

00

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

REIA #22/2023
222 páginas
ISSN: 2340—9851
www.reia.es

Juan Ignacio Mera

Universidad de Castilla La Mancha

El enigma de la orientación del Parvulario Sant'Elia
*/ The enigma of the orientation of the Sant'Elia
nursery school*

...the first of these is the fact that the ...

...the second of these is the fact that the ...

...the third of these is the fact that the ...

...the fourth of these is the fact that the ...

...the fifth of these is the fact that the ...

...the sixth of these is the fact that the ...

...the seventh of these is the fact that the ...

...the eighth of these is the fact that the ...

...the ninth of these is the fact that the ...

...the tenth of these is the fact that the ...

...the eleventh of these is the fact that the ...

...the twelfth of these is the fact that the ...

...the thirteenth of these is the fact that the ...

...the fourteenth of these is the fact that the ...

...the fifteenth of these is the fact that the ...

...the sixteenth of these is the fact that the ...

...the seventeenth of these is the fact that the ...

...the eighteenth of these is the fact that the ...

Italia

Lombardía es la región de los Lagos.

Allí nacieron las ciudades de Milán, Brescia y Mantua. Y allí pensaron y escribieron Dante Alighieri, Goethe, Lord Byron o Stendhal.

Comienza aquí, este relato que no es otra cosa que un “*Cuento de Arquitectura*”.

Aunque había nacido en un lugar llamado Meda, pequeña localidad cercana a Milán, el arquitecto Giuseppe Terragni desarrolló su profesión básicamente en la ciudad de Como. Su vida fue muy corta, ya que comenzó el año 1904 y finalizó sólo 39 años después, muy poco tiempo después de la 2ª Guerra Mundial. Se trata por tanto de un caso insólito, una carrera meteórica, ya que en menos de quince años y atravesando su profesión dos guerras, consiguió realizar una serie de proyectos y obras que hoy son consideradas obras maestras de la Arquitectura Moderna. El 19 de julio de 1943 murió habiendo trabajado primordialmente bajo el régimen fascista de Mussolini.

Lo que viene a continuación es parte de su historia, pero también una ficción, o tal vez, una realidad.

1 El Principio

Para entender el pensamiento que influyó la arquitectura de Terragni, es necesario perder un poco de tiempo en descubrir quienes eran las figuras que lo fueron configurando. Es necesario revisar como se fraguó aquel ambiente en el que tomó forma un Movimiento Moderno en Italia que fue bautizado con el nombre de Racionalismo. Por su naturaleza este tuvo unas características propias, muy diferentes aún con elementos compartidos, con las aparecidas en el resto de Europa. Este Racionalismo, basado en los principios que había reunido Le Corbusier y otros, junto con aquellos que inspiraron el Neoplasticismo Holandés y del Constructivismo Ruso se mezcló con la tradición y la potencia artística propia de Italia.

Italia siempre termina por teñir todo de un tono especial. Con sólo 28 años Terragni irrumpió en la ciudad de Como con una primera obra que, a simple vista, parecía un pieza traída de Rusia.

El edificio de viviendas llamado Novocomun, se parecía al Club Golosov.

Del Novocomun se han dado muchas explicaciones. . .

Fue considerada como la primera obra realmente racionalista en Italia.

Fig. 01. Giuseppe Terragni. Meda, 1904 -
Como, 19 de julio de 1943.



Descrita como “Máquina de vivir” y . . . Si nos atenemos a los manifiestos escritos por el GRUPPO 7 del que era fundador Terragni junto a Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini y Carlo Enrico Rava, podemos leer:

“La nueva arquitectura, la verdadera Arquitectura, debe resultar de una estricta adherencia a la lógica, a la racionalidad. Un rígido constructivismo debe dictar las reglas . . .”

¿Podría parecer entonces que nos encontramos con una obra de arquitectura revolucionaria?

Pero si observamos mejor el edificio, es fácil comprobar, que en realidad se trataba de una construcción relativamente convencional en lo tipológico. Un gran inmueble que repetía los modelos de apartamentos de la época. Sus ventanas, su cornisa atenta al edificio de al lado incluso el ritmo de huecos y balcones se colocaron con respeto, completando la manzana existente. Era por tanto en realidad *“un modelo burgués”*. No estamos hablando, por tanto, de un arquitecto que defendiera la lucha de clases sino otra cosa. Este edificio tenía poco que ver con las propuestas de Le Corbusier, en lo que suponían de apuesta por conseguir una forma perfecta y desvinculada, como instrumento que quisiera cambiar la forma de vivir de las personas a la búsqueda de una sociedad sin clases. Sin embargo la obra del Novocomun, si tuvo la vocación de convertirse en una forma fuerte dentro de la ciudad. Una pieza que entraba en el tejido urbano como un buque, mostrando un mundo nuevo, representación de la velocidad y la industrialización. Es en este sentido, donde no se cuestiona tanto la estructura interior y la organización de la vivienda como su imagen en la ciudad, donde podemos dar entrada a un concepto que vamos a manejar y que fue llamado *Futurismo*.

LOS 7 se apoyaban en afirmaciones tajantes:

“Particularmente, en arquitectura hemos llegado a esta sensación de absoluta necesidad de algo nuevo”



Fig. 02. Edificio Novocomun. Giuseppe Terragni.



Fig. 03. Club obrero Zuev. Ilya Golosov.

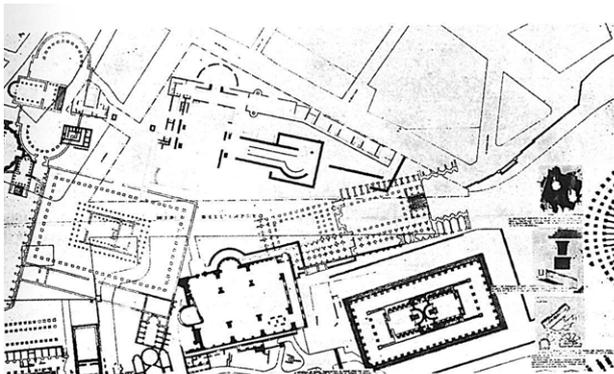
“Nosotros no queremos romper con la tradición, es la tradición la que se transforma y adquiere aspectos nuevos, bajo los cuales pocos la reconocen”

Sólo con observar el contraste entre el edificio y algunas de las construcciones próximas podemos hacernos una idea de la potencia del cambio de mentalidad que la obra imponía en la ciudad. Cuatro años después de su finalización y cuando la ciudad se iba acostumbrando a este incidente, entre los años 1932 - 1936, Giuseppe Terragni llevará a cabo uno de los ejemplos del Fascismo más exacerbado. Esta obra debido a su valor arquitectónico indudable, *La Casa del Fascio* de Como, fue uno de los ejes de aparente ortodoxia del Estilo Internacional. Con un lenguaje que parecía simular su pertenencia a los nuevos modos de abstracción mostraba sin embargo una conexión profunda con la Historia.

Durante mucho tiempo, la crítica, consideró que la influencia “*novecentista*” en Terragni, era fruto de su época juvenil. Sin embargo esto no puede ser cierto, ya que esta abarca toda su vida mezclada con una indudable atmósfera metafísica. Es en este sentido en el que podemos hablar de su trabajo como un hecho conectado con lo *Antiguo*, como categoría. Existe una larga lista de proyectos menos laureados como monumentos o tumbas, casi siempre mal interpretados, que reflejan esta extraña relación con el lenguaje moderno. Y quizá el ejemplo más afortunado de esa actitud anti-moderna sea su respuesta para el Palazzo del Littorio del año 1934.

Si observamos la planta y los volúmenes de este primer proyecto, sabemos que se realizó uno segundo muy diferente. Es posible ver que la propuesta no quiere resolver un diagrama funcional.

Por el contrario, todo el proyecto exhibe una composición basada en la creación de rasgos fuertes capaces de competir con el Foro de Roma. Su planta no se dibuja exenta del lugar sino coaligada con los restos históricos con un atrevimiento no visto hasta ese momento y que tal vez sólo un arquitecto como Louis Kahn, años después pudo hacer comparable. Se trata de una arquitectura hecha por fragmentos, como lo son las grandes ruinas. Una suma de elementos diversos, contradictorios, pero dentro de la lógica de un discurso:



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

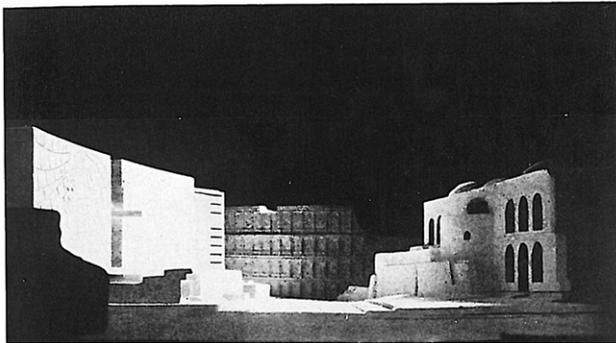
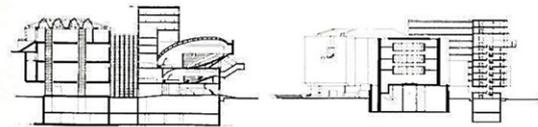
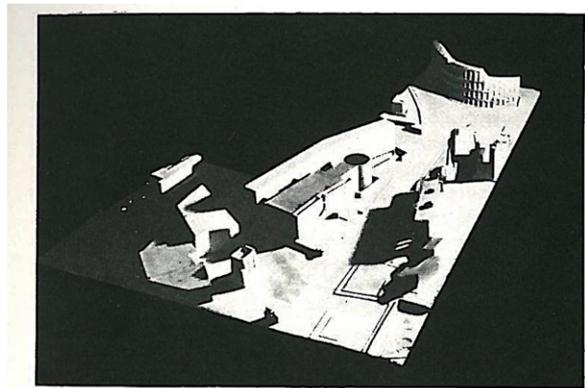


Fig. 04. Propuesta A para el Palazzo del Littorio, 1934.



La idea era reconstruir la Vía del Imperio, por medio de un inmenso *muro curvado*. El proyecto está compuesto por varias partes:

- Un muro que flota mágicamente sujeto por vigas ocultas.
- El Palazzo de la Rivoluzione situando en la última planta la sala del Duce con el balcón.
- Un paralelepípedo para la Mostra della Ricoluzione que termina en el cilindro que se convierte en eco del ábside de la Basílica de Majencio a la que se enfrenta.
- Detrás las salas de conferencias para 500 y 1.000 personas y un cuerpo alargado para las oficinas del partido.

El atrevimiento demostrado al construir en el Foro Romano como si se tratara de un Emperador Moderno se lleva a la arquitectura con volúmenes puros, insertándose en el conjunto como un monumento más. Nos encontramos entonces ante un arquitecto que en sus manifiestos nos habla de la razón práctica, cuando tal vez sea la razón simbólica el verdadero motivo.

2 La llamada CASA DEL FASCIO

Terragni formó, con su hermano Attilio que era ingeniero, una oficina en Como que funcionó hasta su muerte. Rodeada su vida de guerras, de la contienda volverá con numerosas secuelas traumáticas que no pudo superar, lo que le llevó a la muerte. Pocos arquitectos han llevado una trayectoria similar. Rodeado de dolor y sin embargo con un acierto indiscutible en todos sus trabajos.

Algo asombroso.

Algo demasiado trágico.

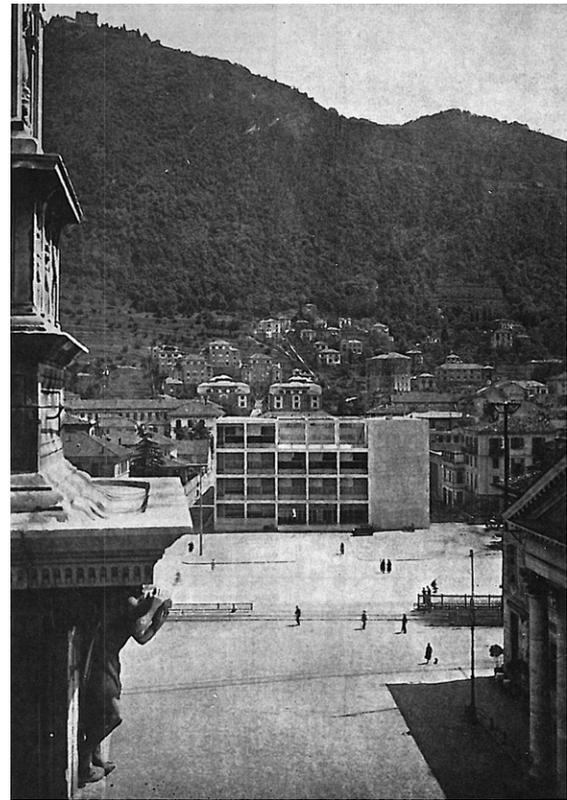


Fig. 05. Casa del Fascio. Giuseppe Terragni, Como 1932-1936.

La Casa del Fascio, reveló la posibilidad de fundir los “Ideales Racionalistas” que flotaban en la mente de todos, con la corriente clásica que enlazaba con la Roma heroica y la inevitable influencia que se venía fraguando desde hacía ya al menos 30 años por parte de los intelectuales y artistas italianos.

Un prisma perfecto de planta cuadrada con lado de 33,20m y altura 16,60m, donde la fachada se corresponde con la mitad de la planta, produce una trama, anulando de forma premeditada la libertad de los huecos con respecto al armazón estructural.

En contra de los postulados de Le Corbusier, que sin embargo él consideraba su maestro, este edificio renuncia a la libertad de las ventanas. Aquí quedaba sujeta al orden impuesto por la cuadrícula. Así apareció una variante a la arquitectura que venían imponiendo los neoplasticistas, los constructivistas y el mismo Le Corbusier.

Esta componente Racionalista, Estilo Internacional / Mirada Clásica, permitió abrir un nuevo camino a la Arquitectura Moderna que luego se extendería también al resto de Europa, aunque será verdaderamente en Italia donde aún hoy sigue siendo esencial. Como he mencionado, para Terragni, “lo antiguo” era una condición interna del proyecto.

Al finalizar la Casa del Fascio, inició el proyecto de una pieza clave, la Villa Bianca situada en Seveso, cerca de Milán, entre los años 1936 y 1937. Esta vivienda, aparentemente simple, desarrollaba un argumento muy del gusto de la época, el archiconocido episodio que Le Corbusier denominó “El paseo por la arquitectura” en su recorrido desde el exterior al interior.



Fig. 06. A. La Villa Bianca. Giuseppe Terragni, Seveso 1936-1937. B. Entrada al Asilo infantil para el distrito Sant'Elia.

Al llegar a la cubierta, esta se volvía protagonista, pero con una enorme diferencia con LC, ahora las marquesinas no sólo eran funcionales, también se convertían en cornisas de un palacio moderno y en su desplazamiento conseguían una significación propia, el valor simbólico toma el protagonismo.

Ese mismo año, 1936 fue el que dedicó al proyecto y la obra de lo que se llamaría más tarde “Asilo infantil para el distrito Sant’Elia”

Esta es la obra que nos inquieta.

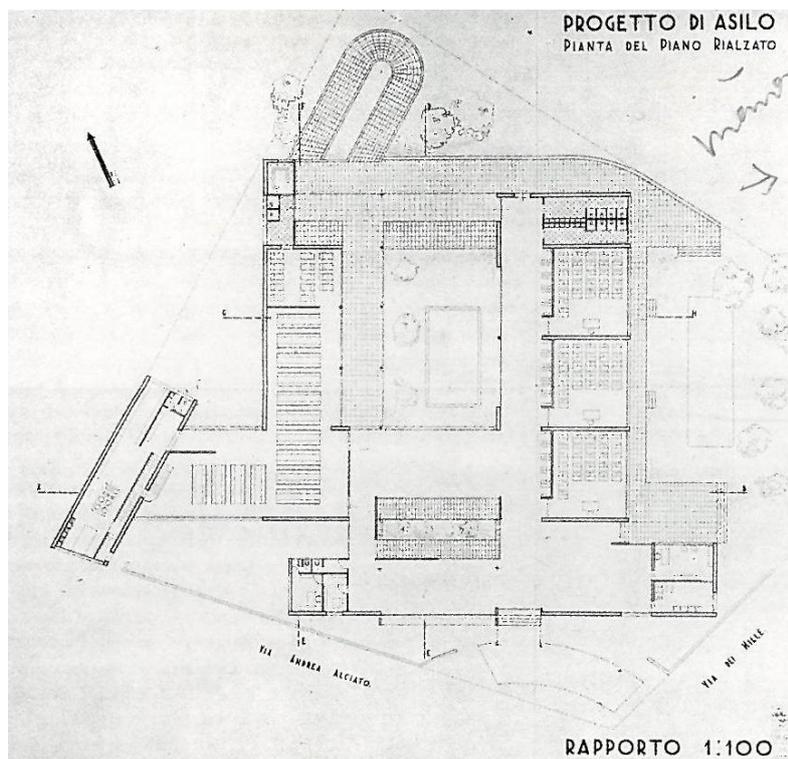
“Esta es la obra sobre la que dudamos a donde mira”.

3 El Parvulario infantil Sant’Elia

Año 1.936, sobre Europa se cierne la sombra de una guerra que aún tardará en llegar tres años. Terragni, que ya ha realizado la Casa del Fascio, se enfrenta ahora a una pequeña escuela infantil. Esta obra conocidísima, publicada en libros y revistas, estudiada, elogiada y reconocida por todos debe su influencia a su extraordinaria modernidad.

En una carta fechada en marzo de 1938, una vez finalizado el edificio, G. Terragni se dirige a Damiano Cattaneo, presidente de la Congregación de Caridad promotora del edificio y en ella expone sus razones sobre esta, de una forma que aparentemente olvida la trascendencia de su obra: *“Todo se ha hecho en interés del Ente, con el fin de alcanzar o por lo menos aproximarse a la cifra preestablecida en el presupuesto de gastos calculado en 1936. El resultado es para mí el mejor premio a mi actividad dedicada a alcanzar resultados artísticos, confirmado por un balance de gastos que representa un coste mínimo por metro cúbico para un edificio de esta importancia.”*

Fig. 07. Planta. Asilo infantil para el distrito Sant'Elia.



Espero que usted esté satisfecho como yo lo estoy. . .”

Recordando la historia del proyecto en una carta del 5 de febrero del año 1936, Damiano Cattaneo se dirige al prefecto Piero Ducceschi, le comunica:

“Después de numerosas negociaciones para la construcción del parvulario se ha elegido el emplazamiento definitivo y la decisión de invitar a Attilio Terragni a modificar un proyecto realizado por él en el año 1931, adaptándolo a las nuevas exigencias y a la distinta localización limitando los gastos a 300.000 liras”.

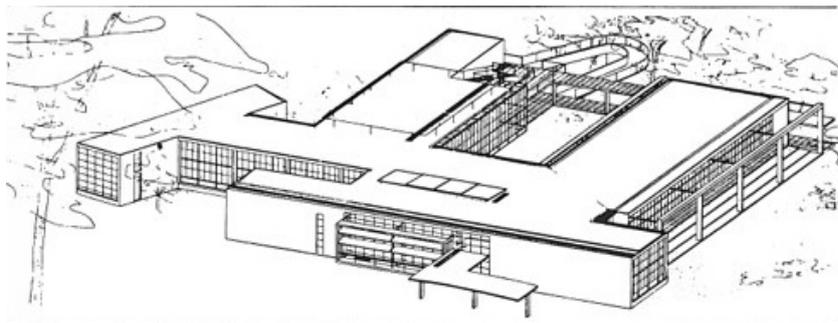
Attilio Terragni acepta el encargo, pero escribe a la propiedad para informar de que ha confiado la labor arquitectónica a su hermano Giuseppe: *“Por el deseo de dotar a la ciudad con un edificio de líneas arquitectónicas más racionales y quizá por otras circunstancias personales”*

Terragni estudiará el proyecto aparentemente atendiendo exclusivamente al programa de construcción, los aspectos distributivos y las ordenanzas sobre los edificios escolares.

La construcción, libre en todos sus lados, debía atender a “las normas para la elaboración de los proyectos escolares” a pesar de que estas no eran excesivamente precisas.

Este planteamiento geométrico junto al trazado en forma de L era muy habitual en edificios escolares de ese periodo, ya que además de resolver el programa, permitía producir espacios intermedios exteriores y resolvía con claridad un programa de pabellones. Sin embargo, la solución más o menos

Fig. 08. Axonometría. Asilo infantil para el distrito Sant'Elia.



convencional del incipiente trazado se mezclaba con una colocación insólita girada respecto al solar ya que incumplía la alineación de la calle.

Esta decisión, no parece responder sólo a una cuestión de orientación, ya que el edificio tenía cristal por todas partes. Es posible que Terragni estuviera intentando una significación mayor de su edificio mediante el recurso del giro respecto a la calle, argumento que han utilizado algunos críticos. En este caso, ese argumento no parece muy sólido, ya que se trata precisamente de un propuesta que apuesta por una enorme sencillez. Se trata de un edificio de una sola planta que se aprieta contra el terreno y no parece que desee llamar la atención.

Por tanto la orientación parece el argumento único, ya que los niños estarían sobre todo por la mañana en la escuela, pero el edificio podía haber girado sólo las aulas y dedicar su atención a la alineación de la calle. Cuando vemos el trazado de todos los edificios colindantes del distrito Sant'Elia llama la atención este hecho: *“Todas salvo el Asilo siguen fielmente la alineación de la calle”* Entonces. . . ¿Se trataba de un deseo de afirmar un nuevo orden asociado a la nueva arquitectura? Una significación extra . . . Tal vez, . . . Pero lo dudo. Es verdad que el *libro de normas* para la construcción para edificios escolares donde había participado el ingeniero milanés Luigi Secchi, dejaba clara la necesidad de la orientación sureste para las aulas, así como la petición de solárium protegido por marquesina. Pero la escuela distaba mucho de ser un objeto perfecto o idílico como sin embargo si era la Casa del Fascio. Si aceptamos este presupuesto, entonces esta última, también debería haber estado girada, ya que habría querido significarse y dialogar con la colina.

Vamos a observar el plano de la ciudad, para comprobar la relación entre la Casa de Fascio y la Catedral de Como y ¡lo mejor! su posición leal a la plaza en forma de elipse muy lejana.

Vemos que se comporta como un edificio académico, dócil en su emplazamiento, aceptando y configurando la plaza alargada, antesala del ábside de la catedral y vemos que al borde del lago, rodeado de montañas, aparece Como y se trata de un lugar privilegiado por la naturaleza.

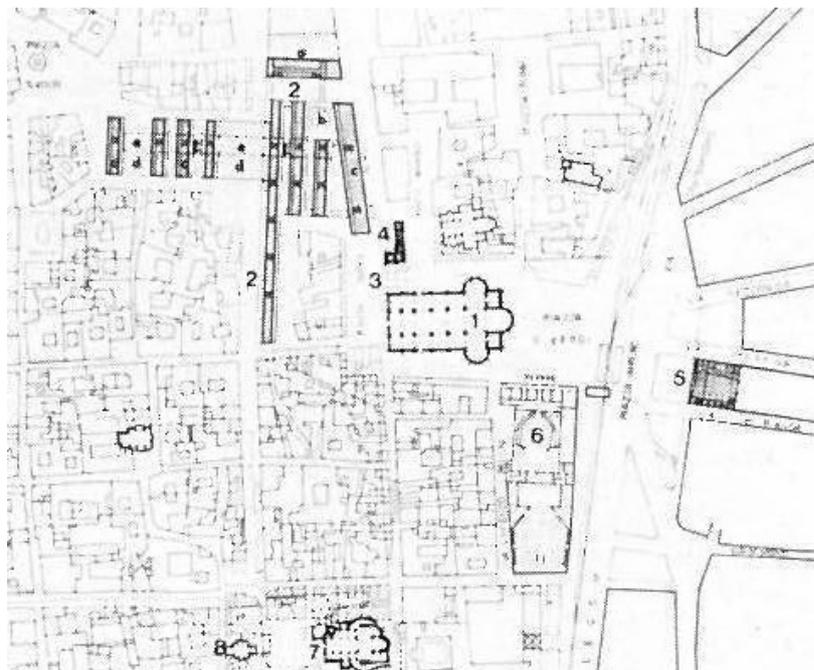
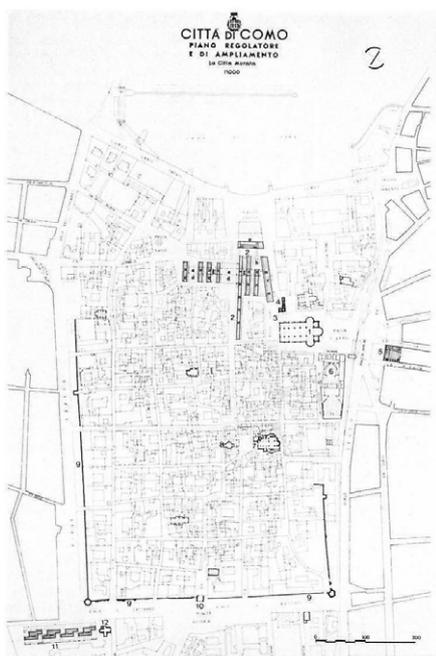


Fig. 09. Ciudad de Como.

Con una catedral mediana, es esta ciudad sin embargo, puente de contacto con una de las zonas más ricas de Europa. No es raro que fuera allí, entre Suiza y Austria donde se fraguó una ideología perversa que en dirección Norte se convirtió en el Nacional Socialismo y en dirección sur pasó a ser el Fascismo. La juventud, necesitada de cambio, encontró en estos movimientos el eco de su necesaria renovación. Hitler por un lado y un líder disparatado llamado Benito Mussolini, se aprovecharon de aquella necesidad de incorporar grandes ideales.

Igual que se anhelaban manifiestos de arquitectura, se coqueteaba con locuras militares y políticas a la busca del orden y la claridad.

¿Pero, de donde venían estos pensamientos?

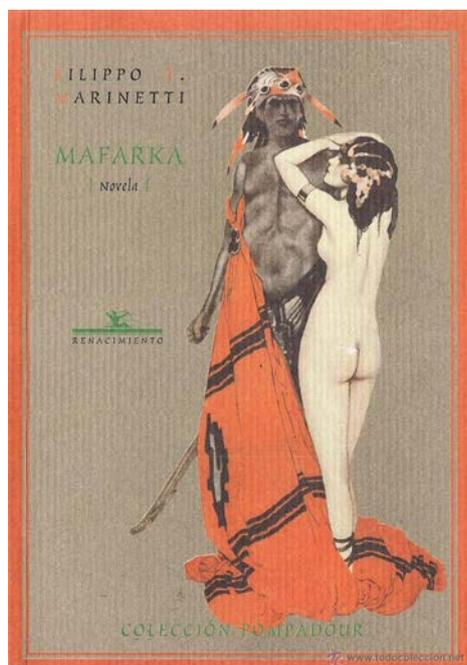
4 Los futuristas

Uno de sus personajes clave fue Filippo Tommaso Marinetti. Nacido en Alejandría, junto al Nilo en Egipto el 22 de diciembre de 1876 murió con 70 años en Como, el 2 de diciembre de 1944 sólo un año después de que falleciese Terragni. Marinetti era 30 años mayor que él y tal vez por esa diferencia de edad o por la fuerza de sus manifiestos, se convirtió en uno de los ideólogos que más influyó la Italia de principios de siglo en toda una generación. Poeta y editor, su figura sin embargo no fue tan clara y positiva como podríamos pensar.

Alrededor de los años 20, Marinetti, que ya tenía 54 años, consiguió implantar sus trepidantes ideas en la sociedad italiana, después de más de 10 años de actividad, desde que en 1909 hubiera publicado su primera obra titulada: Mafarka il futurista. Romanzo africano.

¡Este libro era un proyectil!

Fig. 10. Mafarka / Le futuriste / Roman african. Filippo Tommaso Marinetti, 1909.



“Mafarka era una novela rabiosamente neurótica, propia de un Marinetti veleidoso y obsesivo, que vio en la revolución fascista de Mussolini el triunfo de sus ideas estéticas, el intervencionismo bélico, la exaltación del valor, el amor por el peligro, el desprecio por la mujer que dobléga y que reblandece a los espíritus heroicos y los cuerpos guerreros con sus melifluos vapores lujuriosos, invitando al reposo sensual y al pecado de la carne...”

Pero *Mafarka il futurista* y el futurismo italiano en general supusieron el final de la antigua estética europea del XIX, que seguía vinculada al orientalismo simbolista lleno de metáforas. Aunque aparentemente conectados, su belleza estética escondía un pensamiento diametralmente opuesto a aquel emprendido por la vanguardia rusa de Malévich y los suprematistas, donde el corte con el pasado si fue real, sin nostalgia del pasado, ni búsqueda de unos privilegios poco edificantes.

Allí, en la primera Revolución Rusa, los juegos con el lenguaje se volvieron más matemáticos y la actividad artística se centró en dotar de una expresión cultural a la nueva sociedad, pero no contenían sus postulados posiciones clasistas.

Mafarka il futurista fue una novela reaccionaria que extremaba unos valores que en manos de jóvenes deseosos de cambio, ayudó al estallido de un enfrentamiento que destruyó Europa.

Muchos se aventuraron por el camino del futurismo, como apuesta que erradicaba el simbolismo y el historicismo.

En su libro *Mafarka il futurista* aparecerá la imagen del superhombre para ofrecer de alguna forma las claves fundamentales sobre el papel del intelectual frente a la profunda crisis existencial de principios del siglo XX. Un discurso que retomaba el pronunciado por Hegel poco antes de morir:

Fig. 12. Futuristas y dandys, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Filippo Marinetti, Umberto Boccioni y Gino Severini en 1912.



En sus *Palabras de libertad* Marinetti experimentó con la renovación del lenguaje literario y poético. Estos escritos e imágenes fueron la clave para la innovación tipográfica de la nueva Vanguardia.

El poema *Zang Tumb Tumb* los símbolos y las tipografías adquieren un valor expresivo inédito hasta entonces. Se podía producir ARTE con las palabras escritas como un valor en sí mismo.

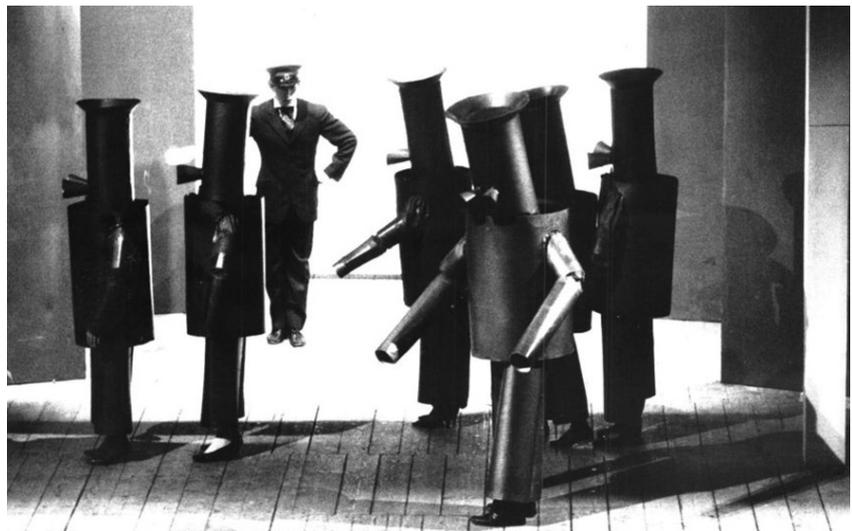
Describiendo la batalla de Adrianópolis que Marinetti había presenciado como corresponsal de guerra, se recrearon en impresiones gráficas con símbolos expresivos, bombas, sonidos de ametralladoras y gritos violentos, con un peculiar estilo tipográfico que abrían un nuevo lenguaje formal. Buscando expandir los límites del género literario, que a comienzos del siglo XX sufría una crisis de escepticismo, interfirió en la expresión pictórica y gráfica que se encontraba en un callejón sin salida.

Fue el momento del Dadá, que acabó con el Simbolismo y ahí cuajarían las experiencias futuristas que, con estas *Palabras en libertad* conectadas con los movimientos dadaístas y collages textuales de Tristan Tzará y los Ready-Mades de Marcel Duchamp, iniciarán la nueva época del Arte Moderno. Sin embargo todo este periodo entre guerras, fomentaría una actitud bélica que hábilmente aprovecharían los grupos políticos y militares que despreciaban el arte, utilizando la ingenuidad de los artistas para obtener los réditos de un poder absoluto desterrando, pensaban ellos para siempre, a las masas más desfavorecidas que ellos consideraban despreciables. La vanguardia estaba trabajando para un oscuro poder, ingenua y premeditadamente. Mucho más tarde, tras la guerra todo cambiaría otra vez y el arte se dirigirá en la segunda mitad del siglo XX hacia propuestas que desembocarán en el hecho concreto, Expresionismo, Brutalismo, Expresionismo Abstracto, Pop, Arte Povera, Realidad, Arte Concreto.

Los futuristas presumían de un sentimiento de clase. Una aristocracia del arte. Una actitud que se fue acrecentando y la descarga se produjo en forma de manifiestos para lanzar las proclamas creativas. El lenguaje y la



Fig. 13. El Teatro Futurista.



escritura se utilizaba como arma y como fórmula revolucionaria. Marinetti inventó formas de representación novísimas, en la radio o en mítines, una catarata de palabras y onomatopeyas sin conexión narrativa entre sí.

En ruidosos actos públicos y polémicas deliberadas, confiando en aparecer en la prensa todos los días, sus teatros experimentales fueron, tal vez, las primeras *performance*. El *Teatro sintético* inaugurado en 1915 con piezas como “*Piedi / Pies*”, donde el telón se alzaba sólo para mostrar los pies de los actores. En esta obra los personajes simulan máquinas, objetos andantes.

Obras como esta anunciaban el trabajo dadaísta de algunos años más tarde y que recogen el culto europeo por la brevedad, la cita, la reproducción técnica, la funcionalidad objetual. El juego de palabras que se convierten en un recurso estético pero sobre todo de denuncia. Y al mismo tiempo el futurismo se convirtió en un recurso egocéntrico.

Y para escandalizar que mejor arma que el teatro. En la pieza teatral de Marinetti, *Elettricità sessuale* de 1909, donde aparecían seres robóticos, antes de que su inventor los llamara por su nombre en su fundamental *R.U.R.* Karel Čapek, dio vida a los robots.

Cuentan que este autor un día se dirigió a su hermano Josef, un joven pintor que exploraba el cubismo desde la recién nacida Checoslovaquia.

“Escucha, Josef, comenzó el autor: Creo que tengo una idea para una obra. ¿Qué tipo de obra? Contestó el pintor, que en aquel momento sostenía una brocha entre sus dientes. Y Karel se la explicó:

“Seres artificiales, creados a imagen y semejanza de los humanos. Estos poseen unas habilidades extraordinarias, pero carecen de sentimientos. No pueden amar, ni odiar, ni sentir dolor, envidia, o lástima, porque así lo han querido sus creadores. Sin embargo, son ingenios capaces, fuertes e inteligentes. El director ejecutivo de la fábrica, Harry Domin, exporta estas fascinantes máquinas por todo el globo para liberar al ser humano de los pesados trabajos

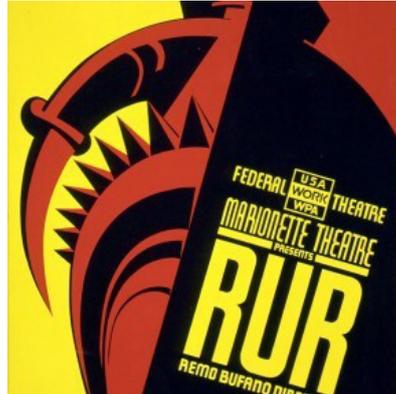


Fig. 14. Karel Čapek y Cartel de 1939 para la puesta en escena de R.U.R. en Nueva York.

manuales. Pronto, sus creaciones empiezan a ser usadas también como carne de cañón en los campos de batalla. Un día llega a la isla Helena, la inocente y bienintencionada hija de un importante político. Domin y su equipo de investigadores, ingenieros y doctores, la reciben por deferencia hacia su padre. Activista en la Liga de la Humanidad, Helena aboga por la liberación de estos seres y pide a los dirigentes de Rossum que doten a las máquinas de los sentimientos que les faltan para convertirse en humanos. Favorecida con los mismos encantos que la célebre Helena de Troya e igualmente predestinada para desatar el caos, enamora a todo el personal de Rossum y termina casada con Domin. El jefe de laboratorio de la fábrica cede con el paso de los años al embrujo de Helena y comienza a introducir las alteraciones en los diseños que la mujer anhela. Los cambios resultan ser catastróficos. Las máquinas toman consciencia de su esclavitud y se rebelan contra los humanos en una conquista despiadada de todo el planeta. Escribela, insistió el pintor, sin levantar la vista del lienzo o sacarse el pincel de la boca. Su indiferencia resultaba insultante. Pero, . . . dijo el autor: No sé cómo llamar a estos trabajadores artificiales. ¿Podría llamarles Labori? Pero me resulta un poco libresco. Entonces llámalos Robots, murmuró el pintor y continuó su trabajo.

Y así nacieron los primeros robots. Publicada en 1920 y llevada a escena tan sólo un año más tarde, fue el principio de una saga que hoy nos sigue entreteniéndolo. Karel Čapek se consagró y sus obras que predecían que el progreso tecnológico de entreguerras podía desencadenar la destrucción de la humanidad, se mostraron en multitud de salas de Londres, París y Nueva York.

R.U.R. sin embargo fue opuesto. Čapek fue un antifascista militante. Su obra fue prohibida de inmediato por los nazis tras la anexión de Checoslovaquia y convenientemente olvidado por los soviéticos que veían en sus obras una alarmante ausencia de dogmatismo. Čapek fue un exponente del humor trágico checo, de la desesperación ante el absurdo militar.

En el año 1908 *El hotel eléctrico* se expuso el cortometraje francés dirigido por Segundo de Chomón. Se empleó para este cortometraje el procedimiento del paso de manivela, propio de los primeros años del siglo XX.

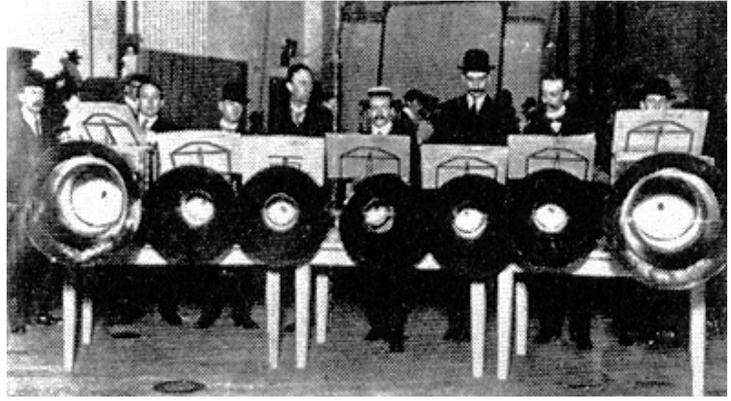


Fig. 15. A. El hotel eléctrico de Segundo de Chomón. B. Luigi Russolo y Ugo Piatti con sus máquinas de ruido en el año 1914.

El año anterior, James Stuart Blackton (1875-1941) había realizado la película *El hotel encantado* (*The Haunted Hotel*, 1907), que había obtenido un rotundo éxito comercial gracias a este procedimiento, por el que se animaban los objetos y cobraban vida propia. La casa Pathé, para la que en ese momento trabajaba Chomón, decidió hacer una versión propia con los mismos ingredientes y se encargó al aragonés del proyecto. Chomón tuvo que trabajar meticulosamente para imitar y aún superar a la película norteamericana, pues se mejoró la puesta en escena y añadió unos efectos de rayos dibujando sobre el propio fotograma. *El hotel eléctrico*, mostraban la posibilidad de un mundo futuro de funcionamiento automático.

En música, los experimentos de Luigi Russolo en sus *Intonarumori*, nacieron como sintonías compuestas por zumbidos, chasquidos o el compás de los pistones de un motor, como precedentes de los géneros industrial y *noise*, Máquinas de ruido. Y en arquitectura, con los diseños jamás realizados de Sant'Elia, la estética futurista buscaba romper la forma incluyendo el concepto de velocidad y movimiento.

Lo dice Boccioni: *«El movimiento absoluto es una ley dinámica inscrita en el objeto, potencialidad plástica» de un cuerpo que no está nunca en reposo, siempre sometido al movimiento relativo que es «expresión de un nuevo absoluto: la velocidad. La velocidad es improvisación, sorpresa, agresividad, es virilidad y heroísmo ¡Queremos cantar el amor al peligro! ¡El valor! ¡La audacia! ¡Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo! ¡Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una nueva belleza: la belleza de la velocidad! ¡Un coche de carreras, con su capó adornado con grandes tubos como serpientes de aliento explosivo, un coche rugiente, que parece correr sobre metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia! ¡No hay belleza sino es en el combate! ¡El tiempo y el espacio murieron ayer! ¡Nosotros vivimos ya en lo absoluto, pues ya hemos creado la velocidad eterna omnipresente! ¡Nosotros queremos glorificar la guerra, única higiene del mundo, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que morir y el desprecio hacia la mujer!*

Y estas palabras, . . . inspiraron y alentaron un Apocalipsis.

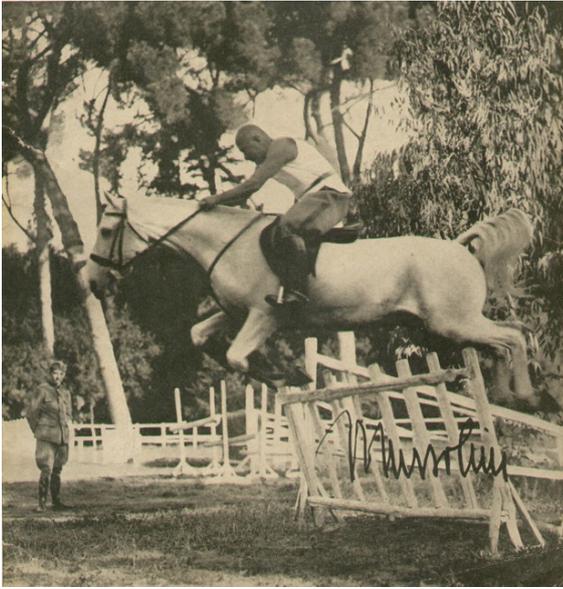


Fig. 16. A. Benito Mussolini en una fotografía autografiada en Villa Torlonia cerca de Roma en el año 1938. Uno antes de la contienda. B. Gino Severini, Totum Revolutum.



La velocidad era revolucionaria. La forma nueva era la que nacía en el momento mismo en que es vista y abandonada inmediatamente para formar otra en un encadenamiento de perspectivas y cuya identidad no debía remitirse al pasado sino nacer y morir.

¿Qué experiencia vital puede alcanzar eso, un perpetuo correr en pos de la muerte?

Efectivamente: la guerra.

Las extremadamente violentas escenas bélicas de Marinetti, mostraban campos de batalla donde aparecían ejércitos incontables, líneas de caballería que colmaban el horizonte azuzadas por diosas sangrientas perfiladas contra el ocaso. Artefactos de guerra fabulosos como las jirafas-catapultas con cuellos que son hacían con cables de hierro. Soluciones absurdas y dignas de dibujos animados, como proyectiles hechos con perros rabiosos atados entre sí formando una bola y lanzados contra una muralla o los salones alfombrados con los cuerpos vivos de cientos de prisioneros y carreteras asfaltadas sobre ristras de cadáveres de la poblaciones exterminadas. Porque el rezo al dios velocidad y al espasmo desenfrenado, era el rezo al líder que encarnó Mussolini. El héroe fascista que acogía por fin y sepultaba en su seno el peso de la tradición y el dolor de la historia.

Y Mussolini se convirtió en el campeón del desenfreno.

La velocidad, el dinamismo y la guerra irrumpieron en el escenario italiano a través de la palabra y la iconografía Futurista. La agresiva “velocización” cultural no representaba únicamente un argumento temático, constituía el auténtico *modus operandi* futurista, al ser empleada contra todo aquello que afeaba la vida, pero también resultó ser un motivo de inspiración en la exploración de nuevas técnicas expresivas, como por ejemplo en la destrucción sintáctica de las *Palabras de libertad*.



Fig. 17. Marinetti a lo largo de su vida y Sant'Elia.

¡Italianos, ¡sed veloces y fuertes, optimistas, invencibles, inmortales! Y en este ambiente se educó Giuseppe Terragni. Y esto afectó a toda una generación. Marinetti que había estudiado además de en su ciudad en París, donde terminó el bachillerato, se licenció en Derecho en 1899 en la Universidad de Pavía. Antes de Mafarca en 1898 Marinetti comenzó a publicar en varias revistas poemas de corte simbolista fundando en 1905 en Milán, en colaboración con el autor Sem Benelli, la revista Poesía. En 1909 publicó en el periódico francés Le Figaro, el Manifiesto del Futurismo y en 1910 en el mismo diario, el segundo manifiesto y hacia 1920, cuando el futurismo era ya un fenómeno, en el fondo del pasado y aparecían en Europa nuevos movimientos vanguardistas, Marinetti comenzó a mostrar simpatías por el fascismo. Llegó incluso a ser miembro de la Academia de Italia, fundada por los fascistas y se convirtió en el poeta oficial del régimen de Mussolini, al que fue fiel hasta los tiempos de la República de Saló.

Antonio Sant'Elia nació en Como, se forjó primero como capomastro/maestro constructor, en su ciudad natal y al año siguiente finalizó la "Escuela de Artes de Oficios G. Castellini". En 1907 se trasladó a Milán donde frecuentó la Academia de Bellas Artes de Brera hasta 1909. Amigo personal del pintor Carlo Carrà, se convirtió en profesor de Diseño Arquitectónico, lo cual le habilitó para impartir clases en Bolonia. En mayo de 1914, Sant'Elia participa como miembro fundador del grupo "Nuove Tendenze" en la única exposición del grupo con el título "Milano l'anno due mille" celebrada en los salones de la "Famiglia Artistica", con dibujos y proyectos sobre la Città Nuova que constituyen la versión futurista de la ciudad de Milán. También se adhirió al futurismo, publicando en 1914 el "Manifiesto de la arquitectura futurista", en el cual expuso los principios de esta corriente. Es curioso, si embargo, que el sueño futurista de Sant'Elia se encontraba influenciado por las ciudades industriales estadounidenses y por los arquitectos vieneses que habían creado el movimiento de la Secesión Vienesa, Otto Wagner y Joseph María Olbrich. De hecho sus representaciones se basan en la forma de dibujar de éstos arquitectos. Sant'Elia concebía el futurismo como arquitectura en "movimiento". Un espacio arquitectónico ligado al tiempo, en un proyecto sistémico de la ciencia tecnológica de las máquinas. Sus pensamientos se reflejaban en frases como: "Las casas durarán menos que nosotros. Cada generación tendrá que fabricarse su propia ciudad. Esta constante renovación del ambiente arquitectónico contribuirá a la victoria del futurismo". La "Città Nuova", Ciudad Nueva de 1913-1914 fue el proyecto más importante de este arquitecto. En él imaginó en una colección de bocetos y proyectos el Milán del futuro. La arquitectura futurista obtuvo su forma a principios del siglo XX exclusivamente

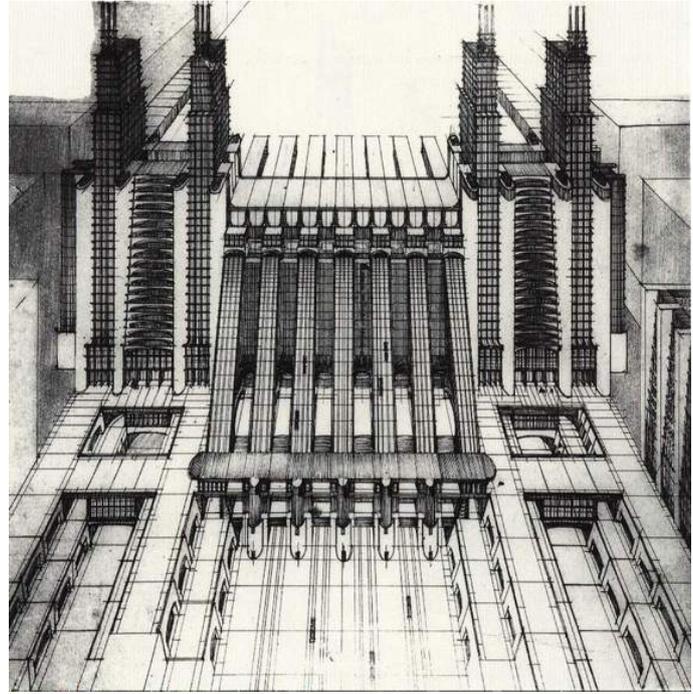


Fig. 18. La ciudad Nueva de Sant'Elia de 1.914, frente a la monumentalidad de formas historicistas de Wagner.

en Italia. Se caracterizó por un fuerte cromatismo, las líneas dinámicas en perspectivas extensas, velocidad que sugiere, el movimiento, la urgencia y el lirismo. Sin duda líder espiritual había sido Marinetti. El movimiento no sólo atrajo a poetas, músicos y artistas, como Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Fortunato Depero, y Enrico Prampolini, sino también una serie de arquitectos.

Un culto de la era de la máquina que era una glorificación de la guerra y la violencia. Muchos de ellos, murieron después de ser voluntarios para combatir en la Primera Guerra Mundial. Este último grupo incluyó el arquitecto Antonio Sant'Elia quien a pesar de no construir ninguna de las formas que imaginó, tradujo la visión futurista en una forma urbana. La monumentalidad de un pasado cercano, se ponía al servicio de un mundo que renegaba de la ornamentación para producir una nueva forma de decoración a través de los elementos industriales.

En 1912, tres años después del Manifiesto Futurista de Marinetti, Antonio Sant'Elia y Mario Chiattone participan en la Nuove Tendenze exposición en Milán. En 1914 el grupo presentó su primera exposición con un mensaje de Sant'Elia que se convirtió en el Manifiesto Futurista de la Arquitectura. El 27 de enero 1934 fue el turno de Manifiesto de la arquitectura aérea por Marinetti, Angiolo Mazzoni y Mino Somenzi. El Lingotto Fiat fue el primer invento arquitectónico futurista real. Este edificio se inauguró en 1923. El diseño del joven arquitecto Giacomo Mattè-Trucco, era raro ya que tenía hasta cinco pisos. La materia prima entraba por la parte inferior, y se iban transformando en automóviles mientras subían en espiral por el interior del edificio. El vehículo acabado aparecía en la cubierta, donde se encontraba un circuito de pruebas oval con curvas peraltadas y esperaba un piloto de competición, para dar una nueva vuelta y comprobar su correcto funcionamiento. Fue, en su día, la mayor fábrica de automóviles del mundo.



Fig. 19. A. Ochenta modelos diferentes fueron fabricados durante su historia, incluyendo el famoso Fiat Topolino de 1936. El Edificio FIAT fue el primer invento futurista real. B. En 1932, Fiorini, La Tensistruttura.

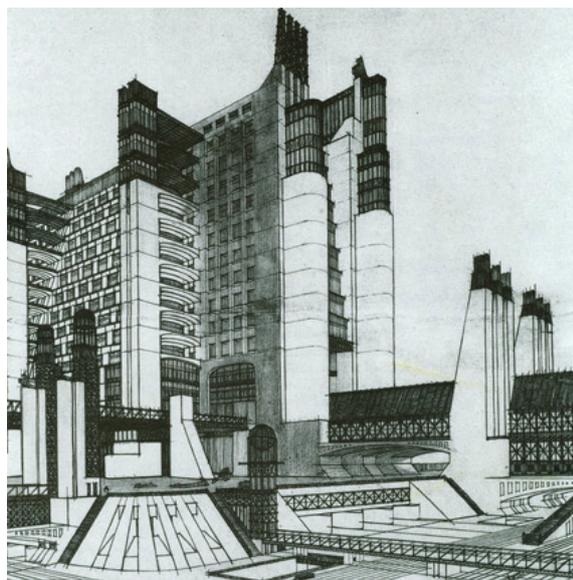
Y en 1932 Fiorini inventó la Tensistruttura. La primer arquitectura mecánica de hierro cuyo vuelo estaba sujeto por tirantes fijados a un mástil centra, bajo cuya base se podía circular. Alimentándose de la aeropoesía/pintura, los poetas, arquitectos y periodistas habían inventado la ciudad única de líneas continuas para ser observada desde el vuelo. El interior de la casa, mecánico, plástica, luminosa y transparente a la vez, siempre modificable con muebles dan forma de esfera, paredes automáticas dobles y triples, a la búsqueda del silencio, la intimidad y el disfrute del nuevo paisaje. Sin dormitorios, ni salones, todos los espacios interconectados, con desniveles, cada edificio se expresaría con su variedad multi-material. Su pretensión, eliminar la noche con enormes focos, con soles artificiales, volantes e inmóviles para prolongar el día y distribuir el sueño científicamente.

“En las altas terrazas radiaciones eléctricas y electromagnéticas disiparían las nubes y la niebla o las teñirían con elegancia. Aeropistas y urbanizaciones de repostaje construidas con estructuras de hierro, vidrio y hormigón armado, revestidos de mármol, piedra, cristal, metales y terracotas. Los saltos de agua eliminarán todo regionalismo y bridarán a Italia una ciudad única de líneas continuas, de velocidad, salud y placer de vivir, realmente digna de la aviación fascista y de su Jefe Benito Mussolini”

El gran proyecto de Antonio Sant’Elia, la llamada *Città Nuova* (Ciudad Nueva), pretendía crear una ciudad que asumiera grandes aglomeraciones de gente, y realizada con materiales que permitiesen ser sustituidos sin problemas. El dinamismo radica en la arquitectura efímera y el movimiento de la ciudad, con distintas vías de circulación. Contra la contaminación de estilos se revela Sant’Elia: *“El problema de la arquitectura futurista no debe solucionarse hurtando fotografías de la China, de Persia y de Japón, o embobándose con las reglas de Vitrubio, sino a base de intuiciones geniales acompañadas de la experiencia científica y técnica”*. Era el momento de la esbeltez y la fragilidad del cemento armado frente al aspecto macizo del mármol. La Casa Moderna debía orientarse hacia la ligereza y a lo práctico, asemejándose a una enorme máquina, de ahí la utilización del cemento armado, el hierro, el vidrio, el cartón, la fibra textil, etc. Estos materiales tenían para ellos un valor expresivo por sí mismos, haciendo referencia a su propia época.

Este interés por los materiales se une al de mostrar la estructura desnuda, y por eso se sacrifica el exterior, la fachada, para favorecer la utilidad del edificio. De ahí que llegue a afirmar: *“Despreciamos el uso de materiales*

Fig. 20. La Città Nuova San't Elia.



macizos, voluminosos, duraderos, anticuados y costosos. Nosotros debemos inventar y volver a fabricar la ciudad futurista como una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en cada una de sus partes, y la casa futurista será similar a una gigantesca máquina. El aspecto de una ciudad en continua construcción” Y la apariencia de la ciudad alcanza su máximo esplendor durante la noche, cuando la energía eléctrica sustituye la fuente de luz natural que es el sol” Era el triunfo técnico del hombre sobre la naturaleza forma parte del concepto de belleza futurista. “Nada en el mundo es más bello que una gran central eléctrica en pleno funcionamiento, que retiene las presiones hidráulicas de toda una cordillera montañosa y la energía eléctrica para todo un paisaje, sintetizadas en cuadros de mando en los que surgen palancas y brillan los interruptores”. El titánico esfuerzo de desprenderse de la necesidad humana de la naturaleza tenía un sentido visual y estético con la *Città Nuova*, el progreso situaría al hombre por encima de sus necesidades físicas y materiales, lo que obviamente no pasó de ser una utopía. Con la misma intención estética y dinámica se disponen al exterior de los edificios las escaleras y los ascensores, antes escondidos por su carácter utilitario. Es a partir de ahora cuando las vías de comunicación interiores de los edificios, como máquinas de perfecto funcionamiento)salen a la fachada y muestran su energía y movilidad. Las vías de transporte adquieren una enorme importancia. Funiculares, elevadores, puentes y carreteras se organizan en diversos niveles, con vías subterráneas, circulación en la superficie y pasos elevados en distintas alturas permitiendo el continuo movimiento. No es nada nueva la idea de estructurar la ciudad en diferentes alturas, y el propio Leonardo da Vinci ya poseía diseños con una parte al nivel del suelo que requería la mayor belleza, la imagen de la ciudad al exterior, y una bajo tierra más funcional, dedicada a la evacuación de residuos. En definitiva y como reza el final del *Manifiesto*:

“Cada generación deberá fabricarse su ciudad. Esta constante renovación del entorno arquitectónico contribuirá a la victoria del Futurismo que ya se impone con las Palabras en libertad, el Dinamismo plástico, la Música sin cuadratura y el Arte de los ruidos, y por el que luchamos sin tregua contra la cobarde prolongación del pasado”

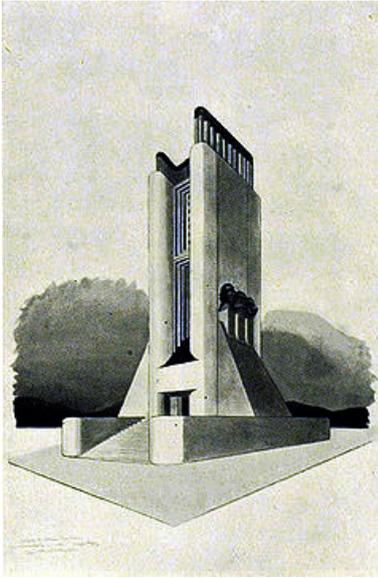


Fig. 21. El monumento a Antonio Sant'Elia en la vía Giuseppe Terragni, frente al Lago de Como.



...“En las más altas terrazas radiaciones eléctricas y electromagnéticas disiparán las nubes y la niebla, o las plasmarán y las colorearán con elegancia”

Y claro, Antonio Sant'Elia como la gran mayoría de su generación, participó en la Primera Guerra Mundial y allí murió, como no podía ser de otra manera.

Era el año 1916.

Attilio Terragni recibió el encargo de realizar un Monumento a los caídos de la Primera gran Guerra. En 1926 se había convocado un concurso para su construcción en un emplazamiento cercano a la catedral. El jurado seleccionó tres proyectos sin definirse por un claro ganador. Uno de estos proyectos estaba diseñado por Terragni y Lingeri. El Ayuntamiento decidió que aquel emplazamiento no era adecuado y propuso otro cercano al lago y al monumento a Volta, encargando su construcción al arquitecto Giovanni Creppi, quien presentó una propuesta el año 1927 que finalmente no llegó a materializarse. En 1930, el ayuntamiento solicitó nuevamente a un grupo de arquitectos, entre ellos a Terragni y Lingeri la elaboración de otras propuestas. Terragni presentó un proyecto donde aparecía una gran estatua colocada sobre un podio rodeado por cuatro columnas que formaban un marco.

Finalmente el alcalde, ante el problema que se había generado y aprovechando el éxito de la exposición de dibujos del arquitecto futurista Antonio Sant'Elia, nacido en Como y muerto también durante la guerra, decide personalmente convocar una reunión de notables y escoger uno de sus dibujos para que sea transformado en el polémico monumento. El dibujo de Sant'Elia escogido, realizado probablemente para la exposición celebrada en Milán en 1914, parecía una torre-faro pero no se sabe exactamente qué tipo de edificio es. Tal vez una central eléctrica.

Las tensiones que generó esta elección hizo correr ríos de tinta, pues no satisfacía a nadie. La transformación del dibujo original en un proyecto

Fig. 22. Casa del Fascio vista desde la Plaza trasera.



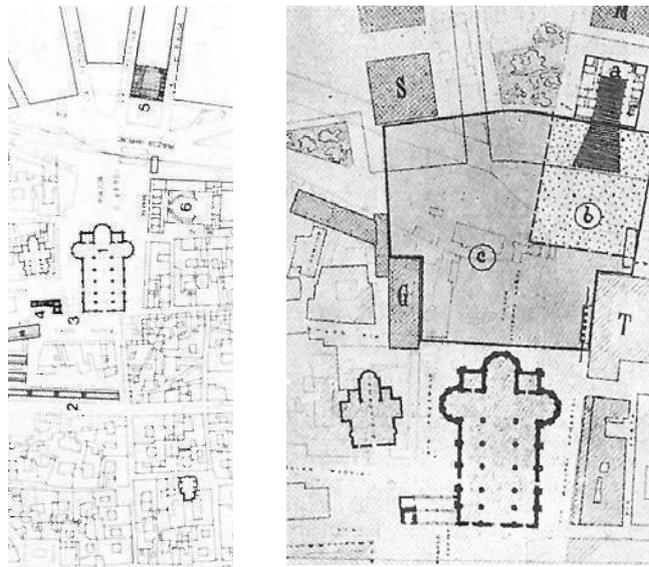
constructivo recayó sobre la espalda del arquitecto también futurista Giacomo Prampolini, quien presentó una propuesta bastante fiel al dibujo original. En ella remataba el edificio con una columnata de vidrio que se iluminaba de noche, lo que sin duda producía un notable efecto, tal y como se puede interpretar del concepto destilado del dibujo de Sant'Elia. Se empezaron los trabajos de cimentación, pero Prampolini fue incapaz de proporcionar la documentación técnica que permitiera construir el monumento. Es entonces cuando el alcalde encarga directamente al hermano de Terragni, el ingeniero Attilio, la dirección de las obras y éste, a su vez, coloca a Giuseppe al frente del proyecto. Así se realizó el Monumento Sant'Elia. Muy cerca de la Casa del Fascio y de la Catedral.

Cuando observamos de nuevo su implantación de estos dos edificios, descubrimos se están mirando. Tal vez, mejor, que La Casa del Fascio mira a la catedral y esta le muestra el ábside. Lo que parece su espalda es en realidad el encuentro de miradas. Si hubiera una ventana en el altar desde la nave se podría ver la casa de Mussolini.

Por otra parte, la Casa del Fascio forma parte de una plaza transversal que es en realidad un espacio amplio, ya que seguro en aquel momento y a aquellos seres importaba ante todo, la gran pantalla y salón abierto que producía para poder desarrollar todo tipo de actos político. Un acto inteligente, un pequeño edificio que alberga a masas incondicionales y con un presupuesto pequeño, se podría llegar a una población completa.

Es muy conocido que el trazado del edificio permitía un uso de la planta baja pasante, formando además un nuevo espacio público en su interior y plaza posterior. Para ello se valió de la red geométrica, de esta forma, cada fachada se podía resolver de formas diversas y el espectador era de detectarlo. En este lugar, el arquitecto no parece atender a la orientación, más a su posición en la plaza y a lo que parece una casualidad su mirada a Dios. Aquí el edificio Terragni pone a trabajar esta construcción para la ciudad, y de paso para las "Alturas". El edificio era un juego serio de la lógica arquitectónica con cuatro fachadas diferentes, haciendo alusión a la distribución interna y al rítmico equilibrio entre los espacios abiertos y cerrados. Por

Fig. 23. Plano de situación de la Casa del Fascio y la Catedral.



todas partes excepto por la elevación sureste que articulaba la escalera principal, las ventanas y las capas externas del edificio se emplearon de tal manera que lograron expresar la medición aurea interna.

El edificio levemente elevado sobre una base de piedra, adquirió pronto modos de templo laico, que servía al propósito político fascista, dejando que la plaza entrase casi literalmente a través de la cadena de la puerta de cristal que separa el vestíbulo de entrada de la plaza. Estas, cuando se abrían simultáneamente gracias a un dispositivo eléctrico, unían el interior del ágora a la plaza, lo que permitía el flujo ininterrumpido de manifestaciones masivas desde la calle hacia el interior. Terragni se vio obligado a romper su cuadrícula perfecta en la fachada principal con un paño ciego que debía servir para exponer la publicidad del partido, algo copiado de las vanguardias rusas y quiso aprovechar esta imposición para forrar dicho plano de mármol blanco, el mismo en el que se contraían los templos. Una vez en el interior encontramos que el cubo ha sido vaciado en su parte central, dando lugar a un atrio con cubierta de cristal a la altura del segundo piso. Este espacio debía servir para la organización de eventos, lectura de discursos, etc. Alrededor de este atrio se situaron, formando un pasillo en forma de “U” las distintas salas, oficinas, etc. Al proyectar la malla de pórticos de hormigón armado, no sólo extendía esta cuadrícula por las dos direcciones del plano horizontal, sino que lo hacía en las tres direcciones del espacio, como si el medio cubo que es el volumen del edificio se descompusiese a su vez en cubos más pequeños.

La estructura compuesta por ocho pórticos en cada fachada, se repetía a lo largo de los cuatro pisos de altura que tiene el edificio. La implantación sutil de la obra en un núcleo urbano histórico, su revestimiento en mármol de Bolticino, se mezcló con el uso de bloques de vidrio para designar su espacio honorífico, todo un atrevimiento que capturaba la mente de las nuevas generaciones, cumpliendo sin embargo el código de monumentalidad necesaria. Todos los elementos interiores del edificio tenían una carga altamente simbólica. Los interiores fueron decorados por el artista italiano Mario Radice, con numerosos retratos de Benito Mussolini, murales

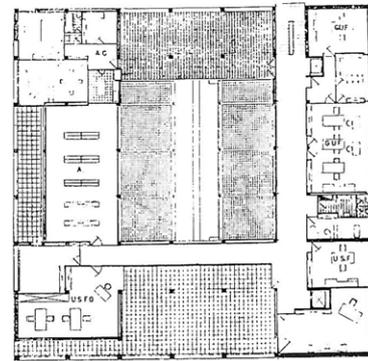
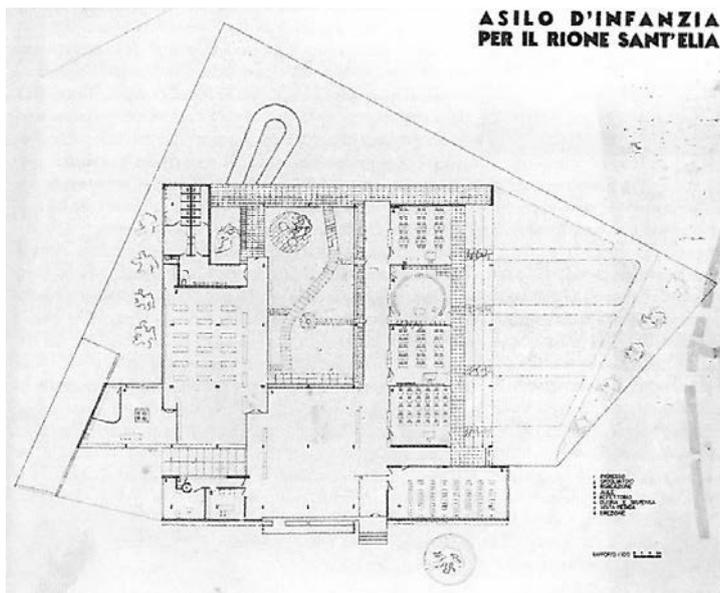


Fig. 24. A. 8 pilares. B. 8 pilares.

abstractos y simbología fascista. Esta decoración interior sin embargo sería destruida en 1945, tras la caída del Régimen la República Social Italiana.

“La República Social Italiana, Repubblica Sociale Italiana o RSI, más conocida como República de Saló, fue un Estado títere de la Alemania nazi que existió durante los últimos años de la Segunda guerra mundial. Fue establecido en el norte de Italia, que había quedado ocupado por la Wehrmacht alemana cuando las fuerzas aliadas tomaron las regiones del sur del país. Tenía formalmente su capital en la ciudad de Roma pero en la localidad de Saló residían casi todos sus líderes y se hallaba situada además la Agenzia Stefani, órgano oficial del gobierno italiano que enviaba desde Saló los mensajes a la prensa”.

Para lograr imponer su ley con éxito el partido fascista necesitaba numerosas sedes no sólo en las ciudades más importantes, sino también en poblaciones de menores dimensiones.

Una de estas fue la Casa del Fascio.

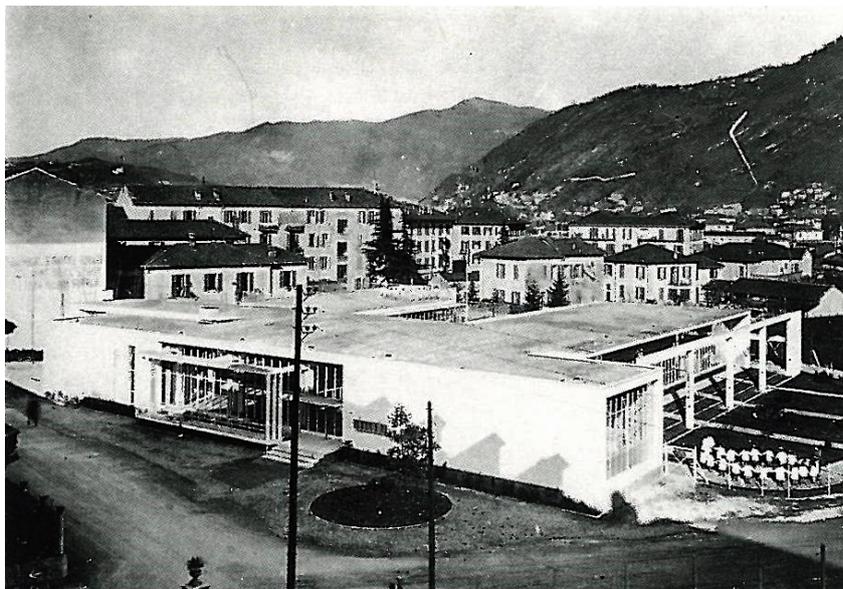
5 Los dos edificios

Entre la Casa del Fascio y la escuela infantil distan casi cuatro años. Pero como es conocida la tendencia de los buenos arquitectos a la hora de ahorrar esfuerzos, es gracioso ver de dónde creo yo viene la planta de la escuela infantil. Si colocamos una al lado de la otra las dos plantas, una que había terminado, la Casa del Fascio y la otra que iba a empezar, el Asilo vemos una curiosidad que puede ser interesante. Es verdaderamente sorprendente la semejanza entre las dos plantas. . . Bueno creo que es la misma. Y lo más interesante son casi iguales de tamaño.

Dos edificios de diferente uso, lugar, programa y carácter simbólico, parten del mismo esquema.

¿Quién ha dicho que es necesario ser creativo para ser un gran arquitecto?

Fig. 25. Asilo de Sant'Ellia.



Es plausible la idea de que la primera planta de la escuela infantil fuera exactamente la misma que había producido la casa del Fascio, aunque poco a poco a poco se adaptará al uso necesario se parte del primer trabajo para llegar al segundo. Es verdad que en un caso el espacio es interior y en el otro exterior, pero sólo con mirar su estructura descubrimos para empezar, 8 pilares y un ritmo visual de dos cuerpos cerrado y un vano central algo más ancho. También un patio que se abre y se cierra, puentes y marquesinas de conexión transversal. Se trata de dos plantas que nacen del cuadrado y a partir de ahí el desarrollo en distintas direcciones.

Uno casi un Templo, el otro una pieza discreta pegada al suelo. Discreta, pero rotunda, claramente orientada,

Y ... soy yo o ... ¡por favor, díganme!

¿No tiene el Asilo forma de prismáticos?

Este objeto no parece traído de la Casa del Fascio, porque la escuela infantil no transmite ningún monumentalismo. Paredes blancas.

¿Extrañas líneas de pilares sueltos?

El edificio se tumba. Es el más bajo de todos los que le rodean que a su vez son de poca altura.

Ahora bien siendo como es una construcción de una sola planta, sin embargo esta sube por encima de algunas.

No sabemos exactamente que escala tiene. Aquí la relación con lo geométrico e idealizado que veíamos en la Casa del Fascio se ha olvidado.

¡Ahora es el momento del niño! Su mundo. Su escala.

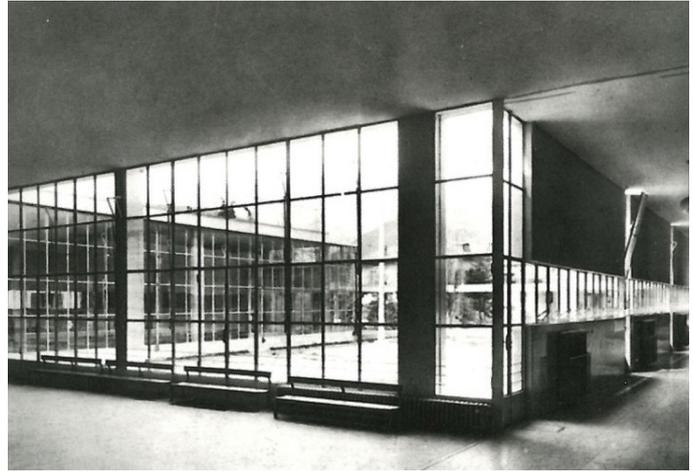


Fig. 26. Carpinterías del Asilo.

El proyecto se irá desarrollando y no tendrá pega en deformarse para adaptarse a los límites del solar. Terragni pone a trabajar su mejor condición social en este trabajo. En él se respira el aire fresco, una actitud nueva.

Ahora bien.

¿Y si? Miramos los elementos que componen esta arquitectura:

Un pórtico de entrada de pilares finísimos. El pabellón flota ligeramente sobre el suelo y no teme dejar desnudas las medianeras vecinas, que son en realidad casas de dos plantas. Un patio abierto central totalmente acristalado y una barandilla superior que nos indica que se podrá subir a la cubierta. Como en los postulados de L.C. se utiliza el recreo sobre el techo de la casa para captar aún más sol.

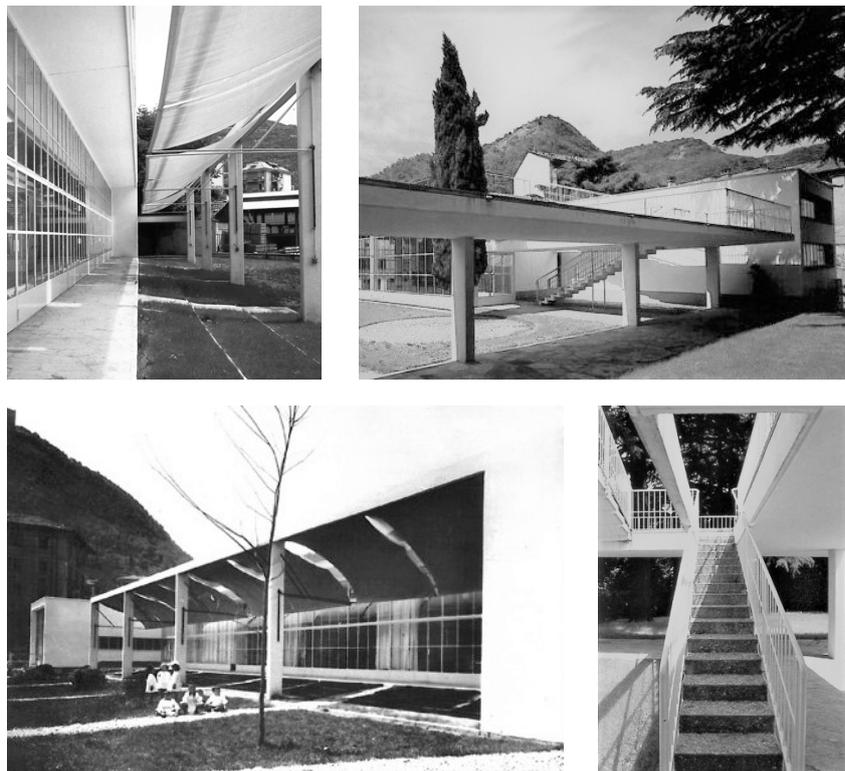
La carpintería se dibuja en cuadrícula de tal forma que el espacio del patio adquiere una escala indefinida, al mismo tiempo grande pero manipulable por la vista de ser pequeños.

La carpintería no se contenta con llegar al techo, sigue y se escapa al control del forjado tumbándose el cornisa, de esa forma crece hasta hacer las puertas pequeñas.

Al oeste se cierra en una rendija. Una ventana horizontal, a la altura de los ojos, pero de los ojos del niño, ya que no supera la altura de los radiadores. Es gracioso ver como los radiadores son muy importantes y protagonistas. Me imagino a las madres tranquilizándose al verlos como guardianes protagonistas de sus hijos. El niño puede caminar mirando siempre el exterior, pensando siempre en el recreo. Esta condición interior exterior está presente constantemente en el proyecto. Esto es así hasta tal punto que se construyen aulas en el exterior con toldos. Algo que se coinvierte en un elemento significativo del proyecto. Las cristalerías ahí se retrasan para producir una extensión de la losa que a su vez lanza unos pilares de la propia estructura.

Es un exterior que parece haber pertenecido al edificio al seguir con los pilares la misma lógica.

Fig. 27. Exteriores del Asilo.



El espacio de jardín recoge la clase en pequeñas gradas, colocando toldos de conexión con la clase se pueden abrir en los días de mejor tiempo. La carpintería se retrasa produciendo un zaguán intermedio, de tal forma que los toldos protegen el espacio interior pero también producen un espacio exterior que se ve desde dentro como una promesa de estancia. Mientras se está dentro, se vive el exterior y el edificio se extiende visualmente. El asilo de Terragni es una caja de cristal. Sin embargo no es igual por todas partes. De una cuadrícula de cristal homogénea se parte para producir un interior que participa del exterior tanto que a veces se consigue dar la sensación de estar fuera. El espacio consigue ser al mismo tiempo muy grande y muy pequeño.

Las ventanas a veces son bajas a la altura de los pequeños y el cristal llega hasta el techo y lo dobla aumentando la sensación de exterior. La enseñanza en el exterior formaba parte de la idea fascista del mundo. La fortaleza y la relación con la naturaleza formaba parte del plan. Y los toldos que nos recuerdan que el niño aprende en el jardín

El jardín y la cubierta, que como en la Villa Bianca se convierte en un episodio de disfrute de la obra. Subir por la pequeña escalera es de alguna forma la experiencia de un adulto, pero también es una aventura para el niño. Seguramente un regalo.

Por la losa plegada que con un ancho mínimo nos recuerda que estamos en un mundo infantil. El niño podrá recorrer en el recreo todos los lugares del espacio exterior. Un paseo que al subir por la escalera está dedicado sólo a él. Pequeña y protegida en este momento, el visitante se emociona al ver como el arquitecto aplica la función de forma rigurosa ante su verdadero cliente en este caso el infante.

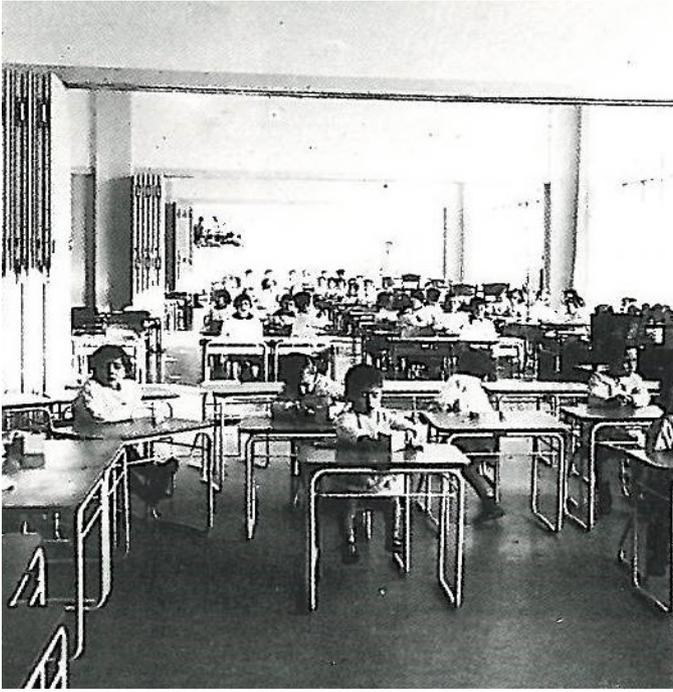


Fig. 28. Niños en el asilo .

6 Los niños

La clase como espacio continuo, de esta forma los niños se pueden unir para estudiar o jugar. Por medio de puertas correderas es fácil conseguir una sola habitación.

Terragni no olvida que la vida infantil se desarrolla a una altura diferente. Cuando proyectamos una casa solo pensamos en los adultos. Nos preocupamos de cuidar a los pequeños, pero olvidamos su tamaño pensando que ya crecerá. Sin embargo, en una escuela infantil esto no ocurre, porque siempre tienen la misma altura. Al recapacitar sobre esto nos damos cuenta que este problema no es fácil. En el Asilo Sant'Elia conviven las dos escalas, la altura general es mayor, no hay techos bajos, pero todo lo que afecta al niño tiene en cuenta su escala.

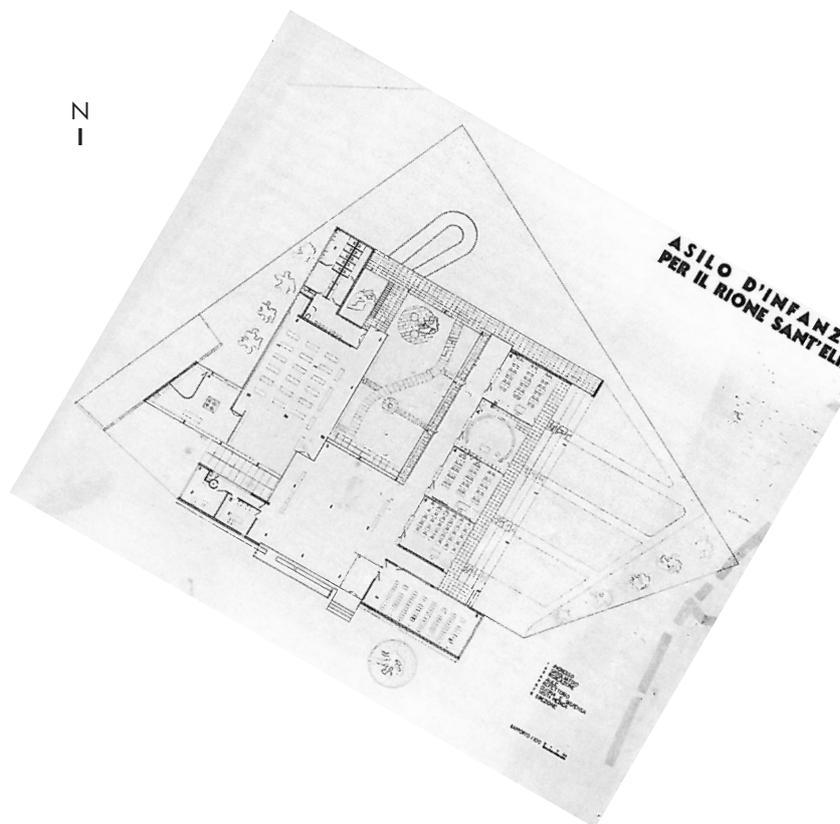
Sin embargo este problema no es fácil, ya que no se trata de producir un mundo de liliput. En el Asilo San't Elia, conviven las dos escalas. La altura del espacio es un poco mayor de lo normal. No se trata de un lugar construido con techos bajos. Sin embargo muchos de los elementos de contacto directo con el menor forman parte de su mundo escalar.

¡Ahora sí podemos ver con claridad las intenciones de este proyecto!

Terragni nos presenta un edificio funcional. Esa es su gran virtud. Con el vidrio transparente para poder mirar fuera, el niño se siente protegido por la ciudad que lo ve desde cualquier lugar. De esta forma desaparece esa sensación de enclaustramiento que había antiguamente cuando el antiguo profesor era el rey. No olvidemos que era una época de autoridad mal entendida.

Todo el edificio transmite ligereza, toda su estructura es delicada en sus espesores. Sus aleros, ménsulas y pilares no muestran aristas vivas y son

Fig. 29. Planta del Asilo orientada a norte.



más delgados de lo normal. Pero quizá el momento más emocionante es el de la barandilla primera en la entrada donde el niño espera a su madre o su padre al final del día.

Una barandilla innecesaria porque está en planta baja. Una barandilla que es como la baranda de un barco que llega a puerto pero a una altura diminuta. Un pequeña marquesina que protege de la lluvia

7 El giro

Terragni giró el Asilo. Dicen que pensaba en la orientación del sol. Dicen que quería significarse.

En la monografía realizada por el autor Giorgio Ciucci en el capítulo dedicado al Asilo Sant'Elia, explica el giro insólito de la planta: *“Como una decisión compositiva de la voluntad de aislar el edificio del contexto y de afirmar con ello un nuevo orden y de oponer como había sucedido con la Casa del Fascio, a la realidad cotidiana representada por las construcciones populares del distrito. Un objeto perfecto que dialogue con el verde de la colina y con la torre que allí se yergue”*

¿Hacia dónde mira el edificio?

¿Si el edificio era como la Casa del Fascio, en planta, por qué no fue cuidadoso con la alineación de sus vecinos?

¿Por qué no atendió a la calle?

¡Debe haber algún razón más!

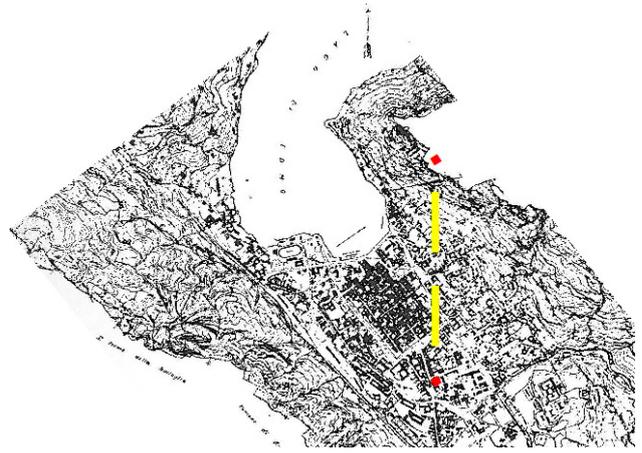


Fig. 30. A. La ciudad de Como. B. Plano de Como orientado a norte.

¡Cuando miramos la ciudad!

¡Es posible leer el plano así!

Si lo orientamos siguiendo la línea amarilla, podemos pensar que tal vez estuvo en la mente de Terragni fijar su mirada sobre la ciudad de Como en esa dirección. Y por tanto, encima del sol y de los usos. Quizá la motivación más poderosa para Terragni no era otra cosa que el régimen. Y quizás fue una buena persona, pero indudablemente se trataba de un "fascista".

Una mezcla explosiva, donde los ingredientes honorables se mezclaban con un mundo disparatado. En la memoria del Concurso del Palazzo Littorio Terragni escribía: *"El Fascismo ha nacido en la época moderna de un idea adecuada del espíritu humano y de una inspiración, así como en el comienzo de la historia nacieron los mitos solares. Hoy se ha creado, por voluntad del Duce una conciencia nueva. Una idea fundamental inspiradora de toda la nueva vida italiana: La adoración al jefe. Es el milagro de la fe."*

Una línea recta de Norte a Sur cruza Como. Y si esa línea, se hace pasar por el Parvulario, se acerca mucho a la Casa del Fascio. Una línea que es una mirada, uniría ambos edificios. La Casa del Duce, como haría un militar en su vista al frente. Su prioridad era el líder. Pienso que El Fascio estaba en su mente.

Y eso acabó con él.

Y, como prueba de esto que digo, he encontrado la gran coartada.

Miremos de nuevo, ahora el primer croquis. El primer trazado del Parvulario San't Elia realizado por Terragni. Creo que en él esta conexión es aún más clara. Allí el edificio se revuelve en el solar para mirar a su líder y se acerca aún más al norte, como si fuera un imán.

Este primer croquis conocido del parvulario se convierte en la prueba de esta tesis.

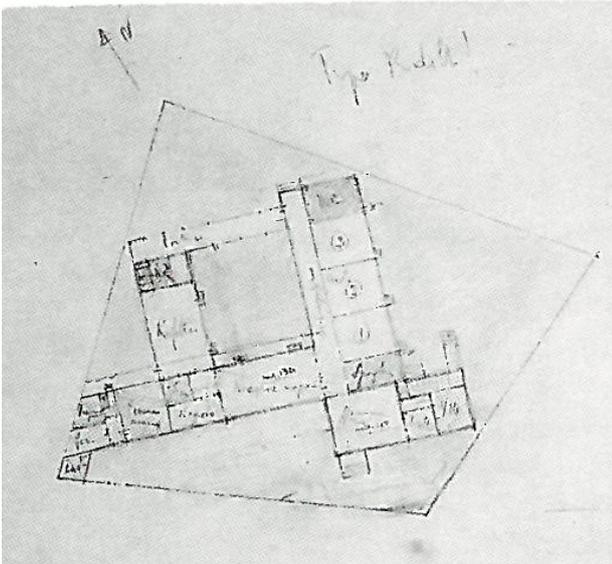


Fig. 31. A. Primer croquis conocido del Parvulario. B. Terragni.

Reconozco, y con garantía todos firmariamos que Terragni tenía cara de buena persona y, sin duda, fue un gran arquitecto ... pero cuidado con las creencias, no caigan en el lado equivocado.

Con todo respeto.

Sin embargo, nada de esto ocurrió. Porque, como he dicho, lo que he traído aquí ¡no es más que un cuento literario!

