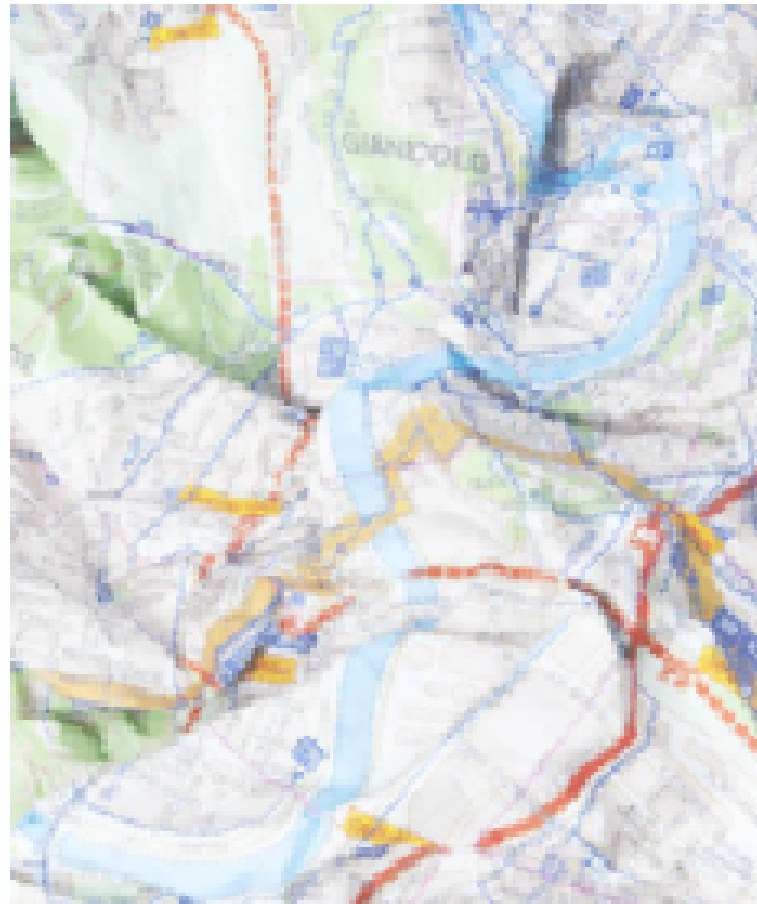


**GUÍA PSICOGEOGRÁFICA
DE ROMA: 16 MAPAS
PARA PERDERSE**

**A PSYCHOGEOGRAPHIC
GUIDE OF ROME:
16 MAPS TO GET LOST**



Tamara Arroyo
Luis Martínez Santa-María
Begoña Zubero
Agustín Cocola Gant
José Noguero
Enrique Martínez Lombó
Miguel Ángel Tornero
Juan Agustín Mancebo Roca
Miguel Cuba Taboada
Cecilia Ardanaz Ruiz
Julio Falagán
Ana María Mogollón Naranjo
Marisa Brugarolas
Oriol Saladríguez Brunet
José Luis Corazón Ardura
María Trénor
Carlos Contreras Elvira

GUÍA PSICOGEOGRÁFICA DE ROMA – A PSYCHOGEOGRAPHIC GUIDE OF ROME

**GUÍA PSICOGEOGRÁFICA
DE ROMA: 16 MAPAS
PARA PERDERSE**

**A PSYCHOGEOGRAPHIC
GUIDE OF ROME:
16 MAPS TO GET LOST**



Tamara Arroyo
Luis Martínez Santa-María
Begoña Zubero
Agustín Cocola Gant
José Noguero
Enrique Martínez Lombó
Miguel Ángel Tornero
Juan Agustín Mancebo Roca
Miguel Cuba Taboada
Cecilia Ardanaz Ruiz
Julio Falagán
Ana María Mogollón Naranjo
Marisa Brugarolas
Oriol Saladríguez Brunet
José Luis Corazón Ardura
María Trénor
Carlos Contreras Elvira

● Tamara Arroyo

[1º Recorrido / 1ª Route]

- Pensione Gorizia. Via Milano 37.
- *Primo Pasquali*. Empresa de Construzioni edilo-stradali. Via Firenze 32.
- Donato Corrente. Via Vicenza 5-a.
- *Publishers Representatives Italia*. Via Toscana 30.
- Associazione Mineraria Italiana. Via Sardegna 14.
- Hotel Fiume. Via Brescia 5.
- Giuseppe Gazzoni. Via Ombrone 14.
- *Piper Club*. Via Tagliamento 9.

[2º Recorrido / 1ª Route]

- Academia de España en Roma. Piazza San Pietro in Montorio 3.
- Roulottes-casas. Via Pietro Roselli.
- Casa 1 y 2. Via Calandrelli 17 y 19.
- Casa 3 y 4. Via Dandolo 57 y 84.
- Casa 5 y 6. Via Nicola Fabrini 2 y 4.
- Casa 7. Via Bartolomeo Galletti 4.
- Casa 8. Via Gaetano Sacchi 12.
- Casas 9 a 12. Via Faustina Annia 5d, 26, 30 y 36h.
- Casa 13. Via Pontelli Baccio 13.
- Casa 14/14ª. Via Giacinto Carini 21.
- Casa 15. Via del Vascello 37.
- *Motobicimoda*. Via Giacinto Carini 21.
- Piazza Donna Olimpia.

● Luis Martínez Santa-María

- Tempio de San Pietro in Montorio: Piazza di San Pietro in Montorio 3.
- Colonna Trajana: Via dei Fori Imperiali.
- Santo Stefano Rotondo: Via di Santo Stefano Rotondo / Via della Navicella.
- Fontana di Trevi: Piazza di Trevi.

● Begoña Zubero

- *Cinecittà*: Via Tuscolana 1055.
- Istituto LUCE: Via Tuscolana 1055.
- Centro Sperimentale di Cinematografia: Via Tuscolana 1520.
- Palazzo della Civiltà Italiana (EUR):
- Palazzo dei Congressi (EUR)
- Estadio dei Marmi: Piazza Lauro De Bosis 15.

● Agustín Cocola Gant

- Piazza Venezia.
- Mercados de Trajano: Via dei Fori Imperiali.
- Foro de César: Via dei Fori Imperiali.
- Basilica de Majencio: Via dei Fori Imperiali.
- Teatro de Marcello: Via del Teatro di Marcello.
- Mausoleo de Augusto: Piazza Augusto Imperatore.
- Ara Pacis: Via Muzio Clementi 9.

● José Noguero

- Museos Capitolinos: Piazza del Campidoglio 1.
- Galería Doria Pamphili: Via del Corso 305.
- Iglesia de Santa Cecilia: Piazza di Santa Cecilia 22.
- Iglesia de San Francesco a Ripa: Piazza di San Francesco D'Assisi 88.

● Enrique Martínez Lombó

- Palazzo Barberini: Via delle Quattro Fontane 13.
- Museo Capitolino: Piazza del Campidoglio 1.
- Museo Pio Clementino: Viale Vaticano. Città del Vaticano.
- Villa Albani: Via Salaria 92.
- Museo Napoleónico: Piazza di Ponte Umberto I 1.
- Taller Canova – Tadolini. Via del Babuino: Via del Babuino 150/a-b.
- Palacio de España: Piazza di Spagna 57.

● Miguel Ángel Tornero

- Academia de España / Iglesia y templete de San Pietro in Montorio: Piazza di San Pietro in Montorio 3.
- Palacio Corsini: Via della Lungara 10.
- *Il Miraggio*: Via della Lungara 16/a.
- Osteria *Da Giovanni*: Via della Lungara 41.
- Villa Farnesina. Via della Lungara 230.
- Iglesia de Santa Cecilia: Piazza di Santa Cecilia 22.
- Iglesia de San Francesco a Ripa: Piazza di San Francesco D'Assisi 88.
- Mercado Porta Portese: Via Portuense y calles aledañas a Viale Trastevere.
- Trattoria *Da Augusto*. Piazza Dè Renzi 15.
- Bar *San Calisto*. Piazza di San Calisto 3.
- Basilica de Santa María en Trastevere. Via della Paglia 14.
- Piazza Santa María in Trastevere.
- Pasticceria *Boccione*: Via del Portico D'Ottavia 1.
- Iglesia de Santa María de Oración y Muerte: Via Giulia 262.
- Piazza Garibaldi en el Gianicolo: Passegiata di Gianicolo.
- *Ai Marmi*: Viale Trastevere 53.
- *Freni e Frizioni*: Via del Politeama 4.

● Juan Agustín Mancebo Roca

- Casa de Marinetti: Piazza Adriana 11.
- Mosaicos Futuristas EUR: Viale della Civiltà Romana 7.
- Casa Balla: Via Osalvia 39b.
- Casa d'Arte Bragaglia: Via degli Avignonesi.
- Galleria Russo: Via Alibert 20.
- *Cabaret del Diavolo*. Via Vittorio Veneto 50.

● Miguel Cuba Taboada

Diversas localizaciones / Various locations

● Cecilia Ardanaz Ruiz

- Torre Caetani: Isola Tiberina. Acceso por Ponte Fabricio.
- Casa dei Pierleoni: Via de San Giovanni Decollato 20.
- Torre dei Pierleoni: Via del Teatro di Marcello 5.
- Teatro de Marcello: Via del Teatro di Marcello.

● Julio Falagán

- *Compro Oro Falagán*: Viale Pinturicchio 129.
- *Pizzicheria Falagán*: Piazza Perin del Vaga 6-7.
- *Elettrici Falagán*: Via Adolfo Cancani 21.
- *Restauro Antichità Falagán*: Via Reggio Emilia 33.
- *Viaggi Falagán*: Via Monte Testaccio 21.
- *Cicli Falagán*: Via Nicola Zabaglia 28.

● Ana María Mogollón Naranjo

- Biblioteca de la RAER: Piazza di San Pietro in Montorio 3.
- Biblioteca Casanatense: Via di Sant Ignazio 52.
- Biblioteca Angelica: Piazza di Sant'Agostino 8.
- Biblioteca Apostólica Vaticana: Cortile del Belvedere.

● Marisa Brugarolas

- Piazza del Popolo.
- Centrale Montemartini. Via Ostiense 106.
- Mausoleo Ossario Gianicolense. Via Garibaldi 33b.
- Puente Vittorio Emmanuele II. Corso Vittorio Emanuele / Piazza Paoli.
- Piazza Navona.

● Oriol Saladrígues Brunet

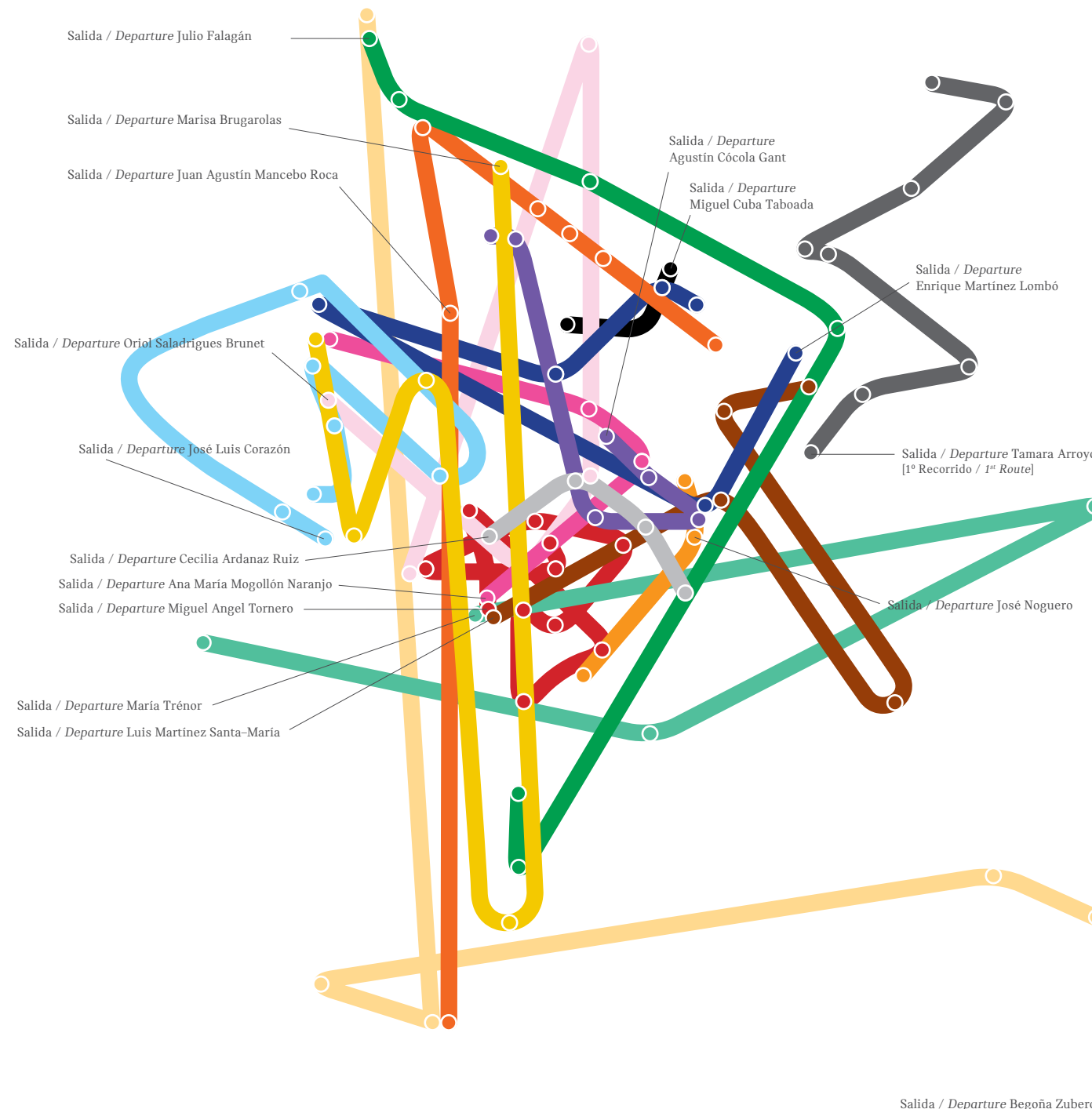
- Basilica de San Pietro: Piazza San Pietro. Ciudad del Vaticano.
- Restaurante Trattoria *Da Augusto*: Piazza Dè Renzi 15.
- Basilica San Andrea della Valle: Corso Vittorio Emanuele II.
- Auditorium Parco della Musica – Viale Pietro De Coubertin 30.
- Estatua de Garibaldi – Gianicolo: Passegiata di Gianicolo.

● José Luis Corazón Ardura

- Passegiata di Giannicolo.
- Orto Botanico: Largo Cristina di Svezia 24.
- Cárcel de Regina Coeli: Via della Lungara 29.
- Piazza della Rovere.
- Chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte: Via Giulia 262.
- Via della Conciliazione.
- Necrópolis Constantiniana: Piazza San Pietro. Città del Vaticano.
- Estudio 18 RAER: Piazza di San Pietro in Montorio 3.

● María Trénor

- Academia de España. Piazza San Pietro in Montorio 3.
- Forte Prenestino: Via Federico Delpino / Via Emilio Chiovenda.
- Via de San Domenico 1.
- Via Nicoló Piccolomini 57.



Salida / Departure Begoña Zubero

GUÍA PSICOGEOGRÁFICA DE ROMA: 16 MAPAS PARA PERDERSE

A PSYCHOGEOGRAPHIC GUIDE OF ROME: 16 MAPS TO GET LOST

EDITA / *PUBLISHED BY*:

Ministerio de Asuntos
Exteriores y de Cooperación
del Gobierno de España.
Plaza de la Provincia, 1.
28012, Madrid. España.

Dirección de Relaciones
Culturales y Científicas
Agencia Española de Cooperación
Internacional para el Desarrollo
Ministerio de Asuntos Exteriores
y de Cooperación
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid

Real Academia de España en Roma
Piazza San Pietro in Montorio, 3
00153 Roma

Coedita / *Published jointly*: Proyectos Utópicos S.L.
Calle San Marcelo, 30. 28017, Madrid. España
T. +34 91 404 97 40 / T. +34 91 326 00 12

© De los textos / *Of the texts*: Tamara Arroyo, Luis Martínez
Santa-María, Begoña Zubero, Agustín Cocola Gant, José
Noguero, Enrique Martínez Lombó, Miguel Ángel Tornero,
Juan Agustín Mancebo Roca, Miguel Cuba Taboada, Cecilia
Ardanaz Ruiz, Julio Falagán, Ana María Mogollón Naranjo,
Marisa Brugarolas, Oriol Saladrígues Brunet, José Luis
Corazón Ardura, María Trénor y Carlos Contreras Elvira

© De las traducciones / *Of the translations*: Dena Ellen Cowan

© De las fotos / *Of the photos*: los autores / *the authors*

© De la presente edición / *Of this edition*:

César Espada / Carlos Contreras Elvira

Coordinación editorial / *Editorial Coordination*:

Paloma García Valdivia

Diseño gráfico / *Graphic Design*: Jaime Narváez

Fotografía de portada / *Cover Image*: Begoña Zubero

Imprime / *Printed by*: Brizzolis. Arte en Gráficas

NIPO: 502-13-015-9

ISBN: 978-84-8347-158-6

Depósito Legal: M-15025-2013

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

Any form of reproduction, distribution, public communication or transformation of this publication may be carried out only with the authorization of its owners, save the exceptions foreseen by law. Permission to photocopy, scan or make digital copies of some fragment of this publication can be obtained from CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

*Importa poco no saber orientarse
en una ciudad. Perderse, en cambio,
en una ciudad como quien se
pierde en un bosque, requiere
aprendizaje*

*Not to find one's way around
a city does not mean much.
But to lose one's way in a city,
as one loses one's way in a
forest, requires some schooling*

Walter Benjamin

ÍNDICE

Roma a la deriva: dieciséis formas de cartografiar la ausencia	Carlos Contreras Elvira	9
(i) Hacia el <i>Piper Club</i> y a la deriva	Tamara Arroyo	13
(ii) Expresiones del peso	Luis Martínez Santa-María	21
(iii) Sobre tiempos cinematográficos	Begoña Zubero	29
(iv) Monumentos históricos y escenografía urbana en la Roma de Mussolini	Agustín Cocola Gant	39
(v) Algunas esculturas en Roma	José Noguero	49
(vi) <i>Caput Mundi</i> : memoria, coleccionismo, museos y viajes en una Roma que ya no existe	Enrique Martínez Lombó	57
(vii) Trasteverino	Miguel Ángel Tornero	67
(viii) Contra Roma futurista	Juan Agustín Mancebo Roca	79
(ix) Trazos en la ciudad	Miguel Cuba Taboada	91
(x) Torres más altas han caído (Un paseo por la Roma medieval)	Cecilia Ardanaz Ruiz	103
(xi) G.E.F. (Grupo Empresa Falagán) Apertura de nuevos negocios en Italia	Julio Falagán	111
(xii) <i>Ex libris</i> : Roma para bibliófilos	Ana María Mogollón Naranjo	119
(xiii) <i>Corpo in divenire</i> : espacios en movimiento	Marisa Brugarolas	127
(xiv) Roma, una ciudad en los oídos	Oriol Saladrígues Brunet	139
(xv) Estudio Nº 18. Un itinerario para perplejos	José Luis Corazón Ardura	147
(xvi) Mapa erótico-sentimental de Roma	María Trénor	153
<i>Guía raer</i> : instrucciones para una app adicional	Ocupacciönpoética	167
Textos en inglés		171
Curricula		227

ROMA A LA DERIVA:
DIECISÉIS FORMAS DE CARTOGRAFIAR LA AUSENCIA

La meta es partir
Giuseppe Ungaretti

Cuando Guy Debord se quitó la vida en 1994, dejó una nota en la que decía: “El hombre no muere, desaparece”. El mensaje, lejos de lamentar nuestra existencia efímera, resume a la perfección el empeño del situacionismo, movimiento para el que toda experiencia se había convertido en un simulacro consumista al que sólo podía poner en crisis la vida cotidiana vaciando de contenido las lógicas dominantes, retórica que desembocaría en la ocupación y las barricadas de mayo del sesenta y ocho. Reinterpretar la ciudad para convertirla en un territorio propicio al vagabundeo y a la experimentación mediante la psicogeografía, la recuperación sociológica y la creación de situaciones que sorprendieran al ciudadano, fueron sólo algunas de sus propuestas para conseguirlo y explican, tanto los orígenes de esta guía, como los de la aplicación para dispositivos móviles en la que se complementa.

Creada en 2010 por la Asociación Cultural *Ocupaciónpoética*, dicha aplicación persigue un objetivo muy definido: ocupar con archivos artísticos multimedia las coordenadas de un espacio físico para que el paseante que lo recorra pueda reproducirlos a través de cualquier smartphone o tableta. El propósito es hermoso por varias razones: primero, porque inaugura una esfera de libertad en la que las interacciones de poder pasan a ser dialógicas, lo que nos permite intervenir de una forma no invasiva lugares a los que, de otro modo, no tendríamos acceso artístico; segundo porque, eliminado el referente de dichos lugares, significado y significante no tienen nada a lo que aludir, invitándonos a ocupar ese vacío con contenidos nuevos que, alterando su sentido habitual, convierten al usuario en visitante activo y, tercero, porque es una forma muy efectiva de reclamar la importancia de todos aquellos puntos de interés que la cartografía, en tanto que ciencia extractiva, margina.

A partir de estas tres formas de distorsión y para compensar las limitaciones espaciales de la pequeña pantalla de un teléfono o de una tableta, el Ministerio de Asuntos Exterio-

res y Cooperación, junto a los artistas e investigadores 2012/13 de la Real Academia de España en Roma, ponen a disposición del lector más tradicional quince formas diferentes de conocer la capital italiana, adaptando su trabajo a una serie de mapas subjetivos que, enfrentados a los textos e imágenes que los acompañan, nos dan una idea muy aproximada de lo que ha sido su forma de habitarla. De este modo, la rutina ajena se postula como la mejor alternativa para romper la propia y el papel se confirma como el soporte idóneo para profundizar en las ideas que cada uno de ellos se ha ido dejando en el camino, sirviendo de ampliación y contrapunto a los contenidos audiovisuales que la experiencia móvil ofrece *in situ*.

Por lo demás, y ya que he aludido anteriormente a la parcialidad de todo mapa, no quiero dejar de compartir aquí una reflexión que alguna vez leí a Nassim Taleb y que explica como ninguna el interés de la presente publicación. *Mutatis mutandis*, decía lo siguiente: si visitásemos la biblioteca más grande del mundo nos asombraríamos ante los millones de volúmenes que ocupan sus estanterías, pero si por un momento imaginásemos otra que estuviera formada por todos los libros que no están en ella, comprenderíamos que esa antibiblioteca sería infinitamente mayor y, en consecuencia, mucho más interesante. Pues bien, eso es exactamente lo que ocurre con los cientos de guías turísticas que podemos encontrar sobre un mismo destino que, con pequeñas variaciones, siempre confluyen en los tópicos, dejando las escasas posibilidades de un descubrimiento que haga el viaje verdaderamente único a la desorientación o al extravío.

¿Cómo prever un inesperado mirador; ese balcón cercano al bar Calisto en el que dicen que tendía su ropa interior Sofía Loren o pasar al lado de un monumento justo cuando alguien está explicando la mentira de su verdad? ¿Cómo saber que aquí vivió Pasolini, que allí está la tumba del joven Keats y que en aquella villa Cleopatra y Marco Antonio se amaban en secreto? ¿Cómo toparse con un desaparecido cabaret futurista y saber que a la salida podemos cenar en un café que otrora fue uno de los más famosos estudios de escultura? ¿Cómo leer un cómic en el que aparece la calle en la que lo estás leyendo o ver una fotografía de lo que tenemos delante y no vemos sin caer en la paradoja de escoger nuestras circunstancias o de perdernos sabiendo qué es lo que encontraremos?

La respuesta son las páginas que siguen. En ellas, lo que *sucede* se convierte en lo que *puede suceder* y la que fuera *Caput Mundi* se transforma en un-otro espacio de experimentación múltiple en el que el caminante puede ponerse en la piel de aquellos que la han reinterpretado, convirtiendo algunos de sus puntos emblemáticos –pero

(Roma a la deriva)

sobre todo los menos conocidos- en esa suerte de deriva controlada que subyace a toda antiguía. Algo que, por cierto, hubiera sido muy del gusto de Debord, quien seguramente se mostraría entusiasmado ante la idea de ocupar artísticamente un libro institucional que a su vez ocupa el significado institucionalizado de una ciudad. Y es que, como en el trazo sin mano de su nota o en los libros no leídos de Taleb, tal vez en esa doble tergiversación se encuentre la forma más precisa de cartografiar la ausencia.

Carlos Contreras Elvira
RAER, abril de 2013

(I)

TAMARA ARROYO

HACIA EL *PIPER CLUB* Y A LA DERIVA

Todo comenzó en 1966, cuando mi madre dejó su trabajo en la empresa de decoración Rafael García (Madrid) y emprendió un viaje a Roma, donde conoció a mi padre. No fueron de turismo, sino a trabajar para *The Publishers Representatives Italia*, cuya sede estaba en Via Toscana 30. Su cometido consistía en vender revistas a diferentes profesionales repartidos por toda la ciudad. No existen fotografías de los lugares típicos en los que pudieron estar, pero sí indicios –tarjetas de visita, mapas y la publicidad de un hotel– mediante los que podré rastrear sus pasos y recrearlos en imágenes.

Siguiendo esas pistas por la ciudad de Roma, he creado itinerarios alternativos al de mis padres. Así, saliéndome del camino marcado previamente en el mapa, he ido descubriendo barrios y lugares en los que me he perdido sin rumbo fijo, lo que ha ido enriqueciendo mi proyecto con emplazamientos nuevos que me habrían pasado inadvertidos si me hubiese dejado guiar solamente por la rutina de lo establecido. De ellos parte el segundo itinerario, donde camino a la deriva por los alrededores de la Academia de España, por el barrio de Monteverde y por el Giannicolo hasta la Piazza de Donna Olimpia y Via Ostiense, dando como resultado una serie de dibujos a lápiz y tinta china sobre edificios, interiores y objetos domésticos de la época, titulados *Casas Romanas I y II*.

Durante estos paseos, una de las cosas que más me ha sorprendido de la ciudad es que conserva gran parte de su esplendor de los años sesenta y setenta, reflejado en



sus edificios, calles, locales comerciales y letreros luminosos que, aunque casi nunca albergaban ya la oficina que yo buscaba, me han servido para imaginar donde descansaron, comieron o fijaron su atención, ya que sólo me consta que estuvieron en algunos de ellos –como el *Piper Club*, que sigue abierto hoy en día y que no ha cambiado su apariencia–, lugar al que mi padre me contó que acudieron tras un largo día de trabajo para asistir a un concierto de los *Rolling Stones* y de *Susy 4*.

Hacia el *Piper Club*

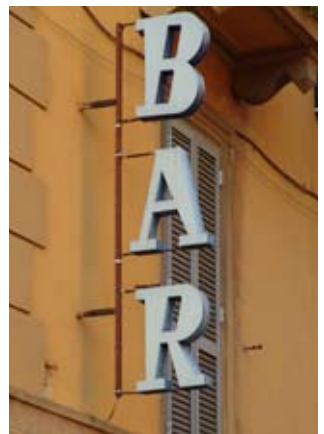
[Via Vittoria. 00187, Roma–Via Tagliamento 9. 00198, Roma]

1. Siguiendo un consejo de mi madre, durante mis recorridos “conviene prestar atención a los portales de los inmuebles, ya que siempre hay alguna sorpresa dentro”. Así, en Via Vittoria 47 y 49, en plena zona comercial, podemos entrar en dos de ellos que nos transportarán a otro lugar dentro de la ciudad.

2. Caminamos hacia Via Milano 37, donde se encontraba la Pensione *Gorizia* “Nuova Gestione Poliglotta, ogni confort moderno”, dice la tarjeta que guarda mi madre, pero, tras descubrir que ya no alberga dicha pensión, hemos de conformarnos con seguir sus pasos a Via Firenze 32, donde debía visitar a *Primo Pasquali*, Imprese de Costruzioni edilo-stradali. Tampoco el local que hay a pie de calle tiene algo que ver con esta empresa pero, a cambio, encontramos el Hotel Elide y un garaje en la Via Modena cuyos carteles llamaron mi atención y, seguramente, la del paseante.

3. Cerca de aquí, en Via Torino, encontramos la salida trasera de la galería comercial Sedra, donde está ubicada *Dagnino* (Via Vittorio Emanuele Orlando 75), histórica pastelería palermitana que en los años cuarenta inauguró su sede en la capital. Su punto fuerte es la calidad de la materia prima y las antiguas recetas sicilianas. Llama la atención la estética del local y la gráfica que utilizan para realizar algunos souvenirs lo que, de alguna manera, me ayuda a imaginar a mis padres tomándose un café en una de sus mesas. Al final de la Via Totino, llegando a la Piazza San Bernardo, podemos ver el hermoso cartel de un bar.

4. En los alrededores de la estación de Termini, debían visitar el número 5/a de Via Vicenza. Sorprende la cantidad de carteles –principalmente de hoteles– que salpican sus calles, como una especie de bienvenida que acoge al viajero al llegar a Roma: Hotel Fiamma y Hotel Pavia, en Via Gaeta 61 y 83; Hotel Regio y Hotel Loto, en Via Volturno; Hotel



Florida, mercadillo de ropa y zapatos; Cine Ambasciatori, *Sexy movie*; Hotel Montecarlo, en Vía Montebello y, ya entrando a Vía Vicenza, el Hotel Lazio.

5. Dirijámonos ahora hacia Vía Toscana 30, cuyo inmueble albergaba la empresa *The Publishers Representatives Italia*, pero antes os aconsejo parar en Vía Venetto para admirar el imponente cartel de Martini que corona uno de sus edificios, así como el Café Veneto. Ya en el lugar que ocupaba la empresa de mis padres, hablo con el portero y le pregunto por ella, pero no sabe nada. Luego busco en Internet y aparece esta dirección. Seguimos hacia Vía Sardegna 14, donde estaba situada la Associazione Mineraria Italiana. Por los alrededores, nos encontramos con elementos singulares que merecen un momento de atención: la frutería *Primizie*; el Teatro Delle Arti –lamentablemente abandonado–; el cartel del restaurante Mandarín y el Hotel Regency, en Vía Romagna 42.

6. Desde aquí, es fácil caminar hacia el Hotel Fiume, en Vía Brescia 5. Llegando a Piazza Fiume, bajando por Vía Bergamo, al lado de un bar, encontramos el Cine Savoy. Inmediatamente después está el Hotel Fiume, donde se hospedaron mis padres, cuya publicidad de los años sesenta guardo como la pieza de un puzzle cuya apariencia ha cambiado considerablemente. Frente al hotel, encontramos el local Valli. Si continuamos hasta el final de Vía Brescia, veremos que la calle se convierte en una zona residencial de bonitos edificios, que va a desembocar a Villa Albani y cuyos portales merecen una ojeada interna.

7. En Vía Ombrone 14, mi madre visitó al señor Giuseppe Gazzoni, cuyo nombre continúa escrito en el telefonillo. Pregunto al portero si puedo visitarlo. En un principio se niega y no me deja hacer fotos, pero finalmente cede. De camino al *Piper Club*, entre Vía de Clituno, Vía Ticino y Corso Trieste, nos encontramos con un barrio que sorprende por la espléndida arquitectura de sus casas. Desde aquí nos dirigimos a Vía Tagliamento, donde se encuentra el local.

8. Llegamos al *Piper Club*, en Vía Tagliamento 9. Se inauguró en 1965. Las paredes estaban decoradas con obras de Andy Warhol y Piero Manzoni y por su escenario pasaron artistas como Rita Pavone, David Bowie, Pink Floyd y Jimi Hendrix, entre otros. Ya en los noventa, Nirvana rompió una guitarra durante su concierto y generó un gran revuelo. Hoy guarda prácticamente la misma estética que en aquellos años, por lo que no defraudará al visitante que quiera salir a tomar algo por la noche.



Adenda

[Alrededores de Gianicolo–Monteverde Vecchio y Monteverdi Nuovo–Via Ostiense]

Saliendo de la Academia de España, subimos por Via Giacomo Medici, hacia Monteverde Vecchio. Este barrio, sin la presencia de grandes monumentos, es rico en edificios de gran interés arquitectónico. Continuando por Via Pietro Roselli, encontramos un asentamiento de roulottes que contrasta con las lujosas villas que las rodean. Enfrente, podemos ver el parque Villa Wurst, un área verde importante del barrio. A partir de la esquina de Via Calandrelli, nos encontramos con una serie de casas y edificios que me seducen, a pesar de que desconozco a qué estilo pertenecen y, menos aún, quién es el arquitecto que las diseñó. Tampoco importa, pues parafraseando a Bachelard, primero se ama y después se aprende a nombrar. Y en mi caso, a dibujar, de modo que –como un ejercicio en el que imagino cómo podían haber sido los posibles inmuebles que visitaron mis padres– realizo los siguientes dibujos: Casa 1 y Casa 2, en Via Calandrelli 17 y 19, respectivamente; Casa 3 y 4, en Via Dandolo 86 y 84; Casa 5 y 6, en Via Nicola Fabrizi 2 y 4.

Ya en dirección a la Piazza de San Cosimato, realizo Casa 7, en Via Bartolomeo Galletti 4 y Casa 8, en Via Gaetano Sacchi 12. Cruzando el Viale Trastevere, caminamos por Via Marmorata en dirección a la Pirámide de Caio Cestio, situada a nuestra izquierda. Subiendo por la Viale del mismo nombre, en el barrio de San Saba, nos encontramos con otra zona residencial en la que pueden verse *in situ* las Casas 9, 10, 11 y 12, situadas en Via Annia Faustina 5d, 26 y 30, 36h, así como la Casa 13, que está en Via Pontelli Baccio 13.

Si seguimos por la zona alta del Gianicolo, encontraremos otras dos casas que, de nuevo, me fascinan por su extraña fisonomía: son la Casa 14-14a, sita en Via Giacinto Carini 21 y la Casa 15-15b, en Via Vascello 37. Un poco más adelante, en el número 69 de Giacinto Carini, podemos encontrar el negocio *Motobicimoda* y, en el número 45, la casa de Pasolini. Desde aquí me dirijo a Piazza de Donna Olimpia, en Monteverde nuovo. En esta plaza existe el complejo urbanístico Donna Olimpia, el lugar de mayor reclamo social de toda la zona, que divide Monteverde Vecchio de Monteverde Nuovo o, lo que es lo mismo, la cultura burguesa de la popular, que desde los cincuenta se refleja en los bloques levantados por el Instituto Case Popolari. Llamen la atención por su altura y por su estilo novecento: “Borgate di palazzoni popolari, i grattacieli costruiti nel 37, grandi come catene di montagne”. Con esta descripción de Pasolini en la cabeza (*Ragazzi di Vita*, 1956) dejo que mi imaginación se pierda junto a los pasos de aquellos/as que hayan deambulado conmigo hasta encontrarlas.

(II)

LUIS MARTÍNEZ SANTA-MARÍA

EXPRESIONES DEL PESO

Tempietto di San Pietro In Montorio

[Piazza di San Pietro in Montorio, 3. 00153, Roma]

El sentido ilusorio y equívoco de esta pequeña e importante edificación del Gianicolo romano se pone de manifiesto al comprobar que el anillo exterior de columnas autónomas, el peristilo, sólo tiene como misión sujetar una balaustrada situada más arriba y a la que resulta imposible acceder. Las dieciocho columnas sólo sujetan la carga de un lugar ilusorio, de un balcón o mirador imposible. Las columnas, las aparentes y graves columnas, sólo sostienen una quimera. Comprendo entonces que este templo de Bramante con el que se pretende señalar el lugar y el hecho de la crucifixión de San Pedro, no recurre al uso de efectos melodramáticos. Si aspira a quedarse grabado en el recuerdo es porque se toma en serio, no lo extenuante, si no lo que no está saturado de sentido. Si convence es porque su sistema de persuasión es indirecto.

La construcción del templo, con el propósito inicial de erigir un ámbito para la evocación y la memoria, algo que podría haber caído con facilidad en la exaltación de lo patético, viene aquí interrumpida por el levantamiento de esta inútil balaustrada de perímetro circular destinada a permanecer despreocupadamente vacía mientras contacta con el aire que la envuelve. Y este es uno de los gestos más importantes que el templo puede ofrecer para enrarecer su significado. Su circularidad, su inutilidad, el continuo ocultamiento de su fachada gracias al abrigo que la forma redonda le proporciona, resultan convincentes

como recreación de algo importante. Y es importante porque se ha vuelto, o porque la arquitectura lo ha vuelto, inexpresable.

En el mismo sentido trabajan los tres escalones del estilóbato del tempietto. Es manifiesta su inutilidad ya que esta tendida escalinata o crepidoma se estrella enseguida, sin poder progresar, contra el murete que sirve de apoyo a las columnas. Los escalones no sirven para pasar ni para ascender, sino para advertir, justo en el arranque de la construcción, desde el mismo inicio de la misma, su carácter indescifrable. Es una señal pequeña, pero no puede ser pasada por alto su capacidad de extrañamiento. El tempietto que Rafael pintaría dos años después en *Los Desposorios de la Virgen*, para las Estancias del Vaticano, un templo también de bulto redondo, se encuentra rodeado por sus correspondientes anillos de escalones y todos ellos, sin embargo, conducen sin interrupción al interior del edificio. Aquí no. Aquí la arquitectura no es explícita, ni autoritaria, ni quiere ser obvia.

Colonna Trajana

[Via dei Fori Imperiali. 00186, Roma]

Siento al mirar la columna gigante de Trajano que las juntas entre las piezas monolíticas, las que pondrían de manifiesto las fases de su construcción y la fatiga inherente a la misma, han quedado borradas por la fuerza de las sucesivas líneas espirales y por la reverberante textura ocasionada por las representaciones de hombres y más hombres. Si en las columnas clásicas son las canaladuras verticales las que favorecen la lectura ambigua del peso porque son las que ocultan las juntas horizontales ocasionadas por los tambores, aquí son los mismos hombres los que realizan esa tarea de enmascaramiento. La columna está llena de hombres. Es un vivero humano. Unos dos mil quinientos hombres isocéfalos aparecen a lo largo del helicoide unidos entre sí por su lenta aceleración ascendente para contribuir a silenciar el problema insobornable de la carga.

La columna gigante, aligerada por esta muchedumbre de hombres, tiene también algo que responderles. Los hombres sois esto, dice la suave espiral mientras asciende hechizada, acelerada por su curvatura, hasta un capitel que le hace de freno. Vuestro mundo –continúa repitiendo con cada paso de su rosca– está hecho de una asombrosa y sin embargo monótona suma de incontables sucesos que giran y giran en tono a una simple bisagra fija. Toda una metáfora.

Creíamos que la columna había nacido para soportar cargas. La columna no sujeta al emperador que está arriba. La columna tampoco es el cilindro dentro del cual una me-

ritoria escalera esculpida en el mismo bloque permite subir hasta el ábaco del capitel. Ni siquiera la columna se sujeta a sí misma. La Columna Trajana acusa un instinto ascendente, una gravedad al revés, como la que se pone de manifiesto en el dibujo de las volutas del humo que ascienden desde la lumbre del hogar hasta el cielo. Sumando concretos episodios terrestres, la columna gigante desarrolla una sinusoide que se aleja con desenvoltura de la realidad de los hechos, aunque paradójicamente sólo esté confeccionada con el peso insoportable de los mismos.

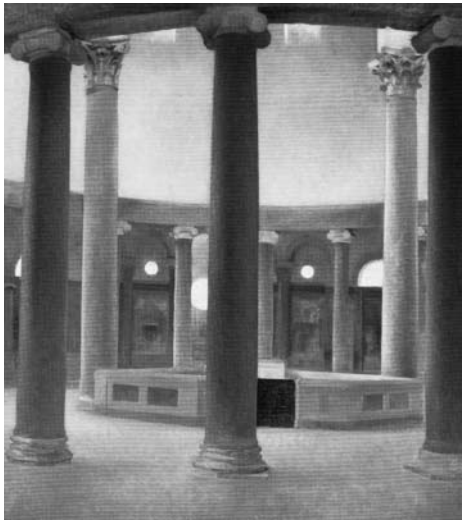
Santo Stefano Rotondo

[Via di Santo Stefano Rotondo / Via della Navicella. 00184, Roma]

Al ímpetu ascendente introducido por las dos columnas gigantes de Santo Stefano es necesario añadir, a continuación, el cercano conjunto de las veintidós columnas graníticas, de mucho menor tamaño, que sujetan el tambor de la iglesia. En contra de lo que parecería más evidente, este grupo de columnas no subraya un aro concéntrico a los muros del templo, sino veintidós líneas radiales de fuga, un radio por cada columna, un camino de dispersión espacial por cada soporte. Avisan de que los pesos que soportan no quedan encarrilados de abajo a arriba y de que las evidentes fuerzas verticales que cabría ver materializadas en ellas, pasan a estructurarse en un nuevo orden horizontal y radial, en un ramillete circular de fuerzas centrífugas, contrapuestas abiertamente a la componente vertical del templo.

A la llamada ascendente del tambor lleno de luz, a la plomada introducida por ese maravilloso cilindro blanco al que aúpan las dos grandes columnas a las que no se puede dejar de admirar, se une toda esta otra minuciosa corona de fuerzas que se apartan de su interés por el centro mientras salen en busca de una posibilidad distinta, de otro horizonte. ¿Cuál es el retablo de Santo Stefano? Animado por la centrifugación impuesta por estas veintidós columnas, ese indecible retablo se encuentra sin duda en su anillo más externo, donde se presiente un contacto circular, sin principio ni fin, entre el interior del templo y el difícil mundo de afuera.

Allí se encuentran unos frescos. Narran las atrocidades, los martirios padecidos por los padres de la iglesia. Sus autores, los pintores Niccolò Pomarancio y Antonio Tempesta, con colores suaves, representaron baños forzados en aceite hirviendo, amputaciones, hogueras, descuartizamientos, torturas en el agua... así hasta completar más de una veintena de formas de martirio. Recuerdo un gesto sonriente –el de un canalla auténtico, el de un dulce necio– que el pintor ha concedido a la cara de un soldado en el



Tiempetto di San Pietro in Montorio
Santo Stefano Rotondo
Colonna Trajana

momento en que hunde en el cuello de una joven creyente el filo de su espada. El conjunto de frescos es un muro circular calafateado con toda la imaginiería del horror, es la obscenidad del dolor convertida en una especie de espectáculo popedéutico.

Pienso entonces que esas dos columnas gigantes que he visto hace poco llenas de luz y que se encuentran casi en el centro desde el que se ha trazado el círculo de estas paredes, tal vez permanezcan para siempre ahí para equilibrar todo este tan largo quebranto humano. Las dos columnas gigantes, con su fidelidad a la gravedad y a la luz, con su testimonio de lo que siempre ha sido y será, con su número dos, sencillo e incontestable, son algo que nuestro pequeño corazón exige.

Fontana di Trevi

[Piazza di Trevi. 00187, Roma]

Al ver cómo la Fontana di Trevi parece surgir impetuosamente desde las mismas bases y fundaciones del Palazzo Poli, pienso en cómo alrededor de la idea de construir un edificio podría encontrarse escondido el deseo de realizar un viaje fantástico, el sueño de vivir una experiencia desproporcionada. Fontanas ocultas podrían ser así sustratos constructivos de edificios imperecederos: masas llenas de energía potencial, desproporcionadas, oníricas, podrían estar alentando una idea de construcción rebosante de solidez. Para un arquitecto contemporáneo resulta difícil aquí no recordar la *Casa de la Cascada*, de Frank Lloyd Wright, cuyas conocidas imágenes también regresan hacia la esencia profunda del mundo: la roca, el bosque, el río, la cascada.

Los escultores que trabajaron durante los treinta años que duraron las obras tuvieron que cuidar especialmente los lugares en los cuales la fontana tropezaba contra los paramentos verticales del Palazzo, para dar a entender que verdaderamente la fuerza de la fuente partía de él, que esta formaba con él un mismo cuerpo. En la consecución sin esfuerzo aparente de esa alquimia estaba la clave. Aquellos artistas tuvieron que reconocer lo insólito que resultaba pasar de una estructura escultórica a otra arquitectónica al mismo tiempo que se dejarían llevar, mientras iba progresando la obra, por la euforia del descubrimiento de la abrumadora cercanía entre la escultura y la arquitectura.

En muchas de las fotografías tomadas de la fontana pueden verse a los desiguales chorros de agua surtir y saltar entre las rocas recortadas. Las partículas de agua, los reguerros que la humedad va dejando, los remolinos y las ondas, se dibujan alrededor de las



Fontana di Trevi
San Carlo alle Quattro Fontane

aristas de las rocas. Es la obstinación de lo permanente contra la gracia de lo efímero; la manifestación de lo inmóvil y de lo pesado puesta a continuación de lo ligero y lo inconsistente. Los caballos y los tritones que vienen a poblar este decorado parecen haber comprendido la lección que les proporciona una naturaleza desdoblada y acelerada. Las cabriolas de los caballos marinos, arrebatados de júbilo, aclaran lo que ha sucedido, lo que sigue sucediendo, con el estrépito de sus perfiles llenos de movimiento.

Llegados a este punto, mis improbables lectores se preguntarán la razón por la cual se incluye casi al final de este breve artículo sobre las expresiones del peso a la Fontana di Trevi. Señalo de nuevo las razones a las que aludía al principio. La fuente constituye el basamento del Palazzo Poli, y explica, con todo su regocijo imaginario, hasta qué punto una construcción inevitablemente pesada y densa descansa sobre un estrato que sueña. Así se altera, de una forma única, el carácter del edificio. La depresión de varios metros del nivel más bajo del estanque en relación a la rasante de la plaza donde este se encuentra subraya la condición que la fontana desea tener de ofrecerse como basamento: pero no como un basamento resistente, sino como una rumorosa y festiva sustentación que transforma el semblante o la gravedad de toda realidad que sobre él quede asentada.

San Carlo alle Quattro Fontane

[Via del Quirinale, 23. 00187 Roma]

En el claustro de la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane, ese bellissimo claustro barroco que fue llamado por los detractores de Borromini, “la jaula de los locos”, encontramos la base de esta columna que, si bien algo exagerada en su dimensión, pertenece a la estructura portante de la galería superior del patio. Pero donde quiero fijarme es en la base de la pilastra que aparece levemente resaltada en el plano de atrás y que parece un suspiro, parece la sombra de la columna que acabo de describir. La columna del primer plano sujeta, tiene una función mecánica asignada; la pilastra del segundo plano es sólo adorno, o si se desea una palabra más profunda y tranquilizadora, es sólo recuerdo. Sí, una señal de respeto hacia el orden emocional introducido por esa primera columna que está trabajando.

En el mismo claustro de la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane encontramos esta extraña balastrada. Quiero fijarme en los elementos verticales de sujeción del pretil, en esas figuras geométricas, apuntadas en uno de sus extremos y abombadas en el otro y que han sido colocadas, o bien mirando hacia arriba o bien mirando hacia abajo, como si el peso que sujetan –ese peso que teóricamente las estaría intentando deformar por dentro– fuese un asunto risible. Sí: el peso, ese gran drama de la arquitectura, esa realidad que la separa de la envidiable libertad de la que parecen gozar las demás artes, ese lastre que le recuerda constantemente su compromiso y sus límites como técnica, se convierte aquí en un juego.

(III)

BEGOÑA ZUBERO

SOBRE TIEMPOS CINEMATOGRAFICOS

Vive tu memoria y asómbrate

Jack Kerouac

Si una de las posibles definiciones de lugar es una unión entre espacio y tiempo; si la imagen fotográfica y cinematográfica es una representación mimética y selectiva del espacio y una manera de conservar o evocar el instante que nunca más será repetido, este recorrido propone un paseo entre espacios y arquitecturas que a su vez han sido convertidos, en algún momento, en tiempos cinematográficos.

En ambos casos –como testigos de momentos importantes de la historia del siglo XX y como lugares utilizados para la ficción cinematográfica– los tres recorridos propuestos se proyectan en muy diferentes dimensiones, relacionadas con mi manera de entender el oficio que me ocupa y con la historia reciente de la ciudad de Roma. Sin embargo, comparten una característica común: son contemporáneos en su construcción y fueron ideados en un momento en el que Europa sufrió una de las mayores convulsiones de su pasado reciente, por un régimen que determinó la vida a millones de personas de una manera trágica e irreversible. Son, por tanto, territorios para recordar; para evitar –si es que es posible– que llueva sobre mojado en nuestra historia.



EUR. Palazzo della Civiltà Italiana

Documentación, entonces, como instrumento de memoria; estética para el repaso de los hechos que allí sucedieron; algo entre lo documental y la fotografía de arquitectura, sin que se pueda definir estrictamente como alguna de las dos cosas. Sugerir sin intención de subrayar; un método para acercarse a una herencia histórica. La propuesta: un paseo que, complementado con el visionado de las películas que allí se realizaron, cierra el círculo entre espacio, tiempo y Roma.

Cinecittà

[Via Tuscolana 1055. 00173, Roma]

El primer lugar de este recorrido es el triángulo formado por los tres vértices creados para el desarrollo de la propaganda del régimen fascista de Mussolini, que se han ido adaptando a lo largo del tiempo y que hoy en día siguen en pie y en uso.

El más antiguo es el Instituto LUCE (Libera Unión Cinematográfica Educativa), creado en 1924, si bien el edificio actual es de 1936. Su misión era ser el órgano cinematográfico oficial del estado. Producía, en su origen, un noticiero similar al NODO español, en una época en la que televisión no existía para introducir *ideología y buenas costumbres* en los hogares. Hoy, alberga un archivo histórico y se utiliza para la producción y difusión de documentales.

A unos cuatrocientos metros del LUCE se encuentra el Centro Sperimentale di Cinematografia. Creado en 1935, su sede actual de Via Tuscolana 1520 se construyó entre 1938 y 1939, como escuela en la que formar a los directores, guionistas, actores y técnicos destinados a trabajar en la cinematografía italiana. Todavía vigente, entre sus alumnos podemos enumerar a Antonioni, Liliana Cavani, Nestor Almendros o Vittorio Storaro.

El tercer lugar al que afortunadamente podrá acceder el visitante es *Cinecittà*. El complejo, inaugurado en 1937, es el eslabón perfecto para unir arquitectura y cine. Esta relación que se establece en Italia entre la arquitectura del pasado y la moderna, oscila entre la hostilidad y su adaptación al racionalismo algo que, en el caso de *Cinecittà*, adquiere un peso absoluto en la concepción del complejo mismo, resultando un magnífico exponente del racionalismo de esta época. Después de su inicial periodo de esplendor, durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, fue un campo de refugiados para gente sin hogar en un estado de semiabandono, para resurgir y dar lugar desde los años cincuenta y hasta principios de los ochenta a grandes superproducciones. Actualmente, se pueden visitar parte de los decorados de *Gangs of*

New York, de Martin Scorsese (el resto lo destruyó un incendio) y los de la serie *Roma*, que reproducen espectacularmente El Foro y las calles de la Roma imperial. Aunque es de propiedad estatal, su gestión actualmente es privada, lo que no nos impedirá visitar una exposición de corte didáctico y entretenido sobre el proceso de creación del cine o visionar un documental en una preciosa sala llamada Federico Fellini, en el que conocidos directores ligados a *Cinecittà* narran sus experiencias.

EUR

[Via Cristoforo Colombo / Viale Della Civiltà del Lavoro. 00144 Roma]

Si algún espacio puede ofrecer una aproximación visual y conceptual de cómo sería a gran escala la imagen urbana de Italia si el fascismo no hubiese caído tras la derrota de la Segunda Guerra Mundial, este es sin duda el EUR (Esposizione Universale Roma), originalmente llamado E42. El proyecto, encargado por Mussolini en 1935 a los dos líderes de los bandos opuestos de la arquitectura italiana de la época –Giuseppe Pagano por los progresistas y Marcello Piacentini por los conservadores– los cuales aportaron diferentes arquitectos para cada edificio, se proponía celebrar los veinte años de fascismo en 1942 y, de paso, expandir la ciudad hacia el suroeste conectándola con el mar. La exposición nunca tuvo lugar después de la derrota, pero el complejo siguió en construcción durante los años posteriores como área de oficinas y finanzas, con bastante anterioridad a que Londres o París diseñaran los Docklands y La Défense como distritos financieros.

La zona es amplia y la visita lleva su tiempo, pero merece la pena recorrer sus calles y ser partícipes de su urbanismo impecable, de sus edificios austeros de *stile Littorio* que, inspirados por la arquitectura clásica romana fusionada con el racionalismo, usan materiales tradicionales como la piedra caliza y el mármol.

El edificio más representativo del EUR es el Palazzo della Civiltà Italiana o Palazzo della Civiltà del Lavoro (1938-1943), un proyecto icónico que desde entonces ha sido conocido como el “Colosseo Quadrato” (el Coliseo cuadrado). Encomendado a los arquitectos Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula y Mario Romano, fue construido entre 1938 y 1943. La arquitectura del monumento se inspiró en el Coliseo, motivo por el que presenta seis filas horizontales de nueve arcos cada una. La parte exterior del “Colosseo Quadrato” está cubierta de mármol travertino y fue construido sobre un podio con dos grandes escalinatas a modo de entrada. En las esquinas del podio, hay cuatro esculturas

ecuestres que representan a los *Dioscuri*, es decir, a Cástor y Pólux, hijos de Leda y patronos de viajeros y navegantes.

Recién restaurado y actualmente cerrado al público, el proyecto de una exhibición permanente del diseño “Made in Italy”, cobraría sentido entre sus muros. Y es que su imagen ha sido reiteradamente usada en publicidad por su gran fotogenia, lo que le ha llevado a convertirse en los cuarteles generales de *Mayflower Industries* en la película *El Gran Halcón* (1991), de Michael Lehmann, o a servir, como telón de fondo para la adaptación al cine, de la obra de Shakespeare *Titus* (1999), dirigida por Julie Taimor.

Justo enfrente del Palazzo della Civiltà Italiana encontramos el otro gran edificio representativo del EUR: el Palazzo dei Congressi, de Adalberto Libera, uno de los arquitectos sin duda más interesantes de la época. Entre sus proyectos, podemos citar de pasada la oficina de correos de Vía Marmorata, en el barrio romano de Testaccio, y la controvertida Villa Malaparte, aunque para llegar a esta última el viajero habrá de desplazarse hasta la isla de Capri. Libera fue participante del racionalismo y del futurismo, movimiento con el que entró en contacto a través de su compatriota trentino Fortunato Depero. El edificio es una simbiosis de lenguaje moderno, racionalista, de geometrías puras, con elementos del clasicismo, como el acabado en mármol, una espectacular bóveda vaída que corona la sala central de recepción a treinta y ocho metros de altura o un complejo sistema de escaleras que dan acceso a unas galerías. En cuanto a los cuerpos laterales, albergan salas usadas para exposiciones, un bar y las oficinas, mientras que en la cubierta hay además un espectacular teatro al aire libre, de mármol blanco, con vistas a todo el complejo del EUR.

La construcción del edificio quedó interrumpida por la guerra y en la espectacular bóveda –hoy cubierta por un acabado perforado de color ocre– Libera proyectó unos impresionantes mosaicos en azul y oro que nunca llegaron a realizarse y sobre los que se narraría la historia y la grandeza de Roma. En este espacio central transcurren algunas secuencias de la película *Il conformista* (1970), de Bernardo Bertolucci, magníficamente fotografiadas por Vittorio Storaro.

La oportunidad de experimentar un espacio que, por su particular entorno, no sufrió bombardeos ni fue destruido después de la contienda y que, por lo tanto, conserva su estado embrionario original, ha sido aprovechada por numerosos directores de cine, que han intentado captar la inquietante extrañeza que desprende. Esta atmósfera tan particular –especialmente palpable durante el fin de semana, cuando la actividad de las oficinas se



Estadio dei Marmi

desvanece– ha propiciado que el EUR haya servido de escenario a películas de corte fantástico, como *El último hombre en la tierra* (1964), de Ubaldo Ragona; inclasificablemente bellas como *El eclipse* (1962), de Antonioni; comedias de guardias urbanos y apasionados de la velocidad, como *I due vigili*, de Giuseppe Orlandini (1967); *I motorizzati* (1964), de Camilo Mastrocinque; *Il Prof. Dott. Guido Terselli, primario de la clínica villa Celeste convenzionata con la mutue* (1969), de Luciano Salce; una escena de gases lacrimógenos en *Partnet* (1968), de Bernardo Bertolucci; Maeco Marcello Mastrionani en su eterno descapotable en *Oggo domani e dopodomani, episodio l'ora di punta* (1965), de Eduardo de Filippo; la escena acuática de *Bocaccio 70 episodio le tentazioni del dott. Antonio* (1962), que Federico Fellini rodó en el pequeño lago del EUR o *I mostri* (1963), de Dino Risi, excepcional comedia de humor negro protagonizada por Gassman and Tognazzi.

Estadio dei Marmi

[Piazza Lauro De Bosis, 15. 00194, Roma]

La siguiente parada en nuestro itinerario es el Estadio dei Marmi, situado en el Foro Itálico y llamado así por estar construido de mármol blanco de Carrara. El proyecto fue encargado al arquitecto Enrico del Debió, que lo levantó entre 1928 y 1932. El recinto, que es parte de un complejo más amplio creado como “Academia fascista maschile di educazione física”, es hoy la sede del Comité Olímpico Nacional italiano (COI) y también se reconoce como “Palacio H”, por tener esa forma desde una perspectiva aérea. En el mismo complejo, merece la pena visitar la piscina de uno de los edificios anexos, ya que sigue conservado unos preciosos murales y, como no, el estadio olímpico, que reemplazó al original en los juegos olímpicos de 1960.

El rasgo más particular de este espacio no es su dimensión –más modesta de lo esperado–, sino las cincuenta y nueve estatuas de atletas que rodean su perímetro (sobre las sesenta ideadas inicialmente). Aunque la idea partió de Del Debbio, la ejecución fue realizada por escultores que, en su mayoría, hoy siguen siendo anónimos. Con más de tres metros de altura –proporción que resulta grande para la escala del espacio– cada una fue donada por una ciudad italiana diferente, cuyo nombre está grabado en la base, y representa un deporte distinto.

En ellas, la redundancia semiológica de los símbolos fascistas se manifiesta con una claridad pasmosa, ya que ensalzan unas características físicas de manual que remiten a la antigüedad y al olimpismo griego, si bien su gran tamaño parece la única garantía



Cinecittà

de su función simbólica. La ejecución del momento ofrece a todas luces un significado que escapó a su tiempo, pues resultan impostadas, congeladas y lo que pretendía ser agilidad y belleza ha devenido en rigidez y torpeza. Una vez superada la sensación homogénea que producen a primera vista, un recorrido pormenorizado por cada una de ellas nos descubrirá detalles como pies de un tamaño inusual respecto a la escala; hojas de parra del tamaño de una hoja de col, extrañas para la función que las ocupa; un esquiador o un tenista desnudos portando sus esquís y su raqueta.; un boxeador que parece sacado de un cómic o bañadores y pantalones de deporte de la época, cuanto menos, sugestivos y graciosos. En otras palabras: la ostentación fascista del deporte y la buena forma física parece derivar aquí en un folleto de propaganda de gimnasio barato y, a su vez, en una igualdad conceptual cuya ejecución convierte este lugar en un espacio extrañamente *kitsch* y moderno que conviene visitar a primera hora del día o al atardecer, pues ese tipo de luz potencia aún mas sus singularidades.

En cuanto a las películas que se han rodado aquí destacan *La domenica della buona gente* (1953), de Anton Giulio Majano; *L'arte di arrangiarsi* (1954), de Luigi Zampa; *Il sorpasso* (1962), de Dino Risi –cinta de culto que protagonizan Vittorio Gassman y Jean-Louis Trintignant y que es uno de los ejemplos más famosos de la Comedia all'italiana– o *Delitto d'amore* (1966), que en España se llamó *Abajo espera la muerte* (1965), de Juan de Orduña, protagonizada por Tere Vázquez y Espartaco Santoni, una de las parejas del momento. Ambientada en el mundo del circo, narra los escarceos amorosos de un trapecista y es una rareza en la que puede verse una secuencia casi surrealista rodada en el Estadio.

(IV)

AGUSTÍN CÓCOLA GANT

MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ESCENOGRAFÍA URBANA EN LA ROMA DE MUSSOLINI

Viajero, los monumentos de la antigua Roma que visitas hoy son el resultado de una completa recomposición escenográfica al servicio de la propaganda fascista realizada en las décadas de 1920 y 1930. La dictadura intentó legitimarse ideológicamente como continuadora de la “grandeza” del Imperio Romano, identificando a Mussolini como heredero de Augusto, hecho que conllevaba presentar a Augusto, no como fundador del antiguo imperio, sino como fundador del propio fascismo. Si bien la aspiración de recuperar la “grandeza” de la Antigüedad había sido una constante desde el Renacimiento, jugando también un papel clave en la formación de la identidad nacional italiana durante el *Risorgimento* a finales del siglo XIX, Mussolini se presentaba, sin embargo, como el único capaz de llevarlo a la práctica. La Historia se ponía al servicio de la propaganda fascista, creándose “centros de investigación” como el *Istituto di Studi Romani* –encargado, entre otras cosas, de propagar el orgullo de sentirse romano como valor supremo de la nueva raza fascista–, o exposiciones como la *Mostra Augustea de la Romanità*, base del actual *Museo della Civiltà Romana*, y en donde Mussolini continuaba la labor “civilizadora” de Augusto.

Este esfuerzo ideológico también se tradujo en el espacio urbano, y en la forma en la que los restos de la Antigüedad fueron exhibidos y restaurados. La metodología fue muy sencilla: seleccionar los monumentos del antiguo imperio y derribar todo lo demás. La continuación entre Imperio Romano y fascismo se demostraba visualmente “liberando”



Vista desde Plaza Venecia hasta el Coliseo antes de los derribos, 1915
Via dei Fori Imperiali en la actualidad

los edificios de la Antigüedad –paradigmas de grandeza– de una Edad Media considerada época de decadencia, y en donde sus edificios no eran más que “miseras casuchas”. El resultado fue la apertura de las grandes avenidas que hoy rodean la llamada “zona arqueológica de Roma”, escenografía de fondo para celebraciones y paradas militares en donde Mussolini cabalgaba a caballo a modo de *condotiero*, pero con traje romano.

La idea de abrir estas avenidas se había fraguando a partir de 1870, cuando Roma fue designada capital del nuevo estado italiano. Identidad nacional, uso político del pasado y exaltación del monumento histórico como orgullo patrio son elementos que, en realidad, han condicionado la configuración de la mayoría de las grandes ciudades europeas desde el siglo XIX. Si estas operaciones no habían podido realizarse en Roma fue, sobre todo, por la dificultad económica de expropiar a las noventa y ocho mil personas que tenían que ser desalojadas. Y en este caso, la metodología fascista también fue muy sencilla: los “camisas negras” –milicias paramilitares– se encargaban de desalojar las viviendas y deportar a sus habitantes a las nuevas barriadas periféricas, llamadas, literalmente, “casas mínimas”.

Piazza Venezia

[Piazza Venezia. 00186, Roma]

Esa mole blanca que puedes ver con dos soldados custodiando un fuego las veinticuatro horas al día se llama El Altar de la Patria. Fue comenzado a construir en 1883 e inaugurado en 1911 en el cincuenta aniversario de la unificación italiana. La decisión de construir algo así en ese sitio no es casual. Las fuentes indican que la capital del nuevo estado “tenía que ser celebrada por algo grandioso” y que, “apoyado sobre la colina del Capitolio, el edificio tenía que ser visible desde toda la ciudad”. El valor ideológico de la Colina Capitolina radica en que fue el punto geográfico inicial de la antigua Roma y, por extensión, de la civilización europea. La construcción de este edificio supuso un antecedente de la posterior política escenográfica del período fascista: todos los edificios medievales que existían en la Colina fueron derribados, iniciándose así los desalojos; se reconfiguró Piazza Venezia para formar un cuadrado perfecto cuyo centro fuese el nuevo edificio, hecho que implicó desmontar el llamado Palazzetto Venezia (que estaba en el centro de la plaza) y volver a construirlo detrás del actual Palazzo Venezia, sobre la calle de San Marco; toda la manzana que existía en el otro extremo de la plaza también fue derribada, desapareciendo uno de los palacios barrocos que mejor se conservaban en la ciudad, para construir en su lugar el nuevo edificio de las *Assicurazioni Generali* a imitación del Palazzo Venezia, pero con más elementos “antiguos” que el original.

La función simbólica de la nueva plaza fue confirmada en 1929, cuando Mussolini trasladó su despacho al Palazzo Venezia, utilizando el balcón central del edificio para celebrar sus mítines y arengar a las masas. Las dos avenidas que actualmente parten tanto a izquierda como a derecha del Altar de la Patria fueron creadas en la década de 1930 para, por un lado, unir el balcón de Mussolini con el mayor símbolo del esplendor romano –el Coliseo– y, por otro, abrir una avenida que condujese hacia la autopista que iba al mar, con el fin de unir la plaza con el *Mare Nostrum*. Si bien más allá de Piazza Venezia la ciudad es hoy un vacío de avenidas y coches, en realidad la Roma medieval rodeaba la totalidad de los Foros, llegando por un lado hasta el Coliseo y, por otro, hasta el Teatro de Marcelo.

La Via dei Fori Imperiali

[Via dei Fori Imperiali. 00186, Roma]

Inaugurada el 28 de octubre de 1932 para celebrar el décimo aniversario de la llegada de Mussolini al poder y llamada originariamente vía del Imperio, es la avenida que une Piazza Venezia con el Coliseo. Su construcción no sólo implicó la total desaparición de uno de los barrios antiguos más característicos de la ciudad, sino que, paradójicamente, también dividió la unidad de los foros, los cuales han quedado a ambos lados de la vía, mientras que los restos que se encontraban en medio fueron enterrados bajo el asfalto. Definida como “el mejor ejemplo de la incultura urbanística de su tiempo”, fue el lugar preferido para celebraciones militares, incluida la visita de Hitler en 1938. Las empresas y bancos que financiaron la obra y que colaboraron con los desalojos forzados fueron obsequiados con propiedades en la zona, para así revenderlas una vez que toda el área fuese reevaluada.

Mercados de Trajano

En dirección al Coliseo, a mano izquierda de la avenida, se encuentran los Mercados de Trajano. De todo el hemiciclo que vemos hoy, solo una pequeña parte de la zona central era visible antes de 1926. En los dos extremos del hemiciclo existían viviendas y, por lo tanto, su forma completa es una reconstrucción hipotética basada en la repetición de los restos que se conservaban. Las fachadas de la parte alta del hemiciclo fueron terminadas en 1932, así como las dos ventanas supuestamente góticas que, en realidad, son una copia de las que se reproducen en un fresco del siglo XVI conservado en los Museos Capitolinos. A la izquierda de los mercados, y antes de llegar a la columna de Trajano, se encuentran los restos de la basílica Ulpia, cuyas columnas fueron levantadas *ex novo* para “facilitar” su interpretación.

Foros de Augusto y de Nerva

Siguiendo por la misma acera hacia el Coliseo nos encontramos con los restos del templo del Foro de Augusto y, unos metros más adelante, con los del Foro de Nerva. Solo parte de las columnas de ambos templos eran visibles antes de 1926; el resto es una reconstrucción hipotética. Para “liberar” el Foro de Augusto se destruyó la iglesia y el convento de la Annunziata, salvando parte de sus pinturas murales de los siglos XII y XIII, las cuales se encuentran hoy dispersas por varios museos de la ciudad. Con el derribo de las viviendas también desapareció el antiguo trazado urbano, por lo que elementos como el arco junto al templo en el Foro de Augusto se encuentran hoy completamente descontextualizados, cuando antes formaban parte de una calle transversal.

Foro de César

A la altura de los Mercados de Trajano, pero al otro lado de la avenida, se encuentra el Foro de César. Antes de enero de 1932 no existía ningún resto, sino que se comenzó a excavar una vez derribadas las viviendas. La excavación y sistematización del foro se realizó en solo cuatro meses, ya que debía inaugurarse el 21 de abril de aquel mismo año. En realidad, cada 21 de abril –día del nacimiento legendario de Roma– y cada 28 de octubre, debía inaugurarse alguna obra pública del régimen, por lo que la arqueología dependía de la propaganda política y de la exaltación monumental. En el Foro de César se priorizó lo que podía servir como escenografía urbana y enardecimiento de la grandeza romana, destruyendo los restos que no cumplían estos requisitos. Así desaparecieron las *tabernae*, construcciones sencillas de ladrillo pero que proporcionaban abundante información sobre la vida social de la época. En cambio, se reconstruyeron y alzaron los elementos de mayor espectacularidad, como las tres columnas del Templo di Venere en función de escasos restos, así como la totalidad de las columnas de la Basilica Argentaria, todas ellas nuevas.

Basilica de Majencio

Siguiendo por la misma acera, y casi llegando al Coliseo, nos encontramos con las espaldas de la Basilica de Majencio. El barrio antiguo que desapareció llegaba hasta esta altura, y desde este punto hasta el Coliseo existía la llamada Colina de la Velia, cortada como cuando se corta una montaña para construir una autopista. Encima de la Colina se conservaba el Palacio Rivaldi, con el único jardín del Renacimiento que existía en Roma. El 21 de abril de 1934 se inauguraron los cuatro mapas que muestran la expansión territorial del Imperio Romano, cuyos



Mercados de Trajano antes de ser “liberados” y “restaurados”, 1911
Mercados de Trajano en la actualidad

símbolos fascistas aún perduran en la parte inferior. En 1936 se colocó un quinto mapa tras la conquista de Etiopía, celebrando el nuevo imperio de Mussolini, pero dicho mapa fue retirado tras la Segunda Guerra Mundial.

Via del Teatro de Marcelo

[Via del Teatro di Marcello. 00186, Roma]

Desde Piazza Venezia también parte la actual vía del Teatro de Marcello, originariamente llamada Via del Mare y que pretendía comunicar el centro de la ciudad con el Mediterráneo. Los derribos comenzaron en 1928 y, a la derecha del Altar de la Patria, desapareció la plaza medieval de Aracoeli. Desde entonces el efecto de la Plaza del Campidoglio de Miguel Ángel perdió su originalidad, ya que la perspectiva visual se iniciaba desde la plaza desaparecida. En la plaza también existía la iglesia barroca de Santa Rita, desmontada y recolocada junto al Teatro de Marcelo. En dirección hacia el teatro, a la derecha de la vía, desapareció una de las calles medievales mejor conservadas –Via Tor de Specchi– incluidos el convento y la iglesia que allí se encontraban, mientras que a la izquierda de la avenida fueron eliminadas todas las viviendas construidas sobre la Colina Capitolina. De esta manera se destruyó un barrio medieval entero para “liberar” el lugar sagrado del origen de Roma, decisión que el arquitecto responsable de las obras justificó argumentando que “mas que habitantes de Roma parecía aquello un campamento de gitanos” y que “nuestra colina, lugar sagrado, no tolera miserables construcciones”. La avenida también fue inaugurada el 28 de octubre de 1932.

Teatro de Marcelo

El teatro de Marcello se encontraba en la antigua Plaza de Montanara, a la cual se accedía por un entramado de calles medievales, todas desaparecidas. Dicha plaza había sido citada por la mayoría de los viajeros que pasaron por Roma desde el Renacimiento como uno de los lugares más pintorescos y auténticos de la ciudad. Las demoliciones comenzaron en 1926 y, una vez el teatro fue “liberado de las parásitas casuchas” se completó con nuevos arcos que hoy se distinguen por el color del material utilizado. Toda la zona alrededor del teatro es una recomposición escenográfica de elementos antiguos, pero cambiados de lugar: a la derecha trasladaron la iglesia de Santa Rita, de la que solo algunos materiales de su fachada son originales; el palacio que existe detrás de la iglesia se encontraba en frente a los Mercados de Trajano, y también fue trasladado; las tres columnas del templo romano de Apolo, inauguradas el 21 de abril de 1940 con otra solemne



Demoliciones para abrir la Via del Mare a la altura del Teatro de Marcelo, 1928
Via del Teatro de Marcelo

parada militar, son una reconstrucción de escasos restos encontrados que fueron colocados en su ubicación actual por cuestiones de simetría y decoro, porque en realidad los restos habían aparecido en el otro extremo de la excavación.

Mausoleo de Augusto

[Piazza Augusto Imperatore. 00186, Roma]

En 1937 se cumplieron dos mil años del nacimiento de Augusto, fundador del Imperio Romano. Las celebraciones, manifestaciones de una grandeza que solo Mussolini era capaz de continuar, se prolongaron durante un año. En este contexto fue creada la actual Piazza di Augusto Imperatore, incluyendo la “liberación” del Mausoleo de Augusto. Para la construcción de la plaza se demolieron ciento veinte viviendas y se cerró el espacio con nuevos edificios fascistas. El mausoleo, sin embargo, era un teatro que funcionó hasta 1936. Las demoliciones aislaron la construcción antigua de cualquier añadido posterior, convencidos de encontrar pruebas de la grandeza del imperio. Las excavaciones no guardaron ninguna sorpresa y no se encontró nada, mientras que el edificio fue convertido en una ruina visitable rodeado de cipreses como símbolo de eternidad. Paradójicamente hoy los cipreses han crecido tanto que nadie distingue que allí detrás hay una ruina.

Ara Pacis

El año de celebraciones finalizó con la inauguración del *Ara Pacis*. El Altar de la Paz había sido construido para homenajear a Augusto como artífice de la *Pax Romana*: solo su autoridad militar había conseguido la paz para el imperio. El paralelismo con Mussolini se exaltaba en cada discurso: el liberalismo burgués había condicionado la aparición del movimiento obrero, pero “solo la dictadura fascista fue capaz de frenar la revolución social”. El altar comenzó a ser excavado durante el siglo XIX, y originalmente se situaba en la zona de la actual vía Flaminia, fuera del centro histórico de la ciudad. Durante el siglo XIX, quien pagaba una excavación se quedaba con los restos que aparecían y, por este motivo, la mayoría de fragmentos se encontraban dispersos en diferentes museos europeos. La reconstrucción del altar en la nueva plaza implicó trasladar las piezas que aún existían en Roma y copiar el resto. El altar era exhibido dentro de una urna de cristal, mientras que el actual edificio que lo alberga se inauguró en 2006.

Para saber más:

- Cederna, Antonio. *Mussolini Urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*. Venezia: Corte del Fontego, 2006.
- Gentile, Emilio. *Fascismo di pietra*. Roma-Bari: La Terza, 2007.
- Painter, Borden. *Mussolini's Rome. Rebuilding the Eternal City*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

(v)

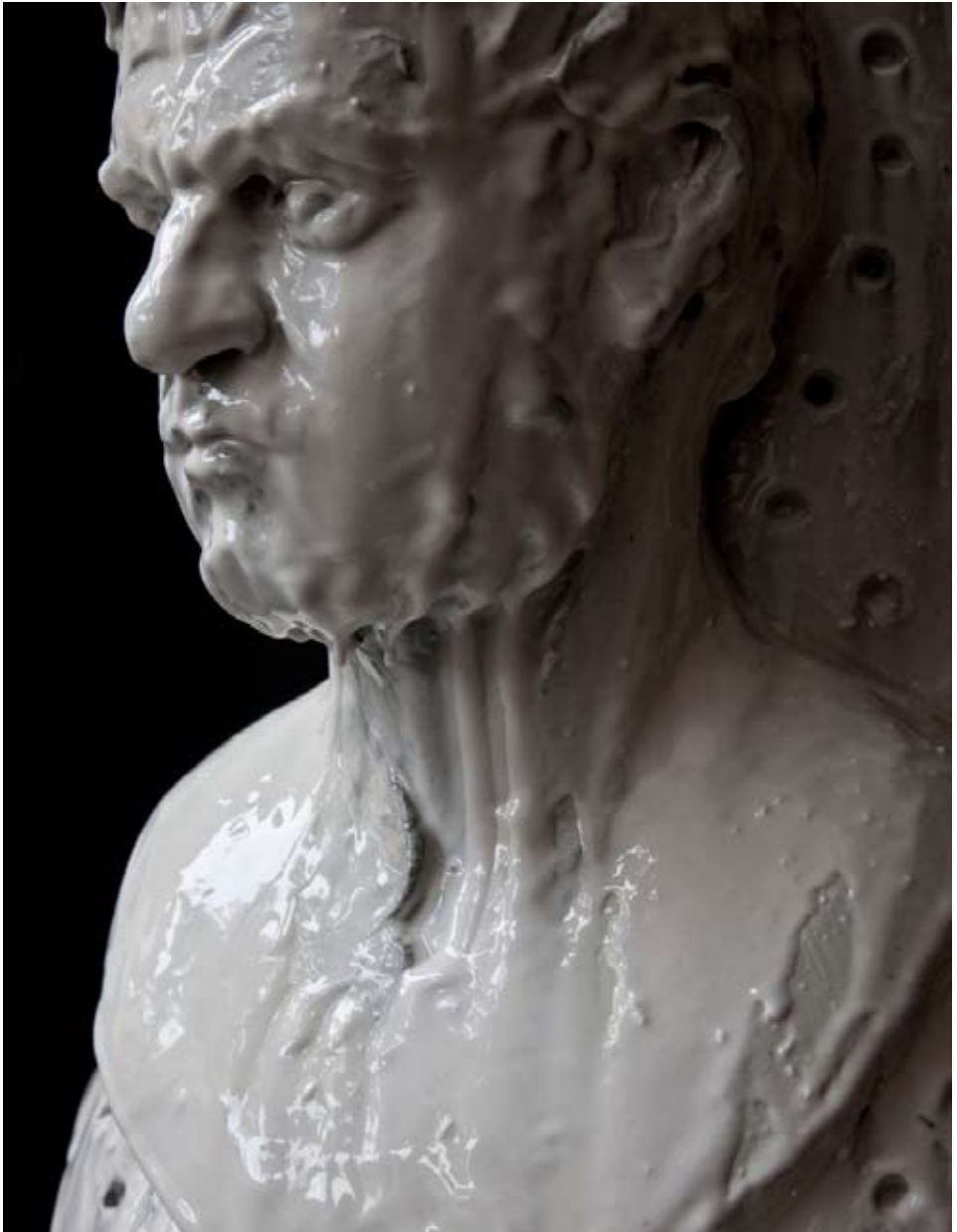
JOSÉ NOGUERO

ALGUNAS ESCULTURAS EN ROMA

En esta guía, quisiera mostraros varias esculturas que me fascinan y que están situadas en diversos museos e iglesias de la ciudad de Roma. He modelado copias de dichas obras y he tomado fotografías durante el proceso de realización de un molde de silicona. Cuando la escultura en barro es cubierta con las primeras capas de dicha silicona, aparece una presencia más arcaica y fluida que revela más claramente esa energía que mueve a las formas desde dentro. Esto ya lo explicaron otros artistas como Rodin quien, en una entrevista, defendía que para modelar un cuerpo se tenía que imaginar que la forma surgía del interior de la propia figura; o Medardo Rosso, para el que todo era fluido, inestable y vital, tal y como demuestra su famosa sentencia “¡No existimos! solo somos juegos de luz en el espacio!”.

En el caso de las obras seleccionadas para este proyecto, su proceso y escenografía han estado enfocados a la realización final de las fotografías que acompañan a esta guía, pues el molde de silicona nunca se llegó a completar y la escultura modelada terminó destruida. Y es que mi estancia en la Academia de España en Roma ha sido también un reflejo de mi interés por el aprendizaje como experiencia vital, puesto que dibujar y modelar una copia de una obra antigua es, además de una constante en la historia del arte, un ejercicio de humildad y, al mismo tiempo, de ambición.

En nuestro itinerario, que comenzaremos sin mayor dilación, iremos viendo la selección de esculturas sobre la que he trabajado, siendo muy recomendable observar las fotos



Caracalla, 2013

(Algunas esculturas en Roma)

que aquí se acompañan junto al original *in situ*. Dicha selección, como veremos, es bastante variada y contiene desde retratos de época romana, a retratos papales, pasando por obras Barrocas, lápidas o anónimos de datación helenística.

Museos Capitolinos

[Piazza del Campidoglio, 1. 00186, Roma]

Cuando visité estos Museos, quedé especialmente impresionado con dos retratos en mármol que recomiendo visitar: el primero es una obra anónima situada en la Sala de las Palomas y que, por su estructura, presentaba un reto a la hora de modelar y dibujar, ya que obliga a definir en muy pocas líneas la calidad de su piel y sus arrugas; el segundo, uno de los diversos retratos que se conservan del emperador Caracalla, destaca por su fiera intensidad y puede encontrarse en la Galleria del Palazzo Nuovo.

Sin salir de los Museos capitolinos, pero ya en la llamada Sala del Gladiador, tampoco puede ser obviada la ternura que refleja la escultura *Amor y Psique* (s. II a. C.). De este mármol de poco más de ciento veinticinco centímetros, os invito a fijaros en las manos de Amor, ya que son, en mi opinión, la clave de esta pieza: con la derecha, roza apenas los labios de Psique, con su carácter fugaz y tierno, mientras que con la izquierda bucea en la cabellera rizada de su enamorada. Todo un ejemplo de armonía compositiva.

Lo mismo podría decirse de la afamada escultura *Laocoonte y sus hijos*, que puede visitarse en el Museo Pío Clementino. Y es que, desde su descubrimiento el 14 de Enero de 1506, este original griego ha sido un referente para todos los artistas. Su expresión de dolor y angustia supusieron un punto de inflexión en la historia del arte y marca uno de los tres polos de emoción más intensos de las obras que he escogido, junto con la ternura y la confianza en uno mismo –rozando la arrogancia– de Caracalla.

Galería Doria Pamphili

[Via del Corso, 305. 00186, Roma]

La escultura que Bernini le hizo a Inocencio X, conservada en la Galleria Doria Pamphili, se acerca al carácter brutal de la que acabamos de ver sobre Caracalla, si bien lo hace desde un carácter más frío, calculador, distante y dinámico. Otra famosa obra relacionada con Inocencio X que podemos encontrar en esta galería es el retrato



Santa Cecilia, 2013

Santa Cecilia, detalle de las manos, 2013



Amor y Psique, 2013

que le hizo Velázquez, sobre el cuál el pintor del siglo XX Francis Bacon desarrolló su famosa serie de pinturas.

Iglesia de Santa Cecilia

[Piazza di Santa Cecilia, 22. 00153, Roma]

De la Iglesia de Santa Cecilia, situada en el pintoresco barrio del Trastevere, recomiendo visitar la escultura *El Martirio de Santa Cecilia*, que Estéfano Maderno hizo en 1599. He modelado dicha pieza intentando conservar su austeridad, la crudeza del cuerpo inerte, carente de gestos teatrales, y esa belleza tan especial y a la vez tan opuesta al resto de obras de un autor que hasta entonces se había caracterizado por la rigidez de sus figuras, característica que los convenios artísticos de la época no consideraban adecuados para la representación de un santo/a.

No sé si será ese halo de misterio que le rodea o si es porque dicen que Maderno la esculpió después de hacer un exhaustivo estudio del cuerpo de la Santa cuando abrieron su tumba en 1595, pero lo cierto es que desde el primer momento en que la vi ha ido reapareciéndose regularmente en mi imaginario.

Iglesia de San Francesco A Ripa

[Piazza di San Francesco D'Assisi, 88. 00153, Roma]

La última obra escogida para nuestro pequeño paseo es la lápida de la tumba del Cardenal Giuseppe Paravicini, que se encuentra en la Iglesia San Francesco a Ripa, más concretamente entre las dos primeras capillas situadas a la izquierda de su nave central. Si nos acercamos a ella, además de su propia calidad escultórica, podremos advertir la alusión al *Memento Mori*, tan apreciado en el Barroco y del que en la misma iglesia hay otros ejemplos. También merece la pena detenerse en el cisne, animal que corona el blasón familiar y con cuya piel despellejada se va formando una lápida en la que están inscritas las glorias del difunto y el día de su muerte. Es necesario destacar que la obra más conocida de esta iglesia la encontraremos en la capilla Paluzzi-Albertoni, donde se encuentra la *Beata Ludovica Albertoni* (1674), de Bernini, que refleja un instante de éxtasis muy en sintonía con su famosa escultura del *Éxtasis de Santa Teresa*.

(VI)

ENRIQUE MARTÍNEZ LOMBÓ

CAPUT MUNDI:
MEMORIA, COLECCIONISMO, MUSEOS
Y VIAJES EN UNA ROMA QUE YA NO EXISTE

No es fácil para un viajero recorrer la ciudad de Roma siguiendo las emociones y percibiendo las situaciones urbanas desde una perspectiva nueva radical, como proponía Guy Debord. Los males de nuestra época –la falta de tiempo, la ausencia de reflexión, la necesidad de consumo y otros muchos desarreglos– causan frecuentemente que la aproximación a la Ciudad Eterna se quede en un conocimiento superficial de los puntos señalados en las guías tradicionales. Es por ello que mi propuesta para descubrir una de las muchas Romas posibles es más un viaje en el tiempo que en el espacio, pues en él trataremos de reconstruir una ciudad que ya no existe a través de las personas y las instituciones culturales que forjaron su carácter durante los siglos XVIII y XIX.

Durante esta época, Roma se convirtió de nuevo en la *Caput Mundi*, destino final del viaje europeo soñado por aristócratas, escritores y artistas de prestigio, denominado *Grand Tour* por los británicos y fuertemente ligado al interés por el coleccionismo. Fue este interés el que fomentó las primeras medidas de protección del patrimonio cultural de la ciudad por parte del papado y la apertura al público de los primeros museos ya que, ante la avalancha de ávidos coleccionistas extranjeros, se trató de poner coto a la ingente cantidad de obras de arte –principalmente antigüedades romanas– que salían de la ciudad con destino a las principales capitales europeas.



Giovanni Paolo Pannini. *Vista de Roma desde el Monte Mario* (1749), Gemäldegalerie, Berlín
Fontana del Marforio, patio del Palacio Nuevo, Museo Capitolino
Torso del Belvedere, Salla delle Muse, Museo Pio Clementino

A pesar de lo privilegiados que fueron estos primeros viajeros, no debemos idealizar su experiencia ya que, si bien pudieron disfrutar de una ciudad más auténtica que la que nosotros contemplamos, su camino tampoco estuvo sembrado de rosas. Ya Goethe, el 7 de noviembre de 1786, escribía en su *Viaje a Italia*: “Confesémoslo, es una dura y mortificante fatiga aquella de descubrir pedazo por pedazo, en la nueva Roma, la antigua; sin embargo es necesario hacerlo, confiando en una satisfacción final incomparable. Lo que han respetado los bárbaros, han devastado los constructores de la nueva Roma”.

Palazzo Barberini

[Via delle Quattro Fontane, 13. 00186 Roma]

Gracias a las *vedute* –género pictórico típico del *settecento* italiano y conocido sobre todo por las que Canaletto dedicó a Venecia– podemos imaginarnos cómo era la Roma que recibía a los viajeros de los siglos XVIII y XIX. Estas vistas panorámicas, que a menudo incluían festivales, ceremonias y eventos de la ciudad, constituyen una importante fuente de documentación sobre las costumbres de la época y tuvieron mucho éxito entre los visitantes extranjeros, que las adquirían a modo de recuerdo, casi como postales, para llevarlas consigo en su retorno a casa.

Esta costumbre ocasionó que su influencia se extendiera a casi todos los rincones de Europa y que las mejores de ellas se encuentren en museos de fuera de Italia. Pese a ello, en la sala dedicada a *Paesaggio e veduta*, de la Galleria Nazionale d’Arte Antica Palazzo Barberini, podemos ver algunas pinturas con esta temática de artistas como Gaspar van Wittel, Bernardo Bellotto o Giovanni Paolo Pannini. De este último es la *Vista de Roma desde el Monte Mario* (1749), obra que se conserva en la Gemäldegalerie de Berlín y que refleja muy bien la sensación que se debía tener entonces al llegar a la ciudad, rodeada de plantaciones y de campo, con un aspecto un tanto rural y un acceso directo al centro histórico que nada tiene que ver con la gran mancha urbana que lo rodea actualmente.

Museos Capitolinos

[Piazza del Campidoglio, 1. 00186, Roma]

Aunque su embrión se formó en 1471 –cuando el papa Sixto IV donó al pueblo romano algunas estatuas antiguas de bronce conservadas hasta entonces en Letrán (entre ellas, la Loba Capitolina)–, el Capitolino no se constituyó en museo propiamente dicho hasta el 27 de diciembre de 1733, fecha en la que el papa Clemente XII lo oficializó mediante un quirógrafo.

La creación de este museo, así como la del Pío Clementino, fue la respuesta de los pontífices del siglo XVIII a la imparable expansión del comercio de antigüedades que, desde hacía siglos, esquilma Roma. En este caso, tras la venta al rey de Polonia, en 1728, de parte de la colección del cardenal Alessandro Albani –debido a dificultades económicas, lo que había suscitado un gran pesar en la ciudadanía–, se adquirió otra parte de la misma colección, compuesta principalmente de bustos romanos, con destino al Museo Capitolino.

El acceso fue libre desde el inicio, filtrado por un guardia permanente a quien se debían dirigir los visitantes para el ingreso. Winckelmann, nombrado conservador de las antigüedades romanas y bibliotecario del Vaticano, escribía en una carta de 1755 lo que bien podía haber sido un reclamo publicitario dirigido a expertos y turistas: “Aquí está el tesoro de antigüedad, estatuas, sarcófagos, bustos, inscripciones de Roma, y aquí se puede estar libremente desde la mañana hasta la tarde”. Su prestigio contribuiría a la promoción internacional de los Estados Pontificios, reforzando su primacía cultural en relación con Europa.

Museo Pío Clementino

[Viale Vaticano. 00120, Città del Vaticano]

Si perderse en la inmensidad de los Museos vaticanos es fácil, disfrutar de la arquitectura y las piezas del abarcable museo Pío Clementino –uno de los que forman parte del complejo– aún lo es más.

Al igual que en el caso del Capitolino, su construcción nació ligada a la necesidad de controlar las exportaciones de antigüedades. Esta vez, el esfuerzo económico para poner en marcha el proyecto fue mayor por la construcción *ex novo* de un espacio expositivo concebido para las antigüedades que albergaría, creando una atmósfera solemne que transmitiera a los visitantes lo sagrado del lugar.

Los primeros trabajos comenzaron en enero de 1771, por encargo del papa Clemente XIV y continuaron, tras su muerte en 1774, bajo el mandato de Pío VI. Fue entonces cuando el arquitecto Michelangelo Simonetti constituyó la definición de una inédita tipología expositiva a partir de la construcción, en 1779, de la Sala de las Musas y de la Sala Rotonda, levantadas con el objetivo de recrear espacios inspirados en las construcciones que habían albergado originalmente los objetos expuestos. Así, la Sala Rotonda se concibió como una especie de *Pantheon* destinado a acoger las colosales escultu-

ras de dioses y semidioses, convirtiéndose en referente tipológico para algunos de los grandes museos europeos de la primera mitad del XIX, como el Altes Museum de K. F. Schinkel, abierto en Berlín en 1830.

Inaugurado en 1784, pronto se convirtió en una de las paradas imprescindibles de cualquier viajero que llegara a Roma, tal y como demuestra este fragmento de *Classical Tour* (1813), en el que John Eustace escribió: “Nunca los dioses de Grecia y de Roma fueron honrados con templos más nobles, nunca se erigieron sobre pedestales más opulentos, nunca cúpulas más gloriosas se desplegaron sobre sus cabezas, o suelos más espléndidos se extendieron a sus pies”.

Villa Albani

[Vía Salaria, 92. 00198, Roma]

Pese a que sus actuales propietarios, los Torlonia, no permiten un acceso cómodo y se debe hacer una solicitud con suficiente antelación para un máximo de diez personas, la visita del que fue uno de los centros de la cultura occidental es totalmente recomendable, tanto por lo atractivo que resulta su decadente aspecto, como por los fondos que contiene.

Su construcción fue fruto del empeño personal del cardenal Alessandro Albani, sobrino del papa Clemente XI y empedernido coleccionista de obras de arte y antigüedades, que lo construyó como una villa concebida para albergar su colección y no para ser habitada. Así, creó recorridos emocionales según un preciso proyecto de instalación, con el objetivo de convertirla en un lugar de disfrute para un selecto grupo de invitados. Winckelmann, bibliotecario del cardenal, se ocupó también de la realización del catálogo de la colección.

Paradójicamente, el elevado coste de la ejecución del proyecto de Carlo Marchionni, finalizado en 1758, obligó al cardenal a desprenderse de la mayor parte de la colección para la que había construido la villa. Aún así, todavía conserva piezas excepcionales como el bajo relieve de Antinoo, procedente de la Villa Adriana, encastrado en la chimenea de uno de los salones.

Pese al interés en los últimos años por parte del Ayuntamiento de Roma y del Estado italiano por su compra o expropiación para ponerla a disposición del público, nada se ha concretado por el momento.



Jardines de Villa Albani

Antoine Béranger, *Gran vaso de Sèvres*, Musée National de la Céramique, Sèvres
Salón Azul, Palacio de España

Museo Napoleónico

[Piazza di Ponte Umberto I, 1. 00186 Roma]

La expansión de algunas de las ideas revolucionarias por Europa, debido a las campañas militares realizadas por Napoleón a finales del siglo XVIII y principios del XIX, son innegables. Entre estas, están algunas ligadas a la conservación del patrimonio cultural, debido a las desamortizaciones y a la creación y apertura de museos públicos. Con la ampliación de las colecciones del Muséum National de París, se le otorgó una connotación supranacional al museo, convirtiéndose en el instrumento principal de propaganda y de educación en los valores de la nación francesa, heredera de Atenas y Roma en la supremacía cultural sobre Europa y garante de la conservación de obras patrimonio de toda la humanidad como única nación libre.

Pese al alzamiento de algunas voces críticas –como la de Quatremère de Quincy, que defendía la importancia del contexto geográfico e histórico para la correcta comprensión y disfrute de la obra–, con los armisticios de Piacenza, Milán y Bolonia (1796) comenzaron las requisiciones de obras de arte italianas con destino a París. El Tratado de Tolentino, firmado el 19 de febrero de 1797, estableció la entrega por parte de los Estados Pontificios a la República Francesa de cien obras maestras artísticas y quinientos manuscritos, motivo por el que diecisiete pinturas, ochenta y tres esculturas antiguas y varios manuscritos partieron de la capital italiana a la francesa, entre ellas piezas tan célebres como el *Laocoonte*, *Apolo* y *Torso Belvedere*, *Discóbolo de Mirón*, el *Galo Moribundo* o el *Espinario*. Tras su entrada triunfal en París en julio de 1798, se expusieron en el Louvre con gran éxito de público, y en sus salas permanecerían hasta la caída de Napoleón en 1815, año en que la mayoría regresaron a su lugar de origen, siendo el escultor Antonio Canova uno de los artífices de la negociación para la repatriación de los tesoros.

Paradójicamente, tras la caída del imperio, muchos componentes de la familia Bonaparte pidieron asilo al papa Pío VII y se establecieron en Roma, siendo uno de sus descendientes, Giuseppe Primoli, quien donó a la ciudad de Roma su colección y parte de su palacio, convertido en Museo Napoleónico.

Taller Canova – Tadolini

[Vía del Babuino, 150/a. 00187, Roma]

El que fuera taller del gran escultor Antonio Canova pasó a serlo, a partir de 1818, de su discípulo favorito Adamo Todolini, continuando hasta 1967 como centro de trabajo de

cuatro generaciones de escultores de la misma familia. Hoy acoge un café-restaurant que merece una visita.

Además de como escultor, Canova destacó por jugar un papel preponderante en la conservación de las antigüedades romanas a partir del edicto Doria Pamphilj (1802), en el que se le concedió el cargo de Inspector General de las Bellas Artes. Este edicto –así como los promulgados por Albani en 1733, Valenti en 1750 y Pacca en 1820– estableció la pertenencia del patrimonio artístico a la humanidad y, por lo tanto, la obligación por parte del estado de protegerlo ante la especulación, el abuso o la dispersión, consagrandolo definitivamente al arte como bien público. Y todo, no lo olvidemos, en el contexto de las pérdidas patrimoniales que había causado la invasión napoleónica.

En ejercicio de su nuevo cargo, Canova supervisó el montaje de un nuevo museo en el Vaticano –el Museo Chiaramonti–, mandado construir por Pío VII para dar cobijo a los más de mil lotes arqueológicos que entre 1802 y 1808 ingresaron en las colecciones vaticanas. La importancia de este escultor en la formación y recuperación de la identidad cultural del estado se confirmaría en 1802, con la compra por parte del papado de su escultura *Perseo con la cabeza de Medusa* (1801), con el objetivo de situarlo en el mismo pedestal que había ocupado el *Apollo Belvedere* –transportado al Louvre tras la rapiña francesa–, motivo por el que también se le conoce como *Perseo Consolatore*.

Palacio de España. Embajada de España ante la Santa Sede
[Piazza di Spagna, 18. 00187, Roma]

Con la llegada en 1628 de Manuel de Fonseca y Zúñiga a Roma, tras ser nombrado por Felipe IV su ministro plenipotenciario en la capital italiana, y su traslado en 1631 a Nápoles para hacerse cargo del virreinato, se puede decir que despertó el hasta entonces aletargado coleccionismo hispano. Y es que fue a partir de ese momento que los embajadores españoles en Roma asimilaron las costumbres coleccionistas de las familias locales.

Un buen ejemplo lo encontramos en el diplomático José Nicolás de Azara, que ocupó la embajada a finales del siglo XVIII. En 1784 su colección incluía pinturas de autores como Velázquez, Ribera, Murillo y, sobre todo, Mengs. Contaba, asimismo, con más de cuarenta cabezas de dioses, filósofos, capitanes, poetas griegos y príncipes, provenientes de sus excavaciones en la Villa dei Negroni (1777) y en la Tiburtina Villa dei Pisoni

(1779), así como de obsequios y compras. La colección permaneció en Roma por la imposibilidad de Azara de trasladarla con él cuando abandonó en 1798 una ciudad sumida en el clima revolucionario de la República Romana y no regresaría a España hasta 1804, tras la correspondiente inspección de Antonio Canova, que denegó la licencia de exportación a dos de los mármoles.

Además de como coleccionista, Azara también tuvo su importancia como mecenas del arte español en Roma. Así, habilitó para los artistas españoles que allí se asentaron algunas salas en donde trabajar, ya fueran pensionados por la Academia de San Fernando u otras instituciones. Y es que, aunque durante los siglos XVIII y XIX no fue muy común aventurarse en lo conocido como *Grand Tour* por parte de personalidades españolas, si lo fueron las estancias de formación de los más importantes artistas, que compartían con los viajeros la experiencia del viaje erudito. Tal vez, la falta de interés por esta clase de viaje se deba a que, como cultura mediterránea, España era heredera de las mismas civilizaciones que Italia y por tanto objetivo del Grand Tour, que sólo admitiría un desplazamiento de norte a sur.

Sea como fuere, el pequeño recorrido propuesto en estas páginas nos transporta a una época clave en la formación de una institución tan importante para la cultura contemporánea como lo es el museo y para la concepción del patrimonio cultural como elemento de identidad, educación y desarrollo. Un proceso complejo en el que los intereses públicos se mezclan con los privados, la política, las invasiones o las desamortizaciones, pero también un alumbramiento apasionante sin el cual no se hubiera podido llegar hasta el privilegiado punto en el que nos encontramos hoy.

(VII)

MIGUEL ÁNGEL TORNERO

TRASTEVERINO

Introducción

El proyecto que he venido a realizar en la Academia de España en Roma es la segunda entrega de *The Random Series*, trabajo que comenzó en 2010 en la ciudad de Berlín y que estoy desarrollando –y desarrollaré– en otras ciudades. En estas series encontramos una extraña aproximación a la fotografía, a la ciudad y a uno mismo. Durante mi estancia en Roma, he ido fotografiando mi día a día intensa e instintivamente, recopilando una serie de imágenes que serán la materia prima de los collages digitales finales. Mi actitud ante la fotografía –y ante Roma en este caso–, es una en la que pretendo que primen la curiosidad y el instinto; una donde se mezclen los rasgos del *flâneur*, el turista japonés obsesionado por documentarlo todo y –tal vez lo más interesante– el bebé que se rige aún por una vida inconsciente, ajena a convencionalismos y que se enfrenta a las cosas por primera vez. Las instantáneas a menudo no pretenden ser más que escaneados de sensaciones subjetivas y la ciudad es la excusa, el escenario en el que estar dispuesto a dejarse llevar y recibir los estímulos propios de cada contexto, que se verán peculiarmente filtrados en la serie final.

En el proceso de creación de los collages, aprovechamos el error de un software que no está programado para coser imágenes sin relación aparente. Desconocemos los parámetros de corte y unión que el programa va a seguir y, por lo tanto, lo imprevisto pasa a ser protagonista y a marcar el ritmo de la serie. Como vemos, el resultado final es en gran medida dejado al azar.

Para ilustrar mis comentarios he seleccionado y adaptado algunas de las imágenes de las que he ido creando durante estos meses. En la mayoría de ellas aparecen mezclados elementos de la ruta que propongo a continuación, aunque a veces puede ser tarea difícil reconocer los lugares donde han sido tomadas las imágenes. No es ni mucho menos lo esencial en mi proyecto, pero quizás llegue a resultar un ejercicio interesante intentar descubrir y ubicar estos detalles.

En definitiva, no esperéis encontrar en estos fotomontajes una Roma tradicional, ni reconocer los principales iconos de la ciudad. Más bien se trata de reconocernos a nosotros mismos en otros espejos, contextos o escenarios. Aunque me encantaría que, después de una inmersión en la cotidianidad de Roma, se intuyera en estos collages –la selección final rondará la treintena de imágenes– una atmósfera intransferible, un aire cómplice y peculiar romano donde, inesperadamente, todo encaje.

Itinerario

De entre todas las opciones que había pensado como propuesta de itinerario romano, he decidido elegir una que consiste en un día completo por el Trastevere (quizás crucemos el río, pero no iremos muy lejos). El Trastevere es, desde hace ya tiempo, un barrio bastante turístico donde, aún así, quedan resquicios del barrio medieval/popular que fue y de la esencia de la vida cotidiana romana. Lo elijo porque es el barrio que mejor conozco –el que más he vivido dada la situación de la Academia–, porque he hecho rutas muy similares con alguna de mis visitas y porque creo que puede resultar muy práctica para quien quiera “cruzar el Tíber” mínimamente orientado y alejarse de la Roma imperial, megalómana y/o de los dioses para perseguir una a la medida del hombre, con calles estrechas, *sampietrini* (típicos adoquines romanos) y placeres mundanos.

Comenzaré desde donde escribo, la Academia de España. Aunque el claustro y la sala de exposiciones pueden visitarse, sería el punto de partida ideal si conociérais a alguien –un becario, probablemente– que pudiera guiarnos en una visita privada. Si tenéis la oportunidad de visitar los estudios –suele organizarse una vez al año una jornada de puertas abiertas–, no dejéis de visitar los de las torres, desde donde se divisa una impresionante vista de Roma a través de sus enormes ventanales.

Nos encontramos en el lugar de la ciudad donde se asentó el antiguo “poderío” español, así que, nada más salir de la Academia, nos topamos con la Iglesia de San Pietro in Montorio –en cuyo proyecto participaron algunos de los principales artistas de la época– y, en su

primer patio, con esa pequeña gran joya arquitectónica que es el Templete de Bramante (1510), construido sobre el lugar donde se supone que crucificaron a San Pedro. Es un importante icono, paradigmático de la arquitectura renacentista, que es visitado *ex profeso* por multitud de personas cada día.

Tras las escaleras del Vía Crucis seguiremos bajando por Via Garibaldi hasta llegar a la Via della Lungara, donde se encuentran otras tantas paradas interesantes –si siguiéramos toda esta calle y continuáramos recto, llegaríamos al Vaticano–. Aparte de la histórica cárcel de Regina Coeli o el precioso Orto Botánico –los jardines del Palacio Corsini forman una buena parte de él–, mi propuesta pasa por visitar la Villa Farnesina y la Galleria Corsini. Se encuentran una frente a la otra y se complementan muy bien. En la primera podremos encontrar una apabullante decoración en sus salas, llena de frescos –la mayoría trampantojos, siendo los más buscados los de Rafael y sus discípulos– y una sala –la de *Amor y Psique*– donde, si observamos detenidamente la particular representación de frutas, verduras y hortalizas del techo, descubriremos sorprendentes alusiones sexuales. En la Galería del Palacio Corsini –en el primer piso– se encuentra una interesante colección, principalmente de pintura, donde destacan un *San Juan Bautista* (1605) de Caravaggio o *Venus y Adonis* (1637), de Ribera.

Volvemos sobre nuestros pasos y tomamos Via de la Lungaretta, cruzando Viale Trastevere, la calle principal que divide el barrio en dos. Esta parte es más destartalada, con algo menos de movimiento y de comercio. Perdiéndonos entre sus calles propondría pararnos a visitar La Basílica de Santa Cecilia, Santa María del Orto o San Francesco a Ripa. En especial, dos esculturas poco convencionales: la personal interpretación de *El Martirio de Santa Cecilia* (1599) –en la Iglesia del mismo nombre–, posiblemente la obra más conocida de Stefano Maderno; y, por otro lado, la capilla donde se ubica la escultura de Bernini la *Beata Ludovica Albertoni* (1674) –en San Francesco a Ripa–, que viene a ser una versión más austera de su obra cumbre, el *Éxtasis de Santa Teresa* de Santa María de la Victoria.

Muy cerca de San Francesco a Ripa, se encuentra el mercado de Porta Portese, que se monta cada domingo hasta aproximadamente las 14h. Es una mezcla de rastro madrileño y mercado de pulgas berlinés, muy recomendable para los amantes de los mercadillos populares y, en especial, del regateo, estrategia que no vendría mal entrenar, ya que deberemos practicarla contra auténticos expertos. Se puede entrar por la propia Torre de Porta Portese, pero yo recomiendo llegar por Viale Trastevere, donde los puestos son más variados y de más calidad.





Empezamos a tener hambre. Uno de los sitios que primero se vienen a la cabeza cuando queremos llevar a alguien a comer es la *Trattoria Da Augusto*, en la pequeña Piazza de Renzi. Precisamente por su fama y por su reducido espacio es muy fácil que nos toque hacer cola a la hora que vayamos. Lo paradójicamente interesante del *Augusto* –y de muchas *trattorias* del estilo– es que no tiene nada especial. La tradición y la austeridad son argumentos muy eficaces en Roma. Su cocina popular se basa en buenos platos de pasta, ricos contorni (guarnición o acompañamiento) –tipo *puntarelle* o achicoria–, y buenos platos principales, de los que me quedo con el *Coniglio alla cacciatore* (conejo a la cazadora), aunque todos suelen dar la talla.

Imaginemos que no hay sitio en *D'Augusto* o que no queremos esperar (será raro que en Roma no nos encontráramos alguna vez con colas interminables, lugares cerrados, algún tipo de huelga... en definitiva, imprevistos que nos obliguen a poner en práctica nuestros brillantes planes B), pues bien, en ese caso creo que os llevaría de vuelta a Via della Lungara, donde están *Il Miraggio* y la *Osteria da Giovanni*, este último pintoresco, pequeño y barato, aunque tiene poca variedad de platos. *Il Miraggio* es un restaurante amplio, por lo que es más fácil que encontremos sitio y siempre he comido bastante bien allí. Entre la pasta, la pizza y las alcachofas –planta venerada en la cocina romana–, destacaría la *Coda alla vaccinara*, que viene a ser cola de buey estofada.

El camarero nos propone un café al terminar la comida, pero mi lugar ideal donde tomarlo es el bar *San Calisto*, en el corazón del barrio, a escasos metros de la encantadora plaza de Santa María del Trastevere. “El Calisto” es un lugar de culto, segunda casa de muchos trasteverinos y de muchos de los residentes –entre los que me incluyo– que han ido pasando por la Academia. Aparte del buen café, el chocolate caliente y el excelente helado de chocolate –con *panna*, por favor– tiene el intransferible atractivo de lo esencialmente popular. Mezclarse entre sus parroquianos y acampar entre las desgastadas mesas con publicidad de Peroni y las fotos antiguas de boxeadores, ciclistas y futbolistas, presididas por la barra y el mostrador desde donde atiende *il signore* Marcello, es un buen ejercicio para empezar a sentirse un romano más.

Retomamos nuestro paseo. Tanto la propia plaza como la Basílica de Santa María en Trastevere, pueden ser vistas como grandes collages arquitectónicos que nos invitan a reflexionar sobre las huellas del tiempo; sobre cómo los elementos supervivientes de las capas superpuestas a lo largo de los siglos, conforman el gran palimpsesto en el que nos encontramos y del que formamos parte.

Nos dirigimos hacia el río con la intención de cruzarlo por el Puente Cestio, por encima de la Isla Tiberina. Hay interesantes vistas desde cualquiera de los puentes del Tíber, especialmente las que domina la imponente cúpula del Vaticano. Una vez al otro lado, encontraremos la Sinagoga –de las más grandes de Europa– y bordeándola, dejándola a la izquierda, seguiremos por la Via del Pórtico de Octavia, que fue y es la calle principal del gueto judío. Repleta de restaurantes –muchos de cocina Kosher–, cafeterías y algún pequeño comercio, suele estar muy animada los fines de semana. Aquí podremos visitar las ruinas del complejo del Pórtico y del Teatro Marcelo o bien adentrarnos en las antiguas callejuelas del Gueto. Probablemente, yo no pueda resistirme a comprar unos dulces en “Il Forno del Gueto” o, lo que es lo mismo, la *Patisceria Boccione*, aún cuando me toque esperar mi turno en la cola que suele haber. Este tradicional local está regentado por unas señoras que, según antiguas recetas hebreas, elaboran unos dulces poco o nada sofisticados pero de gran calidad. El negocio tiene esa atractiva extraña dejadez romana y pasa desapercibido si no se conoce; algo así ocurre con el también tradicional, famoso y minúsculo restaurante *Sora Margherita*, situado a escasos metros, en la Plaza delle Cinque Scole.

Fuera ya del gueto, paseamos bordeando de nuevo el Tíber –esta vez desde el lado contrario– hasta Via Giulia, donde se encuentra la Iglesia de Santa María de la Oración y la Muerte. En su cripta subterránea encontraremos numerosos restos de esqueletos y calaveras acompañados de una tétrica decoración –impresionan unas inquietantes lámparas hechas con huesos humanos–.

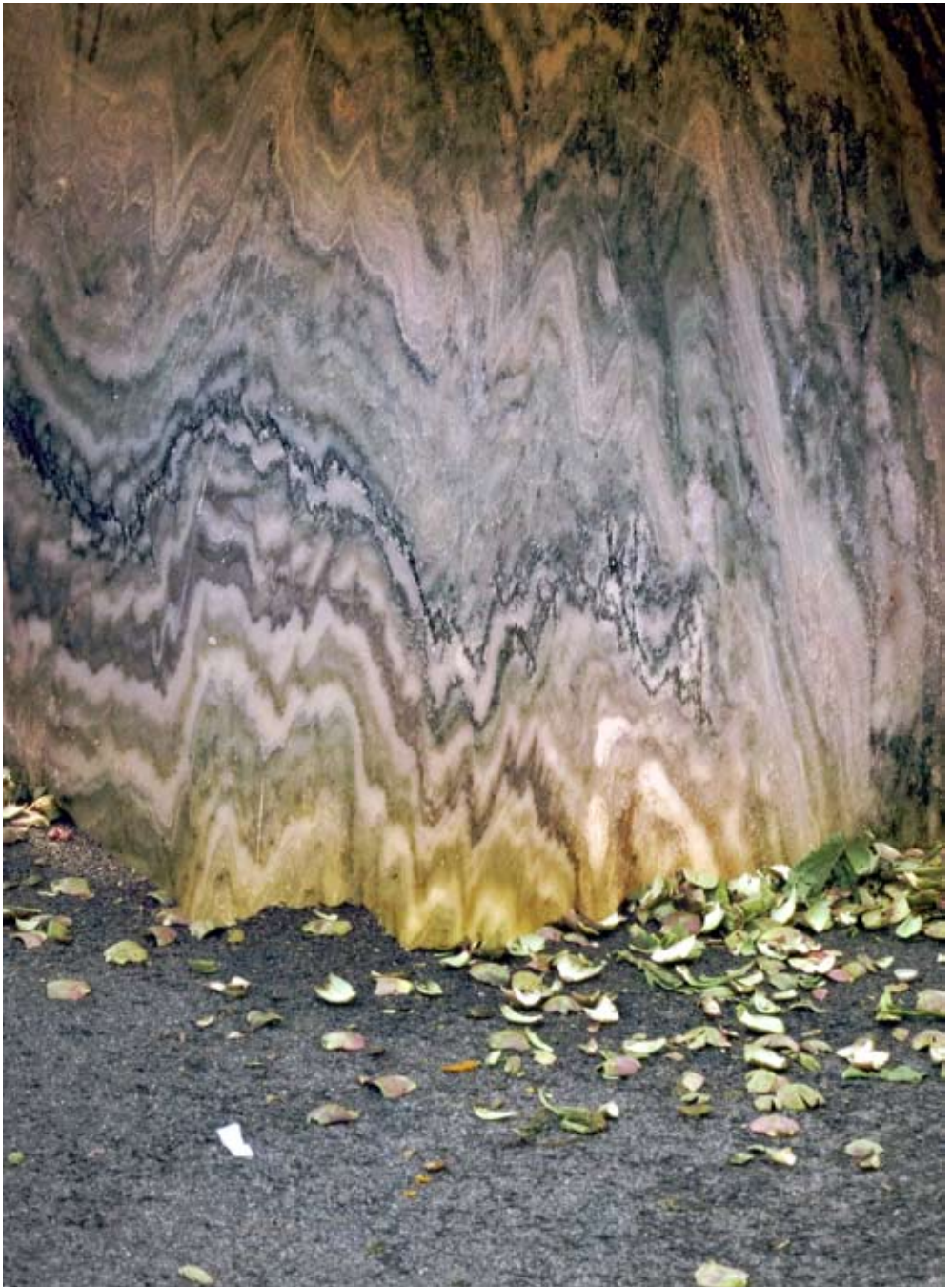
Si las energías no fallan podríamos plantearnos subir paseando hasta la Colina del Gianicolo –siempre está la opción de un taxi o, si vamos armados de paciencia, del transporte público–. Desde Plaza Garibaldi, presidida por un enorme monumento coronado por una escultura ecuestre dedicada al personaje, las vistas de la ciudad son privilegiadas y la puesta de sol, impresionante.

De vuelta al corazón del Trastevere, la *Pizzeria Panattoni* es el lugar donde tomar una buena pizza –según ellos, la mejor de Roma–. Es una institución en el barrio y realmente es conocida por “Ai Marmi”, debido a las mesas de mármol sobre las que se come. Es ruidoso –en el mejor sentido– y muy concurrido

Otra alternativa a la cena convencional sería lo conocido como el Aperitivo (o *Happy Hour*), que suelen proponer muchos locales por toda la ciudad. La fórmula consiste en pedir una bebida (un cocktail, una cerveza...) a un precio fijo (unos 8 euros de media), lo







que nos da derecho a comer todo lo que queramos entre la variedad de comida propuesta –generalmente platos fríos y no muy elaborados, aunque solemos encontrar gratas sorpresas-. Un lugar barato y frecuentado es el *Freni e Frizioni* –freno y embrague en italiano-, un antiguo taller de coches reconvertido con buen gusto y ciertas pretensiones *cool* en un lugar agradable, también para tomar una copa después de cenar.

La vida nocturna trasteverina es muy dinámica y bulliciosa. No me aventuraría a recomendar un local verdaderamente especial –aunque seguramente existan- y es que el mismo ambiente de multitudes buscando diversión entre sus calles angostas hacen que el propio barrio se convierta en la “pista de baile” más excitante. Si no, siempre nos quedará el Calisto –ahora aún más repleto de gente de todas las edades y clases sociales- y, por extensión, la propia plaza, donde los que no han podido acomodarse en el bar o la terraza buscan asentamiento.

Dos brevísimos apuntes extra

1) Los romanos aúllan. Si estáis atentos veréis que al llamarse, al quejarse, al protestar... esgrimen algún tipo de conjunción que viene a ser algo parecido a un extraño “Aò” o “Aù”. Mi teoría –nada científica, aunque nadie podrá convencerme de lo contrario- es que se trata de una licántropa característica, herencia de la loba que amamantó a sus más antiguos antepasados.

2) Los romanos son mucho más simpáticos de lo que parece. Y es que sobre todo en negocios y restaurantes (la intensidad suele subir según sube la fama del local) puedes encontrar que quien te atiende lo hace con una extraña indolencia, como con desgana. Es como si los encantos de Roma –además de lo difícil que debe ser a veces compartir tu contexto con millones de turistas- fuesen ya más que suficiente; algo así como “todo es tan bueno y atractivo aquí que no necesitamos ser simpáticos”

(VIII)

JUAN AGUSTÍN MANCIBO ROCA

CONTRA ROMA FUTURISTA

Desde hace muchos años siento por Roma una repulsión que en ciertos momentos llega casi al odio. No por Roma ciudad, sino por aquello que Roma representa en el pensamiento y en la historia en Italia. Es el símbolo mayor y eterno de aquel pasado y arqueología histórica, literaria y política que ha disuelto y atacado la vida más original de Italia

Giovanni Papini

¡Debéis aislar las ruinas de la Roma antigua, más epidémica y más mortífera que la peste y el cólera! Es necesario que cavéis un foso profundo y alcéis un gran muro circular para cerrar en un recinto impenetrable todos aquellos restos de muros romanos vengativos y llenos de rencor

F. T. Marinetti

Al final de su vida, André Bretón le confesaba a Luis Buñuel que ya nadie se escandalizaba por nada. El pope del surrealismo observaba cómo el mundo que pretendía dinamitar había terminado por encasillar cualquier conato de rebeldía. Y se lo decía al cineasta hastiado de los excesos de la modernidad y la ciencia, tanto que le parecía más digno creer en Dios.

Cuando el mundo todavía era un lugar asombroso existió una generación de héroes que pensaron, con la ingenuidad de los creyentes, con tanto entusiasmo como escaso criterio, que la humanidad se podría transformar gracias a la máquina y que ella configuraría una redención que devendría en el paraíso mecánico.

Nuestra propuesta es la de navegar sobre los lugares que habitaron aquellos voceros de la modernidad definidos como futuristas. En este sentido, se avisa al lector que no quiere ser guía cerrada, más bien un cuaderno de bitácora que no se ha construido premeditadamente. La mayoría de los lugares se encuentran sin necesidad de elementos artificiales que contaminen la búsqueda. Reivindicamos el lugar del *flâneur* que descubre fragmentos que configuran una totalidad y tiende puentes a otras realidades.

En este sentido revelamos la primera de las contradicciones de nuestro recorrido: Roma. Cualquier crónica futurista remitía a un exaltado canto a la modernidad que inscribía la eliminación de cualquier vestigio pasado. Escribir sobre Roma como ciudad futurista es una aporía pero, honrando a nuestros anfitriones, podemos ser tramposos y contradictorios como ellos. Juguemos pues con sus propias reglas.

Roma fue la sede del segundo futurismo como Milán y, en menor medida, Florencia, lo fueron de la época heroica. Esto del *secondo futurismo* fue una reivindicación de la historiografía italiana cuando en los sesenta empezaron a volver su mirada a un pasado que provocaba vergüenza por sus afinidades políticas. De hecho, si no se habla demasiado de ese futurismo segundo, es por que algunos ni siquiera lo consideran un epígono de los tiempos de la algarada, sino una vanguardia que sobrevivió en los convulsos tiempos del fascismo. Incluso la propia terminología se ha considerado algo demodé y acartonado, proponiendo nuevos compartimentos que evitan la fractura *política* que proponía la anterior. Por ello, quisieramos llamar la atención sobre los presupuestos teóricos del futurismo heroico, es decir, la destrucción del pasado, museos, bibliotecas y academias para crear *ex novo* todo un sistema de relaciones que dialogara con la modernidad. Y si había tres ciudades en Italia cuyo tufo hendía a pasado, “a la espaldas de los muertos y los bárbaros”, esas eran, Florencia, Venecia y, por supuesto, Roma, “las tres plagas

purulentas de nuestra península”. La barbarie futurista –todo era una cuestión de pose para escandalizar a los bienpensantes– dedicó a Roma dos textos antológicos: *Contro Roma e Benedetto Croce* (1913) del entonces converso Giovanni Papini y *Contro Roma passatista* (1917) de Marinetti en los que planteaban su demolición hasta los cimientos. Valga como ejemplo un fragmento de la intervención del florentino:

“Hoy, la Italia de Cavour venida a Roma, no ha sabido hacer otra cosa que erigir en la Plaza Venezia aquel pastiche clásico y barroco del monumento al rey Vittorio, este blanco y enorme picatoste de lujo que abraza dentro de sus columnatas un bombero dorado y una multitud de estatuas banales hasta la imbecilidad. Todo es pasado en sus ruinas, en sus plazas, en sus iglesias; esta ciudad marrullera y saqueadora, que atrae como una puta y contagia a sus amantes la sífilis del arqueologismo crónico, es el símbolo desvergonzado y peligroso de todo aquello que obstaculiza en Italia el surgimiento de una mentalidad nueva, original, vuelta hacia delante y no siempre hacia atrás. Aquí en Roma se encuentran, como en su enmohecimiento natural, todas las academias de todos los países; aquí han venido a inspirarse aquellos que no saben ver otra belleza más allá de las ruinas y de las obras maestras de museo”.

Nuestro punto de partida se inicia en la Casa de los Marinetti, en la Piazza Adriana 11. El poeta y su joven esposa, la pintora Benedetta Cappa, se instalaron en este lujoso apartamento del centro de la ciudad en 1923, un año después de que su otrora colega Mussolini hubiera tomado el poder. Se pueden contar con los dedos de una mano los monumentos de influencia futurista o, simplemente, los elementos que recuerdan al movimiento de vanguardia en Italia. El *comune* de Roma colocó una placa conmemorativa en la fachada del edificio “Nel cinquantenario della morte. 2 dicembre 1994”. Quizá al paseante le sorprenda la cercanía del *penthouse* del Vaticano, cuando apenas hacía diez años el poeta abogaba por el *svaticanamento* de Italia, es decir, sacar a patadas al Pontífice, y de paso, llevarse por delante al rey y abolir el matrimonio. La radicalidad de las propuestas y el escaso apoyo en las elecciones de 1919, provocó que Mussolini pusiera tierra de por medio con los vanguardistas. Si el desocupado caminante tiene tiempo puede leer el *Le monoplan du Pape* (1912), poemario *versolibero* en el que el Santo Padre sufría un secuestro en el Adriático con gran algarabía de los futuristas. En su traducción italiana (1914) llevó el subtítulo de “romanzo profético”. Aunque las acusaciones de blasfemia hicieran que el pope futurista no lo publicara de nuevo, existe una edición de Liberilibri (2007) así como en la plataforma digital de Proyecto Gutenberg. Igualmente válido podría ser “Contro il



Benedetta Capa y Marinetti, en su casa. En las paredes, retratos de Depero y Zatkova. Marinetti “hojea” una *littolata* de Tullio D’Albisola, mientras que su mujer sostiene el libro *imballonato* de Depero
Fotografía de Elio Luxardo (1932)

Marinetti, en Casa Adriana, con ediciones futuristas romanas y esculturas de Umberto Boccioni
Fotografía de Elio Luxardo (1932)

Papato e la mentalità cattolica, serbatori di ogni passatismo”, capitolo marinettiano de *Democrazia Futurista* (1919), que hará la delicia de los revoltosos.

El cambio de sede a Roma obedecía a un espíritu del tiempo en que la glorificación de las grandes ciudades había quedado obsoleta, así como las teorías del futurismo, aniquiladas por un presente que les había sobrepasado. Por ello, su política fue la de la revalorización de los elementos del clasicismo romano tamizados por el falso hábito de la modernidad, que creció exponencialmente con el progresivo decaimiento del movimiento. Roma se convirtió en el epicentro imperial de un gobierno nuevo que soñaba con gestas pasadas e imposibles. Los artistas renovadores se convertían en parte de una política de estado que exigió su colaboración y, en cierta forma, protegió al grupo, pero con la desconfianza ante una hipotética sublevación. Pese a su especial relación con el fascismo, los futuristas estuvieron permanentemente vigilados por la policía secreta y tuvieron algún altercado grave con fascistas del ala dura.

No deben distraernos estos pensamientos de nuestro recorrido. Por ello, los puntos siguientes serán consignados a los espacios que crearon ex profeso los futuristas. Nuestra siguiente parada es la **Casa Balla**, sita en el cuarto piso de la via Osalvia 39 b. Junto a la Galería Futurista de Giuseppe Sprovieri (1913), fue uno de los grandes focos de animación vanguardista de la ciudad. La sede de Oslavia es la última, ya que la primera fue una habitación en un convento de via Paisiello y la segunda en via Porpora.

Actualmente el apartamento permanece cerrado al público, con lo que el visitante se conformará con utilizar el poderoso instrumento de su imaginación o atender a los documentos gráficos para poder transitar ese espacio. Quisiéramos advertir que, para comprender lo que significó el *futurismo secondo*, hay que tener presente el manifiesto *Ricostruzione futurista dell'Universo*, firmado por Balla y Depero en 1915. Los artistas, reconociéndose como “abstractos futuristas”, tuvieron la intuición para interpretar que, más allá de las propuestas tradicionales –que de hecho, fueron las que renovó el futurismo, del cinematógrafo y de la fotografía mejor ni hablamos– se podía crear un modelo de renovación integral que abarcará todas las artes. La *Casa Balla* es una especie de gabinete de las maravillas que provoca fascinación y repulsa a partes iguales. El pintor turinés había coqueteado con la decoración cuando trabajó en los muebles y ambientes cromáticos de la *Casa Löwenstein* (1912). Pero sin duda este fue su trabajo más ambicioso. Trasladó la naturaleza artificial de sus formas sintéticas abstractas a unas *stanze* que componen panoramas extirpados de un mal viaje psicotrópico. Un espacio anti-bauhaus, *horror vacui*

aderezado con muebles de formas imposibles y colores chillones que, si a un purista le pueden causar espanto, seguro que adquieren la complacencia del público por su transustanciación en *giocatori giganti*, que completó con el diseño de un jardín de flores igualmente artificial. El pintor vivió con su mujer y sus hijas de nombres luminiscentes, Elica y Luce, que habitaron ese espacio de pesadilla que invita al escape por la ventana más cercana. Tan convencido estaba el pintor de su logro, que la casa se podía visitar previo pago los domingos por la mañana. Su equivocación fue comprender la arquitectura como una extensión del espacio bidimensional, realizando un desplazamiento literal sin establecer un canon como habían hecho los neoplasticistas. Rietveld y Van Doesburg lo harían al contrario; los resultados, como los de la *Casa Balla*, fueron un fracaso, aunque ellos sí tienen el reconocimiento de los manuales de la historia del arte.

Esperemos el acuerdo entre autoridades culturales y herederos de *FuturBalla* para que reabran la casa lo antes posible ya que, aparte de su interés como espacio de vanguardia, podrá competir con todos los puestos de horripilantes recuerdos romanos fabricados en China, algo así como una extensión popular y moderna del futurismo ortodoxo.

El referente de Balla hay que buscarlo en el laboratorio de experiencias de Fortunato Depero que se concretaron en varias aplicaciones decorativas en Roma, aunque solo nos detendremos, por la premura de nuestro recorrido, en el *Cabaret del Diavolo* (1921), sito en el Hotel Élite et des Étrangères, via Basilicata nº 13, en el barrio Ludovisi. Depero fue el gran artista del futurismo segundo y, pese al rechazo que pueda causar por su adscripción política, no dudaríamos en considerarlo como un notable designer. De hecho, es uno de los tres artistas que cuentan con una fundación abierta al público en la actualidad, junto a Dottori y Conti –curioso, y no deseamos extendernos, que las otras dos fundaciones dedicadas a la vanguardia italiana sean de ¡dos historiadores del arte!-. Depero, como la mayoría de los futuristas, fue un tipo perspicaz para comprender el futuro pero bastante torpe en aplicarlo. Además desde su casa en Roma, podemos imaginar la aventura de fundar otras sedes futuristas a lo largo de su vida, como la *Cases d'Arte en Rovereto* (1919) y *Nueva York* (1929). Pese a que tuvo la acertada visión de crear una hacienda de productos futuristas en serie, su problema fue que no partió de las propiedades maquinísticas que ensalzaba, sino que lo hizo mediante artesanos, lo que le costó no pocos disgustos y una situación de permanente penuria económica. Como Méliès, acertó en el concepto pero no en su aplicación, con lo cual el sistema acabó estallando. Solamente hubo una excepción con su trabajo para Campari: sus botellitas diseñadas en los años treinta se encuentran en cualquier supermercado y se han realizado ediciones de los complementos cuya actualidad queda fuera de toda duda.

A Depero, artista inquieto y un poco gamberro, le gustaban los bares como a casi todos los vanguardistas, tema que ha merecido un libro de Antonio Bonet Correa, *Los cafés literarios* (2012), que demuestra que el café, los bares y las intrigas artísticas han ido de la mano los últimos ciento cincuenta años.

El *Diavolo* fue un encargo de Gino Gori a través de Luciano Folgore, uno de los grandes del futurismo romano y, por que no, de la cultura italiana de entreguerras, como reconocía el propio Ungaretti. Depero realizó la creación de tres ambientes distintos que componían una gran escenografía o una escultura habitable: Cielo, Purgatorio e Infierno. Los muebles tenían la doble influencia de las formas tirolesas y futuristas con formas asimétricas dominadas por el azul, el negro y el rojo. Como artista integral se preocupó por el diseño gráfico de los elementos comunicativos. El logotipo es un estilizado diablillo que porta dos tridentos bailoteando con ellos sobre el lema “Tutti all’Inferno!!! Cabaret del Diavolo. Viaggio d’andata e ritorno per l’altro mondo”. No nos extenderemos en los motivos esotéricos del futurismo, que merecerían un capítulo aparte, pero la idea del viaje artístico entre mundos fue algo que sedujo a Depero, Balla y a Luigi Russolo, que acabó siendo un adepto de lo oculto en tierras catalanas. En 1925 el *Cabaret Diavolo* homenajeó a Marinetti cuando se trasladó a Roma. En su discurso de agradecimiento el pope cargó contra la monarquía y la Iglesia y se volvió a armar en los medios. Volviendo a Depero, se cuenta que para poder sobrevivir durante los últimos años de su vida, cambiaba en su ciudad natal cuadros por comida. El escepticismo de sus paisanos provocó que los Depero comieran poco y que los herederos de sus vecinos no hicieran negocio con la miseria ajena. Pero no estamos aquí para contar tristezas, sino para celebrar la vida, algo que se encuentra en la sensual voluptuosidad romana. Sigamos, pues, con nuestro itinerario por la Ciudad Eterna.

Nuestro siguiente punto se detiene en las primeras sedes de uno de los puntos neurálgicos de la actividad futurista a principios de los años veinte, la *Casa d’Arte Bragaglia*, un lugar de intercambio con la vanguardia internacional. Sostenido económicamente por el laboratorio fotográfico de los hermanos Bragaglia. Los fotógrafos habían escrito *Fotodinamismo futurista* (1913), un manual de referencia que fue blanco de las críticas de Boccioni. Pero su momento había llegado y su Casa de Arte fue emblemática en sus tres sedes. La primera estuvo ubicada en la via Condotti 21, desde finales de 1918 a junio de 1921. Dedicada principalmente a exposiciones editaron un boletín de novedades, *Cronache di Attualità*, órgano de difusión de acciones y propuestas teóricas. Lo ecléctico de sus prácticas se observa en sus dos primeras exposiciones: Giacomo Balla y Giorgio de Chirico. Expusieron a dadaístas, novecentistas e incluso algunos pintores de la *Secession*.



Roma Futurista. Giornale del Partito Politico Futurista, dirigido por F. T. Marinetti, Mario Carli y Emilio Settimelli. (1918)

Estudio rojo de Casa Balla en el que se distinguen las flores futuristas diseñadas por el artista lombardo (s.d.)

La carencia de instalaciones adecuadas les llevó a la sede del Palazzo Tittoni, en via Rasella, un espacio que incluía las antiguas Termas de Settimio Severo y se abría hasta la via degli Avignonesi. El trabajo de acondicionamiento lo realizó el arquitecto de moda del grupo en aquella época, Virgilio Marchi, que hizo una redecoración de espacios con la dificultad de que lo hacía sobre los restos romanos y sus humedades. Marchi concibió el espacio escénico del Teatro degli Indipendenti que puso en escena piezas teatrales futuristas y que no lo eran tanto. El área, más expresionista que otra cosa –Wolfgang Pehnt lo recoge pormenorizadamente en su *Expressionist Architecture*–, fue sala de exposiciones y bar-teatro y causó sensación y sorna a partes iguales ya que las soluciones, más que referirse a los rascacielos de cristal tan cacareados por los futuristas, volvía a ser una gruta laberíntica que aprovechó las irregularidades para colocar decoraciones y mobiliario. El propio Bragaglia la describió como “borrominiana y berninesca”. Volviendo a las soluciones apuntadas en los años diez, es curioso que las arquitecturas del futurismo sugieran grutas o las compongan explícitamente. Los futuristas, más que el gélido aire de los tejados de los rascacielos necesitaban, como el estiércol, de la tierra para sobrevivir.

La *Casa d'Arte Bragaglia* tuvo una actividad muy intensa en todos los ámbitos. En sus oscuras mesas Moravia escribió *Gli indifferenti* (1929) y sobre sus tablas se montaron de manera experimental obras futuristas de Marinetti o el futurbolchevique Pannaggi, así como de Brecht o Pirandello. En esos años el Brooklyn Museum de Nueva York lo situaba como un centro de referencia vanguardista al mismo nivel que Der Sturm o la Bauhaus. En 1932 se trasladó a Piazza Mignanelli donde desarrolló actividades hasta los años cincuenta, aunque esta visita solo se recomienda para incondicionales auténticos.

El quinto punto de este viaje se nos aparece más alejado del centro y para ello el viajero debe esta vez dirigirse al barrio romano del EUR, manifestación de la modernidad mussoliniana, en la que los futuristas plantearon crear edificios que entraban en contradicción con la propuesta arquitectónica que le habían hecho firmar a Antonio Sant'Elia en 1914. Todo aquello de que las casas durarán menos que nosotros y cada generación se construirá la suya propia, quedó sepultado ante el monumentalismo fascista del barrio romano, extensión política y estética de los años treinta, que demostraba cómo una cosa es la intuición y otra la resolución del conflicto. Bernardo Bertolucci, que desde el materialismo histórico ha reflexionado sobre este problema, tuvo la clarividencia de hacerlo literalmente en *Il conformista* (1970) –basado en el romance homónimo de Moravia, donde la arquitectura se convierte en parte de la textura misma–, y *Novecento* (1976). Si recuerdan, el director

elaboraba una extraordinaria elipsis de la situación a través del futurismo: la poetisa que cree en el Absoluto y quema inmediatamente poemas en un automóvil encuentra que su boda se ha llenado de camisas negras.

El EUR fue el proyecto inacabado para una exposición universal que no llegó a celebrarse y donde el fascismo mussoliniano dejó lo mejor de sí mismo –quizá con Garbatella, aunque aquí las soluciones se presentaban de una manera mucho menos literal–. Nos dirigimos hacia los mosaicos de *L'odierno* (1942) realizados por Depero (*Le Professioni e le Arti*) y Prampolini (*Le Corporazione*) por mediación de Marinetti. Los murales se localizan entre la Piazza Marconi –denominada en su origen Piazza Imperiale– y el viale Civiltà Romana, en el Palazzo delle Scienze y el Palazzo delle Tradizioni Popolari. Lo que salta a la vista es su insignificante presencia, que no llega siquiera a romper el bloque en el que están inscritos, sino a conformarse dentro de la mole construida, a la vez resumen del lugar del futurismo en ese periodo, es decir, el de la supervivencia de un movimiento artístico decadente asfixiado por la retórica fascista. La técnica de los mosaicos está ligada a la decoración y la pintura mural conmemorativa en mármol y piedra natural que teorizaron en revistas y periódicos de la época y que ya no disimulaban las similitudes: Futurismo = Arte Fascista. Lo que se revela es el contexto en el que se ubica, la relación de los murales, de la vanguardia futurista, con el resto del complejo de los edificios en los que se inserta. Por ello, nuestro paseo se inicia en los murales, pero la experiencia se completa con el complejo monumental.

Finalmente nuestro recorrido se dirige al corazón de la ciudad, a Galleria Russo, situada en la via Alibert 20, perpendicular a Corso, tranquila zona de galerías de arte donde, si se calleja, se encontrará la casa de Federico Fellini y Giulietta Massina. El motivo de esta elección viene determinado por la muestra *Marinetti chez Marinetti*, celebrada entre febrero y marzo de 2013. Probablemente, lector, exceptuando el catálogo –si es que no lo han rebajado– y la Galería –si no ha sido sustituida por una hacienda de artículos de lujo o, lo que es peor, por una franquicia de ropa–, encontrará algún rastro de la misma. Se trataba de los saldos de parte de la colección de arte del fundador del futurismo. El motivo –que no recoge el catálogo– es que, fallecida la última de las hijas del poeta, los nietos habían decidido la liquidación del inventario del abuelo. Cuarenta obras puestas a la venta –prácticamente la totalidad vendida– entre las que había piezas bastante destacadas, de esas que aparecen en los libros del movimiento, como *Sole Marinetti* (1920), de Rougena Zátková, el poema visual *Marinetti ferito* (1916), de los hermanos Cangiullo, así como palabras en libertad y el cuadro que presidía toda la muestra *La familia Marinetti* (1930-32), de Dottori. La pintura sirve

como resumen de la supresión de un movimiento que había traicionado desde hacía años su propio ideario fundacional. En el cuadro la familia del poeta adquiere el rasgo de *Duce* del futurismo que habían acuñado sus compañeros, como si cualquier propósito en la vida fuera ser *duce* de cualquier cosa. La identificación no esconde una especie de valoración divina, equiparable a la pintura religiosa tradicional. Dentro de la mística aeropictórica, que dominó los años treinta gracias a artistas como Dottori, la divinización de la figura de la familia del poeta escondía todo lo que habían sido sus contradicciones y, por qué no decirlo, sus vasallajes. El hombre que había despreciado a la familia, la religión y el pasado se había petrificado. Eugenio D'Ors, uno de los primeros que dio noticias del poeta en España, lo había escrito en *ABC* un par de años antes: “Este Marinetti es más decimonónico que un bastonazo”. Quizá faltó decirle emplumado, como aparecía en los retratos de la Academia de Italia él, que había adjurado de todas. Lo cierto es que los retratos del Marinetti académico, así como su membresía en la institución tienen algo de cómico y, por qué no decirlo, de tristeza infinita. Lo ridículo de las fotos, el papagayo envejecido y cómicamente desafiante, con la sonrisa cómplice de aquellos que le hacían el vacío, sugieren la melancolía profunda del despreciado, del fante arruinado al servicio de la causa cuyo estipendio y prebendas dentro de la Academia permitieron que su familia subsistiera los últimos años. Más allá de cualquier apreciación *Marinetti chez Marinetti* determina el fin de este recorrido, que es a su vez el acta de defunción del futurismo italiano. Aquellos que querían cambiar el mundo son parte de la historia, como demuestran, entre otras, las salas de la Galería Nazionale de Arte Moderna y Contemporánea, o de su olvido, ya que su consideración no es demasiado allá por parte de críticos e historiadores, preocupados en extirpar cualquier conato totalitarista del arte contemporáneo. Estos seis espacios reivindican la memoria como constructora de realidades, de ficciones que confunden la historia y el arte, ya que podían ser otros lugares y su contexto ser diferente. Es una más –hay tantas– de las fabulas de la *commedia dell'arte* moderna, como escribía el fustigador de las vanguardias Giorgio de Chirico. En este sentido todas componen una historia. Solo hay que encontrar a quien la escuche.

(IX)

MIGUEL CUBA TABOADA

TRAZOS EN LA CIUDAD

Les invito a pasear. Pasear por pasear, sin un destino ni rumbo fijo, simplemente caminar a la deriva, deambular, por las calles de Roma. Y mientras caminan, pueden recrearse en las erosionadas fachadas, ocres, amarillas, naranjas y rosas, repletas de desconchados y otros signos del paso del tiempo. Pueden fijarse en las señales de tráfico, convertidas en un chiste gráfico por algún artista urbano; o en los graffittis, que siempre cuentan cosas de la ciudad donde estamos. Apuesto a que el nombre de alguna calle les hará sonreír por esas extrañas coincidencias y falsos amigos del castellano y el italiano. En algún momento, mientras van y vuelven por calles y callejones, abriéndose camino entre gritos de “aouuu Adriano!” y “dai, forza”, y los “Prego, prego, prego” de un vendedor ambulante, atisbarán a una anciana apostada en el balcón de su casa con la mirada perdida y, más adelante, pasarán debajo de varios cordeles con ropa tendida que van de una fachada a otra, como si de arcadas se tratasen. Después esquivarán un “motorino” y un par de vespas y seguirán caminando apaciblemente, hasta ser tentados por los olores a supli y a pizza de algún puesto local. En ese momento les aconsejo succumbir. No se arrepentirán. Tómenlo tranquilamente, sentados en una plaza, y después reemprendan la marcha. No dejen de mirar los letreros luminosos de cines antiguos, ni los neones de otros negocios. Regodéense en los altorelieves que presiden algunos portales, cercados por cables y cañerías, en las inscripciones y restos de travertino de épocas pretéritas, y presten también atención a los techos repletos de antenas de televisión, que más bien pareciesen lanzas. Fíjense en los san pietrini del pavimento (aunque no los miren, no pasarán desapercibidos para sus pies), gasten un buen rato en con-

templar esos edificios que son en realidad un palimpsesto de varias épocas, con partes medievales, otras neoclásicas y restos romanos engarzados como joyas, todo remozado con un acabado más reciente. Si se cansan, paren de nuevo y tomen un cappuccino en una terraza, o en la barra de la cafetería. Son tan buenos que no necesitan ni de silla ni de buenas vistas para ser disfrutados. Sigán caminando y no se detengan al pasar al lado del kiosquero que discute con una señora porque ha aparcado el coche delante de su negocio. Méntanse por los callejones estrechos. Entren en la iglesia, que conocida o no, seguro que les sorprenderá. Asómense a la orilla del Tíber. Tomen un helado. Continúen subiendo y bajando las cuestas de las siete colinas. Indígnense al ver carteles que anuncian mítines en defensa de Berlusconi, por la “persecución fiscal, burócratica y judicial” a la que, según él, está sometido. Beban un poco de agua de algún “nasone” (fuentes que pueblan cada esquina y cuyo nombre puede traducirse como “narizón”). No paren, no se vuelvan al hotel, porque todavía queda más y más por ver, por oír, por oler. Sigán avanzando y sorprendiéndose. Gasten las suelas de los zapatos y caminen hasta que no puedan más.

Si disfrutan de este tipo de caminatas –y en Roma estoy seguro de que lo harán– entenderán muy bien a Marcos, uno de los protagonistas de la novela gráfica que estoy escribiendo. Cuenta la historia de cuatro jóvenes que se encuentran de viaje en la ciudad por distintos motivos. La manera de relacionarse con la capital italiana, y cómo la propia experiencia del viaje influye en su personalidad, es muy distinta. Cada uno representa un arquetipo del viaje. En el caso de Marcos –un estudiante Erasmus de Bellas Artes– observamos las características del viaje iniciático. Una de sus actividades favoritas –y su auténtico método de creación– es patear la ciudad, de arriba a abajo, evitando en la medida de lo posible las zonas de atascos turísticos. Marcos traiza la ciudad dibujándola en su cuaderno, pero también en las calles, dibujando con sus pasos recorridos de líneas sinuosas. Así que, si no les parece mal, les propongo entrar por un rato en la vida de este personaje y acompañarlo en dos de sus caminatas. No haré comentarios de lo que va viendo. Dejaré que sean las imágenes y el propio Marcos los que hablen. Pero antes no quisiera dejar de hacer una breve sinopsis explicativa de cada uno de estos paseos, ya que así podremos afrontar mejor su lectura.

En el primer recorrido, Marcos adopta el rol del *flâneur* y pasea por el barrio judío, zona que –cuando no está muy concurrida– tiene un fascinante aire de irrealidad. Le atrae especialmente por la forma en la que distintas épocas se superponen, a modo de collage, en las diversas fachadas y en la propia estructura urbana. Contemplándolas, podemos leer como si fuese una estratografía de la propia historia de la ciudad.

(Trazos en la ciudad)

En el segundo trayecto, que se desarrolla en el Rione de Campo Marzio, Marcos camina despreocupadamente, vagando sin rumbo fijo y recreándose en los detalles que se encuentra durante su recorrido. De todo ello, va haciendo fotos y dibujos que constituyen su particular cuaderno de viaje de la ciudad.

Las imágenes que obtiene en estos recorridos no destacan por su belleza, ni retratan las zonas más icónicas de la ciudad, sino que capturan pequeños fragmentos de realidad, momentos mínimos que no encontraremos en ninguna postal pero que, sin embargo, nos aportan una visión subjetiva del día a día de Roma.

AL NO TENER CLARO MI PROYECTO, ME FRUSTRABA TRABAJAR EN EL TALLER. ERA MÁS PROBABLE ENCONTRAR INSPIRACIÓN CAMINANDO POR LA CIUDAD, EN CONTACTO CON EL EXTERIOR.



EN ESTOS PASEOS SIEMPRE DESCUBRÍA COSAS NUEVAS.



BUENO, QUIZÁ ESA NO SEA LA MEJOR FORMA DE DESCRIBIRLAS...



VAGABA SIN RUMBO DURANTE HORAS. MILES DE ESTÍMULOS RECLAMABAN MI ATENCIÓN.







PERO ESTOS PASEOS NO ME DEJABAN LA
SENSACION DE CONOCER MEJOR LA
CIUDAD...





COMENCÉ A VIVIR ESTOS PASEOS DE FORMA LÚDICA Y LA CALLE ERA MI TABLERO DE JUEGO. DIBUJABA Y HACÍA FOTOS COMPULSIVAMENTE, HACIENDO MI PERSONAL CUADERNO DE VIAJE DE LA CIUDAD.



NEGOCIO DE FIGURAS Y OBJETOS BÉlicos, EN EL RIONE CAMPO MARZIO. LA CHARLA PARECÍA ENTRETENIDA.

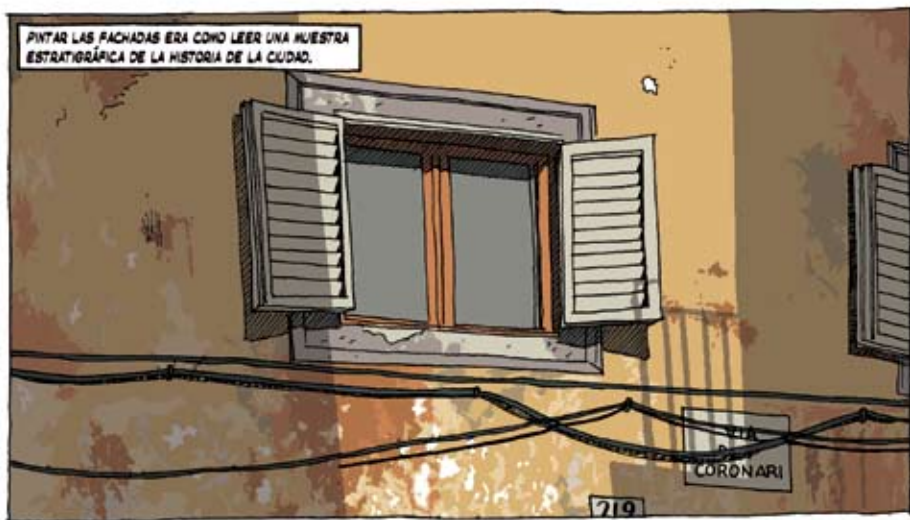


ME ENCANTABA RETRAR A LA GENTE QUE ME IBA ENCONTRANDO.

ADÉMÁS ERA UN BUEN EJERCICIO, PORQUE ME OBLIGABA DIBUJAR CON MAYOR RAPIDEZ.



PINTAR LAS FACHADAS ERA COMO LEER UNA MUESTRA
ESTRATIGRÁFICA DE LA HISTORIA DE LA CIUDAD.



EN CADA ESQUINA ENCUENTRAS OBJETOS QUE HABLAN DE LEYENDAS Y HECHOS PRETÉRITOS.



ESTA FIGURITA POR EJEMPLO, HA DADO LUGAR A UNA CURIOSA HISTORIA.



EL PROCESO ERA APASIONANTE, SIN EMBARGO, EL RESULTADO ERA EXIGUO.

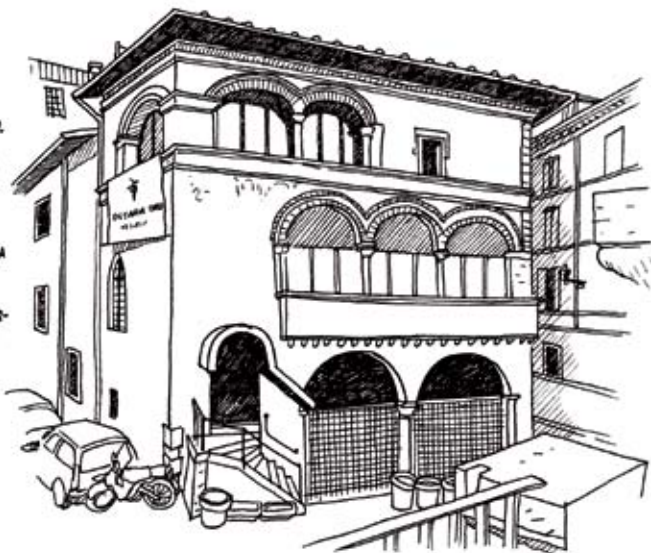
ES CIERTO QUE ACUMULÉ UN GRAN NÚMERO DE IMÁGENES, PERO HABÍA UN PROBLEMA QUE NO CONSEGUÍA SOLVENTAR.

MIS DIBUJOS Y FOTOGRAFÍAS DECÍAN MUY POCO DE TODO LO QUE SENTÍA EN ESTAS CAMINATAS.

¿CÓMO PLASMAR LA COMPLEJIDAD DE ESTA EXPERIENCIA?

¿PUEDE EL ARTISTA SER UN MERO OBSERVADOR O ES IMPRESCINDIBLE LA REALIZACIÓN DE UN "OBJETO ARTÍSTICO"?

¿PUEDE SER LA PROPIA PERCEPCIÓN UN ACTO CREATIVO EN SÍ?



(x)

CECILIA ARDANAZ RUIZ

TORRES MÁS ALTAS HAN CAÍDO
(UN PASEO POR LA ROMA MEDIEVAL)

Cuando pensamos en Roma, lo primero que nos viene a la mente es el gran Imperio Romano, con sus imponentes edificios y obras públicas; o la época renacentista, con sus grandes iglesias y palacios; o el barroco, con Bernini y Borromini, pero rara vez pensamos en la Edad Media. Poco se dice de ella, normalmente ni siquiera se menciona en la guías, e incluso podría afirmarse que es poco apreciada por los propios romanos, a pesar de los muchos restos que se conservan.

¿Por qué se trata al medioevo como una época oscura y decadente, cuando en realidad no lo fue? Para entender esta época y su arquitectura, debemos saber que Roma no era como ahora la conocemos. Su población disminuyó en gran número y estos habitantes se ubicaron generalmente en las orillas del río Tíber. Aunque sea difícil de visualizar, en la Roma medieval podían contarse hasta novecientas torres, incluyendo campanarios, torres de vigilancia y las torres que aquí más nos interesan: las torres urbanas. Conviene aclarar que, al hablar de torre urbana, nos referimos a las casas-torre, un tipo de construcción que se convirtió en el modelo de vivienda más difundido a partir del siglo XII, ya que resolvía la necesidad de las familias de defenderse en el interior de la ciudad. Hay que decir que estas viviendas solo estaban al alcance de las familias aristocráticas, que exteriorizaban a través de ellas su supremacía, confirmando el derecho feudal de sus poseedores ante el pueblo y sirviéndoles también de refugio en el que se encerraban para la defensa de sus propios intereses. Como ya he dicho, Roma disminuyó en gran número su población, se olvidaron las técnicas constructivas iniciadas en el imperio romano y las nuevas construcciones se realizaban reaprovechando las antiguas. Es por esto, por lo que podemos en-

tender mejor el recelo que tienen los romanos hacia este periodo, ya que esta reutilización de lo antiguo provocó que muchos restos del Imperio no hayan llegado a nuestros días. Sin embargo, es importante aclarar que esto no es del todo cierto, ya que –si bien se levantaron sobre ruinas romanas–, en las construcciones medievales se integraban y reaprovechaban sillares como los del Coliseo para las nuevas construcciones. Y es que las nobles familias romanas sabían apreciar el valor de la arquitectura antigua, sus sistemas constructivos y sus materiales, motivo por el que los integraban en las nuevas edificaciones como recuerdo e imagen de esa época imperial.

Hoy en día quedan unas cincuenta torres en Roma, que pueden encontrarse con cierta facilidad si uno sabe dónde mirar. Podemos encontrar torres aisladas, siendo estas las más conocidas y fáciles de ver, siempre más documentadas y mejor conservadas; pero hay otras muchas torres que le resultan desconocidas al caminante, ya que se encuentran englobadas o mimetizadas en edificios posteriores que nos impiden ver su imagen original.

A lo largo del siguiente recorrido, vamos a poder ver lo que queda de algunos de estos edificios medievales, construidos por una de las familias aristocráticas más importantes de Roma: los Pierleoni. Esta noble familia, de origen hebraico, se asentó en la ciudad en el siglo X, en la actual zona del Rione Ripa. Gracias a la prosperidad de sus negocios –las malas lenguas dicen que fue por su conversión al cristianismo– llegó a ser una de las familias más ricas de la capital y construyó en esta zona varias edificaciones que aún hoy podemos admirar de una manera más o menos fiel, a pesar de las diversas transformaciones –tanto de ubicación, como de imagen– que han sufrido con el paso del tiempo, los diferentes usos a los que se han adaptado y los planes urbanísticos que se llevaron a cabo a principios del siglo XX y que cambiaron radicalmente varias zonas del casco urbano. Tanto prestigio tenían los Pierleoni, que varios de sus familiares llegaron a participar activamente en la vida política, alcanzando otros la dignidad de Cardenal, e incluso hubo quien fue nombrado Papa, como Anacleto II, antipapa de Inocencio II. Y es que las rivalidades entre familias eran muy comunes en el medioevo y los Pierleoni mantuvieron una pugna histórica con los Frangipane, cuyas propiedades se situaban en la zona del Colosseo y Circo Massimo, no muy lejos de las de su rival. Pero dejemos el estudio de estas disputas y caminemos hacia la Isola Tiberina, ya que es allí donde nos encontramos con la primera torre de nuestra visita.

Torre Caetani

[Isola Tiberina. Acceso por Ponte Fabricio. 00186, Roma]

Esta torre, situada en la Isla Tiberina, vigila el acceso a esta a través del puente Fabricio. Fue construida por la familia Pierleoni en torno al siglo X convirtiendo la isla en una auténtica

fortificación. Sus inquilinos la habitaron poco tiempo, ya que en el siglo XII la trasladaron a la familia Caetani, título nobiliario que otorga a la torre su nombre actual.

Los Caetani transformaron la torre construyendo a su alrededor un gran complejo residencial, el cual englobaba también la Iglesia de San Bartolomeo pero, lamentablemente, no pudieron vivir mucho tiempo allí, ya que las continuas inundaciones del río provocaban el deterioro de los edificios, razón por la que terminarían abandonándola en 1470. Casi un siglo después, en 1557, hubo una terrible crecida del río en la que el agua se llevó por delante la torre y el resto de construcciones anexas, salvándose tan solo la zona de la Iglesia. Los restos fueron abandonados hasta que en el año 1638, gracias a la intervención del Cardenal Barberini, Marcoantonio Palma compró los restos y los restauró para donar posteriormente el edificio a una comunidad de franciscanos que se dedicaban a la asistencia de enfermos. Fue así que, en la segunda mitad del siglo XVIII, se estableció en la planta baja un Oratorio propiedad de la Cofradía de los Devotos de Jesús en el Calvario, cuya actividad consistía en dar digna sepultura a aquellos que morían ahogados en el Tíber.

Ya en 1870, la torre paso a manos del Ayuntamiento de Roma y sus espacios se dividieron, quedando los dos primeros pisos del convento y la torre como propiedad del Ayuntamiento y la planta baja y el entresuelo como propiedad privada. Años más tarde, en 1891, el Ayuntamiento alquiló su parte para la realización de un Hospital de Judíos, hospital que se mantuvo en actividad hasta los años sesenta del siglo XX.

Hoy en día, la planta baja de la torre está ocupada por un restaurante y una heladería, habiéndose proyectado hace varios años y para el resto de los espacios la realización de un Museo Histórico de la Isla, propósito que la administración pública parece tener algo abandonado.

Como curiosidad diré que esta torre también es conocida como Torre de la Pulzella –que quiere decir doncella– a consecuencia de la pequeña cabeza de mármol que se encuentra integrada en el paramento de ladrillo que da al Puente Fabrizio.

Seguimos nuestro camino cruzando el Puente Fabrizio y la carretera tomando la acera que va hacia la derecha para llegar a otra de las propiedades de los Pierleoni, no sin antes hacer un alto en el Lungotevere dei Pierleoni, tramo que contiene unas interesantes excavaciones con restos romanos. Desde este punto, podemos ver la perspectiva fortificada que generan dos construcciones medievales: la iglesia de San Nicola in Carcere y la Torre dei Pierleoni, a la que llegaremos más tarde. Quédense con esta imagen.



Torre Caetani. Acuarela de Roesler Franz, siglo XIX

Torre dei Pierleoni, antes de la demolición de las casas adyacentes

Casa dei Pierleoni en su ubicación original. Acuarela de Roesler Franz, siglo XIX

Imagen actual del Campanario de la Iglesia San Nicola in Carcere y la Torre dei Pierleoni

Demolición de las casas adosadas al Teatro di Marcello y Palazzo Orsini

Siguiendo por el Lungotevere dei Pierleoni, llegamos a la Via di Ponte Rotto, una calle que baja hacia la Via del Teatro di Marcello y en la que se pueden ver los restos de la Torre dei Crescenzi, una edificación medieval del siglo XI que hoy es la sede del Centro de Estudios sobre la Historia de la Arquitectura. Pero, a pesar de su interés, no es aquí a donde nos dirigimos, si no esa gran casa que nos recibe nada más llegar a la Plaza de la Boca della Verità, ya que en ella se esconden algunos de los secretos mejor guardados de los Pierleoni.

Casa dei Pierleoni

[Via de San Giovanni Decollato, 20. 00186, Roma]

De las muchas edificaciones que poseía la familia Pierleoni, esta es la única casa que ha llegado a nuestros días. Levantada en el siglo XII, fue desmontada pieza a pieza para ser reubicada en el lugar donde hoy la encontramos, ya que originariamente estaba en una placita llamada del Ricovero, situada donde hoy encontramos el Palazzo dell'Anagrafe.

El edificio, formado por un conjunto de torre y viviendas, se salvó a finales del XVIII de una demolición iniciada con el fin de reutilizar los materiales para la construcción de los diques de contención del Tíber pero, lamentablemente, no pudo escapar a la demolición llevada a cabo en el Foro Boario para la creación de la Via del Mare (actual Via del Teatro di Marcello), y por la necesidad de construir nuevos edificios reservados a la administración pública. Estas obras buscaban liberar el entorno del Teatro de Marcelo y del Campidoglio a costa del entramado urbanístico medieval y de todas las “fabricas vulgares” que entorpecían la visión de los restos realmente importantes: los romanos.

Fue entre los meses de marzo y abril de 1936 cuando se llevó a cabo la demolición del edificio mediante el desmontaje y almacenaje de las piezas en el Teatro de Marcelo, con la idea de una reconstrucción posterior. El arquitecto e Inspector General de Antigüedades y Bellas Artes, Antonio Muñoz, tuvo un papel destacado en dicha transformación urbanística de principios de siglo y en la restauración de esta casa ya que era de su propiedad. La colocación de la casa en su espacio actual se realizó entre 1936 y 1940, para ello –y para dejarla acorde a los gustos del momento–, también se transformó toda la zona, lo que sin duda ayudó a conseguir la ya mencionada escenografía medieval que podemos apreciar en todo el recorrido.

A pesar de todo, el edificio que hoy vemos, aunque parecido en imagen, no tiene nada que ver con el original ya que se le añadieron nuevos materiales constructivos y elementos

decorativos, además de los espacios adyacentes que hoy podemos observar. Aun así, se conservan algunos aspectos originarios de la fábrica primigenia, como los marcos de las ventanas –con sus claras características medievales– o los arcos ojivales y lobulados, que vemos tanto en el primer piso como en el segundo. También se ha conservado el escudo de armas de la familia que se encuentra en el arco –claramente restaurado– del portal de acceso. Podemos atravesarlo y sentir que estamos en el bajo medioevo, pero conviene hacerlo despacio, ya que esa sensación terminará nada más llegar al otro lado, cuando descubramos que hoy en día este palacio es una casa residencial habitada, en cuyo parking privado se pueden ver bonitos y elegantes coches.

Torre dei Pierleoni

[Via del Teatro di Marcello, 5. 00186, Roma]

Siguiendo nuestro recorrido por la misma vía, nos encontraremos con la Torre dei Pierleoni, edificio construido en el siglo XII y que antes de las transformaciones urbanísticas iniciadas en 1926, se encargaba de cerrar la Piazza Montanara, un popular y desaparecido espacio que, además de ser uno de los más transitados de la historia de la ciudad, albergaba un gran número de viviendas de época medieval que daban vida a un enredado y complejo tejido urbanístico.

Es justo decir que el interés que hubo por mantener esta torre se justifica por su ubicación frente a la iglesia de San Nicola in Carcere. Ambas edificaciones crean una escenografía bien pensada ya que se encuentran dentro de un mismo eje de perspectiva, mostrándonos esa verticalidad tan propia de la época medieval: la visión del tosco campanario de la iglesia y la torre del Pierleoni se nos abre como dos grandes pilones entre los que la nueva Via del Mare queda perfectamente encuadrada siguiendo el principio de monumentalidad y simetría vigente en los años del Governatorato.

En cuanto a la restauración de la torre dei Pierleoni, podría decirse que se llevó a cabo con un falso respeto. Toda la fachada que da a la Via del Teatro di Marcello se reconstruyó utilizando materiales arquitectónicos de reciclaje provenientes de otros edificios colindantes que no tuvieron tanta suerte y acabaron derribados, mientras que la intervención realizada en la fachada opuesta –si bien también algo tosca– conserva ciertos elementos originales, como las ventanas y los arcos de la planta baja. La imagen de María Inmaculada se colocó en la fachada en 1964.

Tal vez por estos detalles, Antonio Muñoz definió esta construcción como “un gracioso edificio medieval del siglo XII, que fue convenientemente y sobresalientemente restaurado por la Oficina de Bellas Artes”, razón por la que finalmente se salvaguardó, ya que “conserva el recuerdo de un periodo que en otros tiempos hubiera sido sacrificado”. queda bastante claro, por tanto, que la torre se conservó gracias a su aspecto pintoresco, lo que no deja de ser paradójico si tenemos en cuenta que el edificio actual es el resultado de una restauración para la que no se tuvo en cuenta su aspecto original.

Como último destino de este recorrido, un emblemático edificio que, aunque no es torre, si perteneció a la familia Pierleoni.

Teatro di Marcello

[Via del Teatro di Marcello. 00186, Roma]

Este edificio, levantado por Augusto para uso y disfrute de la población, así como sus restos arqueológicos, son el principal atractivo para el visitante de esta calle. Sin embargo, todas las personas que pasan por delante del Teatro se sorprenden también al descubrir la construcción que sobre él existe, y los grandes contrafuertes que se pueden observar en su parte trasera. Casi ninguna de ellas sabe que aquello es de origen medieval y que poco a poco, tras una sucesión de pequeñas construcciones adosadas al teatro, se llegó a construir un auténtico castillo fortificado cuyos primeros habitantes y propietarios fueron los Pierleoni. Tras ellos, lo ocuparía la familia Faffo, que en el siglo XIII lo vendió a la familia Savelli, responsables del palacio que ha llegado a nuestros días y que fue construido por Baldasare Peruzzi. Ya en el siglo XVIII, la familia Orsini compró el palacio y lo mantuvo en propiedad hasta los años treinta, momento en el que les fue expropiado para poder realizar los trabajos de liberación anteriormente mencionados. Durante dichos trabajos, se eliminaron numerosas bodegas y viviendas medievales que ocupaban las arcadas y espacios circundantes, alegando que estas construcciones escondían el cuerpo original del teatro a los ojos de ciudadanos y turistas. Pero lo que los responsables de las obras públicas no tuvieron en cuenta es que los auténticos viajeros alzan siempre la mirada; que buscan más allá de lo que las guías oficiales les proponen visitar y que, tarde o temprano, terminarían por encontrar –en las vías más recónditas del Ghetto o del Trastevere– estas grandes construcciones verticales que tanto emborronaban la imagen imperial de Roma; estas casas torre a las que hoy nos hemos acercado para descubrir que ellas también tienen una historia única que contar.

(XI)

JULIO FALAGÁN

GRUPO EMPRESA FALAGÁN

Grupo Empresa Falagán es una obra que aborda uno de los principales problemas a los que se tienen que enfrentar los artistas hoy en día: no poder ejercer su vocación de manera profesional y tener que desdoblarse en otros oficios para subsistir. Una reflexión sobre el penoso estatus social del artista y la necesidad urgente de respeto y profesionalización.

Para llevar a cabo esta idea, se creó un grupo de empresas ficticio, dedicado al mundo del arte, a partir de los deshechos del mercado convencional, fusionando de manera forzada y en un mismo espacio arte y trabajo. Para crear estos nuevos negocios, se realizan intervenciones en los rótulos vacíos de locales que han quebrado, introduciendo en ellos de manera mimética el nombre de la nueva empresa y un slogan crítico con el problema.

Este imperio del fracaso es también un estudio sobre la relación que existe entre Arte, Publicidad y Graffiti. En definitiva, G.E.F. es una continua lucha por hacer visible un trabajo abocado a ser ignorado.

Para más información sobre el proyecto:
www.grupoempresafalagan.com



GRUPO EMPRESA **FALAGAN**

GRAN APERTURA DE 6 NUEVOS NEGOCIOS EN ROMA

JUNTO A
LOS PRINCIPALES CENTROS
DE ARTE CONTEMPORÁNEO
DE LA CIUDAD.

- 1 MAXXI
- 2 GNAM
- 3 MACRO
- 4 MACRO TESTACCIO



GRAND OPENING OF 6 NEW BUSINESS IN ROME
NEXT TO THE CITY'S FOREMOST ART CENTERS
www.grupoempresafalagan.com



Julio Falagán, Dir. Gral. de G.E.F.
Roma, Abril de 2013.

Estimado socio:

Como Director de este Grupo Empresa me es muy grato comunicarle la reciente expansión de nuestro próspero emporio líder en el sector de servicios integrales del arte G.E.F. (Grupo Empresa Falagán).

Sería redundante hablar de las necesidades de diversificación en un momento de crisis económica como este, por lo que uno de nuestros principales objetivos es el de abarcar nuevos territorios con oportunidad de mercado, como hicimos en el año 2009 abriendo sedes en Portugal, concretamente en Lisboa y Oporto, las cuales a día de hoy son un ejemplo de crecimiento exponencial.

Tras los buenos resultados obtenidos en esta primera etapa, nos hemos decidido a incrementar nuestro Holding con una ambiciosa inversión en la que se fusionarán seis nuevas empresas en Roma. La privilegiada posición que otorga la capital del Lazio, y por ende de Italia, nos ofrecerá nuevas oportunidades empresariales en mercados emergentes cercanos como Albania y Rumanía. Estas nuevas incorporaciones son: Una charcutería que suministra productos cárnicos de primera calidad realizados con la mejor carne de artistas muertos de hambre; un negocio de compraventa de oro que ha sido asesorada por el mismísimo Damian Hirst; una empresa eléctrica que como que una de sus máximas es la de fundir a todos esos artistas mediocres que tanto daño hacen a esta noble disciplina; una tienda de antigüedades encargada de perpetuar generación tras generación las mismas formas e ideales; una agencia de viajes especializada en trayectos a paraísos fiscales sin dejar huella para poder evadir esos escandalosos impuestos y por último una humilde tienda de bicicletas que pretende solucionar los problemas de movilidad de los precarios artistas de hoy en día, la cual es dueña de su propio equipo ciclista profesional formado no solo por artistas, sino por historiadores, críticos y literatos amantes del deporte que comparten el mismo espíritu de supervivencia.

Me complace expresar nuestros futuros movimientos, siempre asesorados por equipos de expertos, de futuras aperturas en Grecia y Chipre, continuando así con nuestra apuesta por la construcción de un emporio del fracaso sobre los pilares más sólidos, haciéndonos fuertes donde otros caen, siendo el adalid del Ave Fénix, los abanderados de Europa del Sur.

Sin más diatribas me despido de usted, estimado socio, agradeciendo su confianza en esta gran familia que es el Grupo Empresa Falagán y que como hemos demostrado, cada día se hace más fuerte económica y territorialmente. No querría dejar sin mención el inestimable apoyo que nos ha brindado Logísticas Agustín Cocola S.A. sin el cual nos hubiera sido muy complejo realizar esta nueva hazaña.

Un cordial saludo.

Julio Falagán, Dir. Gral. de G.E.F.



ZONA 1-MAXXI www.piazzafeltrinelli.it

PECORINA MALAGAN Made in Italy. The best of Italian food in Rome.
GRANDESPINA FALAGAN Customized construction with choice of entrance. Piazza de Firenze.
PIAZZARA BELLACASSIN Boutique Hotel with the heart of evening arts.



ZONA 1-MAXXI www.piazzafeltrinelli.it

COMPRO ORO FALAGAN Buy and sell gold and silver. Recommended by Banca d'Italia.
COMPRO ORO FALAGAN Recommended by the city of Rome. Recommended by the Ministry of Culture.
FALAGAN BYE BOUT The most beautiful gold watch in the world. Recommended by Banca d'Italia.

Via della Cassara 21 - ZONA 2-GNAM

BOUTICAFALAGAN Buy and sell gold and silver. Recommended by Banca d'Italia.
BOUTICAFALAGAN Buy and sell gold and silver. Recommended by Banca d'Italia.
FALAGAN BOUTICAFALAGAN Buy and sell gold and silver. Recommended by Banca d'Italia.



ZONA 3-MACRO...Via Reggia Emilia 51

ANTICITÀ PALAGAN Oltre i suoi generici servizi quali RUSTICI o TAVOLE
ARRUGGINE PALAGAN vi offriamo da quattro giorni martedì quel problema che da tempo vi ha
INQUANCIATO ANTICITÀ vi offre di più perché vi offriamo il servizio di
INQUANCIATO ANTICITÀ vi offre di più perché vi offriamo il servizio di



Via Monte Testaccio 51...ZONA 4-MACRO TESTACCIO

NUOVO TESTACCIO Questo che vi offriamo con l'indirizzo
NUOVO TESTACCIO Porto sul mare lo potete da allora
ANTICITÀ vi offre di più perché vi offriamo il servizio di





ZONA 4-MACRO TESTACCIO_Via Nicola Zabaglia 26-28

CICLI FALAGAN La vergogna dell'arte su ruote.

CICLOS FALAGAN La vergüenza del arte sobre ruedas.

FALAGAN CYCLES The shame of art on wheels.



(XII)

ANA MARÍA MOGOLLÓN NARANJO

EX LIBRIS: ROMA PARA BIBLIÓFILOS

Esta es una ruta alternativa; tan alternativa que se vuelve retro al mirar varios siglos atrás. Pero no se puede esperar otra cosa, soy restauradora de documento gráfico y eso implica un gusto por lo antiguo y lo decadente; la ruta de una restauradora de documentos solo puede desarrollarse entre libros. Porque yo, como Jorge Luis Borges, “Siempre imaginé que el paraíso sería algún tipo de biblioteca.” Por eso, este es un recorrido hecho por y para bibliófilos del libro antiguo, de esos que despiden ese olor característico cuando los abres (y que como profesional, no aconsejo acercarse a la nariz). Pero no hay que asustarse: además de la acumulación de pergamino, papel y polvo, también veremos edificios históricos, iglesias de interés e incluso tendremos tiempo de disfrutar de una pausa para el café.

Como no podía ser de otra manera, el itinerario comienza en la propia Academia de España. No voy a dar los datos históricos del edificio, por no reiterar en todo lo que durante promociones y promociones de pensionados y becarios se ha contado. Solo voy a decir que numerosos visitantes se acercan cada día a contemplar el Templete que Bramante diseñó a principios del Renacimiento. Pero, como digo, vamos a centrarnos en su biblioteca.

Biblioteca de la Real Academia de España en Roma

[Piazza di San Pietro in Montorio 3. 00153, Roma]

Teléfono: +39 06.581.28.06

Lunes a viernes: 08:00 – 15:00

Sábados y domingos cerrado

Después de subir las escaleras de la Via de San Pietro in Montorio (llamadas Vía Crucis no únicamente por los relieves que la adornan) e ingresar en la Academia, todavía nos quedan otro par de tramos de escalera para llegar a nuestro destino. Subiendo al primer piso o claustro superior, podemos observar desde una cierta altura el patio del antiguo convento franciscano. Justo en el lado opuesto a las escaleras, está la Biblioteca. Es una estancia tranquila y apacible que, por fin, acoge al investigador tras las obras de reforma en las que se ha visto envuelta. Está especializada en historia del arte español, aunque cuenta con otras joyas bibliográficas como las ediciones de los *Libros Alfonsíes* de astronomía o colecciones de grabados, algunos de los cuales he tenido la suerte de restaurar. Y sobre todo cuenta con un archivo histórico de la institución desde su fundación hasta hoy. Y no solo cartas burocráticas, sino fotografías de los propios pensionados o correspondencia personal en la que se puede comprobar que los actuales problemas cotidianos se vienen repitiendo desde entonces (Valle-Inclán también pasó frío aquí). Si bien el acceso está permitido, la consulta de fondos se reserva a investigadores, siempre con cita previa concertada con Margarita Alonso, bibliotecaria de la Academia.

En cualquier caso, la visita a la Academia habrá merecido la pena. Volvemos a tomar las escaleras que desde la Piazza de San Pietro in Montorio nos llevan a la Via Garibaldi, bajamos por ésta siguiendo la sucesión de Vías en línea recta hasta llegar a la Piazza Trilussa y cruzar el Ponte Sisto. En este sitio –y si los transeúntes te lo permiten– detente a disfrutar del paisaje y de la brisa. Luego continuaremos por la Via dei Pettinari hasta que la Via de Giubbonari nos obligue a girar a la derecha. Ya allí, seguiremos las indicaciones hasta la Piazza dei Calcari, conocida como Largo Argentina. Se distingue por las ruinas de época republicana que están en el centro de la plaza y que hoy están habitadas por gatos de un tamaño descomunal. En este lugar se cree que fue asesinado Julio César cuando iba a una sesión del Senado. Después de cruzar la plaza, seguiremos el recorrido por la Via dei Cestari hasta llegar a la siguiente plaza, la Piazza della Minerva. Esta toma su nombre del antiguo templo erigido a la diosa romana de la sabiduría y alberga la Iglesia de Santa María sopra Minerva, que es uno de los raros ejemplos de gótico en Roma. En el interior, de armónicas proporciones, nos sorprendemos con las rarezas que contiene –la capilla Caraffa con los

frescos del artista toscano Filippino Lippi o el Cristo Redentor de Miguel Ángel- mientras que, en la fachada del templo, llaman la atención varias placas que informan de la altura que alcanzaron las crecidas del Tiber. Volviendo la vista a la plaza encontramos el menor de los once obeliscos egipcios que se reparten por las plazas romanas. El omnipresente Bernini delegó en su pupilo Ercole Ferrata la realización del Elefantino que lo sostiene. Según la inscripción de la base simboliza “la mente fuerte que es necesaria para un sólido conocimiento”. Esto me recuerda que estamos buscando una biblioteca, por lo que retomaremos el camino por la Via Santa Caterina di Siena hasta que encontremos a la izquierda la Via de Sant’Ignazio y la Biblioteca Casanatense. Y lo de que se encuentra es un decir, porque la verdad es que esta maravilla pasa bastante desapercibida al caminante.

Biblioteca Casanatense

[Via di Sant Ignazio, 52. 00186, Roma]

Teléfono: +39 06 697 6031

Lunes a viernes: 08:00 – 18:45

Sábados: 08:00 – 13:30

Domingos cerrado

La Biblioteca nace gracias al cardenal Girolamo Casanate (1620-1700), cuyos orígenes se remontan a Aoíz, una villa navarra de la que procedían sus antepasados. La colección de volúmenes que reúne en vida se debe en parte a la herencia que recibe del padre Mattia (unos mil seiscientos treinta y nueve volúmenes entre manuscritos, incunables y ediciones raras de los siglos XVI y XVII) y los diversos oficios que tiene a lo largo de su vida eclesiástica (como asesor del Santo Oficio o Bibliotecario de la Santa Iglesia Católica de Roma), lo que le lleva a acumular al final de su vida un total de veinticinco mil volúmenes que comprenden todas las áreas del conocimiento humano: textos sacros, litúrgicos o patristicos; textos jurídicos o actas procesales del Santo Oficio; obras históricas, políticas, obras clásicas en latín y griego; incluso de nuevas ciencias. Pero también se encuentran obras censuradas o prohibidas por la Inquisición, e incluso las partes que se suprimieron en ediciones posteriores y las anotaciones de los censores. En su testamento, decide legar a los hermanos Dominicos de Santa María sopra Minerva toda su admirable colección, con la condición de que construyan un nuevo edificio para albergar la nueva biblioteca.

En 1698 comienza la construcción a cargo del arquitecto Antonio María Borioni, que sigue unas instrucciones muy precisas: dotar a la sala de grandes ventanas en alto y de un techo abovedado y blanco que refleje la luz del sol e ilumine mejor la estancia para

facilitar el trabajo de los estudiosos. También las estanterías están diseñadas especialmente para magnificar la belleza y armonía del espacio. Así, los libros más pesados están en la parte inferior y los más ligeros en la superior, ordenados por materias y otorgando una ubicación privilegiada a las Biblias, que ocupan ambos lados de la cabecera. Además, para proteger los libros del polvo, se colocó una tira de cuero sobre ellos lo que impide una mayor oxidación de los materiales del propio libro.

Pero este gran escenario, preparado para sobrecoger al bibliófilo más reticente con sus cerca de sesenta mil volúmenes, esconde otros objetos de culto: un gigantesco globo terráqueo y una esfera celeste de tamaño monumental. Ambos están pintados a mano por el cartógrafo Amancio Moronceli. En el globo terrestre se observan los territorios conocidos hasta 1716, fecha en que se pintaron ambas esferas. El globo celeste encierra una representación muy figurativa de las constelaciones del hemisferio norte.

En 1873, el Gobierno Italiano incluye la Biblioteca dentro de sus planes de desamortización de la Iglesia. Pese a la oposición de la Orden Dominica, en 1884 la Biblioteca pasa a titularidad estatal y hoy es una biblioteca abierta a estudiosos e investigadores. La gran sala de antaño acoge conferencias y actos diversos que busquen “un marco incomparable”. Pero si todo esto no basta para hacer atractiva esta biblioteca, aún tiene otro aliciente: hay visitas guiadas gratuitas todos los días a las 11:30 de la mañana.

Tras haber disfrutado del segundo punto de nuestro itinerario, salimos hacia la izquierda por la Via de Sant Ignazio hacia la Via di Pie di Marmo y Via de la Palombella, hasta llegar a la Piazza de Sant Eustachio. Este es lugar perfecto para hacer una parada en nuestro recorrido y disfrutar de uno de los mejores cafés de Roma. La cafetería *Sant' Eustachio* se encuentra en esta plaza y ofrece un capuccino delicioso y económico, siempre que te lo tomes en la barra. La terraza y el servicio a las mesas está reservado a los que no temen “la dolorosa”.

De la Piazza de Sant' Eustachio parte la Via della Dogana Vecchia por la que dejaremos a la izquierda la Iglesia de San Luigi dei Francesi y sus pinturas de Caravaggio, en las que siempre me dejo caer antes de continuar el camino. Merece la pena acercarse y contemplar el ciclo de pinturas que adornan la Capilla de San Mateo. De derecha a izquierda observamos *El martirio de San Mateo*, *San Mateo* y *el ángel* y escondida a la izquierda de la capilla *La vocación de San Mateo*, sin duda una de las obras maestras del barroco. Pero sigamos caminando por la Via de la Scrofa hasta llegar, girando a la izquierda por la Via de Sant'Agostino, a la siguiente biblioteca.

Biblioteca Angelica

[Piazza di Sant'Agostino 8. 00186, Roma]

Teléfono: +39 066840801

Lunes, viernes y sábado: 08:30 – 13:45

Martes, miércoles y jueves: 08:30 – 18:45

Domingos cerrado

Llegamos a la primera biblioteca pública de Italia, abierta en 1602. Al igual que la Biblioteca Casanatense, la Biblioteca Angelica toma su nombre del religioso que la funda: el obispo Angelo Rocca (1546-1620), perteneciente a la orden agustina y que llega a ser el jefe de la Imprenta Vaticana en 1585. A su muerte, lega sus veinte mil volúmenes a sus hermanos agustinos.

A esta gran donación se une en 1661 la del guardián de la Biblioteca Vaticana, Lukas Hols y a la compra de la biblioteca del Cardenal Domenico Passionei a su muerte en 1762, que prácticamente dobla el número de volúmenes de la colección y la acerca aún más a las corrientes jansenistas propias de la Orden Agustina en la época de la Reforma y la Contrarreforma. En plena controversia religiosa, el convento obtiene una autorización especial que le permite tener libros prohibidos o censurados por la doctrina oficial, incluso libros de doctrina protestante que atesoró el cardenal Passionei. Por esta razón, la Biblioteca Angelica es hoy un punto de referencia mundial para la investigación sobre la obra de San Agustín de Hipona, de los hechos que han acaecido a la orden que fundó y debates que sucedieron durante la Reforma Protestante y la Contrarreforma Católica. Además, contiene los archivos vinculados al movimiento de la Academia de Arcadia, surgida como respuesta a la literatura barroca en 1690.

Ante el creciente número de volúmenes, los hermanos agustinos deciden acometer una ampliación y reestructuración de la biblioteca, lo que dará como resultado el edificio que se puede visitar hoy. En 1786, se encarga el proyecto al arquitecto Luigi Vanvitelli, que construye la gran sala de lectura. Probablemente se basó en la estructura y características de la Casanatense, por lo que nos frece una extraña sensación de *déjà vu* tras haber visitado la anterior, salvando las distancias, ya que ésta gana un piso de altura a su predecesora, con lo que se observan tres pisos de estanterías bajo un techo abovedado y blanco que se apoya sobre los arcos que atraviesan las ventanas. La gran sala, también llamada “vaso Vanvitelliano” alberga dos filas de pupitres de madera para dar cabida a los estudiosos o los curiosos que se acerquen al edificio.

Al igual que la Biblioteca Casanatense, la Biblioteca Angélica sufrió la desamortización de 1873, pasando a ser gestionada por el Estado Italiano. Entre las joyas que se encuentran en las estanterías de la gran sala están *De Civitate Dei*, de San Agustín de Hipona –fundador de la Orden y que aquí vemos en una edición incunable de 1467–; una *Divina Comedia* de Dante en pergamino iluminado del siglo XIV o el *Orlando furioso* de Ariosto, datado en 1521, es decir, cinco años después de que fuera escrito.

Pero dejemos los datos arquitectónicos y de volúmenes a un lado. ¿Sigues sin saber exactamente por qué te resulta familiar esta biblioteca? Como casi siempre, la respuesta está en la gran pantalla: es la sala que aparece en *Ángeles y demonios* (Ron Howard, 2009) simulando ser la Biblioteca Vaticana. ¿Alguien dijo Biblioteca Vaticana? Entonces habrá que poner rumbo allí. Tomamos de nuevo la Via de Sant Agostino en dirección a la Via dei Coronari y Via di Panico hasta el precioso Ponte Sant’Angelo, punto perfecto en el que volver a cruzar el Tíber hacia la mole del Castello Sant’Angelo. Sí, el Castello también aparece en la citada *Ángeles y demonios* como sede de los illuminati, pero además ha sido el mausoleo de Adriano, Antonino Pío, Lucio Vero, Marco Aurelio, Commodo, Septimio Severo, Geta y Caracalla. Después se convirtió en fortaleza que protegía a los diversos Papas de ataques a su sede y actualmente es el Museo Nazionale del Castello de Sant’Angelo, visitable y desde cuya terraza podemos asistir a una magnífica perspectiva de la Roma fluvial.

Desde este punto ya se puede admirar la edificación de la Basílica de San Pedro a través de la Via della Conciliazione. Siguiendo esta calle, desembocamos en la Piazza di San Pietro y mientras admiramos consecutivamente los diseños de Bernini en la plaza, de Maderno en la fachada y de Miguel Ángel en la cúpula, nuestros pasos se dirigen hacia la calle de la derecha, la Via di Pio X, por la que se accede a la Biblioteca.

Biblioteca Apostólica Vaticana

[Dirección: Cortile del Belvedere V-00120. Città del Vaticano]

Teléfono: +39 06698.79411

Lunes a viernes: 08:45 – 17:15

Sábados y domingos cerrado

Entremos en otro estado, en todas las acepciones de la palabra; además de “viajar” desde Italia al Vaticano, todo el caos, la prisa y el bullicio de Roma se quedan en la puerta. La Ciudad del Vaticano tiene otro aire y otro tempo, más liviano. Es, además, un

estado al que no pueden acceder todos los mortales, ya que solo está al alcance de investigadores de doctorado para arriba y que acrediten que deben consultar algún libro o documento que se encuentre únicamente en esta biblioteca. En fin, que si se consigue pasar esta primera barrera, se alcanza el mayor de los paraísos para el bibliófilo: una colección nutrida de más de un millón seiscientos mil volúmenes, de los cuales ocho mil trescientos son incunables, más de ciento cincuenta mil manuscritos y documentos de archivos. Debemos considerar también los cien mil documentos impresos y fragmentos, trescientas mil monedas y medallas y veinte mil obras de arte. En fin, para quedarse a vivir. Entre las joyas únicas de la Biblioteca encontramos, como no podía ser de otra manera, la primera Biblia completa: el *Codex Vaticanus*, escrito en griego sobre pergamino allá en el siglo IV. Pero como se puede suponer, la lista de libros únicos y preciosos es interminable, incluso marea.

Después de muchos avatares, la Biblioteca se instala en su ubicación actual en 1448 y sufre diversas ampliaciones y remodelaciones hasta la última de 2010. Entre las estancias que se restauraron está otro de los puntos que hace interesante el haber venido hasta aquí, la Sala Sistina (no confundir con la Capella Sistina) creada por Domenico Fontana entre los años 1585 y 1588, durante el pontificado de Sixto V. Los profusos frescos que decoran tanto las paredes como el techo en una suerte de *horror vacui*, son obra de Giovanni Guerra, Cesare Nebbia, Andrea Lilio, Giovanni Baglione y Prospero Orsi. Tienen varias series iconográficas: la construcción de la Basílica de San Pedro y el traslado de la antigua biblioteca desde San Juan de Letrán; el homenaje a todos los padres de los diversos alfabetos o la alegoría al papa Sixto V son sólo algunos de los ejemplos que podemos ver en una estancia para entretenerse a mirar y que volverá a abrirse a los investigadores.

¿Cansados de tanta literatura? Es hora de salir de nuevo a la ruidosa Roma y disfrutar de otros placeres más mundanos.

(XIII)

MARISA BRUGAROLAS

CORPO IN DIVENIRE: ESPACIOS EN MOVIMIENTO

*El mundo cambia en función del sitio donde fijamos
nuestra atención. Este proceso es aditivo y energético*

John Cage

Corpo in divenire es recorrer la ciudad con, desde y para la multiplicidad de cuerpos y ritmos que pueblan el paisaje íntimo y el espacio público. Es un diálogo no exento de tensiones entre lo que nos gustaría y lo que somos, entre los modelos que admiramos y la realidad que siempre supera la ficción, entre la imagen bidimensional y lo palpable.

Es un proyecto articulado en cinco intervenciones llevadas a cabo en diversos espacios públicos de Roma, así como en algunos de sus museos, donde el peso del clasicismo dialoga y se confronta con la diversidad del mundo plural que habitamos. Las intervenciones parten del lenguaje de la danza integrada, donde participan personas con y sin discapacidad, así como músicos y artistas sonoros que trabajan con el directo y la improvisación, lo que nos ayuda a interactuar con el flujo humano que transita los espacios, la historia, las expectativas y la colisión inesperada.



Piazza del Popolo. Fotografía de María Trénor

Explotar el poder

[Piazza del Popolo. 00187, Roma]

Para nuestra primera salida del estudio, nos dirigimos a esta plaza enorme, desde la que se accede a Vía Flaminia, principal calzada hacia el norte ya en los tiempos de la antigua Roma. Situándonos en la Porta del Popolo, observamos su gran superficie, dividida en dos semicírculos por el obelisco construido para Ramses II. No es una plaza especialmente bella o acogedora, sino uno de esos grandes escenarios aptos para marchas militares y arengas sin fin. Miren como se mueve la gente. No hay casi nadie en los semicírculos laterales y el tránsito es un flujo que la atraviesa en línea recta, entre la Porta del Popolo y su proyección hacia Piazza Venezia por Vía del Corso, perspectiva que nos permite ver al fondo el Altar de la Patria, esa gran tarta de merengue a la que los romanos llaman “la máquina de escribir”. Este trayecto nos hace circunvalar obligatoriamente el obelisco, pasar a sus pies y a los de sus leones. No en vano, es un símbolo fálico en el que cristaliza esa identificación del poder terrenal con el poder divino que los emperadores romanos tomaron de la cultura faraónica y que el Papa Sixto V perpetuó en el S. XVI, al recuperarlo para el centro de la plaza.

La intervención realizada en ella –cuya reproducción en vídeo puede verse en la aplicación para dispositivos móviles que complementa a esta guía–, se puede resumir en tres conceptos espaciales: entrar, explotar la centralidad del poder y salir. Vemos una cadena de cuerpos entrelazados avanzando lentamente hacia el centro, entre el curso de la gente. Nos mimetizamos con ese río humano que cruza la plaza y, a la vez, nos sostenemos y apoyamos unos en otros, con una proximidad que disloca la cercanía habitual: brazos, torsos, sillas de ruedas y piernas se entretajan entre los sanpietrini, el cielo azul y la gente que pasa. Algunos transeúntes se unen a esta cadena andante. Un contrabajo, lejano entre el bramar de la ciudad, nos llama hacia el obelisco. Allí, desde la basa hasta el suelo, nos transformamos en un grupo escultórico, integrando a los paseantes italianos que se sientan en los escalones. Es un lugar donde la gente queda para no perderse en este inmenso desierto. Nosotros somos la cita inesperada que surge tras la boca de los leones, tras sus rugidos de agua. Desde aquí, realizamos una operación de explotar el poder, representado por el obelisco, que quiere unir la tierra con el cielo. Para ello, nos lanzamos en diversas trayectorias, ocupamos el espacio vacío para darle voz; descentramos el centro y creamos una tupida red que se expande como un rizoma antes de volverse a contraer en un grupo ahora energizado por la experiencia de la ocupación. Así nos fundimos de nuevo en la cotidianeidad, desaparecemos con la experiencia de haber desestabilizado un espacio que parece estar siempre en fuga, pero casi nunca ocupado. Nos alejamos con una



Centrale Montemartini. Fotografia de Sergio Vaselli

mínima danza en la que, afinando el oído, podrás escuchar nuestras voces: *Mi cuerpo se interpone entre tu mirada y lo que esperas ver-Ocupo el espacio que negamos-El tiempo transforma la materia-La pulsión del cuerpo desordenado explota el orden-Tú eres parte de mi danza, yo intervengo tu cotidianeidad.*

Reconstruir el cuerpo

[Centrale Montemartini. Via Ostiense 106. 00154, Roma]

¿Han estado alguna vez en un museo de arte clásico que convive con la antigua maquinaria de una central eléctrica? Pues aquí lo tienen; arqueología de diferentes épocas en colisión. El Museo Capitolino fue inaugurado en 1997, en el área industrial más antigua de Roma, la zona Ostiense Marconi. Estamos en la sala de máquinas del primer piso. Un sonido deslocalizado vibra en el corredor de las estatuas. La vida estalla en silencio. Quince cuerpos con sus prolongaciones metálicas se amalgaman en el centro de la sala. Los cuerpos se entrelazan entre los desechos de la era industrial y los vestigios de la era clásica. La polifonía sin bocas pasa del susurro al grito que emerge de los MP3 unidos a diferentes partes de este ser multiforme: *-El tiempo mutila las estatuas y las hace más humanas-Tu sueño está esculpido en piedra, el mío está esculpido en carne- Mi mano dibuja un gesto que solo deja huella en tu memoria.* La mole avanza hacia otra fuente de sonido –ahora claramente visible– y lo anega, engullendo la sonoridad que retumba en todas partes. Sólo un torso mudo y mutilado nos contempla y ante él explotamos en viaje dinámico y caótico de cuerpos que no quieren adaptarse a ningún canon; atravesamos al público que nos observa y lo hacemos parte de este extraño desorden, como si fuéramos una ola que le coge desprevenido y le revuelca por el fondo del mar. Ni observadores ni observados; o todos transitando entre ambos roles en fracciones de segundo, porque cuando danzamos observamos y lo que recibimos alimenta nuestra danza. La gran diosa desmembrada del 101 A. C. de la que sólo conservamos un brazo, la cabeza y los enormes dedos de los pies, nos habla desde sus ocho metros expandidos en horizontal. Es curioso cómo –a pesar de la pérdida de gran parte de su cuerpo– la reconstruimos en este escorzo gigante, alimentando con ello el imaginario del cuerpo clásico. El grupo observa y sostiene al dúo que se mueve ante la presencia, no de un cuerpo mutilado, sino de las periferias de un cuerpo que ya no existe. Y ella prolongando su larga pierna a través de la *carrozzina*, con el pequeño hombre sin pelo metido bajo las ruedas, corporeizan todo lo que le falta a la colosal diosa le falta. En los espacios vacíos de los restos perdidos, en la fisura del canon clásico, se insertan los cuerpos de la diferencia, los cuerpos vivos que respiran, se agitan y estremecen a la emoción.

El paso callado

[Mausoleo Ossario Gianicolense. Via Garibaldi 33b. 00153, Roma]

Circulan pocos coches, subiendo o bajando la cuesta Garibaldina. No hay muchos que pasen por aquí, pero cada día viene alguien. No es un lugar de paso, o quizás lo es de un paso breve para llegar al Fontanone y apreciar la magnífica vista de la ciudad. En el interior del túmulo, un poema de Gabrielle D'Annunzio nos hace girar alrededor del cenáculo:

Giovani, avanti, che vinceremo anche oggi! / Il bianco mantello palpito come la bianca ala della vittoria / Il giovanile grido coperse i tuoni del monte / Dietro il galoppo senza orma / Nella fumea del vespro intorno a Roma / Erano ovunque la ruina e la morte / Ma chi morì "morì" vittorioso¹.

Los caídos entre 1849 y 1870 en defensa del Risorgimento, la afirmación del derecho a la libertad y la democracia, están enterrados bajo este conjunto de monumentalidad explícita, construido un siglo más tarde por G. Jacobucci, en los últimos años de la dictadura de Mussolini. Espadas en el suelo, geometría, arcos, columnas, escalinatas: un pretexto para los símbolos amontonados. Desarrollemos un recorrido por lo que siente el pie al deslizarse por un pavimento suave y sin resaltes. ¡Adiós sanpietrini! Superficie color marfil como los huesos pálidos de todos los muertos que el mausoleo guarda en su interior.

Echemos un vistazo alrededor: leones; la loba capitolina y varias cabezas de lobos en los receptáculos para el fuego eterno que, como la llama olímpica, glorifica competir y morir en la batalla. Después nos quedan las cenizas de las que renacen los héroes, el mito de la eternidad, la continua persecución de la esencia inmutable que se resiste al devenir, al cambio y a la transformación. No hay ni una sola figura humana. El único vestigio es la figura oculta que da vida a una armadura vacía en las escalinatas que bajan al osario. Nosotros somos la presencia real, la de este instante, que danza con todos los símbolos y, sobre todo, con la ausencia de ese cuerpo que se nos revela por las huellas que deja. Por eso nos deslizamos calladamente sobre el pavimento de huesos suaves; por eso nuestros cuerpos, los que tocan y ruedan, no luchan, si no que se expanden, respiran, abrazan y moldean la presencia de lo invisible. A nuestro alrededor, un jardín verde, hierba, pinos romanos de altas copas, palmeras. Detrás del mausoleo, un plano más allá de los cipreses frondosos, se alzan los largos brazos desnudos de los plátanos. Sus ramas altísimas se entrecruzan en el cielo con el graznido de las aves. Último día de Febrero.

1. ¡Jóvenes, avanzad, que venceremos también hoy! / La blanca capa palpita como la blanca ala de la victoria. / El juvenil grito cubre el temporal del monte. / Detrás el galope sin huella, / En el humo del atardecer en torno a Roma. / Estaban en todas partes la ruina y la muerte. / Pero quien muere "muere" victorioso.

Nosotros barremos la muerte y movemos el aire denso de este lugar que coloca en una misma ecuación huesos, sangre, muerte, patria y libertad.

Reza abajo: *Dios es el pueblo*. ¿Es posible un Dios pluricefálico? ¿Y un pueblo que no es masa sino millones de seres interconectados? Muchas cabezas, brazos, piernas, torsos, órganos y huesos que sienten, miran, escuchan, gustan e interpretan de forma diferente. No somos héroes salvadores y aún podemos estar aquí, sin más loas victoriosas. No estamos hechos para el combate. Hoy respiramos –no con el fulgor de la llama extinta de la memoria heroica– sino con los tres inmensos árboles que han quedado dentro del perímetro vallado. El diámetro enorme de su tronco es la vida que se ensancha y sus copas superan ya la altura del Mausoleo, difuminando su monumentalidad. Incluso las banderas quedan transformadas en ráfagas de color movidas por el viento. La vida que crece redimensiona los símbolos. Los humanos construimos monumentos para conmemorar, recordar, dejar huella a través del tiempo y fijar la memoria. Un monumento sobre otro, una civilización sobre otra, una forma de percibir sobre otra, siempre llenando, superponiendo. Nuestra danza susurra y dialoga en silencio; pasea su mirada por el gran tronco del árbol de la izquierda y llega hasta el cielo a través de las ramas verdes que entretejen una red que cada día crece un poquito más. Pocos pasan por aquí, pero cada día viene alguien.

El bramido de la máquina

[Puente Vittorio Emanuele II. Corso Vittorio Emanuele con Piazza Paoli. 00186, Roma]

La playa ruge como cientos de motores en la autovía y, curiosamente, el mar está hoy por encima de la línea del horizonte. Cuatro Victorias aladas jalonan la entrada a este puente por ambos lados, triunfo del auto, de la máquina, sobre el ser humano. Un recuerdo para Marinetti y sus secuaces. Es el espacio perfecto para danzar el sonido aberrante, el bramido del tráfico, aullidos de ambulancia, cláxones y arranques de motor. Zumbido de espera en el semáforo cerrado y, con la luz verde, la salida de la gran carrera da rienda suelta a esos minutos de impaciencia como si fueran horas. Los ángeles de la victoria del ruido del motor sobre lo humano. Un canto al futurismo. Pausa vacía en la carretera cuando la luz de entrada está en rojo.

En las aceras hay un caminar tranquilo, poca gente en relación a la que transita en autos, motos y autobuses. Es un deambular ignorante o ausente del movimiento hiperbólico de las máquinas, observado desde las alturas por los grupos escultóricos. Las masas de travertino blanco sí saben del ímpetu de la tragedia, del movimiento sin fin y de la expresión



Mausoleo Garibaldino. Fotografia de Sergio Vaselli

dramática que conlleva un gesto dinámico congelado en el tiempo. Sin moverse, viajan con todos los que pasan. Cuatro grupos para representar y recordar la opresión vencida, la unidad de Italia, la fidelidad al estatuto y la libertad. Cuerpos desnudos, supuestamente equilibrados, con el dramatismo del movimiento esculpido en cada músculo, para recordarnos lo lejos que estamos de la supuesta perfección, o para que reconozcamos lo lejos que están ellos y sus metáforas de nuestra diversidad y multiplicidad de formas, razas, culturas y pensamientos.

Avanzamos una fila de seres diferentes. Vamos en la dirección de las máquinas, por la acera. Tenemos distintas estaturas, otros ritmos al caminar; unos vamos sobre pies, otros sobre ruedas, algunos con bastón. Nos detenemos y, muy lentamente, nos giramos hacia el pasar del tráfico. Entrelazamos nuestros cuerpos y guardamos quietud, la misma que las estatuas que nos observan. Cuando el tráfico se detiene, algunos nos miran: los motoristas y los que llevan la ventanilla bajada. Empezamos a bailar desenfrenadamente con la música potente que sale de algún auto. Cuando el semáforo se abre, avanzamos veloces, somos parte de la marea. Cuando el flujo se suspende, nosotros paramos y creamos un grupo que mira a la vez que es mirado. El dramatismo no está esculpido en la perfección de nuestros cuerpos; creo que ni siquiera somos dramáticos, sino seres que en este *no lugar*, creamos un diálogo de asombro, extrañeza y duda entre las máquinas, las estatuas inmóviles en su pensamiento homogéneo y los seres de carne y hueso que pasamos, paramos, miramos y relocalizamos el cuerpo.

La plaza espectáculo

[Piazza Navona. 00186, Roma]

Esta plaza alargada es uno de los lugares de visita obligada para los turistas que llegan a Roma. Tan obligada, que todo lo que hay en ella está destinado a ellos y sólo a ellos. La primera vez, lo único que pude ver fue el mercado de la Befana, una amalgama de puestos de feria que tapizaban su superficie. El obelisco emergía, flotando entre el mar de ruidos, colores y olores.

Su historia nos conduce a su condición de plaza espectáculo: ya en la época de Domiciano (S. I.) fue un estadio con capacidad para treinta mil espectadores, carácter que perdió con la construcción de viviendas en la Edad Media y el traslado del mercado del Capitolio en el S. XV. Dos siglos más tarde vuelve a su teatralidad original con la creación de un palacio y una plaza con la que Inocencio X quiso exteriorizar su poder. Piazza Navona se convierte

entonces en un escenario triunfal al gusto de las fantasías barrocas, tanto que –cada fin de semana de agosto hasta 1866– se inundaba para simular un lago en honor a la familia Pamphili. El mercado que le daba vida y la constituía en lugar se traslada a Campo de Fiori en 1869, abriendo paso así a la plaza que es ahora, a un no lugar espectacular.

Se percibe como una caja alargada, de paredes altas, donde las personas se convierten en receptores pasivos. Pienso en los *no lugares* de Marc Augé, donde las personas que transitan no se comunican realmente. Piazza Navona es actualmente un decorado para el paso de los turistas. Porque un espacio se habita cuando se comparte y surgen actividades que comprometen la vida; cuando las personas intercambian. Pero los que llegan a Navona no se conocen, y no tienen interés en conocerse porque van a ver grandes decorados, porque van a consumir. En este sentido, Navona no es una plaza, sino un museo. Desde la Fuente de Neptuno hacia la fuente central, la mitad de la Piazza es un mercadillo de arte decorativo y caricaturas, de fáciles recuerdos para llevar a casa. Imitación del antiguo mercado vivo, éste es un artificio, propio de un lugar vacacional. Y, si no me creen, vean la diferencia con el mercado de Piazza Vittorio. “Todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación”, decía Guy Debord .

En el centro de la Piazza llegamos a la Fuente de los cuatro ríos, donde la alegoría de los continentes compite con el obelisco, que nace como fruto geométrico entre una naturaleza de gestos exagerados y curvas dramáticas. Curiosa combinación en un juego extrañamente equilibrado, donde los símbolos de dos culturas muy distintas quieren ser utilizados para exaltar el poder justificándolo con lo divino. En Navona, los únicos romanos que vemos son los que trabajan en los negocios. Parece una paradoja, pues es una plaza sin tráfico, rodeada de restaurantes y cafés, con un tamaño grande, pero no excesivo; podría ser un lugar perfecto para la relación o el intercambio humano. Pero falta algo esencial, al menos a primera vista: el tejido social de la gente que vive en la ciudad. Todo es un gran decorado. No es un lugar de paso para ellos, los comercios no turísticos son escasos y se respira ese ambiente donde no pasa nada, donde la parada es obligatoria cámara en mano, donde la gente no dialoga, no discute, donde solo se consume aquello que ya se espera ver.

Pero he aquí un colectivo pintoresco, el de las estatuas-mimo. Frente al obelisco encontramos a una momia egipcia, ataviada con traje de lujo dorado, en pleno proceso de caracterización. Ya la vimos en Piazza del Popolo, brillando al sol frente al otro obelisco. Donde su máscara de contornos suaves nos hacía pensar en un ser joven, descubrimos a un hombre de unos cincuenta y cinco años, posiblemente de Bangladesh, que con gestos

precisos y mecanizados, aprendidos por la repetición incontable, anuda el traje por delante y rápidamente lo gira para travestirse de Tutankamón. Es un guiño a la historia, donde los referentes de la cultura egipcia suplantán la obra de Bernini en un espectáculo paralelo. Un poco más allá veo un vaquero, todo de negro, cara y manos también. Descansa sobre su pedestal y fuma, se pasea blandiendo el látigo mientras Tutankamón se baja y se desviste. Volvemos a ver al hombre de cincuenta y cinco años poniéndose los zapatos. Se acerca el vaquero, también de Bangladesh y hablan. Es su tiempo de descanso. Son las dos del mediodía, las estatuas están fuera de servicio y aparecen sus necesidades humanas, las que no son parte del espectáculo: pasear, hablar, fumar, comer y dormir. ¿Para qué proponer una intervención pública en un lugar en el que el espectáculo ya está servido? Cuando el arte descansa, descubrimos la verdadera vida de la Piazza, el lugar.

Al final del paseo

[Termini. 00185, Roma / Piramide. 00154, Roma]

Cuando os canséis de correr de un lado para otro admirando todas las maravillas de nuestra cultura, sentaos en un lugar donde haya gente. La estación de Termini o la de Piramide son buenos espacios. Mirad a vuestro alrededor y tratad de identificar a los habitantes de Roma. Fijaos en los colores de su piel, en los idiomas que hablan o en la forma de caminar. Ésta es la Roma del S XXI. Una campaña publicitaria de los museos inunda el centro de la ciudad. Son banderolas donde, junto a esculturas clásicas se lee: *La belleza nos salvará*. Imaginen otras banderolas con imágenes reales de la gente que habita Roma, la que ven en este instante. La frase junto a la imagen podría ser: *La poesía nos salvará; Vivir con la diferencia nos salvará*. O mejor aún: *¿De qué debemos ser salvados?*

(XIV)

ORIO SALADRIGUES BRUNET

ROMA, UNA CIUDAD EN LOS OÍDOS

En este texto proponemos un recorrido auditivo en relación con ciertos lugares de la ciudad de Roma. En primer lugar, animaremos al lector a poner en práctica un tipo de escucha, la escucha reducida, que representó un giro copernicano en el pensamiento musical a mediados del siglo XX. En segundo lugar, hablaremos de la relación entre el sonido y el espacio físico en el que éste se produce. Y para concluir, propondremos unas ubicaciones de la ciudad de Roma, en las que nos parece que la experiencia auditiva, en relación a lo explicado, puede tener un interés especial.

La escucha reducida

Se ha dicho de la música que es sonido organizado en el tiempo y, dado que no es lo mismo organizar los libros de una biblioteca que organizar el tráfico de una ciudad, parece razonable pensar que el primer paso para acercarse a la música debería ser, precisamente, la exploración del sonido. Más tarde, en todo caso, podemos preguntarnos acerca de las cualidades que debe tener un sonido para ser considerado musical, algo que en cierta manera es una paradoja, puesto que son precisamente las cualidades inherentes al sonido las que pueden ser elaboradas musicalmente, y por ello, las que definen los límites de lo musical. Dicho de otra manera: toda acotación del mundo sonoro que nos rodea que tuviera por misión seleccionar aquellos materiales que pueden utilizarse en la música, no sería más que un salvaje estrangulamiento de las posibilidades musicales mismas.

Lo primero es, pues, el sonido. ¿Cómo podemos acercarnos a él? La respuesta parece evidente, pero esconde una sutileza: a través de la escucha. Esconde una sutileza porque, cuando escuchamos, no sólo recibimos el sonido de nuestro entorno, sino que también lo interpretamos. Por un lado, se produce un fenómeno fisiológico por el que oímos lo que sucede en nuestro entorno, es decir, percibimos; y por el otro se activa un proceso cognitivo por el cual damos un significado a lo percibido, es decir, apercibimos. Esto en realidad es así para los cinco sentidos. Pero separar una cosa de la otra no es tarea fácil, puesto que generalmente, cuando oímos un sonido, pensamos de manera automática en el objeto o concepto al que éste nos remite. Por ejemplo, el rugir de un león nos hace pensar en peligro o en el león mismo y el sonido de un avión nos hace pensar en viajar o en el avión mismo; son significados que de alguna manera van incluidos en la presencia de ese sonido, pero que tienen que ver más con la fuente o con lo que esa fuente significa para nosotros que con el sonido mismo. Por ello, si se diera el caso de que el rugir del león hubiera sido siempre como el canto de los pájaros, sería al oír los pájaros cuando pensaríamos en peligro, aunque el sonido de ese canto no tenga nada que ver con el rugido del león. Por todo ello, cabría decir que para apreciar un sonido cualquiera, para escucharlo realmente, debemos dejar de considerarlo como un intermediario entre el mundo físico que nos rodea y el mundo de las ideas, dejar de pensar en sus causas y en sus consecuencias, y observarlo como principio y fin de nuestro recorrido. De ésta manera, el sonido pasa a ser un objeto, un objeto sonoro, con sus cualidades propias y su significado propio.

Se dice, por ejemplo, que Pitágoras se escondía detrás de una cortina para que sus discípulos pusieran más atención en su voz que en su presencia, es decir, les privaba de la visión de la fuente para facilitarles la escucha, proponiéndoles lo que se llama una experiencia acusmática. En realidad, cuando escuchamos un disco, estamos teniendo una experiencia acusmática, puesto que no podemos ver a los músicos que tocan. Ahora bien, si además de no estar viendo a los músicos nos olvidamos de ellos, es decir, si evitamos imaginar (visualizar) a los músicos tocando, si dejamos de pensar que eso es una guitarra y eso otro una voz, si olvidamos incluso que el texto entonado por el cantante tiene un significado y evitamos pensar en aquello de lo que nos habla, entonces estaremos practicando lo que Pierre Schaeffer definió a finales de los 60 como *escucha reducida* (*écoute réduite*). La experiencia acusmática es, simplemente, una situación en la que el oyente no puede ver la fuente, mientras que la escucha reducida es fruto de una actitud y, por lo tanto, depende del observador. Se comprende así fácilmente que la experiencia acusmática facilite la escucha reducida.

Llegados a este punto, nos encontramos en disposición de empezar a escuchar de una manera distinta a como lo hacemos normalmente. Y podemos hacerlo en cualquier situación de la vida diaria. Eso es lo que proponemos al lector para nuestro recorrido, que escuche los sonidos de siempre de otra forma.

El sonido en el espacio

El sonido es un fenómeno físico que se propaga en forma de ondas de presión. Es decir, las moléculas del aire transmiten el sonido chocando las unas contra las otras hasta que ese impulso llega a nuestro oído, de la misma forma que las ondas se propagan por el agua de un estanque hasta llegar a la orilla. Cuando una onda sonora choca contra una superficie –por ejemplo, una pared– una parte de la energía de ese sonido es absorbida en forma de calor y la otra es devuelta al espacio. Lo que determina qué parte del sonido se absorbe y qué parte es reflejada es, por un lado, el material del que está hecha esa superficie y, por el otro, su relieve, su forma, su porosidad. Dado que el sonido se desplaza a una velocidad relativamente lenta, la parte del sonido que rebota en una superficie lejana vuelve a nuestro oído con un retraso perceptible. El ejemplo más claro es el fenómeno del eco, en el que esa parte que nos es devuelta se disocia totalmente del sonido directo (sonido original que producimos al gritar) y se escucha como una repetición. Si, en cambio, nos encontramos dentro de una sala, el lapso de tiempo transcurrido entre la emisión del sonido directo y la respuesta es tan pequeño que nuestro oído ya no percibe una repetición, sino que percibe una continuidad en forma de resonancia o reverberación. Algo parecido sucede con la vista cuando vamos al cine: si los fotogramas de la filmación se suceden con suficiente rapidez, nuestra percepción los une para crear una continuidad.

Sin entrar demasiado en tecnicismos, podemos decir que los materiales porosos y blandos (cortinas, corcho, moquetas) tienden a retener una porción más importante del sonido que les llega, mientras que los materiales lisos y duros (el mármol y otras piedras pulidas, el metal) son mucho menos absorbentes. Dado que el sonido sigue rebotando hasta que se extingue su energía, puede ocurrir que un mismo sonido pase cientos de veces y en todas direcciones por nuestro oído, antes de desaparecer. Eso resulta en una mayor reverberación, que en el caso de los espacios cerrados, grandes y muy reflectantes (como por ejemplo una iglesia), puede llegar a durar varios segundos. Por otro lado, los materiales en los que el sonido rebota no sólo causan la disminución de su energía (es decir, después de impactar suena más flojo), sino que además afectan al timbre o a lo que comúnmente se llama el *color*.

La conclusión de todo esto es que cada espacio tiene una reacción única ante los sonidos que se producen en su interior, y de ahí, el interés que para nosotros tiene el recorrido propuesto.

Para terminar, una breve reflexión. La reverberación nos produce cierta sensación de irrealidad, nos distancia psicológicamente de la fuente, ya que generalmente los sonidos de nuestro entorno diario son más bien secos. En ese sentido, se comprende fácilmente que los espacios que pretenden erigirse como templos de poder o de acceso a lo místico (por ejemplo los palacios o las iglesias) sean espacios muy reverberados, transmitiendo así la sensación de inaccesibilidad, de algo que está en otro mundo o por encima de lo humano. Por supuesto que tanto la grandiosidad misma de un espacio como el que sus suelos, paredes y techos estén recubiertos de materiales de gran valor como el mármol (por otro lado altamente reflectante) sugieren ya de por sí, al visitante, esa separación de lo mundano, esa sensación de lujo inaccesible, esa sensación de estar visitando un centro de poder. Pero existen numerosos ejemplos que revelan la importancia que dan los arquitectos a la acústica de ese tipo de templos, produciendo en el visitante la sensación de encontrarse –por ser el sonido algo mucho más intangible que la imagen– ante algo mágico.

Algunos consejos finales para la escucha

Cuando nos encontramos ante la interpretación de una obra musical, sabemos de antemano que existe una consciencia detrás de ella. Tanto si se trata de una obra escrita, como si es música improvisada, saber que hay un pensamiento previo a nuestra escucha, de alguna manera, nos condiciona, porque nos sugiere que hay un mensaje que tiene que ser descifrado. Incluso en el caso de la música aleatoria de los años 60, el sólo hecho de estar firmada por un compositor condiciona nuestra escucha de manera importante, porque en el acto creativo siempre hay decisiones que tomar, por laxas o generales que éstas sean, y saber eso determina nuestra recepción del mensaje.

Ahora bien, el caso contrario no despierta, en principio, nuestro interés: ¿por qué tener una actitud de escucha ante algo que no ha sido pensado para ser escuchado? Si escuchamos los sonidos de la naturaleza o nos situamos en un espacio público y escuchamos el entorno sin tener la consciencia de que eso fue pensado para ser escuchado, estaremos ante una sucesión de sonidos que no tienen un por qué, que no cumplen una función dentro de un discurso, sino que simplemente se suceden, existen. Y precisamente ahí está el interés,

en saber que estamos observando un fenómeno en estado puro y no algo elaborado, que estamos asistiendo a lo que se conoce como paisaje sonoro (*soundscape*). Somos nosotros, entonces, los que decidimos construir –o no– un significado sobre aquello que escuchamos, pudiendo simplemente disfrutar de cada uno de los sonidos, en su aparición azarosa, o encontrar una lógica en su sucesión.

Ubicaciones de nuestro recorrido

Planteamos, a continuación, algunas ubicaciones de la ciudad de Roma que nos han parecido de especial interés. Proponemos al lector que, en el caso de los espacios cerrados, empiece a escuchar antes de estar dentro, fijándose en el cambio que se produce al entrar, es decir, en cómo ese espacio nos recibe y cuál es el contraste entre el exterior y el interior. Una vez dentro, puede buscar un sitio donde quedarse un rato y cerrar los ojos.

Basílica de San Pietro

[Piazza San Pietro. 00120, Ciudad del Vaticano]

Es uno de los espacios cerrados más grandes de la ciudad. Sus dimensiones y el carácter altamente reflectante de sus materiales hacen que, nos pongamos donde nos pongamos, recibamos rebotes de sonidos que provienen de todos los rincones, algunos ya más desgastados, otros más cercanos. Dado que normalmente hay bastante gente, la densidad de eventos sonoros es alta, pero al mismo tiempo no hay casi sonidos fuertes, por lo que nos vemos obligados a concentrar nuestra atención en lo sonoro, y nos parece que es una buena primera experiencia para ejercitar la escucha reducida.

Restaurante Trattoria Augusto

[Piazza Dè Renzi, 15. 00153, Roma]

En este restaurante hay siempre una gran actividad, por lo que el contexto sonoro es también muy denso. Nos situamos en la sala que hay entrando a la izquierda, al fondo. En una de las paredes hay una ventana que comunica directamente con la cocina, por lo que nos llegan los sonidos que se producen al abrir y cerrar las neveras, al limpiar los cubiertos, al pedir los platos, etc. Tenemos también los sonidos del interior del espacio, la gente hablando tranquilamente mientras disfruta de la comida totalmente ajena a toda esa actividad, los camareros tomando nota, la puerta de la entrada que se abre constantemente, etc.

Basilica San Andrea della Valle

[Corso Vittorio Emanuele II. 00186, Roma]

Por estar situada enfrente de una calle muy transitada, se produce un fenómeno poco habitual: los sonidos de tráfico que hay en el exterior siguen presentes una vez dentro aunque, ahora, se oyen transformados por la reverberación de la sala. A medida que nos adentramos en ella, el sonido exterior se debilita (aunque nunca desaparece del todo) y cobran relieve los eventos sonoros que se producen dentro de la sala misma. Este no poder olvidarnos del exterior es algo muy poco habitual en los templos, y crea un contexto en cierta manera contradictorio que nos ha parecido muy interesante.

Auditorium Parco della Musica – Sala Santa Cecilia

[Viale Pietro De Coubertin, 30. 00196, Roma]

Nos encontramos ahora en un espacio especialmente diseñado para controlar, no sólo la reverberación, sino todos los parámetros relacionados con la acústica. Los grandes paneles de madera que recubren el techo compensan el tamaño de la sala y la hacen menos reverberante de lo que podríamos esperar, tanto por su material como por su disposición, creando huecos entre ellos donde los sonidos quedan atrapados hasta morir (rebotando de un lado al otro de la cavidad). Eso provoca que el murmullo de la gente antes del concierto nos parezca lejano, y cuando empieza la música tenemos una gran sensación de intimidad con respecto al intérprete, porque nos llega mucho más fácilmente el sonido directo que las reflexiones de techo y paredes. La ropa del público actúa a su vez de absorbente, y eso potencia aún más este efecto.

Estatua de Garibaldi – Gianicolo

[Passegiata di Gianicolo. 00165, Roma]

Si nos situamos en el mirador, enfrente de la estatua, tenemos una panorámica de toda la ciudad. De la misma manera que no hay barreras visuales para acceder a cualquier punto de ésta, tampoco hay barreras acústicas, por lo que tenemos una gran riqueza de planos sonoros, más cercanos, más lejanos. Eso cobra especial relieve si podemos visitar el lugar un domingo a las doce del mediodía, por ejemplo, ya que todas las campanas de Roma comienzan a sonar, y al no estar del todo sincronizadas, las escuchamos durante un lapso de tiempo de unos diez minutos. Provenientes de todos lados, cada una con su timbre particular (no hay dos campanas que suenen igual), crean un paisaje sonoro de gran belleza.

(XV)

JOSÉ LUIS CORAZÓN ARDURA

ESTUDIO N° 18
UN ITINERARIO PARA PERPLEJOS

Al iniciar una deriva por la ciudad es importante avisar de que hay una correspondencia entre el análisis de las artes y el azar que dirige, como guía de perplejos, esa acción que debiera ser *estar* en Roma. Sin paseo, a modo de merodeo, es tiempo de marcar, escribir y deambular, alrededor de la cuestión de lo que es una vuelta desde la ciudad al *estudio*. Una introducción a esos *faux pas* debería ser una toma de decisión estética, filosófica, artística, histórica, imaginativa, cinematográfica y musical, pictórica o escultórica, arquitectónica y literaria. A pesar de que sean las paredes del estudio, donde vendrá a acabar o iniciarse la calle. Una guía que podría ser índice teórico de una deriva en el análisis de las propias artes.

Este itinerario es una deriva de la memoria que va elaborando una escritura de lo aún no visto. En esa partida, encontramos las correspondencias, en el cruce de las disciplinas y la teoría sobre lo que se escribe, en los discursos con los muertos o en la vereda de los cómplices, rescatamos cualquier papel que anuncie una psicogeografía propia del análisis y de las artes. A través de una guía, podemos encontrar bibliotecas, museos, galerías, calles, dependencias, establecimientos. En Roma se inventa el capitalismo, la literatura, el esfuerzo público. Y un espíritu crítico y negador, como hipotéticamente muestra a San Pedro invertido en el templo de Bramante, recoge todo el sentido ante un itinerario que iniciamos desde la Arcadia o el Monte Áureo, ahí donde se esconde también la letrina más antigua de toda la urbe.

Roma, tú me negarás tres veces. Será nuestra elección de escritura a modo de guía, permanecer en un cierto orden, apostados en el interior de un espacio que solo puede presentarse desde las ruinas, en este círculo del capitalismo que trata de cambiar todo en centro. No pretendemos descubrir nada, sino ofrecer un discurrir, ya discurso, para aquel que pueda estar en Roma.

Nuestra propuesta va a comenzar en este monte donde se sitúa la Academia de España, discurriendo hacia la *Passaggiata dei Gianicolo*, donde se espera encontrar la bajada hacia el *Trastévere*. Con el discurrir del Jardín Botánico, la cárcel de Regina Coeli y otros edificios militares, llegaremos hasta la *Piazza della Rovere*. Estos lugares que pueden simbolizar la historia contemporánea de Europa, son conocidos por haber sido el lugar donde fueron detenidos los judíos de Roma hacia el campo de concentración.

Cruzando el río Tíber por el Ponte Mazzini –frente a la entrada de Regina Coeli–, nos conducimos hacia la *Via Giuglia* y la iglesia de Santa Maria dell’Orazione e Morte –dedicada también a los caídos en el trabajo–, para encontramos con un magnífico osario donde somos recibidos por una cruz de calaveras, tibias y huesos, a disposición del nervioso caminante. Continuando por la misma *Via Giuglia*, donde cohabitan los palacios, las galerías de arte y la policía anti Mafia, llegamos hasta la *Via della Conciliazione*, conduciendo a San Pedro por la arteria vaticana desde el castillo de San Ángel.

Como en el desaparecido palacio de Calígula bajo el Vaticano (*Necrópolis de Constantino*), la ciudad surge entre los adoquines de piedra, el desliz de las escaleras, los puentes construyendo la ciudad en las curvas sinuosas de los parlamentos y los ministerios, el reparto equívoco del transporte público, los lugares abandonados de los suburbios. En este lugar, podemos comprender que Roma es una ciudad extramuros y que una guía psicogeográfica ha de marcar no solo un camino, sino una trayectoria psíquica. Ha de poseer un interés metafórico, esto es, conducir más allá de un centro que puede encontrarse en cualquier parte. Este es el espacio de la deriva que conduce azarosamente de vuelta por la *Via della Lungara*, hasta la *Via Garibaldi*, para ascender de nuevo de vuelta hasta la Academia de España en Roma.

En nuestro caso, llevando hasta el estudio número 18 de la Academia en el Gianicolo, cuando cerrando la puerta, se encuentra el siguiente aviso:

A la atención de los sres. becarios y huéspedes de la academia: QUEDA TERMINANTEMENTE PROHIBIDO CAMBIAR NINGÚN MUEBLE DE LUGAR (CAMAS, ARMARIOS, MESAS, ETC...) SIN PERMISO PREVIO DE LA DIRECCIÓN

LA DIRECCIÓN

Y un sello. Nada del cuarto ha de ser intercambiable, salvo si el permiso es aceptado. Como vemos, el cuarto es aparentemente inamovible. Es algo lógico y positivo porque el orden corresponde a lo fijado y la cuestión es saber cómo vincular este otra guía que necesitamos en nuestro caso. El habitante del cuarto debe saber –bien como becario, bien como huésped– que es un extrarradio que vuelve sobre sus pasos.

Es un espacio similar al que propondría analizar el arte, sus propias disciplinas históricas o técnicas, pero en la comprensión de las mismas, debe habitar un merodeo, un lanzamiento desde el espacio que topológicamente va organizándose en cada jornada. Saber si se oculta algún tiempo simbólico en la ruina que vamos presenciando desde hace un siglo, en esa pasión epocal que viene a describir todo, desde el año 89, como una suerte de caída de los muros. Entonces, este texto recibe al visitante de una manera cercana, sabiendo que si llegó a algún lugar, este no era immaculado, sino percedero, como la estadía de los únicos habitantes del Monte Áureo.

Si la metáfora del estudio como guía ha de ser algo más que una mera presentación de lugares, se debe a que es también, de algún modo, una visión psicogeográfica del análisis de las artes. Los recintos simbólicos interiores, la variación de las letras expuestas, son elementos que vienen a poblar además la ciudad alegóricamente. El mapa es precisamente como una cámara, como lo fueran el sepulcro, las tumbas de los poetas, la cárcel o el tiempo pasado dentro de los muros de la patria mía. En este estudio número 18 de la Academia de España en Roma se organizaron los elementos simbólicos encontrados en el vagabundaje, como prueba de que la psique va construyendo un itinerario, como si de una guía mnemotécnica se tratara: un perchero vacío, un jardinero irritante, los cuernos napolitanos, una imagen doble de Carpaccio, un Caravaggio que muestra a Jerónimo inspirado, algunos salvoconductos –por si acaso–, un mapa cognitivo donde se exponen ciertos caminos del arte como una suerte de compartimentación, una imagen del templo de Bramante con unos arquitectos tomándole las medidas.

En la pared, encontramos una colección de anuncios de una revista para los médicos italianos en 1940. Esta serie ha sido titulada *Enfermedades del fascismo*, donde, a juzgar por las dolencias publicitadas, esta enfermedad conduce a la angustia, la flatulencia, la pancreatitis, el sueño interrumpido y los traumas del envejecimiento prematuro. Además, un ficus con un cartel de verdura *Giuseppe*, una foto típica a modo recordatorio de Mastroianni y Ekberg besándose en la Fontana de Trevi, varios anuncios de alquiler de pisos en los alrededores.

Por otra parte, una obra anarquista con cadenas y candados; una imagen de Londres bombardeado; una matrícula de coche con un sobre americano de vuelo aéreo; un anuncio de la casa de Goethe; una prohibición de hablar durante el rezo de la iglesia de la Muerte y los muertos en el trabajo; la santa en trance de Bernini; unos sobres de cuerdas de guitarra que me regaló el dueño de Americana en la Via Luciano Manara, 5; un programa de actividades del cercano Cinema America titulado *Res Publicae*; un retrato con perro que me regalaron en una suerte de ingenio luminoso; un *scontrino* del bar Calisto; una cama de corte beuysiano; un reloj que es una fotografía del tiempo y de un reloj; algunas velas encontradas en las iglesias romanas; un cartel que anuncia visitas guiadas gratuitas; una pintura que ha pasado de nuevo de marco a cuadro; cuadernos como éste, innumerables lápices Faber-Castell encontrados en la Antica Papeleria del mercado de Porta Portese. También, un recorte de un seminario de la Academia Británica titulado *Rome's Modernity: Trauma, Fracture, Narration*. Y hay un anuncio de la desaparición de un pastor alemán de doce años y sordo. Como una suerte inesperada, un autógrafo dedicado por Neil Hannon ofreciéndome su escritura, con todo lo necesario para un concierto de *The Divine Comedy*.

En el gabinete hay una biblioteca mínima, encontrada en gran medida en un puesto de libros situado en el Trastévere, en el mercado al aire libre de San Cosimato, con los siguientes libros: *Poeti Napoletani del 700-800 nella poesia erotica*, con ilustraciones, *Trionfo della morte* (Gabriele d'Annunzio), *Orlando furioso* (Ariosto), *Elogio della menzogna* que a su vez incluye la "*Descrizione del silenzio*" (Celio Calcagnini) y "*L'apologia della menzogna*" de Giuseppe Battista), *Pensieri* (Giacomo Leopardi), *Fuori di casa* (Eugenio Montale), *Prometheus Unbound* (Percy B. Shelley), *Liriche Scelte* (John Keats). Dentro de la otra actualidad, *El arte más allá de la estética* (Peter Osborne), *El budismo* (Miguel R. de Peñaranda), *Arte Metafisica e Wunderkammer* (Luna Todaro), unos catálogos sobre Carpaccio, las cartas de Rimbaud, la enciclopedia Garzanti dedicada al espectáculo y el libro que muestra la estancia de Valle-Inclán como Director de la Academia de España en Roma. Entre la colección de instrumentos musicales, una guitarra acústica, una armónica y un tablón.

La cuestión de la deriva, los dilemas entre la *stanza* y la estancia y su paralelo poético, son cuestiones que vertebran y disponen todos los condicionantes para un análisis demorado de las artes. El viaje hacia el estudio, como una guía que termina por merodear para volver a buscar el origen inasible, posee un rasgo común a la propia labor de la escritura. La metáfora de una guía, a través del encierro que supone encontrarse

en otros espacios como necrópolis, tumbas o celdas, debe ser un signo de los tiempos de escritura. Comprender la escritura sobre arte como un ejercicio crítico, supone encontrar alguna correspondencia con el espacio que se configura en la geografía de la psique. No es vano el acercamiento a las artes desde lo escrito, como si su espacio fuera una metáfora válida para exponer las razones que conducen al centro del capitalismo y la ruina.

El análisis de las artes es, desde un punto de vista crítico, cuestión de escritura y por venir. La cuestión iconoclasta que se presenta es saber qué conexión tiene el espacio donde se produce esa escritura y lo que en ella se dice. Esto es, proponer un itinerario que comience y acabe en este estudio. *100 years from now*. Una guía psicogeográfica que no es solo *estadía*, sino que pone en la imaginación del propio lector un merodeo: una psicogeografía guiada. La escena es la *deriva* que deviene *estudio*, sin vacilar ante la posibilidad de ser memoria o guía de algo improbable o imposible.

Salve.

(XVI)

MARÍA TRÉNOR

MAPA ERÓTICO–SENTIMENTAL DE ROMA

He visto Roma estremecerse en mi interior. El mundo de fuera no me interesa. Cierro los ojos y siento mi cuerpo como una cámara oscura donde imágenes eróticas penetran a través de un orificio, quedándose impregnadas sobre mi piel más sensible. No juego a ser Anaïs Nin, ni pretendo hacer arte con mi vida privada, como Tracey Emin. Sólo soy una cineasta convertida en guía provisoria, que proyecta un trozo de su vida sobre este mapa íntimo de deseos, placeres y anhelos. En cuatro lugares de esta ciudad, me he entregado a cuatro hombres; a veces en cuerpo, a veces en alma. Son lugares donde ocurrieron algunos hechos memorables, que bien podrían servir de argumento a mi próxima película.

El becario X

[Academia de España. Piazza San Pietro in Montorio 3. 00153, Roma]

El becario X es un compañero que sale en este libro y por lo tanto, para preservar su intimidad, no voy a desvelar su nombre. Él ni siquiera, sabe que va a aparecer en este apartado. Es mi primer día en la Academia y, nada más llegar, echo un vistazo a todos mis compañeros. Voy a convivir durante nueve meses con dieciséis personas desconocidas, once hombres y cinco mujeres, la mayoría artistas, con sus necesidades afectivas y sexuales particulares. Imagino un *reality show*, *El Gran Becario*, donde artistas libertinos hacinados se pasean todo el día drogados y en pelotas, organizando una orgía cada noche en un estudio diferente. Despierto de tal ensoñación con un parpadeo y, mientras el secretario de la Academia nos lee un estricto reglamento en una reunión, calculo que salimos a dos becarios por becaria.

De momento, no hay ninguno que sea mi tipo. Además, la mayoría están emparejados, hecho que los elimina automáticamente como posibles candidatos.

Cada uno trabaja en su estudio, pero es inevitable encontrarse diariamente en la cocina y en las demás estancias comunes. La convivencia es muy estrecha. Sin darme cuenta, el tiempo pasa y voy teniendo más confianza con mis compañeros. Se puede decir que la relación entre nosotros es buena y tranquila. Pero llega el día en el que, producto de la necesidad o del aburrimiento, comienzo a sentirme atraída por el becario X. Me gusta su pelo desordenado cuando se levanta por las mañanas. No tiene unos dientes bonitos, pero tiene un culo bien formado. Además, noto que soy correspondida. Puedo sentir cómo me mira furtivamente de reojo, a lo que yo respondo arqueando mi espalda para sacar pecho y elevar las nalgas. Noto cómo se turba cuando se rozan nuestros cuerpos en el estrecho espacio que hay entre los fogones, cómo cocina sano para que yo me alimente bien, cómo fríega la taza donde acabo de beber la leche y la cucharilla que acabo de chupar con restos de miel... Ninguno de los dos nos atrevemos a dar el paso y decir nada. Es una situación muy delicada porque si sale mal, puede ser un infierno el resto de la estancia. Pasa el tiempo y espero algún gesto o signo verbal. No lo hay. Lo achaco a que es tímido, introvertido, muy prudente o simplemente un poco raro. Mi deseo hacia X aumenta cada día y me desahogo verbalmente con otra compañera, la becaria Y, que es mi confidente. Ella es discreta y sabe escuchar. Le cuento las fantasías que imagino con X en la Academia: que nos apareemos como animales encima de la mesa de la cocina donde todos comemos; de pie contra una columna del tempietto; sobre el terciopelo rojo de la mesa presidencial del salón de actos; haciendo el perrito apoyados en algún mueble señorial del salón de retratos; en la biblioteca; en el claustro; en el hórreo del jardín; en el bosque romántico de la parte trasera de la Academia, rebozándonos en la tierra y la hojarasca. Y durante el día, disimularíamos ante el resto de becarios, para que fuera mucho más morboso. De pronto, la Academia, un espacio igualmente bello y tedioso, se convierte en un lugar emocionante donde dar rienda suelta a los instintos más libidinosos.

Pasan los días y la tensión me parece insoportable. Me decido a hablar. Me trago mi orgullo y le invito tartamudeando a tomar el aperitivo al bar de abajo. Tras dos copas de vino rosso, estamos más relajados y desinhibidos. Tomo aire y le anuncio que le tengo que decir algo. Sorprendentemente, me dice que él también. Me pongo eufórica pensando que es X el que se va declarar, quitándome ese trago. Me va a dar un ataque. Repaso mentalmente si voy depilada y las bragas que me he puesto. Le espeto ansiosa a que continúe y comienza a contarme lo siguiente: que se ha liado con la becaria Y; que tienen sexo salvaje por toda la Academia, a saber, encima de la mesa de la cocina, contra una columna en el tempietto,

sobre el terciopelo rojo de la mesa presidencial... entonces yo, como una autómatas, abro la boca. Mis palabras salen solas solapándose a las suyas, al unísono. Ante tal coincidencia, se asombra, se calla y escucha atentamente cómo le cuento su propia historia.

Mauricio A

[Forte Prenestino. Via Federico Delpino. Via Emilio Chioyenda. 00171, Roma]

Como todos los jueves, me dirijo al taller de danza, dispuesta a grabar con mi cámara la clase del día. Nada más entrar, me fijo en que hay alguien diferente. Un chico nuevo. Debe ser amigo de algún bailarín. Lo primero que salta a la vista es que está buenísimo. Alto, guapo, joven y atlético. Me lo presentan y además es simpático. Tiene una pinta alternativa, con sus greñas, sus pantalones anchos y algunos tatuajes saliendo de sus brazos. Calculo por encima y debe tener unos siete u ocho años menos que yo. Me cuenta que vive en una especie de comuna, que también es artista y que quiere enseñarme las esculturas que realiza con materiales de desecho. Me voy una tarde y me enseña el lugar: una fortaleza militar construida en el siglo XIX, ocupada en los años ochenta y convertida en un centro cultural. Me muestra con orgullo una de sus esculturas en el jardín, hecha con basura, que representa al papa Juan Pablo II. Me parece malísima, pero lo veo tan entusiasmado y convencido de su genialidad que no quiero desilusionarlo. Me lleva a donde vive, una especie de cueva en un bosquecillo frondoso y silvestre que rodea el fuerte. El interior está lleno de polvo y desordenado. Tiene todo lo que un chico alternativo debe tener: malabares, algunos instrumentos sobre telas indias arrugadas, un monociclo y un chucho. Es una estancia cochambrosa, pero está envuelta en una atmósfera bohemia y alegre, tan diferente al aire viciado y rancio de la Academia. Me pregunto de qué vive. Imagino que sus padres son cirujanos o notarios, pues solo así se puede jugar a ser pobre. Coge una guitarra y me lleva con la otra mano hasta un árbol. Trepamos por el tronco hasta una minúscula casita hecha con tablones de madera. Jadeo por el esfuerzo y por la alegría de estar ahí arriba, metida en una pequeña aventura. El fuerte se ve bonito entre las ramas y me recuerda al castillo que aparece siempre al principio de las películas de Disney. Con esa imagen idílica, solo falta que los pajarillos, mariposas y demás animalillos del bosque se acerquen a saludarme. Dentro de la cabaña, hay un colchón que ocupa todo el suelo, con pinta de estar lleno de pulgas y chinches. Por unos segundos, veo toda clase de imágenes visuales y sonoras ocurridas en esa cama con decenas, cientos de chicas en todo tipo de posturas. Por su modo de vivir y lo atractivo que es, imagino que es un chico libre y promiscuo, que puede permitirse todas las chicas que quiera sin atarse a ninguna. Total, no hace falta que me case con él, pienso. Quedamos medio tumbados sobre el colchón y Maurizio comienza



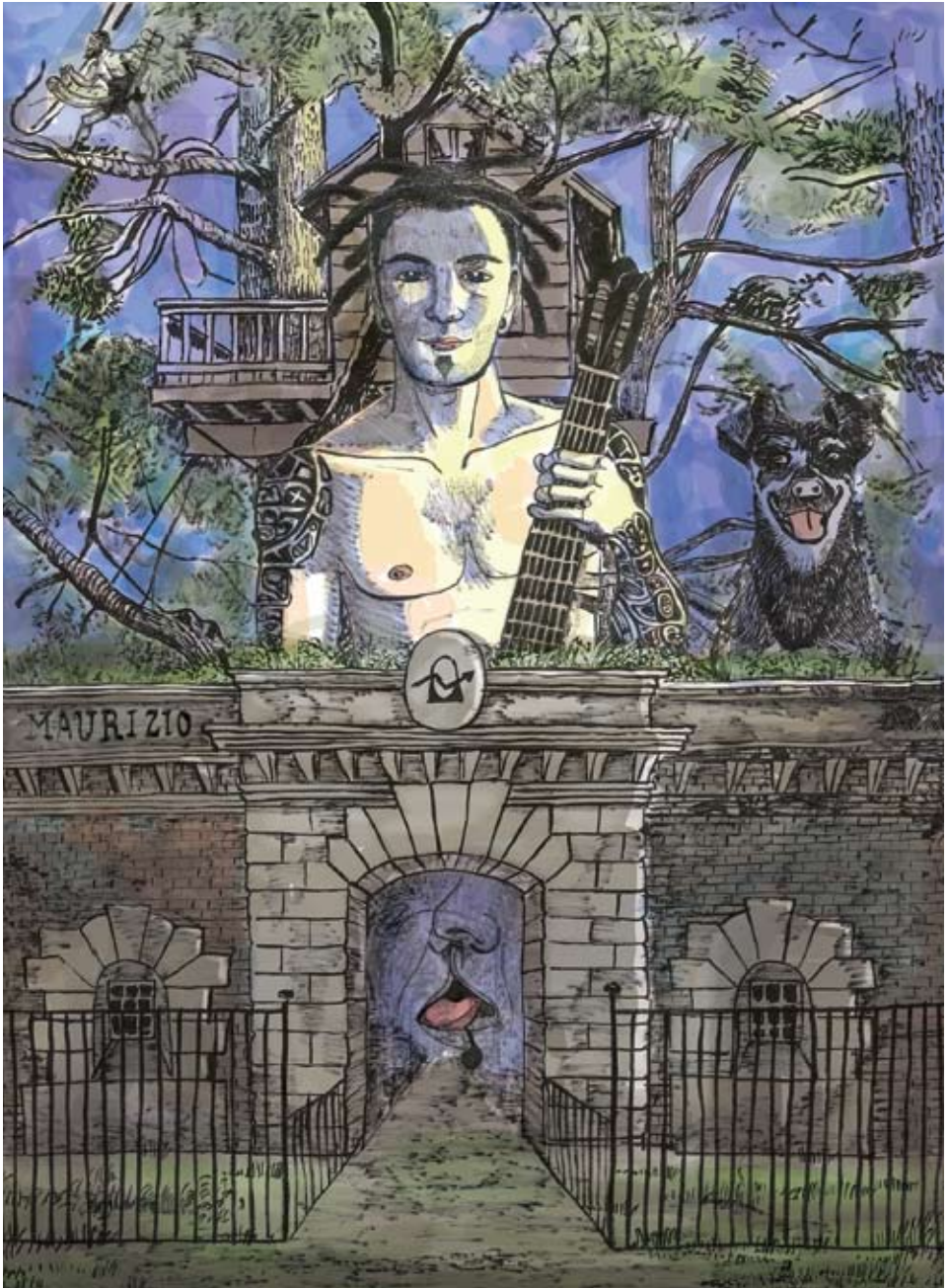
El becario X

a cantar, acompañado de la guitarra, con una voz preciosa, grave y aterciopelada. No hay nada que me guste más que un chico con una boca bonita y que sepa cantar. Empiezo a entonar una segunda voz. Él también queda agradablemente sorprendido y me sonríe. Sonamos muy bien juntos. Sin dejar de cantar, acerco mi cara lentamente hasta que mis labios se rozan con sus labios. Mi boca hace de caja de resonancia de la suya y viceversa. Es un momento erótico y mágico. La letra de la canción empieza a no entenderse debido a que nuestras lenguas comienzan a entrelazarse. Se oye el sonido húmedo de los besos y lametones. La guitarra ha quedado abandonada en una esquina. El deseo es incontrolable y noto que mi sexo ya está preparado para encontrarse con el suyo. Nos desnudamos y miro entre fascinada y aterrorizada el más grande y enhiesto pene que jamás había visto. Me viene a la cabeza la escena de la película de Disney en la que Alicia crece y queda encajada y enorme en una pequeña casita. Luego cambia y aparece Rocco Siffredy haciendo malabares con unos penes enormes en lugar de mazas. Sacudo la cabeza y vuelvo a la realidad. Le digo preocupada que tengo un problema importante en una cadera y que lo mejor es que se tumbe boca arriba y que yo me ponga encima, acoplándome poco a poco. Aquello duele muchísimo y se hace imposible, a mi pesar. Los penes extralargos están bien para verlos en las películas porno, pero no para hacer el amor con ellos. Logramos terminar de otras formas y quedar satisfechos, no sin cierta sensación de frustración. Nos despedimos con un abrazo, cojo un taxi y durante el trayecto me acuerdo del encanto de la cabaña y de la música. Como el taxista me está dando un rodeo impresionante, me da tiempo a reflexionar y llegar a una conclusión sobre la promiscuidad de Maurizio: las chicas solo lo prueban por primera vez, pero no quieren repetir. Llego a la Academia y mientras me lavo los dientes, pienso en la película de Cenicienta y visualizo al príncipe buscando desesperado a la mujer que encaje en su zapato. Entonces, creyendo haber entendido el sentido verdadero del cuento, me voy feliz a la cama y logro dormirme, a pesar de seguir un poco dolorida.

El Padre Stefano R

[Vía de San Domenico 1. 00153, Roma]

Estoy muy nerviosa. Ya llevo esperando en este portal cinco minutos. Seguro que se echa atrás. Esto, al fin y al cabo, es una locura. Trato de relajarme y pensar en otra cosa. Mientras espero con inquietud y desasosiego, rememoro cómo nos conocimos. Los padres de la becaria Z vienen a Roma coincidiendo con el ochenta cumpleaños de uno de ellos. Z quiere agasajarlo con una gran celebración. Me ofrezco enseguida a grabar el evento, pues aprecio mucho a Z. Me dice que, como son muy religiosos, consistirá

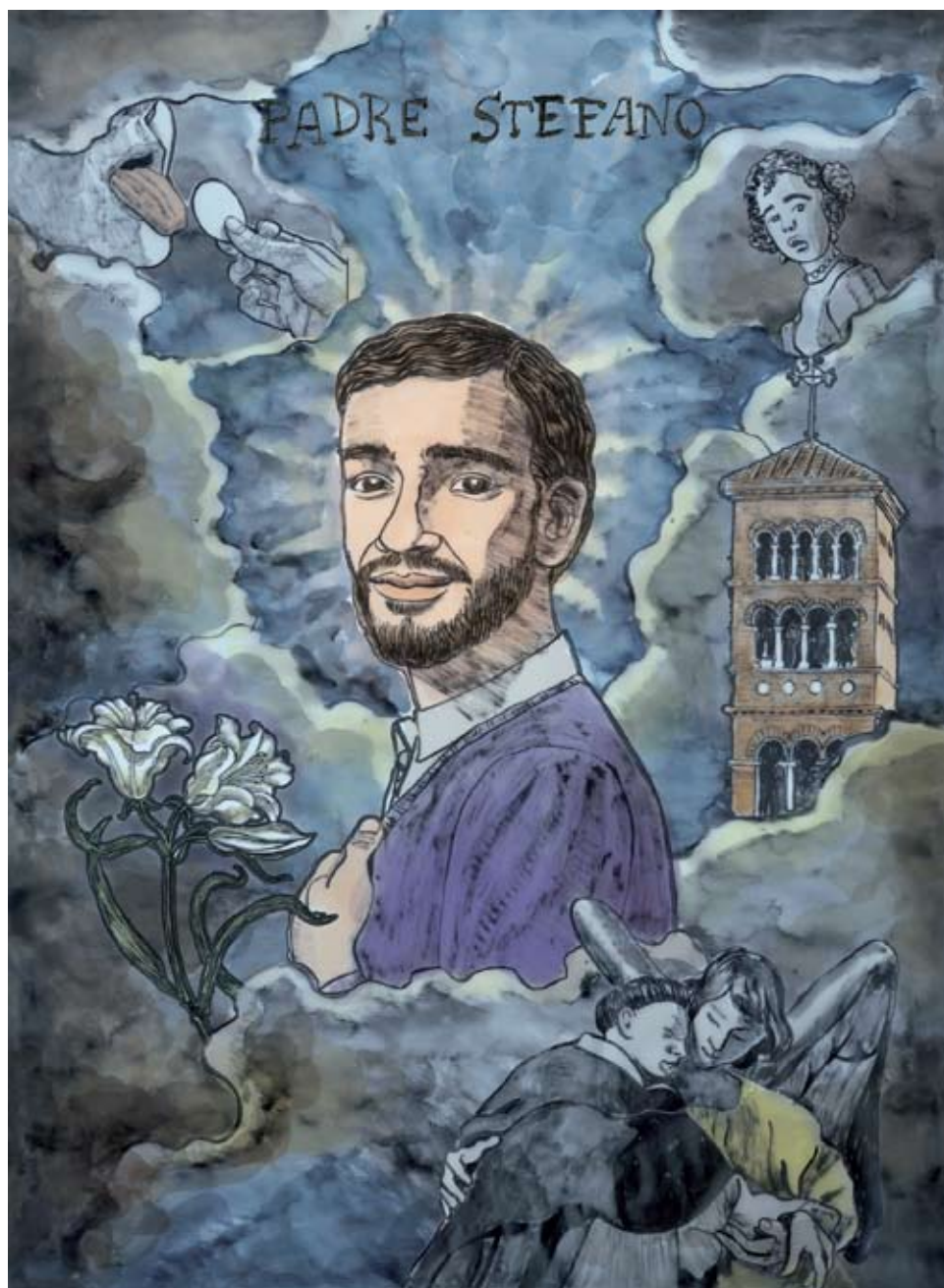


Maurizio A

primero en una misa en la iglesia de al lado de la Academia, y luego en un desayuno con delicatessen en su estudio.

Me alegro de que en la misa me toque grabar y no participar, porque soy atea y anticlerical convencida. Como ex-alumna de varios colegios religiosos e hija de un padre beato que lee el catecismo a diario, siento que el número de misas que he escuchado está más que sobrepasado. Cuando la ceremonia termina, reconozco a regañadientes que me ha emocionado. De hecho, he tenido que reprimirme las lágrimas ante la estampa conmovedora de los padres de Z cogidos del brazo al salir del templo. Un acto religioso me ha emocionado, a mi pesar. Durante el desayuno, me presentan al cura. Lo saludo dándole la mano. Él me la da, fría y blanda. Es un cura algo mayor que yo. Lo miro mientras le doy la mano y me sonrío ampliamente con una expresión mansa y bondadosa. Yo, todavía mal predispuesta, algo malhumorada y muy anticlerical, le desprecio mentalmente porque odio esa alegría moderada, propia de la estética católica rancia, inculta y timorata por la que siento una atracción y un rechazo curiosamente compatibles. Me pregunta qué hago en la Academia y le respondo que cine de animación. Sorprendentemente, sabe de cine y de arte. Conversamos un rato y descubro que es una persona cosmopolita, que ha vivido en varios países con proyectos sociales interesantes y trabajado con todo tipo de gente. Le pregunto por qué está de párroco en Roma, en una iglesia tan aislada oficiando bodas y me responde que, por desavenencias con la jerarquía eclesiástica, lo han castigado. No es tan timorato ni blando, pienso. Me cuenta que, aparte de la parroquia, está muy implicado en una ONG rehabilitando toxicómanos en el Trastevere. Yo le hablo de todos mis años de juventud como voluntaria. Me explica que ahora mismo quieren hacer un calendario ilustrado para venderlos y sacar fondos. Me ofrezco a colaborar haciendo los dibujos. Quedamos en la sede de la ONG.

Nada más encontrarme con él, su presencia luminosa me crea bienestar. Esta vez, me fijo cuando se levanta del ordenador y reparo en que no está nada mal para ser un clérigo. Tiene una estatura aceptable y una constitución fuerte, de hombros anchos, bastante proporcionada. En cuanto a su estilo de vestir, es sencillo y austero, sin ser anacrónico. Cuando se vuelve a sentar y lo tengo de frente, me voy fijando en los rasgos de su cara, bastante equilibrados, destacando su dentadura blanca y sana y el brillo de sus ojos al sonreír. Mientras habla del proyecto, yo asiento sin estar presente, lo observo más detenidamente y pienso que es un hombre excepcional, comprometido, capaz de amar y entenderse con cualquier ser humano. De pronto, me veo envuelta en un torbellino mental de admiración e idealización y caigo en la cuenta de que me gusta. Me gusta el padre Stefano. ¡Me gusta un sacerdote!



El Padre Stefano R

(Mapa erótico-sentimental de Roma)

Seguimos quedando para el mismo fin y, poco a poco, la cercanía y complicidad entre los dos se hace más evidente. Nos despedimos cada día con un abrazo. Al poco tiempo, empezamos a besarnos en la boca. El cariño se va transformando en deseo y llega el día, hoy, en el que vamos a tener nuestro primer encuentro. Hemos quedado en un piso amueblado que tenía su madre alquilado a unas monjas que acaban de abandonarlo. No he dormido en toda la noche pensando en lo que voy a hacer con el padre Stefano... con Stefano. Voy a ser la primera en cuarenta y cinco años que pruebe su piel, su boca, su cuerpo y todos los licores que manen de él.

Me pongo a fantasear y me imagino en una estancia con una luz tenue y cálida desvistiendo delicadamente y mostrándole, poco a poco, todas las partes de mi cuerpo. Una vez desnudos, lo siento en el borde de la cama y me pongo a horcajadas. Cojo su mano y la voy pasando lentamente por la piel blanca y suave de mi pecho. Está temblando, asustado por su propia excitación y eso me produce una doble sensación de piedad y de poder. Después de unos minutos, habiéndole enseñado todas las caricias imaginables, guío con mi mano su miembro endurecido hacia el origen del mundo. A los pocos segundos de estar dentro, convulsiona incontrolado y exhala un fuerte orgasmo, brotando enérgico su manantial por vez primera. Ha sido muy rápido, pero no me enfado ni le reprendo. Como una maestra comprensiva y paciente con su discípulo en su lección inaugural, le digo que no se preocupe, que al principio es normal.

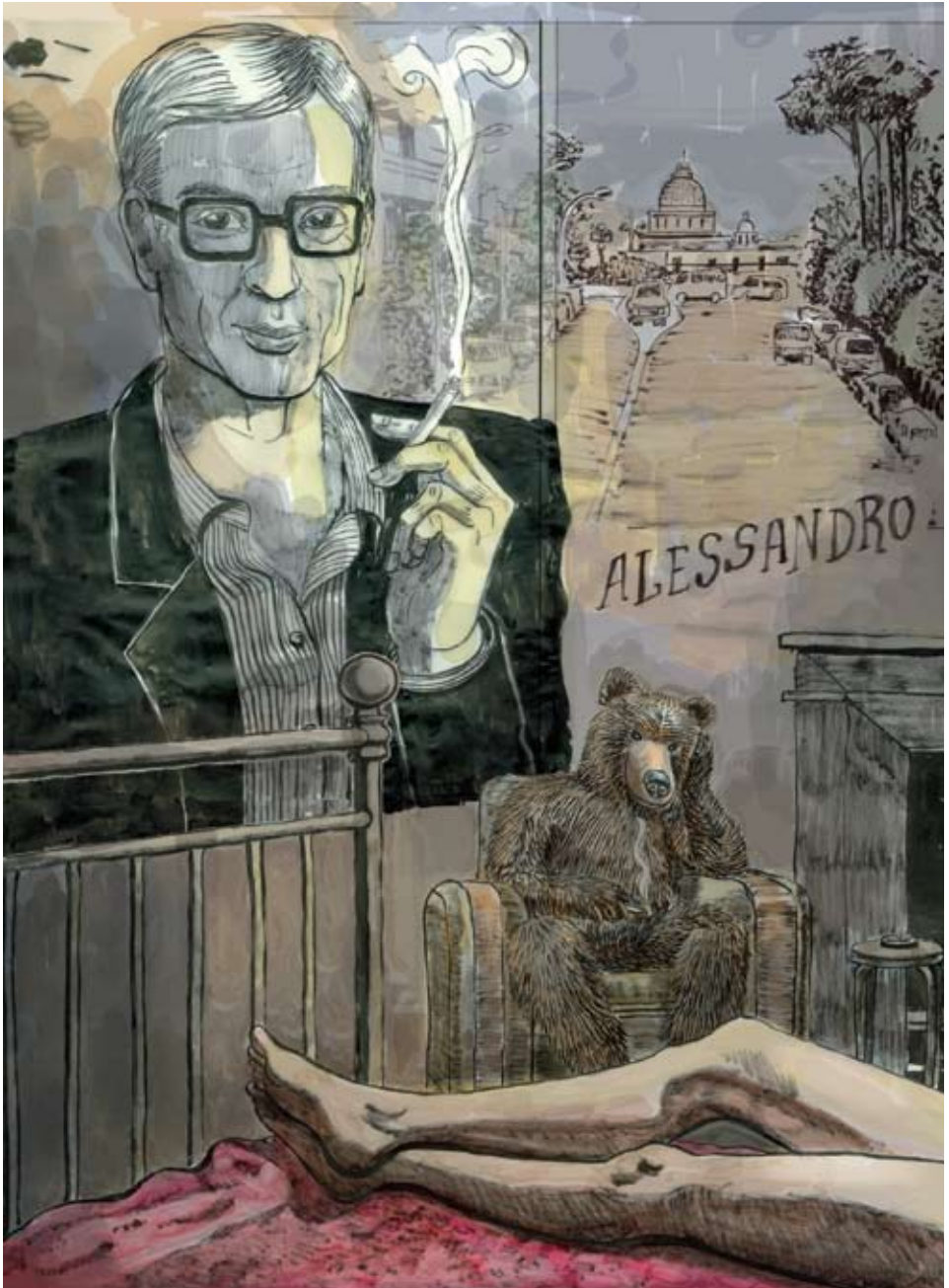
De pronto, me tocan el hombro y pego un respingo. Mi alumno ha llegado y subimos a la vivienda. Nada más cerrar la puerta, me mira directamente a los ojos y me dice –con claridad y sin titubeos– que lo primero son sus votos y que sólo practica sexo oral.

Suena una campana. Por la ventana del dormitorio, veo la torre de San Anselmo. Al cabo de una hora, vuelve a sonar.

Alessandro G

[Via Nicoló Piccolomini 57. 00165, Roma]

Una amiga italiana me ha invitado al estreno de una película. En el cine, nos encontramos con un conocido suyo napolitano: Alessandro. Me siento en la butaca de al lado. Es un señor mayor, debe tener unos veinte años más que yo. Cuando termina la película y se levanta, compruebo que es muy alto, esbelto y que tiene cierta clase. Como no hay tensión sexual por la gran diferencia de edad, estoy muy relajada en el aperitivo que tomamos los tres a



Alessandro G

posteriori. No estoy seria, ni digo tonterías. Alessandro es muy simpático e ingenioso y me desternillo con todas sus ocurrencias. Le pregunto a qué se dedica y me responde que tiene algunos negocios. Espero que no sea un mafioso. No viene del mundo del cine, ni entiende de arte, por eso me parece que admira e idealiza a los artistas. Al despedirnos, me dice que tiene un primo productor que puede estar interesado en mi trabajo, me pide el teléfono y se lo doy. A la semana siguiente, me llama y me invita a cenar. Estoy tranquila. Supongo que debe de tener claro que no tiene nada que hacer, ya que podría ser su hija. Mientras cenamos, me pregunta sobre mi vida en la Academia y le cuento lo eufórica que estaba cuando me concedieron la beca, las grandes expectativas que tenía, la primera impresión cuando vi mi estudio enorme y luminoso con unas vistas privilegiadas de Roma, la suerte que tuve con el grupo de compañeros, trabajadores y confiables... Pero pronto me escucho hablándole de cómo empecé a decepcionarme en el día a día, cuando me di cuenta de lo lejos que estaba aquello del ambiente artístico contemporáneo; de la desidia que se respiraba en un edificio caduco que podría arreglarse sin dinero; de que no he pasado más frío en mi vida que al principio del invierno en la Academia, hasta que sacaron misteriosamente unas estufas de su escondite. Como aspecto positivo, le digo que ahora mismo estoy motivada con el proyecto de una guía psicogeográfica de Roma. Me pregunta qué es eso y cómo lo voy a hacer. Le explico mi proyecto con gestos picarones, todavía sin saber que él mismo iba a formar parte de la misma. Al escucharlo, sonrío y asoma una dentadura perfecta. Creo que es suya. Los dientes son una obsesión para mí. Reparo en que, para la edad que tiene, conserva todo su pelo color plata, fino, sedoso y brillante. El pelo, también es importante. Nos lo hemos pasado muy bien en la cena. Al despedirnos, me pide que le dé un abrazo. De momento, un abrazo no significa nada. Al hacerlo, compruebo que huele a colonia buena y que me ha gustado perderme en su abrazo grande de oso. Noto que en ese abrazo, ha habido algo más que amistad. De pronto, me doy cuenta de que llevo algo de tiempo sin hacer el amor y que no tendría ningún problema en hacerlo con él. Me lleva muchos años y no tenemos mucho que ver. Pero, total, yo me volveré a España y puede estar bien tener una aventura con un italiano, que me lleve a los sitios y practicar el idioma mientras dura la beca. Alguien que alegre mi melancólica existencia en la Academia. Cuando llego a esta conclusión, ya estoy llegando a la Piazza de San Pietro in Montorio. Me tiemblan un poco las manos, pero lo llamo y me dice que qué buena idea haberlo llamado. Me da una dirección y el taxi da la vuelta. Al cabo de unos minutos, ansiosa, le pregunto al taxista si estamos llegando. Me responde que ya estamos en la calle. Debo de estar mareada por los nervios, ya que miro hacia adelante desde el taxi y la calle hace una perspectiva muy extraña. Me recibe con un abrazo y con un beso en la boca. Aparte de oler bien, su boca también sabe bien. Sus labios están suaves y templados y la piel de su cara está hidratada. Me lleva en brazos hasta una cama y me

tumba. Se coloca encima sin parar de besarme a un ritmo todavía calmado. Cuando llega el momento de desnudarse y recibirlo, me invade un doble sentimiento de confianza y terror. Temo probar el cuerpo de un hombre tan maduro. Desde abajo, en un primer plano subjetivo contrapicado, mientras su cabeza sube y baja, su cara marcada por los años me parece intermitentemente la de un monstruo y la de alguien protector, como un padre o un tío. Me invade un impulso animal desbocado y lo empujo lateralmente, haciéndonos rodar por la cama, sin dejar de estar acoplados. El ritmo se vuelve salvaje y, mientras giramos, nos comemos la boca el uno al otro, como caníbales hambrientos. Su respiración está muy agitada. Está a punto de terminar. Está muy alterado. Espero que no le dé un ataque y muera aquí mismo, dentro de mí. Acaba y, en lugar de morirse o quedarse dormido, como se esperase de un hombre de su generación, demuestra tener unas habilidades extraordinarias y conocer muy bien el cuerpo femenino. El monstruo es ahora un osezno juguetero que hociquea metiendo su lengua en un panal de rica miel.

(esp)

GUÍA RAER:
INSTRUCCIONES PARA
UNA APP ADICIONAL

Con la idea de servir como complemento digital a la presente *Guía Psicogeográfica*, la *app Guía RAER* pone a disposición del navegante una forma distinta de recorrer los itinerarios marcados en páginas anteriores. En ella, la lectura deja paso a una serie de audios en los que los/as anfitriones/as nos explican de viva voz las particularidades de los lugares por los que nos llevan y las imágenes impresas, ora se contagian de la ubicuidad de la pantalla al dejarse ver únicamente frente al lugar que reproducen, ora evolucionan a vídeos grabados *ex professo* allí mismo. De esta manera, la tecnología se alía con el arte en un itinerario de itinerarios que convierte al usuario en visitante activo de aquellos emplazamientos de la capital italiana que han sido ocupados con el trabajo de los investigadores y artistas 2012/13 de la Real Academia de España en Roma.

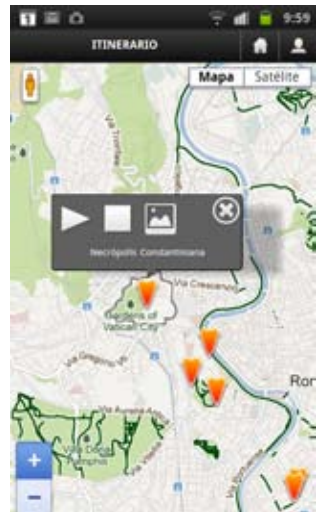
¿Cómo disfrutar de esta experiencia?

Para poder acceder a los contenidos, primero tenemos que entrar en la *play store* de Android o la *Apple Store* de Apple, dependiendo del sistema que tenga nuestro smartphone o tableta. Una vez en ella, buscaremos la aplicación *Guía Raer*, que podremos descargar e instalar gratuitamente. Al abrirla, aparecerá un índice general con la foto, el nombre y el acceso al itinerario de cada anfitrión:



(Guía Raer: Instrucciones para una app adicional)

Si pulsamos en la foto o en el nombre, se nos abrirá otra pantalla en la que tendremos acceso a una breve nota curricular de nuestro/a guía, como la que puede verse bajo estas líneas (Izq.), mientras que si pulsamos sobre el mapa de la derecha accederemos al itinerario que nos ha propuesto:



Una vez que nos vayamos acercando a cada uno de los puntos señalados, tendremos acceso a los archivos que contienen. Así, si pulsamos la flecha correspondiente, se abrirá un comando con un botón de play, otro de stop y otro de image. Con los dos primeros podremos reproducir o detener los audios y vídeos con los que nuestro/a anfitrión/a ha querido reinterpretar ese lugar; con el tercero, accederemos a una galería en la que podremos ver *in situ* los trabajos de los/as artistas plásticos/as y fotógrafos/as, así como las imágenes complementarias con las que algunos teóricos han querido apuntalar su discurso.

Proyecto de
OCUPACIÓN POÉTICA

www.ocupacionpoetica.org

Requisitos Técnicos:

- Teléfono móvil o tableta con sistema Android, iPhone, Symbian o Blackberry y acceso a Internet.
- Descargarse de la Play Store (Android) o la Apple Store (IOS), la aplicación gratuita *Guía Raer*.
- Asegurarse de tener operativos los servicios de geolocalización (no es necesario GPS).

ROMA ADRIFT: SIXTEEN
WAYS TO MAP ABSENCE

The goal is to depart
Giuseppe Ungaretti

When Guy Debord took his own life in 1994, he left a note saying: “Man does not die, he disappears.” The message, far from lamenting our ephemeral existence, perfectly summarizes the endeavour of situationism, a movement based on the belief that all experience had been converted into a consumerist simulation that everyday life could only put into crisis by ridding the established reasoning of content, rhetoric that would lead to the occupation and barricades of May 1968. To reinterpret the city in order to convert it into a territory conducive to wandering and experimentation through psychogeography, sociological recovery and the creation of situations that would surprise citizens were only some of the proposals for accomplishing this, and they explain both the origins of this guide and those of the application for mobile devices that complements it.¹

Created in 2010 by the cultural association Ocupacciönpoeética, the objective behind this application is very clear: to occupy the coordinates of a physical space with multimedia art files so that passers-by may reproduce them using any smartphone or tablet. The purpose is a lovely one for various reasons: First, because it inaugurates a sphere of freedom in which the interactions of power become dialogic, which allows us to intervene in a non-invasive way in places to which we would otherwise not have artistic access²; second, because by eliminating the model of these places, sense and signifier have nothing to allude to, which invites us to occupy that empty space with new contents that, altering their habitual meaning, convert

users into active visitors; and third, because it is a very effective way to stress the importance of all those points of interest that mapping, as an extractive science, marginalizes.

Through these three forms of distortion and to compensate for the spatial limitations of the small telephone screen, the Spanish Ministry of Foreign Affairs and Cooperation and the 2012/13 artists and researchers of the Royal Academy of Spain in Rome provide more traditional readers with fifteen different ways of getting to know the Italian capital, by adapting the projects for which they were awarded grants to a series of subjective maps that, in comparison with the texts and images that accompany them, give us a rough idea of what their way of inhabiting it has been. Thus, someone else’s routine is postulated as the best alternative for breaking with one’s own, and paper has proven to be the ideal medium for delving into the ideas that each one of them has left along the way, serving as extension and counterpoint to the audio-visual content that the mobile experience offers *in situ*.

Additionally, and since I alluded above to the partiality of every map, I would like to share here a reflection by Nassim Taleb that I read once and that explains like no other the significance of this publication. *Mutatis mutandis*, it went as follows: if we were to visit the biggest library in the world we would be astounded by the millions of volumes occupying the shelves, but if for a moment we were to imagine another one that held all the books that were not here, we would see that that anti-library would be infinitely greater and, consequently, much more

interesting. Well then, that is exactly what happens with the hundreds of tourist guides that we can find for a single destination that, with slight variations, always converge in the platitudes, ascribing the few possibilities of a discovery that may make the journey truly unique to losing one's bearing or going astray.

How to foresee an unexpected overlook; that balcony near Calisto bar where they say Sofia Loren hung her underwear, or pass by a monument right as someone is explaining the lie about its truth? How to know that Marinetti lived here, that there is the grave of young Keats and that in that villa Cleopatra and Marco Antonio loved each other in secrecy? How to stumble upon a good play in an alternative theatre house that is only publicized by word of mouth and how to know that afterwards we can have dinner in a café that was once among the most famous sculpture studios? How to read a comic book that includes the street where we are reading, or see a photograph of what we have before us and do not see, without falling into the paradox of choosing our circumstances or of losing ourselves knowing what we will find?

The answer is on the following pages. On them, what happens becomes what can happen and what was *Caput Mundi* is transformed into another space of multiple experimentation in which the traveller can live the emotions of those who have reinterpreted it, converting some of its emblematic points—especially the least known ones—into that sort of controlled drifting that underlies every anti-guide. Something that, by the way, would have been much to the liking of Debord, who would surely have been enthusiastic about the idea of artistically occupying an institutional book that in turn occupies the institutionalized significance of a city. After all, as in the handless stroke of his note or in Taleb's unread books, perhaps in that double distortion one finds the most precise way of mapping absence.

Carlos Contreras Elvira. RAER, abril de 2013

I. TAMARA ARROYO

TOWARD THE PIPER CLUB AND DRIFTING

It all started in 1966 when my mother quit her job at the decoration company Rafael García (Madrid) and took a trip to Rome where she met my father. They didn't go as tourists, but to work for The Publishers Representatives Italy, whose office was on Via Toscana 30. Their job consisted in selling magazines to different professionals all around the city. There are no photographs of the typical places or tourist sites where they may have gone, but there are some indications—calling cards, maps and the advertisement of a hotel—that will enable me to follow their steps and recreate them in pictures.

Following these clues throughout the city of Rome, I've created routes that are alternative to that of my parents. Thus, straying from the path marked on the map beforehand, I've discovered neighbourhoods and places where I wandered off the set course, which has enriched my project with new locations that I would not have noticed if I'd only followed the established route. This gave rise to a second route, where I roamed around the vicinity of the Academy of Spain, the Monteverde neighbourhood and the Gianicolo to Piazza de Donna Olimpia and Via Ostiense. The outcome is a series of pencil and Indian ink drawings of buildings, interiors and vintage domestic objects, titled *Casas Romanas I y II* (Roman Houses I and II).

During these walks, one of the things that surprised me most about the city is that it conserves much of its splendour from the 1960s and 70s, which is reflected in its buildings, streets, businesses and luminous signs. Although the buildings almost never contained the office I was looking for, they helped me imagine the places where my parents rested or dined, or the sights they saw, since I only have evidence of their being in a few of them, such

as the Piper Club, which is still open today and looks the same. My father told me that they went there after a long day of work, to attend a Rolling Stones and Susy 4 concert.

Toward the Piper Club

[Via Vittoria. 00187, Roma–Via Tagliamento 9. 00198, Rome]

1. I follow my mother's advice that, on my tours, "it's a good idea to pay attention to the entrances of buildings, since there's always a surprise inside". So, at Via Vittoria 49 and 47, right in the shopping district, we can visit two entryways that will transport us to another world within the city.

2. We walk toward Via Milano 37, where the Pensione Gorizia once stood—"Nuova Gestione Poliglotta, ogni confort moderno" reads the card my mother keeps. However, after discovering that this hostel no longer exists, we have to be contented by following in her footsteps to Via Firenze 32, where she must have visited *Primo Pasquali, Imprese de Construzioni edilo-stradali*. The place here has nothing to do with that company either. Instead we find Hotel Elide, and a parking garage on Via Modena whose signs caught my eye, as they surely will those of other pedestrians.

3. Nearby, on Via Torino, we find the back exit of Sedra shopping centre, the location of Dagnino (Via Vittorio Emanuele Orlando 75), a historic Palermitan pastry shop opened in the capital in the 1940s. Its strength is the quality of the raw materials and the old Sicilian recipes. The aesthetics of the place is noteworthy and the graphics printed on the souvenirs somehow help me imagine my parents having a cup of coffee at one of its tables. At the end of Via Totino, arriving at Piazza San Bernardo, we can see the lovely sign of a bar.

4. In the vicinity of Termini station, they must have visited Via Vicenza number 5/a. There is a surprising number of signs—mainly for ho-

tels—dotting the streets here, as if to welcome travellers upon their arrival in Rome: Hotel Fiama and Hotel Pavia on Via Gaeta 61 and 83; Hotel Regio and Hotel Loto, on Via Volturno; Hotel Florida, a shoes and clothing market; Ambasciatori Cinema, *Sexy Movie*; Hotel Montecarlo on Via Montebello, and down Via Vicenza we find Hotel Lazio.

5. Now let's head toward Via Toscana 30, where the company The Publishers Representatives Italy was located. But I advise you to first stop at Via Veneto to admire the impressive Martini sign that crowns one of its buildings, as well as Café Veneto. At the building that housed my parents' company I talk to the doorman and ask him about it, but he knows nothing. Then I look it up on the Internet and this address appears. We continue toward Via Sardegna 14, where the Asociazione Mineraria Italiana was located. Nearby, we find singular elements worth considering for a moment: Primizie fruit shop; Delle Arti Theatre—unfortunately abandoned—; the sign for Mandarin restaurant, and Hotel Regency on Via Romagna 42.

6. From here, it's easy to walk to Hotel Fiume at Via Brescia 5. Arriving at Piazza Fiume, heading down Via Bergamo, next to a bar, we find the Savoy Cinema. And right next to it is Hotel Fiume, where my parents stayed. I keep their 1960s advertisement like the piece of a puzzle that, as we've seen, has changed considerably in appearance. Across from the hotel, we find the establishment Valli. If we continue to the end of Via Brescia we'll see that the street turns into a residential area full of lovely buildings, which leads to Villa Albani, where it's worth taking a look inside the entrance hall

7. At Via Ombrone 14 my mother visited Mr. Giuseppe Gazzoni, whose name is still written on the door buzzer. I ask the doorman if I can visit it. At first he says no and doesn't let me take pictures, but he finally gives in. On the way

to the Piper Club, between Via de Clituno, Via Ticiino and Corso Trieste, we find a neighbourhood that's surprising because of the splendid architecture of the houses there. From here we go to Via Tagliamento, where the venue we are looking for is located. .

8. We arrive at the Piper Club, on Via Tagliamento 9. It opened in 1965. The walls were decorated with works by Andy Warhol and Piero Manzoni, and artists such as Rita Pavone, David Bowie, Pink Floyd and Jimi Hendrix, among others, performed on its stage. By the 1990s, the group Nirvana broke a guitar there during a concert and caused a big stir. Today it still has virtually the same aesthetic as it did back then, so it will not disappoint visitors who want to go there to have a drink at night. .

Adenda

[Alrededores de Gianicolo-Monteverde Vecchio y Monteverdi Nuovo-Via Ostiense]

Leaving the Academy of Spain, we go up Via Giacomo Medici, toward Monteverde Vecchio. This neighbourhood lacking any grand monuments nonetheless has a wealth of very interesting architecture. Continuing along Via Pietro Roselli, we find a trailer park that contrasts with the luxurious villas. Before us is Villa Wurst Park, an important green area in the neighbourhood. After the corner of Via Calandrelli we come across a series of houses and buildings that seduce me, despite the fact that I don't know what style they belong to and, less still, which architect designed them. It doesn't matter, for to paraphrase Bachelard, first you fall in love and then you learn to name. And in my case, to draw, so, in an exercise in which I imagine what the buildings my parents may have visited were like, I make the following drawings: *House 1* and *House 2* at Via Calandrelli 17 and 19, respectively; *House 3* and *4* at Via Dondolo 86 and 84; *House 5* and *6* at Via Nicola Fabrini 2 and 4.

And on the way to Piazza de San Cosimato, I make *House 7* on Via Bartolome Galleti and *House 8* at

Via Gaetano Sacchi 12. Crossing Viale Trastevere, we walk along Via Marmorata toward the Pyramid of Caius Cestius, to our left. Ascending the street by that name, in the San Saba neighbourhood, we find another residential area where you can see in situ *House 9, 10, 11* and *12*, located at Via Annia Faustina 5d, 26, 30 and 36h, as well as *House 13*, which is at via Baccio Pontelli 4.

If we stay in the high part of the Gianicolo, we'll find other houses that, again, fascinate me because of their strange physiognomy: these are *House 14-14a* at Via Giacinto Carini 21 and *House 15-15b* at Via Vascello 37. A little further on, at number 69, we can find the business *Motobicimoda* and, at number 45, the Pasolini house. From here I head to Piazza de Donna Olimpia, on Monteverde Nuovo. In this plaza is the Donna Olimpia urban development, the place with the most social demands in the entire area, and which divides Monteverde Vecchio and Monteverde Nuovo or, what comes to be the same thing, bourgeois culture and popular culture. Since the 1950s the latter is reflected in the blocks erected by the Case Popolari institute. They are impressive because of their size and *novecento* style: "Borgate di palazzoni popolari, i grattacieli costruiti nel 37, grandi come catene di montagne" (Picture 45). With this description by Pasolini in my head (*Ragazzi di Vita*, 1956) I let my imagination run wild alongside the steps of those who have roamed with me until I find find them.

II. LUIS MARTÍNEZ SANTA-MARÍA

EXPRESSIONS OF WEIGHT

The illusory and equivocal meaning of this important small building on Rome's Janiculum becomes apparent when one sees that the sole purpose of the outer ring of autonomous columns, the peristyle, is to support a balustrade above it that is impossible to access. The 18 columns only support the weight of an illusory

place, an impossible balcony or veranda. The columns, the considerable and grave columns, merely sustain a chimera. So I see that this shrine by Bramante, which is meant to mark the site of the crucifixion of Saint Peter, does not make use of melodramatic effects. If it aspires to be etched in our minds, it is because it does not take seriously the strenuous, but what is not saturated with meaning. If it is convincing it is because its system of persuasion is indirect.

The construction of the shrine, originally intended as a space for evocation and memory, something which could have easily fallen into the exaltation of the pathetic, is interrupted here by the erection of this useless circular balustrade destined to remain breezily empty as it contacts the air that envelopes it. And this is one of the most important gestures that the shrine can offer to rarefy its meaning. Its circularity, its uselessness and the continual concealment of its façade, thanks to the shelter that the round form provides, are convincing as the recreation of something important. And it is important because it has become, or because the architecture has made it, inexpressible.

The three steps of the *tempietto's* stylobate work the same way. Their uselessness is patent since the stairway or crepidoma dead-ends at once, unable to proceed, coming up against the wall that serves as a support for the columns. The steps are not for passing or ascending, but for pointing to the indecipherable nature of the place right at the start of the construction, from its very beginning. It is a small sign, but its alienating capacity cannot be overlooked. The *tempietto* that Raphael would paint two years later in *The Betrothal of the Virgin*, for the Raphael Rooms in the Vatican, also a shrine of round volumes, is surrounded by its own rings of stairs, all of which, however, lead uninteruptedly inside the building. Not here. Here the architecture is neither explicit, nor authoritarian, nor is it meant to be obvious.

Trajan Column

As I look at the giant Trajan column I feel that the joints between the monolithic pieces, the ones that would make manifest the phases of its construction and the fatigue inherent in it, have been erased by the force of the successive spiralling lines and the reverberating texture caused by the representations of men and more men. Whereas in classical columns the vertical fluting is what gives rise to an ambiguous reading of the weight as it conceals the horizontal joints created by the tambours, here it is the men themselves that carry out this task of masking. The column is full of men. It is a human breeding-ground. Some 2,500 isocephalous men appear throughout the helicoid, bound to each other by their slowly ascending acceleration, contributing to silence the incorruptible problem of the burden.

The giant column, lightened by this throng of men, also has a response for them. You men are this, says the gentle spiral as it ascends spellbound, accelerated by its curvature, to a capital that stops it. Your world—it continues, repeating as it screws upward—is made of an astounding and nevertheless monotonous sum of countless events that turn and turn around a simple fixed hinge. Sheer metaphor.

We believed that the column was born to carry weight. The column does not support the emperor above. Nor is it the cylinder within which a worthy stairway sculpted in the block itself enables ascending to the abacus of the capital. The column does not even support itself. The Trajan Column reflects an ascendant instinct, a backwards gravity, like the one made manifest in the drawing of the plumes of smoke that rise from the fire of the hearth into the sky. By putting specific terrestrial episodes together, the giant column develops a sinusoid that gracefully moves away from the reality of the events although, paradoxically, it is only fashioned with their unbearable weight.

Santo Stefano Rotondo

Following the ascending impetus introduced by the two giant columns of Santo Stefano Rotondo it is necessary to add the nearby set of twenty-two granite columns, of much smaller dimensions, that support the church's tambour. Counter to what would seem evident, this group of columns does not underline a ring concentric to the church walls, but twenty-two radially projecting lines, a radius for each column, a path of spatial dispersion for every support. They inform that the weights they bear are not oriented upward and that the evident vertical forces that one might expect to see materialized in them are instead structured in a new horizontal and radial order, in a circular bouquet of centrifugal forces, openly counterpoised with the church's vertical component.

In addition to the ascendant call of the tambour full of light, in addition to the plumb introduced by that marvellous white cylinder lifted by the two large columns that one cannot help but admire, is this whole other intricate crown of forces that move away from the centre and veer off in search of a different possibility, another horizon. Which is the altarpiece of Saint Stephen? Animated by the centrifugation imposed by these twenty-two columns, that unutterable altarpiece is undoubtedly in its outermost ring where one suspects that there is a circular contact, without beginning or end, between the interior of the church and the difficult world outside.

There, one finds some frescos that narrate atrocities, the martyrdoms suffered by the fathers of the church. Their authors, the painters Niccolò Pomarancio and Antonio Tempesta, employed soft colours to represent forced baths in boiling oil, amputations, burnings, dismemberments, tortures in the water...and so on, until they completed more than twenty forms of martyrdom. I remember a smiling gesture—that of an authentic scoundrel, that of a sweet fool—that the painter bestowed on the face of a soldier at the moment at which he sinks the blade of his sword into the

neck of a young believer. The set of frescos is a circular wall smeared with all the imagery of horror; it is the obscenity of pain converted into a species of propaedeutic spectacle.

Then I think that those two giant columns I recently saw full of light, which are almost in the centre from which the circle of these walls was projected, may remain there forever to balance this entire long human devastation. The two giant columns, with their faithfulness to gravity and to light, with their testimony of what has always been and always will be, with their number two, simple and unanswerable, are something our small heart demands.

Fontana di Trevi

When I see how the Trevi Fountain seems to emerge impetuously from the very foundations of Palazzo Poli, I think how, around the idea of constructing a building, the desire to take a fantastic journey, the dream of living a disproportionate experience, could be lurking. Hidden fountains could thus be constructive layers of imperishable buildings: disproportionate dream-like masses full of potential energy; they could be encouraging an idea of construction bursting with solidity. For a contemporary architect it is difficult here not to be reminded of Frank Lloyd Wright's Fallingwater, the famous images of which also hark back to the profound essence of the world: rock, forest, river and waterfall.

The sculptors working over the course of the 30 years of construction had to be especially careful where the *Fontana* came against the vertical walls of the Palazzo, so as to convey that the fountain's force actually sprang from within it, that they were part of a single body. The key was in the apparently effortless achievement of that alchemy. Those artists had to recognize how unusual it was to go from a sculptural structure to an architectural one at the same time that they let themselves be guided, as the work progressed, by the euphoria of the discov-

ery of the astounding similarity between the sculpture and the architecture.

In many of the photographs taken of the *Fontana* one can see the uneven streams of water spring and leap from the cut rocks. The trickles of water, the trails of moisture they leave, the whirlpools and waves...are drawn around the rocky ridges. It is the obstinacy of the permanent against the grace of the ephemeral. The manifestation of the immobile and heavy juxtaposed with the light and compliant. The horses and Tritons who come to populate this setting seem to have understood the lesson provided by a split and accelerated nature. The joyful prancing of the sea horses clarify what has happened, what continues to happen, with the pageant of their dynamic profiles.

Having reached this point my improbable readers will wonder why Trevi Fountain is included almost at the end of this brief article on expressions of weight. Again I point to the reasons to which I alluded at the beginning. The fountain constitutes the base of the *Palazzo Poli*, and explains, with all its imaginary rejoicing, to what point an inevitably heavy and dense construction rests on a dreamy stratum. This way the building's character is uniquely altered. The several metre depression at the deepest part of the pond, in relation to the level of the plaza where it is located, underscores the fact that the fontana is intended as a base, not a strong base, but a murmuring and festive support that transforms the appearance or the gravity of every reality established upon it.

San Carlo alle Quattro Fontane

In the cloister of San Carlo alle Quattro Fontane church, that beautiful baroque cloister that Borromini's detractors called the cage of madmen, we find the base of this column that, although somewhat exaggerated in scale, belongs to the weight-bearing structure of the upper gallery of the courtyard. But what I want to examine is the base of the pilaster that appears slightly jutting out in the background, looking like a sigh, like

the shadow of the column I have just described. The column in the foreground supports; it has an assigned mechanical function, whereas the pilaster in the background is merely an adornment, or, if you prefer a more profound and reassuring word, it is only a reminder. Yes, a sign of respect for the emotional order introduced by that first column, which is working.

In the same cloister of the San Carlo alle Quattro Fontane church we find this strange balustrade. I would like to observe the vertical elements supporting the parapet, those geometric figures, pointed in one of their extremes and curved in the other, and which have been installed, either facing up or facing down, as if the weight they are holding—that weight that theoretically would be trying to deform them inside—were a laughable matter. Yes: the weight, that grand drama of architecture, that reality that separates it from the enviable freedom the other arts seemingly enjoy, that burden that constantly reminds it of its commitment and its technical limits, becomes a game here.

III. BEGOÑA ZUBERO

ON CINEMATOGRAPHIC TIMES

Live your memory and marvel
Jack Kerouac

If one of the possible definitions of place is a union between space and time, and if the photographic and cinematographic image is a mimetic and selective representation of space and a way of conserving or evoking the instant that will never be repeated, this itinerary consists in a tour between spaces and architectures that, in turn, have at some time been converted into cinematographic times.

In both cases—as witnesses of important moments in the history of the 20th century, and

as places used for cinematographic fiction—the three proposed tours are projected in very different dimensions, related to my way of understanding my occupation and the recent history of the city of Rome. However, they share a common characteristic: they are contemporaries in their construction and they were conceived by a regime that tragically and irreversibly determined the life of millions of people, at a time in which Europe was undergoing one of the greatest convulsions of its recent past. They are, therefore, territories to remember, to prevent—if possible—the rain from turning into a downpour on our history.

Here then, documentation serves as an instrument of memory, aesthetics to review the events that took place there. The result is something between documentary and architectural photography, though it cannot be defined strictly as one or the other. The intention is to suggest rather than to emphasize, to employ a method for approaching a historical legacy. The project involves a walk that, complemented by the viewing of the films that were shot there, closes the circle around space, time and Rome.

Cinecittà

[Via Tuscolana 1055. 00173, Rome]

The first site on this tour is the triangle formed by the three vertices created by the development of the propaganda of Mussolini's fascist regime, which have been adapted over time and that are still standing and in use to this day.

The oldest is the LUCE Institute (*Libera Unione Cinematografica Educativa*), created in 1924, although the current building is from 1936. Its mission was to be the official state film agency. In its beginnings it produced a news bulletin similar to the Spanish newsreel *No-Do*, at a time when television did not exist to introduce *ideology and good customs into homes*. Today, it houses a historical archive and it is used for the production and dissemination of documentaries.

Four hundred metres from LUCE is the *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Created in 1935, its current location at Via Tuscolana 1520 was built between 1938 and 1939, as a school to educate directors, screenwriters, actors and technicians who were to work in the Italian film industry. It is still operating, and its alumni include Antonioni, Liliana Cavani, Nestor Almendros and Vittorio Storaro.

The third place, which fortunately is accessible to visitors, is *Cinecittà*. The complex, inaugurated in 1937, is the perfect link between architecture and film. The relation established in Italy between architecture from the past and present oscillates between hostility and its adaptation to rationalism. This weighed heavily on the conception of *Cinecittà*, a magnificent exponent of the rationalism of the era. After its initial period of splendour, during the years following World War II, it became a semi-abandoned shelter for homeless people before it underwent a revival and gave rise to major productions from the 1950s to the early 80s. Currently, one can visit part of the sets of *Gangs of New York*, by Martin Scorsese (the rest were destroyed in a fire), and from the series *Rome*, consisting in spectacular replicas of The Forum and the streets of Imperial Rome. Although it is state property, it is currently run by a private company, which will not prevent us from visiting an entertaining and educational exhibition on the creative process of filmmaking, or from watching a documentary in a beautiful theatre called Federico Fellini, in which known directors connected to *Cinecittà* narrate their experiences.

EUR

[Via Cristoforo Colombo / Viale Della Civiltà del Lavoro. 00144 Rome]

If one space can offer a visual and conceptual approximation of what a large scale image of urban Italy would look like if fascism had not fallen after the defeat of World War II, it is undoubt-

edly the EUR (*Esposizione Universale Roma*), originally called the E42. The project, commissioned by Mussolini in 1935 to the two leaders of the opposing sides of Italian architecture of the era—Giuseppe Pagano for the progressives and Marcello Piacentini for the conservatives—which provided different architects for each building, was intended to celebrate twenty years of fascism in 1942 and, in the process, extend the city to the southwest, and connect it to the sea. The exhibition never took place after the defeat, but the complex continued under construction in subsequent years as an office and financial area, long before London and Paris designed the transformation of *Docklands* and *La Défense* into financial districts.

It is a large area and the tour takes time, but it is worth walking along the streets to appreciate the impeccable urban planning, austere *Littorio*-style buildings that, based on a fusion of classical Roman and rationalist architecture, are built of traditional materials such as limestone and marble.

The most representative building of the EUR is the *Palazzo della Civiltà Italiana* or *Palazzo della Civiltà del Lavoro* (1938-1943), an iconic project that has since been known as the “Colosseo Quadrato” (the square coliseum). Commissioned to the architects Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula and Mario Romano, it was built between 1938 and 1943. The architecture of the monument was inspired by the Coliseum, which is why it has six horizontal rows of nine arches each. The exterior of the Colosseo Quadrato is covered with travertine marble and it was built on a podium with two large stairways to the entrance. At the corners of the podium, there are four equestrian sculptures that represent the *Dioscuri*, that is, Castor and Pollux, sons of Leda, patrons of travellers and navigators.

Recently restored and currently closed to the public, the project of a permanent exhibition of

design “Made in Italy”, a museum of Italian design would make sense within its walls. Its image has often been used in advertising because it is so photogenic, and as the general headquarters of Mayflower Industries in the film *Hudson Hawk* (1991), by Michael Lehmann, or as backdrop for the film adaptation of the Shakespeare’s *Titus* (1999), directed by Julie Taimor.

Right across from the Palazzo della Civiltà Italiana we find the other large representative building of the EUR: the Palazzo dei Congressi, by Adalberto Libera, undoubtedly one of the most interesting architects of the time. Among his projects we can cite in passing the post office on Via Marmorata, in Rome’s Testaccio neighbourhood, and the controversial Villa Malaparte, although to reach the latter travellers have to go to the island of Capri. Libera was involved with rationalism and futurism, a movement with which he came into contact through his Trentan compatriot Fortunato Depero. The building is a symbiosis of the modern rationalist language of pure geometries, with elements of classicism, such as the marble finish, a spectacular sail vault that crowns the central reception hall 38 metres high, and a complex system of stairways that lead to galleries. The lateral volumes consist in rooms used for exhibitions, a bar, and offices. There is also a spectacular open-air theatre on the roof. It is made of white marble and it has views of the entire EUR complex.

The construction of the building was interrupted by the war and on the spectacular vault—now covered by an ochre-coloured perforated finish—Libera projected some impressive mosaics in blue and gold, which were never produced and on which Rome’s history and greatness were to be narrated. Some sequences from the film *The Conformist* (1970), by Bernardo Bertolucci, magnificently photographed by Vittorio Storaro, were shot in this central space.

The opportunity to experience a place that, owing to the particularities of the site, was not

hit by bombs or destroyed after the conflict and that, therefore, conserves its original embryonic state, has been utilized by numerous film directors, who have tried to capture the uncanny strangeness it emanates. This very odd atmosphere—especially palpable during the weekend, when there is no office activity—has made the EUR a set of fantasy films, such as *The Last Man on Earth* (1964), by Ubaldo Ragona, indescribably beautiful films such as *Eclipse* (1962), by Antonioni; comedies about municipal guards and speed freaks, such as *I due vigili*, by Giuseppe Orlandini (1967); *I motorizzati* (1964), by Camilo Mastrocinque; *Il Prof.Dott.Guido Terselli, primario de la clinica villa Celeste convenzionata con la mutue* (1969), by Luciano Salce; a teargas scene in *Partnet* (1968), by Bernardo Bertolucci; Maeco Marcello Mastrionani in his eternal convertible in *Oggi, domani e dopodomani, episodio l'ora di punta* (1965), by Eduardo de Filippo; the aquatic scene of *Bocaccio 70 episodio le tentazioni del dott. Antonio* (1962), that Federico Fellini shot in the EUR's small lake and *I mostri* (1963), by Dino Risi, and exceptional dark comedy starring Gassman and Tognazzi.

Estadio dei Marmi

[Piazza Lauro de Bosis, 15. 00194, Rome]

The next stop on our itinerary is the *Estadio dei Marmi*, located in the Foro Italico, thus called because it is built of white Carrara marble. The project was commissioned to the architect Enrico del Debbio, who oversaw its erection between 1928 and 1932. The precincts, which are part of a larger complex created as *Accademia fascista maschile di educazione fisica*, is now the headquarters of the Italian National Olympic Committee (COI) and it is also known as H Palace, because of its shape, which can be appreciated from above. In that same complex, it is worth visiting the swimming pool of one of the annex buildings, since some precious murals are conserved there, and, of course, the Olympic

stadium, which replaced the original in the 1960 Olympic Games.

The most particular feature of this space is not its size—more modest than one might expect—but the fifty-nine statues of athletes (of the sixty in the original conception) around its perimeter. Though Del Debbio conceived the idea, the execution was carried out by sculptors, most of whom continue anonymous to this day. More than three metres tall—a proportion that seems large for the scale of the space—each one was donated by a different Italian city, whose name is engraved on the base, and represents a different sport.

In them, the semiological redundancy of the fascist symbols is demonstrated with astounding clarity, since they extol archetypal physical characteristics that refer to antiquity and the Greek Olympic tradition, while their considerable size seems to be the only guarantee of their symbolic function. The execution clearly evokes a meaning that escaped its time, for they are still, frozen, and what was supposed to be agility and beauty has become rigidity and ungainliness. Once one overcomes the sensation of homogeneity that they create at first glance, a detailed examination of each one of them reveals details such as feet of an unusual size with respect to their scale; grape leaves the size of cabbage, strange for the function they fulfil; a nude skier or tennis player carrying their skis or racquet; a boxer who looks like a comic book character or bathing costumes and period sports trousers that are at the very least suggestive and amusing. In other words, the fascist ostentation of sport and good physical fitness here gives rise to a promotion of a cheap gymnasium and, in turn, a conceptual equality whose execution converts this place into a strangely kitsch and modern space that it is good to visit early in the day or at sunset, for the soft light further strengthens its singularities.

Noteworthy among the films that have been shot here are *La domenica della buona gente* (1953), by Anton Giulio Majano; *L'arte di arrangiarsi* (1954), by Luigi Zampa; *Il sorpasso* (1962), by Dino Risì—a cult film starring Vittorio Gassman and Jean-Louis Trintignant, one of the most famous examples of the *Commedia all'italiana*—and *Delitto d'amore* (1966), by Juan de Orduña, which in Spain was called *Abajo espera la muerte* (1965), starring Tere Vázquez and Espartaco Santoni, one of the celebrity couples of the times. Set in the circus world, it narrates the love affairs of a trapeze artist and is a rarity that includes an almost surreal sequence shot in the stadium.

IV. AGUSTÍN CÓCOLA GANT

HISTORICAL MONUMENTS AND URBAN STAGE DESIGN IN THE ROME OF MUSSOLINI

Traveller, the monuments of ancient Rome that you visit today are the result of a complete redesign at the service of the fascist propaganda put to work in the decades of the 1920s and 1930s. The dictatorship tried to legitimate itself ideologically as a successor of the “greatness” of the Roman Empire, identifying Mussolini as heir to Augustus, which led to presenting Augustus, not as the founder of the ancient empire, but as the founder of fascism itself. Although the aspiration of regaining the “greatness” of Antiquity had been a constant since the Renaissance, also playing a key role in the formation of the national Italian identity during the *Risorgimento* in the late 19th century, Mussolini was nevertheless presented as the only one capable of accomplishing it. History was put to the service of fascist propaganda, and “research centres” were created, such as the *Istituto de Studi Romani* in charge, among other things, of promulgating the pride of feeling Roman as a supreme value of the

new fascist race and exhibitions were held, such as the *Mostra Augustea de la Romanità*, foundation of the current Museo della Civiltà Romana, where Mussolini continued Augustus’ “civilizing” work.

This ideological effort was also transferred into the urban space, and into the way in which the remains of Antiquity were exhibited and restored. The methodology was very simple: select the monuments of the ancient empire and tear down everything else. The continuation of the Roman Empire through fascism was visually demonstrated by “liberating” the buildings of Antiquity paradigms of greatness from a Middle Ages that was considered an era of decadence, whose buildings were nothing but “miserable hovels”. The result was the opening of the great avenues that now encircle the so-called “archaeological area of Rome”, a backdrop for military celebrations and parades where Mussolini rode on horseback like a *condottiere*, but in Roman costume.

The idea of opening up these avenues had been devised as of 1870 when Rome was designated capital of the new Italian state. National identity, political use of the past and exaltation of the historical monument as a source of national pride are elements that have actually conditioned the configuration of the majority of great European cities since the 19th century. The greatest difficulty in carrying out these operations in Rome was the financial hurdle of expropriating 98,000 people who had to be evicted. In this case, the fascist methodology was also very simple: the “black shirts” paramilitary militias were sent to vacate the homes and deport their inhabitants to the new peripheral neighbourhoods, literally called “tiny houses”.

Piazza Venezia

That white mass where you can see two soldiers guarding a fire 24 hours a day is called

The Altar of the Homeland. Its construction began in 1883 and it was inaugurated in 1911 on the 50th anniversary of Italian unification. The decision to build something like this in that place was not fortuitous. The sources indicate that the capital of the new state “had to be celebrated for something grandiose” and that “resting on Capitoline Hill, the building had to be visible throughout the city”. The ideological value of the Capitoline Hill lies in the fact that it was the geographical birthplace of ancient Rome and, by extension, that of European civilization. The construction of this building was an antecedent of the subsequent political staging of the fascist period: all the medieval buildings that existed on the hill were demolished, thus initiating the evictions. Piazza Venezia was revamped to form a perfect square whose centre was the new building, which entailed dismantling the so-called Palazzetto Venezia (which was in the centre of the plaza) and rebuilding it behind the current Palazzo Venezia, on San Marco Street. The entire block that existed on the other end of the plaza was also torn down, and with it one of the city’s best-conserved baroque palaces disappeared. In its place the new building Assicurazioni Generali was built to imitate the Palazzo Venezia, yet with more “ancient” elements than the original.

The symbolic function of the new plaza was confirmed in 1929, when Mussolini moved his office into the Palazzo Venezia, utilizing the building’s central balcony to hold his public assemblies and rally the masses. The two avenues that currently branch off to the left and right of the Altar of the Homeland were created in the decade of the 1930s, on the one hand to join Mussolini’s balcony to the greatest symbol of Roman splendour the Coliseum and on the other hand to open an avenue that led to the highway to the sea, for the purpose of uniting the plaza and the Mare Nostrum. Although today beyond Piazza Venezia the city is a void of avenues and cars, medieval Rome ac-

tually surrounded all the forums, reaching the Coliseum on one side, and the Marcelo theatre on the other.

Via dei Fori Imperiali

Inaugurated on October 28th 1932 to celebrate the tenth anniversary of the Mussolini’s rise to power, and originally named Via of the Empire, it is the avenue joining Piazza Venezia to the Coliseum. Not only did its construction entail the total disappearance of one of the most characteristic old neighbourhoods of the city, but paradoxically it also divided the forums, which are on both sides of the street. The remains that were in the middle were buried under the asphalt. Defined as “the best example of uncultured urban development of its time”, it was the preferred place for military celebrations, including Hitler’s visit in 1938. The businesses and banks that financed the project and that collaborated with the forced evictions were granted properties in the area, so they could resell them once it was gentrified.

Trajan’s Market

Toward the Coliseum, on the left side of the avenue is Trajan’s Market. Of the entire semicircle we see today, only a small part of the central area was visible before 1926. On the two ends of the semicircle there were homes and, therefore, its complete form is a hypothetical reconstruction based on the repetition of the remains that were conserved. The facades of the high part of the semicircle are actually a copy of those that are reproduced in a 16th-century fresco conserved in the Capitoline Museums. To the left of the markets, before the Trajan column, are the remains of Ulpia Basilica, whose columns were erected *ex novo* in order to “facilitate” their interpretation.

Forums of Augustus and Nerva

Continuing along the same sidewalk toward the Coliseum we find the remains of the temple of the Forum of Augustus and a few metres further

on we approach the Forum of Nerva. Only parts of the columns of both temples were visible before 1926; the rest is a hypothetical reconstruction. To “liberate” the Forum of Augustus the Annunziata church and convent were destroyed, save part of their mural paintings from the 12th and 13th centuries, which are now dispersed throughout the city in various museums. When the homes were demolished the former urban layout disappeared, so elements such as the arch next to the temple in the Forum of Augustus are now completely decontextualized, whereas they used to be part of a cross street.

Forum of Caesar

Across the avenue from Trajan’s Market is the Forum of Caesar. Before January 1932 there were no remains of this forum. Excavation began once the homes were torn down. The excavation and systematization of the forum was completed in only four months since it had to be inaugurated on April 21st of that same year. In reality, every April 21st, the birthday of legendary Rome, and every October 28th, some public work had to be inaugurated by the regime, so the archaeology depended on the political propaganda and monumental exaltation. At the Forum of Caesar priority was placed on what could serve as urban staging and glorification of Roman greatness, and the remains that did not meet these requirements were destroyed. This led to the disappearance of the *tabernae*, simple brick constructions that nonetheless provided abundant information about everyday life of the times. On the other hand, the more spectacular elements, such as the three columns of the Venere temple, were rebuilt based on scarce remains, as were the totality of the columns of the Argentaria basilica, all of which were new.

Basilica of Maxentius

Continuing on the same sidewalk, just before the Coliseum, we find ourselves at the back of the Basilica of Maxentius. The former neighbourhood extended to this point and from here

to the Coliseum was what was known as Velia Hill, cut as a mountain is cut to build a motorway. On top of the hill was the Rivaldi palace, with the only Renaissance garden that existed in Rome. On April 21st 1934 the four maps that show the territorial expansion of the Roman Empire were unveiled. The fascist symbols remain at the bottom of these to this day. In 1936 a fifth map was installed following the conquest of Ethiopia, in celebration of Mussolini’s new empire, although this map was removed after World War II.

Via del Teatro di Marcello

The current street Via del Teatro di Marcelo also starts at Piazza Venezia. It was originally called Via del Mare and it was designed to connect the city centre to the Mediterranean. The demolitions began in 1928 and to the right of the Altar of the Homeland the medieval Aracoe-li plaza was torn down. Since then the effect of Campidoglio de Migue Ángel plaza has lost its originality, since the visual perspective started at the now-disappeared plaza. The baroque Santa Rita church also stood in the former plaza, but it was dismantled and relocated next to the Theatre of Marcellus. On the way to the theatre, on the right side of the street, one of the best-conserved medieval streets—Via Tor de Specchi—also disappeared, along with the convent and church located there, while on the left side of the street all the houses built on Capitoline Hill were eliminated. Thus, an entire medieval neighbourhood was destroyed in order to “liberate” Rome’s sacred birthplace, a decision that the architect in charge of the project justified by arguing, “The place looked more like a gypsy camp than a neighbourhood of Rome” and “our hill, a sacred place, does not tolerate miserable constructions”. The avenue was also inaugurated on October 28th 1932.

Theatre of Marcellus

The Theatre of Marcellus was located in the old Montanara plaza, which was accessed through

a network of medieval streets, all of which have disappeared. Since the Renaissance, most travellers to Rome had cited this plaza as one of the most picturesque and authentic places in the city. The demolitions began in 1926 and once the theatre was “liberated from the parasitic hovels” it was completed with new arches that can be distinguished today by the colour of the material used in their construction. The entire area around the theatre is a staged re-arrangement of the ancient elements, which have been set in different locations: Santa Rita church, of which only some materials from its façade are original, was placed on the right; the palace that stands behind the church used to be opposite Trajan’s Market, and it was also moved; the three columns of the Roman temple of Apollo, inaugurated April 21st 1940, with another solemn military parade, are a reconstruction of a few remains that were placed in their current location for reasons of symmetry and decoration, because the remains had actually appeared at the other end of the excavation.

Mausoleum of Augustus

The year 1937 was the 2000th anniversary of the birth of Augustus, founder of the Roman Empire. The celebrations, manifestations of a grandeur that only Mussolini was capable of carrying on, lasted a year. In this context the current Piazza di Augusto Imperatore was created, including the “liberation” of the Mausoleum of Augustus. To build the plaza 120 homes were demolished and new fascist buildings closed off the space. The mausoleum, however, was a theatre that operated until 1936. The demolitions isolated the old building from any later addition, as the executors were convinced they would find proof of the empire’s greatness. The excavations did not unearth any surprises and nothing was found. The building was converted into a ruin for sightseers to visit, and surrounded by cypress trees as symbols of eternity. Paradoxically, the cypresses have now grown so much that no one can discern that there is a ruin behind them.

Ara Pacis

The year of celebrations ended with the inauguration of the Ara Pacis. The Altar of Peace had been built to pay homage to Augustus as artifice of the Pax Romana: only his military authority had achieved peace for the empire. The parallelism with Mussolini was exalted in every speech: bourgeois liberalism had led to the appearance of the labour movement, but “only the fascist dictatorship was capable of stopping social revolution”. Work began on the excavation of the altar in the 19th century, and it was originally located in the vicinity of the current Flaminia street, outside the historic old town. During the 19th century, whoever paid for an excavation kept the remains that were discovered, so most fragments were dispersed throughout different European museums. The reconstruction of the altar in the new plaza entailed gathering the pieces that still existed in Rome and copying the rest. The altar was exhibited inside a glass urn, and the current building that houses it was inaugurated in 2006.

V. JOSÉ NOGUERO

SOME SCULPTURES IN ROME

In this guide, I would like to show you several sculptures that fascinate me and that are located in various museums and churches in the city of Rome. I modelled copies of these works and took photographs throughout the process of producing a silicon mould. When the clay sculpture is covered with the first layers of this silicon, there is a more archaic and fluid presence that more clearly reveals the energy moving the forms from within. Other artists have already explained this, such as Rodin who, in an interview, argued that in order to sculpt a body one had to imagine that the form was emerging from inside the figure itself; or Medardo Rosso, for whom everything was fluid, unstable and vital, as his famous statement

demonstrates, “We don’t exist! We are merely plays of light in space!”

The process and staging of the works selected for this project have focused on the eventual production of the photographs that illustrate this guide, as the silicone moulds were never completed and the sculptures were ultimately destroyed. The fact is that my residency at the Academy of Spain in Rome has also been a reflection of my interest in learning as a life experience, since drawing and modelling a copy of an ancient artwork is not only a constant in the history of art, but also an exercise in humility and, at the same time, in ambition.

In our itinerary, which we will begin without further delay, we shall see the selection of sculptures on which I based my work. I highly recommend observing the accompanying photos alongside the originals in situ. This selection, as we shall see, is quite varied, ranging from Roman era portraits to papal portraits and Baroque works, gravestones and anonymous pieces from the Hellenistic period.

Capitoline Museums

[Piazza del Campidoglio, 1. 00186]

When I visited these museums located in the Vatican I was especially impressed by two portraits in marble that I recommend one visit: the first is an anonymous work located in the Hall of the Doves. Because of its structure, it was a challenge to model and draw, since it required defining the quality of the skin and wrinkles in very few lines; the second, one of the diverse portraits that are conserved of Emperor Caracalla, is noteworthy because of its fierce intensity, and can be found in the gallery of Nuovo Palace.

Also in the Capitoline museums, in the showroom known as Gladiator Hall, is the sculpture *Eros and Psyche* (2nd century B.C.E). One can-

not ignore the tenderness it reflects. In this marble sculpture, measuring little more than twenty-five centimetres, I invite you to observe the hands of Eros, since they are, in my opinion, the key to this piece: with his right hand he barely grazes Psyche’s lips, with his fleeting and tender nature, while with the left he delves into his beloved’s curly mane. It is a real example of compositional harmony..

The same can be said of the famous sculpture *Laocoön and his Sons*, which one can visit at the Pius Clementine Museum. Since its discovery on January 14, 1506 this Greek original has been a benchmark for all artists. Its expression of pain and anguish was a turning point in the history of art and it represents one of the three most intense emotional extremes in the works that I have chosen, along with the tenderness and self-confidence—verging on arrogance—of Caracalla.

Doria Pamphili Gallery

[Via del Corso, 305. 00186, Rome]

The sculpture that Bernini made for Innocent X, and that is conserved in the Doria Pamphili Gallery, resembles the brutal nature we just observed in Caracalla, though its nature is colder, more calculating, distant and dynamic. Another famous work related to Innocent X that we can find in this gallery is the portrait of him by Velázquez, on which the 20th century painter Francis Bacon based his famous series.

Santa Cecilia Church

[Piazza di Santa Cecilia, 22. 00153, Rome]

In Santa Cecilia Church, located in the picturesque Trastevere neighbourhood, I recommend visiting the sculpture *The Martyrdom of Saint Cecilia*, which Stefano Moderno made in 1599. I modelled this piece trying to conserve its austerity, the crudeness of the inert body, the absence of theatrical gestures, and that

beauty that is so special and at the same time so different from the rest of the works of an artist who had previously been known for the rigidity of his figures, a characteristic that the consensus among artists of the time considered inadequate for representing saints.

I do not know whether it is because of that aura of mystery surrounding it, or because, as they say, Maderno sculpted it after undertaking an exhaustive study of the saint's body when they opened her tomb in 1595, but the truth is that ever since the first time I saw it, it has regularly reappeared in my mind.

San Francesco A Ripa Church

[Piazza di San Francesco D'Assisi, 88. 00153, Rome]

The last artwork chosen for our little tour is the gravestone of the tomb of Cardinal Giuseppe Paravicini, found in San Francesco a Ripa Church, specifically between the first two chapels to the left of the its central nave. Upon approaching it, in addition to its sculptural quality, one can see the allusion to the *Memento Mori*, so appreciated during the Baroque period, and of which in the same church there are other examples we can observe. It is also worthwhile to consider the swan, the bird crowning the family's coat of arms and whose skin forms a tombstone on which are inscribed the glories of the deceased and the day of his death. It is necessary to point out that the most well-known work in this church is found in the Paluzzi-Albertoni chapel that contains the sculpture *Blessed Ludovica Albertoni* by Bernini. It depicts an instant of ecstasy very similar to his famous sculpture *Ecstasy of Saint Teresa*.

VI. ENRIQUE MARTÍNEZ LOMBÓ

CAPUT MUNDI: MEMORY, COLLECTING,
MUSEUMS AND TRAVELS IN A ROME
THAT NO LONGER EXISTS

It is not easy for a traveller to tour the city of Rome following one's emotions and perceiving urban situations from a new radical perspective, as Guy Debord proposed. The maladies of our age—the lack of time, the absence of reflection, the need to consume and many other disorders—frequently cause our approach to the Eternal City to be limited to a superficial knowledge of the sites indicated in the traditional guidebooks. This is why my proposal to discover one of the many possible Romes is more travel in time than travel in space, for it entails rebuilding through the people and cultural institutions that forged the city's character during the 18th and 19th centuries a city that no longer exists.

During that era, Rome once again became the *Caput Mundi*, the final destination of the European tour dreamed of by prestigious aristocrats, writers and artists. Known by the British as the *Grand Tour*, it was linked to an interest in collecting, and it was this interest that led to the implementation of the first measures on the part of the papacy to protect the city's cultural heritage, and the opening of the first public museums. In the face of the avalanche of avid foreign collectors, attempts were made to lessen the huge quantity of artworks—mainly Roman antiquities—that were taken from the city to other major European capitals.

However, despite the fact that these first travellers were privileged, we should not idealize their experience because, although they were able to enjoy a more authentic city than the one we contemplate today, their road was not a bed of roses. On November 7th 1786, Goethe wrote in his *Travels in Italy*: "It must, in truth, be confessed, that it is a sad and melancholy business to prick and track out ancient Rome in modern Rome; but it must be done, and we may hope at least for an incalculable gratification...what the barbarians spared, the builders of new Rome made havoc of."

Palazzo Barberini

[Via del Babuino, 150/a. 00187, Rome]

Thanks to the *vedute*—pictorial genre typical of the Italian *settecento* and especially known for the paintings Canaletto dedicated to Venice—we can imagine what the Rome welcoming 18th and 19th-century travellers was like. These panoramic views, which often included the city's festivals, ceremonies and events, constitute an important source of documentation on the customs of the epoch, and they were very popular among foreign visitors who purchased them as mementos, rather like postcards, to take home with them.

This custom caused their influence to spread into every corner of Europe, and resulted in the best of them eventually finding their way into museums outside Italy. Nevertheless, in the showroom devoted to *Paesaggio e veduta*, at the Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini, we can see some of these paintings by artists such as Gaspar van Wittel, Bernardo Bellotto and Giovanni Paolo Pannini. The latter painted *View of Rome from Mount Mario* (1749), a work conserved in the Gemäldegalerie of Berlin, which reflects quite well the sensation people must have had back then upon their arrival in the city, which was surrounded by farm fields and countryside, and had a fairly rural appearance and direct access to the old town, wholly unlike the current city with its massive urban sprawl.

Museo Capitolino

[Via del Babuino, 150/a. 00187, Rome]

Although its embryo was formed in 1471—when Pope Sixtus IV—donated to the Roman people some ancient bronze statues previously conserved in the Leteran (among them, the Capitoline Wolf)—the Capitoline was not made into a museum strictly speaking until December 27th 1733, when Pope Clement XII made it official through chirography. The creation of

this museum, as well as the Pio Clementino Museum, was the response of the 18th-century pontiffs to the unstoppable expansion of the antiques trade that had been despoiling Rome for centuries. In this case, after the sale of part of Cardinal Alessandro Albani's collection in 1728 to the King of Poland—due to financial problems, and that had caused great consternation among the citizenry—another part of the same collection, which mainly consisted in Roman busts, was acquired for the Capitoline Museum. This also contributed to the international promotion of the Papal States, reinforcing their cultural primacy with regard to Europe. Entrance was free from the beginning, filtered by a guard whom visitors had to pass in order to be granted admission. Winckelmann, appointed Conservator of Roman Antiquities and Vatican Librarian, wrote in a letter dated 1755 what very well could have been an advertisement for experts and tourists: “Here are the treasures of antiquity: statues, sarcophagi, busts, inscriptions from Rome...and you can be here freely from morning to evening.”

Pio Clementino Museum

[Viale Vaticano. 00120, Città del Vaticano]

If it is easy to lose oneself in the immensity of the Vatican museums, enjoying the architecture and pieces of the manageable Pio Clementino Museum—part of the complex—it is even more so. As in the case of the Capitoline Museum, its construction arose from the need to control the exportation of antiquities. This time, the economic effort to undertake this project was greater than the *ex novo* construction of an exhibition space conceived for the antiquities it would house, creating a solemn atmosphere that would transmit the sanctity of the place to visitors.

Construction work began in January 1771, commissioned by Pope Clement XIV, and it continued after his death in 1774, under the reign of Pius VI. That was when the architect Michelangelo Simonetti founded a hitherto

unknown type of exhibit based on the construction, in 1779, of the Hall of Muses and the circular gallery erected for the purpose of creating spaces that were to resemble the constructions that had originally housed the objects displayed. Thus, the circular gallery was conceived as a species of Pantheon destined to accommodate the colossal sculptures of gods and demigods. It became a typological reference for some of the large European museums of the first half of the 19th century, such as Altes Museum by K.F. Schinkel, which opened in Berlin in 1830.

Inaugurated in 1784, the Pio Clementino Museum soon became an essential sight for any traveller in Rome, as is demonstrated in this fragment from *Classical Tour* (1813), in which John Eustace wrote: "Never were the divinities of Greece and Rome honoured with nobler temples; never did they stand on richer pedestals; never were more glorious domes spread over their heads; or brighter pavements extended at their feet."

Villa Albani

[Via Salaria, 92. 0019, Rome]

Despite the fact that its current owners, the Torlonias, do not allow convenient access and one must submit a request far enough in advance for a maximum number of ten people, visiting what was once among the cultural centres of the Western world is highly recommended, both because of the attractiveness of its decadent appearance, and because of the holdings it contains.

Its construction was the fruit of the personal endeavour of Cardinal Alessandro Albani, nephew of Pope Clement XI and inveterate collector of works of art and antiques, who built it as a villa conceived for housing the Cardinal's collection, rather than a residence. Therefore, he created emotionally moving circuits in accordance with specific installation projects, for the purpose of converting the venue into a place for the enjoyment of a select group of guests. Winckelmann,

the cardinal's librarian, was also responsible for producing the catalogue of the collection.

Paradoxically, the high cost of executing the project by Carlo Marchionni, finished in 1758, forced the cardinal to let go of most of the collection for which the villa had been built. Nonetheless, it still conserves exceptional pieces such as the bas-relief by Antinous, from Villa Adriana, embedded in the fireplace of one of the halls.

Despite an interest that the Town Hall of Rome and the Italian State have in purchasing or expropriating it in order to make it available to the public, so far nothing has been settled.

Napoleonic Museum

[Piazza di Ponte Umberto I, 1. 00186 Rome]

It is indisputable that some revolutionary ideas spread throughout Europe owing to Napoleon's military campaigns in the 18th and 19th centuries. Among these ideas were those linked to the conservation of cultural heritage, due to the disentanglements and to the creation and opening of public museums. With the expansion of the collection of the Muséum National of Paris, museums were granted a supranational connotation, becoming principal instruments of propaganda and education in the values of the French nation, heir of Athens and Rome in the cultural supremacy over Europe and, as the only free nation, guarantor of the conservation of works that were a heritage of humanity. Despite some critical voices—such as that of Quatremère de Quincy, who defended the importance of geographical and historical context for the correct comprehension and enjoyment of a work—breaking with the armistices of Piacenza, Milan and Bologna (1796) confiscated Italian works of art began to be sent to Paris. The Treaty of Tolentino, signed February 19th 1797, stipulated the delivery of one hundred masterpieces and five hundred manuscripts by the Papal States to the French Republic, so seventeen paintings, eighty-three ancient sculptures and various manuscripts were taken from the Italian

to the French capital, including pieces as famous as *Laocoön*, the *Belvedere Apollo* and *Belvedere Torso*, Myron's *Discobolus*, *Dying Gaul* and *Boy with Thorn*. After their triumphant entrance into Paris in July 1798 they were put on display in a very successful exhibition at the Louvre, and they remained in that venue until the fall of Napoleon in 1815, when most of them were returned to their place of origin. The sculptor Antonio Canova was among the major players in the negotiations for the repatriation of the treasures.

Atelier Canova – Tadolini

[Via del Babuino, 150/a. 00187, Rome]

What was once the workshop of the great sculptor Antonio Canova, in 1818 became that of his favourite disciple Adamo Todolini. Until 1967 it continued to be a workspace for four generations of sculptors from the same family. It is now a café-restaurant well worth visiting. In addition to being a sculptor, Canova also played a predominant role in the conservation of Roman antiquities, based on the Doria Pamphilj edict (1802), which appointed him General Inspector of Fine Arts. This edict—like those promulgated by Albani in 1733, Valenti in 1750 and Pacca in 1820—established that artistic heritage belonged to humanity and that the State was therefore responsible for protecting it against speculation, abuse and dispersion, definitively consecrating art as a public asset. Here we must bear in mind that all this took place in the context of the loss of heritage that the Napoleonic invasion had caused.

In his new post, Canova supervised the installation of a new museum in the Vatican—the Chiaramonti Museum—that Pius VII had built to hold more than a thousand archaeological pieces that were acquired for the Vatican collections between 1802 and 1808. But the importance of this sculptor in the formation and recovery of the cultural identity of the state would be further underscored in 1802, with the

Papacy's purchase of his sculpture *Perseus with the Head of Medusa* (1801). It was to be placed on the same pedestal that *Belvedere Apollo* had occupied—before it was transported to the Louvre with the French pilfering—which is why it is also known as *Perseus Consolatore*.

Palazzo di Spagna.

Embassy of Spain in the Holy See

[Piazza de Spagna, 18. 00187, Rome]

With Manuel de Fonseca y Zúñiga's arrival in Rome in 1628, after his appointment by Philip IV as Plenipotentiary Minister in the Italian capital, and his move in 1631 to Naples to take charge of the vicerealty, it can be said that he awoke the hitherto-lethargic taste for collecting among Hispanics. In fact, from then on the Spanish ambassadors in Rome assimilated the collecting customs of local families.

We find a good example of this in the diplomat José Nicolás de Azara, who occupied the embassy in the late 18th century. In 1784 his collection included paintings by artists such as Velázquez, Ribera, Murillo and, especially, Mengs. He also possessed more than forty heads of gods, philosophers, captains, Greek poets and princes from his excavations at Villa dei Negroni (1777) and the Tiburtina Villa dei Pisoni (1779), in addition to gifts and items he had purchased. The collection remained in Rome since it was impossible for Azara to take it with him when he left in 1798, as the city was immersed in the revolutionary climate of the Roman Republic. He did not return to Spain until 1804, after Antonio Canova's inspection, which denied a license to export two of the marble pieces.

Azara was not only a collector; he was also an important patron of Spanish art in Rome. He set up some rooms where Spanish artists sojourning in the city could work, whether they were receiving stipends from the Academy of San Fernando or other institutions. Indeed, al-

though during the 18th and 19th centuries it was not very common for Spanish personalities to venture on what was known as the *Grand Tour*, there were many educational residencies for the most important artists, who shared with the tourists the experience of erudite travel.

Perhaps the lack of interest in this kind of travel was due to the fact that, as a Mediterranean culture, Spain was heir to the same civilizations as Italy and therefore also a destination of the *Grand Tour*, which only allowed movement from north to south. Whatever the case may be, the short journey proposed on these pages transports us back to a key era in the formation of an institution as important for contemporary culture as the museum and for the conception of cultural heritage as an element of identity, education and development. This is a complex process in which public interests are mixed with private interests, politics, invasions and disentanglements, but also a fascinating birth without which it would have been impossible to reach the privileged places in which we find ourselves today.

VII. MIGUEL ANGEL TORNERO

TRASTEVERINO

Introduction

The project I have undertaken at the Academy of Spain in Rome is the second part of *The Random Series*, which I began in 2010 in the city of Berlin and am developing—and will continue to develop—in other cities. In these series we encounter a strange approach to photography, to the city and to one self. During my stay in Rome, I have been intensely and instinctively photographing my day-to-day activities, compiling a series of pictures that will serve as the raw material for the final digital collages. My

attitude toward photography—and, in this case, toward Rome—is one in which I place priority on curiosity and instinct, combining the features of the *flâneur*, the Japanese tourist obsessed with documenting everything and—perhaps most interestingly—the baby who still functions unconsciously, outside conventionalisms and facing things for the first time. The snapshots are often nothing but scans of subjective sensations, and the city is simply the excuse, the setting in which to be willing to let one self be led by and receptive to the stimuli pertaining to each context, which will be uniquely filtered in the final series.

In the process of creating the collages, we take advantage of the error in software that is not programmed to sew the images together without any apparent relationship. We ignore the parameters of cut and paste that the program is going to follow and, therefore, the unexpected becomes the protagonist and sets the pace of the series. As we see, the final result is, to a large extent, left to chance.

In short, don't expect to find a traditional Rome in these photomontages, or to recognize the city's main icons. It's more a matter of recognizing ourselves in other mirrors, contexts or settings, although I would love it if, after an immersion in the everyday of Rome, you were to sense in these collages—the final selection will consist of roughly thirty pictures—a non-transferable atmosphere, a peculiarly Roman air where, unexpectedly, everything comes together.

Itinerary

From all the options that I had considered proposing as a Roman itinerary, I decided to choose one that consists in an entire day in the Trastevere (we might cross the river, but we won't go very far). The Trastevere has long been a rather touristy neighbourhood, but there are still glimmers of the medieval/

popular neighbourhood it once was, and of the essence of everyday Roman life. I choose it because it is the neighbourhood I know best—the one I’ve lived the most, given the location of the academy—because I’ve taken similar tours with some of my visitors and because I believe it can be very practical for someone who wishes to “cross the Tiber” with a minimal sense of direction, and get away from the imperial megalomaniacal Rome of the gods in order to pursue a Rome on a more human scale, with narrow streets, *sampietrini* (typical Roman cobblestones) and mundane pleasures.

I’ll begin where I’m writing, the Academy of Spain. Although the cloister and the exhibition hall can be visited, it would be the ideal departure point if you knew someone—probably an intern—who could take you on a private tour. If you have an opportunity to visit the studios—there is usually an open house tour once a year—don’t miss a visit to the ones in the towers, through whose enormous windows there is an impressive view of Rome.

We find ourselves in the part of the city where the bygone powers of Spain were settled. As soon as we leave the academy we come across San Pietro in Montorio Church—on whose project some of the major artists of the period participated—and, in its first courtyard, the small yet magnificent architectural jewel of, the Templete de Bramante, built on the site where Saint Peter is said to have been crucified. It’s an important icon, paradigmatic of Renaissance architecture, visited expressly by crowds of people on any given day.

After the Via Crucis stairs we will continue descending Via Garibaldi until we reach Via della Lungara, where there are several interesting stops—if we were to stay on this street and continue straight ahead we would reach the Vatican. Apart from the historical prison Regina Coeli and the precious Orto Botanico—of which the gardens of Corsini Palace

are a significant portion—my proposed route includes visiting Villa Farnesina and Galleria Corsini. They are across from each other and the complement each other very well. In the former we find overwhelming decoration in its halls, full of frescos—most of which are trompe-l’oeil, of which those of Rafael and his disciples are the most popular—and one room—that of Eros and Psyche—where, if we carefully observe the particular representation of fruits, vegetables and produce on the ceiling, we discover surprising sexual allusions. In the Gallery of Corsini Palace—on the first floor—there is an interesting collection, mainly of painting, notably a *Saint John the Baptist* by Caravaggio and *Venus and Adonis* by Ribera.

We retrace our steps and take Via de la Lungaretta, crossing Viale Trastevere, the main street that divides the neighbourhood in two. This part is more rambling, with a little less activity and fewer businesses. I would propose getting lost in its streets, stopping to visit Santa Cecilia Basilica, Santa Maria del Orto or San Francesco a Ripa. There are two unconventional sculptures of special interest: the personal interpretation of *The Martyrdom of Saint Cecilia*—at the church by the same name—possibly the most well known work by Stefano Maderno; and, on the other hand, the chapel containing Bernini’s sculpture of *Blessed Ludovica Albertoni*—in San Francesco a Ripa—which is a more austere version of his finest piece, *The Ecstasy of Saint Theresa* in Santa Maria della Vittoria.

Very close to San Francesco a Ripa is the Porta Portese market, which is held every Sunday until approximately 2:00 p.m. It is a cross between a Madrilenian and a Berliner flea market, highly recommended for enthusiasts of popular markets and especially haggling, a strategy that it wouldn’t hurt to practice, since we must deploy it with authentic experts. The

market can be accessed from Torre de Porta Portese, but I recommend taking Viale Trastevere, where the stands are more varied and trade in higher quality goods.

We are starting to get hungry. One of the places that first comes to mind when we want to take someone to eat is the Trattoria Da Augusto, in the small Piazza de Renzi. Precisely because of its reputation and its limited space, it's highly likely that we'll have to wait in line. What is paradoxically interesting about the Augusto—and many *trattorias* like it—is that there's nothing special about it. Tradition and austerity are very effective arguments in Rome. Its popular cooking is based on good pasta dishes, tasty *contorni* (garnish or sides)—such as *puntarelle* or chicory—and good main dishes, of which I prefer the Coniglio alla cacciatora (rabbit chasseur), although they're all commendable.

Let's say there is no room at D'Augusto or we aren't willing to wait (it would be rare not to find endless lines at one point or another in Rome, as well as places that are variably closed, shut down for some sort of strike...in short, unexpected setbacks that force us to practice our brilliant plan Bs). In this case I think I'd take you back to Via della Lungara, where we'd find Il Miraggio and Osteria da Giovanni, the latter picturesque, small and inexpensive, although there is little variety in the choice of dishes. Il Miraggio is a large restaurant, so it's more likely that they have free tables, and I've always eaten rather well there. Between the pasta, the pizza and the artichokes—venerated plant in Roman cooking—I would highlight the *Coda alla cacciatora*, which is stewed oxtail.

The waiter offers us a cup of coffee after the meal, but my favourite place for coffee is San Calisto bar, in the heart of the neighbourhood, a few metres away from the charming Piazza Santa Maria in Trastevere. "El Calisto" is a cult

site, the second home for many Trastevere residents and many of the interns—including me—who have sojourned at the academy. Apart from the good coffee, hot chocolate and excellent ice cream—with *panna*, please—it has the incomparable attraction of the essentially popular. Mingling with its customers and hanging out at the worn-out tables with Peroni advertising and old photos of boxers, cyclists and footballers, presided by the bar and the counter from which il *signore Marcello* serves, is a good exercise for beginning to feel like a local Roman.

Let's resume our walk. The plaza itself and the Basilica di Santa Maria in Trastevere can be viewed as large architectural collages that invite us to reflect on the traces of time; on how the surviving elements of the layers superimposed over the course of time shape the grand palimpsest in which we find ourselves and of which we are a part.

We head towards the river with the intention of crossing it at Cestio Bridge, over Tiberina Island. There are interesting views from any of the bridges over the Tiber, especially those dominated by the imposing Vatican dome. Once on the other side, we'll encounter the Synagogue—among the largest in Europe—and flanking it, leaving it on the left, we will take Via del Pórtico de Octavia, which was and still is the main street of the Jewish ghetto. Full of restaurants—many of which offer kosher cooking—coffee shops and some other small shops, it's usually bustling on weekends. Here we can visit the ruins of the complex of the Portico and Theatre of Marcellus or stroll along the old alleyways of the ghetto. I most likely won't be able to resist buying some sweets at Paticceria Boccione, also known as *Il Forno del Gueto*, even if I have to wait my turn in line, which usually happens. This traditional shop is run by some women who, following old Jewish recipes, make simple sweets that are unsophisticated

yet very high quality. The business has the air of that strangely attractive Roman neglect and it goes unnoticed if you don't know about it. The same is true of the also famously traditional and tiny restaurant Sora Margherita, located a few metres away in Piazza delle Cinque Scole.

Outside the ghetto, we again walk along the Tiber—this time on the other side—to Via Giulia, where we find the church Santa Maria dell'Orazione e Morte. In its underground crypt we find numerous remains of skeletons and skulls surrounded by gloomy décor—there are some impressive lamps made of human bones.

If we still have enough energy we may consider ascending Janiculum Hill—there is always the option of taking a taxi or, if we are very patient, public transportation. From Garibaldi Plaza, presided by an enormous monument crowned by an equestrian sculpture dedicated to this personage, the views of the city are spectacular and the sunset striking.

Back in the heart of Trastevere, Pizzeria Panattoni is the place to have a good piece of pizza—according to them, the best in Rome. It's an institution in the neighbourhood and it's well known for *Ai Marmi*, owing to the marble dining tables. It's noisy—in the best way—and very busy.

Another alternative to the conventional dinner is what is known as the Appetizer (or Happy Hour), commonly offered by many places around the city. The formula consists in ordering a drink (a cocktail, a beer...) for a fixed price (around 8 Euros on average), which gives us the right to eat everything we want among the variety of food available—usually simple dishes served cold, although there are often some pleasant surprises. A popular cheap spot is Freni e Frizioni—brake and clutch in Italian—a former car repair

shop converted, with good taste and a will to be cool, into a pleasant place that is also great for having a drink after dinner.

Trasteverine nightlife is very dynamic and lively. I wouldn't venture to recommend any truly special establishments—although they surely exist—because the atmosphere of crowds of people out looking for fun in its narrow streets turn the neighbourhood itself into the most exciting “dance floor”. If not, there is always Calisto—now even more packed with people of all ages and social classes—and, by extension, the plaza itself, where those who have not been able to accommodate themselves at the bar or on the terrace, seek a place to hang out.

Two very brief additional notes

1) Romans howl. If you pay attention you'll see that when they call each other, complain, or protest...they utter a type of exclamation like a strange *Ao* or *Au*. My theory—not at all scientific, although no one can convince me otherwise—is that it's a werewolf characteristic inherited from the wolf that suckled their most ancient ancestors.

2) Romans are much nicer than it seems. Especially in shops and restaurants (the intensity usually increases along with the fame of the place) you may find that the service is provided with indolence akin to indifference. It's as though the charms of Rome were already more than enough—on top of the difficulty of sharing one's context with millions of tourists—as though the employees feel that “everything is so wonderful here that we don't need to be kind”.

VIII. JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

CONTRA ROMA FUTURISTA

For many years I have felt a repulsion for Rome that sometimes verges on hate. Not towards the city of Rome, but towards what Rome represents in the conception and history of Italy. It is the great eternal symbol of that historical, literary and political past and archaeology that expunged and attacked Italy's most original life

Giovanni Papini

You should isolate the ruins of ancient Rome, more superficial and more lethal than the plague and cholera! You must dig a deep trench and erect a grand circular wall to shut in an impenetrable enclosure all those remains of the vengeful and rancorous Roman walls

F. T. Marinetti

Introducción

At the end of his life, André Bretón confessed to Luis Buñuel that nothing was shocking anymore. The guru of surrealism was observing how the world he aimed to undermine had ultimately assimilated any attempted rebellion. And he was telling the filmmaker who was fed up with the excesses of modernity and science, to the extent that it seemed to him more decent to believe in God. When the world was still an astounding place there was a generation of heroes who thought, with the ingenuousness of believers, and with much enthusiasm and little criterion, that humanity could be transformed by the machine, which would configure a redemption that would give rise to mechanical paradise.

Our proposal is that of navigating the places inhabited by the spokespersons of modernity

known as the futurists. In this regard, readers are forewarned that, rather than a locked guide, this is intended more as a logbook with no set course. Most of the places can be found without any need for artificial elements that may contaminate the search. We defend the role of the *flâneur* who discovers fragments that shape a whole and builds bridges to other realities.

We thus reveal the first of the contradictions of our tour: Rome. Any futurist chronicle referenced an exalted hymn to modernity that extolled the elimination of any vestige of the past. Writing about Rome as a futurist city is an aporia, and yet, honouring our hosts, we can be tricky and contradictory like them. So let's play by their rules.

Rome was the seat of Second Futurism much as Milan and, to a lesser extent Florence, were of the heroic period. This *secondo futurismo* was a claim of Italian historiography when, in the 1960s, people began to look back at a past that was shameful because of its political affinities. In fact, if there is not much discussion about Second Futurism it is because some do not even consider it an epigone of uprising, but an avant-garde that survived the tumultuous times of fascism. Even the terminology itself has been considered somewhat passé and stiff, and new compartments are proposed that avoid the political fracture set forth previously. Therefore, we would like to point out the theoretical assumptions of heroic futurism, that is, the destruction of the past, museums, libraries and academies, in order to create ex novo an entire system of relations that may enter into dialogue with modernity. And if there were three cities in Italy whose stench reeked of the past, “on the backs of the dead and the barbarians”, they were Florence, Venice and, of course, Rome, “the three purulent plagues of our peninsula”. The futurist barbarians—all a pose to shock the goody two-shoes—dedicated two anthological texts to Rome: *Contro Roma e Benedetto Croce* (1913) by the then converse Giovanni Papini, and *Contro*

Roma passatista (1917) by Marinetti, in which they suggested razing it to the ground. The following excerpt from the Florentine's writings is a good example:

"Today, Cavour's Italy in Rome has not known better than to erect in Venice Plaza that classical and baroque pastiche monument to King Victor, this enormous white crouton of luxury that embraces within its colonnade a golden firefighter and a multitude of statues that are banal to the point of imbecility. Everything is past in its ruins, in its plazas, in its churches; this wheedling and looting city, which lures like a whore, infecting its lovers with the syphilis of chronic archeologism, is the shameless and dangerous symbol of everything in Italy that hinders the emergence of a new, original mentality facing forward and not always backward. Here in Rome one finds, as in its natural mustiness, all the academies of all the countries; here they have come to be inspired by those who do not know how to see another beauty beyond the ruins and museum masterpieces."

Our departure point is the **Marinetti House** at Piazza Adriana, 11. The poet and his young wife, the painter Benedetta Cappa, moved into this luxurious apartment in the city centre in 1923, a year after his former colleague Mussolini had taken power. One can count on the fingers of one hand the monuments influenced by futurism or simply the elements that reflect the avant-garde movement in Italy. The *comune* of Rome installed a commemorative plaque on the building's façade "*Nel cinquantenario della morte. 2 dicembre 1994*". Passers-by may be surprised by the proximity of the penthouse of the Vatican, when barely ten years earlier the poet was advocating the *svaticanamento* of Italy, in other words, kicking out the pontiff, and while at it, also getting rid of the king and abolishing marriage. The radicalism of the proposals and the scarce support they mustered in the elections of 1919 led Mussolini to distance himself from the proponents of the

avant-garde. Carefree pedestrians with time on their hands may read *Le monoplan du Pape* (1912), a book of poems in free verse describing how the Holy Father was abducted in the Adriatic, with much rejoicing among the futurists. In its Italian translation (1914) it bore the subtitle "*romanzo profético*". Although due to accusations of blasphemy the futurist guru did not publish it again, there is an edition by Liberilibri (2007) as well as a digital edition by the Gutenberg Project. Perhaps equally valid is "*Contro il Papato e la mentalità cattolica, serbatori di ogni passatismo*", the Marinettian chapter of *Democrazia Futurista* (1919), which delighted the rebellious.

Moving the headquarters to Rome arose from a spirit of the times in which the glorification of great cities had become obsolete along with the theories of futurism, annihilated by a present that had surpassed them. Therefore, their policy was that of reinforcing the values of the elements of Roman classicism nuanced by the false habit of modernity, which grew exponentially with the progressive decline of the movement. Rome became the imperial epicentre of a new government that dreamed of incredible feats of the past. The innovative artists participated in the state politics that demanded their collaboration and, to some extent, protected the group, yet was wary of a hypothetical uprising. Despite their special relationship with fascism, the futurists were permanently subjected to the surveillance of the secret police and had some severe altercations with fascists from the diehard wing. These thoughts ought not distract us from our tour. The following sites consist in the spaces that the futurists created expressly. Our next stop is **Balla House**, located on the fourth floor of Via Osalvia 39 b. Adjacent to the Futurist Gallery of Giuseppe Sprovieri (1913), it was one of the city's main hotbeds of avant-garde activity. The Oslavi headquarters was the last one. The first was in a room in a convent on Via Paisiello and the second was on Via Porpora no. 2.

The apartment is currently closed to the public, so visitors are limited to using the powerful instrument of their imagination or resorting to the graphic documents in order to explore this space. We would like to point out that, to understand the significance of *futurismo secondo*, one must take into account the manifest *Ricostruzione futurista dell'Universo*, that Balla and Depero signed in 1915. The artists, considering themselves “futurist abstract” artists, were intuitive enough to discern that, beyond the conventional proposals—which in fact were those that renovated futurism, not to mention filmmaking and the photography—a model of integral renovation that could encompass all the arts could be created.

Balla House is something of a cabinet of wonders that provokes equal amounts of fascination and repulsion. The Turinese painter had dabbled in decorating when he worked on the furniture and chromatic atmospheres of the Löwenstein House (1912). But this was undoubtedly his most ambitious project. He transferred the artificial nature of his abstract synthetic forms onto *stanze* that are composed of scenes extracted from a bad psychotropic trip. It is an anti-Bauhaus space, *horror vacui* adorned with furniture of impossible forms and gaudy colours, which may alarm a purist, but most likely meet with the complacency of the public because of their transubstantiation in *giocattoli giganti*, which he completed with the design of an equally artificial flower garden. The painter lived with his wife and daughters with the luminescent names of Elica and Luce, who inhabited that nightmarish place that compels one to escape out the nearest window. The painter was so convinced of his achievement that the house could be visited for a fee on Sunday mornings. His mistake was conceiving the architecture as an extension of two-dimensional space, producing a literal movement without establishing a canon, as the neoplasticists had done. Rietveld and Van Doesburg were to do it the other way around; the results, like those of Balla House, were a

failure, although they do have the recognition of the manuals on the history of art.

We hope an agreement will soon be reached between the cultural authorities and the heirs of FuturBalla so they can reopen the house as soon as possible, because in addition to its value as an avant-garde space, it can compete with all the kiosks selling horrendous made-in-China souvenirs of Rome, something like a popular modern extension of orthodox futurism.

The reference to Balla must be sought in Fortunato Depero's laboratory of experiences rendered in several decorative applications in Rome, although, for lack of time on our tour, we will only stop at *Cabaret del Diavolo* (1921), located in Hotel Élite et des Étrangères, at Via Basilicata no. 13, in the Ludovisi neighbourhood. Depero was the great artist of Second Futurism and, despite his objectionable political leanings, we would not hesitate to consider him a notable designer. In fact, he is among the three artists who currently have a foundation open to the public, along with Dottori and Conti—interestingly, though we do not wish to dwell on this, the other two foundations dedicated to the Italian avant-garde are those of two art historians! Depero, like most futurists, was insightful enough to understand the future, yet maladroit when it came to applying it. Furthermore, from his house in Rome we can imagine the adventure of founding other futurist headquarters over the course of his life, such as Cases d'Arte en Rovereto (1919) and New York (1929). Despite the fact that he had the sage vision to create an estate of futurist products in series, his problem was that he did not work from the machine manufacturing he extolled, but through craftsmen, which cost him more than a few disappointments and a situation of continual economic penury. Like Méliès, he understood the concept but not its application, so the system ultimately broke down. There was only one exception, his work for Campari: his little bottles designed in the

1930s can be found in any supermarket and lines of accessories have been produced whose modern quality is beyond all doubt.

Depero, an inquiring artist and not too much of a troublemaker, liked bars as much as almost every other avant-garde artist—a subject worthy of a book by Antonio Bonet Correa, *Los cafés literarios* (2012), which demonstrates that cafés, bars and artistic intrigues have gone hand in hand in the past fifty years.

The Diavolo was a commission by Gino Gori through Luciano Folgore, one of the main players of Roman futurism and Italian cultural life during the interwar period, as Ungaretti himself recognized. Depero created three different atmospheres that composed a grand stage set or an inhabitable sculpture: Heaven, Purgatory and Hell. The furniture contained influences of both the Tyrolese and the futurists, with asymmetrical shapes that were predominantly blue, black and red. As an integral artist he was concerned with the graphic design of the communicative elements. The logo is a stylized little devil holding two tridents, and dancing with them above the motto “*Tutti all’Inferno!!! Cabaret del Diavolo. Viaggio d’andata e ritorno per l’altro mondo*”. We will not dwell on the esoteric motifs of futurism, which deserve a separate chapter, but the idea of the artistic journey from one world to the next was something that seduced Depero, Balla and Luigi Russolo, who ended up becoming an adept of the dark arts in Catalonia. In 1925 Cabaret Diavolo paid tribute to Marinetti when he moved to Rome. In his acknowledgement speech the guru disparaged the monarchy and the church and was rearmed in the media.

Back to Depero: they say that in order to survive during the last years of life, he exchanged paintings for food in his hometown. Because of the scepticism of his countrymen the Deperos had very little to eat, and the heirs of his neighbours did not take advantage of others’ misfortune.

But we are not here to tell sad stories, but to celebrate life, something one finds in the sensual Roman voluptuousness. So let’s continue on our itinerary through the Eternal City.

Our next stop is the first headquarters of one of the focuses of futurist activity in the early 1920s, **Bragaglia Art House**, a place of international avant-garde exchange, financially supported by the Bragaglia brothers’ photography lab. The photographers had written *Fotodinamismo futurista* (1913), a reference book that was the target of criticism by Boccioni. But their timing was right and their Art House was a landmark in both of its locations. The first one was on Via Condotti 21, from the end of 1918 to June 1921. Mainly dedicated to exhibitions, they also produced a newsletter, *Cronache di Attualità*, which publicized events and theoretical proposals. The eclectic nature of their practices could be observed in their first two exhibitions: Giacomo Balla and Giorio de Chirico. They exhibited Dadaists, nineteenth-century and even some Secession painters.

The deficiencies of the facility led them to move to Palazzo Tittoni on Via Rasella, a space that included the old baths of Septimius Severus and opened onto Via degli Avignonesi. The remodelling was done by the group’s fashionable architect at the time, Virgilio Marchi, who re-decorated the spaces in the face of the difficulty of doing so on top of Roman ruins and humidity. Marchi conceived the stage design of the *Teatro degli Indipendenti* that produced futurist theatre pieces, which were not very futurist. The space, more expressionist than anything else—Wolfgang Pehnt describes it in detail in his *Expressionist Architecture*—was an exhibition hall and bar/theatre that both created a sensation and provoked sarcastic slights, for rather than resembling the glass skyscrapers so lauded by the futurists, it was a labyrinth-like grotto whose irregularities were utilized for decorations and furniture. Bragaglia himself described it as “Borrominian and Berniniesque”. Returning to the solutions put forth around 1910, it is curious that the ar-

chitectures of futurism should suggest grottos or explicitly consist in them. The futurists, like manure, needed the earth, rather than the icy air of skyscraper rooftops to survive.

There was intense activity of every kind at Braggaglia Art House. At its dimly-lit tables Moravia wrote *Gli indifferenti* (1929) and on its stages experimental futurist plays were performed, by authors such as Marinetti or the futurbolchevique Pannaggi, as well as Brecht and Pirandello. At the time the Brooklyn Museum of New York considered it an avant-garde focal point on a par with Der Sturm or Bauhaus. In 1932 it was moved to Piazza Mignanelli where activities were carried out there until the 1950s, although visiting this site is only recommended for authentically unconditional enthusiasts.

The fifth site on this tour is farther from the city centre so travellers must head toward the Roman neighbourhood EUR, a manifestation of Mussolini modernity, in which the futurists conceived the creation of buildings that contradicted the architectural proposal Antonio Sant'Elia had been made to sign in 1914. All that about how *houses will not last as long as we will and every generation will build its own* was buried under the fascist monumentalism of the Roman district, the political and aesthetic extension of the anni trenta, which demonstrated how one thing is intuition and another the solution to the conflict. Bernardo Bertolucci, who, through historical materialism, has reflected on this problem, was insightful enough to do so literally in *The Conformist* (1970) –based on the homonymous *romanzo* by Moravia, where the architecture becomes part of the texture itself–and *Novecento* (1976). If you remember, the director elaborated an extraordinary ellipsis of the situation through futurism: the poetess, who believes in the Absolute and immediately burns poems in an automobile, finds that her wedding has been filled with black shirts.

The EUR was the unfinished project for a universal exhibition that was never held and where Mussolini fascism showed its best face–perhaps along with Garbatella, although here the solutions were presented much less literally. We head toward the mosaics of L'odierno (1942) produced by Depero (*Le Professioni e le Arti*) and Prampolini (*Le Corporazione*) through Marinetti. The murals are located between Piazza Marconi–originally named Piazza Imperiale–and Viale Civiltà Romana at Palazzo delle Scienze and Palazzo delle Tradizioni Popolari. What stands out is their insignificant presence that does not even stand out on the block where they are built, but remains inconspicuous within the constructed mass, which sums up futurism's place at that time, that is, that of the survival of a decadent artistic movement suffocated by fascist rhetoric. The technique of the mosaics is linked to the decoration and commemorative mural painting in marble and natural stone theorized in magazines and newspapers of the period that no longer concealed the similarities: Futurism = Fascist Art. What it reveals is the context in which it is situated, the relation of the murals, of futurist avant-garde, to the rest of the complex of buildings in which it is inserted. Therefore, our visit begins at the murals, but the experience is completed with the monumental complex.

Our tour finally approaches the heart of the city, at Galleria Russo, located on Via Alibert 20, perpendicular to Corso, in a quiet gallery district where, if you wander the streets, you will find the homes of Federico Fellini and Giulietta Massina. This site was chosen because of the show *Marinetti chez Marinetti*, running from February to March 2013. Probably, reader, except for the catalogue–if they have not reduced it–and the gallery–if it has not been replaced by a luxury items shop or, what is worse, a clothing chain–you will find but a trace of it. It consisted in the sale of part of the art collection of the founder of futurism. The reason–not included in the cata-

logue—for this sale is that, since the last of the poet's daughters had died, the grandchildren decided to sell off the grandfather's inventory. Forty works were put on sale—virtually all of them sold—including some outstanding pieces, those that appear in books about the movement, such as *Sole Marinetti* (1920) by Rougena Zátková, the visual poem *Marinetti ferito* (1916) by the Cangiullo brothers, the *Words in Freedom*, and the painting that presided the entire show *The Marinetti Family* (1930-32) by Dottori. The painting conveys the suppression of a movement that had for many years betrayed its own foundational ideology. In it the poet's family takes on the features of the *Duce of futurism* that his colleagues had coined, as if every purpose in life was to be the *duce* of something. The identification does not hide a sort of divine valuation, equivalent to traditional religious painting. Within the aeropictorial mysticism, which predominated in the 1930s thanks to artists like Dottori, the deification of the figure of the poet's family was hiding all his contradictions and (why not say it?) his servitudes. The man who had despised family, religion and the past had been petrified. Eugenio D'Ors, one of the first to inform about the poet in Spain, had written in ABC about him a couple of years earlier: "This Marinetti is more nineteenth-century than a baton." Perhaps what was missing was to say he was queer, as he appeared in the portraits of the Academy of Italy, he who had forsworn them all. The truth is that the portraits of the academic Marinetti, as well as his membership in the institution, are somewhat comical and (why not say it?), tremendously sad. The ridiculousness of the photos, the cocky and humorously challenging old man, with the smile of complicity with those who disregarded him, suggest the profound melancholy of the spurned, of the ruined braggart at the service of the cause whose stipend and prebends within the academy allowed his family to subsist during the last years.

In any case, *Marinetti chez Marinetti* is the end of this tour, which is, in turn, the death certificate of Italian futurism. Those who wanted to change the world are part of history, as the showrooms of the Galleria Nazionale de Arte Moderna y Contemporanea, among other places, demonstrate, or part of its oblivion, since they are not highly considered by critics or historians concerned with extracting any totalitarian leaning from contemporary art. These six spaces reclaim memory as a builder of realities, of fictions that blend history and art, since they could be other places, and their context different. It is just one more—there are so many—of the fables of the *commedia dell'arte moderna*, as the censurer of the avant-gardes, Giorgio de Chirico wrote. They all compose a story. One merely has to find someone who will listen to it.

IX. MIGUEL CUBA TABOADA

SKETCHES IN THE CITY

I invite you to take a walk. A walk for walking's sake, without a set destination or course, simply drifting, wandering through the streets of Rome. And as you walk, you may gaze at the eroded facades, the ochres, yellows, oranges and pinks, full of chipped paint and other signs of the passage of time. You can look at the traffic signs, converted into a graphic joke by some urban artist; or at the graffiti, which always says something about the city we are in. I bet some name of some street will make you smile because of those strange coincidences and false cognates between English and Italian. At some point, as you come and go on the streets and alleys, amid shouts of *aouuu Adriano* and *dai, forza* and the *prego, prego, prego* of a street vendor, you will glimpse an old woman leaning on the balcony railing of her house, lost in thought, and, further along, you will pass under various clotheslines full of laundry hung from one façade to the

other, like arcades. Afterwards, you will dodge a *motorino* and a couple of *Vespas*, and proceed peacefully, until you are tempted by the aromas of *suppli* and *pizza* from some local stand. At that moment I advise you to succumb. You won't regret it. Eat it calmly, sitting in a plaza, and then resume your stroll. Don't forget to look at the luminous signs of the old cinemas, or the neon lights of other businesses. Delight in the high reliefs that preside some doorways, surrounded by wires and pipes, in the inscriptions and remains of travertine from past epochs, and pay attention to the ceilings replete with television antennas that look rather like lances. Notice the *san pietrini* of the pavement (although you do not look at them, they won't go unnoticed by your feet), spend some time contemplating those buildings that are actually a palimpsest of several eras, part mediaeval, part neoclassical and part Roman ruins set like jewels, all refurbished with a more recent finish. If you get tired, stop again and have a cappuccino on a terrace, or at the bar of a coffee shop. They are so good that one does not need a chair or good views to enjoy them. Continue walking and don't stop when passing by a newsagent arguing with a lady because she has parked the car in front of his business. Enter into the narrow streets. Go into the church. Whether or not it's well known it's sure to surprise you. Approach the banks of the Tiber. Have an ice cream. Afterwards, go up and down the slopes of the seven hills. Get indignant when you see the signs that announce meetings in defense of Berlusconi, for the "fiscal, bureaucratic and judicial persecution" to which, according to him, he is subjected. Drink a little water from some *nasone* (fountains located at every corner, whose name can be translated as 'big nose'). Don't stop, don't go back to the hotel, because there is still more and more to see, to hear, to smell. Keep going and getting surprised. Wear out the soles of your shoes and walk until you drop.

If you enjoy this kind of walk—in Rome I'm sure you will—you'll understand Marcos very well. He is

one of the main characters of the graphic novel I'm writing. It's the story of four young men who are traveling in the city for different reasons. The way they relate to the Italian capital, and how the very experience of travel influences their personalities, is very different. Each one of them represents an archetype of travel. In the case of Marcos—a student on an Erasmus Fine Arts grant—we observe the characteristics of a rite of passage journey. One of his favourite activities—and his authentic creative method—is to walk the city, from top to bottom, avoiding the tourist traps as much as he can. Marcos sketches the city by drawing it in his notebook, but also on the streets, drawing the sinuous lines with his steps. Therefore, if you don't mind, I propose entering for a while into the life of this character and accompanying him on two of his walks. I won't comment on what he sees along the way. I'll let the images and Marcos himself be the ones to talk. But first I'd like to offer a brief explanatory synopsis of each one of these walks, to better prepare us for the reading.

On the first route, Marcos adopts the role of the *flâneur* and strolls around the Jewish neighbourhood, an area that—when it isn't very busy—has a fascinating air of unreality. He is especially attracted by the way in which different periods overlap, as in a collage, on the diverse facades and on the very urban structure. By contemplating them, we can read it as if it were a stratigraphy of the city's history itself.

On the second route, which traverses Rione de Campo Marzio, Marcos walks carefree, roaming with no set course, in wonder at the details he finds along the way. He takes photos and makes drawings of all of this, which constitute his particular travel journal of the city.

The pictures he obtains on these routes neither stand out for their beauty, nor portray the most iconic areas of the city, but capture small fragments of reality, minimal moments that we won't find on any postcard, yet that afford us a subjective view of the day-to-day of Rome.

X. CECILIA ARDANAZ RUIZ

HIGHER TOWERS HAVE FALLEN (A WALK THROUGH MEDIEVAL ROME)

When we think of Rome, the first thing that comes to mind is the great Roman Empire, with its impressive buildings and public works; or the Renaissance period, with its grand churches and palaces; or the Baroque, with Bernini and Borromini, but we rarely think of the Middle Ages. Little is said about it, it is not usually mentioned in the guidebooks, and one might even say that it is little appreciated by Romans themselves, despite the many remains that are conserved.

Why is the medieval period considered dark and decadent, when in reality it was not? In order to understand this age and its architecture, we must realize that Rome was not as we now know it. Its population was much diminished and these inhabitants generally lived on the banks of the river Tiber. Although it may be difficult to visualize, in medieval Rome there were as many as nine hundred towers, including bell towers, watchtowers and the towers with which we are most interested here: the urban towers. It is useful to clarify that, by urban tower, I mean house-tower, a type of building that became the most widespread model for homes as of the 7th century, since it provided families with a way to defend themselves inside the city. In truth, these homes were only within the reach of aristocratic families, who exteriorized their supremacy through them, confirming the feudal rights of their owners over the plebeians, and also serving as a refuge wherein they took shelter to defend their own interests.

As I have already said, Rome's population diminished in number, its inhabitants ignored the construction techniques employed during the Roman Empire, and the new constructions

were built on top of the old ones. With this in mind it is easier to understand the misgivings Romans have about this period, since this reuse of the old prevented many of the remains of the Empire from lasting to our times. However, it is important to clarify that this is not entirely true, because—although they were erected on top of Roman ruins—ashlars such as those of the Coliseum were integrated into and reused for the medieval constructions. Indeed, the noble Roman families knew how to appreciate the value of the ancient architecture, its constructive systems and its materials. That is why they integrated them into the new edifices, as a reminder and image of that imperial era.

There are currently some fifty towers in Rome that can be found relatively easily if one knows where to look. We can find freestanding towers, which are the most well known and easiest to see, as well as the best documented and conserved. But there are many other towers that go unnoticed by passersby, since they are included in or camouflaged by later buildings that prevent us from seeing the original image.

Throughout the following tour, we are going to be able to see what remains of some of these medieval buildings built by one of the most important aristocratic families in Rome: the Pierleoni. This noble family, of Jewish origin, settled in the city in the 10th century, in the current area of the Rione Ripa. Thanks to the prosperity of their businesses—which evil tongues say their conversion to Christianity enabled—they became one of the wealthiest families of the capital and built in this area several edifices that have been conserved almost integrally to this day, despite transformations to which they have been subjected over time, both regarding location and appearance, the different uses to which they have been adapted and the urban planning that was carried out in the early 20th century and that radically altered several parts of the city centre. The Pierleoni were so prestigious that several of their members were active

politically, whereas others became dignified cardinals, and there were even some appointed popes, such as Anacletus II, who was antipope of Pope Innocent II. In fact, rivalries between families were very common during the Middle Ages and the Pierleoni maintained a historical conflict with the Frangipane, whose properties were located near the Coliseum and Circus Maximus, not far from those of their rivals. But let us leave the study of these disputes and head towards Tiberina Island, because that is where we find the first tower on our tour.

Caetani Tower

[Isola Tiberina. Access by way of Ponte Fabricio. 00186, Rome]

This tower, located on Tiberina Island, overlooks access to the island by way of Fabricio Bridge. The Pierleoni family built the tower around the 10th century, converting the island into a full-fledged fortress. By the twelfth century it had been transmitted to the Caetani family whose noble title lends the tower its current name.

The Caetani transformed the tower by building a large residential complex around it, which also included San Bartolomeo church. Lamentably, they could not live there for long, since continual floods from the river damaged the buildings, for which reason they ultimately abandoned the site in 1470. Almost a century later, in 1557, the river swelled significantly, taking with it the tower and the other annexed buildings. Only the portion around the church was saved. The remains were abandoned until, in the year 1638, with the intervention of Cardinal Barberini, Marco Antonio Palma bought the remains and restored them to subsequently donate the building to a community of Franciscans who aided the ill. This is how, in the latter half of the 18th century, a chapel was installed on the lower floor that belonged to the Brotherhood of the Worshippers of Jesus at Calvary, whose activ-

ity consisted in providing dignified burials for those who drowned in the Tiber.

In 1870 the Town Hall of Rome acquired the tower and the complex was divided. The first two floors of the convent and the tower became municipal property whereas the lower floor and mezzanine remained in private hands. Years later, in 1891, the town hall rented part of the tower to a Jewish Hospital, which continued in operation until the 1960s.

Nowadays a restaurant and an ice-cream parlour occupy the lower floor of the tower, and several years ago it was projected that the rest of the spaces be converted into a Tiberina Island Historical Museum, although it appears that the public administration has no imminent plans to realize this project.

Curiously, this tower is also known as Pulzella Tower—*pulzella* means damsel—because of the small marble head embedded in the brick façade facing Fabrizio Bridge.

We continue our tour by crossing Fabrizio Bridge and taking the road along the pavement to the right until we reach another one of the Pierleoni properties, yet not without first stopping at Lungotevere dei Pierleoni, a stretch where there are interesting excavations of Roman ruins. From here, we can see the fortified perspective created by two medieval constructions: San Nicola in Carcere church and Pierleoni Tower, which we will visit later. Remember this picture.

Following Lungotevere dei Pierleoni we reach Via di Ponte Rotto, a street that descends to Via del Teatro di Marcello, where one can see the ruins of Crescenzi Tower, an 11th century medieval building that is now the main building of the Centre for Studies of Architectural History. Although it is very interesting, this is not our destination. We are headed toward that big house that welcomes us as soon as we reach Boca della Verità Plaza, because hiding within it are hiding the best kept secrets of the Pierleoni.

Pierleoni House

[Via de San Giovanni Decollato, 20.
00186, Rome]

Of the many buildings the Pierleoni family owned, this is the only house that has withstood to our day. Erected in the 12th century, it was dismantled piece by piece to be relocated in the present site, because it was originally in a little plaza named Ricovero, on the site of the current Palazzo dell'Anagrafe.

The building, consisting of a tower and residences, was saved from a 13th-century demolition initiated for the purposes of reusing the materials for building containment dykes for protection against the Tiber. Unfortunately, it could not escape the demolition carried out at Boario Forum to make way for Via del Mare (currently Via del Teatro di Marcello), and to build new public administration buildings. This construction was intended to liberate the area surrounding the Theatre of Marcellus and Campidoglio in detriment to the medieval urban structures and all the “vulgar factories” that hindered views of the really important ruins: the Roman ruins.

It was between March and April 1936 that the demolition of the building was carried out by dismantling the pieces and storing them at the Theatre of Marcellus for the purpose of rebuilding it later. The architect and General Inspector of Antiquities and Fine Arts, Antonio Muñoz, played a major part in this turn-of-the-century urban transformation, as well as in the restoration of this house, since it was his property. The placement of the house in its current location was carried out from 1936 to 1940. For this project—and in order to bring it into line with the tastes of the time—the entire area surrounding it was also transformed, which undoubtedly helped make for the abovementioned medieval scenery that we can appreciate all along the tour.

So, although the building we see today may look like the original, it actually has nothing to do with it, as new construction materials and decorative elements were added, in addition to the adjoining spaces we can observe today. Nevertheless, some aspects of the original manufacture have been conserved, such as the window frames—with their clearly medieval characteristics—and the lancet arches and foliated arches, which we see on the first floor as well as the second. Also conserved, although clearly restored, is the family coat of arms one finds at the arched entrance. We can cross this threshold and feel as though we were in the early Middle Ages. But it is advisable to do so slowly, because that feeling vanishes as soon as one comes out on the other side only to discover that the palace is now an inhabited home, in whose private parking lot one can see beautiful elegant cars.

Pierleoni Tower

[Via del Teatro di Marcello, 5. 00186, Rome]

Continuing our tour on the same street, we come to Pierleoni Tower, a building constructed in the 7th century, and that enclosed Piazza Montanara prior to the urban transformations initiated in 1926. The plaza was once a popular area, but it no longer exists, although it had been among the busiest places in the city's history, because it contained a large number of houses from the medieval period, which enlivened an intricately complex urban fabric.

It is fair to say that the interest there was in maintaining this tower is justified by its location across from San Nicola in Carcere church. Both buildings create a well-thought out setting because they are along a single axis of perspective, exemplary of that verticality so typical of Medieval times: the view of the church's crude bell tower and the Pierloni tower opens before us and they look like two large pylons between which the new Via del Mare is perfectly framed, in keeping with the principal of monumentality and symmetry that was in force during the years of the *Governatorato*.

As regards the restoration of Pierleoni Tower, one might say it was carried out with false respect. The entire façade on Via del Teatro di Marcello was rebuilt using architectural materials recycled from other adjacent buildings that were not so lucky and ended up demolished, whereas the opposite facade—though also somewhat crude—retains some original elements, such as the windows and arches on the lower floor. The image of Immaculate Mary was installed on the façade in 1964.

Perhaps it was because of these details that Antonio Muñoz defined this construction as “a charming Medieval building from the 12th century that was conveniently and remarkably restored by the Office of Fine Arts”, which is why it was ultimately saved, as it “is reminiscent of a period that in other times would have been sacrificed”. It is rather clear, then, that the tower was conserved because of its picturesque quality, which does not cease to be paradoxical if we consider the fact that the current building is the result of a restoration in which the original appearance was not taken into account.

The last destination on this tour is an emblematic building that, although it is not a tower, did belong to the Pierleoni family:

Theatre of Marcellus

[Via del Teatro di Marcello. 00186, Rome]

This building, erected by Augustus for the populace to use and enjoy, and its archaeological ruins, are the main attraction for visitors on this street. However, everyone who passes by the front of the theatre is also surprised by the construction on top of it, and the large buttresses one can see in the back. However, almost no one knows it is of medieval origin and that little by little, after a succession of small constructions adjoined to the theatre, an authentic fortified castle was eventually built, and its first inhabitants and owners were the Pierleoni. After them, the Faffo family would occupy it. In the 13th

century they sold it to the Savelli family, who are responsible for the palace still standing to this day, which was built by Baldasare Peruzzi. In the 18th century the Orsini family bought the palace and kept it until the 1930s, when it was expropriated in order to carry out the abovementioned “liberation” project. During this project, numerous medieval cellars and homes were eliminated from the surrounding arcades and spaces, under the presumption that these constructions were hiding the original body of the theatre from citizens and tourists. But what those in charge of the public project did not take into account is that authentic travellers always raise their eyes; that they search beyond what the official guidebooks propose they visit and that, sooner or later, they end up finding—in the most recondite vias of the ghetto or of the Trastevere—these grand vertical constructions that so blighted the image of imperial Rome, these tower houses that we have approached today to reveal that they too have a unique story to tell.

XI. JULIO FALAGÁN

FALAGÁN CORPORATE GROUP

Falagán Corporate Group is a project that addresses one of the main problems artists must face these days: not being able to carry out their work professionally and having to work at other jobs in order to subsist. This is a reflection on artists’ pitiful social status and their urgent need for respect and professionalization.

To develop this idea, a fictitious group of companies involved with the art industry was created to make use of the leftovers of the conventional market, thus forcibly fusing art and work in a single space. To create these new businesses, the empty signs of companies that have gone out of business were used to mimetically introduce the names of the new companies and slogans critical of the problem.

This empire of failure is also a study of the existing relation between Art, Advertising and Graffiti. In short, G.E.F. is an on-going struggle to make visible work that is bound to be ignored.

Julio Falagán, General Director of G.E.F.
Rome, April 2013.

Dear associate,

As Director of this Corporate Group I am very pleased to inform you about the recent expansion of our prosperous enterprise, a leader in the field of integral art services G.E.F. (Grupo Empresa Falagán).

It would be redundant to mention the need to diversify at a time of economic crisis such as this. One of our main objectives is to embrace new territories with market opportunities, as we did in the year 2009 by opening offices in Portugal, specifically in Lisbon and Oporto, which are currently an example of exponential growth.

After the good results achieved in this first phase, we have decided to increase our holding with an ambitious investment in which six new companies in Rome will be merged. Our privileged position in the the capital of Lazio, and by extension that of Italy, will offer us new business opportunities in nearby emerging markets, such as Albania and Romania. The new incorporations are: a delicatessen that supplies premium quality meat products made out of the best flesh of starving artists; a gold trading business with Damian Hirst himself as consultant; an electricity company that has as one of its maxims to burn out all the mediocre artists who have done so much damage to this noble discipline; an antiques shop in charge of perpetuating the same forms and ideals generation after generation; a travel agency specializing in untraceable trips to tax havens that enable evading those scandalous taxes and, lastly, a humble bike shop whose mission is to solve the problems of mobility of the precarious artists of today, which possesses its own professional cycling team consisting not only of artists, but also

historians, critics and literati sports-fans who share the same spirit of survival.

I am pleased to express our future moves, always guided by our teams of experts, including future openings in Greece and Cyprus, thus continuing to act on our belief in the construction of an empire of failure upon the solidest of foundations, becoming stronger where others fall, as champions of the Phoenix and standard bearers of Southern Europe.

With no further diatribes I bid you farewell, dear associate, by expressing my gratitude for your faith in this great family, the Falagán Corporate Group, which, as we have demonstrated, becomes economically and territorially stronger every day. Finally, I would like to mention the inestimable support provided by Agustín Cólculo Logistics, Co. without which it would have been impossible for us to accomplish this feat.

Sincerely,

Julio Falagán, General Director of G.E.F.

XII. ANA MARÍA MOGOLLÓN

EX LIBRIS: ROME FOR BIBLIOPHILES

This is an alternative route, so alternative that it is retro, as it looks back several centuries. Nothing else could be expected, for I am a restorer of graphic documentation and that entails that I have a taste for old and decadent things. The route of a document restorer could only unfold among books. I, like Jorge Luis Borges “always imagined that paradise would be some sort of library”. That is why this is a tour designed by and for bibliophiles of old books, those that emanate that characteristic odour when you open them (and that as a professional I recommend you do not bring close to your nose). But not to fear: in addition to the accumulation of parchment, paper and dust, we will also see historical buildings and interesting churches and we will even have time to enjoy a coffee break.

As it could not be otherwise, the itinerary begins at the Spanish Academy itself. I am not going to enumerate historical data about the building, so as not to reiterate what countless classes of boarding students and interns have already related time and time again. I will merely say that numerous visitors come every day to contemplate the small temple that Bramante designed in the early Renaissance. Elsewise, in keeping with what I explained above, we are going to focus on its library.

Library of The Royal Academy of Spain in Rome
[Piazza di San Pietro in Montorio, 3, 00153]

Telephone nº: +39 06.581.28.06
Monday through Friday: 8:00 -15:00
Saturday and Sunday: Closed

After ascending the stairs of Via de San Pietro in Montorio (known as *Via Crucis* for more than the reliefs that adorn it) and entering the Academy, there are still another two sets of stairs before we reach our destination. By going up to the first floor or upper cloister, we can observe from above the patio of the former Franciscan convent. Opposite the stairway is the library. It is a peaceful place that, finally, welcomes researchers once again after the completion of the restoration work to which it has been subjected. It specializes in the history of Spanish art, although it contains other bibliographical gems such as editions of the *Alfonsine astronomy books* or collections of engravings, some of which I have been lucky enough to restore. And most importantly it has a historical archive of the institution documenting the period from its foundation to the present day. Not only does this consist of bureaucratic letters, but also photographs of boarding students and personal correspondence conveying that the current problems are similar to those of old (Valle-Inclán also endured the cold here). Admission is open to the public, although only researchers can access the holdings, and then only by making an appointment with Margarita Alonso, the academy's librarian.

In any case, a visit to the academy will have been worthwhile. We return to the stairs that take us from the Piazza de San Pietro in Montorio to Via Garibaldi, and we go straight down this street until we reach Piazza Trilussa and cross the bridge Ponte Sisto. Here—if passing pedestrians allow it—we stop to enjoy the landscape and the breeze. Afterwards, we continue along Via dei Pettinari until Via de Giubbonari veers off to the right, where we follow the signs to Piazza dei Calcarì, known as Largo Argentina. It stands out because of the ruins from the republican era that are in the middle of the plaza and that are presently inhabited by extraordinarily large cats. It is believed that Julius Caesar was assassinated on this site when he was on his way to a session of the Senate.

Across the plaza, we continue the tour on Via dei Cestari until we reach the next plaza, Piazza della Minerva, which gets its name from the old temple erected for the Roman goddess of wisdom. It is also the site of Santa Maria sopra Minerva church, one of Rome's rare examples of Gothic architecture. On the harmoniously proportioned interior, we are surprised by the rarities it contains—the Caraffa chapel with frescos by the Tuscan artist Fillippo Lippi and *Christ Redeemer* by Michelangelo—while on the temple's façade, there are several curious plaques that provide information about the elevation of the rising waters of the Tiber. Looking back to the plaza we find the smallest of the eleven Egyptian obelisks that are located in various Roman plazas. The omnipresent Bernini delegated in his pupil Ercole Ferrata the production of the *Elefantino* that sustains this one. According to the inscription at the base it symbolizes "...the strong mind that is necessary for solid knowledge". This reminds me that we are looking for a library, so we will resume our tour on Via Santa Caterina di Siena where, on our left, we will come across Via de Sant'Ignazio and Casanatense library. Actually, saying "we come across" is an overstatement; because the truth is that this marvel can easily go unnoticed by pedestrians.

Casanatense Library

[Via di Sant'Ignazio, 52, 00186]

Telephone n°: +39 06 697 6031

Monday through Friday / 08:00 – 18:45

Saturday: 08:00 – 13:30

Sunday Closed

This library was founded thanks to Cardinal Girolamo Casanate (1620-1700) who was originally from Aoíz, a town in Navarra where his ancestors were from. The collection of volumes he collected in his lifetime mostly belonged to the inheritance he received from his father Mattia (some 1639 volumes including manuscripts, incunabula and rare editions from the 16th and 17th centuries) and the diverse occupations he had throughout his ecclesiastical career (such as adviser to the Holy Office or Librarian of the Holy Roman Catholic Church), through which he accumulated by the end of his life a total of 25,000 volumes that encompass all areas of human knowledge: sacred, liturgical and patristic writings; legal texts and procedural documents of the Holy Office; historical and political works; classical works in Greek and Latin; even writings on new sciences. But there are also works that were censored or prohibited by the Inquisition, and even the parts that were omitted from subsequent editions, along with the censors' annotations. In his will, he decided to leave to his Dominican brothers at Santa María sopra Minerva his entire admirable collection, under the condition that they have a new building constructed to house the new library.

In 1698 construction began under the supervision of the architect Antonio Maria Borioni, who followed very precise instructions: to provide the reading room with large high windows and a vaulted white ceiling that would reflect sunlight and illuminate the hall in order to facilitate scholarly work. The shelves are also designed specifically to magnify the beauty and harmony of the space. Thus, the heaviest books are on the lower levels and the lighter ones are up high, organized by subject matter and granting privileged loca-

tions to the bibles, which occupy both sides of the most prominent shelf. Furthermore, to protect the books from dust, a strip of leather was placed over them to minimize the oxidation of the books' own materials.

However, this remarkable setting, created to impress the most reticent bibliophile with its roughly 60,000 volumes, contains other cult objects: a gigantic globe and a celestial sphere of monumental dimensions. Both are hand-painted by the cartographer Amancio Moronceli. On the globe one can observe the landmasses known in 1716, when both spheres were painted. The celestial globe contains a rather figurative representation of the constellations of the northern hemisphere.

In 1873, the Italian government included the library among its disentailment plans for the church. Despite the opposition of the Dominican Order, in 1884 the library became state property and today it is a library open to scholars and researchers. The great hall of old is a venue for conferences and diverse events that require an "incomparable setting". But if all of this does not suffice to make this library attractive, there is still another lure: there are free guided-tours every day at 11:30 in the morning.

After having enjoyed the second stop on our itinerary, we turn left onto Via de Sant Ignazio in the direction of Via di Pie di Marmo and Via de la Palombella, until we reach Piazza de Sant Eustachio. This is the perfect place for taking a break to enjoy one of the best cafés in Rome. Cafeteria Sant Eustachio is located in this plaza and it offers a delicious cappuccino, which is affordable as long as you have it at the bar. The terrace and table service are reserved for those who do not "fear the pain" (of a big bill).

From Piazza de Sant Eustachio we take Via della Dogana Vecchia. On our left will be San Luigi dei Francesi church and its paintings by Caravaggio, which I always allow myself to pause and appre-

ciate before continuing on my way. From right to left we observe *The Martyrdom of Saint Mathew*, *Saint Mathew and the Angel* and, hidden to the left of the chapel, *The Calling of Saint Mathew*, undoubtedly among the masterpieces of the Baroque. We continue along Via de la Scrofa, and turn left on Via de Sant' Agostino, where we will find the next library.

Angelica Library

[Piazza di Sant'Agostino, 8, 00186]

Telephone n°:+39 066840801

Monday, Friday and Saturday: 08:30 – 13:45

Tuesday, Wednesday and Thursday: 08:30 – 18:45

Sunday Closed

We reach Italy's first public library, opened in 1602. Like the Casanatense Library, Angelica Library gets its name from the religious leader who founded it. Bishop Angelo Rocca (1546-1620), member of the Augustinian Order and who headed the Vatican Press in 1585. Upon his death, he bequeathed his 20,000 volumes to his Augustinian brothers.

This considerable donation was augmented in 1661 by that of the guardian of the Vatican Library, Lukas Hols, and by the purchase of Cardinal Domenico Passionei's library upon his death in 1762, which virtually doubled the number of volumes of the collection and brought it more in line with values of Jansenism that were characteristic of the Augustinian Order in the era of the Reformation and Counter-Reformation. In the midst of religious controversy, the convent obtained special authorization that allowed it to have books that were prohibited or censored by official doctrine, even books of Protestant doctrine that Cardinal Passionei treasured. For this reason, Angelica Library is now a worldwide reference point for research on the work of Saint Augustine of Hippo, on the events involving the order that he founded and debates that took place during the Protestant Reformation and the Catholic Counter-Reformation. Moreover, it

contains archives linked to the movement of the Academy of Arcadia, which arose in 1690 in response to Baroque literature.

Considering the growing number of volumes, the Augustinian brothers decided to undertake an expansion and restructuring of the library, which gave rise to the building one can visit today. In 1786, the project was commissioned to the architect Luigi Vanvitelli, who built the large reading room. It was probably based on the structure and characteristics of the Casanatense, which makes for a strange sense of *déjà vu* visiting this library after its predecessor. The difference here is the height, as there is an additional floor making for three floors of shelves beneath a white vaulted-ceiling supported by arches that cross the windows. In the large hall, known as the "Vanvitelliano vessel" there are two rows of wooden desks for the scholars and the otherwise inquisitive who come to the building.

Like the Casanatense Library, the Angelica Library was subjected to the disentanglement of 1873, coming under the management of the Italian State. Among the gems found on the shelves in the large reading room is the 1467 incunabular edition of *De Civitate Dei*, by the order's founder Saint Augustine of Hippo; a 14th-century copy in illuminated parchment of Dante's *Divine Comedy*; and Ariosto's *Orlando Furioso*, dated 1521, that is, five years after it was written.

Now let us leave the information on the architecture and the volumes aside. Are you still not exactly sure why this library seems familiar to you? As almost always, the answer is on the big screen: it is the hall that appears in *Angels and Demons* (Ron Howard, 2009) in representation of the Vatican Library. Did someone say the Vatican Library? Then we will have to head that way. We take the new Via de Sant Agostino toward Via dei Coronari and Via di Panico to the beautiful bridge Ponte Sant'Angelo, the perfect place to go back across the Tiber to the mastodon Castello Sant'Angelo. Yes, this castle also

appears in the abovementioned *Angels and Demons* as headquarters of the *illuminati*, although it has also been the mausoleum of Hadrian, Antonius Pius, Lucius Verus, Marcus Aurelius, Commodus, Septimus Severus, Geta and Caracalla. It was later converted into a fortress that protected the diverse popes from attacks on their headquarters, and it is currently the Museo Nazionale del Castello de Sant'Angelo, which one can visit and from whose terrace there is a magnificent view of Rome's waterway.

Vatican Apostolic Library

[Cortile del Belvedere V-00120 Città del Vaticano]

Telephone n°: +39 06698.79411

Monday through Friday: 08:45 – 17:15

Saturday and Sunday Closed

We enter another state, in every sense of the word; in addition to “travelling” from Italy to the Vatican, all the chaos, hustle and bustle of Rome remains outside. Vatican City has another air, an easier pace. It is, moreover, a state into which not all mortal souls may enter. It is only accessible to doctoral students on up with credentials showing they must consult some book or document found only in this library (not a small number). In short, if you manage to pass this first barrier, you reach the bibliophile's greatest paradise: an ample collection of more than 1,600,000 volumes, of which 8,300 are incunabular, and more than 150,000 manuscripts and archival documents. We must also consider the 100,000 printed documents and fragments, 300,000 coins and medals and 20,000 works of art. Enough for a lifetime. Among the library's unique gems we find, as could not be otherwise, the first complete bible: the *Codex Vaticanus*, written in Greek on parchment in the 4th century. But as you might expect, the list of unique and precious books is endless, even mind-boggling.

After many vicissitudes the Library was set up in its current location in 1448 and has been expanded and remodelled on several occasions,

the last of which was in 2010. Among the rooms that have been restored is another of the points of interest here, the Sistine Hall (not to be confused with the Sistine Chapel) created by Domenico Fontana from 1585 to 1588, during the papacy of Sixtus V. The lavish frescos decorating the walls and ceiling in a sort of *horror vacui* are the work of Giovanni Guerra, Cesare Nebbia, Andrea Lilio, Giovanni Baglione and Prospero Orsi. They consist in various iconographic series: the construction of Saint Peter's Basilica and the movement of the old library from San Juan de Letran; a homage to all the founders of the diverse alphabets and an allegory to Pope Sixtus V are just some of the examples we can see in a hall that is very entertaining to admire and which will soon reopen for researchers.

Tired of so much literature? It is time to go back to noisy Rome and enjoy other more mundane pleasures.

XIII. MARISA BRUGAROLAS

CORPO IN DIVENIRE: MOVING SPACES

The world changes according to where we place our attention. This process is additive and energetic

John Cage

Corpo in divenire is touring the city with, from and for the multiplicity of bodies and rhythms that populate the intimate landscape and the public space. It is a dialogue that is not free of tensions between what we would like and what we are, between the models we admire and fact, which always beats fiction, between the two-dimensional image and the palpable.

It is a project consisting of five pieces carried out in different public spaces in Rome, as well as in some of its museums, where the weight

of classicism enters into dialogue with and confronts the diversity of the world we inhabit. The pieces are based on the language of integrated dance, with participants including people with and without disabilities, in addition to musicians and sound artists who work with live performances and improvisation, which helps us to interact with the human flow in the spaces, the history, expectations and unexpected collisions.

Exploiting Power

[Piazza del Popolo. 00187, Rome]

For our first outing away from the studio, we go to this enormous plaza, which provides access to Via Flaminia, the main northbound artery since ancient Roman times. From Porta del Popolo, we observe the large space, divided into two semicircles by the obelisk built for Ramses II. It is not an especially beautiful or welcoming plaza, but one of those grand settings apt for military parades and thronged rallies.

Notice how people move about. There is almost no one inside the lateral semicircles. Instead, people cross in a straight line, from Porta del Popolo and its projection toward Piazza Venezia by way of Via del Corso, a perspective that enables us to see the Altar of the Fatherland in the background, that grand cake-like structure that Romans call 'the typewriter'. This path forces us to skirt the obelisk, passing by at its feet, and those of its lions. This is not in vain, as it is a phallic symbol in which the identification of earthly power crystallizes with the divine power that the Roman emperors took from pharaonic culture and that Pope Sixtus V perpetuated in the 16th century, by restoring it for the centre of the plaza.

The piece performed here—the video reproduction of which can be seen on the application for mobile devices that complements this guide—can be summed up in three spatial concepts: enter, exploit the centrality of power and exit. We see a chain of intertwined bodies

advance slowly toward the centre, among the current of people. We blend into that human river crossing the plaza and, at the same time, we hold and support each other, with a proximity that upsets the habitual closeness: arms, torsos, wheelchairs and legs are interweaved between the *sanpietrini*, the blue sky and the passers-by. Some pedestrians join this walking chain. A double bass, faraway amid the din of the city, calls us toward the obelisk. There, from the base to the ground, we are transformed into a sculptural group, integrating the Italian locals sitting on the steps. It is a place where people meet so as not to get lost in this vast desert. We are the unexpected date that emerges behind the mouth of the lions, behind their roars of water. From here, we carry out an operation of exploiting power, represented by the obelisk, which aims to unite earth and sky. To this end, we go off in different directions, occupying the empty space in order to give it a voice; we throw the centre off-centre and we create a thick net that extends like a rhizome, then contracts again into a group now energized by the experience of occupation. We thus melt once more into the everyday. We disappear with the experience of having destabilized a space that seems always to be in flight, yet almost never occupied. We step away with a minimal dance in which, by listening closely, you will be able to hear our voices: *My body stands between your gaze and what you expect to see / I occupy the space we negate / Time transforms matter / The drive of the disordered body exploits order / You are part of my dance, I invade your everyday routine.*

Reconstruct The Body

[Centrale Montemartini. Via Ostiense 106. 00154, Rome]

Have you ever been in a museum of classical art that coexists with the old machinery of an electricity plant? Well here you have it, archaeological artefacts from different eras clashing with each other. The Capitoline Museum opened in

1997, in Rome's oldest industrial district, the Ostiense Marconi area. We are in the machine room on the first floor. A delocalized sound vibrates in the statues corridor. Life bursts into silence. Fifteen bodies with their metallic prolongations amalgamate in the centre of the room. The bodies interlace among the industrial-age waste and the vestiges of the classical period. The mouthless polyphony goes from a whisper to a shout that emerges from the MP3s attached to different parts of this multiform being: *Time mutilates the statues and makes them human / Your dream is sculpted in stone, mine is sculpted in flesh / My hand draws a gesture that leaves only a trace on your memory.* The mass advances toward another (now clearly visible) source of sound, drowning it out, gobbling the acoustics that resound everywhere. Only a mute and mutilated torso contemplates us and before it we explode in a dynamic and chaotic journey of bodies that refuse to adapt to any canon; we cross the audience watching us and make it part of this strange disorder, as if we were a wave that catches it unawares and tosses it to the bottom of the sea. Neither observers nor observed, or everyone shifting between both roles within a fraction of a second, because when we dance we observe and what we receive feeds our dance.

The great dismembered goddess of 101 B.C.E., of whom we conserve only an arm, the head and the enormous toes, speaks to us from her eight metres spread horizontally. It is curious how, despite the loss of much of her body, we reconstruct her in this giant torsion, thus feeding the collective construct of the classical body. The group observes and sustains the pair that moves before the presence, not of a mutilated body, but of the peripheries of a body that no longer exists. And prolonging her long leg across the *carrozzina*, she and the small hairless man under the wheels embody all that is missing of the colossal goddess. In the empty spaces of the lost remains, in the fissure of the classical canon, the bodies of dif-

ference insert themselves, the living breathing bodies, shake and quiver to the emotion.

The Quiet Step

[Mausoleo Ossario Gianicolense. Via Garibaldi 33b. 00153, Rome]

There is little automobile traffic on Garibaldi hill. Few people pass by here, but every day someone comes. It is not a busy place, but one might pass by briefly on the way to Fontanone to contemplate the magnificent view of the city. Inside the tomb, a poem by Gabrielle D'Annunzio leads us around the *cenacle*:

Giovani, avanti, che vinceremo anche oggi! / Il bianco mantello palpito come la bianca ala della vittoria / Il giovanile grido coperse i tuoni del monte / Dietro il galoppo senza orma / Nella fumea del vespro intorno a Roma / Erano ovunque la ruina e la morte / Ma chi mori "mori" vittorioso.

The fallen from 1849 to 1870 in defence of the Risorgimento, the affirmation of the right to freedom and democracy, are buried under this site of explicit monumentality, built a century afterwards by G. Jacobucci, in the last years of the Mussolini dictatorship. Swords on the ground, geometry, arches, columns, steps: a pretext for an accumulation of symbols. We will experience what the foot feels when sliding along a smooth pavement without any snags, Goodbye *sanpietrini!* The surface is the colour of marble, like the pale bones of all the dead the mausoleum contains.

Let's take a look around: lions, the Capitoline wolf and several heads of wolves in the receptacles of eternal fire that, like the Olympic flame, glorifies competing and dying in battle. Then there are the ashes from which heroes are reborn, the myth of eternity, the continual persecution of the immutable essence that resists evolution, change and transformation. There is not a single human figure. The only vestige is the hidden figure that gives life to an empty suit of armour on the steps down

to the ossuary. We are the real presence, that of this instant, dancing with all the symbols and, above all, with the absence of that body that reveals itself to us by the traces it leaves behind. That is why we quietly slide over the pavement of soft bones; that is why our bodies, those that touch and roll, do not fight, but stretch, breathe, embrace and shape the presence of the invisible. Around us, there is a green garden, grass, Roman pine trees with tall crowns, and palm trees. Behind the mausoleum, beyond the luxuriant cypresses, rise the long bare arms of sycamores. In the sky their very high branches crisscross the cawing of birds. It is the last day of February. We will sweep away death and remove the thick air from this place that puts in the same equation bones, blood, death, homeland and freedom.

One can read below: God is the people. Is a multi-headed god possible? And what of a people that is not a mass, but millions of interconnected beings? Many heads, arms, legs, torsos, organs and bones that feel, look, listen, taste and interpret differently. We are not heroic saviours and yet we can still be here, without any more victorious praise. We are not made for combat. Today we breathe, not with the splendour of the extinguished flame of heroic memory, but with the three immense trees that have persisted within the fenced enclosure. The enormous diameter of their trunks is the life that spreads out as their crowns tower over the mausoleum, overshadowing its monumentality. Even the flags are transformed into mere gusts of colour blowing in the wind. The life that grows re-dimensions the symbols. We humans build monuments to commemorate, remember, leave a trace through time and fix memory. One monument on top of another, one civilization over another, one way of perceiving over another, always filling, superimposing. Our dance whispers and dialogues in silence; it casts a glance at the great tree trunk on the left and reaches the sky through the green branches that weave a net that grows a

little more every day. Few people pass by here, but every day someone comes.

The Roar Of The Machine

[Vittorio Emanuele II Bridge. Corso Vittorio Emanuele and Piazza Paoli. 00186, Rome]

The shore resounds like hundreds of motors on the highway and, curiously, today the ocean is above the horizon. Four winged victories line the entrance to this bridge on both sides, triumph of the car, of the machine, over the human being. In remembrance of Marinetti and his cohorts. It is the perfect space for dancing the aberrant sound, the roar of traffic, howling ambulances, horns and revving motors. The humming motor stopped at a traffic light and, with a green light, the start of the great race gives free rein to those minutes of impatience that seem like hours. These are the angels of the victory of motor noise over human noise, a hymn to futurism, an empty pause on the road when the stoplight is red.

On the pavement there is a tranquil walk, few people compared to the number of cars, motorcycles and buses. It is a wandering oblivious to the hyperbolic movement of the machines, observed from the heights by the sculptural groups. The masses of white travertine do know of the impetus of the tragedy, of the endless movement and the dramatic expression that entails a dynamic gesture frozen in time. Without moving, they travel with all those who pass by. There are four groups to represent and remember the oppression overcome, the unity of Italy, the faithfulness to the statute and liberty. Nude and supposedly proportioned bodies with the dramatics of movement sculpted into every muscle, to remind us how far we are from supposed perfection, or so that we may recognize how far they and their metaphors are from our diversity and multiplicity of forms, races, cultures and thoughts.

We move forward as a line of different beings. We go in the direction of the machines, on the

pavement. We are of different heights, walking at varying paces; some of us go by foot, others on wheels, some with canes. We stop and, very slowly, turn toward the passing traffic. We interlace our bodies and stay still, just like the statues that observe us. When the traffic stops, some people look at us, especially the motorcycle riders and those who have their windows down. We start dancing wildly to the powerful music coming from some car. When the light changes, we move quickly; we are part of the tide. When the flow is suspended we stop and create a group that simultaneously looks and is looked at. The dramatics is not sculpted in the perfection of our bodies; I do not even believe that we are dramatic, but that we are beings who, in this non-place, create a dialogue of astonishment, surprise and doubt among the machines, the statues that are immobile in their homogeneous thought and the flesh-and-bone being who pass by, stop, look and relocate the body.

The Spectacle Plaza

[Piazza Navona. 00186, Rome]

This elongated plaza is one of must-see sights for tourists visiting Rome. So much is this the case that everything in it is designed for them and them alone. The first time I came here the only thing I could see was the Befana market, a collection of fair stalls carpeting its surface area. The obelisk emerged, floating in a sea of noises, colours and odours.

Its history leads to its condition as show plaza: back in the age of Domitian (1st century) it was a stadium with a capacity to hold thirty thousand spectators. It lost this capacity when homes were built inside it during the Middle Ages, and the Capitoline market was moved in the 15th century. Two centuries later it regained its original theatricality through the creation of a palace and a plaza with which Innocent X wished to externalize his power. Piazza Novona then became a triumphant setting in keeping

with Baroque fantasies, so much so that every weekend in August until 1866 it was flooded to simulate a lake, in honour of the Pamphili family. The market that enlivened it and made it a place was moved to Campo de Fiori in 1869, thus making way for the current plaza, a spectacular non-place.

It looks like a long box, with tall walls, where people become passive receivers. It reminds me of Marc Augé's non-places, where people passing by do not actually communicate. Piazza Navona is currently a sight for tourists to see, because a space is inhabited when it is shared, when real life activities and personal exchanges take place. But those who come to Navona do not know each other, and they are not interested in getting to know each other, because they are going to see big stage sets, because they are going to consume. In this sense, Navona is not a plaza, but a museum. From Neptune Fountain to the central fountain, half of the Piazza is a decorative arts and caricatures market, where salespeople trade in souvenirs that are easy to take home. Imitating the former living market, this is an artifice befitting a vacation spot. And if you do not believe me look at the difference between this market and the one in Piazza Vittorio. "All that once was directly lived has become mere representation", said Guy Debord in *Society of the Spectacle*.

In the middle of the plaza we reach the Fountain of the Four Rivers, where the allegory of the continents competes with the obelisk, which is born like a geometric fruit amid a landscape of exaggerated gestures and dramatic curves—curious combination in a strangely balanced interplay, where the symbols of two very different cultures are used to exalt power by justifying it with the divine. In Navona, the only Romans we see are those who work in the businesses. It seems like a paradox, for it is a plaza without traffic, surrounded by restaurants and cafés, of large dimensions but not exaggeratedly so; it could be a perfect spot for human interrelations and exchange. But something essential is lack-

ing, at least at first sight: the social fabric of the people who live in the city. It is all a big stage set. It is not a place where people pass through. There are few non-tourist oriented businesses and there is that feeling that nothing is happening, where stopping is obligatory with camera in hand, where people do not converse, but merely consume what they expect to see.

But there is a picturesque group here: the mime statues. In front of the obelisk we find an Egyptian mummy wearing a luxurious gold robe, right in the middle of her characterization. We have already seen her at Piazza del Popolo, shining in the sun in front of another obelisk. Where a mask of soft contours made us think of a young being, we discover a man of about fifty-five, possibly from Bangladesh, who with precise mechanical gestures, learned through countless repetition, ties his suit in front and quickly turns it to cross-dress as Tutankhamen. It is a nod to history, where the references to Egyptian culture supplant Bernini's work in a parallel spectacle. A little further on I see a cowboy, all in black, including his face and hands. He rests on a pedestal and smokes, walking around waving his whip while Tutankhamen gets down and undresses. Again we see the fifty-five year old man putting on his shoes. He approaches the cowboy, also from Bangladesh, and they talk. It is their break time. It is two o'clock in the afternoon. The statues are off duty and their human needs come to the fore, the ones that are not part of the show: walking around, talking, smoking, eating and sleeping. Why propose a public piece in a place where there is already a show? When art rests, we discover the true life of the Piazza, *the place*.

At the end of the tour

[Termini. 00185, Rome / Piramide. 00154, Rome]

When you get tired of running around admiring the marvels of our culture, sit down in a place where there are people. Termini or Piramide stations are good places. Look around and try to

identify the inhabitants of Rome. Pay attention to the colours of their skin, the languages they speak or the way they walk. This is 21st-century Rome. An advertising campaign for the museums floods the city centre. They are banners with real pictures of people who inhabit Rome, the one you are watching right now. The slogan next to the picture could be: *Poetry will save us; Living with difference will save us*. Or better yet: *What should we be saved from?*

XIV. ORIOL SALADRIGUES

ROME, A CITY IN ONE'S EARS

In this text we propose an auditory tour related to some places in the city of Rome. In the first place, we encourage the reader to practice a type of listening, *reduced* listening, which represented a sea change in musical thought in the mid-twentieth century. In the second place, we will speak of the relationship between sound and the physical space in which it is produced. And to conclude, we will propose some locations in the city of Rome where it seems to us that the auditory experience, in relation to what has been explained, may be especially interesting.

Reduced Listening

It has been said of music that it is sound organized in time and, given that it is not the same to organize books in a library as it is to organize traffic in a city, it seems reasonable to think that the first step to approach music would be, precisely, the exploration of sound. Later, in any case, we can ask ourselves about the qualities a sound must have in order to be considered musical, which is somewhat of a paradox, since precisely the qualities inherent in sound are those which can be musically elaborated, and therefore, those which define the limits of the musical. In other words: every demarcation of the audible world around us whose mission is

to select those materials that can be used in music, would be nothing but a savage strangling of musical possibilities themselves.

The first thing, then, is sound. How can we approach it? The answer seems obvious, but it hides a subtlety: *by listening*. It hides a subtlety because, when we listen, not only do we receive the sound around us, we also interpret it. On the one hand, there is a physiological phenomenon whereby *we hear* what happens around us, that is, *we perceive*; and on the other hand a cognitive process is activated whereby we assign meaning to what is perceived, that is, *we appreciate*. This is really true of the five senses. But separating one from the other is not an easy task, because generally, when we hear a sound, we automatically think of the object or concept with which we associate it. For example, the roaring of a lion makes us think of *danger* or the lion itself and the sound of a plane makes us think of travel or of a plane itself; these are meanings that are somehow included in the presence of that sound, but that have more to do with the source or with what that source means to us than with the sound itself. Therefore, if it happened that the roar of the lion had always been like birdsong, we would think of *danger* when we heard birdsong, although the sound of that song has nothing to do with the roar of the lion. Therefore, in order to appreciate any given sound, to really listen to it, we must cease to consider it as an *intermediary* between the physical world around us and the world of ideas, cease to think of its causes and its consequences, and observe it as the beginning and end of our experience. This way, sound becomes an object, an *audible object*, with its own qualities and its own meaning.

They say, for example, that Pythagoras hid behind a curtain so that his disciples would pay more attention to his voice than his presence, that is, he deprived them of the view of the source in order to facilitate the listening, proposing to them what is called an *acous-*

matic experience. Actually, when we listen to a disc, we are having an acousmatic experience, since we cannot see the musicians who are playing. Now then, if in addition to not seeing the musicians *we forget* about them, that is, if we avoid imagining (visualizing) the musicians playing, if we cease to think that *that is a guitar and that is another voice*, if we even forget that the lyrics sung by the vocalist have a meaning, and we avoid thinking about what they are saying to us, then we are practicing what Pierre Schaeffer defined in the late 1960s as reduced listening (*écoute réduite*). The acousmatic experience is simply a situation in which the hearer cannot see the source, whereas reduced listening is fruit of an attitude and, therefore, depends on the observer. Thus, one easily understands that acousmatic experience facilitates reduced listening.

Having reached this point, we are ready to begin to listen in a way that is different from the way we usually listen. And we can do so in any situation in daily life. This is what we propose to readers for our tour, *that they listen to ordinary sounds in a different way*.

Sound In Space

Sound is a physical phenomenon that is propagated in the form of waves of pressure. That is, molecules in the air transmit the sound when they bang into each other until that force reaches our ear, in the same way that waves are propagated through the water of a pond toward the shore. When a sound wave hits a surface—a wall, for example—a part of the energy of that sound is absorbed in the form of heat and the other is returned to space. What determines what part of the sound is absorbed and what part is reflected is, on the one hand, the material out of which that surface is made and, on the other hand, its texture, its shape and its porosity. Given that the sound moves at a relatively slow speed, the part of the sound that bounces off a faraway surface returns to

our ear with a perceptible delay. The clearest example of this phenomenon is the *echo*, in which the part that is returned to us is totally dissociated from the direct sound (the original sound that we produce when we scream, for example) and is heard as a repetition. If, on the other hand, we are inside a room, the time lapse between the emission of the *direct sound* and the response is so small that our ear does not perceive it as a repetition, but perceives a continuity in the form of resonance or *reverberation*. Something similar happens with sight when we go to the cinema: if the film frames pass by quickly enough, our perception unites them in order to create continuity.

Without going into too many technicalities, we can say that soft and porous materials (curtains, cork and carpets) tend to retain a greater portion of the sound that reaches them, whereas hard and smooth materials (marble and other polished stone, and metal) are much less absorbent. Given the fact that sound continues to bounce until its energy is extinguished, a single sound may pass by our ear hundreds of times and in every direction, before it disappears. This gives rise to more reverberation, which in the case of large, closed, and very reflective spaces (such as a church) may last several seconds. However, materials that reflect sound do not only cause its energy to diminish (that is, after impact sounds are softer), but also affect tone or what we commonly call *hue*.

The conclusion of all this is that space has a unique effect on the sounds that are produced in it, and this is why it is of interest to us on the proposed tour.

A brief final reflection: reverberation causes us a certain sensation of unreality. Psychologically, it removes us from the source, since the everyday sounds around us are generally quite sharp. Hence, it is easy to understand that spaces that are intended as temples of power or access to the mystical (such as pa-

laces or churches) are reverberating spaces, so they may transmit the sensation of inaccessibility, of something *otherworldly* or *above* human. Of course both the very grandiosity of a space and the fact that its floors, walls and ceilings are covered with very valuable materials, such as marble (also highly reflective) suggests in itself to the visitor that separation from the mundane, that sensation of inaccessible luxury, that feeling of visiting a centre of power. But there are numerous examples that reveal the importance architects place on the acoustics of this type of temples, producing in the visitor the sensation of being before something magical—since sound is something much more intangible than image.

Some Final Advice For Listening

When we find ourselves before a musical performance, we know beforehand that there is consciousness behind it. Whether it is a written work, or improvised music, knowing that there is a thought prior to our listening, somehow conditions us, because it suggests to us that there is a message that has to be deciphered. Even in the case of the random music of the 1960s, the mere fact that it is signed by a composer conditions our listening in an important way, because in the creative act there are *always* decisions to make, however relaxed or general they may be, and knowing that determines our reception of the message.

Now then, initially, the opposite case does not awaken our interest: why should we adopt a listening attitude before something that has not been conceived to be listened to? If we listen to the sounds of nature or we situate ourselves in a public space and listen to the environment without the awareness that it has been conceived to be listened to, we will be before a succession of sounds that have no reason for being because they do not serve a purpose within a discourse, but simply *happen*; *they just exist*. And this is precisely what is interesting

about them, knowing that we are observing a phenomenon in its pure state and not something developed, that we are witnessing what is known as soundscape. We are the ones, then, who are deciding to build—or not to build—a meaning behind what we listen to. We can simply *enjoy each one of the sounds*, in its chance appearance, or find a logic in their succession.

Locations On Our Tour

Below, we enumerate some locations in the city of Rome that seem to us to be of special interest. We propose that readers, in the case of the closed spaces, begin to listen before going inside, paying attention to the change that takes place when they enter, that is, in how the space receives them and what the contrast is between the exterior and the interior. Once inside, they may seek a place to stay for a while with their eyes closed.

San Pietro Basilica

[Piazza San Pietro. 00120, Vatican City]

This is one of the largest enclosed spaces in the city. Its dimensions and the highly reflective nature of its materials cause us to receive bounced sounds coming from every direction, regardless where we stand. Some are weaker, some stronger. Given that there are usually a lot of people, the density of audible events is high, yet at the same time there are hardly any strong sounds, so we are forced to concentrate our attention on the audible, and it seems to us a good first experience as an exercise in reduced listening.

Trattoria Augusto Restaurant

[Piazza Dè Renzi, 15. 00153, Rome]

In this restaurant there is always a lot of activity, so the audible context is also very dense. We are situated in the room to the left of the entrance, in the back. On one of the walls there is a window that opens onto the

kitchen, so we hear sounds that are produced by opening and closing refrigerators, cleaning silverware, ordering dishes, etc. We also have the sounds from the dining room, people speaking calmly while enjoying a meal, and totally oblivious to all those other activities, the waiters taking orders, the entrance door constantly opening, etc.

Basilica San Andrea della Valle

[Corso Vittorio Emanuele II. 00186, Rome]

Since it is located on from a very busy street, there is a habitual phenomenon: the sounds of traffic outside are still present when one is inside although the reverberation of the hall transforms them. As we penetrate the space, the outside sound gets weaker (although it never entirely disappears) and the audible events produced inside the hall itself take precedence. This not being able to forget about the outside is something very common in churches, and it creates a somewhat contradictory context that strikes us as very interesting.

Auditorium Parco della Musica – Sala Santa Cecilia

[Viale Pietro De Coubertin, 30. 00196, Rome]

Now we are in a space that is not only especially designed to control reverberation, but to control all the parameters related to acoustics. The large panels of wood that cover the ceiling compensate for the size of the hall and make it less reverberating than we might expect, owing to the material and its placement, as there are gaps between the panels where the sounds are trapped until they die out (bouncing from one side of the cavity to the other). That makes the mumbling of the audience prior to the concert seem far away, and when the music begins we have a grand feeling of intimacy with the performer, because the direct sound reaches us much more easily than the reflections from ceiling and walls. The clothing worn by the people in the

audience, in turn, acts as an absorber, which reinforces the effect even further.

Garibaldi Statue – Gianicolo

[Passeggiata di Gianicolo. 00165, Rome]

If we go to the overlook, in front of the statue, we have a panoramic view of the entire city. In the same way that there are no visual barriers to access any place in it, there are no acoustic barriers either, so we have a wealth of audible planes, some closer and some farther away. It is especially remarkable if we visit the place on Sunday at noon, for example, when all the bells in Rome start to ring. Since they are not completely synchronized, we hear bells for a period of ten minutes. They come from everywhere, each with its own particular tone (there are no two bells alike). This creates a very beautiful soundscape.

XV. JOSÉ LUIS CORAZÓN

STUDIO NO. 18

AN ITINERARY FOR THE PERPLEXED

As one begins to drift around the city, it is important to consider that there is a correspondence between the analysis of the arts and the chance that directs, as a guide for the perplexed, that action that should be *being* in Rome. Without walking, but meandering, it is time to define, write and wander around the question of what a tour from the city to the *studio* is. An introduction to those *faux pas* should entail aesthetic, philosophical, artistic, historical, imaginative, cinematographic and musical, pictorial and sculptural, architectural and literary decision-making, despite the fact that the studio walls are where the street will end or begin. This guide could serve as a theoretical index of a drift, or shift, in the analysis of the arts themselves.

This itinerary is a drift, a musing, from memory that gradually develops writing on the still un-

seen. In that departure, we find the correspondences, in the crossing of disciplines and the theory of what is written, in the discourses with the dead or in the path of the complicit, we rescue any role that announces a psychogeography befitting analysis and the arts. Through a guide, we may find libraries, museums, galleries, streets, offices and establishments. In Rome, capitalism, literature and public effort is invented. And a critical denying spirit, like one that hypothetically shows Saint Peter inverted in Bramante's Tempietto, captures all the meaning in an itinerary that we initiate from the Arcadia or Monte Aureo, there where the oldest latrine in the entire city is hidden.

Rome, you will refuse me three times. Our choice of writing as guide will be to remain in a certain order, stationed inside a space that can only be presented from the ruins, in this circle of capitalism that strives to change everything into centre. We do not aim to discover anything, but to offer a course, now discourse, for anyone who may be in Rome.

Our proposed route begins on this hill where the Academy of Spain is located, heading towards the *Passaggiata dei Gianicolo*, where one expects to find the way down to Trastevere. On that path that leads from the *Botanical Garden* to *Regina Coeli Prison* and other military buildings, we will arrive at *Piazza della Rovere*. These places that can symbolize the contemporary history of Europe are known for having been the place where the Jews of Rome were arrested and sent to the concentration camps.

Crossing the Tiber River on Ponte Mazzini bridge—across from the entrance to *Regina Coeli*—we head toward *Via Giuglia* and *Santa Maria dell'Orazione e Morte Church*—also dedicated to fallen workers—to discover a magnificent ossuary where we are received by a cross of skulls, tibias and other bones on display for the nervous traveller. Continuing along the same *Via Giuglia*, where palaces, art galleries

and anti-Mafia police coexist, we arrive at *Via della Conciliazione*, which leads to *San Pedro* on the Vatican artery from *San Ángel* Castle.

As in the disappeared Caligula's Palace underneath the Vatican (*Necrópolis da Costantino*), the city emerges amidst the cobblestones, the stepped slopes, the bridges constructing the city around the sinuous curves of the parliaments and ministries, the equivocal distribution of public transportation and the abandoned areas in the suburbs. In this place, we can see that Rome is a city beyond the town and that a psychogeographic guide must not only map out a route, but also a psychic path. It should possess a metaphorical interest, that is, lead beyond a centre that can be found anywhere. This is the space of the drifting that incidentally leads us back on *Via della Lungara*, to *Via Garibaldi*, to ascend again back to the *Academy of Spain in Rome*.

In our case, leading to studio number 18 of the academy on the *Janiculum*, where, upon closing the door, one finds the following notice:

Attention Interns and Guests of the Academy: IT IS STRICTLY PROHIBITED TO MOVE ANY PIECE OF FURNITURE (BEDS, WARDROBES, TABLES, ETC...) WITHOUT PRIOR PERMISSION FROM THE MANAGEMENT.

MANAGEMENT

And a stamp. Nothing in the room is interchangeable, unless permission is granted. As we see, the room is apparently immobile. It is logical and positive because order corresponds to the fixed and the question how to link this other guide that we need in our case. The inhabitant of the room must know—whether he is an intern or a guest—that it is a periphery that retraces its steps.

It is a space that resembles the one I would propose for analysing art, its own historical disciplines or techniques, yet in the comprehension of them, it must inhabit a meandering, a launch-

ing from space that is topologically organized each day. He should know whether some symbolic time is hidden in the ruin that we have been witnessing for a century, in that seasonal passion that comes to describe everything, since the year 89, like a sort of collapse of the walls. Then, this text receives the visitor in a close way, knowing that if he reached some place, it was not immaculate, but perishable, like the stay of the only inhabitants of *Monte Aureo*.

If the metaphor of the studio as guide must be something more than a mere presentation of places, it is because it is also somehow a psychogeographic vision of the analysis of the arts. The symbolic interior enclosures, the variation of the letters displayed, are elements that also allegorically populate the city. The map is precisely like a camera, as were the sepulchre, the tombs of poets, the prison or times past within the walls of my country. In this *studio number 18 of the Academy of Spain in Rome* the symbolic elements found during wanderings were organized, as proof that step-by-step the psyche constructs an itinerary, as if it were a mnemotechnical guide: an empty hangar, an irritating garden, Napolitan horns, a double image of *Carpaccio*, a *Caravaggio* that depicts *Jerome* inspired, some safe-conduct passes—just in case—a cognitive map showing certain art routes as a sort of compartmentalization, a picture of the *Bramante* shrine with some architects taking measurements.

On the wall, we find a collection of advertisements from a magazine for Italian doctors in 1940. This series was titled *Diseases of Fascism*, where, judging by the ailments advertised, the disease leads to anguish, flatulence, pancreatitis, interrupted sleep and traumas of premature aging. Moreover, a fig tree with a *Giuseppe* vegetable sign, a typical photo memento of *Mastroianni* and *Ekberg* kissing in *Trevi Fountain*, several ads for apartments for rent in the surrounding area. There is also an anarchist work with chains and locks; an picture of *London* bombarded;

an automobile number-plate with an American air-flight envelope; an ad for Goethe's house; a sign forbidding talking of death and dead workers during prayer in the church; Bernini's saint in a trance; some envelopes for guitar strings given to me by the owner of *Americana* at *Via Luciano Manara, 5*; a programme of activities from the nearby *Cinema America* titled *Res Publicae*; a portrait with dog I was given in a sort of luminous device; a *scontrino* from the bar *Calisto*; a Beuysian style bed; a clock that is a photograph of time and of a clock; some candles found in Roman churches; a sign that announces free guided tours; a painting that has again gone from frame to picture; notebooks like this one, innumerable Faber-Castell pencils found at the Antica stationary shop in the *Porta Portese* marketplace. Also, a cutting from a weekly from the British Academy titled *Rome's Modernity: Trauma, Fracture, Narration*. And there is an ad about a lost blind 12-year-old German Shepherd. And through an unexpected stroke of luck, there is an autograph by Neil Hannon offering me his writing, with everything necessary for a concert by *The Divine Comedy*.

In the cabinet there is a minimal library, mostly found at a bookstand located in the Trastevere, in the *San Cosimato* open-air market. It contains the following books: *Poeti Napoletani del 700-800 nella poesia erotica*, with illustrations, *Trionfo della morte* (Gabriele d'Annunzio), *Orlando Furioso* (Ariosto), *Elogio della mengozna*, which, in turn, includes "*Descrizione del silenzio*" (Celio Calcagnini) and "*L'apologia della menzogna*" by Giuseppe Battista, *Pensieri* (Giacomo Leopardi), *Fuori di casa* (Eugenio Montale), *Prometheus Unbound* (Percy B. Shelley), *Liriche Scelte* (John Keats), among other current writings, such as *Art Beyond Aesthetics* (Peter Osborne), *Buddhism* (Miguel R. de Peñaranda), *Metaphysical Art and Wunderkammer* (Luna Todaro), some

catalogues on Carpaccio, Rimbaud's letters, the Garzanti encyclopaedia dedicated to spectacle and the book that shows Valle-Inclán's quarters as Director of the Academy of Spain in Rome. Among the collection of musical instruments, there is an acoustic guitar, a harmonica and a wood block.

The question of drift, the dilemmas between the *stanza* and the dwelling and its poetic parallel, are questions that structure and arrange all the determinants for a belated analysis of the arts. The journey to the studio, like a guide that ends up meandering again in search of the ungraspable origin, possesses a feature common to the very labour of writing. The metaphor of a guide, through the enclosure that finding oneself in other spaces like necropolises, tombs or cells entails, must be a sign of the times of writing. Understanding writing on art as a critical exercise entails finding some correspondence with the space that is configured in the geography of the psyche. It is not futile to approach the arts through writing, as if its space were a valid metaphor for expounding the reasons that lead to the centre of capitalism and ruin.

Analysis of the arts is, from a critical point of view, a question of writing and yet to come. The iconoclastic question presented is what connection does space have where that writing and what is said in it takes place? In other words, to propose an itinerary that begins and ends in this studio. 100 years from now. A psychogeographic guide that is not only *stay* or *residency*, but also puts a meandering, a guided psychogeography, into the readers' own imagination. The scene is the *drifting* that becomes *studio*, without hesitation before the possibility of being the memory of or guide to something improbable or impossible.

Hail.

XVI. MARÍA TRÉNOR

EROTIC-SENTIMENTAL MAP OF ROME

I have seen Rome quiver inside me. The outside world does not interest me. I close my eyes and I feel my body as if it were a camera obscura where erotic images penetrate through a hole, becoming impregnated on my most sensitive skin. I am neither playing at being Anaïs Nin, nor aiming to make art out of my private life, like Tracey Emin. I am only a filmmaker turned provisional guide, who projects a piece of her life onto this intimate map of desires, pleasures and yearnings. In four places in this city, I gave myself to four men: sometimes of my body, sometimes of my soul. These are the sites of some memorable events, which could very well inform the plot of my next film.

Intern X

[Academy of Spain. Pza. San Pietro in Montorio 3. 00153, Rome]

INTERN X is a colleague who is in this book and therefore, in order to preserve his privacy, I'm not going to reveal his name. He doesn't even know he's going to appear in this section. It's my first day at the academy and, as soon as I arrive, I take a look at my colleagues. I'm going to live for nine months with sixteen people I don't know, eleven men and five women, most of whom are artists, each with their own emotional and sexual needs. I imagine a reality show, *Big Intern*, where cooped-up libertine artists wander about all day long drugged out and stark naked, organizing an orgy in a different studio every night. I awake from this daydream with a wink and, as the secretary of the academy reads us a strict regime at a meeting, I calculate that there are two male interns for every female. So far, no one is my type. Besides, most of them already have mates, which automatically eliminates them as possible candidates.

Each of us works in our own studio, but it's inevitable that we meet daily in the kitchen and in the other common areas. We live together in very close quarters. Without realizing it, time passes and I feel more at ease with my colleagues. One might say that the relationship between us is good and relaxed. But the day comes when, out of need or boredom, I start to feel attracted to intern X. I like how his hair is dishevelled when he gets up in the morning. His teeth aren't pretty, but he has a very shapely butt. Besides, I notice the feeling is mutual. I can feel how he takes furtive sideways glances at me, to which I respond by arching my back to stick out my chest and raise my buttocks. I notice how he is disturbed when our bodies touch in the tight space between the stoves in the kitchen, how he cooks healthy food so I may be well nourished, how he washes the cup where I've just drunk milk and the spoon I've just licked with remnants of honey...neither of us dares make a move or say anything. It's a very delicate situation because if it turns out badly, the rest of our stay could be hell. Time passes and I wait for some gesture or a verbal signal. It doesn't happen. I chalk it up to his being shy, reserved, very prudent or simply a little odd. My desire for X increases every day and I get it off my chest with a female colleague, intern Y, who is my confidant. She's discreet and she knows how to listen. I tell her the fantasies I have about X in the academy: that we mate like animals on top of the kitchen table where we all eat; standing up against a column of the *tempietto*; on the red velvet of the presidential table in the assembly hall; in the doggy position leaning on some lordly piece of furniture in the hall of portraits; in the library; in the cloister; in the garden granary; in the romantic forest in back of the academy, rolling in the dirt and dry leaves. And during the day, we would act like there was nothing between us in front of the other interns, so that it would be even kinkier. Suddenly, the academy, a place that is equally beautiful and

tedious, becomes an exciting place in which to let loose the most libidinous instincts. The days go by and the tension seems to me unbearable. I decide to talk. I swallow my pride and invite him, stuttering, to have a drink in the bar downstairs. After two cups of *rosso* wine, we are more relaxed and uninhibited. I take a breath and announce that I have to say something. Surprisingly, he says he does too. I get euphoric thinking that X is going to be the one to take the initiative, relieving me of that pill. I'm going to faint. I make a mental note of whether I'm properly waxed and which underwear I have on. I blurt out anxiously that he go ahead, and he starts to tell me the following: that he is having a fling with intern Y; that they have wild sex all around the academy, namely: on top of the kitchen table, against a column in the *tempietto*, on the red velvet of the presidential table...so I, like an automaton, open my mouth. My words come out by themselves, overlapping his, in unison. In the face of such a coincidence, he is astonished, shuts up and listens attentively to me telling his story.

Mauricio A

[Forte Prenestino. Via Federico Delpino. Via Emilio Chiovena. 00171, Rome]

Like every other Thursday I go to the dance workshop, prepared to record the day's class with my camera. As soon as I enter, I notice there is someone different, a new boy. He must be a friend of some dancer. The first thing that stands out is that he is gorgeous: tall, handsome, young and athletic. They introduce him to me and he's also nice. I shoot high and guess that he must be seven or eight years younger than me. He tells me he lives in a sort of commune, that he's also an artist and that he wants to show me the sculptures he makes with recycled materials. I go one afternoon and he shows me the place: a military fortress built in the 19th century, occupied by squatters in the eighties and converted into a cultural centre.

He proudly shows me one of the sculptures in the garden, made of rubbish, which represents Pope John Paul II. I think it's awful, but I see that he's so enthusiastic and convinced of how great it is that I don't want to disappoint him. He takes me to the place where he lives, a sort of cave in a lush little wild forest surrounding the fort. The inside is full of dust and disorder. He has everything an alternative guy ought to have: juggling materials, some instruments on top of wrinkled Indian cloths, a unicycle and a mutt. It's a filthy hovel, but it's enveloped in a cheerful bohemian atmosphere so different from the rancid air of the academy. I wonder what he lives on. I imagine that his parents are surgeons or notary publics, since that's the only way one can play at being poor. He picks up the guitar and leads me by the other hand to a tree. We climb up the trunk into a miniscule house made of wooden boards. I pant from the effort and the thrill of being up there, on a little adventure. The fort looks pretty between the branches and it reminds me of the castle that always appears at the beginning of Disney movies. With this idyllic image, all that's missing are the little birds, butterflies and other little creatures of the forest coming up to greet me. Inside the cabin, there's a mattress that occupies all the floor space, which looks like it must be full of fleas and bedbugs. For a few seconds, I imagine all kinds of sights and sounds happening on that bed with dozens, hundreds, of girls, in all sorts of postures. Judging by his lifestyle and how attractive he is, I imagine that he's a free and promiscuous boy, that he can get all the girls he wants without tying himself down to any one of them. In short, I don't have to marry him, I think. We are half lying down on the mattress and Maurizio starts to sing, accompanying himself with the guitar. He has a lovely voice, deep and velvety. There's nothing I like more than a boy with a pretty mouth, and who can sing. I start to provide a second voice. He's also pleasantly surprised and smiles at me. We sound very good together. Still sing-

ing, I slowly get closer until my lips touch his lips. My mouth acts as a sound box for his and vice versa. It's an erotic and magic moment. The lyrics of the song start to become unintelligible because our tongues begin to interlace. The kisses and licks become audible. The guitar has been abandoned in the corner. The desire is uncontrollable and I notice how my genitals are ready to meet his. We undress and I see, half-fascinated and half-terrified, the biggest and most erect penis I have ever seen. I remember the scene from the Disney movie where Alice grows until she is enormous and stuffed into a little house. This image evolves into Rocco Siffredy juggling enormous penises instead of clubs. I shake my head and return to reality. Worriedly, I tell him that I've got a major problem in a hip and that it would be best for him to lie down on his back so I can get on top, to connect little by little. It's really painful and becomes impossible, to my regret. Extra long penises are good to see in porno flicks, but not for making love. We manage to finish in other ways and satisfy each other, yet not without a certain feeling of frustration. We say good-bye with a hug, I take a taxi and on the way I remember the charming cabin and the music. Since the taxi is giving me quite a run-around, I have time to reflect and reach a conclusion about Maurizio's promiscuity: girls only try him for the first time, but they don't want to repeat. I get to the academy and while I'm brushing my teeth, I think of the movie *Cinderella* and I visualize the prince desperately searching for the woman whom the shoe fits. Then, thinking I have understood the real meaning of the story, I go happily to bed and manage to get to sleep, despite the fact that I still feel a little sore.

Father Stephan R

[Via de San Domenico 1. 00153, Rome]

I'm really nervous. I've already been waiting at this doorway for five minutes. I'm sure he's changed his mind. After all, this is crazy. I try to

relax and think of something else. While I wait, restless and distressed, I remember how we met. Intern Z's parents come to Rome coinciding with the 80th birthday of one of them. Z wants to entertain them with a big celebration. Right away I offer to record the event, since I really appreciate Z. She tells me that since they are very religious, there will be a mass first at the church next to the academy, and afterwards a breakfast with cold cuts in her studio. I'm happy that at the mass I have to record and not participate, because I'm a staunch anticlerical atheist. As a former student of several religious schools and daughter of a pious father who reads catechism daily, I feel that the number of masses I've listened to is more than disproportionate. When the ceremony ends, I reluctantly admit that I was moved. In fact, I had to hold back the tears before the touching picture of Z's parents arm in arm on their way out of the church. A religious act moved me, to my chagrin. The priest is a little older than me. I look at him while we shake hands and he smiles generously with a tame and kind expression. I, still unwilling, somewhat ill humoured, and very anticlerical, despise him mentally because I hate that moderated joy typical of the rancid, uncultured and sanctimonious Catholic aesthetic, so I feel an attraction and rejection that are curiously compatible. He asks me what I do at the academy and I answer animated film. Surprisingly, he knows about film and art. We talk for a while and I discover that he is a cosmopolitan person, who has lived in several countries carrying out interesting social projects, and that he has worked with all sorts of people. I ask him why he is a pastor in Rome, in such an isolated church officiating weddings, and he answers that, due to misunderstandings with the ecclesiastic hierarchy, they have punished him. He is not so spineless or soft after all, I think. He tells me that, apart from the parish, he is very involved with an NGO re-educating drug addicts in the Trastevere. And I tell him about all the years in my youth as a volunteer. He explains that right now they want to make an illustrated calendar

to sell to raise funds. I offer to collaborate by making drawings. We arrange to meet at the headquarters of the NGO.

As soon as I meet him, his luminous presence makes me feel good. This time, I check him out when he gets up from the computer and I notice that he's not at all that bad for a clergyman. He has an acceptable stature and a strong constitution, wide shoulders, and he's quite well proportioned. As for his style of dressing, it's simple and austere, yet not anachronistic. When he sits down again and I have him in front of me, I check out the features of his face, which are fairly well balanced. He has especially healthy white teeth and a gleam in his eyes when he smiles. While he speaks of the project, I agree absentmindedly. I observe him more closely and I think that he's an exceptional and committed man, capable of loving and understanding any human being. Suddenly, I see myself embroiled in a mental whirlwind of admiration and idealization and I realize that I like him. I like father Stephan. I like a priest!

We continue meeting for the same purpose and, little by little, our closeness and mutual understanding becomes more apparent. We say good-bye to each other every day with a hug. Soon we begin to kiss each other on the lips. Tenderness eventually turns into desire and the day comes, today, when we are going to have our first encounter. We've arranged to meet in a furnished apartment that his mother had rented out to some nuns who just moved out. I haven't slept all night thinking about what I'm going to do with father Stephen... with Stephen. I'm going to be the first in forty-five years to taste his skin, his body and all the liqueurs that flow from him. I start to fantasize and I imagine a warm dimly lit room. I'm delicately undressing him and showing him, little by little, all the parts of my body. Once we are naked, I sit him on the edge of the bed and I straddle him. I take his hand and

slowly pass it over the soft white skin of my breast. He is trembling, scared of his own excitement, and that gives me a double feeling of pity and power. After a few minutes, having shown him all the caresses imaginable, with my hand I guide his hardened member to the origin of the world. Within a few seconds inside, he convulses uncontrollably and exhales a strong orgasm, his spring welling up energetically for the first time. It was very fast, but I don't get angry or reproach him. Like an understanding and patient teacher with her disciple in his inaugural lesson, I tell him not to worry, that it's normal in the beginning.

All of a sudden, someone touches my shoulder and I'm startled. My student has arrived and we go up to the house. As soon as the door closes, he looks directly into my eyes and says to me—clearly and without hesitation—that his vows come first and he only practices oral sex.

A bell tolls. Through the bedroom window, I see San Anselmo Tower. An hour later, it rings again.

Alessandro G

[Via Nicoló Piccolomini 57. 00165, Rome]

An Italian friend has invited me to a film premier. In the cinema, we meet a Neapolitan acquaintance of hers: Alessandro. I sit in the seat next to him. He's an older man. He must be twenty years older than me. When the film is over and he gets up, I see that he is very tall, thin and has a certain amount of class. Since there is no sexual tension due to the age difference, I'm very relaxed as the three of us have a drink together afterwards. I am neither serious nor do I say nonsensical things. Alessandro is very kind and clever and I crack up at all his witticisms. I ask him what he does and he answers that he has some businesses. I hope he isn't in the Mafia. He's not from the film world, and he doesn't understand art either, which is why I think he admires and

idealizes artists. When we say good-bye he tells me he has a cousin who is a producer who might be interested in my work. He asks for my telephone number and I give it to him. The following week, he calls me and invites me to dinner. I'm calm. I suppose he is well aware that he has no chance, since I could be his daughter. While we are eating, he asks me about my life at the academy and I tell him how euphoric I was when I was awarded the grant, the great expectations I had, the first impression when I saw my enormous sunny studio with privileged views of Rome, how lucky I was with the group of colleagues, hard-workers and trustworthy...but I soon hear myself telling him about how I started to become increasingly disappointed from one day to the next, when I realized how far it was from the contemporary art world; with the ennui that one breathed in that dilapidated building that could be fixed without any money, but with work and interest; that I'd never been so cold in my life than in early winter at the academy, until they mysteriously took some heaters out of their hiding places. On a positive note, I tell him that right now I'm motivated with the project of a psychogeographic guide to Rome. He asks me what that is and how am I going to do it. I explain my project to him with impish gestures, still unaware that he's going to be a part of it. I notice that, despite his age, he conserves all his hair, which is fine and silky and a shiny silver colour. Hair is also important. We have a very good time at dinner. When we say good-bye he asks me to give him a hug. At this point, a hug doesn't mean anything. When I do it, I observe that he smells of good cologne and that I enjoy losing myself in his big bear-hug. I notice that there was something more than friendship in that hug. Suddenly, I realize that I haven't made love for some time and that I wouldn't at all mind doing it with him. He's a lot older than me and we don't have much in common, but I'm going back to Spain and it might be good to have an affair with an Italian man, who can take me

around to see the sights, and with whom to practice the language while the grant lasts. Someone to brighten up my melancholic existence at the academy. By the time I reach this conclusion, I'm already coming to Piazza de San Pietro in Montorio. My hands are shaking a little, but I call him and he tells me that it was a great idea to call him. He gives me an address and the taxi turns around. After a few minutes, I anxiously ask the taxi driver whether we are almost there. He answers that we are already on the street. Alessandro welcomes me with a hug and a kiss on the lips. Apart from smelling good, his mouth tastes good. His lips are soft and warm and the skin on his face is hydrated. He takes me in his arms to a bed and lays me down. He gets on top, still kissing me at a pace that is still calm. When the time comes to undress and receive him, I'm overcome by a double feeling of trust and terror. I fear trying the body of such a mature man. From below, in a subjective close-up low angle view, while his head bobs up and down, his face weathered face seems to me intermittently that of a monster and that of a protector, like a father or an uncle. I'm overwhelmed by an unbridled animal instinct and I push him to the side, making us roll on the bed, still coupled. The rhythm becomes wild and, while we turn, we eat each other's mouths, like hungry cannibals. His breathing is very agitated. He's about to finish. He's very flustered. I hope he doesn't have an attack and die right here, inside me. He's done and, instead of dying or falling asleep, as one would expect of someone of his generation, he shows he has extraordinary abilities and knows the female body very well. The monster is now a playful bear cub that roots around with his tongue in a beehive of rich honey.

RAER GUIDE
INSTRUCTIONS FOR
AN ADDITIONAL APP

Designed as a digital complement for the present Psychogeographic Guide, the Guía RAER app provides navigators with a different way to follow the itineraries set out on the previous pages. Rather than readings, this app consists in a series of voice recordings of the hosts explaining the particularities of the places they take us, and the printed pictures. Sometimes they are infected by the ubiquity of the screen, only showing themselves before the place they reproduce, other times they evolve into videos recorded *ex professo* on the site. This way, the technology is allied with art in an itinerary of itineraries that converts the user into an active visitor of those locations of the Italian capital that have been occupied with the work of the 2012/13 researchers and artists of the Royal Academy of Spain in Rome.

How to Enjoy This Experience?

In order to be able to gain access to these contents, first you have to enter into the Google Play Store or Apple Store, depending on the system our smartphone or tablet has. Once there, you search for the application GUÍA RAER, which you can download and install for free. When you open it, there will be a general index with the photo, name and access to the itinerary of each host:

If you touch the photo or the name, another screen will open, displaying a brief *résumé* of our guide, like the one below (on the left), whereas if you touch the map on the right you access the proposed itinerary (right):

When you zoom in on each of the indicated points, you gain access to the files they contain. So if you touch the corresponding arrow, control icons will appear, allowing you to choose “play”, “stop” or “image”. With the first two you can play or stop the audio and video files on which our hosts have recorded their particular reinterpretations of the places; the third leads to a gallery where you can see the works of the visual artists *in situ*, as well as the complementary images with which some theorists have wished to post their discourse.

OcupaciónPoética
www.ocupacionpoetica.org

Technical Requirements

Mobile phone or tablet with Android system, iPhone, Symbian or Blackberry and access to the Internet. Download the free application GUÍA RAER from the Google Play Store (Android) or Apple Store (iOS). Make sure that the geolocation services are activated (GPS is not necessary).

Tamara Arroyo
(Madrid, 1972)

Artista plástica. Galardonada con importantes premios y becas, su trabajo se mueve entre la fotografía, el dibujo y el vídeo, formatos que le sirven para abordar el tema de la memoria en relación a su experiencia y a los espacios que habita.

Visual artist. Winner of important awards and grants, her work involves photography, drawing and video, formats through which she addresses the theme of memory in relation to her experience and the spaces she inhabits.

www.tamaraarroyo.com

Luis Martínez Santa-María
(Madrid, 1960)

Doctor Arquitecto por la ETSAM, donde ejerce como Profesor de Proyectos Arquitectónicos desde 1990. Miembro de la Comisión de Calidad de la Ciudad de Madrid (2008-12) y director de la colección de libros LA CIMBRA (Fundación Caja de Arquitectos), su obra arquitectónica ha sido merecedora de numerosos galardones nacionales e internacionales. Entre sus libros destacan *El árbol, el estanque, el camino, ante la casa* (2004. Premio Extraordinario de Tesis Doctorales UPM); *El libro de los cuartos* (2011) y *Principios* (2012).

Holds a PhD in Architecture from ETSAM, where he has been a Professor of Architectural Projects since 1990. He is a member of the Quality Commission of the City of Madrid (2008-12) and director of the book series LA CIMBRA (Fundación Caja de Arquitectos). His architectural work has won numerous national and international awards. His most notable books include El árbol, el estanque, el camino, ante la casa (2004. Special Award for Doctoral Theses UPM); El libro de los cuartos (2011) and Principios (2012).

Begoña Zubero
(Bilbao, 1962)

Fotógrafa. Formada entre Madrid (UCM) y Nueva York (School of Visual Arts), entiende la imagen como un método de acercamiento, interpretación y análisis a un pasado histórico reciente. Cree en la fotografía como una herramienta de reflexión y memoria. Su obra ha obtenido importantes reconocimientos, como el Premio Internacional de Fotografía Contemporánea Pilar Citoler, el Premio Gure Artea del Gobierno Vasco, o la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Marcelino Botín.

Photographer. Educated in Madrid (UCM) and New York (School of Visual Arts) she conceives art as a method for approaching, interpreting and analysing a recent historical past. She believes in photography as a tool for reflection and memory. Her work has received important recognition, such as the Pilar Citoler International Contemporary Photography Award, the Gure Artea Award from the Basque Government, and the visual arts grant from the Marcelino Botín Foundation.

www.bzubero.es

Agustín Cocola Gant
(La Plata, 1979)

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y autor de *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del Pasado e Imagen de Marca* (2011). Su trabajo se basa en estudiar los orígenes de la restauración monumental como instrumento para la construcción de la identidad nacional y como medida de promoción urbana. También se ha interesado por la regeneración de centros históricos en la sociedad posindustrial, publicando diversos artículos sobre el tema.

Holds a PhD in Art History from the University of Barcelona and he is the author of El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del Pasado

e Imagen de Marca, 2011 (*Barcelona's Gothic District. Planning the Past and Brand Image*). His work involves studying the origins of monumental restoration as an instrument for the construction of national identity and as a means of urban promotion. He has also been interested in the regeneration of historical city-centres in post-industrial society. He has published several articles on this subject.

José Noguero
(Barbastro, Huesca, 1969)

Artista plástico. Formado en Barcelona, Ámsterdam, Bristol y Orissa, su trabajo se centra en buscar la energía interior que mana de la propia obra y en descifrar cómo la idea de escultura se extiende a campos como la escenografía, la arquitectura, la pintura, el vídeo o el dibujo.

Visual artist. Educated in Barcelona, Amsterdam, Bristol and Orissa, in his art he focuses on seeking the inner energy that emanates from the artwork itself and how the idea of sculpture extends into other fields, such as stage design, architecture, painting, video and drawing.

www.josenoguero.com

Enrique Martínez Lombó
(Espinosa de la Ribera, León, 1980)

Historiador del Arte. Especializado en museología y patrimonio cultural, ha realizado estancias de investigación en el Institut national d'histoire de l'art (París); el Warburg Institute (Londres); la Università Ca'Foscari (Venecia) y la Universidade Nova (Lisboa). Asimismo, ha sido docente en la Universidad de León, gestor cultural en The Showroom (Londres) y trabajado en diversas instituciones dependientes del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Art Historian. Specializing in museology and cultural heritage, he has carried out research residencies at the Institut national d'histoire

de l'art (Paris); the Warburg Institute (London); Università Ca'Foscari (Venice) and Universidade Nova (Lisbon). He has also been a teacher at the Universidad de León, cultural administrator at the Showroom (London), and worked for several institutions under the auspices of the Ministry of Foreign Affairs.

Miguel Ángel Tornero
(Baeza, 1978)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Galardonado con algunos de los más prestigiosos premios de fotografía de nuestro país, está considerado uno de los jóvenes artistas visuales españoles con mayor proyección. Su trabajo suele desarrollarse entre la fotografía y el collage, herramientas de las que se sirve para estirar y cuestionar los límites del propio medio fotográfico e investigar nuestra relación con la imagen en el contexto actual.

Holds a degree in Fine Arts from Universidad de Granada. As a winner of some of Spain's most prestigious photography awards, he is among the most widely acclaimed young Spanish visual artists. His practice usually involves photography and collage, processes he uses to question and stretch the limits of the medium of photography itself, and explore our relation to images in the contemporary context.

www.migueltornero.com

Juan Agustín Mancebo Roca
(Albacete, 1973)

Doctor Europeo en Historia del Arte por la Universidad de Castilla-La Mancha y Máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Imparte clases como titular de Historia del Arte Contemporáneo en la UCLM.

Holds a European doctoral degree in Art History from Universidad de Castilla-La Mancha

and a Master's in History and Aesthetics of Cinematography from Universidad de Valladolid. He is a full professor of Contemporary Art History at UCLM.

www.uclm.es/profesorado/juanmancebo

Miguel Cuba Taboada

(Lugo, 1982)

Artista visual. Su obra se centra en los temas del viaje, la ciudad y el recorrido urbano, tratados desde distintos enfoques y disciplinas, lo que le ha llevado a ser premiado en diversos certámenes y expuesto a nivel nacional e internacional.

Visual artist. His work focuses on the themes of travel, the city, and urban routes, viewed through different perspectives and disciplines, and has earned him several awards as well as national and international exhibitions.

www.miguelcubataboada.es

Cecilia Ardanaz Ruiz

(Pamplona, 1984)

Licenciada en Historia del Arte y especialista en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico. Actualmente su trabajo se centra en estudiar el papel de las casas-torre dentro de la arquitectura medieval defensiva, tema sobre el que está escribiendo su tesis doctoral.

Holds a degree in Art History with a specialty in Conservation and Restoration of Architectural Heritage. Her work currently focuses on studying the role of tower-houses in medieval defensive architecture, a subject about which she is writing her doctoral theses.

Julio Falagán

(Valladolid, 1979)

Artista. Su trabajo gira en torno al cuestionamiento del poder y de lo establecido me-

diante el uso del humor y la ironía. Con una justificada falta de respeto por aquello que no se lo merece, dignifica lo banal y lo obsoleto como punto de partida para reflexionar sobre las fisuras sociales.

Artist. His work involves using humour and irony to question power and the establishment. With a justified lack of respect for the undeserving, he dignifies the banal and obsolete as a point of departure to reflect on social rifts.

www.juliofalagan.com

Ana María Mogollón Naranjo

(Madrid, 1980)

Diplomada en Turismo por la Universidad Rey Juan Carlos y titulada en Conservación y Restauración por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Especializada en la restauración de Documento Gráfico, ha trabajado en del Instituto del Patrimonio Cultural Español y en el Taller de Restauración de la Biblioteca Nacional.

Has a degree in Tourism from Universidad Rey Juan Carlos and in Conservation and Restoration from the Superior School of Conservation and Restoration of Cultural Assets, Madrid, with a specialty in restoring Graphic Documentation. She has worked at the Institute of Spanish Cultural Heritage and the Restoration Workshop of the Spanish National Library.

Marisa Brugarolas

(Murcia, 1965)

Coreógrafa e investigadora escénica. Su trabajo se ha desarrollado entre EEUU, Holanda, Italia y España, donde fundó el proyecto itinerante *Ruedapiés Danza Integrada*, que desde 2005 incluye a artistas y personas diversamente hábiles. Colabora con universidades de España y Centroamérica.

Is a stage choreographer and investigator. She has worked in the U.S.A., The Netherlands, Italy and Spain, where she founded the itinerant project Ruedapiés Integrated Dance, which, since 2005, has included artists and diversely abled people. She collaborates with universities in Spain and Central America.

www.ruedapiés.es.

Oriol Saladriges Brunet
(Barcelona, 1975)

Compositor y artista sonoro. Le interesa el sonido, le interesa el silencio y le interesa cómo los percibimos. Hasta ahora, su trabajo se ha focalizado en las ideas de irregularidad, interferencia, discontinuidad y superposición, en tanto que fenómenos cotidianos presentes también en la comunicación interpersonal, el entorno urbano o los mass media. Es miembro fundador del *Ensemble MATKA* y del *Collectiu Mixtur*.

Composer and sound artist. He is interested in sound, he is interested in silence, and he is interested in how we perceive them. To date, his work has focused on the ideas of irregularity, interference, discontinuity and superposition as everyday phenomena also present in interpersonal communications, urban environments and the mass media. He is a founding member of Ensemble MATKA and Collectiu Mixtur.

José Luis Corazón Ardura
(Madrid, 1973)

Doctor en Filosofía. Se dedica al cuestionamiento del arte actual desde la escritura y el comisariado de exposiciones. Es investigador Prometeo en la Universidad de Cuenca. Vive en Ecuador.

Holds a PhD in Philosophy. He raises questions about contemporary art as a writer and exhibition curator. He is Prometheus researcher at Universidad de Cuenca. He lives in Ecuador.

María Trénor
(Valencia, 1970)

Cineasta. Hasta la fecha ha escrito y dirigido dos cortos de animación: *Con qué la lavare* (2003) y *Exlibris* (2009), por los que ha sido premiada en Festivales de la talla de la Berlinale, el Festival de Cine independiente de Lisboa o Animadrid. Con el segundo, además, fue invitada a Sundance y nominada para los Goya en su 25 edición.

Filmmaker. To date she has written and directed two short animation films: Con qué la lavare (2003) and Exlibris (2009), for which she has won awards at major festivals, such as the Berlinale, the Independent Film Festival of Lisbon and Animadrid. With the second film she was also invited to Sundance and nominated for the 25th Goya Awards.

Carlos Contreras Elvira
(Burgos, 1980)

Escritor. Autor de más de una docena de títulos que abarcan la poesía, el teatro, el ensayo o el artículo periodístico, ha sido lector de español en EE.UU., becario de Creación en la Residencia de Estudiantes de Madrid y uno de los cuatro autores jóvenes seleccionados por el Centro Dramático Nacional para escribir y estrenar su obra en la temporada 12/13.

Writer. He is the author of more than a dozen titles that comprise poetry, theatre, essays and articles. He has been a Spanish language teacher in the U.S.A., an art intern at Madrid's Residencia de Estudiantes and one of the four young authors selected by the National Drama Centre of Spain to write and produce his work during the 2012/13 season.

es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Contreras_Elvira.

