

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

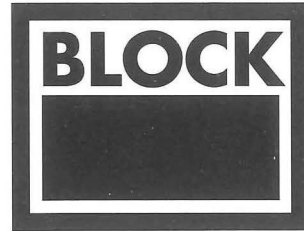
Aldo Rossi Associati
Diana Agrest
Mercedes Daguerre
Vittorio Savi
Antonio Díaz
Carlos Martí Arís
Vittorio M. Lampugnani
Ana María Rigotti
Adrián Gorelik
Jean-Louis Cohen
Diane Ghirardo
Alejandro Crispiani

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

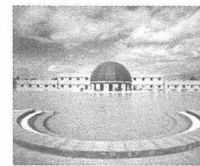
Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

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).

En primer plano, Perseo blandiendo la espada con la mano derecha y levantando con la izquierda la cabeza cortada de la Gorgona petrificante, aunque el rostro espantoso de la Medusa se resuelva en una maraña de trazos de pluma. Algo retrasado el caballo, cuya anatomía está estudiando con pasión, a la manera de los pintores manieristas del Palacio del Té en Mantua: la cola, las patas, la grupa, el cuello, la crin y la cabeza, cuya anatomía seccionada permite la visión del esqueleto. Como en el monumento ecuestre, el purasangre sostiene la obra verdadera y propia, esto es, la arquitectura del teatro Carlo Felice de Génova, reconstruido ahora por mérito de Aldo Rossi y de Ignazio Gardella. Detalle en absoluto desdeñable, en el vértice del frontón del ingreso del príncipe, al nuncio angélico o genio de la armonía, le sucede nuevamente Perseo en la postura clásica: decapitante... el pretendido disarmónico, el presunto disonante Bruno Zevi, enemigo jurado de la reconstrucción del teatro barabiniano, reconstrucción filológica que sin embargo sigue la idea y la novedad de Rossi-Gardella. A decir verdad, el numen tutelar ha descendido sobre la plaza. Se parece al joven caravagesco sentado, la mano izquierda apoyada en el pavimento, la derecha proyectando sombra sobre los ojos febriles típicos del joven Aldo; mira a lo lejos, el futuro. Al lado del pórtico del príncipe, la fachada del hotel *Il Palazzo* en Fukuoka, como el palacio de la *Strada Nova* genovesa, dispuesto a modo de escenografía.

Se trata de un dibujo rossiano de 1990, tomado del libro *Aldo Rossi. Drawings and Paintings*, de Morris Adjmi y Giovanni Bertolotto (Nueva York, 1993). Desde el punto de vista iconográfico, una textura gráfica intensa, pero lanzada apresuradamente sobre varias hojas pegadas sobrepuestas, y apenas coloreada. Desde el punto de vista iconológico, una alegoría del triunfo de la arquitectura, debido a Perseo y al ángel en sus diferentes metamorfosis –como sugiere un testigo de la época, Stefano Fera, alumno de Rossi y *connoisseur* de la gráfica rossiana, proyectual o no.

En el epígrafe, el título parece ser, de manera obvia *El Teatro de Génova*; en cambio, en el inventario posterior de las obras, de forma más misteriosa, *Olvidar Génova*. Convendría ver el original, pero supongo que en ambos casos las escrituras son autógrafas, la segunda, a lo mejor, registrada en el revés de la hoja.

Olvidar Génova. Un slogan y una advertencia, más que una designación.

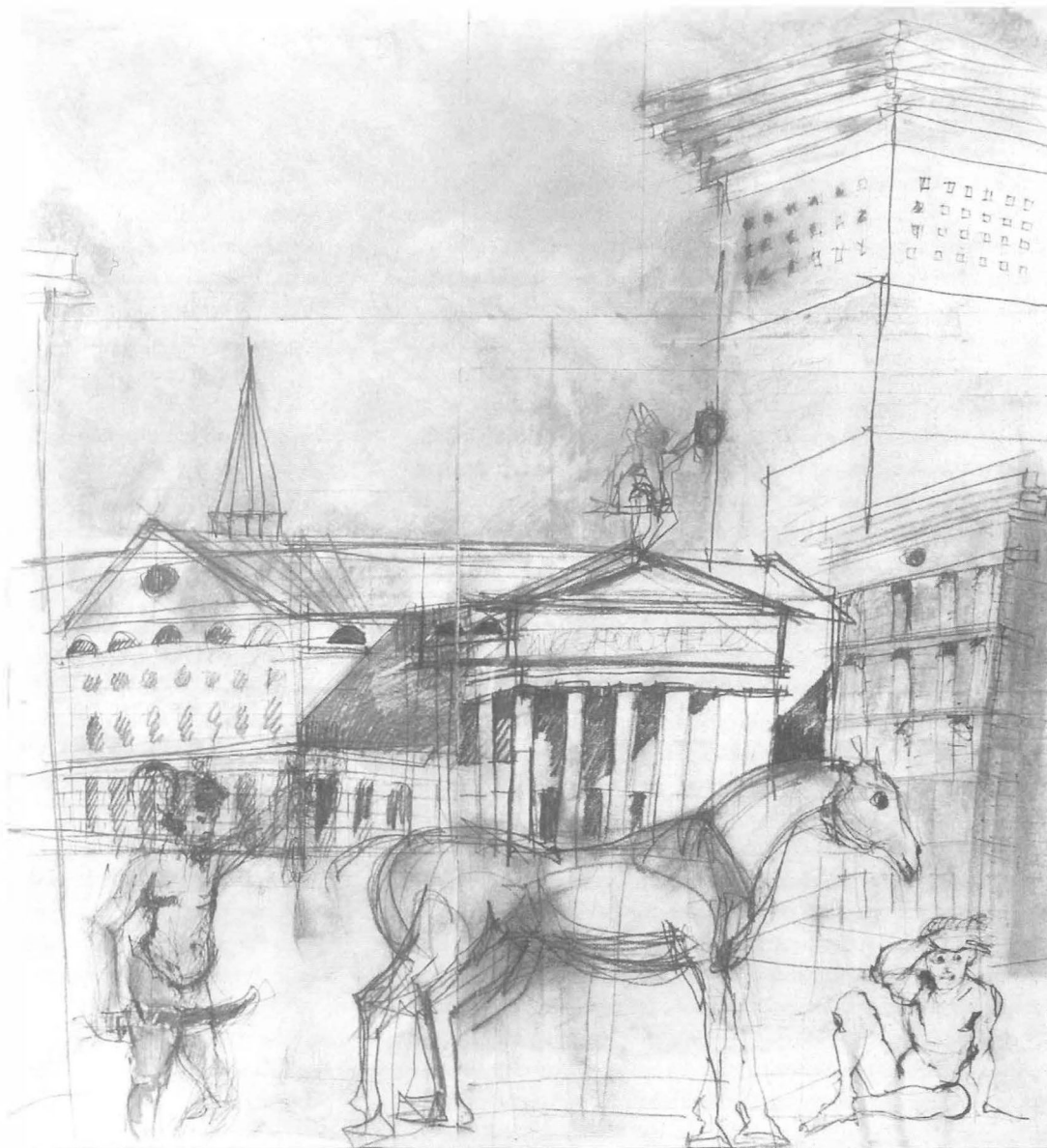
En el destacado pasaje de su obra maestra literaria, *Autobiografía científica* (primera edición, Nueva York, 1981; edición italiana Parma, 1990), Rossi considera que se puede, o mejor dicho, que se debe olvidar la arquitectura, en tanto ella resulta el puro sostén de la vida para la cual el edificio está destinado; lo que cuenta en verdad es el desarrollo de la vida, como la acción teatral sobre el escenario inmóvil, contra una escena fija. De manera análoga, se podría y se debería olvidar el monumento representativo, metonímico de Génova, en tanto el monumento y la ciudad surgieron como una estructura tan concreta como ideal para la vida ciudadana; y aquello que debería ser importante sería el mundo de la vida genovesa, la *Lebenswelt* genovesa.

1966. En la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán, el maestro de Rossi, Ernesto N. Rogers, celebra tardíamente a Le Corbusier, mediante un solemne discurso que parte del registro conmovido de la desaparición irreparable del maestro, ahogado en las olas de la Costa Azul, para arribar al renacimiento de su lección bajo la forma de enseñanza perdurable y estimular la relectura de la obra arquitectónica para que renazca, crezca y se desarrolle.

Tres años después, cuando el filósofo Enzo Paci, exponente del círculo cultural reunido en torno a la revista *Casabella Continuità*, debe escribir a la muerte de Rogers para la revista de filosofía *Aut Aut*, sostiene un concepto bastante parecido. Rogers se ha ido, ha muerto para siempre, sin embargo, debemos admitir laicamente que la desaparición terrena no es más que la condición indispensable de un fenómeno vital: condición de la vitalidad, de la actualidad, incluso de la inmortalidad de la arquitectura profesada por Rogers.

Rogers y Paci se pronuncian en nombre de una crítica fenomenológica de marca husserliana, y desde la observación de la doctrina están obligados a subvalorar, descuidar u olvidar la extinción de la *existencia* del autor arquitecto, con el fin de privilegiar la *esencia* de su autoridad arquitectónica y lograr que tal esencia continúe en el tiempo, se extienda a nuestro presente.

Aldo Rossi: el teatro de Génova, dibujo, 1990. (De: M. Adjami y G. Bertolotto, *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, Princeton Architectural Press).



Rossi expira el amanecer del 4 de septiembre de 1997; Rossi inicia el sueño eterno. «Se duerme el sueño eterno, —escribe Raymond Chändler— no nos preocupamos más de ciertas miserias»; mientras nosotros podemos ejercitarnos en la desmemoria. No por una deplorable insensibilidad frente al evento luctuoso, sino porque pareciera que en ese mismo instante recibiéramos el encargo de completar el trabajo de la terrible muerte. Aceptamos y asumimos el compromiso, olvidándonos de Rossi. De modo que la existencia terrena de Rossi está realmente terminada y el olvido, el contenido relativo, o sea la existencia olvidada, representan la estructura estática, rígida e inmóvil, en la cual la esencia rossiana, privada de existencia, continúa persistiendo en el tiempo.

También su primer libro, *La arquitectura de la ciudad* (Padua, 1996), primero de una serie que comprendería solamente dos, en realidad, debería llamarse *Olvidar la arquitectura de la ciudad*.

De hecho, Rossi lo escribe en el *incipit*, la arquitectura de la ciudad posee el carácter de persistir en el tiempo, y en efecto, lo demuestra página tras página: la arquitectura de la ciudad permanece, subsiste no sólo en la materia sino también en principios tipomorfológicos, en las reglas formativas, en las experiencias constructivas. Además, se transforma en la cuna de aquella vida específica que tiene por nombre la proyectación arquitectónica.

La arquitectura de la ciudad puede considerarse en sí misma la suma teórica de la arquitectura urbana y, además, el aguerrido preámbulo teórico de la proyectación a aplicar al territorio urbano europeo.

Inversamente, parece por completo infundada la insinuación maliciosa de Manfredo Tafuri (*Teorías e historia de la arquitectura*, Bari-Roma, 1969), convertida en endémica en la crítica arquitectónica internacional: que *La arquitectura de la ciudad* es

una declaración de poética, válida sólo para el autor, poética travestida de teoría que finge valer universalmente. Que en cambio se trata de teoría lo confirma la ponderada y hasta excesiva relectura de José Luque Valdivia (*La ciudad de la arquitectura*, Barcelona, 1996), aunque el estudioso español no percibe que en Rossi la escritura teórica, científica y lógica corresponde en realidad a un momento, a una etapa precisa del desarrollo poético, destinado a manifestarse después.

No casualmente los escasos proyectos y los escasísimos edificios rossianos de los años sesenta se relacionan sólo en parte con *La arquitectura de la ciudad*; a lo sumo mantienen la misma tendencia racional en arquitectura, el tipologismo iluminista, la abstracción a ultranza, el purismo radical a lo Max Bill, cambian-do pretexto, forma, lenguaje.

El proyecto que puede iniciar la etapa proyectual 1970-1980, la ampliación del cementerio de San Cataldo en Módena (que será ejecutado más tarde, y que está aún incompleto), parece derivar de una concepción que rescinde los nexos de *La arquitectura de la ciudad*, y que es hasta opuesta a ella. ¿Qué concepto? La respuesta es bastante simple y la daremos en breve.

Por el momento, es preciso notar que, mientras tanto, no falta quien fascinado por los escritos teóricos rossianos y por sus elaboraciones proyectuales, se inclina a tomarlo ya como el *monstruo sagrado* de la nueva generación arquitectónica. Frente a ello, la simple aspiración de Rossi consiste, por un lado, en que el obrador finalmente abra las puertas a su último proyecto, y, por otro lado, en que un crítico que no sea él mismo (que ha ejercitado el oficio en las columnas de la *Casabella Continuità* de Rogers), trace el balance monográfico de su laboriosidad. El balance, por prematuro que sea, existe, y es aquel, transparente, realizado por Bonfanti («*Elementi e costruzione*», *Controspazio*, n° 10, 1970). En cambio, en un clima ahora inimaginable, en el clima de penuria de las monografías sobre la carrera de un autor, con la intención declarada de observar el *work-in-progress* y aprehenderlo en cuanto *in-progress*, a mí me tocó redactar la monografía que se titularía icásticamente *La arquitectura de Aldo Rossi* (publicada más tarde, Milán, 1976).

Pasaban los meses de la preparación; serían los más bellos de mi carrera y estarían marcados por un enfrentamiento tauromáquico –por lo menos, así me parece. El, nacido bajo el signo del toro, sería el toro, sometiendo los documentos de la historia recorrida, los trozos de una experiencia existencial, los trabajos teóricos y poéticos, algo muy sincrético, muy unitario. Y yo sería el matador, que observa, estudia y prepara observaciones y críticas en varias versiones cada vez más definidas, sin conceder demasiado al método del análisis textual individualizante, aislante, absolutizante de la obra, a lo sumo confiando en la crítica empírica, apoyándose en la experiencia humana y en la génesis de la obra poética.

Por ejemplo, durante una de estas versiones, se me ocurrió comparar, no sin convicción, el esqueleto o cuerpo central pensado para el cementerio de Módena, no con la imagen de la espina de pez que habría quedado en el plato de la vieja cocina de la casa Rossi en vía Rugabella de Milán, sino con el recuerdo de la carcaza de un pez espada devorado por los tiburones. Parangonarlo luego con el trofeo fúnebre que el anciano de *El viejo y el mar*, la novela corta de Ernest Hemingway (Nueva York, 1952), el pescador *salaio* pero lleno de dignidad, desafortunado pero valeroso, consigue obtener de la pesca extenuante y arrastrar hasta la orilla, al pequeño puerto. En su opinión, la comparación era adecuada: servía para revelar que un esqueleto es aquello que resta de todo organismo después de un combate descarnado; para develar que la arquitectura ósea es el residuo del conflicto de la arquitectura contra el tiempo. Yo sería un buen torero. El, un buen toro.

Una movida estratégica del toro consistía en dar a leer al torero los *cuadernos azules*. Comprados en la vieja papelería engadinese, estas libretas están llenas de escrituras de tono minimalista, destinadas a alimentar la prosa narrativa de la *Autobiografía científica* –uno de los diarios no-cronológicos más notables de la literatura artística del siglo XX. En cuanto al torero, leía vorazmente y no debía esforzarse para entender que el fuego principal concernía a la teoría de la analogía en tanto principio de la proyectación.

Se arraigaba la analogía, figura más práctica que retórica; figura auxiliar en la práctica incierta de la construcción. Por ejemplo, en 1974, el maestro de obras de la escuela de Fagnano Olona no lograba ejecutar la escalera del patio interno si él no intervenía sugiriendo *hacer como* en la cavea del teatro antiguo, dos escalones por cada grada.

Rápidamente, sin embargo, la analogía se convierte en una figura precisamente psicológica en la fenomenología rossiana, en el verdadero medio del sistema expresivo de la interioridad. Al contrario del sistema inexpressivo, ya que, siguiendo a Jung: «el pensamiento “lógico” es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige a lo externo, como un discurso. El pensamiento “analógico” o fantástico es sensible, figurado y mudo, no es un discurso sino un rumiar materiales del pasado, un acto volcado hacia el interior. El pensamiento analógico es arcaico, inconsciente y no expresado, es prácticamente inexpressable en palabras». De modo que la inexpressividad fría y la inventiva cálida son extremos que se tocan. Descubrí por casualidad esta distinción poco conflictiva y bastante flexible en la edición italiana de la carta de Jung a Freud del 2 de marzo de 1910 (Torino, 1974) y la incorporé a no sé cual escritura provisoria de mi monografía, a modo de explicación externa del pasaje afrontado por Rossi del pensamiento lógico (contenido sobre todo en *La arquitectura de la ciudad*) al

pensamiento análogo (que se encuentra principalmente testimoniado por la *Autobiografía científica*). Rossi se apropió de ella y pidió publicarla como autoesclarecimiento decisivo en el número dos de la revista barcelonesa *2C Construcción de la ciudad* desde ese momento la proposición junguiana fue reclamada siempre como descubrimiento autónomo, de autor y con autoridad, para justificar su transición de lo lógico a lo analógico.

En realidad, no hay ninguna transición verdadera y propia, ningún viraje abrupto de lo lógico a lo analógico. Presente en sus *cuadernos azules*, pero también en las transcripciones de sus magníficas conferencias y en las misteriosas relaciones proyectuales contemporáneas; ateniéndose a la verdad poética de la ficción del diseño, la analogía conformaba ya la pasión de su inquieta personalidad artística; pero aún más exactamente ella se transformaba en el nudo de la investigación, y también en la clave del procedimiento inventivo. Tal proceso es denominado por Rossi la *ciudad análoga* y prácticamente consiste en establecer un plano que se sirve no sólo de similitudes genéricas sino de relaciones analógicas específicas entre áreas, situaciones, objetos.

Aunque, en rigor, el método aún no había sido explicitado, como proyecto maduro de ciudad análoga es decodificable el de 1971, en vistas a la ampliación del cementerio de Módena, con estos ingredientes: los préstamos de arquitecturas de diversos contextos, las abstracciones, las geometrificaciones, las simbolizaciones, las traslaciones del sitio asignado, de modo de crear en el umbral de la llanura padana el campamento de la muerte, la ciudadela de la vida abandonada por la vida, análoga a la ciudad padana real, cada una con vida propia, sagrada y profana, pública y privada, festiva y cotidiana.

A fines de los años setenta, más por voluntad que por casualidad, a partir de una idea de Paolo Portoghesi sobre un proyecto de Rossi, en Fusina, en las proximidades de Venecia, se ejecuta el *Teatro del Mondo*. Levantado sobre una balsa, a fuerza de tubos y ejes, arrastrado por un remolcador sobre las aguas lagunares, finalmente sería arquitectura maderera. Ya durante el viaje inaugural, deslizándose desde Fusina a lo largo del canal de la Giudecca, hasta la punta de la aduana en Venecia, combinando su propia realidad con la realidad y la imagen de los célebres fragmentos urbanos venecianos, sería también el instrumento revelador de las venecias análogas. Múltiples venecias, hechas de transferencias y de préstamos; en el medio, Venecia, ciudad análoga por excelencia.

Tan así es que después de demostraciones similares y de un resultado tan feliz, el método de la *ciudad análoga* se cristalizaría en el interior de la *forma mentis* del arquitecto del tercer cuarto del siglo y nadie soñaría con removerlo; pese a la delicadeza conceptual, a la fascinante complejidad intelectual, el método per-

manecerá a disposición de la investigación proyectual del autor y de otros.

Debo dar un paso atrás para sostener cómo Rossi, en el pasado, había practicado una especie de *Wandernug* febril por las ciudades europeas, pero ahora tenía cuarenta y cuatro años y, sea como fuere, nunca había estado en el nuevo continente, ni en Norteamérica ni en Sudamérica. En la primavera de 1976, mientras mi monografía sale de la imprenta, se dirige por primera vez a los Estados Unidos, invitado por *Cornell University*.

A este primer viaje profesional le seguían otros, innumerables, verdaderamente innumerables. Invitado por las universidades e institutos culturales, cada vez más a menudo invitado por clientes capitalistas, visita los sitios dispuestos para los proyectos, que posteriormente resultaban teóricos o prácticos. Pero mientras viaja sigue también el hilo interior que lo conduce a buscar y a encontrar infaliblemente las analogías, que en sí mismas son ya el proyecto, y, si se saben leer, condicionan favorablemente la ejecución. Es capaz de alternar las necesidades del itinerario tanto con el ejercicio de una topofilia devoradora, como para producir luego este o aquel proyecto (por ejemplo el proyecto de 1984 para un edificio de oficinas próximo a la iglesia y al convento de Santa Catalina en Buenos Aires), también una forma imbatible de resumen del itinerario; como con la manifestación de una devaluación personal tal, sobre la cual tarde o temprano deberíamos detenernos, con la debida cautela.

En el examen del sitio intercala la observación de los lugares vecinos sometidos a la degradación, *terrain vague*, reales y también metafóricos.

Este será el *shock* típico de Rossi en la mitad del decenio siguiente, el trauma de percibir la ruina del espacio urbano, la desolación creciente. El ánimo poético no lo impulsa a entristecerse analíticamente, sino que lo lleva a sintetizar una respuesta concreta, cualquiera que sea. Mejor aunque semejante al remedio sugerido por Thomas S. Eliot, el poeta de *La tierra baldía* (Londres, 1922): apuntalar las ruinas con los fragmentos.

Después de la lenta incubación que merecería un registro meticuloso, en el corazón de la fenomenología rossiana se injerta la poética del fragmento. Poética y no teoría, pero las implicancias teóricas están de hecho presentes, mientras las valencias teóricas no están para nada ausentes.

La primera manifestación es algo pasiva y estetizante, pero el fragmento no se identifica con lo que el formalista denomina detalle, particular extenuado de una arquitectura en realidad bastante superficial. Arrancado a la arquitectura de la ciudad mediante el recuerdo transido de la nostalgia del todo, tal fragmento puede estar inmóvil en el diseño y, de improviso, puede convertirse en móvil, efectuar extrañas y peligrosas acciones, fluctuacio-

nes, levitaciones, preparar contaminaciones, escenificar engaños ópticos. Consideramos el gráfico de 1982, parte del proyecto del palacio de los congresos de Milán; se ha aislado un grandioso fragmento a escala metropolitana, y esa torre, iluminada por detrás, con sorprendente ambigüedad, sabe proyectar la sombra del... *Teatro del Mondo* sobre un fondo homogéneo.

En 1987 sale la *Obra completa*, donde la editorial Electa, con la curación cuidadosa de Alberto Ferlenga, recoge la producción total de Rossi en segmentos sucesivos. —Ahorro la disgresión polémica, tendiente a puntualizar que Rossi, aunque alcanza el *pathos corbusierano*, es ciertamente un buen publicista de sí mismo, de sus escritos misteriosos y de sus inquietantes imágenes: razón por la cual tal vez convendría prestarle un traje a medida antes que un *prêt-à-porter* editorial... La primera entrega ofrece la premisa firmada por Rossi, texto más persuasivo que ninguno, acerca del rol asumido por los trozos monumentales y las partes urbanas en su concepción, y antologiza las obras entre 1959 y 1987, reivindicándolas bajo la éjida del fragmentismo activo y compositivo, incluyendo las pruebas conducidas por la teoría proyectual lógica, y comprendiendo las pruebas conducidas en base al método analógico.

Sea como fuere, a esta altura de la cronología, el fragmento se cualifica como elemento tipomorfológico, siempre escindido del paisaje, no más nostálgico, en todo caso anhelante de la reunión. Y el proyecto se propone como *ubi consistam*, lugar donde satisfacer el deseo de reunificación, o bien establecer conexiones del fragmento con otros fragmentos, la reconexión del fragmento con la arquitectura de la ciudad —cuya expresión ahora significa la totalidad ambiental.

Hacia la mitad de los años ochenta, Rossi parece gobernar un arte proyectual oscilante entre la meditación filosófica y el lirismo inventivo; similar al fuego de Heráclito, se inflama con mesura y con mesura se atenúa. Y existirá un modo de aplicar la poética del fragmento, hasta de elaborar proyectos donde se prefiguren numerosos tramos de ciudad, a su vez dirigidos al completamiento urbano orgánico.

Esta vez el proyecto convoca a los fragmentos sin acariciarlos ni acercarlos, mas bien alejándolos gracias a intervalos penosamente prolongados. Observemos la vista axonométrica de 1986, integrante del proyecto para el Campus de Miami, uno de los dibujos a color más bellos, titulado *Imaim ni Siloporka*, escrito al revés a la manera de Leonardo. En el ángulo izquierdo inferior, el perfil del *Teatro del Mondo*, amarrado en el muelle, repropuesto como biblioteca universitaria; a su lado, el perfil de un cocodrilo, con las fauces completamente abiertas. Los estudiantes huyen, corren gritando y se acercan a la acrópolis. Ninguno vuelve a subir la avenida flanqueada por palmeras, fragmento de la Avenida

de Palmeras de Sevilla. Finalmente, en la cima de la colina aparece el basamento acropólico. Arriba, el auditorio y las aulas, único fragmento denso de edilicia urbana universitaria de impronta jeffersoniana. El fondo se distiende en vagos acueductos y vagas torres, edificios modernos y vernaculares no mejor identificados y un hotel semejante al rascacielos universitario moscovita.

Frecuentemente, el proyecto incita a los fragmentos al cuerpo a cuerpo. Las reglas de la tipología edilicia, las leyes de la morfología urbana, las cláusulas de la búsqueda lingüística coherente gobiernan la colisión; pese a ello, el choque es enorme. De allí deriva aquello que Rossi desea desde siempre y que idealiza a cada paso: el organismo templado, encarnando la metáfora severa de la escena fija para los acontecimientos del hombre.

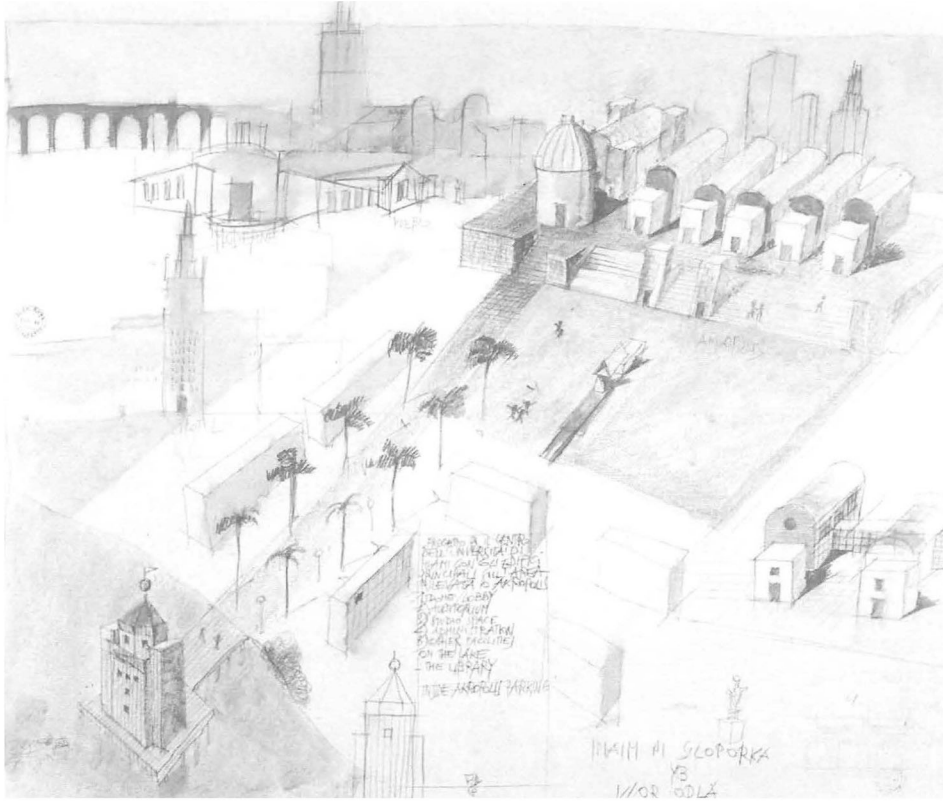
Según el azar, en el cual por otra parte cree profundamente, de vez en cuando Rossi se muestra como el arquitecto capaz de conferir a la categoría proyectual una claridad impensada, una fuerza creativa desconocida. Diestro en el uso de la claridad lógica, la tensión analógica o el espíritu del fragmento, o bien en tocar conjuntamente las tres cuerdas, y en evitar las sofisticadas dificultades típicas de este tiempo finisecular en las búsquedas proyectuales, Rossi, mediante el proyecto, valora siempre la cosa más importante en arquitectura: el carácter arquitectónico y urbano del edificio a construir.

Gran proyectista, superior a cualquier arquitecto de mediana estatura del siglo XX, salvo tal vez Rogers; capaz de ocupar un lugar junto a los máximos arquitectos de la historia universal, en la cadena de la tradición creativa, que, como bien dijo Eliot, no distingue a los autores muertos de los vivos; unos y otros, habitantes de la vida de la creación poética.

En fin, querido Aldo, el obrador abre de par en par la puerta a tu último proyecto. Aquella puerta no se cerrará más. No es casual que en los dos tomos sucesivos de la *Obra completa*, catalogados respectivamente las obras 1988-1992 y las obras 1993-96, se cuenten numerosos edificios esparcidos en los tres continentes, muchos realizados en una Italia hoy tan refractaria a la inserción de la arquitectura, incluso de la arquitectura de calidad. Las últimas, reservadas a Berlín, caracterizadas por su aspecto barroco, un barroco furioso por las ansias de exhaustividad del infinito metropolitano.

Gran constructor, pero, como contraparte, inferior al proyectista...

En este punto del discurso ocurre lo que daría tanto para que sucediese. Rossi resucita en la silla colocada en el ángulo de la redacción, como de la tumba. Redivivo, deja el *trench* sobre el respaldo y se adelanta. Recoje las hojas del escritorio y lee. Después pronuncia su parlamento cortante, no sin comerse las palabras.



La acrópolis en Miami, dibujo de estudio. (De: Aldo Rossi, *opera completa*, Electa, tomo 2).

—¡Me maravillo! ¡Construyendo sigo fielmente el proyecto y en esta fidelidad está el mérito. Por lo tanto, si soy buen proyectista, eres tú quien lo dice, entonces soy también constructor semejante!

Me comprendía en las controversias de tanto tiempo atrás: yo temblaba como una hoja. Pero aún temblando, logré rebatirle. —¡Todos tus proyectos preauncian tantos significados, tantos valores, que, siguiéndolos, te ves obligado a elegir, a reproponer algunos, a dejar de lado otros. Sólo en este sentido en ti el constructor es inferior al proyectista. Después de esto, afirmo que tu edificio puede presentar un voluntario déficit tecnológico, que, desde el punto de vista de una cultura edilicia sustancial, no aparente, no es un pecado; es más, representa un incremento de sobriedad de valor específicamente arquitectónico. Pero tu edificio siempre posee y muestra poseer una identidad precisa y una razón de ser profunda: a diferencia de las arquitecturas de Frank Gehry, aplaudidas por los imbéciles aunque siempre inútiles, a la par de las arquitecturas de Dinócrates, descritas por Vitruvio y por Alberti, construidas sobre la palma de la mano de la estatua de Alejandro esculpida sobre la ladera de la montaña! Agregaría que toda tu arquitectura construida transmite el sentido de la inminencia de la *Lebenswelt*. Es el caso del teatro Carlo Felice de Génova, surgido a poca distancia de uno de los puertos marítimos más hermosos del mundo, terminado con gran esfuerzo indivi-

dual y colectivo. Mas allá del fin arquitectónico, el repentino inicio de la nueva vida teatral; el rápido principio de la nueva vida genovesa. De hecho, también esta arquitectua contribuye a reforzar el *lugar* central a partir de una buena contención en la topografía y de la persistencia fecunda en el territorio urbano. Y un lugar de este género y de este valor representa la contracacara contemporánea del *no-lugar* extramoderno descifrado por el etnólogo del presente, el francés Marc Augé. ¿Me pides otro ejemplo de arquitectura rossiana determinada junto con el lugar? Respondo leyendo tu breve nota de viaje publicada en 1873, perdón, en 1973: «como arquitecto, nunca tuve mayor comprensión de la arquitectura romana que frente al teatro y al acueducto romano de Budapest: donde estos elementos antiguos están inmersos en una convulsionada zona industrial, donde el teatro romano es un campo de fútbol para los niños del barrio y una congestionada línea tranviaria sigue los restos del acueducto». Por lo tanto, tu descripción coincide con tu proyecto, y la ejecución del proyecto procuraría la construcción de la arquitectura rossiana en unidad con el lugar, en el Este, en Budapest, donde extrañamente nunca has edificado nada, entiéndase, nada material.

Traducción: Anahi Ballent

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

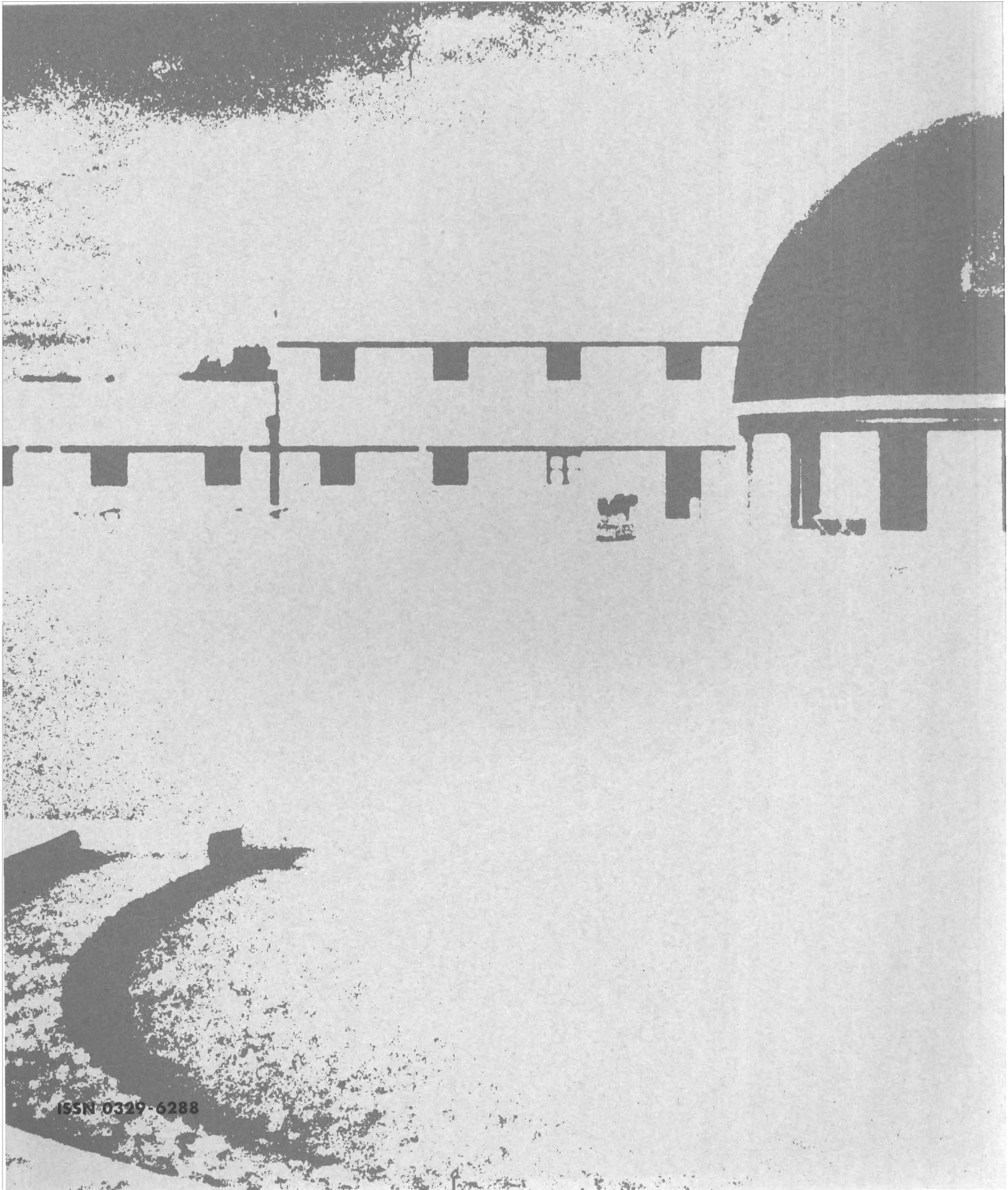
Vidogar Construcciones

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