

Saverio Muratori nace en Módena en 1910 y muere en Roma en 1973.

Arquitecto, profesor y fundamentalmente polémico; admirado por unos y vilipendiado por muchos formó parte de ese elenco de personajes críticos con los vaivenes de la cultura de su tiempo y que en consecuencia y en su intento de encontrar una profunda coherencia en su obra, parecen estar al margen de aquella, pecado éste que suele costar caro en el seno de una cultura que con frecuencia se mueve al dictado de las modas.

Es el caso de Saverio Muratori en Italia.

Su obra es un desesperado intento de sentar unas nuevas bases teóricas para el entendimiento y construcción de la ciudad y en consecuencia de la arquitectura, a través de una crítica profunda a la modernidad; (entiéndase este término en su acepción más amplia). Obra que cuenta con una vasta parte escrita y una relativamente corta parte ejecutada.

Como todas las actitudes radicales y la obra de Muratori lo es, está salpicada de lo que muchos calificarán de errores y de aspectos más que discutibles, pero en todo caso y aunque sólo fuese por la indudable calidad de alguno de sus trabajos que le da cierta carta de garantía, su análisis es sin duda objeto de gran interés. Máxime cuando ha pasado el tiempo suficiente para poder mirar con alguna frialdad el debate cultural de aquellos años, aún cuando muchos de sus extremos mantengan todavía su vigencia.

Efectivamente, el permanente intento en su obra madura (tanto escrita como proyectada) de dibujar un método o al menos una vía con la que abordar los problemas de la ciudad, le sitúan en un plano crítico que desde nuestra posición, no puede pasar desapercibido; y no tanto por haberse adelantado a ciertas cuestiones de su tiempo, como por el valor intrínseco de muchas de sus formulaciones. Sus "*Studi per una operante storia urbana di Venezia*" y "*Studi per una operante storia urbana di Roma*",¹ por encima de ser la primera vez en la que se aborda el problema urbano desde el análisis pormenorizado de los diferentes elementos de la ciudad, constituyen dos trabajos ineludibles a la hora de establecer un estudio sobre cualquiera de las dos ciudades, además de plantear una reflexión generalizable de apro-

ximación al problema de la ciudad.

Pero bucear en la obra de Saverio Muratori es indudablemente peligroso; sus libros, más en el terreno de la filosofía que en el de la arquitectura, plantean muy diferentes niveles de lectura. Así tanto "*Architettura e civiltà in crisi*" como "*Civiltà e territorio*" y más aún "*Metodologia del sistema realtà-autocoscenza*" y "*Autocoscenza realtà*";² van mucho más allá de especulaciones disciplinarias de la arquitectura y en el fondo no hacen sino dibujar un determinado modo de ver la realidad circundante.

Su polémica trayectoria académica en la Facultad de Arquitectura de Roma a partir de 1954, es un testimonio más de la delicada posición de su pensamiento, máxime cuando, su objetivo último desde la cátedra de composición no fue sino denunciar la crisis de la propia cultura moderna y la búsqueda de un nuevo rigor conceptual en la construcción de la ciudad.

Evidentemente una lucha de estas características no podía más que chocar de frente con aquellas posturas que hacían de la originalidad y de la inventiva la única razón de ser de la arquitectura. De este modo, su método basado en el análisis de la Historia adquiere en el mundo arquitectónico de la Roma de los cincuenta y sesenta, caracteres de radicalidad que finalmente será contestado con el silencio y la indiferencia.

Su obra se convierte en el lugar donde verificar cuanto explicaba desde la cátedra.³ Así, se establece una relación profunda entre sus postulados teóricos y su arquitectura.

Este aspecto hace que un análisis completo de la obra de Muratori, trascienda y con creces el ámbito de un artículo y con toda probabilidad de un libro; pero aún así, sus formulaciones, sus hallazgos, sus ambigüedades en el terreno específico de su obra construida, si pueden ser objeto de algunas reflexiones.

Sus edificios, en esa voluntad de coherencia con su pensamiento a la que me refería, exponen con claridad meridiana algunos temas arquitectónicos de notable interés aun cuando las bases de partida sobre las que se fundamentan le hagan caminar con frecuencia en el límite de cierto historicismo de difícil aceptación.

Tal vez uno de los rasgos más característicos de la arquitectura de Muratori sea el permanente intento de compatibilización

On the work of Saverio Muratori

Saverio Muratori was born in Modena in 1910 and died in Rome 1973

An architect, professor and fundamentally polemic; admired by some and reviled by many, he formed part of the cast of critical characters marked by the impermanence of the culture of that time. Consequently, in the attempt to find a profound coherence in their work, they seem to be on the border of it, a costly sin in the heart of a culture frequently moved by the dictates of fashion.

This is the case of Saverio Muratori in Italy.

His work is a desperate attempt to establish new theoretical bases for the understanding and construction of the city, and consequently, for architecture. This was achieved through a profound criticism of modernity (understand this term in its broadest meaning). This work includes a vast written part while completed works are relatively limited.

All radical positions, such as the work of Muratori, are sprinkled with what many consider mistakes, and with aspects which are more than debatable. In any case, and if it were only for the doubtless quality of some of his work which gives him a certain measure of guarantee, its analysis is undoubtedly of great interest. This is especially true when enough time has passed to be able to coolly view the cultural debate of those years, even when many of its extremes are still in vogue.

Actually, the permanent goal of his mature work (written as well as projected); to design a method or at least a way to undertake the problems of the city places him at a critical level which from our position can not go unnoticed. This is not so much for having advanced certain questions of his time as for the intrinsic value of many of his formulations. His "*Studi per una operante storia urbana di Venezia*" and "*Studi per una operante storia urbana di Roma*",¹ apart from being the first times in which the urban problem was undertaken from a detailed analysis of the different elements of the city, make up two unavoidable works when

establishing a study over either of the two cities. They outline a generalized reflection over the undertaking of the problem of the city as well.

However, to delve into the work of Saverio Muratori is undoubtedly dangerous. His books, more in the field of philosophy than in architecture, pose very different levels of reading. His works "*Architettura e civiltà in crisi*" as well as "*Civiltà e territorio*" and even "*Metodologia del sistema realtà-autocoscenza*" and "*Autocoscenza realtà*"² go far beyond the disciplinary speculations of architecture and in the end outline a determined way of seeing the surrounding reality.

His controversial academic trajectory in the School of Architecture of Rome beginning in 1954 is another testimony of the delicate position of his thinking. This is especially true when his ultimate objective from the professorship of composition was none other than to denounce the crisis of modern culture itself and to search for a new conceptual severity in the construction of the city.

Evidently, a struggle of these characteristics could do

de la defensa de la autonomía disciplinar de la arquitectura por un lado y la asunción de la Historia como parte indeferenciada de la arquitectura, por otro. Lo cual viene a ser tanto como tratar de hacer compatibles la idea de modernidad a la que podríamos asociar el primer concepto, con la de antimodernidad a la que podríamos asociar el segundo. (Al menos desde la perspectiva de los años cincuenta). Muratori se enfrenta así y en solitario, tal vez de un modo parecido al de Luis Moya en España, a la tarea de tratar de ser fiel a una y otra idea por encima de las airadas voces de la cultura de la época.

Esta característica acompañará prácticamente toda la obra de Muratori y en la última es la responsable tanto de los logros como de los fracasos.

Quizá por ello su análisis entraña cierta dificultad por cuanto se sitúa permanentemente en lugares ambiguos.

Así, su discurso de utilizar la historia como elemento de proyecto genera multitud de interpretaciones fundamentalmente por las diferentes categorías de los resultados de sus obras.

La idea que late en su obra escrita acerca de la ciclicidad de la

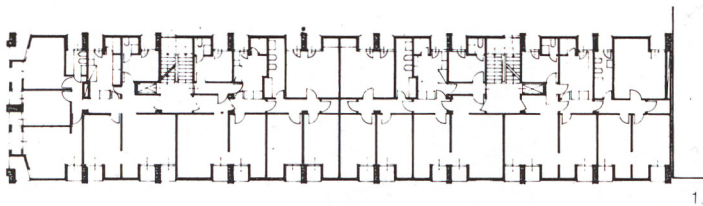
historia⁴ le lleva al convencimiento de formar parte de la cadena de la civilización con lo que inevitablemente compartirá lazos de eslabones anteriores.

Este entronque con la tradición, la asunción de logros arquitectónicos pretéritos al margen de su situación en el tiempo, coloca toda su obra madura en el límite de su propia credibilidad; en el concurso para las nuevas oficinas de la Cámara de los Diputados (1967), la referencia evidente a la *"Torre dell'Orologio"* de la Chiesa Nuova de Borromini, es un hecho que pone de manifiesto hasta qué punto la obra se identifica con el referente en una actitud que de no ser provocadora casi es irrelevante.

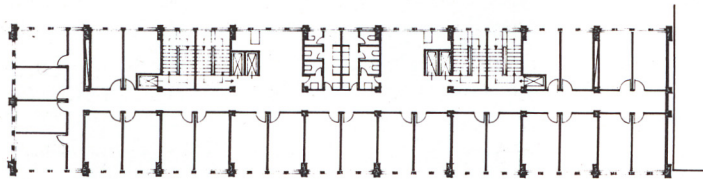
"Para la mala arquitectura no hay justificación ideológica; como no la hay para un puente que se hunde".⁵

Pero lo cierto es que la obra de Muratori en ese lugar de lo ambiguo al que me refería, aporta más de un elemento de interés y que extraer de ella únicamente la idea de cierta literalidad con ejemplos pasados, no deja de ser una grosera simplificación.

La obsesión de Muratori por generar un método de proyecto le aporta, aparte de multitud de esquemas de difícil comprensión,



1.



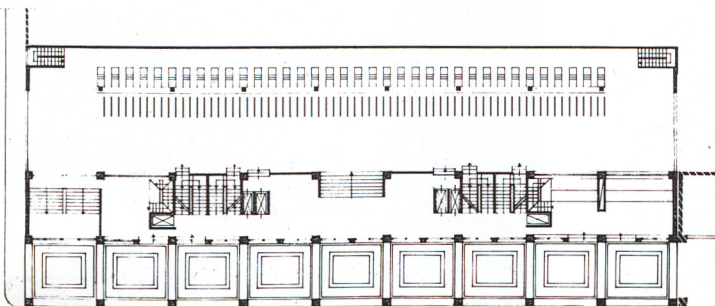
2.

1. Sede de oficinas del E.N.P.A.S. Planta alta.

2. E.N.P.A.S. Planta tipo.

3. E.N.P.A.S. Planta baja.

4. Vista exterior del E.N.P.A.S.



3.



4.

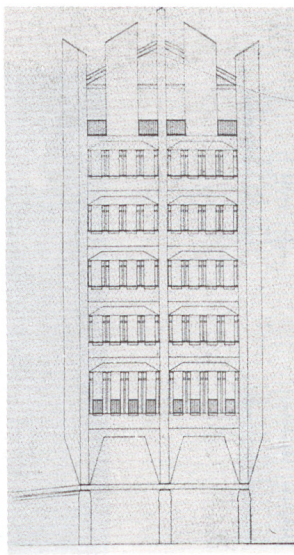


5.

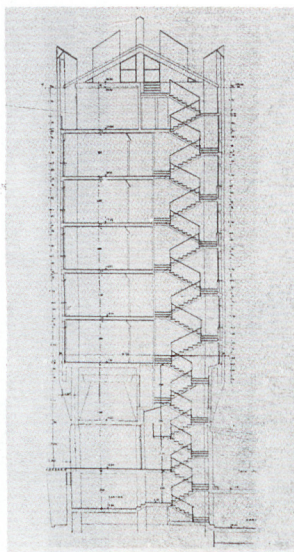
- 5. Remate de coronación.
- 6. Fachada.
- 7. Alzado.
- 8. Sección transversal.
- 9. Detalle de fachada.
- *10,11. Edificios en Bolonia.



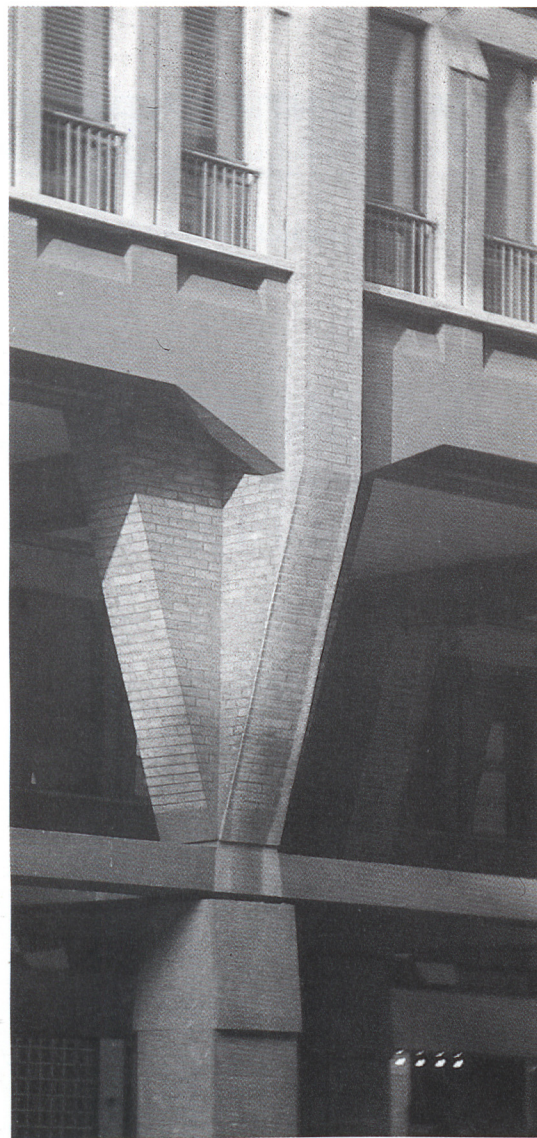
6.



7.



8.



9.

un rigor indudable que con frecuencia se ha tildado de academismo estéril; pero paradójicamente esta actitud le ha colocado en la dirección opuesta a la que veníamos adelantando; es decir en la reafirmación de la autonomía arquitectónica y en la defensa del proyecto como hecho autónomo.

Y es en la tensión de estos dos modos contradictorios de entender la Arquitectura, donde se produce el interés de su obra.

Tensión que tiñe de cierto carácter de atemporalidad a algunos de sus edificios, y que indudablemente les hace emparantar con las obras de Gardella, B.P.R., etc.

Es en todo caso en su obra construida donde estas reflexiones se hacen más patentes y en última instancia donde nos interesa fijar nuestra atención. Estos extremos son particularmente evidentes en algunos edificios a los que me referiré a lo largo de estas líneas.

La nueva sede de oficinas del E.N.P.A.S. en Bolonia (1952-1957), que podemos considerar de sus obras de madurez,⁶ junto con el Palacio de la Democracia Cristiana en el E.U.R. (1955) son quizá los más claros exponentes del estado de ideas al que vengo refiriéndome.

El primero ocupa un lugar en la ciudad de Bolonia de marcado carácter urbano y suficientemente cerca del casco antiguo como para utilizar este hecho y proponer un proyecto con todos los temas que desde algunos años atrás vienen latiendo en el pensamiento de Muratori y que de algún modo están ya enunciados en proyectos como la reconstrucción del Ayuntamiento de Amaseno (Frosinone) de 1946, la ordenación de la plaza y el Ayuntamiento de Cecina (Livorno) de 1948, la iglesia parroquial de S. Giovanni al Gatano en Pisa de 1947 (parcialmente realizada) o el proyecto para nueva sede del Ayuntamiento de Fiume de 1950.

Efectivamente no hay que demostrar la evidente voluntad del edificio de sumarse a los numerosos ejemplos de arquitectura medieval y renacentista de Bolonia, tanto en la opción por el material como en el orden formal y constructivo por los que opta; pero además de la *literalidad* de la que hace gala en relación con ellos, es obvia también la existencia de multitud de matices de orígenes más dispares:

Así, la continuidad de los materiales en las fachadas parece

contener un eco del edificio de la Bolsa de Amsterdam y el marcado carácter urbano y el entendimiento y la ordenación de los huecos nos trae a la memoria ciertos episodios de la Escuela de Chicago.

El lugar ambiguo en el que se encuentra el edificio entre el entendimiento *murario* del plano de fachada y la estructura puntual que permite la presencia de los ventanales, sitúan la propuesta en un ámbito parecido a la particular y hermosa batalla que libró la Escuela de Chicago entre sus referentes clásicos y las posibilidades de unas nuevas tecnologías.

Pero el origen del problema es diferente. Lo que en Chicago era la dialéctica entre una técnica que evolucionaba cada día y cada día permitía mayores logros estructurales y constructivos por un lado, y un evidente respeto por un pasado aun cercano que condicionaba desde su esencia el resultado formal, por otro, en el edificio de Muratori podríamos hablar del difícil intento de compatibilización de la concesión de un interés al papel de un edificio en la trama de la ciudad histórica, de la valoración de la realidad circundante y la voluntad de generar una arquitectura caracterizada también por la manipulación de elementos como la luz, el ritmo, la textura, etc.

Esta necesidad de ordenar los elementos del edificio a través



10.



11.

no other than collide head-on with those positions which made originality and inventiveness the only reasons for architecture to exist. In this way his method based on the analysis of history acquired elements of radicalism answered with silence and indifference in the architectural world of Rome in the fifties and sixties.

His work becomes the place where he could verify what he explained from his professorship.³ Thus, a profound relationship between his theoretical postulates and his architecture was established.

This aspect by far transcends a complete analysis of the work of Muratori within the scope of an article and probably within that of a book. Nonetheless, his formulations, his findings and ambiguities in the specific field of his completed work can be the objective of certain considerations.

Muratori's buildings, in coherence with his thinking to which I referred, clearly display certain architectural themes of notable interest. This is true even though the foundation of his point of departure makes him frequently

move along the limit of a difficultly acceptable historicism.

Perhaps one of the most characteristic traits of the architecture of Muratori is the permanent attempt at compatibility on the one hand of the defense of the disciplinary self-determination of architecture and, on the other, the assumption of history as an indifferent part of architecture. This is something like making the of modernity compatible to the former concept, while associating anti-modernity to the latter (at least from the perspective of the fifties). Thus, Muratori alone faces, perhaps in a way similar to that of Luis Moya in Spain, the task of remaining faithful to one idea or the other, above the angry voices of the culture at that time.

This characteristic will accompany practically all of Muratori's work and, in the end is responsible for his achievements as well as his failures.

Perhaps because of this his analysis contains difficulties since he is permanently located in ambiguous positions. Because of this, his treatise to use history as a project element generates a multitude of interpretations based

fundamentally on the different categories of the results of his works.

The idea found in this written work in relation to history in cycles⁴ leads him to be convinced of forming part of the chain of civilization with which he will inevitably share anterior links.

This union with tradition, the taking on of prior architectural achievements on the fringe of their place in time, places all of his mature work on the border of credibility itself. In the bidding for the new offices of the Chamber of Deputies (1967), the evident reference to the *Torre dell'Orologio* of the Chiesa Nuova de Borromini, is a fact that demonstrates to what point the work is identified with the reference, in a way that were it not provocative, would nearly be irrelevant.

"For bad architecture there is no ideological justification; as there is none for a bridge that falls down".⁵

The fact is that the work of Muratori in this area of ambiguity to which I referred contributes more than one element of interest, and to extract from it only the idea of a

de jerarquías no sólo diferentes sino en alguna medida contradictorias, parece ponerse de manifiesto en más de un detalle:

Los parteluces de las ventanas son un híbrido entre el intento de mantener la continuidad del muro de cerramiento (en la opción por el ladrillo) y la significación de la presencia de los ventanales al entender aquellos como elementos de carpintería (en la división vertical de cada uno de ellos que virtualmente les reduce la sección).

Del mismo modo que la cubierta parece debatirse entre la mimesis con el almenado de los edificios de referencia y cierta idea de abstracción en la manera de entender el sistema murario al llegar a la última planta.

Este planteamiento equívoco se repite, si bien de un modo diferente, en el Palacio de la Democracia Cristiana en Roma:

Evidentemente el referente que parece iluminar este edificio se aleja de los citados de Bolonia y se adivina quizá la cercana presencia del Palacio Farnese, pero igualmente late la discusión entre la continuidad del muro y la manifestación potente de la horizontalidad de los huecos. O entre la literalidad de la gran cornisa que corona el edificio y el complejo modo en que se articula con el paño de fachada.

Así se manifiesta lo que cabría entender como una voluntad obsesiva de mantenerse fiel a un modelo sin renunciar a otros aspectos más profundos de investigación arquitectónica.

Pero este proceder, evidentemente es complejo. El precario equilibrio conceptual sobre el que se sustenta, con frecuencia genera resultados en los que no es arriesgado reconocer su fracaso:

La inconclusa iglesia de la Asunción del barrio Tuscolano II en Roma⁷ (1954-1970), es un patético ejemplo de ello. La iglesia se concibe de planta elíptica, forma barroca por la que Muratori opta, y se organiza merced a unos muros radiales dispuestos de un modo interesante que soportan la cúpula de hormigón.

El edificio, una vez más, parece querer debatirse entre los dos planos mencionados:

De un lado la literalidad con el referente, en este caso barroco; de otro, un frustrado intento de articulación espacial y manifestación tectónica que fracasa en los problemas de lenguaje que la

propuesta conlleva.

De este modo el encuentro del hormigón de la cúpula con los muros, trata de resolverse merced a una dudosa cornisa.

Los muros, de ladrillo claro, no parecen tener la fuerza que la cúpula de hormigón que soportan requeriría y la importancia que adquiere la luz a través de los arcos, realmente no se corresponde con el tratamiento de los huecos y de las carpinterías.

No más afortunada se nos presenta la también inconclusa iglesia de S. Giovanni al Gatano en Pisa.

La referencia evidente, esta vez a la catedral de la ciudad, está más cerca de un vulgar simplificación formal que del proceso esencializador de su realidad tectónica, que parece querer tener como enunciado, a pesar de aspectos puntuales de interés que indudablemente tiene.⁸

Esta dialéctica entre la fidelidad a un modelo y la paralela búsqueda de un nuevo camino para la arquitectura, navega así entre el límite de una corrección y sugerencia notables y lo que sin paliativos podríamos tachar de historicismo rampón.

Aldo Rossi atribuye a la "*contaminación de lo viejo con lo nuevo*"⁹ la fragilidad de estas experiencias de Muratori, pero a mi juicio su interés radica precisamente en el objetivo que se trazan. No es tanto su obsesión histórica por un lado o sus escarceos *modernos* por otro, los que haría detenernos en su obra, sino la dirección a la que apunta ese —fallido muchas veces— intento conciliador de ambos. Después de todo, el compás por el que parece regirse la actual cultura arquitectónica, con frecuencia se podría identificar con el de ciertas posturas *heterodoxas de aquellos años*.

Pero volvamos a su obra. Hay otro aspecto aun que pone igualmente de relieve estas tensiones del pensamiento muratorio; a nadie se le habrá escapado la elementalidad en la opción del modelo en cada obra: Para el edificio de Bolonia, la antigua arquitectura medieval de que la ciudad está salpicada.

Para el Palacio de la Democracia Cristiana en Roma, el Palacio Farnese.

A la hora de construir una iglesia en Roma, el Barroco romano servirá de ejemplo y si ésta es en Pisa, a su catedral habrá de referirse.

certain orthodoxy with past examples is nothing but a crude simplification.

The obsession of Muratori to generate a project method provides him, along with a multitude of difficultly understood plans, an undoubted precision frequently considered to be sterile academicism. Paradoxically, however, this attitude placed him in the opposite direction to what has been advanced to now, that is, the reaffirmation of architectural self-determination and the defense of the project as an autonomous fact.

And it is in the strain of these two contradictory ways of understanding architecture where the interest for his work arises.

This strain colors some of his buildings with a certain character of permanence which relates them to the works of Gardella, B.P.R., etc.

It is in any case his completed work where these thoughts become more evident and, in the end, where it interests us to lend our attention.

These extremes are particularly evident in some

buildings which I will refer to in the following lines.

The new site of the offices of E.N.P.A.S. in Bolonia (1952-1957), which we can consider as pertaining to his mature works,⁸ along with the Palace of the *Democrazia Cristiana* in the E.U.R. (1955) are perhaps the clearest displays of the state of ideas which I have been alluding to.

The first stands in the city of Bolonia, with a marked urban character. It is near enough to the old city so as to use this fact and propose a project with all of the themes which for years had been present in the thinking of Muratori, themes which in some way are already stated in projects such as the construction of the City Hall of Amaseno (Frosinone, 1946), the ordinance of the square and the City Hall of Cecina (Livorno) in 1948, the parish church of San Giovanni al Gatano in Pisa in 1947 (partially done), or the project for the new site of the City Hall of Fiume in 1950.

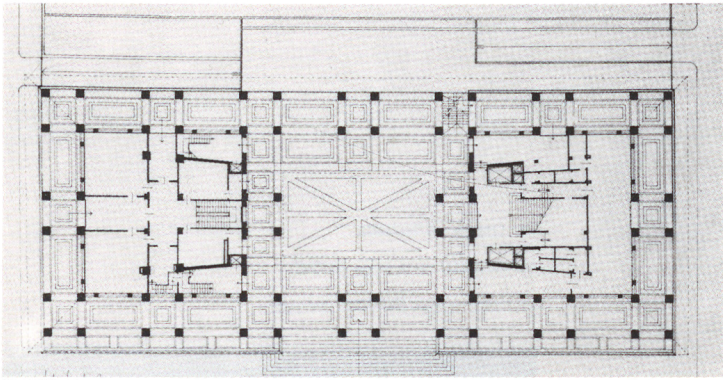
Actually, it is not necessary to point out the evident will of the building to join the numerous examples of medieval and renaissance architecture in Bolonia; in the choice of

materials as well as in the formal and constructive order opted for. However, apart from the *orthodoxy* which is presumed of them, the existence of a multitude of nuances from different sources is also obvious.

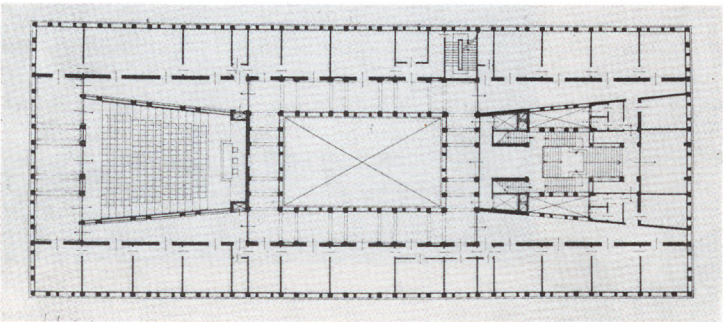
Thus, the continuity of materials in the facades seem to echo back to the Amsterdam Bourse building while its marked urban character and the understanding and ordinance of the openings remind us of certain aspects of the Chicago School.

The ambiguous situation of the building between the *mural* understanding of the facade's plane and the punctual structure which permits the presence of the large windows, places the proposal in an ambit similar to that of the particular and lovely struggle waged by the Chicago School between its classic references and the possibilities of certain new technologies.

But the origin of the problem is different. In Chicago it was a dialectic between a technique which evolved day by day and permitted greater structural and constructive achievements on the one hand, and an evident respect for



12.



13.

12,13. Sede Central de la Democracia Cristiana. Roma. Plantas baja y principal.

14. Sede Democracia Cristiana. Vista general.



14.

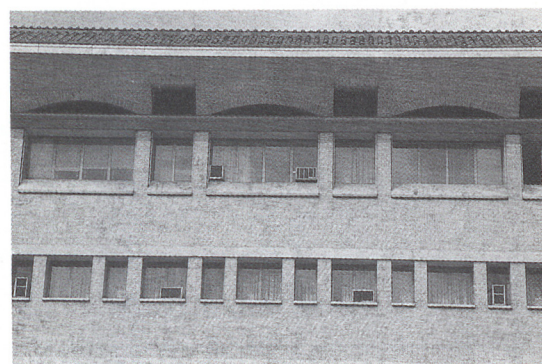


15.

15. Detalle de fachada.

16. Soportal de la sede de D.C.

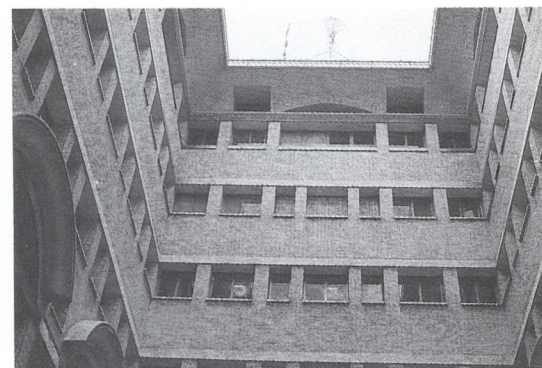
17,18,19. Vistas parciales del patio.



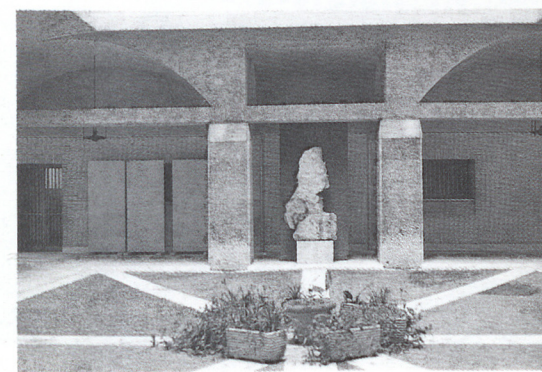
17.



16.



18.



19.

Efectivamente parece como querer reconocer un compromiso previo con el lugar sobre el que actúa. Como si el salirse de las pautas marcadas por la arquitectura cercana le estuviese absolutamente vedado. Este aspecto que evidentemente no da respuesta a un problema arquitectónico,¹⁰ señala dos cosas: La presencia de un sentimiento nostálgico que le lleva a cierta simplificación de la realidad, como si en Pisa ya no se pudiese concebir una iglesia que no fuese el eco de la catedral, y el hecho de que el referente en vez de convertirse en un instrumento de ayuda en el desarrollo del proyecto suponga con frecuencia todo lo contrario.

A excepción del edificio del E.N.P.A.S. de Bolonia cuya opción tipológica parece resolver el lugar donde se implanta, en los demás se hace patente la lucha por dotar de sentido al edificio en el lugar que ocupa, cuando no pierde parte de su sentido. Es el caso de la ya citada iglesia de la Asunción en el barrio Tuscolano II de Roma. Esta, se sitúa en el diedro del bloque de viviendas en V también de S. Muratori.

De este modo la singularidad del edificio de planta elíptica y su tamaño en relación al cercano bloque de siete plantas, reduce la iglesia a la condición de objeto.¹¹

Como si Muratori fuese consciente de ello, dota al edificio de una gran linterna que contribuye aun más a este juego con la escala.

La iglesia de la Asunción, así, se convierte en un gran objeto sin tamaño, como un relicario, más cercano a un *objet-trouvé* y por tanto a más de una postura heterodoxa del presente siglo,¹² y donde su relación con el entorno inmediato, se pierde precisamente por su fidelidad a un modelo.

En el edificio de la Democracia Cristiana, si bien de un modo menos dramático, podemos también detectar algo similar.

La regular geometría de su planta ignora el hecho de lindar por un lado con una gran plaza y por el otro con otra propiedad; y únicamente la presencia de una escalinata subraya la jerarquía de las diferentes fachadas.

Esta planta no obstante requiere de nuestra atención. Se configura según una ordenada ley estructural que Muratori sigue a rajatabla; pero la implantación del patio la ignora, de tal suerte,

que en sus esquinas en planta baja y en los lados largos del mismo no aparece ningún soporte con lo que se origina un espacio inquietante de notable interés. El resto del patio sigue literalmente el código formal del exterior.

Pero se hace necesario señalar ciertas vicisitudes de la historia de este edificio cuya génesis compleja, manifiesta hasta qué punto Muratori debatía su pensamiento en torno a estas cuestiones que venimos analizando.

El proyecto surge a raíz de un concurso convocado por la Democracia Cristiana del que salen vencedores Libera y Muratori.

Tras un intento del partido porque el trabajo fuese redactado entre ambos, tras la renuncia de Muratori al encargo, por no querer hacerlo en colaboración, y tras un segundo concurso restringido, le es adjudicado y finalmente a él.

A partir de este momento el proyecto sufre un largo recorrido (*más de trece soluciones se estudiaron*)¹³ y las diferencias entre la propuesta originaria y el edificio final parecen señalar las pautas del pensamiento de su autor en aquellos años.

La propuesta inicial consistía en un gran pilar en el centro del que salían en las cuatro direcciones, enormes ménsulas hasta sujetar el edificio como una gran seta; edificio que manifestaba al exterior una serie de pilastras y se coronaba en un gran alero perimetral. De la configuración formal del edificio en su parte superior se puede decir que oscilaba una vez más entre sus referentes históricos y algunos problemas compositivos en cuanto al ritmo de pilastras y huecos; pero su totalidad venía a ser la suma, esta vez por separado, de los dos polos en los que Muratori debatía su pensamiento:

Por un lado su propuesta historicista y por otro lado únicamente en el gesto de un gran alarde estructural, su apuesta por una modernidad curiosamente entendida.

Será precisamente su dificultad estructural lo que lleve a Muratori a ir desechando la idea y sucesivamente ir concretando el que ulteriormente sería construido.

Lo que inicialmente se relegaba a un gesto —esa apuesta por la modernidad— se diluye poco a poco en todo el edificio. Surgen así los matices a los que me refería anteriormente en el

a recent past which conditioned from its essence a formal result. On the other hand, in the case of Muratori's building, we could speak of the difficult attempt to make compatible the grant of interest in the role of the building in relation to the scheme of the historic city, the appraisal of the surrounding reality, and the will to generate architecture characterized as well by the manipulation of elements such as light, rhythm, texture, etc.

This need to order the elements of the building through hierarchies which are not only different, but also in some ways, contradictory, seems to manifest itself in more than one detail.

The mullions of the windows are a hybrid between the attempt to maintain the continuity of the closure wall (in the brick option) and the meaning of the presence of the large windows, understanding them as elements of carpentry (in the vertical division of each one which virtually reduces the section).

In the same way, the cover seems to struggle between the mimicry and the battlements of the mentioned

buildings, while a certain idea of abstraction in understanding the mural system upon reaching the final floor is palpable.

This mistaken statement is again repeated, though in a different way, in the Palace of the Democracia Cristiana in Rome.

Actually, the reference which seems to illuminate this building moves away from those cited in Bolonia and is perhaps found in the nearby presence of the Farnese Palace. However, the argument is equally present between the continuity of the wall and the potent expression of the horizontal opening, as well as in the orthodoxy of the great cornice which crowns the building and the complex way in which it joins with the face of the facade.

What could be understood as an obsessive will to remain faithful to a model without renouncing other deeper aspects of architectural investigation is thus displayed. But this mechanism is evidently complex. The precarious conceptual balance upon which it is sustained frequently generates results whose failures can be recognized without risk.

The unfinished church of the Assumption of the Tuscolano Quarter in Rome? (1954-1970), is a pathetic example of this. The church is conceived with an elliptic floor, a baroque form chosen by Muratori, which is organized thanks to radial walls situated in an interesting way which support the concrete dome.

The building once again seems to want to struggle between the two mentioned plans. On the one hand, the baroque orthodoxy already referred to, on the other, a frustrated attempt at spacial articulation and tectonic expression fail in the problems of language which the proposal entails.

In this way, the meeting between the concrete of the dome and the walls is resolved thanks to a doubtful cornice. The walls of clear brick do not appear to be strong enough to support the concrete dome and the importance acquired by the light through the arches does not really correspond to the treatment of the openings and the carpentry.

The unfinished church of Saint Giovanni al Gatano in

modo de entender el muro de cerramiento, etc..., hasta llegar a lo que para Rossi es una “*ambigua corrección*”¹⁴ para Portoghesi “*el fruto desafortunado de una sufrida meditación sobre la crisis de la civilización*”¹⁵ y para F. Purini “*L’edificio più censurato dell’architettura italiana degli ultimi tre decenni*”;¹⁶

Evidentemente la agria crítica de Portoghesi no puede sorprendernos; en cuanto al resto, es curioso constatar cómo los juicios se tornan respetuosos a medida que avanzamos en el tiempo.

El Palacio de la Democracia Cristiana del EUR, tiene así entendido, el valor de un manifiesto.

Se ordena siguiendo leyes que Muratori desea imperecederas. Así adquiere ese aire histórico aun cuando realmente no se podría adscribir a ningún estilo.

Unicamente la cita que suponen los arcos de la primera planta parece apuntar en una dirección concreta.

Por lo demás, el edificio, como el del E.N.P.A.S. de Bolonia trata de asumir su propia disciplina y las claves de un nuevo lenguaje. Efectivamente ambos son de una concepción ambigua. Pero en su ambigüedad está su apuesta.

Tratan de retomar de la historia, del tiempo, todas sus leyes y sin embargo parecen salirse de él.

Los espacios porticados de un edificio y otro se configuran a caballo entre una pretendida elementalidad y la investigación acerca de la forma del material.

Se sitúa en consecuencia, en un plano desde el que tratar de reinventar para la arquitectura un nuevo lugar, pero desde la arquitectura misma.

De este modo, el pensamiento de Muratori y su obra, parecen encontrar todo su sentido. Se trata de explicitar hasta dónde, cómo, y de qué manera la Historia, su análisis, pueden asumirse en el proyecto. No negaremos el peligro evidente que encierra cualquier propuesta que enarbole tal proceder, tan cercano a nostalgias de distinta índole como a historicismos fuera de lugar. Pero tampoco podemos negar el peso que sistemáticamente tienen en la arquitectura, todos los referentes pretéritos.

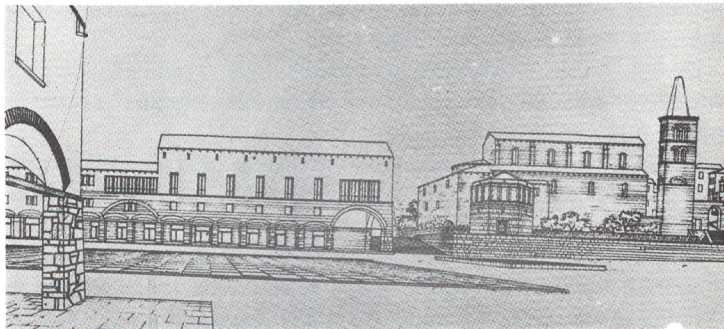
El interés de la obra de Muratori radica en que parece ense-

ñarnos todas las cartas. En que pone de manifiesto la dificultad de desentrañar la linde entre la actitud ponderada e inteligente frente al modelo y los desvíos que inevitablemente surgen en actitudes de este tipo.

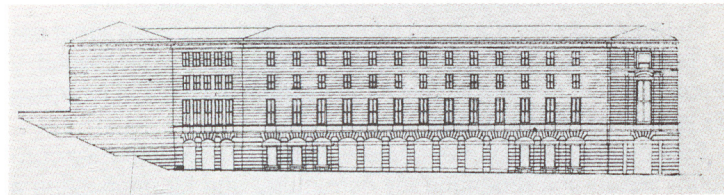
Sus edificios ciertamente sucumben con frecuencia en el empeño y no cabe duda que se puede realizar una crítica despiadada acerca de muchos ellos; pero de algún modo estaríamos relativizando burdamente la verdad.

En primer lugar porque el pensamiento arquitectónico de aquellos años también podría ser objeto de serias descalificaciones. En segundo lugar porque suponen reducir los términos de una discusión a un maniqueísmo simplista que carecería de sentido.

Su arquitectura, por otra parte, demuestra la pertinencia de una apuesta o al menos hay que reconocer que detrás de



20.



21.

Pisa is no more fortunate.

In this case the evident reference is the cathedral of the city which is nearer to a vulgar and formal simplification than to an essential process of its tectonic reality. This appears stated despite the certain aspects of interest which it undoubtedly possesses.⁸

This dialectic between the fidelity to a model and the parallel search for a new route for architecture moves in this way between notable correction and suggestion and what could without reservations be qualified as vulgar historicism.

Aldo Rosi attributes the frailty of Muratori's experiences to a contamination of the old with the new. But in my judgment, interest is rooted precisely in the objective which is drawn upon. It is not so much his historic obsession on the one hand or his modern digressions on the other which should make us pause to contemplate his work, but the direction in which it leads, —erroneous many times— an attempt to conciliate the two. After all, the compass which seems to rule the present architectural culture could often be

identified as maintaining certain positions considered heterodox of those years.

But let us return to his work. There is yet another aspect which emphasizes the pressures of Muratorian thought. No one would miss the elemental option present in each work; in the building of Rome, the ancient medieval architecture which abounds in the city. For the Palace of the Democracia Cristiana, there is the Farnese Palace.

When building a church in Rome, Roman Baroque serves as the example, when in Pisa, reference must be taken from its cathedral.

He actually seems to recognize a prior commitment with those locations chosen for his work. It was as if breaking any of the guidelines marked by local architecture was forbidden. This aspect which evidently does not answer an architectural problem¹⁰ points out two factors: the presence of a feeling of nostalgia which leads him to a certain simplification of reality, as if in Pisa it were not possible to conceive a church without echoing back to the Cathedral. This nostalgia again asserts itself in the fact that

the reference instead of becoming a helpful instrument in the development of the project often supposes just the opposite.

Except of the E.N.P.A.S. building of Bolonia whose typology seems to be resolved by its location, in the rest the struggle to make sense of the building in its site is clear. This is the case of the already mentioned church of the Assumption in the Tuscolano Quarter II of Rome. This church is located in the dehedro of the block of flats en V, which is of S. Muratori as well.

In this way the uniqueness of the elliptic floored building and its size in relation to the nearby seven storey blocks reduces the church to the condition of an object.¹¹

As if Muratori were aware of this, he provides the building with a large lantern which contributes even more to this play of scale.

The church of the Assumption, thus, becomes a great object without size, like a shrine, nearer to an *objet-trouvé* and in this way more in line with the heterodox position of this century.¹² Its relation with the immediate surroundings

muchos de los elementos que Muratori utiliza, parecen estar presentes los enunciados de algunos de estos problemas que la arquitectura tiene todavía pendientes.

Bien es verdad que en este empeño no es el único. Necesariamente la obra de Muratori emparenta con la de aquellos que en un momento dado no transigieron ante un determinado modo de entender la arquitectura.

Como también es cierto que resulta tan difícil como inoperante el tratar de buscar para la historia de la arquitectura del siglo XX una serie de *lugares comunes*. Pero no es difícil asociar su arquitectura a ciertos episodios cuyo denominador común apunta a aquella idea de *atemporalidad*; los ya citados aquí, Gardella, BPR sería un ejemplo.¹⁷

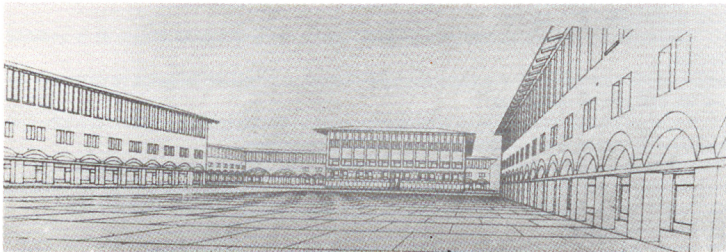
Se les ha tildado de practicar cierta actitud moralista frente a los *desórdenes y devaneos* de multitud de ejemplos del pre-

sente siglo. Pero la Torre Velasca ha permanecido grabada en la retina de la cultura arquitectónica durante mucho tiempo, por encima de las críticas que puedan formularse.

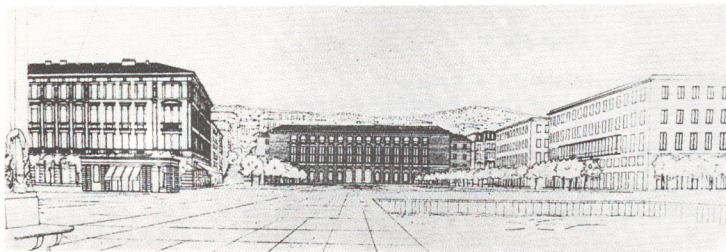
Su intento no era sublimar la historia, lo cual la hubiera reducido a la categoría de mito, sino el de asumirla en una actitud evidentemente crítica. La particularidad de aquel momento histórico hace que cualquier pretensión de generalizarse sea de por sí, inoperante.

Pero habrá que admitir que todas estas experiencias en general y la de Saverio Muratori de un modo particular bucean en una historia que trata de *poner en evidencia las posibilidades intrínsecas de los instrumentos usados por el arquitecto*.¹⁸ Ahí reside su validez. Por eso en su obra siempre late con fuerza la necesidad de su manifestación tectónica.

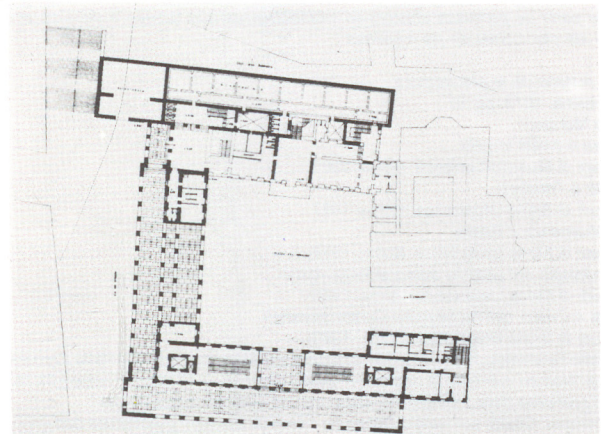
A sus edificios no se les puede negar cierta potencia formal,



22.



23.



24.

20. Perspectiva. Proyecto de Reconstrucción. Amasemo. 1946.

22. Plaza del Palacio Comunal de Cecina (Livorno). 1948-49.

21, 23, 24. Proyecto de Ayuntamiento en Fiume. 1950.

25. Iglesia de Giovanni en Gatano. 1947.

loses out precisely because of its faithfulness to a model.

We can also detect something similar, though less dramatic, in the Democrazia Cristiana building.

The regular geometry of its floor plan ignores the fact that on one side it is adjacent to a large square while the other borders are adjacent to another property. Only the presence of a grand staircase emphasizes the hierarchy of the two facades.

This floor plan nonetheless requires our attention. It is formed in an ordered structural law which Muratori follows at any cost. The introduction of the patio ignores it in such a way, however, that at the corners of the ground floor and along its long sides there are no supports, which produces a disquieting space of notable interest. The rest of the patio literally follows the formal code of the exterior.

But this makes it necessary to point out certain historical adversities of this building whose complex beginning demonstrates to what extent Muratori deliberated the questions analyzed to this point.

The project arose from a competition called for by

the Democrazia Cristiana whose winners were Libera and Muratori.

After an attempt by the party to divide the work between the two; after Muratori's refusal of the job for not wanting to collaborate with Libera, and after a second restricted bidding, Muratori is finally given the job.

From this moment on the project undergoes a long journey (*more than thirteen solutions were studied*).¹³ The differences between the original proposal and the final building seem to point out the models of thought of the author in those years.

The initial proposal consisted in a large pillar in the center from which corbels stemmed in four directions to secure the building like a large mushroom. The exterior of the building displayed a series of pilasters and was crowned with a large perimetrical eave. One could say of the formal configuration of the building's upper part that it alternated once again between its historic references and certain problems of composition in regard to the rhythm of the pilasters and openings. Its totality became the sum, this



25.

tal vez por la corrección con la que trata sistemáticamente el material o tal vez por la siempre rotunda geometría de su planta.

Lo cierto es que a pesar de la tortura que llevan en su génesis no dejan de manifestar su voluntad imperecedera.

No se trata, finalmente, de redescubrir para la posmodernidad las elucubraciones siempre heterodoxas de un personaje singular, sino de reconocer que más de uno de los actuales empeños por dotar de ciertas pautas a la arquitectura, tienen también formulado su enunciado.

NOTAS

1. Saverio Muratori

Studi per una operante storia urbana di Venezia
Istituto Poligrafico dello Stato. Roma 1959

Studi per una operante storia urbana di Roma
Consiglio Nazionale delle ricerche. Roma 1963

"...Tiene el mérito de las pocas investigaciones basadas en la lectura y en la descripción concretas de los organismos urbanos en la dinámica de sus estructuras morfológicas, y el defecto de partir de premisas ahistóricas metodológicas que falsean a menudo el proceso analítico y las elecciones de las muestras"

M. Tafuri

Teorías e historia de la arquitectura

Laia. Barcelona. 1973. pg. 97

2. Saverio Muratori

Architettura e civiltà in crisi

Centro Studi di Storia Urbanistica. Roma. 1963

S.M. *Civiltà e Territorio*

Centro Studi di Storia Urbanistica. Roma. 1967

S.M. *Autocoscenza e Realtà*

Centro Studi di Storia Urbanistica. Roma. 1976

S.M. *Metodologia del sistema autocoscenza-realtà*

Centro Studi di Storia Urbanistica. Roma. 1978

S.M. *Storia e Critica dell'Architettura Contemporanea*

Centro Studi di Storia Urbanistica. Roma. 1980

3. "«Ho fatto l'architetto in quanto uomo di scuola; lin sostanza no ho mai fatto il professionista commerciale. Non ho mai fatto la carriera di quello che va in cerca di incarichi: Ho invece cercato di prendere dalla professione quello che mi sembrava essenziale»"

Saverio Muratori. Citado por Sergio Bollati en "Saverio Muratori progettista dall'anno 1956 al 1973".

Storia Architettura

Geunario-Dicembre 1984. Roma 1985. pg. 51

Saverio Muratori *Architetto. (1910-1973). il pensiero e l'opera.*

Alinea. Firenze. 1984

(Catálogo "Mostra Itinerante")

4. Saverio Muratori

ver *Architettura e civiltà in crisi*

5. Aldo Rossi

introducción de *Arquitectura Racional* pg. 11

E. Bofanti y otros. Alianza. Madrid. 1979

6. A pesar de ser de los primeros edificios construidos de S. Muratori, hay que tener presente que son muchos los proyectos que ha realizado desde 1932 o al menos es ya manifiesta la evolución desde sus primeras posiciones de adscripción al Movimiento Moderno.

7. Únicamente está realizada la cripta.

8. Paolo Portoghesi hace un juicio evidentemente benévolo acerca de esta iglesia;

"En Pisa ha construido —(S. Muratori)— una iglesia que quedó sin terminar, en la que los temas del románico local están transcritos con una finura insólita en un espacio elemental y enrarecido que recuerda las originalísimas obras de Pleznick".

Después de la arquitectura moderna.

G.G. Barcelona. 1981. Pg. 85

Más acertada me parece la recurrencia a Plechnick. En este orden de cosas, ya me he referido al principio de estas páginas a cierto paralelismo de Muratori con Luis Moya.

En la iglesia citada del barrio Tuscolano II de Roma éste se hace más patente:

Moya en la iglesia de S. Agustín de Madrid o en la de la Universidad Laboral de Gijón parece enfrentarse a los mismos problemas. —Como Muratori opta por la elipse, como en la iglesia romana la cúpula se convierte en el hecho protagonista del espacio y ambas parecen partir con similares problemas de lenguaje; pero las dudas en el caso de Moya sólo son en aspectos que podríamos tildar de epidérmicos de modo que la cúpula tanto en Madrid como en Gijón llega a tener bastante más interés y coherencia con el resto que en el caso de la de Muratori en la que cada parte parece pertenecer a un mundo ajeno al resto.

Más afinidades puede encontrarse entre la obra de Plechnick y la de Luis Moya.

9. Aldo Rossi

Para una arquitectura de tendencia

G.G. Barcelona. 1977. pg. 94

10. Realmente no se trata de intervenir junto al Palacio Farnese o en el ámbito de la catedral de Pisa.

Simplemente están en la misma ciudad aunque el entorno inmediato no tenga ya nada que ver con los edificios de referencia.

11. Recuérdese que sólo está ejecutada la cripta, con lo que estas reflexiones no son sino una especulación sobre lo que hubiera sido de haberse terminado.

12. Vuelve aquí a ser evidente el parentesco con algunas propuestas de Luis Moya.

Recuérdese el *Sueño para una exaltación nacional* o su propuesta para la Cruz del Valle de los Caídos. Ver A. Capitel *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. COAM. Madrid 1982.

13. Paolo Portoghesi

Ob. cit. pg. 87

Ver *Regesto dell'opera di Saverio Muratori*.

De Laura Marcucci.

Revi *Storia Architettura*.

Geunario-Dicembre. 1984. Roma 1985. pg. 201.

14. A. Rossi

Para una arquitectura de tendencia

G.G. Barcelona. 1977. pg. 94.

15. P. Portoghesi ob. cit. pag. 87.

16. F. Purini

Une'educazione sentimentale all'architettura:

La scuola romana dai primi anni sessanta agli anni ottanta.

Instituto Univ. Architettura. Venezia. 1986. pg. 20.

17. Dentro de estas arquitecturas podría inscribirse en España parte de la corta obra de F. de Inza.

Particularmente, la fábrica de embutidos de Segovia cuyo interés no ha sido a mi juicio suficientemente valorado.

18. M. Tafuri

Teorías de historia de la arquitectura

Laia. Barcelona. 1973. Pg. 281.

time separately, of the two poles of thought which Muratori debated.

On the one hand his project was historical, while on the other it was only the gesture of a great structural display, his bet for a curiously understood modernity. It would be precisely its structural difficulty that would lead Muratori to cast aside the idea and successively make future works more concrete.

What was initially treated as a gesture —this bet for modernity— dissipates bit by bit throughout all of the building. The nuances which I referred to earlier arise in the way of understanding the closure wall, etc., until we reach what Rossi refers to as an *ambiguous correction*,¹⁴ while for Portoghesi it was "the unfortunate fruit of a long-suffering meditation over the crisis of civilization";¹⁵ and for F. Purini "L'edificio più censurato dell'architettura italiana degli ultimi tre decenni".¹⁶

Evidently, the bitter criticism of Portoghesi comes as no surprise. Regarding the rest, it is curious to verify how their

opinions become more respectful as time goes by.

The value of a public declaration is thus understood in the Palace of the Democrazia Cristiana of the E.U.R. It is planned with laws which Muratori held imperishable. In this way it takes on an historic air when it truly belongs to no single style.

Only the arches of the first floor seem to point in a concrete direction.

The rest of the building, as was the case of the E.N.P.A.S. of Bologna, attempts to take on its own discipline and the keys to a new language. Both are actually ambiguous corruptions, though in their ambiguity lies the bet. They try to take from history and time all of their laws, though seemingly arising from them.

The portical spaces of the buildings are fashioned between a supposed elementariness and the investigation of the form of the material.

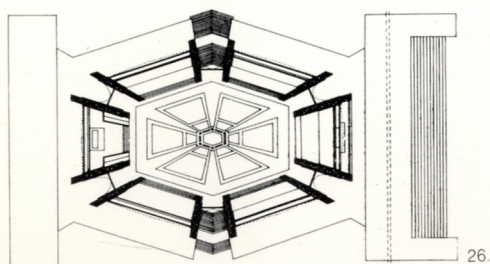
His work is consequently located on a plane which tries to re-invent a new place for architecture, though arising

from architecture itself.

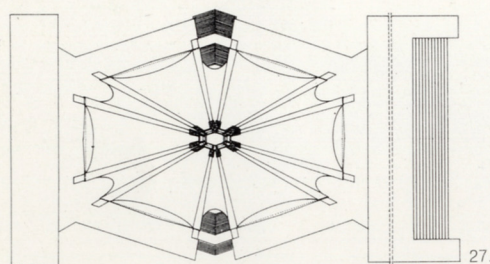
In this way, Muratori's thinking and his work seem to make complete sense. It is an explicit attempt to see to what point and in what way history and its analysis can command a project. We shall not deny the evident danger raised by any proposal of this type, as near to nostalgia of a different type as to out of place historicisms. We can neither deny the weight which all past references in architecture systematically carry.

The interest in Muratori's work arises since he seems to show us all of his cards. He demonstrates the difficulty of arriving at the boundary between the intelligent and prudent attitude as opposed to the model; and the inevitable deviations which come about through these types of positions.

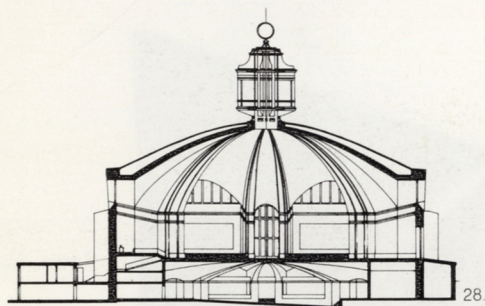
Certainly, his buildings frequently succumb to his persistence and there is no doubt that many of them can be mercilessly criticized. In some way, however, this would be basely relative with the truth.



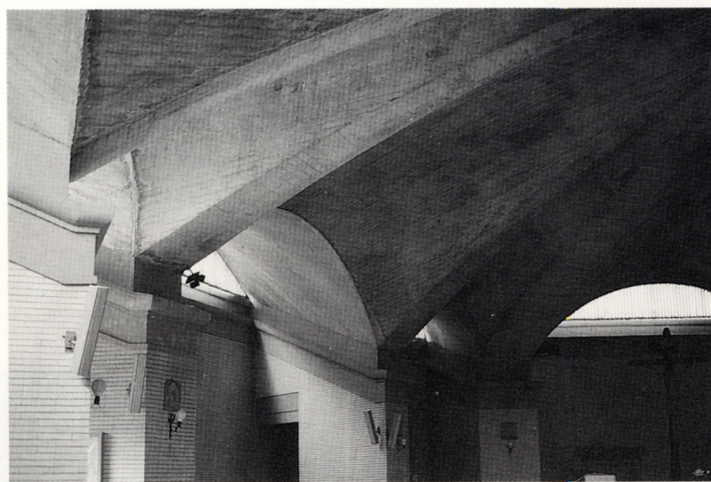
26.



27.



28.



29.



30.

This would be true in the first place because the validity of the architectural thinking of those days could be seriously doubted. In the second place because to reduce the terms of an argument to a simplistic Manichaeism would lack sense.

His architecture in another way demonstrates a will to remain faithful to a proposal. One at least must recognize that behind many of the elements which Muratori uses there can be found architectural problems which are today still pending.

It is true that he was not alone in this effort. Muratori's work is necessarily related to the work of those who at one time or the other did not give in to a determined way of understanding architecture.

It is also true that finding a series of *common places* for the architectural history of the 20th century is as difficult as it is impractical. But it is not difficult to associate his architecture to certain episodes whose common denominator points to the idea of *permanence*; the already

mentioned Gardella and BPR would be examples.¹⁷

They were believed to practice a certain moralistic attitude towards the *disorder and madness* of the countless examples of this century. However, the tower of Velasca has remained fixed in the memory of the architectural culture for a long time, above the criticism which may be made of it.

Muratori's intention was not to exalt history, which would have reduce it to the category of myth, but rather to elevate it in an evidently critical position. The peculiarity of that moment of history makes any claim to generalize impossible.

It must be admitted, however, that all of those experiences in general, and that of Muratori, in particular, delve into the history which tries to *make evident the intrinsic possibilities of the instruments used by the architect*.¹⁸ Herein lies his validity. For this reason the need for a tectonic display will always beat in his work.

One cannot deny a certain formal power in his buildings,

perhaps for the correct and systematic treatment of the material or, perhaps for the always circular geometry of their floor plans.

The truth is that despite the torture they bear in their beginnings, they still display an imperishable will.

This is not an attempt, finally, to rediscover for post-modernity the always heterodox and laborious studies of a unique individual, but rather to recognize that more than one of the present efforts to endow architecture with certain guidelines has its formed statement as well.

Juan C. Arnuncio

26, 27. Iglesia de la Asunción de María. Roma. Plantas 1954-70.

28. Sección longitudinal.

29. Detalle interior.

30. Fotografía de maqueta.