UNIVERSITAT DE BARCELONA

# Aproximació al pensament teatral d'Aldo Rossi: espai escènic, arquitectura i memòria

Marc Fernández Cuyàs

**ADVERTIMENT**. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA**. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING**. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Tesi doctoral

# APROXIMACIÓ AL PENSAMENT TEATRAL D'ALDO ROSSI: ESPAI ESCÈNIC, ARQUITECTURA I MEMÒRIA

Marc Fernández Cuyàs

UNIVERSITAT DE BARCELONA

**Tesi doctoral**

# APROXIMACIÓ AL PENSAMENT TEATRAL D'ALDO ROSSI: ESPAI ESCÈNIC, ARQUITECTURA I MEMÒRIA

**Marc Fernández Cuyàs**

Directora
Dra. Teresa Rosell Nicolás

Codirector
Dr. Antoni Ramon Graells

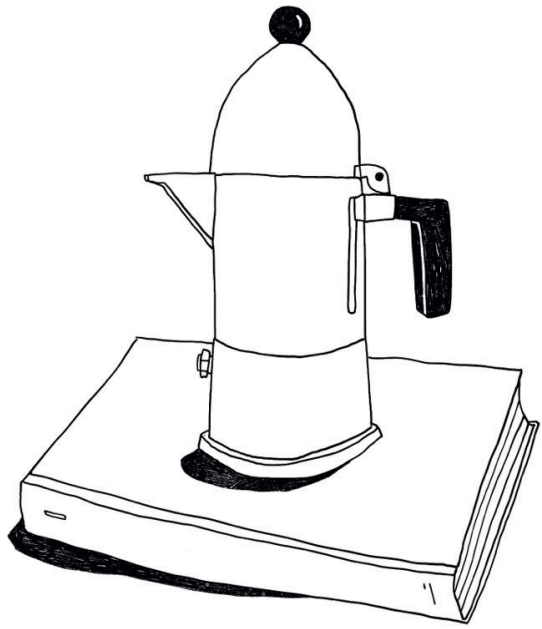
Tutora
Dra. Annalisa Mirizio

Programa de doctorat:
Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

Línia de recerca:
Teoria de la Literatura i Literatura Comparada

Departament de Filologia Hispànica,
Teoria de la Literatura i Comunicació

UNIVERSITAT DE BARCELONA
2024



*Als professors i professores que,*
*al llarg de tants i tants anys,*
*m'han acompanyat de la mà fins on soc ara.*

*I a la Marina, llum que esvaeix totes les ombres.*

# Agraïments

El viatge acadèmic, intel·lectual, emocional i autobiogràfic que implica l'elaboració d'una tesi doctoral comença molt abans d'un tràmit administratiu com és la matrícula en un programa de doctorat i seria fútil intentar rastrejar el seu origen. Malgrat això, però, aquest desenvolupament no hauria estat possible sense un seguit de persones a qui vull fer constar el meu agraïment.

En primer lloc, i amb especial afecte, a les dues persones que m'han acompanyat aquests anys:

A la meva directora de tesi, la Teresa Rosell, sàvia del teatre, per la confiança, el suport incondicional i per haver desvetllat en mi un amor pel teatre que no sabré tornar-li mai.

Al meu director de tesi, l'Antoni Ramon, savi dels teatres, per permetre l'accés al món de l'arquitectura a un profà i per l'humor i tendresa amb què habita els espais.

A la secció de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada, primer mestres i després col·legues, sempre fars intel·lectuals.

A Massimo Scheurer i Marina Spreafico, pel seu temps, per la bonhomia i pel record d'un Aldo Rossi humà, apassionat i afable.

A Jana Balkan i a Fulvio Wetzel, per compartir amb mi els records d'uns moments efímers en un teatre que ja no existeix.

A Elisabet Castells, pel desllorigador en un moment de necessitat.

Al personal de les biblioteques de la Facultat de Filologia, de l'ETSAB, de l'Institut del Teatre, del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, del Politècnic de Milà i de l'Arxiu de la Biennal de Venècia per

facilitar l'accés al coneixement amb ordre, celeritat i vocació.

Finalment, a tots els amics, companys i familiars per ser-hi sempre.

Febrer de 2019 – novembre de 2024
Barcelona – Begues – Pollença

# Resum

[cat] Aquesta investigació analitza des d'una perspectiva crítica els espais escènics i els edificis teatrals projectats per l'arquitecte italià Aldo Rossi (1931-1997) i desglossa les reflexions que va fer al llarg de la seva trajectòria professional al voltant d'aquesta qüestió. Tot i que Rossi no descriu una teoria sistematitzada sobre el fet teatral, la present tesi doctoral pretén endreçar de manera coherent totes les aportacions portades a terme per l'arquitecte en aquest camp, tant des de la teoria com de la pràctica, per proposar una relectura de l'activitat intel·lectual i artística d'un dels principals arquitectes europeus de la segona meitat del segle XX. Observar la figura d'Aldo Rossi sota la llum dels estudis teatrals i amb els mètodes de la literatura comparada permet una nova aproximació al seu corpus escrit i projectat encara poc treballada per la historiografia i la crítica de l'arquitectura. A partir de l'anàlisi de la seva teoria arquitectònica es proposa un estudi dels seus teatres, teatrins, instal·lacions i escenografies, basat en les nocions d'analogia, memòria i autobiografia. A la vegada, es volen fer valdre, d'una banda, els diàlegs que Rossi estableix amb la filosofia, la literatura, l'art o el cinema per fonamentar una reflexió profunda sobre el fet escènic i, d'altra banda, el coneixement que demostra tenir sobre la tradició teatral i sobre la història de l'arquitectura dels teatres. En virtut d'aquestes premisses, es vol comprendre com la noció de teatralitat travessa l'obra i el pensament de Rossi per abraçar una visió de l'arquitectura i la ciutat que va més enllà de l'edifici que ha de contenir el fet escènic i que es concep a ella

mateixa com a escenari i escenografia de la vida urbana, social, històrica i humana.

Paraules clau: Aldo Rossi, espai escènic, teatre, arquitectura, memòria, analogia

# Abstract

[en] This research analyzes, from a critical perspective, the scenic spaces and theatrical buildings designed by the Italian architect Aldo Rossi (1931-1997) and dissects all the reflections he made throughout his professional career concerning this issue. Although Rossi does not describe a systematized theory on the theatrical event, this PhD thesis aims to coherently organize all the contributions made by the architect in this field, both from a theoretical standpoint and a practical standpoint, in order to propose a rereading of the intellectual and artistic activity of one of the most renowned European architects of the second half of the 20th century. Observing the figure of Aldo Rossi in the light of theatrical studies and with the methodology of comparative literature provides a new approach to his written and projected corpus that presents a perspective that is still overlooked by historiography and architectural criticism. Based on the analysis of his architectural theory, this research focuses on the study of his playhouses, theatres, performance installations and scenographies through the lens of analogy, memory and autobiographical notions. At the same time, we want to emphasize, on the one hand, the dialogues that Rossi establishes with philosophy, literature, art and cinema to instil a deep reflection on the scenic reality and, on the other hand, the knowledge that he demonstrates about the theatrical tradition and the history of the architecture of theatres. By virtue of these premises, we want to understand how the notion of theatricality crosses Rossi's work and thought, to embrace a vision of architecture

and the city that goes beyond the building that must contain the scenic reality and that conceives of itself as a stage and a scenography of urban, social, historical and human life.

Keywords: Aldo Rossi, scenic space, theatre, architecture, memory, analogy

# Índex


1. Introducció 17
   1.1. Justificació i objectius 17
   1.2. Objecte d'estudi, corpus i estructura 22
   1.3. Metodologia 24
   1.4. Estat de la qüestió 27
   1.5. La recepció crítica dels espais escènics d'Aldo Rossi 38
2. Context arquitectònic d'Aldo Rossi 45
   2.1. Els debats sobre arquitectura teatral a Itàlia 65
3. La teoria arquitectònica d'Aldo Rossi: tradició i memòria 80
   3.1. El pensament rossià sobre la memòria a *L'architettura della città* 84
      3.1.1. El Monument a la Resistència de Cuneo 96
   3.2. El retorn a la infància de Rossi a l'*Autobiografia scientifica* 100
      3.2.1. El San Carlone d'Arona 117
4. El pensament teatral d'Aldo Rossi 125
   4.1. Els teatres buits 127
      4.1.1. El Teatrino scientifico 128
      4.1.2. El Teatro domestico 140
      4.1.3. El teatre d'Els Incomparables 147
   4.2. Analogia com a procediment i teatre 156
      4.2.1. La teoria de l'analogia 157
      4.2.2. El Teatre Carlo Felice 175
   4.3. El Teatro del Mondo, la permeabilitat del teatre en la ciutat 191
      4.3.1. Els antecedents del Teatro del Mondo 197
      4.3.2. La relació del Teatro del Mondo amb Venècia 206

4.3.3. La dicotomia interior/exterior del Teatro del Mondo 219
4.3.4. Els espectacles al Teatro del Mondo 226
4.3.5. El Teatro del Mondo a Miami 237
4.4. El món com a ficció teatral: els projectes escenogràfics de Rossi 245
4.4.1. *Lucia di Lamermoor*, Ravenna 251
4.4.2. *Madama Butterfly*, Ravenna 254
4.4.3. Elettra, Taormina 262
4.4.4. Raymonda, Zúric 269
4.5. Els últims projectes de la dècada dels noranta 275
4.5.1. Teatre von Kleist 277
4.5.2. Reconstrucció del Teatro La Fenice 281
4.6. Una última funció: El *yatai* de Pinocchio 296
5. Conclusions 303
6. Cronologia de projectes escènics, teatres i escenografies 313
7. Bibliografia 315
8. Fonts de les imatges i les il·lustracions 329

# 1. Introducció

All the world's a stage,
And all the men and women merely players
WILLIAM SHAKESPEARE, *As You Like It*

## 1.1. Justificació i objectius

Començar aquestes línies escrivint que Aldo Rossi (1931-1997) és un dels arquitectes més estudiats i comentats del segle XX europeu és poc precís i incideix molt superficialment en la magnitud de la seva empremta dins del camp de l'arquitectura. L'arquitecte italià ha estat sempre un punt de suport, o en molts casos un element revulsiu, per a les generacions d'arquitectes posteriors a ell i els seus escrits teòrics formen part del cànon formatiu de qualsevol estudiant de les facultats d'arquitectura. Malgrat tot, però, la seva obra és tan extensa, tan complexa i tan farcida de referències filosòfiques, culturals i intel·lectuals que permet l'acostament metodològic i la trobada amb altres maneres d'entendre l'art que van més enllà de la teoria de l'arquitectura pròpiament dita.

La principal dificultat a l'hora d'introduir la present tesi doctoral és que es troba, inherentment, en la frontera entre diverses d'aquestes disciplines, com són la teoria de l'arquitectura, la literatura comparada o els estudis escènics, i aquesta indeterminació convoca un seguit de problemàtiques que pretenen trobar, no una solució, sinó una explicació en aquest línies. El punt de partida d'aquest treball sorgeix del convenciment que amb les eines de la literatura comparada, una ferma voluntat interdisciplinària i una inexplicable passió per l'arquitectura de l'autor d'aquest treball es po-

den comprendre millor obres artístiques que no són essencialment literàries.

La relació entre arquitectura i teatre és tan antiga com el teatre mateix, i aquesta relació és irremeiablement simbiòtica. De vegades, però, el fet que l'arquitectura sigui permanent i immutable i l'espectacle sigui efímer i transitori fa que es deslligui una cosa de l'altra i s'entengui el contenidor arquitectònic com una peça aliena a tota la vida dramàtica que ocorre en el seu interior. És àmpliament conegut com el teatre tràgic grec troba l'origen de la seva forma en les celebracions litúrgiques vinculades a Dionís i a les danses rituals al voltant de la seva estàtua. La posterior tragèdia grega, al seu torn, manté una relació inseparable amb l'edifici que l'acollia durant festivals teatrals i celebracions en honor als déus i com els petits canvis que es van anar fent en l'edifici van afectar el desenvolupament dramatúrgic de la tragèdia antiga. Ara bé, l'edifici teatral clàssic grec no tindria la forma que tenia si no fos per l'origen circular de les danses dionisíaques i per les necessitats topogràfiques de l'emplaçament. Podríem enumerar altres casos com els corrals de comèdia espanyols, els escenaris del teatre *kabuki*, el Globe Theatre elisabetià o el Teatro Oficina de Lina Bo Bardi, que ens servirien per comprendre com és pràcticament impossible dissociar el significat dramàtic del significant arquitectònic, però no és el nostre objectiu elaborar una història de l'espai escènic. Per tant, aquesta tesi no es podria concebre sense el convenciment d'aquesta bidireccionalitat simbiòtica i indestriable. Així, entenem que la inserció d'un treball sobre aquesta relació queda justificada dins dels límits (sempre oberts i no excloents) de la literatura comparada amb vocació interartística i que, a més a més, compta amb una llarga tradició acadèmica.

El segle XX ens ha acostumat a una nova relació entre el dramaturg, l'escenògraf i l'arquitecte, i l'aparició de les avantguardes històriques va portar, com una de les seves múltiples conseqüències, la dissolució entre disciplines artístiques. Les aportacions d'Edward Gordon Craig i Adolphe Appia, la col·laboració entre Erwin Piscator i Walter Gropius o el tàndem entre Peter Brook i Jean-Guy Lecat han estat investigades des de diverses metodologies i disciplines teòriques. Malgrat tot, com indica el títol d'aquesta tesi, l'objecte d'estudi és el pensament i l'obra d'Aldo Rossi, i la decisió d'abordar aquest tema d'estudi des de la producció d'un arquitecte en concret, i no a partir d'una tendència històrica o d'una relació dramatúrgica amb l'espai, pot semblar més sorprenent que es faci des d'uns estudis literaris i escènics i no des de la teoria i la història de l'arquitectura.

L'arquitecte milanès Aldo Rossi, al llarg de tota la segona meitat del segle XX, va produir una de les obres més complexes de l'arquitectura contemporània i va permetre una sortida de l'atzucac amb què s'havia trobat l'arquitectura després de la crisi del Moviment Modern i va esdevenir un arquitecte de referència, no només a Itàlia, sinó també a països com el Japó, els Estats Units, Alemanya o Espanya. Malgrat tot, però, és un arquitecte relativament poc conegut fora de l'àmbit arquitectònic i de l'acadèmia i no ha assolit mai el reconeixement dins de l'imaginari popular d'altres arquitectes com Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Frank Gehry o Zaha Hadid i, per tant, també des del punt de vista crític sempre ha estat estudiat des de l'àmbit de l'arquitectura i l'urbanisme, amb algunes excepcions recents tal com veurem més endavant.

L'obra de Rossi queda travessada tant per la part pràctica com per la part teòrica, amb uns tex-

tos que són tan importants com els edificis i projectes construïts, i és en aquest punt on la mirada crítica de la literatura comparada pot il·luminar la seva proposta (insistim, ja sigui pràctica o teòrica) des d'un altre punt vista. Tota la seva obra queda travessada per la textualitat dels seus assajos i tota la seva teoria queda marcada per un interès directe en la intervenció arquitectònica i urbana. És en aquest sentit que volem analitzar la seva proposta escènica, que no és ben bé una teoria formulada i ben conceptualitzada, sinó més aviat una constant, una obsessió fruit d'una passió fàcilment rastrejable per l'art dramàtic. Per això, les línies d'investigació de la present tesi doctoral cerquen, en primer lloc, estudiar, analitzar i sistematitzar els espais escènics de Rossi com allò que són: espais destinats a la representació. En segon lloc, volem observar quin és el paper de Rossi com a intel·lectual i quins fonaments teòrics, propers a la teoria de la literatura i la poesia, el motiven per emprendre aquest camí teatral. Finalment, volem comprovar fins a quin punt la seva faceta teatral, per dirho d'alguna manera, queda cohesionada amb el tot de la seva obra i com no distingeix entre arquitectura i teatre per concebre la realitat com una ficció i la ciutat com l'escenografia del drama humà.

Per tot això, volem traçar un recorregut que unifiqui els seus espais teatrals de tal manera que se'n pugui trobar una coherència i no una successió aleatòria d'una tipologia arquitectònica que bé podria ser qualsevol altre. La teatralitat és present en molts dels seus projectes, fins i tot en aquells que no tenen una relació directa amb l'espai escènic o l'arquitectura teatral. Creiem fermament que els teatres de Rossi no són espais concebuts des de la distància constructiva, sinó des de la implicació en l'art del teatre i amb la voluntat de convertir

l'arquitectura en un personatge més del fet escènic. Els seus teatres, auditoris, escenografies... no són espais destinats a romandre buits sinó a omplir-se de la presència corpòria dels agents implicats en tota producció teatral, ja siguin actors o espectadors. Tota l'obra de Rossi s'impregna d'aquesta concepció: un desplegament del teatre cap al seu exterior i a la inversa, una concepció de l'arquitectura com a part *sine qua non* de la ficció teatral. El teatre és arquitectura, però l'arquitectura és teatre, i la ciutat n'és el teló de fons. A mesura que avancem cronològicament en els seus textos, les mencions al teatre augmenten considerablement i, a mesura que observem el desenvolupament de la seva obra construïda, veiem com cada cop té més clar que cal liquidar les fronteres que separen la realitat del món de la imaginació.

## 1.2. Objecte d'estudi, corpus i estructura

El corpus en què es fonamenta la recerca el constitueixen, d'una banda, els seus escrits principals i, de l'altra, les obres en què l'element teatral es troba de manera més consistent. Per això, treballarem a partir de textos com *L'architettura della città* (1966), *Autobiografia scientifica* (1981) o els *Quaderni azzurri* (1968-1992) i d'altres com articles de revista i conferències. Així mateix, l'estudi de l'obra construïda se centrarà en tots els teatres que va construir i restaurar, les escenografies que va projectar o altres projectes i instal·lacions relacionades amb els teatres, però també, com dèiem, altres propostes i tipologies no teatrals com monuments, capelles funeràries, escoles, hotels o productes industrials que dissenyà[1]. Particularment, però, pararem més atenció a aquells que se'n destaquen per la importància i singularitat dins de tota la seva obra com són el *Teatrino scientifico* (1978), el Teatro del Mondo (1979), la reconstrucció del Teatro Carlo Felice (1983-1989) o la reconstrucció del Teatro La Fenice (1997).

Pel que fa a l'estructura del treball, primer establirem les bases del context arquitectònic i cultural en què Rossi fa les seves primeres aportacions teòriques i crítiques i com aquest conjunt de circumstàncies centraren, a Itàlia, part del debat en l'arquitectura teatral com a objecte central de les seves discussions. A partir d'aquí, provarem de comprendre la complexitat de la seva teoria arquitectònica i com, d'alguna manera, queda il·lustrada (o bé repensada) en alguns dels seus projectes construïts. Finalment, el gruix d'aquesta tesi doctoral se centrarà en la qüestió més estrictament teatral i en tots els projectes i reflexions que s'hi refereixen a partir d'alguns conceptes clau com la

1 Vegeu, al final de la tesi, un llistat cronològic amb les obres i projectes teatrals d'Aldo Rossi, així com d'altres que comentarem en aquesta tesi doctoral que no són, estrictament, edificis destinats al teatre, però que tenen un elevat component performatiu o escènic.

qüestió dels teatres buits, l'analogia com a procediment constructiu o la relació entre interior i exterior. Ara bé, voldríem esclarir que, tot i que hi ha una certa organització temporal en el desenvolupament de la tesi, aquesta no respon a una voluntat positivista de comprendre l'obra de Rossi com una successió de causes i conseqüències. És més, creiem que la lògica causal no afecta la seva proposta i que, en realitat, l'obra de Rossi funciona com una espiral que torna a passar sempre pels mateixos punts. Per això, tot i que sí que hi ha una mínima organització cronològica, aquesta respon a una necessitat pràctica d'organització del material més que no pas a una obsessió metodològica. De fet, tot sovint l'estructura cronològica es trenca en favor de l'estructura conceptual en funció de quins projectes serveixen millor per comprendre i estudiar algun dels conceptes que hi ha de fons en tota la seva producció, com el de memòria, infantesa, analogia o ficció. Malgrat tot, sí que el lector podrà percebre una certa concatenació d'anys i projectes amb la voluntat de l'autor d'aquesta tesi de donar coherència al conjunt de la investigació i facilitar la comprensió d'allò que s'hi exposa. A més a més, també partim de la certesa que l'obra de Rossi pateix, al llarg del anys, d'alguns canvis conceptuals i teòrics dràstics que afecten de manera més o menys directa la seva producció construïda.

## 1.3. Metodologia

Des del punt de vista metodològic, tres han estat els principals ancoratges d'aquesta tesi doctoral, tres pilars metodològics que han permès de consolidar una bastida conceptual i que, d'alguna manera, han ajudat l'autor a organitzar el material. Aquests tres textos són *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture* de Marvin Carlson (1989)[2], *Actor, Audience and Architectura* d'Iain Mackintosh (1993)[3] i *Event-Space. Theatre Architecture and the Historical Avant-garde* de Dorita Hannah (2019)[4]. Tot i que força diferents entre ells, tots tres textos han ajudat d'una manera o altra en l'elaboració d'aquest treball[5].

En primer lloc, el text de Carlson ha ajudat a conferir una coherència aproximativa als espais escènics i edificis teatrals de Rossi perquè Carlson és, sense cap mena de dubte, un dels pilars ineludibles en l'estudi dels espais escènics. La seva aproximació semiòtica al fet arquitectònic i dramàtic s'organitza d'una manera molt específica i aquesta tesi doctoral n'és ben deutora. Carlson se centra en la relació que manté l'espai teatral, entès aquí com a espai arquitectònic, amb tot allò que l'envolta. L'organització del llibre de Carlson està fonamentada en una mena de *zoom in* a partir del qual primer s'estudia la ciutat com a entitat performativa, després la ubicació del teatre dins l'entramat urbanístic, segueix amb l'edifici en ell mateix com a tipologia clàssica arquitectònica, i acaba amb la relació entre la façana i allò que l'envolta, l'interior en relació amb l'acte social (i perfomatiu) d'assistir al teatre i, finalment, la relació entre l'espai escènic i l'espai arquitectònic. Al llarg d'aquest treball acadèmic hem intentat sempre comprendre l'obra de Rossi des d'aquest prisma i veure

2 Marvin Carlson, *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

3 Iain Mackintosh, *Actor, Audience and Architecture*. London: Routledge, 1993. Edició en castellà: *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco Libros, 2000.

4 Dorita Hannah, *Event-Space. Theatre Architecture and the Historical Avant-garde*. New York: Routledge, 2019.

5 Aquesta selecció, injusta per selectiva, exclou moltíssimes obres que han contribuït a forjar l'entramat metodològic d'aquesta tesi, que van des de llibres i articles a conferències, congressos, sessions de treball passant per totes les converses amb els directors que han guiat aquest procés. Aquesta nota al peu és un reconeixement velat a tots els interlocutors que ha tingut qui escriu aquestes línies al llarg dels anys.

quines relacions estableixen les seves obres amb tot allò que l'envolta, sigui urbà, social o teatral.

En segon lloc, el text d'Iain Mackintosh se centra, tal com indica el títol del seu llibre, en les relacions entre l'actor, l'espectador i l'arquitectura que acull aquesta reunió. La vida actoral (entesa en un sentit molt ampli), així com les dinàmiques del públic, modifiquen, augmenten o condicionen les capacitats escèniques d'un espai aparentment estable i permanent i que escapen a les pretensions de l'arquitecte o del director d'escena. Mackintosh obvia, a diferència de Carlson, les qüestions morfològiques de l'arquitectura, la relació amb l'entorn, les interaccions prèvies dels espectadors als vestíbuls o els temps que han dedicat per preparar la seva anada al teatre. L'autor se centra únicament i exclusiva en el moment de la representació, en el moment en què tots els agents que intervenen en el fet escènic (un dels quals és evidentment l'arquitectura) es posen en marxa. Al llarg de la tesi hem volgut entendre els espais de Rossi també en aquest sentit, en com s'han posat en funcionament independentment de Rossi i la seva teoria, és a dir, com han actuat per ells mateixos i com han dialogat amb la vida que han acollit. Un dels objectius d'aquesta tesi és veure, sempre que hagi estat possible, com han estat rebuts aquests espais pels professionals del teatre, quines obres s'hi han representat que hagin jugat amb l'espai arquitectònic proposar per Rossi, què n'han dit els crítics, la premsa, els historiadors de l'arquitectura... amb la voluntat, justament, d'observar la vida que han tingut els edificis i les propostes de Rossi més enllà de Rossi.

Finalment, el text de Dorita Hannah parteix de la base que a partir dels canvis artístics i estètics propis de la modernitat i les avantguardes, fona-

mentalment amb la nova concepció de l'espai i el temps aportada pel cubisme, es dissol la concepció clàssica d'arquitectura. Ara bé, Hannah creu que cal incorporar també en arquitectura la seva vessant performativa i passar a concebre-la com un esdeveniment i no com un objecte estàtic. És justament, segons Hannah, l'arquitectura teatral la que es veu més afectada per aquest canvi en la modernitat, ja que la condició essencialment performativa i efímera de l'esdeveniment teatral condiciona la manera en què percebem la construcció arquitectònica que l'acull. Cal entendre, doncs, l'espai escènic com una part viva, dinàmica i activa de les característiques pròpies de l'esdeveniment teatral. Mitjançant els codis culturals, els artistes i el públic comparteixen un esdeveniment que queda emmarcat, literalment, per l'arquitectura del teatre[6] i així, «architecture is rendered performative, realigning it as active *becoming* rather than passive *being*»[7]. A diferència del que pugui semblat a primer cop d'ull, no creiem que Rossi construís teatres sense tenir en compte totes aquestes especificitats de l'espai teatral, i la mirada innovadora de Hannah dins del camp dels estudis de la relació entre arquitectura i teatre creiem que ens pot ajudar a il·luminar millor la seva obra.

6 Hannah, *Event-Space*, p. 40.

7 Ibídem, p. 13. Pel que fa a les citacions, hem intentat sempre oferir el text original o bé una traducció al català. En cas que no hagi estat possible, oferim una traducció en una altra llengua romànica.

## 1.4. Estat de la qüestió

Existeix una gran quantitat de textos acadèmics sobre l'arquitecte milanès que no sembla pas que hagin de disminuir; es més, en els últims anys ha revigoritzat la seva centralitat després d'uns anys dominats per tendències força allunyades dels seus plantejaments. Tot i això, com és evident, totes aquestes monografies, articles, tesis... estan fetes des dels interessos de l'arquitectura; per i per a arquitectes. Poques vegades es trenca la divisió entre disciplines i Rossi queda fermat a les categories de l'arquitectura i l'urbanisme.

Amb això no volem pas dir que no existeixin treballs que facin confluir les categories mentals de diverses disciplines. En les últimes dècades, i pel caràcter eminentment urbà de la modernitat, s'han fet molts estudis crítics sobre les relacions entre la ciutat i la literatura, el cinema, les arts visuals o la filosofia. Val a dir que aquests estudis han estat fets tant per crítics i teòrics de l'arquitectura com per crítics i teòrics de la literatura, el teatre, el cinema... Sigui com sigui, en el cas concret d'Aldo Rossi, aquest esforç de liquidació de fronteres ha estat sempre tímid i portat a terme per acadèmics i estudiosos del camp de l'arquitectura i l'urbanisme. Cal afegir, però, que els apropaments a les poètiques rossianes han estat múltiples i diversos, des de l'estructuralisme fins als estudis iconogràfics passant pel contextualisme, el regionalisme, la desconstrucció, la psicoanàlisi, la història de l'art, la crítica de la cultura de caràcter marxista, entre d'altres, la qual cosa mostra les múltiples i obertes interpretacions que la seva obra ha suscitat i permès al llarg d'aquestes dècades. Ara bé, un estat de la qüestió d'una tesi entorn de la figura d'Aldo Rossi, que en principi hauria d'estar format per

una llista prou llarga de referències bibliogràfiques, queda estrictament reduït a algunes citacions disperses quan aquesta tesi decideix centrar-se en els espais escènics de l'arquitecte i el seu projecte teatral.

Com ja hem dit, Aldo Rossi publica l'any 1966 el seu text més important: *L'architettura della città* i les ressenyes d'aquest títol no es fan esperar i es publiquen el mateix any en revistes especialitzades italianes com *Rinascita*, *Architettura libri* o *Op. cit.*[8] Fins i tot, Manfredo Tafuri el menciona ja al seu antològic text *Teorie e storie dell'architettura* i Leonardo Benevolo a *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea,* publicats ambdós l'any 1968[9]. No obstant això, el primer article acadèmic dedicat exclusivament a l'obra d'Aldo Rossi apareixerà l'any 1970 de la mà d'Ezio Bonfanti a la revista *Controspazio*[10]. En aquest article, Bonfanti fa una primera aproximació crítica a l'obra construïda de Rossi (en aquell moment encara escassa) i intenta sistematitzar la seva proposta teòrica des d'una aproximació de la composició arquitectònica, tot assenyalant quins són els tipus constructius que Rossi més utilitza.

L'article de Bonfanti suposarà el tret de sortida per l'interès en la figura i el pensament de Rossi, no només en la seva vessant constructiva sinó també teòrica. Aquest interès trobarà al llarg de la dècada dels setanta un moment de forta expansió crítica, tant pel que fa a la quantitat de publicacions com pel que fa a la difusió geogràfica de les seves propostes. L'atractiu de Rossi a Europa radicarà precisament en la seva resposta coherent i articulada a la crisi del Moviment Modern, que servirà com una via d'escapament a l'asfixiant rigidesa dels principis de l'arquitectura racionalista per als joves arquitectes d'aquell moment. La ten-

8 Carlo Aymonino, «L'architettura della città» a *Rinascita*, 2 de juliol de 1966, núm. 27, p. 21-22.; Piero Bulgharoni, «Recensione a *L'architettura della città*» a *Città e società*, novembre-desembre de 1966, núm. 6, p. 21-22.; Giorgio Grasssi, «La costruzione logica della città. Recensione a L'architettura della città» a Architettura libri, juliol de 1966, núm. 2-3, p. 95-106.; Maria Luisa Scalvini, «Recensione de *L'architettura della città*» a *Op. cit.*, setembre de 1966, núm. 7, p. 78-83.

9 Vegeu Manfredo Tafuri, *Teorie e storie dell'architettura*. Roma-Bari: Laterza, 1968; Leonardo Benevolo, *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea*. Roma-Bari: Laterza, 1968.

10 Ezio Bonfanti, «Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi» a *Controspazio*, octubre de 1970, núm. 10.

dència crítica en aquests primers anys dels setanta és la de situar, emmarcar i comprendre quina és la proposta plantejada per Rossi al seu llibre, que, tot i presentar-lo ell mateix com a tractat en el sentit clàssic del terme[11], sovint és obscur i poc concís en les seves definicions. És necessari remarcar que no serà fins molt més tard que començaran a aparèixer monografies senceres dedicades a Rossi i que, de moment, tot el debat crític entorn de la seva figura es produirà només en revistes especialitzades d'arquitectura, i els àmbits geogràfics estaran limitats a Itàlia, evidentment, però molt aviat també a Espanya, Alemanya i Suïssa, país on va impartir classes, concretament a l'EHT Zürich quan el ministre italià d'Instrucció Pública Riccardo Misasi el cessà com a professor del Politècnic de Milà l'any 1971 pel seu posicionament polític.

El cas de la recepció d'Aldo Rossi a Espanya és un exemple d'assimilació ràpida i pràcticament immediata. El seu text més famós es publica per primera vegada en castellà l'any 1971 amb pròleg de Salvador Tarragó Cid[12]. Si el primer article sobre Rossi, el de Bonfanti, es publicava l'any 1970, Rafael Moneo, aleshores professor de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, en publica un l'any 1973 sobre el cementiri de Mòdena[13]. L'arquitecte madrileny pretén (amb l'excusa del projecte del cementiri) fer una introducció general, però precisa, a Rossi i el seu context tot parlant de les diferències conceptuals entre ell i Robert Venturi, el grup anglès Archigram, Manfredo Tafuri, el Moviment Modern... així com esquematitzar les seves principals idees, centrades en les qüestions de monumentalitat, tipologia i permanència. L'article de Moneo, per tant, és un desbrossament del panorama arquitectònic del moment que serveix per

11 Aldo Rossi, *L'architettura della città*. Milano: Il Saggiatore, 2018, p. 119.

12 Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

13 Rafael Moneo, «La idea de arquitectura en Rossi y el Cementerio de Módena» a *Publicación de la Escuela de Arquitectura de Barcelona*, 1973.

clarificar i situar Rossi dins el mar de propostes d'aquells anys i fer una aproximació clara i eficaç a la seva metodologia urbana i la seva aplicació pràctica (de la qual no dubta de posar en qüestió certs aspectes que considera poc elaborats).

Així mateix, la revista d'arquitectura *2C Construcción de la Ciudad* publica, en el seu primer número de l'any 1972, una entrevista amb Aldo Rossi i l'any 1975 edita dos monogràfics entorn de l'obra i el pensament d'Aldo Rossi. En aquest primer monogràfic, el segon número de la revista, es publica traduït l'article de Bonfanti de l'any 1970 i hi apareixen també textos del mateix Rossi, una cronologia de les seves obres així com crítiques a alguns dels seus projectes. A l'editorial que obre aquest volum, ja es posa en evidència la problemàtica d'estudiar Rossi en un moment en què encara no és l'arquitecte canònic que arribaria a ser:

> Su arquitectura reciente despierta también las pasiones más encontradas: del aplauso entusiástico al escandalizado rechazo. Recuérdese a este respecto la polvareda que levantó la Sección de Arquitectura de la XV Trienal de Milán preparada por Rossi. Sobre todo la voz de la cultura académica italiana se dejó oír con fuerza, movida por una oleada de recelos, exabruptos y cóleras[14].

Quan l'any 1977 Charles Jencks publica *The Language of Post-Modern Architecture*[15], la crítica arquitectònica pateix un trasbals pel que fa a les seves categories i canvia la manera d'entendre l'arquitectura. Aquest text de Jencks, que segueix creant polèmica tant per la forma com pel contingut, fa un primer apropament recelós a l'obra de Rossi: en la primera edició l'anomena un «premodern» mentre que en els successius epílegs el con-

14 Salvador Tarragó Cid, «Editorial» a *2C: Construcción de la Ciudad*, 1975, núm. 2, p. 1.

15 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli International Publications, 1977.

16 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture. The Fourth Edition*. New York: Rizzoli International Publications, 1984, p. 281.

sidera vertaderament un arquitecte que respon a les característiques del moviment postmodernista. Aquest canvi en la seva consideració coincideix justament amb la Bienal de Venècia de l'any 1980, en què Jencks va formar part del comitè organitzador i en la qual Rossi presentà el seu Teatro del Mondo. A partir d'aquest moment, tot i no ser per a Jencks un dels arquitectes més representatius d'aquest classicisme postmodernista, com sí que ho són Robert Venturi, Ricard Bofill o Charles Moore, el considera la branca més «dignificada i solemne» d'aquest nou llenguatge arquitectònic[16]. No obstant això, Rossi no se sentiria mai còmode amb l'etiqueta d'arquitecte «postmodernista», ja que, segons ell, mai ha estat ni tan sols «modernista»[17]. Sigui com sigui, i a partir de l'anàlisi que en fa Jencks, se'l veurà des d'una perspectiva diferent, atraient crítics postestructuralistes com Daniel Libeskind o Peter Eisenman. Aquests dos arquitectes, representants de l'anomenada «Arquitectura Deconstructivista», veuen en Rossi un referent a explorar i escriuran, sovint, sobre la seva trajectòria. De fet, Eisenman farà el pròleg a la primera edició americana de *L'architettura della città*[18], i al seu llibre *Ten Canonical Buildings 1950-2000* argumenta que en el seu cànon dels deu edificis més importants de la segona meitat del segle XX no hi pot faltar el Cementiri de San Cataldo, a Mòdena[19].

En aquesta mateixa direcció s'encamina el llibre de Paolo Portoghesi *Dopo l'architettura moderna*[20], un estudi sobre les característiques d'aquest corrent arquitectònic definit per Charles Jencks com a postmodern. Cal recordar que Paolo Portoghesi va ser justament l'organitzador d'aquella Bienal de l'any 1980 que acabem d'esmentar. L'arquitecte italià analitza quines són les opcions que es plantegen a partir dels anys seixanta en contra

17 Diane F. Y. Ghirardo, *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2019. En tot cas Rossi preferirà sempre autodenominar-se «post-antic», «Non sono post-moderno; piuttosto sono post-antico», lliçó d'Aldo Rossi l'any 1985 a la University of Southern California, citat a Ghirardo, *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture,* p. 221.

18 Peter Eisenman, «The houses of memory: the texts of Analogue» a Aldo Rossi, *The Architcture of the City*. Cambrdige: The MIT Press, 1982.

19 Peter Eisenman, *Diez edificios canónicos, 1950-2000*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015, p. 23.

20 Paolo Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*. Roma-Bari: Laterza, 1980.

de l'arquitectura moderna i analitza les obres, com ho fa Jencks, de Venturi, Bofill, Eisenman, Graves i, evidentment, Rossi, entre d'altres. De fet, ens sembla particularment significatiu que en l'edició italiana, la imatge de la coberta fos justament el Teatro del Mondo de Rossi. Sobre l'arquitecte milanès segueix insistint a *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale*[21], en què dedica un capítol sencer al seu teatre flotant.

El seu prestigi internacional comença ja a finals dels anys setanta: sobrepassa els límits nacionals italians per convertir-se en un arquitecte de prestigi a tot Europa, gran part del continent americà (sobretot als Estats Units d'Amèrica) i fins i tot troba al Japó una gran quantitat d'encàrrecs. Si resseguim la seva trajectòria acadèmica al llarg d'aquestes dècades, comprendrem perfectament que se'l concep ja com una figura central: l'any 1977 fa cursos a la Cornell University i a la University of Pennsylvania; el 1978 s'encarrega d'un seminari d'estudis a Buenos Aires i treballa estretament amb l'Institute for Architecture and Urban Studies de Nova York; aquell mateix any, fa conferències a la Cranbrook University, a la Graham Foundation de Chicago, a la Düsseldorf Akademie i a l'Accademia Nazionale di San Luca. Al llarg de la dècada dels vuitanta, farà conferències a Amèrica Llatina, Hong Kong, la Xina... i serà professor convidat a universitats com Yale o Harvard, on pronunciarà, l'any 1989, la prestigiosa Walter Gropius Lecture. Aquest prestigi internacional culminarà amb l'atorgament del premi Pritzker l'any 1990. En poc més de vint anys, Rossi ha passat de ser un professor d'universitat milanès cessat per qüestions polítiques a un arquitecte, dissenyador, teòric i professor de renom mundial per tal com el tracta la crítica.

Al llarg de la dècada dels noranta, i sobretot a

21 Paolo Portoghesi, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale.* Milano: Electa, 1982.

partir de la seva mort l'any 1997, abunden els articles laudatoris, les primeres tesis doctorals dedicades a Rossi, els catàlegs d'exposicions arreu del món sobre la seva obra, tant projectada com gràfica, les monografies antològiques que recullen tota la seva producció, la traducció dels seus textos a múltiples llengües, la publicació en format facsímil de textos manuscrits inèdits... No obstant això, aquesta consagració de l'arquitecte milanès farà que el to contestatari de la seva proposta es vegi anquilosada i, en conseqüència, es diluirà la seva presència central a favor de propostes, tant teòriques com pràctiques, considerades més innovadores o adients als corrents de pensament de la postmodernitat com les de Robert Venturi i Denise Scott Brown, Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Jacques Derrida, Juhani Pallasmaa, Zaha Hadid, la incorporació de la visió de gènere, l'ecocrítica...

Amb el canvi de mil·lenni, la distància temporal i el tancament, com a conseqüència de la seva sobtada mort, del corpus teòric i arquitectònic de Rossi fan que els estudis adoptin un punt de vista més acadèmic per investigar, més que no pas comentar, aquesta figura fonamental de l'esdevenir de l'arquitectura del segle XX. Un dels primers textos en aquest sentit és el llibre *La crítica urbana de la Posmodernidad: Aldo Rossi y su contexto* de Victoriano Sainz Gutiérrez[22], que, basat en la seva tesi doctoral, pretén investigar quines van ser les arrels intel·lectuals de la proposta rossiana. El llibre analitza quins van ser els referents intel·lectuals de Rossi tant arquitectònics (la *Tendenza*, Ernesto N. Rogers, Samonà, Quaroni, Muratori...) com filosòfics (Gramsci, Luckáks, Adorno, Lévi-Strauss...).

Evidentment, al llarg d'aquestes primeres dues dècades del segle XXI, han seguit apareixent tex-

22 Victoriano Sainz Gutiérrez, *La cultura urbana de la posmodernidad. Aldo Rossi y su contexto*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1999.

tos i monografies sobre la vessant arquitectònica de Rossi, com per exemple *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dei progetti scolastici alla «città analoga» 1950-1973* de Beatrice Lampariello[23], un estudi profund i exhaustiu dels fonaments teòrics i constructius de Rossi que configurarien la seva trajectòria. Malgrat tot, volíem ara incidir en dues noves aproximacions que s'han fet a Rossi i que, per la seva novetat respecte als estudis del segle XX, mereixen ser comentats en detall. D'una banda, els estudis que detallen la recepció de les propostes de Rossi en altres països, així com la seva empremta en arquitectes d'arreu del món i, d'altra banda, els estudis que pretenen incidir en la textualitat de les propostes de Rossi, en la seva dimensió més poètica i conceptual.

En primer lloc, *La lezione di Aldo Rossi*, editat per Annalisa Trentin[24], destaca justament per intentar fer aquesta aproximació doble a l'obra i el pensament de Rossi que comentem. Aquest volum recull les trenta-nou participacions en el congrés internacional celebrat a la Facultat Aldo Rossi de la Universitat de Bolonya entre el 21 i el 23 de febrer de 2008 i que va comptar amb blocs diferents: «Analogie», «Geografie», «Scritti e Teorie» i «Disegni e Progetti». Aquests quatre blocs responen justament a les tendències crítiques que acabem de comentar. El primer i el tercer bloc fan referència al perfil intel·lectual i filosòfic de Rossi, el segon a la seva recepció en diferents geografies mundials i el quart a qüestions de caràcter més arquitectònic en el sentit creatiu i projectual de la paraula. Així doncs, trobem comunicacions que parlen de la relació de Rossi amb Walter Benja-

23 Beatrice Lampariello, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dei progetti scolastici alla «città analoga» 1950-1973*. Macerata: Quodlibet, 2017.

24 Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008.

25 Victoriano Sainz Gutiérrez, «Rossi e Benjamin: dall'"esprit de système" al montaggio di frammenti» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 98-105.

26 Riccardo Palma, «Per un'"archeologia" della teoria del progetto in Aldo Rossi. Raymond Rousell e *I quaderni azzurri*» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 86-91.

min[25] o amb Raymond Roussel[26]; sobre la recepció de Rossi a Espanya[27], França[28] i Estat Units d'Amèrica[29]; sobre el concepte de memòria en els textos de Rossi[30], sobre la relació de Rossi amb el cinema i el disseny[31]...

Pel que fa doncs a aquests estudis de recepció és important citar un volum que recull les actes d'un altre congrés, el congrés internacional d'estudi «*L'architettura della città* di Aldo Rossi nel 45° anniversario della prima pubblicazione»[32], organitzat a Venècia entre el 26 i el 28 d'octubre del 2011. Aquest volum recull trenta-tres ponències centrades principalment en el recorregut de *L'architettura della città,* dividides en tres blocs. El primer dedicat a la gestació del text en el context cultural, intel·lectual i arquitectònic dels anys seixanta; el segon, a l'expansió geogràfica de Rossi; i el tercer, a la petjada en les generacions posteriors. Així ma-

27 Carolina B. García Estévez, «La Spagna in Aldo Rossi, 1964-1984. La fine di un viaggio» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi.* Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 128-135 o Marco Lecis, «Aldo Rossi e la Spagna. L'esperienza del "Grupo 2C"» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi.* Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 140-145.

28 Cristiana Mazzoni, «"Les mots de l'architecture de la ville". Aldo Rossi in Francia» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi.* Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 146-153.

29 Diane Y. Ghirardo, «Aldo Rossi negli Stati Uniti» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi.* Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 136-139.

30 Kurt W. Forster, «Tempi (di vita) e memorie (giovanile) nei luoghi di Aldo Rossi» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi.* Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 170-175 o Giovanni Poletti, «Tempo e memòria nell'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi.* Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 180-183.

31 Luka Skansi, «*Ornamento e delito*: un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri e Franco Raggi» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi.* Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 260-265 o Daniele Vitale, «Aldo Rossi e il disegno» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi.* Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 266-271.

32 Fernanda de Maio, Alberto Ferlenga, Patrizia Montini Zimolo (eds.), *Aldo Rossi, la storia di un libro.* L'architettura della città*, dal 1966 ad oggi.* Padova: Il Poligrafo, 2014.

teix, una de les persones que hi intervingueren, Elisabetta Vasumi Roveri, publica l'any 2010 el llibre *Aldo Rossi e L'architettura della città*[33], el qual se centra en el recorregut d'un dels llibres fonamentals per a la teoria de l'arquitectura de la segona meitat del segle XX, des de la seva gestació editorial fins a la seva difusió arreu del món.

Pel que fa a l'altra vessant que comentàvem, la d'apropar-se a Rossi per investigar la seva faceta més personal, poètica i intel·lectual, cal destacar l'article «That Obscure Object of Desire: Autobiography and Repetition in the Work of Aldo Rossi», de Mary Luise Lobsinger[34]. Aquest article tracta l'aspecte més textual d'un text de Rossi tan poètic i íntim com és l'*Autobiografia scientifica*, text que també servirà a Giovanni Poletti per fer-ne una anàlisi criticotextual a *L'autobiografia scientifica di Aldo Rossi. Un' indagine critica tra scrittura e progetto di architettura*[35]. En una línia molt semblant trobem el llibre *Architecture's Desire. Reading the late Avant-Garde* de Michael Hays[36], el qual a partir de la psicoanàlisi lacaniana investiga les obsessions d'arquitectes com Aldo Rossi, Peter Eisenman o Bernard Tschumi. En el cas de Rossi, Hays parteix d'una idea llargament concebuda sobre Rossi com és la seva silenciosa melangia i serà a partir d'aquesta idea que Diogo Seixas Lopes publicarà *Melancholy and Architecture on Aldo Rossi*[37]. Aquesta visió més melancòlica de Rossi ja havia estat apuntada pels primers crítics dels anys setanta i vuitanta i serà Seixas Lopes qui la recuperi per fer-ne el centre de la seva investigació teòrica. En la mateixa línia de Hays i Lobsinger que apuntàvem, trobem l'estudi de Can Onaner *Aldo Rossi architecte du suspens. En quête du temps proper de l'architecture*[38], qui fa una lectura psicoanalítica dels textos de Rossi tot enllaçant-los amb

33 Elisabetta Vasumi Roveri, *Aldo Rossi e* L'architettura della città. Torino: Umberto Allemandi & Co, 2010.

34 Mary Louise Lobsinger, «The obscure object of desire: Autobiography and repetition in the work of Aldo Rossi» a *Grey Room,* estiu de 2002, núm. 8, p. 39-61.

35 Giovanni Poletti, *L'autobiografia scientifica di Aldo Rossi. Un indagine critica tra scrittura e progetto di architettura.* Milano: Mondadori, 2011.

36 Michael Hays, *Architecture's Desire. Reading the late Avant-Garde.* Cambridge: The MIT Press, 2010.

37 Diogo Seixas Lopes, *Melancholy and Architecture on Aldo Rossi.* Zürich: Park Books, 2015.

38 Can Onaner, *Aldo Rossi architecte du suspens. En quête du temps prope de l'architecture.* Genève: MetisPresses, 2016.

conceptes filosòfics de pensadors com Foucault, Blanchot, Bataille, Deleuze, Benjamin... No obstant això, Diane F. Y. Ghirardo, debatrà aquesta idea a *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*, apostant per una visió de Rossi més optimista i lluminosa.

## 1.5. La recepció crítica dels espais escènics d'Aldo Rossi

Com hem comentat més amunt, l'interès de la crítica pels teatres d'Aldo Rossi sempre ha estat menor i centrada en l'aspecte arquitectònic d'aquests. No obstant això, moltes de les obres projectades per Rossi han estat teatres i espais escènics i, irremeiablement, la crítica arquitectònica n'ha hagut de parlar. Un dels edificis de Rossi que més literatura crítica ha produït, per la seva particularitat i per la seva significació dins del corpus rossià, és justament el Teatro del Mondo. Malgrat tot, normalment sempre s'ha fet una aproximació a aquest teatre des d'un punt de vista estrictament tipològic, arquitectònic, estructural. El que ha interessat més sobre aquest singular edifici ha estat precisament la seva relació amb Venècia, la seva relació analògica amb els referents urbans i culturals de Rossi i la condensació dels seus principis teòrics. Aquesta ha estat la principal tendència en l'estudi, no només d'aquest edifici, sinó de la majoria dels espais escènics d'Aldo Rossi. Hi ha tot un seguit de crítics que han comentat el projecte del Teatro Paganini, la restauració del Carlo Felice a Gènova, el *Teatrino scientifico*, el projecte de restauració de La Fenice a Venècia... però aquests comentaris han estat sempre fets des de la teoria de l'arquitectura. Per a la majoria de crítics, aquests espais no tenen cap singularitat respecte d'altres tipologies constructives (com escoles, monuments, museus, oficines...) que Rossi va construir i per tant serveixen únicament per observar com vehiculen uns principis teorètics. Una notable excepció d'això la trobem en un brevíssim article escrit per Alberto Ferlenga l'any 1990[39] en què investiguen el perquè d'aquesta obsessió pel teatre de Rossi que

39 Alberto Ferlenga, «The Theaters of the Architect» a *Perspecta*, 1990, vol. 26, p. 191-202.

40 Ibídem, p. 191.

41 Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi. Obras y proyectos*. Madrid: Sociedad Editorial Electa España, 1993.

ho impregna tot. El text és breu, tot i que profusament il·lustrat (principalment amb imatges de les escenografies recents de Rossi) i comença amb les següents línies que d'alguna manera motiven aquest projecte de tesi: «For Aldo Rossi, the idea of the theater has always served as a suggestive source. It is one of his indisputable obsessions and through it one may interpret his entire *oeuvre*»[40].

Tornant al Teatro del Mondo, Alberto Ferlenga, per exemple, se centra sobretot en l'espai exterior així com en el seu entorn[41]. Paolo Portoghesi, director de la Biennal que va encarregar a Rossi la construcció d'una *macchina sull'acqua* i qui podia tenir un accés més directe i personal al propòsit escènic de Rossi, només comenta la relació amb l'estètica pictòrica de De Chirico i el seu projecte urbà[42]. La tendència de Ferlenga, com la de Portoghesi, de centrar l'anàlisi en l'aspecte estrictament arquitectònic i urbanístic es repeteix en els estudis i descripcions del projecte de crítics i acadèmics com Gianni Braghieri, Carolina B. Garcia, Mason Andrews o Ana Carolina Santos[43].

Si una de les tendències ha estat justament observar l'exterioritat de l'edifici, una altra tendència molt desenvolupada ha estat justament la d'articular tota la tradició que hi ha al darrere, les «analogies» tipològiques que estableix Rossi amb els teatres flotants venecians del segle XVI i XVII, la relació amb l'imaginari festiu i carnavalesc de Venècia... En aquesta línia trobem l'article de Manlio Brusatin, *Theatrum Mundi Novissimi*, que ressegueix amb acurada arqueologia l'esquiva línia de *macchine* aquàtiques venecianes, tot aportant una enorme quantitat de documentació gràfica que evidencia aquestes relacions[44]. Per Brusatin, el Teatro del Mondo rossià no es pot entendre si no es posa en relació amb els seus antecedents i la llarga

42 Paolo Portoghesi, «Recenti progetti di Aldo Rossi, il Teatro del Mondo» a *Constrospazio,* setembre-desembre de 1979, núm. 5-6.

43 Gianni Braghieri, *Aldo Rossi. Obras y proyectos. Barcelona: Gustavo Gili*, 1997; Carolina B. Garcia, «Il Teatro del Mondo: Aldo Rossi (1979-1980)» a *DC. Revista de crítica arquitectònica*, desembre de 2006, núm. 15-16; Mason Andrews, «Teatro del Mondo» a Peter Arnell i Ted Bickford (eds.), *Aldo Rossi. Obras y proyectos.* Barcelona: Gustavo Gili, 1986; Ana Carolina Santos Pellegrini, «E il teatro va... Que existe todos lo dicen; dónde está nadie lo sabe» a *Rita_*, maig de 2019, núm. 11, p. 86-95.

44 Manlio Brusatin, «Theatrum Mundi Novissimi» a Manlio Brusatin, Alberto Prandi (eds.), *Teatro del Mondo. Aldo Rossi.* Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1982, p. 17-47.

llista de teatres flotants que han navegat pels canals de Venècia. Un altre crític que treballa en aquesta línia és Manfredo Tafuri, que estableix la constel·lació d'imatges que configuren el trencaclosques, del qual el Teatro del Mondo només és l'última peça. Per Tafuri aquestes altres peces són els fars, les *macchine sull'acqua* venecianes, el món palladià en general i la basílica de S. Giorgio Maggiore en particular...[45]

D'altra banda, és rellevant mencionar que pràcticament en cap llibre o article, només en un que comentarem tot seguit, s'ofereix informació sobre els espectacles que s'estrenaren dins del teatre. No és que la informació no existeixi, ja que podem trobar fonts primàries (per exemple, el programa de mà de la Biennal) que ho documenten, però sembla que pocs crítics tenen interès a constatar-ho. Comentarem més endavant, en el capítol dedicat al Teatro del Mondo, quins van ser aquests espectacles i quina relació van mantenir amb l'edifici que els acollia.

Tot i que abunden les fotografies que en mostren l'interior buit, així com la disposició de l'escenari i les graderies, només en una monografia de les consultades hi podem observar dues fotografies que mostren el públic i els actors. En una de les imatges s'observen els músics d'una petita orquestra i una figura que sembla el mateix Rossi. En l'altra, hi podem observar el moment en què el grup d'actors i actrius saluden el públic[46]. Malauradament no disposem de més informació, ja que els editors d'aquest volum, una recopilació de les obres i projectes de Rossi, no han inclòs notes al peu de cap d'aquestes dues fotografies. Són les dues úniques fotografies de tot el llibre que no tenen llegenda ni informació addicional. La resta d'imatges que apareixen en altres estudis prete-

45 Manfredo Tafuri, «L'éphemere est éternel» a *Domus*, 1979, núm. 602, p. 7-8.

46 Peter Arnell i Ted Bickford (eds.), *Aldo Rossi. Obras y proyectos.* Barcelona: Gustavo Gili, 1986, p. 237.

nen mostrar el caràcter poètic del Teatro del Mondo, la seva relació amb Venècia, el moment de la seva construcció o el trajecte per mar fins a Dubrovnik.

Sembla que, en l'última dècada, l'interès per obrir les obres de Rossi a altres disciplines s'ha accentuat i han aparegut quatre volums d'especial rellevància pel que fa a la qüestió escènica d'Aldo Rossi. En primer lloc, cal destacar el catàleg[47] d'una exposició centrada en els edificis teatrals de Rossi realitzada entre gener i novembre de l'any 2012 en una fundació privada veneciana, la Fondazione Vedova. El curador, tant de l'exposició com del catàleg, és el prestigiós historiador de l'art Germano Celant, també director científic de la Fondazione Aldo Rossi fins a la seva mort l'any 2020. El catàleg és un important document perquè presenta molt material gràfic sobre els edificis teatrals, dibuixos, maquetes, escenografies, teatrins de Rossi, així com textos inèdits de l'arquitecte que restaven a la Fondazione Aldo Rossi encara per publicar. A conseqüència d'això, el catàleg no inclou cap mena d'interpretació historiogràfica o crítica d'aquests espais en tant que espais teatrals. En el cas del Teatro del Mondo segueix la línia abans comentada sobre la preponderància del factor arquitectònic per damunt del teatral, sense recollir tampoc cap informació sobre els espectacles representats en el seu interior.

En segon lloc, el llibre ja mencionat de Can Onaner, *Aldo Rossi architecte du suspens*, dedica un capítol, no als teatres, sinó a la teatralitat present en l'arquitectura de Rossi. Aquest estudi se centra en els conceptes de suspensió, repetició compulsiva, masoquisme, desig, fetitxisme... en una anàlisi de l'obra de Rossi des de l'òptica psicoanalítica. Més enllà de l'interès de la monografia, que tracta

47 Germano Celant, (ed.) *Aldo Rossi. Teatri.* Milano: Skira, 2012.

l'arquitecte milanès des d'un punt de vista no gaire freqüent i enllaçant-lo amb la filosofia contemporània, el capítol dedicat als teatres segueix en la línia dels seus precedents. Per Onaner, els teatres de Rossi són un instrument de la seva proposta repetitiva i masoquista que vehicula la seva pulsió de mort. Els assajos i les representacions dins dels teatres són la reiteració permanent i obsessiva dins d'una ciutat i d'una estructura urbana igualment repetitiva.

En tercer lloc, un llibre especialment interessant i que fa un gir modest però important en els estudis sobre els teatres de l'arquitecte italià és *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*, de la historiadora de l'arquitectura Diane Ghirardo, que ja va traduir la primera edició de *L'architettura della città* a l'anglès juntament amb Joan Ockman l'any 1982. Aquest llibre s'estructura en set capítols, cadascun entorn d'un concepte clau del pensament de Rossi: la vida, la memòria, la ciutat, la cultura, el cementiri, l'arquitectura o el teatre. La principal innovació en l'enfocament de l'estudi de Ghirardo és l'interès per entendre i aprofundir en les relacions que estableix Rossi amb la resta de tradicions escenogràfiques; també se centra en com els teatres són per a Rossi una manera de vehicular tota la seva teoria, el teatre com a culminació del seu pensament i no com una exemplificació d'aquest. Tot i mantenir una anàlisi centrada en l'arquitectura, per primera vegada es pot observar un interès explícit per la vessant escènica del milanès. El teatre no és per Ghirardo un edifici com podria ser qualsevol altre, intercanviable amb altres tipologies. De fet, és l'únic estudi de tots els consultats que fa referència a un dels espectacles estrenats al Teatro del Mondo, una versió teatralitzada del conte *El Aleph* de Borges, i com la trama i el fons

intel·lectual del cèlebre conte vehicula el pensament escènic de Rossi[48].

Finalment, cal citar el llibre *Aldo Rossi. Il teatro e la città* de Paolo Portoghesi. Aquest llibre és la publicació d'una lliçó magistral impartida el 2 de febrer del 2018 per l'arquitecte al teatre Carlo Felice de Gènova en els actes de commemoració dels vint anys de la mort de Rossi. En aquesta lliçó, Portoghesi fa un repàs per la trajectòria de Rossi en paral·lel al teatre com a metàfora: de vegades, Portoghesi sí que parla de teatres concrets, però també parla del cementiri de Mòdena com «el teatre de la mort» o l'obsessió per la memòria i l'autobiografia com el teatre de la infància. Evidentment, Portoghesi tracta el Teatro del Mondo, que ell va demanar a Rossi que dissenyés, i del teatre Carlo Felice, espai on s'està portant a terme la seva conferència. Sigui com sigui, i tot i que té una vocació molt divulgativa sobre l'obra i el pensament del seu amic Rossi, és una altra mostra clara de l'interès que estan desvetllant en la crítica contemporània tant els espais escènics de l'arquitecte milanès com el seu insistent retorn al teatre al llarg de la seva trajectòria intel·lectual.

Fins ara hem comentat la bibliografia crítica feta per historiadors o crítics de l'arquitectura, interessats per la rellevància de Rossi en aquest camp. Pel que fa als llibres d'història dels espais escènics, només hem trobat una referència a un dels espais de Rossi i és justament una crítica negativa. Aquesta menció, molt succinta, es troba al llibre *Architecture, Actor and Audience*. Mackintosh, quan comenta si els espais destinats a l'òpera i la dansa han de mantenir l'estructura clàssica o si poden renovar-se, anomena dos casos d'òperes italianes que s'han apartat del camí tradicional:

48 Diane F. Y. Ghirardo, *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*, p. 165.

Solo la Ópera de Turín, de 1973 (Carlo Molino y Marcello Zavelani-Rossi) y la Ópera de Génova, de 1991, diseñada por Aldo Rossi, se han apartado de la tradición, y en ambos casos ha sido un desastre. […] en Génova, el auditorio postmoderno que simulaba la forma de un cine, decorado siguiendo un estilo que sólo podría describirse como «post-Eberson atmosférico», comenzaron enseguida a hacerse aburridas.[49]

49 Mackintosh, *La arquitectura, el actor y el público*, p 222.

# 2. Context arquitectònic d'Aldo Rossi

novedad de hoy y ruina de pasado mañana, enterrada y
resucitada cada día,
convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines, teatros,
bares, hoteles, palomares, catacumbas, […]
la ciudad que nos sueña a todos y que hacemos y deshacemos
y rehacemos mientras soñamos,
la ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesar mientras
la soñamos

OCTAVIO PAZ, «Hablo de la ciudad»

L'any 1959 es constata la fallida de les pretensions universalistes del Moviment Modern amb la celebració de l'últim «Congrès International d'Architecture Moderne» (CIAM) a la ciutat d'Otterloo. Les polèmiques entre arquitectes de diverses generacions i nacionalitats feren palès que la pretesa unitat d'aquest moviment no existia o que, com a mínim, la Segona Guerra Mundial va fer estralls en aquest projecte comú. La desfeta gradual del CIAM desembocarà de ple en el context en què Rossi començarà la seva trajectòria intel·lectual i creiem pertinent i necessari resseguir el curs d'aquests congressos organitzats entre 1928 i 1959 per obtenir una imatge general d'un dels moments més intensos i prolífics de la història de l'arquitectura. Un dels factors clau que va propiciar el fracàs va ser el posicionament enfrontat sobre el valor i la preeminència del paper de la història, la tradició i el context en la realització del projecte modern. Per a Rossi, aquests conceptes esdevenen cabdals a l'hora de plantejar una solució alternativa a les conclusions a què van arribar els arquitectes del Moviment Modern. És per això que en aquest recorregut d'a-

pogeu i caiguda del CIAM pararem especial atenció a quin és el paper que han jugat els conceptes de memòria i tradició com a principal element de discussió durant el segle XX per fer-nos una imatge global del panorama en què s'insereix Rossi.

La voluntat del grup d'arquitectes que es reuní per primera vegada l'any 1928 al castell suís de La Sarraz, convocats per Le Corbusier i l'historiador Sigfried Giedion, era la d'establir un conjunt de normes i directrius que ajudessin a configurar un únic moviment modern (d'ara endavant escrit en majúscules) per resumir l'experiència arquitectònica del segle XX. Més endavant, Sigfried Giedion, amb la voluntat d'atorgar cohesió i unitat a la voluntat originària dels congressos, comentaria que «El termino *congreso* debía emplearse en su sentido original: 'trabajar conjuntamente'. Sería un congreso de colaboración, no un congreso en el que cada cual informase de su propio campo específico»[50], tot i que Giedion està posant de manifest la línia oficial dels CIAM, obviant la lluita de línies entre arquitectes ja des del començament, com és el cas dels arquitectes de la Neue Sachlichkeit amb Le Corbusier. A la *Declaració de La Sarraz* (1928), el tret de sortida d'aquesta sistematització teòrica per a un projecte comú, es posa de manifest una certa idea d'història, la qual és rebutjada programàticament en la primera d'aquestes trobades:

> Les architectes soussignés, représentant les groupes nationaux d'architectes modernes, affirmant leur unité de vue sur les conceptions fondamentales de l'architecture et sur leurs obligations professionnelles envers la Société. […] La destinée de l'architecture est d'exprimer l'orientation de l'époque. Les œuvres architecturales ne peuvent que relever du temps présent. Ils se refusent donc catégoriquement

50 Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté, 2009, p. 666.

à appliquer dans leur méthode de travail les moyens qui ont pu illustrer les sociétés passées ; ils affirment aujourd'hui la nécessité d'une conception nouvelle de l'architecture, satisfaisant aux exigences spirituelles, intellectuelles et matérielles de la vie présente. […] Animés de cette conviction, ils déclarent s'associer et ils se soutiendront mutuellement sur le plain international en vue de réaliser leurs aspirations, moralement et matériellement.[51]

Dit d'una altra manera, es pot observar com des de la seva primera declaració conjunta defugen la història com a element a tenir en compte en la projecció d'edificis «moderns». Les necessitats espirituals, intel·lectuals i materials de la vida de les primeres dècades del segle XX no troben satisfacció en el retorn a la tradició ni en la concepció del present com a continuïtat del passat, sinó en el maquinisme industrial dels automòbils i els transatlàntics. La industrialització ha comportat un canvi de paradigma que ha de modificar també el fet arquitectònic en tant que expressió del *Zeitgeist* de l'època i així, «Ces académies sont, par définition et par fonction, les conservatrices du passé. Elles ont établi des dogmes de l'architecture sur les méthodes pratiques et esthétiques des périodes historiques. Les académies vicient à l'origine même la vocation de l'architecte»[52].

Aquest primer manifest conjunt de La Sarraz culminaria en un altre text més canònic i concebut com a dogma únic i universal dels principis de l'arquitectura moderna: la *Carta d'Atenes* (1933). Aquesta declaració sorgí del IV CIAM, celebrat a bord del vaixell *Patris II*, en travessia de Marsella a Atenes, en què Le Corbusier presentà els mapes de trenta-tres ciutats i els comparà tot incidint en la divisió en quatre àrees, que responien a les seves

51 CIAM, *Internationale Kongresse für Neues Bauen / Congrès Internationaux d'Architecture Moderne: Dokumente 1928-1939*, Basel: Birkhäuser Verlag, 1979, p. 30.

52 Ibídem, p. 31.

funcions principals: habitatge, treball, oci i circulació. En aquest congrés, el més llarg, emocionant i fructífer de tots, segons els dictats del discurs oficial de Giedion[53], s'utilitzà aquesta comparativa com a base dels principis de la *Carta.*

A la *Carta,* els arquitectes encarregats de redactar-la fan una anàlisi de l'estat actual d'aquelles quatre funcions de la ciutat, així com un seguit de recomanacions per contribuir a la modernització de la Ciutat Funcional. Abans de les conclusions, hi ha un cinquè punt que fa referència a què fer amb el patrimoni històric de les ciutats, ja que sovint s'erigeixen en plena contradicció amb els principis racionalistes de l'urbanisme modern. Davant d'aquesta problemàtica, els arquitectes del CIAM tenen molt clara quina és la seva postura i afirmen que «si les intérêts de la ville sont lésés par la résistance de certaines présences insignes, majestueuses, d'une ère révolue, la solution sera recherchée capable de concilier deux points de vue opposés»[54]. Aquestes solucions proposades passen per la conservació documental d'una construcció repetida en molts exemplars i l'enderrocament de tota la resta, l'aïllament de la part que configuri un vertader record amb valor real per modificar la funció de la resta de la construcció o bé el transport a un lloc més idoni aquelles arquitectures que mereixin ser conservades a causa d'un alt valor estètic o històric. A la *Carta* es fa entendre que la conservació d'aquests elements ha de tenir un pur valor museístic i que en cap cas ha d'interferir en la implementació dels punts anteriorment descrits al document. Finalment, en el punt número setanta de la *Carta*, l'últim dels apartats dedicats a la qüestió patrimonial, s'insisteix en la perversió que pot suposar l'ús d'estils o elements passats, prioritzant com a base de l'esperit

53 Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, p. 669.

54 CIAM, *La Charte d'Athènes*. Nendeln: Kraus Reprint, 1979, p. 189

de cada època els recursos tècnics com a vertader motor de l'estètica:

> L'emploi de styles du passé, sous prétexte d'esthétique, dans les constructions neuves érigées dans les zones historiques, a des conséquences néfastes. Le maintien de tels usages ou l'introduction de telles initiatives ne sera toléré sous aucune forme. De telles méthodes sont contraires à la grande leçon de l'histoire. Jamais un retour en arrière n'a été constaté, jamais l'homme n'est revenu sur ses pas. Les chefs-d'œuvre du passé nos montrent que chaque génération eut sa manière du penser, ses conceptions, son esthétique, faisant appel, pour servir de tremplin à son imagination, à la totalité des ressources techniques de l'époque qui était sienne.[55]

55 Ibídem, p. 198-199.

Així doncs, els CIAM, a través del seu Comité International pour la Réalisation des Problèmes d'Architecture Contemporaine (CIRPAC), cerquen una unitat, una associació d'arquitectes (entre els quals trobem Walter Gropius, Alvar Aalto, Josep Lluís Sert, El Lissitzsky, Karl Moser...) que encarin conjuntament i de manera col·legiada els problemes de l'arquitectura contemporània i l'urbanisme des de l'avantguarda i en oposició a l'arquitectura acadèmica. Com ja hem exposat més amunt, la nostra voluntat aquí no és pas la d'analitzar la història del CIAM i l'evolució en les seves postures, que requeriria una profunda anàlisi en què intervenen interessos personals, acadèmics, historiogràfics, polítics, ideològics, econòmics, desenes de reunions privades o els matisos en propostes i projectes de cada un dels seus participants, però sí que volem investigar per què i com una de les fites de la història de l'arquitectura desemboca irremeiablement en la seva dissolució, principalment,

però no només, per culpa de la discussió sobre el paper que ha de tenir la història en la projecció arquitectònica contemporània.

Un dels factors clau en aquest procés és, sens dubte, la Segona Guerra Mundial. Aquest fet històric suposa per a molts el moment de crisi de la lògica del progrés i dels anhels de la modernitat. És un episodi que tindrà una empremta fatal en gairebé totes les disciplines artístiques, i per al camp de l'arquitectura i l'urbanisme suposa un moment de màxima expectació. La necessitat imperiosa de reconstruir incomptables ciutats anihilades pels bombardejos i donar refugi i habitatge a milers de desplaçats converteix el model de Ciutat Funcional proposat pels CIAM de preguerra en una solució ràpida, massiva i eficaç. L'últim CIAM d'abans de la Segona Guerra es va celebrar a París l'any 1937 i romandrien suspesos durant deu anys, fins a l'any 1947, en què el VI CIAM se celebra a la ciutat de Bridgewater, Anglaterra. El cisma en la pretesa unitat programàtica dels assistents al congrés comença just en aquest moment, quan un grup d'arquitectes vol introduir el valor estètic (deixat de banda conscientment en la trobada de La Sarraz) així com la unitat de les arts en els programes del Moviment Modern. Sert, Giedion i Léger, l'any 1943 i des dels Estats Units d'Amèrica, ja signarien un manifest, *Nou punts sobre la monumentalitat*, en el qual es podia començar a observar un allunyament sorprenent de les postures preses pel CIAM, ja que el concepte de monumentalitat estava molt lligat a una tradició clàssica que ells rebutjaven[56] i es reconeixia tàcitament que els CIAM de preguerra havien tingut molt poc en compte els espais cívics i culturals de la vida pública[57].

Al CIAM de Bridgewater, Giedion hauria desitjat que el tema principal del congrés girés entorn de

56 Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960.* Cambridge: The MIT Press, 2000, p. 151.

57 Eric Mumford, «El discurso del CIAM sobre el urbanismo, 1928-1960» a *Bitácora Urbano/ Territorial*, 2007, vol. 1, núm. 11, p. 110.

la síntesi de les arts majors[58] però molts preferien tractar la racionalització de l'habitatge i el procés de creació d'assentaments urbans. És per això que es decidí no centrar el congrés en cap tema i simplement fou anomenat «el Congrés de la Reunió». Molts arquitectes van aprofitar aquesta indeterminació temàtica per incorporar els factors emocionals i psicològics dels habitants a més a més dels estrictament materials i funcionals. Aquest gir en la direcció del CIAM va ser tàcitament acceptat quan es va triar Sert com a nou president ja que, tot i ser un dels arquitectes de la vella guàrdia, era sabut que advocava per marcar un nou rumb en l'urbanisme modern, tot apuntant a la preservació dels entorns històrics i artístics, més enllà de la focalització en l'entorn natural i la construcció en altura, aspectes defensats per Le Corbusier, o dels enfocaments purament funcionals d'abans de la Segona Guerra Mundial.

El VIII CIAM, a Hoddesdon, va estar marcat per la crítica a les quatre categories funcionals de la *Carta d'Atenes* (habitatge, treball, oci i circulació) per establir la necessitat de parlar d'una cinquena categoria ja mencionada i proposada al Congrés de Bèrgam l'any 1947: «el cor de la ciutat».

> La solución para resolver los problemas vitales de la ciudad moderna, provocados por la segregación de funciones, se situará en la creación de un *core*, de un «corazón» donde la comunidad urbana –ya se trate del barrio o de la ciudad– pueda desarrollar actividades e intercambios Comerciales y culturales, en torno a los cuales articular la vida urbana[59].

Fins i tot Walter Gropius, considerat l'estendard en la defensa dels models de la preguerra, durant la seva ponència al congrés va demanar que la ciu-

58 Sainz Gutiérrez, *La cultura urbana de la posmodernidad*, p. 92.

59 Ibídem, p. 94.

tat retornés al vianant el dret a la via[60]. D'aquesta manera els objectius del CIAM viraven, o com a mínim arquitectes més joves així ho demanaven, cap a qüestions socials de l'urbanisme, com la formació del centre de la ciutat o l'hàbitat humà. A les conclusions del congrés, Sert explica per què es va triar aquest tema i no un altre:

> We have also made this choice because, after the last war, a great many of our members and groups in particular, and modern architects and planners in general, have been faced with the replanning of central areas in bombed-out cities, and they soon found out that *these areas require a special treatment –that previous city planning studies have never dealt with*.[61]

I afegeix uns paràgrafs més endavant:

> We still believe that the places of public gatherings such as public squares, promenades, cafés, popular community clubs, etc, where people can meet freely, shake hands, and choose the subject of their discussion, are not things of the past and, properly replanned for the needs of today, should have a place in our cities. […] An essential feature of any true organism is the physical heart or nucleus, that we here call the Core.[62]

Aquesta consideració per un tema estrictament no funcional i que en altres punts del text s'encara directament a les posicions d'arquitectes com Le Corbusier, per exemple quan critica un cert plantejament de ciutat jardí suburbial, demostra que el CIAM necessita centrar-se en elements de caràcter «humanístic». El CIAM adquireix una certa preocupació per la preservació d'una visió de l'arquitectura que fins aleshores consideraven obsoleta i,

60 Mumford, «El discurso del CIAM sobre urbanismo», p. 113.

61 Josep Lluís Sert, «Centres of Community Life» a Jaqueline Tyrwhitt, Josep Lluís Sert i Ernesto Nathan Rogers (eds.), *The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*. Nendel: Kraus Reprint, 1979, p. 6.

62 Ibídem.

tot i que encara no accepten obertament el seu interès per la Història, sí que recuperen l'interès per una funció sorgida naturalment en ciutats antigues (el fòrum, l'àgora) i que fins aquell moment no havien tingut en compte.

No obstant això, el cop decisiu es va assestar al novè congrés, celebrat a Aix-en-Provence l'any 1953 que, segons l'historiador Eric Mumford, acabaria en un conflicte tràgic entre diversos sectors[63]. Sigfried Giedion, un dels historiadors de més prestigi del Moviment Modern, és també un dels més grans interessats a construir una narrativa gairebé mitològica d'aquest moviment en tant que fundador i secretari del CIAM. A *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Giedion historia en primera persona l'enderrocament d'aquest projecte comú i el justifica, des d'un punt de vist aparentment conciliador, de la següent manera: «Los CIAM eran un movimiento vanguardista, y en el mundo del arte los movimientos vanguardistas normalmente han tenido una vida breve. Los CIAM tenían ya 25 años»[64]. Mentre que Giedion lloa la llarga vida i prosperitat dels congressos, n'apuntala la mort acceptant que un moviment d'avantguarda mai és tan durador. Un grup d'arquitectes més joves, encapçalats per Aldo van Eyck i Alison i Peter Smithson, volen fer una revisió profunda de la *Carta d'Atenes*, no per eliminar-la sinó per lligar-la amb les necessitats socials i psicològiques sorgides en aquells anys després del trauma col·lectiu de la guerra. Per primera vegada en la història del CIAM, s'apunta a les qualitats particulars de l'arquitectura per sobre dels enunciats universals. Aquest grup d'arquitectes joves, coneguts com a Team X, foren els encarregats d'organitzar el X CIAM, d'aquí el nom, celebrat a Dubrovnik l'any 1956.

63 Mumford, «El discurso del CIAM sobre urbanismo», p. 114.

64 Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, p. 671.

Al congrés de Dubrovnik dimiteix tota la direcció del CIAM i es proposa d'abandonar les sigles CIAM per permetre al grup jove continuar amb l'esperit del congrés però començant de zero, proposta que no es va acabar acceptant. En aquesta trobada es va seguir tractant el tema de l'hàbitat, tema sobre el qual s'havia d'escriure la *Carta de l'hàbitat* com a contraposició de la *Carta d'Atenes*, però que mai va arribar a redactar-se. L'últim CIAM, celebrat l'any 1959 a Otterloo, estaria marcat per les lluites internes i per les polèmiques entre els defensors de l'esperit universalista i funcionalista de la preguerra i les pretensions més radicals del Team X, fets que portarien a la seva dissolució permanent. Un dels moviments arquitectònics més importants i internacionals de la història de l'art constructiu va acabar ensorrat per la manca de comprensió de les necessitats particulars de cada context local, tant en l'àmbit històric com en l'artístic i social. Tot i que els objectius de la *Carta d'Atenes* i de la Ciutat Funcional van trobar l'espai necessari per realitzar-se (com és el cas per exemple de la ciutat de Brasilia, construïda de zero i a partir de la racionalització socialista de l'urbanisme), aquests intents es van veure ràpidament sumits en el fracàs. Una nova consideració de l'arquitectura s'havia instaurat a finals dels anys cinquanta, visió que va alimentar gran part dels esforços teòrics i pràctics dels anys seixanta, entre els quals trobem els d'Aldo Rossi.

En el marc de l'últim CIAM es produí una polèmica essencial per comprendre el clima intel·lectual de tensió que visqué Rossi des d'Itàlia, que, tot i ser encara un jove arquitecte, no ho observà des de la llunyania transalpina, sinó que es veié immers en l'enderrocament dels congressos de la mà d'un dels seus mestres. L'arquitecte triestí Ernesto

Nathan Rogers, un dels cinc delegats italians dels CIAM, dirigia des del 1954 la prestigiosa revista d'arquitectura fundada el 1928, *Casabella*[65], i fou ell qui cridà tot un seguit d'estudiants d'arquitectura i joves graduats a participar en la redacció dels articles. Entre aquests joves s'hi trobaven, entre d'altres, Guido Canella, Giorgio Grassi, Luciano Semerani i Aldo Rossi. Un jove Rossi, que encara no havia acabat els seus estudis, començà a col·laborar amb Rogers i participà en la redacció de monogràfics d'estudis històrics sobre arquitectes com Loos, Antonellli o Behrens i sobre moviments com el romanticisme europeu o l'Art Nouveau. Rogers estava molt preocupat per la formació de l'arquitecte a les facultats i, de fet, com a organitzador del CIAM de Bèrgam l'any 1949, dirigí el grup sobre la «Reforma de l'ensenyament de l'arquitectura i l'urbanisme» en què defensà el protagonisme que havia de tenir la història de l'arquitectura en els plans docents com a eina per comprendre millor el present enfront de les reticències que en tenia Walter Gropius[66]. Els monogràfics de *Casabella Continuità* dirigits per ell suposaven un clar confrontament amb els mètodes i concepcions del Moviment Modern, que des de la seva fundació s'havia proclamat ahistòric i universal.

Com apuntàvem més amunt, una de les polèmiques sorgides a l'últim CIAM la van protagonitzar Rogers i un grup d'arquitectes anglosaxons amb motiu d'un dels últims projectes de l'oficina d'arquitectura de què formava part l'italià, BBPR: la Torre Velasca a Milà (1950-1958), ja que aquest enorme edifici posava en joc els paràmetres sota els quals s'havia de construir un edifici «modern». L'enorme mola al centre de Milà conjuga la modernitat en la seva planificació i estructura funcional amb els referents històrics de les fortaleses

65 Ernesto Nathan Rogers dirigiria la revista *Casabella,* a la qual va canviar el nom per *Casabella Continuità,* entre el gener del 1954 i el gener del 1965. El següent director, Gian Antonio Bernasconi, retornaria el nom original a la revista, eliminant el *Continuità* afegit per Rogers. El canvi de nom per part de Rogers queda justificat perquè entre els anys 1943 i 1945 i entre el 1947 i el 1953 la revista es deixa de publicar. Casabella Rivista di architettura, *Storia della rivista,* sense data. Disponible a https://casabellaweb.eu/the-magazine/short-magazine-history/. Accés: 24 d'agost de 2024.

66 Jorge Torres Cueco, «Ernesto N. Rogers. Aprendiendo de toda la historia» a *Dearq. Revista de arquitectura*, juny de 2018, núm. 22, p. 53.

llombardes medievals, amb la teulada inclinada o les mènsules que sostenen la part superior de l'edifici[67]. Aquest edifici arrela directament en la tradició local milanesa, fet que es mostra evident si el comparem amb el Castello Sforzesco, a dos quilòmetres de distància aproximadament. Algunes de les torres d'aquesta típica fortalesa llombarda, com la Torre del Filarete o la Torre di Bona di Savoia, ambdues de finals del segle XV, mantenen amb la Torre Velasca una relació formal i conceptual gens subtil.

Fig. 2.1. Torre Velasca a Milà. *Fotografia de Paolo Monti*

67 Ibíd., p. 54.

68 Reyner Banham, «Neoliberty. The Italian Retreat of Modern Architecture» a *Architectural Review*, abril de 1959, vol. 125, núm. 747, p. 231

Fig. 2.2. Castello Sforzesco amb la Torre Bona di Savoia a Milà. *Fotografia de Paolo Monti*

Malgrat tot, aquesta polèmica sostinguda al CIAM sobre el projecte de BBPR era conseqüència d'una discussió entre el crític britànic Reyner Banham i el mateix Rogers, mantinguda a través de les revistes *Casabella Continuità* i *Architectural Review* uns mesos abans. A l'abril d'aquell any, Banham publica l'article «Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture» en què, amb un estil agressiu i irònic, apunta directament amb el dit l'abandó d'alguns arquitectes italians de les premisses del Moviment Modern. Per Banham, un dels principals responsables d'aquesta regressió històrica a un estil premodern de principis de segle és Ernesto Nathan Rogers, «the hero-figure of European architecture in the late Forties and early Fifties»[68], que, a més a més, dona peu a joves arquitectes a escriure polèmics textos des de la revista que ell dirigeix; Banham n'assenyala alguns, com per exemple, Rossi[69]. Banham acusa els italians de no haver superat el disseny domèstic i ar-

69 Banham parla que les obres de joves com Aulenti, Gregotti, Meneghotti, Stoppino, Gabetti i «their associates and followers» i que «the polemics advanced in their defence by Aldo Rossi» posen en qüestió l'estatus del Moviment Modern a Itàlia. Quan anomena el nom de Rossi, amb una nota al peu de pàgina específica a quins textos es refereix: «Rossi's polemic, and illustrations of typical works of the Retreat, can be found in *Casabella*, No. 219 (other buildings had been illustrated earlier in No. 217», ibídem.

quitectònic propi de Lo Stile Liberty, la variant nacional de l'Art Nouveau, a conseqüència de l'aburgesament de la mentalitat italiana. Per ferho, no només critica els arquitectes, sinó la representació de l'espai interior i exterior de l'arquitectura del cinema de Vittorio de Sicca o de la literatura de Moravia: «Recall too the homeless, starving, couple in *Miracolo a Milano* whose first wish was a Crystal chandelier, and you know something bitter about Milanese mental processes»[70]. Finalment, Banham acaba el seu article amb una afirmació dura i taxativa que no deixa dubtes de quina és la seva opinió sobre aquesta retirada de l'arquitectura moderna: «Neoliberty is infantile regression»[71].

Tot i la centralitat de Rogers en els atacs de Banham, el clima de distanciament del Moviment Modern en el camp italià es comença a palpar amb el pla estatal INA-Casa, promogut pel ministre de Treball i Afers Socials, Amintore Fanfani; un projecte de construcció d'habitatge social i popular al llarg de tot el territori italià. Aquest projecte, també objectiu de les crítiques de Banham, va comptar amb la participació d'alguns dels millors arquitectes del moment com Mario Ridolfi, Ignazio Gardella, l'estudi de BBPR –la R és de Rogers–, Adalberto Libera... i cercava, durant els vint anys que va durar aquest programa, un «rationalisme "faible", en équilibre entre tradition et modernité, qui s'exprime par la recherche d'un compromis entre l'usage des matériaux et la préservation au cœur du processus industriel de techniques artisanales issues des cultures régionales»[72]. A més a més, des de Roma i Venècia, a part de Milà, es treballa en alternatives, tant teòriques com pràctiques, com les proposades per Muratori, Quaroni o Samonà, fet que demostra que la renovació i el possible «re-

70 Ibíd., p. 232.

71 Ibíd., p. 235.

72 Frédéric Migayrou (ed.), *La Tendenza. Architectures italianes 1965-1985*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2012, p. 12.

treat» anava més enllà de les pretensions de Rogers i el seu cercle estret de col·laboradors.

Sigui com sigui, Banham va centrar els seus atacs en l'estudi BBPR i concretament en Rogers i aquest, davant de les provocacions del britànic, es va veure obligat a contestar des de les pàgines de *Casabella Continuità* en un article titulat, amb no menys sarcasme que el de Banham, «L'evoluzione dell'Architettura. Risposta al custode dei frigidaires». Parlant sobre els arquitectes acusats de traïció per Banham, entre els quals s'inclou, diu el següent: «La loro forza è stata proprio quella di aver inteso il Movimento Moderno come "rivoluzione continua", vale a dire come continuo sviluppo del principio di aderenza ai mutevoli contenuti della vita»[73] i fa entendre que el Moviment Modern i els seus principis no són, a parer seu, immutables i que els valors que defensa Banham han passat de ser avantguardistes a academicistes, excloent del panorama arquitectònic qualsevol cosa que s'allunyi de l'International Style. Acusa Banham de no ser conscient del paper evolutiu de l'arquitectura, de la necessitat de revisar la història per trobar-hi els referents que permetin una continuació al «modernisme escolàstic» i a les «bravates formalistes»[74]. Rogers acaba el seu text amb una cita a Ruskin que esdevé programàtica i tota una declaració d'intencions de la reivindicació de la història, els sentiments i l'entorn local.

> Vorrei, per conchiudere, invitare Mr Banham, che credo conosca meglio l'inglese dell'italiano, alla lettura diretta di Ruskin (*The Poetry of Architecture)*, il quale era un grande inglese, senza ricorrere all'interpretazione scaduta di Marinetti, il quale era un «rivoluzionario» fascista morto con la feluca dell'accade-

73 Ernesto Nathan Rogers, «L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires», a *Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930*-1969. Padova: Il Poligrafo, 2010, p. 704. Edició original: *Casabella-Continuità*, juny de 1959, núm. 228.

74 Ibídem. p, 706.

mia: «Considereremo l'architettura delle nazioni, tanto in relazione con i sentimenti e con i costumi di ciascuna, quanto in relazione con il paesaggio, nel quale essa si trova e con il cielo, sotto il quale essa sorge». Vi troverà qualche spunto per l'evoluzione dell'architettura. [75]

75 Ibíd.

A l'inici de la seva contestació, Rogers cita un text seu escrit dos anys abans en què ja indicava quina era la seva posició respecte al valor i la funció del Moviment Modern. Al text, l'editorial de *Casabella Continuità* de l'any 1957, ara ja cèlebre, intenta donar resposta a la següent pregunta: «L'architettura può sviluppare le premesse del Movimento Moderno o sta cambiando rotta? Ecco il problema: continuità o crisi?»[76]. L'arquitecte italià entén que cal revisar la història més enllà del Moviment Modern per trobar-hi aquells elements, estructures o materials que encara són vàlids i que s'han descartat. El Moviment Modern no és la culminació d'un procés sinó una etapa més dins de l'esdevenir històric. Hi ha, per tant, un renaixement del sentit històric, de l'historicisme com a eina operativa que pot ajudar a sortir de l'atzucac en què es troba l'arquitectura a Itàlia després de la Segona Guerra Mundial i amb la memòria d'un funcionalisme molt lligat al feixisme.

76 Ernesto Nathan Rogers, «Continuità o crisi?» a *Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969* Padova: Il Poligrafo, 2010, p. 612. Edició original: *Casabella-Continuità*, abril-maig de 1957, núm. 215.

Rogers insisteix en com els grans mestres del Moviment Modern –Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius o Frank Lloyd Wright– van tenir en compte els antecedents històrics a l'hora de projectar nous edificis i que d'aquesta manera el repertori de la tradició es podia pensar com a catàleg de recursos i no com a antigalla obsoleta. En aquest posicionament frontal al Moviment Modern, hi ressonen indubtablement les paraules de T. S. Eliot al seu conegut text «Tradition and Indivi-

dual Talent»[77], text que Rogers coneixia a la perfecció[78].

Un dels conceptes de Rogers que més fortuna tindrien és el de «preexistència ambiental», entès com tot allò que circumda un edifici abans de la seva projecció i que cal tenir en compte. En aquest ambient hi ha una consciència del temps viscut, tant passat com present i futur, «el presente contiene el pasado y, al mismo tiempo tiene una intencionalidad de futuro»[79]. Aquest aspecte va directament en contra de la idea de l'Estil Internacional segons la qual l'arquitectura moderna té la capacitat de ser implementada a qualsevol lloc del món, independentment de les seves circumstàncies concretes. En la seva trajectòria intel·lectual, Rogers començaria a tractar aquest tema des de principis dels anys cinquanta i ja l'any 1955 publica el text «Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei», en què anticipa totes aquestes qüestions:

77 «The historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. […] No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists» a Thomas Sterns Eliot, «Tradition and Individual Talent» a *El bosque sagrado. The Sacred Wood.* San Lorenzo del Escorial: C. de Langre, 2004, p. 220.

78 Ernesto Nathan Rogers, en la seva comunicació al VIII CIAM de Hoddesden l'any 1951, cita el text d'Eliot per prevenir els artistes contemporanis d'errors ideològics i fer-los entendre quin és el paper que ha de tenir la tradició en el seu ofici. Ernesto Nathan Rogers, «Il Cuore: problema umano della città» a *Esperienza dell'architettura.* Milano: Skira,1997, p. 262.

79 Torres Cueco, «Aprendiendo de toda la historia», p.53.

> Essere moderni significa semplicemente sentire la storia contemporanea nell'ordine di tutta la storia e cioè sentire la responsabilità dei propri atti non nella chiusa barricata di una manifestazione egotistica, ma come una collaborazione che con il nostro contributo, aumenta ed arricchisce la perenne attualità delle possibili combinazioni formali di relazione universale. Costruire un edificio in un ambiente già caratterizzato dalle opere di altri artisti impone l'obbligo di rispettare queste presenze nel senso di portare la propria energia come nuovo alimento al perpetuarsi della loro vitalità[80].

80 Ernesto Nathan Rogers, «Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei» a *Esperienza dell'architettura*. Milano: Skira, 1997, p. 284.

Tot el seguit d'idees sobre la tradició, el lloc i la història com a motor de l'arquitectura contemporània que desenvolupa Rogers des de les pàgines de *Casabella Continuità* quallarien en el grup d'arquitectes que provarien de canviar les tornes de l'ahistoricisme del Moviment Modern. D'entre tots aquestes alumnes avantatjats, els postulats contextualistes trobarien en Rossi el seu màxim exponent i més endavant observarem en profunditat com aquest els tractaria a *L'architettura della città* i com configuraran un dels aspectes més essencials en tota la seva producció teòrica i pràctica.

Sigui com sigui, els esforços de Rogers i els arquitectes italians *de la retirada* no suposen un cas aïllat i únic de rebel·lia contra la *Carta d'Atenes.* De fet, l'«Italian Retreat» del Moviment Modern no sorgeix del cercle íntim de Rogers i es limita a una disputa personal i elitista entre crítics i arquitectes enfrontats en els seus posicionaments sinó que marca el tret de sortida d'un seguit de crítiques internacionals al funcionalisme que es produeixen, no només des de l'arquitectura, sinó des de diverses disciplines, les quals cerquen alternatives que contemplin les necessitats reals i socials a què la

*Carta d'Atenes*, i l'urbanisme que se'n deriva, no va saber donar resposta.

Per exemple, l'any 1960, Kevin Lynch publica *The Image of the City*, un llibre que a partir de la psicologia de la *Gestalt* repensa el valor perceptiu que ha de tenir la ciutat; l'any 1961, Jane Jacobs publica *The Death and Life of American Cities*, en què crítica ferotgement els resultats de l'urbanisme racionalista als Estats Units, obsessionat per la circulació, la creació d'autopistes i suburbis residencials; el 1965, Theodor Adorno fa una conferència titulada «Funktionalismus Heute» contra la ideologia del funcionalisme; el 1966 es publica *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi, un dels llibres de teoria de l'arquitectura més rellevants de la segona meitat del segle XX en què també clama per la necessitat de visitar el repertori de la tradició; el 1968, el sociòleg marxista Henry Lefebvre publica *Le droit à la ville* i demana anteposar els interessos dels habitants als de l'urbanisme. Aquell mateix any, a Itàlia, apareixen dos títols rellevants: *La struttura assente* d'Umberto Eco i *Teorie e storia dell'architettura* de Manfredo Tafuri. Umberto Eco, que entre els anys 1961-1964 i 1969-1971 va ser professor d'estètica i semiòtica al Politècnic de Milà, no dubta a carregar contra les pretensions fallides del funcionalisme, manifestades principalment en la ciutat de Brasília, i Tafuri repensa el paper de la historiografia de l'arquitectura des d'un posicionament marxista, alhora que rebutja un cert tipus de «crítica operativa» encarregada de consolidar el mite del Moviment Modern (Giedion, Banham o Pevsner), la qual ha manipulat i construït un relat interessat de l'arquitectura de la primera meitat del segle XX. De totes maneres, tots aquests exemples que acabem d'esmentar són alguns dels múl-

tiples textos teòrics que posen en joc les victòries de la generació anterior. Però les referències es multiplicarien exponencialment si tinguéssim en compte també les pràctiques arquitectòniques que subverteixen durant aquells anys, i arreu del món, els principis ortodoxos del Moviment Modern i l'Estil Internacional.

## 2.1. Els debats sobre arquitectura teatral a Itàlia

Mentre que la teoria de l'arquitectura s'ocupa de totes aquestes qüestions, crucials per al desenvolupament de la disciplina, a Itàlia, s'estava portant a terme un debat també sobre arquitectura teatral, la qual forma part del sistema urbà de postguerra. Aquest debat, en què participarien molts teòrics i arquitectes, trobà en el grup de l'escola milanesa, l'entorn directe de Rossi, un important focus intel·lectual.

L'any 1947, Paolo Grassi i Giorgio Strehler funden el Piccolo Teatro della Città di Milano, el primer teatre públic i estable d'Itàlia. Els seus fundadors defensen que en el context de crisi humanitària, econòmica, espiritual i política de la segona postguerra, cal entendre el teatre com a funció pública al servei de la ciutadania més enllà de les lleis de mercat i de les estrictes visions empresarials que tenien en aquell moment els gerents dels teatres europeus, l'objectiu dels quals sempre era únicament el benefici econòmic i la rendibilitat. Per a tal propòsit, Grassi i Strehler troben indispensable l'obertura d'un teatre de la ciutat i per a la ciutat, que sigui capaç d'atreure un públic popular i heterogeni per educar-lo i sensibilitzar-lo a través de les grans obres dramàtiques, passades i presents; un públic que no només havia de ser de la ciutat de Milà sinó que, a través de gires, els seus espectacles havien d'arribar a tota la ciutadania llombarda: «La tarea que se iniciaba tenía una doble faz: por un lado, el trabajo interno, de organización y de puesta en marcha de una estructura y un método y, por otro, la sucesiva captación y formación de un público»[81]. Per a aquesta doble tasca, Grassi s'ocuparia de la primera part –l'organització i gestió

81 Ricardo Doménech, «El "Piccolo Teatro" de Milán» a *Cuadernos Hispanoamericanos*, juliol de 1967, núm. 211 p. 188.

del teatre– i Strehler s'encarregaria de la direcció artística. El Piccolo ha estat, d'aleshores ençà, un model a seguir per molts altres teatres, tant italians com europeus.

Un element imprescindible per reeixir una empresa d'aquesta magnitud és, justament, l'espai arquitectònic i escènic que allotjaria el Piccolo Teatro, així com el seu emplaçament a la ciutat[82]. L'ajuntament de Milà va cedir una petita sala, antiga sala de cinema dins del Palazzo Carmagnola, del segle XVI, ubicat a la cèntrica Via Rovella amb Via Dante, un dels principals eixos de la ciutat. Com ja hem mencionat, el teatre s'inaugura el 1947 però no serà fins al 1952 que l'espai es renovi i es condicioni a les necessitats de Grassi i Strehler. Els encarregats d'aquesta remodelació de l'espai van ser el dissenyador Marco Zanuso i, justament, Ernesto Nathan Rogers. Ambdós van ampliar la capacitat del teatre –de 523 seients a 620–; afavoriren una atmosfera íntima favorable a la concentració dels espectadors amb dues tonalitats de vermell, «colore ancestrale dei teatri»: les butaques amb disseny de Zanuso i el teló de vellut vermell fosc i les parets del mateix color en una tonalitat més clara[83]; per al sostre, encarregaren a Lucio Fontana una coberta de guix foradada amb desenes de petits orificis que permetia, a part de decorar el sostre, una millor circulació de l'aire condicionat, l'obtenció d'una acústica òptima.

Com ja sabem, Ernesto Nathan Rogers sentia una gran predilecció per la situació ambiental i la tradició històrica de les ciutats en què havia de projectar. El Piccolo Teatro, al Palazzo Carmagnola, es presentava com una afortunada troballa i una oportunitat per ubicar el nou teatre en un vell edifici ple d'història i significats i on les funcions s'havien anat succeint. D'aquesta manera, el Pic-

82 En aquest sentit prenen força les conegudes com a "Ciutats del teatre", espais urbans dedicats al teatre inserits dins de la ciutat. En són exemples El Lincoln Center a Nova York, la Città del Teatro a Milà, la Ciutat del Teatre a Barcelona o La Cartoucherie a París. Vegeu Antoni Ramon, Juan Ignacio Prieto, Ivan Alcázar, «Les cites du théâtre. Des acteurs de rénovation urbaine et des "espaces autres"» a *Revue d'histoire du théâtre,* 2019, vol. IV, núm. 284, p. 125-141.

83 Roberto Aloi, *Architetture per lo spettacolo*. Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1958, p. 26.

colo rivalitzava amb el principi universalista del Moviment Modern de la preeminència de la funció. Aquest edifici, al llarg dels segles, s'havia destinat a diverses funcions: residència de Ludovico Moro, mecenes de Bramante, i posteriorment de la seva amant Cecilia Gallerani, la dama de l'armini de Da Vinci; seu de l'ajuntament, arxiu municipal, *broletto*, seu feixista del Dopolavoro Civico i cinema popular. Actualment, anomenat Piccolo Teatro Grassi, s'erigeix com un teatre al centre de la ciutat amb vocació pública i de referència dins del sistema teatral milanès. A més a més, podem deduir que Rogers sentia especial atracció cap a un teatre amb aquests objectius cívics, d'educació de les masses, al servei del poble i de la ciutat. En un text de l'any 1945 en què parla de la reconstrucció que cal dur a terme a Milà després de la Segona Guerra Mundial, Rogers no lamenta pas la pèrdua del gran teatre burgès de Milà, el Teatro della Scala; és més, considera que no és una prioritat en els plans d'edificació de la postguerra justament perquè no dona cap solució a cap tipus de problema social que amb tanta urgència calia solucionar[84].

Tal com hem remarcat més amunt, la visió de l'arquitectura de Rogers va marcar una forta empremta en tota una generació d'arquitectes italians que van trobar en la seva figura un protector i un mestre. Curiosament, molts dels seus deixebles predilectes i que col·laboraren amb ell a *Casabella Continuità*, com Canella, Grassi i, evidentment, Rossi, van tractar amb intensitat el tema de l'arquitectura teatral. En aquest context es va produir un creuament d'idees, fonamentades en les propostes de Rogers, que proposaven una nova aproximació a l'arquitectura dels teatres. Considerem que és important conèixer de manera panoràmica aquest diàleg per poder entendre d'on par-

84 «Il Teatro della Scala, per nobile che sia quell'istituzione, per prezioso che sia quel monumento, non rientra, per ipotesi, fra gli oggetti di cui massimamente lamentiamo il difetto. Il Teatro della Scala nei cui palchi, nelle cui poltrone non possono certo accomodarsi le masse degli indigenti italiani è un lusso del quale la nostra società avrebbe potuto privarsi per un po' di tempo ancora», Ernesto Nathan Rogers, «La ricostruzione» a *Esperienza dell'architettura*. Milano: Skira, 1997, p. 76.

teix Rossi i cap a on es dirigeix, com a mínim, els primers anys de la seva carrera com a arquitecte. Per a tal propòsit, partirem de les reflexions de dos arquitectes ja mencionats que, sent de la mateix generació que Rossi, van començar sota l'ala de Rogers, Guido Canella i Giorgio Grassi.

Allò que tenen en comú aquests tres arquitectes, Rossi, Grassi i Canella, és l'interès precoç per l'arquitectura teatral i, sobretot, pel lloc que ha d'ocupar a la ciutat. Tots ells, a mitjans dels anys seixanta van dissenyar o teoritzar sobre l'arquitectura teatral, i tot i que cal parar especial atenció a les reflexions de Canella, no podem concebre el sistema que s'estableix sense les aportacions dels seus col·legues[85], tots ells joves encara en aquell moment, però que acabarien tornant-se centrals en el camp intel·lectual italià de l'arquitectura.

Com dèiem, un element compartit pels tres és la prevalença de la ubicació del teatre a la ciutat, la posició dins de l'entramat urbà, i així ho demostra Giorgio Grassi quan, tot i parlar de teatres grecs clàssics en concret, estableix un seguit de característiques per al desenvolupament urbà dels teatres a la història occidental europea. A l'inici del seu estudi «L'architettura del teatro e la città greca», dictat l'any 1965, Grassi afirma que «questo rapporto fra teatro e città è un rapporto molto speciale, perché è evidente che il teatro, pur essendo quel luogo pubblico che meglio incarna, per così dire, lo spirito della città, la idea stessa di *polis*, resta pur sempre, per quanto ci riguarda, una parte di essa»[86].

L'arquitecte comprèn que el teatre és la viva imatge de la ciutat en tant que espai públic democràtic i polític en què la ciutadania, els habitants partícips de la ciutat, es reuneixen i comparteixen un mateix espai físic per un temps determinat. No

85 Val a dir que aquest focus d'idees entorn als teatres no és, una altra vegada, aïllat. Altres personalitats del món de l'arquitectura com Tafuri, Zevi, Dardi, Sacripanti o Manieri-Elia, van participar d'alguna manera amb les seves aportacions en aquest diàleg. En relació a les aportacions d'aquests altres arquitectes, vegeu Fernando Quesada López, «Templo. Máquina. Caravana. El teatro y la ciudad en la Italia del siglo XX» a *Cuaderno de notas*, 2018, núm. 19, p. 43-56.

86 Giorgio Grassi, «L'architettura del teatro e la città greca» a *Scritti scelti, 1965-1999*. Milano: Franco Angeli, 2000, p. 15.

obstant això, Grassi afegeix que, si es manté fidel a l'anàlisi estrictament etimològica de la paraula, els *theatron* no eren únicament aquells espais destinats a la representació dramàtica sinó tots aquells espais de reunió destinats a la participació d'una manifestació col·lectiva com els *ekklesasteria*, els *buleuteria* o els *telesteria*[87].

87 Ibídem, p. 16.

Aquests espais tenien funcions diverses: la iniciació als ritus sagrats, la celebració d'assemblees o, evidentment, la visualització d'espectacles. Tots ells comparteixen això sí, una mateixa tipologia arquitectònica perfectament identificable –una graderia circular o semicircular– en què ritual, culte i lloc coincideixen. Per a Grassi, és essencial comprendre que la forma tipològica del teatre clàssic grec que avui en dia tots coneixem i reconeixem no era exclusiva de l'activitat dramàtica sinó de quelcom molt més profund, arrelat en el mateix naixement de la *polis* grega i en el caràcter ritual i religiós de l'activitat política i cultural grega. Efectivament, la paraula *theatron* significa 'lloc des d'on veure' i, tal com creu Grassi en el seu article, aquest «lloc» no era només el lloc des d'on veure un espectacle lúdic o dramàtic sinó també des d'on observar i presenciar el culte, la política i la comunitat sense intermediaris. En la configuració de la ciutat grega, el teatre tenia un paper destacable i singular: era un dels espais més fàcilment identificables, però al mateix temps prevalia per damunt de la racionalització urbana de les ciutats ideals clàssiques, ja que depenia en gran mesura de l'orografia i la topografia de les ciutats. En el moment de la fundació d'una ciutat grega calia trobar una ubicació per al teatre i, si observem el traçat de la ciutat antiga de Milet, realitzat per Hipòdam, veurem que d'entre la seva estructura lineal, l'únic element que es troba desencaixat i

que trenca amb l'harmonia de la retícula regular és el teatre.

En aquest sentit, la funció social i cultural que exerceix el teatre és més important que els desitjos de la geometria racional de la ciutat ideal grega. De fet, com bé indica Marvin Carlson, aquesta dislocació aniria perdent pes durant l'època hel·lenística, quan les ciutats es planifiquen i s'organitzen segons la relació entre els tipus, com es pot observar a simple cop d'ull en el traçat de la ciutat de Priene[88]. En aquesta dislocació rau per Grassi una de les essències del teatre grec clàssic. És més, en el teatre, ubicat sempre en un pendent, la *polis* exercia d'escenografia natural i, segons Grassi, aquest aspecte serà també fonamental en la concepció clàssica del fet teatral, ja que fa coincidir l'espai representat amb l'espai de la representació, com bé ocorre amb les comèdies d'Aristòfanes. Grassi afegeix que aquest element, la ciutat com a escenografia, serà imitat al llarg dels segles, com és el cas dels teatres romans o, més modern, el Teatro Olimpico de Vicenza, tot i que mai es produirà amb la mateixa potència i transcendència[89].

88 Carlson, *Places of Performance*, p. 67.

89 Grassi, «L'architettura del teatro e la città greca», p. 21.

Grassi imparteix aquesta conferència a finals de l'any 1965 en el marc del curs de *Caratteri distributivi degli edifici* del Politècnic de Milà, i durant aquest mateix curs acadèmic, Rogers, juntament amb Guido Canella, hi imparteix el curs d'Elements de la composició sobre el tema de l'arquitectura teatral. Les conclusions d'aquest segon curs són publicades per Canella l'any següent al llibre *Il sistema teatrale a Milano*. En aquest text, el seu autor es proposa analitzar com en el mapa de la ciutat de Milà s'han anat succeint els teatres des del segle XVI fins al segle XX i com el creixement urbà ha anat modulant l'aparició i la destrucció de di-

versos espais destinats a la representació així com la consolidació d'una certa tipologia constructiva concreta. Al mateix temps, al final del document, es dedica un capítol a proposar algunes solucions creatives a problemes urbans que giren entorn a les necessitats teatrals, realitzades per grup de treball del Politècnic de Milà.

A la introducció de l'estudi, Canella fixa quins són els deures i obligacions vers l'espai tant dels directors de teatre –també actors, escenògrafs o tècnics– com dels arquitectes. Per a l'autor, els artistes de teatre han de preocupar-se per l'arquitectura interna del teatre, han d'aconseguir uns graus de llibertat creativa que varia en funció de cada muntatge amb un espai ja donat mentre que l'arquitecte ha de «studiare, sviluppare e risolvere la relazione topografica tra luogo del pubblico e della scena, luogo del teatro e della città, contrapposizioni che costituiscono invarianti formali, estensibili sul piano stilistico, che distinguono caratteristicamente l'architettura del teatro in periodi»[90].

El vertader deure de l'arquitecte és el de saber relacionar el teatre amb la ciutat, tant pel que fa a l'àmbit urbà com pel que fa a l'àmbit social i cultural. És una relació que, com bé apunta Fernando Quesada, «se encarna en la relación arquitectónica específica entre escena y platea como una miniatura del modelo que puede así ensayarse a escala, pero con el deseo de superarla»[91]. Podem observar, per tant, que aquest plantejament de Canella sobre els teatres actuals no està gaire allunyat del que proposava Grassi sobre els teatres grecs. La relació del teatre amb el seu entorn urbà és primordial i es torna gairebé tan important com la relació de l'edifici teatral amb les posades en escena que tenen lloc al seu interior[92]. És la relació del tot urbà, la ciutat, amb el contenidor del tot

90 Guido Canella, *Il sistema teatrale a Milano*. Milano: Dedalo Libri, 1966, p. 10.

91 Quesada, «Templo. Máquina. Caravana.», p. 43.

92 Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, p. 127.

artístic, l'espectacle teatral; d'aquesta manera, l'edifici, el teatre, és una baula bidireccional que connecta aquests dos fenòmens culturals tan similars en tant que són la projecció d'un món, el de l'organització de la vida quotidiana i el de la representació de la vida imaginada.

Aquest interès –conferir molta importància a la relació de l'edifici amb el fet urbà, exterior i permanent– sembla anar en detriment de l'interès pel fet escènic, interior i efímer. No obstant això, Canella constata la importància de l'espectacularitat escènica en el paper del desenvolupament comunitari de les ciutats, tot i que rebutja tant la tipologia arquitectònica com el mode de la representació clàssica del teatre burgès, representat per la Scala de Milà. El teatre ha d'obrir-se, segons Canella, a una societat més democràtica, laica, oberta, popular i fugir de l'encarcarament del teatre classicista i vuitcentista. El teatre ha d'estar lligat, més que a un cert tipus d'edifici, a la seva ciutat, a la seva ciutadania, i sobre això insisteix, al llarg de tot el seu estudi, en la necessitat d'analitzar la xarxa de transports, ja sigui transport públic o privat, perquè és aquesta la que permet a la ciutadania arribar al teatre i al teatre arribar a la comunitat més enllà de la ciutat. La ubicació de carreteres, autovies, vies de tren, estacions, carrers de vianants així com la xarxa de connexions entre municipis i nuclis urbans, condiciona un cop més l'accés, tant en un sentit figurat com literal, al fet artístic. És fonamental prendre consciència del lloc on ubicarem el teatre perquè ha de tenir en compte tots aquests factors[93].

Canella, quan critica justament aquesta herència de teatre monumental apunta, no sense certa ironia, que es desconeix l'emplaçament concret que havia d'acollir el Teatre Total de Gropius i Pis-

93 Sobre aquesta qüestió, l'estudi inclou un capítol escrit per Lucio Stellario D'Angiolini titulat «Struttura del sistema dei trasporti e tendeza insediativa», p. 137-159.

cator; Canella veu que aquest tipus de teatre avantguardista de principis de segle XX és una mena de teatre-atrezzo, servil amb les necessitats del gran home de teatre, com ocorre també amb altres binomis ben coneguts com els de Reinhardt-Poelzig, Reinhardt-Strand o Meyerhold-Barchnin i Vachtangov[94].

En aquest sentit, aquesta consideració del servilisme dels teatres de principis de segle (justament Gropius és un dels grans innovadors del Moviment Modern) ja l'apunta Rogers en un article de l'any 1960, en el número monogràfic de *Casabella Continuità* dedicat a Henry van de Velde. En aquest article, Rogers assenyala el Werkbund Theater (1914) de Colònia com la seva obra mestra i apunta també que, en la tradició constructiva alemanya, Wagner i Semper apuntalaren la relació dramatúrgia-arquitectura a Bayreuth, però que Van de Velde supera aquesta dependència avançant-se a les necessitats del director d'escena, sense esperar instruccions del geni teatral. Amic i coneixedor de les trajectòries de Craig i Reinhardt, l'arquitecte belga pretén anar un pas per davant de les posades en escena tot dissenyant un teatre capaç d'articular-se tenint en compte aquestes tendències innovadores de principis de segle, atorgant a l'escenografia la màxima articulació possible i independència del contenidor arquitectònic[95], així com un escenari tripartit per columnes mòbils no estructurals que recorden clarament als dissenys de Craig i Appia. Una altra vegada, l'empremta del pensament de Rogers impregna les teories dels seus deixebles.

Si tornem un altre cop a Canella, aquest afirma que un únic edifici destinat a la representació no serveix per acollir una experiència escènica i les necessitats ciutadanes i, si fem servir termes lecor-

94 Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, p. 128.

95 Ernesto Nathan Rogers, «Henry van de Velde o del'evoluzione» a *Casabella-Continuità*, 1960, núm. 237, p. 8.

buserians, Canella aposta per un teatre més espontani, que sigui capaç d'arribar a tots els àmbits de la societat, no només el de l'oci. Per a això, proposa, conjuntament amb els alumnes del curs del Politècnic, quatre edificis nous al capítol titulat «Un'ipotesi sul futuro del sistema teatrale a Milano», en què analitza com podria ser el sistema teatral de la ciutat entre el 1965 i el 1985. Aquests edificis, com ja hem avançat, no contenen una única funció (la de la representació escènica) sinó que són un assemblatge de funcions comunitàries que prenen com a exemple obres com el Lincoln Center de Nova York. Segons Canella, la revolució que suposa el Piccolo Teatro és enorme, ja que no només havia de ser un teatre sinó tota una ciutat del teatre a Milà, subvencionada institucionalment i, per tant, de caràcter públic i ciutadà, tal com exigia Paolo Grassi. La novetat d'un teatre subvencionat es converteix en un far, ja que aquesta ciutat del teatre no es completava amb comerços, bars o cinemes –que haguessin complert unes exigències comercials de rendibilitat– sinó amb una biblioteca oberta al públic i una escola de teatre pública que proporcionaria nous actors i actrius a les companyies estables del Piccolo[96].

Una de les propostes del grup de Canella al Politècnic, el «Progetto didattico n° 1», és justament una nova seu per a un teatre subvencionat que compta amb dues sales: una amb capacitat per a 2.000 espectadors i una altra amb capacitat per a 250. Això permetria distingir les posades en escena més assequibles i democràtiques de les més arriscades i contemporànies. A més a més, també compta amb una sala subterrània de cabaret (totes tres sales funcionarien al mateix temps per promoure la circulació d'espectadors); una exposició permanent sobre qüestions d'art dramàtic; una bi-

96 Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, p. 132.

blioteca especialitzada en teatre i literatura dramàtica; una escola per als fills i filles dels treballadors del teatre; un restaurant o una terrassa. Un sol edifici condensa diferents serveis públics, sales, propostes escèniques i tota una trajectòria educativa que va des de l'educació obligatòria fins a l'educació superior. Tot això, situat a Via Larga, un cèntric carrer de Milà entre el Duomo i la Torre Velasca.

Aquesta preocupació per les tipologies escolars i educatives que Canella insereix en els seus projectes teatrals té un origen compartit amb Rogers: la preocupació per les qüestions pedagògiques més enllà de l'escola tradicional. Dos dels altres projectes didàctics presentats pel grup d'estudi són una escola superior de teatre emmarcada dins de la Facultat de magisteri i un altre teatre per a un complex escolar. En el primer cas, Canella està especialment interessat en les aportacions que el teatre pot fer a la pedagogia –incorporació de metodologies teatrals a l'ensenyança primària i secundària–, però també les aportacions que poden fer els docents de la facultat en un curs de formació superior d'art dramàtic[97]. En el segon cas, proposa que el teatre sempre sigui present en els plans docents de l'educació obligatòria en tots els seus nivells i que configura tot un procés d'aprenentatge gradual sobre qüestions escèniques que es practicarien al teatre escolar.

97 Ibídem, p. 171.

Segons hem vist fins ara, Canella proposa tornar al teatre la funció comunitària propera al ritual, tal com ho expressa Grassi, i així ho explicita a les conclusions del llibre:

> Ma, soprattutto, si è teso a vedere, tra teatro centrale sovvenzionato e varie forme di teatralità periferiche, la contrapposizione capace di fare del teatro non

> solo un pubblico servizio, non solo un diffusore di cultura, ma anche, tornando all'antico, un avvenimento in grado coinvolgere lo spettatore in un particolare rituale, per quel tanto che si sente legato a una classe, a un gruppo sociale, a un tempo, a una civiltà, insomma, a una realtà precisa. In ciò il luogo del teatro, come la tradizione insegna, gioca un ruolo fondamentale, ma non solo come diagramma della messa in scena, bensì come porzione di città che, nel contrassegno funzionale, rappresenta e, addirittura, riproduce un pubblico particolare, una distinta problematica.[98]

98 Ibíd., p. 176.

L'autor dicta que el teatre ha de ser un servei públic, ja sigui com a teatre subvencionat o com a teatralitat perifèrica que impregni el brou de cultiu social. Creu que l'art escènic pot produir-se en qualsevol lloc i en qualsevol moment. De fet, com a part d'aquest interès per la part més performativa (més enllà de l'arquitectònica i urbana), Canella va convidar al Living Theatre al Politècnic durant el curs perquè fes una *perfomance* en què es demostrés precisament que el teatre també pot ser present a les aules universitàries no preparades per a aquest efecte, sense necessitar d'una tipologia teatral concreta (a les fotografies de l'esdeveniment podem observar com no hi ha cap tipus de distància ni ordre entre els estudiants del curs, Julian Beck ni la resta de la companyia). Sembla particularment rellevant que l'any 1965, un professor d'arquitectura d'una institució acadèmica molt tradicional i conservadora en els seus plans d'estudi convidés una de les companyies teatrals més avantguardistes i trencadores d'aquell moment per parlar d'arquitectura i espai.

El seu interès per la part més artística ho suggereix també el fet que, a part dels projectes didàc-

Fig. 2.3. Espectacle del Living Theatre al Politècnic de Milà (1968)

tics que ja hem comentat, Canella va proposar el «Montaggio didattico n°1». En aquest espectacle dirigit per ell mateix i titulat «Architettura, città e teatro moderno» proposa un *collage* de textos recitats per una actriu i dos actors de més de cinquanta directors, autors i acadèmics teatrals, entre els quals trobem Antoine, Piscator, Maiakovski, Brecht, Pandolfi, Stanislavski, Craig, Copeau, Ionesco i Pirandello, i arquitectes com Wright, Le Corbusier, Samonà o Gropius. Per assegurar l'interès i el rigor de la proposta, aquest peculiar projecte escènic de Canella va comptar amb la col·laboració investigadora i teòrica d'experts tant en teatre com en arquitectura: Maurizio Calzavara, Gae Aulenti, Ezio Bonfanti o Ezio Mariani.

Tot i que podria semblar que aquest muntatge fou una excentricitat de Canella, val a dir que la seva justificació ja venia donada a les conclusions del curs anterior. Els anteriors dos cursos de *Ca-*

*ratteri distributivi degli edifici*, també impartits per Rogers i Canella, van estar dedicats a l'arquitectura de l'escola primària (ja hem comentat l'interès d'ambdós per l'espai educatiu i la seva relació amb el teatre) i a les conclusions publicades s'anticipa que el proper curs estarà dedicat a l'arquitectura teatral. Tant Canella com Rogers es plantegen si abordaran la qüestió des d'un punt de vista escènic o només arquitectònic: «rinunzieremo dunque (la domanda è di Rogers stesso) a portare l'atmosfera del teatro nel nostro corso? Riusciremo, se non a far recitare gli studenti, a renderli protagonisti di una seri di montaggi-dibattiti sul luogo teatrale?»[99]. Aquest interès per l'enfocament teatral ja és present en la mateixa concepció del curs i constituïa un eix central de la proposta pedagògica.

Tot i que no sabem a ciència certa si Aldo Rossi va participar d'alguna manera en aquest curs impartit per Canella i Rogers, sí sabem que l'any 1965 Rossi és professor del Politècnic de Milà i que era un bon amic del primer i deixeble predilecte del segon. D'una manera o altra, aquest ambient general d'interès pel teatre va tenir el seu ressò en Rossi. A principis dels seixanta, Rossi ja havia participat activament als debats teòrics d'aquella dècada des de les pàgines de *Casabella Continuità* però encara no havia dedicat pàgines al fet teatral. No obstant això, el seu projecte de final d'estudis, de l'any 1959, fou el disseny d'un centre cultural i un teatre per a la ciutat de Milà. En aquest projecte podem percebre l'interès general per la ubicació i la preexistència ambiental de l'edifici. El projecte, ubicat a Corso Venezia entre Via Spiga i Via Senato, dialoga amb la seva façana convexa amb la façana còncava de la Chiesa di San Pietro Celestino.

99 Guido Canella, «Appunti per il consuntivo di un Corso» a *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della Scuola Primaria.* Bari: Leonardo da Vinci Editrice, 1965, p. 29.

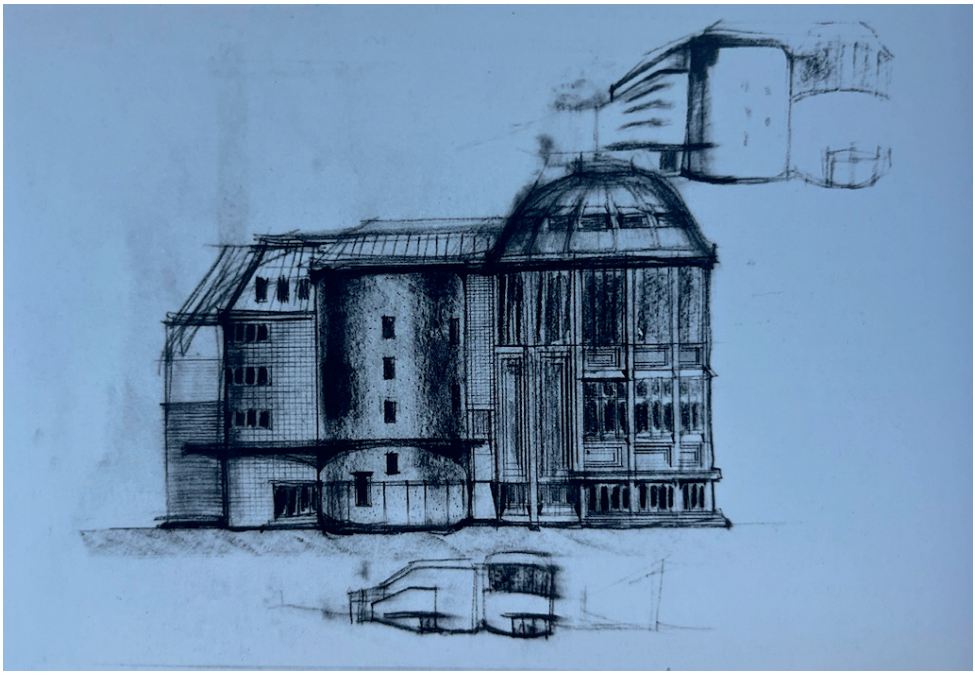


Fig. 2.4. Centre cultural i teatre a Milà, projecte de tesi de llicenciatura d'Aldo Rossi (1959)

Si més no, deixant de banda aquest treball purament acadèmic, un dels primers projectes de Rossi com a arquitecte va ser el del Teatre Paganini a Parma. Aquest projecte mai realitzat data de l'any 1964, un any abans de la conferència de Grassi i del curs de Canella però en el qual ja podem apreciar certes temptatives des de la pràctica, que apunten cap a les formulacions teòriques dels seus col·legues de promoció. Es tracta del primer gran projecte teatral de Rossi, el primer de molts i que copsa a la perfecció l'interès compartit a l'època de la ubicació del teatre en la ciutat.

# 3. La teoria arquitectònica d'Aldo Rossi: tradició i memòria

> Així, doncs, els arquitectes que, deixant de banda la teoria, han mirat de ser destres amb les mans no han pogut aconseguir relleu en la seva feina; i els qui, altrament, s'han confiat només a la teoria semblen haver empaitat una ombra, no pas una realitat. En escanvi, els qui han après ambdues coses, guarnits amb totes les armes, han obtingut ràpidament i amb molt de prestigi el que s'havien proposat.
>
> VITRUVI, *D'arquitectura*

El projecte del Teatro Paganini es basa en la reconfiguració de la plaça de la Pilotta, a Parma, on Rossi insereix un teatre i una galeria coberta. El projecte s'encaixa en el Palazzo della Pilotta, que acull al seu torn el Teatro Farnese. Aquest teatre, juntament amb el Teatro Olimpico de Vicenza i el Teatro all'Antica a Sabbioneta formen la tríada dels únics teatres renaixentistes conservats a Itàlia. En el projecte de Rossi, el Teatro Farnese, construït per Giovan Battista Aleotti, es torna l'element de diàleg amb què l'arquitecte vol treballar.

A la seva proposta per al projecte, Rossi escriu que no és imprescindible l'entesa entre un director de teatre i l'arquitecte perquè, abans que teatre, l'edifici destinat a la representació escènica és un fet urbà, un monument fix en la dinàmica de la ciutat. Com a exemple d'allò a què es refereix, Rossi proposa el teatre grec com a contenidor de la ciutat sencera independentment de l'espectacle que s'hi representa[100] i com a tal ha de dialogar amb el seu entorn urbà (les reminiscències de

100 Alberto Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Milano: Mondadori Electa, 2019, p. 36.

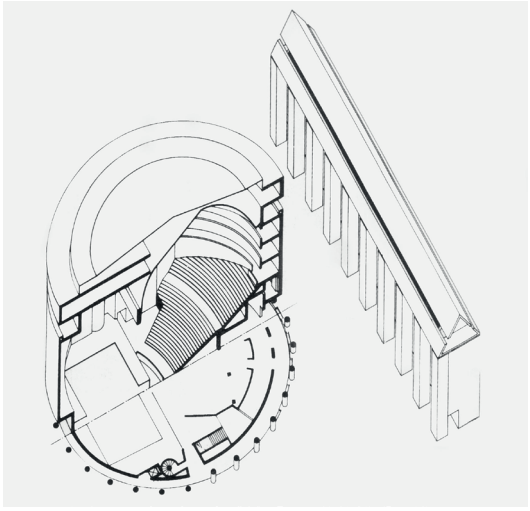


Fig. 3.1. Axonometria per al projecte de la Piazza della Pilotta i Teatro Paganini, Parma.

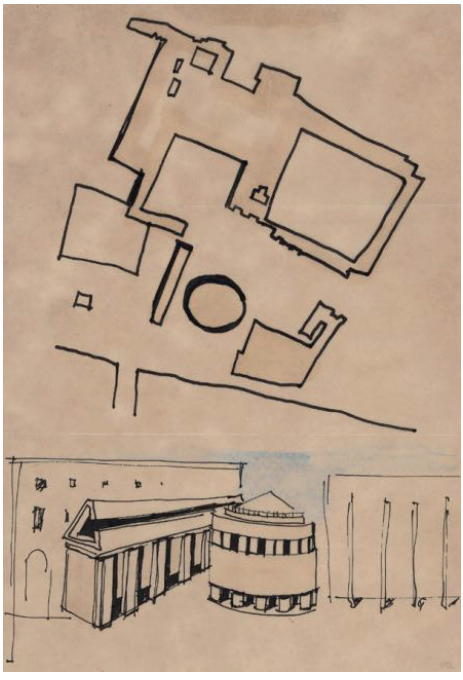


Fig. 3.2. Dibuixos per al projecte de la Piazza della Pilotta i Teatro Paganini a Parma, Aldo Rossi.

Fig. 3.3. Dibuix per al projecte de la Piazza della Pilotta i Teatre Paganini a Parma, Aldo Rossi.

Rogers o Grassi es tornen clares). Per a això, Rossi confecciona dues estructures separades: una estructura ovoidal que conté el teatre i una columnata porticada amb un prisma triangular com a coberta separada de l'estructura principal, tipologia que Rossi ja havia assajat amb el pont de ferro que va construir per a la Triennal de Milà d'aquell mateix any i que l'any 1965 acabaria de perfeccionar amb el Monument als Partisans de Segrate. L'estructura biforme del Teatro Paganini descentralitza la preeminència del teatre mentre que la columnata ajuda a inserir, com una incisió, el seu projecte dins de la ciutat. La xarxa de relacions entre aquest projecte i el seu entorn són moltes i diverses: des de la imitació de l'estructura poligonal del baptisteri parmesà, la relació tipològica amb la façana

del Teatro Regio o la similitud entre el seu pòrtic i el del Palazzo della Pilotta. D'aquesta manera, la planta el·líptica és un homenatge a la tradició teatral italiana dels segles XVI-XVII, les grades recorden els teatres antics, les balconades estan inspirades en les del teatre de Sabbioneta i el pòrtic emfatitza el caràcter monumental a la manera de Boullée[101].

Com bé apunta Can Onaner, «Rossi propose à la ville un volume opaque qui intériorise une autre ville potentielle, une ville à l'intérieur de la ville»[102]. Per a Rossi, el teatre-monument és una trobada entre vida pública (cívica) i vida privada (domèstica), entre interior i exterior, entre la vida i la imitació de la vida, entre passat i present, entre arquitectura i representació. Rossi, per resumir aquesta aproximació, cita el film *Prima della rivoluzione* de Bertolucci, d'aquell mateix any, per destacar que «mi colpiva come, nell'opera di un giovane regista italiano, la città entrasse fortemente nella vicenda privata e in quella storica di una generazione: la mia»[103]. La juxtaposició de la vida privada i la vida històrica es manifesta en la seva màxima expressió en l'interior del teatre, el qual s'insereix en la història urbana de la ciutat.

101 Lampariello, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato*, p. 196.

102 Onaner, *Aldo Rossi architecte du suspens*, p. 81.

103 Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, p. 37.

## 3.1. El pensament rossià sobre la memòria a *L'architettura della città*

El comentari sobre aquest projecte mai realitzat del Paganini, tot i que passarà a formar part de l'imaginari rossià de manera evident, ens serveix per comprovar com ja de ben jove, acabat de graduar, aposta per una arquitectura, sigui teatral o no, molt lligada a la memòria dels espais, a la interrelació entre vida quotidiana i permanència arquitectònica i al context urbà. De fet, aquestes són justament algunes de les claus per comprendre la teoria de Rossi i com la vehicula en els seus edificis teatrals: la memòria col·lectiva i l'ús de la tradició entesa com a catàleg de formes són dos eixos vertebradors del seu pensament. L' interès per la memòria dels espais i la memòria dels habitants que els transiten l'acompanyarà al llarg de tota la seva trajectòria i es veurà tant en els seus escrits com en les seves obres construïdes.

Les intuïcions sobre la memòria i la tradició artística no són plantejades per Rossi de manera espontània. Com hem exposat, es veu immers en els debats que protagonitzen tant el seu mestre Ernesto Nathan Rogers com els seus col·legues. Vuit anys abans de presentar el projecte del Paganini, en un article publicat l'any 1956, Rossi deixa entreveure quina idea té sobre la tradició en l'art i l'arquitectura. Durant el període neoclàssic de l'arquitectura italiana, Rossi creu que el concepte de tradició deixa de ser una subjecció formal als models de l'antiguitat per convertir-se en una «libera scelta»[104], paraules en què ressonen els pensaments de Rogers i en conseqüència les d'Eliot. Per Rossi, encara alumne de la Facultat d'Arquitectura, la història i la tradició són un repertori de formes, estils i tipologies que cal seleccionar en fun-

104 Aldo Rossi, «Tradizione nella architettura neoclassica milanese» a *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata: Quodlibet, 2012, p. 12.

ció dels interessos de la ciutat i l'arquitectura i aprofitar per criticar el Moviment Modern per haver oblidat aquesta concepció de la història i la tradició en favor d'una suposada ahistoricitat i universalisme[105].

Aquesta concepció de la tradició no és una concepció juvenil sinó que l'acompanyarà al llarg del temps i, de fet, la repeteix l'any 1959 al text «L'ordine greco»: «Lo studio dell'ordine greco o della architettura moderna, possono benissimo coesistere e sono una lezione viva a patto che no siano intesi come testi sacri»[106]. En aquest breu text, ressenya del llibre *L'ordre grec: essai sur le temple dorique* de François Cali aparegut l'any 1958, Rossi ja articula moltes qüestions que després tractarà amb profunditat al seu llibre *L'architettura della città*. En primer lloc, tracta la qüestió ja comentada de la tradició i el coneixement del passat per tractar el present arquitectònic i artístic. En segon lloc, i lligat amb aquest primer, la seva concepció de l'autonomia de l'arquitectura en tant que tècnica: «in Grecia, le arti raggiunsero il più alto grado di sviluppo che loro è stato accordato esse non si chiamavano altro che tècnica –τέχνη–»[107]; en tercer lloc, la crítica al formalisme estèril i a l'apropament estrictament formal a la història de l'arquitectura així com l'estètica abstracta i metafísica del Moviment Modern[108]; en quart lloc, la menció per primera vegada en un text de Rossi del concepte d'analogia, que desenvoluparem detingudament més endavant («Quella che per noi è simmetria per i greci era analogia (αναλογία) o proporzione e, già nel mondo latino, viene accolta come *compositio* e quindi non più come analogia in contrapposto di anomalia, ma come *apta membrorum compositio*»[109]) i, en darrer lloc, la seva concepció del monument en la ciutat.

105 Ibídem, p. 22.

106 Aldo Rossi, «L'ordine greco» a *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata: Quodlibet, 2012, p. 72. Recordem que la publicació original d'aquest text apareix al mateix número en què Ernesto Nathan Rogers publica l'article de resposta a Banham.

107 Ibídem, p. 69. En aquest sentit, Rossi aprofita per lloar Mies van der Rohe, que, segons ell, ha entès a la perfecció aquesta qüestió alhora que critica els seus adoradors per no entendre que allò que fa Mies ja ho feren els grecs a l'Antiguitat.

108 Ibíd., p. 71.

109 Ibíd., p. 70.

Segons Rossi, el monument és tractat a les facultats d'arquitectura erròniament com a conseqüència de l'apropament imposat pels formalistes de la primera meitat del segle XX, limitat només a tractar les repeticions formals al llarg de la història, però que són del tot insuficients, critica Rossi, per comprendre l'essència d'un monument antic. En aquest sentit, lloa la tasca feta per François Cali al seu llibre, ja que l'historiador francès ofereix una visió del monument viu i no del monument en ruïnes[110]. La diferència entre vida i ruïnes, entre els estats històrics d'un monument i les etapes que mostra al llarg de la seva existència, serà cabdal per comprendre les aportacions teatrals de Rossi i que caldrà tractar extensament.

110 Ibíd., p. 67.

Abans de continuar, però, i per seguir traçant la línia teòrica de Rossi, comentarem breument l'article «Resposte a sei domande» de l'any 1961[111]. Aquest text és fruit d'un monogràfic de la revista *Casabella Continuità*, dedicat als darrers quinze anys d'arquitectura italiana, és a dir, dedicat a tot allò ocorregut des del final de la Segona Guerra Mundial, en què Ernesto Nathan Rogers demanà a diversos arquitectes que responguessin sis preguntes sobre l'estat actual de l'arquitectura. Les preguntes, vistes en el seu context històric, són certament tendencioses[112].

111 Aldo Rossi, «Risposta a sei domande» a *Scritti Scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata: Quodlibet, 2012, p. 137-148.

Al llarg de l'article, Rossi segueix insistint en els temes que ja hem anat veient. Una de les primeres qüestions que destaca és la de la formació dels joves arquitectes en qüestions d'història de l'arquitectura i història de l'art, la mirada de les quals no pot ser simplement nacional, sinó que ha d'incloure els referents internacionals de tots els temps. Així, segons Rossi, és més rellevant estudiar Loos que Persico, Behrens que D'Aronco o Le

112 Reproduïm aquí les sis preguntes tal com estaven formulades en la revista:

«1. Quali opere, secondo voi, hanno meglio testimoniato le trasformazioni che si sono operate nell'architettura italiana negli ultimi quindici anni, e perché?
2. Si parla spesso, oggi, di una rottura del fronte degli architetti moderni; alcuni critici hanno per esempio proposto per l'Italia nuove classificazioni e correnti diverse. Vi sembra che questo corrisponda a realtà e, se è così, come giudicate la nuova situazione?
3. I fenomeni revivalistici e di deviazione dal metodo moderno di cui si accusa l'architettura italiana, in che misura e in che forma si possono ritrovare, secondo voi, fuori d'Italia?
4. Urbanistica ed architettura sono oggi attività che corrispondono spesso, di fatto, a specialisti diversi. Un giudizio sul rapporto tra queste due attività è divenuto della massima importanza. In che misura questo fatto corrisponde ad un nuovo aspetto ideologico? In che misura ad una nuova condizione professionale?
5. Quali considerate siano stati i più importanti contributi della critica di architettura di questi ultimi anni e quale è stata, secondo voi, la funzione della critica e delle riviste?
6. In quale misura le condizioni attuali della tecnica edilizia, di carattere industriale o meno, influenzano il vostro lavoro e quali sono le prospettive che vi paiono oggi più progressive intorno a questo argomento?» Ibídem, p. 147-148.

Corbusier que Pagano[113]. La menció d'aquests tres arquitectes no és casual: Loos, Behrens i Le Corbusier són alguns dels pares de l'arquitectura moderna del segle XX i per a Rossi cal que siguin estudiats en tant que els referents de la generació anterior, però com una baula més dins de l'esdevenir de la història de l'arquitectura,

> E cosa vuoi dire studiare la storia? Forse essere gli esecutori testamentari di questo o di quell'architetto o non poter pronunciare un giudizio critico sul Movimento Moderno senza essere tacciati di tradimento? No certamente. […] Abbiamo ripetuto fino alla noia che non esiste oggi un'architettura moderna come tale, ma semplicemente esistono dei programmi e delle tendenze che, in quanto programmi e tendenze si possono discutere, approvare o disapprovare[114].

113 Ibíd., p. 138.

114 Ibíd., p. 139.

Rossi insisteix sobre aquesta qüestió: el Moviment Modern és una etapa més dins de la història de l'arquitectura i com a tal cal estudiar-lo. Les aportacions de Loos, Behrens o Le Corbusier són importants però no definitives: depenen d'un context concret i poden aportar solucions interessants als joves arquitectes de la mateixa manera que ho poden fer Milizia, Boulée o Alberti. En aquest sentit, d'altra banda, demana als joves arquitectes que s'involucrin en el camp de les idees, de la producció teòrica i textual de manera directa, ja que d'aquesta manera l'arquitectura adquirirà un altre nivell de compromís i comprensió. De fet, Rossi serà conegut al llarg dels anys gairebé més pels seus escrits teòrics que per la seva producció arquitectònica.

Havent fet aquest recorregut pels precedents teòrics de Rossi sobre la qüestió de la història i la memòria, cal que tractem amb deteniment el seu llibre més conegut i que el catapultà cap al prestigi arquitectònic, no només a Itàlia sinó internacionalment, *L'architettura della città* (1966). Conegut per la seva manera de concebre l'arquitectura i marcar el camí de bona part del pensament teòric de la segona meitat del segle XX, és conegut també per haver aparegut el mateix any que Robert Venturi publica als Estats Units el llibre *Complexity and Contradiction in Architecture*. Ambdós cerquen els camins que ha de recórrer l'arquitectura en l'atzucac de la crisi del Moviment Modern, i des dels seus respectius contextos geogràfics –l'antiga Europa en crisi i els frívols Estats Units d'Amèrica de la Guerra Freda– recorreran camins dispars.

Rossi, com hem comentat més amunt, presenta el seu llibre com un tractat en el sentit clàssic del terme, volent establir una genealogia entre *L'architettura della città* i d'altres com *Els quatre llibres de l'arquitectura* d'Andrea Palladio o *De Architectura*

de Vitruvi, amb la intenció de convertir-lo en un text programàtic de l'arquitectura contemporània. El llibre s'inicia amb la concepció que té Rossi sobre el concepte d'arquitectura, entesa no com a conjunt d'edificacions en una ciutat sinó com la construcció en la construcció de la ciutat en el temps. Ja d'entrada fa una declaració programàtica**:** «ma con il tempo la città cresce su se stessa; essa acquista coscienza e memoria di se stessa. Nella sua costruzione permangono i motivi originari ma nel contemplo la città precisa e modifica i motivi del proprio sviluppo»[115]. Recordem que només vint anys enrere la ciutat era considerada com una massa manipulable per l'arquitecte omnipotent que tenia la capacitat de modificar-la segons els seus criteris.

Rossi, en canvi, s'ocupa de la seva memòria, una memòria col·lectiva que no depèn de l'arquitecte sinó de les experiències viscudes pels seus habitants al llarg del temps, una memòria involuntària i aleatòria que roman en els territoris d'allò inenarrable. Els arquitectes i els urbanistes del Moviment Modern, en paraules de Christine Boyer, tenien la capacitat de tallar el caòtic teixit urbà a voluntat per compondre'l en un tot utòpic i estructurat[116] i d'aquesta manera el gir de Rossi es torna problemàtic i trencador. De la mateixa manera que l'arquitecte ha de tenir present aquesta individualitat històrica de cada ciutat, els seus habitants no la rebran de la mateixa manera:

> vi sono persone che detestano un luogo perché è legato a momenti nefasti nella loro vita, altri riconoscono a un luogo un carattere fausto; anche queste esperienze e la somma di queste esperienze costituiscono la città. In questo senso, sebbene sia estremamente difficile per la nostra educazione moderna, noi dobbiamo riconoscere una qualità allo spazio. [117]

115 Rossi, *L'architettura della città*, p. 12.

116 M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments.* Cambridge, London: The MIT Press, 1998, p. 46.

117 Rossi, *L'architettura della città*, p. 26.

Cada vivència individual forma part d'un tot més gran, col·lectiu i fugisser però que, per culpa de la formació «moderna» dels arquitectes, universal i abstracta, costa que aparegui en la concepció a partir de la qual es projecten els espais, les ciutats i l'arquitectura. Un dels fets urbans que millor representa aquesta qüestió de la memòria col·lectiva com a suma de records individuals i que obsessionà Rossi al llarg de tota la seva trajectòria és la qüestió del monument. L'arquitecte milanès ens parla de «permanències» com aquells fets urbans que ens fan experimentar el passat en el present, fets urbans com els monuments o el traçat urbà[118], els quals, tot i que poden canviar de funció en un moment donat[119], es mantenen al llarg del temps essencialment iguals. Ara bé, no tota permanència té per a Rossi la mateixa categoria o valor i distingeix entre les permanències patològiques i les permanències propulsores.

Els monuments, en tant que fets primaris i permanents de la ciutat, poden ser o bé patològics o bé propulsors. Els exemples que utilitza Rossi per il·lustrar aquesta doble vessant són el Palazzo della Raggione de Pàdua i l'Alhambra de Granada, ambdós considerats obres d'art i importants en la història local dels seus respectius contextos. Ara bé, el primer conserva una raó de ser: la seva funció ha anat modificant-se al llarg del temps i se segueix utilitzant, tot i que no amb la seva funció original, mantenint la seva vitalitat. En canvi, l'Alhambra no manté cap relació amb la ciutat que l'allotja, ja que ha perdut la seva funció original i no n'ha sabut obtenir cap altra que la de record museïtzat del passat de la ciutat. El primer exemple és propulsor de les dinàmiques urbanes, la ciutat segueix revolucionant al seu voltant, mentre que el segon exemple és un cas de monument pa-

118 Ibídem, p. 59.

119 En aquest sentit, Rossi critica el funcionalisme arquitectònic i la crítica arquitectònica que fonamenta les seves investigacions en les funcions dels edificis. Segons ells, aquestes aportacions són interessants fins a cert punt però no poden aprehendre la totalitat i la complexitat d'un fet urbà, ja que la mateixa construcció pot variar de funció al llarg del temps i, per tant, la funció dependrà dels usos que els habitants de la ciutat li confereixin i no a la intenció de l'arquitecte que el va projectar. Rossi anomena aquesta mena de crítica «funcionalisme ingenu», Ibíd., p. 38-42.

tològic: «Io qui intendo solo affermare che il processo dinamico della città tende più all'evoluzione che alla conservazione e che nell'evoluzione i monumenti si conservano e rappresentano dei fatti propulsori dello sviluppo stesso. È questo è un fatto verificabile, lo si voglia o no»[120].

Així doncs, cal tenir molt present quina relació estableix l'habitant d'una ciutat amb aquesta per comprendre el significat personal darrere de cada edifici, però no només això, ja que la ciutat també condiciona la manera en què nosaltres la recordem en el seu constant canvi: «Guardiamo come incredibilmente vecchie le case della nostra infanzia; e la città che muta cancella spesso i nostri ricordi»[121]. En aquest sentit, per exemple, el Piccolo Teatro de Milà adquireix una nova dimensió en tant que monument propulsor de la ciutat de Rossi i així cal entendre també el projecte del Teatre Paganini a Parma, en aquesta interrelació entre arquitectures noves i passades, i la manera de revitalitzar-les a partir de l'evolució intrínseca de la ciutat.

El monuments són forces primàries de la ciutat, com ja hem dit, i sobre aquest aspecte Rossi ens proposa un exemple terrible al mateix temps que clarificador i sobre el que tornarà al llarg de les seves obres: les ciutats destruïdes durant la Segona Guerra Mundial:

> Mi ricordo negli anni del dopoguerra della visione del Duomo di Colonia nella città distrutta; niente può assumere per la fantasia il valore di quest'opera rimasta intatta tra le rovine. Certo, una ricostruzione scialba e brutta della città circostante è dannosa, ma essa non tocca il monumento; come tante brutte sistemazioni di molti musei moderni possono irritarci ma non per questo deformano o alterano il valore di quanto viene esposto[122].

120 Ibíd., p. 62.

121 Ibíd., p. 63.

122 Ibíd., p. 158.

La catedral de Colònia romangué dreta entre les runes d'una ciutat devastada, i per a Rossi, aquesta imatge integra totes les qualitat que té el monument com a fet primari sobre el qual revoluciona la ciutat. Els habitants de la ciutat, tot i la reconstrucció «sosa i lletja» dels arquitectes moderns podran seguir trobant un punt d'unió, un sentiment de pertinència gràcies a allò que els desperta la visió de la catedral, i per tant, de la ciutat anterior a la guerra.

A mesura que anem llegint *L'architettura della città* i comprenem el context intel·lectual en què Rossi desenvolupa la seva teoria arquitectònica, anem entenent que la qüestió de la memòria col·lectiva li resulta molt interessant i útil per vertebrar la seva concepció urbana. En aquest sentit, un dels referents que més cita al llarg del text, i a qui de fet dedica un subcapítol sencer[123], és Maurice Halbwachs, sociòleg de l'escola durkheimiana i conegut sobretot per la seva obra *La mémoire collective*, publicat l'any 1950 després de la seva mort l'any 1945 a Buchenwald. Rossi concep la memòria com a ànima de la ciutat ja que, segons ell i portant més enllà les afirmacions de Halbwachs, la ciutat és la memòria col·lectiva dels pobles, és el *locus* de la memòria col·lectiva perquè està lligada, la ciutat, a uns fets i a uns llocs concrets[124]. La imatge que tenim de la ciutat excedeix, al parer de Rossi, la seva forma física i ciutats com París, Atenes, Roma o Constantinoble sintetitzen una sèrie de valors comuns que no tenen res a veure amb una limitació espacial i arquitectònica[125] i és en aquesta imatge de la ciutat que Rossi vol posar el focus de les seves investigacions perquè li permet arribar a una comprensió més profunda i complexa del fet urbà:

123 Ibíd., p. 181-187.

124 Ibíd., p. 169.

125 Ibíd., p. 165.

> E così l'unione tra il passato e il futuro è nell'idea stessa della città che la percorre, come la memoria percorre la vita di una persona, e che sempre per concretarsi deve confermare ma anche conformarsi nella realtà. E questa conformazione permane nei suoi fatti unici, nei suoi monumenti, nella idea che di essi abbiamo. Questo spiega anche perché nell'antichità si poneva il mito a fondamento della città[126].

126 Ibíd., p. 171.

La memòria d'una ciutat és com la memòria individual d'un ésser humà, la qual ens recorre i ens modifica la manera de relacionar-nos amb el món, i aquesta rellevància que dona Rossi a la memòria individual, a la configuració que ens atorguem a nosaltres mateixos a partir de la memòria serà de gran importància quan publiqui la seva *Autobiografia scientifica* i que tractarem en detall més endavant. Així, la ciutat de Roma de l'època clàssica i l'actual no són el mateix fet urbà tot i que ambdues estan connectades i es desperten en la memòria d'aquells que la viuen, gràcies a permanències com el Fòrum o el traçat urbà de Sixt V.

A partir de la lectura de l'obra de Maurice Halbwachs, podem entendre millor a què es refereix Rossi. Per a Halbwachs, la col·lectivitat, un grup de persones que configuren una comunitat necessiten l'espai per arrelar-hi la seva memòria col·lectiva; el record dels habitants d'un espai va més enllà dels habitants, s'impregna en les pedres de la ciutat[127]. D'aquesta manera, les pedres de la ciutat varien, es modifiquen al llarg del temps, s'erosionen, però les relacions humanes inserides en aquestes romanen:

127 Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010, p. 175.

> Se pueden suprimir total o parcialmente, o modificar la dirección, la orientación, la forma y el aspecto de las casas, de las calles, de los pasajes, o cambiar so-

> lamente el lugar que ocupa uno con respecto a otros. Las piedras y los materiales no se resistirán. Pero los grupos resistirán y, en ellos, se chocará, sino contra las piedras las piedras mismas, al menos contra sus ordenamientos antiguos[128].

128 Ibídem, p. 179.

A més a més, la concepció de la memòria col·lectiva de Halbwachs és imprescindible per comprendre la concepció espacial de Rossi, ja que, en paraules del sociòleg: «no hay memoria colectiva que no se despliegue en un marco espacial. [...] Es sobre el espacio, sobre nuestro espacio [...] que debemos orientar nuestra atención; es sobre él que nuestro pensamiento debe fijarse, para que reaparezca tal o cual categoría de recuerdos»[129]. Halbwachs entén aquest espai com un espai físic, dens, mal·leable i sobre el qual podem construir allò que ens faci despertar els records. A diferència d'altres pensadors com Freud o Bergson, per a Halbwachs, oblidar no és quelcom provocat per obstacles que cal superar, sinó que és el resultat «of vague fragmentary impressions producing inadequat estimuli to prompt awareness»[130] i gràcies als espais físics, entre d'altres instàncies, podem fer aparèixer allò oblidat. Cal estimular la memòria involuntària per poder fer sorgir allò oblidat, sense entendre la memòria com un continu amb algunes taques que podem esborrar, sinó com un conjunt de fragments enterrats que podem intentar excavar.

129 Ibíd., p. 185-186.

130 Boyer, *The City of Collective Memory*, p. 26.

Aquesta teoria de Halbwachs lliga amb la teoria de Rossi del monument: allò que s'erigeix en l'espai sense cap altra funció que la de fer recordar una memòria individual i col·lectiva, una memòria que ens recorda que pertanyem a una societat concreta, un passat que agrupa tots els seus integrants. D'aquesta manera, a més a més, cal distingir entre

la memòria i la història, ja que a la manera d'entendre de Halbwachs, i també de Rossi, són termes oposats. La memòria, segons el pensador francès, només pot existir en tant que experiència viva del passat, en tant que continuïtat entre allò viscut i el present, però quan això deixa de passar, la història apareix i ho fixa tot de manera uniforme[131]. La memòria té un punt d'incontrolable, mentre que la història es posa al servei d'una ordenació causal dels esdeveniments que falseja la realitat històrica. El monument rossià pretén justament arrelar-se en la memòria col·lectiva de la ciutat, una memòria que no pot ser apropiada per la història en tant que manipulació d'una significació perduda, sinó que és estimulada per la presència d'aquests monuments. A mode de conclusió, podem afirmar, com diu Peter Eisenman en el seu pròleg a l'edició americana de *L'architettura della città* de l'any 1982[132], que Aldo Rossi està edificant les bases d'un nou temps arquitectònic, que no és el de la Història –aniquilat dècades enrere pels nous valors de la modernitat artística–, sinó el de la memòria, fet que aconsegueix que l'objecte arquitectònic comenci a encarnar tant una idea d'ell mateix com una memòria d'un ell mateix anterior[133]. El monument es converteix així en el catalitzador de la ciutat rossiana i també un record de la seva pròpia permanència.

131 Ibídem, p. 67.

132 Peter Eisenman, «Las casas de la memoria: los textos analógicos» a Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 149-163.

133 Ibídem, p. 158.

### *3.1.1. El Monument a la Resistència de Cuneo*

Un exemple que ens serveix per il·lustrar aquestes nocions sobre el monument des de l'obra de Rossi és el projecte per al Monument a la Resistència a Cuneo, projectat juntament amb Luca Meda i Gian Ugo Polesello l'any 1962. Tot i no ser un teatre o un espai escènic, aquest monument proposa una forta experiència performativa de la història i, per tant, el podem considerar com una mena d'espai dramàtic. Aquest projecte no realitzat, com hem dit, és anterior a la publicació de *L'architettura della città*, tot i que en aquell moment Rossi ja l'estava redactant i, per tant, li va servir per posar en pràctica unes consideracions i unes intuïcions sobre la qüestió del monument.

El monument de Cuneo havia de retre homenatge als caiguts de la Segona Guerra Mundial i en concret a la resistència que va fer front a l'ocupació alemanya, i cal tenir en compte el context històric local per comprendre millor el monument de Rossi. A menys de deu quilòmetres de la ciutat es troba el poble de Boves, en el qual es va perpetrar la massacre de Boves l'any 1943, una de les primeres massacres portades a terme pels alemanys contra civils a Itàlia. Allà, i després de la rendició d'Itàlia, un grup de partisans van matar un soldat alemany i en van capturar dos més. El comandant de les SS Joachim Peiper va negociar el seu alliberament amb dos capellans locals com a mediadors amb els partisans, assegurant que no atacaria la ciutat. Un cop ho van aconseguir, Peiper va cremar vius els dos religiosos i va ordenar la destrucció de la ciutat. A més a més, un segon atac aquell mateix any va acabar d'enderrocar la majoria de cases que quedaven dempeus.

Fig. 3.4. Coberta de *Casabella Continuità* núm. 276 amb la secció del Monument a la Resistència de Cuneo d'Aldo Rossi (1963).

Amb aquest passat recent ben viu en la memòria dels habitants de la província de Cuneo, només dinou anys més tard es faria el concurs per a la construcció d'aquest monument en què Rossi participà. L'emplaçament previst per l'ajuntament de Cuneo era en un parc als afores de la ciutat i no al centre històric, fet pel qual la proposta de Rossi no adquiriria, en cas que fos construïda, la capacitat

propulsora dins de les dinàmiques urbanes que l'arquitecte creia que podien exercir els monuments[134], però aprofità l'avinentesa per despertar la memòria col·lectiva dels habitants sobre els fets ocorreguts durant l'ocupació alemanya. El projecte presentava un cub amb unes escales internes que conduïen a una terrassa interior, on en una de les parets, una estreta escletxa a l'altura dels ulls dirigia la mirada directament cap al poble de Boves. Si recollim el sentit original de la paraula teatre, un lloc des d'on mirar, el Monument a la Resistència de Cuneo és justament això, un espai des d'on mirar, que materialitza un passat i reforça la memòria col·lectiva en dirigir una mirada al lloc dels fets. Com a monument és curiós, perquè en la seva materialitat no hi ha cap referència a l'emplaçament, «ningún indicio respecto al lugar en que el monumento deba depositarse: la única referencia al exterior de la arquitectura está implícita en el propio gesto, en el ritual que envuelve su condición de ojo ciclópeo», tal com diu Helio Piñón[135]. El visitant no pot fer altra cosa que observar, tancat dins del cub al qual ha accedit des d'una petita obertura conduït imperativament per la funció ascendent de l'escalinata. En paraules de Diane Ghirardo, Rossi, tot i establir relació amb altres monuments als caiguts de la Primera Guerra Mundial a Itàlia, com el de Giovanni Greppi a Redipuglia o el de Giuseppe Terragni a Asiago, comprèn la qualitat que atorgaven als monuments els antics grecs

134 Ghirardo, *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*, p. 79.

135 Helio Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1984, p. 82.

> who understood memories of events at particular sites to be conserved by the site itself, only awaiting the presence of a visitor to spring back to life. [...] We activate those distant events, bring them into the present, through our imaginative recreations of the long-ago events. Rossi's idea for Cuneo entailed

fostering reflection on that not so remote past through the architecture, through the stairs and the viewing platform[136].

Així, el projecte de Rossi, tot i no ser ni grandiloqüent ni magnànim com altres monuments de les dues guerres mundials, proposa, des de l'experiència privada i íntima, una connexió amb el passat i la memòria col·lectiva. És des d'aquesta conceptualització dels espais memorialístics que Rossi pensarà molts dels seus edificis teatrals, així com altres espais escènics, tot tenint en compte aquest retornar el passat col·lectiu al present individual des de la mirada particular. No obstant això, en molts casos aquest passat no serà tan universal o dramàtic com en el cas del monument de Cuneo, sinó més aviat íntim i domèstic, referit als llocs comuns de la infància o a les experiències compartides del dia a dia.

136 Ghirardo, *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*, p. 81-82.

## 3.2. El retorn a la infància de Rossi a l'*Autobiografia scientifica*

En el desenvolupament del concepte de memòria en la trajectòria intel·lectual de Rossi, té un paper força important la figura del pensador alemany Walter Benjamin, que aporta una nova mirada a l'arquitecte italià sobre el paper dels records en el retorn a la infància i com aquesta configura el nostre present. Com altres crítics ja han apuntat[137], l'arquitecte italià es lliga subtilment a la producció teòrica del filòsof frankfurtià al prefaci que escriu l'any 1975 per a l'edició del llibre *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*:

> Fino a pochi anni fa non avevo letto Walter Benjamin ma niente come le sue pagine mi sembra spiegare ciò che qui non è stato chiarito. «Io però sono deformato dai nessi con tutto ciò che qui mi circonda», potrebbe essere scritto all'inizio e allà fine di questo libro.[138]

En aquesta breu referència a Benjamin, escrita com a cloenda d'aquest prefaci, Rossi ens fa entendre que el pensador alemany explica millor que ell allò que ell intenta explicar i ens remet a les seves pàgines per comprendre millor el seu recorregut teòric. D'altra banda, Rossi confessa haver-lo llegit fa relativament poc, però que tot i així les inquietuds i els plantejaments són anàlegs. Aquest «Io però sono deformato dai nessi con tutto ciò che qui mi circonda» que cita Rossi és una referència al text de Benjamin, «La *Mummerehlen*» dins d'*Infància a Berlín cap al 1900*. Contextualitzem la citació de Rossi en el text original de Benjamin:

137 Boyer, *The City of Collective Memory*, p. 196, i Victoriano Sainz Gutiérrez, «Las distancias invisibles. Aldo Rossi y Walter Benjamin» a *Thémata. Revista de Filosofía*, 2009, núm. 41.

138 Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*. Macerata: Quodlibet, 2012.

> Però jo estic desfigurat per la similitud amb tot el que m'envolta. Habitava al segle XIX de la mateixa manera que un mol·lusc habita la seva closca, i ara aquesta centúria se m'apareix al davant com una conquilla buida. Me l'atanso a l'orella. Què sento? No sento l'esclafit dels canons de campanya o la música de ball d'Offenbach [...]. No, el que sento és la lleu remor de l'antracita que cau del recipient metàl·lic dins l'estufa de ferro.[139]

El records d'infància, la memòria, el passat, no es corresponen amb les grans fites històriques, sinó que s'entrecreuen amb les vivències i experiències personals de cadascú. L'estufa se superposa a les grans imatges del segle XIX i el vers de la antiga cançó infantil de la Muhme Rehlen «està deformat; conté tanmateix tot el món deformat de la infantesa». Aquest retorn de la infància al present condicionarà els escrits i les obres de Rossi a partir de la meitat dels anys setanta, quan abandona una via més acadèmica, reflectida en el seu tractat renaixentista de *L'architettura della città*, per adoptar una textualitat més poètica i ambigua, més benjaminiana[140], a l'*Autobiografia scientifica*.

El text *Infància a Berlín cap al 1900* és cabdal en la relació Rossi-Benjamin, ja que és possiblement el text de Benjamin que més va impressionar l'arquitecte, potser fins i tot va ser el primer que va llegir de l'alemany. El pròleg de Rossi a l'edició dels seus articles, signat al gener de 1975, no és la primera vegada on ell parla de Benjamin. De fet, als seus *Quaderni azzurri*, els dietaris personals de Rossi escrits entre el 1968 i el 1992, ja el menciona en el quadern número 15, el corresponent a gran part de l'any 1973. Al diari recull la cita en alemany original del text de Benjamin, i fins i tot apunta la data en la qual el va llegir, el 2 de maig de 1973[141].

139 Walter Benjamin *Infància a Berlín cap al 1900*. Palma: Lleonard Muntaner Editor, 2013, p. 73.

140 Vegeu Sainz Gutiérrez, «Las distancias invisibles» per a una anàlisi d'aquest pas del tractat acadèmic al món poètic en paral·lel al mateix gir efectuat per Benjamin.

141 Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Q15 [4 febbraio 1973 / 6 ottobre 1973]. Edició facsímil de Francesco Dal Co. Milano, Los Angeles: Electa, The Getty Research Institute, 1999.

No en fa cap glossa ni comentari, només apunta la pàgina i el fragment original, denotant l'impacte que li causa la imatge de la conquilla i el so de tot un segle.

Aquesta mateixa citació apareix contínuament al llarg de la producció teòrica de Rossi i als *Quaderni* l'arriba a escurçar amb un simple «Ich hauste...»[142]. De manera especialment rellevant, la citació torna a aparèixer a la pel·lícula que dirigeix Rossi l'any 1973 en el marc de la Biennal de Milà. *Ornamento e delitto* és un collage de fragments visuals i de textos teòrics d'Adolf Loos, Karl Marx o Hans Schmidt, i, pertinentment, el film comença i acaba amb aquesta mateixa referència de Benjamin[143]. Al cap dels anys, Rossi torna sobre aquest mateix fragment benjaminià i l'any 1989, en un breu article titulat «Le distanze invisibili» explicita que aquest sortir de la conquilla per escoltar el món i el seu segle forma part dels seus últims projectes[144] i l'última vegada que el menciona és al *Quaderno* número 42, de l'any 1990.

Veiem, per tant, que aquesta citació concreta de Benjamin és important per a Rossi i al llarg de més de vint-i-cinc anys hi va tornant de manera gairebé obsessiva. Tot i que segurament coneix més obres de Benjamin, Rossi no en cita cap altre fragment en concret i encara menys amb tanta insistència com aquest. El retorn a la infància i els records infantils que tornen al present de l'arquitecte seran una constant, i les seves obres es veuran contínuament impregnades de situacions i objectes quotidians de la seva infància, com les cafeteres, les casetes de les platges, l'estàtua de San Carlo Borromeo que va visitar amb el seu avi... Els records domèstics i anodins de la vida urbana són els que prevalen i no els records de les grans guerres o els grans afers socials, culturals i històrics.

142 Ibídem, Q19 [6 settembre 1975 / luglio 1976].

143 Skansi, «*Ornamento e delitto*: un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri e Franco Raggi», p. 266. Aquest fet, que el film comenci i acabi amb aquesta citació de Benjamin es relaciona amb el fet que al pròleg de *Scritti scelti* Aldo Rossi explica que aquesta mateixa citació podria començar i tancar el seu llibre.

144 Citat a Victoriano Sainz Gutiérrez, «Las distancias invisibles», p. 373.

Si a *L'architettura della città,* la concepció d'història i memòria que preval és la de Halbwachs, amb els anys girarà cap a una visió més benjaminiana. Per què? Com creu Christine Boyer, el pensador alemany proposa una visió del passat que s'allunya de l'erudició arqueològica per establir vincles amb el present que provenen de moments fragmentaris que imatges, objectes o sensacions aporten, com epifanies il·luminadores, al present[145]. Aquesta és justament la nova experiència de la modernitat urbana, representada pel *flâneur*, que deambula per la ciutat, sense rumb definit esperant que apareguin les imatges, els sons, els records: «no saber orientar-se en una ciutat no és res de l'altre món. Però perdre's en una ciutat com qui es perd en un bosc requereix un cert aprenentatge»[146]. Cal aprendre a oblidar la ciutat que un coneix des de petit per arribar a canviar la mirada sobre les relacions inaudites que ens pot oferir, llevar a les coses la seva utilitat, la seva funcionalitat perquè cedeixi al pas del pensament i al canvi de la percepció històrica.

Aquí entra també la crítica a l'arquitectura moderna per part de Benjamin. Ja l'any 1935, al seu text «París, capital del segle XIX»[147], presentat a Adorno i a Horkheimer per tal d'obtenir el suport de l'Institut per a la Investigació Social en la seva investigació sobre París i els passatges, Benjamin fa una crítica a l'arquitectura del Jugendstil de finals del segle XIX. Al text critica l'enorme grau d'individualisme ideològic que impera en aquesta concepció arquitectònica, el gust burgès de la decoració de l'interior com a «Loge im Weltttheater»[148], l'últim intent de l'art de superar les noves formes de la tècnica a través de l'ornament. La nova concepció de l'interior, però, ofereix una possibilitat al col·leccionista de conservar les coses

145 M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory,* p. 192 i s.

146 Benjamin, *Infància a Berlín cap al 1900*, p. 13.

147 Walter Benjamin, «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts» a *Gessamelte Schriften. Band V.1.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, p.45-59.

148 Ibídem, p. 52. [Traducció en castellà: «palco en el teatro del mundo» a Walter Benjamin, «París, capital del siglo XIX» a *Libro de los pasajes.* Madrid: Ediciones Akal, 2007, p. 43, traducció de Luis Fernández Castañeda].

més enllà de la seva utilitat, de la seva funció com a mercaderia, ja que el col·leccionista somia amb un món en què les coses estan alliberades del seu servilisme a la utilitat[149].

Com analitza Boyer, «Benjamin's collector is distinct from a curator, for the former wanted to save objects from being placed in false contexts established by the dictates of tradition or located in museums where they inevitably died»[150]. D'aquesta manera, els objectes atresorats al nou interior modern tenen una funció revitalitzadora a partir dels quals es tornen memòries involuntàries, inconscients que fan que s'experimenti el present de manera diferent. En aquest sentit cal distingir les dues paraules que fa servir Benjamin per referir-se a l'experiència, ja que en alemany tenen dos matisos diferents, *Erlebnis* i *Erfahrung*. *Erfahrung* fa referència al catàleg coherent i cohesionat d'experiències vitals que emmagatzemen esdeveniments, informació, records... i que té a veure amb la tradició col·lectiva i amb l'acumulació d'aquests records de manera inconscient[151]; en canvi, *Erlebnis* és una sensació més superficial, atomitzada en diferents moments no cohesionats, records que no s'han integrat en l'experiència quotidiana[152]. Segons Benjamin, la modernitat ha destruït la manera de gestionar i adquirir experiències i la ciutat moderna ha contribuït en gran mesura a aquesta nova manera de percebre el món. La ciutat, des del segle XIX, és per a Benjamin, la ciutat de la multitud, de la massa anònima observant les *nouveautés* als passatges de París.

Aquesta destrucció de l'experiència de l'home modern és tractada pel filòsof alemany sovint amb la malenconia de qui observa un món perdut, però també és tractada per moments amb la il·lusió de qui hi veu una oportunitat per construir de zero.

149 Ibídem, p. 262.

150 Boyer, *The City of Collective Memory*, p. 191.

151 Walter Benjamin, «Sobre algunos temes en Baudelaire» a *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus, 2018, p. 271.

152 Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 98.

Aquesta dicotomia entre la nostàlgia i l'ímpetu creador és la mateixa dicotomia amb què ens trobem sovint en els textos de Rossi, que sempre ha estat vist d'una manera o d'una altra. Les il·luminacions benjaminianes de què gaudeixen els *flâneurs* que deambulen per la ciutat moderna fent connexions inesperades entre elements que fan aparèixer memòries involuntàries són les que fascinen Rossi; les imatges d'infància que rescata Benjamin sense voler-ho per reconfigurar la manera en què es relaciona amb el seu present històric. La memòria i els records de Benjamin queden fixats sobretot en l'espai que el va circumdar, un passat oblidat i molt sovint incomprensible, envoltat de les tenebres pròpies de la ingenuïtat infantil, però que encara es pot rescatar a partir de tornar a aquells espais: «gairebé no vaig entendre ni una paraula del que em va explicar. Però l'habitació i el llit d'aquell vespre me'ls vaig gravar a la memòria, com algú que es fixa molt bé en un lloc quan endevina que un dia hi haurà de tornar a buscar alguna cosa oblidada»[153].

L'any 1981, Aldo Rossi publica la seva *Autobiografia scientifica*, un assaig poètic i obscur, molt allunyat del to academicista del tractat *L'architettura della città*, en què revisa la seva trajectòria artística i intel·lectual des d'una mirada molt personal, allunyant-se de l'ordenació de fets biogràfics i dels esdeveniments i personalitats que l'han envoltat. Rossi se centra en els records, en les connexions fortuïtes d'allò que l'envolta, i torna a fer referència a la cita de Benjamin:

> non esiste una purezza del disegno che non sia la ricomposizione di tutto questo e l'artista alla fine può scrivere come Walter Benjamin: «Io però sono deformato dai nessi con tutto ciò che qui mi circon-

153 Benjamin, *Infància a Berlín cap al 1900*, p. 52.

da». L'emergere delle relazioni tra le cose, più che le cose stesse, pone sempre nuovi significati[154].

154 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 41.

Els nous significats de recombinar les mateixes imatges i la importància, no de les coses per elles mateixes, sinó de les relacions que s'estableixen i establim entre les coses esdevé cabdal. Al *Quaderno azzurro* de l'any 1979 Rossi apunta que està escrivint un text titulat *Autobiografia scientifica*, però tot just abans fa una reflexió molt interessant per comprendre la relació que estableix amb el projecte i la seva pròpia trajectòria vital:

> Un artista spagnolo ha detto che bisogna «hacer siempre lo mismo para que salga distinto» […]. Non si possa inventare gli elementi dell'arch. come non si può inventare la lingua ma è certo che il modo di usarla è inventivo e autobiografico, è la tua storia e il tuo futuro. Così l'arch. usa dei solidi geometrici, dai mattoni ai pannelli, dalle colonne ai pilastri e delle superfici. Ma queste sono una combinazione di geometria e storia e da qui gli elementi di progresso, magari scarsi e frammentari, e il significato sempre nuovo che essa può assumere[155].

155 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q25 [18 giugno 1979 / 28 ottobre 1979].

A partir d'aquest fragment anotat en una llibreta, podem entendre quin serà el canvi respecte a la seva relació amb l'arquitectura i també la seva producció teòrica, molt més vinculada a la recerca de la història personal i la modificació, a partir del fragment i la repetició, de la relació que hom manté amb l'arquitectura circumdant. A l'*Autobiografia scientifica* renega de la seva ambició juvenil a *L'architettura della città* de trobar una tipologia arquitectònica darrere els sentiments de l'arquitectura i els llocs: «Percorrevo a piedi le città d'Europa per capirne il disegno e classificarle in un

tipo; come un amore vissuto con egoismo ne ignoravo spesso i sentimenti segreti, mi bastava il sistema che le governava»[156]. Rossi no desautoritza el seu llibre anterior, però sí admet quin va ser el seu error que quinze anys després veu amb claredat. Cal percebre no només la història darrere dels edificis i les ciutats, sinó també els seus sentiments, individuals i col·lectius, que generen nous significats.

És més, la ciutat pot esdevenir l'ancoratge d'aquest recordar, com ja fa Benjamin en els seus records d'infantesa a Berlín. Una memòria esmunyedissa pot fixar-se en alguns espais, en alguns edificis i convertir-los en una mnemotècnica útil per a qui intenta recordar el seu propi passat mitjançant l'entorn urbà. Tal com explica Detlev Schöttker quan investiga el paper de l'espai en els records de Benjamin:

> En la mnemotécnica se trata de condensar los elementos de un discurso planeado en imágenes precisas o señales (*imagines*) pregnantes, y de fijarlas en lugares del espacio (*loci*) precisamente definidos para activarlos durante la exposición oral, que es estructurada como un paseo a través de los espacios. El hecho de que el espacio sea por regla general un edificio, una ciudad o un paisaje artificial confirma la estrecha conexión entre arquitectura y recuerdo[157].

Aldo Rossi explica a la seva autobiografia que quan era nen uns versos d'Alceu de Mitilene que es va haver d'aprendre de memòria a l'escola el van portar cap a l'arquitectura, i cita: «O conchiglia marina / figlia della pietra e del mare biancheggiante / tu meravigli la mente dei fanciulli»[158]. Aquesta conquilla és la mateixa que escolta Benjamin? És la mateixa conquilla que torna a aparèixer

156 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 38.

157 Detlev Schöttker, «Recordar» a Michael Opitz i Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014, p. 972.

158 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 47. Aquests mateixos versos apareixen escrits a mà a l'anvers de la contracoberta del quadern núm. 22 dels *Quaderni azzurri* de l'any 1978.

en el record infantil que retorna filtrat per l'experiència adulta de Rossi?

Rossi es relaciona amb la memòria d'una forma fragmentària i involuntària. L'origen de l'*Autobiografia scientifica*, com a mínim pel que fa al títol, es troba en les memòries del científic Max Planck. Rossi ens explica que el va colpir molt la manera en què al físic li van explicar el principi de conservació de l'energia: el relat d'un paleta que amb molt d'esforç puja un gran bloc de pedra a la teulada d'una casa. L'esforç del constructor no es perd, s'emmagatzema en la pedra fins que un dia el bloc pot caure damunt d'algú i matar-lo[159]. Com bé apunta, Kurt W. Foster, és exactament així com Rossi entén la memòria, anàloga al principi de conservació: el temps acumula el pes de la memòria i, en qualsevol moment, aquesta pot deixar-se caure amb conseqüències mortals[160]. Evidentment, la recerca interior del passat i la infància no és innocent després de la lectura de Benjamin i Aldo Rossi escomet aquesta tasca amb plena consciència i l'aprofita per a la seva trajectòria artística i constructiva. Si tenim en compte que la memòria apareix de manera incontrolada, amb tot el pes del temps passat, vol dir que perdem el control sobre la seva reconstrucció o bé que la falsegem. En aquest sentit, l'única opció que ens queda es revisar-la de manera fragmentària i extrapolar aquest mecanisme a l'arquitectura: «è probabile che io ami i frammenti; così come ho sempre pensato che sia una condizione favorevole incontrare una persona con cui si sono spezzati dei legami; è la confidenza con un frammento di noi stessi»[161]. A partir d'una altra anècdota vital, la seva visió per primer cop de la columna del Filarete a Cà del Duca a Venècia, ens resumeix aquesta concepció del fragment com a detonant de la me-

159 Ibídem, p. 17.

160 Kurt W. Foster: «Tempi (di vita) e memorie (giovanili) nei luoghi di Aldo Rossi» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 171.

161 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 29.

Fig. 3.6. Palazzo Cà del Duca, Venècia.

Fig. 3.5. Illa de cases a Friedrichstadt, Berlín.

mòria i els efectes del passat: mentre anava en *vaporetto* pel Gran Canal de Venècia li van assenyalar aquesta columna que sustenta un edifici mai construït, un gran palau que va acabar sent una construcció d'habitatges humils i que Rossi decidirà utilitzar de manera colossal com a referència a l'illa de cases construïda a Friedrichstadt de Berlín a la dècada dels vuitanta. Per a Rossi aquest empelt arquitectònic és una relíquia devorada per la vida circumdant, un fragment de milers d'edificis possibles,

> ma la questione del frammento in architettura è molto importante poiché forse solo le distruzioni esprimono completamente un fatto. Fotografie delle città durante la guerra, sezioni di appartamenti, giocattoli rotti. Delfi e Olimpia. Questo poter usare pezzi di meccanismi il cui senso generale è in parte perduto mi ha sempre interessato anche formalmente[162].

162 Ibídem.

Sobre l'ús del fragment com a recreació de la memòria, Aldo Rossi sovint dibuixa unes imatges recurrents de fragments d'objectes i edificis destruïts que va anar repetint durant ben bé una dècada. Aquests dibuixos presenten formes arquitectòniques típicament rossianes trencades, derruïdes, barrejades amb altres element com cafeteres, teteres, tasses, parts de cossos humans com mans o rostres en una escala totalment irreal. Un d'aquests primers dibuixos és *L'architecture assassinée*, del 1974, que seria utilitzat com a coberta de la primera edició anglesa de *Progetto e utopia* de Manfredo Tafuri (1976), i que Rossi repetiria fins a presentar dues formes força definitives i conegudes d'aquesta composició de la destrucció. La forma definitiva, i potser la més coneguda, és la del

dibuix *L'architettura assassinata* (1976), que és una síntesi del dibuix *Dieses ist Lange her / Ora questo è perduto* (1975). Tots aquests dibuixos són rellevants en relació amb la memòria perquè intenten representar de manera visual el funcionament del pes del passat en el present a partir d'uns records i uns fragments. En aquest darrer dibuix podem veure referències al cementiri de Mòdena, a l'edifici del Gallaratese o al monument dels partisans a Segrate, però també referències a l'escultura *La main ouverte* de Le Corbusier i a objectes domèstics com copes, coberts, ampolles i teteres, tot destruït, en ruïna, esquerdat i en suspensió. El títol és especialment rellevant, *Dieses ist lange her / Ora questo è perduto*, perquè ens parla d'un passat remot, d'una barreja de fragments, de records antics, sense sentit i en permanent destrucció, en procés d'oblit. Mentre el títol en alemany, un vers del poema *Abendlied* de Georg Trakl, incideix en el temps transcorregut, llunyà i distant, la traducció a l'italià (publicada l'any 1955 per Einaudi amb traducció de Giaime Pintor) incideix en la terrible desolació d'allò ja esborrat. Juan José Lahuerta interpreta aquests dibuixos com la necessitat de volatilitzar la memòria, alliberar-se del pes de la memòria, d'aquell impuls de conservació de l'energia, en una tasca impossible:

> contrariamente a lo que deberíamos esperar, todos esos pedazos no caen pesadamente a tierra, para amontonarse como cascotes, como desecho, sino que están despegando del suelo, como si ignorasen las leyes de la atracción terrestre […]. Ninguna arquitectura de Aldo Rossi podrá volar, separarse de la realidad, ser «autobiográficamente» feliz, sino después de haberse desprendido de todo el lastre que la mantiene anclada a tierra: memoria, recuerdos,

Fig. 3.7. *Architettura assassinata*, Aldo Rossi (1989).

obsesiones. Acabar con esos recuerdos, memorias, obsesiones; romper, asesinar su propia arquitectura para poder elevarse por encima de lo cotidiano es el objetivo de Rossi aquí[163].

163 Juan José Lahuerta, «Los personajes de Aldo Rossi» a Alberto Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 128.

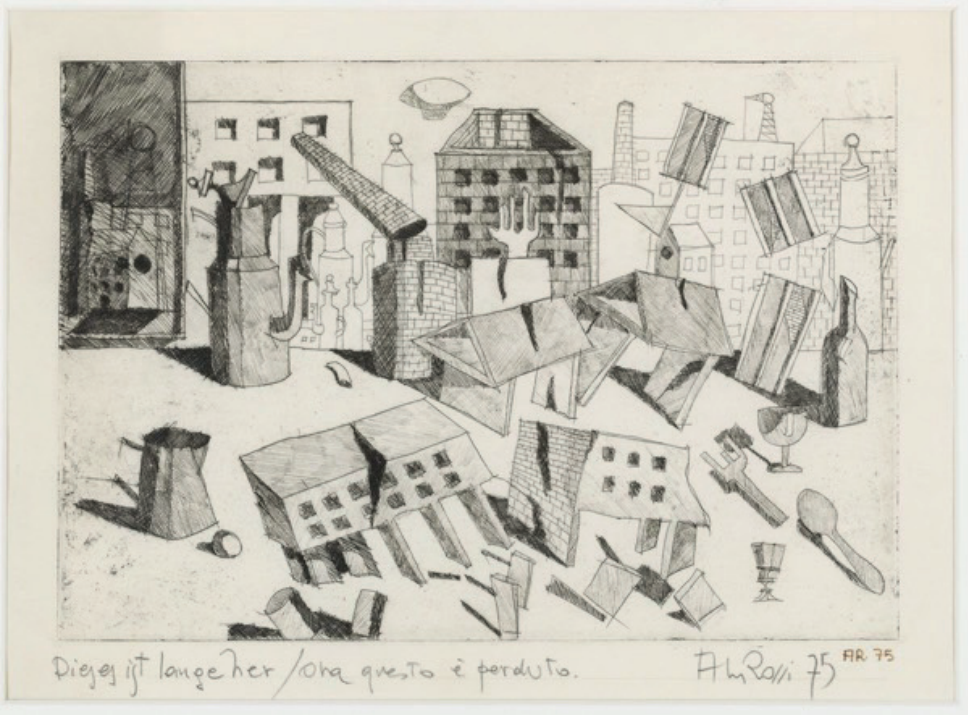



Fig. 3.8. *Dieses ist lange her / Ora questo è perduto*, Aldo Rossi (1975).

Juan José Lahuerta fa una interpretació peculiar de la relació de Rossi amb la memòria, hi veu una voluntat d'assassinar el pes que lliga la seva proposta arquitectònica al terra, que impossibilita la seva felicitat autònoma. Però, al nostre parer, tot i que la interpretació de Lahuerta és estimulant, el fet és que Rossi mai aconseguirà, volgudament o no, deslliurar-se de la seva pròpia autobiografia, el seu record i el seu passat. Rossi busca, en certa mesura, alliberar-se del pes de la memòria a base de recrear tot el seu imaginari un cop rere l'altre, observant les repeticions des de fora d'ell mateix, fer aparèixer l'inconscient que l'ha portat a fer aquestes repeticions, a obsessionar-se per certs elements, certes formes, certs objecte.

En aquest sentit, Aldo Rossi atorga moltíssima importància a la repetició com a element creatiu,

com a estratègia per recrear i entendre millor la seva pròpia obra i ho podem comprendre ràpidament quan veiem sovint les mateixes formes arquitectòniques, les repeticions geomètriques en els seus projectes, l'obsessió pels objectes quotidians com teteres i tasses en els seus dibuixos o, com veurem més tot seguit, per les casetes de la platja que apareixen contínuament: «Il tempo è comunque qualcosa che non ritorna ed ogni gesto conosciuto si ripete sempre / per questo l'inizio e il termine si confondono»[164].

Al llarg de *L'autobiografia scientifica,* l'arquitecte torna reiteradament al passat per intentar donar sentit a alguna de les seves obsessions del present i ressegueix la seva infància vora el llac on anava de vacances; el llac que, en mode limitat, és com el mar de les conquilles del poeta grec Alceu de Mitilene, i rememorant aquests estius d'infantesa s'adona de la importància que van tenir per ell, en la seva formació professional, certes experiències personals. Reproduïm aquí el fragment sencer per la seva claredat a l'hora de mostrar el pensament rossià:

> L'albergo Sirena è fondamentale nella mia architettura al punto che qualcuno potrà pensarlo come un'invenzione, un mio progetto: potrei aggiungere che per la sua tipologia a corte esso è anche un aspetto della mia analisi sui corpi di fabbrica. In realtà non è l'aspetto tipologico che ha influenzato la mia opera, ma certamente, dal punto di vista del meraviglioso, il suo colore. L'albergo Sirena era completamente tinto di verde con un tipo di intonaco rustico che si usava circa nel 1940 e con cui anche i miei nonni avevano fatto tingere la villa; la commistione di questo verde acido ed esasperato con le forme della villa piccolo borghese, non priva di sottigliezze romantiche, offriva una versione del surrealismo tra il

164 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q23 [30 luglio 1978 / 1 gennaio 1979].

fascista e l'idiota. Intendo dire che possedeva degli elementi maneschi che, ancora elementi, emergenti nel colore verde, sono legati al nome Sirena. Ora, senza uscire dai confini scientifici di questo scritto, devo ammettere che l'associazione principale tra l'albergo e il verde era rappresentata, per contrasto, da una ragazza che si chiamava Rosanna, o Rossana che fosse, e il senso di vernice e di colori contrapposti non si è mai districato in me: tra il verde acido e questo rosa rosanna, tra quello della carne e un fiore leggermente inusitato, che si chiudeva nell'immagine della Sirena.[165]

165 Ibíd., p. 47 i 48.

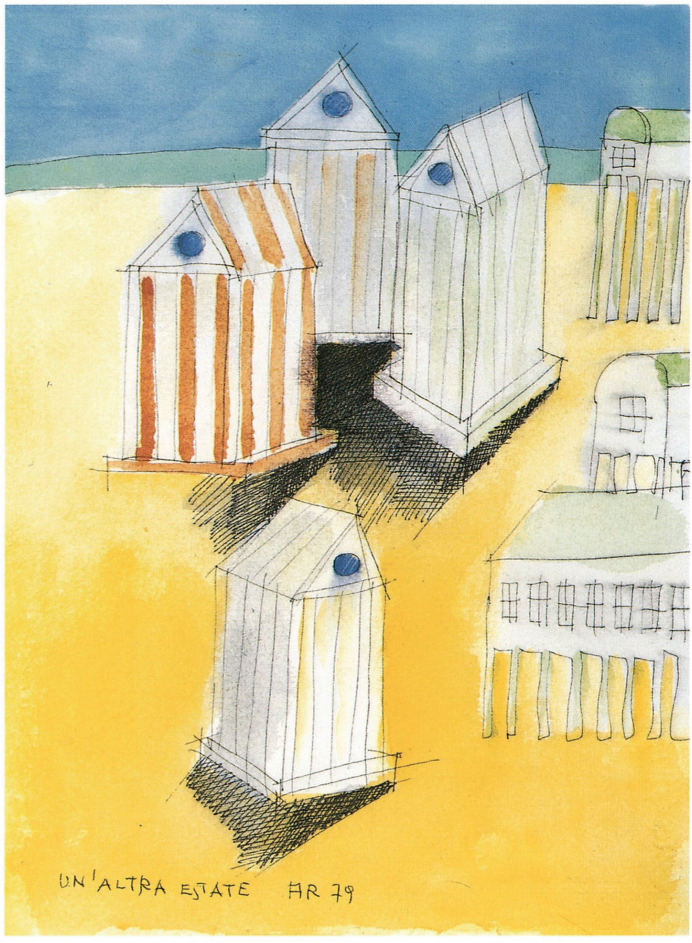



Fig. 3.9. *Un'altra estate*, Aldo Rossi (1979).

Hem seleccionat aquest fragment, tot i la seva extensió, perquè mostra clarament la relació entre arquitectura, experiència i memòria en el pensament de Rossi. En primer lloc, cal especificar que l'arquitecte ens remet a aquest record d'infància quan parla de la seva obsessió per les casetes marítimes que tantes vegades ha representat, ja sigui en el projecte *La casa dello studente a Chieti* (1979), en moltíssims dibuixos, com *Le cabine dell'Elba* (1975) o *Un'altra estate* (1979) o fins i tot les que va dissenyar per al Gruppo Finanziaro Tessile per al seu estand de moda masculina a Florència l'any 1985. De fet, Rossi solia dibuixar aquestes cabines de color verd i rosa barrejant, com bé explica en aquest fragment, els colors dels seus records, dels records arquitectònics de l'Hotel Sirena i de l'experiència de l'amor infantil i innocent. Però, a més a més, podem comprovar la resistència de Rossi a sortir de la ment rígida de l'arquitecte quan ens indica que no vol sortir del propòsit científic per acabar-ho fent contínuament.

Per Rossi, les casetes de l'Elba eren «una specie di riassunto o di riduzione dell'architettura»[166], una reducció mínima de l'habitatge, «le cabine possiedono rigidamente quattro pareti e un timpano»[167], i en la seva xarxa de relacions, estan estrictament connectades al seu projecte de Chieti. La senzillesa d'una estructura formada per quatre parets i un frontó,

> ci rende conscienti che all'interno vi deve essere una vicenda e che in qualche modo allà vicenda seguirà lo spettacolo. Come quindi separare la cabina da un altro suo senso: il teatro? Da questi disegni nasceva il *Teatrino scientifico* del 1979 e proprio la sua funzione mi spingeva a chiamarlo scientifico[168].

166 Germano Celant, Stijn Huijts (eds.), *Aldo Rossi. Opera Grafica.* Milano: Silvana Editoriale, 2015, p. 128.

167 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 67.

168 Ibídem.

### *3.2.1. El San Carlone d'Arona*

De la mateixa manera que hem il·lustrat la teoria del monument de Rossi a partir de *L'architettura della città* amb el projecte del Monument a la Resistència de Cuneo, volem ara exemplificar el retorn a la infància de Rossi amb una obra molt present a la seva infància i sobre la qual tornarà reiteradament: el San Carlone d'Arona, tot i que no és una obra de Rossi, sinó un element molt present en el seu paisatge infantil.

Fig. 3.10. *Architecture with Saint*, Aldo Rossi (1972).

El colós de San Carlo Borromeo és una estàtua de gairebé 24 metres d'alçada –cosa que la converteix en l'estàtua més alta d'Itàlia–, que arriba fins als 35 metres si es compta amb el pedestal de granit, ubicada a la localitat d'Arona i construïda entre els anys 1624 i 1698 amb un disseny de l'arquitecte Giovanni Battista Crespi. Aquesta estàtua és d'especial rellevància en la trajectòria artística i intel·lectual de Rossi perquè hi tornarà reiteradament durant tota la vida, sobretot en els seus dibuixos a partir del 1968, però en els seus escrits fins i tot abans. De fet, Rossi recorda com de petit visitava aquesta construcció i l'impressionava l'alçada, però també la tècnica utilitzada per permetre l'accés al seu interior, una estructura buida sostinguda amb maons, pedra i ferro dins de la qual una combinació d'escales de cargol i d'escales verticals permetien l'ascensió fins al cap del sant. A l'*Autobiografia scientifica* intenta descriure l'experiència d'aquest record:

> Come nella descrizione del cavallo omerico, il pellegrino entra nel corpo del santo, come in una torre o un carro governato da una tecnica sapiente. Salita la scala esterna del piedistallo, la ripida ascensione all'interno del corpo rivela la struttura muraria e le saldature delle grosse lamiere. Infine la testa è un interno-esterno; dagli occhi del santo il paesaggio del lago acquista contorni infiniti, come un osservatorio celeste[169].

169 Ibíd., p. 21.

Per a Rossi, l'ascensió suposa un xoc segurament per la seva mida, però alhora el té vinculat a un «strano senso di felicità». Ghirardo relaciona aquesta ascensió per les estretes escales de l'interior del San Carlone amb una ascensió espiritual que trobem molt sovint en les obres de Rossi, o

com hem pogut veure en el monument de Cuneo: «a narrow, and steep ascent to a viewing platform where architecture frames and controls the vistas»[170]. A partir d'aquesta visita, Aldo Rossi contínuament repetirà les formes del sant en els seus dibuixos, amb una especial atenció a la mà, que de vegades serà l'únic element «humà» en molts dels seus dibuixos, configurant la narrativa de la pròpia vida i de la pròpia arquitectura. El record infantil del San Carlone, segurament intensificat per una impressió encara més magnificada de l'alçada de l'estàtua, apareixerà contínuament, com les cabines de l'Elba, com un fragment del seu arxiu vital que irromp sobtadament en les creacions rossianes.

170 Ghirardo, *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*, p. 92. Aldo Rossi deixa clara també la inspiració en el San Carlone per al monument de Cuneo a Rossi, *I quaderni azzurri*, Q12 [giugno 1972].

Fig. 3.11. *Urban fragment*, Aldo Rossi (1977).

Un dibuix del 1987 titulat *La finestra del poeta in NY con la mano del Santo* és una mostra clara d'aquesta obsessió repetitiva i omnipresent dels records. L'estampa mostra una figura humana observant des d'una finestra la ciutat de Nova York, amb les Torres Bessones de fons i un zepelí navegant pel cel, però del lateral dret de la imatge apareix, enorme, la mà i part del braç del San Carlone, incidint en la idea que un no es pot desvincular per molt que vulgui de les imatges del passat i dels records d'infància, per lluny que estigui del lloc natal: la mà del sant sempre serà allà. De fet, tot el dibuix és en blanc i negre, menys la mà, tenyida de verd: la memòria és molt més vívida i present que la realitat circumdant.

A més a més, té una relació directa amb el *Teatro domestico*, que analitzarem en detall en el següent capítol, ja que Rossi té molt present la secció del San Carlone, una imatge típica de les postals del sant, ja que en aquesta secció podem veure l'entramat d'escales sobre un fons de maons que condicionen l'experiència del peregrí que ha de fer la tortuosa ascensió fins a poder accedir a les vistes dels ulls del sant. Aquesta secció, Rossi la dibuixarà moltes vegades i serà la inspiració clara i rotunda de la secció esventrada del *Teatro domestico*, com ell mateix explica [171]. De fet, en el quadern blau número 19, corresponent a l'any 1976, hi ha un dibuix en què podem trobar un dibuix del San Carlone, amb una meitat seccionada deixant veure l'estructura d'escales i maons interior, al costat d'una enorme cafetera davant d'uns edificis de la mateixa alçada que aquesta; una cafetera, segurament provinent dels records de Rossi, ja que no és un dels seus clàssics dissenys. En el dibuix titulat *Teatro domestico* de l'any 1985 podem observar que l'analogia entre aquest dibuix i l'anterior és clara i volguda [172].

171 Rossi, I quaderni azzurri, Q31 [13 novembre 1985 / 29 gennaio 1986].

172 Celant, Huijts (eds.), Aldo Rossi. Opera Grafica, p. 133.

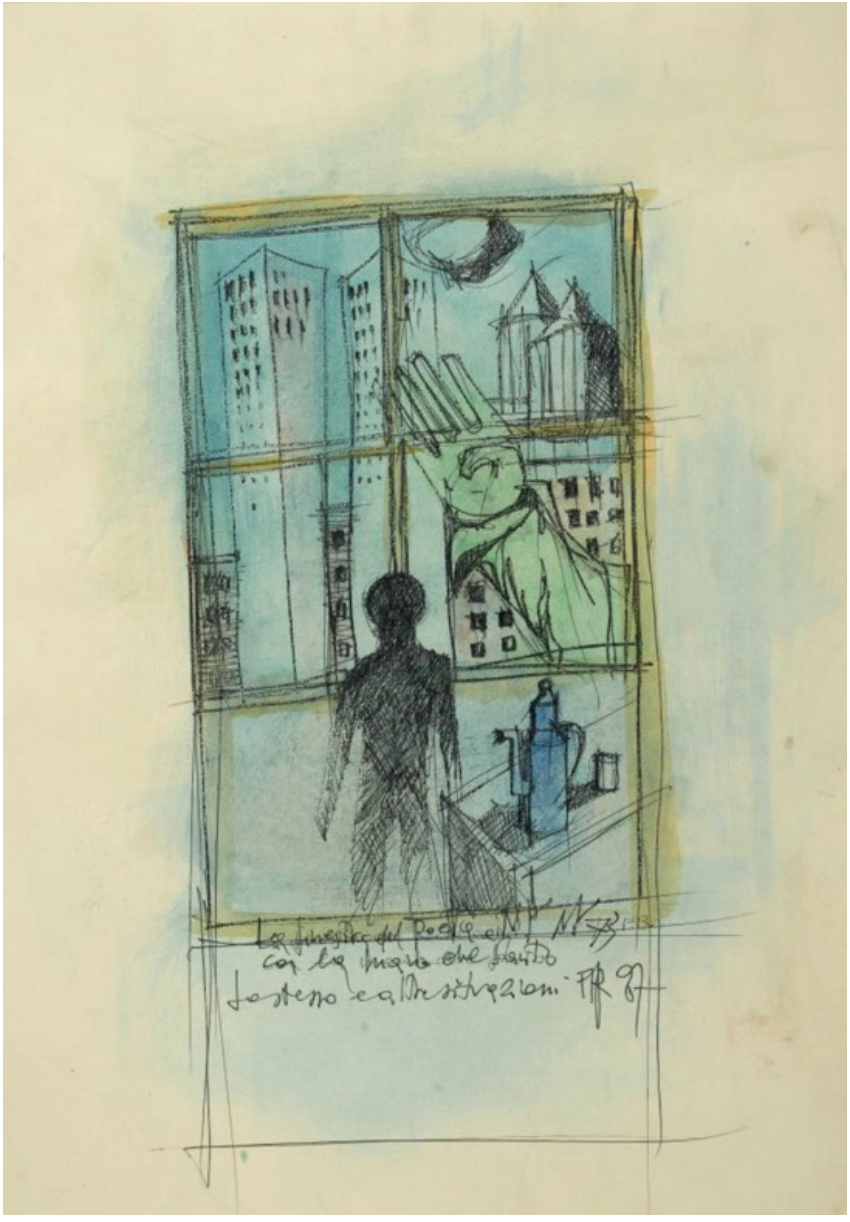


Fig. 3.12. *La finestra del poeta in NY con la mano del Santo*, Aldo Rossi (1987).

Fig. 3.13. Dibuix amb secció del colós de San Carlone d'Arona

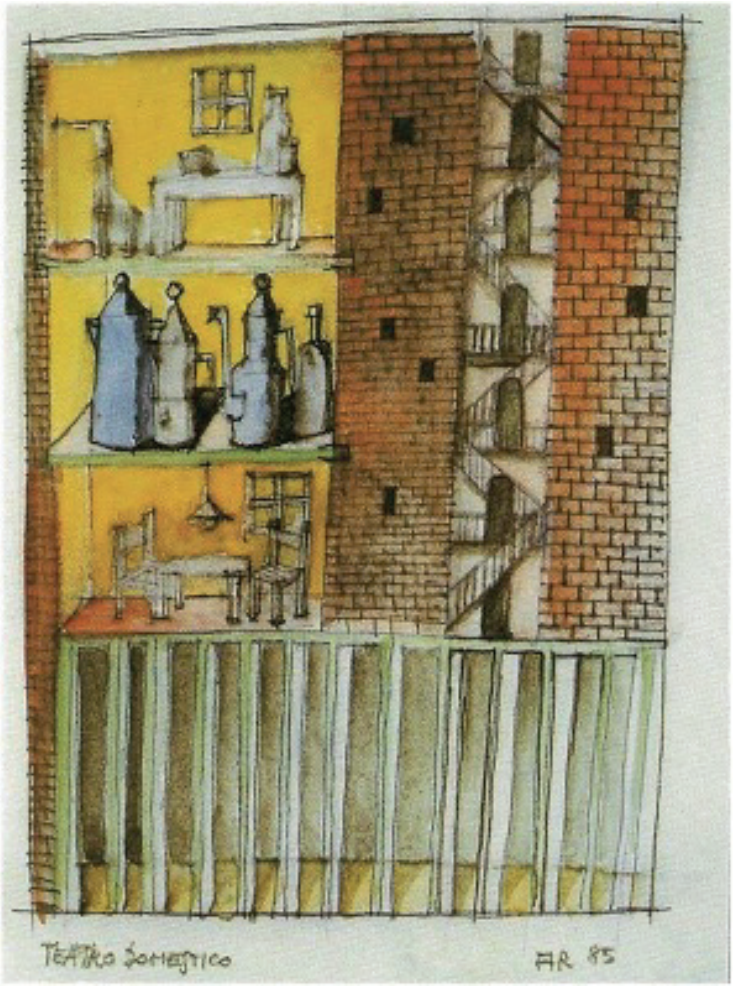



Fig. 3.14. *Teatro domestico*, Aldo Rossi (1985)

Fig. 3.15. *Architectural fantasy*, Aldo Rossi.

# 4. El pensament teatral d'Aldo Rossi

> Quando allo scenario viene a mancare la vita, l'architettura muore.
>
> ALDO ROSSI, *I quaderni azzurri*, Q18

Ara que ja hem conceptualitzat sumàriament la teoria arquitectònica i del projecte de Rossi a partir dels seus dos textos més coneguts, cal endinsar-nos en el vertader objectiu d'aquesta tesi doctoral: la teoria teatral i escènica d'Aldo Rossi. En aquest punt estructurarem els continguts d'aquest treball a partir dels seus projectes teatrals més rellevants. En primer lloc, començarem per l'artefacte que va suposar un punt d'inflexió en la seva relació amb el teatre, el *Teatrino scientifico* (1978) per analitzar la categoria de «teatres buits», representada en obres com el *Teatro domestico* (1985), i la manera que té Rossi d'entendre-ho gràcies a la novel·la *Impressions d'Àfrica* de Raymond Roussel. A partir de l'autor francès, analitzarem com Rossi desenvolupa la teoria de l'analogia, cabdal en la seva proposta i com l'aplica al Teatro Carlo Felice de Gènova (1983-1989) i és en aquest punt que farem un estudi detallat de la gènesi i història del que segurament és el seu teatre més famós, el Teatro del Mondo a Venècia (1979) per comprendre com tota la seva proposta arquitectònica queda condensada en aquest projecte efímer. També volem fer especial esment de la vida escènica que ha acollit aquest teatre en el seu interior a partir dels espectacles que s'hi van representar.

Tot seguit analitzarem en detall les propostes escenogràfiques que comença a fer Rossi a partir de la segona meitat dels anys vuitanta en propos-

tes com les dels espectacles *Lucia di Lamermoor* (1986), *Madama Butterfly* (1986), *Elettra* (1992) o *Raymonda* (1993). Finalment, acabarem analitzant les dues últimes propostes teatrals de Rossi abans de morir: el projecte per al Teatre von Kleist a Frankfurt am der Oder (1994) i la reconstrucció després d'un incendi de La Fenice a Venècia (1997).

## 4.1. Els teatres buits

I said to my soul, be still, and let the dark
come upon you
Which shall be the darkness of God. As, in
a theatre,
The lights are extinguished, for the scene to
be changed
With a hollow rumble of wings, with a
movement of darkness on darkness,
And we know that the hill and the trees,
the distant panorama
And the bold imposing façade are all being
rolled away.

T. S. ELIOT, «East Coker» a *Four Quartets*

En una conferència que Rossi feu a Venècia parlant dels teatres, l'arquitecte parteix d'un fragment del *Wilhem Meister* de Goethe en què el protagonista descobreix per primer cop el món del teatre i de les marionetes:

> Quando aveva 10 anni W. M. conobbe per la prima volta il magnifico mondo dei burattini. [...] venne fatto sedere insieme ai suoi amici davanti ad una porta chiusa, che metteva in un'altra stanza. Quando la porta si aprì scorge una cortina mistica, un mistico velo dietro il quale si nascondeva qualcosa di luccicante. Infine il velame si alzò rivelando ai suoi occhi un santuario dove si celebravano dei misteri mai visti. [...] Celato dietro una porta o un velame egli presentisce nelle tenebre che si aprono davanti a lui qualcosa di nascosto e di affascinante. [...] Oppure scopre che il tempio è deserto e che il magico velo nasconde un terribile vuoto... [173]

173 ROSSI, *I quaderni azzurri*, Q30 [14 marzo 1981 / 6 settembre 1981].

El nen Wilhelm Meister descobreix en el buit que se li obre un món que ha d'ocórrer, un temple on passen els miracles inconcebibles de la seva imaginació, però que tot sovint està completament buit, i la buidor fa que s'hagi d'enfrontar a la realitat. El teatre comença no amb l'aixecament del teló o amb l'aparició del primer titella, sinó amb la contemplació d'un espai encara buit, que fa activar la imaginació, que fa activar els mecanismes mentals de l'expectativa, d'allò que ha d'ocórrer.

### *4.1.1. El* Teatrino scientifico

A l'*Autobiografia scientifica,* Aldo Rossi apunta que la peça clau sobre tota la qüestió de la memòria és el seu *Teatrino scientifico* (1978)[174], un projecte molt singular. Aquesta peça, que pot semblar aparentment un joc infantil, representa l'esforç incansable de Rossi per comprendre els procediments de la memòria i la seva relació amb l'arquitectura i és, com no podria ser d'una altra manera, un petit espai escènic. A l'*Autobiografia scientifica* ens en parla sovint, d'aquest projecte, construït amb fusta i planxes metàl·liques, en el qual es podien inserir diverses escenografies i plafons que representen diversos espais, com una ciutat, un interior o una platja. De fet, és Rossi qui ens avança la seva obsessió pel teatre, que en el moment de la redacció d'aquesta autobiografia encara no s'havia manifestat de forma gaire recurrent, només amb dos projectes –el del teatre Paganini a Parma i el projecte del Teatrino–, i ens confessa que la seva relació amb el Teatrino és d'amor, «mi è particolarmente caro, esso è un progetto di affezione»[175]. També ens explica per què tria el mot *teatrí* i no *teatre* i és que, segons Rossi, el primer mot és

174 Rossi, *Autobiografia scientifica,* p. 67. Tot i que Rossi, a l'*Autobiografia scientifica*, el data del 1979, hi ha dibuixos i fotografies fetes amb Polaroid per Rossi de l'any 1978 que demostren que aquest projecte ja va ser construït un any abans. La majoria d'obres que recullen tota la producció de Rossi el daten aquest any, vegis Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere* o Celant (ed.), *Aldo Rossi. Teatri.*

175 Rossi, *Autobiografia scientifica,* p. 51.

més complex perquè va més enllà de la mida, evidentment més petita, i tracta d'allò estrictament privat i repetitiu d'una ficció en aquest teatre de joguina. Té a veure amb allò infantil i irònic que constitueix l'essència del fet teatral, però també amb l'observació analítica dels espectadors al teatre anatòmic de Pàdua, amb les possibilitats escèniques del Teatro scientifico de Màntua i amb l'ús de la memòria dels teatres de marionetes que Goethe tractà durant la seva joventut[176].

176 Ibídem, p. 52.

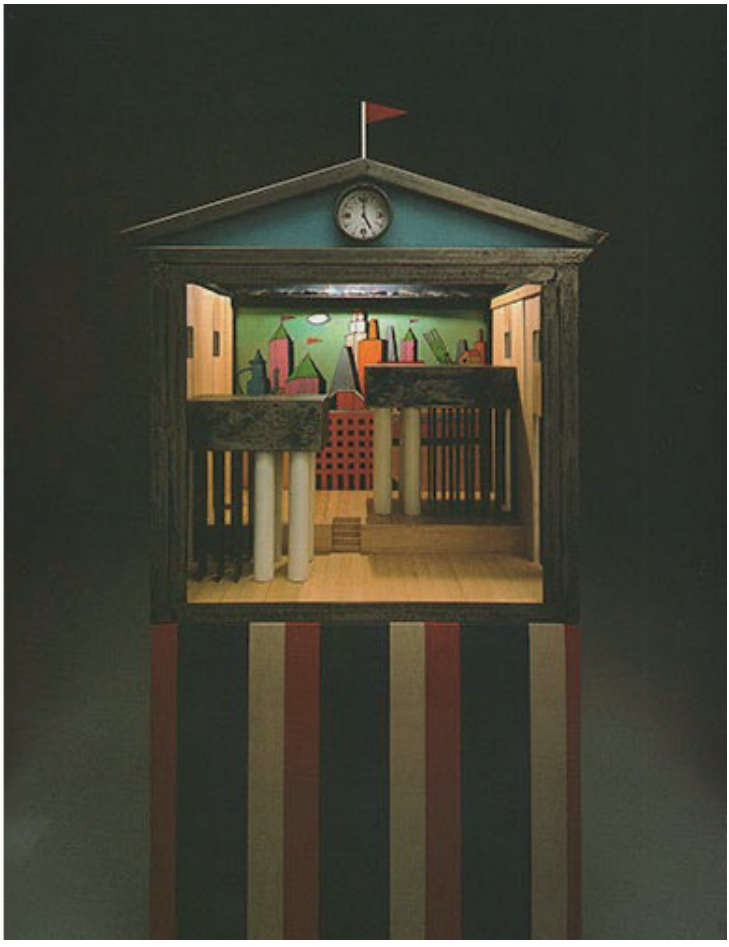


Fig. 4.1. Fotografia del *Teatrino scientifico* d'Aldo Rossi.

Aquest objecte és presidit per un rellotge en el seu frontó i Rossi és ben conscient de les implicacions que té marcar l'hora, en aquesta necessitat de contraposar el temps viscut, recreat, involuntari, en definitiva, subjectiu i el temps científic, matemàtic, causal, és a dir, objectiu. Ara bé, com ens explica Rossi, el rellotge no indica l'hora, està sempre parat a les cinc en punt: «È certo che il tempo del teatro non coincide con il tempo misurato dagli orologi; anche i sentimenti non hanno tempo e si ripetono sul palcoscenico ogni sera con impressionante puntualità»[177]. El temps no passa en el teatrí, Rossi s'hi pot recrear, representar sempre escenes diverses o repetitives, però no oblida mai que fora del teatre, en la vida, el temps transcorre de manera implacable. En el fons, Rossi no para de dir-nos que la vida mateixa és un teatre que la memòria escenifica repetidament, i en aquest sentit és capital recordar la cita de Walter Benjamin «die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangheit ist sondern deren Schauplatz »[178]. El text original fa servir la paraula *Schauplatz*, que s'ha traduït en la versió en castellà com a *escenario* i en la versió anglesa per *theater*[179]. Sigui com sigui, fa referència a la posada en escena de la memòria, a un lloc físic, a l'escenificació dels fets recordats. Sobre aquest tema, Rossi hi torna quan parla a l'*Autobiografia scientifica* del projecte de l'escola de Fagnano Olona:

> non vi è foto di Fagnano Olona che io ami quanto quella dei bambini fermi sulla scala sotto il grande orologio, qui il tempo si dispone in un modo particolare ed è comunque il tempo dell'infanzia, della foto di gruppo, con quanto di scherzoso la foto di gruppo comporta. L'edificio è diventato puro teatro, ma tea-

177 Ibíd.

178 Walter Benjamin, «Berliner Chronik» a *Gesammelte Schriften. Band VI*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985, p. 486.

179 «El lenguaje ha significado, de manera inequívoca sin duda, que la memoria no es un instrumento para la exploración de lo pasado sinó solamente su escenario» a Walter Benjamin, «Crónica de Berlín» a *Obras. Libro VI*. Madrid: Abada Editores, 2017, p. 645, traducció d'Alfredo Brotons Muñoz, o «Language shows clearly that memory is not an instrument for exploring the past but its theater» a Walter Benjamin, «A Berlin Chronicle» a *Reflections* New York: Schocken Books, 1986, p. 25, traducció d'Edmund Jephcott. Aquest fragment, Benjamin el refaria al text «Excavació i memòria» i substituiria el mot "Schauplatz" per "Medium".

tro della vita anche se già previsto. Perché nell'edificio tutto è previsto ed è questa previsione che permette la libertà; è come un appuntamento, un viaggio d'amore, una vacanza e tutto ciò che è previsto perché possa accadere[180].

180 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 86.

Fig. 4.2. Fotografia d'infants asseguts a la graderia de l'escola a Fagnano Olona.

Aquest fragment sobre Fagnano Olona demostra com és d'important per a Rossi la qüestió teatral, més enllà de la literatura dramàtica, els actors i l'attrezzo; la qüestió teatral entesa com a condició essencial de tota arquitectura lligada al temps. El temps de la vida lligat al de l'arquitectura i el de la ciutat. Si recordem la cèlebre definició que fa de *ciutat* al primer paràgraf de *L'architettura della città*, Rossi ja apunta a la qüestió del temps com un fet importantíssim lligat a l'arquitectura: «parlando di architettura non intendo riferirmi solo all'immagine visibile della città e all'insieme delle sue architetture; ma piuttosto all'architettura come costruzione. Mi riferisco alla costruzione della città nel tempo»[181]. Per això, la imatge dels nois asseguts sota el rellotge és la imatge clara d'allò que entén per arquitectura, la idea del temps real que envolta la percepció d'un temps individual, però col·lectiu alhora, més lligat als processos mentals de la memòria i a les sensacions compartides que al pas cronològic i imparable del temps. El pas del temps, que en un primer moment pot esdevenir metàfora del progrés de les ciutats i la seva construcció, acaba replegant-se sobre l'individu i la seva relació amb els edificis que l'envolten. Al rellotge hi tornarà, el trobem al *Teatrino scientifico* i a l'escola de Fagnano Olona, però el trobem també a l'escola C. Ferrini a Broni, al rellotge que domina el complex d'edificis públics construïts a Perusa l'any 1982, entre els quals hi ha un teatre, o fins i tot al rellotge *Tempo* que va dissenyar per a la marca Alessi. Alguns crítics insisteixen en la vessant melancòlica de Rossi amb aquesta obsessió pels rellotges, però d'altres, com Ghirardo, prefereixen veure-les com a «reminders of the importance of remaining alert to time, or the attentiveness it demands on us. [...] The clock always, inevitably, sig-

181 Rossi, *L'architettura della città*, p. 11.

nals our inexorable march towards our common fate»[182].

Si tornem a les declaracions de Rossi sobre la fotografia dels alumnes asseguts a l'escala de l'escola de Fagnano Olona, «l'edificio è diventato puro teatro, ma teatro della vita anche se già previsto. Perché nell'edificio tutto è previsto ed è questa previsione che permette la libertà […]; tutto ciò che è previsto perché possa accadere», i aquesta és potser la clau de lectura del *Teatrino scientifico*, un espai on tot pot esdevenir ficció i vida alhora, on tot està previst i preparat per l'arquitecte, però que justament aquí és on resideix la seva llibertat, en les infinites possibilitats d'allò que es preveu que hi pot passar, la reconstrucció involuntària i sempre inesperada dels fets de la memòria. Lahuerta creu que «el escenario de un teatro es el lugar en que la ficción no sólo es posible, sino obligada; el lugar en que la representación, la comedia, se hace por fin evidente, se separa definitivamente de la vida. […] ¿Y qué se representa en el Teatrino? La arquitectura de Aldo Rossi»[183]. El *Teatrino scientifico* és una manera que té Rossi d'assajar la vida, separar-se'n i plantejar les seves propostes fora del temps, en el temps del teatre. Rossi ja ens explica que el *Teatrino scientifico*, sobretot a partir de les analogies amb les cabines de l'Elba, la casa de l'estudiant a Chieti, les cases de Sevilla, «diventava un laboratorio dove il risultato della più lucida esperienza era sempre imprevisto; nulla può essere imprevisto di un meccanismo ripetitivo»[184]. Tot i que pot semblar que l'arquitecte pretén tenir el control de la repetició assajada, la invariabilitat d'allò que ocorre a escena, sap que no pot ser així, perquè hi ha una força, el que anomena el «prestigi» del teatre, que va més enllà del seu control i que no té res a veure amb les fustes daurades i els velluts ver-

182 Ghirardo, *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*, p. 114.

183 Lahuerta, «Los personajes de Aldo Rossi», p. 125.

184 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 53.

mells: «La fantasia delle scene illumina o trasforma l'esperienza del ripetuto che è parallelo al quotidiano del teatro»[185].

Les imatges que es conserven del teatrino així com els dibuixos de Rossi mostren diversos telons pintats de fons que serveixen de paisatge i altres elements escènics que fan d'attrezzo o bé d'escenografia. Algunes mostren telons amb arquitectures enderrocades que floten immòbils, com les de *L'architettura assassinata* amb maquetes en miniatures de fragments del Gallaratese, imatges d'arquitectures seves, com els habitatges del Gallaratese o parts del cementiri de Mòdena, teteres i cotxes de joguina o bé una platja amb les cabines marítimes, una cadira de platja i una petita pilota inflable, fent entendre com és d'important, no només la presentació de nous paisatges arquitectònics, sinó la recuperació dels records mitjançant aquesta màquina que col·lecciona formes i figures a la manera benjaminiana.

185 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q24 [3 febbraio 1979 / 18 giugno 1979].

Fig. 4.3. Dibuix del *Teatrino scientifico*, Aldo Rossi, amb la mà del San Carlone que apareix per damunt o a través del Teatrino.

Fig. 4.4. Dibuix del *Teatrino scientifico* amb escenografia, Aldo Rossi.

Daniela Sá[186] planteja que la necessitat de Rossi de representar les seves pròpies arquitectures en aquesta mena d'escenografies té a veure amb la idea de permanència manifestada per Rossi a *L'architettura della città*. Com ja hem exposat, les formes permanents de les ciutats són aquelles sobre les quals revoluciona l'esdevenir constant d'una ciutat, adaptant-se a les noves funcions i contextos sense deixar de ser essencialment el mateix element. En aquest sentit, les escenes fixes dels teatres clàssics, com la del teatre romà d'Orange o la de Scamozzi en el Teatro Olímpico de Vicenza d'Andrea Palladio fan aquesta mateixa funció. Es plantegen com unes escenes fixes que no volen limitar l'acció, tot i que irremeiablement condicionen sempre les obres a representar, sinó que pretenen acollir qualsevol obra (context) o qualsevol gènere (funció) perquè estan connectats a la memòria col·lectiva i no a una època o a un context determinat. Sobre aquesta qüestió, Rossi apunta a l'*Autobiografia scientifica* que «nel tempo e nel luogo avevo trovato l'analogia dell'architettura, quella che avevo chiamato "la scena fissa delle vicende dell'uomo". E anche questo ha centrato il mio interesse sul teatro e sul luogo del teatro; amavo la scena fissa del teatro di Orange, perché la scena in qualche modo non poteva che essere fissa»[187]. Com bé apunta Sá, la permanència dels muntatges del Teatrino, sempre amb la combinació d'arquitectures que es van repetint i la memòria de Rossi, té a veure amb aquestes permanències formals que hi ha sota la natura més essencial d'una ciutat[188]. La recerca de Rossi per la permanència més essencial el porta a l'abstracció de les formes geomètriques, un prisma triangular, un cub, un pòrtic, que recombina obsessivament per aconseguir, o ho intenta, la forma més permanent

186 Daniela Sá, «Drama and Project: The Little Scientific Theatre of Aldo Rossi» a *Revista do Departamento de Teatro e Cinema – Escola Superior Artística do Porto*, 2018, núm. 4, p. 33-42.

187 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 113.

188 Sá, «Drama and Project: The Little Scientific Theatre of Aldo Rossi», p. 37.

possible, i el Teatrino li serveix per explorar i assajar aquesta possibilitat; l'utilitza com una mena de laboratori de la ciutat real sobre la qual després articular tots els seus plantejaments.

Sá, no obstant això, planteja que el teatrí es fonamenta en la quietud i el silenci total, i que en la repetició tautològica d'elements no hi ha cap rastre de cap figura ni sentit de l'acció dramàtica[189]. És en aquest punt en què discrepem de l'anàlisi de Sá, ja que en molts dels dibuixos de Rossi hi trobem, ara sí, figures humanes dibuixades que formen part de l'assaig i que no pertanyen a un temps indefinit i asèptic sinó a un temps de la representació viu i dinàmic que té en compte la presència humana. El temps viscut de Rossi, les seves obres, les seves experiències, els seus records, les imatges obsessives del que ha vist, impregna aquesta quietud i aquest silenci, arrelant-lo en la vida i allunyant-lo d'un temps eteri en què no passa res. Sigui com sigui, el *Teatrino scientifico* és del tot coherent amb una reflexió que Aldo Rossi anirà repetint en diversos moments de la seva trajectòria i és que el fascinen els teatres buits, la contemplació del temps pausat i estàtic d'un teatre abans de la representació:

189 Ibídem, p. 35, 38.

> Così l'architetto deve preparare gli strumenti con la modestia di un tecnico; strumenti di un'azione che può solo intravedere, immaginare ma anche sapendo che lo strumento può evocare e suggerire l'azione. Io amo particolarmente i teatri vuoti, con poche luci accese; al massimo le prove parziali dove le voci ripetono la stessa battuta, la spezzano, la riprendono, rimanendo al di qua dell'azione[190].

190 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 42.

El teatre buit és l'espai en què Rossi pot sentir-se més alliberat del poder que té la memòria, el

pes que Lahuerta vol assassinar, ja que allà l'arquitecte se sent capacitat per desplegar noves accions possibles fins ara inimaginables que no depenen del pes de les formes ja vistes, estudiades i integrades en l'imaginari íntim de l'arquitecte. El teatre, l'edifici, permet desplegar aquestes noves visions de l'art i no és estrany, doncs, que Rossi necessiti d'un artefacte tan singular com el *Teatrino scientifico* per provar noves opcions des de la contemplació i la serenor de les eternes cinc en punt. De fet, tres anys abans de la publicació de l'*Autobiografia scientifica*, segurament quan ja l'està redactant, apunta aquesta mateixa idea al *Quaderno azzurro* núm. 23.

> Mi interessavano a priori le figure che erano libere di vivere ogni volta un dramma che storicamente era lo stesso. Le battute del principe Amleto o la fuga costante di Pinocchio sono più imprevedibili di un romanzo di «suspense». […] Eppure formalmente io amo molto i teatri vuoti dove appunto l'azione è prevista e dove la struttura architettonica è il simbolo maggiore della architettura[191].

191 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q23 [30 luglio 1978 / 1 gennaio 1979].

Una de les constants d'aquest projecte de tesi doctoral és refutar la idea de molts crítics de titllar Aldo Rossi de «melancòlic» com a conseqüència de la seva obsessió pel passat, la tradició, els dibuixos metafísics a la manera de De Chirico, etc. Ara bé, creiem que aquesta reflexió sobre els teatres buits no va en la línia apuntada per alguns crítics, més aviat al contrari. Rossi es mostra il·lusionat per allò que ha d'esdevenir, sense entrar en contradicció amb la importància que atorga a la memòria. És una reflexió, la del teatre buit, plena d'esperança i de joc infantil –què farà Pinocchio avui?–. Sigui com sigui, no és pas original de Rossi,

aquesta idealització del teatre buit, sinó que la pren de Louis Jouvet. En una conferència que imparteix a l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia el juny del 1981, Aldo Rossi se centra en dues maneres d'entendre el teatre, la de Le Corbusier i la de Louis Jouvet. En un moment donat, cita un fragment força llarg de Jouvet en què parla de l'arquitectura antiga i moderna dels teatres i de com el temps històric queda en un segon pla quan es manifesta l'essència del teatre. Reproduïm aquí només un fragment de la citació de Rossi al text de Jouvet:

> En mi opinión, tan solo el edificio dramático puede dar una idea del teatro. […] Que sean antiguos o modernos, es en el edificio desierto donde se entra a menudo, donde uno se deja penetrar por el extraño vacío y por el silencio del lugar, cuando uno puede aproximarse a una idea auténtica del teatro[192].

Rossi es recolza en la idea de Jouvet per pensar quina és la categoria que atorga a l'edifici teatral, no només com a simple contenidor d'un fet artístic sinó com a element actiu en la creació d'aquest. El teatre esdevé així un museu de les representacions que ha anat allotjant amb el pas del temps, un museu «de la història, de la civilització particular»[193], el gran valor del teatre és justament el seu fet arquitectònic. El museu de la història, de les representacions passades no és el museu arqueològic, no és la conservació *passatista* de l'acumulació de les obres d'art i, per tant, no és en cap cas la permanència arqueològica de què ens parla a *L'architettura della città*. La cita de Jouvet sembla estimular molt Rossi ja que hi tornarà deu anys després justament contraposant l'essència dels museus

192 Rossi, «El tiempo del teatro» a Antoni Ramon, Guillem Aloy i Ekain Elaizola (eds.), *Laboratori d'arquitectura teatral i espais de potencial escènic. Recull de publicacions 2008-2011*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departament de Composició Arquitectònica, 2011, p. 54. Citem el text en castellà perquè la primera edició de la conferència es va editar, traduïda, en francès i només tenim accés a la traducció al castellà de Maurici Pla.

193 Ibídem, p. 57.

amb la dels teatres. En un dels seus quaderns blaus ens diu:

> In certo senso il museo è il contrario del teatro. In esso non può capitare più nulla mentre nel teatro tutto si deforma e lo stesso testo quasi non è ripetibile. Per questo ho scritto una volta che amo i teatri vuoti, e lo avevo letto nel testo di un grande attore Louis Jouvet dove parla del teatro vuoto quasi come esso fosse il potenziale massimo dell'azione. […] Al contrario non esiste il museo vuoto, mentre possiamo ammirare una casa vuota perché la casa in qualche modo è più vicina al teatro, come luogo della vicenda o commedia quotidiana[194].

Així doncs, Rossi torna a Jouvet per remarcar la concepció d'un teatre permeable a la vida i que modela la vida, molt més proper a la vida real, la qual no és tan diferent de la representació dramàtica, i que per molt que l'edifici sigui permanent segons la seva teoria de la permanència, el que hi passa dins sempre és irrepetible. La reiteració de la cita de Jouvet en el pensament de Rossi també es lliga amb els debats arquitectònics a Itàlia sobre l'espai escènic que comentàvem més amunt. Rossi ens indica que ha extret la cita de les actes d'una trobada internacional sobre teatre organitzada pel Centre d'Estudis Filosòfics i Tècnics del Teatre a la Sorbona el desembre del 1948. La cita de Jouvet reproduïda per Rossi és pràcticament exacta, tant en l'extensió com en les omissions a la que fa Giorgio Grassi al text ja comentat titulat «L'architettura del teatro e la città greca»[195]. Podem comprovar la circulació d'aquestes idees i podem imaginar els debats entre arquitectes sobre el fet teatral, que va de la cita original del director francès el 1948 a la reproducció de Grassi en una conferència de

194 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q46 [25 giugno 1991 / 2 dicembre 1991].

195 Grassi, «L'architettura del teatro e la città greca», p. 17.

l'any 1965, a la conferència de Rossi el 1981, fins a l'última de les mencions l'any 1991, convertint-se en un *leit motiv* de la conceptualització de l'arquitectura teatral rossiana durant tota la segona meitat del segle XX.

La buidor dels teatres que li agrada contemplar a Rossi està lligada, en el fons, a la introspecció de la memòria, tant individual com col·lectiva. El teatre buit permet accedir a la memòria involuntària, proustiana, que remet a una certa solitud inconsolable que és tan falsa com les accions que hi passen dins. Gràcies a la memòria de tots els esdeveniments que han passat dins del teatre, podem connectar amb la nostra individualitat i la seva ubicació dins el constant esdevenir del temps:

> Questi primi battiti sono sempre un inizio e possiedono tutta la magia dell'inizio; capivo tutto questo guardando i teatri vuoti come costruzioni abbandonate per sempre anche se il loro abbandono è spesso più breve della luce del giorno; ma questo breve abbandono è tanto carico di memoria che costruisce il teatro[196].

196 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 53.

### *4.1.2. El* Teatro domestico

Els espais buits no són, segons Rossi, esquelets exànimes sinó la potencialitat total de l'arquitectura, el viure fora del temps, esperant tot allò que pot passar: «vivendi fuori dal tempo essa impersonifica l'architettura come i teatri vuoti rappresentano il teatro»[197]. De fet, ja hem vist com el *Teatrino scientifico* permet la recreació imaginativa de les arquitectures, la seva posada en escena, l'assaig fora del temps abans de llençar-la al temps viscut i real. Aldo Rossi ens exemplifica un altre cas d'aquesta con-

197 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q27 [aprile 1980 / 20 aprile 1980].

cepció de l'espai buit com un fora de temps escènic: a l'*Autobiografia scientifica*, relata com va demanar a un col·lega de la Universitat de Zürich que li enviés fotografies de l'atri de la universitat un dia que hi hagués molts estudiants, ja que volia conservar una imatge de la intensa vida juvenil i acadèmica que allotjava. El seu company, Heinrich Helfenstein, no obstant això, va decidir enviar-li unes imatges capturades durant un dia festiu: «in realtà Helfenstein si rifiutava di rappresentare sia la purezza sia la vita dell'edificio. Egli aveva colto la sua disponibilità a essere vissuto»[198].

198 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 31.

Fig. 4.5. Fotografia enviada per Heinrich Helfenstein a Aldo Rossi amb l'interior de la Universitat de Zürich.

En aquest mateix sentit, però a una escala molt diferent, hem d'entendre un altre dels seus projectes, el *Teatro domestico* (1986) que va presentar a

la Triennale di Milano, en què segueix insistint en aquesta permanent obsessió per la possibilitat dramàtica dels espais buits, de la vida teatral que hi poden acollir. El *Teatro domestico* és una estructura feta de fusta que forma una mena de bloc de pisos de tres plantes en què podem observar tres habitatges i els seus interiors, el mobiliari i l'escala que els connecta. Aldo Rossi lleva la façana, aplicant-hi una mena de quarta paret teatral que ens separa d'allò que ocorre entre les parets de l'edifici. L'estructura se sosté damunt d'un pòrtic que, com bé diu Rossi serveix per permetre la circulació dels visitant de la Triennale, però que també suggereix una solució arquitectònica per a la casa[199] que recorda enormement els habitatges del barri de Gallaratese i tantes altres obres de l'arquitecte.

199 Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, p. 154.

Rossi descriu els tres interiors com volgudament empobrits, amb mobles, làmpades i papers de paret de baixa qualitat, de manufactura estàndard. En el primer i tercer pis, podem veure uns interiors convencionals, amb una taula i dues cadires en el cas del primer i dues cadires en el cas del segon. Una finestra quadrada típicament rossiana emmarca l'escena. El segon pis és l'element volgudament irreal, ja que hi observem les teteres i cafeteres dissenyades per Rossi per a la marca Alessi a una escala del tot desproporcionada, d'entre 1,80 i 1,90 metres[200]: una cafetera *la cònica*, i una *la cupola*, el bullidor d'aigua *il conico* i la cafetera a filtre-pressió. La incorporació d'aquestes cafeteres no és casual, ja que formen part de la seva proposta teatral. El 1979, la companyia Alessi, sota la direcció del dissenyador Alessandro Mendini, va demanar a més d'una desena d'arquitectes que dissenyessin un joc de cafè i te sota el nom *Tea & Coffee Piazza*. La proposta, acceptada per arquitectes com Jencks, Graves, Tusquets, Meier, Venturi, Portoghesi o el ma-

200 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q31 [13 novembre 1985 / 29 gennaio 1986].

teix Rossi, entenia les cafeteres i les teteres com una reducció íntima i mínima de l'arquitectura, on la taula és la *piazza* en què succeeixen els esdeveniments. Rossi, per a l'exposició que tingué lloc l'octubre del 1983 en el Congrés Internacional de Disseny de Milà, dissenyà un prototip de joc de cafè i te a mig camí entre el *Percolator* (1979) i la coneguda *Conica* (1984) i que quedava exposat, no en una safata de te, sinó en una vitrina amb la forma del *Teatrino scientifico*, amb la seva banderola i el seu rellotge. El ritual del cafè es converteix amb la incorporació en el disseny del *Teatrino* en una acció performativa, repetida en el temps, assajada i suspesa indefinidament en una temporalitat pausada[201]. Per això, quan tres anys més tard incorpora les cafeteres en el *Teatro domestico*, però ara magnificades en una escala del tot desproporcionada, Rossi fa un salt cap a la teatralització de la vida. El teatre ja no és un joc infantil que succeeix dins del *Teatrino* sinó que ocupa tots els aspectes de la vida.

201 Chiara Spangaro (ed.), *Aldo Rossi. Design 1960-1997*. Milano: Silvana Editoriale, 2022, p. 86.

Fig. 4.6. Tea & Coffee Piazza, Aldo Rossi.

Davant de la domesticitat de l'escena del *Teatro domestico*, totalment buida, sense actors o actrius, el que crida més l'atenció és l'inusual segon pis, amb aquests objectes d'ús quotidià que ocupen tot l'espai possible, sense permetre la intervenció de cap cos o objecte. Rossi ens diu que: «non vi sono indicazioni capaci di spiegare questo fuori scala che è presumibile sia puramente teatrale trattandosi nell'insieme di una rappresentazione, o luogo di rappresentazione chiamato appunto *Teatro domestico*»[202] i, als seus quaderns personals, escriu: «l'inserimento di questi oggetti giganteschi ha distrutto –come volevo– l'atmosfera vagamente crepuscolare e affettuosa che si stava realizzando nella sezione. […] In realtà questa parete è anch'essa un teatro, più una scena fissa che una scenografia»[203].

202 Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, p. 154.

L'arquitecte italià segueix insistint en la temporalitat exempta de vida pròpia del teatre, de la domesticitat com a forma, també, de teatre. Res s'escapa a l'acció teatral, a la farsa de la vida diària, la intersecció de la vida privada amb la vida pública que gairebé vint anys abans ja havia mencionat en el projecte del Teatro Paganini a Parma a partir de la pel·lícula de Bertolucci. El *Teatro domestico* és una escena fixa, no una escenografia, un espai atemporal, teatral, fantasiós, alhora crepuscular i anodí, cal imaginar sempre les possibilitats de vida en un espai com aquest, tant en un futur com en un passat, les vides que ha acollit i les que acollirà. Aquesta escena fixa recorda molt una de les altres obsessions de Rossi, les cases destruïdes pels bombardejos de la Segona Guerra Mundial i de les quals ens parla en els seus textos vint anys abans:

203 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q31 [13 novembre 1985 / 29 gennaio 1986].

> Chi ricorda la città d'Europa dopo i bombardamenti dell'ultima guerra ha di fronte a sé l'immagine di

> quelle case sventrate dove tra le macerie rimanevano ferme le sezioni dei locali familiari con i colori sbiaditi delle tappezzerie, i lavandini sospesi nel vuoto, il groviglio delle canne, la disfatta intimità dei luoghi. E sempre stranamente invecchiate per noi stessi, le case dell'infanzia nel fluire della città[204].

Les visions d'aquests edificis esfondrats, amb els seus mobles, joguines, quadres... encara intactes, però abandonats i llevats de la seva vida quotidiana impressiona enormement Rossi, que és capaç d'imaginar i recrear els records que hi ha al darrere de tots aquells objectes sense, però, ancorar-se en la nostàlgia d'un passat més feliç sinó pensant en com retornar la vida a aquests espais terriblement tràgics. No és casualitat que el *Teatro domestico* estigui col·locat justament allà on els bombardejos aliats van deixar a la vista els interiors del Palazzo dell'Arte de Milà i, d'aquesta manera, el *Teatro domestico* permet tenir accés en aquesta intimitat esventrada, en la paràlisi temporal d'una domesticitat aturada en les mides irreals de les cafeteres i en l'absència de vida això sí, mentre pensa sempre en les possibilitats que permet l'arquitectura. Tot i que quan parla del *Teatro domestico* no explica el perquè de la mida descomunal de les cafeteres, a l'*Autobiografia scientifica*, cinc anys abans de la construcció d'aquesta peça per a la Triennale, sí que ens aporta una clau de lectura interessant: «Perciò il dimensionamento di un tavolo, o di una casa, è molto importante; non, come pensavano i funzionalisti, per assolvere una determinata funzione ma per permettere più funzioni. Infine per permettere tutto ciò che nella vita è imprevedibile»[205]. Rossi pensa sempre en les possibilitats que ofereix l'arquitectura, les possibilitats sempre imprevistes, com les del teatre.

204 Rossi, *L'architettura della città*, p. 14.

205 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 23.

Aquesta llibertat de les possibilitats imprevistes, no obstant això, entra en tensió amb les limitacions que imposa l'arquitectura en els modes de viure. És en aquesta tensió que Rossi posa el focus d'atenció, ja que cal conviure-hi i trobar la manera d'emmotllar-s'hi sense que suposi un perjudici per cap dels dos pols de tensió. I, com sempre, Rossi torna a la imatge de la buidor dels teatres, ara no aplicada a l'espai teatral, concret, delimitat i particular, sinó a les ciutats senceres:

> Ho sempre affermato che i luoghi sono più forti delle persone, la scena fissa è più forte della vicenda. Questa è la base teorica non della mia architettura ma dell'architettura; in sostanza è una possibilità di vivere. Paragonavo tutto questo al teatro […]. Ma spesso il teatro è spento e le città, come grandi teatri, vuote. È anche commovente che ognuno viva una sua piccola parte; alla fine l'attore mediocre o l'attrice sublime non potranno cambiare il corso degli eventi[206].

206 Ibídem, p. 78.

Els teatres buits li permeten pensar en totes aquestes qüestions, un microcosmos construït dels possibles esdevenirs de la ciutat. Tant la vida pública, magnificada per les ciutats, com la vida íntima, reclosa en els habitatges abandonats, es troben en els teatres buits, en la seva potencialitat imaginativa. Rossi ens parla de com tot és teatre, de com tot és pura forma assajada, i això és el que més li agrada dels teatres buits: «io amo molto i teatri vuoti dove l'azione appunto è prevista e dove la struttura architettonica è il simbolo maggiore dell'architettura: Orange, Parma, Mantova e i cinema di periferia. I teatri vuoti rappresentano il teatro come la casa vuota vivendo fuori dal tempo personifica l'architettura»[207]. Sigui un gran teatre de l'Edat Antiga o sigui un cinema de perifèria, en

207 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q46 [25 giugno 1991 / 2 dicembre 1991].

la seva buidor contenen la metàfora perfecta de l'arquitectura en tant que no formen part del temps, en tant que són fora del temps, i permeten desplegar la seva potencialitat, i ningú, des de l'actor mediocre a la gran diva, estan exempts d'aquesta força ulterior.

### *4.1.3 El teatre d'Els Incomparables*

A l'*Autobiografia scientifica*, Aldo Rossi explicita que un dels autors intel·lectuals, encara que només sigui per influència indirecta, del *Teatrino scientifico* és Raymond Roussel. L'autor francès a *Impressions d'Afrique* ens parla d'un poble en què, enmig d'un mar de cabanes, sobresurt un teatre, construït amb molta senzillesa sobre quatre fustes però que se sobreposa a l'anonimat de la massa urbana del voltant. Reproduïm el fragment que cita Aldo Rossi del text de l'autor francès:

> A la meva dreta, davant del punt medial de la filera d'arbres, s'alçava, semblant a un guinyol gegant, cert teatre vermell, sobre el frontó del qual les paraules *Club dels Incomparables*, que componien tres línies amb lletres de plata, eren brillantment envoltades per amples raigs d'or desclosos en totes direccions com entorn d'un sol.
>
> Damunt l'escenari, actualment visible, una taula i una cadira semblaven preparades per a un conferenciant. Diversos retrats sense marc clavats amb una agulla sobre la tela del fons eren subratllats per una etiqueta explicativa composta amb aquestes paraules: *Electors de Brandenburg* [208].

A Rossi el sorprèn la precisió amb què Roussel contextualitza aquest teatre: són les quatre de la

208 Raymond Roussel, *Impressions d'Àfrica*. Barcelona: Edicions 62, 1991, p. 17.

tarda d'un 25 de juny, quan el sol ja està baixant tot i que fa moltíssima calor i està envoltat de la imponent capital formada per «innombrables cabanes». Aquestes cabanes, Rossi les lliga amb les cabines marítimes de l'Elba que comentàvem més amunt i que no tenen res a veure amb la magnificència del teatre, amb el que ell anomena «el prestigi» del teatre. Dins de la ciutat africana, l'element vertebrador, l'element permanent de la ciutat, és aquest teatre que es distingeix de tota la resta justament per portar-ne el títol escrit al frontó: «un teatro che era da sempre, che sorgeva in un luogo come dovunque ma dove il distintivo maggiore era la scrittura teatro»[209]. De fet, a la majoria d'illustracions del *Teatrino scientifico*, el projecte de Rossi apareix com una simple estructura, amb la paraula *teatro* escrita al frontó i, a part de les arquitectures de Rossi reduïdes a simples formes geomètriques, una taula i una cadira de conferenciant damunt de l'escenari.

En el mar de cabanes de la capital de l'imperi fictici de la novel·la de Roussel, el teatre s'alça del no-res, improvisat i aïllat, però alhora esdevé central i únic. Amb aquesta descripció, segons Riccardo Palma[210], podem entendre millor la proposta per al teatre Paganini de Parma, el primer projecte de Rossi. A la presentació del projecte, Rossi explica que «Nel centro di Parma hanno particolare importanza una serie di monumenti isolati [...] I monumenti di Parma potrebbero essere posti, come a Pisa, su un prato»[211]. És a dir, que els monuments poden ser utilitzats de manera aïllada, independents d'un traçat urbà, al mig del mar-ciutat com ho és també el teatre d'*Impressions d'Afrique*. Com explica Moneo quan tracta aquest projecte, «el espacio de la plaza no está dibujado. Cabría decir que el vacío, el espacio intersticial, no se di-

209 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 71.

210 Riccardo Palma, «"Come ho fatto alcuni di miei progetti": letteratura combinatoria e arte della memoria nell'opera di Aldo Rossi» a Riccardo Palma, Carlo Ravagnati (eds.), *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica.* Torino: UTET Libreria, 2004, p. 138.

211 Citat a Palma, «"Come ho fatto alcuni di miei progetti": letteratura combinatoria e arte della memoria nell'opera di Aldo Rossi», p 138.

buja, no se proyecta: se siente»[212]. En un altre text explicatiu sobre el projecte, Rossi incideix en aquesta mateixa idea: «ogni architettura è un *locus solus*»[213], en referència al text de Roussel de mateix títol, entenent el concepte rousselià d'una manera anàloga al del «fatti urbani» que desenvolupa Rossi a *L'architettura della città*.

La novel·la de Roussel, que més tard el mateix autor adaptaria en format teatral, explica, de manera molt resumida, la història d'uns nàufrags que, per passar l'estona mentre són rescatats, munten una gal·la, un festival teatral, i s'anomenen a ells mateixos Els Incomparables. Aquesta companyia improvisada representa per a Rossi, en paraules de Diane Ghirardo, «the zany unpredictability of life»[214]. Els Incomparables neixen de la necessitat de passar l'estona, de fugir de l'avorriment; no té res a veure amb cap visió funcionalista del teatre, o econòmica, o cultural. Té a veure amb la vida que sorgeix quan menys ho esperen, en una capital plena de cabanes en què segurament la tensió entre la vida i l'arquitectura, la individualitat i la col·lectivitat, no preveia la construcció d'un gran teatre vermell que servís com a fet urbà central de l'oceà de cabanes. Tot i així, la vida permet fer sorgir allò impredictible, a partir també de l'arquitectura, i repensar els usos i les funcions que els arquitectes tenien previstos. Rossi empra la manera en què Roussel, «mestre de la descripció antievocatòria»[215], utilitza la descripció per intentar copsar l'essència dels fets descrits. Roussel ho descriu tot de manera ambigua i sense ser precís, aportant informació aparentment irrellevant per generar confusió en el lector. La desautomatització d'aquestes descripcions rousselianes és per a Rossi la clau de les formes que ens envolten i posa d'exemple la descripció que fa del teatre africà en què l'escrip-

212 Rafael Moneo, *Inquietud teorica y estrategia proyectual en ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, p. 110.

213 Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, p. 37.

214 Ghirardo, *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*, p. 151.

215 Annie Bats, Ramon Lladó, «Presentació i nota sobre la traducció» a Raymon Roussel, *Impressions d'Àfrica*. Barcelona: Edicions 62, 1991.

tor francès ens parla d'uns retrats d'electors de Brandenburg penjats dins del teatre sense més explicació, però que acaba essent la part més essencial de la descripció:

> Le poche righe che descrivono i teatri degli Incomparabili in *Impressions d'Afrique* sono una delle architetture che più mi hanno colpito e che mi confermano la descrizione dell'arch. Nessun teatro è più reale, niente attraverso la rigorosa descrizione è più necessario per noi della applicazione dei ritratti degli elettori del Brandenburgo sopra la bianca parete di fondo[216].

216 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q22 [15 maggio 1977 / 21 luglio 1978].

Fins i tot entén que aquesta expressió, la dels electors de Brandenburg, i altres com «Els Incomparables» o «raigs d'or desclosos» són la clau de lectura de tot el llibre, que funciona com una mena de mot encreuat o de xarada, en paraules del mateix Rossi[217].

217 Rossi, «El tiempo del teatro», p. 52.

La relació de l'arquitecte italià amb l'escriptor francès podria semblar anecdòtica o que és igual de rellevant que d'altres referents en la seva trajectòria. Sigui com sigui, la necessitat de dialogar amb Roussel ve de lluny i hi torna reiteradament. La primera referència a Roussel la trobem fins i tot un any abans de la publicació de *L'architettura della città*. És a dir, que podem suposar que un text aparentment tan il·lustrat i racional com aquest ja té present la importància dels mecanismes admirats pels surrealistes de l'escriptor francès. Aquesta primera referència la trobem en una conferència impartida durant el curs 1965-1966 a l'IUAV sobre teoria del projecte arquitectònic en què també participen figures com Tafuri, Canella, Gregotti o Samonà; aquesta conferència acabaria esdevenint una publicació titulada «Architettura per i musei»

i hi parla d'un aspecte que l'ocupa de fa temps: l'element subjectiu en arquitectura:

> Dobbiamo vedere i rapporti che esistono tra una teoria della progettazione e l'apporto soggettivo, se volete l'autobiografia dell'artista. In altri termini se noi mettessimo in pratica quanto ho detto all'inizio, parafrasando Raymond Roussel, «Come ho fatto alcune mie architetture», finiremo per affrontare questo argomento; è infatti impensabile che nel fare questa o quella architettura determinata noi non vogliamo esprimere anche qualcosa d'altro, qualcosa di nostro[218].

Podem veure com un Rossi encara jove pensa en l'empremta personal i les aportacions que hi ha en l'obra d'un artista, no de la seva biografia, sinó de la seva autobiografia i com cal explicar-ho a la manera en què ho va fer Roussel. La seva obsessió amb Roussel arriba a ser tal que en el *quaderno azzurro* de l'any 1968, en una pàgina escriu de manera abrupta i trencant la regularitat i ordre dels seus diaris que ha de «portare a fondo l'analisi di Roussel –*Impressioni d'Africa* è il libro che vorresti scrivere»[219].

Qui sap si allò que va entusiasmar Rossi del llibre de Roussel és, segons ho descriu Maurici Pla, «l'analecta d'espectacles de circ que se succeeixen l'un darrere l'altre, i que presenten una característica comuna: tots ells trenquen fins a tal punt la noció euclidiana de la realitat que la imaginació de l'espectador queda paralitzada en el moment de representar-se tot allò que va llegint»[220].

L'obsessió amb Roussel supera, per descomptat, la simple descripció d'un teatre en una novella qualsevol. El que impressiona de veritat Rossi és el seu procediment creatiu i com això ho pot apli-

218 Aldo Rossi, «Architettura per i musei» a *Scritti Scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata: Quodlibet, 2012, p. 311.

219 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q2 [26 novembre 1968].

220 Maurici Pla, *Sobre la imaginació analògica: Lautréamont, Breton, Roussel.* Barcelona: Quaderns Crema, 2003, p. 161.

car a la seva arquitectura. És ben sabut, perquè ho explica ell mateix al llibre pòstum *Comment j'ai écrit certains de mes livres,* que Roussel utilitza uns procediments textuals i lingüístics que el van fer ser àmpliament admirat pels autors avantguardistes, sobretot per Breton. La majoria d'aquests procediments consisteixen a fer jocs lingüístics a partir de la paronímia i l'homonímia de les paraules i l'exemple que ens proposa Roussel és el de les paraules *billard*/*pillard*. A partir d'aquestes dues paraules, escriu oracions pràcticament idèntiques en què juga amb la polisèmia del lèxic: «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard» i «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard». En la primera oració *lettres* fa referència als signes tipogràfics, *blanc* al guix i *bandes* en el sentit de «bandes» del billar (*billard*). Mentre que a la segona, *lettres* té a veure amb les missives, *blanc* en el sentit d'«home blanc» i *bandes* en el sentit de les «hordes» del saquejador (*pillard*)[221]. L'objectiu de Roussel, un cop ha trobat aquestes oracions, és escriure un conte que comenci i acabi amb aquestes oracions, fet que converteix tot el text de Roussel en un metagrama immens en què l'encadenament de paraules ha de portar per força a una altra paraula i, de fet, el concepte de metagrama ha estat extensament desenvolupat per les teories psicoanalítiques com una manera d'accedir a les profunditats d'un llenguatge fallit.

221 Raymond Roussel, *Cómo escribí algunos de mis libros.* Madrid: Nórdica Libros, 2022, p. 14 i s.

*Billard* i *pillard* s'aproximen al metagrama en la mesura que la paraula es desdobla i, un cop operat aquest desdoblament, els dos fragments resultants tendeixen a apropar-se des de les seves posicions separades, des d'aquest esllavissament. El metagrama, doncs, és un esdeveniment de les profunditats, d'aquelles mateixes profunditats que investiga el

> surrealisme per mitjà de procediments diferents. El metagrama constitueix una forma de revelació d'aquestes profunditats en la mesura que és capaç d'explicar les contradiccions internes d'un llenguatge malalt i desenvolupat en el context d'una cultura malalta[222].

Per a Rossi, aquest procediment esdevé essencial, el d'establir connexions permanentment entre els signes, no només lingüístics sinó també arquitectònics de la seva obra a partir de la repetició i de les connexions entre ells. Segons Michel Foucault, Roussel fonamenta la seva aposta lingüística en la repetició del llenguatge com una manera de denunciar el defecte del llenguatge, l'evident incapacitat del llenguatge de significar dues vegades el mateix[223]. Per això, les cabines de l'Elba porten al *Teatrino scientifico*. Hi ha un nexe profund entre els seus records d'infància i el projecte del teatrí basat en el de Roussel, una xarxa d'analogies que ho permeabilitza tot, des dels textos fins als dibuixos i que Rossi aprofita en l'extrema repetició obsessiva de les formes. De fet, tota l'estructura d'*Impressions d'Àfrica* es fonamenta en aquests jocs de miralls en què tot té un paral·lel. La primera part de la novel·la, fins al capítol X, és un conjunt de posades en escena fantàstiques, d'espectacles de circ, d'escenografies plenes d'imaginació que se succeeixen una rere l'altra portades a terme per aquests nàufrags que han arribat al país del rei Talou. La segona part del llibre la constitueixen els motius i les justificacions d'aquells espectacles convertint-se en els miralls de tot el que hem llegit fins aleshores. D'aquesta manera, les escenes teatrals de la primera part adquireixen un nou significat i les podem reinterpretar a la llum del nou coneixement que ens proporciona l'autor.

222 Pla, *La imaginació analògica*, p. 141.

223 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1976, p. 34.

En certa manera, és també així com actuen el *Teatrino scientifico*, les casetes de l'Elba, el *Teatro domestico*... Tota la producció teòrica de Rossi, sigui teòrica, pràctica o artística, cal veure-la a la llum de tota la seva producció, anterior i posterior: «Certo la cosa migliore era analizzare questi disegni e progetti e scrivere come Raymond Roussel *Comment j'ai fait certaines ecc*, è una mia vecchia idea, quasi ossessiva. Spezzare l'ignoto della fantasia, scoprire le regole del gioco, infine dissacrare il gesto dell'inconscio fino alle sue radici»[224].

Aquesta «vella idea» parteix de la voluntat, durant els anys setanta, d'escriure un llibre que no veurà mai la llum anomenat *Alcuni di miei progetti*. Aquest llibre havia de ser una relectura d'algunes de les seves obres a partir de la teoria de l'analogia que Rossi havia plantejat i que seguirà tractant al llarg de la seva carrera. En el *Quaderno azzurro* de l'any 1972 explica que ha signat un contracte amb De Angeli per un llibre que tractarà sobre aquestes qüestions, i explica que

> ho sempre affermato la necessità di spiegare la propria opera secondo il modello di Raymond Roussel; come ho scritto alcuni miei libri, il modello di Roussel mi ha interessato per il meccanismo stesso della sua opera. Ogni proposizione è presentata come descrizione di una situazione apparentemente incomprensibile che viene spiegata successivamente. Ogni libro si divide così in due parti, ma la seconda spiega solo il meccanismo che ha condotto ai risultati della prima. L'opera risulta quindi logica in sé, e conseguente in sé. Questo procedimento è importante nell'arte e nell'architettura[225].

Rossi té molt clar que no es pot explicar una part sense l'altra i que tota la seva obra és un cer-

224 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q23 [30 luglio 1978 / 1 gennaio 1979].

225 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q14 [5 novembre 1972 / 31 dicembre 72].

cle que es tanca sobre si mateix. Les obres futures es repleguen sobre les passades per afavorir-ne la comprensió a partir d'aquests jocs de mirall rousselians en una descripció i explicació que s'estén successivament fins al present més immediat. De fet, tota la producció rossiana esdevé aquest contínuum d'intent de comprensibilitat i de cerca de significat. Tant la producció teòrica, com la gràfica, com la constructiva es converteixen en un únic tot. En molts casos trobem dibuixos de Rossi en què dibuix i lletra se superposen, solapant ambdós llenguatges, que esdevenen un de sol. En el següent capítol tractarem la qüestió conceptual amb què Rossi intenta donar forma a tot això, l'analogia, i com ho aplica en alguns dels seus teatres més coneguts.

## 4.2. Analogia com a procediment i teatre

I, a la sortida de la sala fosca,
algú que ha estat a l'infern aixeca el cap
i descobreix la netedat de les estrelles.

BLAI BONET, *L'evangeli segons un de tants*

Com hem pogut veure al llarg de totes aquestes pàgines, per a Rossi, la repetició, l'autoreferencialitat, el diàleg amb altres artistes, escriptors i arquitectes, la intertextualitat, l'accés als records i la memòria involuntària són conceptes clau que serveixen per comprendre millor la seva obra. Tots aquests conceptes, Rossi els intenta desenvolupar en una de les seves categories conceptuals més importants i que travessa tota la seva obra, sigui projectada, dibuixada, construïda o escrita: l'analogia. Abans de tractar alguns dels seus projectes teatrals en què es fa palesa aquesta relació, volem desenvolupar aquest concepte tan important en la teoria de Rossi.

Fig. 4.7. *La città analoga*, d'Arduino Cantàfora.

### *4.2.1. La teoria de l'analogia*

La conceptualització de l'analogia per part de Rossi sorgeix en el marc de la XV Triennal de Milà, de l'any 1973, la secció d'arquitectura de la qual fou organitzada pel mateix Rossi. A l'exposició, un enorme quadre de 7 metres d'amplada per 2 d'alçada pintat per Arduino Cantàfora esdevingué la imatge més famosa de la Triennal. En l'obra de Cantàfora, titulada «La città analoga», hi veiem una ciutat irreal, formada per diverses arquitectures canòniques i contemporànies, entre les quals podem distingir el Panteó, la piràmide Cestia de Roma, la Mole Antonelliana de Torí, la Casa del Fascio de Terragni, l'edifici de la Michaelerplatz a Viena de Loos, la fàbrica AEG a Berlí de Behrens... juntament amb dues obres projectades de Rossi: el monuments als Partisans a Segrate i els habitatges Gallaratese a Milà. Aquesta obra, al seu torn fa múltiples referències, no només a la història de l'arquitectura sinó també a la història de l'art, ja que és evident el diàleg amb De Chirico i amb el famós *Capriccio* de Canaletto, en què el pintor venecià reconfigurava líricament la seva ciutat barrejant arquitectures reals, motius extrets de llocs i temps diferents i dissenys palladians imaginaris per barrejar tradició, fantasia i construcció real en una sola i condensada representació de la ciutat. Veiem com aquesta pintura de Cantàfora resumeix a la perfecció la idea que Rossi i el grup de joves arquitectes italians tenien sobre la ciutat com un ens viu, un palimpsest de capes històriques que calia respectar i barrejar en lloc d'eliminar, tal com havia pretès l'arquitectura del Moviment Modern, com ja hem vist en l'exposició al primer capítol sobre els CIAM.

Fig. 4.8. *Capriccio con edifici palladiani*, Antonio Canaletto (1750-1760).

Fig. 4.9. Fotografia de grup, XV Triennal de Milà, amb Aldo Rossi al centre (1973).

Tres anys després de la Triennal de Milà, a la Biennal de Venècia de l'any 1976, Rossi hi participa amb un quadre titulat «La città analoga», ideat juntament amb Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin i Fabio Reinhart. En aquest collage, Rossi insisteix en la seva idea de ciutat com a imatge tangible de la memòria col·lectiva, de la successió dels temps passats solapats en el present i en la diversitat d'usos i funcions de l'arquitectura, que barreja la seva faceta pública i cívica amb la seva faceta íntima i domèstica. En l'obra, Rossi inclou referències que ell ha tingut en compte durant la seva trajectòria com a arquitecte, ja siguin constructives com visuals amb dibuixos i pintures rellevants de la història de l'art barrejades amb la seva visió personal. Hi podem identificar les plantes del Palau de Knossos, del Bouleuterion de la ciutat de Milet, de l'església de Santa Constanza a Roma, de San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini, del Danteum de Terragni, de la capella de Ronchamp de Le Corbusier, així com altres obres de Miquel Àngel, Bramante, Palladio, Pistocchi, Croci o Bähr. Trobem referències a mesquites i a l'arquitectura islàmica medieval, a dibuixos de Piranesi, Galileu, Palladio, Aviler o Caporali i al *David i Goliath* de Tanzio de Varallo, entre moltes altres. Tot això, juxtaposat a obres de Rossi com els habitatges Gallaratese, el monument als partisans de Segrate, el cementiri de San Cataldo, la Casa a Borgo Ticino, el projecte per a l'ajuntament de Scandicci, juntament amb dibuixos de les sempre presents casetes marítimes, de les cafeteres, o el dibuix d'un interior amb una figura humana.

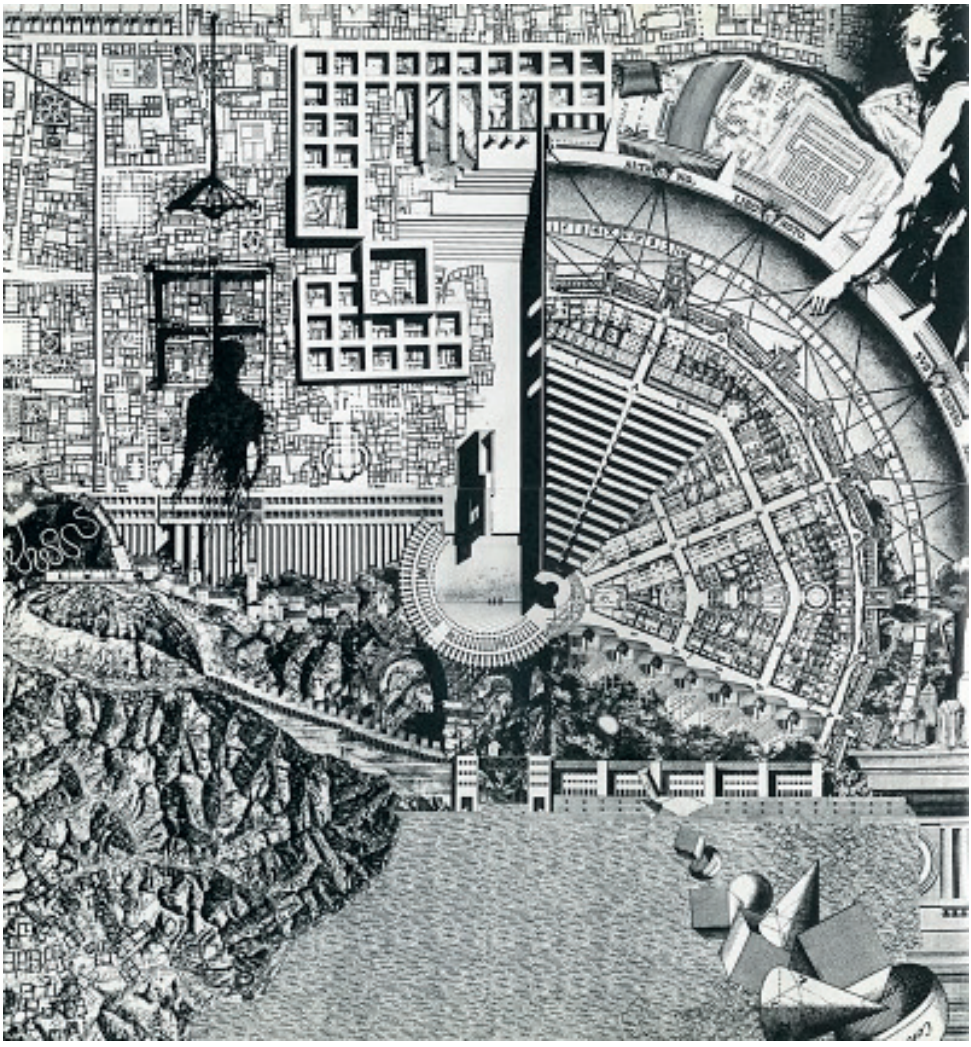


Fig. 4.10. *Città analoga* d'Aldo Rossi.

Podem comprovar que Rossi planteja de nou, i de manera gràfica, una ciutat orgànica en què es juxtaposen sense cap ordre aparent passat i present i en què tot és observat per la misteriosa figura en la penombra que resta immòbil davant d'una finestra. Com apunta Ghirardo, en només tres anys, la ciutat anàloga de Cantàfora «had evolved from a structured, visually diverse landscape to one far closer to Rossi's conceptions of architecture as an

apparently chaotic aggregation of richly varied elements presented in random fashion in plan, elevation, section, with an overlay of drawings»[226]. Ja l'any 1970, Rossi reflexiona sobre com pot dissenyar una ciutat anàloga a partir del quadre de Canaletto i es planteja dues opcions: una a partir de l'organització diversa d'edificis que obriria noves possibilitats i noves relacions entre ells gràcies a les deformacions formals que s'hi estableixen; l'altra, basada en l'estructura real d'una ciutat deformada per la pròpia experiència i la substitució d'edificis en la malla preexistent que permetria la invenció de noves relacions[227]. En aquest sentit, podem interpretar que la primera opció és una proposta que recorda molt més la pintura de Cantàfora mentre que la segona recorda més el que acabaria esdevenint el *collage* de l'obra col·lectiva en què participa Rossi. Ara bé, què entén exactament Rossi per «analogia»?

En un article titulat «La arquitectura análoga», publicat per Rossi l'any 1975 a la revista *2C* amb motiu del monogràfic que la revista barcelonina li dedica, l'arquitecte italià tracta directament aquesta qüestió un any abans de la creació del collage. En l'article explica com en molts dels projectes que ha realitzat darrerament hi apareixen memòries i associacions imprevistes i que són el resultat del concepte de ciutat anàloga[228]. En aquest text, explica que aquest terme el pren tal com el defineix Jung en una carta a Freud, i reproduïm aquí el fragment de carta citat per Rossi:

> He explicado que el pensamiento «lógico» es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige al exterior como un discurso. El pensamiento «analógico» o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre mate-

226 Ghirado, *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*, p. 18.

227 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q4 [26 gennaio 1970 / 20 dicembre 1970].

228 Rossi, «La ciudad análoga» a *2C: construcción de la ciudad*, abril de 1975, núm. 2, p. 8.

riales del pasado, un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es «pensar con palabras». El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras[229].

229 Ibídem.

D'aquesta manera, l'analogia té a veure amb l'accés involuntari, sorprenent, a allò inexpressable, a la materialització del passat. Aquesta carta de Jung serà una constant en la trajectòria de Rossi, ja que hi tornarà sovint. Més enllà de descobrir-li una definició d'analogia que es correspon amb allò que ell intueix des de fa anys, cal observar com Rossi fa un pas del pensament lògic al pensament analògic descrit per Jung. L'any 1966 publica un text a la manera dels tractats clàssics, racional, coherent, ordenat, acadèmic. L'any 1981 publica, en canvi, un text ple d'aparents incoherències, de lirisme estilístic, de records que apareixen i afloren en associacions vinculades a la seva biografia personal i a la seva pràctica professional. L'obra de Rossi, tot i que coherent dins del tot, passa de ser d'un racionalisme exaltat, com en els habitatges del Gallaratese, a unes formes més vinculades al postmodernisme acolorit i naïf, com en el Teatro del Mondo.

En aquest mateix article, Rossi confessa que veu en la seva arquitectura un joc d'associacions, correspondències, analogies, que el porten a afirmar, a partir d'aquesta citta de Walter Benjamin que tot ho impregna, «estoy deformado por los nexos con las cosas que me rodean», però afegeix que els nexes que el lliguen a les coses que l'envolten s'estan deformant i el porten a l'enrariment dels elements i a la complexitat compositiva[230]. Les analogies es relacionen amb la vida i la memòria, punt central en arquitectura, ja que els llocs i les coses se superposen i aleshores es determinen[231].

230 Ibíd.

231 Ibíd., p. 9.

Finalment, afegeix un paràgraf en l'article a *2C* que resulta del tot interessant, ja que «para mis proyectos podría confeccionar un álbum de ilustraciones publicando tan solo las cosas ya vistas en otra parte: galerías, silos, viejas casas, industrias, las granjas del campo lombardo o las Landhäuser del campo berlinés y otras muchas cosas aún; entre la memoria y el elenco»[232].

En un altre article de l'any 1976 a la revista *Lotus* explica què l'ha portat a crear el collage de la ciutat anàloga i adopta un to força diferent, molt més combatiu. La creació de l'obra es deu sobretot a la necessitat d'articular uns debats i mostrar-los, visualment, al públic per posar en marxa la discussió. L'article comença amb una exposició de la realitat milanesa, urbana, política, contextual, àmplia i compromesa; Rossi, tot seguit es pregunta per què, per parlar d'una obra com *La città analoga,* ha començat amb aquesta introducció: «Perché credo che il tecnico e/o l'artista debba offrire delle alternative allo sviluppo della città per fare in modo che queste alternative siano discusse, capite, e quindi accettate o respinte dalla gente che vive la città»[233]. Ens sembla especialment rellevant aquesta cita perquè demostra que Rossi no posa en joc la memòria sempre per una nostàlgia passiva, allunyada de la realitat social i reaccionària, com molts crítics han volgut veure i que ja hem assenyalat més amunt. Amb aquesta actitud, Rossi demostra com el passat, la memòria col·lectiva (l'arquitecte insisteix que *La città analoga* és una obra col·lectiva i que per tant les referències que hi apareixen formen part de la memòria col·lectiva dels seus creadors) no són un record melancòlic d'un passat millor sinó una manera de revitalitzar i sacsejar el present. Per a Rossi, «la realtà e l'immaginazione costituiscano i due termi-

232 Ibíd., p. 10.

233 Rossi, «La città analoga: tavola» a *Lotus*, 1976, núm 3, p. 7.

ni di un progresso o almeno di un miglioramento della città»[234].

234 Ibídem, p. 8.

Sigui com sigui, l'analogia funciona en Rossi igual que la pràctica creativa de Roussel, és a dir, en què cal comprendre millor les parts a partir del tot: la segona part sempre explica la primera i d'aquesta manera el conjunt canvia de sentit a mesura que el revisem: llegir el metagrama de Roussel ajuda a comprendre els mecanismes mentals que ha fet durant tota la història per passar de *billard* a *pillard*. El que li crida l'atenció de l'escriptor francès és justament aquesta capacitat d'explicar racionalment procediments aparentment caòtics i desendreçats:

> Ma più che nel senso di una ricerca proustiana del tempo mi interessa la sovrapposizione di Roussel. Prima descrizione degli elementi che automaticamente mette in luce o aumenta l'aspetto fantastico e poi spiegazione razionale dell'immagine dove i due aspetti ragione/fantasia si confondono.[235]

235 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q16 [25 novembre 1973 / 20 maggio 1974].

És a dir, Rossi confia plenament en la capacitat de la racionalitat d'endreçar la irracionalitat i defineix els seus *collages* arquitectònics com una combinació (sistemàtica) de formes en ordres no previstos (asistemàtics), perquè la lògica del sistema endreça allò casual[236].

236 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q4 [16 gennaio 1970 / 30 dicembre 1970].

Rossi creu que ens pot explicar com ha fet una cosa, però no per què l'ha fet; les motivacions queden fora de joc en l'àmbit artístic perquè no són explicables[237], i funcionen a partir de les analogies creades pel pensament silenciós i fantàstic de què ens parla Jung. Totes les obres de Rossi configuren un únic tot que ens pot ajudar a comprendre qui o què l'ha motivat a projectar aquella obra, però ell no ens ho sap explicar, perquè n'ha perdut la consciència. El que és rellevant és que Rossi comprèn el

237 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q14 [5 novembre 1972 / 31 dicembre 72].

procediment analògic no com una mena d'arbitrarietat surrealista en què l'artista cedeix el control al seu subconscient per executar la seva obra. Segons Rossi, tot procediment analògic, irracional, sorgeix d'un procediment racional, de la voluntat d'organitzar un material: és en aquest acte racional d'ordenació, creació i pensament que apareixen analogies imprevistes, però en cap cas imaginació i raciocini es deslliguen i, per tant, «l'aspetto individuale –che costituisce l'immaginazione– è fondato su una educazione, conoscenza delle forme costruite della architettura»[238].

Rossi planteja que les analogies apareixen, per força, de les formes de l'arquitectura, dels coneixements arquitectònics, de l'educació rebuda i de l'aplicació racional d'aquests elements. Un cop trobades i treballades aquestes formes, que són l'únic element objectivable d'un projecte arquitectònic[239], la memòria, gràcies al procediment analògic descrit per Jung, fa aparèixer el llenguatge fantasiós propi de l'artista, la seva psicologia. La combinació de la part involuntària i la part racional és una de les claus de la concepció arquitectònica de Rossi que Helio Piñón aconsegueix resumir d'una manera molt clarificadora: «la memoria se relacionaría, así, con la razón, de modo análogo a como lo subjetivo se relaciona con lo objetivo. [...] La memoria identifica, pero, al analizar, relaciona; la memoria construye a partir de mecanismos lógicos que la razón le suministra»[240].

Riccardo Palma[241] tracta sobre la relació entre el *procedée* rousselià i el sistema analògic de Rossi i ajuda a comprendre com funciona aquest procediment compositiu. Davant la pregunta sobre quins són els procediments descriptibles del procés del projecte arquitectònic, Palma creu que Rossi intenta respondre ajudant-se justament de l'obser-

238 Ibídem.

239 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q1 [19 giugno 1968].

240 Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, p. 95.

241 Palma, «Per una'"archeologia" della teoria del progetto in Aldo Rossi. Raymond Roussel e *I quaderni azzurri*».

vació dels processos combinatoris de la memòria i la imaginació[242]. Per explicar-ho, Palma parteix del quadern blau número 7, un quadern peculiar i diferent de la majoria perquè no és un recull de pensaments caòtics o de formes més semblants als apunts d'un diari personal.

242 Ibídem, p. 87.

El quadern número 7 porta per subtítol «architettura analitica» i conté un text llarg i elaborat de Rossi en què exposa, precisament, com desenvolupa els seus projectes i en què ens explica les possibles combinacions compositives dels elements més recurrents en la seva obra:

> il triangolo ponte di Parma e Segrate, il portico e la facciata del Monte Amiata, la torre fanale a pezzi sovrapposti, una torre a ciminiera, ponti in ferro con la struttura a traliccio, gru o macchine di cantiere, ciminiere, scale, il San Carlone sezionato, raramente architettura con timpano.[243]

243 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q7 [28 maggio 1971 / 23 giugno 1971].

No hem d'oblidar que totes aquestes formes, que constitueixen la base de les escenografies del *Teatrino scientifico*, són les que sempre s'aniran repetint, amb certes variacions, en l'obra de Rossi: el pòrtic el veiem al Gallaratese (1969-1970), però també al projecte del teatre Paganini a Parma (1964), al cementiri de Mòdena (1971-1978), al projecte de la casa d'estudiants de Chieti (1976), als edificis públics de Fontivegge a Perusa (1982), a la Casa Autora de Torí (1984) o a la residència unifamiliar projectada a Miami (1995).

El text del quadern número 7, a més a més, va acompanyat de vuit il·lustracions que representen diverses composicions i combinacions d'aquestes mateixes formes, sempre etiquetades amb la mateixa lletra, i Rossi afegeix comentaris sobre com es relacionen les unes amb les altres i què aporta

la seva juxtaposició. A tall d'exemple, veiem què diu sobre l'element C, la columna, per entendre com és de precisa, racional i científica la seva explicació del procediment:

> C- si presenta come elemento a sé -estendendo il disegno ha un rapporto preciso con B [el pòrtic]. Può comparire come supporto di A [el timpà]. […] Come supporto di A (Segrate, Triennale) ha un diametro maggiore. Bisogna tomare su questo elemento se considerato come colonna. Rapporto tra altezza e diametro. Qui l'altezza è rapportata a B-D [la façana] è una parte che si è definita nella composizione[244].

244 Ibídem.

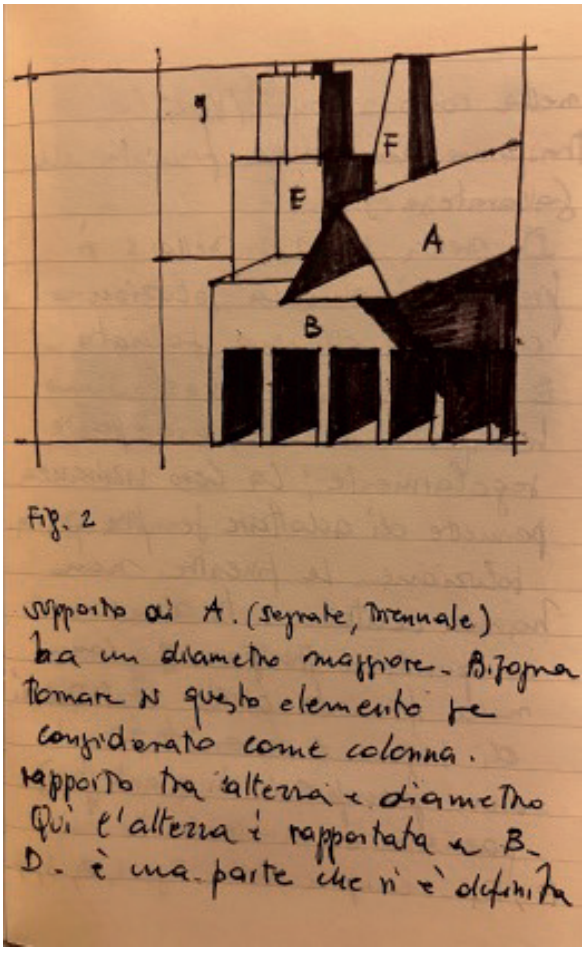



Fig. 4.11. Pàgina del *Quaderno azzurro 7*.

En aquest punt, Rossi explica que l'obsessió pel pòrtic de columnes, el timpà triangular o les estretes portes rectangulars que acostumen a abundar en la seva obra, en el fons, potser procedeixen de les seves experiències d'infant al Duomo de Milà o de les visites amb el seu fill Fausto, ja de gran, a aquest mateix edifici, en què l'experiència de transitar pels corredors elevats exteriors sota els contraforts impregna la seva experiència arquitectònica[245]: davant de l'explicació lògica de les formes que fonamenten els seus projectes arquitectònics, comencen a sorgir les explicacions analògiques de la seva obra artística.

245 Ibíd.

D'altra banda, cal remarcar un d'aquests elements combinatoris que apunta Rossi a la llum d'allò descrit en el capítol dedicat a l'*Autobiografia scientifica* i l'estàtua del San Carlone. Si en aquestes il·lustracions, la lletra A és un timpà i la lletra B, un pòrtic, la lletra G és una paret de maons amb una escala que condueix per les seves obertures: «G deriva della sezione del San Carlone di Arona. È la sua ultima e possibile riduzione. Perduta la grande forma barocca e la singolarità dell'immagine dove la sezione è una lacerazione della statua è rimasto questo muro di mattoni con scale, passaggi, ballatoi, porte»[246]. Com aclareix Rossi, una reducció de la forma no és una simplificació de la forma, ja que la reducció pot tenir complexíssimes motivacions psicològiques: «Qui l'opera può rimanere sconosciuta. Ma il significato del muro [...] è prioritario perché qui tocca altre esperienze»[247]. La reducció de la secció del San Carlone està lligada a les experiències de l'arquitecte encara que no puguem reconèixer l'edifici que hi ha al darrere i és inseparable la forma de l'educació –ja sigui acadèmica o sentimental– i l'autobiografia.

246 Ibíd.

247 Ibíd.

El final d'aquest quadern és relativament sorprenent, ja que no tracta de l'explicació analítica d'una composició arquitectònica, sinó del projecte i els esbossos d'una cafetera. Diem «relativament sorprenent» justament perquè un element tan prosaic com una cafetera no sembla que hagi de ser objecte d'una anàlisi tan rigorosa i científica, però alhora Rossi ja ens té acostumats a la seva obsessió amb els objectes domèstics (recordem que aquesta barreja, aquesta combinatòria compositiva entre arquitectures, objectes i records, ja l'hem vist en el *Teatrino scientifico* que construirà gairebé set anys més tard). Sobre la cafetera explica que també hi veu la combinació de formes geomètriques pures que impregnen totes les seves construccions: un cercle (el cos de la cafetera), un rectangle (el mànec de la cafetera) i un triangle (el bec de la cafetera). En la il·lustració, Rossi dibuixa la planta de la cafetera i una perspectiva axonomètrica en què podem observar clarament com aquestes tres formes geomètriques se succeeixen una rere l'altra de manera molt calculada, sense jerarquies, complementant-se; Rossi conclou que «becco e manico nell'oggetto sono analoghi all'organizzazione dell'edificio in architettura»[248]. Palma, al seu torn, ho resumeix explicant-ho d'una manera que, en el nostre objecte d'estudi, els teatres, pren una significació especial:

> Tutti i progetti sono prodotti due o più volte: se negli alzati viene messo in scena il teatro senza tempo e senza spiegazione dell'architettura, è la pianta distributiva a mostrare la macchina logica del progetto. Il procedimento è circolare e senza gerarchie, una rappresentazione implica l'altra e viceversa, all'infinito[249].

248 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q7 [28 maggio 1971 / 23 giugno 1971].

249 Palma, «Per un'"archeologia" della teoria del progetto in Aldo Rossi. Raymond Roussel e *I quaderni azzuri*», p. 90.

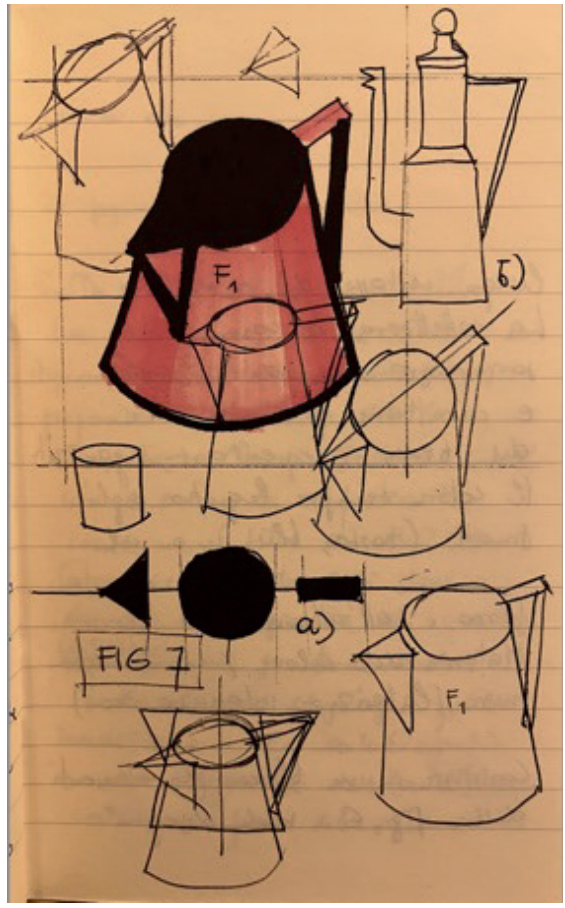



Fig. 4.12. Pàgina del *Quaderno azzurro 7* amb dibuixos de cafeteres.

Així, els alçats són la representació teatral de les analogies, d'allò que no té explicació, mentre que les plantes representen la comprensió lògica del funcionament arquitectònic. Amb aquest exemple, el del quadern número 7, hem pogut veure com l'arquitecte italià no aconsegueix deslligar les obres de la psicologia i memòria del seu autor, desplaçant, això sí, l'atenció als procediments formals i creatius i no tant a les motivacions personals, ja que aquells són l'única entrada possible, si és que s'hi vol entrar, a les segones, afavorint la comprensió total de les parts que configuren el tot i revisar a partir d'aquest coneixement tot el que ha d'esdevenir.

En aquest sentit, Rossi explica una anècdota en el quadern de la primera meitat de l'any 1972: en un article sobre una exposició sobre la seva obra a Zúric, el crític que signa el text, Reichlin, li atribueix una cita de Pavese que, a parer seu, Rossi ha de tenir molt present per força. De fet, Reichlin creu que aquesta cita de l'escriptor italià és una definició perfecta i exacta de tota la tasca arquitectònica de Rossi. L'arquitecte confessa que no la coneix però que realment els *Diàlegs amb Leucó* van ser una experiència fonamental en la seva educació i que, d'alguna manera, la seva memòria involuntària l'ha condicionat a partir d'aquest impacte[250].

L'arquitecte és capaç, com ho és qualsevol crític o historiador de l'arquitectura, de detectar quines són les seves referències i quines analogies traça amb la història de l'arquitectura i fins i tot del pensament. Quan Rossi rellegeix la seva obra a posteriori és capaç de comprendre com ha fet allò que ha fet, com ha utilitzat l'edifici de la Michaelerplatz de Loos en la seva Casa Aurora a Torí: les formes arquitectòniques, fonamentades en el coneixement i la racionalitat de la sòlida educació arquitectònica rebuda, es relacionen directament amb els nexes deformats que envolten Rossi, la seva memòria i el seu bagatge cultural i acadèmic. En aquest sentit, molts han considerat Rossi com a postmodern. De fet, Charles Jencks l'inclou com un dels representants de l'arquitectura postmoderna en el llibre fundacional del postmodernisme arquitectònic, i tot i que, com ja hem vist, molts crítics han vist en el gest eclèctic de Rossi un desafecte per la realitat que el vincula a la melancolia frívola del passat. En canvi, Rossi defensa aquesta posició creativa quan afirma que «costruire insieme tutte le architetture di tutti i tempi, accostare i fram-

250 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q11 [28 febbraio 1972 – 6 giugno 1972].

menti più disparati perché il senso dell'equilibrio che collegava ogni singolar opera alla società e al proprio tempo è ormai perduto. Ultima speranza dell'eclettismo, ricostruire il tempo con lo stile»[251].

Així doncs, una possible alternativa a la dissolució del sentit és la repetició, la cita intertextual, ja que d'aquesta manera, com explica Chiara Visentin, «il ricordo, attraverso l'inevitabile passaggio autobiografico e attraverso la strategia unitaria del *collage* o delle infinite variazioni sul tema, si ricompone, raccontando un'altra storia e accidentalmente accostandosi alla sensibilità e alla produzione artistica e letteraria del XX secolo»[252], tot i que no considerem que aquest acostament a la sensibilitat literària i artística tan característica de la segona meitat del segle XX sigui accidental per part d'Aldo Rossi, perquè ell mateix ho explica: «la citazione in arch. ha la stessa dignità che in letteratura»[253].

Per això, Rossi s'obsessiona per les imatges vistes i recordades, «ora mi sembra tutto già visto, quando disegno ripeto e l'osservazione delle cose è l'osservazione della memoria»[254] i deixa entreveure que podria elaborar un catàleg d'imatges, fotografies, d'arquitectures visitades en la maduresa i recordades de la infància que servís com a explicació de qualsevol dels seus projectes, i d'aquesta manera ja n'hi hauria prou per comprendre la seva arquitectura. Durant la dècada dels setanta, Rossi comenta en diferents escrits que té la intenció d'escriure o que està treballant en un llibre que portaria per títol *La città analoga* o *Alcuni di miei progetti* i en què desenvoluparia la seva teoria sobre la ciutat anàloga a partir d'una primera part teòrica i una segona en què faria un comentari de catorze dels seus projectes. Aquest llibre no es va publicar mai i sembla que va preferir invertir

251 Ibídem.

252 Chiara Visentin, «L'*ars reminiscendi* nelle architetture pensate di Aldo Rossi» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 207.

253 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q11 [28 febbraio 1972 – 6 giugno 1972].

254 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q23 [20 luglio 1978 / 1 gennaio 1979].

esforços en l'escriptura de *L'autobiografia scientifica*, que estava redactant en paral·lel. Gràcies a la feina de Victoriano Sainz Gutiérrez sabem que aquest text sí que va ser escrit i que resta inèdit en els arxius del MAXXI, a Roma[255]. En aquest llibre inèdit, Rossi es pregunta sobre la qüestió de la intervenció en la ciutat històrica, aspecte que ja hem tractat i desenvolupat en un altre capítol, però la resposta de Rossi en aquest text inèdit és concisa i clara: cal trobar un equilibri entre la realitat precària de les construccions històriques i l'alternativa dels projectes dels joves arquitectes i la millor manera per fer-ho és mitjançant el principi de l'analogia i les relacions que s'estableixen entre els dos pols històrics, el passat i el present, i poder considerar així allò ja construït com a material de les seves pròpies construccions[256]. Sembla que aquest text havia de ser un pont entre *L'architettura della città* i l'*Autobiografia scientifica*, conceptualment i estilística. Aquesta idea, de considerar allò ja donat com a propi, ens la deixa clara en el quadern número 27 de l'any 1979, en què explica que, des del Japó, li han proposat de parlar sobre un projecte com si fos seu, «ho scelto il Palazzo della Pilotta di Parma –e potevo scegliere altre cose– proprio perché lo vedo e lo misuro come un mio progetto»[257]. No és casual que triï l'emplaçament urbà en què va plantejar el seu primer projecte, el teatre Paganini; tot i que no s'acabés edificant, aquell espai a Parma ja és seu també, forma part del seu tot.

No és casualitat, però, que l'obsessió per l'analogia en els quaderns blaus de Rossi acabi en el quadern número 27, després del qual no es torna a esmentar aquesta categoria en cap quadern. El quadern 27 es correspon a les dates «abril de 1980–20 d'abril de 1980» i hi podem llegir un pri-

255 Victoriano Sainz Gutiérrez, «*Alcuni di miei progetti*¸ un libro inédito de Aldo Rossi» a *RA. Revista de arquitectura*¸ 2013, núm. 15, p. 99-108. Aquest article, a part d'oferir una llambregada a aquest text, és interessant per comprendre també com Rossi finalment desisteix en el seu compromís d'escriure'l i tot el periple editorial de la seva publicació. Sembla incomprensible com aquest text, que resta al MAXXI de Roma, encara no s'hagi editat pòstumament.

256 Ibídem, p. 108.

257 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q25 [18 giugno 1979 / 28 ottobre 1979].

mer esbós de *L'autobiografia scientifica*, l'eina textual que pot ajudar a fer aflorar les analogies en l'obra de Rossi i a comprendre com i per què la seva obra és com és. Ho hem repetit diverses vegades en aquest estudi, però l'autobiografia de Rossi és plenament conscient de les limitacions del subjecte a l'hora de recordar. Si ens cenyim a les propostes de les teories literàries del gènere de l'autobiografia, segons les quals aquests textos es poden centrar en la part de l'*autos*, el *bios* o el *grafé*, aquest text de Rossi se centra, fonamentalment en la darrera, que problematitza sobretot el llenguatge i el subjecte entenent que no es pot narrar una vida i una trajectòria perquè el llenguatge no pot oferir una visió completa i global de l'autor[258]. L'autobiografia de Rossi, lluny de ser científica, és a dir, objectiva, causal i racional, no se centra en el procés existencial de la vida ni en la reafirmació d'una identitat sinó en l'exercici memorialístic, això és, lingüístic que suposa rellegir la trajectòria vital i professional d'un mateix.

258 Ángel G. Loureiro, «Problemas teóricos de la autobiografía» a *Anthropos*, 1991, núm. 29, p. 6.

A *Autobiografia scientifica* torna sobre la qüestió de l'analogia, però ja no a partir de Jung, sinó a partir de l'estudi de Gilbert Ryle *The Concept of Mind* de 1949, en el qual, Ryle defineix l'analogia com allò construït a partir de coses que al seu torn ja s'han après mitjançant un procés del qual només veiem el resultat[259]. Rossi es distancia de la definició jungiana per apropar-se a una altra que ara, a principis del anys vuitanta, li sembla més interessant: «l'analogia come acquisizione di qualcosa di cui è noto solo il risultato. O meglio di ogni processo mi sembra che sia noto solo un risultato, e per processo intendo anche ogni progetto. Così descriverlo prima è come fornire il filo di una vicenda senza risultato»[260]. L'autobiografia li serveix a Rossi per deixar anar la seva psique i, a partir de

259 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 104.

260 Ibídem.

l'escriptura, fer aparèixer els records desendreçats i aleatoris, però significatius, de la seva vida, tant privada i sentimental, com pública i acadèmica: «Rossi se da cuenta de que es más dueño de sus sentimientos que de la instrumentalización del conocimiento, tal como al principio de su carrera reclamaba»[261].

En certa mesura, l'aparició del concepte d'analogia als seus diaris s'acaba l'any 1980, en paral·lel a l'escriptura de l'*Autobiografia scientifica* i el projecte del Teatro del Mondo, el qual no deixa de ser una màquina analògica, un sistema de referències i de combinació de formes que Rossi ha anat gestant durant gairebé dues dècades i que, sens dubte, és recordat com un dels seus edificis més importants. Tanmateix, el Teatro del Mondo, per la seva importància i magnitud, requereix un capítol a part i ara preferim centrar-nos en un projecte que pot servir-nos per il·lustrar aquesta qüestió.

261 Moneo, *Inquietud teorica y estrategia proyectual,* p. 123.

### *4.2.2. El Teatre Carlo Felice*

El projecte del Teatro Carlo Felice a Gènova el signen Aldo Rossi, Ignazio Gardella i Fabio Reinhart, però Rossi es troba una circumstància a què encara no s'havia hagut d'enfrontar: el projecte és de restauració i no de construcció. El projecte més semblant, potser, és el del Paganini a Parma, ja que havia d'emprar edificacions prèvies per encaixar-hi la seva proposta de manera orgànica i eficaç. A principis dels anys vuitanta, la ciutat de Gènova proposa aprofitar les ruïnes del Carlo Felice, destruït pràcticament en la seva totalitat durant els bombardejos dels aliats a la Segona Guerra Mundial, per fer-hi un nou teatre, més modern i actual. L'estat de les restes de l'edifici era cada cop més

perillós i l'ajuntament proposa un concurs de renovació en lloc d'acabar tirant a terra el que en quedava.

Si retrocedim en el temps, el 1825 Gènova fa un concurs per a la construcció d'un teatre que acaba guanyant Carlo Barabino i que s'inauguraria el 1828. L'interior del teatre de Barabino recorda molt el gran teatre d'òpera italià, el Teatro alla Scala de Milà, amb una sala en forma de ferradura, una curvatura amb desenes de llotges entre les quals destaca l'enorme i pomposa llotja reial, un sostre voltat amb làmpada d'aranya sostinguda damunt les butaques. El teatre de Barabino, com els grans teatres d'òpera dels segles XVIII i XIX, estava pensat per contenir i permetre l'espectacle de deixar-se veure i formar part de la societat benestant de la ciutat. Del seu exterior, el que crida més l'atenció és el pronaos de columnes dòriques i la columnata perimetral de l'edifici. Els bombardejos aliats de la guerra esfondraren pràcticament la totalitat del teatre, deixant dempeus només el pronaos (la part que es va conservar millor), la façana lateral, l'arc del prosceni i el mur corbat de l'interior de la sala, el qual va quedar molt malmès, ja que les llotges es van esfondrar i només es conservaren els forats de les portes.

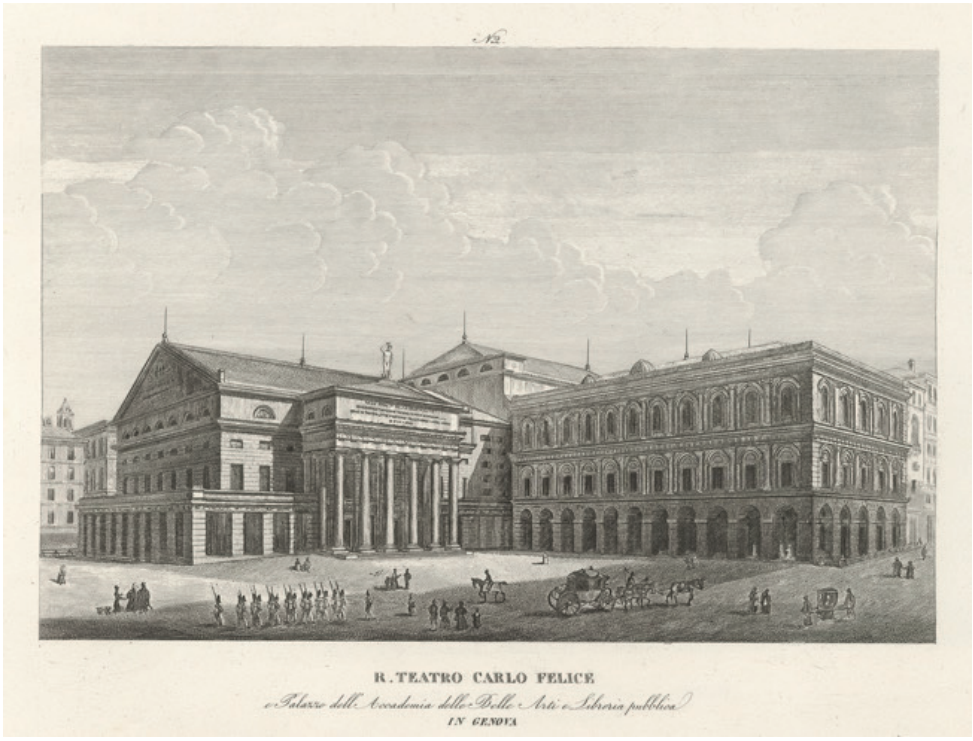



Fig. 4.13. Gravat del Teatro Carlo Felice que mostra el projecte original de Barabino (1845).

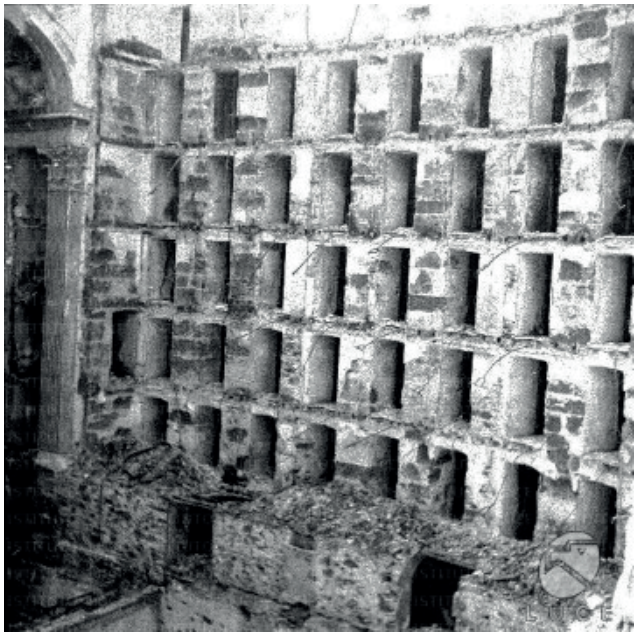


Fig. 4.14. Interior de la sala del Carlo Felice
després dels bombardejos de la Segona Guerra Mundial.

Immediatament després de la guerra, el teatre s'apuntala per contenir la seva decaiguda i, de fet, en dues ocasions s'intenta restaurar-lo. L'any 1949, Paolo Chessa presenta un projecte de restauració i el 1951 fa algunes modificacions, tot i que s'acaba abandonant la proposta per desinterès del consistori de la ciutat. Més tard, a principis dels anys seixanta, l'ajuntament demana al reconegut arquitecte Carlo Scarpa la seva col·laboració i l'arquitecte venecià presenta tres projectes, un el 1963, un el 1970 i un el 1977[262]. Aquest darrer s'acceptà, però la mort sobtada de l'arquitecte l'any següent fa que el projecte no tingui continuïtat i és en aquest moment que es promou un concurs públic que guanya l'equip d'arquitectes d'Aldo Rossi, Ignazio Gardella i Fabio Reinhart, sota el mestratge del primer. En la seva proposta, radical i polèmica, només es conserva el pronaos, la columnata perimetral i la façana lateral parcialment reconstruïda; tot l'interior es construeix de bell nou sense seguir el model original de Barabino i s'afegeix un nou joc volumètric.

262 Nicola Delledonne, «From Wagner to Wagner: reminiscences of Bayreuth *Festspielhaus* in the reconstrucion of the Carlo Felice Opera House in Genoa» a *Frontiers of Architectural Research*, octubre de 2022, vol. 11, núm. 5, p. 930.

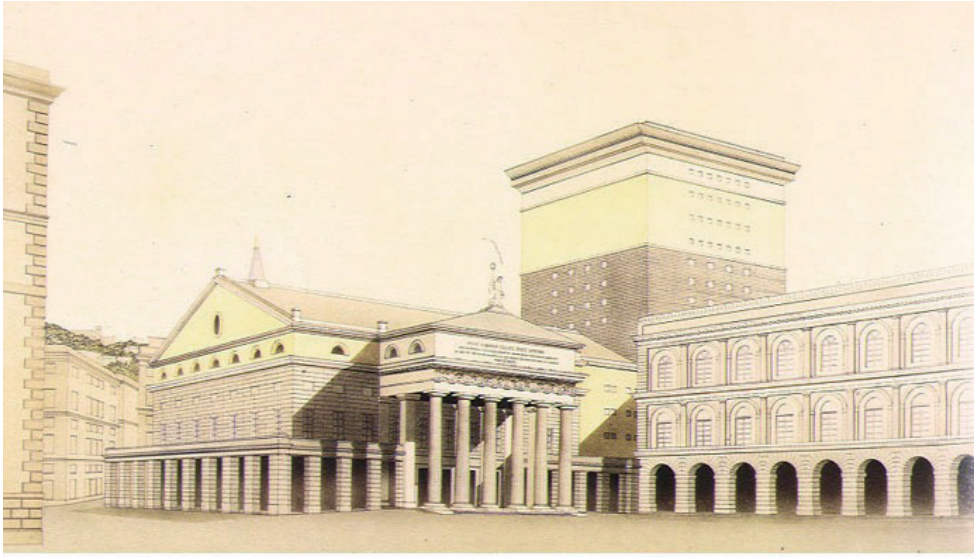


Fig. 4.15. Dibuix en perspectiva del Teatro Carlo Felice, Aldo Rossi.

Rossi i companyia renoven per complet l'interior del teatre, tant el vestíbul i antesales com la sala de butaques, el prosceni, la caixa escènica. Des de l'exterior, tot i que l'edifici és reconeixible perquè manté part de les façanes originals, destaca l'enorme torre cúbica que conté part de la maquinària escènica, oficines, sales d'assaig, etc., que sobresurt, en alçada, considerablement per damunt dels edificis que l'envolten i que contraposa la intervenció moderna amb la conservació original. La proposta de poder reconstruir un edifici esventrat per les bombes segurament era important per a Rossi, tenint en compte quant havia escrit i reflexionat sobre la situació urbana d'Europa després de la guerra i de les conseqüències morals i espirituals que les ciutats devastades tenien en els seus habitants. Ara bé, sens dubte Rossi no opta per l'opció restauradora del «dov'era e com'era», reconstruir-lo com si no hagués passat res per recuperar l'esplendor clàssica de l'edifici. La intervenció, per aquest motiu, va rebre moltes crítiques, però Rossi sempre va tenir clar que aquesta no era la seva opció:

> era difficile ricucirlo come operazione chirurgica che non riguardasse il restauro, perché ristaurati i singoli pezzi questi si dovevano ricomporre in un corpo nuovo. E non era frammenti, ma grandi pezzi scheggiati e feriti. Le ferite dell'architettura sono affascinanti come quelle degli uomini perché loro esterno e interno e anche vita e morte, con il dispiacere di chiuderle e i segni del ricongiungimento.[263]

Amb aquestes declaracions podem entendre que el grup d'arquitectes pretenia fer evidents les cicatrius després de la intervenció per permetre la relació entre la memòria col·lectiva de Gènova,

263 Aldo Rossi, «Il Carlo Felice di Genova» a Germano Celant (ed.), *Aldo Rossi. Teatri.* Milano: Skira, 2012, p. 96. El text referenciat és de l'any 1983, conservat en un mecanoscrit a la Fondazione Aldo Rossi, Milà.

la guerra, el teatre i la seva posició urbana. L'edifici, reprenent les qüestions sobre l'analogia, està fortament lligat a la memòria inconscient i als sentiments, individuals i col·lectius d'una ciutat devastada per la guerra, però Rossi el recupera mitjançant un control racional del projecte que li permet ordenar sistemàticament tot aquest garbuix intangible i irracional.

En el nou Teatro Carlo Felice hi trobem presents les sempiternes formes i imatges de Rossi combinades, o com diu Rossi «una successione di elementi, un catalogo di forme note o ignote»[264]: les columnes, el timpà, el cub amb petites finestres quadrades, les formes còniques... Hi trobem formes ja assajades al Gallaretese, al cementiri de San Cataldo, la capella funerària a Giussano, l'escola de Fagnano Olona, el complex d'edificis públics construïts a Perusa... Aquestes combinacions, lluny de ser un pastitx postmodern, configuren part de l'imaginari racional i metòdic de Rossi. De fet, amb el projecte anterior al del Teatro Carlo Felice, la proposta que va fer per al nou palau de Congressos de Milà (1982), hi podem trobar moltes d'aquestes mateixes qüestions: la columnata perimetral, el cub amb falsa cornisa a l'extrem de la construcció i fins i tot l'estructura cònica, que en aquest projecte havia de ser una torre separada. En el Teatro Carlo Felice, una incorporació particular de Rossi és l'estructura cònica que travessa l'edifici a l'entrada del teatre. Una enorme forma cònica queda inserida a través de les plantes de l'edifici i, fins i tot, la cúspide del con sobresurt per la teulada, deixant que es vegi des de fora la punxa de vidre, que al seu torn il·lumina l'interior. En paraules de Rossi, aquesta torre-far és una manera de confondre interior-exterior i portar «la luce del cielo all'interno del teatro e la luce interna, l'intimità

264 Ibídem.

del teatro, nella notte genovese»[265]. Podríem interpretar, ara bé, que aquesta perforació que travessa tots els nivells de l'edifici i que comença a l'exterior, just damunt de la teulada, és una de les cicatrius del passat de l'edifici, del bombardeig, ja que és una forma força violenta de fer entrar llum en un edifici. Els dies que hi ha funció, a la nit, l'extrem superior de la torre cònica, la part de vidre que queda a l'exterior, s'il·lumina marcant, ara sí com un far, la ubicació del teatre dins de la ciutat.

265 Ibíd.

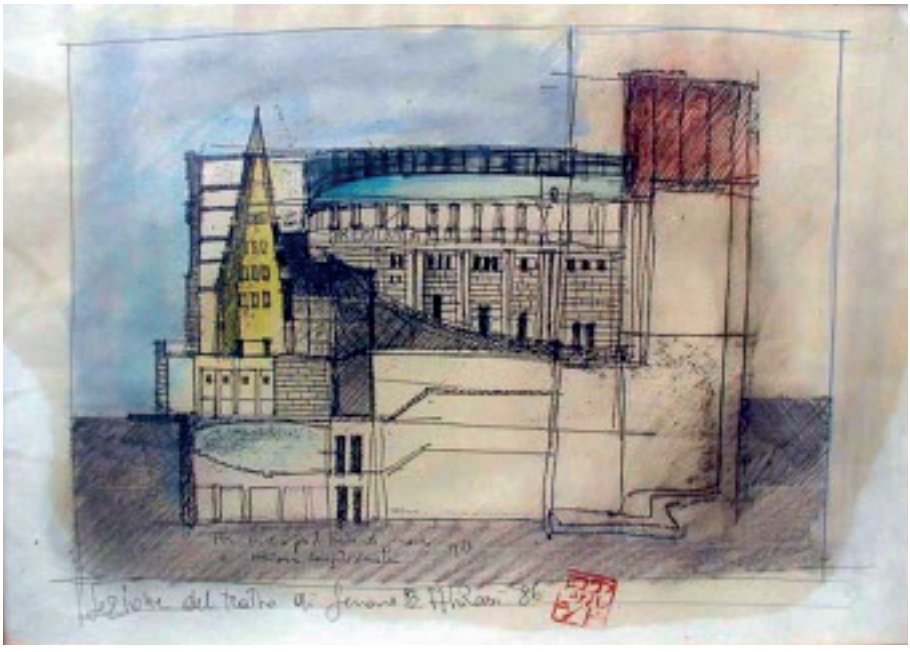


Fig. 4.16. Dibuix de la secció del Teatro Carlo Felice, Aldo Rossi (1986).

Encara més, Rossi ja ha indicat aquesta voluntat d'unir interior i exterior i és un fet especialment rellevant pel que fa a aquest teatre. Si parem atenció a la sala del teatre i a la caixa escènica, el que ràpidament cridarà l'atenció és la continuïtat entre les parets laterals, ja que no hi ha una interrupció entre la part destinada al públic i la part destinada

als actors. La voluntat de Rossi va ser construir en el seu interior una plaça pública genovesa i així les balconades són balcons d'edificis simulats, amb les seves baranes i porticons, de tal manera que generés una continuïtat, no només entre l'exterior del teatre, Gènova, i el seu interior, sinó també entre la realitat i el món de la ficció. Paolo Portoghesi explica que «l'analogia consente quindi, non solo di ricordare qualcosa, ma di ripensarlo e, attraverso la "riduzione", di coglierlo come qualcosa di vivo nelle sue possibili metamorfosi»[266] i creiem que és justament això el que ha fet Rossi intentant encabir una ciutat sencera dins l'espai del teatre: repensar què és el teatre, quin valor cívic té, i «reduir-lo» per posar-ne de manifest la vivència per part dels agents que participen de l'espectacle. Així mateix, Portoghesi explica que la intenció inicial del projecte era pintar el sostre de la sala de color blau, que juntament amb els llums, recrearia el cel estrellat, però que finalment l'empresa constructora el va pintar de verd i ja no va voler canviar-ho[267].

La proposta de Rossi per a la nova sala del Carlo Felice aposta per la reconversió d'un teatre-temple, representant dels valors burgesos i elitistes del segle XIX, cap a un teatre amb funció cívica allunyat de l'ostentació de l'original[268]. En el moment que la ciutat representada en l'interior del teatre s'insereix també dins de l'escenari, es fa palesa la voluntat de Rossi de confondre els imaginaris cívics, escènics, polítics i íntims del teatre. L'escenari recorda molt la pintura de William Hogarth *The Beggar's Opera* (1790) en què veiem una escena de l'òpera de John Gay, justament una òpera, i als laterals de l'escenari hi ha un conjunt de personatges asseguts. Tot i que en un primer moment els personatges del quadre puguin semblar

266 Paolo Portoghesi, *Aldo Rossi. Il teatro e la città*. Genova: Sagep Editori, 2021, p. 22.

267 Ibídem, p. 56.

268 Delledonne, «From Wagner to Wagner», p. 918.

membres d'un tribunal, en realitat són espectadors que adquirien aquestes localitats per deixar-se veure millor que la resta. En el cas de Rossi, tot i que les balconades de l'interior de l'escenari no poden ser ocupades pel públic, aquestes ressalten les costures del teatre com a artefacte escènic de ficció i, fins a quin punt, és l'arquitectura la que contribueix a la il·lusió.

Fig. 4.17 *A Scene from The Beggar's Opera*, William Hogarth (1728/1729).

L'arquitectura no és només el recipient aïllat del fet escènic, sinó que hi participa i hi col·labora activament en favor de la representació i de la il·lusió.

Aquesta teatralitat condensada era tan pensada per part de Rossi que fins i tot va dissenyar, juntament amb Luca Meda, les cadires del pati de butaques amb aquesta finalitat. El disseny original es basava en l'intent de recuperar la memòria de les cadires plegables del teatre clàssic, però també en els procediments artesanals de les cadires tradicionals genoveses, fetes amb fusta de noguera[269].

269 Spangaro (ed.), *Aldo Rossi. Design 1960-1997*, p. 162.

Fig. 4.18. Pati de butaques i escenari del Teatro Carlo Felice a Gènova en l'actualitat.

No obstant això, les crítiques a la renovació del teatre no es van fer esperar, de fet aparegueren ja amb el projecte inicial, molt abans de l'inici de la construcció. Aquestes crítiques posaven el focus en dos aspectes: d'una banda, el joc de continuar el pati de butaques dins l'escenari recreant un carrer[270] i, de l'altra, la torre de tramoia que s'alça molt per sobre del teatre i dels edificis veïns, crítiques molt semblants a les que va rebre la Torre Velasca a Milà. Un dels crítics de més renom que va carregar molt durament contra la reconstrucció va ser l'historiador i crític Bruno Zevi, que, des d'un

270 Recordem l'apreciació d'Iain Mackintosh que hem transcrit al final del capítol sobre la recepció crítica dels espais escènics d'Aldo Rossi. Rafael Moneo també interpreta aquest gest com una manera de gaudir de Rossi amb «el equívoco y la provocación» a Moneo, *Inquietud teòrica y estrategia proyectual*, p. 139.

principi, ja va acusar el concurs de corruptela perquè entre el tribunal, format per vint-i-vuit membres, que havia de triar el guanyador hi havia Paolo Portoghesi, Carlo Aymonino i Gino Valle, tots amics i col·legues de Rossi[271]. Les dures crítiques de Zevi van propiciar una batalla entre arquitectes que culminaria amb un enfrontament dialèctic entre Portoghesi i Zevi el 24 de maig de 1984 al teatre Margherita de la ciutat amb dues mil persones que volien assistir a tal enfrontament. Les cròniques periodístiques posen de manifest com el públic es mostrava clarament a favor de Zevi, amb ovacions de més de dos minuts i aplaudiments a totes les seves intervencions. Segons Zevi, la reconstrucció pretesament filològica

> in realtà è la più grande pagliacciata del secolo. […] Pretende di rifare il Barabino ma invece lo offende e lo insulta, perché sovrappone al neoclassico una torre incongrua, […] una cosa orrenda. […] Mi hanno scritto per farmi coraggio e dire che la torre di Babele non è mai stata finita. Io dico che la torre del Carlo Felice non deve neppure cominciare[272].

Davant les dures acusacions de Zevi de ser un disbarat postmodern (el projecte de Rossi és una «pallassada», «horrorós», «insultant»), Paolo Portoghesi va intentar portar el debat cap al terreny de la discussió estrictament teòrica i cultural argumentant que «post-moderno è una parola fragile, che può anche voler dire niente. Chi non capisce questo progetto vuol dire che non riesce a riflettere. Zevi non lo conosce perché è scritto in una lingua che lui non sa capire. In realtà esso rappresenta una modernità profonda»[273]. Rossi, davant de totes aquestes crítiques, es va limitar a comentar que Zevi és «uno scandalista, uno screditato»[274].



271 Les crítiques van passar ràpidament de l'àmbit artístic, crític i arquitectònic a l'àmbit polític. L'alcalde de la ciutat d'aleshores, Fulvio Cerofolini, va baixar al fang: «A chi dice che sapeva che Rossi avrebbe vinto, dico di giocare al totocalcio» citat a Franco Vernice, «La maledizione del Carlo Felice», *La Repubblica*, 12 de maig de 1984. Disponible a https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/05/12/la-maledizione-del-carlo-felice.html. Accés: 21 de juliol de 2023.

272 «Per il "Carlo Felice" battaglia d'architetti» a *La Repubblica*, 25 de maig de 1984. Disponible a https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/05/25/per-il-carlo-felice-battaglia-architetti.html. Accés: 21 de juliol de 2023.

273 Ibídem.

274 Vernice, «La maledizione del Carlo Felice».

Si tornem a la qüestió estrictament arquitectònica i teatral, l'enorme torre proposa un joc urbà amb la ciutat de Gènova per atorgar-li un valor monumental, en el sentit que Rossi entén els monuments, com un punt estable dins de la ciutat sobre la qual pot revolucionar i créixer. Quan Rossi descriu el seu projecte, l'arquitecte apunta que les obres arquitectòniques que s'han considerat pilars de l'evolució urbana de les ciutats han anat variant al llarg dels segles en funció de la consideració social i cívica que tenien, més enllà de la seva estricta funció; així, les catedrals medievals o els palaus municipals moderns han servit a aquesta funció. «Tra le opere della città borghese, quella moderna ha ereditato in modo singolare il teatro: dalla Scala di Milano all'Opéra di Parigi, dal Bolshoi di Mosca allo Stadtheater di Vienna. Nella città d'Italia questi teatri, con la loro vita, ma anche la loro presenza fisica e architettonica, hanno una grande importanza»[275], comenta Rossi, que entén perfectament el valor històric d'un teatre neoclàssic com el de Barabino, del qual conserva els elements més singulars, però al qual afegeix la seva pròpia aportació amb la torre escènica. El pronaos i la torre, entén Rossi, funcionen per separat: «il pronao e la torre scenica quasi inconciliabili nella loro superba autonomia»[276], però col·laboren per crear la nova imatge de la ciutat després de la Segona Guerra Mundial: «lentamente formavano la città, il primo come nuova piazza aperta sulla galleria Mazzini [...] mentre la torre copriva lo squallido profilo urbano della ricostruzione»[277]. El Teatro Carlo Felice ha de funcionar com un emplaçament urbà cabdal dins de la ciutat de Gènova, apostant per la monumentalitat, la memòria, el neoclassicisme i l'arquitectura contemporània. La falsa cornisa de la torre remarca aquesta voluntat d'inserir en la ciutat un nou monu-

275 Ferlenga, *Aldo Rossi. Tutte le opere*, p. 124, 127.

276 Celant (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*, p. 96.

277 Ibídem.

ment capaç de dialogar amb la ciutat, l'arquitectura, el teatre, l'òpera, Barabino i els genovesos.

El Teatro Carlo Felice es troba a la plaça Ferrari de Gènova, al centre, davant d'una estàtua eqüestre de Garibaldi que li dona l'esquena. En una ponència sobre l'arquitecte milanès, Vittorio Savi comenta un dibuix de Rossi en què podem veure el Carlo Felice i, en primer pla, un dibuix de Perseu alçant el cap decapitat de la Medusa, un cavall i un jove assegut a terra.; en un lateral també podem veure la façana de l'hotel Il Palazzo a Fukuoka de què parlarem més endavant. Per a Savi, aquest dibuix representa la voluntat autèntica de convertir el teatre, tant la part de Barabino com la de Rossi, en un monument de la ciutat, i és per això que el cavall no porta a sobre la figura de Garibaldi sinó tota l'arquitectura del teatre[278].

278 Vittorio Savi, «Dimenticare Aldo Rossi» a Annalisa Trentin (ed.), *La lezione di Aldo Rossi.* Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 107.

Fig. 4.19. *Fantasia architettonica con il Teatro Carlo Felice*, Aldo Rossi.

Tota aquesta visió segons la qual Rossi entén la seva proposta de recuperació del Teatro Carlo Felice com una autèntica aposta per la monumentalitat i el diàleg amb la tradició, l'analogia, la memòria i el teatre es reforma amb un altre dibuix de Rossi, aquest més tècnic: una secció transversal de tot l'edifici en què s'observa, al centre, la caixa escènica[279]. Tot i que Rossi ho podria haver deixat buit, decideix igual que feia amb el *Teatrino scientifico*, posar-hi una tela que serveix d'escenografia a una possible representació. En aquesta tela pintada e representa una vista axonomètrica del nou Teatro Carlo Felice: el teatre contingut dins del teatre. Rossi, amb un simple dibuix, planteja un joc de nines russes: una ciutat, Gènova, compta amb un teatre, el Carlo Felice, en l'interior del qual, a la sala, s'hi representa una plaça d'aquesta mateixa ciutat, una plaça que s'estén des de la càvea fins a l'interior de l'escenari i és en aquest escenari on trobem una tela pintada que representa una vista des de la plaça Ferra del Teatro Carlo Felice. Rossi segueix pensant analògicament el disseny d'aquest teatre, i dialoga amb la tradició dels teatres grecs clàssics, que utilitzaven la vista des d'un turó de la ciutat real com a escenografia; amb els teatres romans, que construïen una falsa façana de la ciutat com a fons escènic; amb el Teatro Olimpico de Palladio, que compta amb una escenografia fixa dels carrers de Vicenza i, molt clarament, amb la Schauspielhaus de Berlín de Karl Friedrich Schinkel, que, en un joc molt similar, col·loca una vista del teatre com a tela pintada de fons per a la nit inaugural del teatre el 1821. Schinkel va preparar aquesta escenografia per fer entendre que la seva visió dels monuments arquitectònics no es podia deslligar d'una visió total i orgànica de la ciutat, segons la qual els monuments no són objectes ar-

279 Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, p. 129.

tístics aïllats sinó que s'integren en la totalitat de l'escenografia urbana[280]. A més a més, l'arquitecte alemany creu que l'autèntica il·lusió teatral arriba quan l'espectador, havent-li ofert un únic rerefons escenogràfic, aporta tota la resta mitjançant la imaginació activa[281]. Com Schinkel, Rossi facilita que l'espectador comprengui la teatralitat de la seva experiència dins del teatre i, per tant, també dins de la ciutat desplegant l'exterioritat d'aquesta en la interioritat d'aquell.

280 Boyer, *The City of Collective Memory*, p. 99.

281 Ibídem, p. 100.

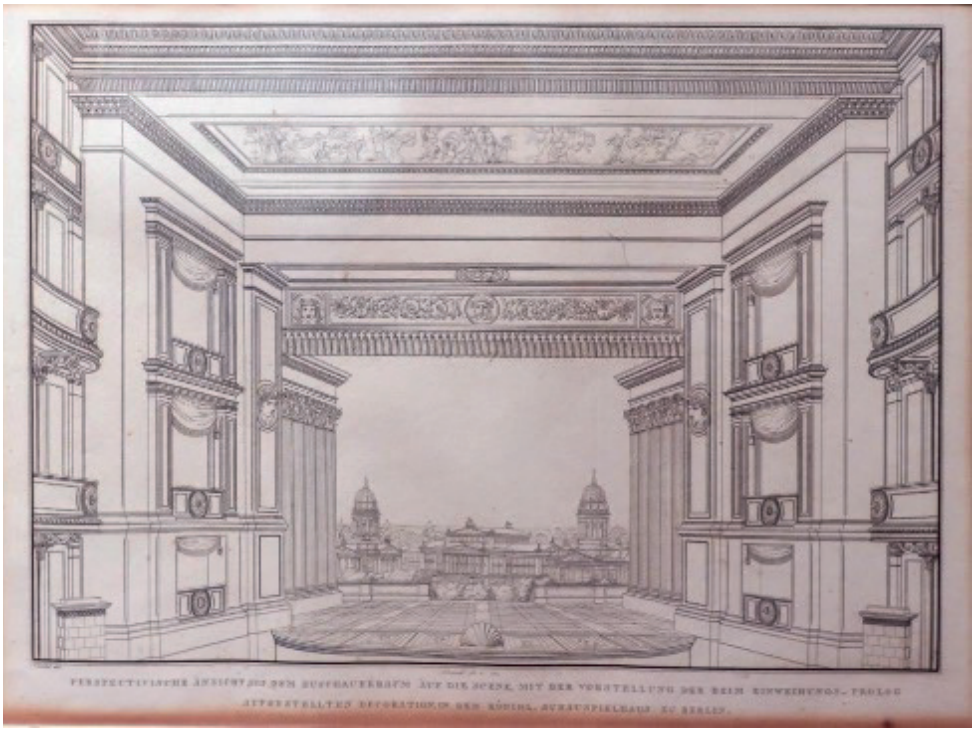


Fig. 4.20. Vista en perspectiva de l'escenari de la Schauspielhaus de Berlín amb el disseny original de Schinkel com a escenografia.

Caldria entendre, com apunta Ferlenga[282], que Rossi està buscant un nivell profund de significació, segons el qual se sosté la idea que la ciutat i els seus edificis funcionen com una mena d'escenografia dels afers humans, cívics i privats. La ciu-

282 Ferlenga, «The Theaters of the Architect», p. 195.

tat és un espai de trobada per als esdeveniments i trobades humanes, la vitalitat i memòria de la qual, Rossi està intentat reproduir en l'interior del Teatro Carlo Felice. La maquinària d'analogies, d'associacions i referències, de diàlegs i de records privats i col·lectius de Rossi no descansa mai i, en definitiva, el Teatro Carlo Felice és un bon exemple d'aquest *procedée* constructiu de l'arquitecte milanès. A mode de conclusió, sembla especialment il·lustratiu una anàlisi crítica que fa Portoghesi un anys abans, amb motiu de la construcció del Teatro del Mondo, quan intenta explicar quin és el sentit profund d'aquesta necessitat analògica i obsessiva per les cites, les referències, la memòria... Segons Portoghesi, i en el cas del Teatro Carlo Felice és evident, es tracta de poder fer un col·loqui entre l'autor i el receptor d'aquell projecte artístic mitjançant un llenguatge comú que és la forma del projecte arquitectònic, la qual es redueix a un mínim comú denominador, és a dir, en una ressonància emotiva comú arrelada en l'inconscient i en la memòria col·lectiva[283]. El procediment analògic no és mai, en el cas de Rossi, privat, melancòlic i reaccionari, sinó que busca apel·lar sempre als usuaris d'aquella arquitectura, als habitants de la ciutat i endinsar-se en un seguit de referències que formen part de la seva memòria col·lectiva.

283 Paolo Portoghesi, «Proyectos recientes de Aldo Rossi: El Teatro del Mundo», a Alberto Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 103.

## 4.3. El Teatro del Mondo, la permeabilitat del teatre en la ciutat

> Ogni volta che descrivo una città
> dico qualcosa di Venezia.
>
> ITALO CALVINO, *Le città invisibili*

L'any 1980 és considerat un any cabdal en la història de l'arquitectura contemporània i en la historiografia de l'arquitectura postmoderna perquè va ser el punt de trobada de tots els arquitectes considerats postmodernistes en la Biennal de Venècia. Per primer cop, la Biennal organitzava una mostra dedicada a l'arquitectura, la Primera Exposició Internacional d'Arquitectura, dirigida per Paolo Portoghesi, i que va suposar el reconeixement institucional del postmodernisme en arquitectura[284]. El tema de l'exposició va ser «La presenza del passato», en aquesta voluntat de recuperar la història i la tradició des de la ironia pròpia de la postmodernitat. La proposta de Portoghesi es concentrava a la reformada Corderia dell'Arsenale Militare a mode de pavelló, fins aleshores en desús i plena de maquinària de la Segona Guerra Mundial, amb l'exposició «La Strada Novissima», en què l'italià va demanar a vint arquitectes d'arreu del món que dissenyessin una falsa façana per construir un carrer fictici. La proposta va fer que arquitectes com Venturi, Rauch i Scott Brown, Bofill, Tigerman, Graves, Isozaki, Koolhaas, Gehry, Ungers, Hollein, Scolari, entre d'altres, dissenyessin un carrer que representaria les noves tendències i estils en arquitectura sota la premissa dictada per Portoghesi d'intentar fer de la façana un autoretrat (tant biogràfic com conceptual)[285]. La proposta és eminentment escenogràfica i presenta una nova concepció

284 Linda HUTCHEON, *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014, p. 41 o Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018, p. 309.

285 Léa-Catherine SZACKA, «The 1980 Architecture Biennale. The Street as a Spatial and Representational Curating Device» a *OASE*, 2012, núm. 88, p. 16.

de la ciutat i del carrer com a teatralització de la vida pública; de fet, totes les propostes van ser construïdes per professionals de la indústria cinematogràfica italiana, menys la de Léon Krier, que va preferir utilitzar materials constructius reals[286]. D'aquesta manera, Portoghesi replantejava la planificació urbana des de la necessitat d'adaptar-la a l'escala humana i apostava pel carrer com a espai de trobada urbana que facilita la generació d'experiències col·lectives i cíviques, sempre des d'una perspectiva teatral i efímera: el carrer com a espai de la performativitat pública.

286 Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 297.

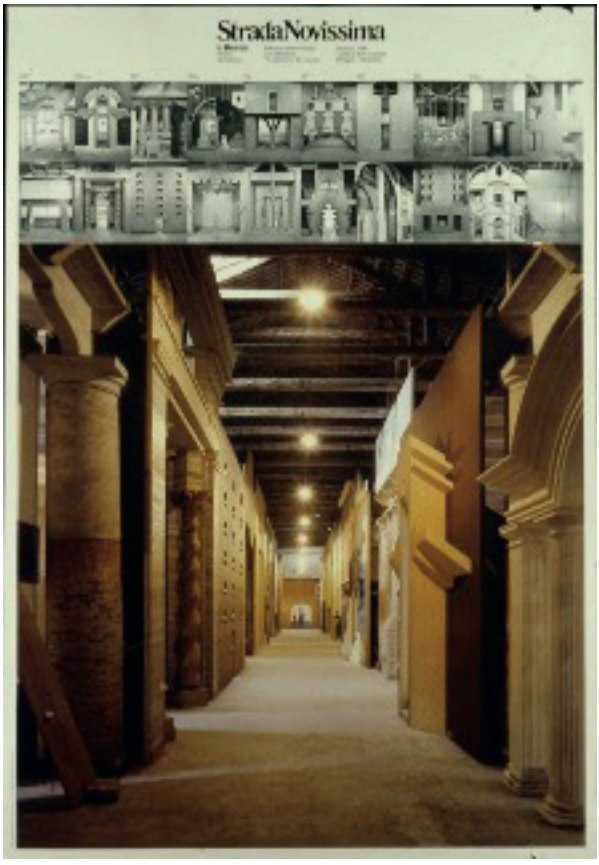



Fig. 4.21. Cartell per a la mostra La Strada Novissima, 1980.

Aldo Rossi va participar també a la Biennal d'Arquitectura del 1980, però no amb cap façana a la *Strada Novissima*, sinó dissenyant les portes d'accés a l'exposició de la Corderia. En aquesta instal·lació, Rossi va projectar tres torres, amb els seus tres corresponents contraforts, fetes de fusta i esquelet de ferro, que delimiten l'accés amb quatre portes, una a cada banda de cada contrafort. Rossi, quan explica aquesta proposta, la compara ràpidament amb el teatre:

> [...] Una porta di città e il suo riferimento è appunto alle antiche porte di città e ai portali delle feste e delle cerimonie urbane. Al pari del teatro, il portale ricupera le costruzioni della città che nascevano per precise occasioni della vita urbana e poi venivano distrutte o trasformate in architettura di pietra. Molti monumenti hanno appunto questa origine. Il portale è costruito in legno e strutture metalliche e la sua

Fig. 4.22. Dibuix de les portes d'accés a la Biennal de Venècia, Aldo Rossi.

> architettura riprende, al pari del teatro, il mondo di una Venezia legata alle costruzioni marinare in legno e ferro come si vedevano nei quadri del Carpaccio. […] Questo modo di costruire, ripreso nel teatro del Mondo, accomuna d'altronde le città di mare.[287]

287 Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, p. 92.

Rossi va decidir concebre i explicar aquestes portes d'entrada des d'un punt de vista molt teatral, que remet a les entrades triomfals del Renaixement, pura performativitat de la política bèl·lica d'aquell moment, a les decoracions carnavalesques de la ciutat i apunta com aquest tipus de construccions efímeres, de vegades, es convertien en arquitectures de pedra, consolidant-se dins l'entramat urbà. L'altre referent són les imatges marineres, aquàtiques, de les construccions de fusta i ferro que ja es veuen en els quadres de Carpaccio. No seria agosarat pensar que Rossi remet al quadre *Miracolo della Croce a Rialto* (ca. 1496) en què el pont de Rialto no és encara el pont de pedra conegut arreu i projectat per Antonio da Ponte gairebé cent anys més tard, sinó un pont llevadís construït amb taulons de fusta molt semblant als de les portes de la Biennal. Així, Rossi aconsegueix vincular una instal·lació de la Biennal al passat mariner de la ciutat, a les festes renaixentistes i a un imaginari de la ciutat que no es correspon al de les postals de la Serenísima sinó a un imaginari que recupera una memòria de la ciutat oblidada, prèvia al record col·lectiu de la ciutat actual de Venècia.

Fig. 4.23. *Miracolo della Croce a Rialto*, Vittore Carpaccio (ca. 1496).

En una sèrie de dibuixos titulats *Venezia analoga*, Aldo Rossi mostra uns paisatges urbans de la ciutat de Venècia, reprenent la tradició dels capricis de Canaletto, en què una Venècia irreal es barreja amb tot de construccions de l'arquitecte milanès: veiem, per exemple, les portes d'entrada a la Biennal en un lateral, un far rossià a l'altra banda de la il·lustració que dialoga analògicament amb el Campanile de San Marco; al fons, mig esborrada,

la basílica de Santa Maria della Salute; un pont, potser el de Rialto, que no s'assembla al de da Ponte, ni al de Palladio que apareix als quadres de Canaletto, un pont de fusta, senzill i primitiu fet amb taulons de fusta; en primer terme un projecte mai construït de Rossi per a un hotel al Canal Grande. En el primer terme de la imatge, ara sí, imponent, el Teatro del Mondo. El que és més interessant de la darrera cita de Rossi que hem transcrit és que explica que reprendria aquesta manera de construir al Teatro del Mondo, és a dir, que el Teatro l'idearia després de les portes de la Biennal i li serviria per seguir pensant el paper dels nous fets urbans i la seva inserció en una ciutat peculiar com és Venècia i la relació amb la condició especialment teatral i performativa de la ciutat.

Fig. 4.24. *Venezia analoga*, Aldo Rossi (1985).

### *4.3.1. Els antecedents del Teatro del Mondo*

Abans d'analitzar en detall la relació analògica del Teatro del Mondo amb Venècia i amb la teoria de Rossi, cal contextualitzar-lo històricament, ja que les circumstàncies en què neix aquest edifici, i també en què mor en tant que construcció efímera, condicionen en gran mesura la seva conceptualització. La secció d'arquitectura de la Biennal s'inaugurava aquest mateix any, 1980, i el 1979 s'havia reinstaurat el Carnaval a Venècia. Aprofitant l'avinentesa, Paolo Portoghesi proposa a Maurizio Scaparro, director de la secció teatral de la Biennal, de col·laborar estretament per unir les seves dues seccions mitjançant un teatre flotant que navegués pels canals de la ciutat. La idea de Portoghesi es relacionava amb els teatres del segle XVI que apareixien durant el carnaval venecià, però que també estaven relacionats amb altres esdeveniments polítics o culturals d'importància. Així, gràcies a la proposta de Portoghesi, en un sol projecte es podrien investigar qüestions relacionades amb l'arquitectura, el tema de la Biennal i la qüestió de l'arquitectura efímera, alhora que servia com a espai per als espectacles del Carnaval.

Davant de l'entusiasme del director de la secció teatral, Portoghesi encarrega el projecte al seu amic, Aldo Rossi, a principis de l'estiu del 1979. De fet, segons Manlio Brusatin, l'arquitecte milanès va ser la primera persona en qui va pensar Portoghesi[288]. Rossi, hi insistim, ja participava en la Biennal amb les portes d'ingrés a la Corderia i, quan li proposen la idea, amb molt poc temps de marge –l'edifici havia d'estar enllestit al novembre del 1979 per a l'exposició «Venezia e lo spazio scenico»–, acceptà ràpidament i decidí optar per seguir assajant les fórmules constructives dissenya-

288 Brusatin, «Theatrum Mundi Novissimi», p. 41.

des per a les portes. Portoghesi li havia de fer arribar imatges dels teatres flotants dissenyats per Rusconi i Scamozzi al segle XVI, però Rossi ja tenia acabada la proposta inicial abans, fins i tot, de rebre aquests materials[289]. Efectivament, els antecedents més importants d'aquest teatre navegant els trobem en les obres d'aquests dos arquitectes i escenògrafs, però no només.

289 Portoghesi, «Proyectos recientes de Aldo Rossi: El Teatro del Mundo», p. 92.

Manlio Brusatin justifica l'origen d'aquest tipus d'embarcacions festives com una resposta paròdica, i gairebé sacrílega, als vaticinis de principis del segle XVI d'un nou diluvi i al pànic que es generà a pràcticament tot el continent europeu, sobretot a principis de la dècada del 1520[290]. D'aquesta manera, i seguint l'estudi de Brusatin, les «macchine sull'acqua» serien una nova arca de Noè que hauria de salvar una ciutat especialment assetjada pel creixement del nivell del mar, Venècia, mitjançant la festa, la celebració i el teatre. Si la dècada del 1520 va estar marcada pels pronòstics apocalíptics, la del 1530, a Venècia, va estar marcada per l'aparició d'aquestes construccions flotants.

290 Brusatin fa tota una anàlisi històrica, arqueològica i artística de les disputes entre astròlegs, catòlics i catastrofistes sobre aquest temor d'un nou diluvi. Vegeu Brusatin, «Theatrum Mundi Novissimi», p. 17-25.

La primera descripció d'un artefacte d'aquestes característiques la trobem l'any 1533 de la mà de la Compagnia della Calza, tot i que ja abans havia aparegut alguna embarcació amb música i festa recorrent els canals de Venècia (el 1524, Marin Sanudo descriu una embarcació semblant a l'Arca de Noè, però que fuig del diluvi amb una bonica música al seu interior[291]; o el 1530, quan apareix un comentari sobre una màquina del món adornada amb tapisseries i monstres marins[292]). Així, al llarg dels segles trobem una cadena d'exemples d'aquesta tipologia que se succeeixen fins a arribar al Teatro del Mondo de Rossi. Giovanni Antonio Rusconi dissenya una embarcació teatral per a la Compagnia degli Accesi el 1564, tal com podem observar en un

291 Ibídem, p. 29.

292 Ibíd., p. 30.

gravat fet per Giovanni Grevembroch. En aquest projecte, una construcció similar a un temple de planta circular sostingut per cariàtides s'alça sobre un vaixell amb forma de petxina. També Vincenzo Scamozzi, conegut pel projecte del teatre de Sabbioneta i l'escenografia fixa del Teatro Olimpico de Vicenza, projecta un «Teatro del Mondo galleggiante» el 1593, del qual tenim proves gràcies a un gravat de Giacomo Franco i a una pintura d'Andrea Vicentino. En aquestes representacions podem observar que la màquina de Scamozzi consisteix en una embarcació estirada per dos monstres marins i «capitanejada» per una enorme estàtua de Posidó. Al centre de l'embarcació, una estructura certament palladiana: quatre estructures avançades sostenen, mitjançant columnes i timpans, una cúpula rematada amb una llanterna.

Fig. 4.25. *Teatro del Mondo* de Giovanni Antonio Rusconi, Giovanni Grevembroch (1564).

Fig. 4.26. *Il Teatro del Mondo. Celebrazioni veneziane*, Giacomo Franco (1570).

Fig. 4.27. *Il 'Teatro del mondo' gallegiante, progettato da Vincenzo Scamozzi per l'incoronazione della dogaressa Morosina Grimani*, Andrea Vicentino (1593).

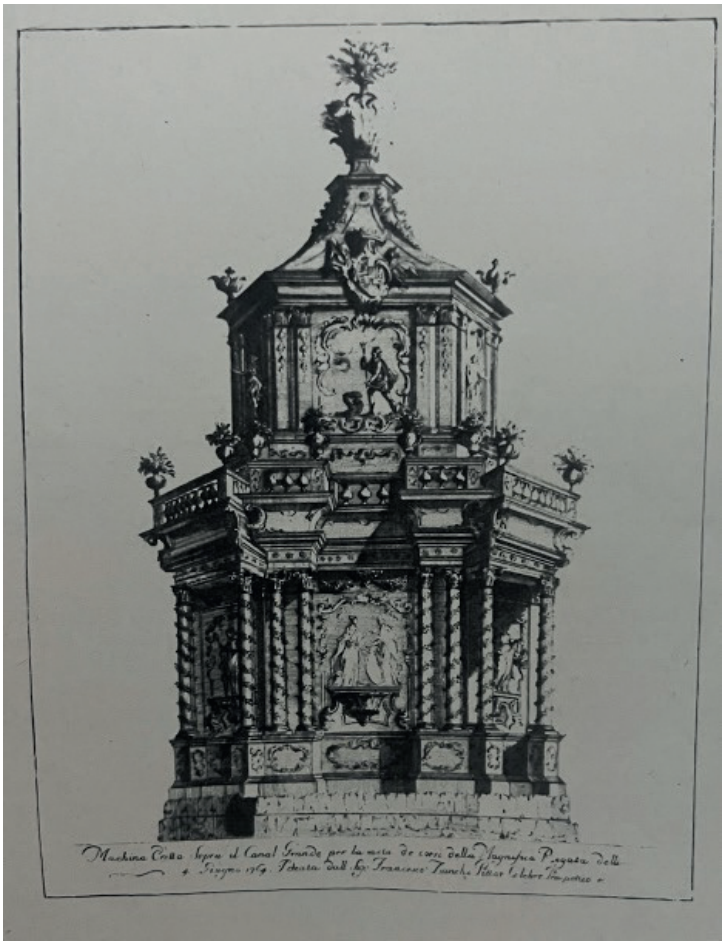


Fig. 4.28. Macchina eretta sopra il Canal Grande, Francesco Zanchi (1769).

Altres exemples, a part d'aquests dos, són els construïts per Andrea Lamberti i Alessandro dalla Via al segle XVII; el de Francesco Zanchi del 1769; les múltiples embarcacions festives que havien de servir per celebrar l'arribada de Napoleó el 29 de novembre de 1807, tal com les podem observar en la pintura de Giuseppe Borsato; o l'embarcació dissenyada expressament per a la visita de Ferran I d'Àustria a Venècia el 1838[293]. Especialment, ens crida l'atenció el disseny de «macchine eretta sopra il Canal Grande» de Francesco Zanchi, ja que

293 Per a un estudi detallat de les festes i espectacles sobre l'aigua celebrades a Venècia a partir del segle XVIII vegeu Maria Ida Biggi, «Le feste sull'acqua a Venezia Apparati per Napoelone» a Cordélia Hattori (ed.), *Le dessin et les arts du spectacle. La geste et l'espace*. Villeneuve-L'Archevêque: L'Échelle de Jacob, 2019, p. 135-145, 221-223.

l'estructura recorda molt la del Teatro del Mondo d'Aldo Rossi: una base octogonal amb un segon volum superior també octogonal rematat amb una coberta formada per quatre cares triangulars coronada per un plomall decoratiu. Tot i l'evident divergència entre els dissenys, el de Zanchi molt barroc i recarregat i el de Rossi més sobri i de formes simples, la semblança tipològica entre un i altre és evident. Així, podem veure com Rossi està pensant en un seguit de referències molt estretament lligades a la ciutat i a la «presència del passat» en el present urbà de la ciutat.

Fig. 4.29. Ingrés de Napoleó I a Venècia el 29 de novembre de 1807, Giuseppe Borsato (1847).

El teatre de Rossi es va construir en un taller de Fusina durant l'estiu i la tardor del 1979, sota l'atenta supervisió de Rossi, i s'enllestiria el 10 de novembre, quan va partir cap a la seva destinació prevista a la Punta de la Dogana. Sigui com sigui, per qüestions constructives imprevistes, conseqüència del termini tan ajustat, Rossi va haver de canviar el projecte original com a mínim dues vegades abans de trobar la fórmula definitiva, tal com podem observar en alguns esbossos inicials del projecte[294]. Una proposta consistia en una planta octogonal i l'escenari i la platea disposats a mode de cercles concèntrics, que recorda encara més la màquina de Zanchi. Una altra proposta, amb una planta rectangular amb un escenari en disposició a la italiana: l'escenari, molt estret, a una banda i les grades ocupant pràcticament dos terços de la planta, a l'altra banda. Les torres a banda i banda de la construcció tampoc havien de ser en cap dels casos com van acabar sent. En la primera proposta, de fet, no hi eren, i en canvi el que hi havia era una entrada amb timpà i coberta a dues aigües. En la segona proposta, les torres, ara ja presents, havien d'estar coronades amb cobertes còniques. També va patir canvis la cúpula polièdrica de l'estructura central en el seu nombre de cares, oscil·lant entre les sis, les vuit o fins i tot les setze cares.

Finalment, es va construir a Fusina una estructura de 25 metres d'alt, composta per un cub de 9,5 metres d'ample per 11 metres d'alçada i un segon octàgon a la part superior de 6 metres d'alçada. L'escenari, en forma de passadís, no quedava separat de cap manera de les dues grades que hi havia a banda i banda. Per poder augmentar l'aforament (de fins a 250 persones), es van construir en l'interior tres galeries successives[295]. A cada

294 Celant (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*, p. 51 i 52.

295 García Estévez, «Il Teatro del Mondo: Aldo Rossi (1979-1980)», p. 147.

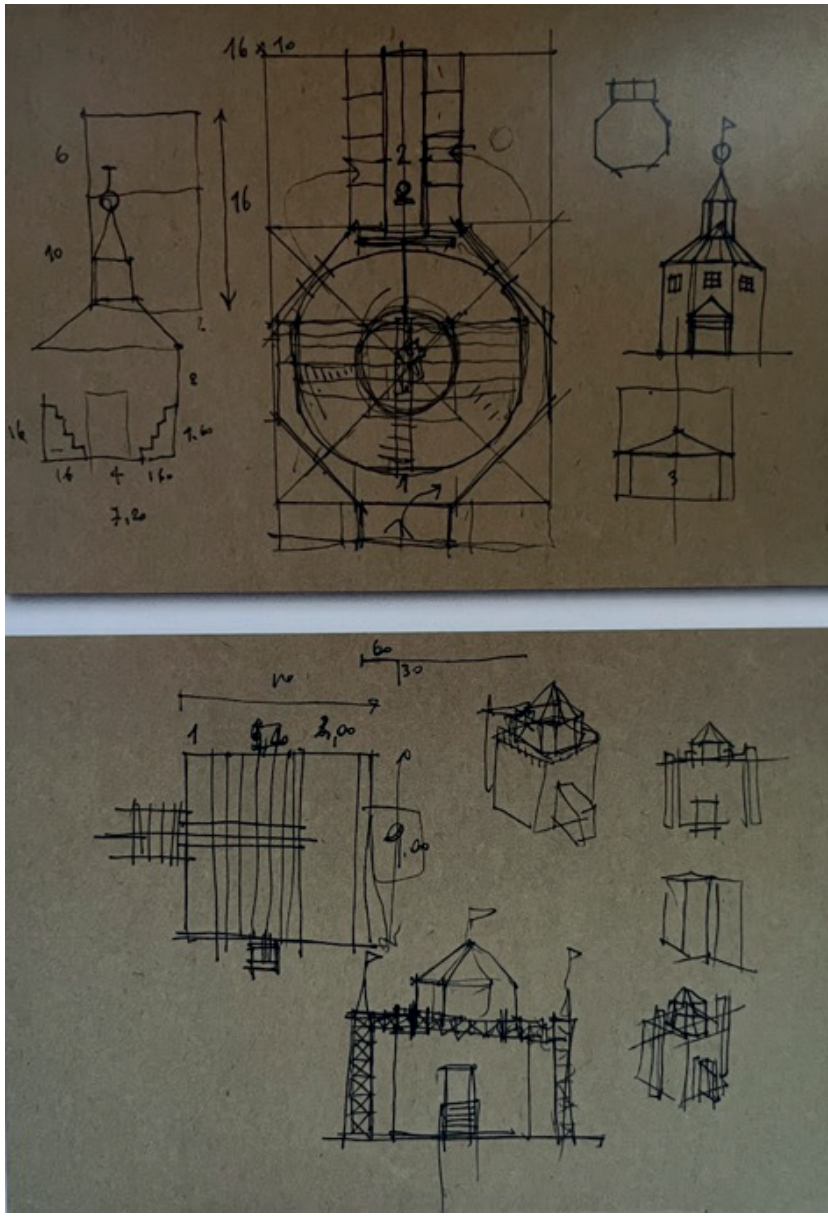
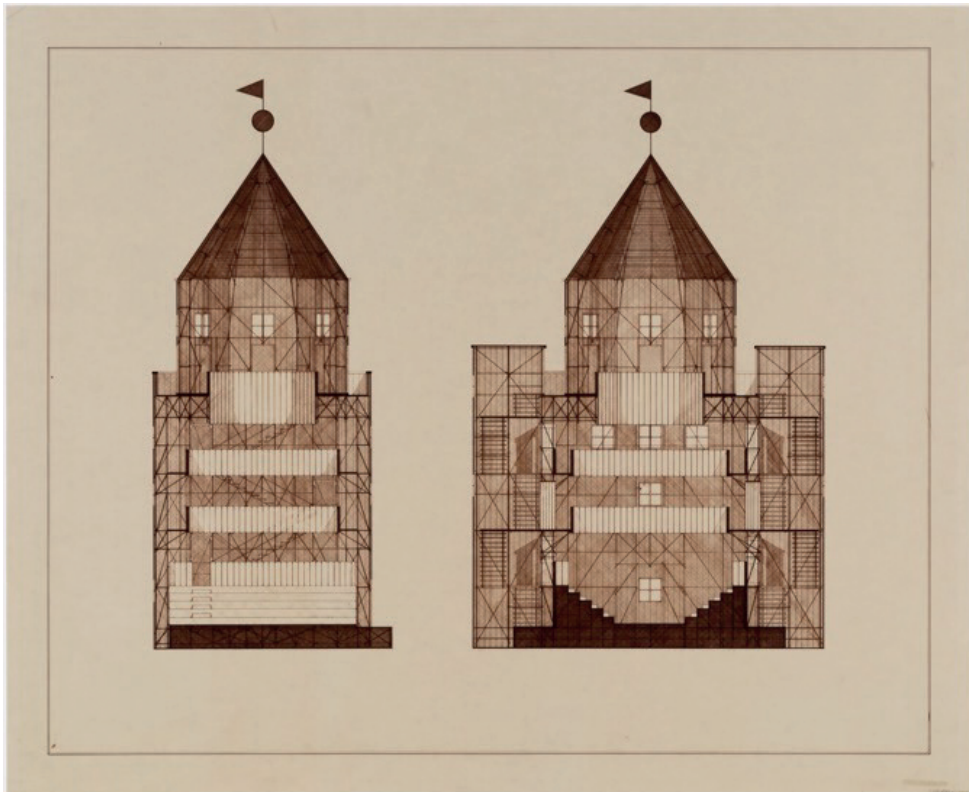


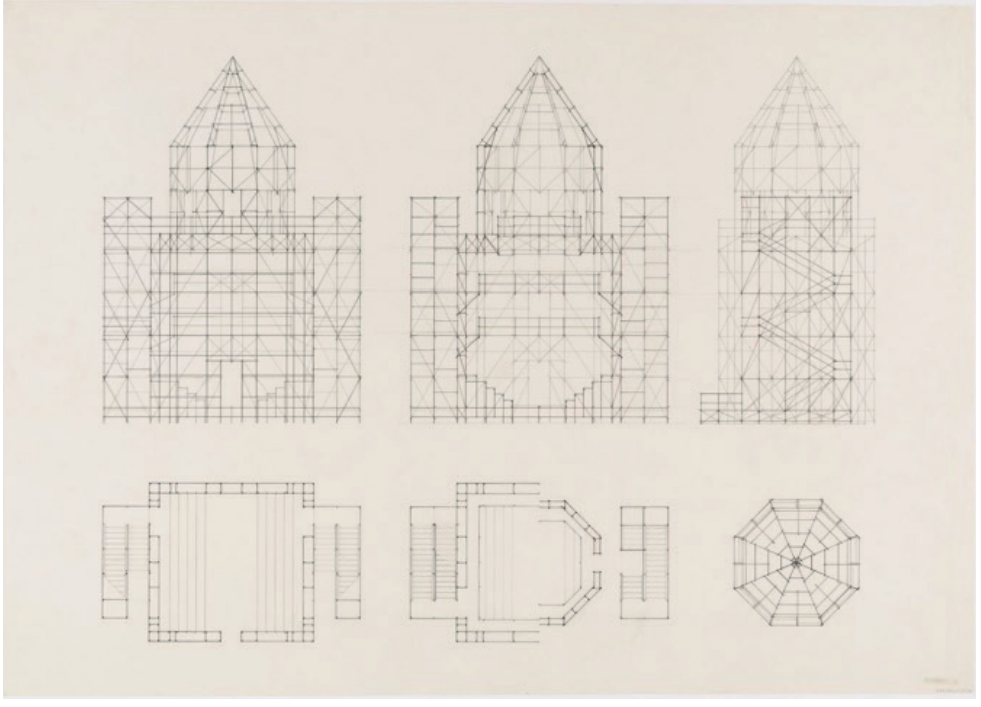
Fig. 4.30. Primers esborranys del Teatro del Mondo, Aldo Rossi.

►►

Fig. 4.31. Secció del Teatro del Mondo. ▲

Fig. 4.32. Estructura i plantes del Teatro del Mondo. ▼





lateral del cub principal, s'elevaven dos volums més que allotjaven les escales per accedir als pisos superiors i a la terrassa que servia per accedir a la galeria més alta de totes, a dins de l'octàgon. Gràcies al material gràfic conservat sobre el seu interior, sabem que l'accés principal, una porta molt estreta, donava directament al passadís central que servia d'escenari i que tenia oposada frontalment una de les finestres que deixaven entreveure la ciutat de Venècia de fons (de fet, Rossi defineix l'escenari com «un corridoio che unisce una porta e una finestra»[296]). D'aquesta manera, no hi havia distància entre l'espai de la representació i l'espai reservat al públic i, com veurem més endavant, aquesta separació era forçada en molts dels espectacles. En algunes fotografies conservades amb espectadors assistint a un espectacle, podem observar que realment eren molt a prop dels actors i actrius.

296 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 102.

### *4.3.2. La relació del Teatro del Mondo amb Venècia*

L'arribada del Teatro del Mondo, navegant per la costa veneciana, es va entendre com un espectacle per si mateixa. Un teatre que no només acolliria espectacles en el seu interior, sinó que part de l'espectacle era la seva pròpia presència. L'11 de novembre de 1979 va aparèixer a la boca del Gran Canal de Venècia, arrossegat pel remolcador *Strenuus*, una enorme construcció de 25 metres d'alçada. La semblança amb la Punta della Dogana, en forma, alçada i, fins i tot, ambdues coronades amb una enorme esfera metàl·lica, convertien el Teatro del Mondo en un dialogant mirall contemporani de les formes urbanes i arquitectòniques de Venè-

cia. Brusatin descriu el moment «fantasmagòric» en què va aparèixer de bon matí amb les següents paraules:

> La sua apparizione nel Bacino di San Marco, fu quindi improvvisa e meravigliata, avvertita dalla gente con uno stupore curioso e ingenuo di chiara benevolenza, un grande quadrato pieno a sorpresa di tanti altri teatrini. L'improvvisa invasione di uno squarcio d'infanzia (tutti i bambini puntavano il dito dai vaporetti, dalla piazzetta e dalle calli) ebbe come immediata conseguenza un cambiamento a ritroso del tempo che si allargò nel sole e nel chiaro verso mezzogiorno, smorzando i giudizi di una popolazione abiatuata a non soffrire le novità […] «Casotto» – era la voce più detta, ma con il senso originario ancora divertito e frammisto di luogo di meraviglia, di commedia, di giovanile malaffare che ha nella lingua veneta.[297]

297 Brusatin, «Theatrum Mundi Novissim», p. 43.

La relació amb Venècia i el seu entorn, l'impacte en les vides privades dels habitants d'una ciutat plena d'història i els records d'infantesa que afloren amb la contemplació d'aquest «casotto» ja apareixen en aquesta crònica de Brusatin. Entre novembre i febrer, el Teatro del Mondo va allotjar l'exposició abans esmentada, i entre el 14 i el 19 de febrer va acollir sis dels espectacles programats del carnaval de la ciutat. Un cop finalitzada la Bienal d'Arquitectura, entre el 10 i el 22 d'agost el Teatro del Mondo va fer una travessia per mar entre Venècia i Dubrovnik, fent aturades als municipis de Parenzo, Rovigno, Osor, Zara i Nin. Mentre el teatre era remolcat per mar, per terra el seguien els solistes de l'Orchestra Tommaso Albinoni i la companyia Teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria. A cada parada, els primers oferien un concert de música clàssica italiana i els segons una

representació de la *Commedia degli Zanni* amb un total de quinze artistes sobre escena[298], espectacle que ja s'havia estrenat durant el Carnaval d'aquell any però no en l'interior del teatre de Rossi, sinó en el teatre habitual de la companyia. La travessia per mar no va estar exempta de diversos incidents, entre els quals podem comptar problemes tècnics amb el motor d'un dels remolcadors, un accident de trànsit que deixà inservible una de les furgonetes que transportaven part de la companyia teatral, pluges torrencials i forts corrents que gairebé el fan naufragar a prop de la península d'Ístria o fins i tot un motí de la tripulació del remolcador, farta dels endarreriments, problemes tècnics, difi-

298 Daniela Sacco, «1980/Teatro del Mondo: Venezia-Dubrivnik» a *Giornale di bordo. Diario del Laboratorio Internazionale di Teatro*, 13 de novembre de 2008. Disponible a: https://giornalediBordomediterraneo.wordpress.com/2008/11/13/1980teatro-del-mondo-venezia-dubrovnik/. Accés: 23 d'agost de 2023.

Fig. 4.33. El Teatro del Mondo a la seva arribada a Rovigno.

cultat de la travessa i llargues jornades de feina[299]. Finalment, el 19 d'agost arriba el Teatro del Mondo a Dubrovnik, on s'està tres dies i el quart emprèn de nou el trajecte de retorn a Venècia.

Alguns crítics, al llarg de més de quatre dècades, han entès que la funció estrictament teatral i escènica del Teatro del Mondo era secundària i aquest projecte, a parer seu, havia servit a Rossi per posar en pràctica una teoria que no tenia res a veure amb les arts escèniques. Així mateix, Manfredo Tafuri, molt crític amb la proposta de Rossi, en cap cas el considera com un espai escènic (tot i que li recorda als espais buits d'Appia), ja que arriba a afirmar que «al centro è un vuoto, a mo' di spazio scenico forse destinato a rimanere inutilizzato»[300]. Per Tafuri, el seu caràcter escènic és més aviat un accident que un fet substancial.

Més recentment, per exemple, Can Onaner menysté la funció d'aquest edifici, és a dir, la representació d'obres i espectacles concrets:

> Le *Théâtre du Monde* n'a balcons, ni lustres, ni loges. L'intérieur s'acquitte de son aspect fonctionnel avec le minimum d'effort parce que justement sa raison d'être n'est pas fonctionnelle ; il pourrait se réduire à un vide enfermé dans une enveloppe autonome. […] Face à ce temps suspendu, le vide intérieur du théâtre de Venise, éphémère et mobile, s'apparente davantage à celui d'un corps vivant, organique, à l'image du ventre maternel[301].

Les declaracions crítiques, tant de Tafuri com d'Onaner, són especialment il·luminadores per entendre com ha tractat la crítica i la historiografia de l'arquitectura aquest teatre, ja que desproveir-lo per complet de la seva dimensió teatral, i per tant, de la seva dimensió social, col·lectiva i pública, el

299 Roberto Bianchin, *La Repubblica*, 22 d'agost de 1980, citat a Sacco, «1980/Teatro del Mondo: Venezia-Dubrovnik».

300 Manfredo Tafuri, «L'éphemere est éternel» a Manlio Brusatin i Alberto Prandi (eds.), *Il Teatro del Mondo. Aldo Rossi.* Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1982, p. 147.

301 Onaner, *Aldo Rossi architecte du suspens*, p. 86-87.

redueix a una proveta d'experimentació personalista i subjectiva de Rossi. Des de la vessant estrictament escènica, Maurizio Scaparro destaca del Teatro del Mondo la seva ambivalència entre la seva vida interna, en tant que contenidor d'espectacles escènics, i la seva vida externa, en tant que actor en si mateix, protagonista del seu propi espectacle[302]. És evident que Scaparro no parla des d'una postura crítica, ja que en va ser un dels promotors, però sí que és interessant comprendre com, des del seu punt de vista, la qüestió teatral és inherent, tant en el seu interior com en el seu exterior.

302 Sacco, «1980/ Teatro del Mondo: Venezia-Dubrovnik».

La travessia per mar durant deu dies converteix el Teatro del Mondo, a diferència d'altres projectes teatrals de Rossi, en un autèntic «event-space», tal com els defineix Dorita Hannah en el seu estudi[303], i ajuda a comprendre millor el Teatro del Mondo en les seves particularitats en tant que teatre i espai performatiu, en la seva exterioritat però també en la seva interioritat. L'arribada misteriosa del Teatro del Mondo a Venècia va despertar en aquells que el trobaven, com ens descrivia Brusatin, estupor, curiositat i benvolença cap a aquell artefacte fantasmagòric: «il Teatro del Mondo non offriva altro spettacolo che se stesso»[304]. La dimensió espectacular de la construcció no queda en cap cas abolida i el fet teatral comença a ocórrer tan bon punt apareix a la ciutat. De fet, a l'*Autobiografia scientifica*, Rossi confirma que en els seus darrers projectes (recordem que l'autobiografia l'escriu els primers anys de la dècada dels vuitanta, i que el Teatro del Mondo el projecta el 1979) cerquen crear esdeveniments, cerquen permetre el desenvolupament d'alguna cosa: «Da qui col tempo ho riguardato l'architettura come lo strumento che permette o svolgersi di una cosa. [...] Nei miei ultimi progetti

303 Hannah, *Event-Space*, p. 9-18.

304 Brusatin, «Theatrum Mundi Novissimi», p. 44.

cerco solo di porre delle costruzioni che per così dire favoriscano un evento»[305]

La relació amb Venècia és múltiple –ja hem anotat les relacions amb l'arquitectura palladiana i renaixentista de la ciutat i les relacions amb els teatres flotants del segle XVI–, però va molt més enllà, ja que també dialoga amb la ciutat contemporània o, en cas contrari, sí que quedaria reduït a un exercici d'erudició arqueològica. Per a Rossi, el Teatro del Mondo actua com un monument mòbil, efímer, dúctil, transportable, que acciona els mecanismes de la memòria col·lectiva i, segons Daniele Vitale, actua com una manera de confrontar el teatre amb la ciutat real, però també amb el seu mite[306]. És evident que Venècia, a part d'una ciutat amb les seves característiques urbanes, socials, històriques i econòmiques, és també un mite de l'art, el cinema i la literatura; és també la Venècia de Thomas Mann, de Proust, de Calvino, de Ruskin, de Régnier, de Goethe:

> La mitificació de Venècia resulta absoluta, condensada en el seu propi nom [...]. Si tot paisatge és una obra d'art *in statu nascendi*, el fet que la ciutat sencera sigui una obra d'art, un monument, del qual a més a més resulta impossible tenir-ne una visió veritablement primera, satura el seu propi context, elimina les possibilitats de veure-la i sentir-la en l'acte de subjectivitat de fer esdevenir paisatge un fragment de realitat delimitat per la posició de l'observador. [...] Ens hem acostumat que sigui tan ineludible la *Mort a Venècia* que no podem veure res més en aquesta ciutat[307].

La bibliografia sobre la ciutat de Venècia i el seu impacte cultural és abundant i llarguíssima, però aquest fragment de Martí Monterde ens pots aju-

305 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 23.

306 Daniele Vitale, «Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi» a Alberto Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 85.

307 Antoni Martí Monterde, *El far de Løndstrup*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2015, p. 192.

dar a entendre el problema a què s'enfrontà Rossi quan hagué de projectar el Teatro del Mondo. Rossi ha d'inserir en una de les ciutats-mite per excel·lència un artefacte teatral i arquitectònic capaç de dialogar amb la seva tradició i la memòria de la ciutat sense caure en el parany d'allò que s'espera de la monumentalitat de la ciutat, tot conservant la seva pròpia autonomia. Potser per aquest mateix motiu no va esperar al material gràfic que Portoghesi li havia d'enviar i va optar per combinar les formes ja assajades en alguns dels seus altres projectes amb la iconografia que ell ja coneixia sobre les màquines teatrals del segle XVI. El Teatro del Mondo no es deixa assimilar fàcilment per la ciutat romàntica i el seu imaginari construït al llarg dels segles, i hi dialoga des de la distància que li atorga la seva condició marítima i efímera. A diferència dels seus interlocutors, el Teatro del Mondo no s'ha inserit en un emplaçament únic i la seva flexibilitat és el punt fort que afegeix la seva condició efímera. Rossi aconsegueix inserir un nou monument a la ciutat que no es vincla en el seu passat i tradició, i que tampoc és aliè a la contextualització urbana en què es troba. Daniele Vitale analitza amb profunditat i molt d'encert aquesta qüestió:

> De esta manera, absurdamente, la estructura más efímera y frágil, como debería ser el teatro, encuentra su propia relación con la ciudad a través de sus elementos más estables y permanentes, y justamente a través de la estabilidad y la pregnancia de su propia forma llega a negar el carácter de la provisionalidad; se coloca más allá, por lo tanto, de su naturaleza de «máquina escénica» destinada a la fiesta, casi presentándose como indicador de una posibilidad o de una línea para una intervención en Venecia. Una línea no enredada en el mito y en la sugestión de la deca-

dencia de la ciudad, sino que construye su propio horizonte de referencias en un arco más amplio[308].

Vitale, de fet, cita un article de Rossi de l'any 1968 en què ja sembla tenir al cap una idea prototípica del que acabarà esdevenint el Teatro, de la necessitat de pensar la ciutat de Venècia en els termes en què ho acabaria fent. El text de Rossi, titulat «Che fare delle vecchie città?» diu:

> Come se voi prendeste San Giorgio, La Salute, Palazzo Ducale e piazza San Marco come punti fissi di una triangolazione intorno a cui ricostruire Venezia. Questi punti fissi sono ancora un'altro modo di intendere la storia e i motivi razionali di quello che facciamo; fondamenti della città e dell'architettura[309].

308 Vitale, «Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi», p. 89-90.

309 Aldo Rossi, «Che fare delle vecchie città?» a *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata: Quodlibet, 2012, p. 342.

Fig. 4.34. Teatro del Mondo a la Punta della Dogana.

Podem veure com aporta algunes de les analogies clares del Teatro del Mondo en tant que fets urbans permanents de la ciutat de Venècia per triangular l'espai a partir del qual reconstruir la ciutat de Venècia. Entenem que utilitza el mot «reconstruir» per parlar en aquest cas d'una ciutat no destruïda –sí decadent, com la descriuen Mann i Marinetti–, però que corre el risc de convertir-se en una permanència patològica, en un espai condemnat a no avançar. Els seus monuments fan perillar la vida activa de les ciutats, com és també el cas de l'Alhambra de Granada, i poden arribar a convertir la ciutat sencera en una peça de museu acotada i conservada sempre igual. El Teatro del Mondo li serveix per desautomatitzar el que la ciutat, i també els venecians, espera d'ella mateixa. Així, el Teatro del Mondo en la seva exterioritat es converteix en el monument de Rossi ofert a la ciutat de Venècia, que serveix per comprendre el passat de la ciutat i, des de la seva autonomia, afavorir un replantejament urbà de la Serenissima. El Teatro del Mondo, d'una manera radical, no s'integra en la ciutat de Venècia, ni en la tradició dels teatres flotants ni en el seu context urbà, sinó que s'hi insereix de forma abrupta per desalinear tots aquests conceptes[310].

Insistim, però, en la visió performativa del Teatro del Mondo, el qual es mostra, es desplega en la seva teatralitat, en la ficció fantasiosa d'irrompre en una ciutat construïda damunt l'aigua per circular-hi i marxar cap a Dubrovnik en un gest agosarat i temerari. En un reportatge escrit per Vittorio Savi, l'historiador de l'arquitectura, descriu el Teatro com un actor oferint el seu espectacle: «Il giovane attore (conviene ammettere subito che la costruzione ha qualcosa di antropomorfico; d'altronde, a prescindere dall'aspetto, è noto che sul palcoscenico

310 Daniel Libeskind, «"Deus ex machina / Machina ex deo". El Teatro del Mundo Aldo Rossi» a Alberto Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 114.

gli oggetti e le macchine "recitano") dà il via allò spettacolo la mattina presto di un dieci novembre piovoso»[311].

Així mateix, trobem en la teoria de Pier Vittorio Aureli una proposta estimulant que ens pot servir per comprendre millor la importància i l'impacte d'una obra com aquesta en el context de Venècia. Al seu llibre *The Possibility of an Absolute Architecture*[312], planteja una proposta per oposar-se a la urbanització il·limitada pròpia del capitalisme modern mitjançant obres arquitectòniques diferenciades del teixit urbà gràcies a la seva autonomia formal, a la seva condició d'arquitectura «absoluta». Gràcies a la separació d'aquests projectes, la ciutat en la seva totalitat pot tenir un punt de referència al qual aferrar-se. La tasca de l'arquitecte, segons Aureli, és comprendre la ciutat com un tot i projectar tenint-la present per posicionar-se socialment i política. Tot i que Aureli només parla de Rossi per introduir la qüestió de la monumentalitat en l'obra de Boullée, creiem que és pertinent utilitzar la conceptualització d'Aureli per comprendre el valor del Teatro del Mondo en el context venecià: el mar i l'arxipèlag. Per a Aureli, la ciutat és un mar d'urbanització en què destaquen les illes d'aquest arxipèlag com a formes autònomes i clarament diferenciades del mar[313]. Segons Aureli, la urbanització, que té el seu origen en la retícula potencialment infinita de Cerdà, correspon a un paradigma modern segons el qual la ciutat pot créixer de manera il·limitada responent a les necessitats del mercat[314] i és per això que calen un seguit d'arquitectures absolutes, diferenciades, que resisteixen solitàriament aquesta lògica mitjançant els seus límits definits: «en lugar de ser un icono de la diversidad *per se*, una arquitectura absoluta debe rechazar todo ímpetu hacia la novedad y

311 Vittorio Savi, «Reportage dal "Teatro del Mondo"» a Manlio Brusatin i Alberto Prandi (eds.), *Teatro del Mondo*. Venezia, Cluva Libreria Editrice, 1982, p. 139.

312 Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2011. [Edició en castellà: Pier Vittorio Aureli, *La posibilidad de una arquitectura absoluta*. Barcelona: Puente Editores, 2019].

313 Aureli, *La posibilidad de una arquitectura absoluta*, p. 9.

314 Ibídem, p. 23.

aceptar la posibilidad de ser un instrumento de separación y, por tanto, de acción política»[315].

315 Ibíd., p. 55.

L'associació, per literalitat, entre la metàfora insular d'Aureli i la situació del Teatro del Mondo de Rossi és fàcil de fer. Venècia és una ciutat, justament, que no pot caure en el parany de la urbanització il·limitada per limitacions evidents, però sí que podem afirmar que el capitalisme modern ha intentat urbanitzar la Sereníssima mitjançant els creuers turístics, enormes i continus, que saturen la ciutat i augmenten la seva necessitat d'adaptar-se a la nova realitat urbana. La Venècia contemporània, la Venècia de Rossi, no és pas la Venècia *passatista* de F. T. Marinetti, pudent i malaltissa, sinó la de les postals, el turisme, els museus, l'art i les biennals, els tours guiats i els torns a l'entrada que gestionen, com si es tractés d'un parc temàtic, l'accés a la ciutat. En aquest sentit, el teatre de Rossi és, literalment, una illa diferenciada, clarament erigida en la seva diferència, que resisteix a la lògica romàntica de la ciutat de Venècia. Aureli, al capítol que dedica a l'arquitectura de Palladio, ens parla dels seus projectes a Venècia i també d'una proposta de l'any 1550 de l'enginyer hidràulic Alvise Cornaro de projectar un teatre-illa de tipologia romana, ubicat a la desembocadura del Canal della Giudecca, entre la Punta della Dogana i la Giudecca. En paraules d'Aureli, «[Cornaro] imaginaba una nueva Venecia que apostaba radicalmente por la arquitectura al enfatizar la analogía entre la singularidad del artefacto arquitectónico y la insularidad de la forma de la ciudad»[316]. Cinccents anys més tard, Rossi faria la seva proposta en el mateix sentit: oferir a la ciutat de Venècia una nova illa del seu arxipèlag que també emfatitzava aquest aspecte de la ciutat italiana i que, a més a més, estava ubicat en el mateix punt. Rossi, però,

316 Ibíd., p. 86.

tampoc és naïf sobre la qüestió de la Venècia massificada i comprèn que aquesta és la nova realitat de la ciutat i que el Teatro del Mondo no pot dialogar amb el passat palladià de la ciutat, sinó que també s'està inserint en la Venècia del present: «l'intervento nuovo, è diventato un'immagine veneziana e nemmeno provocatoria, come era lecito aspettarsi. Nella sua breve vita esso stava diventando parte di quella Venezia turistica, da souvenirs, da foto di gruppo; che è poi una parte della realtà di Venezia»[317].

El caràcter oníric del Teatro del Mondo, la seva condició fantasiosa, excedeix el marc de la Bienal, de l'encàrrec de Portoghesi i Scaparro i, pel que fa a la seva exterioritat, el Teatro del Mondo es converteix en un espectacle ofert a Venècia, en què les seves formes simples ofereixen a la ciutat i als seus habitants una proposta de repensar el valor de la ciutat en la incipient Venècia massificada pels turistes dels anys vuitanta, la relació amb les arquitectures existents i a la necessitat d'una arquitectura autònoma que, des d'una existència efímera i espectacular, repensi quina ha de ser la funció de l'arquitectura, i per tant de la participació pública i cívica, en la ciutat. Aldo Rossi no es recrea en la repetició formal dels projectes precedents, sinó que elabora una forma simple alhora que complexa, plena de referències pròpies i de la tradició, que serveix per establir amb la ciutat una relació d'analogia i de diferència.

El Teatro del Mondo no és un homenatge a la ciutat i la seva arquitectura i al seu carnaval, sinó un autèntic monument contemporani catalitzador de les necessitats urbanes, un monument que, en paraules de Charles Jencks, és «digne, però humil»[318], i que en la seva imponent separació arriba per convertir-se en un record permanent en la memòria de

317 Aldo Rossi, «La Fortuna del Teatro del Mondo» a Germano Celant (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira, 2012, p. 65.

318 Charles Jencks, *Arquitectura internacional*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989, p. 174.

la història constructiva de Venècia, sense la necessitat de quedar-s'hi: «la torre del Teatro poteva essere un faro o un orologio, il campanile minareto o le torri del Cremlino; le analogie sono sterminate e vengono poste a confronto in questa città analoga per eccellenza»[319]. L'arquitecte, així mateix, defineix quins són els tres fets constitutius del seu Teatro del Mondo: «avere uno spazio usabile preciso anche se non precisato, il collocarsi come volume secundo la forma dei monumenti, essere sull'acqua»[320]. Aquesta tríada de característiques fonamentals es basen doncs en el fet de ser un espai dúctil i flexible, ser un «teatre buit» capaç de desplegar l'acció teatral mitjançant la suggestió i no la imposició des de l'arquitectura; relacionar-se amb l'arquitectura ja existent a la ciutat de Venècia i ser una construcció que navega per l'aigua, amb una inestabilitat impròpia de l'arquitectura. Aldo Rossi ja fonamenta la necessitat d'una lectura del Teatro del Mondo basada en l'interior (el teatre), l'exterior (la ciutat preexistent) i allò que els uneix (la condició fràgil i efímera del projecte).

319 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 100.

320 Aldo Rossi, «Il proggeto per il "Teatro del Mondo"» a Germano Celant (ed.), *Aldo Rossi. Teatri.* Milano: Skira, 2012, p. 50. El text referenciat és de l'any 1979, conservat en un mecanoscrit a la Fondazione Aldo Rossi, Milà.

Fig. 4.35. Públic fent cua fora del Teatro del Mondo per accedir a l'espectacle *Quando mi gira, mi gira, mi gira* del Gruppo Teatro Laboratorio.

### *4.3.3. La dicotomia interior/exterior del Teatro del Mondo*

En les pàgines precedents hem tractat el Teatro del Mondo com una forma purament exterior en la seva relació amb la ciutat de Venècia, però, evidentment, en un estudi com aquest sobre espais escènics no en podem obviar l'interior. Una línies més amunt apuntàvem al fet que la crítica tradicional ha obviat el caràcter teatral de l'edifici, considerant-lo una mena de joguina rossiana que és un teatre per accident i no per compromís a un projecte teatral coherent que ve de lluny i que, per descomptat, no acaba aquí. Sigui com sigui, una mostra clara que el mateix Rossi concebia aquest espai com un espai estrictament teatral, en què la representació i l'esdeveniment escènic no eren aliens a la seva concepció és un esbós per a una primera proposta del teatre, en què observem unes figures humanes que representen un actor i públic, la condició essencial perquè hi hagi un fet teatral. Rossi no va concebre l'edifici com un espai buidat, sinó com un d'aquells teatres buits que permetien, mitjançant la imaginació, emplenar-lo de vida escènica. El fet gairebé anecdòtic de la incorporació d'un actor en aquest dibuix preliminar ens fa comprendre quant interessava aquesta qüestió a Rossi, essent conscient que l'edifici que estava projectant tenia una finalitat concreta i determinada, que era la d'acollir espectacles diversos. De fet, és molt habitual que Rossi dibuixi figures humanes en les seves pintures, esbossos, quadres... perquè està convençut que perquè hi hagi arquitectura, també hi ha d'haver vida.

Abans de seguir, però, volem apuntar que la dicotomia interior/exterior que hem emprat en la separació d'aquests dos subcapítols és més pràc-

tica que conceptual, ja que en molts moments es difumina la barrera entre la seva relació amb la ciutat i la seva relació amb el teatre que ocorre en el seu interior, i com diu Rossi: «ma *inside* e *outside* sono anche il senso del teatro»[321]. La primera mostra d'això la tenim en el fet que el Teatro del Mondo tenia una finestra oberta al centre de l'espai escènic des del qual contemplar la ciutat. La finestra, dividida en quatre, com és habitual en Rossi, mostra la ciutat i recorda en tot moment als espectadors la condició de teatre flotant, ja que l'horitzó que s'entreveu és mòbil i es balanceja al compàs de les onades. Igual que el teatre grec, el Teatro del Mondo oferia la ciutat real en què s'ubica el teatre com a escenografia dels seus espectacles i, com veurem quan tractem de les escenografies de Rossi, això forma part de la manera d'entendre la ciutat i el teatre per part de l'arquitecte italià. En aquest sentit es reforma, també des del seu interior, la condició d'*event-space*, en què l'interior es desplega en la seva performativitat, condicionada i manipula l'espectador que veu l'esdeveniment que hi ocorre. Sobre aquesta qüestió, trobem molt rellevant el to amb què Rossi descriu el moment inaugural del teatre:

> Vorrei notare che quest'opera mi ha colpito nella sua vita; cioè nella sua formazione e nel suo stare nella città e rispetto allo spettacolo. Mentre ascoltavo la sera dell'apertura alcune musiche di Benedetto Marcello e vedevo la gente fluire sulle scale e assieparsi sulle balconate, ho colto un effetto che avevo solo generalmente previsto. Stando il teatro sull'acqua si vedeva dalla finestra il passaggio dei vaporetti e delle navi come si fosse su un'altra nave e queste altre navi entravano nell'imagine del teatro costituendo la vera scena fissa e mobile[322].

321 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 98.

322 Ibídem, p. 95-96.

La vida del Teatro del Mondo no passa només per la seva inserció en la ciutat, sinó també per la seva relació amb l'espectacle. Sembla, a més a més, que Rossi utilitza un to de sorpresa i ens atrevim a creure, a mode d'hipòtesi, que és perquè per primer cop, després de totes les seves incursions teatrals, el Teatro del Mondo és el primer que veu ple. Hem dedicat tot un capítol a pensar sobre els teatres buits i la importància de deixar la imaginació oberta a les possibilitats que ofereix l'espai buit, però ara, amb el Teatro del Mondo, el buit s'omple de gent que circula i de músics: s'omple de vida. Amb Venècia de fons, els vaixells i els edificis que es veuen per la finestra, Rossi presencia com aquesta «màgia» del teatre es desplega amb l'espectacularitat de les arts en viu.

La cita transcrita abans del paràgraf anterior prové de la seva autobiografia, i per tant, tenia una voluntat de ser pública en tant que publicable. Segurament ho va escriure pensant en el record que li va suscitar aquell moment, amb la pausada reflexió en el moment d'escriptura. Ara bé, Rossi, als seus diaris personals, va deixar per escrit la impressió que li va causar el primer moment en què va entrar al Teatro un cop ja havia arribat a Venècia. És molt interessant veure com segueix insistint, cop rere cop, sobre la qüestió dels teatres buits i la relació entre interior escènic i exterior arquitectònic que es dona en el seu projecte més recent. Després d'una llarga digressió sobre la qüestió de la bellesa i el joc formal entre el seu teatre i les arquitectures preexistents, Rossi conclou:

> La presenza del teatro alla punta della Dogana, una alterazione topografica, una appendice provvisoria e pure conclusiva nello scardinare l'equilibrio di un sistema ormai stanco. Il contrario era l'interno, l'analo-

> gia shakespeariana e del teatro anatomici, esso risultava perfettamente razionale, logico, disposto e disponibile all'azione. Era già teatro senza uno spettacolo determinato, era non finito nel senso di qualcosa che è lasciato o tralasciato per mancanza di possibilità o di volontà creativa o di affetto. Era soprattutto un teatro vuoto, e ne misuravo l'acustica non con la voce ma con l'intelligenza e la fantasia dell'intelligenza[323].

Si seguíssim traslladant el text del quadern, veuríem que ens parla d'un concert amb clavicèmbal. És a dir, que aquest apunt va ser escrit després del concert de Benedetto Marcello, però el to amb què ho descriu a l'autobiografia és diferent. En aquell, el teatre és ple de vida; en aquest, torna a ser un teatre buit. En primer lloc, és remarcable que consideri el Teatro del Mondo una presència, un esdeveniment, una aparició que es converteix en una alteració de la topografia veneciana, un apèndix que ha de servir per desequilibrar un fals equilibri afeblit. El Teatro del Mondo és una manera de posar en escac la ciutat de Venècia, immòbil davant del temps, amb una perillosa tendència a convertir-se en permanència patològica; una manera de qüestionar, amb la seva sola presència, aquest equilibri delicadíssim. El 12 de novembre, el dia després d'escriure això, rep una carta del bibliotecari i historiador de l'art venecià Giuseppe Mazzariol, que segons Portoghesi va quedar molt content amb el Teatro del Mondo tot i ser el «campione dell'odio-amore per Venezia»[324].

En aquesta carta, transcrita al quadern número 26, Mazzariol li comenta que el Teatro del Mondo compleix una funció reinterpretativa extraordinària i que li recorda aquell desig de Carpaccio d'una Venècia en blanc, de marbre, una ciutat-monument

323 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q.26 [11 novembre 1979 / 18 marzo 1980].

324 Portoghesi, *Aldo Rossi. Il teatro e la città*, p. 50.

quan encara no s'havien fet els projectes de Palladio, Sansovino i Scarpagnino, una Venècia convertida ja en centre històric tota ella, en un monument destinat a ser recordat[325]. Al quadern, tot seguit, Rossi anota una reflexió sobre la Venècia de Carpaccio i la seva Venècia: «La Venezia del Carpaccio era anche vista dall'interno, dove il centro storico era il centro dalla finestra perché la finestra era il luogo da dove osservi»[326] i a l'*Autobiografia scientifica*, parafresejant aquesta mateixa carta de Mazzariol, Rossi anota: «La Venezia del Carpaccio che io vedo nelle luci dell'interno, nel legno [...]. Questa Venezia di legno era anche più legata al delta padano, ai ponti che attraversano i canali e di cui il ponte dell'Accademia, sia pure ottocentesco, offre un'idea migliore del Ponte di Rialto»[327].

En la cita de Rossi amb què començàvem l'anàlisi sobre les portes d'entrada a la Biennal, ja hem vist com apareixia Carpaccio com a referent en les imatges marineres de les construccions de fusta i ferro. Segurament, tant Rossi com Mazzariol estan pensant en aquell quadre *Miracolo della Croce a Rialto* que ja hem comentat, en què el pont de Rialto no és encara el pont de pedra de totes les postals venecianes. Aquesta Venècia premonumental és la ciutat marinera que conté el tragí de la vida comercial de la Venècia anterior a la del mite romàntic. Amb tot això, el Teatro del Mondo es comporta com un mirall de la ciutat que serveix per posar de manifest la teatralitat de la ciutat, tot vivificant el passat de fusta, en contra del present de marbre. Fantasia i realitat es confonen gràcies al Teatro del Mondo, el qual és un apèndix efímer, però concloent de l'equilibri afeblit de la ciutat; Libeskind parla de «desmitificar l'arquitectura» de la ciutat amb l'aspecte sinistre

325 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q26 [11 novembre 1979 / 18 marzo 1980].

326 Ibídem.

327 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 100.

(en original utilitza el terme *heimlich*), allò familiar i desconegut alhora[328].

Rossi comenta que Carpaccio observa una Venècia de fusta, efímera i delicada, emmarcada per la seva finestra, des d'on la pinta. El Teatro del Mondo, amb la seva finestra, és una nova manera de mirar la ciutat, un recordatori dels orígens navals i efímers de la ciutat, com els que representa també el pont de l'Accademia, del segle XIX. És per això que l'interior del Teatro funciona de manera diferent. Si tornem al fragment del quadern número 26, Rossi ens explica que l'interior de la construcció no és bel·ligerant amb la ciutat que l'envolta, sinó que més aviat la integra com a part de la teatralitat, se la fa seva i la «teatralitza», la converteix en ficció des de la seva finestra. L'interior és lògic i racional, disposat a l'acció, a la vida, i esdevenia un teatre buit obert a les possibilitats de la intel·ligència i la imaginació, no a les necessitats materials de la representació com és, per exemple, l'acústica.

En aquesta darrera cita, Rossi també parla d'analogies que es presenten en l'interior del Teatro. Hem vist com molts crítics han desatès la condició teatral del Teatro del Mondo i han parlat de les analogies del seu exterior, de les analogies amb l'arquitectura de Palladio, les pintures de Canaletto, l'arquitectura preexistent de la ciutat i les formes ja assajades per Rossi en altres projectes, la similitud amb les pintures de De Chirico...Però no són aquestes les analogies de què ens parla Rossi en el fragment, sinó de dues que tenen a veure amb la condició estretament teatral del seu interior: els teatres anatòmics i el Globe de Shakespeare.

Sobre els teatres anatòmics en parla a l'*Autobiografia scientifica*, quan descriu l'origen del *Teatrino scientifico*, explicant que la *cientificitat* del tea-

328 Libeskind, *«"Deus ex machina / machina ex Deo"»*, p. 109.

trí provenia d'aquesta necessitat mèdica i científica de disseccionar cadàvers a la vista de tothom, per assajar, amb cossos morts els progressos de la ciència[329]. A l'autobiografia inclou una imatge del teatre anatòmic de Pàdua que recorda molt el disseny original del Teatro del Mondo, circular i amb galeries ascendents, de fusta. D'altra banda, el nom podria ser una traducció del Globe Theatre de Londres, tot i que és més aviat una feliç casualitat. A Rossi li interessa el teatre de Shakespeare com a gran moment en la història de l'arquitectura teatral (recordem que l'actual Globe Theatre encara no havia estat reconstruït i, per tant, l'any 1979, el teatre de Shakespeare era un fantasma que a Rossi ja li estava bé conjurar) i traça una similitud entre aquest i els teatres anatòmics:

329 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 52.

> Mi interessava come il Teatro anatomico e il Globe Theatre centrassero la figura umana come in realtà piccoli anfiteatri: perché il teatro romano aveva una scena e una scena fissa. […] Ma nell'anfiteatro non occorreva la scena perché tutto l'interesse era sul gioco e principalmente sull'animale, uomo o bestia. Lo stesso avveniva nel Teatro anatomico dove il palcoscenico, perché di questo si trattava, saliva del basso con il cadavere. Anche qui era il corpo dell'uomo, un uomo già deposto dolorosamente studiato da una scienza pure umanista. Non diversamente nel Globe erano visti gli attori[330].

330 Ibídem, p. 102.

Un altre cop, el cos humà, la seva presència escènica, es posa al centre de l'espai, és el centre de l'espai. No creiem en cap cas que Rossi defugís la funcionalitat de l'edifici ni que exclogués la seva vessant escènica en favor d'una visió més abstracta de l'arquitectura com altres autors han volgut demostrar i que ja hem comentat en pàgines ante-

riors. L'edifici és un teatre, que arriba com a actor del seu propi espectacle a la ciutat-teatre per excel·lència i en què es representen obres diverses, en què l'esdeveniment teatral té ocupa un lloc i facilita la vida i la trobada en tant que *event-space*.

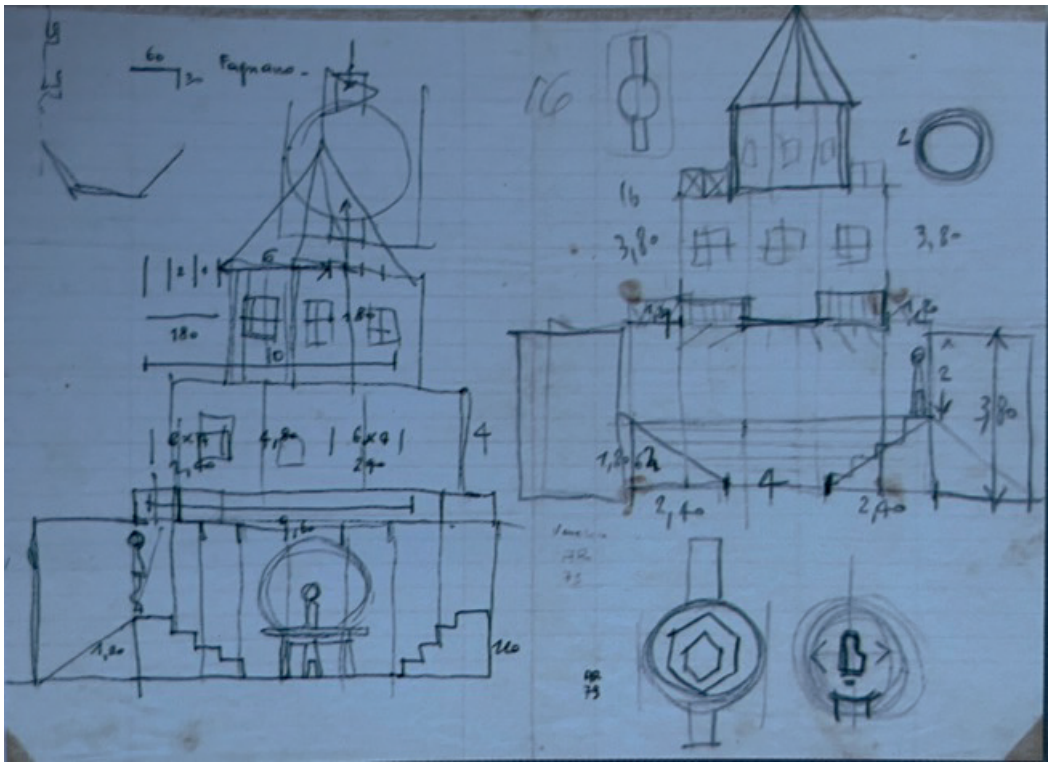


Fig. 4.36. Esborrany de l'estructura del Teatro del Mondo. Podem observar com Rossi hi inclou figures humanes que fan entendre l'escala i hi insereixen la dimensió corpòria del teatre.

### *4.3.4. Els espectacles al Teatro del Mondo*

En el seu interior, de fet, s'hi van representar un seguit d'espectacles programats per la secció teatral per afavorir el renaixement del carnaval tradicional de la ciutat. En total, sense comptar l'obra de Commedia dell'Arte representada en el viatge a Dubrovnik, van ser sis els espectacles que s'hi

van representar entre el 14 i el 19 de febrer de 1980: *Le Roman de Fauvel* de Clemencic Consort, *Quando mi gira, mi gira, mi gira* del Gruppo Teatro Laboratorio, *Black Mischief* d'Ed Mock (l'únic espectacle internacional programat al Teatro del Mondo), *Ritiro* de Teatro Club, *Il Centro dell'Aleph* de la companyia Settimo Teatro i *Papale, Papale* de Ghigo de Chiara i Fiorenzo Fiorentini[331]. D'a-

Fig. 4.37. Concert *Le Roman de Fauvel* de Clemencic Consort.

Fig. 4.38. Escenes de l'espectacle *Black Mischief*, d'Ed Mock.

331 Sobre el desenvolupament d'aquests espectacles, es pot consultar l'article de l'autor d'aquest estudi a Marc Fernández Cuyàs, «El Teatro del Mondo también es su interior. Sobre los espectáculos en el teatro flotante de Aldo Rossi» a *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 2021, núm. 13, p. 15-32.

quests, n'hi ha dos que van aprofitar al màxim les possibilitats que els oferia el Teatro del Mondo i que creiem que val la pena comentar per entendre com aquest «event-space» que va ser el teatre de Rossi participava activament dels espectacles que s'hi representaven, en lloc de restar com a contenidor passiu en el desplegament de la vida teatral i escènica que esdevenia en el seu interior. Sigui com sigui, però, Aldo Rossi no va assistir a aquests espectacles, ja que, si fem cas als seus quaderns, només hi va anar els dies 18 i 19 de febrer[332] i, de fet, no menciona cap espectacle en concret. L'única prova que tenim que corrobori que Rossi hi va anar és una entrada per a un espectacle al Teatro del Mondo enganxada a la contracoberta del quadern número 26[333].

El que destaca més del muntatge d'*Il Centro dell'Aleph*, dirigit per Luca de Fusco[334] (fill de l'historiador de l'arquitectura Renato de Fusco), és que estava pensat exclusivament per al Teatro del Mondo i, de fet, convertia l'edifici en un personatge més d'aquesta adaptació lliure del conte de Jorge Luis Borges; aquest espectacle es va representar dos dies seguits, el 14 i el 15 de febrer a les nou de la nit. Unes hores abans de la representació, però, tres actors, vestits amb capa negra i màscara blanca neutra, es passejaven pels volts del Teatro del Mondo, barrejant-se i interactuant amb els passavolants, turistes, curiosos, venecians o futurs espectadors de l'espectacle[335]. D'aquesta manera, ampliava l'espectacle, ja fos temporalment començant-lo unes hores abans, com espacialment, convertint la ciutat històrica de Venècia i la Punta della Dogana en part de l'espai escènic. En el moment d'accedir a l'interior del teatre per l'estreta passarel·la de fusta que connectava la terra ferma amb el teatre flotant, l'espectador veia al

332 De fet, dia 15, mentre al Teatro del Mondo es realitzaven tres funcions de tres obres diferents (*Quando mi gira, mi gira, mi gira*, *Il Centro dell'Aleph* i *Papale, Papale*), Aldo Rossi assistia al Teatro Lirico de Milà a veure una representació de l'obra *El nost Milan* de Carlo Bertolazzi. Rossi, *I quaderni azzurri*, Q26 [11 novembre 1979 / 18 marzo 1980].

333 A l'entrada no s'indica per a quin espectacle és, només que té seients reservats a primeres files. Aquell dia es van fer dues funcions, una de l'espectacle *Ritiro* de Teatro Club i de *Black Mischief* d'Ed Mock. Ibídem.

Fig. 4.39. Escena de l'espectacle *Il Centro dell'Aleph*, de Settimo Teatro.

Fig. 4.40. Escena de l'espectacle *Il Centro dell'Aleph*, de Settimo Teatro.

centre de l'escenari dues joves actrius immòbils i idèntiques que s'observaven com si l'una fos el reflex de l'altra mentre sonava música de Mozart de fons. Aquesta escena immòbil abans de començar l'obra recordava al periodista i crític Sauro Borelli una escena extreta d'*Alícia a través del mirall* de Carroll[336], era observada, no només pels espectadors que assistien al teatre, per aquelles figures amb màscara blanca amagades sota una capa ne-

334 La resta de la companyia estava formada pels intèrprets Giuliana Mottola, Patrizia Comiscioni, Rossella Baldari, Benedetta Cibrario, Carlotta de Fusco, Tina Grassi i Michelle Hobart. L'escenografia corria a càrrec de Firouz Galdo i el vestuari de Patrizia Comiscioni i de Giuliana Mottola. ASACDATI (Archivio delle Arte Contemporanee. La Biennale di Venezia), *Il Centro dell'Aleph*, sense data. Disponible a https://asac.labiennale.org/attivita/teatro/126324. Accés: 28 d'agost de 2023.

335 FERNÁNDEZ CUYÀS, «El Teatro del Mondo también es su interior», p. 22.

336 Sauro BORELLI, «Festa mobile a Venezia» a *L'Unità*, 16 de febrer de 1980, p. 9.

gra que hores abans havien voltat el teatre des d'una de les galeries superiors[337]. Aquest exercici metateatral, que recorda *L'èxtasi de Santa Teresa* de Bernini amb els espectadors que observen unes figures estàtiques observant l'acció, feia que el personatge de la noia rossa, que pretenia estar sola en una cambra mirant-se al mirall, tingués com a espectador, no només els assistents al teatre, sinó també altres personatges de l'obra, els quals, al seu torn, feien sentir observats els espectadors reals de l'obra. Aquesta manera d'observar el cos en escena recorda les observacions sobre els teatres anatòmics i els circs romans dels quals parla Rossi, una manera d'observar el cos en escena, d'estudiar-lo i alhora que es configura com una alteritat de la nostra pròpia corporalitat.

337 Ibídem.

Gràcies a un document únic tenim accés a una representació de l'obra filmada, tot i que fragmentàriament. L'autor de l'enregistrament, fet amb cintes de súper-8, Fulvio Wetzel, grava l'entrada al teatre i el desenvolupament de la representació. Aquest material, segons ens comenta el mateix Fulvio Wetzel en un correu electrònic, és incomplet i cercava captar la poeticitat de l'obra més que no pas documentar-la. Com podem veure en aquest curtmetratge de no més de dotze minuts[338], l'obra comença i les dues actrius, separades per unes làmines transparents que funcionen com un mirall, s'investiguen mútuament, qüestionen la seva identitat i descobreixen que no són l'una el simple reflex de l'altra, sinó que tenen identitat pròpia. A poc a poc, descobreixen la seva individualitat respecte de l'altra i, sense reproduir ja els moviments de l'altra, comencen a moure's per l'escena lliurament. Arriba un punt en què les dues actrius se separen i travessen l'espai del públic per accedir a les galeries superiors, on encara es tro-

338 Fulvio Wetzl i Erwin Wetzl, *Il Centro dell'Aleph, riprese dello spettacolo* Il centro dell'Aleph *di Settimo Teatro*, 1980 (enregistrament de vídeo).

ben les figures emmascarades. Allà, les observen, les investiguen i aprofiten també per qüestionar la presència del públic des de la seva posició elevada. En aquest punt, les figures desapareixen i elles dues tornen a l'escenari-passadís i, mentre una veu en off enumera de fons allò que el personatge de Borges observa en l'Aleph del conte original[339], es despenja del sostre una bola de plàstic transparent que conté una maqueta del Teatro del Mondo sostinguda en l'espai per alguna mena de cable. La bola sura en l'espai, i els personatges femenins s'hi relacionen, l'intenten prendre, l'observen, fins que torna a enfilar-se cap al sostre, mentre una de les actrius intenta recuperar-la.

Si l'obra ens parlava dels miralls, de les identitats, del *doppelgänger*, al final ens trobem amb una instància última d'aquesta alteritat representada mitjançant el Teatro del Mondo encapsulat en una bombolla. La proposta de Luca de Fusco, amb escenografia de Firouz Galdo, entén la singularitat de l'edifici que acull el seu espectacle i dissenya la seva proposta a partir d'aquí. L'adaptació del conte de Borges se centra en el Teatro del Mondo com aquest punt en l'espai que pot contenir totes les visions del món des de totes les perspectives. Alhora, converteix els espectadors en espectadors d'ells mateixos en un joc de simulació per captar el procés d'infinitud propi del teatre. Tot i que la disposició mateixa del teatre no permet generar cap tipus d'il·lusió semblant a una quarta paret, la introducció de la maqueta fa partícips de l'espectacle els assistents a l'obra, ja que la pregunta evident és si els espectadors també formen part d'un espectacle, si es troben en aquell moment reclosos en l'interior d'una maqueta emprada en un espectacle ulterior. El conte de Borges apareix amb un epígraf de l'acte II, escena se-

339 Ugo Volli, «Gli spettatori sono manichini e noi cataloghiamo il mondo» a *La Repubblica*, 16 de febrer de 1980.

gona, de *Hamlet*: «O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of Infinite space»[340] i, essent aquesta una obra amb un alt component de metateatralitat, no sorprèn que la companyia Settimo Teatro pogués pensar en el Teatro del Mondo com aquesta «closca de nou» que navega pel mar i és capaç de condensar tot l'espai infinit de l'art del teatre. La proposta de Luca de Fusco es recrea en la particularitat de l'edifici teatral que acull a la seva companyia, i aprofita la seva presència, transformant-lo en part de l'espectacle, mentre que altres espectacles, excepte un altre que ara tractarem, no van tractar l'edifici de Rossi de cap manera, plantejant un espectacle vàlid per a qualsevol espai escènic.

340 Jorge Luis Borges, *El Aleph*. Barcelona: Editorial Flâneur, 2021, p. 294.

Fig. 4.41. Escena de l'espectacle *Il Centro dell'Aleph*, de Settimo Teatro.

Fig. 4.42. Fotograma de l'enregistrament de l'espectacle *Il Centro dell'Aleph* de Settimo Teatro, Fulvio Wetzel.

Aquest altre espectacle és, com ja hem dit, *Quando mi gira, mi gira, mi gira,* del Gruppo Teatro Laboratorio, i es va representar els dies 15 i 16 de febrer a les quatre. La particularitat és que manté una relació, més que no pas *amb* el Teatro del Mondo, amb Venècia *des del* Teatro del Mondo incorporant-lo en la dramatúrgia d'aquesta peça. La proposta dirigida per Ezio Maria Caserta porta per subtítol «Varietà Futurista», un collage de fragments de textos del futurisme italià. L'obra comença com si fos una representació d'una obra convencional de Bontempelli, però als pocs minuts de començar un actor que encarna a Filippo Tommaso Marinetti, amb frac i barret de copa, irromp des de la galeria cridant: «Basta con questi spettacoli passatisti»[341]. A partir d'aquí, els altres participants de l'espectacle (segons el programa de mà, un total de sis actors, una *stripper* negra, un gos i altres intèrprets[342]) recitaven altres textos d'artistes futuristes, ja fos successivament o en paral·lel. Els textos utilitzats durant l'espectacle són

341 Rachele Perbellini, *Un'esperienza di Teatro Laboratorio nella Verona degli anni Settanta*. Milano: Università degli Studi di Milano, 2008, p. 45 [Tesi doctoral].

342 La Biennale. Settore Teatro, *Quando mi gira, mi gira, mi gira*,1980 [programa de mà]. Els actors de la companyia són Jana Balkan, Sandra Bonomi, Francesco Bottegal, Teodoro Giuliani, Isabella Zanderigo i Giovanni Patuzzo i el vestuari anava a càrrec de Rita Corradini.

*Le mani*, *Vengono* i extractes del manifest futurista de F. T. Marinetti, *Non c'è un cane* de Francesco Cangiullo, *La garçoninière* d'Umberto Boccioni, *Parossismo* i *Costruzioni* de Remo Chiti, *Grigio+rosso+violetto+arancione* de Corra i Settimelli, *Colori* de Fortunato Depero, *Per comprendere il pianto* de Giacomo Balla, *Il regalo* de Decio Cinti, *Notturno* de Balilla i Pratella, així com paraules esparses de Marinetti, Palazzeschi, Cangiullo i altres[343].

343 Gruppo Teatro Laboratorio, *Foglio di sala. Quando mi gira mi gira mi gira*, 1980 [Fullet de sala].

Així, l'objectiu de l'espectacle era reviure l'esperit del teatre sintètic futurista. Tots aquestes textos es reciten en paral·lel, però a tots els espais del teatre –escenari, grades i galeries superiors– i, fins i tot, en l'espai buit entremig, ja que suspengueren una xarxa de circ a sobre de l'escenari, fets que aconsegueixen desplaçar les coordenades espacials, i també temporals, de la representació i aprofitant al màxim les possibilitats que ofereix el Teatro del

Fig. 4.43. Vista zenital del muntatge *Quando mi gira, mi gira, mi gira*, del Gruppo Teatro Laboratorio.

Mondo. Reproduïm un fragment de la tesi doctoral de Rachele Perbellini, llarg però molt descriptiu del que va succeir a l'interior del Teatro del Mondo:

> Qua gli si presenta un esempio di attore futurista: acrobata, mimo, agile, amante della voluttà e del rischio, là attraversa la sala un cane con foulard tricolore (*Non c'è un cane* di Cangiullo); da una parte un'artista crea la sua opera infilando bottiglie dipinte nei fori di un cubo girevole, dall'altra si rappresenta *Vengono* di Marinetti: un cameriere, con movimenti sincopati e ritmati, prepara una tavola futurista, sulla quale si creano degli effetti di colore, con fari predisposti. Tra il pubblico, un'ammaliante adescatrice canta *Come mi gira, mi gira, mi gira la ruota*: indossa un costume a ruote molteplici e un cappello tutto laci, che durante il ritornello s'illumina, come pure le unghie. Nell'aria «parole in libertà», ridotte a fonemi, slegate dalle regole sintattiche tradizionali, associate casualmente nel gioco del paroliberismo, che trova nell'«immaginazione senza fili» l'intuizione per creare una rete infinita di analogie[344].

344 Perbellini, *Un'esperienza di Teatro Laboratorio nella Verona degli anni Settanta*, p. 45-46.

Fig. 4.44. Escena de l'espectacle *Quando mi gira, mi gira, mi gira*, del Gruppo Teatro Laboratorio.

En contra dels «espectacles passatistes», Marinetti proposava un teatre de varietats, «il più igienico fra tutti gli spettacoli, pel suo dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori, cicloni spiralici di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi)» i exigeix que el públic «non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosomante all'azione»[345] i la proposta de Teatro Laboratorio rescata tota aquesta força dinàmica, moderna i simultània en el Teatro del Mondo, fent còmplices al seu públic dins d'un espai singular com el de Rossi. Si l'espectacle acabés aquí, segurament la relació amb el Teatro i Venècia seria molt més anecdòtica del que realment va ser, però abans d'acabar, l'actor que interpreta Marinetti puja a la terrassa superior del Teatro, encén una bengala i llença un discurs, mitjançant un megàfon, cap a la Punta della Dogana, fent partícips tots els venecians del seu espectacle futurista. La transgressió dels límits convencionals de l'espai escènic és radical amb aquest gest, que converteix tota la ciutat en l'espai de la ficció escènica, és a dir, a tota la ciutat de Venècia en un espai performatiu. És especialment destacable que sigui un espectacle futurista el que recupera aquest esperit de transgressió, ja que el mite de la Venècia literària també el va formar Marinetti, tot i que des de l'odi bel·ligerant propi de la violència futurista i no des de l'admiració romàntica d'altres autors. El 27 d'abril de 1910, setanta anys abans de l'arribada del Teatro del Mondo a la ciutat, Marinetti, Boccioni, Carrà i Russolo publicaven el manifest «Contro Venezia passatista», en què carregaven contra la decadència burgesa i frívola de la ciutat. És evident que la violència avantguardista d'uns no té res a veure amb l'ús de la memòria i la infantesa de

345 Filippo Tommaso Marinetti, «Il Teatro di Varietà» a Viviana Birolli (ed.), *Manifesti del Futurismo*. Milano: Abscondita, 2008, p. 106.

Fig. 4.45. Final de l'espectacle *Quando mi gira, mi gira, mi gira*, del Gruppo Teatro Laboratorio.

l'altre, però sí que és una fortuïta coincidència que es llancessin les proclames futuristes des d'un teatre que posa en joc la concepció romàntica de la ciutat. Al nostre parer, i encara que Rossi no participés de la gestació d'aquests espectacles, creiem que les propostes del Gruppo Teatro Laboratorio i de Settimo Teatro formen part de la història del teatre, especialment quan utilitzen la ciutat i l'edifici de tal manera que s'integra clarament en l'espectacle.

### *4.3.5. El Teatro del Mondo a Miami*

Un cop va tornar a Venècia del seu viatge per la costa iugoslava, el Teatro del Mondo es va desmuntar a Marghera. Tot i algunes iniciatives per conservar-lo, el Consell d'Administració de la Biennal va concloure que mantenir-lo era massa car, ja que ni els tubs, ni el rai ni els remolcadors eren de la seva

propietat, sinó que eren llogats, i el va desmuntar, tot i que «non interessa qui come sia avvenuta la distruzione del Teatro del Mondo; alti costi di gestione (da dimostrare) incuria o prepotenza dei politici (anche queste da dimostrare)»[346]. Algunes parts es conserven, com l'esfera metàl·lica que coronava el Teatro, però, a partir del seu desmantellament, el Teatro es va convertir en una icona fantasmagòrica de l'arquitectura contemporània. Juntament amb el cementiri de San Cataldo a Mòdena, és el seu edifici més conegut i el que ràpidament s'associa a la seva trajectòria. Un edifici de pocs mesos de vida i que es converteix en una imatge mítica de l'arquitectura italiana del segle XX.

346 Rossi, «La Fortuna del Teatro del Mondo», p. 65.

Ara bé, aquesta «iconicitat» no fulmina la vida del Teatro del Mondo, ja que hi ha hagut alguna iniciativa per reconstruir-lo. El 2004, de fet, es va construir de bell nou a Gènova, projecte liderat per Germano Celant, amb motiu de la celebració de la ciutat com a Capital Europea de la Cultura[347]. Això sí, per qüestions tècniques, aquesta reconstrucció obviava un aspecte essencial del Teatro, la seva condició de teatre flotant, ja que el van construir en terra ferma, a la Piazza Caricamento, i el van acabar desmuntant també per motius econòmics. Ara bé, Aldo Rossi, que no va veure aquesta reconstrucció a Gènova, tampoc no va deixar de donar voltes sobre el Teatro del Mondo, convertit en una presència constant en els seus dibuixos i dissenys, tot i que hi ha un projecte que ens crida especialment l'atenció.

347 Santos Pellegrini, «E il teatro va...», p. 88.

El 1986, sis anys després de la finalització de la Biennal, Aldo Rossi projecta un edifici nou per a la Universitat de Miami a Florida[348]. Al parer de Rossi, el problema amb aquest campus era que no tenia un centre, la manca d'un fòrum com el que tenien les ciutats romanes. El seu projecte intentava bre-

348 Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, p. 156-157.

gar amb aquesta situació amb la creació d'una «Akropolis» aixecada sobre un sòcol que havia de funcionar com un santuari que compliria la funció de centre, amb un auditori amb capacitat per unes quatre-centes persones i cinc volums més petits, alineats en paral·lel per afavorir la sensació de planificació urbana. Aquesta Acròpolis s'aixecaria per damunt de la plana de Florida i un camí de palmeres conduiria al llac del campus, on una reconstrucció del Teatro del Mondo serviria com a biblioteca flotant per als estudiants: «così Venezia, città di sintesi per eccellenza, ponte tra nord e sud, tra oriente e occidente, diventa parte di Miami»[349].

349 Ibídem, p. 156.

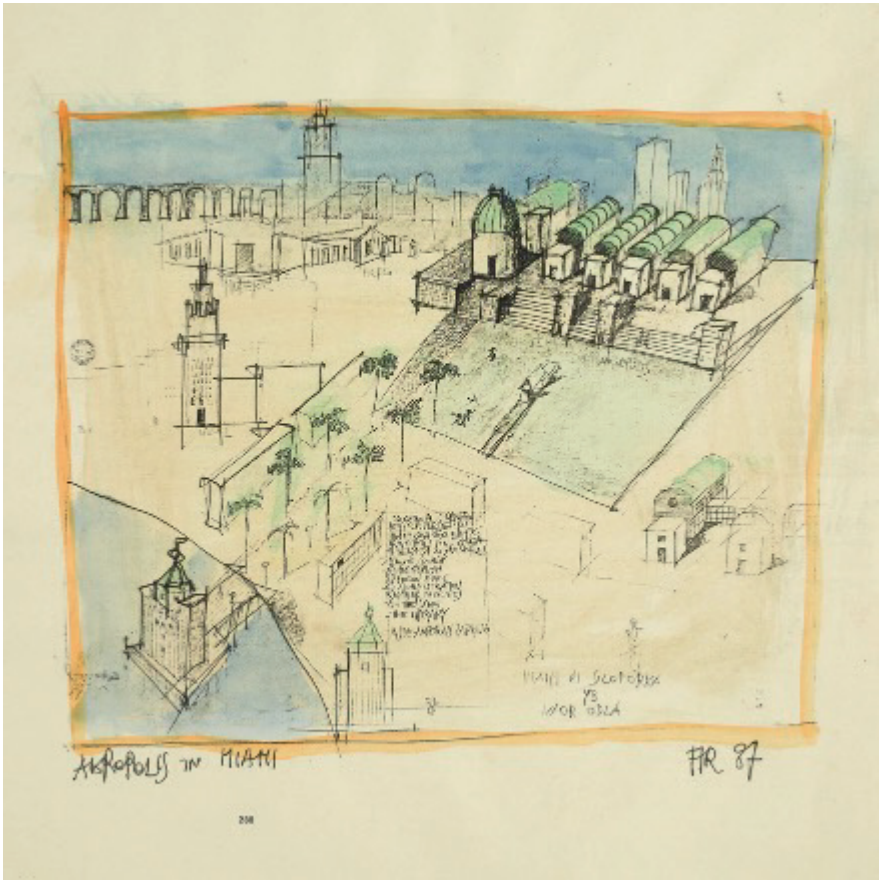



Fig. 4.46. *Akropolis in Miami*, Aldo Rossi (1987).

Un anys abans d'aquest projecte, a l'*Autobiografia scientifica*, Rossi escrivia que les ciutats marítimes trobaven el seu nexe en la ciutat de Venècia: «L'unione di queste città [Trieste i Nova York] non è tanto singolare e non solo per la presenza del mare; esse hanno anche un riferimento nella città costruita sul mare per eccellenza, Venezia»[350]. Rossi, doncs, proposa que les analogies marítimes entre aquestes ciutats són més fortes que les arquitectures pròpies, tan diferents entre elles com és el cas de Venècia i Nova York. Una de les imatges recurrents en l'imaginari de Rossi, a part del teatre, eren els fars. Imatges de torres solitàries que s'alcen autònomes davant del mar són recurrents en la seva obra: trobem fars a desenes de dibuixos, en un arc triomfal a Galveston, Texas (1987), al Centre d'Art Contemporani a Clermont-Ferrand (1988) o fins i tot al Teatro Faro de Toronto (1988), sobre el qual tornarem més endavant. Rossi, sovint va comparar el Teatro del Mondo amb un far «nel Maine sulla costa settentrionale americana vi sono ancora meravigliose e altissime costruzioni di legno, gli antichi fari, la *Lighthouse* che è più propriamente la casa della luce che osserva ed è osservata»[351], el Teatro del Mondo com espai per ser observat, però també des d'on observar. D'alguna manera, el Teatro del Mondo és un far, i a l'igual dels obeliscs de la Roma barroca, traça els seus vincles amb els altres fars, per unir les ciutats marítimes del món.

Amb el projecte de Miami, podem concloure que Rossi pren una consciència global del seu Teatro del Mondo, essent aquest capaç de dialogar no només amb les formes palladianes de Venècia, sinó que serveix de nexe de totes les ciutat marítimes del món. La fràgil construcció ja havia partit de Venècia per arribar a Dubrovnik en una odissea

350 Rossi, *Autobiografia scientifica*, p. 95.

351 Rossi, «Il progetto per il "Teatro del Mondo"», p. 50.

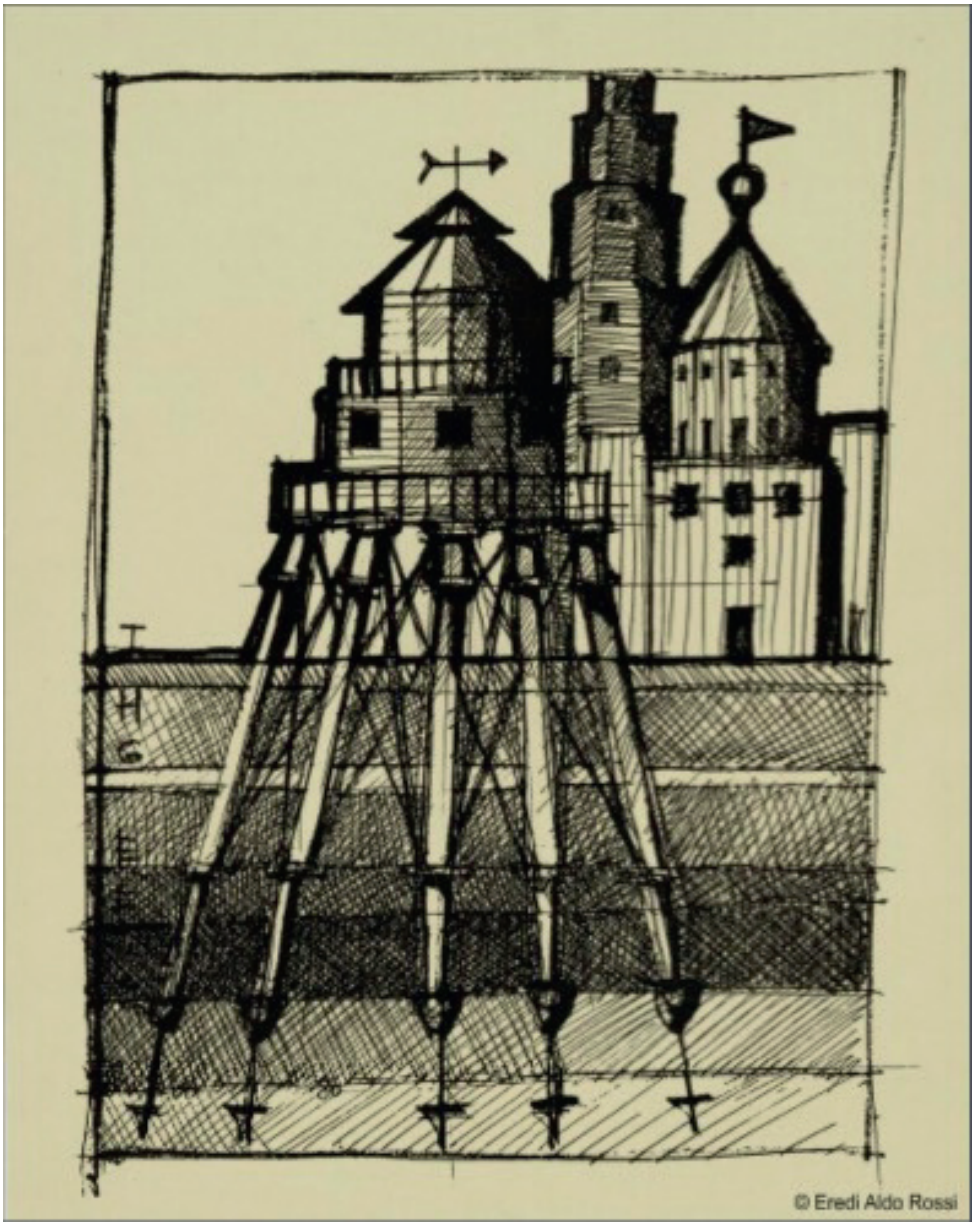



Fig. 4.47. *The Lighthouse*, Aldo Rossi (1980).

inigualable i ara ha aconseguit creuar l'Atlàntic amb el cúmul de la seva història, i les seves analogies s'acumulen en lloc d'esgotar-se. Hi podem trobar totes les referències venecianes, però també incorpora la tradició del teatre elisabetià, els

teatres anatòmics de l'Humanisme, la literatura argentina, l'art d'avantguardes, la Commedia dell'Arte... Tot això forma part de la seva memòria. Si el projecte de Miami s'hagués acabat realitzant, potser el Teatro del Mondo hauria trobat un lloc, un espai, on reposar després del seu llarg viatge, transformat en la biblioteca contenidora de tota la seva memòria.

Abans d'acabar el capítol dedicat al teatre, i potser també l'edifici més important d'Aldo Rossi, voldríem fer unes reflexions a partir d'un text d'Ignasi Solà-Morales que creiem serveix per comprendre millor el valor del Teatro del Mondo. A l'article «Arquitectura débil»[352], Solà-Morales proposa aquest concepte, partint de la filosofia de Gianni Vattimo, per anomenar la condició necessària de l'arquitectura contemporània després de la crisi del Moviment Modern i dels intents, també fallits a parer seu, de tornar a una mena de fonamentalisme que retorni a l'experiència moderna de l'arquitectura. Aquests intents fonamentalistes neixen a la dècada dels seixanta amb dues vessants possibles: o bé recuperar el llenguatge impecable de les avantguardes artístiques dels anys vint o recular encara més en el temps per trobar la llavor essencial de l'arquitectura moderna en l'arquitectura de la Il·lustració. Un representant de la primera via seria Richard Meier i un representant de la segona, l'Aldo Rossi dels seixanta, obsessionat per les formes neoclàssiques de l'arquitectura.

L'autor de l'article creu que la fragmentació del temps modern no es pot obviar més, que la diversificació d'experiències sotmeses a l'estratificació arqueològica de la història, i això vol dir també del temps, la cultura i les formes arquitectòniques, queden reflectides en l'experiència contemporània,

352 Ignasi de Solà-Morales, «Arquitectura débil» a *Distancias. Topografía de la arquitectura contemporánea.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, p. 63-82.

> la temporalidad no se presenta como un sistema sino como un azaroso instante que, guiado sobre todo por la casualidad, se produce en un lugar y en un momento imprevisible. En ciertas obras de arte contemporáneas, en la danza, en la música o en las instalaciones, la experiencia de lo temporal como acontecimiento dado de una vez y, después, desvanecido por siempre jamás, explica bien una noción de la temporalidad que tiene en el acontecimiento su mejor forma de expresión.[353]

353 Ibídem, p. 77.

Aquí apareix la paraula *esdeveniment* com una forma d'aproximar-se millor a les característiques de l'arquitectura feble. Juntament amb aquesta condició d'esdevenir fragmentàriament i feble, Solà-Morales troba una altra característica pròpia de l'arquitectura feble: la monumentalitat. No la monumentalitat absoluta i clàssica de coherència i immobilitat, sinó una que té només a veure amb el record; el monument entès com un vestigi del «gusto de la poesía después de haberla leído, al sabor de la música después de haberla oído, al recuerdo de la arquitectura después de haberla visto»[354]. Evidentment, Solà-Morales porta a col·lació el concepte de monumentalitat de Rossi i explica que aquella monumentalitat de què parla a *L'architettura della città* és ofegada per la crisi de la modernitat, que es recrea en una visió única i estable de la ciutat que ha desaparegut.

354 Ibíd., p. 81.

Però, justament, i com molt bé indica Solà-Morales, el Rossi dels anys vuitanta no és el dels anys seixanta i, de fet, l'autor de l'article remarca que l'obra de Rossi cal veure-la «como un proceso sobre todo autocrítico y como una pérdida progresiva de confianza en ese fundamentalismo que era decisivo en su libro *La arquitectura de la ciudad* y que, sin embargo, en la obra reciente se ha con-

vertido en un juego intimista y personal»[355]. L'autor publica aquest article per primer cop l'any 1987, és a dir, que l'obra «recent» de què parla comprèn, per descomptat, el Teatro del Mondo.

Al llarg de totes aquestes pàgines hem procurat matisar l'intent habitual de la crítica arquitectònica per definir Rossi com un arquitecte intimista, personal i reclòs en ell mateix, sempre apel·lant a la seva voluntat pública i cívica. El Teatro del Mondo s'ajusta a la perfecció a la definició d'arquitectura feble de Solà-Morales que potser és dels textos que il·luminen millor la complexitat d'aquesta obra, però l'autor no en fa referència, tot i apuntar a l'obra recent d'un Aldo Rossi que ja no és el dels anys seixanta. Solà-Morales parla de dansa, música i instal·lacions com a espais en què la feblesa és el punt fort, però no esmenta el teatre.

«Es la fuerza de la debilidad. Aquello que el arte y la arquitectura son capaces de producir precisamente cuando no se presentan agresivas y dominantes, sinó tangenciales y *débiles*»[356], conclou l'autor, sobre les possibilitats i virtuts d'aquesta arquitectura feble. El Teatro del Mondo és, al nostre parer, exactament això, una arquitectura que no s'imposa a la ciutat de Venècia, que des de la seva fragilitat, inestabilitat i condició efímera qüestiona la ciutat que l'acull i es mostra com un esdeveniment que conté, al seu torn, altres esdeveniments que s'hi relacionen també. És una arquitectura tangencial que no imposa i només evoca; un vestigi de les Venècies oblidades i de les Venècies possibles i un monument que roman, no en la seva absolutesa, sinó en el record dels venecians i de l'arquitectura contemporània com una heroica fita de la imaginació arquitectònica.

355 Ibíd., p. 72.

356 Ibíd., p. 81.

## 4.4. El món com a ficció teatral: els projectes escenogràfics de Rossi

> Cuando los jugadores se hayan ido, cuando el tiempo los haya consumido, ciertamente no habrá cesado el rito.
>
> JORGE LUIS BORGES, «Ajedrez»

La inauguració de la dècada dels vuitanta amb el Teatro del Mondo porta Rossi a pensar en el teatre d'una manera global, la palestra en què pot assajar de manera definitiva la seva concepció arquitectònica, escènica i artística. Rossi, a partir d'aquí, segueix treballant amb la idea que la frontera entre el món real i el món de la imaginació es troben com una única entitat en la ficció del teatre. Per exemple, hem vist com el *Teatrino scientifico*, a finals dels setanta, era una manera de convertir en ficció, atemporal i repetitiva, la realitat arquitectònica. És el cas també del *Teatro domestico*, en què la vida privada i la pública es barregen i les rutines de la vida domèstica esdevenen rituals justament per la seva repetició teatral. En paral·lel a la mostra del *Teatro domestico*, Rossi renova, com ja hem vist, el Teatro Carlo Felice, en què l'exterior, la ciutat, forma part de la ficció teatral com a part de l'escenari.

Més endavant, l'any 1988, Aldo Rossi projecta a la vora del llac Ontàrio, a Toronto, el Teatro Faro, amb escenografia fixa que representa uns edificis a l'aire lliure. Aquest teatre, desmantellat poc temps després, és un homenatge al teatre romà que, en paraules de Rossi, és el pont entre el teatre grec i el teatre modern[357], un moment d'impàs, una baula en la història dels espais escènics. En aquest cas, trobem un teatre a l'aire lliure amb una escena fixa, com la dels romans, que representa

357 Aldo ROSSI, «Lighthouse Theater for Water Works» a Germano CELANT (ed.), *Aldo Rossi. Teatri.* Milano: Skira, 2012, p. 138.

tres façanes típicament rossianes emmarcades per dues torres que encaixen, tipològicament parlant, amb les torres reals del paisatge arquitectònic de fons, les torres de la RC Harris Water Treatmant Plant, edifici singular de Toronto de principis de segle XX. La grada del Teatro Faro, en forma de ferradura i muntada sobre un bastidor de fusta, queda encapçalada per un enorme far blanc i vermell. De fons, entre els buits que representen les finestres, es veu la immensitat del llac Ontàrio, convertit en escenografia del fet teatral. L'estatisme de les façanes urbanes representades queda contrarestat per la mobilitat de l'aigua, la qual és, al seu torn, l'interior d'aquests edificis. Les vides privades i l'interior es tornen obertura marítima, mòbil i imprevisible mentre un far il·lumina la teatralitat de l'esdeveniment que sobrepassa les fronteres de l'edifici. Com sempre, el fet teatral és importantíssim i va més enllà d'un arquitecte que construeix i projecta edificis. Al llarg d'aquestes pàgines hem pogut constatar que en els seus dibuixos Rossi utilitza l'experiència dramàtica i escènica com a part inherent del seu projecte, que no es concep sense la vida teatral. En el dibuix *The Lighthouse Theatre with Two Scenes,* veiem com el teatre és representat des de l'escenari. En una meitat del dibuix, la tragèdia, i en l'altra, la comèdia. En la primera, una figura agenollada demana clemència a un personatge que recorda els protagonistes del quadre *El jurament dels Horacis* de Jacques-Louis David. En la segona, una figura masculina, recolzada en el marc d'una porta, conversa amb una figura asseguda. En ambdós casos, de fons, quatre figures observen l'espectacle, en posicions diferents, ja que sembla que el moment del dia és diferent, recordant sempre l'associació entre temps i teatre, canviant i repetitiu.

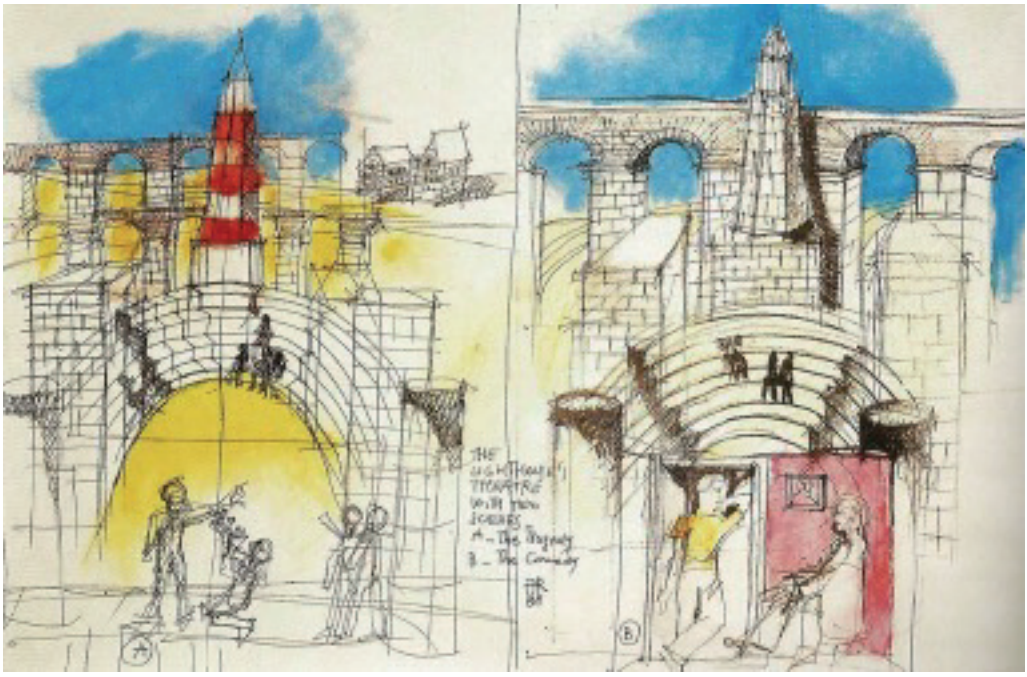


Fig. 4.48. *The Lighthouse Theatre with Two Scenes*, Aldo Rossi (1988).

En aquest díptic sorprèn l'ús del color, ja que en la meitat esquerra (la de la tragèdia), l'escena és representada en blanc i negre, mentre que el fons i el far estan pintats de colors plans i vius. En canvi, en la comèdia, l'únic rastre de color el trobem en l'escena, mentre que el fons, el far, les grades queden en blanc i negre. A parer nostre, Rossi proposa un joc de miralls en què realitat i drama es barregen, i els espectadors de la tragèdia viuen en el món de la comèdia i a la inversa, aquells que fan d'espectadors de la comèdia conviuen amb la tragèdia. Aquest far que il·lumina l'escena i posa un focus damunt la vida per fer-la esdevenir teatre, també el trobem de manera recurrent com a element tipològic i simbòlic en l'obra de Rossi. Un clar exemple, en aquest sentit performatiu, és l'arc triomfal de Galveston, a Texas, projectat l'any 1987 per a la celebració del Mardi Gras a la ciutat del

sud dels Estats Units. El de Rossi formava part d'una sèrie d'arcs triomfals que remetien a la tradició teatral i performativa renaixentista europea, entre els quals també trobem arcs d'arquitectes rellevants en el context de la postmodernitat, com Charles Moore, Stanley Tigerman, Helmut Jahn o Cesar Pelli. En el de Rossi, però, hi trobem quatre fars que emmarquen el carrer i, tot i que el projecte final no ho va tenir en compte, en fases anteriors podem observar com aquests fars estaven units per unes graderies, a banda i banda del carrer, que emfatitzaven l'acte performatiu de passar per sota l'arc i remarcaven la noció de la vida urbana com a vida teatral i performativa[358].

358 Ferlenga (ed.), *Tutte le opere*, p. 176.

Fig. 4.49. Arc triomfal de Galveston, Aldo Rossi.

Aquesta manera de concebre el teatre es correspon a un nou interès en Rossi, nascut l'any 1986: l'escenografia. Recordem que és l'any 1986 també quan construeix el *Teatro domestico*, una instal·lació amb un component escenogràfic enorme que ja hem pogut comentar més amunt. La idea del teatre com a espai en què tot coincideix, vida privada, íntima, pública, urbana i ficcional es mostra de manera clara en la concepció de les seves escenografies.

Aquest any concretament, l'ajuntament de Ravenna decideix produir un festival a l'estiu d'òpera a l'aire lliure i n'encarrega la direcció a Lorenzo Arruga. La proposta acabarà esdevenint a partir de l'any 1990 el Ravenna In Festival, que s'ha celebrat anualment des d'aleshores. En aquella primera edició, Arruga va apostar per un format d'òperes que cercaven sortir dels teatres lírics i arribar a tota la ciutat. Per exemple, un trompetista anunciava cada espectacle una hora abans a la Piazza del Popolo, o es va celebrar un concert a partir de fragments de la *Commedia* a la tomba de Dante Alighieri. El concert inaugural va anar precedit d'una marxa de torxes que conduïren fins a la Rocca Brancaleone, el fortí militar renaixentista construït pels venecians al segle XV i que, des d'aquella edició, acull els principals muntatges del festival. En aquesta ubicació no-teatral s'hi realitzaren dues òperes, *Lucia di Lammermoor* i *Madama Butterfly*, dirigida la primera per Carlo Franci i Marina Spreafico i, la segona, per Stefano Vizioli. Ambdues, però, comptaven amb escenografia dissenyada per Rossi, que va començar d'aquesta manera una trajectòria escenogràfica que comptaria amb un total de quatre escenografies. A part de les ja esmentades, també va fer l'escenografia i el vestuari per al muntatge d'*Elettra* a Taormina, l'any 1992,

i l'escenografia per al muntatge de *Raymonda* a l'Opernhaus de Zúric, l'any 1993.

Fig. 4.50. Imatge aèria de les escenografies superposades una davant de l'altra de *Lucia di Lammermoor* i de *Madama Butterfly*.

### *4.4.1.* Lucia di Lamermoor, *Ravenna*

La proposta per a l'escenografia de *Lucia di Lammermoor,* tal com la descriu Rossi, era un «esterno o un interno/esterno»[359], un joc entre les construccions preexistents i l'obra teatral. La posada en escena queda completament condicionada per ser un obra portada a terme a l'aire lliure i en un espai no concebut amb finalitat teatral: el fortí Rocca Brancaleone a Ravenna. El fortí queda integrat en la proposta per tal d'aprofitar-ho en el plantejament escenogràfic i executar les teories rossianes de la ciutat com a continuació, sense separació, del fet teatral. Que Rossi descrigui un projecte a l'aire lliure com un espai intern i alhora extern fa pensar que aquesta dicotomia no queda circumscrita només en l'espai de la representació sinó que va més enllà dels límits del fortí.

L'escenografia de Rossi per al muntatge de l'òpera de Donizzeti està dividia en dues parts: d'una banda, un mur a base de maons grisos i de formes rectes que dona continuïtat a les murades del fortí i que acull la vida íntima i privada representada a l'òpera; de l'altra banda, la ciutat que queda darrere del mut, la vida pública, de formes diverses i colors pastel. En un dels primers esbossos de l'escenografia, dibuixat als quaderns blaus de Rossi[360], podem comprovar com en aquest mur interior també hi havia present una escala integrada per fer èmfasi en la interioritat del prosceni, acompanyada només d'una taula de marbre i alguns tapissos perses descolorits[361].

En l'escenografia s'hi reconeixen formes pròpies de l'imaginari rossià en aquesta ciutat teatral de fons: una estructura octogonal coronada per una teulada piramidal acabada amb una banderola semblant al Teatro del Mondo, la combinació de

359 Celant (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*, p. 122.

360 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q32 [3 febbraio 1986 /14 maggio 1986].

361 Ibídem.

Fig. 4.51. Escenografia per a *Lucia di Lammermoor*.

la fusta amb el maó, els colors blau i groc, les finestres quadrades... però aquestes formes queden retallades contra la ciutat real de Ravenna. Els murs del fortí formen part de la tragèdia i Ravenna es fusiona en l'horitzó amb l'espai de la representació. La continuïtat entre interior i exterior que havíem vist a la reconstrucció del Carlo Felice torna aquí de manera més essencial, en un joc de plans i superposicions teatrals i urbans. La ciutat, com ja hem anat intuint, forma part de la ficció teatral; l'esdeveniment teatral és una petita porció de la representació total que implica la ciutat, una extensió de la performativitat ciutadana en l'entramat urbà. Rossi aconsegueix desplegar la idea que tot és, d'alguna manera, una assaig teatral, una ficció. El teatre no comença i acaba en la represen-

tació teatral, sinó que segueix fora de l'espai i més encara en un projecte com aquest, en que el teló de fons és la mateixa ciutat de Ravenna. Certament, l'emplaçament d'aquest muntatge, al fortí renaixentista, no podria haver estat més rossià, en termes d'utilització del passat, la memòria i la continuïtat entre l'escena i la ciutat.

Sens dubte, aquesta escenografia manté relacions anàlogues amb les escenografies clàssiques de la història del teatre: ja hem parlat d'aquells textos dels joves arquitectes italians dels seixanta sobre els teatres grecs clàssics i l'ús de la ciutat d'Atenes com a escenografia dels esdeveniments de la representació i també apareixen aquí analògicament les escenografies fixes dels teatres renaixentistes italians, com la del Teatre Olímpic de Vicenza. L'escenografia de Rossi i la de Scamozzi mantenen una estreta correlació entre elles. En primer lloc, per la perspectiva forçada que condueix a un únic punt de fuga que culmina en un punt indeterminat de la ciutat. En el cas de la de Rossi, però, la profunditat queda truncada per l'estructura hexagonal, una de les més altes de l'escenografia, que ocupa l'espai central. D'altra banda, aquesta perspectiva forçada, a diferència de la de Scamozzi, que cerca aconseguir un efecte de realitat i il·lusió, no és una perspectiva matemàtica i remet instantàniament a les perspectives distorsionades de De Chirico, un altre dels referents habituals de l'imaginari rossià. La pintura metafísica de De Chirico trasllada la vida aplegada a l'escenari i a tot l'espai teatral a la solitud i al misteri dels seus espais abandonats.

### *4.4.2.* Madama Butterfly, *Ravenna*

L'altra escenografia que va fer aquell mateix any va ser una escenografia per al muntatge de Stefano Vizioli de *Madama Butterfly,* estrenat també el 1986 a Rocca Brancaleone. La proposta escenogràfica per a aquest muntatge és del tot diferent de la de *Lucia di Lammermoor*, tot i que molt rossiana, ja que recorda enormement el *Teatro domestico*. Rossi descriu la proposta com

> l'interno di una costruzione in lego molto semplice su tre piani. Rappresenta la sezione di una casa e in ogni camera ci sono oggetti o ricordi / spiccano tra l'esplicativo e il denotativo due grandi bandiere: americana e giapponese. Al lato, nella stanza contigua, vi è un cavallo di color giada, richiamo esotico ma anche giocattolo del bimbo. La sezione della casa è visibile alzando le grandi tele che fanno da facciata[362].

362 Celant (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*, p. 128.

És una proposta molt neta, clara i transparent, però alhora amb un fort component simbòlic que la proposta anterior no tenia. D'alguna manera, l'escenografia de *Lucia di Lammermoor* tenia un component molt més urbà, més global pel que fa a la concepció urbana com a ficció teatral, sense interrompre la continuïtat entre teatre i vida. Aquesta, en canvi, té un component molt més privat, més asèptic, i ens endinsa en un món de repeticions domèstiques i de records infantils. Aquestes dues escenografies funcionen com les dues cares d'una mateixa moneda i una es dirigeix i desplega allò col·lectiu, mentre que l'altra es replega en allò íntim. Igualment, però, hi ha un fil d'unió entre les dues: tal com esmenta Rossi, abans de començar l'obra, les obertures que fan

d'habitacions en aquesta construcció estan cobertes per unes teles blanques que fan de façana. Aquí, la façana entesa com una separació feble que no ens aïlla ni ens protegeix del món de fora sinó que l'arquitectura és un vel que podem enretirar per accedir al món que acull en el seu interior. En lloc del clàssic teló de vellut vermell, el muntatge aposta per aquestes teles blanques, fràgils i que es belluguen amb el vent i que s'enretiren quan ha de començar l'espectacle, deixant pas a la secció d'aquest interior japonès. En el cas de l'escenografia per a *Lucia di Lammermoor*, l'espai de la interioritat, també obert a l'exterior, quedava embolcallat per la ciutat com un continu entre l'interior de la representació, l'exterior de la representació i la ciutat real. Aquí, en canvi, l'interior està aïllat del fet urbà, no queda protegit de cap manera per l'entramat urbanístic ni pels altres edificis, ni pel fortí que acull la representació: l'espai escènic és allà, a la vista de tothom, separat només per tres teles blanques que ofereixen una escassa protecció. La soledat domèstica del personatge de Madame Butterfly es desplegarà en aquest interior fred, gens càlid que li recordarà l'absència del marit que no hi és i que l'abandonarà.

En aquest sentit, aquesta escenografia és molt més simbòlica que l'anterior; amb molt menys, el muntatge procura captar aquesta soledat i aquesta espera de la protagonista: cap moble, cap indicador temporal, escales que no porten enlloc... Només alguns elements destaquen en la buidor de l'interior: un cavall-balancí, una tetera, un petit altar budista i res més. El cavall de joguina, també típic de l'imaginari rossià, fa present la idea d'un fill que no serà reconegut i la impossibilitat d'avançar; només resta l'espera.

Fig. 4.52. Teles que cobreixen l'escenografia per a *Madama Butterfly*, Aldo Rossi.

La imatge potentíssima dels edificis esventrats per la Segona Guerra Mundial que tant van impactar Rossi, i dels quals ja hem parlat, reapareix aquí amb la vista d'aquest interior minimalista, presidit per dues banderes col·locades una al costat de l'altra: una bandera americana i una bandera japonesa. Després d'Hiroshima i Nagasaki, la visualització d'aquestes dues banderes juntes permet una

Fig. 4.53. Escenografia per a *Madama Butterfly*, Aldo Rossi.

lectura que evidentment no hi és en l'obra original de Puccini estrenada l'any 1904. A més a més, Rossi no fa servir la bandera oficial del Japó, la bandera *hinomaru*, blanca amb un disc vermell al centre, sinó la *kyokujitsu-ki*, la bandera del sol naixent, que ha tingut sempre connotacions militars i, després de la Segona Guerra Mundial, associada a l'extrema dreta i a les forces imperialistes nipones.

Rossi va voler fer servir amb intenció la tradició constructiva japonesa, tal com ell mateix explicita: «Queste scenografie mi hanno dato l'occasione di rappresentare certi miei viaggi che tornano in alcuni disegni. Soprattutto gli interni giapponesi puliti e omogenei con colori interi, chiari, limpidi...»[363]. Així queda manifest amb el fons translúcid i la fa-

363 Ibídem.

çana-tela, més propera a la tradició de les parets de paper orientals que a les parets de maons occidentals, en el minimalisme... i és que Aldo Rossi sempre s'havia sentit atret per la tradició oriental, tal com va deixar molt clar l'any següent d'aquesta escenografia, el 1987, amb la construcció del complex hoteler Il Palazzo a Fukuoka. Al nostre parer, aquest projecte de Rossi és la continuació o el desplegament de l'escenografia de *Madama Butterfly* i una continuació del seu pensament teatral entès com a manera de ficcionar la realitat i unificar definitivament vida i representació.

El que crida més l'atenció d'Il Palazzo és, d'entrada, la seva façana principal, cega, que remet molt més a un decorat escenogràfic, una mena de façana de cartó-pedra com les de la *Strada Novissima* de la Biennal de Venècia, que no pas un hotel real. A més a més, la composició és molt semblant a la de l'escenografia de *Madama Butterfly*: un ritme d'obertures cegues, sostingudes amb pilars amples, cilíndrics, que reinterpreta el classicisme il·lustrat que tant agradava a Rossi. No obstant això, cal afegir que en la memòria del projecte, Rossi entén que hi ha alguna cosa que connecta Fukuoka amb les altres ciutats que coneix a Europa: «Fukuoka potrebbe appartenere a una famiglia di città come Napoli, Marsiglia, Barcellona. E non solo, e ovviamente, per il mare, il porto, i canali e quindi la loro situazione geografica, ma proprio per quella vita misteriosa, febbrile, notturna che le caratterizza»[364].

Rossi segueix buscant, tipològicament, anàlogament, quines formes, quins records, quins monuments, quines experiències, connecten les diferents cultures i ciutats del món. Quan pensa quines són les veus que fan néixer el projecte de Fukuoka, pensa en els canals de Trieste, en els colors de la

364 Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi. Tutte le opere,* p. 170. Sobre la relació d'Aldo Rossi amb Barcelona, consulteu Carolina B. García Estévez, «Tan cerca, tan lejos: Aldo Rossi y el grupo 2C. Arquitectura, ideología y disidencias en la Barcelona de los 70» a *Proyecto, progreso, arquitectura*, novembre de 2014, núm. 11, p. 104-117.

natura, en el budisme, en els *yatai* japonesos... i conclou:

> Così sorgeva il progetto di Fukuoka e come tutti i grandi progetti si riferiva ad altre esperienze, altre dimensione, altre voci. Quali voci? Forse solo a quelle dell'architettura: al demone dell'analogia che può unire il battistero di Parma al tempio del Buddha di Gifu, i canali di Trieste a quelli di Fukuoka. Ma anche voci più profonde, richiami, battute teatrali, oggetti dimenticati e questo crescere cercando nei punti cardinali l'assoluto come se si trattasse di un nostro singolare, il Sud, il Nord, l'Occidente, l'Oriente[365].

365 Ibídem, p. 175.

D'aquest fragment criden l'atenció dues qüestions: en un primer lloc, que parli del dimoni del procediment analògic, un dimoni que el porta a l'obsessió i del qual no se'n pot desfer. El raonament analògic ja és present en aquest punt de la seva trajectòria vital fins a un nivell complexíssim de semiosi il·limitada en què cada signe arquitectònic és el reflex d'una interrelació amb alguna altra cosa, tangible o no. En segon lloc, ens crida especialment l'atenció que una d'aquestes veus profundes que sorgeixen d'una altra dimensió són els acudits teatrals d'una vida que es repeteix i dels quals Il Palazzo no és capaç d'escapar. De fet, al bar de l'Hotel, una rèplica de la façana cega enquadra la barra del bar i domina tota la sala. Interior/exterior tornen a trobar-se[366], tornen a recordar la teatralitat de la vida social i pública, i la façana de mida reduïda serveix d'escenografia, com l'edifici sencer ho és per a la ciutat.

366 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q39 [28 febbraio 1989 / 30 aprile 1989].

Fig. 4.54. Imatge de l'interior del bar d'Il Palazzo, Fukuoka.

Fig. 4.55. Pòster dissenyat per Aldo Rossi per a El Dorado, el bar d'Il Palazzo, Fukuoka. Podem observar com Rossi remarca en el dibuix la idea de contenir la façana dins de l'edifici.

### *4.4.3.* Elettra, *Taormina*

Caldria esperar alguns anys encara per al següent projecte escenogràfic de Rossi, fins al 1992, quan va dissenyar l'escenografia i també el vestuari per a l'obra *Elettra* a les ruïnes del teatre de Taormina. És evident que la significació especial d'aquest escenari únic té unes implicacions per a Rossi molt més profundes des d'un punt de vista històric que no afloraven d'una manera tan evident en les propostes escenogràfiques precedents.

El juliol del 1992, l'aristòcrata Gioacchino Lanza Tomasi li ofereix l'encàrrec de dissenyar l'escenografia i el vestuari per a la posada en escena de l'*Elektra* de Richard Strauss[367], amb direcció musical de Giuseppe Sinopoli i direcció de Giorgio Pressburger. L'encàrrec emociona Rossi[368] i decideix fer una proposta relativament sorprenent: cobrir les

367 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q47 [18 dicembre 1991 / 5 dicembre 1992].
368 Ibídem.

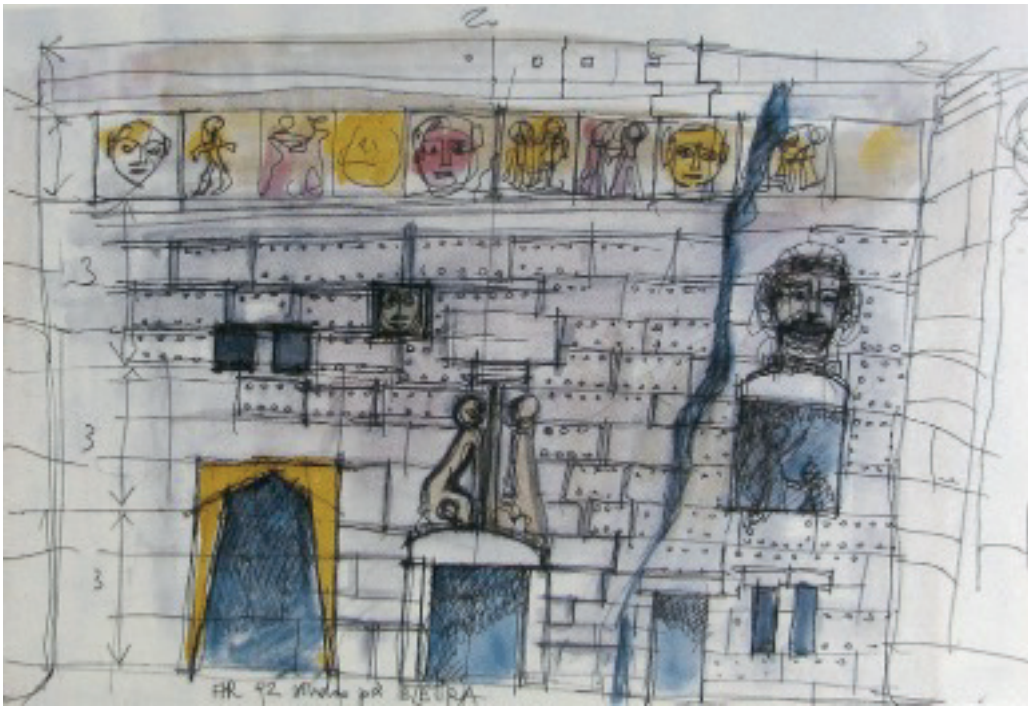


Fig. 4.56. Esbós per a l'escenografia d'*Elettra*, Aldo Rossi.

restes de l'antic teatre amb la seva escenografia i impedir que l'espectador gaudeixi de les vistes de la costa siciliana. Rossi va voler reconstruir el pati del palau dels Atrides de manera que es pogués percebre la seva magnanimitat, però alhora la decadència inherent en tota voluntat arquitectònica de ser monumental i perdurable. La façana del pati està construïda, no amb carreus ciclopis de pedra, sinó amb planxes de ferro sostingudes per reblons que confereixen a l'espai un aire de modernitat industrial que no encaixa amb l'antigor de l'espai. La façana, al seu temps, està decorada amb escultures de pedra, pintures micèniques, la incrustació de l'escultura que presideix la Porta dels Lleons, que ara descansa sobre una llinda de ferro i, observant tota l'escena, una enorme rèplica de la màscara daurada d'Agamèmnon i al costat del cap femení, fet amb guix policromat que representa Electra. Tota la façana queda travessada per una enorme esquerda vermella que suggereix la decadència i la violència de la sang que marcarà el destí de la nissaga d'Atreu. En paraules de Lanza Tomasi, l'escenografia de Rossi és «un'epifania del mondo antico oggi attraversata da un lampo di sangue»[369].

Sembla que a la crítica especialitzada del moment no li va agradar gaire la proposta de Rossi ni la direcció de Pressburger (tot i que van valorar molt positivament la tasca de Senipoli). La crítica musical Franca Cella va escriure sobre el muntatge:

> Sconcerto per lo spettacolo di Aldo Rossi (scene e costumi) e Giorgio Pressburger (regia), con sonori «buuh» nei sei minuti di applausi finali. Aldo Rossi è ritenuto colpevole di aver troppo chiuso la scena del Teatro Greco col ferreo Palazzo degli Atridi a Micene, corroso come una città in guerra, un ospedale, una fabbrica cadente[370].

369 Marco Del Corona, «Sinopoli a Taormina», 1992. Disponible a http://www.giuseppesinopoli.com/sinopoli-a-taormina/. Accés: 9 de juliol de 2024.giuseppesinopoli.com/sinopoli-a-taormina/. Accés: 9 de juliol de 2024.

370 Franca Cella, «A Taormina letti d'ospedale e acrobati per l'"Elektra" di Strauss», 1992. Disponible a http://www.giuseppesinopoli.com/a-taormina-le-lektra-di-strauss/. Accés: 9 de juliol de 2024.

En aquesta mateixa línia s'expressen el crític Alfredo Gasponi d'*Il Messaggero* de Roma o Paolo Gallarati de *La Stampa* de Torí[371], ja que tots dos destaquen el desconcert per la proposta de Rossi i Pressburger, entre el públic i els crítics, mentre lloen enormement la tasca de Senipoli i la Filarmònica de Londres.

Sigui com sigui, Rossi va escriure fins a tres versions del text en què presentava la seva proposta per a aquesta escenografia, un text dens més proper a la crítica literària i a la mitografia que a la teoria arquitectònica: una fusió lírica de conceptes, referències i obsessions de Rossi que mostren una complexa relació amb aquesta proposta, que tenim la sensació que va preocupar més Rossi que les altres escenografies que va fer:

> Così questa costruzione degli Atridi giunge a noi con la stessa gelosia, scarsa, obliqua storia. E io lo vedevo nel nostro mondo come noi vediamo la città dove viviamo; immense distruzioni, edifici sfaciati, miseria, confusione delle lingue. La maledizione degli Atridi continua nella Los Angeles di *Blade Runner*, nella Manhattan di *Escape from New York* o nella Roma di Pasolini così come era continuata nella Londra di Shakespeare ma anche nei Docklands. Vedevo gli zingari rumeni accampati a centinaia attorno alla porta di Brandenburgo e l'architettura un tempo gloriosa dei re prussiani a sfondo bruciato di colonne annerite dalle guerre come dal fuoco dei profughi. E le grandi fabbriche abbandonate, cadenti, con crepe trasversali nella muratura e ferro ruggine, macchine, vagoni, strumenti di cui abbiamo perso il senso o l'uso.[372]

En aquest fragment, veiem una preocupació enorme per la continuïtat de la confusió i la des-

371 Giorgio Pugliaro (ed.), *Opera '93. Annuario dell'opera lirica in Italia*. Torí: Edizioni di Torino, 1993, p. 225.

372 Celant (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*, p. 164.

trucció de l'arquitectura, i com la humanitat, des de Babel (mite per excel·lència de la confusió i l'arquitectura) seguirà repetint i perpetuant la maledicció dels Atreus. La violència de mite d'Electra, la guerra fratricida, les passions tràgiques, l'essència humana queda reflectida en les ciutats del passat, del pressent i del futur. D'alguna manera, Rossi intenta dir-nos que bona part de la voluntat artística busca reflectir aquest espai urbà i domèstic de venjança i mort. Les referències al cinema distòpic de ciència-ficció i a la Roma pasoliniana, a part de demostrar el seu amor pel setè art, són una mostra més de com aquesta obsessió és comuna en la història de l'art i que ja comença a l'antiga Grècia, amb la destrucció de Troia i les seves conseqüències, i passa també pel Londres elisabetià. Aquest imaginari comú a les ficcions humanes es barreja amb la vida real de la destrucció, de les guerres, de la misèria industrial i dels romanesos acampats davant la monumentalitat de les portes de Brandenburg.

Rossi ens torna a ensenyar amb aquesta escenografia que el teatre té aquest deure vers la societat i la història: permetre reconnectar vida i ficció, passat i present, tragèdia col·lectiva i tragèdia íntima. La Porta dels Lleons ens ha arribat sense els caps dels animals perquè el passat mai arriba intacte, però la mirada d'Agamèmnon sobre els fets representats, així com també sobre el públic i el present, és una llosa el pes de la qual no podem obviar.

L'arquitecte milanès descriu aquest palau com un «palazzo/manicomio, o clinica. Clinica da cui usciranno i cadaveri»[373]. La idea de la clínica, de l'hospital, li anava bé per resoldre una problemàtica clàssica de la tragèdia grega i de la preceptiva aristotèlica, ja que els assassinats no es mostren

373 Ibídem.

sobre l'escenari, sinó que ocorren fora de la vista dels espectadors. Tot i que la proposta dels llits d'hospital, que traslladen els morts ensangonats i embolicats amb benes, no sembla que agradés gaire al públic i a la crítica, Rossi demostrava un coneixement alt sobre el teatre clàssic i, de fet, ell mateix ho explica: «Nell'antica Grecia vi era una macchina per questo; oggi nell'ignoranza di questa macchina ho pensato che essi usciranno su binari sopra lettini con bende insanguinate tanto fu cruenta la morte. Ma in modo altrettanto cruento finì il re di Micene»[374]. Entenem que la màquina a què es refereix Rossi és el dispositiu escènic anomenat *ekkylkéma*, una plataforma de fusta amb rodes que feia sortir des de la porta del fons de la façana del palau l'assassí immobilitzat en l'actitud del crim i, als seus peus, la víctima[375]. Amb tot, veiem que Rossi no es limita, en tant que arquitecte, a fer una escenografia i prou, sinó que participa d'una manera més o menys directa en la configuració de la posada en escena i pren decisions que marcaran la direcció de l'espectacle.

374 Ibíd., p. 165.

375 Octave Navarre, *Las representaciones dramáticas en Grecia*. Madrid: La Pajarita de Papel, 2020, p. 64.

Al llarg d'aquestes pàgines ja hem vist com la teoria i la proposta rossiana s'han vist com una manera de representar una nostàlgia i malenconia excessiva, torturada per l'obsessió de les llums i les ombres, per la repetició de formes i per un passat íntim i històric que condiciona sempre el present. A primer cop d'ull, aquesta proposta de Rossi sembla que encaixa amb aquesta descripció típica del seu pensament, però també considerem que veure Rossi des d'aquesta perspectiva és simplista i que resta complexitat a una actitud vital i intellectual molt més personal. La representació de la maledicció de la família d'Agamèmnon, la destrucció de l'arquitectura com una constant artística a Occident o les esquerdes de sang que tot ho tra-

Fig. 4.57. Escenografia per a *Elettra* a Taormina, Aldo Rossi.

vessen semblen alinear-se amb aquesta concepció, però Rossi acaba el seu escrit de presentació del projecte amb unes línies més lluminoses o esperançades:

> Questi sono gli elementi per la costruzione degli Atridi che alla fine non sarà altro che un muro di pau-

> ra, un manicomio, l'ultima clinica. Ma anche sorgerà una bellezza sconosciuta nella notte di Taormina, nella terra di Sicilia circondata dal mare degli dei e degli eroi. Sono queste pietre della Magna Grecia, della Sicilia, del Mar greco che come un sogno tra virtù e peccato hanno costruito questi disegni[376].

376 Ibídem.

La finalitat del teatre també és això, és una finalitat estètica, transformadora. El destí dels Àtrides no canviarà, ni el destí de Los Angeles o de Roma, però sí que la representació dels fets sota aquesta escenografia busca un canvi, una catarsi. Una catarsi conseqüència de la bellesa dels fets representats a Taormina. Fixem-nos com Rossi parla en abstracte de l'arquitectura, de la tragèdia, de la història, però al final connecta de forma clara amb la nit de Taormina, amb el present immediat de la representació que es vincula als espectadors, a l'illa i, per extensió, a totes les terres banyades pel Mediterrani.

Sembla que Rossi aprofita la mala crítica de l'espectacle per fer-se seves les invectives i reivindicar des d'aquesta posició una nova perspectiva sobre el muntatge. L'arquitecte recull, en els seus quaderns blaus, una crítica que llegí de l'espectacle:

> Un critico di un giornale siciliano ha scritto che la scenografia era come una tappa della mia architettura / era un'architettura post-atomica. Purtroppo non ho il testo e il nome del critico ma il termine «post-atomico» era veramente una scoperta. La facciata del palazzo degli Atridi sembra coprire le rovine di una città sopravvissuta alla distruzione. Le aperture senza ordine della facciata sembrano portare, o meglio essere l'uscita, di un groviglio di cunicoli, scale, rovine, ecc. dove l'umanità sopravvive[377].

377 Rossi, *I quaderni azzurri*, Q47 [18 dicembre 1991 / 5 dicembre 1992].

D'alguna manera, que Rossi cobrís les ruïnes de l'antic teatre grec de Taormina, pren, amb aquesta condició simbòlicament postapocalíptica que li retreuen els crítics, un sentit que no sabem si Rossi havia previst. El teatre fa de contenció d'aquesta mateixa destrucció i el que queda rere l'escenografia (ruïnes, escales, túnels...) porta al prosceni, a l'espai de la representació, però també al present real de Taormina, un lloc on la humanitat sempre acaba sobrevivint.

### *4.4.4.* Raymonda, *Zúric*

L'última escenografia que va dissenyar Rossi va ser per a l'obra de ballet *Raymonda* estrenada l'any 1993 a l'Opernhaus de Zúric. El llenguatge de la dansa, del ballet, diferent del de l'òpera, permet a Rossi plantejar-se una concepció més abstracta i onírica dels fets que es desenvolupen en la història de Raymonda.

La trama ens parla del triangle amorós entre Raymonda, el seu promès, el francès Jean de Brienne, i el sarraí Abderraman en el context de les croades europees medievals, però a Rossi no semblen interessar-li gaire els fets narrats sinó la dimensió «onirica, evocativa, ambigua (mehrdeutig)»[378] de la història. De fet, el final triomfal del francès en un duel a mort amb el sarraí i la celebració pomposa de les noces entre els dos promesos no sembla del tot rellevant per a Rossi: «Dopo Raimonda il personaggio più importante è certamente il Saraceno, mentre il personaggio del Francese è insignificante: Raimonda si unisce con lui come per un destino coatto, la sua follia diventa ragionevole nel respingere la passione»[379].

378 Celant (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*, p. 174.

379 Ibídem.

L'arquitecte dissenya tres escenes diferents per il·lustrar aquesta història. La primera és l'estructura buida d'un enorme edifici vermell que porten a escena algunes de les moltes formes i tipologies clàssiques de Rossi, com el con escapçat del centre residencial Barialto a Bari, o el cub amb finestres quadrades del cementiri de Mòdena. Aquesta escenografia cerca, segons Rossi, crear un espai hostil que no pot ser habitat: «la prima scena è costruita da un edificio complesso, un tempio, una fabbrica, un carcere, un manicomio. Perché la vita di Raimonda si svolge in uno spazio che ignora la dimensione della residenza, anche se la residenza fosse un palazzo»[380].

380 Ibíd.

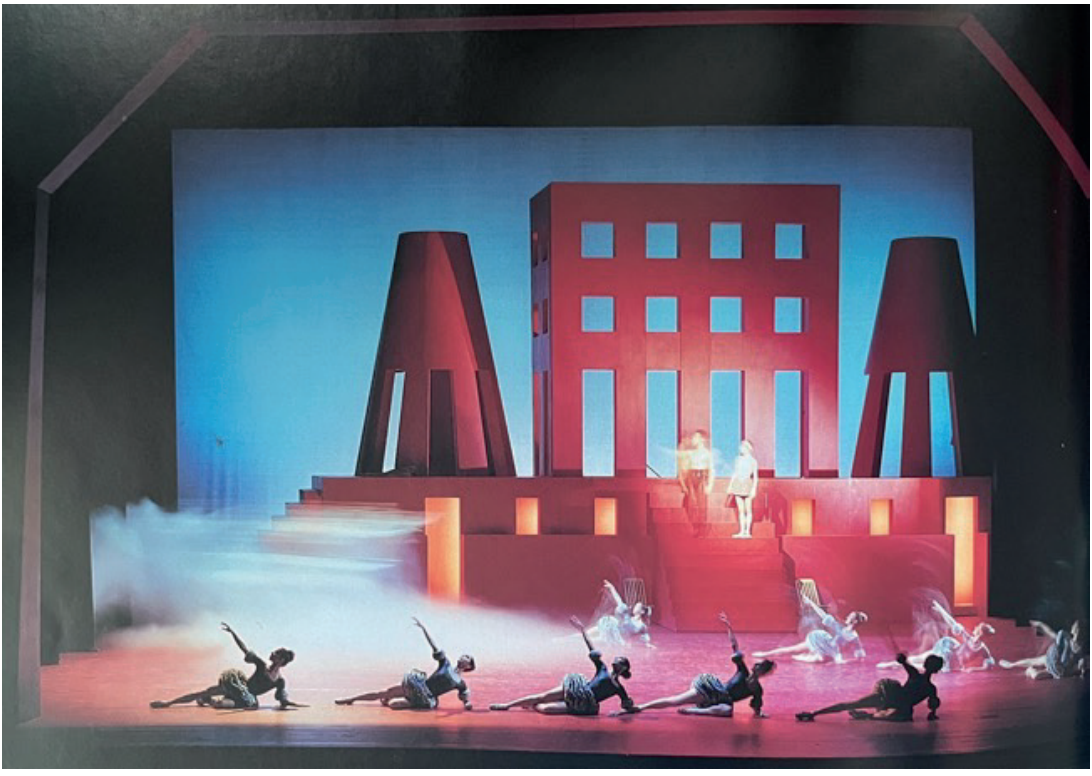


Fig. 4.58. Escenografia per a la primera part de *Raymonda*, Aldo Rossi.

En la segona escena, l'escenari queda cobert per una tela blanca amb el mateix edifici dibuixat, ara en blau. És l'arribada del sarraí a la cort i el somni profètic de Raymonda. L'escena, per tant, esdevé molt més onírica, com una boira que allunya l'edifici i el desmaterialitza i, tot i que Raymonda viu aquest somni com un malson, per a Rossi significa potser que Raymonda sent un desig que no pot consentir; el malson d'un amor o un amor viscut des de la por[381].

381 Ibíd.

Fig. 4.59. Escenografia per a la segona part de *Raymonda*, Aldo Rossi.

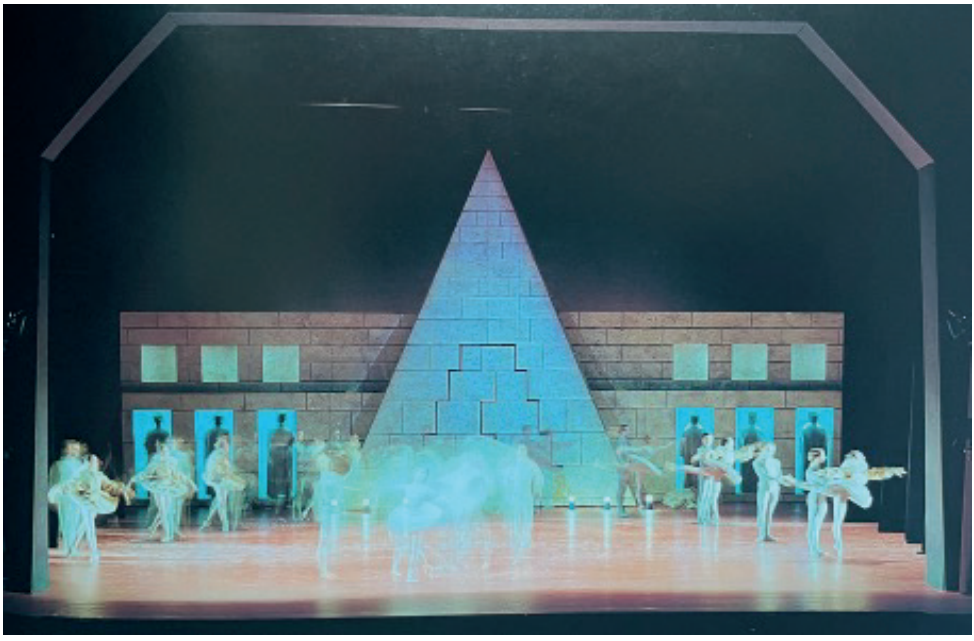


Fig. 4.60. Escenografia per a la tercera part de *Raymonda*, Aldo Rossi.

L'última escena culmina l'obra amb l'aparició a l'escenari d'una piràmide, tipologia fonamental, de pedra massissa en què, en principi, se celebra l'amor triomfal entre Raymonda i el seu promès. Ara bé, la construcció funerària, pesada i feixuga, punt de fuga de l'escenari, és la representació directa de la petjada d'Abderrahman, ja mort, en la consciència i en la realitat onírica de Raymonda: «È scomparso il grande edificio, è scomparso tutto. [...] Il suo tentaivo di essere ragionevole nell'accettare l'amore del Francese si framtuma nel finale; all'interno della piramide, come nelle pietre delle indovine, ricompare il fantasma del Sarraceno»[382].

382 Ibíd.

Amb aquest escenografia, Rossi pot posar en marxa el mecanisme d'un temps absent, un temps que, com ja hem vist en altres propostes com la del *Teatrino scientifico*, està aturat, no forma part del món, tot i que el mostra i el desplega. Aquesta

història ambigua i onírica es desenvolupa en un temps abstracte, paralitzant:

> Raimonda non sembra avere una patria che non stia nel sogno. [...] Raimonda si muove in uno spazio illimitato, come illimitato è il suo tempo. Il suo tempo è certamente preclassico ma la cronologia di Raimonda non può essere scritta perché non ha un inizio e quindi non può avere una fine.[383]

383 Ibíd.

Com explica el mateix Rossi, no hi ha una relació cronològica o causal i tampoc hi ha una progressió espacial. Tot ocorre en un temps preclàssic, el temps de les piràmides, i és la seva tasca personal com a escenògraf de posar això de manifest: «Ed è la parte dello scenografo perché meglio risplendano i corpi flessuosi dei ballerini che circondano Raimonda, il suo corpo senza tempo eppure lucido dal tempo come le pietre, il suo corpo come un abisso. Bella e impossibile»[384].

384 Ibíd.

Aquest temps del teatre i de l'escenografia, però, no queda reclòs dins de l'edifici teatral. Ja sabem que a Rossi el preocupa la barreja entre vida i ficció, es preocupa per aconseguir una continuïtat entre el temps de la representació i la vida real, i entén que la ciutat sencera és l'escenografia d'una representació molt més gran, l'arquitectura com a teló de fons de la vida, d'aquest *theatrum mundi*. El mateix any que va dissenyar l'escenografia de *Raymonda*, Aldo Rossi va idear un projecte per a un complex turístic a Kyongju, a Corea. Un enorme projecte monumental, d'excessiva volumetria que buscava caracteritzar l'illa com una acròpolis entre les construccions tradicionals coreanes[385]. El projecte parteix directament de l'escenografia de *Raymonda*, perquè és exactament el mateix palau de la primera escena del ballet,

385 Ferlenga (ed.), *Tutte le opere*, p. 342.

però magnificat i inserit en el llunyà Orient, el món exòtic d'on prové un Abderrahman deslocalitzat i orientalitzat. Però el que ens sembla més rellevant és que, efectivament, Rossi concep l'escenografia com una arquitectura real i l'arquitectura real com una escenografia: «Come in altri casi, la scenografia è utile per capire questi progetti ed è utile paradossalmente perché non è scenografia», ma piuttosto conclusiva di un mondo costretto in limiti reali»[386].

386 Ibídem, p. 343.

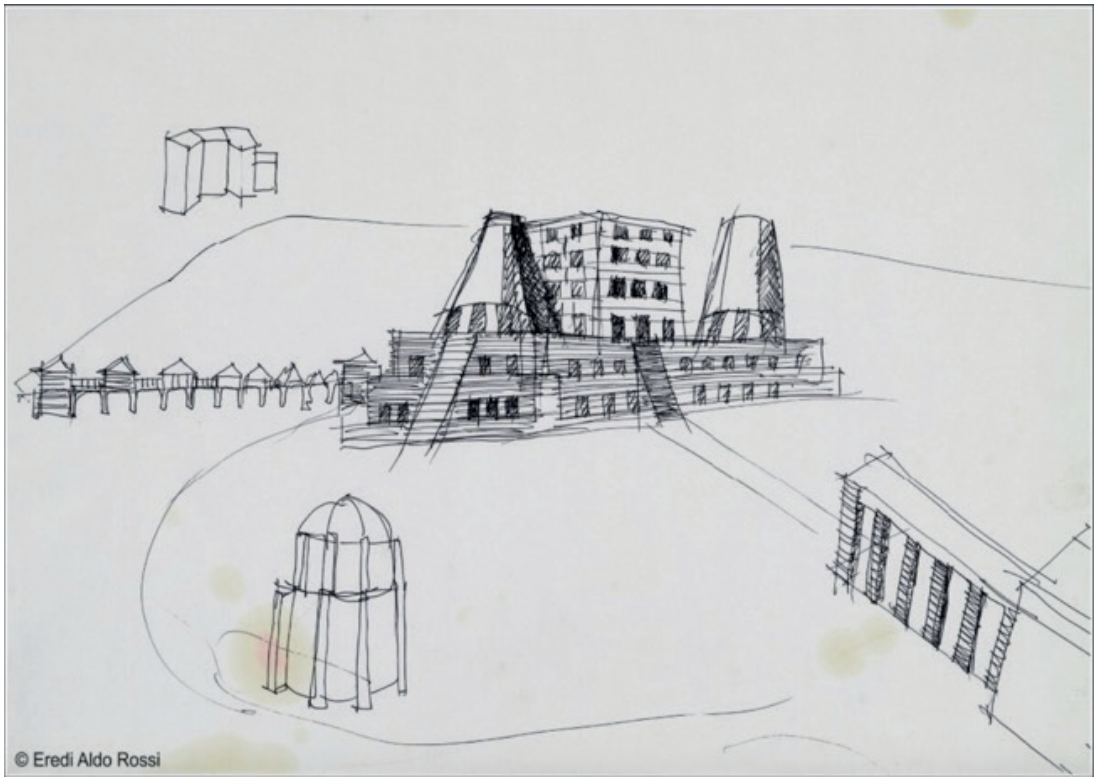



Fig. 4.61. Esbós del projecte per a un complex turístic a Kyongju, Aldo Rossi.

## 4.5. Els últims projectes de la dècada dels noranta

> Lo fénix sí és un ocell amb una gran cresta qui li va tro sus al coll, e ha plomes de color de cera e de roses, e viu de quatre-cents fins en cinc-cents anys. E com ve al temps que és fort envellida, ella ajusta de la pus seca llenya que pot trobar e fa'n un gran mont en aquell lloc on ella veu que lo sol és pus cald e més toca, e met-se dins lo mont d'aquella llenya, e bat les ales tant tro que, per la calor del sol, en aquella llenya se pren foc, e així ella es crema.
>
> *Bestiari medieval*

La dècada dels anys noranta, truncada per la mort de Rossi en un accident de trànsit el 4 de setembre de l'any 1997, amb seixanta-sis anys, està marcada per una intensa activitat projectiva, tot i que cap construcció d'aquests anys va obtenir l'èxit crític precedent i totes les seves propostes estaven marcades per una retòrica constructiva que l'identificaven a ell com l'arquitecte, fruit de la repetició constant de tipus i formes. De fet, la dècada queda marcada de manera clara en el seu camí a la consagració i, per tant, a la institucionalització de les seves formes i imatges, amb el guardó Pritzker, rebut el mateix any 1990. En el discurs d'acceptació a la gala celebrada al Palazzo Grassi de Venècia, l'arquitecte milanès constata que al llarg de la seva trajectòria ha sentit una especial predilecció per la combinació entre teoria i pràctica, tot i que en aquest moment estava ja més interessat per construir i projectar, més que no pas per la reflexió teòrica que el va catapultar a l'èxit l'any 1966 en el context arquitectònic italià[387].

387 Aldo Rossi, «Ceremony Acceptance Speech», *The Pritzker Architecture Prize*, 1990. Disponible a https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Aldo_Rossi_Acceptance_Speech_1990.pdf. Accés: 16 de juliol de 2024

D'aquesta darrera dècada del segle XX, el projecte de Rossi més destacat és l'illa de cases a Berlín, l'anomenat Quartier Schützenstrasse, construït entre els anys 1992 i 1998. L'illa de cases destaca, fonamentalment, pel seu caràcter escenogràfic: un conjunt de façanes acolorides que funcionen com un collage d'estils, referències i materials. Des d'edificis verds i vermells fets amb materials moderns fins a la reproducció de la façana interior del Palau Farnese a Roma a Miquel Àngel passant per referències a l'arquitectura berlinesa anterior a la Segona Guerra Mundial o a construccions de Schlüter i Schinkel. Rossi es planteja proposar un bloc de cases amb tipologies diverses perquè puguin acollir diferents usos (habitatge, galeries d'art, oficines, comerços...) tot donant una sensació de coherència contextual i constructiva. Malgrat tot, és evident el marcat to escenogràfic de la proposta que contrasta pels colors llampants i per la concatenació d'estils diferents. La Schützenstrasse recorda més la *Strada Novissima* de què ja hem parlat, inserida en la ciutat com un teló de fons.

Fig. 4.62. Dibuix de la Schützenstrasse, Aldo Rossi.

Aquesta visió teatral de l'arquitectura, doncs, s'accentua en aquests darrers anys, impregnant tots els projectes i abandonant definitivament aquella recerca més formal, més «neorealista» dels anys seixanta i setanta per explotar la vessant obsessiva i potser més frívola de l'arquitectura dels anys vuitanta. Pel que ocupa aquesta projecte de tesi, dos són els grans projectes teatrals de Rossi: el projecte per a concurs del Teatre von Kleist de Frankfurt de l'Oder (1994) i el projecte de reconstrucció del Teatro La Fenice a Venècia (1997).

### *4.5.1. Teatre von Kleist*

L'any 1992, l'ajuntament de Frankfurt de l'Oder es va plantejar que calia un nou espai teatral per acollir l'activitat escènica de la ciutat i van cercar un nou emplaçament per al nou Teatre Kleist de la ciutat i van obrir un concurs internacional per cercar l'arquitecte que el construiria. Finalment la iniciativa quedaria trastocada per problemes econòmics municipals i perquè l'orquestra filharmònica de Frankfurt de l'Oder esdevindria una institució separada del Teatre Kleist. D'aquesta manera, el 2001 s'inauguraria el Forum Kleist com una nova concepció de l'antic Teatre Kleist adaptat a les noves necessitats del segle XXI.

Malgrat això, Aldo Rossi es va presentar al concurs l'any 1994, quan encara no estava clar el destí del Teatre Kleist. L'emplaçament que havia d'ocupar, i que actualment ocupa el Forum Kleist, era la Platz der Einhein. En aquest solar de forma triangular, Rossi hi projectà un enorme teatre, de planta triangular, encaixat en el solar, amb diversos volums que es van estretint i que presenten unes formes força diferenciades. Aldo Rossi se

centrà sobretot en la façana principal, de maó vermell, organitzada amb contraforts que marquen la verticalitat de la façana i que recorda, més aviat, el lateral d'una església romànica. La voluntat de Rossi era la d'inserir en la ciutat, gairebé literalment com una punta de llança, una arquitectura que reflectís els valors de l'arquitectura nord-europea (color dels materials, formes, distribució...) comptant, al mateix temps, amb els elements essencials de qualsevol teatre (les escalinates d'accés, el pronaos, el gran *foyer* d'accés...): «il carattere dell'architettura è concetrato nella facciata come nella tradizione teatrale, dove un pronao o un porticato precedevano il teatro»[388].

L'arquitecte deixava clar també que per a ell un teatre no és un edifici més de la ciutat sinó que té un valor especial, diferenciat d'altres tipologies com l'hospital o l'escola: «il teatro è l'edificio che ancora può rappresentare la cultura di un paese e nel contempo essere un riferimento non solo topografico della città. Il nuovo teatro può diventare il simbolo e l'immagine della città»[389]. Matisades queden ja, tantes dècades després, les afirmacions de *L'architettura della città*, en què Rossi conferia un alt valor justament a la posició topogràfica dels monuments dins de les ciutats com a catalitzadors de les dinàmiques urbanes. En aquest moment de maduresa no dubta que hi ha quelcom més, quelcom més subtil, col·lectiu i inconscient en el símbol arquitectònic de la ciutat i que pensa el teatre com a edifici públic de congregació de la comunitat per gaudir del fet estètic.

Al voltant de l'edifici es demanava un ampli espai verd que envoltés tota la construcció: «il teatro, contrariamente al teatro italiano, dovrebbe nel tempo essere circondato dalla natura come i monumenti nelle antiche incisioni tedesche»[390]. En

388 Celant (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*, p. 184.

389 Ibídem.

390 Ibíd.

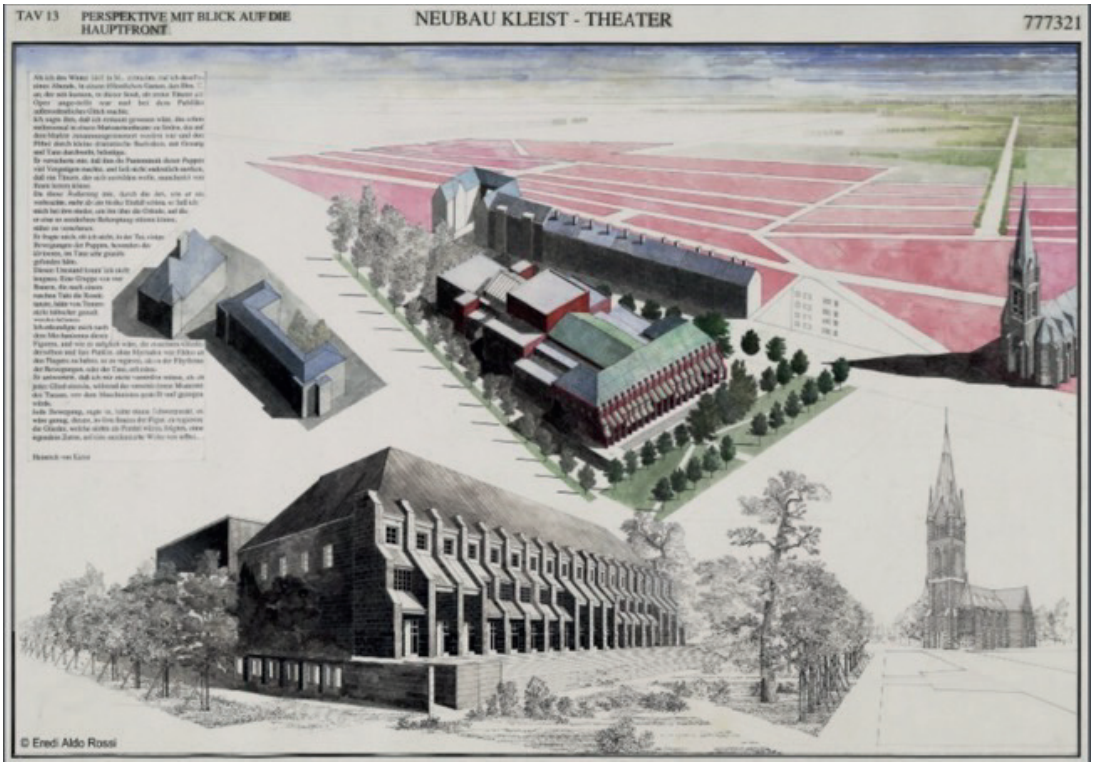



Fig. 4.63. Dibuix del nou teatre Kleist, Aldo Rossi.

la proposta del milanès, en el que equivaldria a la cúspide d'aquesta planta triangular del complex, a mode de culminació, hi havia a l'exterior un petit teatre semicircular a l'aire lliure amb una estàtua de Kleist presidint el petit teatre. Aquest element exterior, a l'aire lliure, seria una manera més de fer accessible l'espai a la ciutat, com una mena de teatre espontani lecorbuserià, on infants podrien jugar o grups de teatre amateur podrien mostrar les seves obres de manera desenfadada, tot sota la supervisió del fill il·lustre de la ciutat, el dramaturg Heinrich von Kleist. Aquesta concepció pública del fet teatral i aquesta teatralització de l'espai públic no és nova i ja l'hem anat veient al llarg d'aquestes pàgines.

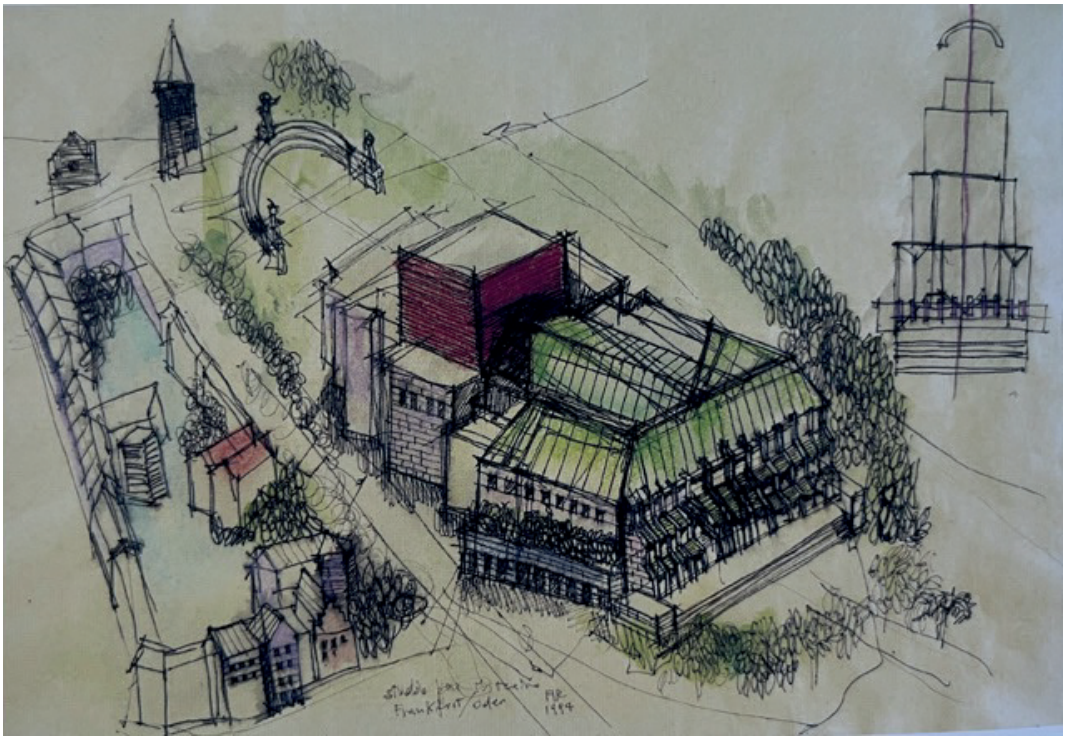


Fig. 4.64. *Studio per il Teatro Frankfurt / Oder*, Aldo Rossi (1994).

Segons Rossi, aquest petit teatre a l'aire lliure, envoltat d'arbres, havia d'incrementar «questo senso di scoperta del monumento nella natura»[391], aquest monument que no és patològic, sinó que és dinàmic, que ha de ser descobert per la comunitat de manera activa i que torna a confondre els límits entre allò privat i allò col·lectiu, entre allò teatral i allò real, entre allò escenogràfic i allò urbà. Les referències al teatre envoltat de natura, la idea d'un peregrinatge del ciutadà que ha de *descobrir* el monument, remeten directament a la Festspielhaus de Bayreuth, concebuda per Wagner i inaugurada el 1876: «la sala è come divisa in due parti. Come concezione non segue la pianta del teatro italiano ma piuttosto quella del teatro di Bayreuth»[392].

391 Ibíd.

392 Ibíd.

La idea de Wagner era la de convertir els assistents al concert en peregrins que escalessin un turó per arribar a un edifici humil, senzill, sense gaire espai per a la socialització i a un interior de la sala sense balconades ni llum que quedés encesa durant la representació[393]. En el cas del Teatre Kleist de Rossi, tot i que no tenia aquestes pretensions sacralitzadores de l'art i de l'artista-geni com en el cas del de Wagner, sí que remetia directament a aquest com a part de la tradició arquitectònica teatral alemanya. A l'interior de la sala, Rossi havia llevat totes les balconades també, deixant les parets de maó nues, austeres i que centraven l'atenció de l'espectador en l'escenari (d'una manera molt diferent de com havia presentat l'interior de la sala al Teatro Carlo Felice de Gènova).

393 Hannah, *Event-Space*, p. 79.

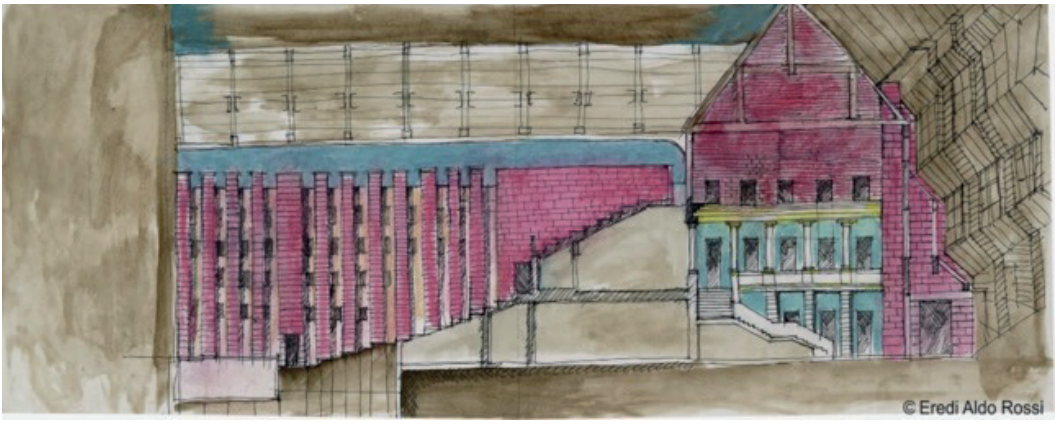



Fig. 4.65. Dibuix de secció del Treatre von Kleist, Aldo Rossi.

### *4.5.2. Reconstrucció del Teatro La Fenice*

El 31 de gener de 1994 es va declarar l'incendi del Gran Teatre del Liceu a Barcelona: la guspira generada per un soldador que feia tasques de manteniment va incendiar l'antic teatre. Justament dos anys més tard, el 29 de gener de 1996, seria el

torn de La Fenice a Venècia. El paral·lelisme entre ambdós casos és inevitable i les imatges de la sala completament devorada per les flames, amb les balconades convertides en simples boques fantasmagòriques en el mur de la sala, van trastornar el món de l'òpera del canvi de segle[394]. La solució promoguda per les autoritats per restaurar amb la màxima celeritat tots dos espais mítics de les respectives ciutats va ser la mateixa: calia una reconstrucció filològica, seguint el principi del «dov'era, com'era».

Fig. 4.66. Imatge de l'interior de La Fenice l'endemà de l'incendi.

El projecte guanyador del concurs de restauració de la Fenice va ser el de Gae Aulenti, però, amb les sospites d'una adjudicació tramposa al contractista vencedor que acompanyava el projecte d'Aulenti, al final el govern italià es va pronunciar a favor del contractista que acompanyava el projecte de Rossi, Holzmann[395]. L'empresa, però, només va completar el 5% del projecte abans que fos acomiadat per l'ajuntament de Venècia i un consorci muni-

394 De fet, la revista *Zodiac* aprofitarà el número 19 corresponent a l'any 1998 per fer un monogràfic sobre conservar i reconstruir monuments arquitectònics. En aquest mateix volum, es recolliran els textos que van fer tant Ignasi de Solà-Morales, Lluís Dilmé i Xavier Fabré per a la reconstrucció del Liceu de Barcelona, com Aldo Rossi per al projecte de reconstrucció de la Fenice a Venècia. També aprofitaran per incloure el text de Theo Crosby sobre la reconstrucció del Globe de Shakespeare a Londres l'any 1995. Vegeu *Zodiac*, núm. 19, març-novembre de 1998.

395 Paul Bennet, «Destroyed by fire, Venice's La Fenice opera house rises "as it was"» a *Architectural Record*, 1 de febrer de 2004, vol. 192, núm. 2, p. 30.

cipal d'empreses constructores va acabar les obres, mantenint, això sí, el projecte rossià. Aldo Rossi va veure com el seu projecte va perdre davant del d'Aulenti[396], però va morir abans de saber que el seu projecte acabaria essent el realitzat. Així, el projecte quedaria en mans dels arquitectes que es van fer càrrec del despatx d'arquitectura de Rossi després de la seva mort: Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Michele Tadini i Marco Brandolisio, sota el nom d'Arassociati.

Ja hem vist com Venècia té un significació enorme en la trajectòria personal, arquitectònica, laboral i intel·lectual d'Aldo Rossi i és una ciutat a què ha tornat repetides vegades, tant físicament com imaginativament, en dibuixos, textos, teories i projectes. El fet que el seu últim projecte abans de morir fos per a un teatre venecià adquireix una rellevància enorme per l'objecte d'estudi d'aquesta tesi. A més a més, no és un teatre qualsevol, sinó possiblement el teatre més important de la ciutat i un dels teatres lírics de més prestigi en l'àmbit mundial.

Algunes pàgines més amunt hem vist com Rossi es va enfrontar a la reconstrucció d'un altre teatre, el Carlo Felice de Gènova i hem constatat que realment, en aquell projecte, l'arquitecte no va optar per la intervenció filològica rigorosa i arqueològica, encara que va mantenir alguns elements reconeixibles del teatre de Barabino, però fent evidents les cicatrius i remodelant per complet l'interior. El Carlo Felice l'havia conceptualitzat sense nostàlgia pel passat i amb una voluntat de cultura europea nova[397]. És per això que, ara, en la reconstrucció de La Fenice sobta que decidís presentar-se a un concurs que exigia fer una restauració arqueològica, filològica, esborrant el rastre de la intervenció i limitant la llibertat creativa del projecte.

396 En una carta a un directiu de Holzmann, Rossi mostra el seu evident enuig davant la pèrdua del concurs. Escriu: «Come ha visto il nostro concurso non ha avuto un lieto fine per ragioni abbastanza oscure. Dico oscure perché i giornali veneziani, che Le allego, danno il nostro progetto come il vero vincitore e io come il vincitore morale». Aldo Rossi, «Lettera a Herr Scheller», 4 de juny de 1997, a Collezione di Architettura del MAXXI, Fondo Aldo Rossi, 241. Disponible a https://collezionearchitettura.maxxi.art. Accés: 28 d'agost de 2024.

397 Maurizio Nᴀrpozzi, *Teatri. Architetture 1980-2005*. Milano: Motta Architettura, 2006, p. 167, 170.

El debat arquitectònic, sovint separat dels interessos de les discussions públiques, esdevé central en casos de recuperació d'un patrimoni històric fonamental dels imaginaris de la ciutat. Recordem les ingents opinions vessades a les xarxes socials, als debats televisius i en la majoria de diaris generalistes després de l'incendi que va destruir la catedral de Notre-Dame l'any 2019. En el cas de La Fenice va ocórrer una cosa semblant: l'equip d'Arassociati ho constata i corrobora la certa incomoditat que va sentir Rossi abans de decidir-se per presentar-se al concurs:

> Nel 1996, a pochi mesi dall'incendio e dopo le molte discussioni pubbliche sul come rifare il teatro, a seguito delle quali era stato annunciato l'intervento di ricostruzione tramite un concorso-appalto sotto lo slogan «dov'era, com'era», non pochi erano i dubbi che Aldo Rossi aveva nel parteciparvi. [...] Tuttavia Rossi aveva sviluppato una certa reticenza nell'affrontare questo caso specifico proprio per i pochi margini d'intervento architettonico che erano stati annunciati.[398]

Certament, Rossi no va sentir-se massa còmode amb aquesta qüestió, però al final el va convèncer el repte que implicava reconstruir un teatre cremat en una ciutat tan limitada urbanísticament com Venècia i pel repte que suposava buscar les escletxes creatives, repte que en certa mesura va superar.

Les exigències que marcava el concurs indicaven que calia reconstruir cinc parts del teatre, cadascuna amb el seu grau de llibertat projectual, que són: les Sales Apol·línies (reconstrucció i acabament), la sala teatral pròpiament dita (reconstrucció filològica), la torre escènica (recons-

398 Marco Brandolisio, Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Michele Tadini, «Il progetto architettonico: ideazione e sviluppo» a Leonardo Ciacci (ed.), *La Fenice ricostruita.* Venezia: Marsilio Editori, 2007, p. 9.

trucció i modernització tècnica), l'ala nord (redeficinió tipològica) i l'ala sud (redefinició tipològica i transformació)[399]. Evidentment, el debat públic es va centrar en la reconstrucció de la sala teatral, que havia de ser exactament igual a l'anterior, sense cap modificació i amb una acústica, ornamentació i acabats idèntics. Rossi va seguir al peu de la lletra els requeriments formals i va aprofitar aquells punts en què no s'indicava ben bé com s'havien d'executar les reformes, com en l'ala nord o, principalment, en l'ala sud, on va projectar la Sala Nuova, o Sala Rossi com també se la coneix. Abans, però, de comentar quines llibertats creatives es va prendre Rossi amb aquesta sala, cal comentar el seu text per al projecte del concurs.

399 Ibídem.

Aquest document, com tot projecte per a un concurs, és un llarg i àrid text que recull totes les parts del projecte, tots els requeriments tècnics, elèctrics, materials, ornamentals, acústics, de seguretat... però que, en aquest cas, comença amb una premissa interessant perquè és tota una declaració d'intencions en què Rossi barreja cinema, literatura, urbanisme, arquitectura, teatre, història i filosofia de la restauració. En el primer paràgraf Rossi ja deixa clar que no creu gaire en les possibilitats de la restauració filològica: «La Fenice, come si dirà più avanti è "un ritratto di famiglia con interno", secondo il titolo viscontiano, e ancora il teatro di *Senso*, con le divise bianchi degli ufficiali austriaci, il tricolore e attorno un torbido mondo di relazioni»[400]. Potser la Fenice és un retrat de família perquè han estat tantes les intervencions fetes damunt del teatre que la seva seria la següent d'una estrambòtica família de llarga tradició, burgesa i benestant, envoltada d'obres d'art (les representacions teatrals) i amb la interrupció de gent aliena a la família que ve a viure-hi (el públic). L'únic

400 Aldo Rossi, «Progetto per la ricostruzione del Teatro La Fenice» a Roberto Cecchi, *I progetti per la ricostruzione del teatro La Fenice 1997*. Venezia: Marsilio Architettura, 2000, p. 212.

que comenta Rossi sobre aquesta relació viscontiniana és que «nella Venezia città-museo, il teatro si ripropone nella sua immagine ferma nel tempo, dove la rigidità del restauro ripropone le immagini del *Ritratto di famiglia in un interno*, testimone delle generazioni che si susseguono concatenandosi inarrestabili una dopo l'altra»[401].

401 Ibídem, p. 214.

La referència a Visconti tampoc és gratuïta; Rossi no només esmenta *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), sinó també *Senso* (1954), la que va ser la primera pel·lícula a color del director i que té com a rerefons inestimable la mateixa Fenice. De fet, *Senso* es va fer servir com a referència documental per recordar com era l'interior del teatre per a la seva recuperació després de l'incendi i, fins i tot, Rossi ja n'havia utilitzat fragments i fotogrames per a la seva pel·lícula *Ornamento e delitto*[402].

402 Leonardo Ciacci, «Il progetto di Aldo Rossi» a Leonardo Ciacci (ed.), *La Fenice ricostruitta*. Venezia: Marsilio Editori, 2007, p. 7.

Rossi, però, afirma que la seva és una de les interpretacions qualssevol que es poden fer damunt d'aquest edifici, o de qualsevol altre edifici venecià:

> Un'interpretazione come un'altra perché in realtà, come ha scritto James, «di Venezia non vi è più nulla da dire». Ma se non vi è più nulla da dire, non vi è nemmeno più nulla da costruire. Da questo punto di vista il «com'era, dov'era» ha molte giustificazioni; ma se è possibile costruire «dov'era» non credo sia possibile costruire «com'era». [...] Il leggendario uccello (che ci sia ognun lo dice/ dove sia nessun lo sa) è nato più volte dalla sua cenere e sorgerà ancora.[403]

403 Aldo Rossi, «Progetto per la ricostruzione del Teatro La Fenice», p. 212.

Evidentment, ja al primer paràgraf de la seva proposta deixa molt clar que el «dov'era, com'era» no és una opció. Entén per què es reclama aquesta posició restaurativa, però és conscient que no és viable ni materialment possible. No és sorprenent que, en un primer moment, la seva proposta

no guanyés la d'Aulenti, molt més respectuosa en aquest sentit, perquè deixa clar tan aviat com pot que no està d'acord amb el principal requeriment del concurs. A parer nostre, d'altra banda, les referències literàries a James o operístiques a Mozart i al *Così fan tutte* no són casuals, sinó que mostren la idea de Rossi que en un teatre com aquest es respira la xarxa de relacions anàlogues amb la ciutat, amb la seva història, amb la seva riquesa cultural i amb la significació que té per a l'imaginari popular.

Si tornem a la qüestió principal del «dov'era, com'era», Rossi recorre a la mateixa història del teatre per fer palès que no existeix un «com'era» perquè al llarg dels anys s'ha anat refent. En aquest llarguíssim document de concurs, un dels apartats que Rossi inclou és una cronologia de l'edifici, des de la seva construcció a finals del segle XVIII de la mà de l'arquitecte Gianntonio Selva fins al seu moment present, passant per totes les intervencions i reconstruccions fetes. En el cas de Notre-Dame, segurament Rossi hauria fet notar les contradiccions dels defensors de la reconstrucció «dov'era, com'era» de l'agulla de Viollet-le-Duc, element que no tenia res a veure amb el «com'era» la catedral medieval original.

El cas de La Fenice és una successió de renovacions, restauracions, modificacions i canvis que Rossi vol posar en valor, i vol inserir la seva intervenció com una intervenció més de totes les que hi ha hagut. De totes aquestes intervencions, la més famosa i que va determinar profundament La Fenice tal com la coneixem avui dia és la dels germans Tommaso i Giovan Battista Meduna, després d'un incendi el 13 de desembre de 1836. La intervenció dels Meduna consolidava l'arquitectura del teatre líric (fins aleshores havia estat concebut com

a teatre líric i com a teatre dramàtic). Aldo Rossi no dubta a citar justament el tractat que van escriure els Meduna parlant sobre la seva reconstrucció per validar el seu posicionament:

> Nell'introduzione al trattato per la ricostruzione del teatro dopo il primo incendio, come scrivono i fratelli Meduna: «[...] Non possono però gli antichi dar norma ai moderni, perché i costumi, le abitudini e le azioni della scena di troppo ne differiscono; né l'architetto è arbitro dele condizioni dei tempi.»[404]

404 Ibíd., p. 214.

Rossi, clarament, aprofita les paraules dels enginyers que van redissenyar La Fenice que ell ha de reconstruir «dov'era, com'era» per mostrar que, ja a principis del XIX, els Meduna no tenien una actitud reverencial cap al passat i cap als grans arquitectes grecollatins, perquè les funcions s'adapten amb el temps. Sembla que els Meduna haguessin llegit *L'architettura della città* i semblen rebutjar aquests monuments patològics mancats de vida, de capacitat adaptativa a les noves funcions que la societat necessita. En aquest sentit, Rossi sembla establir una relació semblant amb els Meduna i la història (re)constructiva de La Fenice molt semblant a aquella relació entre Kafka i els seus precursors de què ens parla Borges.

Tot seguit, Rossi conclou que el «dov'era, com'era» és un concepte massa abstracte, general i poc determinat:

> Le parole «com'era» e «dov'era» non sottintendono certamente una mera ricostruzione meccanica di qualche cosa che rimane nei ricordi. Basti guardare al passato, quando durante una delle ricostruzioni si formò una crepa nella volta della sala teatrale: fu demolita e ricostruita affinché la sala, come la cassa di

un grande strumento musicale, vibrasse all'unisono con il corpo vibrante[405].

Per tot això, Rossi fa el que se li demana amb la sala principal del teatre i les Sales Apol·línies, però aprofita per pensar com seguir mantenint la vida del teatre, no com una rèmora del passat nostàlgic d'una ciutat que ja no és, convertida en ciutat-museu, sinó com un teatre que pot seguir acollint espectacles.

Com dèiem més amunt, la intervenció havia de recuperar, conservar, reconstruir o repensar les cinc parts principals del teatre i on Rossi va trobar una mica menys de rigidesa va ser en l'ala nord, que en la seva proposta acollia els camerinos, emprovadors, algunes sales d'assaig..., i l'ala sud, que ara acull les oficines de gestió del teatre i la intervenció més gran i original del projecte de Rossi, la Sala Nuova[406]. Aquest espai està concebut com una sala d'assaig més grossa, amb espai per a tota l'orquestra, els coristes, els actors... i també per acollir concerts de cambra, conferències, activitats culturals...

El que destaca d'aquesta sala és l'enorme escenografia fixa, una reproducció de la façana de la Basílica Palladiana a Vicenza de dotze metres de llarg per sis d'alt, feta amb fusta massissa de xiprer sense tractar[407]. Com explica Gabriela Solís Rebolledo, la disposició que fa Rossi de les superfícies i el domini de les ombres que representen el mur i el sistema d'obertures de l'edifici palladià ajuda a emfatitzar l'analogia conceptual entre la tridimensionalitat del disseny original amb la idea de l'espai escenogràfic[408].

Rossi explica de la següent manera el motiu pel qual decideix fer aquesta escenografia fixa i no una altra: «ha per fondo un frammento della

405 Ibíd.

406 Marco Brandolisio, Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Michele Tadini, «Le parti del nuovo teatro» a Leonardo Ciacci (ed.), *La Fenice ricostruitta*. Venezia: Marsilio Editori, 2007, p. 208.

407 Sergio Balastrini, «Le finiture in legno» a Leonardo Ciacci (ed.), *La Fenice ricostruitta*. Venezia: Marsilio Editori, 2007, p. 181.

408 Gabriela Solís Rebolledo, «La imagen como idea. Andrea Palladio y los dibujos de Aldo Rossi: *Sala Nuova del teatro La Fenice* e *Interno con teatro del mondo*» a *Bitácora arquitectura*, núm. 30, p. 60.

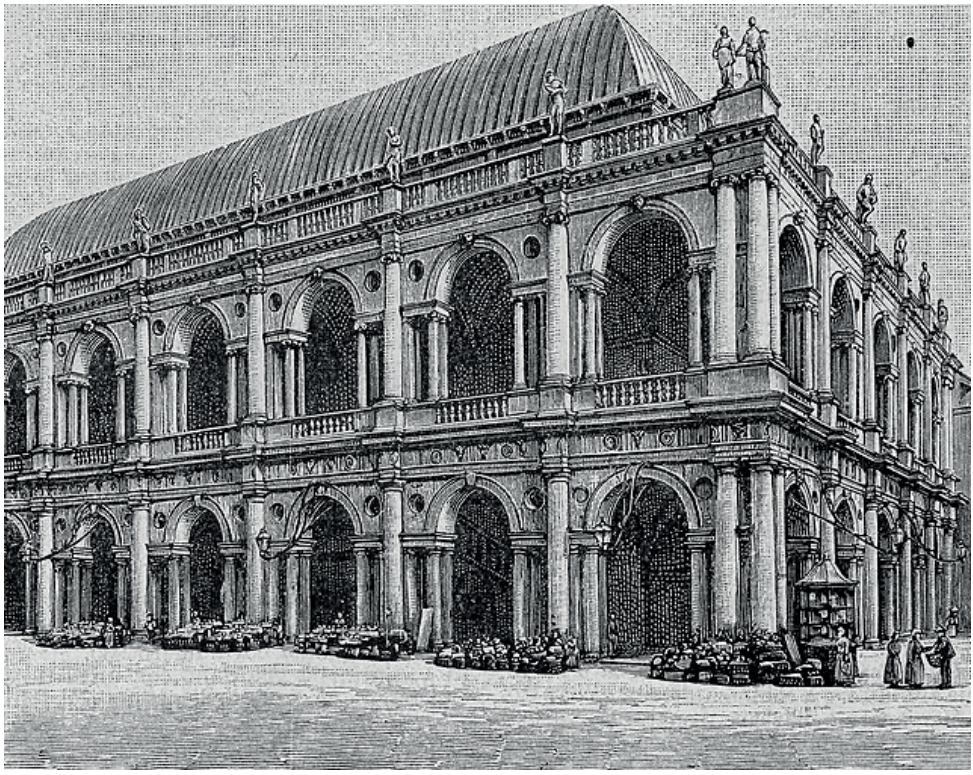


Fig. 4.67. Gravat de la Basílica Palladiana a Vicenza.

basilica palladiana, non solo perché è bella ma anche perché riproduce quell'interno del mondo veneto, quasi il tentativo di ricomporre nell'edificio un mondo veneziano tra storia e invenzione»[409]. Evidentment, la bellesa hi tenia un paper important a jugar, però més enllà d'això és interessant que ho vinculi, no a Venècia, sinó al món vènet i alhora que estigui intentant mostrar un món entre la història i la invenció, és a dir, entre la realitat i la ficció. La Basílica Palladiana segueix exercint la seva funció escenogràfica, com ja fa segles que fa a Vicenza; Rossi no està distingint entre el món de la representació i el món representat. Teatre, arquitectura, escenografia i vida esdevenen un territori venecià difús i amb els límits sense precisar.

409 Aldo Rossi, «Progetto per la ricostruzione del Teatro La Fenice», p. 212.

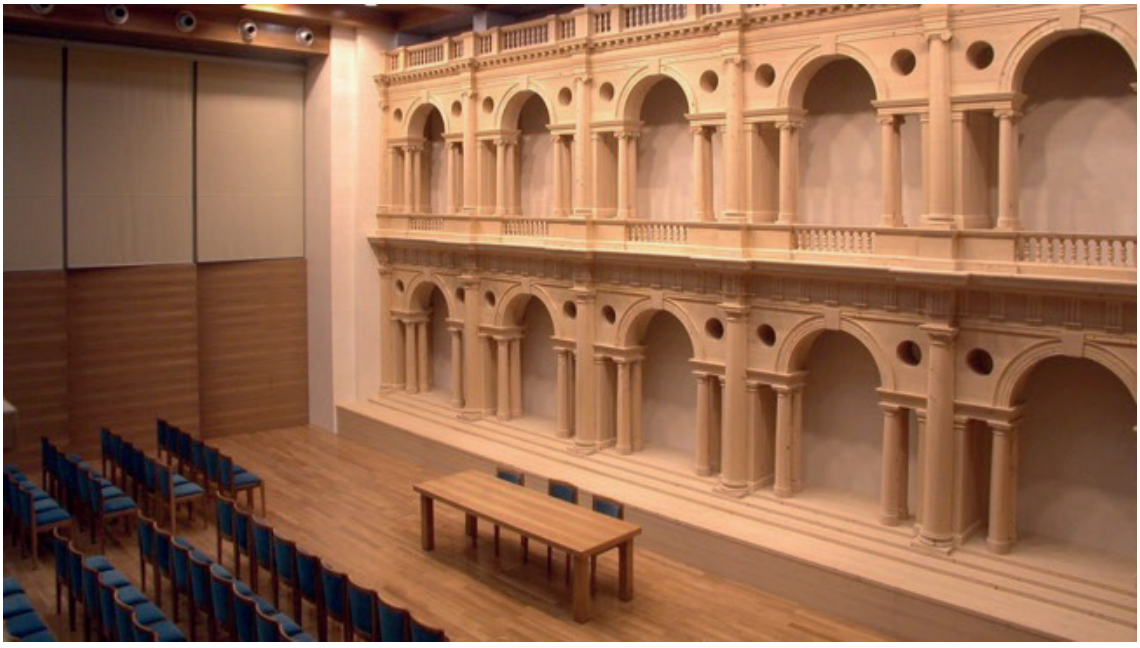


Fig. 4.68. Sala Nuova, o Sala Rossi, al Teatro La Fenice.

Rossi procura ampliar el món vènet més enllà de la llacuna de Venècia per concebre un món cultural, artístic i històric molt més ampli que expulsi la idea d'una Venècia-museu al servei del turisme. Venècia és molt més que Venècia, és tot el que l'envolta i forma part d'un tot més gran que ella mateixa. Aquesta actitud no és nova: quan Rossi esdevé el director de la Biennal d'Arquitectura l'any 1985, proposa als arquitectes convidats reinventar alguns espais emblemàtics de Venècia, però també d'altres ciutats de les regions del Vènet o del Friül, com Palmanova, Este, Santa Maria di Sala, Montecchio Maggiore... El gest de Rossi en la Biennal és programàtic perquè concep que Venècia també és la terra ferma, també és la regió cultural i no només el Gran Canal; de fet, el viatge del Teatro del Mondo fins a Dubrovnik ja parteix una mica d'aquesta mateixa concepció.

No obstant això, creiem que hi ha un motiu més profund a l'hora de triar la Basílica Palladiana, més subtil i més personal de Rossi, que té a veure amb la seva teoria de l'analogia. Ja hem vist com el famós collage de *La città analoga* es basa d'alguna manera en les pintures de Canaletto que representen una Venècia irreal, inventada a partir de fragments irreals. A la pintura *Capriccio con edifici palladiani* (1750/1760) veiem el Canal Grande amb tres obres de Palladio que no han existit mai a Venècia: una visió frontal del pont que va dissenyar Palladio per al concurs del pont de Rialto, el perfil del Palazzio Chiericati a l'esquerra de la tela i, a la dreta de la pintura, la Basilica Palladiana de Vicenza. Creiem que Rossi prova de referir-se a la tradició analògica de la Sereníssima fent real, després de tants segles, i com una picada d'ullet privada i intel·lectual, la Venècia de Canaletto. Potser quan parla d'«un mondo veneziano tra storia e invenzione» és, justament per això, la invenció d'un món que no ha existit però que ha estat imaginat al llarg dels anys, una Venècia somiada. D'altra banda, ens sembla rellevant remarcar que la relació amb el Teatro Farnese, palladià també, utilitza el recurs de la serliana, de combinar arcs de mig punt amb altres de llinda.

Si l'analogia que estableix Rossi a la Sala Nuova és amb Palladio, el Vènet, Canaletto i la xarxa de relacions que s'estableixen entre totes aquestes parts, n'hi ha una altra que té a veure, també, amb la concepció escenogràfica de Rossi: la capella funerària que va construir per a la família Molteni. En l'interior d'aquesta capella hi construí una façana de fusta massissa, bidimensional, tot generant un efecte molt semblant al de la Sala Nuova i amb clares ressonàncies palladianes: «vi è la recomposizione della Porta Romana rilevata dal Palladio –

ma non si tratta di una recostruzione filologica- e che è un passagio tra quello che c'è e quello che non c'è»[410]. Aquí, l'escenografia, la visió teatral de la vida humana és portada també a la mort, com una escenografia estàtica, un *memento mori* que ens recorda que tot acaba, tot té un final. Però lluny de ser una visió pessimista d'aquesta manera d'entendre el teló de fons de la vida, i de la mort, Rossi construeix una claraboia al sostre perquè hi entri la llum i pinta la paret de blau, explicitant encara més la visió escenogràfica: «dietro la Porta un cielo azzurro che, se vuoi, è decorazione, è scenografia, è invenzione»[411]

La Sala Nuova, avui dia Sala Rossi com a homenatge a l'arquitecte difunt, es vincula aquí també amb l'obra prèvia de Rossi, densificant encara més la xarxa de relaciones analògiques que predominen en la sala del teatre reconstruït i sempre amb la mateixa idea: barrejar vida (i mort) amb representació fictícia, teatral, de la vida. D'alguna manera, Rossi aconsegueix amb un projecte força limitant per la reconstrucció filològica imposada, recrear una plaça en el seu interior, una plaça vèneta que aculli i segueixi facilitant la vida cultural pròpia connectada a un imaginari comú, tal com ja va fer al teatre Carlo Felice.

Abans d'acabar el capítol, volem dedicar un espai a un dibuix de Rossi prou conegut, la falsa secció que va fer de l'interior de la seva Fenice, en què d'alguna manera confirma una visió més poètica que arquitectònica del seu projecte. La secció dibuixada a mà alçada no és una secció arquitectònicament i projectual ben feta, no respon a la lògica matemàtica del dibuix arquitectònic, sinó a la lògica de l'experiència viscuda a l'interior del teatre, una lògica molt diferent, més íntima i alhora col·lectiva que les àrides representacions de les

410 Maria Grazia Eccheli, «Dialogo maieutico con Aldo Rossi» a *Firenze Architettura*, 2017, núm 2, p. 7.

411 Ibídem.

perspectives frontals. La secció funciona com una seqüència dels espais imaginats amb la voluntat teatral i performativa d'assistir al teatre[412] i qui mira el dibuix pot fer-se a la idea del recorregut que cal fer per dins del teatre, a través de les seves parts, per endinsar-se en el seu interior i captar l'essència del món vènet representat:

> Il fronte principale, su campo San Fantin, introduce alle Sale Apollinee sezionate dove predominano i marmorini rosati delle parti ristaurate, mentre le sale del ridotto e delle esposizioni nel «soffittone» si differenziano per il blu, presentando la prima novità. Segue la Sala Nuova originale ma con riferimento alla quota corretta rispetto al percorso del piano terra. Essa è rappresentata come il fulcro del nuovo teatro tra le Sale Apollinee e la cavea storica ricostruita integralmente.
>
> Si apre poi la scena ribaltando il fronte del palcoscenico e mettendo in luce i palchi sezionati con la platea e il sottoplatea: in questa sezione parziale il ruolo centrale dell'antico sipario perduto nell'incendio, raffigurante la vittoria di Lepanto, vuole essere la rappresentazione ideale del tipo di ricostruzione storicista proposta per questa parte del teatro. Infine il corpo tecnico della macchina scenica chiude la sequenza verso il fronte acqua.[413]

Al final del dibuix, a l'extrem dret, l'aigua dels canals. La contextualització de l'edifici queda clarament emmarcada en el món venecià i en la mateixa teatralitat de la ciutat. L'aigua que envolta l'edifici, i que no el va salvar de les flames, forma part del mateix imaginari, de l'imaginari del Carnaval i de les aigües navegades pel Teatro del Mondo.

412 Brandolisio, da Pozzo, Scheurer, Tadini, «Il progetto architettonico: ideazione e sviluppo», p. 11.

413 Ibídem.

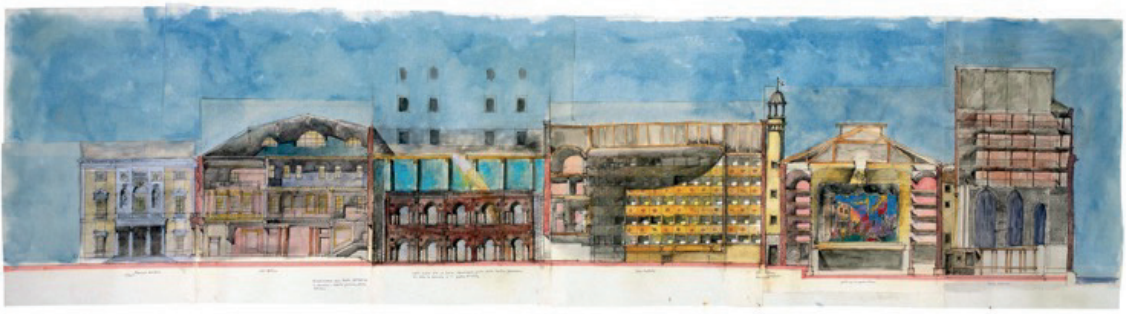


Fig. 4.69. Dibuix de secció del projecte de restauració de La Fenice, Aldo Rossi.

## 4.6. Una última funció: El *yatai* de Pinocchio

> Quan l'impuls de jugar sobtadament envaeix un adult, no vol dir que hi hagi una recaiguda en la infància. Per descomptat, jugar suposa sempre un alliberament. Quan juguen, els nens, envoltats d'un món de gegants, en creen un de petit que és l'adequat per a ells; en canvi, l'adult, envoltat per l'amenaça d'allò real, treu l'horror al món fentne una còpia reduïda.
>
> WALTER BENJAMIN, *Joguines antigues*

Després d'haver fet tot aquest recorregut per la trajectòria escènica i teatral d'Aldo Rossi volem aturar-nos en una obra força anecdòtica en aquesta trajectòria, però que resumeix molt bé tot el que hem anat exposant al llarg d'aquestes pàgines: el *yatai* de Pinocchio, que va construir l'any 1989 per a la Japan Design Expo, a Nagoya. Dos anys abans, en l'explicació del projecte de Il Palazzo a Fukuoka, Rossi s'encarrega d'explicar què és això dels *yatai:*

> Lo yatai, anche se ha un suo corrispondente nella tradizione europea, è di per sé intraducibile: direi che è una piccola casa, essenzialmente mobile e in qualche modo dedicata al commercio: sempre lungo i canali di Fukuoka vi sono molti yatai che sono in realtà piccoli ristoranti specializzati in qualche particolare tipo di cibo.[414]

414 FERLENGA (ed.), *Tutti le opere*, p. 170.

La imatge dels *yatai* japonesos el porta, mitjançant un procediment de memòria involuntària, a l'escenari de la seva infantesa i segueix:

> In Italia mi ricordo (era quasi l'infanzia) di piccoli banchi posti lungo le strade statali dove si fermavano prevalentemente i ciclisti e qualche camionista, vi si servivano usualmente «le granite» che era poi ghiaccio tritato grosso a cui si aggiungevano, colorandolo, incredibili sciroppi; incredibili per il colore e il misto di dolcezza e vernice, verde menta, granatina, acido limone, oscuro e denso tamarindo. Questi colori contrastavano con i corpi polverosi dei ciclisti, ma si accompagnavano alle loro maglie gialle e azzurre. Quale relazione vi è tra tutto questo e «Il Palazzo» di Fukuoka? Solo un lettore distratto può ignorare le sottili relazioni che legano l'opera d'arte alla vita che circonda l'artista, e al mondo fisico che circonda l'opera stessa.[415]

415 Ibídem.

En aquest fragment ja veiem com el pes de la infantesa en la seva conceptualització constructiva és enorme i deixa la seva petjada en un Rossi adult que no se'n pot desfer i que troba l'excusa perfecta per portar a terme una bona síntesi de tot això quan els organitzadors de l'exposició de Nagoya van demanar a una dotzena d'arquitectes de tot el món que dissenyessin el seu propi *yatai*. La proposta de Rossi decideix unificar el món oriental –japonès– amb el món occidental -italià- mitjançant la unió del *yatai* amb el titella més conegut de la literatura, Pinocchio. En el seu *yatai,* Rossi proposa una mena de caravana de quatre petites estructures sobre rodes, cada cop més petites, arrossegades per un tractor conduït per Pinocchio.

La primera de les estructures recorda inevitablement, però no només, l'altra gran construcció mòbil de Rossi, el Teatro del Mondo, amb algunes variacions: és una estructura cúbica, en què en un dels seus costats hi té una gran entrada, que al seu torn en suporta una altra de més petita, en la qual

hi ha quatre finestres quadrades. Aquest volum cúbic més petit és rematat amb una mena de far coronat per una petita bandera triangular. En un dels laterals, el que queda just darrere del tractor, en comptes de l'espai que contenia les escales del Teatro del Mondo, hi ha annexades tres petites cabines marítimes, com les que ja hem tractat. La senzillesa formal d'aquesta estructura es relaciona perfectament amb un cúmul d'aspectes formals i tipològics a què Rossi ens té acostumats i que remeten a la necessitat de fer memòria, de la repetició constants. Hi intuïm la referència evident al Teatro del Mondo i a les cabines de l'Elba, però també al món de les joguines, al plaer del nen petit que viu despreocupat, acompanyat pel teatre propi de la infància i pels estius a la vora del mar.

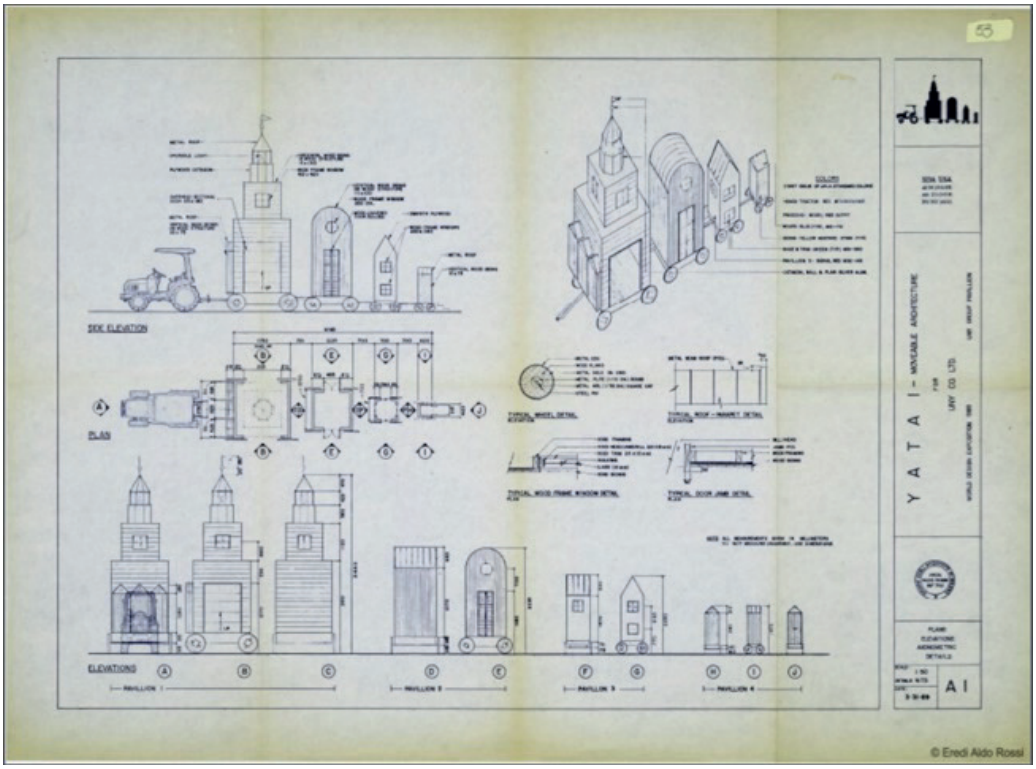



Fig. 4.70. Plànols, elevacions i detalls axonomètrics del *yatai* de Pinocchio, Aldo Rossi (1989).

Les altres tres estructures que arrossega Pinocchio són també autocitacions de les obres de Rossi. En segon lloc, una construcció amb una cobertura voltada, semicircular, que Rossi ja ha assajat en moltes de les seves edificacions, com al projecte de l'escola de Cantù (1986), al Centre d'Art Contemporani a Clermont-Ferrand (1988) o a la villa Alessi (1989). En tercer lloc, una petita construcció a dues aigües, tradicional, pintada d'un vermell intens que contraresta amb la resta d'arquitectures del *yatai* i, al final de tot i mirant cap enrere, una petitíssima cabina marítima on amb prou feines podria cabre una persona.

En alguns dibuixos preparatoris de Rossi podem veure escenes de l'obra, com quan Pinocchio es crema els peus a la llar de casa seva o quan es troba amb la guineu, el gat i el gos, així com diverses versions de la caravana del titella: una petita caravana de fusta estirada per un cavall o una mena de carrossa amb una plataforma des d'on saluda Pinocchio. Rossi, amb el *yatai,* busca conjugar la performativitat de l'arquitectura amb la mobilitat del projecte. Una mobilitat, això sí, aturada, perquè qui condueix el tractor és un titella de fusta inert, però que d'alguna manera insereix en la ciutat el joc infantil del teatre de marionetes que havia obsessionat el Wilhelm Meister de Goethe amb només deu anys. L'arquitectura arrossegada esdevé carrossa triomfal de la seva teoria escènica per convertir la ciutat en l'escenografia última dels jocs de Pinocchio. Carregat d'analogies i citacions, el *yatai* de Pinocchio esdevé pura imaginació, pura potencialitat teatral del que podria ocórrer en el món dels titelles i en la vida mateixa.

Per a Rossi, Pinocchio esdevé una obsessió més del seu univers poètic. En els *Quaderni azurri* apareix esmentat un mínim de nou vegades diferents

Fig. 4.71. *Lo Yatai di Pinocchio*, Aldo Rossi.

i és un personatge habitual dels seus dibuixos. Fins i tot, pel seu aniversari de l'any 1989, la seva família li regalà un Pinocchio de la mida d'un nen real[416]. Pinocchio representa un personatge entre dos mons, incert, que no és ni humà ni titella, però que té un paper a complir: «in questra mostra egli conduce le "marionette" che stanno sedute e conversano con le misteriose conversazioni dei burattini. A differenza di Pinocchio le loro conversazioni non hanno uno scopo preciso se non quello del teatro»[417]. Són les converses pròpies del teatre, és a dir, les del llenguatge buit i repetitiu que s'atura quan ningú mira, quan ningú escolta i que és sempre el mateix, funció rere funció. En canvi, Pinocchio no forma part d'aquest món de fusta i impersonalitat, però tampoc del món humà, viu i

416 Rossi, *I quaderni azzurri,* Q40 [1 maggio 1989 / 24 maggio 1989].

417 Rossi, *I quaderni azzurri,* Q39 [29 febbraio / 30 aprile 1989].

lingüístic. D'alguna manera, però, Pinocchio sap que hi ha d'arribar:

> Al contrario, Pinocchio accetta tutta la sua responsabilità e per difendersi meglio da ogni insidia guida un trattore e sfida la avversità del percorso. [...] Ha fiducia nella tecnica e in un mondo migliore. Per questo le marionette lo seguono su vecchie e traballanti costruzioni che non è certo quanto possano durare, anche se esse sanno che dureranno nella finzione del teatro.[418]

418 Ibídem.

Aquestes construccions inestables i que no se sap quan duraran podrien ser, en el fons i d'una manera íntima i introspectiva, la pròpia obra. Ens sembla fonamental veure com Rossi comprèn que, encara que s'esfondrin amb el pas del temps, seguiran vivint en un temps diferent, un temps aturat (com el del *Teatrino scientifico*), el de la ficció del teatre. El gran teatre d'Aldo Rossi, el Teatro del Mondo, que va marcar possiblement un abans i un després en la seva carrera i en la seva projecció pública, va ser desmantellat, ja va ser esfondrat en el temps real de la vida humana, però segueix vivint en la ficció de la vida, en les mentides de la imaginació col·lectiva i en les múltiples referències analògiques de la seva obra, que no és altra cosa que teatre.

# 5. Conclusions

> Vinse molta bellezza acerba morte
>
> FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, citat a la contracoberta d'Aldo Rossi, *Quaderno azzurro 47*, l'últim que va escriure.

Al llarg d'aquestes pàgines hem intentat sistematitzar la proposta d'Aldo Rossi sobre el teatre i el fet escènic, tot entenent que aquest procés l'hem pogut fer perquè partim de la base que darrere d'aquesta obsessió pel teatre hi ha un projecte complex i profund i que s'integra dins del tot de l'obra rossiana de manera coherent. Tal com hem pogut veure, encara no s'havia fet un estudi d'aquestes característiques, un estudi que resseguís el conjunt de projectes relacionats amb el teatre de Rossi des d'una perspectiva comparatística i crítica i per això hem procurat mostrar com el fet d'analitzar l'obra teòrica i constructiva d'un arquitecte com és Rossi des de l'àmbit dels estudis escènics permet il·luminar una vessant que havia quedat oblidada pels estudis de la teoria arquitectònica tradicional.

El fet de navegar entre disciplines tradicionalment diferenciades, entre àmbits artístics, crítics, metodològics i teòrics que no acostumen a tocar-se de manera bidireccional, ha fet que la tesi adquirís unes implicacions i uns compromisos als quals hem volgut ser fidels per enriquir el punt de vista i la recepció d'una obra complexa com és la de Rossi. Justament, aquesta liminaritat, la possibilitat de transitar els límits fronterers, no hauria estat possible sense l'obra mateixa de Rossi, que com hem vist es mou entre múltiples camps i navega per àmbits

que van molt més enllà de l'arquitectura entesa com a art constructiu. La seva doble vessant pràctica i teòrica es complementa i organitza un univers propi i privat que uneix de manera indestriable la pràctica artística amb la reflexió teòrica, que és prèvia, però també conseqüència, a una obra que no es pot separar del pensament. En el seu cas, la lletra i la pedra no són un abans i un després, sinó un procés que es desenvolupa en paral·lel.

El procés artístic de Rossi es mostra com un procés honest i d'autoqüestionament, que defuig el paternalisme i l'autocomplaença de qui explica la seva obra i en justifica la qualitat. En el cas de Rossi no existeix l'elaboració d'una teoria pròpia i una consegüent posada en pràctica per demostrar uns principis artístics que s'han de legitimar, com tampoc no hi ha una reflexió feta a posteriori que justifiqui unes decisions constructives i estètiques. Rossi fa una doble investigació que, mitjançant camins diferents, pretén arribar a un destí inconegut, però comú.

Una de les hipòtesis principals d'aquesta tesi és que el teatre, la reflexió sobre allò que fa que el teatre sigui teatre, sigui l'edifici o l'espectacle, és un dels elements clau que li permet recórrer aquest camí. El teatre no és una tipologia constructiva més, sinó el pal de paller de tota una proposta que travessa la trajectòria intel·lectual i artística de l'arquitecte milanès. Per això, crèiem pertinent elaborar aquest resseguiment de tots els edificis teatrals, així com altres projectes que s'hi relacionen, trenar totes aquestes relacions; no en va el primer projecte de Rossi i l'últim projecte de Rossi són per a un teatre.

Un altre aspecte que hem volgut mostrar és com, a diferència de la creença més o menys popular segons la qual l'arquitectura és un art mono-

lític, estable i aïllat, Rossi es planteja la seva tasca de manera permeable a tots els debats contemporanis, siguin filosòfics, arquitectònics, socials, estètics, crítics o artístics. La seva participació activa en revistes, congressos, debats, biennals, facultats d'arquitectura o festivals de teatre, el converteixen en un arquitecte compromès i permeable amb la vida cultural del seu entorn. Rossi, en tant que arquitecte que comprèn la seva disciplina de manera global, pensa l'arquitectura des de categories que no són estrictament de la seva àrea de coneixement i les posa en circulació de manera evident, tot i que no sempre clara, per dialogar amb els seus iguals. D'aquesta manera, tal com hem vist, cerca en les seves lectures literàries i crítiques eines conceptuals per aproximar-se a l'arquitectura. Així, figures com Walter Benjamin, Raymond Roussel o Louis Jouvet esdevenen igual d'importants que les obres de Louis Boullée, Adolf Loos o Ernesto Nathan Rogers.

A més a més, hem pogut comprovar com el teatre no és només un camí a seguir per arribar a les conclusions conceptuals d'una trajectòria professional i intel·lectual, sinó també que el teatre acaba inundant tota la seva arquitectura, sigui de la tipologia constructiva que sigui, i com Aldo Rossi acaba fent que la ciutat esdevingui també teatre, l'escenografia d'una representació més complexa que és la vida humana. A poc a poc, i a mesura que investiga en les qüestions escèniques, Aldo Rossi arriba a la conclusió que no es pot fer una arquitectura que no sigui en ella mateixa escenogràfica i teatral, i la repetitiva obsessió pels trets tipològics del teatre, pel temps del teatre, per la vida teatral impregnen les escoles, els hotels, les botigues, els monuments, els museus, les instal·lacions o les illes de cases.

En aquest recorregut per l'obra constructiva de Rossi, justament, hem tractat obres que no són estrictament teatrals, com són el Monument a la Resistència de Cuneo, la capella funerària a Giussano o l'hotel Il Palazzo a Fukuoka. Ho hem fet des del convenciment que si hi apliquem la mirada teatral, les propostes escèniques de Rossi prenen una nova consideració i afloren en elles aquest mateix objectiu comú: convertir l'arquitectura en teatre. A partir d'aquesta visió, l'experiència de transitar per aquestes obres, ja sigui pujar les escales del monument, retre homenatge als morts o prendre una copa al bar de l'hotel, es converteix en una experiència teatral, destinada a replantejarnos la teatralitat intrínseca de la vida humana.

Sigui com sigui, però, i per qüestions evidents, ens hem centrat en aquests grans projectes teatrals de Rossi, com són el Teatro del Mondo, el Teatro Carlo Felice o el Teatro La Fenice. En aquests edificis, Rossi crea una visió global del fet escènic que va més enllà de la construcció d'un escenari i unes butaques per a un públic. Rossi planteja que el teatre habita en la ciutat, i cal recordar-ho, fent que el teatre s'expandeixi, es desplegui cap a fora, surti de les quatre parets del teatre. El Teatro del Mondo navega per la ciutat erigit com un espectacle en ell mateix que acull en el seu ventre tota una vida escènica que la historiografia del teatre ha obviat, eclipsada per la fantasmagòrica aparició del teatre en el canals venecians. La reconstrucció del Carlo Felice parteix de la necessitat de reconnectar la ciutat amb el teatre i Rossi hi instal·la un far de llum que penetra en l'edifici i hi fa entrar també la vida pública, la plaça, en el seu escenari de manera permanent perquè no quedi separat del seu entorn. En el cas de La Fenice, Rossi és conscient de les limitacions restauratives, però in-

sisteix en aquesta mateixa idea i dissenya una sala sencera que connecta el teatre amb l'imaginari vènet i amb la importància d'aquest teatre destruït per les flames amb l'imaginari venecià, que va des de la literatura fins al cinema. En aquesta mateixa línia s'inscriuen les seves escenografies, les quals tenen, totes, la reflexió urbana al darrere. Les escenografies de Rossi pretenen inserir-se en un món previ, sigui el món clàssic (o potser no tant) de Taormina o el fortí renaixentista i la línia d'edificis medievals de Ravenna. Aquest interès tardà per l'escenografia, que confirma un cop més el viratge total de Rossi cap al món teatral i a la concepció performativa de l'arquitectura que ho impregna tot, congrega damunt de l'escenari un imaginari urbà, arquitectònic i estètic comú, reiteratiu i que assaja constantment. L'escenografia per a *Madama Butterfly* té la voluntat d'emplenar de vida un *Teatro domestico* que abans havia estat buidat de quotidianitat pels bombardejos; també, l'escenografia de *Raymonda* és un assaig a petita escala d'un projecte posterior a Corea, o potser més que assaig, és la temptativa de fer reals les fantasies escèniques de Rossi.

Finalment, volem dedicar unes línies a la qüestió, potser per a nosaltres de les més suggerents, dels teatres buits. A finals dels anys setanta, Rossi dissenya el seu *Teatrino scientifico*, una petita màquina escenogràfica, buidada i aturada en el temps, per assajar i combinar els seus edificis en diversos escenaris. Rossi gaudeix, a partir de les idees de Jouvet, amb la visió d'un espai buit, buidat, expectant, preparat per emplenar-se i passar a l'acció, d'alguna manera passiva, de l'arquitectura. L'arquitectura és inseparable del teatre, amb el qual manté una relació gairebé existencial, i el teatre, al seu torn, és inseparable de la vida. A partir de les

imatges evocatives de Roussel, Rossi comprèn tot d'una que cal sempre la vida, una vida imprevisible, però ja prevista per l'arquitectura que l'ha d'acollir. D'aquesta manera, Rossi preveu la vida en els seus escenaris arquitectònics i teatrals; no pot ser de cap altra manera. La vida sempre hi és, l'ésser humà sempre és allà preparat per materialitzar-la i fer-la real i en els dibuixos dels interiors dels teatres, dels escenaris, sempre hi col·loca intèrprets i públic que posen en marxa tot el dispositiu escènic.

Veure com la vida sempre possibilita l'arquitectura, i no a l'inrevés, forma part també d'un dels arguments per lluitar contra la imatge d'un Rossi melancòlic i atrapat en el passat. Tot i que no era un dels objectius inicials d'aquesta tesi, sí que volem pensar que hem contribuït a mostrar un Rossi que s'allunya d'aquesta concepció estàtica i de llanguiment que tants crítics han volgut mostrar. El retorn sempitern al passat, a la infantesa i a la pròpia obra i l'obsessió per la memòria, el monument i els records i oblits, no és sinó una manera d'articular una obsessió per la vida, pel sentit autobiogràfic a través de l'art i per com l'arquitectura pot contribuir a aquest despertament. Aquesta obsessió també té un cert sentit teatral, vinculat al temps, al temps de la representació que es repeteix dia rere dia, tornant a posar damunt de l'escenari la corporalitat de l'actor, el temps del personatge, la vivència dels assistents i la materialitat de l'edifici, que conjuntament despleguen la vitalitat de l'experiència teatral, sempre igual, però alhora sempre diferent. Al seu torn, aquest temps del teatre traspua a tota l'arquitectura i a tota l'experiència de la ciutat, tot liquidant la frontera entre interior i exterior del teatre com a edifici i com a temps compartit amb el col·lectiu humà que cohabita un espai urbà.

Tal com hem vist, aquest constant procés de replegament sobre un mateix, sobre la pròpia autobiografia i la pròpia obra, no és un procés obert a l'aleatorietat i imprevisibilitat dels procediments memorístics, sinó que va de la mà d'un procediment lògic i formal com és el de l'analogia, una combinatòria racional d'elements irracionals. L'autocitació de Rossi, lluny de ser una mostra d'egolatria, és un esforç conscient i constant d'aquesta voluntat de desfermar racionalment els límits i les exigències del passat, de la memòria i de la infantesa, que a partir de les experiències del present volen sortir, però l'arquitecte ho permet de manera controlada. En el cas concret dels teatres, hem pogut constatar que aquest seguit de referències, citacions i intertextualitats del procediment analògic s'imbueix de diàlegs amb molts elements no arquitectònics, propers a la literatura i la filosofia: la tragèdia grega, els putxinel·lis de Pinotxo o Goethe, el futurisme, Thomas Mann, la mitologia clàssica, la tradició carnavalesca i les festes renaixentistes, les novel·les experimentals de principis de segle, una comprensió profunda del gènere operístic... I tot aquest bagatge cultural, humanístic i literari queda barrejat amb un altíssim grau de comprensió de la història dels espais escènics i, els edificis teatrals, des dels teatres grecs antics, els teatres romans, la mobilitat del teatre popular medieval, les *macchine sull'acqua* venecianes, els teatres elisabetians com el Globe de Shakespeare, els teatres renaixentistes italians d'escena fixa de Scamozzi, Palladio i Aleotti, els grans teatres lírics d'Europa, el teatre romàntic de Wagner a Bayreuth...

El riquíssim bagatge literari, arquitectònic, filosòfic, teatral i cultural de Rossi va de la mà d'un interès pel fet teatral que mostren molts dels seus col·legues de promoció quan porten el Living

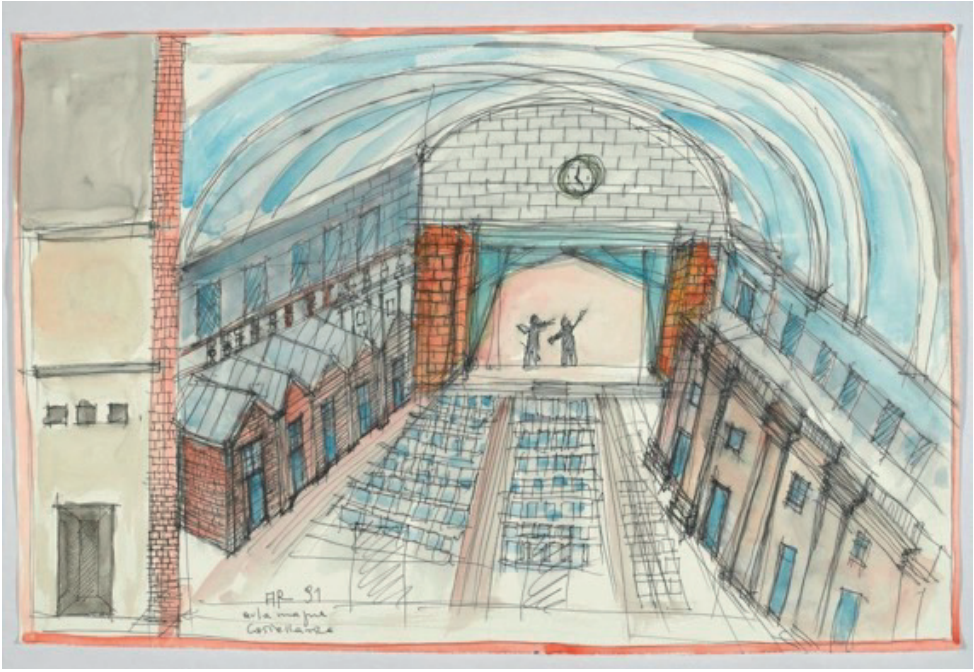
Theatre a finals dels seixanta a la facultat d'arquitectura. Com a proposta per a futures investigacions creiem necessari investigar més a fons fins a quin punt Rossi, que com hem dit és coneixedor de la tradició teatral d'Occident, és també coneixedor de les innovacions teatrals (tant dramatúrgiques i escèniques com arquitectòniques) que es porten a terme a la segona meitat del segle XX. Seria interessant saber si Aldo Rossi era coneixedor de les propostes de figures de la mateixa generació com Peter Brook o Arianne Mnouchkine ja que, d'alguna manera, les seves reflexions sobre l'espai teatral, el primer amb les Bouffes du Nord i la segona amb la Cartoucherie, mantenen molts elements en comú amb les propostes de Rossi. Tot i que evidentment són molt diferents, trobem ressonàncies d'aquesta obsessió per la memòria dels espais, que o bé cerquen alterar les funcions originals d'un edifici o bé portar sempre al present el temps passat de les representacions. També, pel que fa als paral·lelismes entre Rossi i Brook, parlar de teatres i espais buits té unes connotacions molt clares que caldria investigar, tot i que en cap text publicat ni als *Quaderni azzurri* esmenta en cap moment aquest director.

Una altra qüestió que caldria investigar, tot i que per les limitacions temàtiques d'aquest projecte de tesi doctoral no encaixava del tot, és el bagatge literari i les ressonàncies literàries de Rossi en la seva obra. Després d'haver estudiat tota la seva obra escrita (siguin llibres publicats, articles, conferències, dietaris, projectes d'edificació...) hem pogut constatar que la literatura jugava un paper important en la seva manera de concebre la seva disciplina. Trobem referències, sobretot als *Quaderni azzurri*, a Francesco Petrarca, William Shakespeare, Samuel Beckett, Herman Melville, J. W.

von Goethe, Joseph Conrad, Alceu de Mitilene, Sòfocles, Dante Alighieri, Bertolt Brecht, Honoré de Balzac, Raymond Roussel, Cesare Pavese, James Joyce... Seria interessant investigar la seva vessant literària, les seves lectures i la seva biblioteca personal.

Per concloure, volem defensar la figura d'Aldo Rossi com un dels pensadors i artistes més estimulants de la segona meitat del segle XX que, pel fet de formar part del camp arquitectònic, no ha rebut l'atenció que mereixeria des d'altres disciplines. Tot i que és evident que la teoria, la crítica i la història de l'arquitectura hi tenen molt a dir, després d'haver investigat, llegit i escrit aquestes línies sobre Rossi durant anys, ens hem trobat un escriptor, un dibuixant, un arquitecte, un crític i un intel·lectual difícil d'encapsular i d'aprehendre en la seva totalitat. Rossi projecta una autèntica *opera aperta* que navega entre la realitat i la ficció, entre el teatre i la teatralitat, entre la teoria i la pràctica, entre el text i la imatge, i entre el compromís social i públic i la recerca íntima i privada de l'autobiografia.

Al llarg d'aquests anys hem tingut molt sovint la sensació d'encaixar totes les peces del trencaclosques per trobar tot seguit una nova peça que no permet una visió tancada del seu pensament, el qual no és un sistema filosòfic tancat, sinó una visió complexa del món, que s'obre i permet constantment una nova mirada, una nova interpretació. La seva obra i el seu pensament no s'exhaureixen mai i creiem que l'arquitectura és només un camí per arribar a algun lloc inconegut, més universal i compartit i, per això, no va poder evitar la necessitat d'assajar altres formes artístiques, com el cinema, el dibuix, la pintura, la literatura, el disseny, l'escenografia o, per descomptat, el teatre.



# 6. Cronologia de projectes escènics, teatres i escenografies

**1959** Projecte per a un centre cultural i teatre, Milà (tesi de llicenciatura).

**1962** Projecte per al Monument a la Resistència, Cuneo.

**1964** Projecte per al Teatro Paganini i sistematització de la Piazza della Pilotta, Parma.

**1978** Il *Teatrino scientifico.*

**1979** Teatro del Mondo, Venècia.

**1980** Portes d'accés a la Mostra d'Arquitectura de la Biennal de Venècia.

**1980** Capella funerària, Giussano.

**1982-1989** Edificis públics, teatre i font a la zona de Fontivegge, Perusa.

**1983** *Macchina Modenese,* Mòdena.

**1983-1989** Teatro Carlo Felice, Gènova.

**1985** *Teatro domestico*, Milà.

**1986** Escenografia per a *Lucia di Lammermoor*, Ravenna.

**1986** Escenografia per a *Madama Butterfly*, Ravenna.

**1986** Projecte d'ampliació del campus de la Universitat de Miami, Florida.

**1987** Arc triomfal a Galveston, Texas.

**1987** Projecte per a un complex esportiu al barri Zen, Palerm.

**1987** Projecte dels Teatre de les Índies per a l'Expo'92, Sevilla.

**1988** Teatro Faro, Toronto.

**1989** Yatai de Pinocchio per a la Japan Design Expo '89, Nagoya.

**1992** Escenografia per a *Elettra*, Teatro Greco de Taormina.

**1993** Escenografia per a *Raymonda*, Opernhaus, Zúric.

**1994** Projecte per al Teatre von Kleist, Frankfurt am der Order.

**1995** Projecte per a escola d'hoteleria i teatre a Poggio Rusco.

**1995** Projecte de recuperació de l'àrea ex Kursaal, Montecatini.

**1995** Projecte per a edificis d'oficines, comerços i teatre a Leipzigerplatz i Leipzigerstrasse, Berlín.

**1997** Projecte de reconstrucció del Teatro La Fenice, Venècia.

# 7. Bibliografia


Aloi, Roberto, *Architetture per lo spettacolo*. Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1958.

Andrew, Mason, «Teatro del Mondo» a Arnell, Peter i Bickford, Ted (eds.), *Aldo Rossi. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

ASACdati (Archivio Storico delle Arte Contamporanee. La Biennale di Venezia), *Il Centro dell'Aleph*, sense data. Disponible a https://asac.labiennale.org/attivita/teatro/126324. Accés: 28 d'agost de 2023.

Aureli, Pier Vittorio, *La posibilidad de una arquitectura absoluta*. Barcelona: Puente Editores, 2019.

Aymonino, Carlo, «*L'architettura della città*» a *Rinascita*, 2 de juliol 1966, núm. 27, p. 21-22.

Balestrini, Sergio «Le finiture in legno» a Ciacci, Leonardo (ed.), *La Fenice ricostruitta*. Venezia: Marsilio Editori, 2007, p. 177-181.

Banham, Reyner, «Neoliberty. The Italian Retreat of Modern Architecture» a *Architectural Review*, abril de 1959, vol. 125, núm. 747, p. 231-235.

Bats, Annie, Lladó, Ramon, «Presentació i nota sobre la traducció» a Roussel, Raymond, *Impressions d'Àfrica*. Barcelona: Edicions 61, 1991.

Benevolo, Leonardo, *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea*. Roma-Bari: Laterza, 1968.

Benjamin, Walter, «Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts» a *Gessamelte Schriften. Band V.1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, p.45-59. [Edició citada en castellà: Benjamin, Walter, «París, capital del siglo XIX» a *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2007, p. 37-49, traducció de Luis Fernández Castañeda].

Benjamin, Walter, «Berliner Chronik» a *Gesammelte*

*Schriften. Band IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985. [Edició citada en castellà: Benjamin, Walter, «Crónica de Berlín» a *Obras. Libro VI*. Madrid: Abada Editores, 2017, p. 619-683 traducció d'Alfredo Brotons Muñoz. Edició citada en anglès: Benjamin, Walter, «A Berlin Chronicle» a *Reflections*. New York: Schocken Books, 1986, p. 3-60, traducció d'Edmund Jephcott].

Benjamin, Walter, *Infància a Berlín cap al 1900*. Palma: Lleonard Muntaner Editor, 2013.

Benjamin, Walter, «Sobre algunos temas en Baudelaire» a *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus, 2018, p. 269-306.

Bennet, Paul, «Destroyed by fire, Venice's La Fenice opera house rises "as it was"» a *Architectural Record*, 1 de febrer de 2004, vol. 192, núm. 2, p. 30.

Biggi, Maria Ida, «Le feste sull'acqua a Venezia. Apparati per Napoleone» a Hattori, Cordélia (ed.), *Le dessin et les arts du spectacle. La geste et l'espace*. Villeneuve-L'Archevêque: L'Échelle de Jacob, 2019, p. 135-145, 221-223.

Borges, Jorge Luis, *El Aleph*. Barcelona: Editorial Flâneur, 2021.

Borelli, Sauro, «Festa mobile a Venezia» a *L'Unità*, 16 de febrer de 1980, p. 9.

Boyer, M. Christine, *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, London: The MIT Press, 2008.

Braghieri, Gianni, *Aldo Rossi. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Brandolisio, Marco, da Pozzo, Giovanni, Scheurer, Massimo, Tadini, Michele, «Il progetto architettonico: ideazione e sviluppo» a Ciacci, Leonardo (ed.), *La Fenice ricostruitta*. Venezia: Marsilio Editori, 2007, p. 9-27.

Brandolisio, Marco, da Pozzo, Giovanni, Scheurer, Massimo, Tadini, Michele, «Le parti del nuovo teatro» a Ciacci, Leonardo (ed.), *La Fenice ricostruitta.* Venezia: Marsilio Editori, 2007, p. 208.

Brusatin, Manlio, «Theatrum Mundi Novissimi» a Brusatin, Manlio i Prandi, Alberto (eds.): *Il Teatro del Mondo. Aldo Rossi.* Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1982, p. 17-47.

Bulgharoni, Piero, «Recensione a *L'architettura della città*» a *Città e Società*, novembre-desembre de 1966, núm. 6, p. 21-22.

Canella, Guido, «Appunti per il consuntivo di un Corso» a *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla tipologia della Scuolo Primaria.* Bari: Leonardo da Vinci Editrice, 1965, p. 24-30.

Canella, Guido, *Il sistema teatrale a Milano*. Milano: Dedalo Libri, 1966.

Carlson, Marvin, *Places of Perfomance. The Semiotics of Theatre Architecture.* Ithaca: Cornell University Press, 1993.

Casabella Rivista di architettura, *Storia della rivista,* sense data. Disponible a https://casabellaweb.eu/the-magazine/short-magazine-history/. Accés: 24 d'agost de 2024.

Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri.* Milano: Skira, 2012.

Celant, Germano, Huijts, Sitjn (eds.), *Aldo Rossi. Opera Grafica.* Milano: Silvana Editoriale, 2015.

Cella, Franca, «A Taormina letti d'ospedale e acrobati per l'"Elektra" di Strauss», 1992. Disponible a http://www.giuseppesinopoli.com/a-taormina-lelektra-di-strauss/. Accés: 9 de juliol de 2024.

Ciacci, Leonardo, «Il progetto di Aldo Rossi» a Ciacci, Leonardo (ed.), *La Fenice ricostruitta.* Venezia: Marsilio Editori, 2007, p. 7

CIAM, *Internationale Kongresse für Neues Bauen / Congrès Internationaux d'Architecture Moderne: Dokumente 1928-1939*. Basel: Birkhäuser Verlag, 1979.

CIAM, *La Charte d'Athènes*. Nendeln: Kraus Reprint, 1979.

De Maio, Fernanda, Ferlenga, Alberto, Montini Zimolo, Patrizia (eds.), *Aldo Rossi, la storia di un libro.* L'architettura della città*, dal 1966 ad oggi*. Padova: Il Poligrafo, 2014.

Del Corona, Marco, «Sinopoli a Taormina», 1992. Disponible a http://www.giuseppesinopoli.com/sinopoli-a-taormina/. Accés: 9 de juliol de 2024.

Delledonne, Nicola, «From Wagner to Wagner: reminiscences of the Bayreuth *Festspielhaus* in the reconstruccions of the Carlo Felice Opera House in Genoa» a *Frontiers of Architectural Research*, octubre de 2022, vol. 11, núm. 4, p. 917-933.

Doménech, Ricardo, «El "Piccolo Teatro" de Milán» a *Cuadernos Hispanoamericanos,* juliol de 1967, núm. 211, p. 183-192.

Eccheli, Maria Grazia, «Dialogo maieutico con Aldo Rossi» a *Firenze Architettura*, 2017, núm. 2, p. 4-11.

Eisenman, Peter, «Las casas de la memoria: los textos análogos» a Ferlenga, Alberto (ed.), *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 149-163.

Eisenman, Peter, *Diez edificios canónicos 1950-2000*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

Eliot, Thomas Sterns, *El bosque sagrado. The Sacred Wood*. San Lorenzo del Escorial: C. de Langre, 2015.

Ferlenga, Alberto, «The Theaters of the Architect» a *Perspecta*, 1990, vol. 26, p. 191-202.

Ferlenga, Alberto, *Aldo Rossi. Obras y proyectos.* Madrid: Sociedad Editorial Electa España, 1993.

Fernández Cuyàs, Marc, «El Teatro del Mondo también es su interior. Sobre los espectáculos en el teatro flotante de Aldo Rossi» a *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 2021, núm. 13, p. 15-32.

Foster, Kurt W., «Tempi (di vita) e memorie (giovanili) dei luoghi di Aldo Rossi» a Trentin, Annalisa (ed.), *La lezione di Aldo Rossi.* Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 170-175.

Foucault, Michel, *Raymond Roussel.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Barcelona: Gustavo Gili, 2018.

García Estévez, Carolina B., «Il Teatro del Mondo: Aldo Rossi (1979-1980)» a *DC. Revista de crítica arquitectònica*, desembre de 2006, núm. 15-16, p. 146-149.

García Estévez, Carolina B., «Tan cerca, tan lejos: Aldo Rossi y el grupo 2C. Arquitectura, ideología y disidencias en la Barcelona de los 70» a *Proyecto, progreso, arquitectura*, novembre de 2014, núm. 11, p. 104-117.

Ghirardo, Diane Y. F., *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2019.

Giedion, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté, 2009.

Grassi, Giorgio, «La costruzione logica della città. Recensione de *L'architettura della città*» a *Architettura libri*, juliol de 1966, núm. 2-3, p. 96-106.

Grassi, Giorgio, «L'architettura del teatro e la città greca» a *Scritti scelti, 1965-1999.* Milano: Franco Angeli, 2000.

Gruppo Teatro Laboratorio, *Foglio di sala. Quando mi gira, mi gira, mi gira*, 1980 [fulletó de sala].

Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva.* Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.

Hays, Michael, *Architecture's Desire. Reading the late Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 2010.

Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge: MIT Press, 2000.

Hutcheon, Linda, *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture. The Fourth Edition*. New York: Rizzoli International Publications, 1984.

Jencks, Charles, *Arquitectura internacional*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989.

La Biennale. Settore Teatro, *Quando mi gira, mi gira, mi gira*, 1980 [programa de mà].

Lahuerta, Juan José, «Los personajes de Aldo Rossi» a Ferlenga, Alberto (ed.), *Aldo Rossi.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 117-133.

Lampariello, Beatrice, *Le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla «città analoga» 1959-1973.* Macerata: Quodlibet, 2017.

Libeskind, Daniel, «"Deus ex machina/ Machina ex deo". El Teatro del Mundo de Aldo Rossi» a Ferlenga, Alberto (ed.), *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 105-115.

Lobsinger, Mary Louise, «That Obscure Object of Desire: Autobiography and Repetition in the Work of Aldo Rossi» a *Grey Room,* estiu de 2002, núm. 8, p. 39-61.

Loureiro, Ángel G., «Problemas teóricos de la autobiografía» a *Anthropos*, 1991, núm. 29, p. 2-9.

Mackintosh, Iain, *La arquitectura, el actor y el público.* Madrid: Arco Libros, 2000.

Marinetti, Filippo Tommaso, «Il Teatro di Varietà» a Birolli, Viviana (ed.), *Manifesti del Futurismo*. Milano: Abscondita, 2008, p. 105-111.

Martí Monterde, Antoni, *El far de Løndstrup*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2015.

Migayrou, Frédéric (ed.), *La Tendenza. Architectures italianes 1965-1985*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2012.

Moneo, Rafael, «La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena» a Ferlenga, Alberto (ed.), *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 35-57.

Moneo, Rafael, *Inquietud teorica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.

Mumford, Eric, *The CIAM Discourde on Urbanism, 1928-1960*. Cambdrige: The MIT Press, 2000.

Mumford, Eric, «El discurso del CIAM sobre el urbanismo, 1928-1960» a *Bitácora Urbano/Territorial*, 2007, vol. 1, núm. 11, p. 96-115.

Narpozzi, Maurizio, *Teatri. Architetture 1980-2005*. Milano: Motta Architettura, 2006.

Navarre, Octave, *Las representaciones dramáticas en Grecia*. Madrid: La Pajarita de Papel, 2020.

Onaner, Can, *Aldo Rossi architecte du suspens. En quête du temps prope de l'architecture*. Genève: MetisPresses, 2016.

Palma, Riccardo, «"Come ho fatto alcuni di miei progetti: letteratura combinatoria e arte della memoria nell'opera di Aldo Rossi» a Palma, Riccardo, Ravagnati, Carlo (eds.), *Macchine nascoste. Discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*. Torino: UTET Libreria, 2004, p. 126-139.

Palma, Riccardo, «Per un'"archeologia" della teoria del progetto in Aldo Rossi. Raymond Roussel e *I quaderni azurri*» a Trentin, Annalisa (ed.), *La lezione di*

*Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 86-91.

«Per il "Carlo Felice" battaglia d'architetti» a *La Repubblica,* 25 de maig de 1984. Disponible a https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/05/25/per-il-carlo-felice-battaglia-architetti.html. Accés: 21 de juliol de 2023.

Perbellini, Rachele, *Un'esperienza di Teatro Laboratorio nella Verona degli anni Settanta*. Milano: Università degli Studi di Milano, 2008 [Tesi doctoral].

Piñón, Helio, *Arquitectura de las neovanguardias*. Barcelona: Editorial Gustavol Gili, 1984.

Poletti, Giovanni, *L'autobiografia scientifica di Aldo Rossi. Un'indagine critica tra scrittura e progetto di architettura*. Milano: Mondadori, 2011.

Portoghesi, Paolo, *Dopo l'architettura moderna*. Roma-Bari: Laterza, 1980.

Portoghesi, Paolo, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*. Milano: Electa, 1982.

Portoghesi, Paolo, «Proyectos recientes de Aldo Rossi: El Teatro del Mundo» a Ferlenga, Alberto (ed.): *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992.

Portoghesi, Paolo, *Aldo Rossi. Il teatro e la città*. Genova: Sagep Editori, 2021.

Pugliaro, Giorgio (ed.), *Opera '93. Annuario dell'opera lirica in Italia*. Torino: Edizioni di Torino, 1993.

Quesada López, Fernando, «Templo. Máquina. Caravana. El teatro y la Ciudad en la Italia del siglo XX» a *Cuaderno de notas*, 2018, núm. 19, p. 43-56.

Ramon, Antoni, Prieto López, Juan Ignacio, Alcázar, Ivan, «Les cités du théâtre. Des acteurs de rénovation urbaine et des "espaces autres"» a *Revue d'histoire du théatre*, 2019, vol. IV, núm. 284, p. 125-141.

Rogers, Ernesto Nathan, «Henry van de Velde o del'evoluzione» a *Casabella-Continuità*, 1960, núm. 237, p. 3-9.

Rogers, Ernesto Nathan, «Il Cuore: problema umano della città» a *Esperienza dell'architettura*. Milano: Skira,1997, p. 257-267.

Rogers, Ernesto Nathan, «La ricostruzione» a *Esperienza dell'architettura*. Milano: Skira, 1997, p. 75-80.

Rogers, Ernesto Nathan, «Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei» a *Esperienza dell'architettura*. Milano: Skira, 1997, p. 286-291.

Rogers, Ernesto Nathan, «L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires» a *Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*. Padova: Il Poligrafo, 2010, p. 699-706.

Rossi, Aldo, «La ciudad análoga» a *2C: construcción de la ciudad*, abril de 1975, núm 2, p. 8-11.

Rossi, Aldo, «La città analoga: tavola» a *Lotus*, 1976, núm. 3, p. 4-9.

Rossi, Aldo, «Scenografia e costumi per Elettra, Taormina, 1992» a *Zodiac*, març-agost de 1993, núm. 9, p. 240-249.

Rossi, Aldo, «Lettera a Herr Scheller», 4 de juny de 1997, a Collezione di Architettura del MAXXI, Fondo Aldo Rossi, 241. Disponible a https://collezione-architettura.maxxi.art. Accés: 28 d'agost de 2024.

Rossi, Aldo, *I quaderni azzurri*. Edició facsímil de Francesco Dal Co. Milano, Los Angeles: Electa, The Getty Research Institute, 1999.

Rossi, Aldo, «Progetto per la ricostruzione del Teatro La Fenice» a Cecchi, Roberto (ed.), *I progetti per la ricostruzione del teatro La Fenice 1997*. Venezia: Marsilio Architettura, 2000, p. 211-269.

Rossi, Aldo, *Autobiografia scientifica*. Milano: Il Saggiatore, 2009.

Rossi, Aldo, «El tiempo del teatro» a Ramon, Antoni, Aloy, Guillem i Elaizola, Ekain (eds.), *Laboratori d'arquitectura teatral i espais de potencial escènic. Recull de publicacions 2008-2011*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya-Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departament de Composició Arquitectònica, 2011, p. 40-57.

Rossi, Aldo, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972.* Macerata: Quodlibet, 2012.

Rossi, Aldo, «Tradidizione nella architettura neoclassica milanese» a *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata: Quodlibet, 2012, p. 3-23.

Rossi, Aldo, «L'ordine greco» a *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata: Quodlibet, 2012, p. 67-72.

Rossi, Aldo, «Risposta a sei domande» a *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata: Quodlibet, 2012, p. 137-148.

Rossi, Aldo, «Architettura per i musei» a *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata: Quodlibet, 2012, p. 299-313.

Rossi, Aldo, «Che fare delle vecchie città?» a *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata: Quodlibet, 2012, p. 339-343.

Rossi, Aldo, «Il proggeto per il "Teatro del Mondo"» a Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira, 2012, p. 50.

Rossi, Aldo, «La Fortuna del Teatro del Mondo» a Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri.* Milano: Skira, 2012, p. 64-66.

Rossi, Aldo, «Ceremony Acceptance Speech», The Pritzker Architecture Prize, 1990. Disponible a https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Aldo_Rossi_Acceptance_Speech_1990.pdf. Accés: 16 de juliol de 2024.

Rossi, Aldo, «Il Carlo Felice di Genova» a Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira, 2012, p. 96.

Rossi, Aldo, *L'architettura della città*. Milano: Il Saggiatore, 2018.

Rossi, Aldo, *Tutte le opere* (a cura di Ferlenga, Alberto). Milano: Mondadori Electa, 2019.

Roussel, Raymond, *Impressions d'Àfrica*. Barcelona: Edicions 62, 1991.

Sá, Daniela, «Drama and Project: The Little Scientific Theatre of Aldo Rossi» a *Revista do Departamento de Teatro e Cinema – Escola Superior Artística do Porto*, 2018, núm. 4, p. 33-42.

Sainz Gutiérrez, Victoriano, *La cultura urbana de la posmodernidad. Aldo Rossi y su contexto*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1999.

Sainz Gutiérrez, Victoriano, «Las distancias invisbles. Aldo Rossi y Walter Benjamin» a *Thémata. Revista de Filosofía*, 2009, núm. 41, p. 372-399.

Sainz Gutiérrez, Victoriano, «*Alcuni di miei progetti*, un libro inédito de Aldo Rossi» a *RA. Revista de arquitectura*, 2013, núm. 15, p. 99-108.

Santos Pellegrini, Ana Carolina, «E il teatro va... Que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe» a *Rita_*, maig de 2019, núm. 11 p. 86-95.

Savi, Vittorio, «Reportage dal "Teatro del Mondo"» a Brusatin, Manlio i Prandi, Alberto (eds.), *Teatro del Mondo*. Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1982, p. 139-144.

Savi, Vittorio, «Dimenticare Aldo Rossi» a Trentin, Annalisa (ed.), *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 106-111.

Scalvini, Maria Luisa, «Recensione de *L'architettura della città*» a *Op. cit.*, setembre de 1966, núm. 7, p. 78-83.

Schöttker, Detlev, «Recordar» a Opitz, Michael i Wizisla, Erdmut (eds.), a *Conceptos de Walter Benjamin.* Buenos Aires: Las cuarenta, 2014, p. 955-1011.

Seixas Lopes, Diogo, *Melancholy and Architecture on Aldo Rossi.* Zürich: Park Books, 2015.

Sert, Josep Lluís, «Centres of Community Life» a Tyrwhitt, Jaqueline., Sert, Josep Lluís i Rogers, Ernesto Nathan (eds.): *The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life.* Nendel: Kraus Reprint, 1979.

Skansi, Luka, «*Ornamento e delitto*: un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri e Franco Raggi» a Trentin, Annalisa (ed.), *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 260-265.

Solà-Morales, Ignasi de, «Arquitectura débil» a *Distancias. Topografía de la arquitectura contemporánea* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, p. 63-82.

Solís Rebolledo, Gabriela, «La imagen como idea. Andrea Palladio y los dibujos de Aldo Rossi: *Sala Nuova del teatro La Fenice* e *Interno con Teatro del Mondo*» a *Bitácora arquitectura*, núm. 30, p. 54-65.

Spangaro, Chiara (ed.), *Aldo Rossi. Design 1960-1997*. Milano: Silvana Editoriale, 2022.

Szacka, Léa-Catherine, «The 1980 Architecture Biennale. The Street as a Spatial and Representational Curating Device» a *OASE*, 2012, núm. 88, p. 14-25.

Tafuri, Manfredo, *Teorie e storie dell'architettura*. Roma-Bari: Laterza, 1968.

Tafuri, Manfredo, «L'éphémere est éternel» a Brusatin, Manlio i Prandi, Alberto (eds.): *Il Teatro del Mondo. Aldo Rossi*. Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1982, p. 145-149.

Tarragó Cid, Salvador, «Editorial» a *2C: Construcción de la Ciudad*, 1975, núm. 2, p. 1.

Torres Cueco, Jorge, «Ernesto N. Rogers. Aprendiendo de toda la historia» a *Dearq. Revista de arquitectura*, juny de 2018, núm. 22, p. 46-57

Trentin, Annalisa (ed.), *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008.

Vasumi Roveri, Elisabetta, *Aldo Rossi* e L'architettura della città. Torino: Umberto Allemandi & Co, 2010.

Vernice, Franco, «La maledizione del Carlo Felice» a *La Repubblica,* 12 de maig de 1984. Disponible a https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/05/12/la-maledizione-del-carlo-felice.html. Accés: 21 de juliol de 2023.

Visentin, Chiara, «L'*ars reminiscendi* nelle architetture pensate di Aldo Rossi» a Trentin, Annalisa (ed.), *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008, p. 206-208.

Vitale, Daniele, «Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi» a Ferlenga, Alberto (ed.), *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, p. 83-95.

Volli, Ugo, «Gli spettatori sono manichini e noi cataloghiamo il mondo» a *La Repubblica*, 16 de febrer de 1980.

Wetzl, Fulvio, Wetzl, Erwin, *Il Centro dell'Aleph, riprese dello spettacol* Il centro dell'Aleph *di Settimo Teatro*, 1980 [Vídeo].

# 8. Fonts de les imatges i les il·lustracions

Figura 2.1. Torre Velasca a Milà. Fotografia de Paolo Monti. Font: Fondo Paolo Monti. Biblioteca Europea di Informazione e Cultura. Disponible a https://preserver.beic.it/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE9092607. Accés: 28 d'agost de 2024.

Figura 2.2. Castello Sforzesco amb la Torre Bona di Savoia a Milà. Fotografia de Paolo Monti. Font: Fondo Paolo Monti. Biblioteca Europea di Informazione e Cultura. Disponible a https://preserver.beic.it/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE8956290. Accés: 28 d'agost de 2024.

Figura 2.3. Espectacle del Living Theatre al Politècnic de Milà (1968). Font: Wikimedia Commons. Disponible a https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1968_Performance_del_Living_Theatre_al_Politecnico.jpg#filelinks. Accés: 20 d'agost de 2024.

Figura 2.4. Centre cultural i teatre a Milà, projecte de tesi de llicenciatura d'Aldo Rossi (1959). Font: Aldo Rossi, *Tutte le opera* (a cura di Alberto Ferlenga). Milano: Mondadori Electa, 2019, p. 28.

Figura 3.1. Axonometria per al projecte de la Piazza della Pilotta i Teatro Paganini, Parma. Font: Aldo Rossi Fonds Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal. ©CCA

Figura 3.2. Dibuixos per al projecte de la Piazza della Pilotta i Teatre Paganini a Parma, Aldo Rossi. Font: Aldo Rossi Fonds Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal. ©CCA

Figura 3.3. Dibuix per al projecte de la Piazza della Pilotta i Teatre Paganini a Parma, Aldo Rossi. Font:

Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 3.4. Coberta de *Casabella Continutà* núm. 276 amb la secció del Monument a la Resistència de Cuneo d'Aldo Rossi (1963). Font: *Casabella Continuità*, juny 1963, núm. 276.

Figura 3.5. Illa de cases a Friedrichstadt, Berlín. Font: *Domus*, setembre 1988, núm. 697, p. 40.

Figura 3.6. Palazzo Cà del Duca, Venècia. Font: Impresa Garbuio. Disponible a https://www.impresagarbuio.it/2020/12/17/palazzo-ca-del-duca-venezia/. Accés: 3 de novembre de 2024.

Figura 3.7. *Architettura assassinata*, Aldo Rossi (1989). Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 3.8. *Dieses ist Lange her / Ora questo è perduto*, Aldo Rossi (1975). Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 3.9. *Un'altra estate*, Aldo Rossi. Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 3.10. *Architecture with Saint*, Aldo Rossi (1972). Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 3.11. *Urban fragment*, Aldo Rossi (1977). Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 3.12. *La finestra del poeta in NY con la mano del Santo*, Aldo Rossi (1987). Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 3.13. Dibuix amb secció del San Carlone d'Arona. Font: *Zodiac*, març-agost de 1993, núm. 9.

Figura 3.14. *Teatro domestico*, Aldo Rossi (1985). Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 3.15. *Architectural fantasy*, Aldo Rossi. Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.1. Imatge del Teatrino scientifico d'Aldo Rossi. Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.2. Fotografia d'infants asseguts a la graderia de l'escola de Fagnano Olona. Font: Braghieri, Gianni, *Aldo Rossi. Estudio paperback*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981, p. 94.

Figura 4.3. Dibuix del Teatrino scientifico, Aldo Rossi, amb la mà del San Carlone que apareix per damunt o a través del Teatrino. Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.4. Dibuix del Teatrino scientifico amb escenografia, Aldo Rossi. Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.5. Fotografia enviada per Heinrich Holsftein a Aldo Rossi amb l'interior de la Universitat de Zürich. Font: Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*. Milano: Il Saggiatore, 2009, p.32.

Figura 4.6. *Tea & Coffee Piazza*, Aldo Rossi. Font: The American Institute of Architects, Houston Design Collection. Disponible a https://emuseum.mfah.org/people/17947/aldo-rossi/objects. Accés: 29 d'agost de 2024.

Figura 4.7. *La città anàloga*, Arduino Cantàfora. Font: Museo del Novecento, Milano. ©Arduino Cantàfora.

Figura 4.8. *Capriccio con edifici palladiani*, Antonio Canaletto (1750-1760). Font: Galleria Nazionale di Parma.

Figura 4.9. Fotografia de grup a la 15a Triennal de Milà, amb Aldo Rossi al centre (1973). Font: Pàgina web oficial d'Arduino Cantàfora. Disponible a https://www.arduinocantafora.com/en/biographie. Accés: 29 d'agost de 2024.

Figura 4.10. *Città analoga* d'Aldo Rossi. Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.11. Pàgina del *Quaderno azzurro* 7. Font: Rossi, Aldo, *I quaderni azzurri.* Edició facsímil de Francesco dal Co. Milano, Lons Angeles: Electa, The Getty Research Institute, 1999.

Figura 4.12. Pàgina del *Quaderno azzurro* 7 amb dibuixos de cafeteres. Font: Rossi, Aldo, *I quaderni azzurri.* Edició facsímil de Francesco dal Co. Milano, Lons Angeles: Electa, The Getty Research Institute, 1999.

Figura 4.13. Gravat que mostra el projecte original de Barabino (1845). Font: Wikimedia Commons. Disponible a https://commons.wikimedia.org/wiki/File:R._Teatro_Carlo_Felice_e_Palazzo_dell%27Accademia_delle_Belle_Arti_e_Libreria_Pubblica_in_Genova.jpg. Accés: 28 d'agost de 2024.

Figura 4.14. Interior de la sala del Carlo Felice després dels bombardejos de la Segona guerra mundial. Font: Archivio Luce. Disponible a https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/imageViewPort/720?imageName=RG/RG079/RG00069511.JPG. Accés: 27 d'octubre de 2024.

Figura 4.15. Dibuix en perspectiva del Teatro Carlo Felice, Aldo Rossi. Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.16. Dibuix de la secció del Teatro Carlo Felice, Aldo Rossi (1986). Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.17. *A Scene from The Beggar's Opera,* William Hogart (1728/1729). Font: National Gallery of Art. Disponible a https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61392.html. Accés: 4 de novembre de 2024.

Figura 4.18. Pati de butaques i escenari del Teatro Carlo

Felice a Gènova en l'actualitat. Font: Fondazione Teatro Carlo Felice. Disponible a https://operacarlofelicegenova.it/spettacolo/un-viaggio-nel-tempo/. Accés: 28 d'agost de 2024.

Figura 4.19. *Fantasia architettonica con il teatro Carlo Felice*. Aldo Rossi Font: Fondazione MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo - Collezione MAXXI Architettura, Roma; ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.20. Visió en perspectiva de l'escenari de la Schauspielhaus de Berlín amb el disseny original de Schinkel com a escenografia. Font: WikiArt. Disponible a https://www.wikiart.org/en/karl-friedrich-schinkel/perspectivische-ansicht-aus-dem-zuschauerraum-auf-die-scene-mit-der-vorstellung-der-beim-einweihungs. Accés: 3 de novembre de 2024.

Figura 4.21. Cartell per a la mostra La Strada Novissima, 1980. Font: Archivio Storico de La Biennale di Venezia (ASACDati). Disponible a https://asac.labiennale.org/collezioni/manifesti/44263. Accés: 29 d'agost de 2024.

Figura 4.22. Dibuix de les portes d'accés a la Biennal de Venècia, Aldo Rossi. Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.23. *Miracolo della Croce a Rialto*, Vittore Carpaccio (ca. 1496). Font: Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disponible a https://www.gallerieaccademia.it/miracolo-della-reliquia-della-croce-al-ponte-di-rialto. Accés: 28 d'agost de 2024.

Figura 4.24. *Venezia analoga*, Aldo Rossi (1985). Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.25. Teatro del Mondo de Giovanni Antonio Rusconi, Giovanni Grevembroch (1564). Font: Biggi, Maria Ida, «Le feste sull'acqua a Venezia. Apparati per Napoleone» a Hattori, Cordélia (ed.), *Le dessin et les arts du spectacle. La geste*

*et l'espace*. Villeneuve-L'Archevêque: L'Échelle de Jacob, 2019, p. 223.

Figura 4.26. Il Teatro del Mondo. Celebrazioni veneziane, Giacomo Franco (1570). Font: Archivio della Comunicazione. Fondazione Musei Civici di Venezia. Disponible a https://www.archiviodellacomunicazione.it/sicap/Stampe/9740/?WEB=MuseiVE. Accés: 28 d'agost de 2024.

Figura 4.27. Il "Teatro del Mondo" gallegiante, progettato da Vincenzo Scamozzi per l'incoronazione della dogaressa Morosina Grimani, Andrea Vicentino (1593). Font: Palladio Miuseum. Disponible a https://www.palladiomuseum.org/it/mostre/scamozzi2003/opere/11. Accés: 28 d'agost de 2024.

Figura 4.28. *Macchina eretta sopra il Canal Grande*, Francesco Zanchi (1769). Font: Brusatin, Manlio, «Theatrum Mundi Novissimi» a Brusatin, Manlio, Prandi, Alberto (eds.), *Teatro del Mondo. Aldo Rossi.* Venezia: Cluva Libreria Editrice, 1982, p. 61.

Figura 4.29. Ingrés de Napoleó I a Venècia el 29 de novembre de 1807, Giuseppe Borsato (1847). Font: Archivio della Comunicazione. Fondazione Musei Civici di Venezia. Disponible a https://www.archiviodellacomunicazione.it/sicap/Disegni/100801/?WEB=MuseiVE. Accés: 28 d'agost de 2024.

Figura 4.30. Primers esborranys del Teatro del Mondo, Aldo Rossi. Font: Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri.* Milano: Skira: 2012, p. 51.

Figura 4.31. Secció del Teatro del Mondo. Font: Aldo Rossi Fonds Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal. ©CCA.

Figura 4.32. Estructura i plantes del Teatro del Mondo. Font: Aldo Rossi Fonds Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal. ©CCA

Figura 4.33. El Teatro del Mondo a la seva arribada a Rovigno. Font: Centro di Ricerche Storiche Rovigno.

Figura 4.34. El Teatro del Mondo a la Punta della Dogana. Font: Cortesia de Ben Huser

Figura 4.35. Públic fent cua per entrar a l'espectacle *Quando mi gira, mi gira, mi gira* del Gruppo Teatro Laboratorio. Font: Cortesi de Jana Balkan.

Figura 4.36. Esborrany de l'estructura del Teatro del Mondo. Font: Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira: 2012, p. 52.

Figura 4.37. Concert Le Roman de Fauvel de Clemencic Consort. Font: Cortesia de Molteni & Motta.

Figura 4.38. Escenes de l'espectacle *Black Mischief* d'Ed Mock. Font: Cortesia de Molteni & Motta.

Figura 4.39. Escena de l'espectacle *Il Centro dell'Aleph*, de Settimo Teatro. Font: Cortesia de Molteni & Motta.

Figura 4.40. Escena de l'espectacle *Il Centro dell'Aleph*, de Settimo Teatro. Font: Cortesia de Molteni & Motta.

Figura 4.41. Escena de l'espectacle *Il Centro dell'Aleph*, de Settimo Teatro. Font: Cortesia de Molteni & Motta.

Figura 4.42. Fotograma de l'enregistrament de l'espectacle *Il Centro dell'Aleph*, Fulvio Wetzel. Font: Cortesia de Fulvio Wetzel.

Figura 4.43. Vista zenital del muntatge *Quando mi gira, mi gira, mi gira*, del Gruppo Teatro Laboratorio. Font: Cortesia de Jana Balkan.

Figura 4.44. Escena de l'espectacle *Quando mi gira, mi gira, mi gira*, del Gruppo Teatro Laboratorio. Font: Cortesia de Jana Balkan.

Figura 4.45. Final de l'espectacle *Quando mi gira, mi*

*gira, mi gira*, del Gruppo Teatro Laboratorio. Font: Cortesia de Jana Balkan.

Figura 4.46. *Akropolis in Miami*, Aldo Rossi (1987). Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.47. *The Lighthouse*, Aldo Rossi (1980). Font: Fondazione MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo - Collezione MAXXI Architettura, Roma; ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.48. *The Lighthouse Theatre with Two Scenes*, Aldo Rossi (1988). Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.49. Arc triomfal de Galveston, Aldo Rossi. Font: Aldo Rossi, *Tutte le opera* (a cura di Alberto Ferlenga). Milano: Mondadori Electa, 2019, p. 176.

Figura 4.50. Imatge aèria de les escenografies, superposades una davant de l'altra, de *Lucia di Lammermoor* i de *Madama Butterfly*. Font: Ferlenga, Alberto, «The Theaters of the Architect» a *Perspecta*, 1990, vol. 26, p. 192.

Figura 4.51. Escenografia per a *Lucia di Lammermoor*. Font: Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri.* Milano: Skira: 2012, p. 126-127.

Figura 4.52. Teles que cobreixen l'escenografia per a *Madama Butterfly*, Aldo Rossi. Font: Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri.* Milano: Skira: 2012, p. 133.

Figura 4.53. Escenografia per a *Madama Butterfly.* Font: Cortesia de Stefano Vizioli.

Figura 4.54. Imatge de l'interior del bar d'Il Palazzo, Fukuoka. Font: Celant, Germano, Huijts, Stijn (eds.), *Aldo Rossi. Opera Grafica*. Milano: Silvana Editoriale, 2015, p. 184.

Figura 4.55. Pòster dissenyat per Aldo Rossi per a El Dorado, el bar d'Il Palazzo, Fukuoka. Font: Aldo

Rossi Fonds Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal. ©CCA.

Figura 4.56. Esbós per a l'escenografia d'*Elettra*, Aldo Rossi. Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.57. Escenografia per a *Elettra* a Taormina, Aldo Rossi. Font: Rossi, Aldo, «Scenografia e costumi per Elettra, Taormina, 1992» a *Zodiac*, març-agost de 1993, núm. 9, p. 246.

Figura 4.58. Escenografia per a la primera part de *Raymonda*. Font: Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira: 2012, p. 179.

Figura 4.59. Escenografia per a la segona part de *Raymonda*. Font: Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira: 2012, p. 180.

Figura 4.60. Escenografia per a la tercera part de *Raymonda*. Font: Celant, Germano (ed.), *Aldo Rossi. Teatri*. Milano: Skira: 2012, p. 181.

Figura 4.61. Esbós del projecte per a un complex turístic a Kyongju, Aldo Rossi. Font: Fondazione MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo - Collezione MAXXI Architettura, Roma; ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.62. Dibuix de la Schützenstrasse, Aldo Rossi. Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.63. Dibuix del nou teatre Kleist, Aldo Rossi. Font: Fondazione MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo - Collezione MAXXI Architettura, Roma; ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.64. *Studio per il Teatro Frankfurt / Oder*, Aldo Rossi, 1994. Font: Aldo Rossi, *Tutte le opera* (a cura di Alberto Ferlenga). Milano: Mondadori Electa, 2019, p. 358.

Figura 4.65. Dibuix de secció del Teatre von Kleist,

Aldo Rossi. Font: Fondazione MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo - Collezione MAXXI Architettura, Roma; ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.66. Imatge de l'interior de La Fenice l'endemà de l'incendi. Font: «Dall'incendio alla ricostruzione: 20 anni fa bruciava il teatro La Fenice» a *La Repubblica*. Disponible a https://www.repubblica.it/speciali/spettacoli/la-fenice/edizione2014/2016/01/28/foto/dall_incendio_alla_ricostruzione_20_anni_fa_bruciava_il_teatro_la_fenice-132207492/1/. Accés: 27 d'octubre de 2024.

Figura 4.67. Gravat de la Basílica Palladiana a Vicenza. Font: Wikimedia Commons. Disponible a https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Basilica_(Palladio).jpg. Accés: 29 d'agost de 2024.

Figura 4.68. Sala Nuova, o Sala Rossi, al Teatro La Fenice, Venècia. Font: Cortesia d'Arassociati.

Figura 4.69. Dibuix de secció del projecte de restauració de La Fenice, Aldo Rossi. Font: Fondazione MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo - Collezione MAXXI Architettura, Roma; ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.70. Plànols, elevacions i detalls axonomètrics del yatai, Aldo Rossi. Font: Fondazione MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo - Collezione MAXXI Architettura, Roma; ©Eredi Aldo Rossi.

Figura 4.71. *Lo Yatai di Pinocchio*, Aldo Rossi. Font: Aldo Rossi, *Tutte le opera* (a cura di Alberto Ferlenga). Milano: Mondadori Electa, 2019, p. 222.

Figura 5.1. *Aula magna Castellanza*, Aldo Rossi (1991). Font: Cortesia de la Fondazione Aldo Rossi. ©Eredi Aldo Rossi.

Maquetació: Adriana Plujà

Barcelona, novembre de 2024

Imatge de portadella: *La Cupola amb llibre*, de Sit Cantallops.
Cortesia de Marina Llompart