REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Javier Navarro de Pablos
Universidad de Sevilla
fnavarro@us.es

El eco duplicado. Reverberaciones en torno a la ciudad de Venecia / The duplicate echo. Reverberations around the city of Venice

Venecia inocula una fuerza inspiradora a los artistas que intentan capturarla. El resultado de la relación entre la ciudad-musa y el creador es una colección de obras fundadas en torno a la destrucción y el resurgimiento. El repositorio de piezas artísticas recogido en este artículo contiene unos patrones recurrentes y comunes entre sí que revelan la continuidad repetitiva de la Historia del Arte: en una suerte de estrategia paliativa, las obras se replican, duplican, copian y versionan como fórmula de salvación para una ciudad abocada a la desaparición.

Las cenizas de un teatro, la silueta de un cuerpo carbonizado en la arena o la construcción de un arca para un titán argumentan un relato en torno a la acción destructora del fuego y el agua y los posteriores procesos de resurrección. De Enric Miralles a Luigi Nono, repitiéndose un reverberante destino fatal en torno a las cenizas candentes de la arquitectura, la música aparecerá –acompañada de escultura, arquitectura y literatura– como bálsamo de la catábasis. El trayecto recorrido pretende refrendar esa capacidad redentora de la música, desvelando los trazos cíclicos del arte que llevan a la ciudad y su producción artística a recurrir al versionado de sus antiguos edificios, formas y notas para sobrevivir.

Venice inoculates an inspiring force into the artists who try to capture it. The result of the relationship between the city-museum and the creator is a collection of works based on destruction and resurgence. The proposed repository of artistic pieces contains recurrent and common patterns that reveal the repetitive continuity of the History of Art: in a kind of palliative strategy, replication, duplication, copying or version appears as an instrument of salvation of a city destined to disappear.

The ashes of a theatre, the silhouette of a body charred in the sand or the construction of an ark for a titan argue a story about the destructive action of fire and water. From Enric Miralles to Luigi Nono, repeating a reverberating fatal fate around the burning ashes of the destroyed architecture and its subsequent rebirth, music appears as that balsam to the inexorable catabasis.

The route travelled aims to endorse the redemptive capacity of music, revealing some traces of the cyclical history of art that lead the city and its artistic production to resort to the versioning of its ancient buildings, forms and notes.

Venecia, Orfeo y Eurídice, catábasis, Luigi Nono, Enric Miralles, Prometeo /// Venice, Orpheus and Eurydice, catabasis, Luigi Nono, Enric Miralles, Prometheus

Fecha de envío: 03/05/2018 | Fecha de aceptación: 03/05/2018

Fig. 01. Gallinero del Teatro La Fenice durante el rodaje de la película. *SENSO*, 1954 [DVD] dirigida por Luchino Visconti. Turín: Lux Film. [consulta 15 de marzo 2018] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vn07l1MQG64&t=2s

Fig. 02. Primeras escenas de la cinta, con los soldados austríacos apostados en la platea. *SENSO*, 1954 [DVD] dirigida por Luchino Visconti. Turín: Lux Film. [consulta 15 de marzo 2018] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vn07l1MQG64&t=2s

Las copias agónicas del teatro

Il Trovatore de Verdi ilustra el mapa sonoro de Senso, un filme dirigido por Luchino Visconti en 1954 cuyas primeras secuencias discurren en un repleto Teatro La Fenice. Al término del aria "Di quella pira", un patriótico público lanza cuartillas con los colores nacionales desde el gallinero ante la presencia de las tropas austríacas: —"¡Fuera los extranjeros de Venecia!"— exclama una mujer a la vez que arroja un ramo de flores tricolor que golpea en el hombro de un soldado austriaco.[1] Calmado el tumulto, se escucha "D'amor sull'ali rosee" mientras la condesa Livia (Alida Valli) flirtea en uno de los palcos con el joven oficial austríaco Franz Mahler (Farley Granger), lo que desencadenará una trágica historia de amor, base de esta adaptación del relato de Camillo Boito, libretista de Verdi. El exiguo rendimiento argumental de la película contrasta con la potencia fotográfica de su arranque y con la importancia que, años después, adquiría para la ciudad de Venecia y su mitológico orgullo patrimonial (figs. 01, 02): cuarenta y dos años después del estreno, la escena servirá para reconstruir un teatro arrasado por las llamas.

1. El 25 de noviembre de 2017, sesenta y tres años después del estreno del filme de Visconti, el público de la Fenice lanzaría análogas cuartillas verdes y blancas en protesta por la proliferación incontrolada de albergues turísticos en el arranque de la representación de "Un baile de máscaras" de Giuseppe Verdi (1859). BERTASI, G. Venezia, pioggia di volantini alla prima della Fenice: «Basta alberghi». En: *Corriere della sera*, 25 de noviembre de 2017.

Fig. 03. Secuencia de secciones abatidas conformando un alzado consecutivo. Aldo Rossi, Marco Brandolisio, Ghego da Pozzo, Massimo Scheurer, Michele Tadini y Edoardo Guenzani, 1997. *Progetto per la ricostruzione del Teatro La Fenice* [dibujo a acuarela] Centro Archivi MAXXI, Fondo Aldo Rossi [consulta 20 de marzo 2018] Disponible en: http://san.beniculturali.it/web/san/dettaglio-oggetto-digitale?pid=san.dl.SAN:IMG-00006007

La Fenice y el fuego describen un rastro de construcciones y reconstrucciones que explican cómo la ciudad se niega a desaparecer. En uno de esos periódicos intentos por subsistir, la ruina sirve de paisaje para una escena dramática, de máscara eminentemente teatral. Justo dos meses después de la catástrofe, el 29 de marzo de 1996, se celebra un concierto en el cráter corroído del teatro y se anuncia una reconstrucción exacta del cadáver de cenizas,[2] aunque los trabajos de reconstrucción del teatro no se iniciarían hasta 2001, una vez disipadas las dudas acerca del motivo del incendio. En diciembre de 2003 se reabre con un concierto inaugural en el que se interpretan obras de Beethoven, Wagner y Stravinski bajo la dirección de Ricardo Muti.[3]

La reconstrucción es llevada a cabo por Aldo Rossi, quien respetará cada fragmento del antiguo teatro; en el extenso proceso de recreación ornamental del odeón se hace una llamada popular con el fin de recopilar el máximo número de fotografías del interior del recinto, a pesar de que la cantera principal que posibilita la reconstrucción de la atmósfera acaba siendo la secuencia de planos de *Senso*. La intervención de Rossi consta de un minucioso estudio de planos e información gráfica, la recomposición del conjunto ornamental por parte del escenógrafo napolitano Mauro Carosi y una mejora de la acústica a cargo del técnico Jurgen Reinhold en lo que sería el cuarto espectro del teatro (fig. 03). La construcción incendiada en enero de 1996 ya era un duplicado del teatro desaparecido en 1836 que, a su vez, había ardido parcialmente en 1790 durante su construcción y que, en su momento, había surgido como alternativa al calcinado Teatro de San Benedetto.

Los mencionados intentos de la ciudad y su teatro por no evaporarse conforman un elenco de citas inabarcable, en los que la ciudad acaba recurriendo a una suerte de mitosis urbana: las células se copian y multiplican creando otras de idéntica apariencia y carga genética sin llegar nunca a ser las mismas. Este camuflaje de arquitecturas, tiempos y

2. El ámbar en el que la ciudad de Venecia reposa hace que la reconstrucción sea la estrategia de intervención arquitectónica y urbana más repetida. El *dov'era y com'era* –"dónde estaba y cómo estaba" – inaugurado con la reconstrucción del Campanile, tras el desplome de 1902, servirá de paradigma. Este estatismo patrimonial y nostálgico no adjetiva históricamente a una ciudad que muda su primitiva piel de madera por un tejido eminentemente pétreo, en un proceso en el que palacios y puentes sustituyen el leño por revestimientos de mármol.

3. MUTI, R. *Reopening Gala from Teatro La Fenice* [cinta DVD]. Alemania: ArtHaus Musik, 2003.

memoria es capaz de generar un laberinto dedálico que sumerge en una inquietante y obsesiva relación a los artistas que intentan capturarla a través de la palabra o el dibujo, incapaces de discernir si es la verdadera Venecia la que tienen ante sus ojos.[4]

La hipótesis de que la ciudad responde autónomamente a través de un proceso biológico se antoja tan utópica como sugerente: en su propio reflejo, la urbe fundada a partir de una huida,[5] trata de no hundirse creando máscaras ilusorias. De esta forma nacen teatros contemporáneos ataviados con disfraces decimonónicos, campanarios minuciosamente reconstruidos o palacios con piel de iglesia.

La Fenice, impulsada por la acción fortuita del fuego, se incorpora a esta colección de arquitecturas desdobladas justo cuando la ciudad está a punto de morir como nación conquistada por Napoléon. Entre el incendio del primitivo Teatro de San Benedetto y la definitiva caída de la Repubblica della Serenissima sólo transcurren siete años. Cinco meses después de la entrada del ejército francés, en octubre de 1797, la firma del Tratado de Campo Formio significaría la entrega de la ciudad a Austria, quebrando las expectativas del fervoroso público del Senso de Visconti.

La cadena de muertes y resurrecciones arquitectónicas de La Fenice ejemplifica un resorte urbano que resulta inverosímil atribuir a un azaroso designio histórico. Los ciclos de Catábasis y Anábasis entre los que fluctúa Venecia se nutren de la recurrente destrucción y duplicación de su materia, en un eterno ciclo de autorreplicación, en el que el teatro representa un minúsculo átomo de ese complejo proceso. En la exploración de este fenómeno celular aparece la música como vértebra clave que la sostiene con vida. Un mapa sonoro que, dibujado en las paredes de La Fenice, intenta resolver el laberinto en el que queda atrapado el artista que la habita.

Circulaciones catábicas

Entre las primeras decisiones del protectorado austriaco aparece la creación de un camposanto en forma de isla con el fin de acabar con las condiciones insalubres de la Venecia republicana. La propuesta solidifica en la construcción de una enorme necrópolis, lo suficientemente alejada del núcleo patrimonial, nacida de la unión de las ínsulas de San Cristoforo alla Pace y San Michele. El nuevo islote dibujaría un trazado castrense dentro de un perímetro cuadrangular, tratando de imponer una lógica contrapuesta al cuarteado callejero veneciano.

---

4. "La verdadera Venecia dondequiera que vayamos, la encontramos siempre en otro sitio. Para mí, al menos, es así. Por lo general me contento más bien con lo que tengo, pero en Venecia soy presa de una locura envidiosa; si no me contuviera, estaría todo el tiempo en los puentes o en las góndolas buscando frenéticamente la Venecia secreta en la otra orilla." SARTRE, J.P. *Venecia, Tintoretto*. Madrid: Gadir, 2007.

5. A principios del siglo V, los bárbaros de Alarico comienzan la conquista de la península itálica por el norte desvalijando los principales núcleos urbanos de Istria y Venetia. Adelantándose al avance de los conquistadores, los habitantes de las aldeas costeras huyen al lugar más inaccesible y cercano: un promontorio rodeado de agua bautizado como "Rivoalto", el germen del actual *sestiere* de Rialto.

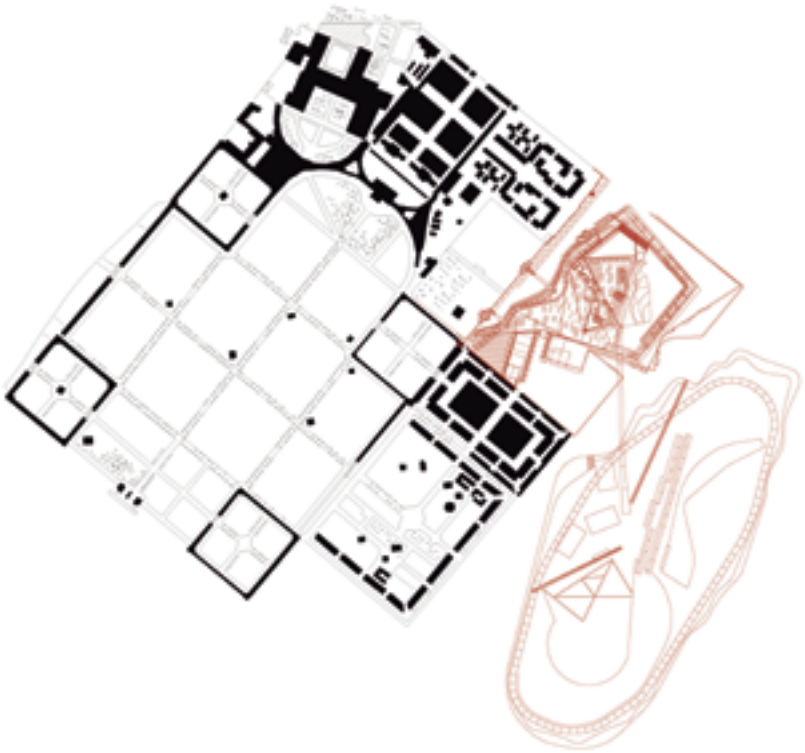


Fig. 04. Ampliación del cementerio de San Michele según la propuesta de EMBT, 1998; en negro las preexistencias y en rojo la propuesta del estudio catalán. Miralles y Tagliabue dibujan una espiral a modo de constelación que guarda multitud de elementos mimetizados con la espiral infinita de Max Bill. Una de las interminables variaciones de la espiral de Bill es capturada y utilizada como herramienta de proyecto. Elaboración propia.

Doscientos años después, cuando el espacio de enterramiento escasea en San Michele in Isola, se convoca un concurso para su ampliación. El estudio catalán EMBT presenta un diseño que trata de alejarse de las citadas líneas ortogonales proponiendo una geometría azarosa, casi fortuita. El proyecto final debía quedar cerrado años después, al ritmo del crecimiento de la vegetación, cuando la tierra arenosa se asentara voluntariamente en los límites inciertos de la isla-jardín. A pesar de su carácter abierto, la propuesta recogía una dispersión ordenada de los nichos en forma de espiral áurea (fig. 04), tratando de convocar el espíritu laberíntico e infinito de la ciudad.

El proyecto coloca una suerte de espejo capaz de reflejar la orilla opuesta que consigue alejarse de la estricta geometría austriaca y escarbar en la memoria de la ciudad emulando sus estrategias históricas de supervivencia: “La belleza del entorno es tal [explica el arquitecto] que salta al instante un incoherente deseo animal de imitar exactamente, de crear una copia. El agua iguala al tiempo y procura belleza con su duplicación. Acariciando el agua esta ciudad impone el aspecto del tiempo. Crea superficie, crea polvo porque el polvo es la carne del tiempo”.

Junto al evocador apunte sobre la duplicidad y el carácter corpóreo del polvo aparece una imagen de origen y autoría desconocidos en la que dos rostros de mirada quebrada, tallados en mármol, parecen conformar un conjunto escultórico sepulcral (fig. 05). Dos miradas esquivas que personifican sendas ciudades archipelágicas: la isla de la música y la isla del silencio, Venecia y San Michele.

Labrando una historia análoga, ensanchando una realidad factible, podríamos pensar en la resurrección del Teatro San Benedetto y las sucesivas *Fenices* como principal inspiración de la ampliación de San Michele, espejo

Fig. 05. Dos miradas cruzadas, relieve de un hipotético sepulcro [escultura] En: MIRALLES, E. y TAGLIABUE, B., 2000. Ampliación del cementerio de San Michele de Venecia. *El Croquis.* No. 72, p. 141.

Fig. 06. Antonio Canova, 1775-1776. *Orfeo y Eurídice* [escultura] Venecia: Fondazione Musei Civici de Venezia [consulta 12 de junio 2018] Disponible en: http://correr.visitmuve.it/it/il-museo/servizi-agli-studiosi/archivio-fotografico/

callado del repositorio de sinfonías, cantos y conciertos compuestos por y para Venecia. Indagando en la iconografía mitológica emerge un relato de eminente raíz lírica que coincide con la imagen elegida por Enric Miralles y Benedetta Tagliabue: Orfeo y Eurídice son repetidamente representados siguiendo un esquema idéntico al citado mármol, con la corona vegetal posada en la cabeza del músico y el cabello medio recogido para una ninfa que, de perfil, intenta esquivar la mortal mirada del compositor.

Una de las representaciones artísticas más famosas del mito es el conjunto escultórico realizado por el veneciano Antonio Canova en 1775, quince años antes de la primera incineración del teatro (fig. 06). Apostados en el Museo Correr, dos pedestales de granito elevan sendas figuras que, reflejadas en un espejo de gran formato, alimentan el rastro de las analogías entre los pliegues del tiempo y el polvo lanzadas por Miralles;[6] al igual que la escena que acompañaba la planta del San Michele, la mirada perdida de Eurídice escenifica la vuelta a los infiernos, al fuego destructor que el propio Orfeo había conseguido sortear a través de la música.

Poco después de su talla, el conjunto es expuesto en la plaza de San Marcos, a escasos metros de su posición actual. Durante la muestra, un miembro de la familia Grimaldi queda fascinado por la obra, encargando construir una réplica exacta.[7]

6. El Museo Correr, además del conjunto original de Canova, acoge una sugerente colección de platos firmados por Nicola da Urbino en la que se narran las vicisitudes del tañedor de lira de Tracia y la deidad menor.

7. Amputada, únicamente el Orfeo replicado puede verse en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, desconociéndose el paradero de la ninfa auloníade.

Con esta nueva autorreplicación, Canova parece trazar el preludio del impulso que implicaría siglos después a Rossi y Miralles en el juego de espejos arquitectónicos:[8] la música y su propio eco (o copia) se vuelven a citar como si de un designio divino se tratase. Inalterable y cíclica, la radiografía artística de la ciudad dibuja una onda en la que las líneas musicales, escultóricas y arquitectónicas no paran de solaparse.

El mayor de los nodos de esa gráfica imaginaria esconde el hallazgo más celebrado de este recorrido: serán precisamente Orfeo y Euridice los que inauguren el género artístico que consolidaría a Venecia como cabeza de cartel del Barroco. Claudio Monteverdi compone en 1607 el drama musical *L'Orfeo: favola in musica*, una leyenda de cinco actos basada en *Euridice*,[9] una pastoral de Jacopo Peri inspirada, a su vez, en el libro X de "Las Metamorfosis" de Ovidio, guarida literaria del mito de los enamorados. Ambas piezas serán indistintamente consideradas las primeras óperas de la Historia.

Monteverdi y Peri esculpen así dos obras reflejadas por el gran espejo del tiempo: ciento cincuenta y tres años después de que la imprenta veneciana de Ricciardo Amadino publicara la citada partitura de *L'Orfeo*, el compositor alemán Christoph Willibald von Gluck escribe una ópera en tres actos titulada *Orfeo ed Euridice*, consiguiendo unir, como el cristal del Museo Correr, las dos piezas originales en un nuevo eslabón de la larga cadena de variaciones artísticas convocadas.

A pesar de que la obra de Gluck rescata el mito como cantera argumental, la pieza de Monteverdi desaparece de las parrillas teatrales junto a sus otras dos composiciones venecianas[10] durante tres siglos, hasta que Vincent d'Indy resucita su figura en la París de un recién nacido siglo XX.

La figura del compositor francés viene a cerrar un ciclo en el que el impulso por la redención emerge como estrategia común en torno a la música y el tiempo; d'Indy parece simular los obstinados esfuerzos de Aldo Rossi o Enric Miralles por negar la muerte de la ciudad, bien a través de la reconstrucción de las partículas calcinadas o del juego especular

---

8. La réplica del músico divino y su amada tendrá su eco necrológico con la labra del sepulcro para María Cristina de Austria, hermana de María Antonieta. Cuando Canova recibe el encargo para realizar un gran relicario para albergar el corazón de Tiziano, diseña un gran triángulo de mármol con una puerta en el eje central; una vez el proyecto no llega a ejecutarse, el escultor lo reutilizará como tumba para la archiduquesa de Austria. Cuando el autor muere, sus discípulos tallan una copia con variaciones para albergar los restos del propio escultor. Ambos triángulos replicados se encuentran en la iglesia de los agustinos de Viena y en Santa María dei Frari de Venecia, respectivamente.

9. Entre los presentes en el estreno de la obra de Peri, en la boda entre María de Medicis y Enrique IV de Francia en octubre de 1600, se encuentra un joven abogado de la corte de los Gonzaga, Alessandro Striggio, quien recibirá el encargo de escribir un libreto sobre el mismo mito para el Carnaval de Mantua. Claudio Monteverdi, entre la audiencia nupcial, recibe paralelamente el cometido de dotar de música al proyecto. A pesar de ser estrenada en la *Accademia degl'Invaghiti* en Mantua siete años años después, no será hasta 1609 cuando se publique en Venecia. Aquí se trasladará el compositor en 1613, cuando es nombrado maestro de coro y director de la catedral de San Marcos de Venecia. En pocos años sería investido maestro de música de la Serenissima República de Venecia, culminando un fecundo binomio entre ciudad y artista.

10. *La coronación de Popea* y *El regreso de Ulises a la patria*.

de las islas desdobladas. En junio de 2017 se cuadra el círculo de rescates cuando John Eliot Gardiner dirige en el Teatro La Fenice las tres óperas enterradas de Monteverdi en el 450 aniversario de su nacimiento.[11] De esta forma, ni la introducción del concepto de la salvación como atributo patronal de la ciudad[12] ni la aparición recurrente de Orfeo como ariete iconográfico deberían leerse como apariciones circunstanciales: el músico griego intenta resucitar a Eurídice siguiendo un proceso calcado por los creadores que trabajan sobre Venecia, impulsados en ambos casos por una fuerza superior que, como cita Miralles, induce a la copia.

En este intento desesperado en busca de la redención subyace un concepto que enlaza sujeto y proceso: como ocurría con las afamadas *Variaciones Golberg* de Bach, –compuestas veinte años antes del Orfeo de Gluck– lo que asocia todas las duplicaciones visitadas no es una melodía común sino un fondo de variaciones armónicas de las que es objeto la catábasis;[13] las melodías varían, pero el viaje hacia la "muerte" o desaparición permanece. La lucha entre el empuje destructor de las llamas y el agua contra la estabilidad pétrea de su arquitectura permite entender cómo ese viaje al inframundo de las ciudades aparece necesariamente acompañado de una posterior anábasis, resurrección, redención o salvación.

La mitología griega tomará precisamente la figura de Orfeo como paradigma catábico. Su descenso al inframundo para traer a Eurídice de vuelta al mundo de los vivos sirve de epílogo ilustrativo de las circularidades trazadas desde el *Senso* de Visconti a las duplicaciones de Canova como estrategias para mantener la ciudad a flote, sin saber a ciencia cierta, como le ocurría a Sartre, si realmente es la Venecia de los vivos o la Venecia espectral la que estamos contemplando: a dos capillas de distancia de la tumba replicada de Canova reposan los restos de Monteverdi convirtiendo a Santa Maria dei Frari en un columbario de la historia cíclica de la ciudad, abrazados a la esperanza de Orfeo y la sinfonía aniquiladora de su lira.[14]

---

11. En 1964 el director de orquesta británico ya había fundado el "Coro Monteverdi", con el que hace su debut dirigiendo en el Wigmore Hall en Londres en 1966.

12. El tercer fin de semana de julio se celebra la "Fiesta del Redentor".

13. Esta idea, contrapuesta a la *anábasis*, explica la convención épica del viaje del héroe al inframundo. La mayoría de las *catábasis* tendrán lugar en un inframundo sobrenatural, como el Hades o la Nekyia, del libro XI de "La Odisea", que describe otro de los descensos clave del mundo clásico. Puede ser asociada también a un viaje a través de otros periplos distópicos como los encuentros de Ulises en su retorno a Ítaca o incluso estancias breves en el inframundo como las de Lázaro.

14. Este capítulo no puede cerrarse sin hacer alusión a aparecen las figuras de Marie Berna, condesa de Oriloa, y Arnold Böcklin. La aristócrata, que había quedado viuda del doctor Georg Berna, encarga en 1880 al artista suizo un cuadro que contenga la capacidad de transportarla a otro mundo, a una de las islas que imagina poseer años antes con su esposo. La obra, con el título de *La Isla de los Muertos* — hoy expuesta en el Metropolitan Museum de Nueva York y pintada en la Florencia *ottocentesca*—, recoge un pequeño islote coronado de rocas afiladas a las que se adosan losas de mármol, evocando grandes mausoleos, con un bosque de cipreses en la parte central. Böcklin llega a realizar hasta cinco versiones más del mismo cuadro poseído por la ceguera de encontrar la porción de un paraíso perdido, de uno de los muchos mundos que habitan sumergidos en su inconsciente. "El deseo de posesión o de conquista [explica Matvejevic en *Breviario Mediterráneo*], estimulaba a menudo la realización de los mapas, pero era también el mapa mismo la que suscitaba tal deseo. Las naciones que se iban formando o extendiendo en el curso de los siglos asumían los planos ya como espejo, ya como proyecto": las

Fig. 07. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1786. *Goethe en la campiña romana* [óleo sobre lienzo] 164 x 206 cm. En: HAGEN, R. M. Y HAGEN, R. *What Great Paintings Say*. Vol 1. Colonia: Taschen Verlag, 2003.

El titán redentor de ciudades

El mito de Prometeo y su sacrificio alimentan la prosa y los versos de otros tantos artistas que, como ocurriría con Orfeo y Euridice, construyen una cadena de evocaciones circulares en torno al fuego.

Johann Wolfgang von Goethe, quien divisa un 30 de septiembre de 1786 por primera vez su hogar[15] –el mar– desde lo alto del Campanile de San Marcos, dedica una de sus creaciones poéticas al generoso titán Prometeo. "El líder de los hombres" –según el escritor[16]– se rebela contra el poder para representar a la Humanidad y desafiar la superstición y

sombras que proyecta cada versión de la isla *bröckliana* dibujan un mapa de huellas efímeras similar al de la isla cementerio de San Michele, una suerte de biblioteca de historias silenciosas reflejada, como un espejo, en los vacíos que sus cuerpos han tallado en la ciudad. Esta isla, el lugar recóndito de nuestra mente que nos seduce con el reposo y el silencio, ha sido descubierta por el pintor en su primera versión, siendo esa misma revelación la que le lleva a enrolarse en un juego de espectros, dobles y desdobles. La capacidad de la obra de cazar al artista, como le ocurre a Venecia, voltea tiempos e invierte mundos. La Isla de San Michele nace de dos islas gemelas y reposa, esperando nuevos reflejos, en las sucesivas versiones de Bröcklin o las sinfonías que Sergey Rachmaninov, años después, compondría mientras las contemplaba.

15. Así describiría el alemán el mar en sus *Elegías romanas*, escritas en su primer viaje a Italia. La estancia, que se alarga hasta casi dos años, conmociona a un Goethe que fascinado por el clasicismo pagano traza una especie de descenso catábico que le lleva a escribir sólo dos años después los *Epigramas venecianos*. Entre sendas publicaciones, la visión de Venecia cambia radicalmente como si de un juego de mareas se tratase: de la fascinación inicial al rechazo absoluto. El 4 de mayo de 1790, Goethe le confiesa al duque de Weimar que su amor por Italia ha recibido un golpe mortal. El ciclo de querencias románticas da paso a una dimisión irrevocable de la magia en un vuelco que bien podría explicarse a través de Pere Gimferrer y su *Oda a Venecia ante el mar de los teatros* cuando versa "Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos".

16. La traducción del poema "Prometheus" de Goethe forma parte de un repositorio de grandes fragmentos de la literatura. Expuestos como parte de una colección museística, Luis Alberto de Cuenca los recopila y traduce. DE CUENCA Y PRADO, L.A. *Museo*. Barcelona: S.A. Bosch, 1978.

la creencia en los dioses, lo que glorifica y motiva las posibilidades de los propios mortales. En la interpretación del mito, Goethe redescubre sus experiencias infantiles cuando, de niño, oficia ceremonias al dios sol sin que el "Durmiente allá arriba" lo ayude, puesto que el Hombre –el fuego– depende del Cosmos y de sí mismo.

Este baile de máscaras entre dioses, hombres y reacciones químicas combustibles explica el complejo mapa que cartografía Goethe como hoja de ruta en defensa del *titanismo*, herramienta ideológica y literaria utilizada para explicar la Modernidad y el papel del individuo político.[17] La forma en la que el fuego se crea, vive, y desaparece es una oda de la libertad, a la subversión del tiempo, a la vez que un acercamiento a experiencias en los que los límites espaciales se distorsionan y la materia se reduce a una montaña de escombros carbonizados.

Esta potencia creativa del fuego como elemento disolvente de límites y yugos es la que lleva a la artista cubana Ana Mendieta tres siglos después a indagar en su dimensión creadora. Mendieta expresa a través de su cuerpo la comunión con la naturaleza, sus elementos y significantes en su serie *Siluetas*; en su obra, hasta el momento envuelta de experiencias con pigmentos, flores, piedras, sangre o plumas, es introducido el fuego como elemento corporal.

Desde que arranca su peregrinaje artístico en 1973, la artista transforma recurrentemente altares, lugar de culto y sacrificio como declaración de intenciones en su idea de pertenencia a la naturaleza y al Cosmos a través de la construcción divina del Hombre. Ya sea con su cuerpo, o con las huellas que éste va dejando, Mendieta traza un plano astral de experiencias artísticas que sumergen y funden su cuerpo en la tierra.

La citada serie *Siluetas* –con la que sigue trabajando durante siete años– se extrema llegando a que su propio cuerpo forme parte de la obra, envuelto o cubierto con tierra, piedras o arena; en otras, la artista deja el vaciado de su cuerpo como una huella que es posteriormente manipulada tintándola de rojo, cubriéndola de agua, o rociándola de materiales inflamables a los que prende fuego (fig. 08).[18]

En el transcurso de su vida, mientras sus dilatadas fronteras identitarias siguen nublando sus pasos, el fuego se convierte en la brújula de un viaje sin retorno: hasta tres años más de su onírica despedida, realiza "Maroya (Luna) (1982)", una obra creada para el jardín de una vivienda

---

17. Goethe considera a Prometeo el gran dios del Romanticismo, personificando el genio rebelde de los creadores y del cual se siente justamente orgulloso: "Fue como la mecha que provocara el estallido que descubrió y sacó a plena luz las más secretas condiciones de hombres dignos." En GOETHE, J. W. *Poesía y verdad: de mi vida*. Barcelona: Alba editorial, 1999.

18. Algunos de los trabajos circundantes a las siluetas son filmados. En "Alma Silueta en Fuego (Silueta de Cenizas, 1975)", Mendieta rellena la silueta con tela blanquecina a la que prende fuego, registrando en una cinta Super-8 en 3 minutos y 30 segundos, el proceso hasta que sólo queda la huella y las cenizas. En el caso de "Ánima, Silueta de Cohetes (1976)", la figura se construye con una armazón de bambú a la que se le adosan fuegos artificiales: al ser prendidos, la silueta corpórea de brazos levantados ilumina una espectral escena nocturna hasta que es consumida por las llamas.

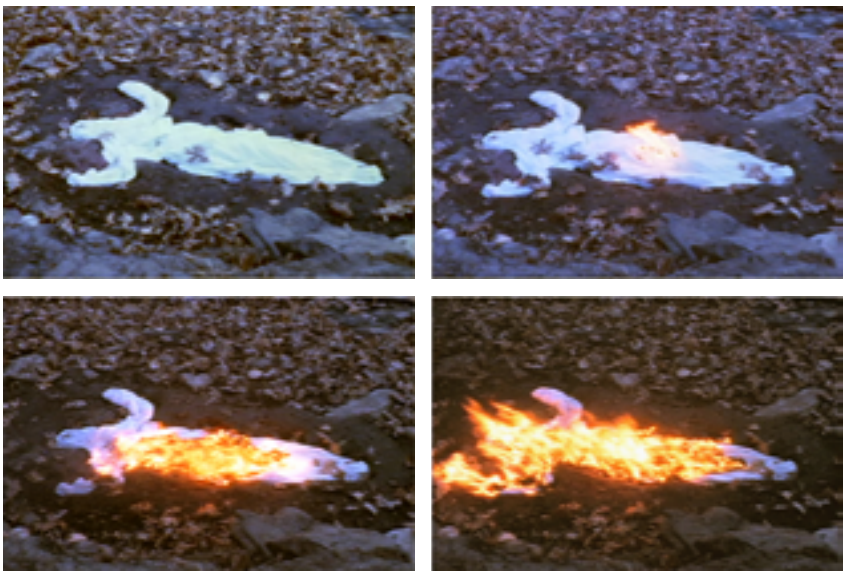


Fig. 08. Ana Mendieta, 1975. *Alma Silueta en Fuego (Silueta de Cenizas)* [cinta Super-8]. EEUU: Whitney Museum of American Art. En: HAL FOSTER, H., BUCHLOH, B., KRAUSS, R., BOIS, Y-A. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

Fig. 09. *Incendio del Teatro de la Fenice*, 29 de enero de 1996 [fotografía] Venecia: Archivio Teatro La Fenice [consultado 18 de marzo 2018] Disponible en: http://www.teatrolafenice.it/site/index.php?pag=57&id_com=24782&lingua=ita

privada en Florida, cuya silueta se compone de una cavidad central, en forma de vagina, que es rellenada con pólvora y es prendida, siguiendo el calendario lunar, en noches de luna llena. Esta colección de marcas en la tierra dibuja una cartografía dispersa en la que el fuego, siendo principal activo, aparece finalmente como elemento colateral. La búsqueda de Mendieta por la huella y la fusión con la naturaleza incide en la ceniza, el humo y el vacío como instrumentos más que en la propia llama en una suerte de *Oda a la ausencia* (figs. 10, 11).

Mendieta consigue así ahondar en el titanismo inaugurado por Goethe apropiándose del fuego, vistiendo al individuo ilustrado, consciente, de Prometeo sin atributos divinos.

Obviando las formas y tiempos en los que se consigue domarlo, el fuego transforma, al igual que el agua, el guion escrito de las ciudades introduciendo la variable de la incertidumbre como material de construcción. La traducción de Aschenbach, protagonista de la *Muerte en Venecia* de Thomas Mann –"río de cenizas" en alemán–, nos lleva al hallazgo de varios relatos e insinuaciones que ensamblan la hipótesis de partida

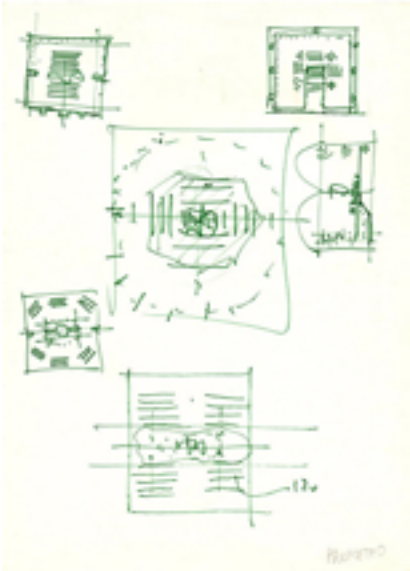
Fig. 10. Ana Mendieta, 1980. *Sin título (Serie Siluetas)* [cinta súper-8] Ana Mendieta Collection, Galerie Lelong & Co. [consultado 1 de abril 2018] Disponible en: http://www.galerielelong.com/artists/estate-of-ana-mendieta

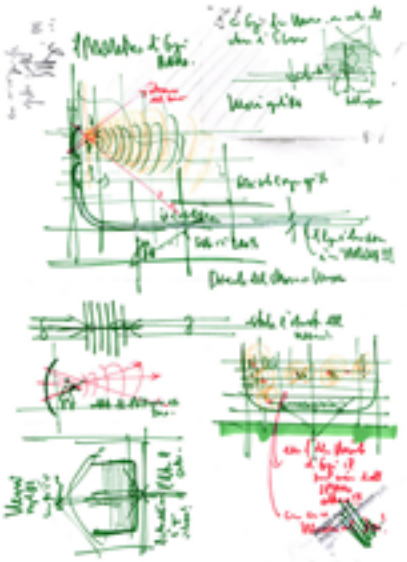
Fig. 11. MEROLA, A, 1996. *La Fenice: spenti anche gli ultimi focolai* [fotografía] L'unitá (Agenzia Nazionale Stampa Associata), 31 de enero de 1996

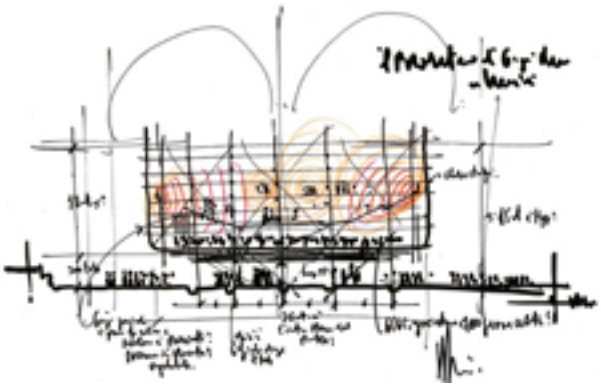
en torno a la música, el fuego y los ciclos vitales de la ciudad. La Fenice es destruida y construida por el fuego mientras que el agua –creadora y destructora–, hace y deshace Venecia erosionando su piedra y dispersándola por aguas lagunares. La onda en la que el agua propaga los sonidos es, de esta forma, la perfecta descripción de esta ciudad: una onda es ya parte del pasado mientras sus proyecciones se expanden en un presente espectral.

Después de que Prometeo robe el fuego y lo entregue a los mortales, Zeus castiga a la Humanidad con un diluvio, ahondando en la dualidad especular del agua y el fuego. En respuesta, el titán enseña a su hijo Deucalión a construir una enorme arca capaz de salvar a los humanos del agua.

Tras miles de años, planos y universos, el arca errante varará en Venecia en forma de gran caja de música, último intento por redimir a la ciudad de su inexorable desaparición: el último de los pasajes frecuentados arranca en 1983, cuando el compositor veneciano de música contemporánea Luigi Nono –impulsor del fructífero proyecto del Institute







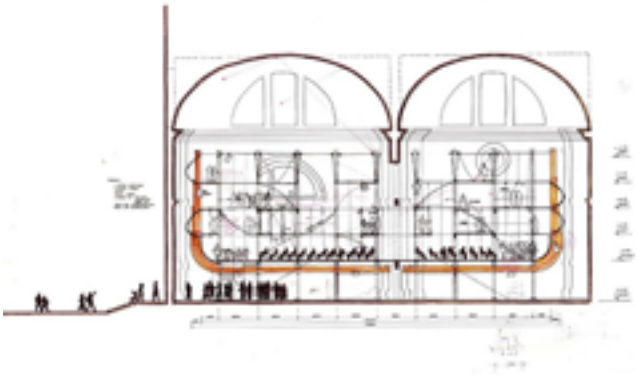


Fig. 12. Renzo Piano, 1984. *Disegni.* [ilustraciones] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano [consultado 10 abril 2018] Disponible en: http://rpf.ice.spill.net/project/82/prometeo-musical-space/drawings/enlarged/823/

Fig. 13. Renzo Piano, 1984. *Disegni.* [ilustraciones] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano [consultado 10 abril 2018] Disponible en: http://rpf.ice.spill.net/project/82/prometeo-musical-space/drawings/enlarged/824/

Fig. 14. Renzo Piano, 1984. *Disegni.* [ilustraciones] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano [consultado 10 de abril 2018] Disponible en: http://rpf.ice.spill.net/project/82/prometeo-musical-space/drawings/enlarged/106/

Fig. 15. Renzo Piano, 1984. *Disegni.* [ilustraciones] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano [consultado 10 de abril 2018] Disponible en: http://rpf.ice.spill.net/project/82/prometeo-musical-space/drawings/enlarged/108/

of Contemporary Music and Sound Research de París– solicita a Renzo Piano la construcción de un espacio musical para albergar la representación de la ópera *Il Prometeo*, compuesta por el propio Nono dos años antes y articulada con textos filosóficos de su amigo Massimo Cacciari bajo la dirección de Claudio Abbado.[19] La pieza requería de un espacio envolvente capaz de acoger complejos giros musicales y una estructura que albergase equipos electrónicos de escala superior a las medidas estándares (figs. 12, 13, 14, 15).

El lugar elegido para representar la obra es la Iglesia de San Lorenzo, ubicada en el campo homónimo del *sestiere* de Castello. Su primera huella edificatoria aparece en *Venetia, critta nobilissima et songolare*, obra de Jacopo Sansovino en la que se documenta la construcción de una pequeña iglesia en el año 809 y un monasterio benedictino en 841. Al menos dos iglesias suceden y acompañan al primigenio convento: la primera de ellas acabaría arrasada por el incendio de 1105, para ser reconstruida y abandonada trescientos años después.[20] A principios del siglo XVI, la abadesa Paola Priuli ordena una nueva restauración al arquitecto Simone

19. CACCIARI, M. *Verso Prometeo, tragedia dell'ascolto.* En NONO, L. (coord.) *Verso Prometeo.* Milán: Ricordi, 1984.

20. TASSINI, G. *Edifici di Venezia distrutti o vôlti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati.* París: Répertoire d'Art et d'Archéologie, 1969, p. 183.

Sorella, encargado de la finalización de las obras de San Giorgio Maggiore tras la muerte de Andrea Palladio. La intervención implica un cambio en su concepción espacial al adoptar una planta cuadrada; esta obra transformaría el recinto en un emblema cultural de la Venecia renacentista, acogiendo importantes conciertos y eventos musicales: compositores como Gioseffo Zarlino o Giammateo Asola son enterrados en San Lorenzo describiendo la obertura de una historia escrita en tres actos.

En 1810, tres años después de la construcción del cementerio de San Michele y siguiendo otro de edicto napoleónico, el monasterio es suprimido y reducido a la Cámara de Industria para que en 1924 sea finalmente profanado: la mayoría de sus piezas con valor histórico son trasladas al Museo Correr, compartiendo sala con Orfeo y Eurídice, mientras las autoridades municipales plantean derruir la iglesia para erigir una nueva Casa de la Juventud Fascista. El proyecto fracasa para ser retomado en 1953, cuando se propone la construcción de una piscina pública que tampoco llegaría a realizarse debido a los altos costes de demolición.

La música, así, se cuela en el periplo de la iglesia y el convento de San Lorenzo hasta convertirse en una veta más de sus bloques marmóreos. La presencia de un potente altar en el centro de la iglesia la divide en dos por la necesidad de separar el culto de los fieles y el conventual: el coro de las monjas benedictinas es el elemento articulador del espacio, permitiendo que los cánticos fluyan hacía el otro lado sin alterar su clausura (fig. 16). Esta circunstancia de partida marcará la concreción última del proyecto de Piano, concibiendo el arca como un artefacto capaz de ensamblar ambos espacios, de unir, de nuevo, lo divino y lo humano a través de Prometeo.

Si el paisaje de cúpulas de zinc que rodean San Marcos habían inspirado sinfonías a Adrian Willaert, Gabrieli, Stravinsky o el propio Monteverdi, es la inacabada y maltrecha fachada de ladrillos de la iglesia de San Lorenzo la que impulsa a Luigi Nono hacia su segunda versión del Prometeo.[21] El testero principal de la iglesia es considerado, en realidad, un escenario en el que rebota el sonido de la ciudad.[22]

La obra definitiva, titulada *Il Prometeo: tragedia dell'ascolto* y producida en el estudio de la Radiotelevisione italiana en Milán, narra el viaje del titán en un archipiélago de cinco islas –en detrimento de los tres actos canónicos– en su deambular mitológico. Como le había ocurrido a Monteverdi, Gluck o Canova, el interés se centra en la reinterpretación de un proceso en forma de viaje, una experiencia errática a través de una búsqueda impulsiva: "se ha concentrado el proyecto de focalizar todo sobre la figura de Prometeo –explica Nono–. Pero sólo como modelo, figura

---

21. La primera de ellas había sido escrita para la representación en San Marcos, posibilidad descartada por sus complicaciones logísticas

22. Nuria Schönberg, viuda del compositor, guarda aún un video en el que el artista habla de la "magia y el misterio" de los sonidos de Venecia, de un espectáculo acústico dibujado por la manera en la que el agua y los edificios proyectan "el ruido de los astilleros, el repique de las campanas o las turbulencias del mercado". SERVICE, T., SCHÖNBERG-NONO, N. Prometeo: Musical Space Design, Venice and Milan. En: *Immersed. Sound and Architecture*, OASE, 2009, no. 78, pp 64–66.

Fig. 16. Vista superior del arca. Gianni Berengo Gardin, 1984. *Primer ensayo general de Prometeo* [fotografía] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano. En: FERRER, A, 2017. "Música, espacios y arquitecturas". L'esmuc digital [en línea], no. 62. Disponible en: http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-62-novembre-2017/Article

Fig. 17. Vista interior del arca. Luigi Nono, de perfil en la primera planta de la galería, ensaya con la osquesta en la víspera del estreno. Gianni Berengo Gardin, 1984 [fotografía] Venecia: Archivo Fondazione Renzo Piano. En: FERRER, A, 2017. "Música, espacios y arquitecturas". L'esmuc digital [en línea], no. 62. Disponible en: http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-62-novembre-2017/Article

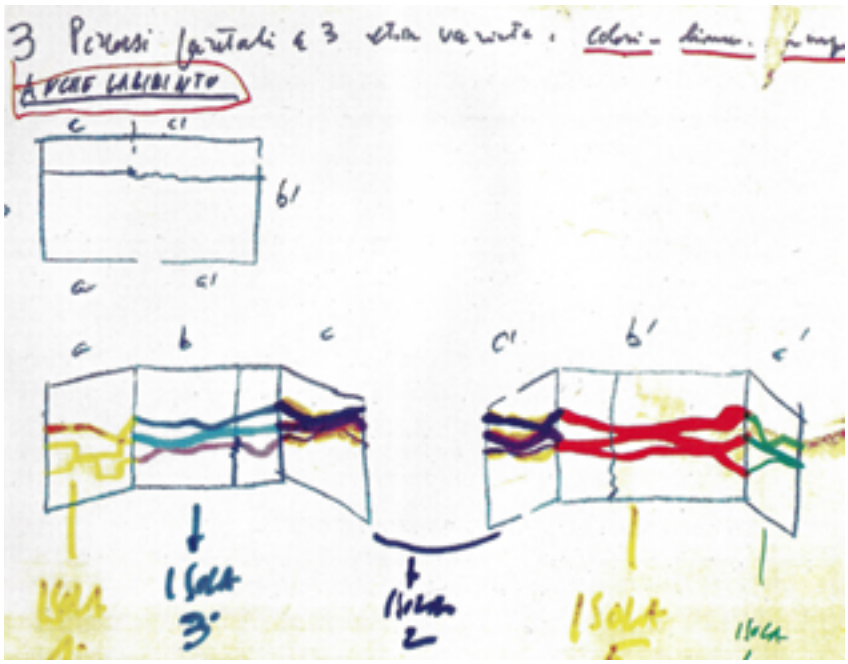


Fig. 18. Los dibujos previos de Nono marcan una clara trasposición de las fronteras entre música, arquitectura y expresión gráfica. La potencia del trazo y el color hacen posible una lectura múltiple de sus intenciones: las líneas de colores bien podrían corresponden a la referida gran gráfica imaginaria que recogiese las líneas de la música, la escultura y la arquitectura que circundan Venecia en uno de cuyos nodos descubríamos la potencia inspiradora del mito de Orfeo y Eurídice. Rutas de navegación, alzado interior desplegado [boceto] Fundación Archivio Luigi Nono. En MORENO SORIANO, S. *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008, p. 126.

emblemática de un errar, de un buscar. [...] Prometeo es sólo la isla de un inmenso archipiélago de errantes, de viandantes del conocimiento".[23]

El descenso al inframundo de Orfeo no es más que una travesía que cambia islas por pasajes o estaciones a modo de viacrucis, acercándose a la manera en la que se conciben las piezas operísticas, desde el primer Monteverdi al postrimero Nono. Las alusiones archipielágicas asociadas a la laguna, referidas por Enric Miralles como base de su propuesta, se citan de nuevo con las laberínticas; en uno de los impetuosos bocetos del compositor puede leerse, sobre el despliegue de testeros en forma de islas la frase "anche labirinto" (fig. 18), tratando de crear una secuencia sonora confusa, enredada, articulada mediante plataformas-islas y rutas de navegación nunca lineales proyectadas sobre las paredes de la iglesia.

23. MORENO SORIANO, S. *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008, p. 115.

Fig. 19. Planta de la Iglesia de San Lorenzo con el Arca de Prometeo inserta según el proyecto de Renzo Piano, 1984. Fondamenta, canale y calle de San Lorenzo rodean la iglesia. Veintiocho años después del estreno de la obra de Luigi Nono, la iglesia reabría sus puertas el 27 de agosto de 2012 con la inauguración del Pabellón de México para la XIII Bienal de Arquitectura, encaramado en la escalinata exterior, presidiendo el Campo de San Lorenzo; el país centroamericano llega a un acuerdo con el Comune di Venezia con el fin de restaurar el conjunto patrimonial de San Lorenzo y utilizarlo como sede mexicana en las próximas cuatro bienales de arte, arquitectura, cine, danza, música y teatro. Elaboración propia.

Susana Moreno Soriano explica cómo la experiencia musical muta en cada una de las versiones de la obra, "en la primera versión en Venecia el movimiento se consigue mediante el cambio de posición de los músicos en las galerías del arca, más adelante por la técnica de interpretación de los instrumentistas y el última instancia por las manipulaciones electrónicas." Resurge aquí la idea de la duplicación de la obra artística cuando las cuatro representaciones venecianas se ven replicadas por otras cinco en Milán. Ninguna de ellas es exacta a la otra creando una gran secuencia de *Variaciones Nono,* reinterpretando las *Golberg* originales.

Cacciari, alcalde de Venecia en ese momento, enriquece el libreto con textos de Walter Benjamin, Rainer Maria Rilke o Höderlin –años antes Nono había compuesto sinfonías para Federico García Lorca, Pablo Neruda y Paul Éluard–, acompañados de música electrónica y una narrativa que trata de condensar la acústica de una ciudad invisible: «El sonido de las campanas [conversan Nono y Cacciari] se propaga en direcciones diferentes: algunos se mezclan entre sí siendo transportados por las aguas a lo largo de los canales, mientras otros sonidos se evaporan y transmutan en diversas formas y acaban por mezclarse con otros signos de la laguna y la ciudad.»[24] Es precisamente el concepto de la ciudad como laberinto sonoro el que empieza a trazar el proyecto de Renzo Piano: una caja de resonancia, un barco de base rectangular de 23 x 25 metros, rodeada por quince costillas de madera laminada que emergen desde la quilla hasta alcanzar 14 metros de altura (fig. 19). El escenario central explota articulándose en pasarelas ubicadas alrededor del patio de butacas –con una capacidad de 400 personas–, desde las que actores, músicos y director de orquesta interaccionan, haciendo que el sonido sumerja al espectador en un sueño de voces, ecos y lírica. La estructura, pensada como espacio arquitectónico nómada

24. CACCIARI, M. *Ibídem.*

Fig. 20. El arca en el interior del Padiglione Ansaldo (Milán) en 1985, cuando es trasladada desde Venecia y donde permanecerá desmontada hasta ser transportada, pieza a pieza, a los almacenes del la Scala milanesa. La gruesa piel perimetral de madera que envuelve el espacio escenográfico central permite dar cabida a la orquesta y a los artilugios acústicos necesarios [fotografía] Archivio Luigi Nono, Fondazione ONLUS [consulta 5 de mayo 2018] Disponible en: http://www.luiginono.it/it/album/fotoalbum-luigi-nono?page=6

Fig. 21. Interior del arca en los almacenes de la fábrica milanesa, 1985 [fotografía] Archivio Luigi Nono, Fondazione ONLUS [consulta 5 de mayo 2018] Disponible en: http://www.luiginono.it/it/album/fotoalbum-luigi-nono?page=4

–el montaje y desmontaje podía llegar a realizarse en un solo día[25]–, se eleva del pavimento mediante pilotes coincidentes con las costillas, creando un espacio a modo de filtro o antesala que queda cubierto por la propia arca mientras la platea alcanza una cota de unos 3 metros, igualándose con el tabernáculo del altar mayor.

La instalación se posa en el centro geométrico de San Lorenzo como un barco varado cuyo casco se adapta al altar mayor y conecta los dos espacios de la iglesia; seis núcleos de acceso permiten alcanzar las pasarelas. En algunos puntos la envolvente que la encierra se dobla para inducir inciertas sensaciones sonoras, a la vez que desaparecen paneles dejando ver los muros de la iglesia, emergiendo como una segunda piel en el trampantojo escenográfico y reflectando sonidos indirectos. El 14 de septiembre de 1984, tres meses después de componer la sinfonía-homenaje para orquesta en microintervalos A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili,[26] se estrena en San Lorenzo la adaptación del mito de Prometeo; meses después el arca se traslada a Milán en lo que será su última aparición pública: sus piezas acaban apiladas en los almacenes del Teatro alla Scala de la capital lombarda (figs. 20 y 21), como si la última mirada de Orfeo hubiera fulminado las aspiraciones redentoras de Prometeo.

Epílogo

La mera construcción de una hipótesis de partida en torno "teoría de las replicaciones" o duplicidades artísticas encarna una labor de acotación ímproba, en la que los finales posibles tienden a infinito; la ruta trazada está acompañada de una nutrida colección de ramas talladas que redundan en el argumento de las historias circulares, las ciudades autómatas y las músicas constructoras de arquitectura.

Tratando de imaginar a dónde irían a parar todos los relatos excluidos, expulsados del discurso, se podría pensar en una de las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, una metrópoli flotante en la que los teatros se

25. Esta condición parece indispensable para la consecución de la lógica original del proyecto: siguiendo la propuesta programática de Prometeo y Deucalión, el arca de madera actúa de gran buque redentor, refugio musical ante la ira divina.

26 NONO, L., SCARPA, C. *A Carlo Scarpa architetto ai suoi infiniti possibili: per orchestra a microintervalli*. [cinta musical] EEUU: Universal Music Group, 1985.

incineran y reconstruyen indistintamente y todas las artes, apoyadas en la socorrida mitología clásica, asumen el heroísmo salvador de Prometeo duplicando su arquitectura, tratando de no perder un solo miembro del vetusto caserío. En ese empeño, en la búsqueda de una ciudad quizás parecida, aparece el tentador desvelo de una sentencia que podría confirmar la conjetura de partida: como si la propia ciudad se hubiera replicado por todas las urbes restantes, Calvino presenta una metástasis de Venecias duplicadas:[27]

> *"—Queda una de la que no hablas jamás.*
>
> *Marco Polo inclinó la cabeza.*
>
> *—Venecia— dijo el Kan.*
>
> *Marco sonrío.*
>
> *— ¿Y de qué otra cosa crees que te hablaba?*
>
> *El emperador no pestañeó.*
>
> *—Sin embargo, no te he oído nunca pronunciar su nombre.*
>
> *Y Polo:*
>
> *—Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia.*
>
> *—Cuando te pregunto por otras ciudades, quiero oírte hablar de ellas. Y de Venecia cuando te pregunto por Venecia.*
>
> *—Para distinguir las cualidades de las otras, debo partir de una primera ciudad que permanece implícita. Para mí es Venecia."*

En el arranque del sexto capítulo, el explorador veneciano introduce de esta manera a Smeraldina, una "ciudad acuática con una retícula de canales y una retícula de calles que se superponen y se entrecruzan". A pesar de la similitud descriptiva, Marco Polo deja claro que Venecia, sin ser ninguna de ellas, habita en todas: es precisamente su potencia inspiradora la que hace que el propio escritor le atribuya una calidad mágica similar a la que Goethe percibe en su primer viaje.

La ya nombrada belleza escenográfica de la ciudad, reflejada en el agua, supone la motivación creadora tanto para el propio Goethe como para, siglos más tarde, Miralles y Nono, movidos por una locura obsesiva que pivota en torno a dos conceptos: la destrucción –fuego y agua– y la música, proyectados respectivamente en dos procesos de raíz mitológica, la catábasis y la anábasis.

De esta forma, la creación musical es el método de salvación que, además de curar a los artistas de esa enajenación transitoria,[28] resucita las historias calcinadas o ahogadas de la ciudad como si ella misma quisiera almacenar parte de su material genético en espacios no construidos, protegidos de la acción del fuego y el agua; atribuirle un cierto raciocinio a la ciudad explicaría la reiterada aparición del reflejo, el espejo, la copia y la variación como materiales de construcción en torno a las creaciones artísticas que nacen dentro su territorio. Como planteamiento alternativo a esta utopía de ciudades con pensamiento propio podríamos

---

27 CALVINO, I. *Las ciudades invisibles.* Madrid: Siruela, 2015, p. 39

28. Luigi Nono explica su trayectoria artística precisamente como un impulso que nace como respuesta a un estímulo externo.

pensar en cómo el impulso que llevaba a Miralles a copiar lo que veía es la verdadera raíz de los procesos de replicación citados: al igual que le ocurría a Böcklin,[29] el propio Canova o al poeta Jaime Gil de Biedma,[30] la búsqueda de la perfección se alcanza a través de la repetición exacta de las obras hasta alcanzar el pulido perfecto, la veta imaginada o la luz esperada.

Una vez más, el eco de los relatos trazados dibuja una onda circular en la que los viajes de ida y vuelta retoman periódicamente su posición original, en los que esa perfección ansiada es de destruida una vez se alcanza para ser más tarde reconstruida: Marco Polo muere el 9 de enero de 1324 siendo sepultado en la Iglesia de San Lorenzo, la misma cáscara que parasitaría siglos más tarde el arca sonora de Nono y su ópera sobre Prometeo, titán del fuego, destructor y creador de espacios.

Tras el traslado del arca hasta Milán, San Lorenzo es clausurado. El polvo crece sobre los restos del explorador veneciano marcando una defunción pausada, esperando que la música resucite de nuevo al titán amigo de los hombres.

---

29. Véase la nota 14.

30. La relación pasional con sus obras, tratando de pulirlas constantemente, lo envuelven en una labor obsesiva que tiene como resultado una exigua colección de poemas.

Referencias Bibliográficas

ANDRÉS GONZÁLEZ-COBO, R. *Claudio Monteveri: Lamento della Ninfa*. Barcelona: El Acantilado, 2017.

ARGULLOL, R. *Desciende, río invisible*. Barcelona: El Acantilado, 2009.

ARGULLOL, R. *El Fin del Mundo como obra de arte*. Barcelona: El Acantilado, 2007.

BERTASI, G. "Venezia, pioggia di volantini alla prima della Fenice: Basta alberghi". *Corriere della sera*, 25 de noviembre de 2017.

CACCIARI, M. *Verso Prometeo, tragedia dell'ascolto*. En NONO, L. (coord.) *Verso Prometeo*. Milán: Ricordi, 1984.

CALVINO, I. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2015.

DE CUENCA Y PRADO, L.A. *Museo*. Barcelona: S.A. Bosch, 1978.

GARCÍA GUAL, C. *Prometeo: Mito y realidad*. Madrid: Hiperión, 2004.

GIMFERRER, P. *Tornado*. Barcelona: Seix Barral, 2008.

GODWIN, J. *La cadena áurea de Orfeo: el resurgimiento de la música especulativa*. Madrid: Siruela, 2009.

GOETHE, J. W. *Elegías romanas*. Madrid: Hiperión, 2008.

GOETHE, J. W. *Epigramas venecianos*. Madrid: Hiperión, 2008.

GOETHE, J. W. *Poesía y verdad: de mi vida*. Barcelona: Alba editorial, 1999.

GONZÁLEZ SERRANO, P., 1999. "Catábasis y Resurección". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, no. 12, pp. 129-179.

HAGEN, R. M. y HAGEN, R. *What Great Paintings Say*. Vol. 1. Colonia: Taschen Verlag, 2003.

HAL FOSTER, H., BUCHLOH, B., KRAUSS, R. y BOIS, Y-A. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

HARNONCOURT, N. *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidos Ibérica, 2003.

NONO, L., SCARPA, C. A *Carlo Scarpa architetto ai suoi infiniti possibili: per orchestra a microintervalli* [cinta musical] EEUU: Universal Music Group, 1985.

MARÍAS, J. *Pasiones pasadas*. Madrid: Alfaguara, 1999.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Á. *Paseos en espiral*. Sevilla: Lugadero, 2014.

MATVEJEVIC, P. *Breviario mediterráneo*. Barcelona : Destino, 2008.

MIRALLES, E. y TAGLIABUE, B., 2000. "Ampliación del cementerio de San Michele de Venecia" *El Croquis*. Madrid. no. 72, p 141.

MORENO SORIANO, S. *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.

MUTI, R. *Reopening Gala from Teatro La Fenice* [cinta DVD]. Alemania: ArtHaus Musik, 2003.

POLO MARTÍNEZ, A. K., 2017. *Prometeo, tragedia dell'ascolto. Del sonido al espacio y viceversa* [en línea] María Teresa García Sánchez, dir. Trabajo Fin de Máster. Universidad Politécnica de Madrid. [consulta 10 de abril 2018] Disponible en: http://oa.upm.es/47072/1/TFG_Polo_Martinez_AnaKatia.pdf

SARTRE, J.P. *Venecia, Tintoretto*. Madrid: Gadir, 2007.

SERVICE, T. y SCHÖNBERG-NONO, N., 2009. "Prometeo: Musical Space Design, Venice and Milan." *Immersed. Sound and Architecture, OASE*. nº. 78, pp 64–66.

TASSINI, G. *Edifici di Venezia distrutti o vôlti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*. París: Répertoire d'Art et d'Archéologie, 1969, p. 183.