

El monumento como instrumento de identidad nacional. El caso italiano*

The monument as an instrument of national identity. The Italian case

Fabio Guarrera**

Recibido: 10 de mayo de 2018

Aceptado: 22 de junio de 2018

RESUMEN

Entre 1860 y 1950 la arquitectura italiana tuvo la tarea de construir la imagen moderna de una nación joven. Se les pedía a los arquitectos de apoyar la política para construir, a través de la arquitectura, edificios que transmitieran mensajes de identidad, sociales y colectivos. Este proceso ha sido particularmente fuerte en el período del fascismo (1922-1943), o sea, la época de Benito Mussolini. A través de mensajes fuertes y profundamente unidos a la antigua tradición romana, el fascismo buscaba construir una identidad compartida para garantizar la duración del régimen. Los elementos básicos sobre los cuales construir esta identidad eran los monumentos, lugares donde la masa de las personas sentía la necesidad de reconocerse para expresar el culto de la patria.

El artículo analiza varios monumentos, desde la construcción del Vittoriano por Giuseppe Sacconi, hasta el monumento Ardeatine del grupo Fiorentino-Perugini: una evolución histórica que se une profundamente a la piedad del pueblo italiano.

Palabras clave: monumento, identidad italiana, fascismo, tradicionalismo, racionalismo.

ABSTRACT

Between 1860 and 1950 Italian architecture had the task of building the modern image of a young nation. Politics asked to architects to convey, through their work, identity messages to the collectivity. This process was particularly present during the period of fascism (1922-1943), at the disposal of the government of Benito Mussolini. Through strong messages deeply rooted to the ancient Roman tradition, fascism sought to restore a national identity that would guarantee the duration of the regime. The fundamental elements on which constituted this identity were the memorial monuments, places where the mass of the people feels the need to recognize each other to express the cult of the homeland.

The article analyzes several monuments, from the construction of the Vittoriano by Giuseppe Sacconi, to the Ardeatine monument of the Fiorentino-Perugini group: a historical evolution that is deeply linked to the piety of the Italian people.

Keywords: monument, Italian identity, fascism, traditionalism, rationalism.

* **Antecedentes del documento.** Este artículo se inscribe en los principales temas de investigación que interesan al autor: el papel del tradicionalismo arquitectónico en la modernidad, el lenguaje de la postmodernidad en la arquitectura italiana, la reurbanización de los espacios marginales de la ciudad contemporánea y la arquitectura sagrada contemporánea. Las imágenes de este artículo que no señalan su procedencia han sido tomadas del internet.

** **Fabio Guarrera Castro.** Arquitecto. Doctor en Composición Arquitectónica por la Universidad de Venecia IUAV.



En los últimos años, en Italia, ha tenido lugar un gran debate sobre la oportunidad de eliminar algunos de los símbolos fascistas creados durante los veinte años del gobierno de Benito Mussolini. Italia parece dividirse entre aquellos que consideran adecuado aceptar esos símbolos e incluirlos dentro de la historia que forma parte de la nación y otros que prefieren eliminarlos, relegando al olvido un difícil momento histórico y social para el país.

No hace mucho tiempo, la presidenta de la Cámara de Diputados del Parlamento italiano, Laura Boldrini, dijo estar del lado de los *partigiani* que se sienten incómodos cuando en los edificios de Roma ciertos símbolos les recuerdan al fascismo. Propuso entonces eliminar algunas frases escritas en los obeliscos y en las fachadas de los palacios (por ejemplo, la que señala a MUSSOLINI DUX). El debate suscitado por la posición de la presidenta Boldrini ha desencadenado fuertes polémicas políticas que han tocado profundamente la identidad y la historia de la nación italiana. En realidad, se trata de un debate que no ha terminado y que periódicamente resurge en los diarios, alimentando el impulso popular que está recorriendo el país. De todas formas, más allá del problema histórico, político y social que esto plantea, difícilmente se puede negar el valor arquitectónico de las obras realizadas en Italia en los últimos cuarenta años del siglo XIX y en la primera parte del XX: arquitectura construida durante una etapa de formación nacional, entendida como instrumento capaz de producir sobre las masas un proceso de autoreconocimiento. Esta arquitectura ha cristalizado la necesidad de crear raíces sobre las que se erigen las bases de una nueva identidad nacional.

La búsqueda de identidad es una necesidad que Italia ya ha experimentado durante la Unificación Italiana (1860) y encuentra en el gran monumento a Vittorio Emanuele II (figura 1), ubicado en la colina del *Campidoglio*, el episodio más emblemático de la voluntad de dar un símbolo arquitectónico al país, hacer eterna sobre la piedra el proceso histórico apenas terminado con la formación de un nuevo Estado unitario.

El monumento a Vittorio Emanuele, proyectado por Giuseppe Sacconi, fue inaugura-

do en 1911 pero, no obstante su gran tamaño y su forma simbólica y material respecto al contexto, no llegó a identificar rápidamente al país, como se había previsto por parte del Parlamento. En resumen, su mensaje institucional no logró captar a las masas que no “sentían” el monumento como propio. En su fase inicial, no se identificó como altar para la nación. Para hacerlo comprensible, fue necesario implementar un proceso de *resemántica*.

En 1921 la conmemoración a la muerte de los militares caídos durante la Primera Guerra Mundial y cuyos nombres se desconocían, se convirtió en la ocasión para cambiar la suerte de este monumento. Se organizó un viaje para llevar el cuerpo de uno de los soldados sin nombre a Roma. El 28 de octubre 1921 un tren funerario que partía desde Aquileia, en Friuli Venezia Giulia, inicia su viaje de cinco días con dirección a Roma. Una multitud conmovida acompaña al soldado durante todo su trayecto. Una vez llegado a Roma, el cuerpo es enterrado en el monumento a Vittorio Emanuele II. A partir de ese momento, el monumento adquiere una nueva vida: no solo es el altar del padre del país, si no también se convierte en el altar que acoge el cuerpo de un soldado que murió por su patria, uniendo la piedad popular.

La terrible experiencia bélica, la muerte masiva durante la Primera Guerra Mundial, acercó a los italianos a la nación e hizo menos incomprensible que aquella gran masa de mármol identificara a la patria. La curiosidad que surge durante este proceso de *resemántica* es que las formas de la arquitectura *vittoriana* no se han modificado. La arquitectura no ha mutado: ningún cambio de forma, ninguna transformación. ¿Por qué entonces cambió el apego de los italianos por este monumento? ¿Qué proceso ocurrió realmente?

Antes de la Gran Guerra, la relación entre la arquitectura del monumento y la imaginación popular era débil. No estaba arraigada en la población la idea colectiva de recibir un mensaje de identidad y patriotismo. Con la guerra y la muerte, Italia encuentra un sentimiento de pertenencia a una comunidad nacional afectada por el dolor.

Ugo Ojetti, gran intelectual del fascismo italiano y crítico de arte, escribe: la piedra es



Figura 1. Monumento a Vittorio Emanuele II, Roma. Foto Fabio Guarrera

«menos ciega y sorda», y se ha transformado en un símbolo para comenzar a reconocerse a sí mismo. Se podría decir que el monumento encuentra «su razón de existir» (Ojetti, 1921).

Entre los años veinte y los años cuarenta del siglo XX, este proceso de identificación con el monumento será la base para transformar Italia en una sociedad fascista. El fascismo, de hecho, pedirá a la arquitectura su apoyo al régimen, de forma que capture y fascine a las personas. La política, por otra parte, se encargará de inculcar los valores y la identidad nacional. El mismo Mussolini afirmó que «los monumentos si no se calientan con el corazón palpitante del pueblo, son solo piedras de un sepulcro frío, desnudas y estériles» (Gibelli, 1939, p. 24). Por lo tanto, de acuerdo con esta estrategia de construir una identidad, es necesario que haya una convergencia entre las intenciones de la ideología política y la forma de los edificios.

Tal proceso de transformación de Italia monárquica a Italia fascista se inicia con el monumento a Vittorio Emanuele II. De hecho, será precisamente en el Altar a la Patria donde, pocos días después de haber recibido el cargo de primer ministro, Mussolini irá a arrodillarse para encontrar una legitimidad histórica y política de su golpe de Estado. Es

de este modo que el monumento se convierte en un instrumento para la construcción de una nueva identidad. El monumento se somete a un tercer proceso de re-semántica.

En los años sucesivos, después del primer conflicto mundial, se construyeron en plazas y calles de ciudades y pueblos, una gran cantidad de pequeños monumentos dedicados a los soldados caídos. Estos monumentos han estado sujetos desde un inicio a un doble papel: por un lado, la necesidad de recordar, por el otro la posibilidad de reflexionar sobre una memoria ambigua. El recuerdo a los caídos se ve cubierto, de vez en cuando, por un matiz de repudio o exaltación de la victoria. Estos monumentos son el testimonio de una nación aún dividida, que no sabe si elegir la guerra es mejor que combatirla o negarla. Al mismo tiempo, estos monumentos revelan la necesidad generalizada de símbolos alrededor de los cuales los ciudadanos puedan reconocerse.

A la difusión de estos pequeños monumentos sigue la idea de erigir un gran monumento nacional dedicado a los soldados, que se construirá en los lugares donde ocurriera la Gran Guerra. Se trata de un evento que anticipa desde algunos años la celebración al soldado desconocido *vittoriano*, pero lo que interesa, en lo que se refiere a este argumento, es la calidad del proyecto elaborado.

En 1920 se anunció un concurso para la construcción de un monumento en la colina de San Michele, cerca de Gorizia, en el que participaron muchos arquitectos. Entre los proyectos seleccionados admitidos en la segunda fase, caben destacar los proyectos de Alessandro Limongelli y Eugenio Baroni. El primero, (figura 2) se refiere a un sistema clásico caracterizado por un alto basamento que corona la cima de la colina, accesible por una amplia escalera, sobre la que se apoya un cilindro con aberturas de arcos que a su vez se levanta en una escalera radial. El segundo proyecto, (figura 3) potencia la orografía del Monte de San Michele, disponiendo una inmensa cruz latina hasta la cresta de la montaña, como para formar una gran *vía crucis*.

Durante el transcurso de la competencia se extendió un fuerte debate. El segundo proyecto fue muy discutido, sobre todo en referencia a la idea de poder asociar el tema de la *vía crucis* con el de la guerra. Según Marcello Piacentini, el arquitecto más importante durante los veinte años del fascismo, los proyectos del concurso de San Michele no llegan a “glorificar” una guerra que los italianos sienten profundamente. Piacentini afirma que la arquitectura italiana debería fijarse en la alemana, que desde hace un tiempo se ha comprometido a exaltar la raza y preparar a los hombres para el enfrentamiento bélico. Y viendo la arquitectura alemana se entiende que en la base se encuentran las lecciones de la antigua Roma.

La nueva y moderna arquitectura italiana debería estar basada en los criterios arquitectónicos de la Roma Imperial, así como han manifestado con anterioridad Ugo Ojetti y Margherita Sarfatti, los dos máximos críticos que han influido fuertemente en la relación entre fascismo y el antiguo imperio. Según Ojetti, el imperio romano demuestra la gran capacidad que la arquitectura tiene de crear una imagen de poder. La arquitectura de la antigua Roma se usó para crear esta imagen. Por lo tanto, en referencia a los monumentos conmemorativos, es necesario tomar el ejemplo de los monumentos romanos. Los arcos, las columnas, los obeliscos, son símbolos construidos para acostumbrar al hombre a mirar hacia arriba, para educar a la civilización en la conquista de los territorios. Para



Figura 2. Proyecto para el monumento en la colina de San Michele. Arquitecto Alessandro Limongelli, 1920.

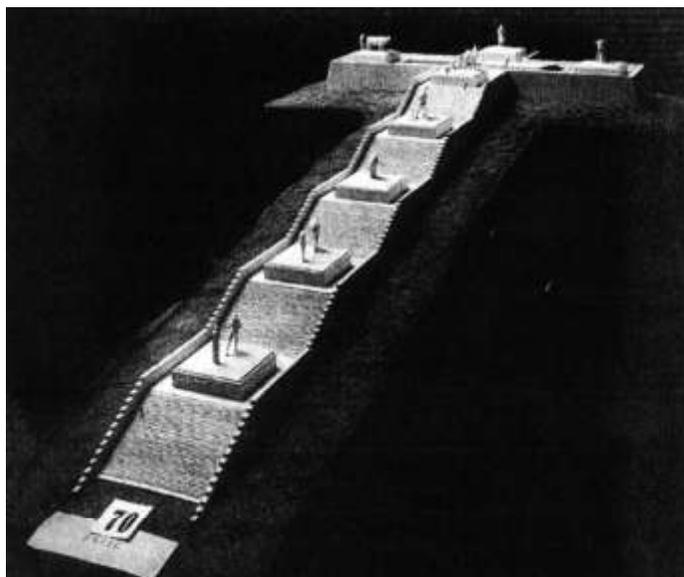


Figura 3. Proyecto para el monumento en la colina de San Michele. Escultor Eugenio Baroni, 1920.



Figura 4. Monumento a los caídos, Génova. Arquitecto Marcello Piacentini. Foto Fabio Garrera



Figura 5. Monumento a la Victoria, Bolzano.
Arquitecto Marcello Piacentini. Foto Fabio Guarrera



Figura 6. Pabellón italiano en la exposición de París, 1925.
Arquitecto Armando Brasini.



Figura 7. Proyecto para el centro de Roma.
Arquitecto Armando Brasini, 1925.

Ojetti, el impacto que provoca esta arquitectura y su capacidad de crear emociones en las personas, van propuestas y actualizadas para construir la nueva identidad nacional.

De la misma opinión es Margherita Sarfatti, amante y biógrafa del Duce Mussolini, inspiración de la romanidad fascista desde el principio. Sarfatti tuvo un papel importante en el desarrollo del monumento en el monte de San Michele, después de que el concurso fuera bloqueado sin otorgar el premio. En 1923 Margherita Sarfatti presentó a Benito Mussolini al arquitecto Armando Brasini, con la intención de construir un arco del triunfo en la colina de San Michele. La idea de Sarfatti era levantar un arco con un carácter únicamente romano y triunfal, símbolo de la ideología imperial romana, en el límite del Estado nacional.

Brasini propone un arco que no se llegará a construir sobre la colina de San Michele, si no en el Castillo de Gorizia. El arco se coloca a mitad de camino entre la plaza de la Victoria en la parte baja y el castillo en la parte superior. Una escalinata monumental conecta con la gran plaza de la Puerta del Triunfo, justo debajo del castillo. El arco está coronado por un ático en cuyos extremos se colocan las estatuas que representan la victoria. Se trata de una obra de carácter romano, utilizada como estratagema para romanizar un territorio que un tiempo se encontró en manos de los austriacos. Este proyecto de Brasini para Gorizia es el primero de una larga serie de proyectos queridos por el fascismo, con la precisa intención de construir monumentos capaces de inculcar el “culto por la patria”.

En el mismo año, el tema del arco triunfal aparece en Génova en el proyecto para el Monumento a los caídos de Marcello Piacentini (figura 4). Un proyecto de carácter histórico (se hace difícil reconocer si el arco es moderno o romano antiguo) que sirve para recordar a los italianos su descendencia del Imperio de César.

Pocos años después, en 1926, Piacentini volverá a pensar en el tema del arco triunfal con el Proyecto de la Victoria de Bolzano (figura 5). En este caso un volumen compacto y fuertemente marcado por el claroscuro, basado en la nueva propuesta del sistema trilitico constituido de un sistema de colum-

nas con aristas sobre la que apoya el ático y el sarcófago. Las columnas con aristas (“columnas *fascio*”) representan una de las primeras tentativas de transmitir con elocuencia los símbolos del régimen sobre la arquitectura. En la intención de Mussolini, este arco debería haber solventado los símbolos de la patria y de la historia con los símbolos del régimen del cual era el jefe. Se trata de un mensaje preciso que asocia la idea de identidad nacional con el fascismo: una advertencia al pueblo que vive en los diferentes confines de la nación.

Justo después de haber presentado el proyecto del Arco de San Michele, Armando Brasini recibe del Duce Mussolini el título de “Arquitecto de la Italia Imperial”. Es el comienzo de otros encargos previos al primer aniversario de la “marcha hacia Roma”. En la capital italiana, Brasini imagina la construcción de tres arcos colosales, los cuales se colocarán sobre la vía Flaminia, señalando de esta forma el inicio ideal de un recorrido conmemorativo, que va desde Roma y llega a Gorizia en dirección norte.

A Brasini se le encargará la tarea de proyectar y construir el pabellón italiano para la exposición de París de 1925 (figura 6). Un edificio con estilo clásico que recuerda vagamente la composición figurativa de un arco triunfal y que exalta el carácter de la arquitectura romana transmitiendo al mundo entero el mensaje de una Italia fascista que busca su propia identidad mirando a la antigua Roma. Comparando este edificio con el palacio vecino de la Unión Soviética de Kostantin Melnikov o con el pabellón *l'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, se entiende qué diferente era la búsqueda figurativa italiana respecto al movimiento moderno europeo.

También son espectaculares los proyectos de modernización que Brasini propone para el centro histórico de Roma, con la intención de crear una nueva imagen de la capital italiana, corazón del gobierno fascista. Es digno de atención el proyecto de reorganización de la Plaza de la Victoria con la hipótesis de construir una unión visual y peatonal entre el Panteón romano y el Palacio Chigi. En la primera versión (figura 7), Brasini prevé unir la Plaza de la Colonna con la Plaza Montecitorio y de abrir un eje que une el Palacio Chigi

(sede del gobierno fascista) y el Panteón, el monumento romano por excelencia. Brasini imagina hacer una gran demolición controlada de la trama urbana de Roma, destruyendo manzanas enteras, construyendo nuevos y gigantescos edificios, como por ejemplo el colosal Teatro de la Ópera, capaz de soportar las comparaciones dimensionales e icológicas con aquellos de la antigüedad. En la segunda versión del proyecto de Brasini imagina añadir a dicha intervención otro eje transversal, una vía Imperial, capaz de unir el Panteón y el Mausoleo de Augusto. Una solución, esta última, muy sugestiva que intenta recuperar la cota original de los monumentos antiguos para ponerla en relación con la ciudad moderna (figura 8).

En un primer momento, Benito Mussolini apoyó la idea de Brasini y así se expresó en referencia a esta idea:

Mis ideas son claras, mis órdenes son precisas y estoy seguro de que se convertirán en una realidad concreta. En cincuenta años, Roma debe parecer maravillosa para todos los pueblos del mundo; vasta, ordenada, poderosa, como fue en los días del primer imperio de Augusto. Vosotros continuareis liberando el tronco del gran roble de todo aquello que lo pueda obstaculizar. Hareis de las compuertas alrededor del teatro de Marcelo, el Capitolio, el Panteón, todo aquello que creció a su alrededor durante los siglos de la decadencia, debe desaparecer. Dentro de cinco años, la plaza de la Columna, debido a una gran brecha, debe ser visible desde la plaza del Panteón. También liberarás los majestuosos templos de la Roma cristiana de las construcciones parasitarias y profanas. Los monumentos milenarios de nuestra historia deben agigantarse en la necesaria soledad. (Mussolini, 1951 [1925], p. 81)

Este proyecto de Brasini para la *Piazza de la Colonna*, abre el camino a las otras hipótesis de la reconfiguración del centro de Roma, en la búsqueda de la imagen de una capital moderna basada en el mito de la historia pasada. De este modo, el monumento eleva la arquitectura a memoria.

Importante, en este sentido, es también el proyecto para la *Gran Roma* de Piacentini (figura 9), elaborado en 1925. En este caso, Piacentini no interviene, como lo hizo Brasini, destruyendo áreas importantes del centro



Figura 8. Proyecto para la zona del Panteón en Roma.
Arquitecto Armando Brasini, 1925



Figura 9. Proyecto para el Foro de Littorio.
Arquitecto Marcello Piacentini, 1926.

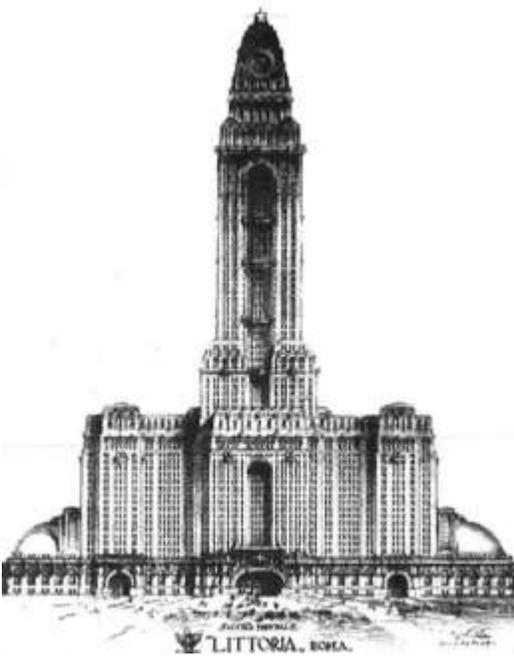


Figura 10. Proyecto para la Mole Littoria en Roma.
Arquitecto Mario Palanti, 1924

histórico. Más bien, a diferencia de Brasini, Piacentini imagina una nueva Roma construida junto a la anterior. Esta nueva Roma debería haberse construido en el área comprendida entre las Termas de Diocleciano y las murallas de Aureliano, en una zona casi coincidente con la actual estación de Termini.

El proyecto de Piacentini propone una larga vía dedicada a la Victoria, una especie de foro lineal, sobre la cual orientan sus fachadas los principales edificios representativos de la Italia fascista. A diferencia de Brasini, que buscaba integrar la arquitectura moderna con aquella del pasado a través de un dialogo armónico y estilístico, Piacentini contrasta una idea de arquitectura de carácter moderno que pueda competir con aquella del pasado. En el remate de la gran vía, una gran columnata hace de preludio a la *Mole Littoria* que el arquitecto romano imagina como el edificio más representativo de la era fascista en Roma. Se trata de un gran mausoleo cuadrado, con varios pisos escalonados, con aberturas en arco, que concluye con un podio circular coronado por un pequeño templo. El carácter fascista de la obra aparece en sus grandes dimensiones y en los símbolos que la adornan.

Un proyecto que seguramente mira y se inspira en la anterior Torre Littoria de Mario Palanti, pero que busca ser más pragmático y menos utópico. Palanti es un arquitecto originario de Milán que tuvo importante actividad en Sudamérica. Este edificio, de hecho, fue una idea atrevida pero por desgracia irrealizable. Con más de 330 metros de altura, la obra debería haber representado al régimen a los ojos de todo el mundo. En las intenciones de Palanti (figura 10), la torre debería haber creado un vínculo en su dimensión “fuera de escala” y las grandes transformaciones que el fascismo prometió a la nación. La Torre Littoria también habría querido expresar una relación con la modernidad siendo un rascacielos altísimo, incluso más alto que los norteamericanos. En el interior, se encontrarían espacios para un destino funcional mixto, administrativo como también residencial y comercial. Una obra ambiciosa y monumental que debería mostrar a Roma como una capital mundial, capaz de competir con las grandes ciudades

del mundo. Un edificio irrealizable por su excesiva grandeza, pero capaz de crear en torno al nuevo gobierno fascista las ambiciones de un cambio.

De este proyecto Palanti presentará una segunda versión, que renuncia al tema del rascacielos, juzgado y criticado por muchos por el gran contraste que implicaba con la arquitectura de Roma. En este segundo proyecto Palanti propone una mole con una torre más pequeña. Habrá incluso, una tercera versión con una torre de 80 metros. A pesar de que los costos eran menores, el proyecto no llegó a realizarse. Mussolini, después de haber conquistado el poder, buscará los servicios de arquitectos con más discreción en la retórica ilusoria y monumental, enfocándose en intervenciones más factibles y medidas.

Los proyectos cuentan con una fuerte y activa conexión entre la política y la arquitectura. Para favorecer la nueva imagen del régimen, se encuentran dos visiones diferentes de la arquitectura, sin embargo ligadas a la misma idea de grandeza y monumentalidad. Por una parte, está quien como Brasini imagina los nuevos añadidos en el cuerpo de la ciudad antigua: la arquitectura fascista se debe unir a aquella urbe primitiva, construyendo una imagen de Roma inédita y jamás vista. Para otros, como Palanti o Piacentini, el centro histórico de Roma merece ser protegido, por lo que se debe cambiar y mover el área de intervención de la nueva centralidad representativa fuera del centro histórico.

La década de 1930 representa un periodo crucial para la arquitectura italiana. El gobierno fascista no tendrá más la necesidad de recurrir a la retórica monumental ligada a la muerte y a la guerra para conquistar al pueblo: ahora el mensaje que debe transmitir es aquel de la identidad nacional fascista y de la tradición romana.

Durante todo el decenio, el programa edificatorio italiano es riquísimo en eventos. Los trabajos comienzan con la Ciudad Universitaria de Roma, un proyecto de Piacentini que desencadena en las primeras fases de su realización una encendida polémica sobre el carácter de la arquitectura italiana. El mismo Piacentini y el ya mencionado Ugo Ojetti dan su opinión con cartas públicas en las páginas de los periódicos. Este último acusa al proyectista



Figura 11. Proyecto para la ciudad universitaria de Roma. Maqueta. Arquitecto Marcello Piacentini, 1935.



Figura 12. Proyecto para el Palacio de Littorio. Arquitecto Giuseppe Terragni, 1934



Figura 13. Proyecto para el Palacio de Littorio. Arquitectos Del Debbio, Foschini y Morpurgo, 1934.



Figura 14. Pabellón para el Ara Pacis, Roma. Arquitecto Vittorio Morpurgo, 1938.



Figura 15. Proyecto urbano para la Exposición Universal de Roma.
Arquitecto Marcello Piacentini. Originalmente llamada E42.
Vista de la maqueta, 1935.

de hacer una arquitectura que no es romana ni italiana, porque no presenta los motivos característicos, arcos y columnas, considerados por Ojetti como el emblema de la romanidad y, por lo tanto, útil para construir una identidad nacional basada en el pasado.

El complejo de edificios de la Sapienza (figura 11), es una parte de la urbe formalmente autónoma, incluso si se inserta con gran precisión en el diseño de la ciudad circundante. El proyecto tiene una estructura muy simple “de tipo basilical” con dos vías que se encuentran en cruz, a los lados de la cual encontramos la ciudad universitaria. Este proyecto representa, si queremos, una concepción moderna de foro romano o, como el mismo Piacentini sostiene, una referencia que puede ser igualmente relacionada con las plazas renacentistas italianas.

Importante para la definición y la búsqueda de una arquitectura que pueda dar identidad a la Italia fascista es el concurso para el Palacio del Littorio de Roma, disputado en 1934. Un rol importante en el juicio de este concurso lo asume Piacentini, convencido que para “hablar” al pueblo la arquitectura no debe ser solo clásica y solemne, sin necesidad de presentar pilares, arcos y columnas que recuerdan la tradición romana. La arquitectura habla con el pueblo si llega a transmitir un contenido espiritual y étnico. Es necesario, según Piacentini, unir la forma del monumento a los sentimientos colectivos propios y a las aspiraciones y tradiciones de un pueblo.

El área elegida para la sede del Palacio Littorio, lateral a los foros y con frente a la Basílica de Majencio, se sitúa en una gran vía (*via dei Fori Imperiali*) que ha permitido conectar la plaza Venecia con el Coliseo. El anuncio del concurso pedía una arquitectura que simbolizara la grandeza y el poder del fascismo, una expresión de continuidad con la tradición imperial romana y, por lo tanto, destinada a durar siglos. Un gran edificio que pueda pasar a la posteridad, con un carácter digno, duradero y universal, propio de la era de Mussolini.

El concurso pronto resultó ser el campo de batalla entre dos ideas diferentes de arquitectura nacional: por un lado, los tradicionalistas estaban convencidos de que la arquitectura romana moderna debía expresarse con respeto a la retórica y la sintaxis monumental de la tradición. Por otro lado, el grupo que propuso una arquitectura más abierta a las experiencias europeas. Para mediar entre estas dos instancias, una vez más, es Piacentini quien es capaz de plantear simultáneamente más puntos de vista. Fue por su precisa participación que ciertos proyectos pasaron a la segunda fase, ayudando a avanzar en dicha línea de diseño e investigación. En este sentido, estuvieron excluidos los proyectos más tradicionales y aquellos más innovadores, como el del Grupo Banfi, el dúo Montuori-Piccinato y el proyecto del grupo B formado por Giuseppe Terragni. Para Piacentini, el proyecto no es bueno ni útil para representar el fascismo en la antiretórica de Piccinato, ni en obras de sensibilidad europea y, por tanto, no tan italiana como las presentadas por los modernos. Ambos, según Piacentini, comunican mensajes muy reducidos y elitistas para poder conversar con las masas, obras incapaces de crear símbolos para educar al pueblo.

De gran interés es la solución A del grupo de Terragni (figura 12). En este caso, un muro de pórfido rojo de casi ochenta metros de largo, ligeramente girado con respecto al eje de la basílica de Majencio, suspendido del suelo por un sistema de pilares. En el centro de este muro un corte permite la salida de un balcón desde el cual Mussolini hablaría a la multitud reunida en la *Via dei Fori Imperiali*. La relación con los antiguos edificios romanos no ocurrió en este caso a través de la cita retórico-estí-

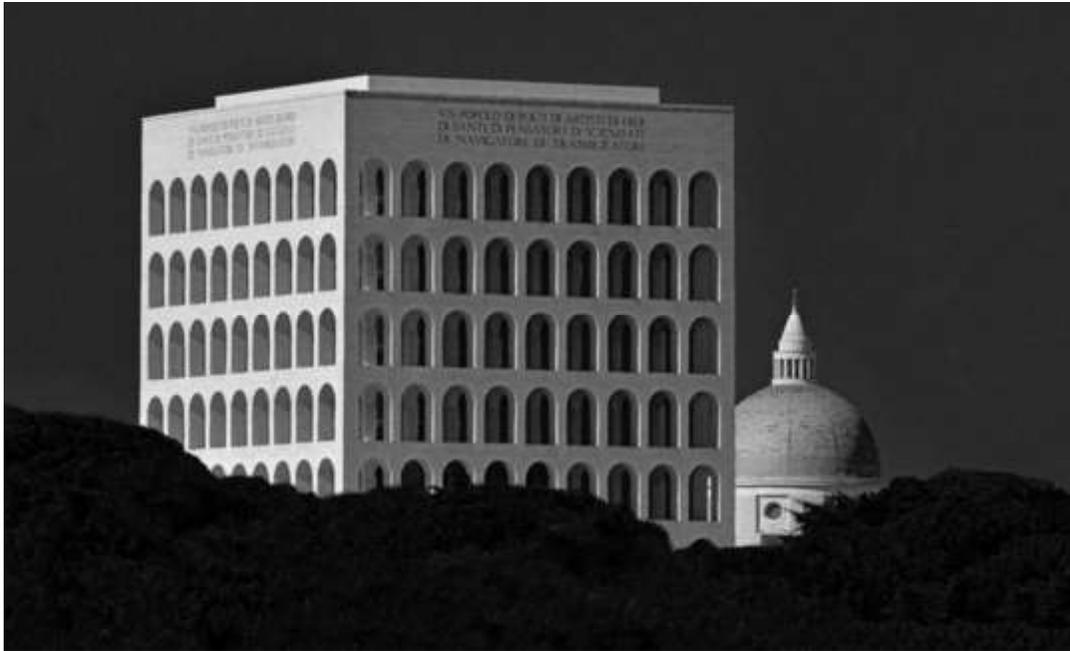


Figura 16. Palacio de la Civilización Italiana, Roma.
Arquitectos Ernesto Lapadula, Giovanni Guerrini y Mario Romano, 1938.
Foto Carlo D'Orta, Roma Eur N° 139 (serie "Renaissance Rome Eur"), 2017

lística, sino a través de la articulación de volúmenes y espacios dispuestos según relaciones proporcionales y planimétricas precisas. El concurso lo ganó el grupo conformado por Del Debbio, Foschini y Morpurgo que presentaban un proyecto (figura 13), sobrio pero capaz, según los jueces, de representar las instancias que identifican al Estado fascista.

La idea de unir idealmente (pero también físicamente) la ciudad moderna con la antigua, encuentra una amplia referencia en el trabajo de recuperación y reurbanización del Mausoleo del primer emperador romano: Augusto. Para Mussolini esta operación representaba una intervención estratégica: se necesitaba crear un lugar donde venerar al primer padre de Roma que, virtualmente, legitima al padre del nuevo imperio fascista. En resumen, era necesario encontrar una manera de inculcar al pueblo italiano una fe única que vincule a la antigua y moderna Roma.

Se llevaron a cabo obras de liberación del antiguo mausoleo sobre el que se había construido un Teatro de la Ópera y alrededor de él se rediseñó un nuevo sistema urbano. Para fortalecer aún más la sacralidad del lugar, se decidió construir un relicario que acogiera al Ara Pacis de Augusto, el antiguo altar que celebraba las victorias del emperador romano en las campañas militares de España y la Galia. El proyecto está a cargo de Vittorio Morpurgo, que llevará a cabo todas las intervenciones urbanas y la misma teca (figura 14). Este edificio será reemplazado recientemente por

otro proyecto banal y descontextualizado de Richard Meier, que no puede resolver su comparación con el contexto estratigráfico de la ciudad.

En 1935 surge la idea de proponer Roma como sede de la Exposición Universal, que debería haberse celebrado en 1942. Mussolini inmediatamente sintió que era una oportunidad única para sacar fuera de las fronteras nacionales la idea de un Estado moderno y eficiente, profundamente vinculado a su historia. Piacentini fue el diseñador del plan maestro. Según las indicaciones del plan, E42, debería haberse desarrollado alrededor de un eje principal, la vía Imperial: una calle que parte de Plaza Venecia, sede del gobierno fascista, cruza los Foros Imperiales y alcanza el área de la exposición universal. Un proyecto que obedece más a las necesidades de celebración simbólica que a consideraciones específicas de planificación urbana (figura 15).

Los ejemplos descritos hasta ahora representan solo algunos de los más importantes desarrollados entre los años de 1910 a 1940 (figura 16). Después de la Segunda Guerra Mundial, el papel del monumento y del monumentalismo asume personajes decididamente menos retóricos. La arquitectura ya no tendrá éxito, como sucedió entre la unificación de Italia y la llegada del fascismo, para asumir un papel tan fuertemente pedagógico. En cierto sentido, no se levantarán más monumentos.



Figura 17. Monumento a la Fosse Ardeatine en Roma.
Arquitectos Mario Fiorentino y Luigi Perugini, 1944-1951.

El último ejemplo es quizás el bello monumento a la *Fosse Ardeatine* en Roma, realizado después de un concurso nacional anunciado después de la liberación de la capital italiana por las fuerzas aliadas. El proyecto involucró la construcción de un monumento para recordar la masacre de las Fuerzas Ardeatinas. Un área de canteras de toba volcánica cerca de la antigua vía Apia se convirtió en lugar de peregrinación para las familias de los 335 civiles asesinados por los nazis para vengar la muerte de algunos soldados alemanes muertos por *partigiani*. La idea es, por lo tanto, construir un monumento capaz de recordar la resistencia italiana al enemigo. El proyecto ganador del

concurso fue el de Mario Fiorentino y Luigi Perugini (figura 17), un evocador mausoleo formado por una enorme lápida de 3 metros que cubre el pozo donde se reúnen las tumbas de los caídos. Una losa pareciera que se levanta del suelo, gracias a una delgada línea de sombra que oculta los puntos de apoyo dando al monumento la sensación de un espacio místico. Es un nuevo monumento que simboliza el renacimiento de la guerra. Es un monumento que no exalta las hazañas militares, ni un pasado heroico. Es un monumento que recuerda el sacrificio de algunos italianos que murieron por la libertad: un lugar de expiación colectiva que redime a Italia de las fallas del fascismo. ■

Referencias bibliográficas

Gibelli A. (1939) *Dizionario mussoliniano*. A cura di B. Biancini, Milano, Italia: Hoepli.

Mussolini B., (1951 [1925]). Discurso ante la Cámara de Diputados, 31 de diciembre de 1925, *Opera omnia*, E. y D. Susmel, eds. Florencia, Italia: La Fenice.

Ojetti U. (1921) Il monumento a Re Vittorio sul Campidoglio, in *Corriere della Sera*, 15 de abril.

Bibliografía consultada

Cannistraro, P.V. (1975). *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Bari, Italia: Laterza.

Cennamo, M. (1973) *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima esposizione italiana di Architettura razionale*. Napoli, Italia: Fiorentino.

Ciucci, G., Muratore G., editores (2004), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano, Italia: Electa.

Ciucci, G. (1989) *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Torino, Italia: Piccola Biblioteca Einaudi.

Gentile, E. (2001) *Il culto littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Bari-Roma, Italia: Laterza.

Melograni, C. (2008) *Architettura italiana sotto il fascismo*. Torino, Italia: Bollati Boringhieri.

Nicoloso, P., (2009) *Architettura per un'identità italiana*. Udine, Italia: Gaspari Edizioni.

Pagano, G., (1976) *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di C. De Seta, Roma - Bari, Italia: Laterza.

Patetta, L., (1982) *Le monumentalità nell'architettura moderna*. Milano, Italia: Clup.

Piacentini, M., (1930) *Architettura d'oggi*. Roma, Italia: Cremonese.

Tobia, B. (1998) *L'Altare della Patria*. Bologna, Italia: Mulino.