



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

MAMMA ROMA: INTIMIDAD DESVELADA

Autor

Ainhoa Iglesias Alonso

Director

Javier Pérez Herreras

Codirector

José Antonio Alfaro Lera

Escuela de Ingeniería y Arquitectura

2015

MAMMA ROMA: INTIMIDAD DESVELADA

ESCUELA DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

AINHOA IGLESIAS ALONSO

RESUMEN

Mi Trabajo de Fin de Grado pretende realizar un análisis de los escenarios de rodaje de la película *Mamma Roma* escogidos por el famoso cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. De esta manera se esclarecerán los nuevos rumbos que tomó la arquitectura en su cambio sobre la manera de entender el espacio. Para ello será necesario un análisis exhaustivo de los acontecimientos que estaba sufriendo la sociedad del momento y con ello su forma de vida. Esto es algo que se refleja muy bien en una película como esta, perteneciente a la corriente del neorrealismo y por lo tanto dedicada a una profunda crítica acerca de las condiciones en las que se encontraba el proletariado de los años 60 en la posguerra.

Es una manera de que el arquitecto, tan interesado por la comprensión de la sociedad para la que luego irán dirigidas sus obras, pueda cobrar conciencia de los intereses y aspiraciones de su público. De esta forma se hace evidente la relación que existe entre cine y arquitectura, y más tratándose de Pasolini y Rossi que son tan paralelos, siendo sus disciplinas tan distintas.

Para ello he tomado la obra del *Complesso Monte Amiata* del barrio Gallarate en Milán de Aldo Rossi, en la que se conjugan aspectos de esa nueva concepción del espacio, como son la historia y la ciudad, en un lugar destinado a una comunidad de la misma clase social que vemos en la película.

Hablamos de una nueva intimidad generada por las nuevas necesidades de la sociedad, espacios que un día fueron una cosa y que ahora su función será totalmente distinta manteniendo, eso sí, su carácter. Una intimidad revelada que anteriormente había estado relacionada con la privacidad de un lugar cerrado y hermético pero que, gracias a la película, cambia su concepción. Una intimidad destapada. Se trata de un lugar que preserva el sujeto y sus actos del resto de seres humanos, ese parque en ruinas en el que Ettore, el hijo de la protagonista, pierde la virginidad, o esa calle nocturna y oscura, con esa serie de farolas que parecen ser luces flotando en el aire, en la que a pesar de ser un lugar desconocido y frío, invita totalmente a lo contrario, a la confianza y confesión de algunos de los temas más íntimos de la protagonista. Una íntima relación entre intimidad y colectividad.

Temas que se verán reflejados en la nueva manera de habitar que propone Aldo Rossi, sin olvidarnos de las influencias de las obras de pintores como De Chirico o Canaletto.

ÍNDICE

01 – INTRODUCCIÓN

Objetivos y elección del tema

Metodología del trabajo

Estructura del trabajo

04 – PREÁMBULO

06 – CAPÍTULO 1 · SALA OSTERIA NOZZE

10 – CAPÍTULO 2 · CASAL BERTONE

12 – CAPÍTULO 3 · CECAFUMO

18 – CAPÍTULO 4 · ESTERNO NOTTE

22 – CAPÍTULO 5 · PRATO CECAFUMO

36 – CAPÍTULO 6 · STRADE CECAFUMO

40 – CONCLUSIÓN

4 – BIBLIOGRAFÍA



INTRODUCCIÓN



OBJETIVOS Y ELECCIÓN DEL TEMA

Se trata de un trabajo de investigación compuesto por 4 trabajos tutelados por los profesores Javier-Pérez Herreras y José Antonio Alfaro, ambos pertenecientes al departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura, EINA, de la Universidad de Zaragoza.

El objetivo es la búsqueda de una nueva intimidad a través de diversas ramas artísticas como son la publicidad, la pintura, la escultura o el cine, como ocurre en esta tesis, para su posterior aplicación en la arquitectura. Una nueva concepción del espacio a través de la comprensión de las necesidades de la comunidad, la capacidad de intuir y apreciar dónde se desenvuelven los acontecimientos de las nuevas generaciones, en una sociedad de cambios continuos.

La elección de Pier Paolo Pasolini como cineasta no ha sido arbitraria, así como tampoco lo ha sido la elección de Aldo Rossi como arquitecto a relacionar. Tras mi año académico de Erasmus en la *Facoltà di Architettura Aldo Rossi* en Cesena, Italia, y viviendo en Bolonia, lugar de nacimiento del cineasta italiano, donde se encuentra el *Archivio Pier Paolo Pasolini*, se ha propiciado en mí un gran interés por ambos artistas. En ambos he apreciado un compromiso, y por consiguiente, una responsabilidad sobre la sociedad del momento, algo que me parece esencial y de gran importancia en la labor del intelectual y del artista para la elaboración de su obra. De ahí la designación del título del TFG.

Como arquitectos tenemos que tener como objetivo primordial satisfacer las necesidades del público al que van destinadas nuestras creaciones y para ello se hace necesaria una primera comprensión de los acontecimientos y las vicisitudes de la sociedad en la que nos encontramos, algo que tras ver una película como es *Mamma Roma* facilita nuestra labor.

En segundo lugar, haber escogido el *Complesso Monte Amiata* del barrio Gallaratese en Milán, proyectado por Rossi, ha sido algo derivado tras la elección y posterior comprensión de la película, al tratarse de un complejo destinado a la clase baja de la sociedad de posguerra, la misma que reflejaba Pasolini a modo de denuncia en su obra. Además, en ambas composiciones aparecen temas comunes como la importancia de la historia que hace que lugares entendidos como emblemáticos, como es el caso de un acueducto o anfiteatro romano, tomen una concepción camaleónica para desempeñar otra función.

MÉTODO DE TRABAJO

Para la realización del TFG he comenzado por una primera investigación del cineasta Pier Paolo Pasolini y del Neorrealismo, la corriente artística a la que pertenecen la mayoría de sus obras, para la posterior elección de la película *Mamma Roma*. Tras entender la importancia de la crítica social del artista, he elaborado una búsqueda de información acerca de la sociedad y los acontecimientos surgidos en aquellos años de posguerra.

Una vez comprendido el contexto histórico, he continuado con una investigación más profunda de la película centrándome en los escenarios que, a mi juicio, son los más representativos e influyentes en la innovación de nuevas formas de habitar. Con ello he descubierto una nueva intimidad, una intimidad expuesta, que me ha llevado a realizar una indagación de este término.

Después de haber interiorizado estos conceptos, he escogido al arquitecto italiano Aldo Rossi y su obra en Gallarate por los numerosos temas que compartía con la película. Para ello, me he basado en la exploración de la trayectoria del artista y de su manera de entender la arquitectura.

A su vez, también he realizado una investigación acerca de algunas de las obras de los pintores De Chirico y Canaletto, debido a la gran relación que he observado entre estos dos últimos artistas y los dos primeros.

Toda la documentación ha sido obtenida de la biblioteca de la Universidad de Bolonia y de Zaragoza, el Archivo Pier Paolo Pasolini de la cineteca de Bolonia, la exposición PASOLINI ROMA del museo de San Telmo de San Sebastian y artículos de diversas páginas web. A todos ellos me refiero de forma más precisa en la bibliografía del Trabajo de Fin de Grado.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Una vez recopilada e interiorizada toda la información se ha procedido a la elaboración de la tesis. Para ello se ha enfocado el texto a la descripción de los distintos lugares más representativos del rodaje de la película según su orden de aparición. Es por ello que el Trabajo de Fin de Grado comienza con un preámbulo introductorio que da paso a seis capítulos, titulados bajo el mismo nombre que el cineasta italiano utiliza en su cuaderno de rodaje para la definición de cada espacio de rodaje.

Tras la descripción de cada uno de ellos, se vislumbra el aporte que ofrecen a la nueva forma de habitar y de entender el espacio, esa nueva intimidad de la que hablábamos en los objetivos, para finalmente relacionarlo con la obra de Aldo Rossi. Además, en varios casos, aparecen referencias a las obras pictóricas de De Chirico y Canaletto, y su influencia en ambos artistas.

Para finalizar el Trabajo de Fin de Grado aparecen algunas conclusiones propias acerca de todo lo escrito y explicado anteriormente. En definitiva, reflexiones sobre esa nueva intimidad destapada que descubre Pier Paolo Pasolini en su obra *Mamma Roma*.



SALA OSTERIA NOZZE | CASAL BERTONE | C E C A F U M O | ESTERNO NOTTE | PRATO CECAFUMO | STRADE CECAFUMO

PREÁMBULO

La inspiración¹ es un estímulo o lucidez repentina que siente una persona y que favorece la creatividad, la búsqueda de soluciones a un problema y la concepción de ideas que permiten emprender un proyecto, especialmente la que siente el artista y que impulsa la creación de obras de arte. Pero digamos que no siempre aparece por medio de las mismas ramas artísticas. El pintor no solo se inspira en la pintura o el escultor en la escultura. En arquitectura ocurre lo mismo, se trata de un arte y una técnica que bebe de otras artes, y es que, para emprender un proyecto, como decíamos, y encontrar la solución a los problemas de la actualidad, necesita abrir su mente a otras corrientes artísticas.

Para la revelación de una nueva manera de habitar no estamos indagando en otra cosa que no sea en la manifestación de una nueva intimidad. Lo íntimo ha sido siempre algo muy relacionado con lo cerrado, con lo hermético y con lo privado, pero si reflexionamos acerca de su significado advertimos que no siempre tiene por qué ser así. Tal y como define la Real Academia Española², se trata de la zona espiritual íntima y reservada de una persona o de un grupo, especialmente de una familia. Es por ello que la intimidad es un lugar está relacionada con la cantidad de personas que hagamos partícipes de ella, y por lo tanto resulta lógico su vínculo con la sociedad. Una sociedad que se encuentra inmersa en un contexto cultural que la condiciona.

Particularmente, en la película *Mamma Roma*, se pueden encontrar algunas de las claves en el descubrimiento de esa nueva intimidad durante los años de posguerra. Se rodó en el año 1962, tras la Segunda Guerra Mundial, de la mano del director de cine italiano Pier Paolo Pasolini. Se enmarca en un momento en el que se está indagando en la esfera psicosocial³, tanto en el cine como en la arquitectura, así como en diversas ramas artísticas, todas ellas bajo el movimiento del Neorrealismo. Aparece una revalorización de la experiencia sensorial, lo que hizo llevar la atención en la arquitectura hacia los factores psicológicos y del entorno ambiental específico, sirviéndose de apoyos extradisciplinares de las distintas artes: pintura, escultura, teatro y cine. De este modo, el cine se convierte en una referencia capaz de desvelarnos una nueva intimidad generada por las nuevas necesidades de la sociedad, espacios que un día fueron una cosa y que ahora su función será totalmente distinta, manteniendo, eso sí, su carácter. Una intimidad que anteriormente había estado relacionada con la privacidad de un lugar cerrado y hermético, pero que en la película cambia su concepción totalmente. Una intimidad desvelada.

Pier Paolo Pasolini, como se puede comprobar a lo largo de su trayectoria, es un cineasta muy comprometido con los problemas sociales del momento. Algo que favorece al arquitecto, ya que la arquitectura debe tener la capacidad de saciar las necesidades de una sociedad que está en continuo cambio y que ha de evolucionar. Es necesario centrarse en la sociedad como receptora, entender sus problemas, vicisitudes y necesidades para posteriormente, y solo tras su comprensión, poder solventarlos satisfacerlas.

¹ Oxford Dictionaries, disponible en: www.oxforddictionaries.com

² Diccionario de *la Lengua Española*, Real Academia Española, RAE, disponible en: www.rae.es

³ LÓPEZ VILLA, Manuel Antonio: *Arquitectura e historia: curso de historia de la arquitectura, Volumen 1*, Venezuela, Miguel Angel García e Hijo s.r.l, 2003, p.427

Hay que mencionar, además, que para entender esas necesidades de la sociedad es conveniente identificarse con el individuo para comprender sus angustias, carencias y costumbres. Por ello, podría decirse, que el cine de Pasolini fue uno de los pilares fundamentales que llevó a cabo una visión diferente e innovadora, ya que fue un factor clave en el rechazo⁴ de la existencia de una verdadera verticalidad homogénea en los acontecimientos históricos de la humanidad. De esta manera, el cine conseguía que el espectador tomase conciencia social acerca de los verdaderos sucesos y circunstancias en las que se encontraba la población. Un modo de divulgar las verdaderas necesidades que la población tenía en el momento, algunas de ellas capaz de satisfacerlas el propio arquitecto. Es por ello que se hace evidente la relación entre el cine y la arquitectura como medio de comprensión de los problemas y carencias de la sociedad del momento para tratar de resolverlas.

Por otra parte, cabe señalar que la televisión⁵ se estaba convirtiendo en un instrumento de normalización de la gente y de su pensamiento. Con un poder terrible para conseguir una masificación de la comunidad, lo que explicaba como la sociedad de consumo estaba gangrenando todo. Por ello, Pasolini empieza a ser pesimista sobre el futuro de los italianos, ya que la cultura de los pueblos estaba desapareciendo por una cultura comercial. La televisión se estaba convirtiendo en un vehículo de poder en sí mismo, algo que el artista aprovecha utilizándola como medio para enseñarnos el dolor humano de la posguerra con la intención de sensibilizar a la población para conseguir cambiar la situación.

Este sentimiento de responsabilidad comienza a expandirse por diversas ramas como la arquitectura. Las propias creaciones de los arquitectos se convierten en su responsabilidad social, evitando esquivar la relación del individuo con los problemas de su entorno. Estos se sirven de la invención y la aplicación de algunas teorías tomadas de disciplinas ajenas, pretendiendo deducir algún enunciado, en sí muy claro para aquella disciplina, sobre hecho arquitectónico.

Los contenidos auténticos del discurso progresivo comienzan a encontrarse en la sociedad y en los conflictos sociales, así como en las biografías de las personas. Un sentimiento de revolución cultural⁶, entendiéndola como una relación estrecha entre la arquitectura y la cultura general, que Nathan Rogers, director de la revista *Casabella Continuità*, inculcó a Aldo Rossi, uno de sus alumnos. Se trata de un sentimiento que viene por medio de la corriente del Neorrealismo. Esa toma de conciencia social que Pasolini pretendía transmitir a través de sus películas parece ser algo que llega a cuajar en Rossi, que va a revisar los fundamentos de la arquitectura moderna para realizar una arquitectura cuyo elemento de origen, en el proceso de diseño, es la historia y la comprensión de los hechos sociales. La ciudad entendida como arquitectura, como lugar de las vicisitudes humanas.

Esta importancia que el artista otorga a la historia y a los conflictos sociales se puede apreciar en la elección de los espacios en los que se desarrolla la película, lugares que, al fin y al cabo, se convierten en desencadenantes de la trama. Escenarios que además, van a estructurar el presente Trabajo de Fin de Grado en diferentes capítulos según su orden de aparición en la película, denominándose cada uno de ellos de la misma manera que en el cuaderno de rodaje del cineasta italiano. Los dos únicos capítulos en los que se ha alterado el orden de aparición han sido el tercero y el cuarto, *Cecafumo* y *Esterno Notte* respectivamente, para resultar así más comprensible la comparación entre ambas viviendas, capítulo dos y tres.

⁴ CAMPOS, Miguel: "Neorrealismo italiano y dependencia cultural del cine latinoamericano en la década 50-60s. Eclósion de los procesos históricos y transformaciones sociales", 35 milímetros, 9 de julio de 2010, disponible en: <http://www.35milímetros.org/neorrealismo/>

⁵ CCCB: "Soy Cámara #35. Pasolini hoy, todavía en los márgenes", Video de El programa del CCCB, 31 de marzo de 2014, disponible en: <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/soy-camara-35-pasolini-hoy-todavia-en-los-margenes/216850>

⁶ AGUIRRE, María: "La propuesta de Aldo Rossi", 12 de julio del 2004, disponible en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20404/2/maria_aguirre.pdf



La primera escena que aparece en la película está ambientada en un cobertizo aprovechado como comedor de un banquete de bodas. Como hemos visto anteriormente, es una película que refleja los problemas y los acontecimientos de la sociedad del momento, en concreto, del bajo proletariado en la época de posguerra italiana.

Se trata de la boda del proxeneta de la protagonista, Mamma Roma, una prostituta que supuestamente tras dicha boda conseguía su libertad, algo que finalmente aparece truncado. Comienzan a verse percepciones que veremos más adelante, en los siguientes capítulos, como la dualidad del espacio. Un recinto como este, cuyo uso habitual es como pocilga, cambia totalmente su carácter para albergar un acontecimiento tan importante como es un banquete nupcial.



FIG.1 *Banquete de boda. Escena inicial*

Resulta paradójico que durante la celebración de este día aparezcan los animales que habitualmente están instalados en este cobertizo. Algo que muestra la voluntad del cineasta por desvelarnos la realidad del momento. Una cosa que puede ser aprovechada por el arquitecto. Se trata del descubrimiento de una nueva intimidad. La intimidad colectiva y totalmente expuesta de un colectivo que se encuentra totalmente cómodo en un lugar que nada tiene que ver con la dignidad que debería merecer un acontecimiento como éste. Al fin y al cabo este bajo proletariado no tenía medios económicos para costearse lo que sería un evento como este y se ven obligados a utilizar una pocilga como comedor. A pesar de ello, el hecho de que los cerdos aparezcan merodeando por el recinto durante el banquete, no es algo que parezca incomodar a los personajes, lo que muestra la naturalidad y la comodidad en la que se encuentran.



FIG.2

En mi opinión, esto es algo que comienza a darnos pistas a cerca de la dualidad del espacio, como un lugar destinado a un uso puede cambiar totalmente su funcionalidad albergando un uso totalmente distinto. Cómo un espacio que nunca antes había tenido nada que ver con la higiene y la pulcritud, puede cambiar totalmente su condición para reflejar precisamente eso. Algo que, como veremos en capítulos posteriores, mucho tiene que ver con algunos de los temas aflorados posteriormente en Aldo Rossi, más en concreto en el complejo residencial de Gallarate. El anfiteatro romano, de gran relevancia en la historia italiana, un lugar en que se desarrollaban distintos espectáculos como los combates de gladiadores o fieras, en el *Complesso Monte Amiata* trasforma su función a la de plaza. Al fin y al cabo se trataba de un lugar de reunión de la sociedad, un lugar lúdico en el que evadirse, algo que Aldo Rossi consigue mantener.



FIG.3 *Complesso Monte Amiata, Gallarate, Milan.*

Además, otro de los temas apreciables en la película y en la trayectoria del cineasta es la importancia de la simbología. Una idea muy relacionada con el arquitecto, al fin y al cabo todo se encuentra vinculado con el recuerdo. Pasolini utiliza la simbología para estimular el recuerdo y conseguir así que el espectador sea capaz de relacionar la escena con una obra pictórica y, por lo tanto, con todo el significado que ello conlleva. Es decir, en este caso, la primera imagen nos recuerda fielmente a la representación de *L'ultima cena* de Leonardo Da Vinci⁷. Esto permite que además vinculemos la película con las infidelidades y rencores que sufrió Jesucristo en su última cena: la traición de Judas y las negaciones de Pedro. Una serie de traiciones, que como en la película, desembocarán en la muerte del protagonista. A través de esta relación, el espectador es capaz de intuir lo que está pasando e incluso lo que pasará más adelante.



FIG.4 *L'ultima cena*, 1495-97

Como hemos visto antes, esta simbología se podría traducir en algo similar en el caso de Aldo Rossi. Para él, la arquitectura debía suscitar el recuerdo, el recuerdo de las formas antiguas, lo que él denominaba los arquetipos. Por lo tanto, no contemplaba la realización de nuevas formas, sino todo lo contrario, en un proceso para proyectar a través de la imaginación de las formas primitivas, cómo hemos visto con el anfiteatro romano, o veremos más adelante con el acueducto romano. Se trata de recurrencias a elementos formales que tuvieron una gran repercusión en su época, y que Rossi retoma pero aportándole un uso totalmente diferente, consiguiendo, igual que ocurría con Pasolini, su asociación con el elemento primario.

⁷ BERTELLI, Pino: "Pier Paolo Pasolini. Mamma Roma", 19 de diciembre del 2009, p.6, disponible en: <http://www.pinobertelli.it/uploads/pdf/MAMMAROMA.pdf>



FIG.5 Casal Bertone, año 1962

Como se ha dicho anteriormente, se trata de una película de denuncia social. En ella, Mamma Roma, una prostituta, decide trasladarse de barrio con la intención de cambio de vida. Una ambición que no pasa desapercibida en la conciencia de arquitectos del momento como Aldo Rossi. Nos encontramos en una época en la que la sociedad está buscando desesperadamente una mejora en su calidad de vida y piensa que el primer paso para alcanzarla es un cambio de aires, un nuevo lugar en el que dejar atrás todo el dolor y todos los dramas acontecidos en la guerra.

Casal Bertone es el complejo que escoge el cineasta como lugar en el que Mamma Roma ha estado viviendo mientras ejercía la profesión de prostituta. Para Pasolini la belleza estaba en los márgenes, eso que él llamaba las “borgate”, y había que redescubrir todas esas partes de la Roma neorrealista. Pier Paolo era un artista que se había visto obligado a abandonar el pueblo en el que se había criado, Casarsa, debido a diversos conflictos sociales que estaba teniendo, entre ellos el de su orientación sexual. Tanto es así, que se ve obligado a comenzar una nueva vida trasladándose a los suburbios de Roma, que ya desde joven comienza a conocer y que mostrará a lo largo de su vida artística a modo de denuncia.

Esta primera vivienda de la película tiene el aspecto de un espacio degradado pero vivo, a diferencia del que elige como lugar de cambio. Un lugar en el que tras atravesar junto a su hijo Éttore el arco de la entrada, comienzan a verse las trazas de la vida primaria y primitiva de sus habitantes. Un microcosmos sociocultural que se resiste a la ciudad capitalista que le rodea.

Debido a la influencia de la televisión en el pensamiento que veíamos en la introducción, comienza a crecer la responsabilidad del artista y del intelectual dentro de la sociedad en el cine. De ahí que surja la necesidad de denuncia social del neorrealismo, algo que además dará pie al arquitecto para intentar solucionar los distintos problemas y carencias que sufría la población italiana en la posguerra, en un periodo en el que Italia se encuentra en un ambiente de reconstrucción⁸: de renovación de la ciudad existente y de la arquitectura popular. Empieza a adoptarse la postura de dignificar la pobreza en contra de la Modernidad. Se enaltece la arquitectura tradicional italiana, algo que se estaba viendo en el cine neorrealista italiano, que encontraba la belleza en los suburbios romanos, en las “borgate”, y en mostrar las realidades más profundas de la sociedad. Esa imposibilidad de escalar en la clase social que sufría la protagonista durante la película.

Se produce una comparativa buscada por el cineasta entre la vivienda actual y la escogida como lugar de cambio, como veremos más adelante en el próximo capítulo, tras la explicación de la segunda vivienda.

⁸ ARRIOLA, Leticia: “Italia – Paradigmas Urbanísticos 60 y 70”, Historia contemporánea de la arquitectura, 10 de febrero de 2009, disponible en: <http://historiacontemporanea-arq.blogspot.com.es/2009/02/italia-paradigmas-urbanisticos-60-y-70.html>



FIG.6 Cecafumo 1962

“...Poi vedrai che casa te porta tu' madre! Vedrai quant'è bella! Proprio 'na casa de signori, de gente perbene! In un quartiere de 'n'altro rango!” – Diálogo de Mamma Roma⁹ a su hijo Ettore cuando le muestra su primera casa bajo los objetivos de cambiarse a una mejor.

En contraste con Casal Bertone, el cineasta escoge Cecafumo como lugar de progreso donde no se aprecian todas esas marcas del paso del tiempo que se veían en el anterior. Las viviendas no se encuentran degradadas ni se ven los tendidos de sus habitantes desde fuera como ocurría en la primera. Es un espacio vacío e impersonal, frío y blanco, un conjunto de bloques anónimos. Se trata de la Roma pequeña-burguesa, el mundo del “Ina-Casa”¹⁰, del desarrollismo urbano, menos épico y menos impresionante visualmente. Se trata de la periferia moderna que la propia protagonista definía a su hijo como una casa de señores, de gente de bien, situada en un barrio de otra categoría.

Este complejo que escoge Pasolini se encuentra en el *Quartiere Quadraro*, un barrio que, como cada uno de los lugares en los que se rueda la película, no ha sido elegido al azar. Esta zona no era bien vista por los alemanes, que se referían a ella cómo “nido de avispas”¹¹, entendiendo “avispa” como un término despectivo hacia los propios habitantes. Una humanidad con un fortísimo sentido de dignidad y alto sentimiento antifascista, tanto que en esa época se decía que para huir de los alemanes era necesario ir o al Vaticano o al Quadraro. Un sentimiento que recoge también la película, ya que la propia protagonista lo ve como el único lugar para progresar. Este barrio pagó su tributo de sangre el 7 de abril de 1944 cuando el ejército alemán lo rastreó y arrestó a 900 hombres que fueron deportados a Alemania de los cuales sólo volvieron la mitad una vez acabada la guerra, recibiendo más adelante la medalla de oro al mérito civil.



FIG.7 *Il Quadraro*

⁹ PASOLINI, Pier Paolo: *Accattone – Mamma Roma – Ostia*, Garzanti, Mauri Spagnol, Prima edizione digitale 2014, p. 245

¹⁰ MARCOPOLO: “Mamma Roma. Le borgate dove Pa-solini giro' il film cinquant'anni fa”, articoli, disponible en: <http://www.marcopolo.tv/articoli/mamma-roma/>

¹¹ MARCOPOLO: “Mamma Roma. Le borgate dove Pa-solini giro' il film cinquant'anni fa”, articoli, disponible en: <http://www.marcopolo.tv/articoli/mamma-roma/>

Es en decisiones como éstas de rodar la película en un lugar empapado de carácter y de contratar actores sin experiencia profesional, donde se puede apreciar que se trata de un humanismo revolucionario. Al fin y al cabo, se trata de personas de la calle, que incluso se han enfrentado a las duras circunstancias de la guerra. Como decía Aldo Rossi¹²:

“Creo que la comprensión, el estudio y el análisis de la historia pueden usarse como material del que nos servimos incluso en el proyecto”

La arquitectura tiene una profunda implicación social, al fin y al cabo y de la misma manera que ocurre con el cine o con cualquier otras artes plásticas, van dirigidas a un público y para que cuajen y se sientan identificados y cómodos, es necesario hacer primero una lectura del lugar, de los acontecimientos surgidos y comprender el marco social del momento. Del mismo modo que no se puede hacer cine sin tener en cuenta a sus futuros espectadores, no se puede hacer arquitectura sin antes no haber estudiado socialmente a sus futuros habitantes. Esta interiorización de los acontecimientos, pretensión de cambio y búsqueda de soluciones, se convierte en algo esencial a la hora de afrontar una obra para ambos artistas, ya que, como resulta evidente, lo primordial y más importante en el momento de la creación es el individuo a quien va dirigida la obra.

Por lo tanto, ya estamos percibiendo varios puntos en común con los fundamentos de Rossi. El uso de los arquetipos y la consecuente importancia de la historia es algo a lo que, como estamos viendo, años atrás ya recurría Pasolini en el cine.

Si comparamos el ingreso a ambos recintos residenciales en la película, se puede ver como el artista estaba buscando que el propio espectador hiciese ese parangón entre ambos, ya que a pesar de ser diferente es una entrada de carácter muy similar.



FIG.8 Comparativa del ingreso a ambas viviendas.

¹² AA. VV.: 2C: Construcción de la ciudad. núm. 0, A.T.E, Barcelona, 1972, pag. 8.

El cruce de este arco o pórtico marca la entrada a esa intimidad colectiva. El dentro y el fuera sin estar encerrado físicamente, conceptos que como veremos más adelante aparecerán en la mayoría de las escenas de la película. Se trata de la puerta que hay que atravesar para encontrarnos en casa, entendiendo como casa el lugar íntimo y no la vivienda en concreto.

Como veíamos en el primer caso, el complejo está repleto de huellas del paso del tiempo, lo que al fin y al cabo se traduce en marcas de intimidades: ese lugar en el que los adolescentes escribieron sus nombres, o aquel en que cada tarde se convierte en lugar de encuentro. Secretos que quedan encerrados en aquellos recintos abiertos y que son descubiertos y te hacen partícipe al atravesar esa "puerta".

Escenas en las que se pueden apreciar reminiscencias del pintor De Chirico, pintor de la *scuola metafisica*, para quien los arcos¹³, los pórticos y las aperturas arcadas tenían un profundo poder poético ya que transformaban una sensación paisajística en una imagen adaptada a la meditación y el recuerdo. De este modo esas primeras impresiones de los barrios de la película quedan marcadas en nuestra memoria, ese marco negro, el contraste de luces y sombras que propician una mayor impresión a la vez que aportan al lugar un carácter más familiar y acogedor. El pórtico logra recortar las vislumbres de la naturaleza, intensificando la visión del ambiente y creando espacios ideales para conversar y reflexionar. Espacios abiertos pero a su vez delimitados.

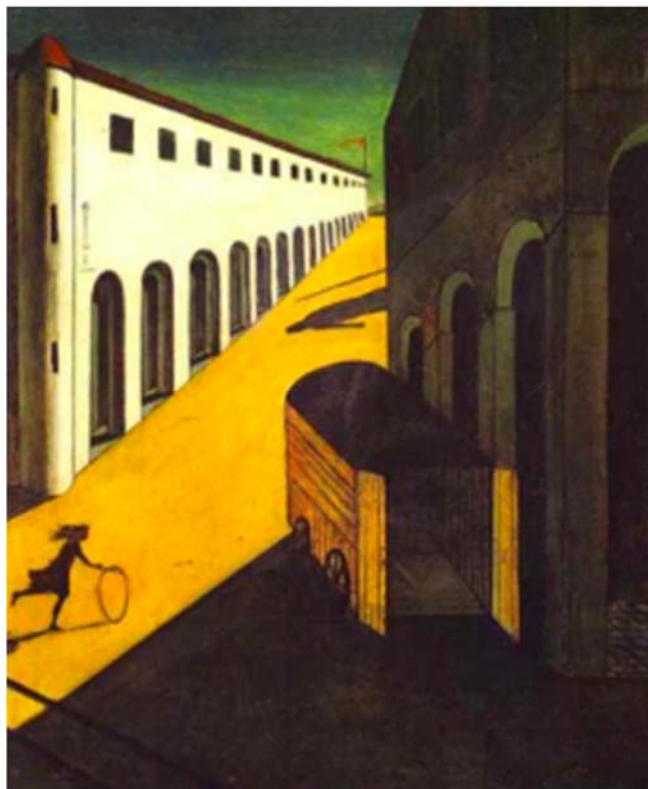


FIG.9 *Melancholía y misterio de una calle* 1914

¹³ AA. VV.: *Metafisica. Quaderni della fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, n. 5/6 (2005-2006), Casa editrice Le Lettere S.r.l. y Pictor O, Roma, 2006, p. 314

Sus cuadros nos muestran espacios clasicistas donde el tiempo parece haberse detenido, situándonos en lugares intangibles, espacios que parten de la imaginación¹⁴ y la fantasía del propio artista. El violento contraluz que se produce con el contraste entre las dos fachadas, una totalmente iluminada y otra casi negra, recuerda a ese mismo recurso que veíamos en Pasolini cuando enmarca la vista con el pórtico de entrada. Toda una simbología que podemos apreciar también en los cuadros de De Chirico, que mediante el uso de la sombra denota la presencia de una estatua, la vemos intuida, ya que queda fuera del ámbito visual, jugando una vez más con conceptos metafísicos. Cuadros que inspiran una tranquilidad apreciable desde la sombra, esa sombra que generan los edificios por su posición con respecto al sol, así como cada uno de los pórticos que protagonizan sus obras.

Un gesto que, a modo no siempre evidente, el proyectista del S.XX comienza a utilizar¹⁵. Aldo Rossi lo retomará como referencia importante a lo largo de su carrera, como se puede apreciar en el complejo residencial de Gallarate. Se trata de un lugar con mucho carácter, de una reinención del espacio porticado con pilares ajenos a los convencionales de un metro por veinte centímetros. Un lugar en el que poder habitar separado del suelo por esos grandes pórticos de relación colectiva. Conceptos que se vislumbran en las pinturas de De Chirico y que Rossi retoma creando espacios potentes y ligando la historia antigua de la ciudad con los nuevos sucesos que estaban aconteciendo. La “fantastiquería metafísica” estaba aportando imágenes formales recurrentes, tomadas en diversos episodios de la cultura arquitectónica europea de los años de la posguerra.

Cuando contemplamos el cuadro *Melancolía y misterio de una calle 1914* y a continuación observamos una fotografía del interior del pórtico de Monte Amiata surge la sensación de encontrarnos en el interior de esos pórticos del cuadro. El ambiente en ambos casos es una atmósfera serena y en calma que propicia en el viandante que lo recorre una sensación de paz y tranquilidad, un silencio imperturbable que hace del espacio un lugar acogedor.

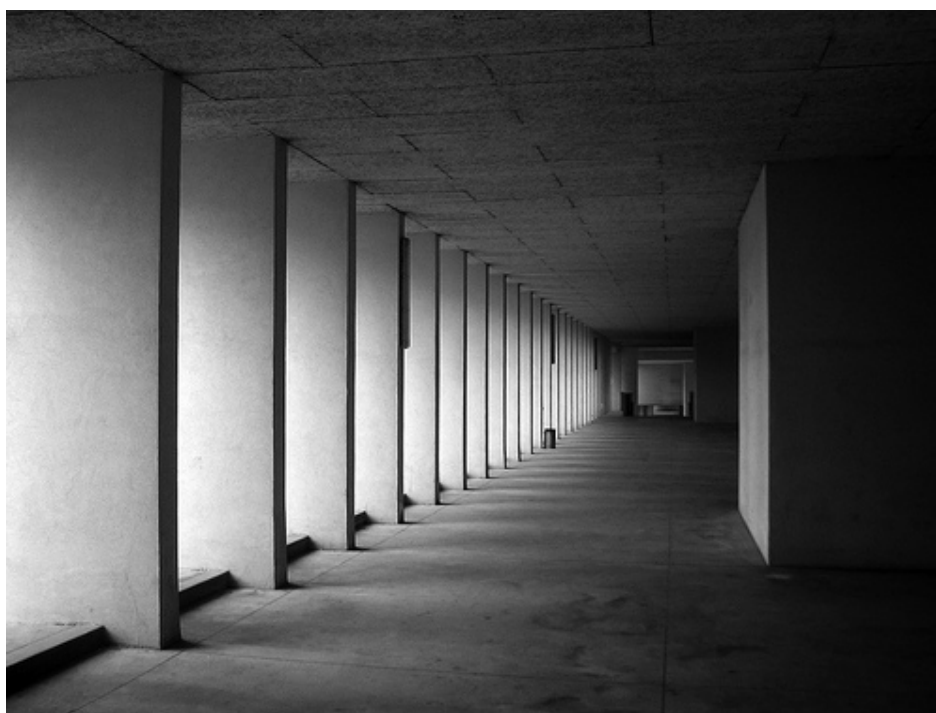


FIG.10 Interior del pórtico del complejo residencial de Gallarate

¹⁴ AA. VV.: *Metafisica. Quaderni della fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, n. 5/6 (2005-2006), Casa editrice Le Lettere S.r.l. y Pictor O, Roma, 2006, p. 311

¹⁵ AA. VV.: *Metafisica. Quaderni della fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, n. 5/6 (2005-2006), Casa editrice Le Lettere S.r.l. y Pictor O, Roma, 2006, p. 321

Ese espacio que en *Mamma Roma* enmarca un lugar sin llegar a cerrarlo físicamente, que hace de un espacio abierto un lugar íntimo para sus habitantes en una atmósfera de relaciones sociales y convivencia, es el que Aldo Rossi lleva a su proyecto en Milán de una manera más actual. Conjuga historia con actualidad en un mismo tiempo. Consigue crear una intimidad colectiva encerrando un lugar a pesar de estar abierto, reideando e inspirándose en las atmósferas creadas en la obra del pintor y del cineasta, proyectando armonía y calma a lo largo del complejo, a la vez que participa de lo que está sucediendo en las plazas exteriores. Igual que en la película, el pórtico, en este caso en forma de calle alargada, es esa puerta de entrada a la intimidad colectiva que veíamos antes. Podría decirse que se trata de una gradación de intimidades: comenzando por los espacios que generan los distintos edificios del complejo a modo de plazas, pasando por este espacio porticado, continuando por las calles elevadas que, finalmente, dan acceso a la intimidad más privada, la vivienda.



FIG.11 *Bocetos del arquitecto Aldo Rossi*

Una serie de intimidades cuya escala se puede apreciar claramente en la parte superior de sus bocetos. Del espacio de la vivienda, representado totalmente en color negro, pasamos a la “calle suspendida en el aire”, la cual aparece representada con los cantos de los huecos y el suelo negro. Esta última se encuentra encerrada físicamente, debido a su diferencia de cota con el plano tierra, por esas ventanas cuadradas de conexión visual con el exterior. En penúltimo lugar dentro de esta cadena, se ubicaría el pórtico inferior en el que el cierre espacial es meramente visual dependiendo de la perspectiva, estableciéndose siempre a lo largo de todo el recorrido aperturas a ambos lados del camino. En este caso, el arquitecto ha representado los cantos de los pilares como único elemento en oscuro, para finalizar con el exterior que se encuentra totalmente blanco. En esta escala de grises podríamos hablar también de escala de intimidades, es decir, yendo de la intimidad más privada y oscura por lo tanto, a la más colectiva y más clara.

Como podemos ver tanto en sus bocetos como en las fotografías, dentro de esta gradación, la intimidad a la que el arquitecto otorga más importancia es a la intimidad colectiva, a los espacios comunitarios. Una intimidad al desnudo que parece venir derivada de esa relevancia que Pasolini otorgaba a los espacios expuestos al público, como veremos más adelante con mayor profundidad.



FIG.13 *Mamma Roma* y otro individuo en una calle nocturna

Esterno Notte da nombre al lugar en el que veíamos las escenas más sugestivas de *Mamma Roma*, en las que aparecían varios personajes que se encontraban con la protagonista a lo largo de una calle oscura, iluminada por pequeñas luces para acompañarla. Se trata de un ambiente circundante casi invisible, de una profunda abstracción, pero que invita a la confesión de algunos de los temas más personales de la prostituta. Un lugar oscuro que con pequeñas iluminaciones, que parecen estar suspendidas en el aire, hacen del espacio un lugar familiar que invita a la confianza. Una vez más, continuamos con el mismo discurso de fuertes contrastes de luces y sombras que enfatizan nuestra atención en un punto, y que convierten el espacio en un lugar sereno y sosegado.

Volvemos a hablar de la reinención del espacio. En la película, la oscuridad, siempre entendida como algo lúgubre y siniestro, se convierte en algo conocido y personal con la mera inserción de las luces. De este modo, se puede intuir el espacio a la vez que se dejan abiertos los límites físicos del ambiente. Igual que en la película se crea una atmósfera que propicia el diálogo de los problemas que estaba teniendo la protagonista en su intento de aumentar su estatus en la escala social. Conversaciones de denuncia social que enmarcaban el tema principal de la trama, el corredor de Gallarate se encuentra empapado de ese ambiente íntimo. Poder pasear y charlar en un espacio acogedor en el que disfrutas de lo que está pasando a tu alrededor sin la sensación de ser observado desde el exterior. Igual que en la película se van descubriendo distintos grupos de gente que se encuentran a lo largo del camino, pero que a medida que *Mamma Roma* va caminando comienza a difuminarse y disolverse en el camino; con el corredor de Aldo Rossi ocurriría lo mismo: desde ciertos puntos puedes observar y ser visto, pero conforme vas caminando, las siluetas se diluyen en un espacio blanco y neutro, como el que veíamos en el lugar de cambio que escoge la protagonista para su nueva vida.



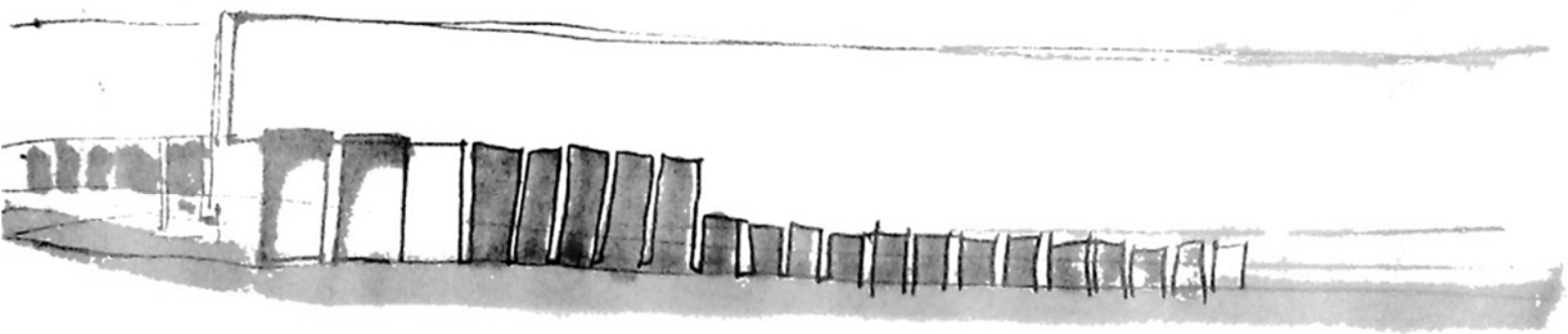
FIG.14 *La permeabilidad de la frontalidad del alzado frente al ciego escorzo*

Esos dos mundos que vemos en las escenas de *Mamma Roma* por la presencia de las luces que marcan el arriba y el abajo, no es algo diverso a lo que percibimos años después en Gallarate. Ese cuerpo continuo de la parte superior en el que se sitúan las viviendas, frente al corredor de la parte inferior del complejo. Casualmente parece representarse en los bocetos del artista de la misma manera que en la película, marcando la zona superior como un cuerpo blanco, las luces suspendidas en el cielo en *Mamma Roma*, frente a la zona en sombra de los pórticos, totalmente oscuro en la película.

Al fin y al cabo, y como he dicho anteriormente, la presencia de las luces flotando en el cielo, el cuerpo superior en Gallarate, es lo que fomenta que el espacio inferior, la calle oscura, el corredor para Aldo Rossi, tenga ese carácter acogedor. La intimidad descubierta de la que venimos hablando.



FIG.15 Comparativa del proyecto Aldo Rossi y la película *Mamma Roma*



AR 1969

FIG.16 *Boceto del Complesso Monte Amiata. Aldo Rossi*



Gran parte de las escenas de rodaje de *Mamma Roma* están ambientadas en las ruinas de un acueducto romano cercano a su nueva vivienda en Cefafumo. No se trata de un lugar paradisíaco¹⁶, pero sí de un lugar con mucho encanto. No tiene ningún tipo de contaminación porque es improductivo y socialmente irreducible. Retomamos, como decíamos anteriormente, el valor de la historia. Pasolini está demostrando una gran capacidad para devolver a la gente aquello que siempre ha tenido y ha habitado mediante el uso de la iconografía. Algo que el espectador puede identificar fácilmente al tratarse de las ruinas de algo tan representativo en Italia como eran los acueductos romanos. Una creatividad artística que revela las costumbres de un pueblo, los caminos del hombre y los valores de una época.

A través de la simbología de un espacio como este, consigue crear un lugar íntimo en el que desarrollar la actividad colectiva y comunitaria del conjunto de adolescentes de la zona de Cefafumo. Por lo tanto estamos hablando, una vez más, de la intimidad revelada, expuesta al público para que sea vista. Entendiendo por público los miembros de esa colectividad. Como veremos en común con otros puntos del discurso, se trata de una intimidad comprensible solo por un determinado conjunto social.



FIG.17 *Parco dei Aquedotti, 1962*

Ese cruce entre arcaísmo y modernidad del que hablaba De Chirico en sus representaciones pictóricas parece conjugarse tanto en la película como en la obra arquitectónica. Ese universo evocado en sus cuadros metafísicos perteneciente al paisaje implícito de Italia en una atmósfera no contaminada y pura, como en las ruinas de la película, que aparecen como una mezcla entre naturaleza y cultura, que se pierde en el pasado y emerge en el presente como una señal sin significado. Se trata de lugares desolados que ofrecen “momentos de una ciudad ya destruida”¹⁷, la arqueología de la contemporaneidad. Tanto la arquitectura

¹⁶ GRISOLIA, Raul: “Roma: fantasma e materia. Accattone, Mamma Roma, La Ricotta di Pier Paolo Pasolini”, 29 de enero de 2010, disponible en: <http://italies.revues.org/942>, p.679-695.

¹⁷ ROSSI: *Rossi o dell'indicibile*, in M. Pisani, *Dove va l'architettura*, Editori Riuniti, Roma, 1987, p. 142

de Rossi, como los cuadros de De Chirico, como los ambientes de rodaje de Pasolini, vienen de la nostalgia¹⁸. La historia se convierte en un extraordinario material que plasmar, un flujo donde no hay ruptura entre pasado-presente-futuro. Esos contrastes entre luces y sombras que veíamos en los cuadros de De Chirico al representar una fachada totalmente iluminada y otra en sombra. Una melancolía hacia el pasado, hacia tiempos que no volverán, una obsesión del tiempo, de ahí la presencia de los relojes en sus pinturas que congelan las horas. Vemos entonces un sentimiento de nostalgia y valor del pasado que encontramos común a los tres artistas. Ese querer parar el tiempo enmarcado en espacios fantásticos que nada tienen que ver con el pasado, tiene sus frutos en Pasolini con la elección de ese lugar en ruinas de valor histórico como nuevo parque, o en Rossi con la elección de elementos formales con reminiscencias históricas para albergar una nueva función.



FIG.18 *Delights of the Poet* 1913

¹⁸ AA. VV.: *Metafisica. Quaderni della fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, n. 5/6 (2005-2006), Casa editrice Le Lettere S.r.l. y Pictor O, Roma, 2006, p. 304, 316, 349

Aldo Rossi era un arqueólogo del presente, tenía pasión por lo no terminado y de ahí su afinidad con el pintor y el cineasta, por esa pasión por el juego entre caos y orden:

“Questa idea del non compiuto o dell’abbandono, racconta Rossi, mi seguiva da ogni parte [...]; nell’abbandonato vi è un elemento di destino, storico o meno, e un grado di equilibrio.”¹⁹

Trataba de reconducir las soluciones poéticas de la metafísica a las cosas, la ciudad como un organismo de incesante cambio que no debe perder su identidad. Afirmaba que el futuro no podía construirse sin el pasado, entendiendo ambos artistas, pintor y arquitecto, que el universo se forma de elementos primarios, sobre pocas y profundas cosas. Este interés por las preexistencias ambientales y por el papel de la historia se puede apreciar incluso en aspectos más formales de sus primeros bocetos para el complejo de Gallarate. Se puede ver como el edificio refleja una abstracción formal del acueducto romano, una vez más como elemento recurrente en los tres artistas debido a su significado e importancia histórica en Italia.



FIG.19 Boceto de Aldo Rossi para el complejo residencial de Gallarate



FIG.20 Ruinas del acueducto romano en 1962

¹⁹ ROSSI, Aldo: *Autobiografía científica*, cit., p. 86.

Para Rossi, la composición es un método lógico y analógico en la creación de un gran estilo, con los iconos y materiales de la cotidianeidad, las referencias arquetípicas y los lugares comunes. Todo ello conjugado en un audaz collage. Recursos que nos hacen pensar en las pinturas de Venecia de Canaletto²⁰, más en concreto, en el cuadro *Capriccio con edifici palladiani* del año 1759, en el que diferentes arquitecturas se unían y combinaban en una ciudad inédita. Por la presencia de las góndolas en el cuadro, podemos intuir que estamos en la ciudad de Venecia, pero los edificios que en él aparecen, están diseñados por el arquitecto Palladio y ni siquiera situados en esta ciudad: la Basilica Palladiana y el Palazzo Chiericati, ambos situados en Vicenza, y el Ponte Rialto que jamás fue realizado.

Tanto el arquitecto como el pintor, oscilaban entre el realismo y la abstracción. Como decía Rossi de sí mismo²¹:

“Mis proyectos constituyen un análisis de la realidad.”

Al fin y al cabo, eran simplificaciones sucesivas que daban lugar a caracteres de acentuada claridad teórica. Una tensión entre vigor y fantasía, mediante la reproducción de imágenes mentales y artificiales del lenguaje del lugar. Unos espacios urbanos sugeridos de las obras metafísicas: la ciudad del pensamiento. Los hechos de la realidad urbana servían para construir una nueva realidad analógica. Algo entendible sólo dentro de un colectivo humano con la misma base cultural, de ahí la importancia que tiene para el artista esa primera comprensión de la sociedad y el entorno contextual al que va dirigido como paso inicial para la creación de la obra.



FIG.21 *Capriccio con edifici palladiani*, 1756 – 1759

El *Capriccio con edifici palladiani* es una pintura que, en su esencia, guarda muchas cosas en común con las composiciones de Aldo Rossi, de lo que él denominaba la *ciudad análoga*, por tratarse de una especie de collage en el que se combinan historia y ciudad. Un cuadro que inspira al arquitecto para retomar algunas de las obras más representativas de la historia y crear una nueva arquitectura, igual que Canaletto creaba su propia ciudad, fruto de la imaginación, combinando edificios e iconos emblemáticos fantásticamente.

²⁰ OCCHIPINTI, Chiara: “Intorno ad Aldo Rossi ed alla sua architettura”, Politecnico di Milano. Scuola di architettura civile – Milano Bovisa, octubre de 2013, disponible en: <http://www.chiaraochipinti.net/immagini/publications/booklets/2013%20vitale/03%20-%20Intorno%20ad%20Aldo%20Rossi.pdf>, p.19

²¹ ROSSI, Aldo: *L'architettura della città*, cit., p. 27

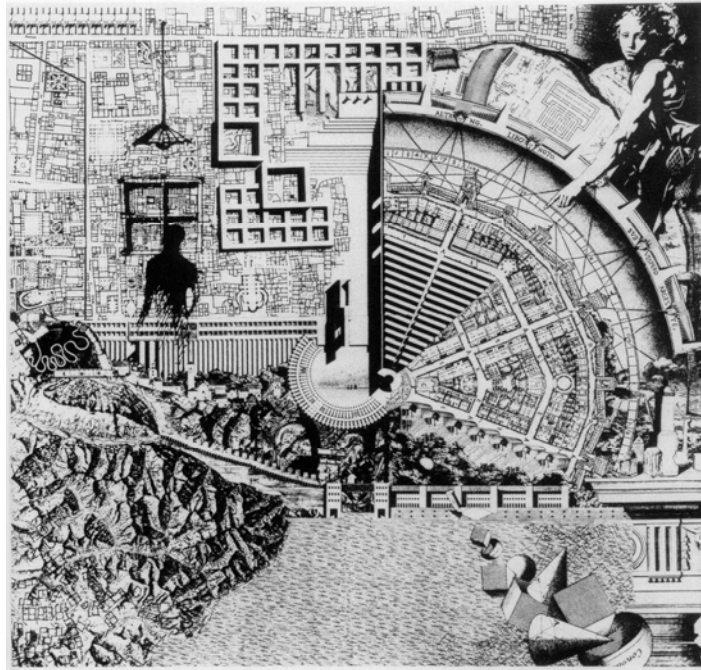


FIG.22 *Città analoga*, 1977 – Aldo Rossi

Todo esto hace que entendamos mejor el principio de lo que Aldo Rossi llamaba la arquitectura análoga, mediante el manejo instrumental y arqueológico del material histórico, visto como una yuxtaposición²² de elementos de cuya interacción surge el proyecto. Una operación lógico-formal que podía traducirse en un modo de proyectar, un pensamiento análogo o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado. Arquitectura como proceso aditivo, que procede por secuencias, sucesiones, superposiciones entre piezas²³, elementos primarios irreducibles, y partes. La historia vista como objetos de afecto que, tanto en el cine como en la arquitectura y en la pintura, hemos visto que tenía sus influencias.

En la representación pictórica de Canaletto advertimos como los hechos de la realidad urbana sirven para construir una nueva realidad, mediante un procedimiento compositivo de base surrealista: imaginación, intuición e intereses personales. Unas correspondencias que como decíamos, sólo son comprensibles por un colectivo humano con la misma base cultural, puesto que en sus obras superponía pedazos de la historia en la trama urbana hasta llegar a la unidad. Así, resulta inevitable la comparación con Aldo Rossi, para quien los monumentos romanos, los palacios del renacimiento, los castillos y las catedrales góticas, constituían la arquitectura y por lo tanto eran partes de la construcción. Como tales volverán siempre, no sólo como historia y memoria, sino también como elementos de proyectación, decía el arquitecto, a la vez que afirmaba que no tenía sentido decir que los problemas de la arquitectura antigua eran distintos a los actuales²⁴:

“Non ha senso dire che i problema dell’Architettura antica siano diversi dai nostri”

²² AA. VV.: *2C. Construcción de la ciudad. Número 14. Aldo Rossi: Cuatro obras construidas*, Coop. Ind. De Trabajo Asociado “Grupo 2c” S.C.I, Barcelona, 1975, p.22

²³ AA. VV.: *Aldo Rossi. Due progetti*, Università di Bologna-Sede di Cesena. Facoltà di Architettura “Aldo Rossi”, La Greca Arti Grafiche – Forlì, abril del 2010, p. 9

²⁴ OCCHIPINTI, Chiara: “Intorno ad Aldo Rossi ed alla sua architettura”, Politecnico di Milano. Scuola di architettura civile – Milano Bovisa, octubre de 2013, disponible en: <http://www.chiaraochipinti.net/immagini/publications/booklets/2013%20vitale/03%20-%20Intorno%20ad%20Aldo%20Rossi.pdf>, p. 18

Para él, el modo de proyectar se resolvía en una operación lógico-formal: respecto a la ciudad no existían entonces problemas de forma o de elección de forma. Se realizaban desarrollando principios geométricos, constructivos e históricos a la vez, de la misma manera que Canaletto tomaba proyectos representativos de Palladio para unirlos en una obra única. Se trata entonces de observar, mirar lo de alrededor y unir ciencia y fantasía, manifestar la capacidad de conseguir reinventar aquello que siempre se ha tenido y vivido²⁵.



FIG.23 *Representación de Aldo Rossi para Gallaratese.*

Como decía Rossi, la necesidad constructiva será lo único que nos permita el máximo de fantasía. Algo que en Gallaratese se traduce en elementos de tensión característicos²⁶, como son la junta de dilatación que rompe la línea horizontal del edificio, la diferencia de cota que da lugar a una altura diversa de los pilares o la importancia de la escalera y del recorrido del pórtico. Ingredientes que aportan carácter al proyecto y convierten las necesidades constructivas, que en un principio eran vistas como algo negativo, en algo totalmente positivo y característico del edificio. La arquitectura de la paranoia que veíamos en De Chirico en esas hipercidades con tensiones de los opuestos, armonía y superposiciones.

²⁵ AA. VV.: *Aldo Rossi. Due progetti*, Università di Bologna-Sede di Cesena. Facoltà di Architettura "Aldo Rossi", La Greca Arti Grafiche – Forlì, abril del 2010, p. 9

²⁶ MASINI: *Nietzsche, La filosofia nell'età tragica dei greci (1873)*, Roma, 1980.



FIG.24 Algunos elementos de tensión en Monte Amiata

“La arquitectura es la escena fija de las vicisitudes del hombre, con toda la carga de los sentimientos de las generaciones, de los acontecimientos públicos, de las tragedias privadas, de los hechos nuevos y antiguos. El elemento colectivo y el privado, sociedad e individuo, se contraponen y se confunden en la ciudad, construida por tantos pequeños seres que buscan una sistematización y, al mismo tiempo, juntamente con ella, un ambiente para ellos, más adecuado al ambiente general”- Aldo Rossi ²⁷

Para el arquitecto, retomar un elemento como es el acueducto romano es una manera de unir la ciudad antigua con la actual, ya que no lo toma de forma literal, sino que lo reinventa y crea un nuevo espacio íntimo y adaptado a las exigencias de las nuevas generaciones. Un lugar en el que los espacios comunes son de un altísimo nivel. De la misma manera, en la película, la mayoría de las escenas se desarrollan en espacios populares, siendo mínimas a la vez que necesarias las escenas “privadas”. Este es un concepto que el arquitecto refleja muy bien en su proyecto, otorgando gran importancia al sentido de la colectividad y a su consecuente uso y manutención de los espacios comunes. Todo ello sin menospreciar el recinto habitacional más privado, la vivienda.

Aparecen recursos que representan esa libertad urbana de la que estamos hablando, como son: los corredores de acceso a las viviendas, vías elevadas que fomentan la relación casa-calle; o la permeabilidad de la planta baja, que facilita el movimiento a través del complejo, generando conexiones tanto físicas como visuales, y dando lugar a un edificio que hace de puente entre las zonas colectivas.

Otra de sus referencias históricas a la hora de concebir el proyecto es el *Mercado de Trajano*²⁸, ya que, gracias a su estructura celular repetitiva, permite que el volumen inferior sea menor, igual que ocurría en Gallarate. Una vez más, vemos como la historia y el contexto arquitectónico repercuten directamente en su obra, así como en sus futuros usuarios, su manera de vida y de desarrollarse en ella. Igual que De Chirico y Pasolini, conduce sus obras a un universo urbano perturbado, con los edificios reinventados unidos por locas relaciones en un laberinto de figuras y símbolos, que se dilata y se pliega incesantemente. Un mundo de objetos heterogéneos que, conservando una evidente monumentalidad, se enfoca para evocar un caos en calma.

²⁷ ROSSI, Aldo: *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, 1982.

²⁸ LOPEZ PADILLA, Aranza: “El discurso de Aldo Rossi”, 15 de diciembre de 2014, disponible en: <http://htc2grupo3etsas.blogspot.com.es/2014/12/el-discurso-de-aldo-rossi.html>

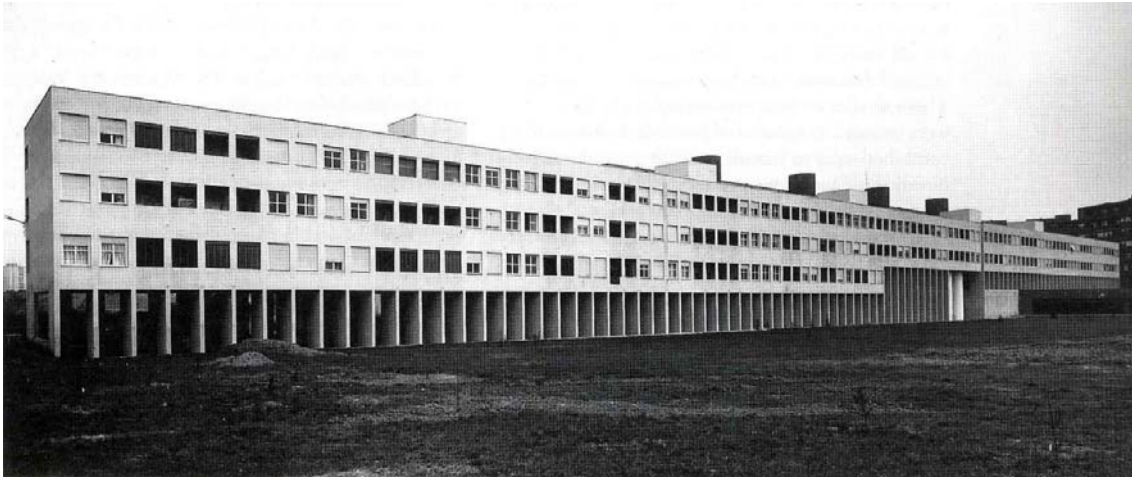


FIG.25 *Imagen del complejo residencial en Gallarate*

A veces, se tiene la concepción de que la forma no es verificable, que no hay que preocuparse por ella, sólo por los hechos políticos y sociales. Una posición que como decía Rossi, hay que rechazar. La forma surge de la confrontación con los parámetros básicos de la arquitectura²⁹: la historia, como coordenada temporal, y la ciudad, como coordenada espacial. Un concepto del que hablaba el arquitecto y que, a su vez, se ve reflejado también en las obras de los otros dos artistas, tanto del pintor como del cineasta. La elección formal consiste, para todos ellos, en proseguir el hilo continuo de la historia. No existe una autonomía de la creación formal, procede de las relaciones del lugar con la experiencia histórica, así como tampoco existe una autonomía de los contenidos sociales, ya que la arquitectura es inseparable de la vida y la sociedad, como lo son la pintura y el cine.

Dicho lo anterior, si continuamos indagando en las referencias de la obra de Gallarate, apreciamos un fuerte compromiso histórico entre el organicismo romano y la arquitectura racional milanese, así como algunas reminiscencias a las casas lombardas. Reclamos profundamente modificados por la imaginación del artista, que es el encargado de interpretar los acontecimientos y de retomar algunas características de las construcciones de tiempos pasados, dándoles un giro y manteniendo su esencia.

Referencias incluso a la sección arqueológica, con esa libertad ordenada que les caracteriza y que tantas similitudes guarda con el complejo habitacional de Aldo Rossi, tanto en planta como en alzado. De este modo se establecen vínculos entre los hallazgos arqueológicos y la proyectación de nuevas obras. Una importancia por las ruinas que tampoco pasaba desapercibida para Pasolini, como hemos visto en su elección del parque de los acueductos para el rodaje de numerosas escenas de la película. En ambos intelectuales se puede apreciar cómo se conjuga la historia, la imagen metafísica de la realidad, que tenía sus raíces en De Chirico, y la representación del equipaje imaginativo de su autor. En definitiva, una transformación fantástica de lo real.

²⁹ AA. VV.: *2C. Construcción de la ciudad. Número 14. Aldo Rossi: Cuatro obras construidas*, Coop. Ind. De Trabajo Asociado "Grupo 2c" S.C.I, Barcelona, 1975, p.20



FIG.26 Ruinas del acueducto durante el rodaje de la película.

Como decía James Hilman, estamos ante una reimaginación de la realidad, una resurrección de las luces y las sombras que despierta la fantasía de la actividad onírica, la blanca tierra de la imaginación. No se trata simplemente de tomar el acueducto romano y colocarlo como paisaje en el suceso de la trama de *Mamma Roma*, como decía Pasolini: “*Amo lo sfondo, non il paesaggio*”³⁰. Lo importante era el trasfondo que tenían esos lugares, ahí estaba su verdadera belleza. Una importancia que, junto con la del claroscuro y la plasticidad de la imagen, tomó del pintor Masaccio, algo que él mismo reconocía:

“Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto.”- P. P. Pasolini³¹

Para él, la imagen pictórica hacía comprender la síntesis visual de las situaciones más complejas e intelectuales. Esa importancia, que veíamos en el primer capítulo, de la simbología y la estimulación del recuerdo, que también se aprecia de manera similar en Rossi. La imagen pictórica exprimía en un modo muy claro, simple y eficaz, contenidos muy complicados, haciéndolo todo comprensible. No sólo tiene el objetivo de evidenciar el presente, sino que también lo hace más real. Por ejemplo, igual que ocurría en la escena inicial del banquete de boda del primer capítulo que nos recordaba a *L'ultima cena*, en la escena final de *Mamma Roma*, Pasolini hace referencia a un conocido cuadro de Andrea Mantegna, el *Cristo morto* (1485). Así, se hace todavía más evidente el afecto que sentía por los marginados sociales, por el bajo proletariado, por los diferentes, a los que se siente muy cercano.

³⁰ BERTELLI, Pino: “Pier Paolo Pasolini. Mamma Roma”, 19 de diciembre del 2009, disponible en: <http://www.pinobertelli.it/uploads/pdf/MAMMAROMA.pdf>, p. 3.

³¹ BORDONI, Massimo: “Pasolini, il poeta del cinema ispirato da Giotto e Masaccio”, 2 de noviembre 2010, disponible en: http://www.pasolini.net/saggistica_poeta-del-cinema_MassimoBordoni.htm



FIG.27 *Cristo Morto*, 1485-Mantegna



FIG.28 *Escena final Ettore*

Retomamos el discurso de la intimidad del que hablábamos al principio, una intimidad derivada de la explotación de las cualidades de un lugar improductivo. Un lugar que está abandonado, las ruinas del acueducto, que el cineasta toma reinventándolo y dándole un nuevo uso: el parque en el que pasar las tardes. Todavía cabe señalar que la intimidad más profunda se puede conseguir en lugares aparentemente desangelados y abandonados, que ni siquiera son necesarias barreras físicas o visuales para sentirnos protegidos en ellos. Estamos hablando de una nueva manera de habitar un espacio convirtiéndolo en un lugar de carácter íntimo, algo que el cineasta hace evidente en su elección de este ambiente como lugar en el que se desarrolla el primer encuentro sexual de Ettore, el hijo de la protagonista.

Volvemos a ver esa gradación de intimidades comentada en capítulos anteriores: comenzando por un lugar más abierto donde Ettore espera a Bruna, siguiendo por el camino semi-privado visualmente que recorren para terminar en el lugar más privado, tras atravesar una puerta. Una vez más la intimidad parece estar totalmente expuesta, sin embargo, el artista hace sentir al espectador que se trata de un lugar acogedor y recóndito.



FIG.29 *Secuencia de la gradación de intimidades expuesta en el párrafo anterior*

Escenas que incluso reflejan la importancia que tenía la simbología para el artista. Cuando Ettore está esperando a Bruna para su primer encuentro, vemos que incluso la ruina escogida por el cineasta se asemeja a un símbolo fálico, algo que nos introduce y avvicina en lo que más adelante ocurrirá.

Como veíamos en otros capítulos, se trata de la revelación de un lugar, una intimidad expuesta. Los personajes, y en definitiva, la sociedad del momento, se encuentran cómodos en un espacio como este en ruinas, sin límites y totalmente salvaje. Una comunidad que hace suya una pradera, estableciendo un uso que nada tenía que ver con el anterior, optimizando los recursos económicos que entonces poseían, es decir, ninguno.

Pasolini es el encargado de reflejar la sociedad actual de aquel entonces, mostrando una gran capacidad para indicar nuevos caminos que consigan su integración en la realidad del presente, abriendo nuevas perspectivas de futuro. Una capacidad que, en ambos autores, procede de una interpretación dialéctica de la historia. Nos sirve para tomar nuevos puntos de referencia para construir una nueva ciudad. En definitiva, lo mismo que ocurre con las ruinas del acueducto, una zona que, casualmente años después de rodarse la película, en el año 1988, fue inaugurada como el *Parco degli Acquedotti*. Un lugar de estancia que continúa manteniendo su connotación y la importancia que tiene un lugar de este nombre.



FIG.30 *Estado actual del Parco degli Acquedotti, Roma*



FIG.31 *Estado actual del Parco degli Acquedotti, Roma*

Podría decirse entonces, que Pasolini en *Mamma Roma* reinventa un lugar dándole un nuevo uso. No sabemos hoy en día si la reparación de este espacio natural fue propiciada por el cineasta boloñés, pero lo cierto es que él, años atrás, fue capaz de ver un potencial en esta zona como lugar en el que poder disfrutar y pasar el tiempo libre.



FIG.32 Escenas del futuro Parco degli Acquadotti durante el rodaje de la película.



Otro de los lugares de rodaje con mucho carácter y mucho aporte innovador en la concepción del espacio es el descampado en el que se ruedan escenas de un partido de fútbol, utilizado posteriormente al final de la película como lugar de paso para las motocicletas. Que un descampado de dimensiones irregulares y sin límites establecidos pueda ser utilizado como campo de fútbol, hace que un arquitecto como Aldo Rossi vea en él una nueva manera de entender el espacio. Un campo de fútbol, por definición, se encuentra limitado por sus líneas de juego, con sus porterías equidistantes y sus gradas para los espectadores. Unas gradas que en la película aparecen formadas por montículos de arena situados en los alrededores.

Lo que siempre ha sido utilizado con un fin, en este momento puede ser utilizado con otro totalmente distinto y con la ventaja de utilizar menos recursos. Es necesario comprender que la construcción de un campo de fútbol es algo que la clase baja del proletariado no se podía permitir. Era todo un lujo que aquella comunidad de vecinos contase con unas instalaciones, de coste muy elevado, en las que realizar un deporte tan practicado como éste. Por ello son los propios adolescentes, aquellos que tenían esa necesidad, los que se ocupan de crear un recinto como ése sin apenas medios. Estamos hablando, en definitiva, de un lugar muy camaleónico, ya que además, aparecen algunas escenas en las que Ettore y sus amigos lo utilizan como zona en la que conducir sus motos.

Se hace ineludible destacar la importancia de conceptos como estos en la labor del arquitecto. Cómo una sociedad satisface sus propias necesidades sin disponer de recursos económicos. Cómo lograr, en definitiva, hacer mucho con poco, consiguiendo dar solución a sus problemas y carencias.



FIG.33 *Imágenes en las que se aprecia el carácter camaleónico del lugar*

Lo que en un primer momento es un simple descampado sin ningún interés, pasa a ser el lugar de recreo de los adolescentes del barrio, en un momento en el que existe una gran escasez de medios debido a los acontecimientos sucedidos en la segunda guerra mundial. Al fin y al cabo, el público al que van dirigidas las viviendas de Gallarate son habitantes de la misma clase social. Esto hace que el propio arquitecto comience a percibir las nuevas necesidades de esta población, y de cómo con pocos recursos se puede conseguir satisfacer las necesidades.

“Como arquitecto nunca he tenido mayor comprensión de la arquitectura romana que frente al teatro y acueducto romano de Budapest. El primero estaba siendo utilizado como un campo de fútbol para los niños del barrio, mientras la línea de tranvías seguía los restos del segundo. Todo ello invita a una visión compositiva del elemento antiguo de la ciudad”- Aldo Rossi ²⁹

En las propias líneas del arquitecto se aprecian conceptos de la película de Pasolini, con esa utilización tan versátil del espacio, interpretaciones de una nueva realidad incluyendo el punto de vista de la historia como veíamos anteriormente. Este descampado, que se convierte en campo de fútbol, o las ruinas del acueducto romano, que pasan a ser un parque para la población vecina de la zona, poco distan de lo que más adelante Rossi apreciaba en Budapest, donde el teatro había sido utilizado como campo de fútbol para los niños del barrio, y el acueducto romano como línea de tranvías. Elementos y funciones del espacio que casualmente coinciden en ambos autores y que después reflejan en sus proyectos. Aldo no solo retoma el acueducto romano como recurso histórico-formal, sino que también toma la estructura del anfiteatro romano y la reinventa aportándole un nuevo uso como plaza popular de la comunidad de vecinos.

Se trata de una especie de combinación de todos los aspectos vistos hasta ahora, reuniendo la historia de la sociedad italiana con la simbología que conlleva el teatro, pero aportándole una nueva utilización sin perder su esencia. Ahora el “espectáculo” se encuentra en esta nueva sociedad a la que van dirigidas las obras, esos niños que juegan en el centro del “anfiteatro” mientras sus madres los vigilan desde la grada. Esa intimidad descubierta de la que venimos hablando durante todo el discurso. La significativa relación que se establece ahora entre la intimidad y la colectividad. Lo íntimo no se esconde sino todo lo contrario, aparece desvelado, en el centro de ese anfiteatro romano en el que todo el mundo era partícipe de lo que estaba sucediendo en la corona central.



FIG.34 Plaza con forma de anfiteatro romano en Gallarate

CONCLUSIÓN



En *Mamma Roma*, la intimidad es una cualidad del espacio muy vinculada con el concepto de la colectividad. Cada una de las escenas más significativas de la película manifiesta la transformación de lo que inicialmente era un espacio, entendiendo por espacio simplemente una extensión de materia, en un lugar, una extensión habitada, conquistada por la intimidad. Una intimidad al desvelada, ya que se trata de una intimidad al descubierto. Un concepto que resulta incluso ilógico por la connotación de la palabra “desvelada”: descubierta. Lo que resulta comprensible al percibir que estamos hablando de una película en la que se muestran las intimidades de una prostituta, tanto en el caso de la protagonista, Mamma Roma, como en el caso de Bruna, la amiga de Ettore. Esta trama de la película, junto con el descubrimiento de esa intimidad colectiva y al descubierto, permite esclarecer el título del presente Trabajo de Fin de Grado.

Los escenarios de rodaje se convierten en lugares que invitan a la confianza entre varios sujetos, de ahí la importancia del carácter colectivo de la que hablábamos antes. Al fin y al cabo, es una intimidad creada entre un grupo de una sociedad, aquello que la Real Academia Española denominaba “familia” en su definición. Una serie de espacios en los que se crea un ambiente de confianza que propicia el diálogo y la relación entre los miembros de la sociedad. En este sentido, brota un sentimiento de colectividad, de avivar las relaciones humanas, que se transmite incluso a la arquitectura, como veíamos en el *Complejo de Gallarate* de Aldo Rossi con aquellos espacios comunes de altísimo nivel. Una libertad urbana que invitaba a la sociabilización de la misma manera que ocurría en *Mamma Roma* años antes.

Una intimidad que en varios escenarios de la película se ve gradada del mismo modo que ocurre en Monte Amiata. Lugares que mediante la integración de luces en parajes sombríos, los contrastes de claroscuros, o la inserción de lugares porticados, se consigue establecer zonas más tranquilas y calmadas que se diferencian de otras más expuestas.

Resulta paradójico hablar de la intimidad en lugares abiertos siendo algo que anteriormente había estado relacionado siempre con los espacios cerrados. Igual que resulta paradójico hablar de recintos abiertos. Y es que *Mamma Roma* se encuentra llena de paradojas, paradojas que nos hablan de una nueva concepción del espacio. Ejemplifican cómo aquello que siempre ha sido entendido de una manera no tiene por qué mantenerse así siempre en el tiempo, de la misma manera que Pasolini quería hacer ver una realidad de los acontecimientos históricos distinta a aquella homogénea que se veía en la televisión. Cómo sólo abriendo nuestra mente tenemos la opción de progresar. Algo que sin embargo no parece ser tan afín a las teorías de Aldo Rossi, con la utilización de los arquetipos como única forma posible.

Eso sí, en relación a este último punto, en ambos artistas podemos apreciar una clara predisposición por la introducción de la simbología en sus obras. Tanto las obras de Pasolini como las de Rossi suscitan el recuerdo a través de la historia. En el primer caso lo hemos podido apreciar en la inmersión de recurrencias pictóricas que recuerdan a algunos de los pasajes bíblicos más representativos, permitiendo que el espectador pueda vincularlos y esclarecer así la trama de la película. En el caso del arquitecto hablamos del uso de los arquetipos tan característicos de la teoría de Aldo Rossi de la ciudad análoga. En ambos casos se demuestra una nostalgia por el pasado que nos recuerda a las obras metafísicas de De Chirico con esos escenarios fantásticos. Vemos como cineasta y arquitecto transportan las realidades de su imaginación a sus obras.

Además, apreciamos una doble funcionalidad del espacio en *Mamma Roma*, tanto en las escenas de ese descampado que se convierte en campo de fútbol, como en ese banquete de bodas de las primeras escenas desarrollado en un cobertizo para las pjaras. El logro de ese bajo proletariado que es capaz de beneficiarse de las distintas funciones que puede acoger un recinto: un espacio capaz de convertirse en varios lugares. Sin olvidarnos además de la innovación en el abaratamiento de los costes de producción que ello supone. Una serie de conceptos que el arquitecto parece haber interiorizado y aprovechado en su obra introduciendo, además, la importancia de la historia de la que hablábamos antes, con la inserción de formas como la del acueducto o anfiteatro romanos con un nuevo uso en *Gallaratese*.

Podría decirse entonces que la relación entre arquitectura y cine, y por lo tanto con cualquier otro medio de expresión, resulta vital para enriquecer y permitir la evolución de la tarea del arquitecto. Si abrimos nuestra mente y conseguimos ver las nuevas necesidades de la sociedad y los aportes que esta nos ofrece, conseguiremos poder desarrollar nuevas maneras de habitar. En definitiva, nuevas intimidades.

BIBLIOGRAFÍA

A CERCA DE PIER PAOLO PASOLINI Y MAMMA ROMA

CAMPOS, Miguel: "Neorrealismo italiano y dependencia cultural del cine latinoamericano en la década 50-60s. Eclosión de los procesos históricos y transformaciones sociales", 35 milímetros, 9 de julio de 2010, disponible en: <http://www.35milímetros.org/neorrealismo/>

PASOLINI, Pier Paolo: *Mamma Roma*, Rizzoli, Milan, 1962.

MARCOPOLO: "Mamma Roma. Le borgate dove Pasolini girò il film cinquant'anni fa", artículos, disponible en: <http://www.marcopolo.tv/articoli/mamma-roma/>

BANDA CECAFUMO: "Il Quartiere", disponible en: <https://sites.google.com/site/bandacecafumo/il-quartiere>

GUIDI, Carla: "Memorie del quindici aprile e del rastrellamento del 17 aprile 1944", disponible en: <http://www.storiaxisecolo.it/Resistenza/resistenza2c23.html>

VALENTE, Massimiliano: "Mamma Roma. 1962" Pier Paolo Pasolini, disponible en: http://www.pasolini.net/cinema_mammaroma.htm

MAGRELLI, Enrico: *Quaderni di Filmcritica. Con Pier Paolo Pasolini*, Bulzoni, 1977.

MATAMOROS, Carles: "Mamma Roma, Pasolini en bruto. La mirada reveladora", La taberna del cinéfilo, 28 de junio de 2008, disponible en: <http://entraenlatabernadelcinéfilo.blogspot.com.es/2008/06/mamma-roma-pasolini-en-bruto.html>

GRISOLIA, Raul: "Roma: fantasma e materia. Accattone, Mamma Roma, La Ricotta di Pier Paolo Pasolini", p.679-695, 29 de enero de 2010, disponible en: <http://italies.revues.org/942>

MAESTRO, Miguel: "Mamma Roma (Pier Paolo Pasolini, 1962)", 18 de marzo de 2015, disponible en: <http://noshacemosuncineenorion.blogspot.com.es/2015/03/mamma-roma-pier-paolo-pasolini-1962.html>

ANTÓN, Jacinto: "Pasolini y Roma, historia de amor", artículo publicado en el periódico EL PAÍS, Barcelona, 22 de mayo de 2013, disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/22/actualidad/1369250350_715659.html

MASSETTI, Gianfranco: "Mamma Roma. P. P. Pasolini", *Activcinema. Rivista attiva di archeologia cinematografica*, disponible en: http://www.activitaly.it/immagincinema/pasolini/mamma_roma.htm

AA. VV.: *La voz de Pasolini. Primeros apuntes de un ensayista cinematográfico*, Fundación Luis Seoane, MAIA Ediciones 2011.

Enlace web creada para la exposición PASOLINI ROMA del CCCB en Barcelona: <http://www.pasoliniroma.com/#!/es/map>

Exposición PASOLINI ROMA del Museo de San Telmo en San Sebastián, link de la exposición: http://www.santelmomuseoa.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=33&id=8606&Itemid=229&lang=es

GRASSI, Giulia: "Pasolini e la pittura. I modelli pittorici nel cinema di Pasolini", Roma, disponible en: <http://www.scudit.net/mdpaspittore.htm>

SOLA, Emilio: "Homenaje a Pasolini. In memoriam (1975-2015)", 4 de abril del 2015, disponible en: www.archivodelafrontera.com

BERTELLI, Pino: "Pier Paolo Pasolini. Mamma Roma", 19 de diciembre del 2009, disponible en: <http://www.pinobertelli.it/uploads/pdf/MAMMAROMA.pdf>

BORDONI, Massimo: "Pasolini, il poeta del cinema ispirato da Giotto e Massaccio", 2 de noviembre 2010, disponible en: http://www.pasolini.net/saggistica_poeta-del-cinema_MassimoBordoni.htm

CCCB: "Soy Cámara #35. Pasolini hoy, todavía en los márgenes", Video de El programa del CCCB, 31 de marzo de 2014, disponible en: <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/soy-camara-35-pasolini-hoy-todavia-en-los-margenes/216850>

A CERCA DE ALDO ROSSI Y EL COMPLEJO AMIATA EN GALLARATESE

AA. VV.: *Aldo Rossi. Due progetti*, Università di Bologna-Sede di Cesena. Facoltà di Architettura "Aldo Rossi", La Greca Arti Grafiche – Forlì, abril del 2010.

TRENTIN, Annalisa: *La lezione di Aldo Rossi*, Bononia University Press, Officine Grafiche Litosei, febrero 2008.

FARINATO, Salvatore: *Per Aldo Rossi*, Università di Genova, Marsilio, 1998.

LÓPEZ VILLA, Manuel Antonio: *Arquitectura e historia: curso de historia de la arquitectura, Volumen 1*, Venezuela, Miguel Angel García e Hijo s.r.l, 2003.

AA. VV.: *2C: Construcción de la ciudad*. núm. 0, pàg. 8-13, A.T.E, Barcelona, 1972

AA. VV.: *2C. Construcción de la ciudad. Número 14. Aldo Rossi: Cuatro obras construidas*, Coop. Ind. De Trabajo Asociado "Grupo 2c" S.C.I, Barcelona, 1975.

AA. VV.: *2C. Construcción de la ciudad. Número 2. Aldo Rossi. 1 Parte*, NovoGraphos Aragón, Barcelona, abril de 1975.

AGUIRRE, María: "La propuesta de Aldo Rossi", 12 de julio del 2004, disponible en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20404/2/maria_aguirre.pdf

ARRIOLA, Leticia: "Italia – Paradigmas Urbanísticos 60 y 70", Historia contemporánea de la arquitectura, 10 de febrero de 2009, disponible en: <http://historiacontemporanea-arq.blogspot.com.es/2009/02/italia-paradigmas-urbanisticos-60-y-70.html>

DOMÍNGUEZ COBREROS, Blanca: *SUTURA URBANA_Centro de artesanías y viviendas*, Proyecto Final de Carrera de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Tribunal D91, 18 de octubre de 2012.

Página oficial Fondazione Aldo Rossi: <http://www.fondazionealdorossi.org>

ABROÑIGAL: "Aldo Rossi vs Colin Rowe. Aldo Rossi y la ciudad análoga. Colin Rowe y la ciudad collage. Estructuralismo y bricoleur.", Teoría Urbanismo 1112, 1 de diciembre de 2011, disponible en: <http://teoriaurbanismo1112.blogspot.com.es/>

ORTIZ DELGADO, JUAN: "Apuntes martes 5 de mayo", Hª de la arquitectura, ETSAC 4º curso, 12 de mayo de 2009, disponible en: <http://madrid2008-09.blogspot.com.es/2009/05/apuntes-martes-5-de-mayo.html>

OCCHIPINTI, Chiara: "Intorno ad Aldo Rossi ed alla sua architettura", Politecnico di Milano. Scuola di architettura civile – Milano Bovisa, octubre de 2013, disponible en: <http://www.chiaraocchipinti.net/immagini/publications/booklets/2013%20vitale/03%20-%20Intorno%20ad%20Aldo%20Rossi.pdf>

ARREDONDO, David: "13. Búsqueda de la Racionalidad en la Disciplina Arquitectónica. Racionalidad en la arquitectura. Aldo Rossi: Crítica tipológica. Mecanismos del Retorno", 12 de mayo del 2013, disponible en: <http://compoarq.wordpress.com>

LOPEZ PADILLA, Aranza: "El discurso de Aldo Rossi", 15 de diciembre de 2014, disponible en: <http://htc2grupo3etsas.blogspot.com.es/2014/12/el-discurso-de-aldo-rossi.html>

OTRAS BIBLIOGRAFÍAS

ALBELO, Javier: Especial: "Giorgio de Chirico y su pintura metafísica. Enigmas del paisaje urbano", 12 de agosto del 2015, disponible en: <http://www.cromacultura.com/giorgio-de-chirico-paisaje-urbano/>

ZURIÑE LAFÓN: "La pintura metafísica: Giorgio de Chirico", El arte por el arte, disponible en: <http://www.elarteporelarte.es/la-pintura-metafisica-giorgio-de-chirico/>

FOTOGRAFÍAS

[FIG.1] *Banquete de boda. Escena inicial*

Fuente: Película Mamma Roma

[FIG.2] *Banquete de boda. Escena inicial*

Fuente: Película Mamma Roma

[FIG.3] *Complesso Monte Amiata, Gallaratese, Milan.*

Fuente: http://www.lurvely.com/photo/2126292749/Carlo_Aymonino_Quartiere_Gallaratese_a_Milano_19671972/

[FIG.5] *Casal Bertone, año 1962*

Fuente: Película Mamma Roma

[FIG.6] *Cecafumo 1962*

Fuente: Película Mamma Roma

[FIG.7] *Il Quadraro*

Fuente: <http://www.fancityacireale.it/wordpress2/17-aprile-1944-a-roma-viene-rastrellato-il-quartiere-quadraro/>

[FIG.8] *Comparativa del ingreso a ambas viviendas.*

Fuente: Película Mamma Roma

[FIG.9] *Melancolía y misterio de una calle 1914*

Fuente: <http://sdelbiombo.blogia.com/2010/070101-las-ciudades-inquietantes-de-giorgio-de-chirico.php>

[FIG.10] *Interior del pórtico del complejo residencial de Gallaratese*

Fuente: <https://atelierofmilan.wordpress.com/2015/03/15/aldo-rossi/>

[FIG.11] *Bocetos del arquitecto Aldo Rossi*

Fuente: AA. VV.: *Aldo Rossi. Due progetti*, Università di Bologna-Sede di Cesena. Facoltà di Architettura "Aldo Rossi", La Greca Arti Grafiche – Forlì, abril del 2010.

[FIG.12] *Interior del pórtico del complejo residencial de Gallaratese*

Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/99923685455261573/>

[FIG.13] *Mamma Roma y otro individuo en una calle nocturna*

Fuente: Película Mamma Roma

- [FIG.14] *La permeabilidad de la frontalidad del alzado frente al ciego escorzo*
Fuente: <http://caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/64>
<http://www.courtauldprints.com/image/156413/rossi-aldo-gallaratese-housing>
- [FIG.15] *Comparativa del proyecto Aldo Rossi y la película Mamma Roma cetos del arquitecto Aldo Rossi*
Fuente: <https://buildingahillsidehome.wordpress.com/2012/10/29/almost-square/>
Fuente: Película Mamma Roma
- [FIG.16] *Boceto del Complesso Monte Amiata. Aldo Rossi*
Fuente: AA. VV.: *Aldo Rossi. Due progetti*, Università di Bologna-Sede di Cesena. Facoltà di Architettura "Aldo Rossi", La Greca Arti Grafiche – Forlì, abril del 2010.
- [FIG.17] *Parco dei Acquadotti, 1962*
Fuente: Película Mamma Roma
- [FIG.18] *Delights of the Poet 1913*
Fuente: <http://www.designboom.com/design/arquitectura-g-claudio-chair/>
- [FIG.19] *Boceto de Aldo Rossi para el complejo residencial de Gallaratese*
Fuente: AA. VV.: *Aldo Rossi. Due progetti*, Università di Bologna-Sede di Cesena. Facoltà di Architettura "Aldo Rossi", La Greca Arti Grafiche – Forlì, abril del 2010.
- [FIG.20] *Ruinas del acueducto romano en 1962*
Fuente: Película Mamma Roma
- [FIG.21] *Capriccio con edifici palladiani, 1756 – 1759*
Fuente: <http://www.parmabeniartistici.beniculturali.it/galleria-nazionale-di-parma/galleria/capriccio-con-edifici-palladiani/>
- [FIG.22] *Città analoga, 1977 – Aldo Rossi*
Fuente: <https://relationalthought.wordpress.com/2012/01/24/330/>
- [FIG.23] *Representación de Aldo Rossi para Gallaratese.*
Fuente: <http://www.fondazionealdorossi.org/>
- [FIG.24] *Algunos elementos de tensión en Monte Amiata*
Fuente: http://www.architetturadelmoderno.it/scheda_nodo.php?id=373&lang=_eng
Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/508625351640267046/>
Fuente: <http://www.absolut-milan.com/gallaratese-complejo-habitacional-monte-amiata/>
- [FIG.25] *Imagen del complejo residencial en Gallaratese*
Fuente: <https://atelierofmilan.wordpress.com/2015/03/15/aldo-rossi/>
- [FIG.26] *Ruinas del acueducto durante el rodaje de la película.*
Fuente: Película Mamma Roma
- [FIG.27] *Cristo Morto, 1485-Mantegna*
Fuente: http://www.arte.it/foto/600x450/9f/297-Andrea_Mantegna_-_The_Dead_Christ.jpg
- [FIG.28] *Escena final Ettore*
Fuente: Película Mamma Roma
- [FIG.30] *Estado actual del Parco degli Acquadotti, Roma*
Fuente: <http://zero.eu/roma/luoghi/10335-parco-degli-acquadotti/>
- [FIG.31] *Estado actual del Parco degli Acquadotti, Roma*
Fuente: https://it.wikipedia.org/wiki/Parco_degli_Acquadotti#/media/File:Acqdo2.jpg

[FIG.32] *Escenas del futuro Parco degli Acquadotti durante el rodaje de la película.*
Fuente: Película Mamma Roma

[FIG.33] *Imágenes en las que se aprecia el carácter camaleónico del lugar*
Fuente: Película Mamma Roma

[FIG.34] *Plaza con forma de anfiteatro romano en Gallarate*
Fuente:<http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/1865/50-milano-60-70-esperienze-fuori-contesto/galleria>