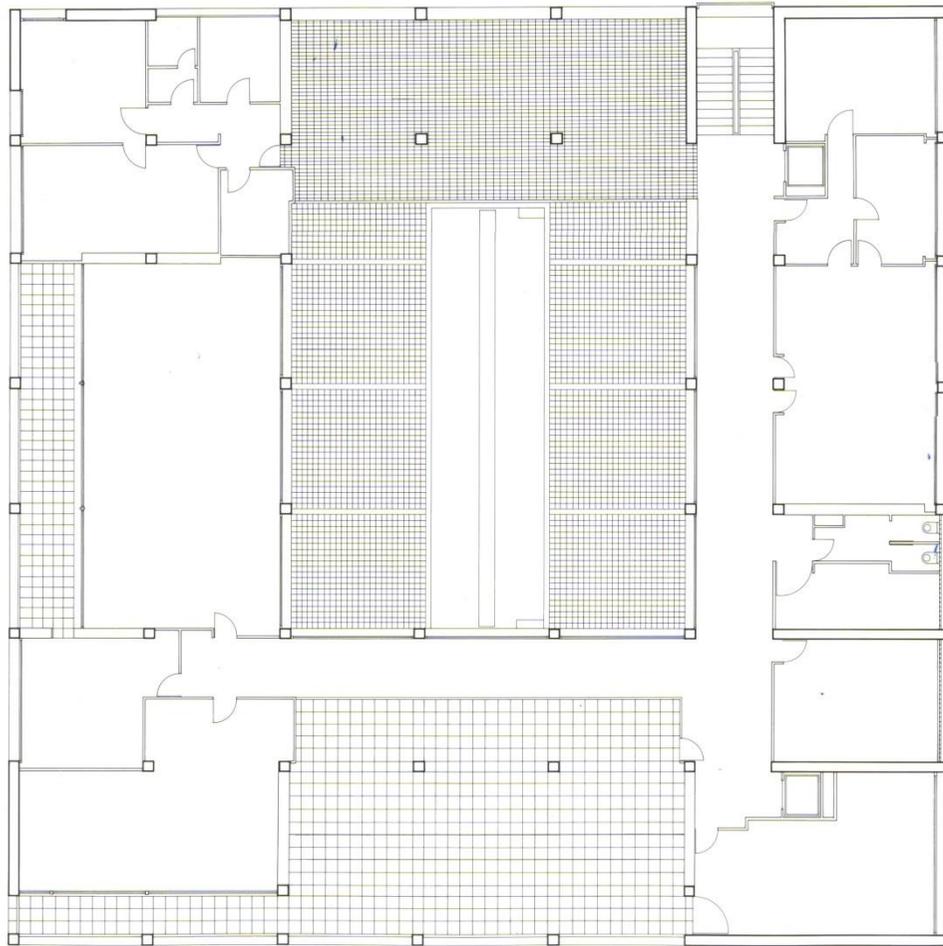
Tradicionalmente, o al menos durante los últimos quinientos años, el arquitecto ha sido visto como el autor consciente y árbitro del proceso de diseño. La imagen resultante en el papel era pensada para originar estrechamente la forma final de la imagen que tiene el arquitecto en su mente, quien después actuaba para producir un resultado bastante semblante a la concepción original. Esta posición autoritaria tiene sus raíces filosóficas en el Renacimiento, cuando una concepción antropocéntrica de la sociedad desplazó la teocéntrica, cuando la arquitectura empezó a ser vista como generada en la mente humana más que por la voluntad de Dios. Los edificios eran vistos como extensiones de la materia creativa y espejos del auto-concepto. Desde el siglo diecinueve hacia adelante, sin embargo, el sujeto se convirtió en el objeto de su propio estudio y en consecuencia no se podía quedar sólo en el centro del conocimiento. Forzado a ocupar periferia y centro, el rol del sujeto como origen se puso en duda. Mientras este reto fundamental del sujeto como origen ha tenido consecuencias fundamentales en el desarrollo



12. Casa del Fascio. First-floor plan drawing, final scheme.  
13. Second-floor plan drawing, final scheme.



14. Casa del Fascio. Third-floor plan drawing, final scheme.



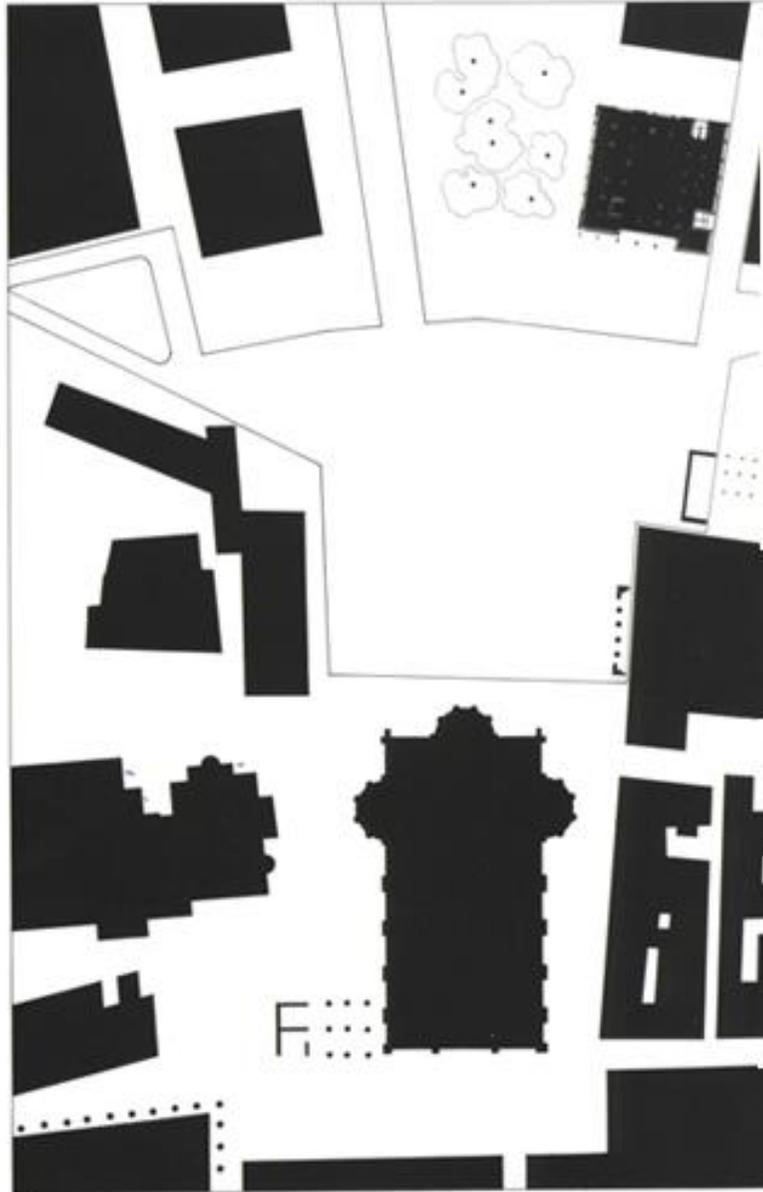
de teorías musicales, las artes visuales, y la literatura, ha pasado casi desapercibido en la discusión e investigación de la arquitectura. La arquitectura todavía se aferra a la noción de que las ideas se originan desde una concepción antropocéntrica lograda por un sujeto creativo, derivadas de preocupaciones funcionales de una manera más o menos programática. Aunque la arquitectura moderna ha distanciado significativamente la lectura del sujeto de la del objeto, los edificios retienen una función narrativa y el arquitecto permanece interpuesto entre el texto-objeto y el lector-sujeto.

Sin embargo, si esta comprensión tradicional puede dejarse de lado, sin la interposición tradicional del arquitecto entre objeto y sujeto, otro tipo menos lineal de narrativa transformacional puede ser propuesta para alterar la manera de leer el edificio. Aquí el proceso de transformación se convierte en crítico en las huellas del proceso, que se ven como un estorbo en la interpretación formal tradicional de estos procesos y sus derivaciones de preocupaciones funcionales. Esta idea se discutirá en el análisis de la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio.

El análisis del proceso transformacional en la Casa del Fascio empieza con la presuposición tradicional de que se entiende una forma de arquitectura a través de su relación asociativa a las figuras geométricas simples. La compleja información visible en un edificio dado puede ser procesada en términos de estas figuras básicas y sus cualidades espaciales y relaciones, tales como simetría y asimetría, rotación y estasis, sólido y vacío, lineal y plano, adición y sustracción. La forma de edificio en este sentido es entendida como el producto del proceso de transformación, la modificación de una configuración primaria.

El siguiente análisis de la Casa del Fascio examinará la naturaleza de otro aspecto de un proceso transformacional reduciendo primero la compleja información a configuraciones más simples. De estas configuraciones reducidas se resaltará otro proceso de transformación, dibujando la idea de un texto crítico. Cada diferenciación en este otro proceso se origina de la interrelación entre las formas, que son el producto de cada uno de los estadios previos del proceso y que a su vez sugieren otras interrelaciones. Por ejemplo, se puede decir que el cubo debe tener dos condiciones iniciales: sólido y vacío [15-16]. Cada una sugiere una forma potencial de evolución diferente. La condición de ser sólido sugiere una estrategia de sustracción por la cual una forma original se erosiona para producir una figura. La condición de vacío sugiere una estrategia de adición por la cual el vacío original es añadido para producir una figura. Tradicionalmente, este proceso aditivo y sustractivo marca una historia

II. Casa del Fascio. Site plan drawing.



interna formal del edificio. La textualidad que resulta de estos procesos es diferente del lenguaje personal estético de un arquitecto en particular, y diferente del sistema fundamentalmente internacionalizado de notación convencional. El significado de la Casa del Fascio resulta no tanto de la naturaleza formal general de sus elementos, o incluso de su relación conceptual en el espacio, sino más bien de su relación con el proceso transformacional entre el cual cada etapa registra un residuo de elementos de una etapa previa. Esta superposición residual, que es similar a la idea de un trazo, es lo que distingue el proceso transformacional de la Casa del Fascio de una definición más general de transformación formal. \* Este residuo o trazo puede ser tipificado como un aspecto del texto crítico porque no permite la tradicional narrativa única o lectura lineal. En este sentido, el arquitecto ya no es un compositor de códigos dados, un agente independiente manipulando tácticas convencionales, sino más bien alguien que participa en y por el material intertextual como residuos.

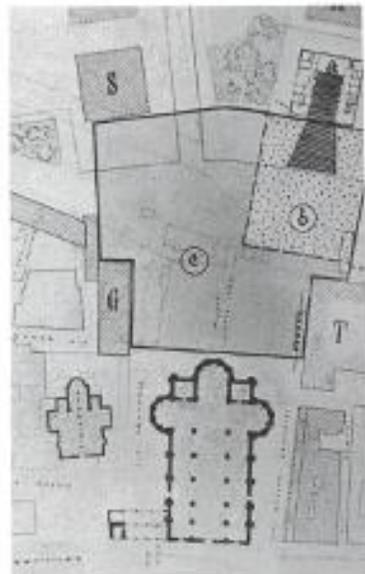
De los dos procesos genéricos de transformación tenidos en cuenta arriba –aditivo y substractivo- y la idea de residuo, pueden ser propuestos una serie de diagramas heurísticos. Los cuales sugieren, basándose tanto en los bocetos preliminares de Terragni como en la finalización del edificio, cómo hubiera emergido este edificio. A veces, esta lógica diagramática asume una cualidad inexorable y didáctica. Esto no quiero decir, de todas formas, que el proceso transformacional que examinamos conduce inevitablemente a una solución restringida y determinante. Tampoco sugiere ninguna consciencia o intención por parte de Terragni por producir esta idea de residuo. Al contrario, expone un rango de posibilidades textuales que convencionalmente se ocultan por las preconcepciones de un observador.

El proceso transformacional se puede leer a través de ciertas notaciones en la Casa del Fascio. Es la masa o el volumen del edificio lo que generalmente revela la conceptualización original de un edificio más claramente, y el volumen de la Casa del Fascio es típico en este aspecto; la mayoría de sus temas principales se desarrollan ahí. Las condiciones de adición y substracción pueden verse como desarrolladas volumétricamente, produciendo lo que se conoce como una base de condición alternante. El término *alternante*, el cual será importante en este contexto, quiere decir que a veces el edificio se lee de una manera –como un fragmento de un todo sólido- y otras veces pasa a ser una lectura totalmente diferente -como una matriz vacía que se ha construido. Estas condiciones aditivas y substractivas o de vacío o sólido que definen la geometría específica de la forma cúbica del edificio son, de hecho, el resultado de una síntesis compleja de diversos y diferentes factores. La condición aditiva, o de vacío, contiene una referencia tipológica –más aparente en los primeros estudios- del palazzo renacentista. En esta lectura, las cuatro torres de esquina se ven como una base remanente de una estructura inicialmente vacía, incluyendo el centro, que se rellena con una malla ortogonal [18]. A su vez, a través de una lectura diferente del mismo origen tipológico, el edificio puede

20. View from the Casa del Fascio toward the Duomo.  
21. Detail of site plan showing the Duomo (bottom center) and the Casa del Fascio. Drawing from the office of Giuseppe Terragni.



20



21



22. Aerial view of Como.

ser visto como una referencia al tradicional esquema de patio central, un donut cuadrado en el que el centro hipotéticamente sólido del bloque cúbico ha sido excavado, dejando un perímetro sólido; esto puede ser leído como una condición substractiva [19]. Ambas lecturas dan cabida a la necesidad programática de organizar pequeños espacios de oficina alrededor de una zona de encuentro central. Una examinación de las marcas en las fachadas revela que estas historias transformacionales son parte de un texto crítico y no están generadas desde ninguna base en la acomodación programática.

## TRANSFORMACIONES: LAS FACHADAS

Colin Rowe ha hecho la importante distinción entre la idea de fachada y la idea de elevación. Elevación, según Rowe, es simplemente la visualización literal o técnica de los elementos interiores proyectados sobre la superficie exterior de un edificio. En este sentido, el alzado es más parecido a una sección o un plano ya que registra información sobre los hechos. Una fachada para Rowe es diferente de un alzado en que la primera manifiesta lo que Rowe llama carácter – los significados simbólicos e icónicos, como secular y religioso, público y privado, que no están contenidos en la idea de alzado.

La fachada ha sido tradicionalmente el depósito arquitectónico de la referencia metafórica. Empezando en el siglo dieciséis, cuando una nueva sociedad secular trasladó su identidad del teocentrismo al antropocentrismo, el plano vertical reforzó y relacionó esta nueva condición. En todas las categorías pre-modernas de la arquitectura, la decoración aplicada a la fachada y la naturaleza columnar eran miméticas de la figura humana, la fachada también funcionaba como una membrana que separaba el interior del exterior, acusaba la diferencia entre público y privado, sagrado y profano, y a menudo ocultaba la función del edificio. La fachada se articulaba a veces como una pantalla que representa una relación con su contexto externo, o que negaba este contexto sugiriendo un paisaje ideal, como en el caso del palacio neoclásico. La particular articulación de la fachada puede así sugerir continuidad, transición, o incluso aislamiento.

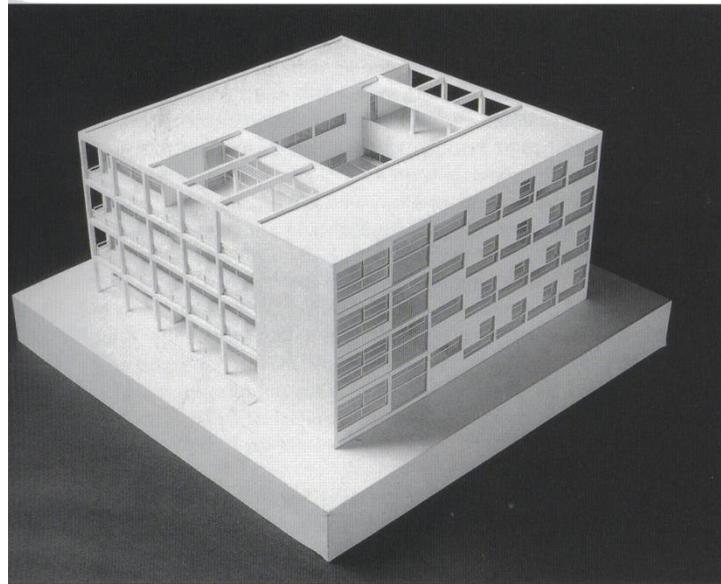
Con la llegada de la arquitectura moderna, la relación de la fachada con la figura humana y el mundo exterior cambió radicalmente. Por ejemplo, el dibujo en el siglo veinte cambia en las relaciones sociales y en la idea cubista de la relación del interior y exterior, la fachada empezó a revelar más que a enmascarar el espacio interno, proyectando una narrativa del interior; en el caso de la arquitectura constructivista, por ejemplo, se inscribió una relación narrativa y social. Esta idea se expresó a través de un código legible de correspondencias: la relación entre una ventana y el tamaño del espacio que hay detrás, la diferenciación de material para indicar cambio a nivel del suelo, etcétera. La narrativa puede ser leída en cada fachada sucesivamente o en un registro implícito de los cuatro lados del edificio en una vista frontal. Las notaciones de fachada, tanto literales como metafóricas, aumentaron a través de la noción funcionalista del reflejo de la interdependencia del volumen interior y la fachada exterior. La fachada fue investida con un ethos positivista a la misma vez que con una supuesta neutralidad estética.

La fachada moderna ya no era una muestra metafórica fisionómica del carácter del edificio como pomposo, público, alegre, o austero. Fue mayormente visto como histórico o como un registro tipológico, una expresión del estado de la tecnología del edificio o un requisito funcional.

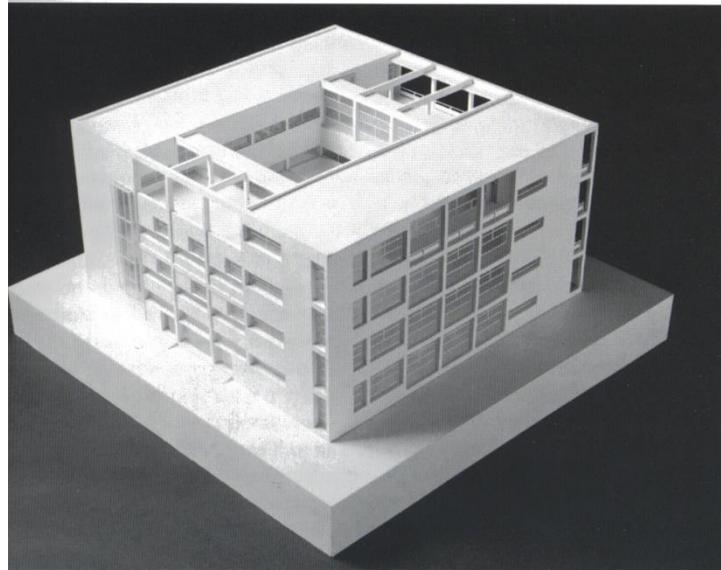
Debido al rol radicalmente alterado de la fachada moderna, la capacidad de un edificio para exteriorizar su organización – una capacidad que ha sido tradicionalmente pensada para residir mayormente en los planos y secciones- se expandió. Es en el contexto de esta historia en donde las fachadas de la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio son importantes: sugieren un desarrollo en la ontología<sup>1</sup> de la arquitectura. En ambos edificios, las fachadas contienen trazos de sus procesos evolutivos. La articulación de la evolución formal y conceptual de estos edificios es un factor crucial en la lectura de estas fachadas. Esta articulación es también radicalmente diferente del estatus de fachada moderna como un registro del interior; en la articulación de las fachadas de estos dos edificios se puede ver la declaración de la generación del interior, opuestamente a su disposición espacial. Un análisis textual de las fachadas de la Casa del Fascio sugiere una extensión del espectro crítico de la arquitectura. La fachada, como el plano y el volumen, se leerá aquí como un depósito de notaciones que siguen los parámetros exteriores puramente estéticos, funcionales, simbólicos o metafóricos.

La fachada tiene una base conceptual diferente de la planta, la sección y el volumen. En un sentido, puede ser visto como un plano vertical o una sección que constituye la cara exterior de un volumen. Mientras que es análoga a la planta y la sección en este sentido, a diferencia de estos otros dos cortes documentados, la fachada tiene una cualidad real en virtud del hecho que puede ser físicamente percibida, llevando a un tipo diferente de lectura. De hecho, la fachada puede ser vista como una entidad tridimensional aplanada con su propia planta y sección, con el equivalente conceptual la planta y sección bidimensional. Tal como la fachada tiene una existencia simultánea como física y abstracta, con ambos estados igualmente importantes para su lectura. Precisamente por la copresencia de lo físico y lo conceptual, no obstante, la fachada presenta un único problema: manifiesta la superposición física y abstracta, y al mismo tiempo plantea su separación. En el contexto de este estudio, no sólo se puede leer la estructura formal de la fachada sino también el proceso conceptual de su generación. Este proceso de generación es legible en parte porque existe una segunda distinción entre fachada y la planta, la sección, y el volumen – también difiere en su relación con el tiempo. Al contrario que la planta, la sección, y el volumen, que son apercibidos – es decir, con experiencia y/o comprendidos con el tiempo – la lectura experiencial y perceptual de la fachada es más inmediata porque comprime o rodea el tiempo.

La naturaleza crítica de las fachadas de la Casa del Fascio – las coincidencias residuales y las lecturas alternas de un proceso generativo envuelven la simetría y asimetría, la estasis y la rotación, y la cuadrícula y lo sólido – es el resultado de tres temas, cada cual invierte o contradice los otros



27. *Casa del Fascio. Model. South corner.* 35  
28. *Model. North corner.*



dos. El primer tema es la concepción del Palazzo de cuatro torres, lo que da lugar a un sistema tripartito A-B-A, con la porción central de cada fachada vacía y las dos porciones de esquina sólidas [29]; esto se encuentra en todas las fachadas excepto en la sud-oeste. La simetría de este sistema A-B-A crea una condición de extasis, desde la articulación y el énfasis de las cuatro esquinas se intenta detener cualquier sentido de movimiento. Al mismo tiempo existe asimetría en cada fachada, lo que sugiere un tema de rotación. Esto es aparente en el tratamiento de los segmentos de la izquierda de las fachadas sud-oeste y sud-este. Gracias a la repetición de contratiempos en ambas fachadas, se sugiere un movimiento rotativo [30]. Una sugerencia adicional de rotación viene de la repetición de motivos formales; cada fachada parece elegir un motivo formal de la precedente, y entonces introduce un nuevo motivo como elemento secundario, que es escogido por la fachada siguiente [31]. Luchando contra este tema de rotación, y paradójicamente implicado en él, se encuentra otro tema, el juego entre la jaula y el sólido. La cualidad de reja abierta de las tres fachadas y la cualidad de relleno o sólido cerrado de las cuatro sugiere una jaula de tres lados con un cuarto, sólido, que implica estasis gracias a la rotación detenida [32]. La jaula y sólido, condición C-A, también juegan en contra de la condición A-B-A de la torre de esquina, subrayando un sistema bipartito y asimétrico sobre uno tripartito y simétrico [33]. La condición jaula-sólido propone sucesivamente simetría y asimetría alternas.

Los textos críticos de este edificio están generados a través de lecturas alternas, las cuales están descritas aquí mediante un vocabulario formal pero que tienen efectos de mayor alcance y significancia que los dibujados convencionalmente desde metodologías formales o interpretaciones. En estrategias o lecturas más convencionales, la información estética, material, y proporcional se utiliza para referirse fundamentalmente a un sistema estable de relaciones. En estos dos edificios, las estrategias generan relaciones inestables que conducen a unidades no estéticas o perceptuales. Una lectura textual de estas fachadas cuenta con un enfoque perceptual diferente de nuestro enfoque culturado. Mientras los recursos tradicionales de interpretación todavía entran en juego, la relación entre la fachada y el lector es ahora disyuntiva y no jerárquica. Las marcas de estas fachadas no son simplemente los signos de la relación entre la fachada y el volumen interior. Más bien, indican la interacción compleja, no lineal y simultánea del volumen, planta, y sus procesos de transformación. Así la idea de una lectura crítica textual es interesante aquí por cómo se perciben el físico de un objeto y su naturaleza conceptual, ambos en un sentido inmediato y con el tiempo. Tal lectura no produce simplemente un texto como un tejido de trazos o un proceso a través del tiempo; la naturaleza particular de este texto se puede ver como crítica de la historia de todos los sistemas de lectura estables. Por ejemplo, esta lectura crítica es evidente en una relación frontal y oblicua que es perceptualmente equívoca. Cuando se dice que una fachada es primordialmente frontal, significa que su configuración particular, el tamaño, la forma, el número, y la relación de sus vacíos y sólidos está marcada de una manera que hace su orden esquemático más aparente cuando el observador se encuentra justo en frente. Se dice que una fachada es primordialmente oblicua cuando su conceptualización primaria se logra desde una posición de cuarenta y cinco grados – esto es en la esquina o encuentro de dos fachadas. En varios momentos de la historia, uno u otro de estos dos puntos de vista ha dominado y caracterizado un estilo

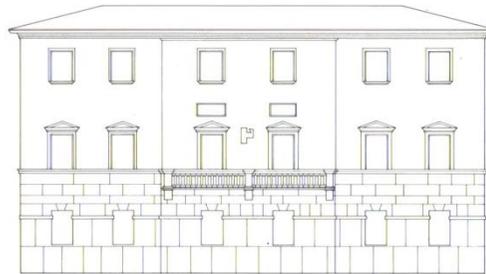
particular. En la antigua arquitectura griega, el punto de vista oblicuo era el dominante normalmente, como ocurre en el Partenón, donde los enfoques del edificio siempre enfatizan el punto de vista no ortogonal. Por otro lado, los edificios del Renacimiento pretendían ser vistos frontalmente. Se revela poco de una vista oblicua de una típica villa palladiana que no puede ser mejor entendida que desde una posición frontal. La vista oblicua volvió a dominar en el siglo diecinueve; los cuadros de paisajes germanos y los dibujos en perspectiva de edificios de la época de *Beaux-Arts* como retrocediendo diagonalmente hacia un paisaje ideal, haciéndose eco de la tendencia dominante en los edificios. La arquitectura modernista del siglo veinte retornó a la concepción frontal por diferentes razones, pero todavía relacionadas con la frontalidad del clasicismo. Por último, la arquitectura moderna, parcialmente en reacción en contra del academicismo y romanticismo del siglo diecinueve, solidificó el punto de vista frontal con el aspecto conceptual preferido.

Si estos cambios en los puntos de vista preferidos parecen relacionarse con ciclos históricos, las fachadas de la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio interrumpirán estos ciclos. En lugar de privilegiar una u otra de las dos posiciones de lectura, ambas se verán como necesarias para un entendimiento completo de los edificios. Cuando el concepto de un edificio es simultáneamente frontal y oblicuo, la lectura del observador se transforma desde una relación sujeto-objeto estática a otra que es alterna. A veces la Casa del Fascio parece ser predominantemente frontal y secundariamente oblicua. Ambas lecturas permiten elaboraciones de su criticidad, ofreciendo diferentes interpretaciones que intentan ambas reforzar y rebajar cada una. La Casa Giuliani-Frigerio manifiesta la misma interacción oblicua y frontal que la Casa del Fascio pero confunde cualquier posibilidad de lectura primaria porque la lectura es más *oscilante* que *alternativa*; esto es que vibra entre dos lecturas, sin establecerse nunca en ninguna. Además, en la Casa Giuliani-Frigerio la idea tradicional de lectura oblicua se cambia por una narrativa lineal, la cual integra las dos fachadas, y de ahí a una narrativa disyuntiva, que dispersa – la cual niega la posibilidad de integración – la relación entre las dos fachadas. Estas son ilustraciones importantes de un modo de lectura creado por una distancia crítica entre sujeto y objeto, indicando que la variación de la posición física del punto de vista del sujeto es de crucial importancia en esta distancia.

Cada fachada de ambos edificios debe ser definida como una entidad aislada, como una de las cuatro identidades, o como parte de una entidad mayor del volumen del edificio. A diferencia de un plano dibujado, la comprensión del cual permanece relativamente fija, una fachada exhibe una multiplicidad de lecturas conceptuales y físicas. Sólo cuando los puntos de vista son exclusivos – esto es, tanto frontal como oblicuo – la fachada se convierte en relativamente concentrada. Obviamente, los edificios se miran generalmente desde distancias y ángulos aleatorios más que desde posiciones perfectamente frontales o desde cuarenta y cinco grados. Estos análisis mantienen, en todo caso, que estos dos puntos de vista se privilegian con el cuidado y la memoria somática. Pero mientras la Casa del Fascio y la Casa Giuliani-Frigerio ambas sugieren puntos de vista frontal y oblicuo, en la Casa del Fascio esta sugerencia contribuye al entendimiento del concepto estructural del edificio, mientras en la Casa Giuliani-Frigerio los dos puntos de vista provocan una nueva apreciación de estos supuestos. En una fachada

pre moderna tradicional, una condición frontal u oblicua sirve para establecer una relación analógica que privilegia al sujeto con respecto al objeto en términos de escala, perspectiva, y composición. Mientras que las condiciones frontal y oblicua están presentes en las fachadas de la Casa del fascio y la Casa Giuliani-Frigerio, se posicionan no en un sujeto sino más bien en una relación sujeto-objeto, que es la expresión del flujo conceptual. En la Casa del Fascio, la examinación sucesiva de ventanas, columnas, y vigas, evidentes en los primeros bocetos de Terragni del edificio actual, desarrollan y refuerzan cada una de las relaciones que se han propuesto. A pesar de lo que dice Terragni en su texto (ver páginas 261-71), estos reajustes revelan poca relación con algunos aspectos funcionales como la ventilación o la protección contra el soleamiento, o con el tamaño y uso de los espacios detrás de las fachadas. Por ejemplo, las oficinas de un lado del edificio, las cuales parecen exactamente las mismas en planta, tienen diferentes oberturas en la fachada. Por lo que es obvio que si planta y alzado tienen alguna relación, no se produce a través de la organización funcional sino más bien por otras preocupaciones.

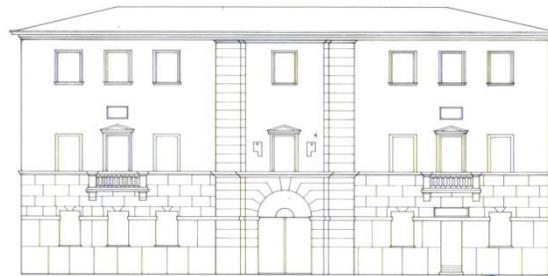
Aunque aparentemente diferentes estilísticamente, los dos edificios están unidos conceptualmente. Mientras que el siguiente argumento se mueve secuencialmente de fachada a fachada, la linealidad y progresión de estas convenciones narrativas no pretenden presuponer que hay presente una estructura paralela en estos edificios. Ambos edificios deben leerse a través y hacia abajo, hacia atrás y hacia adelante, al revés y al derecho. En el análisis de la Casa del Fascio, sin embargo, es más útil empezar con la historia conceptual vista en los estudios previos y con el rango completo de notaciones textuales – conexiones con las esquinas, con las fachadas adyacentes, con las fachadas opuestas, y con la planta – vista en la fachada de entrada. Además, la Casa del Fascio manifiesta las notaciones de una transición del exterior al interior. Vistas conjuntamente, estas notaciones – y el único modo en que ocurren en estos edificios – pueden ser vistas como un paradigma de una condición de un texto crítico.



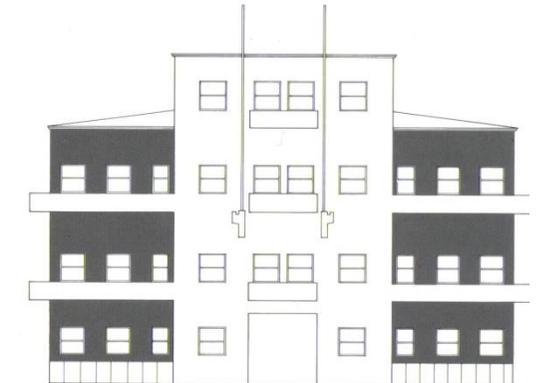
34



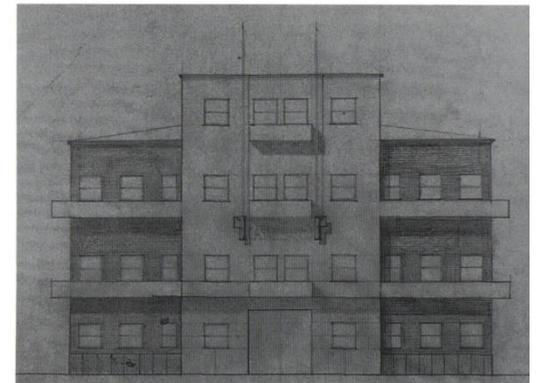
36



35

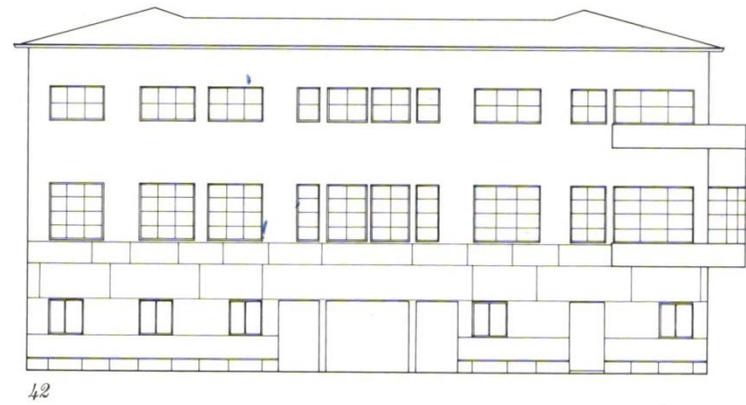
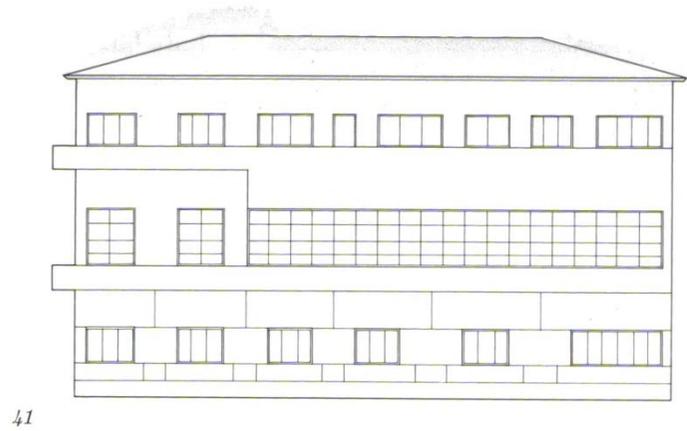
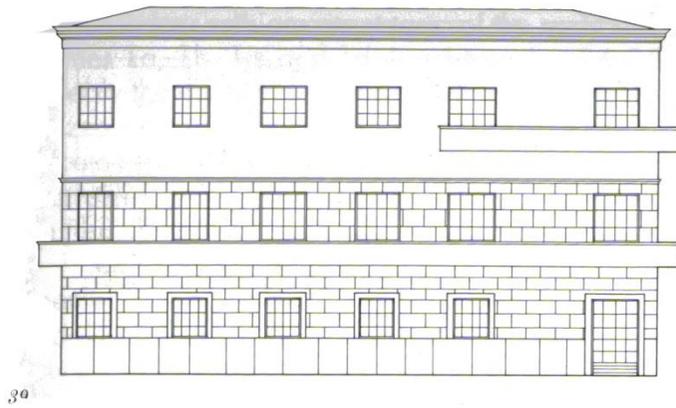


37



38

# LOS ESTUDIOS PREVIOS



Los primeros dibujos de la fachada frontal de la Casa del Fascio indican ideas que están más plenamente articuladas en el esquema final y proporcionan un registro de la historia interna del proceso de transformación del edificio. Es posible distinguir cuatro versiones o etapas, de los primeros estudios, los cuales pueden ser designados esquemas 1a, 1b, 1c y 1d. En el esquema 1a [34-35], visto en lo que son probablemente los primeros dibujos de la fachada, el edificio es como un palazzo de estructura tripartita y tradicional con una gran énfasis vertical. Tiene una base rústica con pilastras rústicas alrededor de la entrada, un tejado bajo a cuatro aguas, y una articulación secundaria, en las fachadas frontal y lateral, de las cuatro esquinas volumétricas típicas del palazzo del Renacimiento.

Esquema 1b, el segundo grupo de dibujos [36-38], mientras que no se alteran las relaciones de ventana y muro, es la versión más interesante con diferencia de los primeros estudios y el primer indicio real de lo que va a seguir. Es evidente todavía una fuerte división tripartita de la fachada frontal, pero el segmento del medio es más alto ahora – un volumen proyectado verticalmente en blanco, con balcones también en blanco, que se extienden desde el mismo plano vertical hasta más allá del borde del volumen inicial. El recuerdo del volumen inicial está pintado en negro y define otro bloque volumétrico que entrelaza con los horizontales blancos de la fachada lateral. Las bandas horizontales blancas de traba se extienden alrededor de la fachada lateral hasta el punto donde se proyecta la torre verticalmente desde el volumen. Esta correspondencia es el primer indicio del uso de un frontispicio clásico transformado en un bloque simple. Es similar a las villas Palladianas como la Villa Badoer (Fratta Polesine, 1556-63 [46]), en la cual se estampa una proyección con la forma de un pórtico en la fachada, y la Villa Piovene (Lonedo di Lugo, Vicenza, 1570s [47]), en la cual una adición se extiende desde la fachada como los fuelles de una cámara. Esta versión de la fachada frontal, con su diálogo blanco y negro, también proporciona la primera indicación de una relación entre el plano vertical como un dato frontal y el sólido volumen que hay detrás. Las extensiones blancas horizontales contrarrestan al centralizado volumen y sugieren un concepto de frontalidad de la fachada adulatorio y consecuente.

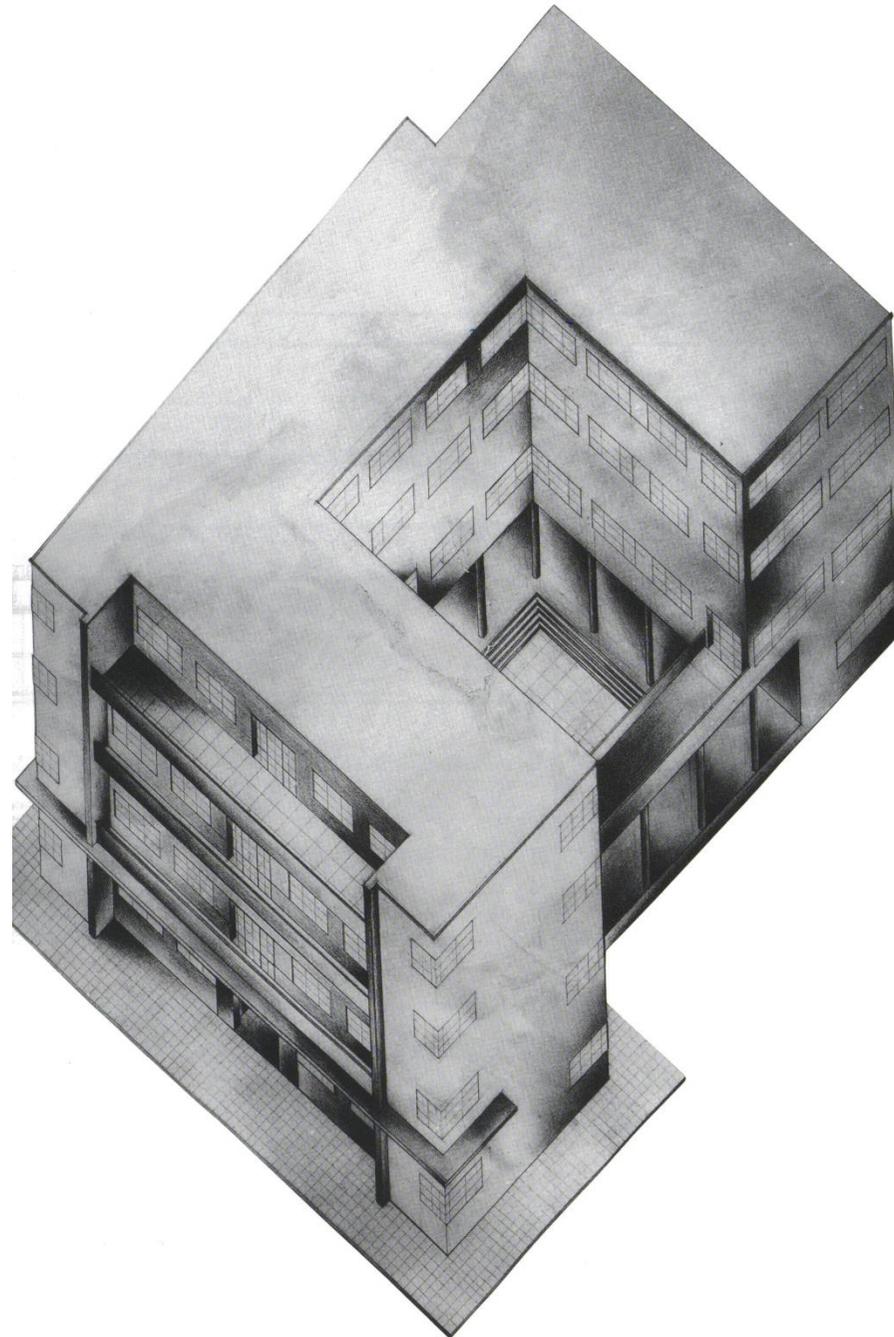
Las plantas del esquema 1b muestran una estructura de muros portantes [43-45]. Hay, en términos dimensionales, una estriación del espacio A-B-C-B-A, leído de delante a atrás. La primera crujía A es conceptualmente sólida; el frente B, o crujía de circulación está conceptualmente vacía; la C, o crujía central, también es un vacío, está dividida desde la crujía B por dos columnas entre ambas crujías, típico en diversos esquemas palladianos; las crujías traseras B y A son ambas conceptualmente sólidas. Las escaleras principales y secundarias toman localizaciones asimétricas similares al emplazamiento de las escaleras en muchas villas Palladianas – por ejemplo, el Palazzo Thiene (Vicenza, 1542-58 [48]).

La planta del esquema 1b deriva bastante de su claridad conceptual en la asimétrica relación sólido-vacío producida por la crujía B, vacía y frontal, y la estriación progresiva del frente a atrás. No muestra ninguna de las cualidades que caracterizarán después los desarrollos en planta, exceptuando el emplazamiento de columnas, las cuales, por su colocación, causan el vacío central, C, que también puede ser interpretado como una combinación de C y B [49]. Este es el potencial de tales lecturas alternas, que es una de las primeras indicaciones de un texto crítico en el trabajo de Terragni. De modo significativo, sin embargo, un gran número de las ideas son comunes al típico plan cinquecento – la superposición de espacios como oposición a la definición de centro, el tratamiento de la crujía central como frontispicio, el emplazamiento asimétrico de las cajas de escaleras, y la circulación perimetral en las esquinas – continuará siendo la mayor preocupación en el desarrollo de lo que será la planta final, en otros aspectos, un edificio muy diferente conceptual y estilísticamente.

Esquema 1c, un tercer conjunto de fachadas [39-40], remite al esquema 1a. En el esquema 1c, las ventanas están alargadas, la división tripartita es menos remarcable, el énfasis vertical es menos pronunciado, y aparece un balcón en la fachada lateral – donde hubiera estado la plaza lateral. Es interesante darse cuenta en los esquemas 1a y 1c, en los cuales no se ha desarrollado la idea de frontalidad, que la entrada no está en la plaza sino en la calle lateral (via Pessina). Esto sugiere que la entrada lateral era un opción válida; además el emplazamiento último de una entrada en la plaza central puede ser una determinación conceptual como necesidad programática.

Esquema 1d, el cuarto conjunto de fachadas [41-42], muestra ventanas corridas en una de las fachadas laterales. Este dibujo anómalo de un esquema ‘moderno’ es sobretodo interesante en términos de la muestra del típico manierismo Terragnesco, tal como ventanas con particiones, la yuxtaposición de ventanas de tamaños diferentes, y la expulsión temporal del pie. Estas ideas se desarrollan en una vista axonométrica en el esquema 1e [50]; además del siguiente volumen cúbico, el retroceso parcial de la planta superior (indicando el cubo ahuecado), y la forma de pata resultante en la fachada de la piazza, las fachadas forman parte de un volumen cúbico que se articula entre un volumen de tres caras. En este esquema, el acristalamiento, a excepción del envoltorio moderno en las esquinas, debe asumir el estatus de una notación textual. Esto también es cierto en la relación entre muros portantes y estructura columnar que se convertirá textual en próximos esquemas.

## APÉNDICES



49. Casa del Fascio. South corner, scheme 1b. Axonometric diagram showing the reading of the central void as a combination of C and B bays.  
50. South corner, scheme 1a. Preliminary "moderne" scheme. Axonometric drawing from the office of Giuseppe Terragni.

*Fratra Polesine, Italy.  
1556-63.  
Lonedo di Lugo, Vicenza,  
1610-15.  
Palazzo della Ragione, Vicenza, Italy. Andrea  
Palladio, 1570s.*

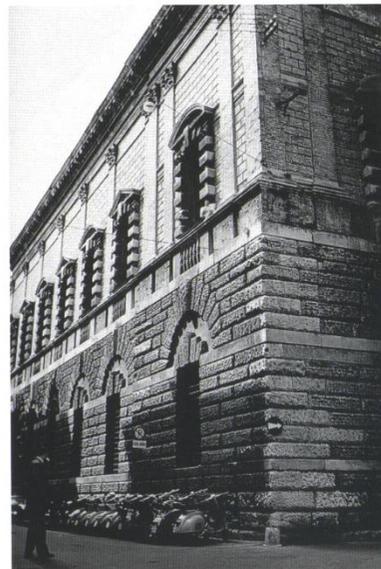


43

46



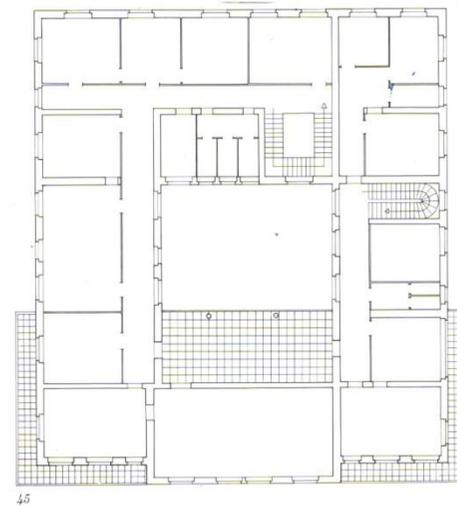
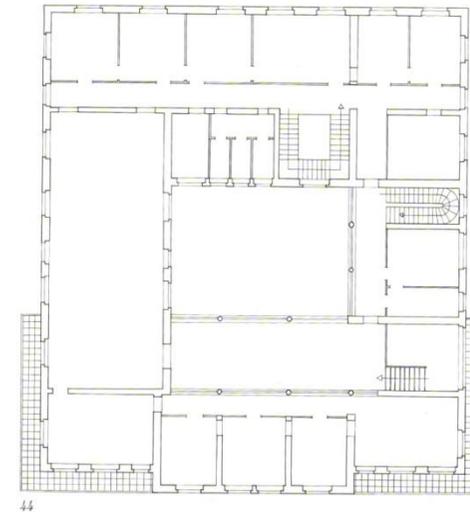
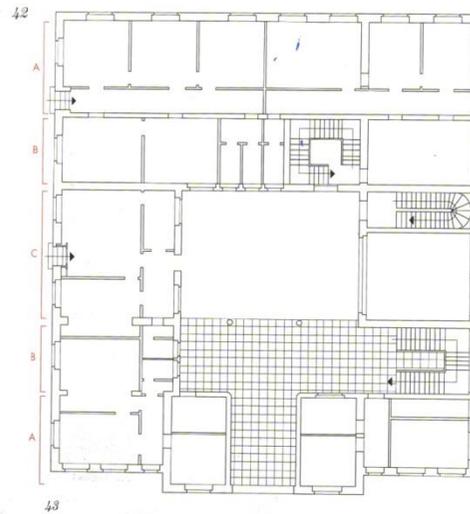
47



48

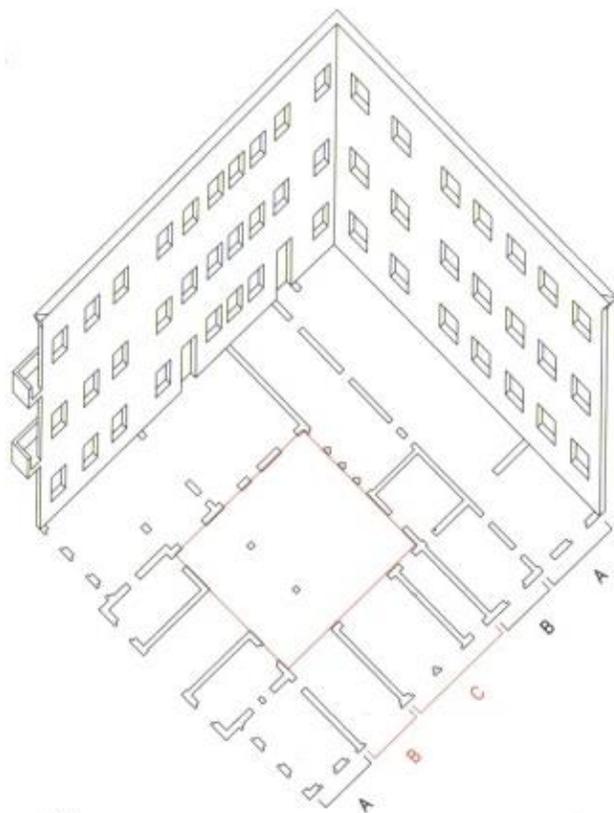
34. Casa del Fascio. Side facade drawing, scheme 1a.  
 35. Front facade drawing, scheme 1a.  
 36. Side facade drawing, scheme 1b.  
 37. Front facade drawing, scheme 1b.  
 38. Front facade, scheme 1b. Drawing from the office of Giuseppe Terragni.  
 39. Side facade drawing, scheme 1c.  
 40. Front facade drawing, scheme 1c.  
 41. Side facade drawing, scheme 1d.  
 42. Front facade drawing, scheme 1d.

43. Casa del Fascio. Entry-level floor plan, scheme 1b. Diagram showing front-to-back A-B-C-B-A (solid-void-void-solid-solid) striation.  
 44. First-level floor plan drawing, scheme 1b.  
 45. Second-level floor plan drawing, scheme 1b.



49. Casa del Fascio, South corner, scheme 1b. Axonometric diagram showing the reading of the central void as a combination of C and B bays.

50. South corner, scheme 1e. Preliminary "moderne" scheme. Axonometric diagram from the office of Giuseppe Terragni

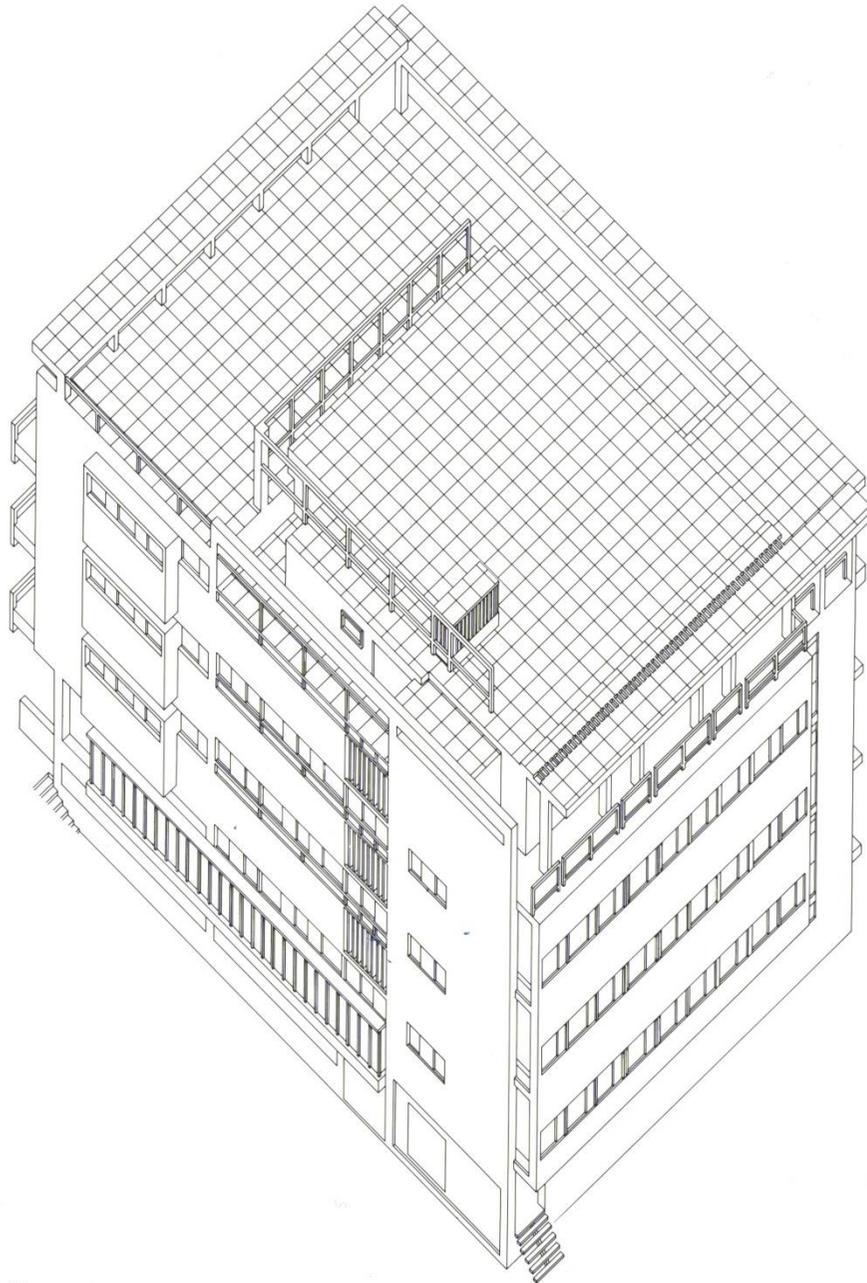






## LA CASA GIULIANI-FRIGERIO Y LOS PROCESOS DE DESCOMPOSICIÓN

225. Casa Giuliani-Frigerio, Como, Italy.  
Giuseppe Terragni, 1933-40. Northeast  
corner, final scheme. Axonometric drawing.



## DESCOMPOSICIONES

Llegados a este punto, este libro ha sido básicamente una monografía de un edificio. La intención inicial de incluir la Casa Giuliani-Frigerio en este estudio fue para demostrar que las lecturas alternativas que fueron condiciones en la Casa del Fascio (como las transformaciones) podrían ser aplicadas también al análisis de un segundo edificio. Resumiendo, la idea era que un edificio puede resultar de la transformación de configuraciones geométricas primarias hechas a priori, y que los resultados de esas transformaciones pueden ser remarcados de una manera en un edificio para actuar textual y críticamente en relación a los supuestos originales de estas configuraciones. Además, la lectura de la Casa Giuliani-Frigerio estaba destinada a dar apoyo a la proposición de la idea de que pueden aplicarse lecturas alternas a cualquier número de edificios. Se suponía que las categorías que se desarrollaron en la Casa del Fascio podrían constituir una crítica general y una matriz textual.

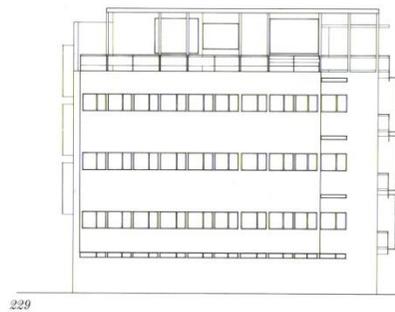
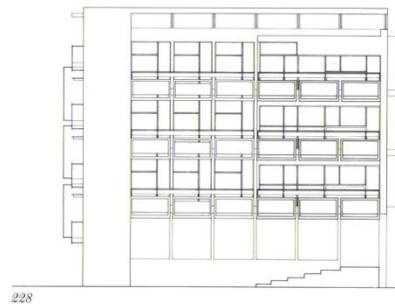
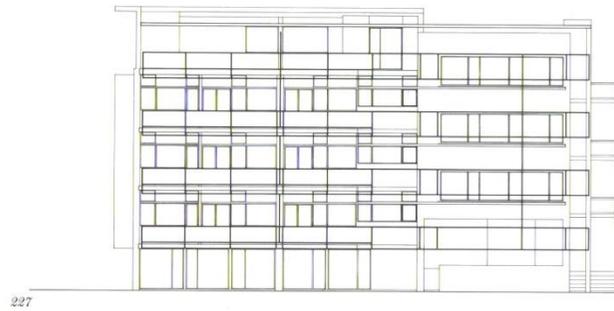
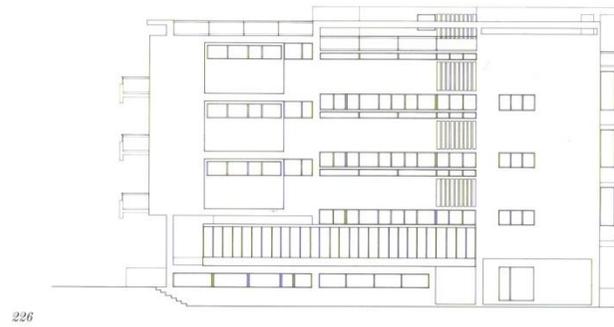
Cuando esta matriz, en particular el concepto de transformación (definido previamente), fue aplicado a la Casa Giuliani-Frigerio, de todas formas, se resistió a la aplicación; las lecturas parecían inadecuadas e imprecisas. Analizando esta resistencia, y la resistencia que se produjo en menor medida cuando el concepto de transformación se aplicó a otros trabajos modernistas de arquitectos como Alvar Aalto, Le Corbusier, y Frank Lloyd Wright, se hizo evidente que el léxico de las lecturas alternas fue específico, de hecho, para el marco metodológico particular de la Casa del Fascio. En el intento de encontrar un marco metodológico apropiado para la Casa Giuliani-Frigerio, se hizo evidente que este marco podría también tener un rol en la generación del objeto que produce la posibilidad de lectura. Diferente a la noción más convencional de una gramática interpretativa que está superpuesta sobre un edificio para revelar supuestamente su significado subyacente, en este caso se podría decir que el edificio asistido en el desarrollo de una estrategia textual podría ser utilizado en una lectura de su complejo e inusual carácter. Esto es también la implicación del sujeto en el propio análisis y discurso del objeto que define este tipo de estrategia textual como crítica. Esta idea de un texto crítico evolucionó en parte porque se puede decir que la Casa Giuliani-Frigerio podría estar situada más allá de los límites de los discursos tradicionales o modernistas, y cómo deforma las convenciones críticas existentes y sus vocabularios. Se puede decir que la Casa Giuliani-Frigerio es un ejemplo de arquitectura que desafía la polarización del objeto y del análisis, que es un componente que puede referirse como una postura meta-analítica.

226. Casa Giuliani-Frigerio. East facade drawing, final scheme.

227. West facade drawing, final scheme.

228. South facade drawing, final scheme.

229. North facade drawing, final scheme.



Por tanto fue sólo cuando el modelo de transformación fue abandonado como condición de un texto crítico cuando otras condiciones de lectura más específicas de la Casa Giuliani-Frigerio, y por lo tanto más relacionadas con la criticidad en general, pudieron ser desarrolladas. La focalización del argumento pasó de la idea de transformación a un cuestionario de la idea de descomposición. La descomposición puede ser considerada como similar, pero diferente, a la idea de transformación. Si en la arquitectura pasada fue concebido como principio clásico de una zona cero estable, identificada en el tipo de forma, programa, lenguaje formal, o lugar, entonces las estrategias compositoras y transformacionales podrían ser caracterizadas como vectores de esta zona cero. En descomposición, no hay una zona cero convencional. Analizando la Casa Giuliani-Frigerio, se hizo evidente que la forma, el programa, el lenguaje formal, y el lugar no se utilizaron como puntos estables y determinantes de origen de los cuales evolucionó la forma, por ejemplo, las estrategias de modificación, reinterpretación, repetición, o contextualización. Más que ser caracterizado antes todo como composicional o transformacional, la Casa Giuliani-Frigerio se ve como descomposicional. Entonces la descomposición es una idea y un proceso que une a un edificio a una serie de condiciones previas, donde estas condiciones previas no son simplemente, alternas pero estables, como en la idea de transformación, sino también son oscilantes e inestables, en su relación con las entidades espaciales primarias o las configuraciones geométricas. Mientras las lecturas alternas implican orígenes, las lecturas oscilantes implican que no hay posibilidad de estabilidad u origen, sino sólo vibración, una condición desdibujada que está indeterminada.

En la arquitectura clásica, el significado era posible al nivel más fundamental de enteros formales precisamente debido a las referencias discernibles de un tipo, un programa, una estética, o a un vocabulario establecido y conocido. En la arquitectura moderna, genéricamente hablando, la idea del tipo permaneció. Aunque se desarrollaron nuevas tipologías, más que referirse a precedentes históricos privilegiaban estrategias espaciales o formales o códigos considerados internos de un objeto específico como oposición de un lenguaje generalizado. Por ejemplo, los edificios modernistas pueden ser leídos - en términos formales - desde sus datos visibles. Pero la Casa del Fascio es menos dependiente de los datos visibles, y la Casa Giuliani-Frigerio menos todavía. En una arquitectura que puede ser leída como un vocabulario textual de descomposición, no hay ni un modelo recuperado fácilmente ni un código formal. El significado se acumula de una manera diferente. Requiere la suspensión de modos previos de análisis y la transformación de los nuevos. Por ejemplo, mientras que el espacio de la arquitectura clásica puede ser percibido por un sujeto moviéndose en su interior, la arquitectura es casi siempre conceptualizada desde un punto de vista estático. En contraposición, en la arquitectura modernista, mientras el sujeto también se percibe a través del movimiento en el espacio, ya no

3. Casa Giuliani-Frigerio, Nordwest  
riser.



hay una única o estática posición desde la cual se puede conceptualizar todo. Los fragmentos que contemporizan la Casa Giuliani-Frigerio crean otro modo de conceptualización del espacio, ni Gestalt ni dialéctico.

Muchos de los cometidos centrales en la Casa del Fascio son menos importantes en la lectura de la Casa Giuliani-Frigerio. Mientras que el vocabulario analítico de la descomposición profesa algún parecido al usado en la lectura de la Casa del Fascio, deben tenerse en cuenta algunas distinciones. La importancia de la Piazza y los edificios de alrededor en la génesis de la historia conceptual de la Casa del Fascio generaron un análisis del exterior al interior. El análisis de la Casa Giuliani-Frigerio, no obstante, se centra en la relación del interior al exterior, porque el contexto del lugar no tiene importancia relativamente en el desarrollo conceptual del edificio. La Casa del Fascio fue considerada en términos de sus propias características, pero la Casa Giuliani-Frigerio está considerada como objeto en sí mismo y también en comparación con el primer edificio. Finalmente, mientras las marcas del primer edificio se pueden leer con el fin de reconstruir o referirse a la historia interna de su propio desarrollo, las marcas de la Casa Giuliani-Frigerio funcionan más específicamente como trazos de un desarrollo discontinuo sin tener un origen interno del cual construir una narrativa.

Mientras que la Casa del Fascio puede ser vista para ampliar la composición arquitectónica a través de un proceso de transformación que ya no requiere orígenes estables, la Casa Giuliani-Frigerio no procede de una transformación de los métodos tradicionales de composición. Si bien la transformación es por definición dependiente de la legibilidad de los convenios que se están modificando, la descomposición demanda el desarrollo de un nuevo marco analítico porque el edificio sólo revela su alteración de las condiciones convencionales *después* de haberse realizado el análisis. Aunque la Casa Giuliani-Frigerio viene en segundo lugar en este libro porque sigue a la Casa del Fascio en tiempo histórico y en la cronología de este estudio, viene la segunda principalmente porque su análisis puede ser entendido mejor en relación y contraste con el análisis de la Casa del Fascio. El análisis procede y depende de las lecturas previas de la Casa del Fascio, pero a partir de cierto punto empieza a resaltarse un conjunto totalmente diferente de proposiciones teóricas.

Las diferencias físicas entre los dos edificios que llevan al replanteamiento de las ideas de transformación y descomposición pueden resumirse de la siguiente manera. En la Casa Giuliani-Frigerio hay una falta de relación entre exterior e interior. En contraste de lo que se encuentra en la Casa del Fascio, no hay una relación oscilante no narrativa entre fachada, en lugar de una relación narrativa alterna de fachada a fachada. Hay una falta de estratificación interna conceptual en cuanto a la intrincada y cruzada degradación de la Casa del Fascio. La preocupación es la ubicación de la oscilación de lecturas pendientes oblicuas y frontales, a diferencia de la Casa del Fascio, donde la relación oblicua/frontal se resuelve en cada fachada a través de una serie de lecturas alternas. Finalmente, mientras que en la Casa del Fascio hay una alternancia de puntos de vista privilegiados, en la Casa Giuliani-Frigerio no los hay. En lugar de obligar a conclusiones similares de los dos edificios, sus diferencias se desarrollarán y explorarán. La distancia conceptual entre ellas – entre transformación y descomposición – añade otra dimensión

al mapeo metodológico empezado con el análisis de la Casa del Fascio; esta distancia es una indicación de las limitaciones de la idea de que puede haber algún marco metodológico básico para leer todos los edificios. En su lugar lo que se sugiere aquí es que la relación de cualquier edificio con su historia interna es una compleja interacción de fuerzas y estrategias que es única en la arquitectura.

