

Mussolinis nya Rom

av Thordis Arrhenius



Thordis Arrhenius
Arkitektur och Stadsbyggnad
KTH, Stockholm

Den italienska modernismens avantgardistiska period är intressant då den faller ur modernismens historieskrivning. Genom att avantgardet anslöt sig till fascismen, och Mussolini – till skillnad från Hitler och Stalin – aldrig försköt avantgardets arkitekter, uppstår en spricka i modernismens moraliska anspråk. Denna spricka har författaren valt som ingång till en diskussion om ideologi och arkitektonisk form.

Tema RUM FÖR KULTUR

HUR FÖRHÅLLER SIG arkitektur och ideologi till varandra? Är det möjligt att skönja ett samband mellan tektonisk form och politisk ideologi?

Flera exempel ur arkitekturhistorien visar oss snarare motsatsen; hur de tektoniska formerna lättvindigt lånar ut sig till olika politiska ideologier. Det politiska Washingtons klassicistiska monumentalbyggnader uppvisar i sitt formspråk flera paralleller till arkitekturen i Speers Nazityskland trots olika avsikter; Washingtons klassicism är använd som medel att associera det amerikanska statsskicket till den grekiska demokratin, medan Nazitysklands klassicism skulle associera till det romerska imperiet med dess maktsuveränitet och krigiska framgångar.

Exemplet visar hur samma arkitektoniska form med hjälp av historiska referenser låter sig fyllas med olika symbolinnehåll. De historiska formerna fungerar som "betydelsefodral" som kan fyllas med nytt innehåll. Relationen mellan tektonisk form och ideologi tycks präglas av labilitet och otrohet; istället för att visa fram en politisk tillhörighet glider den tektoniska formen undan från klassifikation genom att strax återfinnas i en motsatt ideologi. Med sin labila skiftande mening drar den tektoniska formen sig undan moraliskt ansvar.

Efter andra världskrigets slut ansågs den klassicerande arkitekturen så belastad med skuld efter sin medverkan i Nazityskland att klassicismens former blev tabu i den europeiska efterkrigsarkitekturen. Modernismens internationella formspråk kom att ta över i Europa och blev

bärare av en moral och en sundhet som skulle överskrida klass och nationsgränser.

Modernismen kom då att på många sätt ta över anspråket på en hierarkisk *god* form som finns inskriven i det klassicistiska formspråket. I den modernistiska traditionen finns det, tydligt representerat i Le Corbusiers teoretiska arbeten, en tro att det existerar sanna, goda former som står över dåliga, degenererade former.¹

I den postmodernistiska arkitekturdebatten har kritiker utpekat modernismens heroiska projekt som misslyckat.² Modernismens kritiker har menat att inget eller få av modernismens utopiska löften har infriats och i den aktuella arkitekturdebatten kan man ana hur tvivlet på arkitekturens förmåga att förändra samhället breder ut sig. Arkitekturens tektoniska former har förlorat både sin skuld och oskuld. En ironisk lek med klassicismens och modernismens formspråk har ersatt arkitekturens moraliska anspråk. Lite tillspetsat kan man säga att arkitekturens heroiska tid går mot sitt slut och idag är det endast inom mycket begränsade grupper i samhället där man verkligen tror att en arkitektonisk form kan bära på lösningen till ett samhälleligt problem.

I mitt försök att närma mig frågan om ideologi och form har jag valt att studera ett exempel på fascistisk stadsplanering – EUR, en förstad till Rom som uppfördes under den fascistiska diktaturen i Italien.

Den italienska modernismens avantgardiska period, som EUR exemplifierar, är intressant då den faller ur modernismens historiskskrivning. Genom att avantgardet anslöt sig till fascismen, och Mussolini – till skillnad från Hitler och Stalin – aldrig försköt avantgardets arkitekter uppstår en spricka i modernismens moraliska anspråk.³ De goda och moraliska former som skulle ersätta Speers klassicistiska formspråk hade redan varit i tjänst i Mussolinis diktatur.

EUR har med sin säregna sammansmältning av klassicism och modernism entusiastiskt kallats postmodernismens vagga, medan andra har avfärdat EUR som ett typiskt monument över en kortlivad totalitär stat.⁴ Jag tror att EUR kan öppna sig för en mer komplex tolkning och tex-

ten kommer att peka ut både postmoderna och modernistiska drag som jag tycker mig finna i EUR, men framförallt peka på det som får EUR att skilja sig från ett postmodernt eller modernistisk agerande. I uppsatsen kommer jag att pröva om man i EURs arkitektur kan se en specifik koppling till den fascistiska ideologin och dess relation till historien.

Mitt intresse för EUR har sin bakgrund i en visning som jag gjorde för deltagare vid en konferens i idéhistoria i Rom 1993. Jag märkte en besvikelse över att byggnaderna inte såg *värre* ut, att de inte tydligt utstrålade ondska utan snarare en sublim skönhet. Att förstaden dessutom idag är en av de attraktivaste förorterna till Rom mildrade inte besvikelsen. Denna reaktion väckte hos mig lusten att gå vidare bakom de *förgivet-tagna föreställningarna* om ideologi och form genom att problematisera frågan om makt, form och historisk representation.

Det nya Rom

La terza Roma si dilatera sopra altri colli lungo le rive del fiume sacro sino alle spiagge del Tirreno.

Det tredje Rom breder ut sig på andra kullar längs den heliga flodens stränder, till det Tyrrenska havets stränder.

(Inskription på Palazzo degli Uffici, EUR.)

Fyra kilometer utanför Rom ligger satellitstaden EUR. Med sina monumentala palazzi i bländande vit travertinsten och med sin strikta stadsplan urskiljer sig EUR som någonting *annat* än den förvirrade förortsbebyggelse som dominerar Roms utkanter. Versalerna EUR står för Esposizione Universale Roma och syftar på den stora världsutställning som Benito Mussolini planerade till år 1942 som ett tjuugoårsjubileum av fascisternas maktövertagande i Rom. Världsutställningens paviljonger skulle utföras som stabila stadspalats och efter utställningens slut skulle de utgöra centrum för det *nya* Rom. Jubileet och världsutställningen kom aldrig till stånd, kriget kom emellan, men idag står för-

staden kvar som ett exempel på italiensk stadsplanering under den fascistiska regimen.

Rekonstruktionen

Anspelningar på historia och tradition användes aktivt i fascistisk propaganda. Fascisterna värnade om myterna; det romerska arvet, katolicismen och sina egna snabbt mytifierade insatser. Henry Millon har visat hur det fascistiska Italien använde sig av arkitektur och konsthistoria för att motivera sin expansionistiska politik; arkeologiska fynd i Nordafrika, Nice, på Korsika m. fl. platser användes i propagandasyfte för att hävda Italiens historiska rätt till Medelhavet. Historia användes aktivt i rättfärdigandet av Mussolinis erövringskrig och under fascismens senare del även i rasistiska syften.⁵ Men fascisternas mål var även att skapa ett helt nytt Italien skilt från det som tidigare varit och därför hyllades ungdom, universalitet och framtiden inom den fascistiska propagandaapparat. Som Renato Ricci, ledare av fascisternas ungdomsrörelse, uttryckte sig om tradition i en artikel i *Il Popolo d'Italia* 1933:

Konstens uttryck kan inte vara densamma som i tidigare epoker, för om en Revolution ska vara värd namnet går den om och överträffar de dominerande idéerna från förr på områden så som filosofi, politik, juridik och arkitektur.⁶

Man kan uttyda ett motsägelsefullt förhållningssätt i den fascistiska rörelsen; en längtan efter både rekonstruktion och revolution eller som den italienska historikern Giuliano Procacci formulerar det:

[...] det heterogena och motsägelsefulla i den fascistiska rörelsen, en rörelse i vilken några [...] insisterade att se en pågående revolution, medan andra en fulländad och kristalliserad rekonstruktion.⁷

Denna motsägelsefulla blandning av ideologier visar fascisternas relation till historien; en vilja att både hålla fast vid och att bryta med historien. Denna dubbla inställning till det historiska arvet tror jag är väsentlig för förståelsen av

fascisternas bruk av arkitektur. Bejakandet av historia sammanblandat med behovet att överglänsa och styra historiens förlopp får betydelse för både EURs arkitektur och för fascisternas val av plats för världsutställningen.

Den fascistiska regimen skulle rekonstruera Rom och Italien till dess svunna storhet. Som led i rekonstruktionen planerade och genomförde fascisterna flera större byggprojekt. I ett tal "Per la cittadinanza di Roma" (för Roms invånare) levererade Mussolini sin plan; Rom hade två problem att lösa, det ena var problemet med funktion, det andra var problemet med storlagenhet;

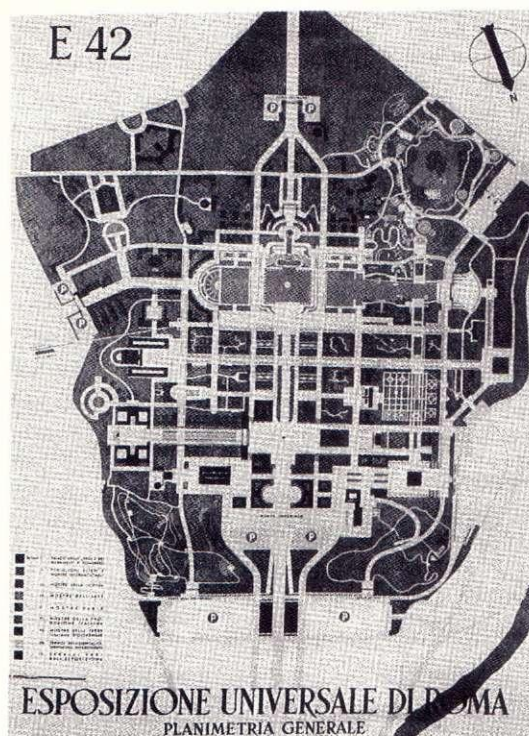
Vi måste befria det antika Rom från all medioker förvanskning. [...] Vid sidan av det antika och kristna Rom måste vi skapa det storlagna monumentala Rom för det tjugonde århundradet.⁸

I ett senare tal om "La nuova Roma" (Det nya Rom) fortsatte han:

Rom måste framstå som underbart för all världens människor; vidsträckt, ordnat, mäktigt, så som hon var i Augustus dagar under det första imperiet. [...] Allt från de dekadenta perioderna måste försvinna [...]. De tusentals monumenten från vår historia måste resa sig som giganter stående i nödvändig ensamhet. Då kan det tredje Rom sprida sig över andra kullar [...] till det Tyrrenska havet.⁹

Resultatet av Mussolinis visioner var *sventramenti*¹⁰, en omfattande arkeologisk-urbanistisk omstrukturering av Rom. Nya breda paradgator drogs fram med omfattande rivningar av renässans- och medeltidsbebyggelse som resultat.¹¹ Flera större arkeologiska utgrävningar startades för att rensa fram framförallt en historisk tidsålder – kejsartiden – till men för andra som raderades bort. Antika monument "befriades" från sina senantika och medeltida tillägg ofta med följd att monumenten måste stabiliseras med nya stöd.

De arkeologiska utgrävningarna i Rom visar fascisternas oförmåga att relatera till en kom-



Plan över EUR, Den officiella utställningsaffischen, oktober 1939 (Bilden hämtad från: Etlin, Richard, *Modernism in Italien Architecture, 1890–1940*, Cambridge, Mass., 1991.)

plex historisk artefakt. Ett monument kunde inte både vara medeltida och antikt; det måste vara det ena eller det andra för att kunna infogas i ett hierarkiskt klassifikationsystem där olika tidsåldrar har olika värden.¹² Ett tillägg eller en förändring av ett monument sågs som en förvanskning och inte som en historisk process och monumentet måste därför bli "rent" igen.

Samtidigt som fascisterna ansåg sig värna och lyfta fram Italiens historia kan man se hur de radikalt skrev om den genom att radera ut valda delar av den historiska kontexten.

Den urbanistiska arkeologiska omdaning av Rom skedde i befolkningstäta områden, vilket genererade en omflyttning av invånare från det historiska centret till Roms utkanter i nya bostadsområden för låginkomsttagare.¹³ Fascisternas plan var att låta Roms nya utbyggnad expandera mot havet i en symbolisk gest; Rom skulle närma sig havet "il mare nostrum", vårt hav, som fascisterna kallade Medelhavet. Ut-

trycket syftade på det hav som romerska väldet en gång omslutit, dvs. Medelhavet och som det fascistiska imperiets uppgift var att återta. Ett symboliskt steg var att låta Rom närma sig havet.

Roms världsutställning – Esposizione Universale di Roma – var ursprungligen menad att äga rum i Roms stadskärna liksom utställningen i Paris 1937. Det visade sig emellertid dyrt och svårt att förena med den monumentala skalan man planerade för världsutställningen. För att lösa problemet lanserades idén att förena Roms planerade expansion mot havet med världsutställningen.¹⁴ För att sammanbinda världsutställningen med Rom planerade Mussolini en bred paradgata, "en rät linje den största och bredaste i världen"¹⁵. Paradgatan skulle sträcka sig från Palazzo Venezia, fascisternas politiska högkvarter i Roms centrum, ända ut till havet och på denna monumentala vägsträcka mellan hav och stad skulle utställningen uppföras för att sedan, efter att utställningens avslutats, bli kärnan i det nya Rom.

Planen för utställningen presenterades 1937¹⁶ och redan i april samma år började byggandet av utställningspalatsen. Den ursprungliga planen var en kompromiss mellan pittoreskt slingrande gator anpassade till platsens terräng och strikt axiala gator, men i ett senare skeende förstärktes axialiteten. Från norr till söder – från Rom till havet – genomkorsas utställningsområdet av en huvudaxel, via dell'Imperiale;¹⁷ Mussolinis nya symboliska länk mellan antika Rom och det nya Rom. Den monumentala huvudgatan rytmiseras genom piazzor och tväraxlar med palazzi i fonderna. Utställningens centrum markeras av ett gigantiskt torg (320 x 130 m), Piazza dell'Impero, i vars mitt en obelisk erövrade från Abessinien skulle placeras som en symbol för "Imperiet". Runt torget, som senare skulle fungera som centrum för det tredje Rom, låg utställningshallarna, museerna, kongressbyggnader m. m.¹⁸

Arkitekturen refererar tydligt till klassisk arkitektur med sina pelargångar, fasadindelningar och sin betoning av symmetri. Samtidigt är byggnaderna tydligt rationalistiska med sina släta

fasader utan ornamentik och med sina byggkroppar förenklade till tydliga, geometriska volymer. Byggnaderna saknar klassicismens betoning av entréer och ofta är förhållandet mellan ute och inne upplöst genom transparenta väggar.

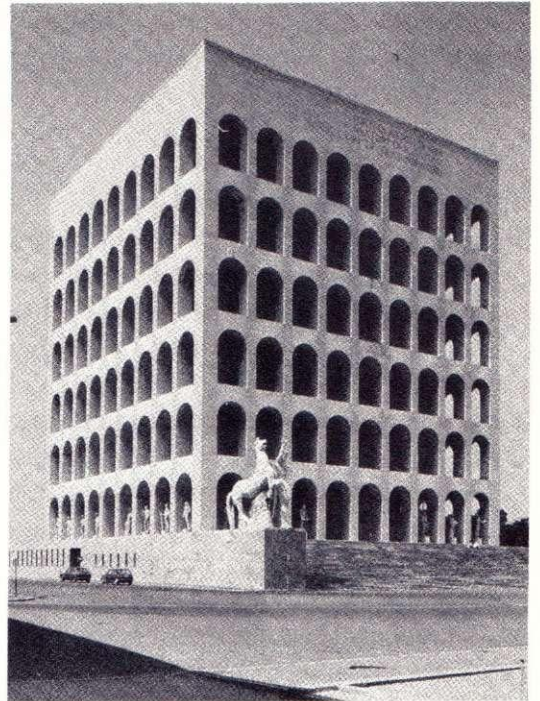
På EURs högsta punkt står Palazzo della Civiltà Italiana (det italienska folkets palats). Det kubiska palatset genombrutet av valvformade öppningar har blivit något av en ikon för EURs arkitektur. I den skarpa italienska solen tecknar sig valvöppningarna grafiskt svarta på den släta vita fasaden och palatset framstår i sin monumentalitet med en öververklig tydlighet.

Palatset kallas i folkmun *il Colosseo Quadrato*, det kvadratiske Colosseum och referenserna till Colosseum i Rom är inte svåra att uttyda. Liksom på Colosseum var de valvformade öppningarna ursprungligen försedda med skulpturer men kanske är det framförallt med sin monumentala skala palatset påminner om Colosseum; höjden är liksom Colosseum 57 meter. Palatset står placerat på ett upphöjt kvadratisk podium till vilket branta trappor leder. I podiets hörn står monumentala dioskyrgrupper som för tankarna till Kapitoliums skulpturgrupper.

Trots palatsets tydliga referenser till den klassiska arkitekturen ligger spänningen i palatsets arkitektur i förskjutningen av formspråket från det klassicistiska mot det modernistiska. Valvbågarnas monotona upprepning utan gradering i våningshöjder ger ett modernistiskt drag åt palatset liksom den helt omarkerade entrén. Palatsets obetonade fram- och baksida (fasaden är densamma runt om byggnaden) faller även ur den klassicistiska traditionen.

I klassicismen finns en stark tradition att binda den universella geometrin till den mänskliga kroppen med hjälp av en utvecklad metaforik. Genom de klassiska ordningarna och de differentierade fram- och baksidorna, liksom fasadens uppbyggnad av bas, mitt och krön, speglar arkitekturen den mänskliga kroppen med hennes fötter, bål, huvud och öppningar.

I Palazzo della Civiltà Italiana är den traditionen bruten. Den i klassicismen sakrala relationen mellan den mänskliga kroppen, den uni-



Palazzo della Civiltà Italiana. (Bilden hämtad från artikeln: "Fem byer i sumpen" av Kjeld de Fine Licht, *Arkitekten* nr 13, 1982.)

versella geometrin och arkitekturen har övergivits för den universella geometrin *i sig*.

Tillbakadraget bakom den valvgenombrutna stenfasaden döljs det egentliga huset helt utfört i glas. Palatset tycks endast bestå av ett tomt skal vilket ytterligare förstärker intrycket av att det är en stereometrisk matematisk kropp inskriven i rummen och avlägsnad från den mänskliga kroppen.

Palatset kan läsas som en sammansmältning av klassicism och modernism till ett gemensamt formspråk. Det medvetna brott mot traditionen som den avantgardistiska modernismen brukar skyllas för kan inte skönjas i Palazzo della Civiltà Italiana. Richard A. Etlin har träffande kallat de italienska modernisterna för ett kontextuellt avantgarde¹⁹. Schumacher har även påpekat att EURs förhållningssätt till klassicismen liknar den eklektiska postmodernism vi har idag.²⁰ Jag håller med Schumacher i hans iakttagelser; om man studerar den rationalistiska arkitekturen kan man se att den liksom postmodernismen är upptagen med "linguaggio architettonico"

snarare än av modernismens funktionsstudier. Ändå anser jag att det finns en radikal skillnad mellan arkitekturen uppförd under Mussolinis regim och den postmoderna arkitektur som växt fram sedan ett 20-tal år i Europa och USA. Jag kommer att försöka utveckla mitt antagande längre fram i texten.

Tabula rasa

I de många kompetenta och välskrivna studier om EURs arkitektur brukar tyngdpunkten ligga på arkitekturens formspråk och dess olika symboliska betydelser för den fascistiska regimen. Jag vill i den här texten pröva att uppmärksamma något som ofta förbigåtts i studier av fascistisk arkitektur; fascisternas val av platser för sina propagandistiska byggprojekt.

Världsutställningen skulle minna om fascisternas maktövertagande av Rom. På ett tidigt stadium i planeringen av utställningen bestämmer man sig dock att avlägsna sig från den historiska platsen för maktövertagandet och istället återskapa ett nytt monumentalt Rom – det Tredje Rom. Som ett led i Mussolinis planer att förskjuta Roms tyngdpunkt mot havet förläggs utställningen till en obebyggd slättmark mellan Rom och hamnstaden Ostia.

Det bergiga vulkanlandskapet med kullar och åsar som är typiska för Roms omnejd har på platsen planat ut mot den av Tibern vattnade kustslätten. Utställningen är placerad alldeles i norra utkanten av de Pontinska träskerna, ett område som allt sedan antiken undvikits då det fuktiga landskapet bidrog med svåra malariaproblem. Under 20-talets sista år hade dock fascisterna påbörjat en ambitiös plan att dränera och uppodla träsket.

Denna obebyggda mark i träskets utkanter måste ha varit en av de få platser i Roms omnejd som inte bar rika spår av romersk kultur. Om man med en plats avser något som har blivit märkt, utmärkt med tecken och spår kan man se det Pontinska träsket i det italienska kulturlandskapet som en icke-plats. I utkanten av det Pontinska träsket fann fascisterna en av historien ännu icke märkt plats att skriva in *sin* his-

toria på. Som en blank skiva låg den obebyggda träskmarken öppen för genomförandet av fascisternas ideala arkitektur utan tvånget att infoga sig i en historisk komplex väv. Man kan i valet av plats för utställningen även se en parallell till de fem nya städer fascisterna grundade: Littoria, Sabaudia, Pontinia, Aprilia och Pomezia, alla byggda som fascistiska idealstäder och placerade i den Pontinska sumpmarken.²¹

Men samtidigt som man valde en ahistorisk plats för det nya Rom ville fascisterna anknyta till historien och detta görs genom historiska referenser. Dels med en klassicerande arkitektur som refererar till olika monument i Roms innerstad och dels genom ett flertal museer fyllda med kopior av arkitekturfragment i full skala, romerska artefakter från de många utgrävningarna och med ett stort antal pedagogiska modeller av antikens arkitektur, städer, krigsmaskiner m. m.

Det tomma rummet

Metoden innebär både ett förnekande och ett återtagande av historien. Först sker en separation genom att välja bort Rom som plats för utställningen. Sedan sker ett återknytande till historien i arkitekturens formspråk och genom att låta den förskjutna historien representeras i artefakter och kopior i museerna. I detta bortstötande och återtagande av historien ser jag ett förnekande av historiens komplexitet och dess kontinuerliga meningsförändring.

Historien ses inte längre som samling av en räckta utförda *handlingar* som skett på bestämda tidpunkter och på unika platser. Historien blir istället en representation som kan kopieras och mångfaldigas utan ett bestämt loci.

EURs relation till historien kan ses i analogi med teaterkulissens. Teaterkulissen upprättar och representerar ett speciellt rum, pjäsens rum, genom att med kulisskärmarnas hjälp utestänga det egentliga geografiska rummet och skapar på så sätt ett rum som inte är platsbundet, inte beroende av de unika rummet, utan kan flyttas från plats till plats.²²

På samma sätt försöker EUR vara det nya Rom genom att skapa ett rum fyllt med asso-

ciationer till Rom, men som samtidigt är avskilt från Rom som egentlig historisk plats.

Väsentligt vid ett sådant handlingsmönster är att välja en neutral plats så fri från spår av tidigare historia som möjligt. Den utdränerade sumpmarken blir då, liksom scengolvets svarta brädor, en garanti för att inte *fel* historia griper in och påverkar associationerna (det medeltida oheroiska Rom till exempel). Man skulle kunna se det rum fascisterna försökte skapa till världsutställningen som ett historiskt "tomt" rum, men fyllt med historiska bilder och historisk rekvisita. Det tomma rummet – EUR – som fascisterna upprättat och fyllt med *valda* representationer av det historiska skeendet tjänar då den fascistiska staten genom att fungera som en modell av historien; tillrättalagd och regisserad.²³

Historiskt collage

I artikeln "Rome, Orphan of the Modern Movement or Cradle of Post-Modernism?" har Thomas Schumacher pekat på parallellerna mellan den eklektiska postmodernismen som växte fram på 70-talet och den fascistiska arkitekturen i 30-talets Italien.²⁴

Postmodernismen är, liksom den fascistiska arkitekturen var, upptagen med det narrativa, det berättande.²⁵ Italiens avantgarde var till skillnad från den modernism som utvecklades runt Gropius m. fl. inte särskilt engagerade i funktions- och materialstudier, social bostadsproduktion m. m.²⁶ Istället låg engagemanget i att finna det rätta arkitektoniska *språket* för den moderna arkitekturen; "linguaggio architettonico moderno". Det arkitektoniska språket skulle uttrycka den nya tiden (den fascistiska) men även vara specifikt italienskt vilket resulterar i, som Richard Eitlin visat, ett avantgarde intresserat av traditionell inhemsk arkitektur.²⁷ Det italienska avantgardet såg ingen motsats i det "moderna" och det "traditionella".

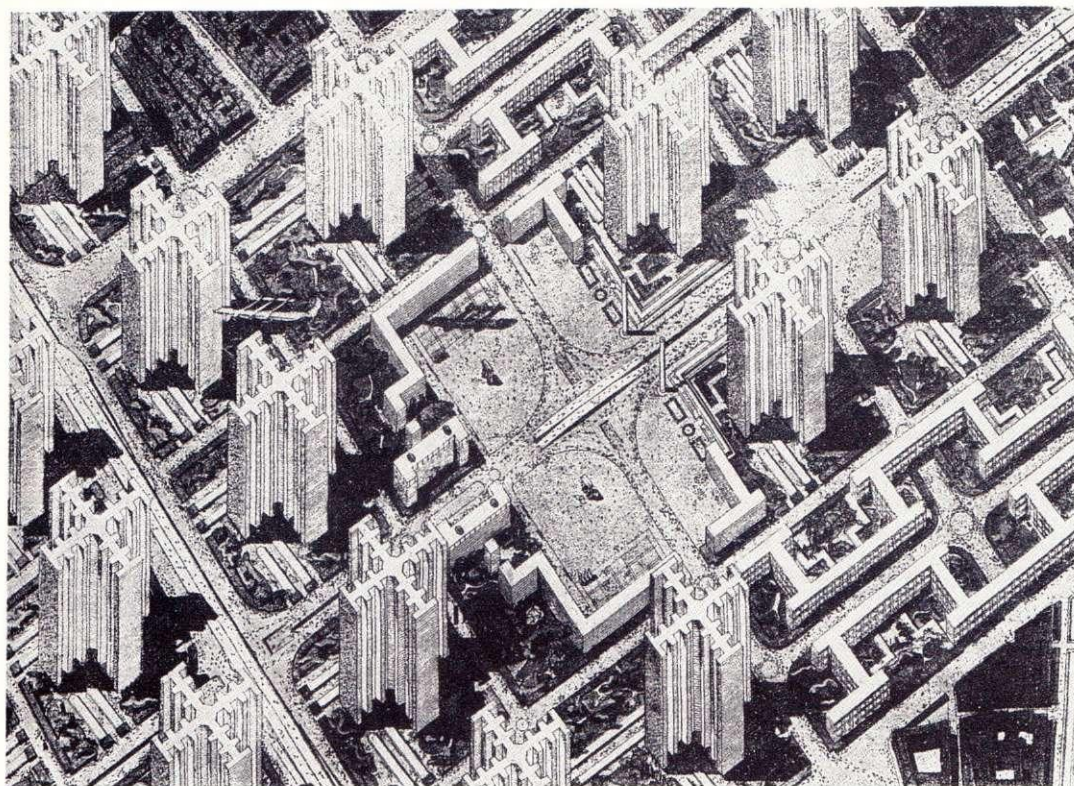
I den fascistiska arkitekturens betoning av det narrativa, det symboliska och det regionala kan man se parallellen till postmodern arkitektur. En parallell som också blev tydligt i och med italienska neo-rationalismen (Aldo Rossi, Giorgio

Grassi m. fl.) som på ett ytligt plan uppvisar flera likheter med fascistisk arkitektur. Ändå skulle jag vilja hävda postmodernismens relation till en historisk kontext är i allt väsentligt en annan än den fascistiska. Spelet med historiska referenser hos fascisterna har i postmodernismen ersatts med en självvironisk lek. Den narrativa gestaltningen blir hos postmodernismen mångtydig och flerbottnad. Inget tydligt budskap ges, utan flera motsägelsefulla. Denna öppenhet i det narrativa språket ger postmodernismen en annan relation till den historiska kontexten.²⁸ När postmodernismen skapar en illusorisk historisk anknytning i sin arkitektur är det utan att skapa en tabula rasa. Istället sammanblandas illusionistisk arkitektur med originalet i ett collage. Man kan tolka denna mjukare inställning till platsens historia, som man finner i den postmodernistiska arkitekturen, som ett tecken på att makten inte längre representeras genom arkitektur och därför inte heller hotas av densamma. (Jag kan tänka mig att i vårt utvecklade informationssamhälle där makt representeras av tillgången på information, att arkitekturen i sitt statiska förhållande till platsen möjligtvis spelat ut sin roll som representation av makten.)

Det historiska objektet

Schumacher ser i Roms fascistiska arkitektur paralleller till den eklektiska postmodernismen men jag skulle snarare vilja peka på parallellerna till modernismen representerad av Le Corbusier. Fascismen var liksom modernismen driven att förverkliga ett utopiskt samhällsbygge här och nu. I Le Corbusiers stadsplaner kan man också skönja samma drift mot en tabula rasa och samma kategoriska bortrensning av den historiska kontexten som jag tycker mig urskilja i fascisternas planer för Rom.

I Le Corbusiers *Plan Voisin* för Paris är stadsstrukturen bortskrapad och ersatt med en ny. Le Corbusier sparar dock utvalda historiska objekt "fortfarande, i de nya parkernas massiva grönska, står utvalda historiska monument, arkader, portaler, omsorgsfullt bevarade [...]"²⁹ Metoden att låta historien representeras genom enskilda



Le Corbusiers Plan Voisin, Paris. (Bilden hämtad från: Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Vincent, Freal & Cie, Paris 1964.)

historiska objekt kan man känna igen från Mussolinis arkeologisk-urbanistiska omstrukturering av Rom; staden som Le Corbusier trots sin beundran för antikens romare aldrig kunde förlika sig med. Le Corbusier beskriver i *Vers une architecture* sin irritation över Roms komplexa stadskärna:

Rom är som en basar där allt säljs [...]. I Rom är fullheterna oräkneliga. Om man kommer ihåg grekerna får man en känsla av att romarna hade dålig smak [...] Utan tvivel är allt för ihopstuvat i Rom.

Men utanför Rom i Villa Hadriana mediterar Le Corbusier över romarnas storhet;

De var stora konstruktörer. [...] Pantheon, Colosseum, akvedukterna, Cestius-pyramiden, triumfbågarna, Konstantin-basilikan och Caracallas bad.³⁰

Stycket illustreras med en teckning (troligtvis kopierad från en äldre etsning) av Roms antika monument. Befriade från sin ursprungliga kontext har Le Corbusier tecknat monumenten som fristående objekt i ett parklandskap.

Mussolini hade i sin vision av Roms storhet betonat monumentens nödvändiga ensamhet;

Allt från de dekadenta perioderna måste försvinna. [...] De tusentals monumenten från vår historia måste resa sig som giganter stående i nödvändig ensamhet [...].³¹

Man kan i Le Corbusiers teckning se en vision liknande den Mussolini hade för Rom; de antika monumenten bevarade som enskilda objekt befriade från sin ursprungliga kontext.

Genom att objektifiera historien blir den för Le Corbusier och Mussolini möjlig att klassificera i ett hierarkiskt system där god historisk arkitektur skiljs från dålig. Vissa objekt ur his-

torien ges på så vis tillträde till utopin som goda exempel medan andra lämnas utanför.

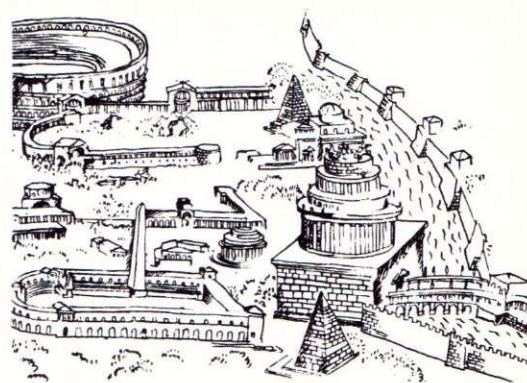
Le Corbusiers vision för Paris skiljer sig dock på en väsentlig punkt från fascisternas stadsvisioner. När Le Corbusier skapar en tabula rasa fyller han den med ett annat innehåll; de korsformade skyskraporna refererar inte som EURs palats till den svunna historien utan snarare till den kommande framtiden. Den historiska retoriken som utmärker fascistisk arkitektur återfinns inte i Le Corbusiers förslag.

Fascisternas metod att använda historiska referenser (italienska) ger den fascistiska utopin ett topos; Italien. Den fascistiska "revolutionen" omfattar ett språk, en ras och ett mål att återskapa ett imperium.

Den modernistiska utopin i Le Corbusiers tappning utmärker sig däremot för sin universalism. Utan folk, gränser eller land omfattade den modernistiska utopin hela världen. Den starkaste kritiken mot den modernistiska arkitekturen har riktats just mot anspråket på universalitet; kritiker har pekat på hur lokala byggnadstraditioner har gått förlorade och ersätts med en kosmopolitisk arkitektur som är främmande för platsen. När prins Charles idag med hjälp av historiserande arkitektur vill återupprätta den engelska traditionen i ett mångkulturellt Storbritannien kan det vara på sin plats att fråga vilka som kan inkluderas i den traditionen och vilka i det engelska samhället som prins Charles' projekt kommer att exkludera. Kanske är det idag dags, med den postmoderna kritiken i ryggen, att omvärdera modernismens universella ambition.

Arkitektur och makt

Finns det ett samband mellan arkitektur och ideologi? Mellan arkitektur och makt? De tekniska formerna hos EURs arkitektur avslöjar inte något sådant samband; vi kan återfinna dem i neoklassicistiska och postmodernistiska tappningar inom olika politiska ideologier. Som Henry Millon uttryckt det "Man vinner inte mycket på att notera ytliga överensstämmelser [...] mellan Lincoln Center och Mussolinis EUR"³². Genom att studera EUR i sin historiska kontext an-



Le Corbusiers teckning av Roms monument. (Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, London, Architectural Press, 1987.)

ser jag dock att man kan se ett handlingsmönster i fascismens användning av arkitektur. Man kan i fascisternas användning av arkitektur som symbolbärare för den totalitära staten se en stark drift att vilja *läsa* arkitekturens *mening*. I driften mot ett fast kodat arkitekturspråk, en strävan efter symbolik istället för metaforik, kan man urskilja en dubbel inställning till historien som får avgörande betydelse för deras relation till den historiska staden. Denna dubbla inställning tar sig uttryck i att samtidigt som historia bejakas inom den fascistiska ideologin så sker ett avlägsnande bort från, eller ett uträderande av, historiens motsägelsefulla kontext. Bortträngandet av den historiska kontexten visar sig i de arkeologiska "rensningarna" fascisterna utförde i Rom liksom i deras val av plats för det *nya* Rom, EUR.

Men man kan dock fråga sig om det inte ligger implicit i uppförande av arkitektur att det historiska arvet raderas? Jag skulle svara jakande på den frågan; på ett sätt kan man se att allt uppförande av arkitektur innebär ett bortträngande av något annat, en tidigare byggnad, ett naturlandskap osv. Arkitektur *i sig* bär alltid på ett anspråk att ställa sig över det befintliga hur lågmält den än tar sig uttryck. Arkitekturen implicerar ett maktanspråk men förhåller sig stum om vilken makt den representerar.³³ I analogi med språket är arkitekturen på förhand dömd att låna ut sig till makten, vilken (teknisk) form den än gestaltar.

Trots denna "stumhet" anser jag att man kan se ett samband mellan ideologi och arkitektur; en ideologis relationer till det historiska arvet avslöjar på vilket sätt arkitekturen utövar sin på förhand givna makt. Genom det sätt arkitekturen, byggandet, griper in i historien och förändrar dess kontext kan man skönja ett politiskt handlande tydligare än i *avläsandet* av arkitektonisk form.

Epilog

Något jag inte tagit upp i min text och som den akademiska litteraturen om EUR även förbigår är EURs egen historiska utveckling efter kriget.

Byggandet av EUR avstannade under kriget och EUR stod tomt och halvfärdigt. Den 8 september 1943 drabbades de halvfärdiga palatsen av artillerielden när EUR blev krigsskådeplats vid Italiens kapitulation.³⁴ Efter kriget fortsatte förödelsen; utbombade familjer flyttade in i de halvfärdiga palatsen och man började använda palatsen som stenbrott för värdefullt byggmaterial. EURs versaler fick en ny betydelse, *É Una Rovina* – det är en ruin.

Likt det medeltida Rom, förföll och plundrades EUR efter kriget. På 50-talet, endast tio år

efter Mussolinis fall, restaurerades EUR dock på initiativ av staden Rom.

Det märkliga med EURs egen historiska utveckling är att den upprepar, om än med större hastighet, en historia liknande Roms – den staden en gång försökt simulera och fixera.

Man kan i det demokratiska Italiens restaurering av EUR se en parallell till den tidiga renässansens restaurering av de antika hedniska templen i Rom. Renässansen rekonstruerade inte de förfallna templen. Istället renoverades och transformerades de om för nya funktioner och förlorade på så sätt sitt hedniska budskap. Templen blev kyrkor, skulpturer flyttades och hedniska inskrifter underhölls inte. Ett liknade mönster kan man se i EUR; palatsen har fått nya funktioner och namn. Fascistiska inskriptioner på byggnaderna behålls men fylls inte i, utom ibland och då avsiktligt bara hälften av citatet för att visa dess existens men inte vördnad inför det. Saknade skulpturer ersätts inte osv. Man kan här se hur ett nytt brukande av arkitektur förändrar dess ursprungliga mening och får den att övergå till en annan. Arkitekturens mening går således inte att hålla fast; den växlande kontexten fyller hela tiden formen med en ny mening.

Noter

1. "A QUESTION of morality; lack of truth is intolerable, we perish in untruth." Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Paris, 1943, eng. övers. *Talks with Students*, New York, 1961, s. 77.
2. Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, Milano 1966, Robert Venturi, *Complexity and Contradiction*, New York, 1966, Koetter & Rowe, *Collage City*, Cambridge, Mass., 1978 m. fl.
3. Se vidare: Diane Yvonne Ghirando, "Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building", *Journal of Society of Architectural Historians*, Februari 1979.
4. Thomas Schumacher, "Rome, orphan of the modern movement or cradle of post-modernism?", *Architectural Design* nr 3/4 1979.
5. Henry Millon, "The Role of History of Architecture in Fascist Italy", *Journal of the Society of Architectural Historians*, mars 1965.
6. Citaten hämtade från Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, Massachusetts, 1991.
Alla översättningar av citat till svenska från italienska och engelska är mina.
7. Giuliano Procacci, *Histoire d'Italie*, Paris, 1968, eng. övers. *History of the Italian People*, London, 1970, s. 425.
8. Citatet hämtat från: Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, Mass., 1991, s. 391.
9. *Ibid.* s. 393.
10. Sventramento kan i det här sammanhanget översättas med uppröjning, sanering men sventramentis vanligare betydelse är intressant: uppriktning, uppskäring av magen,

- verbet sventrare: skära upp magen på; sticka ihjäl, döda; begå harakiri.
11. Till de största ingreppen kan räknas: Via della Conciliazione (den paradgata Mussolini drog fram till Peterskyrkan genom nedrivningen av ett flertal kvarter, la Spina, innehållande ett flertal renässanspalats varav ett tillägnat Bramante), Via dell'Impero paradgata framdragen över Trajanus' och Hadrianus' fora, Via dei Trionfi och friläggandet av Augustus' mausoleum.
 12. Man kan i fascisternas "arkeologiska" befrielse av antika monument se en parallell till nazisternas raspolitik där just skräcken för att raserna skulle blandas motiverade utrensningen av folkgrupper.
 13. Diane Yvonne Ghirando, "Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building", *Journal of Society of Architectural Historians*, februari 1979, s. 116.
 14. Ola Wedbrunn, "EUR – Italienskt 30-tal", *Magasin Tessin* nr 4, 1985, s. 13.
 15. *Ibid.*
 16. Av arkitekterna Pagano, Piacentini, Rossi, och Vietti.
 17. Jag använder de ursprungliga namnen på gator och byggnader. Idag har de namnen bytts ut mot mer neutrala namn t. ex. Via dell'Imperiale heter numera Via Cristoforo Colombo.
 18. För ytterligare beskrivning av byggnadernas funktioner se: Ola Wedbrunn, "EUR – Italienskt 30-tal", *Magasin Tessin* nr 4, 1985. För en utmärkt genomgång av byggnadernas symboliska betydelse för fascisterna se: Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*, Mass., 1991.
 19. Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*, Mass., 1991, s. 255.
 20. Thomas Schumacher, "Rome, orphan of the modern movement or cradle of post-modernism?", *Architectural Design* nr 3/4 1979.
 21. För en beskrivning av städerna se: Kjeld de Fine Licht, "Fem byer i sumpen", *Arkitekten* nr 13, 1982.
 22. Lars Jadelius har mycket riktigt påpekat för mig att detta inte är en regel; teaterkulissen relaterar ofta till det närvarande rummet. Jag använder dock denna analogi med tanke på den traditionella "tittskåpsteatern".
 23. En detalj: Fellini har använt sig av EURs kulissartade karaktär. I episodfilmen "Bevete Latte" låter han Anita Ekberg kliva ur en reklambild för mjölk och som en jättekvinna ströva runt i EURs monumentala arkitektur.
 24. Thomas Schumacher, "Rome, orphan of the modern movement or cradle of post-modernism?", *Architectural Design* nr 3/4 1979.
 25. Heinrich Klotz, *Revision der Moderne, Postmodern Architektur 1960–1980*, Katalog der Ausstellung des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt/M, 1984, översatt till svenska i antologin *Postmoderna Tider* under titeln "Parasithuset", Stockholm, 1986.
 26. Diane Yvonne Ghirando, "Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building", *Journal of Society of Architectural Historians*, februari 1979, s. 116.
 27. Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*, Mass, 1991.
 28. Jag avser här när jag pratar om postmodern arkitektur den strömning på 60-, 70-, 80-talet (framförallt i USA) som inom konstvärlden hade sin motsvarighet i popkonsten.
 29. Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris 1924, eng. övers. *The City of Tomorrow*, London (1929), 1987, s. 287.
 30. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923, eng. övers. *Towards a New Architecture* London (1927), 1987, ss. 153, kap. "The lesson of Rome".
 31. Citatet hämtat från: Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*, Mass., 1991, s. 391.
 32. Henry Millon, "The Role of History of Architecture in Fascist Italy", *Journal of the Society of Architectural Historians*, mars 1965.
 33. Arkitekturens "stumhet" intresserar mig och jag håller på att utveckla det i ett annat sammanhang.
 34. Agne Hamrin, *Rom 100 år som Italiens huvudstad*, Stockholm, 1970.

Referenser

- de Fine Licht, Kjeld, "Fem byer i sumpen", *Arkitekten*, nr 13, 1982.
- Doordan, Dennis, *Building Modern Italy, Italian Architecture 1914–1936*, New York, 1992.
- Etlin, Richar, *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*, Cambridge, Mass., 1991.
- Ghirando, Diane Yvonne, "Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building", *Journal of Society of Architectural Historians*, Februari 1979.
- Hamrin, Agne: *Rom 100 år som Italiens huvudstad*, Stockholm, 1970.
- Klotz, Heinrich, *Revision der Moderne, Postmodern Architektur 1960–1980*, Katalog der Ausstellung des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt/M, 1984, översatt till svenska i antologin *Postmoderna Tider* under titeln *Parasithuset*, Stockholm, 1986.
- Koetter, Fred & Rowe Colin, *Collage City*, Cambridge, Mass., 1978.
- Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Paris, 1943, Eng. övers. *Talks with Students*, New York, 1961.
- Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris 1924, eng. övers. *The City of Tomorrow*, London, (1929) 1987.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923, eng. övers. *Towards a New Architecture* London, (1927) 1987.
- Millon, Henry, "The Role of History of Architecture in Fascist Italy", *Journal of the Society of Architectural Historians*, mars 1965.
- Procacci, Giuliano, *Histoire d'Italie*, Paris, 1968, eng. övers. *History of the Italian People*, London, 1970.
- Rossi, Aldo, *L'Architettura della città*, Milano 1966, eng. övers. *The Architecture of the City*, Cambridge, Mass., (1982), 1989.
- Schumacher, Thomas L., "Rome, orphan of the modern movement or cradle of post-modernism?", *Architectural Design* nr 3/4 1979.
- Schumacher, Thomas L., *Il Danteum di Terrangi*, Roma, 1980, eng. övers. *The Danteum, Architecture, Poetics and Politics under Italian Fascism*, New York, (1985) 1993.
- Wedebrunn, Ola: "EUR – Italienskt 30-tal", *Magasin Tessin* nr 4, Lund 1985.
- Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction*, New York, 1966.

Uppsatsen är skriven som ett delmoment i NORD-PLANs femveckors kurs i humanvetenskaplig handlingsteori höst/vår 1993/94. Kursen leddes av Gunnar Olsson och José Louis Ramírez. Kursen syftade mot en djupare förståelse av mänsklig handling uppfattad som olika former av språkpraktik. Särskild uppmärksamhet ägnades åt studiet av det för-givet-tagna. Centrala grundbegrepp var individ och samhälle, identitet och differens, tid och rum, makt och demokrati, retorik och logik.

Thordis Arrhenius är doktorand vid avd. Arkitektur på Institutionen för Arkitektur och Stadsbyggnad, KTH, Stockholm. Hon har tidigare studerat arkitekturteori vid Laboratory of Primary Studies in Architecture, Paris. 1992/93 var hon innehavare av kulturvårdsstipendiet vid Svenska Institutet i Rom.