

TERRAIGN
1941/1943

OBRA CONSTRUIDA

FOTOGRAFIAS DE
JORDI GARCIA VILAPLANA

GIUSEPPE TERRAGNI, 1904-1943 OBRA CONSTRUIDA

La situación de grandes cambios políticos y sociales que vivió la Europa de finales del siglo XIX y principios del XX comportó la aparición de nuevas ideas en todos los campos, pero también desencadenó dos de las confrontaciones bélicas más importantes de la historia. Desde 1904 a 1914, varias crisis entre los países europeos acentuaron las rivalidades existentes, creando finalmente dos grandes bloques. La Primera Guerra Mundial se desencadenó entre 1914 y 1918 como consecuencia del difícil equilibrio que se había establecido entre ellos. Pocos años después y debido a la paz de compromiso que puso fin a la primera contienda, la Alemania de Hitler, con su política expansionista basada en el deseo de implantar un nuevo orden fascista, inició en 1939 el mayor conflicto internacional que ha existido, la Segunda Guerra Mundial. La guerra, que terminó en 1945, cerró uno de los períodos más terribles de la historia de la humanidad.

En Italia, la historia de esta época gira en torno a la figura de Benito Mussolini. Iniciado en la actividad política dentro del ala radical del partido socialista, del cual fue expulsado por declararse a favor de la intervención de Italia en la Primera Guerra Mundial, fundó un diario para difundir sus ideas ultra conservadoras al mismo tiempo que promovía la formación de los fasci di combattimento, futuro embrión del partido fascista. Financiado por los grandes terratenientes e industriales del país, desencadenó una ola de violencia contra los partidos de izquierda y consiguió ser elegido diputado en 1921. Su oposición inicial al capitalismo, a la Iglesia y a la Monarquía dio paso a la idea de constituir un estado autoritario defensor del orden tradicional. Después de la Marcha sobre Roma de octubre de 1922, Mussolini fue nombrado Jefe del Gobierno por el rey Víctor Manuel III, y a un período de dictadura legal, le sucedió a partir de 1926 la instauración de un sistema de poder unipersonal apoyado por un partido único que obtuvo rápidamente el favor de una parte importante del país. 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. Sus sueños expansionistas le acercaron a Alemania, circunstancia que finalmente le obligó a subordinarse a Hitler. El golpe de estado ocurrido en julio de 1943 acabó con su liderazgo y, después de algunas otras excentricidades, fue fusilado por los partisanos en abril de 1945.

El mundo de la arquitectura no es ajeno a todos estos cambios sociales y empieza a sufrir, en este mismo período, una transforma-

ción de ideas y conceptos que la alejan cada vez más de las formulaciones clásicas que habían imperado en esta disciplina hasta entonces. En distintos países de Europa aparece con fuerza una nueva visión de la arquitectura que, con la etiqueta de moderna o racionalista, aglutinará todas estas ideas de cambio. Los precursores de todo este movimiento –Otto Wagner y Adolf Loos en Austria y Checoslovaquia; Peter Behrens, Mendelsohn y Mies van der Rohe en Alemania; Le Corbusier en Suiza y Francia; Alvar Aalto en Finlandia, Frank Lloyd Wright en los Estados Unidos; Gunnar Asplund en Suecia...– empiezan a mostrar sus obras y exponen sus teorías en los CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), que desde 1928 se celebrarán en distintos lugares de Europa.

Giuseppe Terragni, nacido en 1904, se verá inmerso en este período de la historia marcado por las dos grandes guerras, por regímenes fascistas, por revoluciones y cambios sociales. Terragni no forma parte, por una cuestión de edad, del núcleo inicial de los precursores de la arquitectura moderna, pero sí que asumirá como propios los nuevos ideales planteados por ellos y defenderá la necesidad de un cambio de estilo para la arquitectura italiana de la época, anclada dentro de los parámetros formales fijados por el neoclasicismo.

El programa educativo que se impartía en el Politécnico de Milán, donde Terragni estudió, se basaba en la arquitectura clásica y sus distintos órdenes. En su última época como estudiante, las nuevas tendencias "modernas" influyen y contagian de forma decisiva su visión de la arquitectura, de tal manera que rápidamente crea con otros arquitectos y artistas el llamado Grupo 7 (*). Entre los años 1926 y 1927, el Grupo 7 publicará los manifiestos que sentarán las bases ideológicas de la futura arquitectura racionalista italiana, de la que Terragni será su máximo exponente. De esta manera, prácticamente antes de iniciar su carrera profesional, Terragni rompe con los dogmas establecidos y asume plenamente las nuevas ideas que se están gestando.

A pesar de su corta carrera profesional, sólo dieciseis años, Terragni pudo ver construidos muchos de sus proyectos, algunos de los cuales, como veremos, provocaron notables polémicas. Cabe destacar que su obra no construida, es decir, todos aquellos proyectos o concursos que se quedaron en el papel, es tanto más numerosa e interesante que la que llegó a construir. Su faceta como pintor y dibujante, de la cual se conservan aún numerosos testimonios, constituye un interesante capítulo de su vida, donde en muchos casos se reflejan directamente sus vivencias personales.

Si analizamos su obra, veremos cómo se suceden distintas etapas que evolucionan encadenándose entre sí a medida que se reafirma su personalidad como arquitecto. Sus inicios, con proyectos como el Hospital General de Milán (1926-1927), la reforma de la fachada del Hotel Metropole Suisse (1926-1927) o el Monumento a los Caídos de Erba (1926-1932), muestran un estilo claramente relacionado con las enseñanzas de tipo clásico que ha recibido en la Universidad. Ésta es una etapa breve, de transición, puesto que sus proyectos asumen rápidamente los conceptos de la arquitectura moderna. El proyecto de la Fábrica de producción de gas en Como (1927), el edificio de apartamentos Novocomun (1927-1929) o la tienda Vitrum (1930) pertenecen a esta época en la que se inicia en un nuevo lenguaje arquitectónico.

El período de consolidación de este lenguaje se demuestra posteriormente en obras como la Casa del Fascio de Como (1932-36), los estudios para una Catedral en hormigón armado (1932) o la Casa Rustici en Milán (1933-1936). Durante estos años también prepara una ponencia sobre el análisis urbanístico de la ciudad de Como que presentará en el IV CIAM de Atenas.

Posteriormente, se abre un período en el que la experimentación de nuevas formulaciones arquitectónicas empieza lentamente a tomar cuerpo en proyectos como el del concurso para el Palacio del Lictorio en Roma (1934), el parvulario Sant'Elia en Como (1936-1937) o el proyecto para la nueva sede de la Academia de Brera en Milán (1938-1940). Esta voluntad de formarse un lenguaje propio, desvinculado ya de los dogmas puramente racionalistas, evolucionará constantemente hasta sus últimos proyectos. La casa Giuliani Frigerio (1939-1940) y el proyecto para una Catedral (1943) son un buen ejemplo de ello.

Dentro de su faceta profesional, Terragni también realizó diversas propuestas urbanísticas, diseños de mobiliario y resolvió numerosos encargos de interiorismo que desgraciadamente no han sobrevivido al paso de los años, de manera que en la actualidad sólo podemos conocerlos por antiguas fotografías de la época.

El conjunto de toda esta obra demuestra la categoría profesional de Terragni, su idealismo, su entusiasmo, su tenacidad en resolver los más mínimos detalles y su afán incansable por defender una nueva manera de ver y hacer arquitectura.

Pero el hecho de que toda esta arquitectura "moderna" hubiera podido ser desarrollada durante el régimen fascista merece una explicación aparte.

La relación inicial del fascismo con la nueva arquitectura sorprende por el antagonismo que aparentemente existe entre ambos. No obstante, la circunstancia de que el régimen se identificará

con un nuevo concepto de política y la necesidad de perpetuarse con una arquitectura en concordancia hizo presagiar unas buenas perspectivas a las ideas preconizadas por los miembros del Movimiento Moderno italiano. Mussolini llegó a pronunciar la frase "el fascismo es una casa de cristal", en alusión a la supuesta transparencia que debía tener el régimen. Terragni utilizó esta alusión en varios de sus escritos para defender el carácter de sus obras de los ataques que recibía desde las posiciones más conservadoras, especialmente de los críticos de arquitectura, que no supieron, o no quisieron, valorar positivamente los cambios que se estaban produciendo. Terragni creyó ingenuamente que el régimen fascista amparaba plenamente el nuevo estilo y de hecho así fue hasta finales de los años treinta, en que la arquitectura racionalista italiana ya ha perdido toda posibilidad de futuro y, con ella, la apuesta de todos aquellos arquitectos jóvenes que la habían apoyado. Su carácter abstracto, poético y refinado choca finalmente con las ideas fascistas, que, enmascaradas detrás de una apariencia renovadora, sólo pretendían una arquitectura que reflejara el mensaje inequívocamente totalitario del poder.

El mes de septiembre de 1939, Terragni fue llamado a filas. Varios proyectos quedaron sobre la mesa. A pesar de solicitar en varias ocasiones que le licenciaran, empieza un peregrinaje por diferentes destinos que no concluirá hasta 1943 cuando, después de sobrevivir a las batallas del frente ruso, es repatriado a Italia enfermo y psicológicamente destrozado. Pocos meses después, en julio del mismo año, morirá a los treinta y nueve años víctima de una hemorragia cerebral. Su carrera había terminado justo cuando, paradójicamente, sus últimas obras parecían señalar el inicio de una nueva fase de experimentación, más prometedora si cabe que las anteriores.

Esta exposición, que conmemora el centenario de su nacimiento, permite acercarnos a la obra construida de Giuseppe Terragni con el propósito de mostrar una arquitectura que, a pesar de los años transcurridos desde su realización, continúa poseyendo un incuestionable valor.

JORDI GARCIA I VILAPLANA

* El Grupo 7 estaba formado por Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini y Carlo Enrico Rava.

** En esta exposición se recogen las obras construidas por Giuseppe Terragni que aún hoy se conservan, a excepción de las cuatro siguientes: la tienda Vitrum (Como), el panteón Ortelli (Cernobio), el monumento a Roberto Sarfatti (Col d'Echele) y el edificio Toninello (Milán).

A Araceli y Arnau

FOTOGRAFÍAS Y TEXTOS:
JORDI GARCIA I VILAPLANA

PRODUCCIÓN:



fundación caja de arquitectos

WWW.ARQUIA.ES/FUNDACION

RESTITUCIÓN PLANIMÉTRICA:
JOAN OLIVERAS I SOBREVIAS

DISEÑO GRÁFICO:
ESTUDI MESTRES

ESCÁNER FOTOGRÁFICO:
ESTEVE PINTÓ

IMPRESIÓN Y LAMINADO:
PERE PORQUET

SOPORTE DE LA EXPOSICIÓN:
DEC, DISSENY'S AMB CARTRÓ

ESTA EXPOSICIÓN HA SIDO POSIBLE
GRACIAS A LA FINANCIACIÓN OBTENIDA
DEL FONDO DE EDUCACIÓN Y PROMOCIÓN
DE LA CAJA DE ARQUITECTOS.



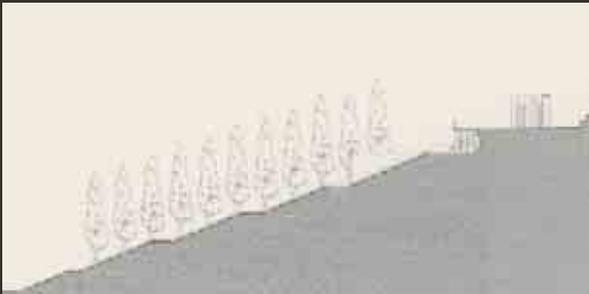
Cuando la propietaria del hotel, la Sra. Rosa Daniotti, solicitó la licencia de obras adjuntando un dibujo de la fachada que se debía reformar firmado por Terragni, éste aún no había terminado los estudios de arquitectura. Su adhesión al Grupo 7 y la exposición de sus tesis en el primer artículo publicado en diciembre de 1926 influyeron muy probablemente en la realización del proyecto propuesto por Terragni. Este consistía en la reforma de la fachada de los dos primeros plantas del hotel por medio de un lenguaje ornamental basado en los conocimientos adquiridos en la Facultad. Al aparecer el artículo suscrito por él, donde se hacía una dura crítica del decorativismo, se le plantea una clara contradicción con su proyecto, circunstancia que le obliga por pura coherencia a modificarlo en algunos aspectos, a pesar de que la obra ya está en marcha. Estas modificaciones alejan finalmente el lenguaje de la fachada de un repertorio más clásico (o neoclásico, si se quiere)

haciéndolo más ambiguo. Este hecho le valió la primera polémica con el Ayuntamiento y la no menos importante Comisión de Ornato.

(...) con cuánta frecuencia edificios, incluso de arquitectos muy conocidos y que una vez terminados pueden resultar agradables, muestran mientras se construyen, en la desnudez de su esqueleto, toda la miseria de una arquitectura sin ritmo, que sólo se salva con aplicaciones decorativas: artificio y falta de sinceridad. Ahora ya no podemos conformarnos con esto, no nos satisfacemos en absoluto. La nueva arquitectura, la verdadera arquitectura, debe ser el resultado de una adecuación estricta a la lógica, a la racionalidad.

Un constructivismo rígido debe dictar las reglas. Las nuevas formas de la arquitectura deberán recibir valor estético, sólo del carácter de necesidad y, solamente después, tras una selección, aparecerá el estilo.

GRUPO 7: "ARQUITECTURA", LA RASSEGNA ITALIANA, DICIEMBRE DE 1926.



Situado en una pequeña colina en el centro de Erba, el monumento se inserta en el paisaje y conecta, por medio de una escalinata que nos permite "ascender", la parte inferior del promontorio, la ciudad, con la parte superior, dedicada a la memoria y al recuerdo.

Las semicircunferencias que forman el arranque de la escalera y la cripta situada en la parte superior abren y cierran un círculo unido por la parte rectilínea de la escalinata que recorre el promontorio. Dos hi-

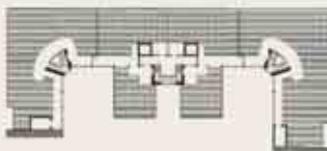
leras de cipreses flanquean este camino de ascenso dándole más fuerza y dramatismo. La arquitectura del conjunto es áspera, austera y confiere al monumento un carácter paisajístico exento de concesiones.

Se dirá que la nueva arquitectura resulta pobre; no hay que confundir simplicidad con pobreza; será simple, pero en el hecho de perfeccionar la simplicidad reside el mayor refinamiento.

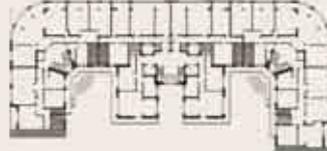
GRUPO 7: "ARQUITECTURA", LA RASSEGNA ITALIANA, DICIEMBRE DE 1926.



PLANTA CUBIERTA



PLANTA PRIMERA



PLANTA BAJA



El solar donde debía edificarse el Novocomun estaba situado en una zona urbana exterior a los muros de la ciudad, directamente relacionado con las riberas del lago. En esta zona, se empezó a construir en 1925 una franja de equipamientos deportivos y lúdicos en la primera línea del lago, así como nuevos edificios de viviendas en una segunda línea más retrasada.

En el año 1927, el Sr. Peduzzi, representante de la sociedad Novocomun, encargó a Terragni el proyecto para la construcción de un edificio de viviendas. Terragni elabora una primera propuesta que irá modificando progresivamente hasta, prácticamente, el final mismo de la obra. A principios de 1928, la obra ya contiene todas las características del edificio tal y como hoy lo conocemos.

Tiene un carácter marcadamente lineal, debido a sus 65 metros de longitud, y una volumetría general de apariencia simple, fruto de la unión de cinco paralelepípedos. No obstante, la riqueza volumétrica de la obra aparece en el trabajo de vaciado de las esquinas, su redondez y la macla con los cilindros de cristal que arrancan desde la misma planta baja; es en estos puntos donde el edificio adquiere todo su dinamismo. Los enormes voladizos de la cuarta planta y los balcones corridos aportan un juego de luces y sombras que imprimen un intenso dramatismo a la obra.

El edificio está construido sobre la base de una estructura de pilares, dispuestos perimetralmente en filas más o menos alineadas y jácenas de hormigón. El núcleo de

las escaleras es de fábrica cerámica y losas de hormigón. La cubierta también es una losa.

A pesar de lo que se haya podido deducir de las fotografías de la época, el exterior del edificio no era blanco. El color del Novocomun es una de sus características principales y resalta con el juego de luces que producen sus volúmenes. Los colores que vemos actualmente no son exactamente como los originales, ya que la fachada principal se revistió de losetas de mármol blanco después de la guerra y se volvió a restaurar en el año 2002.

El edificio está servido verticalmente por tres núcleos de escaleras que dan acceso a una planta con 8 apartamentos. Previendo que el Ayuntamiento no le con-

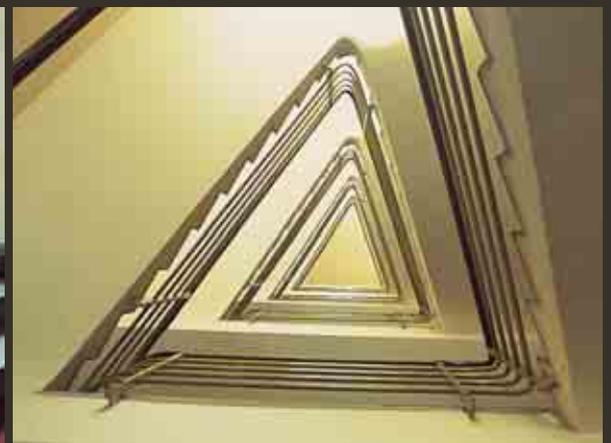
cederá la licencia de obras para construir un edificio racionalista como éste y contando con el soporte del Sr. Peduzzi, Terragni decide, para poder conseguirla, presentar un proyecto con las fachadas estéticamente trucadas y cambiarlas posteriormente, durante la ejecución de la obra. De nuevo la polémica estaba servida.

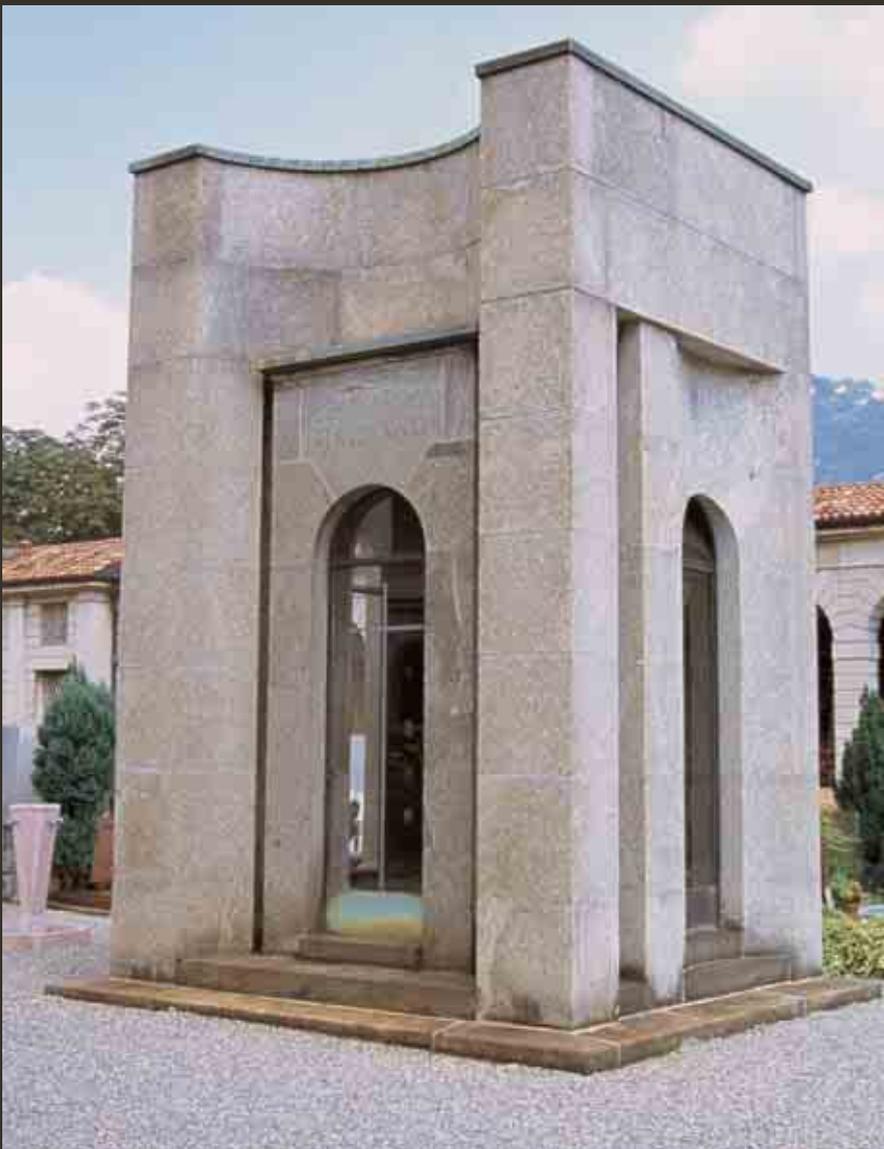
Las características de las viviendas del Novocomun, que son en definitiva el objeto del edificio, no encajan plenamente con los conceptos de racionalidad preconizados por el CIAM, pero es evidente que el impacto que producirá lo consagra como el primer edificio racionalista italiano, y se convierte en la imagen de una nueva estética, de una nueva manera de vivir y de imaginar los edificios.

Es opinión generalizada que el nuestro es un tiempo de confusión y desorden en el campo del arte. Lo fue. Tal vez lo ha sido hasta hace poco; ahora, ciertamente, ya no es así.

Hemos atravesado un período de formación que, ahora, se convierte en madurez. Este esfuerzo ha causado, tal vez, una sensación general de desconcierto, también los hombres del Quattrocento temprano se sintieron desorientados; es posible que tal actitud no sea una audacia excesiva, por- que verdaderamente estamos en la antea- sala de una nueva época. Ha nacido un "espíritu nuevo".

GRUPO 7: "ARQUITECTURA", LA RASSEGNA ITALIANA, DICIEMBRE DE 1926.



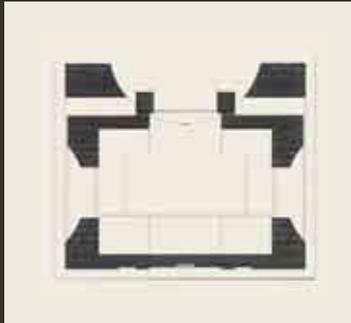


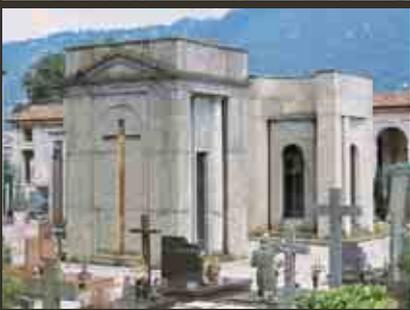
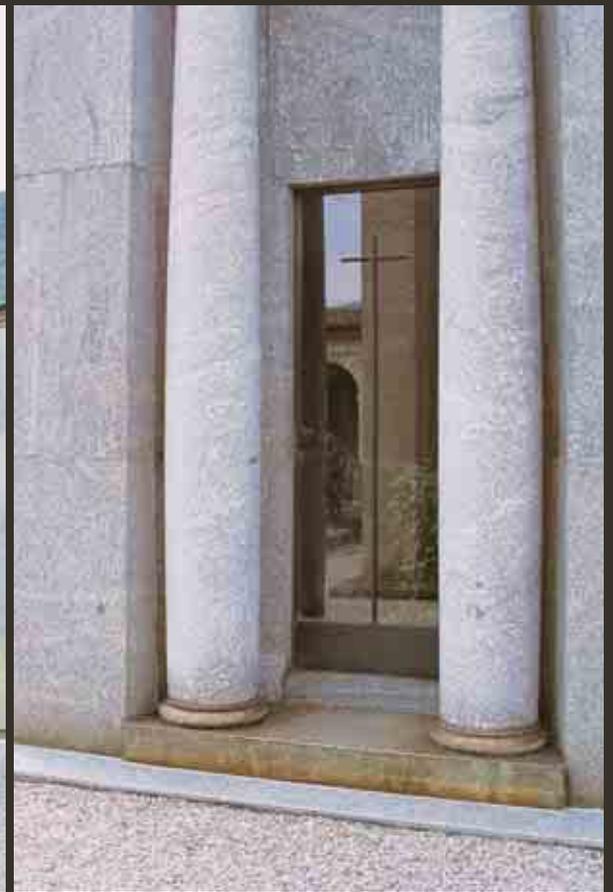
Todo parece indicar que, en 1928, el Sr. Leonardo Pirovano encargó a Terragni un proyecto para el panteón familiar, pero después de los primeros bocetos quedó suspendido hasta 1930, fecha en la que se retoma de nuevo el proyecto. Durante este intervalo de tiempo, Terragni recibió el encargo de la familia Estecchini para hacer otro panteón, en frente mismo del de la familia Pirovano, y fue en éste donde aprovechó los bocetos que ya tenía realizados. Así pues, a pesar de que el proyecto para el panteón de la familia Pirovano se inicia cronológicamente antes que el panteón Stecchini, el resultado formal de éste, al ser posterior, incorpora algunos elementos que lo hacen formalmente más "moderno", puesto que Terragni ya había clarificado algunos conceptos, gracias a la experien-

cia obtenida en los proyectos Stecchini y Orfeli. El panteón Pirovano plantea dos aspectos arquitectónicos importantes que se acentuarán en otras obras posteriores: la simplificación geométrica para expresar modernidad y un meticuloso trabajo de vaciado a partir del bloque elemental, que le permite la introducción de nuevos matices plásticos aprovechando el efecto impuesto por la luz.

Entre nuestro pasado y nuestro presente no existe incompatibilidad. Nosotros no queremos romper con la tradición, es la tradición la que se transforma, adquiere aspectos nuevos bajo los cuales pocos la reconocen.

GRUPO 7: "ARQUITECTURA", LA RASSEGNA ITALIANA, DICIEMBRE DE 1926.





El proyecto para la tumba de Gianni Stecchini continúa buscando un lenguaje simbólico para este tipo de obras y, al mismo tiempo, la posibilidad de establecer una relación entre dos piezas volumétricamente encajadas una dentro de la otra que ponen en contacto directo dos mundos simbólica y realmente diferentes; el volumen del exterior, referido al mundo de los vivos, y el interior, al de los muertos, se unen estableciendo paradójicamente una unidad. El tratamiento que se da a cada uno está directamente relacionado con la representación que ejercen. El proyecto estaba listo en septiembre de 1930 y, por tanto, su realización se entrecru-

zó en el estudio de Terragni con los trabajos para el panteón Pirovano. Estos trabajos se utilizaron, según todos los indicios, para la realización del panteón Stecchini. El vaciado del bloque primigenio que forma el panteón y el tratamiento de la luz sobre éste no tienen la misma fuerza que en el panteón Pirovano y, en conjunto, la apariencia es mucho más historicista. Estas obras funerarias le permitieron desarrollar posteriormente dos proyectos de temática similar pero con una resolución arquitectónica mucho más cargada de abstracción geométrica; en ellas, Terragni reduce notablemente los elementos compositivos para resaltar el lenguaje racionalista. Se trata del

monumento a Roberto Sarfati erigido en el Col d'Echele (1934-1935) y el proyecto para el panteón de la familia Mambretti (1935-1936) en el cementerio de Fino Mornasco que no llegó a construirse.

(...) precisamente, el haber experimentado una determinada tendencia confiere, sobre todo, el derecho de abandonarla una vez reconocida su inutilidad.

GRUPO 7: "IMPROVISACIÓN, INCOMPRESIÓN, PREJUICIOS". LA BASSEGNA ITALIANA, MARZO DE 1927





Para poder ampliar su negocio de hostelería, el Sr. Butti derribó el antiguo edificio ubicado en la esquina de la Via Garibaldi con la Piazza Volta, justo en el centro histórico de Como.

A mediados de 1929, Terragni tenía listos los primeros borradores del nuevo edificio, el cual ocupaba el mismo emplazamiento pero se ampliaba gracias a un solar adquirido al Ayuntamiento. Después de sufrir diversos ajustes como consecuencia de varios pleitos interpuestos por los vecinos, el proyecto –de un marcado estilo racionalista– se presenta ante la Comisión Municipal de la Construcción.

La Comisión no aprueba el proyecto y le impone una serie de condiciones relativas al área de ocupación de la planta baja y al vuelo de los balcones sobre la vía pública. A pesar de ello, el Ayuntamiento termina por conceder una licencia que permite iniciar las obras en febrero de 1930.

Las posteriores órdenes de paralización de las obras y las diversas propuestas de Terragni para salvar su proyecto se suceden hasta el mes de mayo, cuando la Comisión emite un informe en el que impone la estricta observancia de un conjunto de cuestiones estéticas que marcarán definitivamente la obra. En agosto, y debido a estas condiciones, Terragni pierde finalmente todas las esperanzas de poder utilizar un lenguaje racionalista para resolver el proyecto.

La incorporación de estos requisitos dará como resultado el edificio que aún se conserva y que, al menos exteriormente, nada tiene que ver con las propuestas planteadas inicialmente por Terragni.

La máscara de la tradición sirve para esconder toda falta de sinceridad y en una gran falta de sinceridad, está materializada gran parte de la arquitectura moderna de nuestro país.

La máscara de la tradición sirve para esconder toda falta de sinceridad y en una gran falta de sinceridad, está materializada gran parte de la arquitectura moderna de nuestro país.

GRUPO 7: "IMPROVISACIÓN, INCOMPRESIÓN, PREJUICIOS", LA RASSEGNA ITALIANA, MARZO DE 1927.



PLANTA BAJA

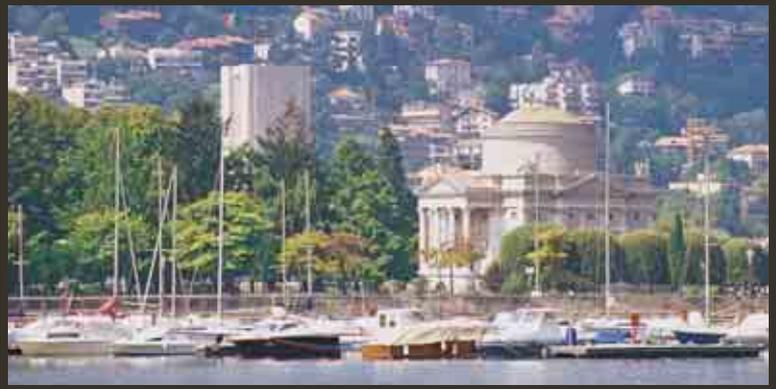
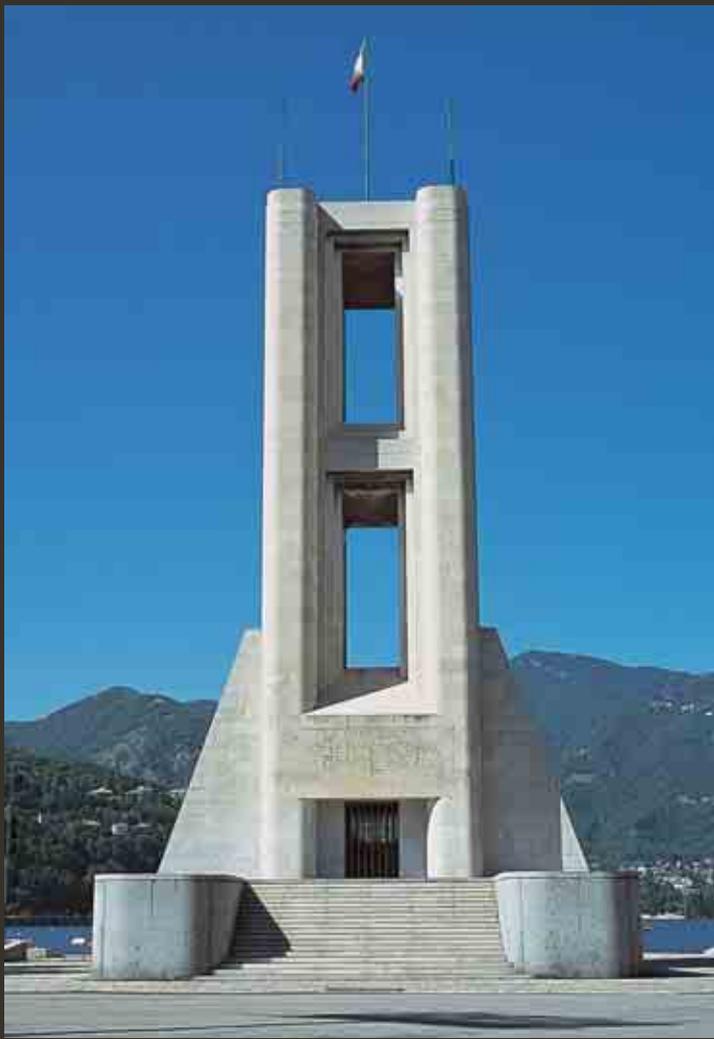


PLANTA PRIMERA



PLANTA TIPO





Hacia tiempo que la ciudad de Como se planteaba la construcción de un monumento que rindiera homenaje a las víctimas de la Primera Guerra Mundial. El año 1926 se convocó 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, Terragni y Lingeri– la elaboración de un proyecto donde apareciera 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

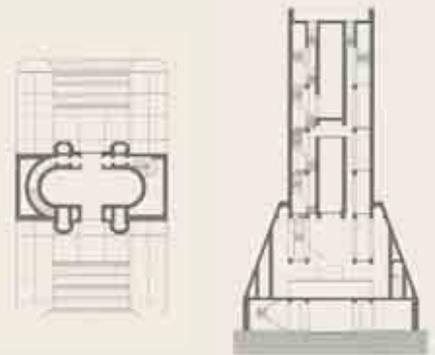
éxito de la exposición de dibujos del arquitecto futurista Antonio Sant'Elia, nacido en Como y muerto también durante la guerra, decide personalmente convocar una reunión de notables y escoger uno de sus dibujos para que sea transformado en el polémico monumento. El dibujo de Sant'Elia escogido, realizado probablemente para la exposición celebrada en Milán en 1914, parecía una torre-faro pero no se sabe exactamente qué tipo de edificio es. Las tensiones que genera esta elección hacen correr ríos de tinta, pues no satisface a nadie.

La transformación del dibujo original en un proyecto constructivo recayó en el también arquitecto 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 futurista, 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 ante el desinterés demostrado por Prampolini.

Terragni reelabora el proyecto ejecutivo del monumento y recoge la columnata de vidrio propuesta por Prampolini, el elemento más destacable de la obra; sin embargo, por una cuestión presupuestaria y a decisión del alcalde, este elemento finalmente no se colocará.

Es claro que el aspecto de la obra con esta solución hubiera tomado un carácter decididamente futurista, sobre todo por la noche, debido al efecto de la iluminación interior. Una vez terminado, el monumento continuó provocando notables controversias entre racionalistas y futuristas, sin que, evidentemente, se pueda considerar esta obra poco más que un híbrido de dos estilos, pesada en algunos aspectos formales y bastante alejada del dinamismo que se destila del dibujo original de Sant'Elia.





El solar donde está el edificio se encuentra justo detrás de las antiguas murallas y del ábside de la catedral. Esta situación, complementada con la montaña de Brunate al fondo, permite que el edificio tenga todas sus fachadas libres y una plaza de considerables dimensiones en su frente principal. El edificio aparece exteriormente como un bloque blanco y compacto, pero interiormente se articula alrededor de un patio central cubierto, al que se abren todas las salas, despachos, circulaciones y escaleras. Esta gran sala central, iluminada cenitalmente por una cubierta de pavés y una línea de vidrio situada al nivel del segundo piso, es el final de un eje exterior-interior que forman la plaza, el vestíbulo y la propia sala.

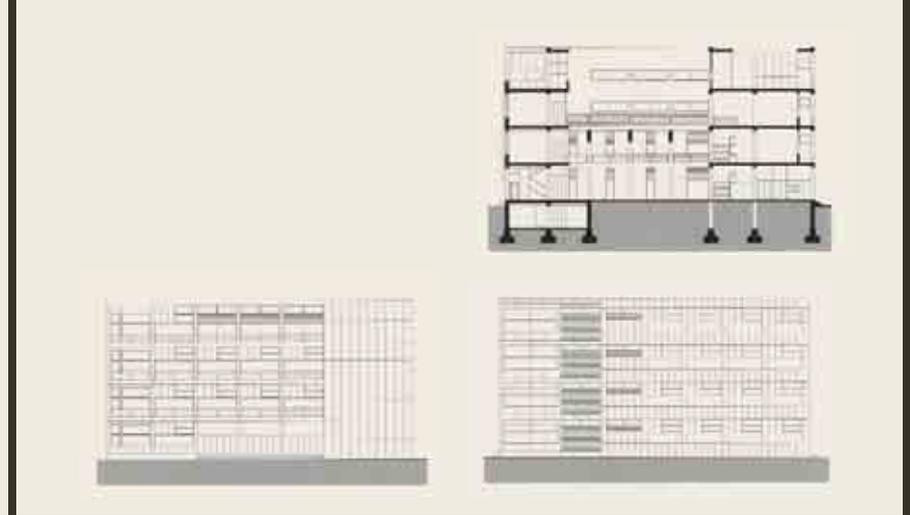
La resolución de las fachadas responde a la voluntad de hacer comprensible desde el exterior la estructura del edificio, pero también de establecer una jerarquía entre los distintos tipos de ventanas, que se dimensionan según el espacio que iluminan y se repiten y agrupan para crear distintos ritmos y vaciados sobre el plano, de esta manera, se consigue jugar con el efecto que la luz produce sobre la propia fachada.

En la fachada principal, unas galerías corridas, que se amplifican en la última planta

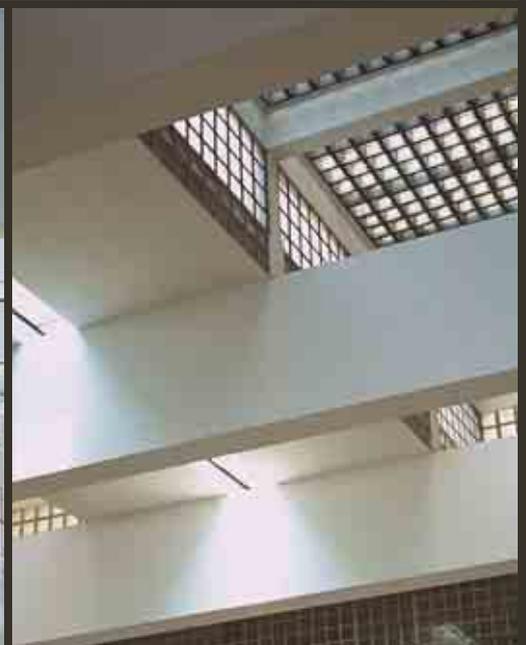
hasta convertirse en una gran terraza, erosionan el bloque inicial y dejan directamente al descubierto el entramado de la estructura.

La obra comenzó en julio de 1933, pero el proyecto inicial sufrió constantemente modificaciones hasta la finalización de la obra. Las modificaciones eran, en muchos casos, investigaciones que llevaban al límite las posibilidades constructivas y tecnológicas de la época, circunstancia que generó importantes retrasos en la finalización de la obra, pleitos con los contratistas y un aumento del coste, que pasó de un presupuesto inicial de 1.250.000 liras a más de 2.900.000 liras, no obstante, el coste final no superaba el de otras obras de características similares.

Estas circunstancias sirvieron para justificar la creciente insatisfacción de los promotores, que no apreciaban en el edificio el carácter retórico y emblemático que hubieran deseado, pero al final Terragni consiguió el diseño integral de todo el edificio, incluidos los más mínimos detalles, y convirtió la obra en un laboratorio proyectual que, una vez terminada, situó la Casa del Fascio como un referente de la arquitectura moderna mundial.









Un cliente de excepción para un joven arquitecto (...)
El tema es (arquitectónicamente) nuevo; absolutamente imposible cualquier referencia a edificios de carácter representativo; hace falta crear sobre bases nuevas (...)

Exigencias de la planta me han decidido a ocupar la totalidad del área asignada. Esto suscita, en consecuencia, un incremento de los problemas de iluminación natural, ventilación, distribución y desarrollo de los ambientes y de aquellos, no menos importantes, de la evacuación de aguas pluviales.

Se perfila mientras tanto el concepto y las necesidades particulares de esta casa del Fascio: un amplio espacio cubierto en el centro, sobre el cual se abren los espacios de tránsito, los despachos, las salas de reunión.

(...) ningún impedimento, ninguna barrera, ningún obstáculo entre jerarquías políticas y pueblo. Poder ver lo que ocurre en el interior es el mejor distintivo de un Casa cons-

truida para el pueblo, en comparación con un palacio real, un cuartel, un banco.
Una casa para el pueblo no es, no puede ser, una construcción de tipo "popular" en el significado que se da comúnmente a tal género de edificios.

Una relación arquitectónica nueva que, aun siendo extraña a las grandilocuencias de ciertos períodos históricos de la arquitectura, pueda salir de las habituales relaciones establecidas por la función, se hace indispensable si se quiere conseguir una conmoción poética con la exaltación de hechos políticos, de victorias militares o de conquistas revolucionarias.

Se vienen abajo aquellas artificiosas soluciones planimétricas que aspiraban a realizar en el edificio público un complejo de compartimentos estancos para impedir que el público atravesara ciertas zonas del edificio reservadas al dirigente, al jefe de oficina o al llamado funcionario influyente.

GIUSEPPE TERRAGNI: "LA COSTRUZIONE DELLA CASA DEL FASCIO", QUADRANTE, N.UM. 35-36, OTTOBRE DI 1936.





La casa Ghiringhelli, situada dando frente a la plaza Lagosta justo donde empieza el paseo Zara, desarrolla un programa mixto de locales comerciales en la planta baja, seis plantas de apartamentos de alquiler con una tipología que varía de dos a cinco habitaciones y un apartamento situado en el ático, destinado a la vivienda y el estudio del pintor Gino Ghiringhelli, propietario de la promoción.

El volumen, ajustado a las alineaciones impuestas por los viales laterales, presenta una fachada a la plaza como si estuviera inscrita en un marco surcado lateralmente por dos cortes-ventana que resaltan la parte central de la composición que sobresale en voladizo.

En la junta de este marco tridimensional con las fachadas laterales, aparece otro corte vertical en el que se insertan unos balcones en voladizo que aportan un juego de

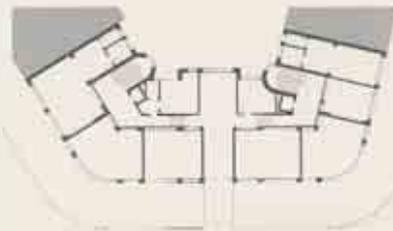
sombras, diluyen la entrega de los diferentes planos de fachada y desarticulan de esta manera los volúmenes básicos que forman el edificio.

La resolución tipológica de las plantas de apartamentos no introduce ninguna propuesta particularmente interesante, al contrario de la planta superior, donde Terragni y Lingeri pudieron trabajar, como arquitectos pero también como decoradores, ajustando los espacios a las necesidades artísticas y laborales del propietario.

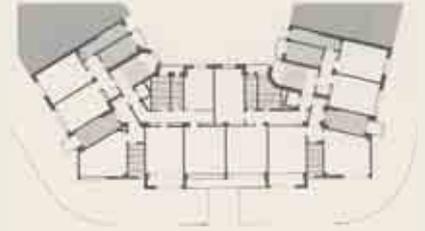
[...] queremos únicamente, exclusivamente, exactamente, pertenecer a nuestro tiempo y nuestro arte quiere ser el arte que nuestro tiempo requiere. Haber pertenecido a él enteramente, con sus cualidades y sus defectos, éste será nuestro orgullo.

GRUPO 7: "ARQUITECTURA", LA RASSEGNA ITALIANA, DICIEMBRE DE 1926.

PLANTA TIPO



PLANTA BAJA





El encargo de este bloque de viviendas lo recibió Pietro Lingeri, quien inmediatamente implicó a Terragni en la obra. Si bien el promotor planteaba una casa-inversión, las características del público al que iban destinados los apartamentos permitían unas buenas perspectivas para el futuro proyecto. Como en la casa Ghiringhelli, el propietario se reservaba el ático para crear una "villa" destinada a su uso particular. El solar tiene fachada en tres de sus lados, siendo la de Via Sempione la principal. La planta del edificio se resuelve de una forma totalmente original: los espacios construidos se sitúan perpendicularmente a la vía principal y utilizan una tipología en forma de "U" que se adelgaza hasta el extremo de desaparecer como volumen construido y convertirse en una piel transparente compuesta

por unas galerías en forma de pasarela suspendida, que, aunque cierra el espacio volumétrico, sigue manteniéndolo abierto, aportando así una enorme transparencia conceptual al conjunto y un notable juego de luces y sombras. En la fachada norte aparece un volumen a modo de torre que permite ajustar el edificio al solar, con lo que se obtiene un mayor aprovechamiento y se rompe la ortogonalidad de los dos cuerpos principales. Los diversos materiales utilizados en el revestimiento de la fachada, básicamente mármol y estuco naranja, resaltan volumétricamente los distintos planos del edificio. La solución de las plantas permite distribuir apartamentos con distinto número de habitaciones, conectados verticalmente por dos núcleos de escaleras.

La villa para el promotor ocupa la última planta y está distribuida en dos mitades -zona de día y zona de noche- situadas una en cada bloque y unidas entre sí por una pasarela cubierta, suspendida a 25 metros del suelo. El resto de las terrazas se utilizan como jardín. En esta obra, Lingeri y Terragni jugaron al límite con la normativa, pero, sobre todo, rompieron con la rutina profesional que condiciona habitualmente la resolución de este tipo de proyectos. Por cuestiones de desconfianza, el proyecto fue rechazado por la oficina técnica municipal nueve veces, pero al fin se le concedió la licencia en 1936.

La piedra y el ladrillo poseen, por tradición secular, una estética propia nacida de las

posibilidades constructivas y convertida 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 nació el ritmo: el ojo se sosegaba ante un elemento o una composición de elementos cuando éste o éstos 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 razón de ser; de sus nuevas posibilidades -enormes vuelos, grandes aberturas y consiguiente intervención del vidrio como valor de superficie, estratifi-

cación 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. Es comprensible que a la mayoría del público, habituado a lo tradicional, se le escape completamente la nueva estética del hormigón armado o, aún peor, pretendan negarla. Pero nada más erróneo, si existe un material susceptible de alcanzar una monumentalidad clásica, es ni más ni menos que el hormigón armado y la obtendrá precisamente del racionalismo.





La venta de los terrenos donde estaba situado el antiguo parvulario del barrio de Sant'Elia hizo necesaria la búsqueda de un solar en la zona para iniciar la construcción de una nueva escuela. La Congregación de la Caridad, encargada de la gestión y manutención de los parvularios de la ciudad de Como, adquirió un terreno donde se podía construir un parvulario con una capacidad para 200 niños.

El encargo de la obra llega a Terragni a través de su hermano Attilio, a quien la Congregación le había confiado el proyecto. Giuseppe elaboró diversas propuestas antes de llegar a la solución que hoy conocemos construida, utilizando los criterios escolares más modernos para definir el programa. La elección de un esquema básico en forma de "U", cuestiones relativas a la orientación y el asoleo aparecen desde los primeros croquis y se mantendrán como elementos básicos en todas las propuestas.

La forma de "U" adoptada para la planta, relativamente habitual en otras escuelas de la época, permite resolver el programa con eficacia y posibilita la creación de diferentes espacios abiertos en los que se pueden generar diversas actividades al aire libre (ya previstas en aquella época): arenero, huerto para experimentar el crecimiento de las plantas, prado, árboles.... Pe-

ro, si el esquema en planta se puede considerar convencional, lo que resulta totalmente insólito es la situación del edificio en el solar, colocado tangente a tres esquinas respecto de los límites del terreno.

La elección de la orientación sur-este garantiza un correcto asoleo de las aulas, pero esta circunstancia no parece ser la única que determinó la colocación del edificio, sino más bien cuestiones compositivas precisas que permitan aislar el edificio del contexto urbano que lo rodeaba y, por lo tanto, oponerse a la realidad construida del barrio por medio de una nueva arquitectura formalmente más perfecta y que dialogaba mejor con las verdes colinas que aparecen en el paisaje de fondo que con las cercanas casas.

Finalmente, el 10 de marzo de 1936 Terragni presentaba el proyecto en el Ayuntamiento de Como para solicitar la licencia de obras. No obstante, esta versión aún se modificaría durante las obras ante la necesidad de reducir los costes, como consecuencia de los imprevistos aparecidos principalmente durante la fase de cimentación.

Es indudable que el proyecto evolucionó no sólo por exigencias funcionales y presupuestarias, sino también por la transformación de los métodos proyectuales y de las

reglas de composición determinadas por el propio Terragni. Así, sobre las bases de proyecto fijadas desde el inicio, cada vez se tiende a una mayor simplificación, a un sistema de reglas cada vez más rígidas y claras, a una sistematización de las aberturas en sólo tres tipos, pero, al mismo tiempo, la obra se va dotando de una complejidad más sutil que permite superar los recortes económicos con nuevas ideas, sin dejar de asumir el lenguaje moderno con reinterpretaciones propias y originales.

Terragni, como ya había hecho en la Casa del Fascio, diseñó y seleccionó el mobiliario de la escuela, del que cabe destacar la pizarra corredera verticalmente y el sistema de puertas plegables, que permitía conectar las aulas creando un continuo visual entre ellas, y el sistema armario-ventana que separaba las aulas del pasillo.

Una vez finalizado, el parvulario fue mayoritariamente elogiado y su imagen pasó a formar parte del concepto de lo que debía ser una "moderna escuela italiana".

Es necesario conseguir esto: ennoblecer, con la indefinible y abstracta perfección del puro ritmo, la simple constructividad que por sí sola no sería belleza.

GRUPO 7. "ARQUITECTURA" LA RASSEGNA ITALIANA, DICIEMBRE DE 1936.





1934, 1936-1937 COMO PARVULARIO SANT'ELIA

11/2



fundación caja de arquitectos



1934, 1936 -1937 COMO **PARVULARIO SANT'ELIA**

11/3



fundación caja de arquitectos



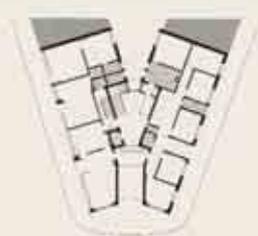
El solar donde se ubica la casa Lavezzari está situado entre las calles Oxilia y Varanini, justo en la confluencia con la plaza Morbegno. El ángulo de éstas respecto a la plaza forma un trapecio mucho más agudo que el que se produce en el solar de las casas Ghiringhelli y Rustici, por lo que la fachada principal resulta bastante estrecha.

Si la resolución de las casas precedentes se basa en una descomposición de la planta en volúmenes simples que se yuxtaponen por medio de un cuerpo principal o por unas galerías, en este caso, los dos cuerpos que forman el edificio, orientados paralelamente a las calles laterales, colisionan en la plaza. La resolución del edificio se apoya, pues, en la lógica impuesta

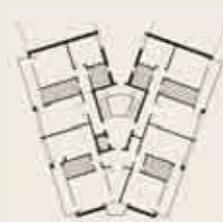
por la geometría del lugar y por la de los volúmenes utilizados. La situación de la escalera y la distribución estructural en tres vanos permite organizar la planta con suficiente flexibilidad para producir distintos tipos de apartamentos.

La lectura exterior de todas estas cuestiones se traduce también en las fachadas. En la de la plaza, el edificio sólo se abre a ella por la junta que se produce entre los dos cuerpos principales, mientras que las laterales se articulan a partir de una tribuna central que sobresale y que está flanqueada por balcones que prolongan el efecto suelo hacia el exterior. El hecho de que los balcones estén rodeados por ventanales les da una apariencia más ligera.

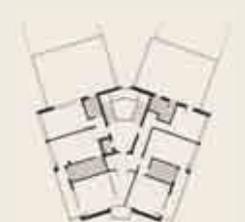
PLANTA BAJA



PLANTA TIPO



PLANTA ÁTICO





El edificio, encargado por los mismos propietarios que el edificio de Vía Sempione, está situado en un ámbito urbano que limita directamente con el entramado ferroviario próximo a la estación Farini. Efectivamente, la Vía Pepe es paralela a las vías del ferrocarril, con lo cual, en el momento de fijar la altura máxima del bloque, los arquitectos se aprovecharon de la mayor amplitud que las normas fijadas por el Ayuntamiento milanés proporcionaban a la calle para dimensionar la altura del cuerpo frontal del bloque. La planta, en forma de "L", se desarrollada me-

dante dos volúmenes: uno central de siete plantas de altura y otro lateral de cuatro alturas con fachada a la estrecha calle lateral de Cola de Montano.

La resolución de este edificio está claramente subordinada a la obtención del máximo aprovechamiento edificatorio, por lo que algunos de los elementos arquitectónicos que aparecen en él se utilizan con este propósito.

El programa, pensado para un barrio de carácter popular, dispone de una gran variedad de usos, desde viviendas de distintos ta-

maños a pequeños talleres, oficinas y tiendas. La planta del conjunto se distribuye a partir de dos núcleos verticales que se unen entre sí a través de un corredor interior situado al nivel de la planta baja. La sensación de lámina que produce el bloque frontal es sólo aparente, de hecho, a partir de la cuarta planta, es decir, cuando se supera la altura del cuerpo bajo, la anchura aumenta. Esta circunstancia favorece la correcta unión entre los dos volúmenes que forman el conjunto, enfatizada aún más por las galerías de hormigón armado en forma de viga que los

sutura.

Ésta fue la última de las obras construidas en que Lingeri y Terragni colaboraron. En realidad, no se sabe exactamente el peso específico que cada uno de ellos pudo tener en el proceso de desarrollo de este proyecto, aunque, atendiendo a las distintas versiones que de él se conocen, no debió de resultar nada fácil.

Se reconocerá que mosaicos, dorados, mármoles, tal vez, nunca alcanzaron la fastuosidad, el grado de extrema elegancia, de lujo

refinado que se puede obtener con el profundo esplendor del cristal, con la precisión de los perfiles de maderas pulidas, con las lisas superficies de los metales relucientes.

Se entenderá entonces que la riqueza que se consigue no es menor, sino más secreta, y que la perfección en lo sencillo es representativa de un altísimo grado de civilización.

GRUPO 7: "UNA NUEVA EDAD ARCAICA", LA RASSEGNA ITALIANA, MAYO DE 1927.



El edificio de viviendas situado en Via Mentana estaba pensado para ser construido en dos fases, tal y como aparece definido en la misma propuesta del proyecto.

La primera fase de la obra era un cuerpo autónomo, con una caja de escaleras propia y un acceso en la planta baja que permitía llegar al interior del patio incluso a los vehículos. Desde éste, se accedía a la segunda escalera prevista en el proyecto, que servía a la segunda fase y que, además, conectaba con otro edificio existente propiedad del Sr. Pedraglio, promotor de las obras.

El edificio se compone de apartamentos de 3 y 4 habitaciones y una serie de locales en planta baja que disponen de un alma-

cén en la parte posterior con acceso desde el patio. En este caso, la estructura vertical no es de pilares, sino de paredes de carga dispuestas paralelamente a la fachada con forjados de hormigón.

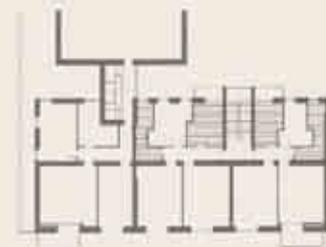
La fachada estaba resuelta de manera que las dos fases se integraban como un todo, según una composición simétrica de las ventanas que se remataba lateralmente con unos balcones de hormigón y pavés.

Actualmente, la simetría se pierde al faltar la segunda fase del inmueble, que nunca llegó a construirse.

El material que se utilizó para el acabado de la fachada era placas de piedra prefabricada que llegaban hasta el suelo. Sin embargo, ya durante el año 1939, el edifi-

cio fue remodelado (no por Terragni); se modificaron los vanos de la planta baja y las placas de piedra artificial se sustituyeron por otras de mármol, circunstancia que desdibuja notablemente la propuesta inicial.

Es particularmente interesante la solución de los balcones, que presentan, al nivel de la carpintería de cerramiento, la inserción en planta de tres filas de pavés que se doblan continuando por la fachada. Esta solución produce una transparencia en el pavimento que mejora notablemente la cantidad de luz que llega a las habitaciones situadas en la planta inferior y, además, proporciona un interesante efecto de luces y sombras sobre la fachada.





Esta villa, la "villa junto al lago para las vacaciones de un artista" (construida para la exposición de la V Trienal y desmantelada posteriormente) y la "Villa Bianca" forman la tríada de casas unifamiliares modernas que construyó Terragni. Su diseño le permitió experimentar con las nuevas teorías preconizadas por el Movimiento Moderno sobre este tipo de viviendas.

El Sr. Bianchi encargó a Terragni la construcción de una casa semirural en las afueras de Como, donde además pudiera instalar sus viveros. Durante el proceso de proyecto y a causa de diversos desacuerdos por cuestiones económicas, Terragni estudió varias propuestas totalmente diferentes entre sí para ajustar la obra a los deseos presupuestarios de su cliente, pero, al mismo tiempo, intentando no ceder ante compromisos que alteraran sustancialmente sus propias ideas sobre la villa. Desde un principio, la construcción se plantea con la vivienda colocada sobre una estructura de pilotis metálicos que permite situar en planta baja la zona de servicios y los viveros.

La primera propuesta, realizada según el programa y presupuesto previstos, estaba lista a finales de 1935, pero no se llevó a cabo su tramitación. El tipo de vivienda que se plantea parece estar relacionado con las propuestas elaboradas por Le Corbusier para edificios similares, mostrando, pues, un cierto contenido ideológico acorde con las campañas de carácter rural emprendidas durante aquellos años y constituyéndose en un auténtico ensayo proyectual.

A instancias del promotor, Terragni inició la elaboración de una nueva propuesta en la que se le exige la inclusión en el edificio de un nuevo apartamento y varios espacios de servicio más, eso sí, manteniendo el mismo presupuesto que en la versión anterior

de una vivienda. Esta segunda propuesta, concluida a mediados de 1936, gusta tanto al Sr. Bianchi que solicita de inmediato la licencia de obras; sin embargo, de manera incomprensible y aduciendo una vez más cuestiones económicas, desestima el proyecto. Terragni, después de haber elaborado ya dos proyectos, reclama los honorarios por los trabajos realizados, a lo que Bianchi responde con la amenaza de no pagarle y buscarse otro arquitecto. Ante esta situación, Terragni está decidido a renunciar al encargo, pero en junio de 1936 se llega a un acuerdo entre ambas partes y, en un mes, elabora una nueva propuesta.

La obra, cuya construcción finaliza en septiembre de 1937, aparece como un volumen compacto de dos plantas colocado sobre una base de pilotis; en él ha desaparecido cualquier relación compleja entre estructura, distribución y forma. Una escalera lateral en rampa accede desde la planta baja al primer piso y gira, con otro tramo recto, hasta la segunda planta. La formalización del acceso y la solución de la fachada principal serán finalmente los únicos elementos que alteran la forma básica en que acaba convirtiéndose la obra. Así pues, la solución construida bien poco tiene que ver con las propuestas planteadas en los proyectos iniciales.

Por si todo esto fuera poco y sin que Terragni lo supiera, la villa fue transformada inmediatamente después de terminada. Se cerró la planta baja para conseguir un nuevo apartamento, con lo que se eliminó la visión de los pilotis, además de excavar una planta semisótano, no realizada inicialmente y que, según el mismo Terragni, puso en peligro la estabilidad del edificio. La obra que hoy podemos ver es el resultado de todas estas circunstancias.



PLANTA PRIMERA



PLANTA SEGUNDA





Esta villa fue proyectada para su primo, el ingeniero Angelo Terragni, quien le había encargado en abril de 1936 una casa en las cercanías de Seveso. Al tener una libertad total, el concepto del edificio quedó definido desde los primeros bocetos, circunstancia que le permitió avanzar rápidamente en la realización del proyecto. La casa se plantea como un volumen compacto, con una planta rectangular alargada, en el que se introduce otro volumen también rectangular, perpendicularmente maclado al primero. Los pilots, utilizados en la villa de Rebbio para sobreelevar la construcción, desaparecen en esta solución y el edificio se asienta directamente sobre el suelo, reforzándose de esta manera el carácter marcadamente compacto de la construcción. El edificio se distribuye en tres plantas; la planta semienterrada que contiene el garaje y otras dependencias de servicio permite situar la planta baja, con la zona de día, a un nivel algo por encima del terreno natural que es casi llano. A esta planta se accede desde el exterior por medio de varias escaleras y rampas. En la segunda planta, diversas habitaciones desarrollan el programa de noche, y justo en la zona norte, se produce un voladizo que conforma una terraza desde la cual y por medio de una escalera exterior se accede a la terraza-solárium situada en la cubierta, donde Terragni

resuelve dos impresionantes voladizos que, actuando como enormes viseras, protegen las fachadas del edificio y a la vez le aportan un juego siempre cambiante de sombras. Inicialmente se planteó la solución estructural del edificio por medio de vigas y pilares metálicos, pero rápidamente se pasó al sistema de muros de carga. Algunas de las soluciones empleadas en este edificio enlazan directamente con los proyectos anteriores: las escaleras-rampa, el tratamiento empleado en los cuerpos sobresalientes del volumen principal... que forman un continuo en el lenguaje de su obra. A mediados de octubre de 1936 el proyecto está listo y se inician las obras de construcción que terminaron en diciembre de 1937. Desde su finalización, la villa Bianca aparece en varias revistas especializadas como uno de los ejemplos más claros de la nueva arquitectura moderna. La casa pasó no hace demasiados años por una etapa de absoluto abandono, pero su actual propietario la ha restaurado devolviéndole todo su esplendor.

Tanta cultura de museo y de librería anticuada que nos oprímia el pensamiento, nos hace invocar la sencillez.

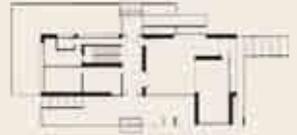
GRUPO 7: "ARQUITECTURA", LA RASSEGNA ITALIANA, DICIEMBRE DE 1936.



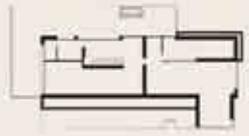
PLANTA PRIMERA



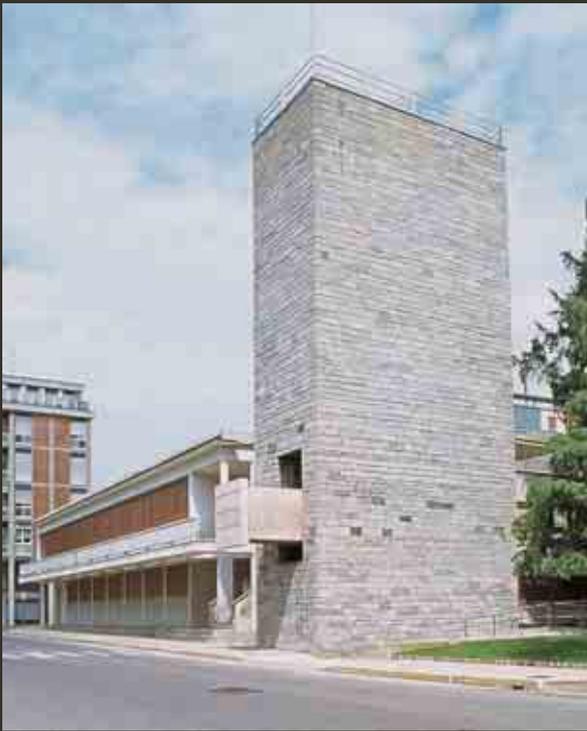
PLANTA BAJA



PLANTA SEMISÓTANO







El secretario del partido en Lissone propuso en 1937 la creación de una Casa del Fascio con el fin, entre otros motivos, de contrarrestar el interés de la juventud por las actividades de los grupos de Acción Católica a los cuales, en términos generales, se oponían. Utilizando el mismo método proyectual que en el edificio de Como, basado en la aplicación geométrica de las proporciones áureas y de una estructura perfectamente ordenada, Terragni y Carminati prepararon diversas soluciones para el proyecto con el objetivo de crear un edificio representativo, abierto, donde aparecieran al descubierto sus aspectos constructivos.

La propuesta final, formalizada en una planta totalmente rectangular, se ordena en tres cuerpos longitudinales con una estructura portante formada por una malla de pilares colocada perpendicularmente al sentido de estos cuerpos. Como un anexo al edificio, se coloca un elemento vertical que hace las funciones de torre lictoria.

Estos tres cuerpos asumen funciones claramente diferenciadas: el que da a la plaza está ocupado por las oficinas; el central articula una zona de paso que distribuye las circulaciones horizontales; mientras que el tercero está ocupado por la sala de actos. Este espacio se transformó durante la construcción en un teatro-cine a petición de los miembros del partido en Lissone, aunque tal modificación nunca contó con el beneplácito de las altas jerarquías.

La entrada se produce desde la plaza que hay delante de la fachada principal por medio de una escalinata exterior situada en el ángulo suroeste por la que también se accede a la torre lictoria. Desde la planta baja se puede acceder directamente al vestíbulo del teatro.

La fachada principal está ordenada por dos ventanas longitudinales que recortan todo el frente del edificio y dejan visible la estructura y, a través de ella, el ritmo que

impone. Estos ventanales abren a la plaza el interior de las dependencias administrativas, con lo cual se adquiere la relación de transparencia tan deseada por Terragni para este tipo de edificios y que ya había preconizado claramente en la Casa del Fascio de Como. En esta misma fachada y al nivel del primer piso, aparece un balcón corrido, separado por unas ménsulas en voladizo, que actúa como una visera sobre la planta baja y aporta, junto con el voladizo de la cubierta, un juego de sombras sobre el plano.

La modernidad del edificio y la gran cantidad de cristal empleado en la obra contrasta con la tosquedad primitiva de la torre, que, por el hecho de estar construida en piedra, parece más un resto arqueológico que una pieza contemporánea.

El edificio construido se tuvo que ajustar a la preexistencia de una panadería situada en la zona nordeste de la planta, circunstancia que obligó a modificar la fachada lateral, produciéndose en ella un retranqueo que limita notablemente la superficie destinada al escenario del teatro.

La Casa del Fascio de Lissone aparece como un edificio de concepción absolutamente moderna; en él Terragni materializa los conceptos de transparencia, rigor estructural y geometría, que ratifican una vez más su ya madura metodología proyectual.

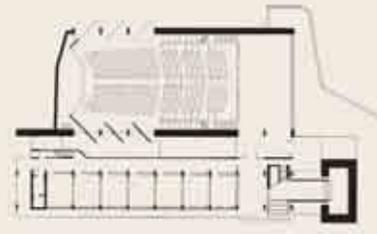
(Durante el año 2002, el edificio se encontraba en fase de restauración.)

En lugar del frontispicio que ciertas equívocas teorías mal acicaladas de retórica y sospechosas de querer embalsamar el pasado habrían querido, por italianísimo enabolar, he ahí una fachada, no tinta y papel, sino de la más sólida piedra y de terso cristal...

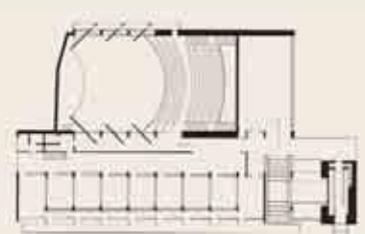
GIUSEPPE TERRAGNI: UN'ARQUITETTURA DEL PARTITO, 1940.



PLANTA BAJA



PLANTA PRIMERA



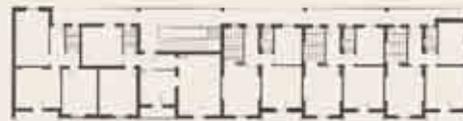




En 1938, Terragni y Sartoris elaboraron un proyecto para la construcción de un barrio dormitorio situado en la zona de Rebbio, a las afueras de Como, donde se incluían diferentes tipologías para edificios de vivienda de protección oficial. De esta propuesta surgió posteriormente el proyecto de tres edificios situados en la Via Anzani, de los cuales sólo se construyeron dos. Se trata de dos bloques lineales de cinco y tres plantas con un espacio interior entre ellos destinado a jardín. El proyecto inicial sufrió tantas modificacio-

nes por parte del Consorcio de Casas de Protección Oficial que Terragni consideró que "había sido despojada de sus mejores hallazgos estilísticos" y Sartoris nunca quiso ver la obra terminada.

No obstante, la obra conserva algunos elementos interesantes como, por ejemplo, la distribución volumétrica (exceptuando el bloque interior que no se construyó), el espacio verde comunitario o la escalera y el balcón corrido, descubiertos en fachada y a través del cual se accede a las viviendas.





A principios de 1939 Terragni recibió el encargo de construir un edificio de apartamentos en un solar cercano al Novocomun. Esta obra, que inicia un nuevo período en su carrera, fue, paradójicamente, su último edificio construido.

Terragni fue movilizado este mismo año, poco después de terminar el proyecto, y no regresó a Como hasta 1943, tras haber sobrevivido a la trágica experiencia del frente ruso. Durante la construcción del edificio, mantuvo una correspondencia diaria con su amigo y colaborador Zuccoli, el cual le iba informando de todos los pormenores del proceso. Desde su lugar de destino, Terragni le mandaba continuamente instrucciones, soluciones y detalles, exigiendo a todo el personal una implicación total en la obra y

demonstrando de esta manera la voluntad de no renunciar al rigor de su arquitectura.

El solar, con una superficie de 450 metros cuadrados, está limitado por calles en tres de sus lados, mientras que el cuarto forma una fachada interior lindante con el edificio vecino. El programa plantea la construcción de tres plantas de apartamentos de alquiler, una planta ático con tipología de villa y una planta baja destinada a locales. La planta tipo aparece como la combinación geométrica de un cuadrado y medio y se subdivide transversalmente en cuatro planos, dispuestos paralelamente a la fachada norte, los cuales permiten generar tres apartamentos en cada una. En sección, se crea un escalonamiento de media planta, circunstancia que sitúa dos apartamentos a un nivel y uno

en otro, de manera que el acceso a este apartamento se hace desde el rellano de la escalera y con un tramo de pasillo que conduce hasta la puerta de entrada. Si nos fijamos en la planta, parece que el pasillo en cuestión cierra la ventilación de las piezas del apartamento central que están tocando a él, pero en realidad, al estar media planta por debajo, permite que estas piezas se ventilen a través de una ventana corrida que hace de tragaluz. La escalera, que sufrió diversos cambios de situación durante la elaboración del proyecto, se coloca finalmente en la zona sudoeste de la planta, justo en medio del muro transversal de subdivisión, lo cual hace posible el acceso a los apartamentos tal y como se concibe en la sección. La estructura vertical se resuelve a partir de

las paredes transversales interiores, que actúan como muros de carga, y con unas líneas de pilas de hormigón, en las fachadas norte y sur, mientras que los forjados horizontales se construyeron con un sistema parecido a un reticulado.

La solución volumétrica de las fachadas norte y sur, regulares y asimétricas a la vez, la inserción de los volúmenes en el cuerpo básico del edificio en la fachada este o la estructura metálica de la fachada oeste, de la cual Terragni realizó una maqueta a escala 1:20, son tan sólo una muestra de la complejidad espacial de este edificio, que aún sigue siendo una pieza paradigmática de la arquitectura contemporánea.

En 1971, Peter Eisenman realizó un importante estudio sobre esta obra, publicado en la

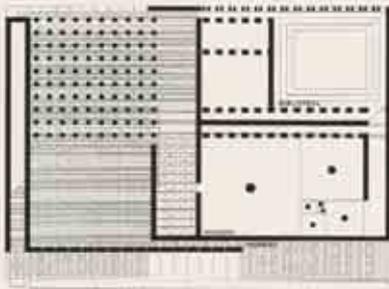
revista *Perspecta*, en el que plantea algunas hipótesis sobre la dualidad existente entre el lenguaje de los diversos aspectos conceptuales del edificio y la percepción formal del mismo (asumiendo el desconocimiento que de todo ello tenía Terragni al proyectar).

Las características del edificio escapan de manera evidente al racionalismo más dogmático, adentrándose en la formulación de nuevos conceptos arquitectónicos que Terragni no pudo continuar desarrollando.

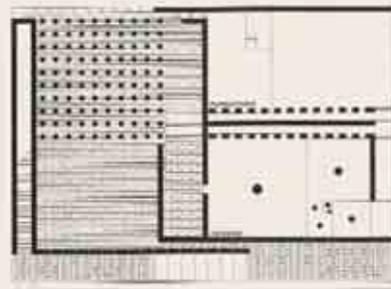




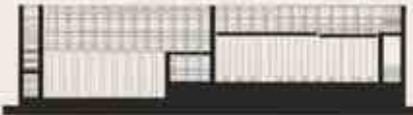
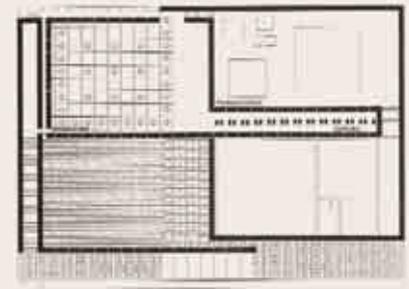
PLANTA COTA 1.60



PLANTA COTA 6.00



PLANTA COTA 10.00



Si indudable es el valor arquitectónico de la obra construida por Terragni durante un período de tiempo tan corto y convulso, el valor de la obra proyectada en este mismo período es, sin duda, equiparable y en muchos aspectos inicia caminos que desgraciadamente no pudo recorrer. De entre las obras proyectadas que no llegaron a construirse, el Danteum es quizá la más sugerente y, atendiendo a sus particularidades, la que ofrece más lecturas e interpretaciones.

Exaltar la Divina Comedia con un Monumento Arquitectónico es, pues obra viva y no fatiga de erudito o fantasía de escenógrafo. Pues, no es Museo, no es Palacio, no es Teatro, sino Templo deberá ser principalmente el edificio que queremos construir.

Un Templo tripartito en Salas que puestas en cotas diferentes establezcan un recorrido ascendente y que construidas de manera diferente se integren preparando gradualmente al visitante a una sublimación de la materia y la luz.

GIUSEPPE TERRAGNI: RELAZIONE SUL DANTEUM.

Este edificio, que debía emplazarse en la Via dell'Impero cercana al Coliseo, se proyectó para ser inaugurado durante las celebraciones del régimen fascista en su vigésimo aniversario y debía constituir un homenaje a la obra de Dante Alighieri y en particular a la Divina Comedia. Los promotores del proyecto, el senador Alessandro Posa y el abogado Rino Valdemeri, habían

conseguido que se aprobara, pero la entrada de Italia en la Segunda Guerra Mundial hizo imposible su construcción.

La idea presentada en el proyecto consiste en la formalización en tres grandes salas de un recorrido sintético por la Divina Comedia a través de sus ambientes principales: el infierno, el purgatorio y el cielo; además, el edificio contenía una biblioteca que serviría de centro de estudios. Una vez que se accede al edificio, el visitante está completamente aislado del exterior y sus únicas referencias serán el cielo y la luz. El recorrido es ascendente y forma una espiral continua sin puntos singulares; es un continuo en el espacio donde se entra por un punto del edificio y se sale por otro distinto.

No obstante, uno de los aspectos más interesantes de la obra es toda la relación matemático-geométrica que se establece entre los distintos espacios y volúmenes que la forman, basados en figuras simples, como el cuadrado y el rectángulo, y en distintas proporciones y relaciones áureas explicadas con detalle por los mismos arquitectos en la memoria del proyecto, y, por medio de las cuales, intentan aportar un nexo de unión y coherencia entre la obra construida y la literaria. También es cierto que este grado de desarrollo teórico se pierde al llegar al nivel constructivo, planteándose numerosas dudas en cuanto a las posibilidades reales de construir el edificio tal y como aparece definido en los dibujos y perspectivas que de él se conocen.

El concepto arquitectónico planteado en el Danteum es absolutamente original y no encaja en los parámetros tipológicos de obras anteriores; sólo la monumentalidad abstracta de algunas ruinas antiguas admite comparaciones en cuanto a las sensaciones espaciales que se intuyen en esta obra.

Para Terragni y Lingeri, la construcción del Danteum podía haberles permitido recuperar la confianza en un régimen que, de hecho, ya ha marginado y finalmente proscribió su arquitectura por considerarla demasiado abstracta, refinada y moderna. Un régimen considerado renovador, pero que realmente sólo pretendía una arquitectura que reflejara sus mensajes inequívocos de poder.