

Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

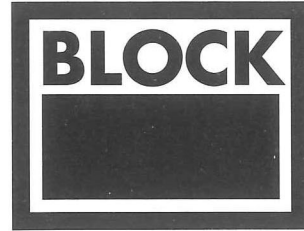
Aldo Rossi Associati
Diana Agrest
Mercedes Daguerre
Vittorio Savi
Antonio Díaz
Carlos Martí Arís
Vittorio M. Lampugnani
Ana María Rigotti
Adrián Gorelik
Jean-Louis Cohen
Diane Ghirardo
Alejandro Crispiani

ALDO ROSSI

Número 3,
diciembre de 1998



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

Block

Director

Jorge F. Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción

Noemí Adaggio
Universidad Nacional de Rosario

Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Alejandro Crispiani
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Claudia Shmidt
Universidad de Buenos Aires

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Palermo

Editores del número 3

Mercedes Daguerre
Alejandro Crispiani

Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

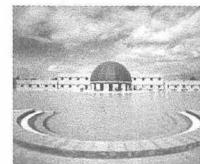
Las opiniones contenidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

ISSN: 0329-6288

Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu.ar

Indice

BLOCK, número 3, diciembre de 1998



	Introducción	4
	Aldo Rossi	6
Studio di Architettura Aldo Rossi Associati	Aldo Rossi, oficio y continuidad	8
Diana Agrest	Para Aldo, con el cariño de una argentina	32
Mercedes Daguerra	Aldo Rossi: el orden de la memoria	42
Vittorio Savi	Olvidar a Aldo Rossi	52
Antonio Díaz	Aldo Rossi: la arquitectura del presente	58
Carlos Martí Arís	La huella del surrealismo en la obra de Aldo Rossi	68
Vittorio Magnago Lampugnani	Aldo Rossi: la ciencia poética de la arquitectura	72
Ana María Rigotti	Malas lecturas	76
Adrián Gorelik	Correspondencias	88
Jean-Louis Cohen	Infortunio transalpino: Aldo Rossi en Francia	98
Diane Ghirardo	Aldo Rossi en los Estados Unidos	102
Alejandro Crispiani	Imágenes encontradas: dos proyectos para Buenos Aires	110
Mercedes Daguerra	Apéndice: biografía, lista de obras y principales escritos de Aldo Rossi	120

En la tapa:
Aldo Rossi: Club de
Golf, Tirrenia-Pisa
(a partir de una foto de
Stefano Topuntoli).

Aldo Rossi: el orden de la memoria

Mercedes Daquerre

“Y llego a los anchurosos espacios y a los vastos palacios de la memoria, donde se encuentran los tesoros de las innumerables imágenes acarreadas por la percepción de toda suerte de objetos. Allí está almacenado también todo lo que construye nuestra mente, sea aumentando, sea disminuyendo, sea modificando de cualquier modo los objetos que percibieron los sentidos, y cualquier otra imagen allí depositada y guardada, que no haya sido aún borrada y sepultada en el olvido. Cuando estoy en este palacio, llamo para que se presenten los recuerdos que se me antojan. Unos salen al instante, otros se hacen buscar por algún tiempo (...), algunos irrumpen en tropel (...). Y los aparto con la mano del corazón, de la luz de mi memoria, hasta que se destaque en la semioscuridad el que yo busco y salga de su escondite a mi presencia. Otros recuerdos son traídos ante mí sin dificultad alguna, en filas bien ordenadas, según van siendo llamados: (...) los primeros van desapareciendo ante los que siguen y, al desaparecer, se ocultan, prestos a reaparecer cuando yo lo desee. Todo esto tiene lugar cuando refiero alguna cosa de memoria.”

San Agustín: Confesiones, Libro X.

Relatos que han invadido el mundo sensible de la arquitectura, los proyectos de Rossi son «narraciones de la memoria» que le exigen un estatuto científico a una disciplina encerrada en sus propias contradicciones¹. No casualmente el género descriptivo y la técnica de la cita asumen en su método proyectual un rol relevante. La capacidad de describir en modo conciso y elocuente una propuesta arquitectónica es considerada una condición distintiva del oficio; una cualidad intrínseca del proceso creativo que permite comunicar un saber específico². Las «memorias descriptivas» de sus proyectos revelan esta superposición de principios constitutivos –determinados a priori según un procedimiento lógico que limita al mínimo el margen de arbitrariedad– con una poética rica de sugerencias formales.

Con esta premisa el *corpus* de su arquitectura podría colocarse entre las tantas *artes memoriae* de la cultura occidental. Ya en *La arquitectura de la ciudad* Rossi había definido la ciudad como «texto de la historia»; como los historiadores de la antigüedad que escribiendo la historia de la propia ciudad pensaban hacer la historia de la humanidad, Rossi –parafraseando a Mumford– afirmaba que «la historia de la ciudad es la historia de la civilización»³. El intento rossiano es el de «(...) tratar de comprender la ciudad como una gran representación de la condición humana» leyéndola a través de su «escena fija y profunda: la arquitectura»

En repetidas ocasiones la crítica ha señalado la recuperación de la historia como una de las características de la obra de Rossi. Es evidente que la cuestión ocupa un lugar privilegiado y no exclusivo en su producción; cabe sin embargo preguntarse cuál *historia* constituye su universo discursivo y con cuáles parámetros participa en la construcción de su poética. Indagando sobre este concepto, sobre aquella historia *vivida* por las sociedades y sobre la posibilidad científica de describirla e interpretarla, Jacques Le Goff ha individualizado una serie de nociones que permiten pensar la historia y reflexionar sobre el problema de la mentalidad concebida como *visión del mundo*. Categorías densas de valores y atributos, concepciones parciales y mutables en las diferentes culturas y períodos que expresan la dinámica de la dialéctica entre pasado y presente y que a menudo entran en juego en el proceso de concientización de la problemática histórica⁴. Significativamente, algunas de ellas forman parte del

Manzana en *Schützenstrasse*, Berlín, 1992-97.
(Las ilustraciones de este artículo son de:
Aldo Rossi, opera completa, Electa, tomos 1, 2 y 3).

Hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, Japón, 1987.

discurso arquitectónico rossiano, adoptando sin embargo específicas articulaciones.

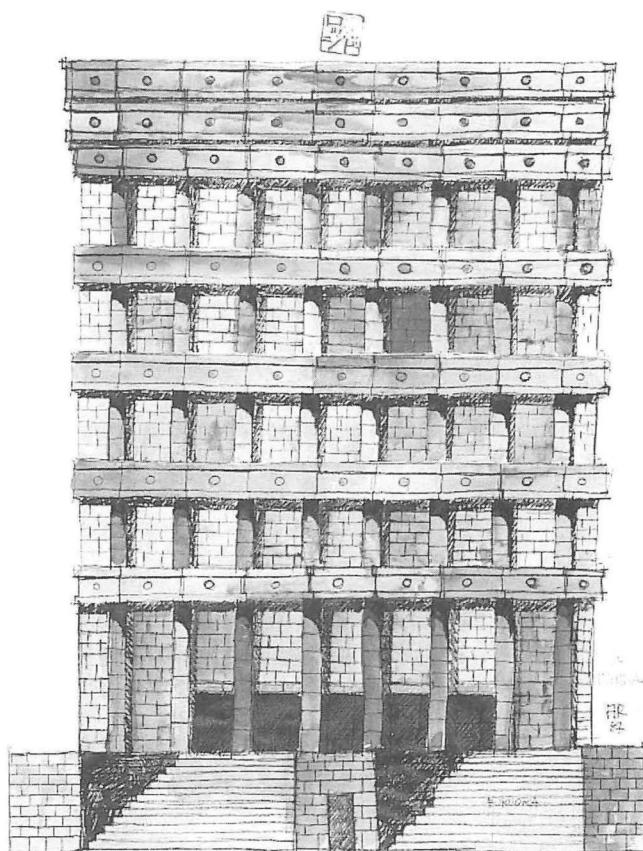
1. Antiguo / moderno

Intimamente ligada a la historia occidental, esta oposición cultural revela su ambigüedad en el curso de los siglos y enfrenta a mediados del ochocientos el naciente concepto de *modernidad*⁶. En *La arquitectura de la ciudad* Rossi evidencia su postura frente a tal antinomia: revitalizando una línea de análisis que crea puentes con un pasado lejano (de la Antigüedad al Iluminismo), se separa enérgicamente del pasado inmediato y de la propia contemporaneidad. Como hemos ya señalado, se trata de «un intento de refundación de lo moderno sobre nuevas bases, en tensión con sus fuentes del siglo XX, pero recuperando a la vez su verdadero sustento (...) en la arquitectura y las teorías de la Ilustración, donde la razón emergía como fundamento del mundo moderno»⁷. Partiendo entonces de una revisión crítica de las arquitecturas de las «décadas heroicas» y recuperando en modo selectivo —a nivel estético y moral— la línea racional representada por personalidades como Adolf Loos, Heinrich Tessenow, Mies van der Rohe o Hans Schmidt, con el pasar de los años Rossi resulta cada vez más polémico respecto a la modernidad y los modernismos.

El interés por el fragmento, por «una realidad hecha de ruinas, de sedimentos, de superposiciones», representa una constante de la búsqueda rossiana. El uso de la historia como fragmento es el principio que legitima la intervención por partes en la ciudad contemporánea⁸. Es precisamente a través de la cita concebida como fragmento material que su obra arquitectónica se confronta con el pasado. Así en la tumba Molteni en Giussano (1980) o en el proyecto berlinés de *Schützenstrasse* (1992-97) con la reducción-inventiva del *palazzo* italiano, el tema se plantea con el rigor de una «arqueología del presente» que controla cada elemento de la composición: «el fragmento (...) podía ser aquello que quedaba del recuerdo pero también acentuaba el presente»⁹.

Es en esta clave que se recupera el Renacimiento, el Barroco o el Romanticismo; justamente esas «visiones de ciudades» resultantes del ensamblaje de imágenes diferentes determinarán la reconstrucción de la ciudad histórica.

Por otro lado, el uso del fragmento en la propia sintaxis no excluye la autocita: en la fachada del edificio construido en Fukuoka (Japón), reaparecen los nichos del cementerio de Módena y se repite el pórtico del proyecto para el gimnasio de Olginate; el lenguaje rossiano subraya de este modo la tradición del *palazzo* occidental como momento privilegiado de reflejos y correspondencias, fértil ocasión de contaminación.



En la última década Rossi ha tenido la posibilidad de experimentar el tema confrontándose muchas veces con la cultura oriental. En este ángulo del mundo, sus edificios respetan los principios de la arquitectura occidental, evocando paralelamente sutiles relaciones con el universo figurativo de la tradición japonesa y asiática. Una positiva *contaminatio* que se manifiesta a distintos niveles de lectura: si en el proyecto de reestructuración de la estación de Gifu (1991), en el complejo polifuncional de Kuala Lumpur (1991) o en la «Torre del sol» de Chiba City (1991) se expresa a escala urbana proponiendo la *insula* romana como elemento generador del trazado o delineando perfiles metropolitanos con grandes pórticos, columnas clásicas monumentales o exóticas torres escalonadas que evidencian la importancia del templo en la ciudad antigua, en el *showroom* «Ambiente» (1989) y en el estudio del diseñador Katsumi Asaba en Tokio (1991), se trata de alusiones que interesan la construcción gramatical de la arquitectura y el uso de los materiales, pero también la utilización de las vibraciones luminosas como expresión de valores cosmológicos universales. Si sus proyectos se revelan particularmente sensibles a las específicas exigencias de cada ocasión arquitectónica, resulta elocuente cómo en su concepción poética «cada lugar es ciertamente singular en la medida en que posee determinadas afinidades o analogías con otros sitios»¹⁰.

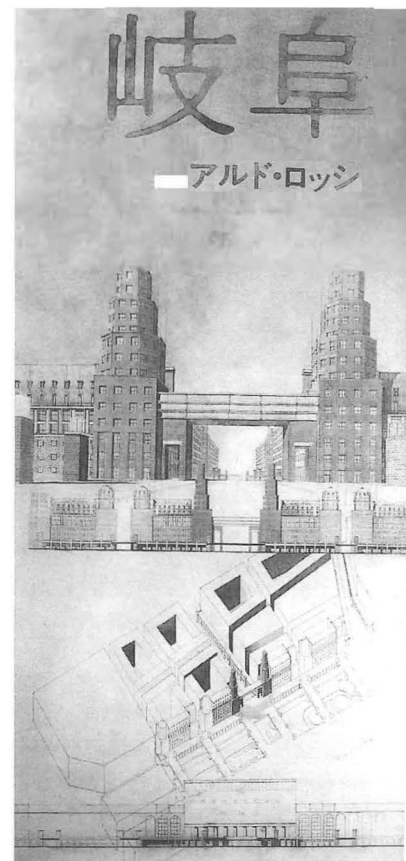
2. Documento / monumento

Expresiones de la memoria colectiva que por razones de herencia o selección han sobrevivido a los avatares del tiempo, el documento y el monumento resultan a partir del siglo pasado –con la moderna concepción de testimonio introducida por la escuela positivista– los materiales privilegiados de la historia¹¹. La concepción rossiana de la «ciudad como obra de arte» plantea implícitamente el tema de la cualidad urbana en la historia material. Este valor es inmanente al monumento pero también puede encontrarse en la historia tipológica de la masa edificada en cuanto «todas las grandes manifestaciones de la vida colectiva tienen en común con las obras de arte el hecho de nacer de la vida inconsciente»¹².

Su visión antropológica se manifiesta en la forma en que la arquitectura contiene la huella de lo social: la tipología entendida como *forma mentis*, resultado de la materialización espacial y constructiva de modelos culturales en los que resulta evidente la articulación entre arquitectura y ciudad¹³. Y el reconocimiento de las tipologías estratificadas en el curso de la historia determinará cada vez las elecciones pertinentes a las exigencias del proyecto.

Rossi propone formas cerradas que enfatizan la continuidad del tejido, aptas para absorber las transformaciones funcionales

Proyecto de reestructuración urbana, Gifu, Japón, 1991.



sin perder la propia potencialidad constitutiva; construye a lo largo de los ejes viarios para dar vitalidad y compacidad a la estructura urbana; evita volumetrías excesivas en función de la homogeneidad; detecta referencias urbanas caracterizantes que –además de provenir de un catálogo figurativo personal– forman parte de la imagen histórica de la ciudad interesada.

Signo emergente y permanente en torno al cual se dispone masa edificada, el monumento asume en su obra una parte emblemática en cuanto expresión de valores cívicos colectivos que permanecen el tiempo y las funciones. Para acentuar este aspecto simbólico, Rossi recurre –ya desde los años sesenta con el monumento a la Resistencia de Cuneo y de Segrate– a un principio compositivo que procede por adición y yuxtaposición de sólidos geométricos elementales, conformando de este modo una arquitectura fuertemente evocativa. Manteniendo su claridad original, con el paso del tiempo su lenguaje se potencia a través de experiencias arquitectónicas que buscan la articulación volumétrica, se intensifican por el tratamiento de los materiales y descubren nuevas figuras firmemente radicadas en las construcciones del pasado.

orres escalonadas, cúpulas, puentes metálicos). En el monumento milanés a Sandro Pertini retorna la sobriedad geométrica del tubo excavado por las gradas, mientras la utilización del mismo árbol del *duomo* revela la menor autonomía del objeto arquitectónico, ahora más sensible a las sugerencias externas. Episodios proyectuales que permiten entender cómo en el discurso de Rossi la ciudad en cuanto producto cultural es leída a través de una matriz estética específicamente disciplinaria, donde la relación monumento/documento se articula en la dialéctica entre sus elementos primarios y su entorno.

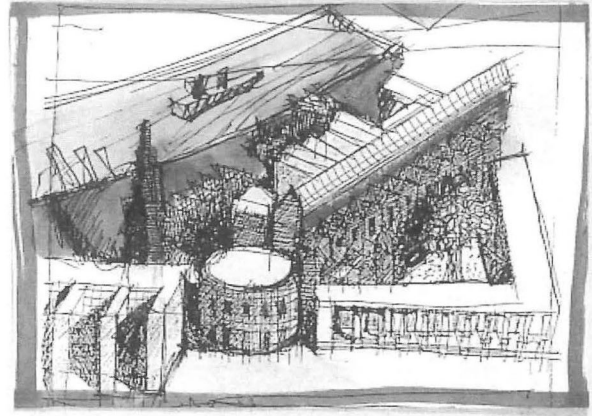
3. La memoria

Concepto fundamental para descifrar la complejidad de los hechos urbanos, la memoria es para Rossi «la conciencia de la ciudad». Esta singular superposición de espacio y tiempo no sería completamente expresable a través de un enfoque positivista exigiendo la presencia del *genius loci* como elemento caracterizante¹⁴. Desde este punto de vista algunos temas arquitectónicos desarrollados por Rossi resultan particularmente ejemplificadores.

Città analoga por excelencia, el cementerio rossiano es el lugar de la memoria colectiva donde la arquitectura –dotada de propias leyes e instrumentos– es llamada a custodiar sus significados civiles más profundos¹⁵. Expresión de una tipología originaria que no distingue entre la demora de la vida y la de la muerte, el cementerio de Módena es entonces concebido como una inquietante y silenciosa ciudad: lóculos subterráneos en damero, cuerpos rectilíneos porticados, tumbas como casas, grandes patios. En las extremidades de la espina central, inscrita en el triángulo del osario, se disponen dos elementos claramente definidos: el cubo-sacrario –verdadero monumento urbano y lugar de las ceremonias públicas– y el cono que señala la fosa común, irguiéndose como la chimenea de una fábrica desierta. La configuración osteo-lógica del interior expone la propia monumentalidad a través de la relación dimensional entre sus partes: reclamo simbólico al significado de la ausencia y del recuerdo¹⁶.

Singularmente Rossi define el cementerio como el museo más antiguo, el lugar donde se reúnen los restos de la comunidad¹⁷. En este caso su arquitectura se basa en un criterio proyectual que concibe el tema como «colección de sitios». Una selección de tipos y experiencias significativas que, sin perder su densidad original, se componen en una nueva entidad.

En sus distintas propuestas el museo se presenta como envolvente donde conservar fragmentos públicos y privados, memorias y valores de la propia cultura –edificios, partes de ciudad, paisajes– impregnados de una nostalgia consciente. La rotonda de



ingreso, la galería, el pórtico y la torre del proyecto para el *Deutsches Historisches Museum* (1987), son metáforas de la sedimentación histórica, cultural y topográfica de Berlín como ciudad capital. Las formas y los materiales (ladrillo, vidrio, piedra, cobre) recuerdan el perfil urbano evidenciando el intento de recuperar –al menos conceptualmente– todo aquello que ha sido destruido en la historia de la ciudad. En el Museo del Mar en Vigo (1992), las naves del viejo matadero, el patio central de las fortalezas españolas, el recorrido similar a un muelle de granito que penetra en el océano, se alínean simbólicamente como testigos materiales de un presente que se configura refiriéndose a un pasado marcado por el abandono, homenaje a generaciones de emigrantes que atravesaron el Atlántico hacia las Américas. En el caso del *Bonnefanten Museum* de Maastricht (1990-94) en cambio, el arquitecto milanés se demuestra atento a la tradición del museo clásico. El esquema planimétrico responde a la especificidad del tema a través de una clara interpretación tipológica y de un exhaustivo control de los elementos proyectuales a través de la geometría. Rico en referencias literarias del mundo marinero de las ciudades flamencas, el recorrido que desde el foyer –caracterizado por la torre filaretiana– atraviesa la empinada escalera de madera –ligada a la tradición gótica holandesa– y culmina en el volumen cilíndrico con cúpula, utiliza la luz con sensibilidad nórdica. Vibraciones y matices producen una dinámica percepción visiva y espacial destinada a activar «el arte de la memoria» en un juego de reminiscencias arquitectónicas que acercan el observador a la concepción misma del museo. «Difícil, casi imposible –observa Rossi–, es definir esta esencia; ¿es el museo una colección de recuerdos de la vida (...)?»¹⁸

Ariès ha indicado como característica del Medioevo el sentido existencial del pasado que atribuye al recuerdo –inmediatamente

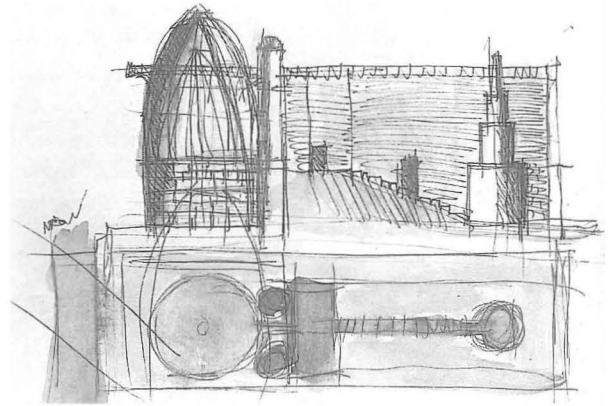
deformado por la memoria una importancia vital. Sería así, hoy, el tiempo familiar, que junto a la genealogía y a la tradición oral coloca anécdotas, relatos, retratos vagamente datados, constituyendo un complejo de fragmentos con una propia coherencia y una lógica de vivencias marcada por la experiencia presente. La *historia* y la *existencia* familiar se identifican¹⁹. Así los dibujos de Rossi no buscan una reconstrucción «objetiva», son imágenes que evocan momentos de la infancia con la carga afectiva que ello presupone. Es en esta dimensión que se recupera la vida cotidiana como parte del propio pasado²⁰.

Este tipo de memoria que mantiene el aspecto emotivo, la imprecisión, que actúa a través de un mecanismo literario de *correspondances*, reclama la noción rossiana de *progetto d'affezione*²¹. ¿Pero cuál es la relación entre los recuerdos de la infancia y el objeto arquitectónico? «Sólo un lector distraído –observa Rossi– puede ignorar las sutiles relaciones que vinculan la obra de arte a la vida que circunda al artista, y al mundo físico que circunda la obra misma. Un edificio no puede surgir en el vacío o al menos es mucho más rico cuanto más está rodeado por la vida cotidiana»²².

Si es indudable que sus proyectos son el resultado de permanencias arquetípicas y de leyes que los califican como instrumentos de comprensión y transformación de la realidad, es igualmente notorio que se nutren de pulsiones vitales, breves transgresiones autobiográficas que constituyen la sustancia de su escritura: una «arquitectura de la memoria» poblada de objetos privados. Este delicado equilibrio entre los aspectos racionales y transmisibles de la disciplina y el perfil subjetivo de sus valores más íntimos encuentra en la cita y en el *collage* las técnicas privilegiadas para dialogar con la experiencia del instante liberándose de la dimensión histórica del tiempo y del consumo. Guiado por el «demonio de la analogía» cada proyecto se refiere a otras vivencias –imágenes arquitectónicas, diálogos teatrales, objetos olvidados– desplegando una obsesiva insistencia en las mismas figuras (la torre-chimenea, el *San Carlone*, pórticos y palmas, cabinas y cafeteras) que se superponen a soluciones arquitectónicas siempre reelaboradas. Una sucesión de «restos arqueológicos» personales que revelan el mundo poético rossiano aludiendo a la disolución misma de la disciplina. Precisamente por eso «la arquitectura para ser grande debe ser olvidada o poner sólo una imagen de referencia que se confunda con otros recuerdos»²³.

4. El imaginario del tiempo

La relación de la historia con el tiempo cíclico del clima o con el tiempo percibido por los individuos y las sociedades ha llevado a los historiadores contemporáneos a indagar sobre las distintas



estrategias culturales de dominio y domesticación de esta representación. La introducción de nuevos parámetros de observación la duración, el tiempo existencial, la pluralidad de los tiempos subjetivos y simbólicos, ha permitido constatar la relatividad de la lectura del pasado en cuanto construcción ideológica condicionada por el presente²⁴. Desde este punto de vista, la producción artística constituye un campo privilegiado de observación. «También la historia de la arquitectura –subraya Rossi– es un análisis del tiempo; siempre he considerado los elementos antiguos como parte de la proyectación, esto me parece justo como artista o técnico, independientemente del estudio filológico y estilístico»²⁵. La idea de analogía implica en la teorización de Rossi la búsqueda de una visión más compleja de la realidad mediante una conjunción de tiempo y espacio ritmada por el continuo pasaje de una imagen a otra²⁶.

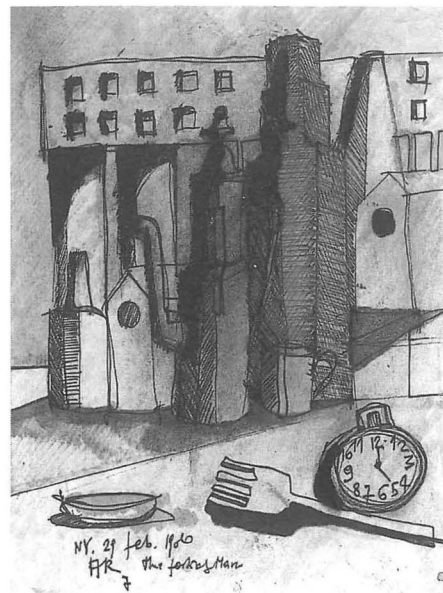
Como él mismo observa, la obra se presenta como una construcción teórica «donde los elementos son prefijados, formalmente definidos, pero es el significado que emerge al concluir la operación el sentido auténtico, imprevisto, original de la búsqueda»²⁷. Por eso el tiempo histórico de la obra de Rossi es un tiempo laico, sus instantes no son definidos por el ritmo de la cronología sino por el de las permanencias y la repetición²⁸. Una cierta «temporalidad relativa» oscilante entre la circularidad del siempre igual y las perspectivas de un «progreso» signado por el escepticismo, caracteriza un discurso que –en plena sintonía con las corrientes del pensamiento moderno empeñadas en la formulación crítica de una nueva racionalidad– adopta tonos de exasperada lucidez²⁹. Rechazando la manipulación ingenua de la forma y utilizando libremente técnicas diferentes, el proyecto se presenta como ocasión para reiterar los signos de la propia experiencia; así, las intuiciones arquitectónicas nacen de mutaciones casi imperceptibles, buscadas con paciencia³⁰. Con un poliédrico

background cultural se determina una geografía subjetiva en la cual cada variación se genera como una copia de observaciones y tiempos distintos. Siguiendo los pasos de Alberti³¹ y también de Boullée³², las obras de Rossi –descarnadas y esenciales, suspendidas en el tiempo– descubren en el uso de la luz la unión del tiempo ambiental y cronológico; la posibilidad de mostrar en la arquitectura la duración subjetiva del instante³³.

Rossi entiende la representación como creación de un orden que proyecta la quietud de las cosas en un espacio alegórico; en sus cuadros el cuadrante del reloj introduce la presencia del devenir y la composición se transforma en la escena del conflicto entre lo mutable y lo permanente. Fondos esbozados de ciudades, arquitecturas terminadas o por realizar, extrapolación de monumentos y objetos domésticos, caballos, columnas y arquitecturas, sus sujetos evocan interiores y atmósferas perdidas, paisajes urbanos descubiertos por un viajero experto. No casualmente el «arte de la memoria» –inventada por los griegos y retomada en el período renacentista– utilizaba imágenes y sitios como técnica topológica para fijar los recuerdos. Dibujos, óleos, acuarelas no se presentan como sostén instrumental de la proyectación, ya los primeros croquis contienen el resultado final, y son ellos mismos el incentivo necesario a la génesis del itinerario creativo, singulares «conquistas» de la imaginación sobre el tiempo y la realidad. Este ciclo simbólico intermitente e inagotable alimenta la producción de su arquitectura con la conciencia de que sólo el silencio permite preservar los grandes valores³⁴.

Reflexionando sobre su estimulante relación con el continente silencio», Rossi recuerda su estadía en Argentina y un paseo por el Tigre; registra desde entonces una sensación particular: «(...) llegar al silencio en un modo completamente distinto que en la juventud cuando nacía del purismo: ahora el silencio me parece la imagen exacta o la superposición que se anula»³⁵. Esta relación temporal (instante/eternidad) presente en sus primeras obras sufre una metamorfosis a lo largo de los años potenciando y multiplicando los elementos de su vocabulario. Si Tafuri había señalado la voluntad de substraerse al consumo a través de la utilización de un lenguaje purista, la exasperación figurativa que caracteriza sus últimas propuestas encuentra tal vez motivación en su desencanto cultural: «ante la miseria de la cultura moderna» el máximo de la contaminación implica el silencio³⁶.

The fork of man, 1980.



The lighthouse, 1981.



5. La historia como diseño

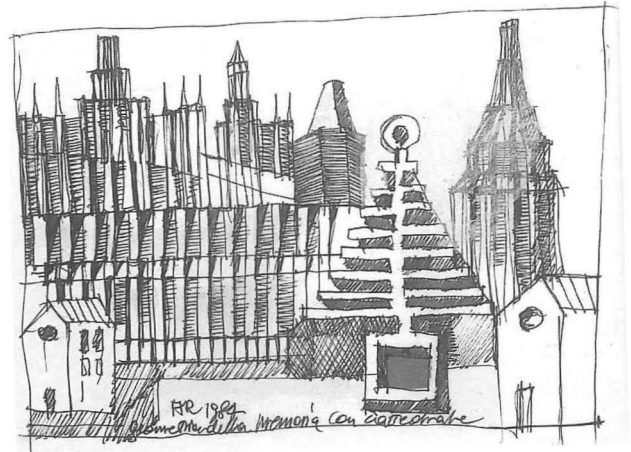
De las consideraciones precedentes emergen la complejidad y los matices de un *diseño* que asume la historia como momento fun-

dacional. Sería necesario recordar, además, una cierta dicotomía de sabor albertiano que impregna el lenguaje rossiano. A la máxima racionalidad –instrumento imprescindible del *fare*– corresponde la melancolía por las cosas perdidas definitivamente. Entre ellas el rol de un arquitecto que «reestructura la convivencia humana edificando las ciudades», que guiado por «signos e indicios» descubre las cosas ocultas. Garin ha notado cómo en Alberti «la fuerte acentuación del significado de las formas y leyes racionales hace explotar la irracionalidad arrolladora de la vida»³⁷. La convicción de que la realidad sólo puede ser afrontada mediante un instrumento controlable como la racionalidad implica, por contraposición, que sólo de este modo es posible analizar su aspecto más atrayente: lo irracional y lo inexpresable; esta actitud resulta un parámetro constante de la producción de Rossi³⁸.

Sería precisamente la idea albertiana de «escisión originaria» lo que se manifestaría en «la ironía amarga, en el sentido casi desesperado de la derrota que espera siempre a la virtud y a la razón, en la conciencia de la ineluctable decadencia de las cosas, de lo absurdo de la vida y de la necesidad de la muerte»³⁹. «Ironía amarga» que invade la obra rossiana. En sus escritos está implícita la noción clásica de decadencia en cuanto crítica del presente: ésta sería una época en la cual la historia sufre una aceleración, un momento en el que se multiplican las señales de pasaje de una civilización a otra⁴⁰. Rossi vive esta «estación de pasaje» que preanuncia el fin de la arquitectura como una derrota anunciada: «(...) cada guerra perdida llevará al progreso»⁴¹.

Sin embargo –como ha sido señalado– la preservación de las leyes tectónicas primordiales de la disciplina se traduce paradójicamente en una cierta «nostalgia del futuro»; un sentimiento guiado por la férrea convicción de que aun en un panorama desconcertante y desolado como el actual, la arquitectura puede ofrecer soluciones para garantizar la supervivencia de aquellos contenidos capaces de promover una transformación positiva del mundo urbano. Tal vez, la posibilidad de mezclar realidad y poesía podría acercar su discurso al contenido de la epopeya: a aquella historia hecha de leyendas que se traspasan de generación en generación; la continuidad de los siglos, densos de acontecimientos, se presenta como una totalidad abstracta. Es una visión de la historia que se acerca a la de la infancia por su inmediatez en la búsqueda de indicios, huellas e itinerarios secretos. Como recuerda Ariès, en el mundo occidental la historia habría reemplazado la fábula para transformarse en el mito del mundo moderno: «como se traspasa el mito, se narra la historia asegurando con la palabra la vida de las cosas (...)»⁴².

La escenografía ha dado la posibilidad al arquitecto milanés de aventurarse en esta problemática: la presentación de *Elettra* (1992) en el teatro griego de Taormina constituye un sugestivo mo-



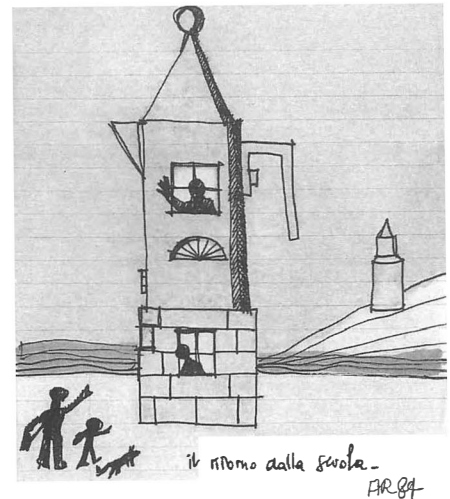
mento de cristalización de su pensamiento: «(...) La arquitectura micénica era obra de profundidad: oscuras entradas, luz cenital, pozos de agua, sombras (...). Y yo la veía en nuestro mundo corremos las ciudades donde vivimos: inmensas destrucciones, edificios derrumbados, miseria, confusión de las lenguas. La maldición de los Atridas continúa en la Los Angeles de *Blade Runner*: en la Manhattan de *Escape from New York* o en la Roma de Pasolini así como había continuado en la Londres de Shakespeare y también en los *Docklands* (...)». Según Rossi, es la tragedia misma que da dignidad al oficio de construir: «teatro o escenografía, escenografía o arquitectura, ¿qué otros medios para representar el siempre igual de la historia?»⁴³.

El uso rossiano de la historia parece responder con coherencia a la exigencia manifestada por el historiador francés: «en una civilización que elimina las diferencias, la historia debe restituir el sentido perdido de las particularidades»⁴⁴. Oponiéndose a la generalizada homologación, su arquitectura exalta la diversidad, evoca los valores tradicionales del oficio, recupera la sensibilidad como instrumento capaz de connotar el anonimato del espacio construido. La única resistencia posible a la precariedad de la existencia se encuentra entonces en la *calidad* de la experiencia. Pero la disciplina arquitectónica –superada la *función*, la *historia*, el *sueño* y el *sentimiento*– representa en el «proyecto» de Rossi sólo una vía posible: «(...) es como haber explorado por mucho tiempo en una dirección hasta el punto de haber olvidado las premisas, haber utilizado un instrumento cualquiera que pudier decirnos algo más sobre el mundo y si bien al final el significado de aquello que queríamos saber no se ha revelado, queda algo así como el placer de la fatiga»⁴⁵.

Notas

1. «Tal vez en la narración el signo puede mutar, pero los signos tangibles con los cuales se transmite son aquellos que aún podemos llamar historia o proyecto» (tr. n.); cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, Parma, 1990, p. 54 (edición original *A Scientific Autobiography*, Cambridge, Mass., Londres, 1981). Las citas indicadas corresponden a la edición italiana.
2. «(...) Identificarse con las cosas a través de la observación y la descripción. Sin cambios, concesiones o, en fin, sin pasión creativa o con un sentimiento congelado del tiempo» (tr. n.); cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit. p. 53 (ed. it.). Convicción mantenida a través de los años: «Yo creo que la mayor contribución de un artista (...) es la descripción de su obra. Porque sólo a través de este análisis podemos alcanzar el silencio» (tr. n.); cfr. A. Rossi, «Un'oscura innocenza», en A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Architetture 1993-1996*, Electa, Milán, 1996, vol. 3, p. 9.
3. Sobre el tema cfr. A. Ballent, M. Daguerre, G. Silvestri, *Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna*, CEAL, Buenos Aires, 1993, p. 80.
4. Cfr. *L'architettura della città*, Clup, Milán, 1987, p. 11 (primera ed. Padua, 1966; ed. española Barcelona, 1971). Las citas indicadas corresponden a la edición italiana consultada.
5. Cfr. J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Turín, 1977 (recopilación de los ensayos publicados originariamente en los volúmenes I, II, IV, V, VIII, X, XI, XIII, XV de la Enciclopedia Einaudi).
6. No siempre en completa oposición, ambos términos han podido ser reemplazados en distintos períodos históricos por conceptos similares como «tradicional» o «nuevo», adoptando particulares connotaciones ideológicas en la historiografía dominante, intercambiándose las semblanzas (*rinascite*) o refiriéndose directamente a la relación pasado/presente. El conflicto se acentuará a partir del Renacimiento interesando las implicaciones temporales de ambas nociones (progreso cíclico/progreso rectilíneo). Le Goff observa que sería el segundo término el que generaría el juego dialéctico: precisamente de la ruptura con el pasado nacería la conciencia de la modernidad. Sobre este tema véase J. Le Goff, *Storia e memoria*, cit., pp. 133 y sig.
7. Cfr. A. Ballent, M. Daguerre, G. Silvestri, *Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna*, cit., p. 78. Le Goff ha notado cómo en algunos casos, paradójicamente, lo moderno —colocado en el abismo del presente— se refugia en la historia, se deja obsesionar por el pasado, por la memoria. La definición del presente constituye en sí misma un «programa», un «proyecto» ideológico que muchas veces entra en conflicto con el peso excesivo del pasado; cfr. J. Le Goff, *Storia e memoria*, cit., pp. 161 y sig.
8. «El concepto de fragmento está presente en mi obra y retorna en muchos proyectos también porque creo que la ciudad moderna, y no sólo Berlín, es exactamente un ejemplo de fragmentación. Tratar de reunir algunas construcciones, no sólo los monumentos, en un diseño único que represente el sentido de la ciudad de hoy, sería, mejor dicho, es una locura» (tr. n.); cfr. A. Rossi, «La diversità di Berlino», en A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Architetture 1993-1996*, Electa, Milán, 1996, vol. 3, pp. 273-276; republicado en *Casabella*, LX, 1996, n° 632 (marzo), pp. 22-29.
9. Cfr. A. Rossi, «La diversità di Berlino», cit., p. 275 (tr. n.). En la tumba Molteni la cornisa quebrada testimonia la ruptura de un orden y de una existencia; en el interior, el altar de madera (réplica de la *Porta dei Borsari* a través de los dibujos palladianos) se pone como celebración del oficio del difunto, glorificación de una experiencia vital. El pasaje entre la vida y la muerte encuentra correspondencia en la sección del monumento funerario que condensa el significado simbólico del evento. Fiel a la enseñanza de Loos, Rossi sublima el silencio de la arquitectura destinada solamente a conservar la memoria y preservar lo inefable. Sobre este aspecto de su obra véase A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., pp. 52-53; A. Rossi, «Introducción» a *Adolf Loos. La civiltà occidentale*, Bolonia, 1981.
10. Cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., p. 46 (tr. n.).
11. Durante el siglo XX, especialmente con la escuela francesa de los *Annales d'histoire économique et sociale* se produce la extensión del concepto de documento —esencialmente escrito— al de monumento en cuanto testimonio histórico material; ampliación paulatinamente potenciada a todas las manifestaciones del hombre. La «crítica del documento» —la individualización del modo en que éste ha sido utilizado por el poder— ha evidenciado la ausencia de neutralidad, llevando sucesivamente al análisis del documento en cuanto monumento. Sobre el tema véase J. Le Goff, *Storia e memoria*, cit., pp. 446 y sig.
12. Cfr. A. Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 116 (tr. n.).
13. «(...) Es la idea misma de la arquitectura; aquello que está más cercano a su esencia. Y por lo tanto aquello que, a pesar de los cambios, se ha impuesto siempre al sentimiento y a la razón como el principio de la arquitectura y de la ciudad»; cfr. A. Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 31 (tr. n.).
14. «(...) Así la unión entre el pasado y el futuro está en la misma idea de ciudad (...), como la memoria atraviesa la vida de una persona, y que siempre para concretizarse

Il ritorno della scuola, 1984.



Fragments, 1989.



debe conformar y también conformarse en la realidad. Y esta conformación permanece en sus episodios únicos, en sus monumentos, en la idea que de ellos tenemos. Esto explica también por qué en la antigüedad se ponía el mito como fundamento de la ciudad»; cfr. A. Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 177 y sig. (tr. n.); sobre el concepto de *locus*, *ibidem*, p. 135 y sig.

15. «(...) En la ciudad la relación privada con la muerte vuelve a ser relación civil con la institución. El cementerio es así un edificio público con la necesaria claridad y racionalidad (...). Su orden y su colocación comprenden también el aspecto burocrático de la muerte. El proyecto trata de resolver las principales cuestiones técnicas como sucede en una casa, en una escuela, en un hotel. Pero diversamente que en la

casa, en la escuela, en el hotel, donde la vida misma modifica el proyecto y la construcción del tiempo, aquí el evento es completamente previsto; su tiempo posee una medida diferente. Frente a esta relación, la arquitectura no debe hacer otra cosa que usar sus propios elementos con coherencia, rechazando toda sugestión que no nazca de su propia construcción (...); cfr. A. Rossi, *Il nuovo cimitero di San Cataldo*, Módena, s.d. (tr. n.). Pierre Nora ha observado que la memoria colectiva definida como «aquello que queda del pasado en lo vivido por los grupos, o bien aquello que estos grupos hacen del pasado», parece oponerse a la memoria histórica del mismo modo en que actualmente la historiografía diferencia las nociones de historia y memoria. Sin embargo la «nueva historia», empeñada en la formulación de una historia científica, parte a menudo de la memoria colectiva proponiendo un procedimiento retrospectivo que renuncia a la temporalidad lineal a favor de una multiplicidad de tiempos vividos: «Historias que se harían partiendo del estudio de los "lugares" de la memoria colectiva»; sobre este argumento véase J. Le Goff, R. Chartier, J. Revel, *La nouvelle histoire*, París, 1978, pp. 398-401 (tr. n.).

16. Nótese que Pierre Janet considera el «comportamiento narrativo» como el acto mnemónico principal, caracterizado en base a su función social: «(...) ya que es una comunicación de una información, hecha a otros en ausencia del evento o del objeto que constituye el motivo»; cfr. C. Florès, *La mémoire*, París, 1972, p. 12; cit. en J. Le Goff, op. cit., p. 348 (tr. n.).

17. Sobre este tema véase: A. Rossi, «Architettura per i musei», en AA.VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, 1968, pp. 122-137; republicado en A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura...*, cit.; A. Rossi, «Elogio dell'architettura civile», en A. Ferlenga, Aldo Rossi. *Architetture 1959-1987*, Electa, Milán, 1987, vol. 1, pp. 237-238; A. Rossi, «L'entrée de l'exposition», en A. Ferlenga, Aldo Rossi. *Architetture 1993-1996*, Electa, Milán, 1996, vol. 3, pp. 57-59.

18. Su arquitectura suspende el juicio y la respuesta: «(...) sin embargo la esencia del museo es siempre principio y fin de nuestra decadencia cultural». Un proyecto que quiere evidenciar la unidad del museo: « (...) tal vez una unidad perdida que reconocemos solamente por aquellos fragmentos de nuestra vida que son también los fragmentos del arte y de la vieja Europa. Tal vez recordamos que entre las piezas principales del museo se encuentra el "lapidarium romano". (...) Sabemos cómo, tan solo una lápida, fragmento tangible, es un precioso testimonio de cualquier pasado». Cfr. A. Ferlenga, Aldo Rossi. *Architetture 1988-1992*, Electa, Milán, 1992, vol. 2, p. 258 (tr. n.).

19. Cfr. Ph. Ariès, *Le temps de l'histoire*, Seuil, París, 1986, p. 72 (ed. it. *Il tempo della storia*, Laterza, Roma-Bari, 1987; las citas indicadas corresponden a la edición italiana). Según Le Goff la similitud entre «memoria colectiva» y «memoria individual» reside en el hecho que ambas resultan ser «construcciones organizadas»; así el pasado individual se acerca al pasado colectivo. Citando a Fraisse agrega: «(...) tratamos los episodios que nos ofrece la historia de nuestro grupo social del mismo modo en que tratamos nuestra propia historia. Una y otra se confunden: por ejemplo, la historia de nuestra infancia es la de nuestros primeros recuerdos, pero también la de los recuerdos de nuestros padres, y es a partir de unos y otros que se desarrolla esta parte de nuestras perspectivas temporales»; cfr. P. Fraisse, *Psychologie du temps*, París, 1967, p. 170; cit. en J. Le Goff, op. cit., pp. 165-166 (tr. n.). Afirmación que reclama las observaciones de Piaget cuando nota que el pasado de la experiencia psicoanalítica es un pasado «reconstruido»; por lo tanto –citando a Erikson– agrega «el pasado es reconstruido en función del presente tanto cuanto el presente es explicado por medio del pasado. Hay interacción (...), (el pasado) se conoce por medio de recuerdos reconstruidos en un cierto contexto, que es el contexto del presente y en función de este presente»; cit. en J.-C. Bringuier (ed.) *Conversations libres avec Jean Piaget*, París, 1977, p. 181 (tr. n.).

20. «Cada lugar se recuerda en la medida en que se vuelve lugar afectivo o en la medida en que nos identificamos con él», y por esta razón en el universo rossiano cada lugar es un proyecto. «Podría hablar de mis relaciones con las ciudades como de aquellas con las personas» afirma el arquitecto; precisamente, los puntos de conexión entre la historia personal y la historia civil resultan densos en significados; cfr. respectivamente A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., pp. 47, 77 (tr. n.).

21. Cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit. p. 64.

22. Así el verde ácido de los helados de la infancia vuelve a aparecer en la fachada del edificio de Fukuoaka: «(...) tal vez –aclara Rossi– como en las fábulas antiguas, el color de los helados era el del elixir que nos permitía elevarnos hacia mundos distintos»; cfr. A. Ferlenga, Aldo Rossi. *Architetture 1988-1992*, Electa, Milán, 1992, vol. 2, p. 74 (tr. n.).

23. Cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., p. 54 (tr. n.). Operación que resulta explícita en las mismas palabras de Rossi: «(...) entre mi primer objetivo, refundar la disciplina, y el resultado final de disolverla u olvidarla existe una estrecha familiaridad (...). La bella ilusión del movimiento moderno, serena y moderada, se había estrellado bajo el derrumbe concreto de las bombas (...). Sólo entre estas ruinas

habían ganado y perdido las vanguardias (...). No había sido herida la arquitectura sino la ciudad del hombre (...); *ibidem*, pp. 103-104 (tr. n.).

24. Cada época fabrica mentalmente su concepción del pasado; por tal razón la tarea fundamental del historiador resulta ser el continuo cuestionamiento de tales «reconstrucciones». Le Goff recuerda la oposición de Marc Bloch a concebir la historia como la «ciencia del pasado» en cuanto era «absurda la idea misma de que pasado, en cuanto tal, pudiese ser objeto de ciencia»; Bloch proponía en cambio la definición de la historia como «la ciencia de los hombres en el tiempo»; cfr. M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, París, 1949; J. Le Goff, *Storia e memoria*, cit., pp. 10-13 (tr. n.).

25. Cfr. A. Rossi, «Un'oscura innocenza», en A. Ferlenga, Aldo Rossi. *Architetture 1993-1996*, Electa, Milán, 1996, vol. 3, p. 8 (tr. n.).

26. Partiendo del *Capriccio* de Canaletto (*collage* de edificios y proyectos palladian colocados en el contexto real del puente de Rialto) Rossi ilustra una operación lógica formal de alto valor experimental. Mediante la manipulación combinatoria de lugares reales e ideales se configura una ciudad ficticia en la cual la fantasía del pintor representa una de las tantas Venecias posibles. Conciliando el mito con la historia, la idea de la *città analoga* (1976) se transforma en un procedimiento compositivo capaz de romper la cronología para descubrir y tutelar los vestigios que la ciudad ha extraviado en el tiempo. Los dibujos de Rossi recomponen en una nueva visión urbana imágenes fragmentarias de un catálogo personal con partes de sus propios proyectos arquitectónicos. Sus tantas «ciudades análogas» no expresan su similitud sino su esencial diversidad; ellas no pertenecen al tiempo histórico de la ciudad sino a la dimensión existencial del autor. Cfr. A. Rossi, *La città analoga*, 1976, *collage*, en A. Ferlenga, Aldo Rossi. *Architetture 1959-1987*, Milán, 1987, vol. 1, p. 119.

27. Refiriéndose a su modo de proyectar, Rossi explica: «(...) A menudo se identifico con el objeto y la geografía, con un objeto doméstico o con una foto del Partenón (...). Viajes domésticos y privados, públicos o científicos, en el sentido que hoy encuentro que todo el pasado y el presente o cada dibujo valen la afirmación u observación más distraída. Me es difícil compararme con mis contemporáneos porque cada vez más advierto la diferencia de lugar y de tiempo. Ha sido ésta mi primera intuición de la ciudad análoga que se ha desarrollado como teoría»; cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., p. 65 (tr. n.).

28. «La analogía es tanto más infinita cuanto más inmóvil y es en este doble aspecto que reside una desmedida locura. Creo que he seleccionado las pocas obras construidas que me interesan como el Templo Malatestiano de Rimini o el San Andrea de Mantua porque hay en ellas algo que no puede modificarse y que contemporáneamente reasume el tiempo. El signo de las personas, de las cosas sin significado y que exhiben su imposibilidad de cambiar; esta mutación adviene efectivamente pero es siempre terriblemente inútil. Los cambios forman parte del mismo destino de las cosas ya que en la evolución hay un singular estatismo. Tal vez son éstos los materiales de las cosas y de los cuerpos y por lo tanto de la arquitectura. La única superioridad del objeto construido y del paisaje es el permanecer más allá de las personas.» Y agrega sucesivamente: «la coacción a repetir puede ser una falta de esperanza pero ahora me parece que continuar haciendo siempre la misma cosa para que resulte diversa es más que un ejercicio; es la única libertad que se puede encontrar». Cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., pp. 66-69 (tr. n.).

29. Si en una lectura freudiana es cierto que interpretar no basta, es necesario *construir*, Rella observa cómo la construcción es precisamente un acto de radical historicización que permite valorizar la dimensión del tiempo-hora (comisión de diversos niveles temporales) en la cual es posible operar y transformar el mundo. Sobre la temática temporal en el pensamiento contemporáneo véase F. Rella (ed.), *Critica e storia*, Venecia, 1980, en part. p. 24. Respecto a la noción de «temporalidad relativa» resulta interesante notar como en algunas tribus «primitivas» el tiempo se mide según la perspectiva de la tradición, en la cual «algunos elementos de la realidad histórica son incorporados a un complejo mitológico»; en otros casos «la conciencia de un pasado histórico ya se ha desarrollado, junto a una multiplicidad de otros tiempos» (tiempo mítico, tiempo histórico, tiempo genealógico, tiempo vivido tiempo proyectado). Cfr. J. Le Goff, op. cit. pp. 170-172 (tr. n.).

30. La literatura, la arquitectura, la pintura, el teatro, el cine, la escenografía son sólo técnicas disponibles para sondear la realidad; incansantes tentativos de interrumpir el *continuum* de los acontecimientos: «(...) seleccionar algunos proyectos y examinarlos desde diferentes puntos de vista –propone Rossi– pero esto no produce fácilmente un orden temporal» y agrega luego: «olvidar la arquitectura o cualquier proposición era el objetivo de una elección inmóvil de la tipología de las construcciones pictóricas o gráficas donde la grafía se confundía con la escritura, casi una forma más elevada de grafomanía donde el signo es indiferente al dibujo o a la escritura». Cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., pp. 47, 51, 57 (tr. n.). Sus últimos escritos revelan sin embargo una nueva actitud: «Hay hoy en mí una especie de reconciliación con la arquitectura. Me parece poder expresar aquello que antes atribuía a

otras actividades (...). La arquitectura es un teatro, el arquitecto, el director: luego surge la ocasión, la fortuna, la hora que pasa. Vitruvio no ha incluido en su Tríada la fortuna y el tiempo (...). Cfr. A. Rossi, *Un'oscura innocenza*, en A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Architetture 1993-1996*, Electa, Milán, 1996, vol. 3, pp. 8-9 (tr. n.).

31. «Admiraba la obstinación de Alberti (...) en repetir las formas y los espacios de Roma, como si no existiera una historia contemporánea; en realidad él trabajaba científicamente con el único material posible para un arquitecto. Justamente estando en San Andrea de Mantua tuve esta primera impresión de la relación entre el tiempo, en el doble significado atmosférico y cronológico, y la arquitectura; veía la niebla entrar en la basílica (...), como elemento imprevisto que modifica y altera, como la luz y las sombras, como las piedras reducidas y gastadas por los pies y las manos de generaciones de hombres. Tal vez sólo esto me interesaba de la arquitectura; porque sabía que era posible gracias a una forma precisa que combatía el tiempo hasta ser destruida. La arquitectura era uno de los modos de sobrevivir que la humanidad había buscado; era un modo de expresar la búsqueda fundamental de la felicidad.» Cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., pp. 9-10 (tr. n.).

32. «(...) Boullée afirma textualmente haber descubierto la arquitectura de las sombras, por consiguiente haber descubierto la arquitectura de la luz y me demuestra claramente que luz y sombra no son más que el otro aspecto del tiempo cronológico, la fusión del tiempo, atmosférico y cronológico, que muestran la arquitectura y la consumen (...).» Cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., p. 37 (tr. n.).

33. Stelling-Michaud ha relevado que «los hombres del medioevo, inseguros entre el pasado y el porvenir, han tratado de vivir el presente de modo atemporal, en un instante que es un momento de eternidad» (cfr. J. Stelling-Michaud, «*Quelques problèmes du temps au Moyen Age*», en *Etudes suisses d'histoire générale*, XVII, 1959, p. 13), cit. en J. Le Goff, op. cit., p. 176 (tr. n.). «Del mismo modo —observa Le Goff— los artistas del medioevo, inseguros entre el reclamo del pasado, del tiempo mítico del paraíso, y la búsqueda del instante privilegiado, el que guía hacia el porvenir, salvación o condena, han intentado expresar sobre todo lo atemporal. Inspirados por un “deseo de eternidad”, a menudo han utilizado el símbolo, que pone en comunicación tres esferas: pasado, presente y porvenir». Cfr. J. Le Goff, op. cit., pp. 176-177 (tr. n.). Sobre la concepción de la religiosidad en la obra de Rossi, véase, A. Can-tafora, «*Poche e profonda cose*», en *Casabella*, LXII, 1998, n.º 654 (marzo), pp. 4-7.

34. Como ha observado Tafuri: «En Rossi rige el imperativo categórico de la alienación absoluta de la forma: hasta alcanzar una sacralidad vacía, una experiencia de lo inmóvil y del eterno retorno de emblemas geométricos reducidos a espectros. (...) El resultado al que Rossi arriba es precisamente el de demostrar, sin posibilidad de apelación, que la sustracción de la forma del ámbito cotidiano está obligada a circunnavegar continuamente el punto central donde se produce la comunicación, sin poder alcanzar aquella fuente originaria. No por incapacidad del arquitecto, sino porque ese “centro” ha sido históricamente destruido, porque esa “fuente” se ha dispersado en múltiples afluentes, sin origen ni fin». Cfr. M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Turín, 1980, pp. 332-333 (tr. n.).

35. Citando a San Agustín precisa el significado: «“(...) toda esta estupenda armonía de cosas buenas, una vez colmada la medida, está destinada a pasar. Tuvo una mañana y un crepúsculo”. Pero tal vez no sabemos cuál es el momento del crepúsculo, porque este gran espejo refleja la arquitectura simplemente como el lugar donde se desenvuelve la vida. (...) Las grandes naves que surcaban el río marcaban el paso del tiempo, como los barcos del lago de la infancia. (...) También las cosas están destinadas a pasar. Es la cuestión de la cualidad con la cual ellas pasan y por lo tanto del modo en que nosotros pasamos por ellas». Cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., pp. 95-96 (tr. n.).

36. Cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., p. 39 (tr. n.). «El proyecto de *Schützenstrasse* conduce necesariamente a una forma obsesiva del diseño, todo debe ser dibujado, pensado y recompuerto y sin embargo, por una paradoja del dibujo mismo esto produce límites: umbrales infranqueables. No es una paradoja del dibujo sino una aparente paradoja de las cosas. (...) Una elección cumplida (...) en un catálogo que se creía infinito y que es en cambio un depósito limitado de formas. (...) El barroco descubriendo pocas imágenes las anulaba o las asimilaba al pasaje de las estaciones reduciéndolas a aquella piedra o a aquel sol que eran una conquista del silencio.» Cfr. A. Rossi, «*La diversità di Berlino*», en A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Architetture 1993-1996*, Electa, Milán, 1996, vol. 3, pp. 275-276 (tr. n.).

37. Según Garin «la divergencia entre un tejido formal racional y un turbio río de ilusiones», se presentan en Alberti en modo inquietante: «Una antinomia cada vez más profunda e insalvable, entre rigor y armonía por un lado y locura fantástica por otro, entre compostura y extravagancia, entre medida y absurdo, entre naturalidad clásica y loco desenfreno de pasiones»; cfr. E. Garin, «*Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti*», en *Rinascimento*, XII, 1972, pp. 15-16 (tr. n.).

38. Su interés por el museo, por la clasificación típica de la historia natural, radica fundamentalmente en los aspectos no clasificables de las cosas, en el hecho de

que «el catálogo recuperaba de la imagen una historia secreta, imprevista, la misma artificiosidad se volvía fantasía»; cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., p. 58 (tr. n.). Este aspecto de su discurso se desarrolla también en el ámbito específicamente disciplinario: «Con los instrumentos arquitectónicos favorecemos un evento, independientemente del hecho que suceda; (...) por eso el dimensionamiento de una mesa, o de una casa, es muy importante; no como pensaban los funcionalistas para absorber una determinada función, sino para permitir más funciones. Es decir para permitir aquello que en la vida es imprevisible»; *ibidem*, p. 12 (tr. n.).

39. Cfr. E. Garin, «*Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti*», cit. pp. 15-16 (tr. n.). «Ahora me parece que estos proyectos y construcciones —observa Rossi meditando sobre su obra— componen las estaciones y las edades de la vida: la casa de los muertos y la de la infancia, el teatro o la casa de la representación. Pero todos estos no son temas, o aun, funciones, sino las formas en que se manifiesta la vida y por lo tanto la muerte»; cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., p. 87 (tr. n.). Parafraseando a Lucien Febvre en su definición de la historia podría observarse que el discurso de Rossi recoge y acumula fragmentos del pasado en función de las necesidades del presente y es sólo en función de la vida que interroga la muerte. Cfr. L. Febvre, «*Vers une autre histoire*», en *Revue de métaphysique et de morale*, LVIII, 1949, republicado en L. Febvre (ed.), *Combats pour l'histoire*, París, 1953, pp. 419-38.

40. Sobre el tema cfr. Ph. Ariès, *Le temps de l'histoire*, cit., p. 79. Le Goff observa cómo desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII se ha desarrollado entorno al concepto de decadencia una visión pesimista de la historia que reaparece en algunas ideologías de la historia de nuestro siglo; con la Ilustración se afirma en cambio el concepto de progreso que entra en crisis en la segunda mitad del siglo XIX; sin embargo Mircea Eliade ha notado que sería precisamente la creencia en un tiempo cíclico la que postularía la decadencia como fase obligada de la renovación; sobre este argumento véase J. Le Goff, *Storia e memoria*, cit., pp. 304-339.

41. «(...) No me pregunten qué cosa es el progreso, no lo sé. Podría sólo escribir que el progreso es siempre triste, pero de cualquier modo inevitable. Y este inevitable es una condición incierta, religiosamente oscura»; cfr. A. Rossi, *Premessa* en A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Architetture 1993-1996*, Milán, 1996, vol. 3, p. 7 (tr. n.). Significativamente, muchas de las cuestiones que interesan a Rossi en su rica actividad teórico-proyectual (caducidad de las cosas, multiplicidad temporal, precariedad del presente, nostalgia y redención del pasado, repetición y anulación de la experiencia, construcción de un lenguaje que supere el «silencio» del dominio de la técnica, percepción de disgregación de los viejos valores y del conformarse de nuevos horizontes) son algunos de los temas que —como Rella ha demostrado— forman parte de la tradición de la modernidad, articulando la búsqueda de una racionalidad crítica que permita transitar nuevos territorios del saber; una nueva formulación cognoscitiva que permita superar el espacio de la crisis. Sobre este aspecto del debate cultural contemporáneo cfr. F. Rella, *Critica e storia*, cit.

42. Cfr. Ph. Ariès, *Le temps de l'histoire*, cit., p. 63 y sig. (tr. n.). Refiriéndose al historiador moderno, Ariès nota cómo superada la tentación científica y las presiones contingentes, su visión de la historia se acerca a la del mundo infantil, leyendo en esta actitud un fenómeno de índole religiosa, *ibidem*, p. 13. Le Goff observa cómo la «nueva historia» asimila el mito no sólo como objeto de estudio, sino también como modo de extender hacia los orígenes el tiempo de la historia; cfr. J. Le Goff, op. cit., pp. 42 y sig.

43. Cfr. A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, Electa, Milán, 1992, vol. 2, p. 336 (tr. n.). «Si hoy tuviera que hablar de la arquitectura —observa Rossi— diría que es un rito más que una actividad creativa, porque conozco plenamente la amargura y la consolación del rito. El rito nos da el consuelo de la continuidad, de la repetición, nos obliga a olvidos oblicuos porque, no pudiendo evolucionar, cada cambio comporta la destrucción. Esto podría explicar muchos de mis dibujos o proyectos»; cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., p. 41 (tr. n.).

44. Cfr. Ph. Ariès, *Le temps de l'histoire*, cit., p. 221 (tr. n.). Ariès subraya el concepto recordando que «la gran mutación que caracteriza el mundo moderno no radica en el desarrollo de las técnicas, sino en el rol determinante y absoluto de la técnica en la designación de los objetos. En realidad no hay más objetos, sino reproducciones de un prototipo ideal definido por su destinación. No más objetos sino funciones técnicas. (...) Nuestra civilización no está más fundada sobre particularidades constitutivas (...) tendemos hacia un tipo general y abstracto de civilización, (...) caracterizada en Tokio, en San Francisco o en París por la uniformidad de las técnicas (...). A la civilización de las diferencias se opone la civilización de la técnica, siempre igual a sí misma»; *ibidem*, pp. 218-219 (tr. n.).

45. Cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, cit., p. 60 (tr. n.).

Allí donde se indica las ilustraciones han sido tomadas de
Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi, opera completa*, Electa, Milán,
tomo 1 1987, tomo 2 1992, tomo 3 1996.

**El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
está patrocinado por las siguientes empresas:**

Aluar división elaborados

Baucor SRL

BHN Inmobiliario SA

Buenos Aires Greens

C.B. Richard Ellis SA

Cliro SA

Constructora Iberoamericana SA

Constructora Sudamericana SA

Exxal Argentina SA

Gabelec SRL

HSBC Banco Roberts

Industrias Saladillo SA

Interieur Forma SA

Kalpakian alfombras

La Europea SRL

Obra Mix SA

Obras Civiles SA

Phonex Isocor SRL

Tecno Sudamericana SA

Tizado Propiedades

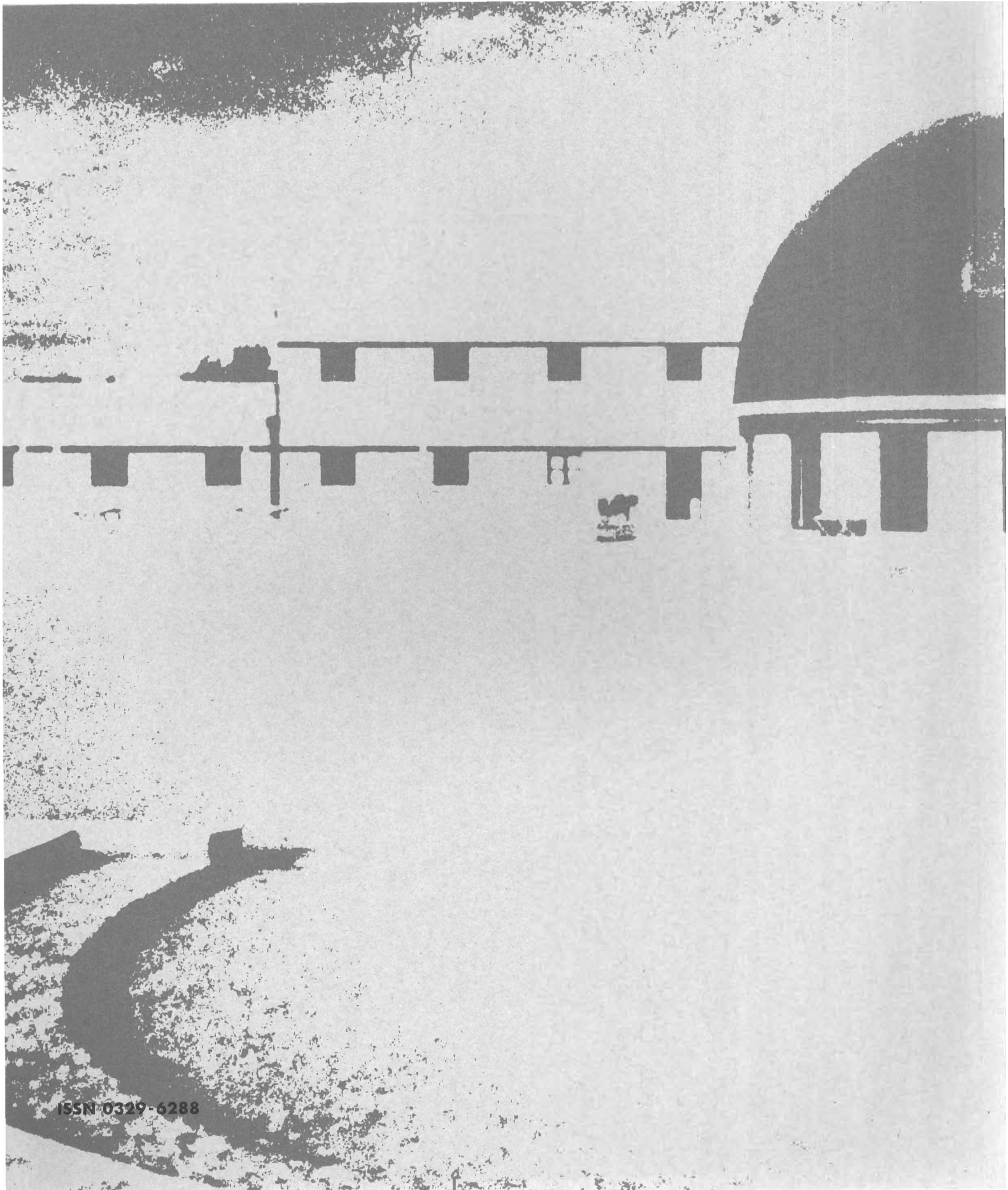
Vidogar Construcciones

Cantidad de ejemplares: 1000
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel ilustración mate de 115 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Preimpresión: NF producciones gráficas
Impresión: Sacerdoti SA talleres gráficos

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18



ISSN 0329-6288