

2



3



1. Roy Lichtenstein. Trompe l'oeil with Léger Head and Paintbrush, 1973.
 2. Fernand Léger. La grande dulle, 1945.
 3. Fernand Léger. La Baigneuse, 1931.

1 Roy Lichtenstein's penultimate production wishes to characterize itself by dealing with the same language used in his early compositions regarding comic strips, references, pictures, images belonging to various avant-garde pictorial movements of the first third of the twentieth century; cubism, purism, surrealism... However, we set off a series, *Studio Walls and Trompe de l'oeils*, 1973, in which he does not offer images with which to establish identical parallels, formally and structurally, with his originals. They are not images characterized solely by a change in the system of representation, style and language, but rather the composition itself differs from its models. They are paintings which contain apparently unconnected objectives peripherally to the frame, in a way taking issue with the destruction of the edge — Mondrian — and the infinity of the pictoric plane. *Trompe l'oeil with Léger Head and Paintbrush*, 1973. We see the reverse of the base of the cloth of a painting. A tableau with strange objects with no compositive order: A butterfly, a flat brush, a clipping of a Leger painting

representing a female head, a nail. The creative process would have started based on a real painting, perhaps *Marie l'acrobate* (1933) by Leger which appeared catalogued and exhibited by a known museum, the Louis Carré Gallery, in Paris. Since he could not take the existing piece, working on the real one to create his new image, Lichtenstein decided to turn it around, creating the fiction of the reverse of the painting, imaginary, then working on it as if it were the original itself. Nothing precludes our believing otherwise. Perhaps if we peek behind Lichtenstein's oil we can see Leger's painting. Reproducing *Marie l'acrobate* would have been so much more false. It would not be the real one, the one painted by Léger's hand. Now it is. There remains the clipping, printed reproduction of a fragment from the reverse. At that very instant it is defining the place, the reference draft. Thus he can paint the new with the fragments of Léger's painting that we know: —The female head. He makes the image explode the pieces spread, mutating according to their nature, placement and motion. The

broken corner of the cutting remains, homothetically, now transformed into a butterfly —one of those from *Le grande Julie* (1945). —Such is its former quality. The falling scarf reflects itself in the hanging brush. The color remains. The necklace continues on both sides of the baseboard lathework joints. Just he nail has remained the same and thus the title of the work. But, in truth, *Trompe l'oeil* is Léger's painting in reverse. The initial detail of the female head, preceding any compositive sketch because it already existed behind the board, is the one that grants validity to the first formal decisions and the general ordering of the whole. All the objects maintain a relative position equivalent to the one at the start. The circular motion of the arm about the face is parallel to that which it will impress on the series: joint, nail, butterfly, joint, brush. In that manner unity is provided to the whole; we recognize a relationship in greatness which is harmonic in smallness.

1 La penúltima producción de Roy Lichtenstein quiere caracterizarse por tratar con el mismo lenguaje que utilizaba en sus primeras composiciones sobre viñetas de comic, referencias, cuadros, imágenes pertenecientes a diversos movimientos pictóricos de la vanguardia del primer tercio del siglo XX; cubismo, purismo, surrealismo... Sin embargo, entresacamos una serie, *Studio Walls and Trompe l'oeils*, 1973, donde no ofrece imágenes con las que establecer un paralelismo idéntico, formal y estructural, con sus originales. No son imágenes que se caractericen sólo por un cambio de sistema de representación, estilo o lenguaje, sino que la propia composición ya difiere de sus modelos. Son pinturas que disponen objetos, aparentemente inconexos, periféricamente al marco, en cierto modo criticando la destrucción del borde —Mondrian— y la infinidad del plano pictórico. *Trompe l'oeil with Léger Head and Paintbrush*. (1973). Vemos el reverso de la base del lienzo de una pintura. Un tablero con extraños objetos sin orden compositivo: una mariposa, una brocha plana, un recorte de un cuadro de Léger representando una cabeza femenina, un clavo. El proceso de creación se habría iniciado sobre un cuadro real, quizás *Marie l'acrobate* (1933) de Léger que figuraría catalogado y expuesto en un conocido museo, la galería Louis Carrè, París. Ya que no podría tomar el existente, trabajar sobre el real para crear su nueva imagen, Lichtenstein decide darle la vuelta, crea la ficción del reverso del cuadro, imaginario, y trabaja entonces sobre él, como si fuese el propio original. Nada nos impide creer lo contrario. Quizás si asomamos la cabeza al otro lado del óleo de Lichtenstein veríamos el cuadro de Léger. Cuanto más falso hubiese sido reproducir *Marie l'acrobate*. No sería el verdadero, el pintado por la mano de Léger. Ahora sí. Queda el recorte, reproducción impresa del un fragmento del reverso. Está delimitando en ese mismo instante el lugar, el plano de referencia. Ya puede pintar lo nuevo con los fragmentos de cuadro de Léger que conocemos: la cabeza femenina. Hace estallar la imagen. Se esparcen los restos mutándose según su naturaleza, posición y movimiento. La esquina rota del recorte se conserva homotéticamente, ahora transformada en una mariposa —una de las de *Le grande Julie*. (1945).— Tal es su cualidad anterior. El pañuelo que cae se refleja en la brocha que cuelga. Se conserva el color. El collar continua

a ambos lados en las juntas de los listones de tablero-base. Sólo se ha conservado igual el clavo y por ello da título a la obra.

Pero, en realidad, *Trompe l'oeil* es el cuadro de Léger al revés. El detalle inicial de la cabeza femenina, anterior a cualquier esbozo compositivo porque ya existía detrás del tablero, es el que otorga validez a las primeras decisiones formales y a la ordenación general del conjunto. Todos los objetos conservan una posición relativa equivalente a la que tenían al principio. El movimiento circular del brazo alrededor de la cara es paralelo al que imprimirá a la serie: junta, clavo, mariposa, junta, brocha. Así se le otorga unidad al conjunto; reconocemos una relación en lo grande que es armónica en lo pequeño.

2 Entre 1934 y 1938 G. Terragni trabaja en dos proyectos similares para una zona concreta de Roma. Son proyectos para edificios públicos representativos del Régimen, que armonizarían y encuadrarían correctamente la proyectada Via dell'Impero. La calle, que uniría el Coliseo con la piazza Venezia, había cortado en gran medida los Foros Imperiales, enterrándolos bajo el asfalto, al mismo tiempo que liberaba la base de la Basílica de Massenzio, la cual surgiría ahora potente, rotunda, al borde de la calzada. En realidad, la intención al abrir esta vía no era sólo crear un paseo arqueológico sobre ciertos monumentos romanos sino hacer patente en la construcción el puente ideológico o moral que se quiere establecer entre la Roma clásica, Imperial, simbolizada por su arquitectura más caracterizada y el nuevo régimen, representado en el Palazzo Venezia, cuartel general de Mussolini y centro del orden fascista.

El primero de ellos fue el concurso, en primer grado, para la sede del Partido Nacional Fascista, el Palazzo Littorio (1934) realizado en colaboración con Lingeri, Vietti, Carmenatti, Salma y Siros. De entre los paneles presentados al concurso destaca una amplia planimetría de la zona histórica con el nuevo palacio a la que en un cuidadoso ejercicio de collage le acompañan una serie de ilustraciones de arquitecturas antiguas, referencias virtuales de los principios y formas compositivos. De izquierda a derecha las ilustraciones representan un collage de edificios romanos, una antigua tumba egipcia, un grupo de edificios sacros no identificados primitivos,

2 Between 1934 and 1938 G. Terragni worked on two similar projects for a specific area in Rome. They were plans for public buildings which would be representative of the Régime, which would correctly match and frame the planned Via dell'Imperio. The street, which would join the Coliseum to the Piazza Venezia, had to a great degree clipped the Imperial Forums, burying them beneath the pavement, at the same time as it freed the base of the Basilica de Massenzio, which would now rise powerful, rotund, on the curb. Really, the intention in opening up this via was not only to create an archaeological promenade over certain Roman monuments but rather to make evident in the construction the ideological or moral span they wanted to establish between classical, Imperial Rome, symbolized by its more characteristic architecture, and the new Régime, represented in the Palazzo Venezia, Mussolini's headquarters and hub of the Fascist order. The first of them was the bidding, in the first degree, for the home office of the National Fascist Office, the Palazzo Littorio (1934), done in cooperation with Lingeri,

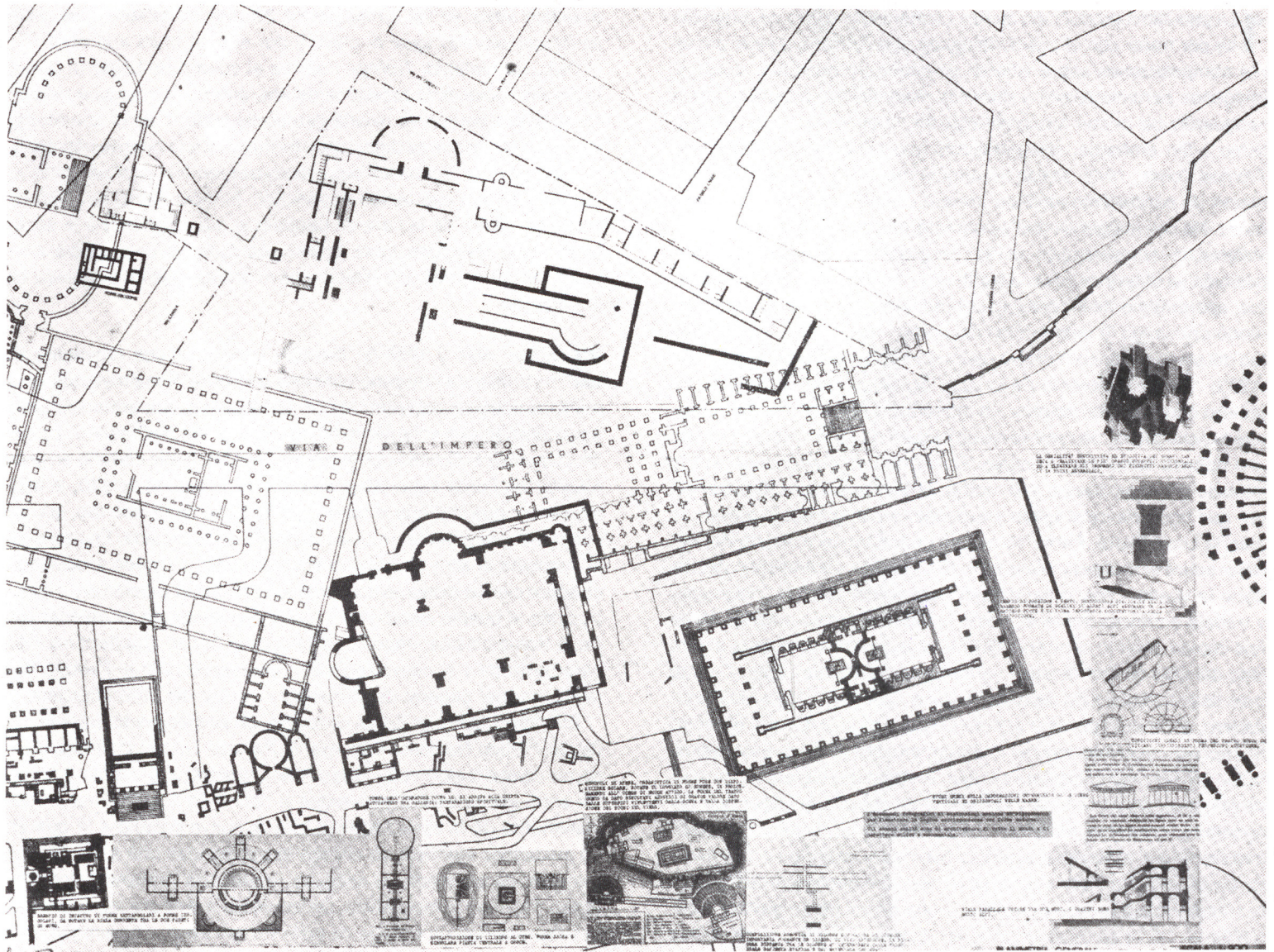
Vietti, Carmenatti, Salma and Siros. From among the panels submitted for the competition there stands out an ample planimetry of the historical area with the new palace which in a careful exercise of collage is accompanied by a series of illustrations from ancient architectures, virtual references of the compositive principles and forms. From left to right the illustrations represent a collage of Roman buildings, an ancient Egyptian tomb, a group of unidentified sacred buildings (primitive), the Acropolis of Athens, examples of stairway sections, a perspective projection of the Parthenon, of a theatre, the temple of Poseidon in Paestum and a Roman vault drawn by Choisy. The brief text accompanying each of those images explains why they were chosen. Thus, Choisy's Roman vault depicts an ancient structural system as an example of spatial hierarchy, where the Romans were able to *realizzare le più grandi superfici orizzontali e... eliminare gli ingombri dei piedritti raggruppandoli in pochi essenziali*¹¹, framing the rest of the spaces in a longitudinally developed building; exact hierarchical placement of the Palazzo

Littorio A. The scheme of the perspective of the Parthenon's projection displays how the Greeks would, using curved lines, apply visual adjustment to *deformazioni determinate delle linee verticali e orizzontali sulle mase*², which results from the concave façade whose upper edge from the piazza- agora would be viewed in straight line. Or the Athens Acropolis as a planimetric conception. *Urbanistica di forme pure con disposizione solare*³, pure forms to which Terragni also wishes to accede.

In general they exemplarize not only the monumentality and harmony, which would correspond rather than to the architectural vision of the Regime's novecentists to the properly formal resolution of the pieces and their worth in the modern interpretation of the site.

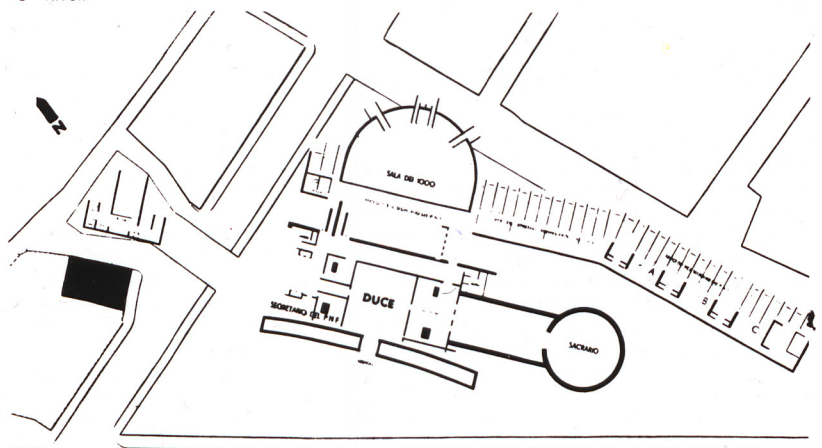
11. *General concept whereby the urban development of the area is picked up with pure forms (rectangular and circular), as illustrated in the 1:1000 planimetric plate, predisposed expressly.*

12. *The concept of concentrating in a project the main characteristics of a mood interpreted with intelligence*



and moderation, postponing until a later project the task of establishing the highest degree of modernity possible in any way from the joining of our efforts and our ideas⁴. The proposed scheme is born of the combination of classical elements, considered abstractly, as modern pure forms. As such, they are resolved and joined. If we go on to read the plan, the formal repetitions, forced by the alignments, establish a play of symmetries with the preexisting vocabulary, formally constructing pieces which respond to a modern-classic homothetic projection. They are not as much a product of the collage images as of the recompositions of the figures themselves of the classical ruins of the represented area. Thusly the expanded wall, which should correspond to the *Mostra della Rivoluzione Fascista*, the pillar of the *Sacrario*, with its question mark form inserted into a square, duplicates itself with the apsis of the Basilica and the retention wall wrapping it, strengthening its real symmetry to make them converge towards the Coliseum. The semicircular atrium in the abscidal space of the *Scala dei 1000* reflects the exedra of the *Porticus*

4. G. Terragni. Concurso Palazzo del Littorio. Solución A. Roma, 1934. Planimetría general y planta 3er nivel.



la Acrópolis de Atenas, ejemplos de secciones de escaleras, un alzado perspectivo del Partenón, de un teatro, el templo de Poseidón en Paestum y una bóveda romana dibujada por Choisy. El breve texto que acompaña a cada una de las imágenes anteriores explica su elección. Así, la bóveda romana dibujada por Choisy ilustra un sistema estructural antiguo como ejemplo de jerarquía espacial, donde los romanos supieron “*realizzare le più grandi superfici orizzontali e... eliminare gli ingombri dei piedritti raggruppandoli in pochi essenziali*”¹, encuadrando el resto de los espacios en un edificio de desarrollo longitudinal; disposición jerárquica exacta del Palazzo Littorio A. El esquema de la perspectiva del alzado del Partenón demuestra como aplicaban los griegos, empleando líneas curvas, ajustes visuales a las “*deformazioni determinate delle linee verticali e orizzontali sulle masse*”², efecto de la fachada cóncava cuyo borde superior desde la plaza-àgora se percibiría rectilíneo. O la Acrópolis de Atenas como concepción planimétrica. “*Urbanistica di forme pure con disposizione solar*”³, formas puras a las que Terragni también quiere acudir.

En general ejemplarizan, no sólo la monumentalidad y armonía, que corresponderían más a la visión arquitectónica de un novecentista del régimen, sino también la resolución propiamente formal de las piezas y su valor en la interpretación moderna del lugar.

“11. *Concepto general de recoger en formas puras (rectangulares y circulares) el desarrollo urbanístico de la zona, ilustrado en la lámina planimétrica 1:1.000, expresamente dispuesta.*

12. *El concepto de concentrar en un proyecto las mayores características de una ambientación interpretada inteligente y modernamente, dejando para otro proyecto la tarea de establecer el más alto grado de modernidad que fuera posible en la unión de nuestros esfuerzos y nuestras ideas*”.

El esquema propuesto nace de la combinación de elementos clásicos, considerados abstractamente, como *formas puras* modernas. Como tal son resueltas y articuladas. Si procedemos a leer la planta, las repeticiones formales, forzadas por sus alineaciones, establecen un juego de simetrías con el vocabulario preexistente, construyendo formalmente piezas que responden a una relación proyec-

tiva homotética moderno-clásico. No son fruto tanto de las imágenes del collage como de las recomposiciones de las propias figuras de las ruinas clásicas de la zona representada. Así, el muro expandido, que correspondería a la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, soporte del cilindro del *Sacrario*, con su forma interrogativa insertada en un cuadro, se duplica con el ábside de la Basílica y el muro de contención que lo arropa, fortaleciendo su simetría real el hacerlos converger hacia el Coliseo. El atrio semicircular, del espacio absidial de la *Sala dei 1.000* refleja las exedras del *Porticus absidialta* del foro de la Subura. El volumen principal del Palazzo Littorio aparece así articulado como el *templo* de un Foro, transformándose el ábside del mismo en el espacio redondo del *Sacrario*. Los tipos se conservan. Su estructura es un reflejo deformado, con el mayor grado de modernidad posible, del Foro Imperial: dos cuerpos semicirculares deben encuadrar un espacio abierto que pueda albergar a grandes multitudes. Terragni tersa uno de los brazos, el muro curvo con el balcón del Duce, hasta combarlo en el otro sentido; al máximo, casi hasta tocar el interior. —Ahora sí interior, porque con este ejercicio ha invertido los términos interior-exterior: lo que antes sería exterior al Foro es ahora exterior del templo pero interior del espacio público del foro, y lo que antes era interior del Foro y exterior del Templo ahora es la *Sala del Duce*, el interior del foro—. La presión expulsa telescópicamente al *Sacrario*, que debemos leer como reflejo del Templo del Foro Trajano con el que se enfrenta y alinea. —Primero de los puntos comunes de diseño del grupo citados en la *Carta de octubre* de 1934, y que es el único que sólo podemos confrontarlo y verificarlo en la planta de situación propuesta—.

Los significados de los tipos, por supuesto, también se conservan; el foro y el templo descubiertos tienen su razón de ser.

“*Es el mito solar en su avance resplandeciente.*

Es la expresión que se concentra en una idea fundamental, inspiradora de toda la nueva vida italiana: la adoración al Jefe.

El concepto de los dos proyectos que se presentan está basado en esta idea principal: crear un fondo digno del Gran Jefe.

El programa es: mostrar Mussolini a los Italianos tal y como los Italianos lo ven, lo oyen, lo adoran.

Es el milagro de la fe: las piedras relucientes, perfectas, que se

absidialta of the Subura forum. The main bulk of the Palazzo Littorio thus appears articulated as the *temple* of a forum, its apsis turning into the rotunda space of the *Sacrario*. The types remain. Its structure is a bent reflection, with the greatest possible degree of modernism, of the Imperial Forum: Two semicircular shapes must frame an open space which can harbor large crowds. Terragni flexes one of the arms, the curved wall bearing the Duce's balcony, until he bends it towards the opposite direction, to its limit, almost touching the interior. —Now truly interior, as with this exercise he has reversed the terms inside-outside: What before was the outside of the Forum is now the exterior of the temple but interior of the Forum's public space, and what heretofore was the Forum's interior and Temple's outside becomes the *Sala dei Duce*, the interior of the Forum. —The pressure thus telescoping the *Sacrario* out, which we must read as a reflection of the Temple of Trajan's Forum with which it fronts and aligns. —First of the joint points of the aforesaid group's design mentioned in the October 1934 letter, and the only one that, by itself, we can

confront and check in the selected situation plant.

The meanings of the types, of course, also remain; the Forum and the Temple thus bared have their own reason for being:

It is the Sun myth in its resplendent advance.

It is the expression that concentrates itself in a fundamental idea, inspiring every new Italian life: The adoration to the Leader.

The concept of the two projects presented is based on this main idea: To create a backdrop worthy of the Great Chief.

The program is: To show Mussolini to the Italians exactly as they see, hear and adore him

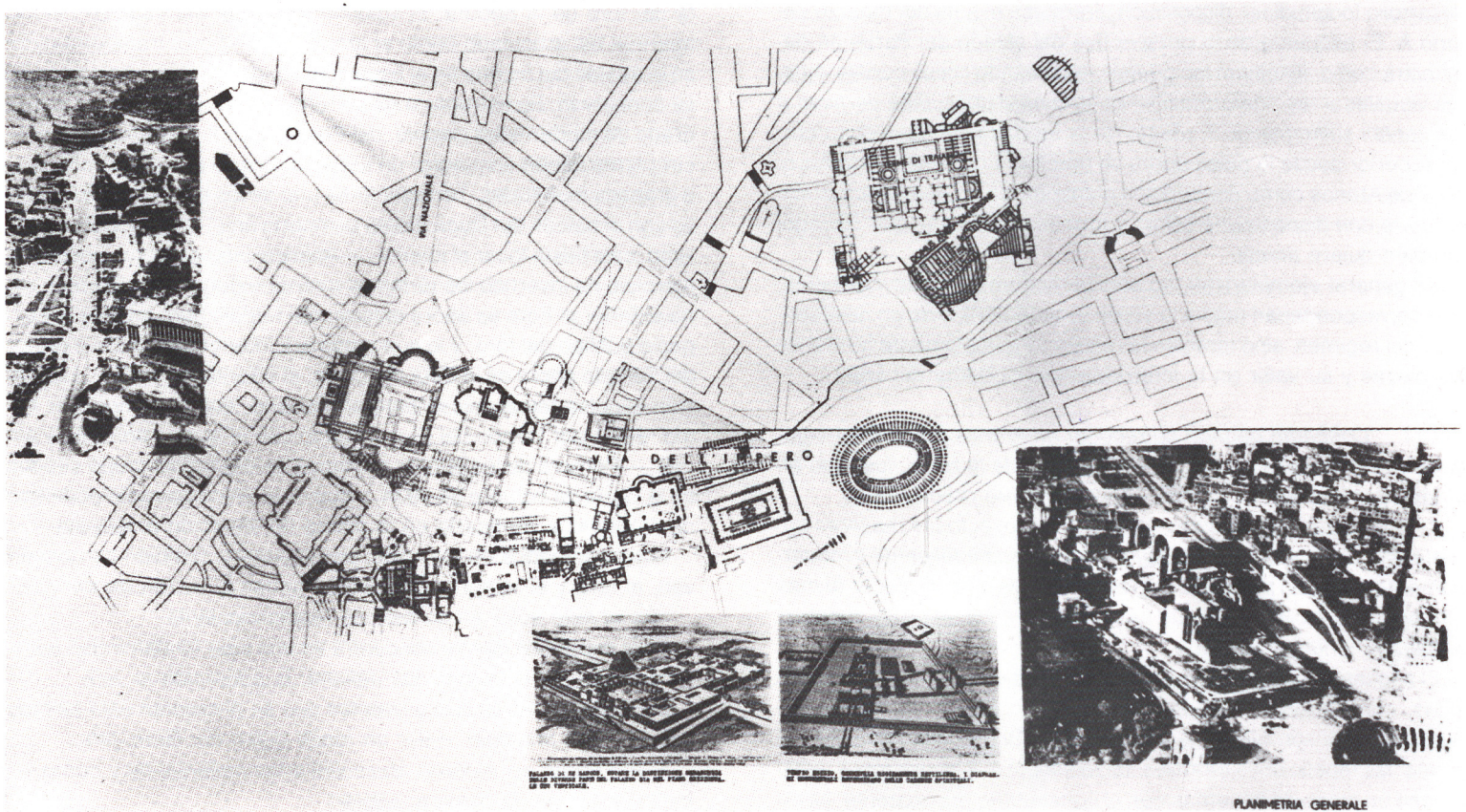
*It is the miracle of Faith: The shiny stones, perfect, which shall arise in the Via dell'Impera to form storeys, architectural bulks, will bear witness to this spiritual union, will speak again of the historical continuity of Rome*⁵.

Terragni undertook at this point a study of the transformations of formal materials produced by the abstraction of real conditions, concrete to the whole

planimetry of the site. The lack of unity of the Palazzo Littorio—the similarity of *moles* has been extended also to the relationship between the parts of both models—, becomes exemplarily resolved in the next project, the Danteum.

On the same archaeological zone, in a small area next to the Torre dei Conti, Terragni, together with Lingeri, projected a simple program, turned into temple-monument, devoted to the figure of Dante Alighieri; medioeval poet, latter part of the 13th Century, whose political ambitions for Italy became tools of the Fascist Régime, which interpreted his work as a political allegory of the new order imposed. The functions required of the building, such as Library, cultural society seat, auditoriums... came to be annulled when the symbolic construction acquired growing importance in the nearly structuralist sense, which Terragni had read into the *Divina Comedia*.

The World and Roman Empire as seen and preached by Dante is the ultimate end and the only solution towards saving mankind and Church from: chaos and corruption.

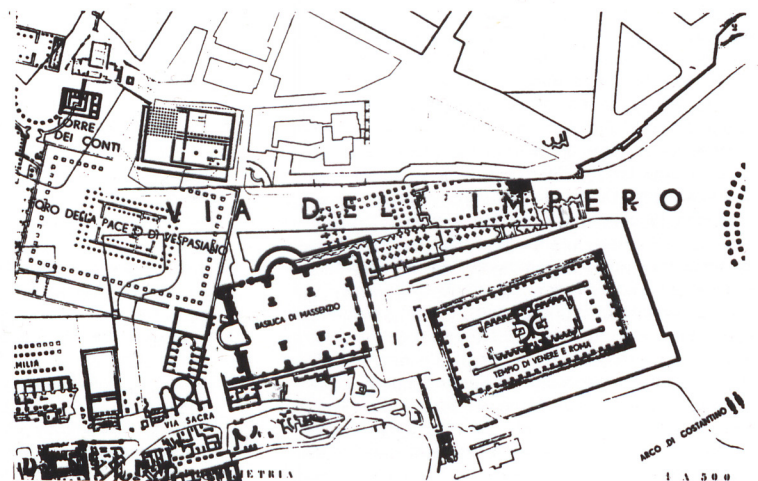


5. G. Terragni. Danteum. Roma, 1938. Planimetria general y planta baja.

The references, the mentions of the quotations from the Divine Poem become ever more frequent, going from the Inferno's tenets to those of Purgatory and those of Paradise. The part devoted to this vision and this forecast of Empire is, thus, progressive in the Poem and will be progressive in the architectural structure of the halls that beg to exalt the Poem⁶.

Just as in the previous competition, another general situation storey stands out, on a large scale, surrounded also by recurring images in the design.

In this case next to two bird's eye views of the zone the images of the Temple of Karnak and of the Palace of Sargon (Persia), with the small comments about their choice. Some of the design decisions are reasoned by Terragni himself and Lingeri in the *Relazione sull' Danteum* — a handwritten text in which they try to explain their quests exactly during the project phase, at the same time as to discover the sequential layout of the building:



alzarán en la Via dell'Impero para formar pisos, volúmenes arquitectónicos, hablarán de esta unión espiritual, hablarán de nuevo de la continuidad histórica romana”⁵.

Terragni iniciaba aquí un estudio de las transformaciones de materiales formales fruto de una abstracción de condiciones reales, concretas de la planimetría completa del lugar. La falta de unidad del Palazzo Littorio —la semejanza de *topos*—, es ejemplarmente resuelta en el siguiente proyecto, el Danteum.

Sobre la misma zona arqueológica, en un área más pequeña, al lado de la Torre dei Conti, Terragni, junto a Lingeri, proyecta un sencillo programa, transformado en tempo-monumento, dedicado a la figura de Dante Aligheri; poeta medieval, de finales del siglo XIII, cuyas aspiraciones políticas para Italia fueron instrumentalizadas por el Régimen Fascista, que interpretaba su obra como una alegoría política del nuevo orden impuesto. Las funciones requeridas al edificio, biblioteca, sede de la sociedad cultural, salas de actos, ..., fueron anulándose al cobrar mayor importancia la construcción simbólica de espacios semejantes, en sentido casi estructuralista, a los que Terragni leía en la *Divina Comedia*.

“El Imperio Universal y Romano como fue visto y preconizado por Dante es el fin último y el único remedio para salvar del desorden y la corrupción a la humanidad y la iglesia. Las alusiones, las referencias, las citas se hacen cada vez más frecuentes en el Divino Poema pasando desde los tercetos del Infierno a los del Purgatorio a los del Paraíso. La parte dedicada a esta visión y a este vaticinio del Imperio es, pues, progresiva en el Poema y será progresiva en la estructura arquitectónica de las Salas que quieren exaltar el Poema”⁶.

Al igual que ocurría en el anterior concurso, destaca otra planta de situación general, a gran escala, rodeada también de imágenes recurrentes en el diseño. En este caso junto a dos vistas aéreas de la zona, la imágenes del Templo de Karnak y del palacio de Sargón (Persia) con los pequeños comentarios sobre su elección. Algunas de las decisiones de diseño son razonadas por el propio Terragni y Lingeri en la *Relazione sull Danteum* —texto manuscrito en el que intentaban explicar exactamente sus búsquedas durante el proce-

so de proyectación, al mismo tiempo que describir el recorrido secuencial del edificio.

“Si tratta di ottenere il massimo di espressione col minimo di retorica, il massimo di commozione col minimo di aggettivazione decorativistica o simbolistica...”

Non quindi una architettura di compromesso potrà risolvere il difficile problema, ma una sintesi vittoriosa di questa ideale battaglia fra l'architettura tipicamente moderna e la monumentalità, il simbolismo e la aulicità del tema. Vedere con occhi nostri questi nemici della spontaneità della vergine primordialità, dell'architettura nascente. l'architettura nuova che affronta disarmata delle sue più conosciute qualità funzionarie il terribile ostacolo di un tema assai prossimo al rettorico”⁷.

Así son descritas las proporciones y el tamaño de la planta en relación a las de la Basilica, su forma rectangular e inclinación pareja al Palazzo Littorio, el uso de formas puras, o la importancia analógica del muro monumental de la Via dell'Impero. Hay un evidente paralelo proceso de diseño al que se ha descrito en el Palazzo Littorio. Sin embargo, ya no se alinea con los Foros. Se ha independizado de ellos en la medida en que yo no es ágora pública para aclamar un jefe sino un espacio más íntimo y recogido, tan en función de meditar como lo pueda ser una iglesia o un templo.

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

Es decir, no Museo, no Palacio, no Teatro, sino Templo deberá ser antes que nada el Edificio que queremos construir”⁸.

Esta independencia que tiene como pieza y su aislamiento a un lado de la Via facilita su lectura como reflejo de los fragmentos de lo que tiene delante y detrás de él. El muro de la fachada con los relieves de M. Sironi, que delimitan la *Strada Nuova* es el mismo muro de contención que rodea a la Basilica, convergente hacia el Coliseo, aunque invertido en su posición por efecto de ese imaginario espejo compositivo. El Atrio de las 100 columnas, ingreso principal del Danteum, también invierte su inclinación con respecto a las ruinas del Pórtico que la construcción de la nueva calle destruirá. Las hará pervivir en esta relación inversa.

«Si tratta di ottenere il massimo di espressione col minimo di retorica, il massimo di commozione col minimo di aggettivazione decorativistica o simbolistica...»

«Non quindi una architettura di compromesso potrà risolvere il difficile problema, ma una sintesi vittoriosa di questa ideale battaglia fra l'architettura tipicamente moderna e la monumentalità, il simbolismo e la aulicità del tema. Vedere con occhi nostri questi 'nemici' della spontaneità della vergine primordialità, dell'architettura nascente. L'architettura nuova che affronta disarmata delle sue più conosciute qualità funzionarie il terribile ostacolo di un tema assai prossimo al rettorico.»⁷

In this manner the proportions and size of the ground plan are compared with those of the Basilica, describing its rectangular form and inclination to the Palazzo Littorio, the use of pure forms, or the tantamount importance of the monumental wall to the Via dell'Impero. There, obviously, is a blueprint parallel to that of the Palazzo Littorio. Nevertheless, no longer is there alignment with the Forums. This has pulled away from them in the measure in which it is no longer a public Agora for hailing

a chief but rather a more private and intimate space, as apt for meditation as would be a Church or temple.

To exalt the Divina Comedia with an Architectural Monument is a living piece of work and not a scholar's folly or a stage producer's fancy.

That is, neither Nuseum, nor Palazzo, nor Theater, but Temple is what, above all, the Edifice that we want to build should be.»⁸

This independence it possesses as a piece, and its isolation on the side of the Via, eases the reading of it as reflection of fragments of what appears behind and in front of it. The façade wall with the reliefs by M. Sironi, bounding the *Strada Nuova*, is the same retention wall which will surround the Basilica, converging toward the Colisseum, although inverted in its stance as a result of that imaginary compositive mirror. The Atrium of the 1000 columns, principal entry to the Danteum, also inverts its inclination regarding the Portico ruins which the new street construction will destroy. It shall make them live on in this reverse relationship.

The same reversion that is achieved by inverting the

cross-shaped structure of walls and spaces of the Temple of Venus and Rome —the new type to consider, parallel to the inside of Trajan's Forum—: There is a mirror within the building, along its axis, which really reflects the opposed rather the patio's emptiness; the covered space, with its helicoidal columnar structure; with Hell in the ceiling, rent towards the sky with the same helicoidal structure, of Purgatory; or, lastly, the figure-background inversion, negative articulation of the medieval Conti Tover's wall framework with the internal setup of the Inferno hall.

As in a mirror, everything is together, juxtaposed, within a sole frame. The overall planimetry serves not only to fix, to frame the Danteum in the city, but to define and put it together with the iconographic fragments of the representend archaeological figures⁹. The difference with the Palazzo Littorio lies in the strong unity with which the whole has been stamped. Perhaps there are many more informal images and less of a typological structure, as described in the former, but he has been able to endow them with a common memory so that the whole displays

La misma perversión tiene el invertir la estructura cruciforme de muros y espacios que tiene el Templo de Venus y Roma —el nuevo tipo a considerar, paralelo al anterior Foro de Trajano—: existe un espejo dentro del edificio, en sus ejes. A aunque realmente no refleja lo mismo sino los opuestos; el espacio lleno del atrio en el vacío del patio; el espacio cubierto con su estructura helicoidal de las columnas del Infierno, en el techo rasgado a cielo abierto, con la misma estructura helicoidal del Purgatorio; o por último, la inversión figura-fondo, articulación en negativo de la estructura muraria de la Torre medieval de los Conti con la disposición interna de la sala del Infierno.

Como en un espejo todo queda reunido, yuxtapuesto, dentro de un marco único. La planimetría general no sólo le sirve para fijar, encuadrar al Danteum en la ciudad sino para definirlo y construirlo con los fragmentos iconográficos de las figuras arqueológicas representadas⁹. La diferencia con el Palazzo Littorio es la fuerte unidad que ha imprimido al conjunto. A lo mejor, maneja muchas más imágenes formales y menos una estructura tipología, como se describió en el primero, pero ha logrado dotarlas de una memoria común de tal modo que el conjunto muestra una coherencia interna que es la que jerarquiza los fragmentos. Tal vez la unidad que lo fortalece proviene de existir una idea literaria anterior a su plasmación formal: el poema épico, la *Divina Comedia*, a la cual se ha supeditado el dibujo concreto y el interés de la investigación de su laboratorio arquitectónico. Ha sido, pues, una estructura fuera de la disciplina.

3 Dentro del conjunto de dibujos que se han publicado del Museo de Mérida de Rafael Moneo (1980-85) destaca un croquis planimétrico de las primeras etapas de diseño¹⁰. En una mitad del dibujo vemos representado una parte del tejido urbano de Mérida, con algunas de sus manzanas deslindadas parcelariamente, mientras que en la opuesta las ruinas romanas del teatro y anfiteatro, contrastando en forma y tamaño, se disponen libremente en el continuum del parque.

El museo, trabajosamente dibujado, aparece en este contexto con unas zonas más definidas, que se conservarán en el modelo defini-

tivo, coincidentes con la estructura principal de 10 crujiás paralelas, y un borde indeciso, irregular para su compartimentación. Indecisión que se presenta en esta multitud de líneas entrecruzadas que ocultan su propia forma. Curiosamente engloba dentro de la oscuridad situaciones tan opuestas como el bloque residencial ya construido del ángulo este de la manzana o el futuro vacío del patio de las ruinas. Finalmente un delgado hilo, demasiado tenso todavía, une umbilicalmente el edificio con las ruinas romanas reclamando esa dependencia filial en su nacimiento.

A pesar del diferente uso que la ciudad dibujada tiene, viviendas en su totalidad, aparece descompuesta parcelariamente con un nivel de definición gráfica paralelo al que en ese momento tiene el museo. Surge inmediatamente la comparación sobre la construcción formal de ambos modelos. Dentro de los límites que conforman la manzana se ha dibujado un espacio compacto-rectangular subdividido en unas crujiás *falsas* por muros medianeros continuos. Se podría considerar entonces una *preestructura* gráfica idéntica a la que presenta cualquiera de las otras manzanas del croquis. Compárese, por ejemplo, con la representada en el borde superior del dibujo. —Si estudiamos por qué esta división no aparece con el resto de las manzanas, tal vez podamos afirmar que porque no coinciden con la que en ese momento interesa a Moneo—. En efecto, en una de ellas, no se cumple este tipo, la propia distorsión de la manzana lo impide. En otras, el cambio de dirección de las mismas, de Norte-Sur a Este-Oeste, podría inducir a confusión en ese momento.

Es cierto que el uso de *sucesivos muros paralelos* puede tener otros orígenes más concretos, por ejemplo: son la continuación de los necesarios contrafuertes del muro de contención de la calle José Ramón Melida. —La superior altura de la calle respecto al plano de las ruinas, que impedían la construcción de la manzana, estaba produciendo un cierto derrumbe en la misma, siendo uno de los puntos de partida para iniciar el encargo del proyecto— o simbólicos; la voluntad de usar una tecnología constructiva romana, que obligaba al uso de una estructura de muros portantes, y de sus formas icónicas.

La resolución final tampoco parece hacer uso de esta primera intuición. Incluso la niega al crear en el interior la visión de un espa-

an internal coherence which is what orders the fragments. Perhaps the unity strengthening it emanates from the presence of a literary idea preceding its formal setting forth: The epic poem, the *Divina Comedia*, to which the specific draft and the interest research by his architectural shop have subordinated themselves. Thus, then, it has been a structure out of the discipline.

3 Among the set of drawings by Rafael Moneo from the Mérida Museum that have been published (1980-1985) a planimetric sketch of the first stages of design stands out¹⁰. On the one half of the drawing we see a rendering of part of the Mérida city layout, such as some of its city blocks drawn out into plots, while on the other we see the Roman ruins of the theater and amphitheater, contrasting in form and shape, are loosely set forth in the park's continuum. The museum, laboriously drawn, appears, within that context, with some zones that are more defined, which will be retained in the final model, coinciding with the main structure of 10 parallel bays, and a hesitant,

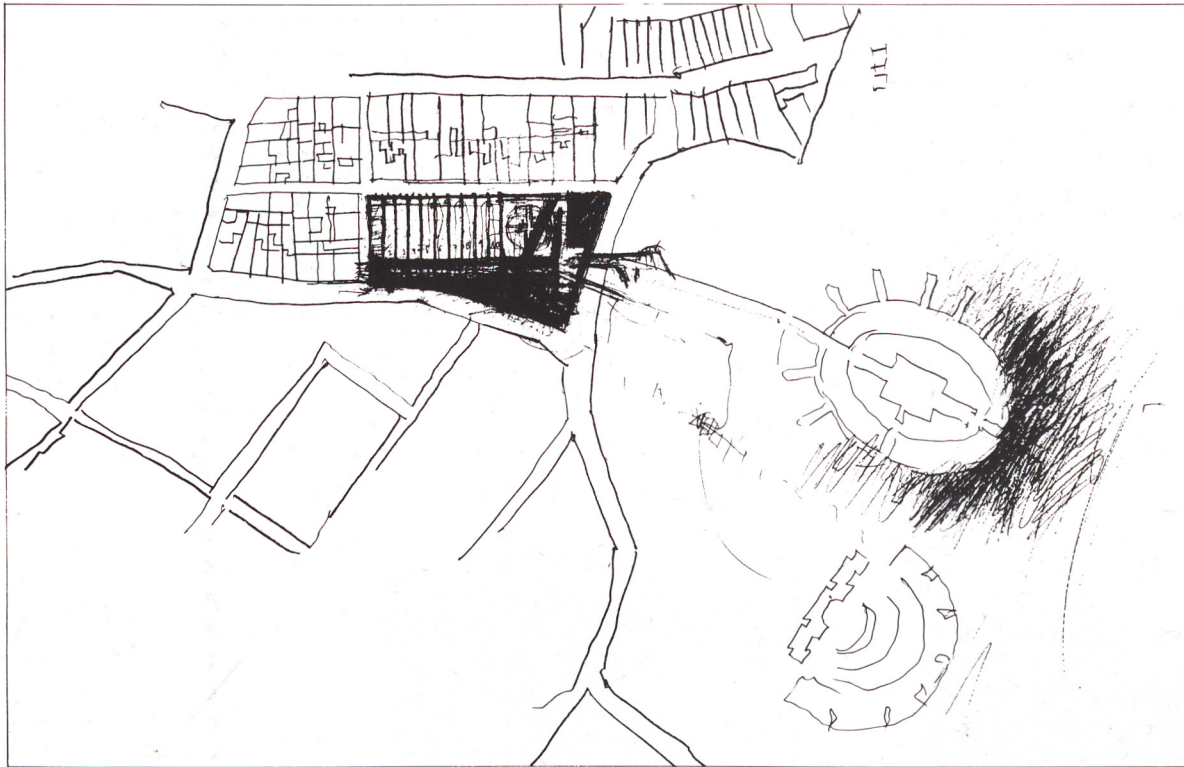
irregular edge for its compartmentalization. A hesitancy which appears in that multitude of crisscrossing lines that hide its shape itself. Curiously, it encompasses within its obscurity such diverse situations as the housing block already built on the East angle of the cityblock or the future void of the courtyard of ruins. Finally, a thin strand, too tense yet, serves as umbilical chord between the building and the Roman walls claiming that offspring dependency of its birth.

In spite of the different use that the drawn city has, housing on the whole, it appears broken down into plots with a graphic definition level parallel to that which the museum has at that moment. The comparison regarding the formal construction of the two models arises immediately. Within the limits forming the block, a compact-rectangular space, subdivided into *false* bays by continuous median walls, has been drawn. We could think, then, of a graphic *prestructure* identical to that of any of the other city blocks in the sketch. Compare, for example, to the one represented in the upper edge of the drawing. (If we study why this division is not visible

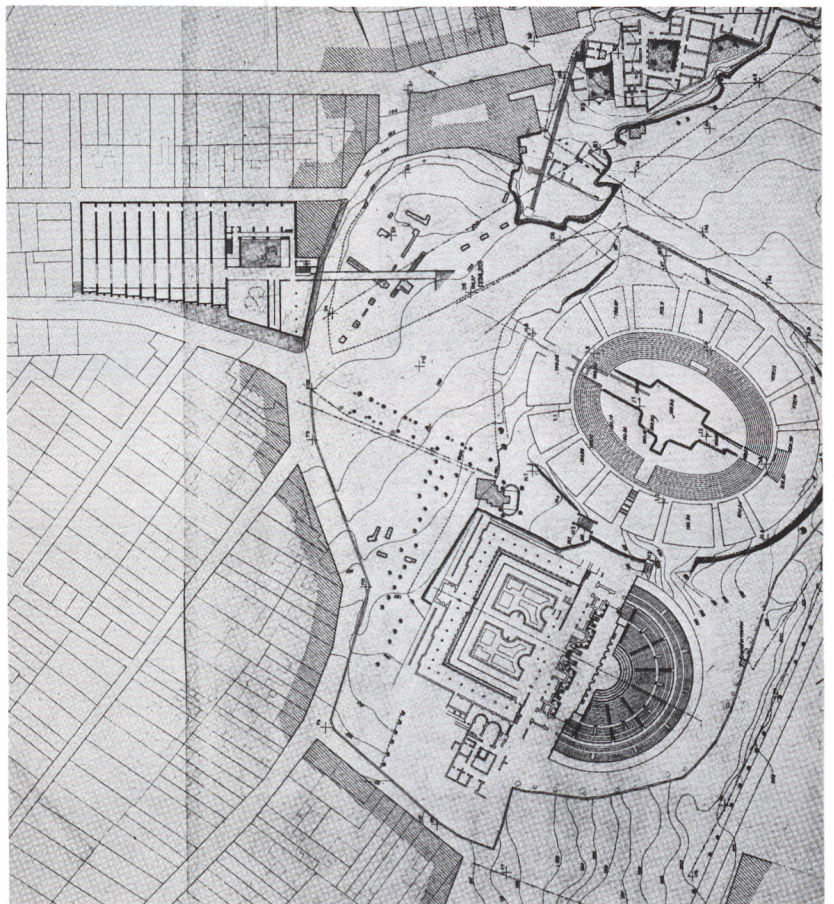
in the rest of the city blocks, perhaps we can assert that it is because it does not agree with Moneo's interest at the moment. Sure enough: in one of them, where this element does not occur, the block's own distortion preludes it. In yet others the change of direction, from North-South to East-West, could provoke confusion at that point).

It is true that the use of *successive parallel walls* can have other, more concrete origins, as for example: in the continuation of the necessary buttresses of the retaining wall in José Ramón Melida street. —The higher plane of that street in relation to the ruins which precluded construction of the block, was resulting in a certain collapse of the street which was one of the causes for commissioning the project. —Or symbolic origins: The desire to use Roman building techniques, which forced the use of a bearing wall structure, and of its iconical forms.

The final resolution doesn't seem to avail itself of this first insight. It even rejects it when it creates in the interior the vision of an only space, the fiction of a free



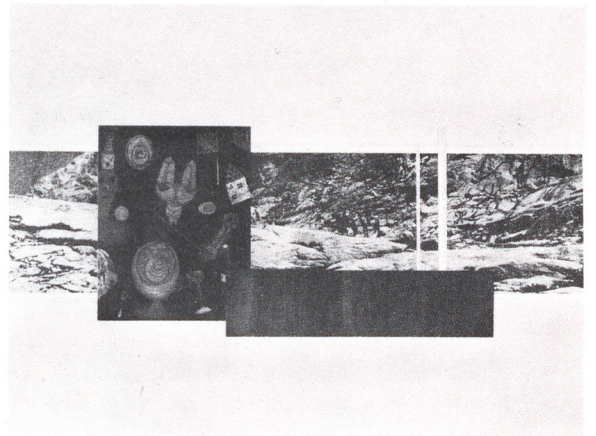
6. R. Moneo. Museo de Arte Romano. Mérida, 1985-85. Croquis y Planta de Situación.



floor. Fundamentally, a modern space for use in perspective by the *subsequent* wall into which the giant Roman arch motif has been bored. In contrast to the classic space defined by its delimiting boundaries, the Belvedere Patio is an example of that dual being of renaissance patio with a continuous boundary, and of longitudinal perspective space —the space hereby built takes shape from what happens within, or, better yet, from the relationship among the objects set forth in it¹¹. In this case, the same silhouette repeated in its full depth. A drawing by Mies shows perfectly that the space is a continuous abstract plane, isotrope, dotted but at the same time strongly detached from its bearing structure whose disappearance is sought, qualified by the objects that, like collages, are superposed on it. We take a further step and instead of seeing opaque superimposed objects perceive a lone empty gap. Always the same gap.

Nevertheless if we observe the roof plant of the Museum, an aerial view of the city, or a view of the North elevation, precisely the one facing the typologically

- 7. L. Mies van der Rohe. Resor House. Jackson Hole 1938.
- 8. Mérida. Vista del solar antes de la construcción del Museo.
- 9. R. Moneo. Museo de Arte Romano. Mérida. 1980-85. Vista aérea durante la construcción.
- 10. R. Moneo. Museo de Arte Romano. Mérida, 1980-85. Vista aérea.
- 11. R. Moneo. Foto de la maqueta superpuesta al área de excavación, 1980.
- 12. R. Moneo. Museo de Arte Romano. Mérida, 1980-85. Planta baja.



7



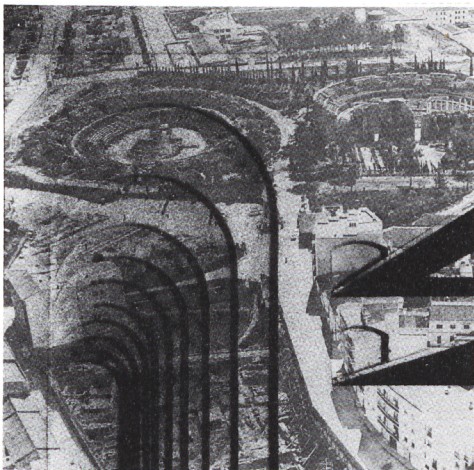
8



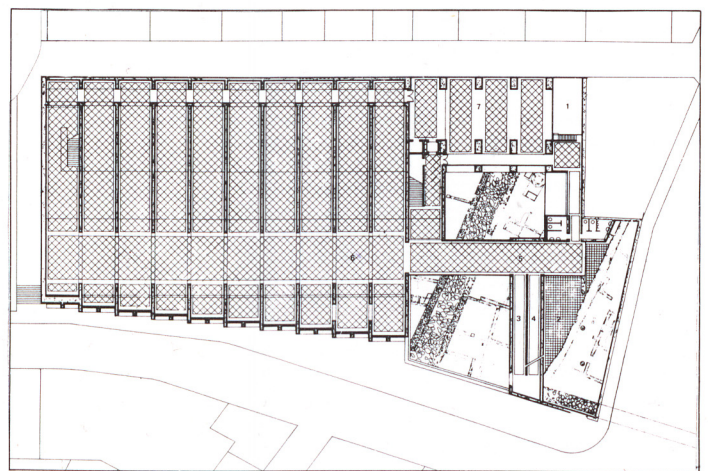
9



10



11



12

cio único, la ficción de la planta libre. Fundamentalmente un espacio moderno por el uso perspectivo de los sucesivos muros horadados con el motivo del arco romano gigante. A diferencia del espacio clásico que se define por los bordes que lo delimitan, —el Patio de Belvedere ejemplariza esa doble condición de patio renacentista con un orden continuo en su borde, y de espacio perspectivo longitudinal—, el espacio aquí construido se concreta por lo que ocurre dentro de él, o mejor, por la relación entre los objetos impuestos en él¹¹. En este caso, la misma silueta repetida en toda su profundidad.

Un dibujo de Mies ilustra perfectamente el espacio como abstracto plano continuo, isótropo, punteado pero a la vez fuertemente independizado de la estructura portante que se querría hacer desaparecer, cualificado por los objetos que como collage se superponen en él. Nosotros damos un paso más y en vez de ver superpuestos cuerpos opacos vemos un solo hueco vacío. Siempre el mismo hueco.

Sin embargo, si observamos la planta de cubiertas del Museo, una vista aérea de la ciudad, o una vista de alzado norte, justo el que se enfrenta a la manzana tipológicamente definida, renace nuestra inicial lectura sobre la dependencia reflejada en el croquis. Se ha creado un vacío único, flexible, general, dibujando el contorno perimétrico. Por eso es tan importante, el trazado material y color de las losas del pavimento; ellas dan también esta condición. Con la ficción de la división parcelaria se fija físicamente la colocación del muro romano, el negativo cualificador. El espacio se ha ordenado por introducir un hueco, perspectivo, pero la línea sigue dibujándose completa cruzando totalmente el volumen.

La imposibilidad de llevar esa estructura hasta los límites de la manzana, impidiendo la concepción de la identidad volumen-manzana, por la existencia de otro condicionante, la vivienda ya construida en el ángulo Noreste, obliga a establecer dos importantes decisiones: definir el final de la virtual manzana-volumen antes del límite real de la calle Suárez Somonte, debiendo imaginar su sustitución¹² y la necesidad de variar ideológicamente la construcción física de la vivienda, negada de manera evidente en el croquis con la mancha oscura, mediante el uso de otros vacíos mayores, ya intuidos de alguna forma en ese dibujo, cercanos a la esquina. Del

producto de las dos surge el patio de las ruinas, y el bloque exento, que a pesar de tener menor tamaño debe ser mayor su potencia formal y que albergará el resto de las actividades importantes, biblioteca, aulas de conferencias, entrada principal... Hay el uso de una falsa estructura tipológica o de un icono formal leído del plano urbano y recompuesto en un espacio que lo niega como tal.

4 El recorrido que hemos seguido hasta aquí es continuo. Pero no existen dependencias intencionadas entre los tres momentos proyectuales. Son pasos o estadios aislados que reflejan cada uno una actitud o reflexión, progresiva tal vez por el orden escogido, sobre el uso del plano como instrumento de decisión. Una reflexión, también, con tres momentos distintos de consideración del plano en sí mismo, como plano abstracto o como plano real, representación de un lugar concreto. En todos ellos está esa relación que podemos plantear de la dependencia creadora, proyectiva sobre su propia primaria representación del lugar; pues incluso en el plano más abstracto, el lugar es el mismo plano referencial. Objetos reconstruidos que toman concretamente material proyectual de documentos que representan el lugar, plantas de situación, separando de estos iconos el tradicional ajuste entre forma y uso y reensamblándolos en nuevos organismos, mas o menos unitarios según la propia disciplina del autor.

Indudablemente existen unas lecturas más centradas sobre la influencia que en la pintura o en su programa iconológico ha tenido la ubicación concreta de la obra. Por ejemplo, el retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos de Velázquez, o el complejo programa de las estancias Vaticanas de Rafael. La idea es otra; sí, en el fondo, en toda obra podemos establecer un entorno más o menos cercano, el más próximo sería el de la propia superficie donde se imprime el cuadro: el lienzo, la tabla, un muro como superficie independiente de la pintura que se coloque después sobre ella. En el caso de un fresco cuyo soporte es el muro, es más fácil ver esa dependencia expresada en la construcción ilusionística de una arquitectura simulada. Trompe L'oeil. El argumento pictórico puede ser escrito después en torno a ese orden aunque no existan todavía figuras concretas. En el cuadro de Roy Lichtenstein, al contrario, son

defined block, our initial reading about the independence set forth in the sketch is reborn. An only gap has been created, which is flexible and general, etching the perimetric contour. Thus the great importance of the material and chromatic pattern of the pavement mosaics; they also supply this condition. With the fiction of the parceling out the placement of the Roman wall is physically fixed, the negative qualifier. The space has been ordered to introduce a gap, in perspective, but the line remains drafting wholly, crossing the volume totally. The impossibility of carrying that structure to the boundaries of the block, precluding the conception of a volume-block identity, due to the existence of another limiting factor, the family building already erected on the Northeast angle, forces the establishment of two important decisions: To define the end of the virtual block-volume before the real limit of the Suárez Somonte street, assuming its replacement¹² and the need to ideologically evacuate the physical construction of the dwelling, negated in an evident way by the sketch with the dark spot, by using other larger vacuums, already

sensed some way in the drawing, near the corner. From the product of these two issues the patios of the ruins, and the exempted block, which in spite of being smaller should be potentially larger in form and that will harbor the rest of the important activities, library, conferencee rooms, main entrance... There is the use of a false typological structure or of a formal icon read from the urban plane and reformed in a space that negates it per se.

4 Our tour up to this point has been fluid. But there are no intended dependencies among the three projecting moments. They are isolated steps or stages catch reflecting an attitude of thought, progressive perhaps because of the chosen order, concerning use of the draft as a decision making tool. A reflection, too, with three separate moments of consideration of the draft itself, as an abstract draft or real draft, representing a specific site. All of them present that relationship which we can expound of the creative

dependency, projective over its own primary representation of the place; since even in the most abstract draft the site is the same reference draft. Rebuilt objects concretely taking projecting material from documents representing the site, location planes, separating from these icons the traditional compromise between form and use and reassembling them in new organisms, more or less unitarian depending on the author's own discipline.

There doubtlessly are better centered readings on the influence that in painting, or in its iconologic program, the exact location of the work has had. As an example, the equestrian portrait of Prince Baltasar Carlos by Velázquez, or the complex schedule for the Vatican quarters by Raffaello. The idea is another: If, deep down, we can establish a more or less distant surrounding in every work, the nearest would be that of the surface itself where the painting is imprinted: the canvas the panel, wall pane as a surface independent of the painting subsequently affixed thereto. In the case of a fresco whose support is the wall pane, the dependency

objetos reales lo que toma y recompone. Al plano abstracto le ha inyectado una referencia, otro cuadro; y por hacer representatividad de un sujeto perteneciente a su mismo mundo artístico tiene ya sentido de *plano arquitectónico*. Es un plano que representa pintura. Plano que representa arquitectura. es el siguiente paso del enfoque. Terragni establece un juego parecido pero con figuras lineales, partes o fragmentos de objetos arquitectónicos reconocibles, como imágenes de la idea que representan. No son objetos reales, sino semánticos, iconográficos. El último paso es repetir el modelo sobre un objeto construido, complejo y auténtico, que debe responder a más variantes que las propiamente formales del plano, o del estilo. En su materialidad esta tan subyacente como la propia construcción o la invención tipológica. Y al mismo tiempo, quizá la negación de estas lecturas por otras partes del discurso; anulación de unos significados dependiendo de por donde comencemos el discurso analítico.

Existen objetos arquitectónicos iconográficos seducidos o imaginados desde el lugar representado por su planta de situación. Bien sea sobre uno cualquiera de los tipos, el *plano abstracto*, el *plano referencial* y el *plano tipográfico*¹³. En el *plano abstracto* el arquitecto trabaja sobre fragmentos en un lienzo pictórico, entendiendo el lugar en la arquitectura del mismo modo que podría entenderlo El Lissitzky al integrar un cuadrado dentro de una composición *proun*

Notas

1. SCHUMACHER, Thomas L. *Terragni e il Dantenum*. 1938. Officina Edizionario. Roma. 1983. Pag. 71.
2. *Ibidem*, pag. 71.
3. *Ibidem*, pag. 71.
4. TERRAGNI G. "A los amigos del Grupo milanese expositores en el concurso nacional del Littorio: Carminatti, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti, Nizzoli, Sironi". Carta del 25 de octubre de 1934. Trad. en TERRAGNI. G. *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. 1982. Pag. 85.
5. Memoria de los proyectos A y B del concurso de primer Grado del Palazzo Littorio en Roma. 1934. Trad. en TERRAGNI. G. *Manifiestos...* Pag. 80-81.
6. Borrador de la memoria *Relazione sull Dantenum*. Trad. en TERRAGNI. G. *Manifiestos...* Pag. 122-123. El manifiesto recogido en la traducción así como el transcrito en el libro de Schumacher *Terragni e il Dantenum*, proceden de los archivos de Terragni en Como y están incompletos, faltando la primera página y una o varias al final. La *Relazione* puede completarse en su primera parte gracias a dos álbumes, existentes en el Archivo Capitolino en Roma, que contienen la información oficial presentada por los arquitectos sobre este proyecto. Las tres primeras páginas no conocidas pueden leerse en "Un documento inédito. La Ragione teórica del Dantenum". *Casabella* 522. Marzo, 1986. Pag. 40-41.
7. *Casabella* 522. Marzo, 1986. Pag. 40.
8. *Relazione sull Dantenum*. Trad. en TERRAGNI. G. "Manifiestos..." Pag. 126.

is more readily apparent in the illusionistic construction of a simulated architecture.

Trompe L'oeil. The pictorial plot can be written later around that order even though concrete figures do not yet exist. In the Roy Lichtenstein work, on the contrary, the objects he composes and recomposes are real. He has injected a reference to the abstract plane, another painting; and for having created representativity out of a subject belonging to his own world of art already it possesses the embodiment of an *architectural draft*. It is a draft representing painting. A draft representing architecture. It is the next step in viewing. Terragni sets up a play that's akin but with lineal figures, portions of fragments of known architectural objects, as images of the idea which they represent. They are not real objects, but rather semantic, iconographic. The final step is to repeat the model on a constructed object, complex and authentic, that must answer to more variants than the draft's properly formal ones, or those of the style. In its materialness this is as underlying as the construction itself or the typological invention. And at the same time,

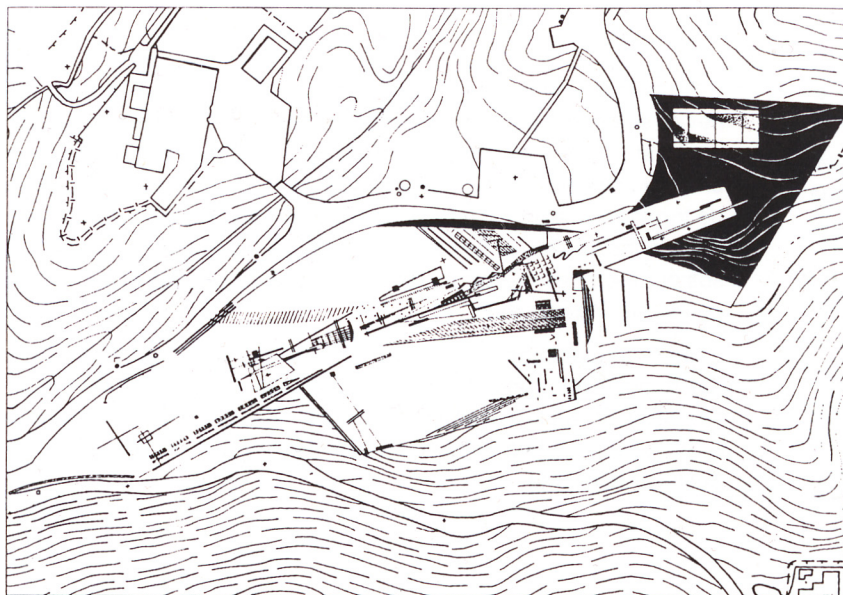
perhaps the denial of these readings by other parts of the discourse; annulment of certain meanings depending of the point at which we commence the analytical discourse.

There are architectural objects iconographically deducted or imagined from the site represented by its ground plan location. Whether it be unto any one of the types, the *abstract draft*, the *reference draft* or the *typographic draft*¹³. In the abstract draft the architect works around fragments in a pictorial canvas, being it understood that the architectural place occurs in it much like El Lissitzky would understand it when integrating a square into a *Proun* composition. On the reference draft past and future histories are intermingled; of what perhaps already occurred on the same spot. These are the superimposed levels. Its concretion is exactly on that level. And only there. On the other hand, the typographic draft is understood in the same manner as the brochure of a city-museum, as defined by Colin Rowe. In that case, work is performed on the city as in the mode that gathers the past and the

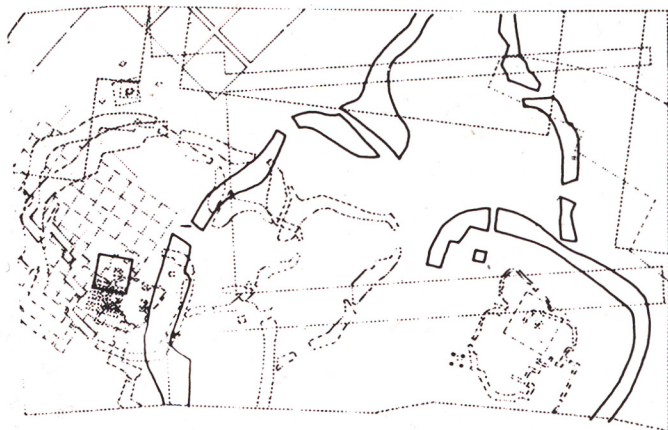
Sobre el *plano referencial* se entremezclan las historias pasadas y futuras; de lo que quizás ya hubo en el mismo sitio. Son las plantas superpuestas. Su concreción es exactamente esa planta. Y únicamente. En cambio al *plano tipográfico* se le entiende del mismo modo que el catálogo de una ciudad-museo, que definiera Colin Rowe. Se trabaja, entonces, en la ciudad como en el modo que recoge el pasado y el presente con un sentido de continuidad, alejadas de las imágenes institucionales, de uso o mecanicistas ajenas a la propia disciplina. Dispuesta a considerar al tipo vacío del significado perenne que la Historia le impuso. Más atenta a pervertirlo y a hallar su excepción que a ejercitarlo en una práctica de collage. Tolerante en cambio a aceptar los nuevos modelos e integrarlos en el mismo momento de su nacimiento. Mientras los dos primeros hacen referencia a un lugar estático, topológico o pictórico, o dinámico¹⁴, donde se superponen los pasados, mitos y leyendas para conocer las claves de su fisonomía; este último, según las imágenes descritas anteriormente, lo hace a uno distinto a los anteriores en cuanto que participa de ambos a la vez. Un lugar atemporal, entendido de forma urbana aunque no lo sea como tal. Sin embargo, todas intentan de algún modo llenar el vacío iniciático dejado por la desintegración del programa funcional, considerando al lugar como *fuerza de valor originario*.

9. Para afirmar más véase el *Schema A* del Dantenum. SCHUMACHER, T. *Terragni...* Pag. 90. Así tiene sentido la inclusión en la planimetría de la Domus Aurea de Nerón. Sus muros de cimentación se entremezclan con las columnas aisladas de los foros. Sólo hubiese hecho falta conocer la orientación del conjunto.
10. Es interesante comparar distintos croquis de diseño. Por ejemplo, este mismo, un edificio que no parece tener deuda al contexto y que sin embargo dibuja una amplia zona del mismo y los croquis del Museo de Stuttgart de J. Stirling donde la ciudad no se representa, dibujándose el organismo aislado en sus propias articulaciones, a pesar de la, en principio, importancia que la ciudad y sus recorridos tienen en su definición.
11. Lo observamos en el trazado y dirección del dibujo que forma el pavimento.
12. Es importante entonces ver el dibujo preparatorio de las puertas de bronce donde el volumen interior estricto del Museo acaba antes de cruzar la antigua vía romana: la antigua calle. El otro límite.
13. Se establece, para definir ese otro tipo formal únicamente que recoge de las plantas de situación y al que queremos integrar el nuevo conjunto, un juego de palabras entre iconografía-íconología y tipografía-tipología.
14. EISENMAN, P. *La fine del Classico*. Cluva Editrice. Venezia. 1987. Pag. 185. También en EISENMAN, P. "Arrows, eros and other errors" en *ARQUITECTURA* n° 270. Enero-febrero. 1988. Eisenman define un lugar no-estático, una situación en la que trabaja, diferente del lugar tal y como lo conocemos porque en aquel además de lo actual, lo físico y tangible, existe como en un palimpsesto, memoria e inmanencias de lo que hubo y de lo que habrá.

present with a sense of continuity, away from institutional images, in vogue or mechanical, alien to the discipline itself. Set to regard the model devoid of the fixed meaning imposed by History. Yet it attempts to deviate it and to find its exception rather than to exercise it in a collage performance. Tolerant, nevertheless, when accepting the new models and integrating them at the moment of their inception. Whilst the first two make reference to a static place, topologic or pictoric, or dynamic¹⁴, wherein bygone, myths and legends overlap to glean the codes of their makeup; the latter, according to the foregoing images, is different from the former in that it takes from both. A timeless place, understood in a urban way, though it may not be such. Nevertheless, they all try somehow to fill the initiatic vacuum left by the breakdown of the functional program, regarding the site as the *source of original values*.



13



14



15

13. Zaha Hadid. The Peak. Hong Kong, 1982-83.

14. Peter Eisenman. Concurso Opera de Tokio, 1986.

15. Diener & Diener. Bloque de viviendas en St. Alban-Rheinweg. Basilea, 1983-85.

Notes

1. SCHUMACHER, Thomas L. *Terragni e il Danteum*. 1938. Officina Edizioni. Roma. 1983. Pag. 71.

2. *Ibidem*, pag. 71.

3. *Ibidem*, pag. 71.

4. TERRAGNI G. *To the friends of the Gruppo Milanese, exhibitors in the Littorid national competition: Carminatti, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti, Nizzoli, Sironi*. Letter, 25 October 1934, translated in TERRAGNI G. *Manifests, Memorie, Drafts and Polemics*, State Association of Technical Engineers and Architects of Murcia Province, 1982. Pag. 85.

5. Memorandum of projects A and B the competition in the first Degree for the Palazzo Littorio in Rome. 1934. Transl in TERRAGNI. G. *Manifests...* Pag. 80-81.

6. Draft of the memorandum *Relazione sull' Danteum*. Transl in TERRAGNI. G. *Manifests...* Pag. 122-123. The manifesto quoted in the translation as well as that transcribed in the Schumacher book

Terragni e il Danteum, are from the Terragni archives in Como and are incomplete, lacking the first and several final pages. The *Relazione* can be completed in its first part thanks to two albums, filed in the Archivio Capitolino in Rome, containing the official reports submitted by the architects for this project. The first three missing pages can be read in *Un documento inedito. La Ragione teorica del Danteum*. Casabella 522. March. 1986. Pag. 40.

7. CASABELLA 522. March. 1986. Pag. 40.

8. *Relazione sull' Danteum*. Transl in TERRAGNI. G. *Manifests...* Pag. 126.

9. For more precision see the *Schema A* of the *Danteum*. SCHUMACHER T. *Terragni...* Pag. 90. Thus the inclusion of the planimetry of the Domus Aurea Neròn makes more sense. Its foundation works intermingle with the forums isolated columns.

10. It is interesting to compare diverse design sketches. *E.G.*: a building that seems not to owe to the context yet draws a wide area of the same, and the sketches of the Stuttgart Museum by J. Stirling wherein the city is not shown, the drawing being only

of the institution itself in spite of the importance that the city and its routes have to its definition.

11. As observed in the draught and direction of the design forming the paving.

12. It is thus important to view the bronze doors' preparatory drawing where the strict inside volume of the museum ends before crossing the ancient Roman way: the old street. The other boundary.

13. We establish, to define this other formal *model* or *type* gleaned from the site planes and which we wish to integrate in a next set, a play on words using iconography-iconology and tipography-tipology.

14. EISENMAN, P. *La fine del Classico*. Cluva Editrice. Venezia. 1987. Pag. 185. Also EISENMAN. P. *Arrows, eros and other errors* in *Arquitectura* n.º 270. Jan.-Feb. 1988.

Eisenman defines a non-static place, a situation in which he works, different from the place such as we know it because there, in addition to the here and now, the physical and tangible, it exists as in a palimpsest, with memory and immanence of what was and what shall be.