

## Personajes de Aldo Rossi

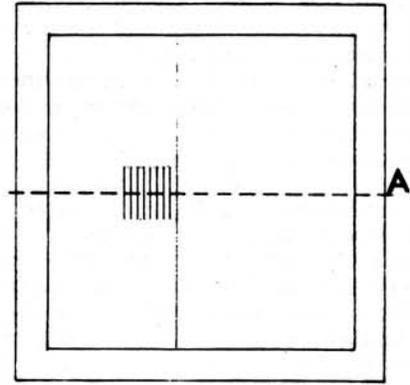
Juan José Lahuerta

El cubo blanco, liso, de 12 m. de lado, del monumento della Resistenza de Cuneo (1962), de Aldo Rossi, se sitúa en un lugar de la ciudad sin introducir, con su presencia, ningún cambio en la anterior escena. En el cruce de calles que nos muestra el plano de emplazamiento nada ha variado tras la aparición del nuevo objeto. El encuadre del dibujo, independiente de los ejes del monumento, insistirá en la casualidad, en la indiferencia del hecho que ha provocado esta aparición.

**Aparición y no construcción:** el inmenso objeto no está cimentado en la tierra sino sólo apoyado en ella; no ha sido edificado, sino colocado allí, transportado a su nueva situación desde el ignorado lugar en que fué concebido. Su condición de extraño respecto a la ciudad en la que ahora reposa es ostentosamente exhibida en sus lisos paramentos que, cerrados en perfecta geometría, únicamente se refieren a la lejana y abstracta definición de la figura cúbica: sólido regular limitado por seis cuadrados iguales.

**Seis cuadrados iguales:** ausencia, por tanto, de fachada; es decir, ausencia de cualquier voluntad de relación inteligible, directa, del monumento con el lugar que inmediatamente le rodea.

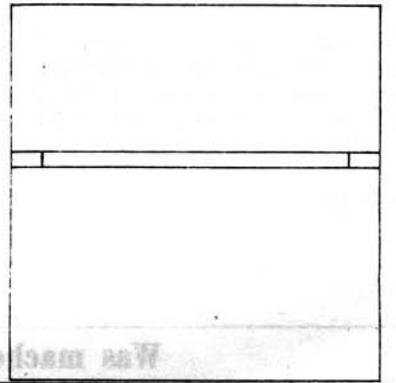
Entendido así, el Monumento della Resistenza es un objeto ideal cuyo único sentido reside en él mismo. Y es precisamente de esta manera como los esquemáticos e inhabitados dibujos rossianos parecen querer mostrarlo. Sin embargo, la irreal figura geométrica se llenará de nuevos contenidos si nos acercamos a ella. En primer lugar advertiremos que apoya una de sus caras en un plano real, el mismo sobre el que nosotros nos movemos. Perpendiculares a él, se levantarán cuatro de las cinco caras restantes. Inmediatamente podremos comprobar que estas no son iguales. Una de ellas está interrumpida por una abertura que la corta horizontalmente, deteniéndose, precisamente, en el lugar que permite conservar a las aristas su estricto papel de únicos signos representables en cualquier reproducción convencional, del cubo. El plano, por tanto, está allí, definido por esas cuatro aristas



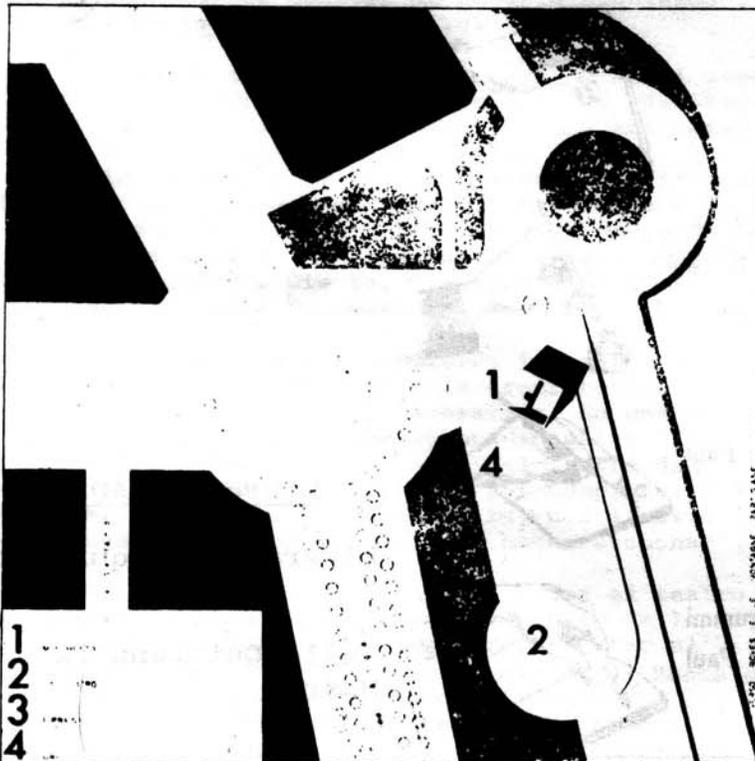
PIANTA



LATO



FRONTE PANORAMICO



tan expresamente dibujadas, conservando, de esta manera, un caracter ideal independiente de su posible materialización física pero, al mismo tiempo, inseparable, indistinguible de ella, porque ocupando una parte de ese plano ideal está el muro, desplegado desde lo alto de la figura y detenido antes de llegar al suelo; creciendo, por tanto, en sentido inverso al normal pero, en todo caso, existiendo realmente. La presencia de este muro sustituye, en nuestra actual apreciación, al anterior plano abstracto. A partir de ahí ya estaremos en condiciones de descubrir la escalera que, naciendo en la arista inferior del cubo, con sus 22 escalones hechos precisamente a nuestra medida, para ser ascendidos por nuestros pies, sube hacia un lejano cuadrado azul, luminoso. Este radiante final, adivinándose como otro lugar, como algo distinto, resulta atrayente, seductor; invita a atravesar el plano del antiguo sólido geométrico. Introducirse en él significa la posibilidad de elevarse por encima del terreno natural para mirarlo desde una nueva distancia: esta esperanza hará que pasemos por alto las dificultades que podrían suponer, en otras circunstancias, la fuerte pendiente de la escalera y su progresivo estrechamiento.

Sin embargo, tras el último escalón aparecerá, ante nosotros, algo inesperado: una pequeña plataforma limitada de forma agobiante por tres altos muros verticales y un cuarto, éste agresivamente inclinado, en el que se encuentra la puerta por la que hemos accedido. Se trata de un espacio vacío, sólo abierto hacia el cielo, cubierto por la cúpula infinita y eterna del firmamento. Un espacio por tanto, ajeno a toda contingencia. A pesar de hallarnos en él, de habitarlo, volverá a aparecer en nosotros el ambiguo sentimiento de lo lejano, de lo abstracto.

Pese a todo, pronto descubriremos que una de las paredes está surcada de parte por una prolongada y estrecha grieta. Esta grieta, horizontal, abierta a la altura de los ojos, invita a mirar a través de ella, convirtiéndose así en ventana. Si lo hacemos podremos ver, perfectamente enmarcado en las montañas de Bores, el escenario de las batallas partisanas a las que está dedicado el monumento.

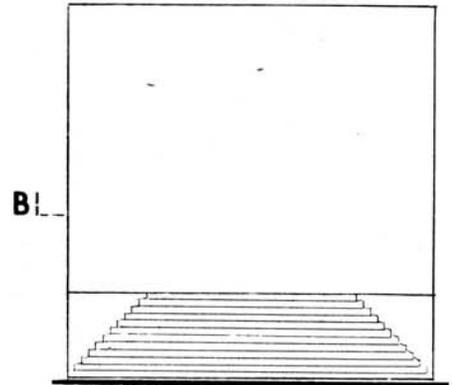
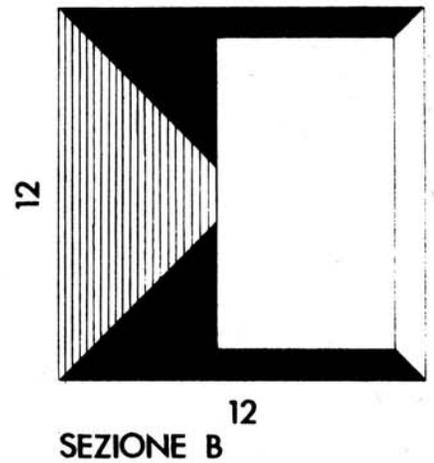
Esta visión iluminará nuestro entendimiento; ahora descubriremos la iniciación de que hemos sido objeto.

El cubo no estaba allí por casualidad, como aparentaba en un principio. Mas allá de su cerrado abstractismo, unos cuantos elementos reducibles a nombres conocidos -puerta, escalera, terraza, ventana- nos han permitido utilizarlo realmente. Sólo así nos hemos atrevido a atravesar la frialdad de una ideal figura geométrica para, una vez en su interior, adivinar su auténtico significado: Aldo Rossi ha construido una máquina que nos aísla del espacio y de la realidad. Gracias a ella hemos huido de nosotros mismos, nos hemos purificado, hemos viajado a través del tiempo para encontrarnos ahora, bajo la transparente cúpula de un Universo primordial, en las montañas de Bores muchos años antes, es decir, en la Historia.

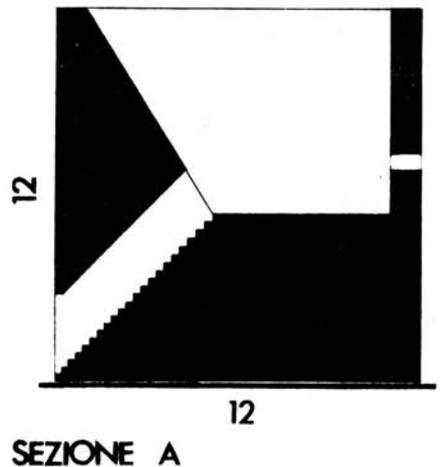
El monumento de Rossi, por tanto, contrariamente a lo que en un principio pudiera parecer, carecería de sentido sin el hombre que lo habita: la máquina entra en funcionamiento únicamente cuando el viajero penetra en ella. Pero esta máquina del tiempo tiene algo especial con respecto a las que ya conocemos: sirve para viajar solamente en una dirección, hacia el pasado; y no sólo eso: hacia un pasado seleccionado, hacia el pasado heroico en el que el hombre pueda sentirse puro e inmortal.

Hablando estrictamente la máquina de Rossi es, por tanto, una máquina de la memoria.

De la memoria y no del recuerdo, es decir, de la memoria voluntaria, de la memoria de la inteligencia, esa que, según Proust, nos ofrece unos datos del pasado que no conservan de él nada, porque sólo gracias a unas condiciones extraordinariamente especiales y gracias al esfuerzo, podemos recibirlos.



FRONTE



SEZIONE A

El monumento de Rossi debe ser abstracto, a-temporal, a-espacial, puesto que, por encima de toda trivialidad, de toda contingencia, ha de transportarnos hasta el heroico lugar de una batalla que fué hace muchos años. Pero, por otra parte, únicamente tendrá sentido en el lugar en el que se sitúa y sólo podrá funcionar cuando algún ser inteligente penetre en él.

Arquitectura, por tanto, construida en la realidad, pero dirigida hacia el sueño. Quien la disfrute realizará el viaje de la mediocridad cotidiana hacia el pasado glorioso. No parece, pues, descabellada la generalización: arquitectura para corregir la realidad. Y no se piense que tal milagro va a producirse en los estrechos límites de un cubo de 12 m. de lado: en su cúpula y en su ventana horizontal el cubo se abrirá al mundo para convertirse en el vértice de un nuevo orden universal, de un orden eterno sobrepuesto al pasajero mundo inferior. Bajo esa ideal cúpula, frente a esa ventana abierta interesadamente a los lugares que pueden hacer realidad el sueño, el visitante y el mundo resultarán transformados.

Pero por poco tiempo.

Descendidas de nuevo las escaleras que han permitido al hombre llegar hasta la ventana, el hechizo quedará roto. Al poner sus pies en el pedazo de ciudad en el que el monumento se levanta, las montañas de Boreas volverán a ser, a sus ojos, el mismo horizonte indistinguible de siempre; el cruce de calles, otro lugar de una ciudad sin cualidades; el monumento, de nuevo un objeto casual, y él, uno más entre los mortales.

Y todo esto, ¿por qué?

Cuando el visitante la abandona, la máquina deja de funcionar. Entonces ya no tiene sentido disimular su auténtica condición: la de ser un instrumento de engaño.

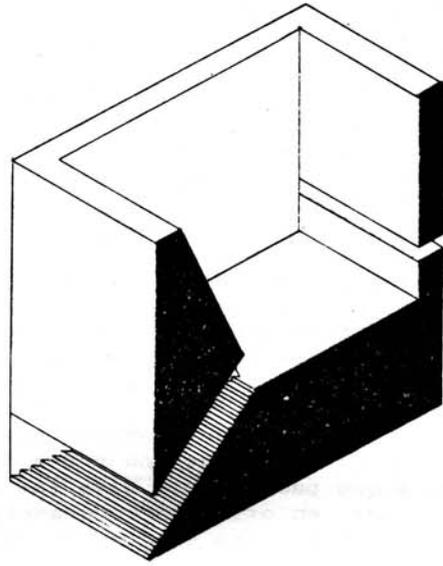
El monumento de Rossi, en cuanto objeto abstracto, geometría primordial, es arquitectura separada de la vida; en cuanto vértice de una virtual triangulación universal, de un orden nuevo entendido no sólo a través del espacio, sino también del tiempo, es arquitectura para influir en la realidad. Dos destinos que evidentemente se rechazan.

Uno y otro representará alternativamente la máquina rossiana, sin solapes posibles. El resultado de superponer en la memoria de la inteligencia las dos posibilidades de comprensión de la máquina será la evidencia de que, en cualquier caso, ésta sólo disimula, interpreta, engaña. Descubiertos en ella ya dos papeles nunca podremos saber cuando representa o cuando es ella misma. Y, además, ¿por qué habrían de ser los dos roles descubiertos los únicos que la arquitectura de Rossi puede asumir? ¿Cuántos más papeles le pueden corresponder?

En todo caso, lo que sí podremos advertir con certeza es que una transformación importante se ha producido: si la arquitectura, como técnica de intervención, conformaba hasta ahora el escenario de las relaciones humanas, en Rossi ha pasado a ser ella también actor.

Actor sin papel concreto, actor sin rol determinado, actor que sale al escenario conociendo su impotencia para convencer, puesto que es inconmensurable el abismo que se abre entre su máscara y su alma. Aceptar la evidencia de la farsa: ahí está la razón por la que la arquitectura de Rossi es alternativamente realidad y sueño, material de construcción y memoria. Salir al escenario sin forma del progreso y de la crisis, aceptando la inutilidad de los instrumentos de conocimiento de que el arquitecto dispone para transformar la función representada: esa es la única realidad que Rossi podrá exhibir.

Fijémonos, ahora, en el edificio de viviendas construido en el barrio Gallarate de Milán.



SPACCATO ASSONOMETRICO

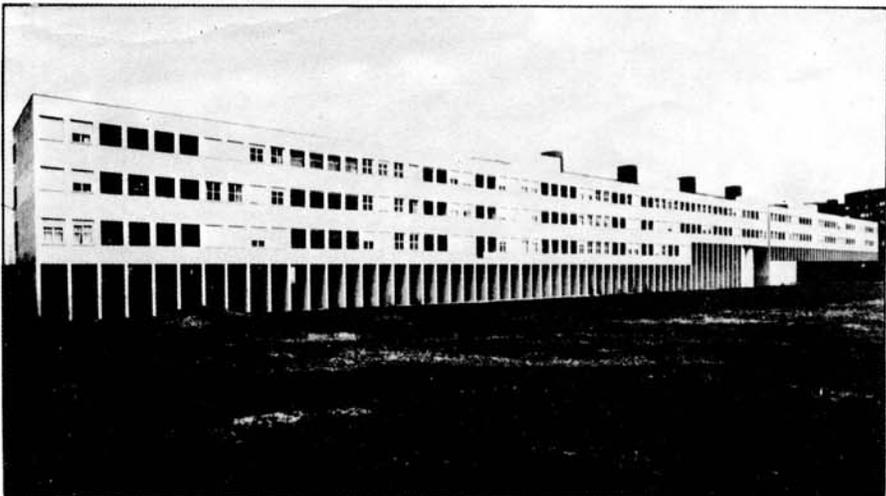
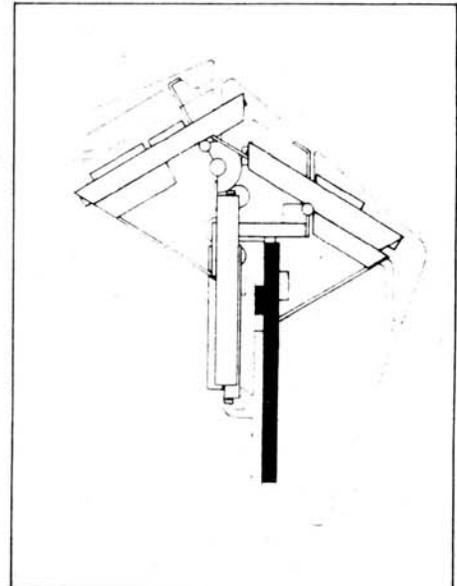
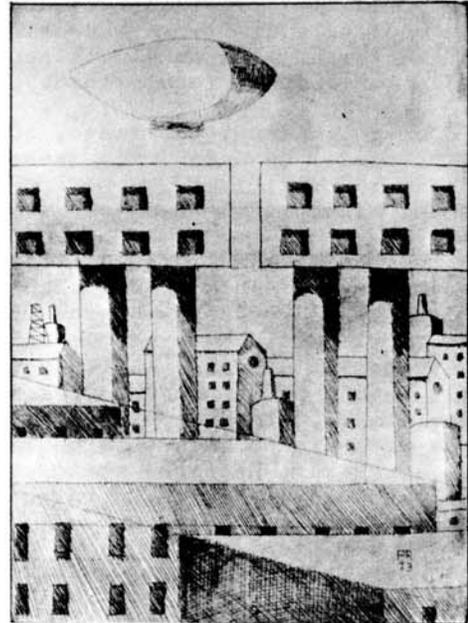
Lo primero en que nos hace pensar el paralelepípedo levantado sobre sus altos pilares es en esos dibujos de Aldo Rossi en los que bloques semejantes a éste se elevan sobre la ciudad, sobrevolándola, eliminando desde su altura cualquier relación con una realidad que pudiera poner en entredicho su inmaculada ausencia. Bloques aéreos, independientes; lugares de ostentada geometría sin mediaciones que únicamente comparten su presencia en el cielo con los dirigibles. Bloques que, además, aparecen siempre desde los márgenes del dibujo, sin aclarar dónde ni de qué manera se ha producido su nacimiento.

¿Es eso lo mismo que ocurre en el edificio del Gallaratese?  
Aparentemente sí.

No sólo su color blanco y su precisión geométrica destacándose en la masa rojiza e indistinguible de los edificios de Aymonino parecen confirmarlo. También en la situación que la obra de Rossi ocupa en el conjunto se nos pretende explicar la indiferencia de ésta hacia las construcciones que la rodean.

Los bloques de Aymonino forman un conjunto unitario: los tres convergen en un punto donde se encuentra el teatro al aire libre que queda convertido así en centro y rótula de toda organización. El bloque de Rossi, en cambio, es paralelo al de Aymonino, sólo puede converger con él en el infinito, es decir, en ningún lugar: de esta manera evidencia su carácter de extranjero.

Volvamos sin embargo, a fijarnos en su imagen: el edificio es, sobre todo, una indesbordable línea horizontal por encima de la cual no puede prolongarse ni crecer. Se trata



de un límite artificial creado por el arquitecto. Al otro lado de este límite se encuentra el terreno natural. El edificio se ancla en él con sus largos pilares, salvando, así, todas sus irregularidades.

Sólo en longitud, por tanto, queda libre de límites, explicando, de ésta única manera, la posibilidad de su infinito crecimiento.

Ahora bien, ¿cómo puede ser ese crecimiento?

Si nos colocamos frente a la fachada Este (la que Rossi siempre representa en sus dibujos) podremos ver como el plano, agujereado por negras ventanas, va añadiendo pisos en su vientre, cada vez más hinchado, va acercándose al terreno sin que los pilares, que se hunden poco a poco en él, puedan oponer ninguna resistencia a este imparable movimiento. Sin poder superar la línea recta, horizontal, que determina rígidamente su límite superior, el edificio se arrastrará hasta el suelo para hacerse, finalmente, subterráneo, todo lo contrario de lo que en un principio podíamos haber imaginado.

Si queremos pensar que crece hacia el otro lado, la ilusión tendrá el mismo final. El bloque, es cierto, se eleva sobre pilares cada vez más altos, pero su límite superior queda siempre por debajo de la barrera que los edificios de Aymonino representan. De nada sirve superar la primera terraza: el vuelo no es lo suficientemente elevado como para dejar atrás la muralla incierta contra la que el transparente edificio de Rossi está condenado a estrellarse.

En el interior del pórtico las sensaciones son idénticas. Dejando correr nuestra mirada por su larguísimo eje longitudinal percibiremos una perspectiva absolutamente abstracta, irreal, separada del mundo que hemos abandonado al introducirnos aquí. Su única referencia, constante y elemental, es a la geometría: una sucesión virtualmente infinita de planos paralelos se desarrolla ante nuestros ojos. El espacio en que nos encontramos está poblado únicamente por esquemáticos sólidos geométricos. Una atmósfera constante, uniforme, baña todos los objetos y a nosotros mismos sin que podamos descubrir sombras, como si la luz emanase de las superficies que conforman esta interminable perspectiva.

¿Estamos en otro lugar?

Si intentamos descubrir el exterior a través de los planos paralelos que nos separan de él, veremos sólo un paisaje que no se desarrolla en profundidad, sino que se ha convertido en un plano perpendicular a los anteriores, en un nuevo límite. Sólo en una dirección, por tanto, podremos avanzar: en la dirección del eje longitudinal.

Pero quienes hayan tenido la suerte de visitar este extraordinario edificio habrán notado, al recorrer su eje, cómo un cambio se va produciendo en la que al principio nos pareciera incontaminada atmósfera. Hacia el fondo, el blanco purísimo de las paredes se va tiñendo primero de verde y de rojo después, un rojo débil en un principio, pero cada vez más intenso. Finalmente toda la luz queda transformada: es el reflejo de la hierba, de las terrazas y de los bloques arcillosos del exterior en las superficies, en el aire, en el ambiente del cerrado pórtico. El edificio de Rossi no puede, ni siquiera aquí, librarse de esas salpicaduras.

Incitación al sueño para frustrarlo inmediatamente: ¿no nos asaltan, en Gallarate, las mismas sensaciones que en Cuneo? ¿Y no es lo mismo en el resto de la arquitectura de Aldo Rossi?

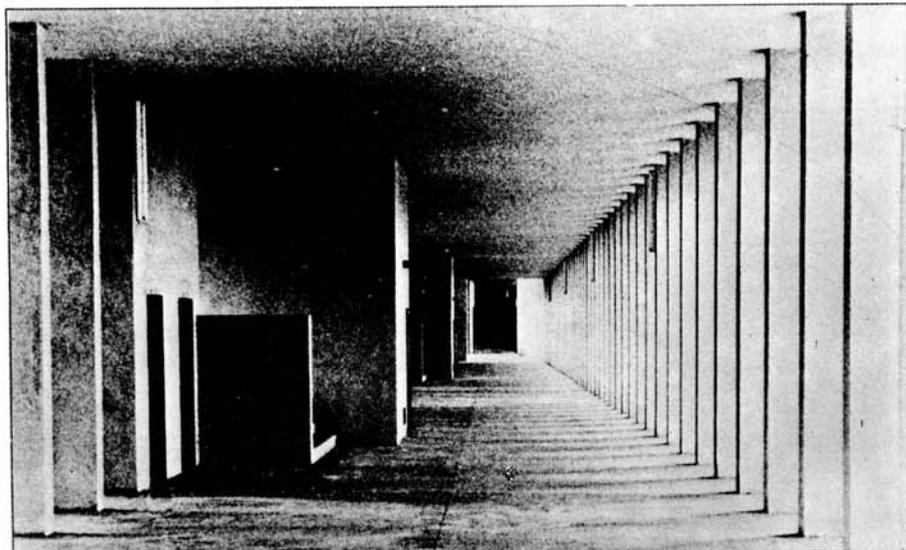
En el proyecto para el nuevo teatro Paganini (1964), en el que la exhibida referencia al carácter independiente de los monumentos de Parma viene desmentida en el "puente" que el bloque porticado representa entre la ciudad y el cerrado teatro elíptico; en el paisaje de sólidos simples ensartados por la pasarela metálica del Ayuntamiento de Sandici (1968); en los patios rotos del Ayuntamiento de Muggio (1972) unidos en el último momento por el cono de

la sala de reuniones del Consejo Municipal; en el patio cerrado de la escuela de Fagnano-Olona (1972) donde las gradas sirven para contemplar un espectáculo en el que el cilindro de la biblioteca es un personaje más; en la casa de Borgo Ticino (1973), en la que sin cambiar de plano podemos pasar del terreno natural a la parte más secreta del bosque, en las copas de los árboles; en los patios formados por bloques longitudinales interseccionados del Palazzo della Regione de Trieste (1974); en el delgado cordón umbilical que une el cerrado cuerpo cuadrado y los abiertos bloques paralelos de la casa de estudiantes de esa misma ciudad (1974)...

Utilización del engaño para exhibirlo como tal: aceptar de esta manera el papel que en el nuevo escenario tiene la arquitectura es, sin duda, una demostración de lucidez. Frente a los actores que, mostrando colores y materiales deslumbrantes, pretenden ocultar su miserable pobreza original, Rossi actuará conociendo el auténtico sentido de toda representación: disimular, engañar. Los primeros actores supondrán una tentación para el espectador: descubrir la identidad de quien se oculta detrás de la ficción. Esto no puede ocurrir con Rossi: abiertamente se anuncia como no portador de misterios.

Sin embargo, en el universo de los datos, ¿no equivale esta actitud a la firma de la propia sentencia de inutilidad?

Quizá sí; pero la inutilidad tiene aquí un sentido muy claro: quiere decir exigencia de un lugar en el mundo, o sea, inutilidad como la de los niños, los viejos, los locos, los delincuentes comunes, los enfermos incurables; la digna inutilidad del marginado que, pese a todo, no necesita revolver en los detritus de la ciudad ni pedir limosna, porque el poder le ha reservado, desde siempre,



un discreto paréntesis: la cárcel, el manicomio, la escuela, el asilo o el hospital.

Como dos de esos lugares hemos de entender dos obras recientemente construidas por Aldo Rossi: el Teatrino Scientifico y el Teatro del Mondo.

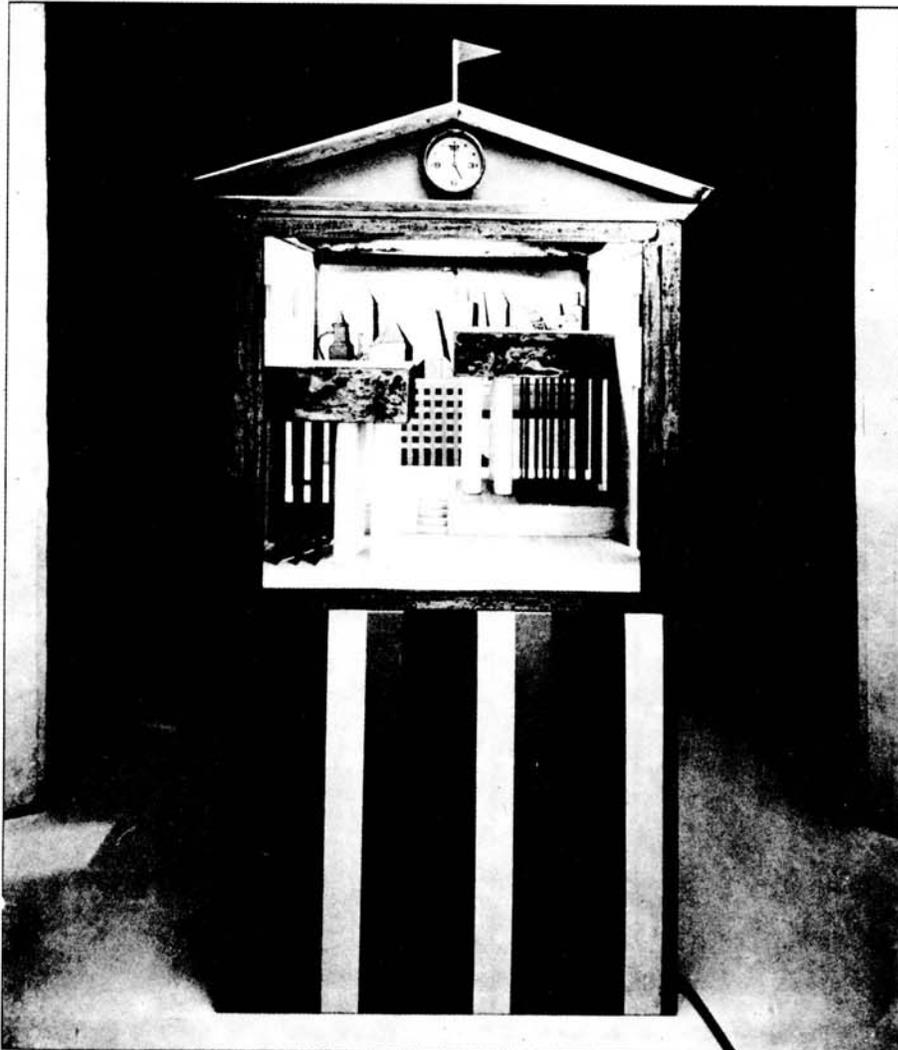
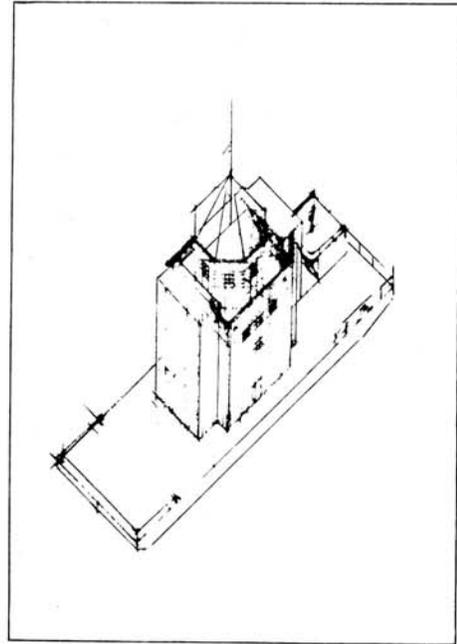
El escenario de un teatro es el lugar en el que la ficción no sólo es posible, sino obligada; el lugar en el que la representación, la comedia, se hace por fin evidente, se separa definitivamente de la vida. Y en ninguna otra parte ocurre esto con más propiedad que en el Teatrino, donde todo ha quedado reducido a lo único esencial: la escena o, más aún, la estricta ventana a través de la cual vemos el otro mundo que la obra nos ofrece.

¿Y qué se representa en el Teatrino?  
La arquitectura de Aldo Rossi.

Ahora bien, si más arriba hemos visto cómo esta arquitectura es sólo un personaje más dentro de un escenario que ella misma ya ha renunciado a conformar, ¿para qué semejante capricho?

La respuesta es inmediata: puesto que en el interior del teatro la farsa es obligada, también es ahí el único lugar en el que está permitida la verdad. Así, el ver aparecer en escena los conocidos elementos de todas esas construcciones, de todos esos proyectos que hasta ahora hemos ido citando, no podrá tener otro efecto, para los espectadores, que la revelación de su auténtico carácter, de su verdadera condición.

Tal como dice Rafael Moneo en un reciente artículo, el Teatrino es una máquina que ofrece siempre la misma respuesta. Y aquí parece obligada la cita de un fragmento que Aldo Rossi escribió en 1968: "Creo que el principio de toda teoría consiste en la obstinación sobre algunos

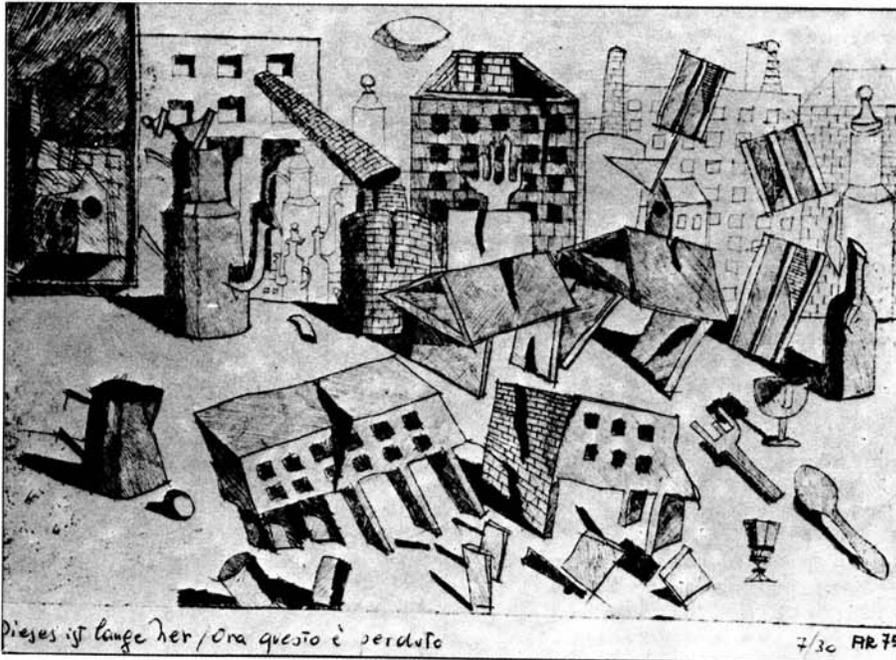
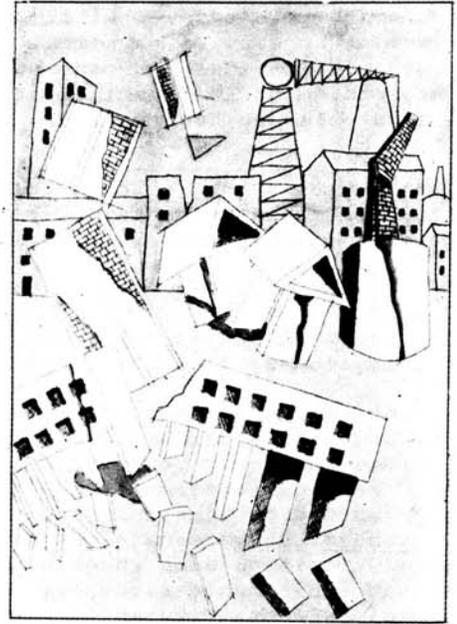


temas... esta obstinación es también el signo más evidente de la validez y la coherencia autobiográfica de un artista..."

Podría parecer, el Teatrino, el lugar de un exhibido encuentro de Rossi consigo mismo; un encuentro, producido en un escenario, en el que la terca insistencia sobre los mismos elementos, los mismos objetos, los mismos materiales, revelase al público la plácida verdad que habita en aquella arquitectura. Sin embargo esto no es así.

Si queremos entender qué es lo que pretende Rossi en el Teatrino debemos volver la vista hacia otros dos dibujos suyos realizados en 1974 y 1975, titulados: L'architecture assassinée y Dieses ist lange her - Ora questo è perduto respectivamente.

En ellos, conos, cilindros, chimeneas, conocidos edificios, cafeteras, cubiertos, copas, aparecen agrietados, rotos. Algunas de las construcciones han perdido el revoco que la las convertía en puros objetos geométricos: la máscara viene mostrada, pues, crudamente, cuando ya no puede cumplir su papel.



Sin embargo, contrariamente a lo que deberíamos esperar, todos esos pedazos no caen pesadamente a tierra, para amontonarse como cascotes, como desecho, sino que están despegando del suelo, como si ignorasen las leyes de la atracción terrestre; empiezan, por fin, a flotar libremente hacia el lugar soñado de los ligeros dirigibles.

Ninguna arquitectura de Aldo Rossi podrá volar, separarse de la realidad, ser "autobiográficamente" feliz, sino después de haberse desprendido de todo el lastre que la mantiene anclada en tierra: memoria, recuerdos, obsesiones.

Acabar con esos recuerdos, memorias, obsesiones; romper, asesinar su propia arquitectura para poder elevarse por encima de lo cotidiano es el objetivo de Rossi aquí. Y huir así de lo contingente no es sólo una reclamación de inutilidad, sino también una advertencia: la de quien no pretende, con su poesía, redimir a nadie.

El Teatrino es sólo una evolución de estos dibujos.

Ni la arquitectura ni la memoria aparecen -se hacen visibles- en él, para convertirse de esta forma en algo reconocido, asumido. Al contrario: en la monotonía de la representación diaria se destruye poco a poco la pieza teatral hasta convertirla en un cadáver, quizá de sagrado

recuerdo, pero cadáver al fin. La pequeña caja del Teatrino no servirá, al final, más que para contener también ingrátidos fragmentos, cuando ya el público haya comprendido definitivamente el significado de las escenas que en ella se desarrollan.

Teatro, por tanto, no como refugio de juegos solitarios, sino como gran tragedia a representar ante el público. Y teatro, no para conservar la memoria, sino para destruirla.

Después de esto, ¿qué podrá ser ya la arquitectura de Rossi?

Solamente el Teatro del Mondo, es decir, una literalmente frágil, fugaz, flotante construcción.

No deberá extrañarnos que, como se dice, Rossi haya dedicado tanto cariño al diseño de esta obra, en la que podemos reconocer de nuevo, cómo ocurría en el Teatrino, toda su arquitectura. Y es que por fin tiene Rossi la oportunidad de construir, no un edificio, sino un personaje. Un personaje que demuestra la posesión de un papel propio no sólo en el hecho de que no está en la ciudad (únicamente se acerca a ella, flotando sobre las aguas), sino también en el hecho de su ostentada autonomía: su clasicismo es, más que nunca, expresión de límite, de encierro, de oposición radical al in-finito que se extiende más allá de sus paredes. ¿Cuál es, por tanto, su papel?

Veamos primero el escenario: el canal de la Giudecca. Ahí es donde debe representar el personaje rossiano. Cuando este personaje aparezca, el canal se convertirá en escena, es decir, en lugar concreto, limitado, reconocible, tanto más cuanto que esta escena está rodeada también de otras dos formas del infinito: el laberinto veneciano y el mar.

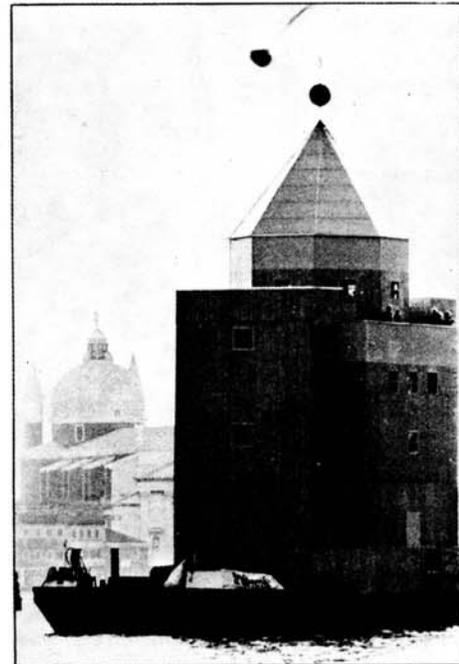
Ahora bien, si el canal se ha convertido en escena con la aparición del personaje, es porque ya antes había algún tipo de elementos en ese lugar que iban a permitir tal transformación. Unos elementos a los que, además, el personaje tendrá que referirse necesariamente.

Esos elementos son, por supuesto, las iglesias que Andrea Palladio construyó, desplegadas en abanico sus fachadas, sobre el canal de la Giudecca.

En un artículo escrito hace ya algún tiempo, Manfredo Tafuri explicaba cómo, edificando en piedra las efímeras escenografías de las celebraciones que anualmente tenían lugar en el canal, Palladio transformaba en "ciudad" el antiguo vacío de la Giudecca. Pero, con esta operación, se demuestran, al mismo tiempo, dos cuestiones: en primer lugar, puesto que ese "lleno" que Palladio ha creado "se diluye en la espacialidad de la ciudad, se configura como lugar reconocible de un modo discreto, a descubrir mediante una particular atención o una reconstrucción de carácter intelectual capaz de recorrer de nuevo el proceso proyectual llevado a cabo por el arquitecto", resulta evidente, a partir de él, la inutilidad de la perspectiva (ese instrumento científico que el humanista se había dado para "imitar" a la naturaleza) para conformar el nuevo escenario de las relaciones humanas; en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, en la utilización teatral del lenguaje clásico, "Palladio parece denunciar la obsolescencia del clasicismo mismo, al menos en cuanto código rígidamente definido".

El realismo de Palladio, descubriendo tal situación, podría parecer un mensaje que el tiempo ha convertido ya en ininteligible: las fiestas del Redentor, las visitas anuales de los Dux, las procesiones a San Giorgio Maggiore, convirtiendo el canal en escenario de representaciones reales, eran las claves que permitían entender, en toda su complejidad, el mensaje palladiano. Ahora el personaje de Rossi, apareciendo en el canal, volverá a poner en funcionamiento ese mecanismo.

Pero si la solución de Palladio, en cuanto superadora de la crisis manierista y entendida dentro de un intento de objetivización del lenguaje clásico, es una propuesta

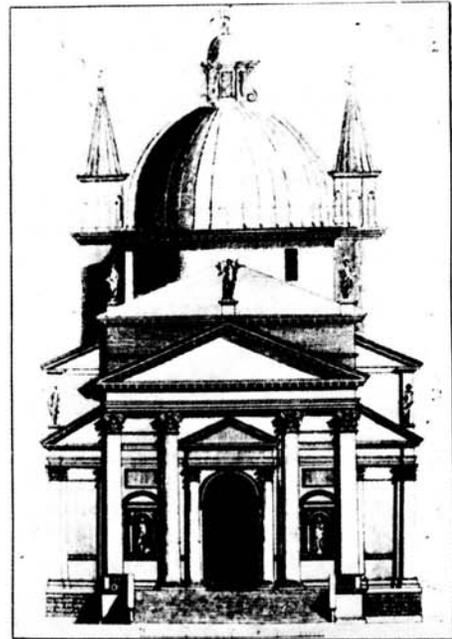


"productiva", la "reconstrucción" que de ella hace Rossi significará algo bien distinto.

Si bien es cierto que, en su permanencia frente a la Punta della Dogana, el teatro del Mondo nos hace descubrir inteligentemente la "ciudad" palladiana, también es cierto que ese descubrimiento sólo se pretende fugaz. La ilusión debe ser suficientemente sólida como para que el espectador pueda percibirla, pero no debe durar más allá del momento en que esto haya ocurrido. De esta manera, se convertirá en el punto de referencia que, por contraste, permita al espectador advertir, en toda su claridad, el otro aspecto del Teatro del Mondo: el del objeto que, terminada su utilidad, es arrastrado sobre las aguas por barcasas remolcadoras hacia el lugar fuera de la ciudad en el que debe ser guardado.

Y aquí vuelve a ser necesaria la referencia a Palladio.

Fijémonos de nuevo en las iglesias, especialmente en la del Redentore: todos sus elementos pueden ser entendidos en una composición frontal. Así, siguiendo a Ackerman, podremos comprobar cómo la anchura total de la fachada es igual a la altura de la iglesia hasta la base de la cúpula, mientras que la altura desde el suelo hasta el vértice del frontón principal es igual a la mitad de la altura del edificio.



¿Quiere decir esto que la fachada de piedra blanca y el resto de la iglesia, de grandes muros lisos revocados de color rojo, han sido concebidos como un organismo unitario? Si y no, puesto que, como señala también Ackerman, la visión frontal del conjunto sólo tiene sentido un día al año, el día de la fiesta del Redentor, el tercer domingo de julio. Sólo entonces se puede acceder a la iglesia a través del largo recorrido perpendicular a su fachada: el único que permite el estrecho puente de barcas colocado a través del canal. Y aquí volvemos a descubrir la teatralidad de la actuación palladiana y la "astucia" en ella implícita.

La visión "natural" del edificio será otra bien distinta de la frontal: desde la pequeña plaza que existe ante la iglesia esta se nos aparecerá como compuesta de dos elementos claramente yuxtapuestos: la fachada, resuelta desde la utilización "disciplinada" del lenguaje clásico, y el resto del edificio, en el que se combinan una cúpula bizantina, contrafuertes góticos tomados de San Petronio, torrecillas orientales... La fachada blanca, sobre los decididos volúmenes rojos, aparecerá, más que nunca, como máscara, como telón provisional. Pero también como límite: será el plano en el que acaba la ciudad y empiezan "las afueras", pobladas de esos extraños elementos que, en el idioma del humanismo, sólo pueden ser clasificados de bárbaros. Nadie que haya podido contemplar la fachada posterior de la iglesia desde los huertos del convento del Redentor habrá dejado de experimentar la sensación de encontrarse en el confín de Venecia: allí donde la extensión de la laguna se abre definitivamente al mar. Sólo en ese límite de la ciudad serán posibles las "rarezas" palladianas. Sin embargo, un día al año, el día que las autoridades venecianas avanzan en cortejo por encima de la pasarela de barcas, el señalado día en que el espacio inconcreto del canal de la Giudecca se convierte en escenario reconocible del poder veneciano, precisamente ese día Palladio introduce en la ciudad sus elementos bárbaros, haciéndolos inseparables de la blanca fachada.

La ciudad celebrativa se puebla de extranjeros mostrando, así, su propio engaño.

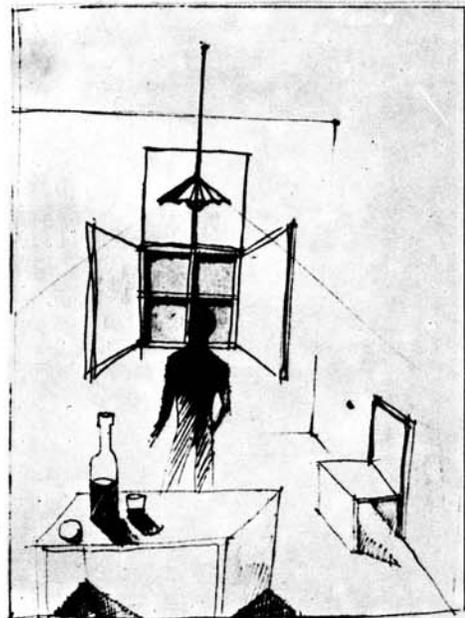
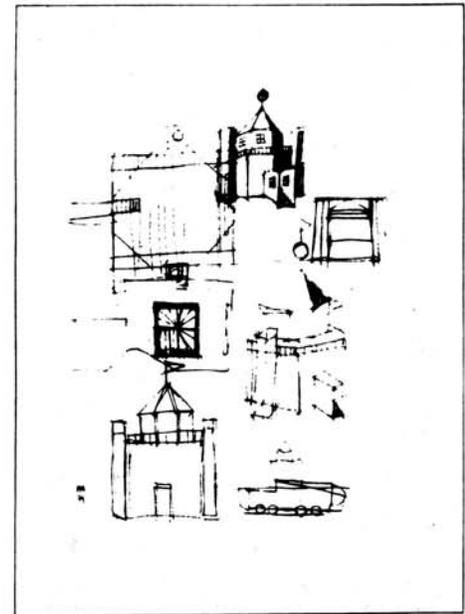
El edificio de Rossi, tras haberse mostrado como un sueño en ese ideal escenario, tras haberlo puesto de nuevo en funcionamiento, quedará anclado en los astilleros de Venecia, en los confines de la ciudad, igual que la fachada posterior de Palladio: como un extraño. En el dibujo de Rossi que aparece en el cartel anunciador de la Biennale, además del Teatro del Mondo, sólo uno de los edificios que están representados existe realmente: las paredes rojas de Palladio. La referencia de Rossi es, por tanto, bien clara.

Sin embargo, contrariamente a Palladio, no hay ninguna ironía en ese extraño de los astilleros: sólo una melancólica exhibición de renuncia a comprender la realidad que le rodea. A la melancolía sin propuestas únicamente puede corresponderle la soledad. Y en esa renuncia a comprender, en esa asumida inactualidad, sólo cabe un deseo para el extraño: ser aceptado como pasajero o como huésped, nada más.

Hay un dibujo de Aldo Rossi, fechado en 1974, que representa una habitación cerrada. En primer término una silla, una mesa con algunos objetos (botella, vaso, fruta). Al fondo se abre una ventana.

¿Se abre?

Nada podemos distinguir del otro lado. Las fuertes sombras de la carpintería parecen proyectarse sobre un muro que existiera allí mismo. Tampoco por esa ventana entra luz del exterior. La bombilla, colgando del techo, nos lo demuestra. En el centro una sombra disolviendo sus



extremos en la mortecina luz artificial.

Ese mismo interior vuelve a aparecer en 1976 superpuesto a otro dibujo: La città analoga. Pero aquí los muebles y los límites de la habitación han desaparecido. Sólo quedan la bombilla, la ventana y la sombra. Como un fantasma mira de nuevo a través de la ventana. Ahora ya no hay tampoco muro: sólo la ciudad, que desborda todos los límites, que desprecia la geometría, es decir, la razón.

Tan inalcanzable como la realidad, es inútil bautizarla città analoga: sólo sirve para evidenciar una vez más el definitivo anacronismo de la arquitectura como ideología "construida", como técnica de intervención. Ciudad idéntica, debería ser, pues, su nombre.

La exhibición de la imposibilidad de toda síntesis es el constante tema de las creaciones de Aldo Rossi: su obsesión. La sombra, vagando sobre la ciudad, está diciéndole, como Hermann Broch a Virgilio: "-así pues, llamado por el dios y el destino, el límite está abierto para quien posea la santidad del último cumplimiento del deber y de la ayuda, mas para aquel a quien la doble voluntad del destino y del dios ha destinado a ser artista, condenado al mero saber y presentir, al mero escribir y al mero decir, le está vedada la expiación en la vida y en la muerte, y aún la tumba no es para él más que una bella construcción".

Juan José Lahuerta.

